

1-1  
LES MAITRES DE L'HISTOIRE

1-1  
**PORTRAITS**  
*DE*  
**MUSICIENS**

PAR  
**ADOLPHE BOSCHOT**

*de l'Institut*

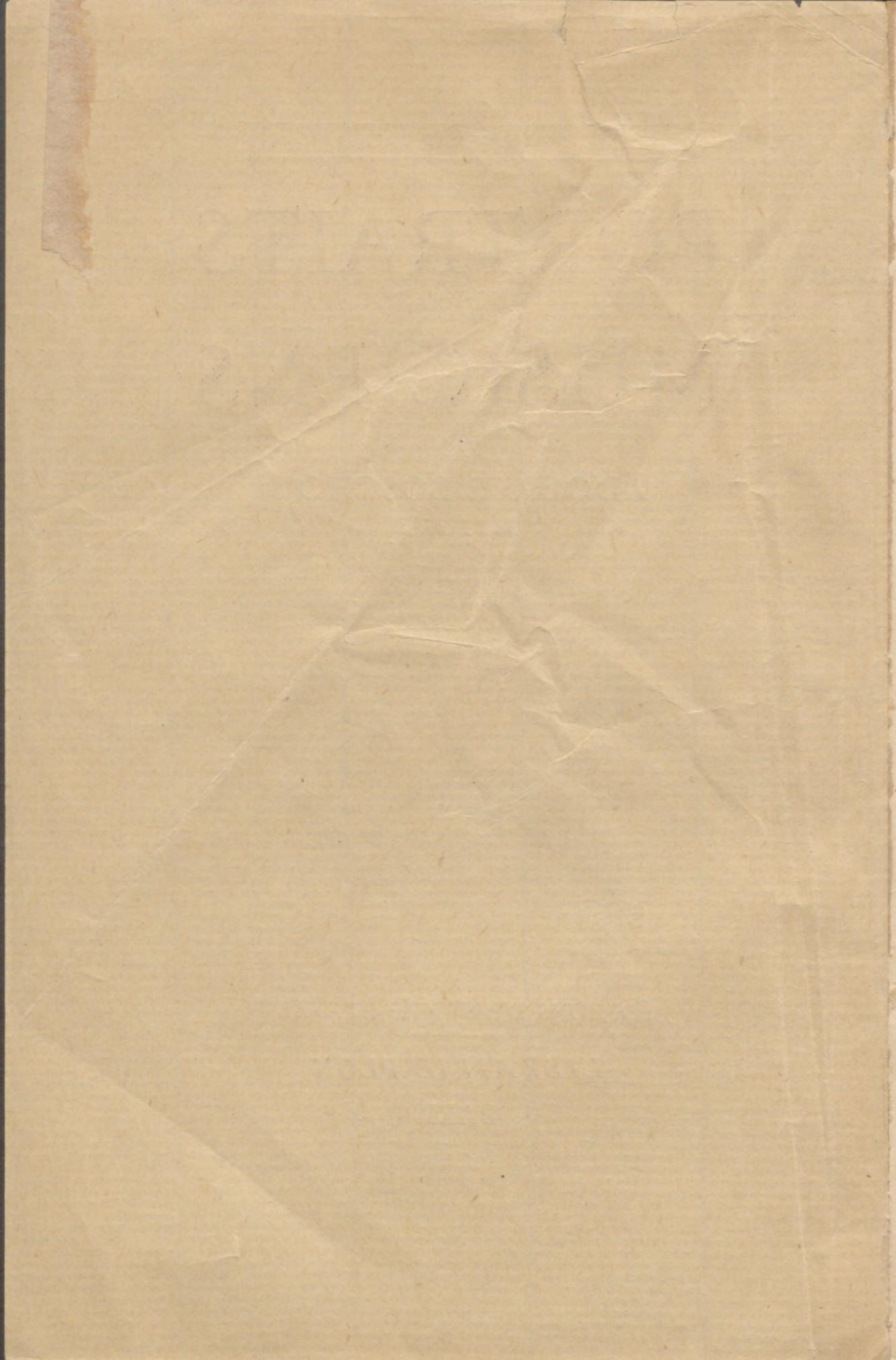
II



ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

**LIBRAIRIE PLON**

PARIS



REVUE DE LA MUSIQUE

DE MEME AUTEUR

STYLBOP

PORTRAITS  
DE  
MUSICIENS

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 2<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 1<sup>re</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 3<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 4<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 5<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 6<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 7<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 8<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 9<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 10<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 11<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 12<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 13<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 14<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 15<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 16<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 17<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 18<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 19<sup>e</sup> édition.

Les portraits de musiciens, par M. de Saint-Georges, 20<sup>e</sup> édition.

## DU MÊME AUTEUR :

### LIBRAIRIE PLON

- Une vie romantique.* BERLIOZ. 22<sup>e</sup> édition.  
MOZART (collection *les Maîtres de l'Histoire*). 16<sup>e</sup> édition.  
MAÎTRES D'HIER ET DE JADIS. *Idem.* 8<sup>e</sup> édition.  
MUSICIENS-POÈTES. *Idem.* 8<sup>e</sup> édition.  
ENTRETIENS SUR LA BEAUTÉ. 5<sup>e</sup> édition.  
LE FAUST DE BERLIOZ. 12<sup>e</sup> édition.  
CHEZ NOS POÈTES. 5<sup>e</sup> édition.  
LA LUMIÈRE DE MOZART. 16<sup>e</sup> édition.  
PORTRAITS DE MUSICIENS. 1<sup>er</sup> vol. 14<sup>e</sup> édition.  
SOUVENIRS D'UN AUTRE SIÈCLE. 8<sup>e</sup> édition.  
L'HISTOIRE D'UN ROMANTIQUE. HECTOR BERLIOZ.  
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts  
et par l'Académie française.*)  
I. LA JEUNESSE D'UN ROMANTIQUE. 16<sup>e</sup> édition.  
II. UN ROMANTIQUE SOUS LOUIS-PHILIPPE. 12<sup>e</sup> édition.  
III. LE CRÉPUSCULE D'UN ROMANTIQUE. 12<sup>e</sup> édition.

### AUTRES LIBRAIRIES

- THÉOPHILE GAUTIER. 6<sup>e</sup> édition. (DESCLÉE DE BROUWER.)  
ŒUVRES DE THÉOPHILE GAUTIER, rééditées avec préfaces  
et notes. (GARNIER.)  
LE DON JUAN DE MOZART, traduction du livret original,  
— et aussi édition pour piano et chant. (DURAND.)  
LES NOCES DE FIGARO. *Idem.*  
COMME ELLES SONT TOUTES. (*Così fan tutte*). *Idem.*

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

*Publiés sous la direction de J. et R. Wittmann*

---

PORTRAITS  
*DE*  
MUSICIENS

PAR

ADOLPHE BOSCHOT

*de l'Institut*

II



ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

---

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE, 8

PARIS

LES MAITRES DE L'HISTOIRE

Publié sous la direction de J. et B. H. H. H.

PORTRAITS

MUSICIENS

ADOLPHE BOSCHOT



BIBLIOTEKA  
UNIwersYTECKA  
w Torunlu

Copyright 1947 by Librairie Plon.  
Droits de reproduction et de traduction réservés  
pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.

M 87007

Dr MO 173

DIALOGUE  
AVEC  
HOFFMANN

(EN FAÇON DE PRÉFACE)

---

— *V*ous rentrez à pied? me dit-il... Je vous accompagne.

*Il était une heure du matin. Après le théâtre, j'avais corrigé des épreuves à l'imprimerie, et je revenais à grands pas. Sur le boulevard presque désert s'étendait une obscurité silencieuse. En passant devant un café à demi éclairé, je regardai l'étrange petit vieillard qui m'abordait ainsi : où avais-je vu, déjà, ces cheveux en buisson ardent et ces grands yeux hagards, hallucinés?... Son nom?...*

— *Ne cherchez pas, s'écria-t-il, je suis Hoffmann.*

— *Ah! parfaitement, fis-je avec empressement, comme si je le reconnaissais.*

*Le petit vieux, avec malice, me tapa sur l'épaule :*

— *Avouez donc, dit-il, que vous ne m'avez jamais vu. Je suis mort depuis un siècle. Mais, comme j'ai écrit des Contes fantastiques, où j'ai imaginé et fait parler beaucoup de revenants, je continue à tenir les rôles fantastiques qui me plaisaient... Je ne vous effraie pas?*

— *Mon cher Hoffmann, on n'a peur que des nouveautés. Vous croyez faire le romantique et le démoniaque. Or, vous allez imiter M. de Fontenelle, Nicolas Boileau et le Cygne de Cambrai. Leurs Dialogues des Morts étaient déjà des imitations d'après les auteurs grecs. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, même en pleine nuit, si l'on peut ainsi s'exprimer... Quant à vous, évidemment, vous venez pour me parler de musique ou de vous-même. Donc, je vous écoute.*

*Hoffmann se tut. Il semblait vexé d'avoir manqué son effet de surprise. Peut-être songeait-il, non sans tristesse, que le genre fantastique était un peu fatigué.*

— *J'aimais beaucoup la musique, dit-il. Le savez-vous?*

— *Oh! j'ai lu vos ouvrages.*

— *Mes livres... rectifia-t-il d'un air piqué. On lit encore mes livres, mais on s'obstine à négliger ma musique.*

— *Vous avez fort bien parlé du Don Juan de Mozart, fis-je pour l'apaiser; ...vous avez pénétré, l'un des premiers, le génie de Beethoven...*

— *C'est vrai... J'ai même eu l'intuition et j'ai jeté les germes de maintes idées qui ont prospéré, depuis un siècle, sous des noms de grands artistes.*

*Alors, avec une exaltation inquiétante, il s'écria :*

— *La musique, la vraie musique avait sur tout mon être un pouvoir vraiment magique, surnaturel, miraculeux. Elle m'ouvrait des mondes insoupçonnés, et je l'aimais plus que ma vie. Par malheur, pour expier quelques extravagances de jeunesse, je continue d'entendre, depuis ma mort, la plupart des œuvres nouvelles : c'est douloureux, pour un musicien qui eut la révélation de la vraie musique!*

*Je ne répondis pas, craignant d'irriter son aigreur. Ainsi, cet Hoffmann, même dans la mort, gardait autant de vanité qu'un compositeur vivant. Et nulle indulgence pour les autres, nul esprit de justice.*

— *Avouez, reprit-il avec colère, avouez que vous ignorez tout de ma musique.*

*Je ne voulus pas lui faire cet aveu, ni lui apprendre*

(peut-être) que presque tous ses manuscrits musicaux étaient inconnus, sinon perdus. Mais je lui dis, en façon de compliment :

— L'auteur du Freischütz se plut à votre amitié. Il sut écrire sur Ondine, votre célèbre opéra, une analyse enthousiaste. D'après elle, on peut deviner que vous avez employé, avant la naissance de Wagner, quelque chose qui ressemble au leitmotiv... Plus tard, Robert Schumann estima fort vos écrits sur la musique : ses Kreisleriana sont un hommage qu'il vous rendit. ... Vos articles musicaux, le dialogue esthétique dans vos Frères de Saint Sérapion, vos pages sur l'instrumentation de Beethoven, vos Pensées extrêmement éparses, votre Chat Murr, où tant d'aperçus...

— De grâce, cria-t-il impérieusement, ne faites pas ma nécrologie!... J'exècre les oraisons funèbres!

Mais aussitôt, se ravisant, il prit un air obséquieux, et se mit à sourire avec une gentillesse exagérée : il montrait ses gencives, car il avait perdu, dès sa jeunesse, toutes ses dents de devant.

— Une chronique sur moi, insinua-t-il avec douceur, serait vraiment un acte de simple justice... Mon cher Boschot, vous pourriez rappeler que j'ai écrit plus de dix opéras, des mélodrames, des ballets, des messes, des symphonies et même de la musique de chambre... Mais on ne veut connaître que mes Contes fantastiques... En revanche, des spectateurs de l'Opéra-Comique m'attribuent, parfois, de l'Offenbach ; ils me prennent pour l'auteur de la pièce qui porte mon nom : les Contes d'Hoffmann.

— Vous exagérez... A l'Opéra-Comique...

— J'en sors, et je suis furieux.

— Vous avez entendu la Tosca?

— Non.

— Est-ce la Vie de Bohème?

— Non, aucune puccinade!... Mais je suis furieux tout de même... Quoi qu'on joue, les auditeurs ne comprennent plus la musique.

— *Ils ne la comprennent pas comme vous.*

— *Il ne s'agit pas de moi, ni de mes idées... Je vous dis que neuf auditeurs sur dix sont des auditeurs déplorables : ils n'écoutent pas, ils n'entendent pas.*

— *A Paris, pourtant, un public silencieux, attentif, dans une salle à demi obscure, tandis que seule, la scène...*

— *Ils n'écoutent pas la musique, vous dis-je, et je voudrais imprimer cette vérité dans un supplément à mes articles de naguère.*

— *Alors, mon cher et fantasque Hoffmann, dites-moi donc ce que vous pensez de tels auditeurs.*

*Il s'arrêta de marcher. Il leva l'index de la main droite. Et sa main gauche saisit un bouton de mon pardessus.*

« *Ça va être long,* » pensai-je; et je me résignai, d'avance, à subir une théorie.

— *Ne craignez rien, reprit le clairvoyant Hoffmann. Je serai bref. Et, d'ailleurs, c'est fort simple. Il suffit de répondre à une question.*

— *Laquelle?*

— *N'allez pas plus vite que moi, je vous prie... Voici ma question, et vous allez y répondre vous-même : « Que font deux auditeurs, lorsqu'une musique vient de cesser? »*

— *Ils en parlent.*

— *Très bien; optime, déclama l'ancien magistrat... Oui, ils en parlent; et c'est pour cela qu'ils l'ont mal écoutée. Quand ils l'écoutent, ils préparent ce qu'ils vont en dire. Ainsi, à mesure que l'émotion musicale devrait se développer en eux-mêmes, ils l'arrêtent, ils la figent, ils la paralysent; et ils se demandent, d'avance, quels mots, — vous m'entendez bien, — quels mots ils vont employer à son propos. Vraiment, une émotion musicale peut-elle être exprimée avec des mots?*

— *C'est bien difficile... Toutefois, lorsqu'on parle, il faut bien, pour se faire comprendre...*

— *Est-il nécessaire de parler de la musique?... Elle est autre chose que la parole, et c'est là sa véritable raison*

*d'être. Dès qu'on parle d'elle, on ne pense plus à elle-même : on parle de ce qui n'est pas elle.*

— *Pourtant, vous avez écrit sur la musique?*

— *Eh oui, j'ai fait de la critique musicale. Tous les hommes, toutes les femmes, même sans prendre un porte-plume, font de la critique musicale, fatalement; car chaque auditeur, sous une forme ou sous une autre, déclare ce qu'il aime ou ce qu'il n'aime pas; et nul, fût-il critique de profession, ne peut éviter un tel aveu, tout personnel... Mais ce qui m'étonne, depuis un siècle que je suis mort, c'est qu'on écoute la musique non pas pour se livrer à elle et pour l'aimer, mais bien pour en parler. Et, dès lors, on ne l'écoute plus elle-même.*

— *Ne croyez-vous pas que Wagner, avec ses leitmotifs, avec ses théories qui...*

— *Celui-là, n'en parlons pas; ce serait trop long, interrompit Hoffmann. Contentons-nous d'observer les habitudes du public actuel. Y a-t-il beaucoup d'auditeurs qui aiment la musique pour elle-même et qui cherchent uniquement une émotion musicale? Le plus souvent, les mieux intentionnés, et surtout ceux qui se disent cultivés, arrivent au concert ou au théâtre avec une idée arrêtée, précise, désignée par une étiquette : ce mot et cette idée, voilà, pour eux, l'essentiel de la musique. Vers 1900, on disait leitmotiv. Donc, s'il y avait des leitmotifs dans une œuvre nouvelle, c'était de la musique; mais s'il n'y avait pas de leitmotifs, ce n'était rien du tout... D'autres, plus tard, ont dit : plan tonal, cellule, construction. S'il y avait des mélodies, des airs ou des duos caractérisés, des chants passionnés, ils les condamnaient en prononçant le mot italinisme... Puis on a voulu des violons divisés et avec sourdine, des gammes sans demi-tons, des trompettes bouchées, des glissandos de harpe, des notes de passage qui ne passaient pas; et cela seul était musical et moderne. D'autres amateurs se sont épris de la couleur chatoyante des Russes, et ils ont uniquement désiré un orchestre bariolé comme*

*un tapis d'Orient. D'autres sont allés chercher des rythmes chez les nègres ; ils ont moins employé les instruments qui font des notes et multiplié les instruments de percussion et les « bruiteurs ». On a écrit dans plusieurs tons à la fois, on a considéré qu'une note pouvait cesser d'être une note pour devenir un timbre ou une couleur... Je ne discute pas : j'admets tout, — mais à une condition, c'est que cela soit musical, c'est-à-dire donne une émotion musicale... Or, qu'est-ce que je remarque parmi le public le plus cultivé ?*

— *Je vous en prie, ne le dites pas : toute vérité n'est pas bonne à dire.*

— *Ne craignez rien, reprit Hoffmann. Cette vérité, tout le monde la connaît ; elle est claire comme le jour ; et la voici dans sa banalité : chacun juge avec ses préventions. Seule lui semble acceptable la musique répondant aux formules en faveur dans sa petite chapelle. D'une chapelle à l'autre on s'excommunie. Dès lors, quel est le sort d'une œuvre nouvelle ? Si un auteur est un isolé, ou si le succès lui a déjà donné le contact du grand public, il a toutes les petites chapelles contre lui. S'il fait partie d'un groupe, le voilà prôné d'un côté, mais attaqué partout ailleurs. Si bien que l'existence d'un auteur, s'il veut réussir tout de suite et se ménager des appuis, devient celle d'un politicien qui cherche à se concilier les minorités les plus remuantes... Et le bon public, au milieu de toutes ces disputes, ne sait plus auquel entendre. Si seulement il pouvait oublier les mots et les théories dont on lui remplit les oreilles ; — s'il pouvait écouter la musique pour elle, pour elle seule et non pour ce qu'on en dit et pour ce qu'il en dira lui-même.*

— *C'est votre idée fixe...*

— *Chacun garde la sienne, dit-il tristement. J'aimais la musique plus que tout. Je la sentais, je la comprenais avec profondeur et passion, peut-être avec génie ; j'ai composé une œuvre abondante : on l'ignore... Pour la postérité, je ne suis que l'auteur des Contes fantastiques...*

— *C'est déjà quelque chose...*

*Il eut un sursaut et me regarda fièrement, avec un sourire haineux. Ses lèvres minces se crispaient, tendues sur ses gencives édentées... Alors, farouche, raidissant sa petite taille, il scanda nerveusement cette phrase :*

*— Tout est mauvais dans le monde; le diable est partout!*

*— Malheureux Hoffmann!... A jamais, vos mêmes pensées d'autrefois...*

*Mais déjà, tournant les talons, il disparaissait dans la nuit.*

*(Echo de Paris, 1922.)*

It was not until the year 1840 that the first ...

The first ...

...

...

# PORTRAITS DE MUSICIENS

---

## MONSIGNY

DÉBUTS DU GENRE « OPÉRA-COMIQUE »

« LE DÉSERTEUR »

**M**ONSIGNY, l'auteur du *Déserteur*, est généralement tenu pour l'un des créateurs du genre « opéra-comique ». Cette idée est exacte, mais il faut la préciser.

Qu'est-ce qu'un opéra-comique? Une définition, qui se présente presque d'elle-même, consiste à répondre : c'est une comédie où les mêmes acteurs chantent et parlent tour à tour.

Cette simple phrase, qui semble bien innocente, contient en germe toute une longue guerre. Une guerre peu sanglante, heureusement, mais qui dura plus d'un siècle.

Sous l'ancien régime, l'Opéra avait le privilège exclusif de représenter, à Paris, des spectacles avec musique. Il tenait fermement à son privilège, il était fort jaloux de marquer, par la musique et par la pompe du spectacle, sa suprématie sur tous les autres théâtres ; il ne tolérait un peu de chant ou de musique sur les autres scènes, qu'avec les réserves les plus expresses, des restrictions

draconiennes, et le plus souvent, une redevance. Voilà le fait brutal, inéluctable, la loi, puisque c'était un privilège accordé par le roi, c'est-à-dire l'équivalent légal d'un titre de propriété par lequel la justice peut être saisie et mise en action, — voilà la nécessité permanente qui domine la vie musicale au théâtre sous l'ancien régime : il y aura de la musique à l'Opéra, de par le Roy, mais il n'y en aura pas ailleurs.

Or, il y avait d'autres théâtres, et d'autres musiciens ; il y avait des acteurs ou des directeurs qui voulaient faire de la musique, et vivre grâce à elle : d'où la lutte contre l'Opéra.

Sous un régime absolu et qui donne sa faveur (comme tous les régimes) aux cantatrices, danseuses et autres divinités, comment lutter contre l'Opéra?... On ruse, on transige, on s'ingénie, on plaide contre lui, ou bien on le raille, on tâche d'ameuter les rieurs contre ce suzerain de la musique, on va même jusqu'à persifler les grands ou le pouvoir royal... Mais c'est un jeu dangereux.

Des comédiens italiens, vers 1660, s'établissent au Palais-Royal : c'est la troupe de Scaramouche, dont les représentations alternent avec celles de Molière. Le répertoire de ces Italiens est un mélange de prose et de vers, de paroles et de chant. Parfois des comédies ; parfois des pièces à tiroirs, où des scènes épisodiques se succèdent sans autre lien que l'actualité du jour, sont déjà l'équivalent de nos modernes revues de fin d'année. Or, l'attrait de semblables fantaisies, c'est d'être satiriques... Et à qui s'attaquent-elles volontiers ? A leur ennemi naturel, c'est-à-dire à l'Opéra. Non seulement elles se servent d'airs populaires, sur lesquels on dispose des paroles de circonstance (et ces airs sont appelés des *vaudevilles*) ; — non seulement elles utilisent quelques airs composés exprès pour elles, — mais encore elles empruntent au répertoire même de l'Opéra, les airs les plus célèbres en

leur donnant des paroles moins austères ; et cela c'est ce qu'on appelle alors une *parodie*.

Pour se produire en biaisant avec le draconien privilégié, de semblables comédies étaient le résultat d'innombrables intrigues et de tout autres comédies. Alors la France vivait encore sous les années rayonnantes de Louis XIV : on daignait s'amuser des lazzi des Comédiens Italiens.

Les années passent. Le Roi-Soleil s'assombrit... En 1696, ces bateleurs reçoivent un premier avertissement. Toute l'année ils refrènent leur verve. Mais les voilà qui osent, dans la *Fausse Prude*, railler Mme de Maintenon : au lendemain de la première représentation, ils furent congédiés.

L'esprit n'est pas une chose qu'on supprime en France : traqué ici, il renaît là sous une autre forme. Il y avait alors, vers les confins de l'agglomération parisienne, deux foires populaires, où des acteurs donnaient divers spectacles : l'une, entre Saint-Sulpice et Saint-Germain-des-Prés était la Foire Saint-Germain ; l'autre, à l'emplacement actuel de la gare de l'Est, était la Foire Saint-Laurent. Voilà donc les comédiens de ces deux foires qui reprennent ce que la troupe italienne avait dû interrompre. Et c'est pour eux que Lesage, l'auteur de *Gil Blas*, combine tant de comédies, tant d'opéras-comiques. Ses dix volumes de comédies, ont pour titre : *le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*; et une curieuse gravure, dans le sixième volume publié en 1730, mérite de nous arrêter. Elle est expliquée par la légende suivante, dont il faut méditer tous les termes :

« La Muse de la Comédie rassemble la Poésie, la Musique et la Danse, pour composer ses petits divertissements sous le nom d'Opéra-Comique. »

Ainsi, à cette date sinon auparavant, le genre *opéra-comique* a reçu ses caractéristiques principales. A la suite de la lutte contre l'Opéra, et comme pour être l'antithèse

des fastueuses tragédies de Lully (et bientôt de Rameau), il choisit des sujets dans la vie commune, bourgeoise, et non plus dans les aventures empanachées de l'antiquité ou de la mythologie, — il bannit les cérémonieux, les empesés récitatifs, et recourt aux scènes en dialogue parlé, — enfin, il s'essaye, il va s'essayer à faire chanter une musique plus simple, allégée, plus familièrement expressive, où les épisodes à grands spectacles, tels que divertissements fastueux, entrées de ballets, orages, tempêtes, levers de soleil en crescendo et couchers du même soleil en decrescendo, seront réduits à des proportions plus aimables, — une musique, en un mot, qui ne soit plus celle de la tragédie en perruque, des rois brandissant leur sceptre de bois doré ou des divinités apparaissant derrière des flammes du Bengale, mais bien la musique convenant à des sujets qui semblent pris dans la vie de tous les jours, à des bourgeois de Paris ou à des paysans de la campagne, à un forgeron qui frappe sur son enclume, à des laboureurs revenant des champs, à une jeune bergère que rencontre un gentil seigneur (et vous pensez bien ce qu'ils se disent), ou encore, comme dans le *Tableau du Mariage*, à M. et Mme Pépin, qui se disputent tellement que leur fille ne veut plus se marier, ... mais elle se mariera tout de même à la fin de la pièce, car, c'est là de l'opéra-comique.

Donc, autour de 1730, le genre opéra-comique était élaboré ; de nombreuses œuvres s'étaient déjà présentées au public. Des auteurs comme Piron, Panard, Le Sage avaient combiné, sans haute prétention, d'agréables et souriants livrets... Pour créer des œuvres viables, il ne manquait plus que des compositeurs heureusement doués.

De petites partitions, non sans agrément, avaient été données déjà. Telles, la *Pénélope moderne*, les *Vendanges de Suresnes*, les *Trois cousines*, de Jean-Claude Gilliers ; telle la *Force de l'Amour*, de Mouret ; tels encore les *Pèlerins de La Mecque*, de Philippe-Pierre Saint-Sévin. L'in-

généieux librettiste Favart avait connu le succès avec la *Chercheuse d'esprit*, *Annette et Lubin*, le *Coq du village*, et autres « pièces en vaudevilles », mais peu agrémentées de musique qui leur fût propre. Les Comédiens Italiens, qui étaient revenus à Paris peu après la mort de Louis XIV, se partageaient la faveur du public avec les troupes d'opéra-comique de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent. Mais, dans la partie musicale, aucune supériorité marquante et durable ne se révélait.

Tout à coup, vers 1750, les événements se précipitent. La *Serva Padrona*, de Pergolèse, donnée sans grand succès en 1746, est reprise à l'Opéra en 1752. Aussitôt on la porte aux nues. Elle était jouée par une troupe d'acteurs de l'Opéra-Comique italien, de l'*Opéra-Buffera*, acteurs qu'on appelle, à Naples ou à Venise, *I Buffi*. A Paris, on imite ce nom en français et les voilà désormais appelés *les Bouffons*. En quelques mois, portés par la vogue, ils montent plus de dix pièces italiennes. On les prône, on les attaque ; à la cour, à la ville, leurs partisans, leurs adversaires forment deux camps irrités, irréductibles. Au théâtre, dans le parterre, on se groupe comme pour un combat. Il y a le Coin du Roi, où l'on remarque d'Alembert : de ce côté on tient pour la musique de Rameau. Mais il y a le Coin de la Reine, où la musique italienne est défendue par Diderot, Grimm, d'Holbach et Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau alors esquissait ou même avait déjà écrit son *Devin du Village*. Aux spectacles des Bouffons, il retrouvait cette même musique qui l'avait enchanté lors de son séjour à Venise. En octobre, il fait représenter le *Devin* à Fontainebleau. Le 1<sup>er</sup> mars suivant, le *Devin* triomphe à Paris ; et en novembre 1753 Jean-Jacques lance sa claironnante *Lettre sur la musique française*.

De nos jours, on peut faire de nombreuses réserves sur les idées de cette *Lettre* et sur la valeur musicale du *Devin* ; il n'en reste pas moins incontestable que la *Lettre* eut un

retentissement prodigieux, et que le *Devin* connut une longue et glorieuse carrière. Ce sont deux faits importants ; on ne peut les nier ni les négliger. Et tous deux, auprès des musiciens et gens de théâtre et plus encore auprès du public, ils servaient la cause des Bouffons c'est-à-dire de l'Opéra-Comique contre l'Opéra.

L'influence de la musique importée par les Bouffons, et surtout de la *Serva Padrona*, fut considérable sur les opéras-comiques. Elle les incite à se libérer des *parodies* et des *scènes en vaudeville*, c'est-à-dire des mélodies prises ailleurs, soit mélodies populaires ou mélodies d'opéra ; et elle propose des indications, des modèles, de ce que peut être alors une musique dans un théâtre de demi-caractère. Que faut-il surtout ? de la variété, de la vérité, du mouvement, du naturel. On peut rompre avec la solennité, la lenteur, les développements du style d'Opéra, et néanmoins avoir un style, parce que chaque moyen d'expression, rythme, dessin mélodique, couleur de l'accompagnement d'orchestre, sera parfaitement approprié aux sentiments des personnages.

Dans une telle fermentation d'idées, parurent au théâtre de la Foire les *Troqueurs* de Dauvergne, le *Peintre amoureux*, de Duni, et, en 1759, les *Aveux indiscrets* de Monsigny.

De nos jours, au bout de deux siècles, on peut encore estimer que cette vieille partition respire la jeunesse. Idées faciles et abondantes, jolies, tendres ou narquoises, vivacité, prestesse : elle est *française* avec aisance et avec charme. Sans faire le sot étalage d'un style noble et prétentieux, Monsigny possède les aimables qualités qui conviennent à cette œuvre diverse et légère. Orchestration en demi-teinte et spirituellement combinée ; accents de la déclamation ou du chant bien en *scène* et qui portent sans effort ; musiques à danser d'une souplesse rythmique et d'une fantaisie expressive qui commandent les gestes.

L'année suivante (1760), autre pièce, autre succès de

Monsigny, le *Maître en droit*; — et, en 1761, le *Cadi dupé*. Voilà Monsigny célèbre. Tout de suite Sedaine, auteur applaudi, qui venait, en collaboration avec Philidor, de donner le *Diable à Quatre* et *Blaise le Savetier*, — Sedaine cherche à collaborer avec Monsigny.

Qui était-ce, ce nouveau musicien, dont tout le monde se met à parler?... Modeste, timide, réservé, il avait tellement peur de se mettre au premier plan, qu'on trouve à peine trace de sa vie. Peu de documents; presque pas de lettres; aucun remuement auprès des novellistes, ni chez les grands, ni chez les gens de théâtre. Quand ses partitions paraîtront, il les signera M\*\*\*; quand on le joue chez le roi, il ne sait même pas si son nom est écorché sur le fastueux livret imprimé pour la cour.

Il avait alors trente-deux ans. Il était né aux environs de Saint-Omer, dans le village de Fauquembergues, en 1729. Ses parents l'avaient fait baptiser le jour même, puis ils s'étaient mariés, quelques mois après. Ils étaient pauvres. Ils eurent d'autres enfants, sept en tout. Si bien que l'aîné, le futur musicien, fut bientôt utilisé à garder les troupeaux. Un jour, il reçut en cadeau un violon, et s'exerça de son mieux. Parfois un carillonneur de l'abbaye de Saint-Bertin, homme plus habile que son état ne l'exigeait, le prenait avec lui et lui apprenait un peu de musique.

Et puis l'enfant fut mis chez les Jésuites de Saint-Omer. Doux, docile, il y reçut une bonne éducation, et même cette habitude de la réserve, cet effacement distingué dont il ne se départit plus jamais. Un Jésuite qui aimait la musique le prit en amitié et perfectionna son habileté sur le violon.

A dix-neuf ans, Monsigny, dès la mort de son père, dut subvenir aux besoins des siens : sa mère, sa sœur et ses frères. Il vint à Paris, et réussit à se faire admettre comme commis dans les bureaux de M. de Saint-Jullien, receveur général du clergé de France.

Combien de temps resta-t-il dans cet emploi? Quels furent alors ses amis, ou les musiciens qui purent lui donner des conseils?... On ne le sait. Mais, quelques années plus tard, on le trouve chez le duc d'Orléans, employé comme maître d'hôtel : un maître d'hôtel, parmi plusieurs autres.

Quittons-le pour un instant, afin de présenter au lecteur moderne une modeste remarque, peut-être nécessaire.

Dans toute œuvre musicale, on peut distinguer d'une part ce qui est *essentiellement musical*, où s'exprime la sensibilité du compositeur, s'il est artiste-poète, — d'autre part, ce qui est surtout écrit avec des *formules d'époque*. Ces formules, évidemment, évoluent d'une époque à une autre. Or, le théâtre, pour réussir tout de suite, est obligé de plaire à un nombreux public d'auditeurs contemporains. Ceux-ci, dans l'ensemble, ont un goût musical peu développé et qui subit les habitudes alors en faveur. Des éléments étrangers à la musique (scénario, décors, mise en scène, jeu des acteurs...) prennent une importance considérable. L'élément purement musical (expressif, lyrique, profond et humain, intérieur) est souvent noyé dans les formules d'époque, qui dépendent du goût et des habitudes de cette époque, de l'état général des esprits et du milieu social. C'est pourquoi, dans notre étude sur l'Opéra-Comique et sur Monsigny, nous tâchons d'évoquer, autour du compositeur, ce qui domina et conditionna son œuvre. De nos jours, la part purement musicale, malgré sa valeur, paraît ne se manifester que par moments dans les anciens opéras-comiques. Cette appréciation résulte de notre sensibilité et de notre goût actuels. — Sur ce point, voir ci-dessous, page 197, *l'action moderne de la musique*.

Revenons à Monsigny, que nous avons laissé, vers 1760, chez M. le duc d'Orléans.

Il nous faut imaginer ce qu'était alors la maison d'un

grand seigneur, et surtout celle d'un prince du sang petit-fils du Régent. Écoutons seulement cet aveu d'un contemporain. De tout temps, lorsqu'on part pour l'armée on n'emporte que le nécessaire, l'indispensable. « Or, écrit M. de Luynes, M. le duc d'Orléans part lundi ; il a trois cent cinquante chevaux pour lui et sa suite... » A Paris, lorsqu'il ne part pas en guerre, une cinquantaine de personnes constituent son « particulier ». Dans son Palais-Royal, quiconque a été « présenté » peut venir souper les jours d'Opéra. Autour du Prince, gravitent trente secrétaires et une valetaille innombrable. Parmi ce peuple de domestiques, bon nombre de serviteurs sont nés dans la maison et doivent y mourir. C'est là comme une grande famille, — et aussi comme une grande caserne, car c'est à qui travaillera le moins. De petits gages, mais la vie et l'avenir assurés, et presque rien à faire. Bien mieux, dès que l'un d'eux a quelque talent, dès qu'il sait plaire, le voilà qui mène une vie d'amateur. Il est exactement ce que nous appellerons plus tard (après 1914) *un embusqué...* Monsigny, d'aspect aimable, prévenant, d'un caractère avenant, bon violoniste, et un peu débrouillé comme musicien, était donc parfaitement heureux.

Chez le duc d'Orléans, soit dans son Palais-Royal ou dans ses autres résidences, c'est une folie de divertissements. Le théâtre surtout est en honneur. Souvent le prince joue lui-même, avec ses comédiens favoris ; parfois il y a une entrée de ballet ; mais toujours on soupe, et chacun de se montrer prévenant pour les chanteuses ou danseuses qui sont les reines de la fête. « Le prince, se répète-t-on, vit pour le plaisir et l'amitié. » Après une jeunesse assez amoureuse, qui avait donné naissance à deux petits abbés, le prince s'était marié à une Bourbon-Conti, avait eu un fils (qui sera Philippe-Égalité, un nouveau « fanfaron de vice », et néanmoins père de Louis-Philippe) ; puis, bientôt veuf, il s'était remarié secrètement, ou plutôt il s'était laissé épouser, un peu malgré

lui, par une belle veuve aventureuse, Mme de Montesson... Si l'on veut sentir quelle atmosphère respirait alors Monsigny, il ne faut pas oublier qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout vers 1760, les grands tenaient pour principale affaire le plaisir, tous les plaisirs.

Partout où il logeait, le prince avait son théâtre : dans sa demeure officielle, au Palais-Royal, et aussi dans ses petites maisons du faubourg Saint-Martin et du faubourg du Roule, à Villers-Cotterets, au Raincy et autres résidences. Pour alimenter de pièces ce théâtre qui ne chôme pas, le duc disposait de deux fournisseurs ordinaires, Carmontelle et Collé.

Carmontelle, lecteur du prince, écrivait de petites pièces, des *Proverbes* pleins d'agrément. Il excellait aussi à improviser d'ingénieux dessins, relevés d'aquarelle, de gouache ou de sanguine : sans tout à fait saisir la ressemblance des gens, il en donnait une silhouette caractéristique. Les visages étaient toujours représentés de profil. Une de ses aquarelles, devenue célèbre et reproduite partout, représente la famille Mozart, en 1764 : la sœur de Mozart chante, le père joue du violon, et le petit Mozart, qui n'a que huit ans, joue du clavecin : sur sa chaise on a dû mettre un gros coussin, pour que les mains de l'enfant soient au-dessus des touches. Cette aquarelle, à tout le moins, semblerait indiquer que le petit Mozart vint chez le duc d'Orléans et rencontra (apparemment) Monsigny. En tout cas, soit au voyage de 1764 soit à celui de 1778, le génie si intelligent, si réceptif de Mozart sut adapter à son usage les exemples de simplicité, de vivacité et d'expression directe, que présentaient les opéras-comiques français (1).

L'autre lecteur du duc d'Orléans était Collé. Celui-ci,

(1) Cette indication vient d'être amplement confirmée dans la réédition du *Mozart* d'Otto Iahn, et dans le grand ouvrage de Teodor de Wyzewa et de M. de Sainte-Foix.

par ses pièces, ses projets de livret, sa conversation et ses idées sur le théâtre, put avoir une grande influence sur le timide Monsigny. Collé saura le contraindre à mettre en musique *l'Isle Sonnante*, où Collé fait la satire de la musique et des musiciens. Ancien commis de finance et qui demeura toujours boursicotier, habitué des tavernes et joyeuses rôtisseries, Collé affichait le plus hautain mépris pour les musiciens. « Rameau a du génie, déclarait-il, mais c'est une brute. » Tous ces rêveurs, pour lui, n'étaient que des bêtes. Et pourtant, il collaborait avec eux... Il fit représenter, en 1747, une comédie fort libre, et d'une peinture très précise, intitulée *la Vérité dans le Vin*. Sainte-Beuve la juge ainsi : « Elle nous peint tels quels les vices du temps, l'effronterie des femmes, la sottise des maris, l'impudence des petits abbés. Il y a dans le dialogue une familiarité, un naturel, dans les réparties une naïveté, dans les situations un piquant et un osé qui font de ce tableau de genre un des témoins historiques et moraux du XVIII<sup>e</sup> siècle. »

Pour le duc, Collé écrivit des comédies, des proverbes, des parades, toutes pièces d'une liberté débridée. Il eut même l'audace de mettre un roi de France sur la scène : chez le prince, à Bagnolet, il donna *la Partie de Chasse de Henri IV*, qui connut par la suite une brillante fortune.

Tel était donc le milieu aimable, galant, assoiffé de jouissance et gourmet en jeux d'esprit, dans lequel le tranquille Monsigny se trouve entraîné vers le théâtre. Chez le duc d'Orléans, il n'est question que de théâtre. Et comme Monsigny naquit avec le goût de la musique, il est inévitable qu'il songe au théâtre musical qui est à sa portée, et qui ressemble aux comédies qu'il voit sans cesse : l'opéra-comique.

Apprenti-musicien, trouvait-il des maîtres pour le diriger? Il aurait étudié, semble-t-il, avec un certain Gianotti, contrebassiste à l'Opéra et au Concert Spirituel, auteur

de sonates, de duos et même d'un ouvrage théorique. Mais la musique de Monsigny prouve qu'il fut surtout un musicien d'instinct, un inventeur, un autodidacte. Il faut l'imaginer cherchant dans les ouvrages de Rameau et ne s'y attardant guère, consultant tel ou tel musicien que ses relations lui font trouver, écoutant de toutes ses forces toutes les musiques possibles : à l'Opéra, à l'église, chez le duc, aux Bouffons ou à l'Opéra-Comique de la Foire. On peut l'imaginer aussi multipliant les essais, qu'il garde pour lui ou quelques amis : ariettes, duos, fragments de scènes qu'il refait à sa manière sur les paroles d'une pièce qu'il a vue.

Il faut d'ailleurs tenir grand compte du voisinage de Philidor. Mais quelle figure capricieuse, fantasque, instable. Issu d'une longue lignée de musiciens, fils d'un instrumentiste érudit qui laissa une abondante collection de musique du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle, Philidor acquit un grand savoir musical. Très doué pour la partie abstraite, mathématique de cet art, il avait de naissance un extraordinaire génie de la combinaison et une mémoire prodigieuse. De tels dons, il les appliqua trop volontiers au jeu d'échecs. Philidor sera le plus brillant joueur d'échecs de son époque, — et néanmoins, l'un des créateurs de l'Opéra-Comique. Son œuvre, qui tient en quelques titres, est contemporaine de celle de Monsigny et pour ainsi dire lui est parallèle. De l'une à l'autre il y a mutuelle influence, ainsi qu'entre des fils électriques voisins, où des courants agissent et réagissent par induction.

Toute cette formation de Monsigny musicien, nous sommes réduits à la supposer, à l'imaginer faute de documents. Ce que je viens de proposer est le plus vraisemblable, si l'on reconstitue le milieu où vit Monsigny, et si l'on se rappelle son caractère doux mais ferme, son esprit clairvoyant, — et si l'on veut bien songer à son œuvre si personnelle, si touchante, si « sensible » (comme

on disait alors), œuvre abondante pendant quelques années, pleine d'invention et de charme, et s'arrêtant tout d'un coup, sans aucune raison apparente.

Mais voici une influence capitale dans la vie de Monsigny : un homme de théâtre, déjà célèbre, fort actif et poussé par le besoin, prend barre sur lui, le domine, le stimule, et se propose de ne plus le lâcher sans en avoir extrait toute la musique qu'il contient : cet impérieux librettiste, c'est Sedaine.

Sa gloire, de nos jours, nous étonne un peu. Elle fut jadis une de ces gloires de théâtre, éblouissantes un moment, brusques, aveuglantes, moins produites par les œuvres mêmes que par l'heureux accord de ces œuvres et de certaines circonstances passagères. Dès que les circonstances viennent à changer, l'œuvre pâlit, et l'on devient peut-être trop sévère pour elle, qui fut trop glorieuse. C'est le cas d'Augier, de Dumas fils, et surtout de Scribe, qui sont, à plus d'un égard, dans la filiation de Sedaine.

Sedaine, avec le sens du théâtre et peu de souci du style, était excellent librettiste. Il avait collaboré avec Philidor, il collaborera abondamment avec Grétry, et le voilà qui s'empare de Monsigny. Il lui apportera plus de livrets que le compositeur n'en pourra utiliser. D'ailleurs collaboration fort heureuse : les livrets, bien au goût du jour, bénéficieront de la gloire de leur auteur. Celle-ci, presque tout de suite, atteindra son apogée à la Comédie-Française avec la *Gageure imprévue*, et plus encore avec le *Philosophe sans le savoir*.

La collaboration de Sedaine et de Monsigny commença par un petit acte, presque une courte opérette, sur un sujet tiré d'un conte de La Fontaine : *On ne s'avise jamais de tout*. Le succès fut prodigieux. Il coïncidait d'ailleurs avec la plus grande vogue du genre opéra-comique.

Cette vogue inquiétait de plus en plus l'Opéra. La

vieille lutte du temple de Polymnie contre les théâtres de la Foire allait reprendre, plus active que jamais : en effet l'Opéra était grevé de dettes. Le public donnait toute sa faveur et son argent aux chanteurs qui l'amusaient, mais il désertait le pompeux temple de Polymnie. L'Opéra conçut donc un projet tout naturel : s'adjoindre, ou plutôt absorber les acteurs qui faisaient recette.

Ceux-ci se défendirent. Ils estimèrent qu'on leur faisait trop d'honneur. Ils ne voulaient être ni annexés, ni exploités. Contre leur puissant rival, ils avaient une arme : c'était le traité par lequel ils lui versaient 20 000 livres par an pour avoir le droit de jouer de la musique chez eux. Cette location, cette délégation de privilège les sauva.

Mais la menace de l'imposante Polymnie rapprocha les deux petites troupes, qui tremblaient pour leur existence. Les Italiens, *I Buffi*, installés rue Mauconseil, s'associèrent avec l'Opéra-Comique de la Foire : celui-ci quitta ses tréteaux et vint dans la salle de la rue Mauconseil.

Désormais l'Opéra-Comique a bien une existence complète et durable. Le genre est constitué ; il a conquis la faveur ; le librettiste Sedaine est en voie de passer pour une façon de petit Molière ; des musiciens se révèlent : Duni, Monsigny, Philidor, et bientôt Grétry. Le théâtre quitte la Foire et prend un aspect cossu, respectable : il a un chez lui, il a pignon sur rue, il gagne de l'argent, il devient propriétaire ; ce n'est plus un bateleur, c'est quelqu'un, c'est une puissance, et ce sera bientôt une institution nationale.

Quelques années seulement nous séparent encore du *Déserteur*. Avec Sedaine, Monsigny donne pendant ce temps *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* ; avec Collé, il donne *l'Ile sonnante* : ces trois pièces, à la Comédie-Italienne, c'est-à-dire à l'Opéra-Comique de la rue Mauconseil. Il donne à l'Opéra, *Aline, reine de Golconde*. Cette pièce eut alors un grand succès. Aujourd'hui, selon le goût

contemporain, on y retrouverait peu ce qui nous charme encore chez Monsigny. Mais, en 1766, sur cet Opéra qui décidément était tenu pour « ennuyeux », *Aline, reine de Golconde*, présentée par deux auteurs à la mode, Sedaine et Monsigny, montée d'ailleurs avec faste, connut la faveur du public : elle atteindra bientôt la cinquantième représentation ; peu après elle sera reprise, elle sera jouée à Versailles « devant Leurs Majestés » ; Louis XV se fera présenter Monsigny, et il lui donnera... une montre à répétition. — *Aline, reine de Golconde* fut donc un succès.

Mais voici venir l'année 1769. Dans les *Mémoires secrets*, à la date du 4 mars, on lit ceci :

« *Le Déserteur*, opéra-comique du sieur Sedaine, dont le sieur Monsigny a fait la musique, annoncé depuis longtemps et retardé par les soins et embarras qu'a donnés au musicien la place de maître-d'hôtel de M. le duc d'Orléans dont ce prince l'a revêtu, doit être enfin joué après-demain. Il y a eu hier une répétition presque aussi brillante que sera la première représentation. M. le duc d'Orléans, M. le duc de Chartres y étaient, et quantité de seigneurs qui ont trouvé cet ouvrage miraculeux. » (1)

Dans la société élégante, parmi tout ce qui compte à la cour ou à la ville, quel désir d'assister à la première représentation du *Déserteur* ! Le 6 mars, dès quatre heures de relevée, quel brouhaha dans le quartier du théâtre ! Presons-nous : le rideau est annoncé pour cinq heures. Plus nous approchons, plus les rues étroites sont encombrées de curieux. La rue Barbette est pleine de carrosses, de fiacres, de chaises à porteurs, de vis-à-vis, de paresseuses, de vinaigrettes, de gondoles, de sabots et autres voitures. Il fait froid. On avance à peine ; toutes les glaces sont levées. Le populaire se presse pour admirer les four-

(1) Je remercie mon ami, M. Martial Teneo ; sa connaissance du XVIII<sup>e</sup> siècle m'a été fort utile pour la « soirée rétrospective » qu'on va lire : elle est faite d'après la *feuille des entrées*, conservée à l'Opéra.

tures, les habits de soie, les manches à trois rangs de dentelles et les « coiffures » poudrées. Il n'y a plus personne dans les échoppes de savetiers, de fripiers ou d'écrivains publics... Ah! pensent les femmes du peuple, en pataugeant dans le ruisseau et les épiluchures, si l'on pouvait voir leurs mules dorées et leurs escarpins à boucles! Ils ne vont pas à pied, ceux-là... Et déjà les ouvriers de portières, les aboyeurs, les commissionnaires, bondissent au-devant de la pratique. Au coin de la rue Française et de la rue Mauconseil, voici l'ancien Hôtel de Bourgogne, où va se donner le spectacle (de nos jours, c'est le n° 29 de la rue Étienne-Marcel; le mur du fond du théâtre existe encore).

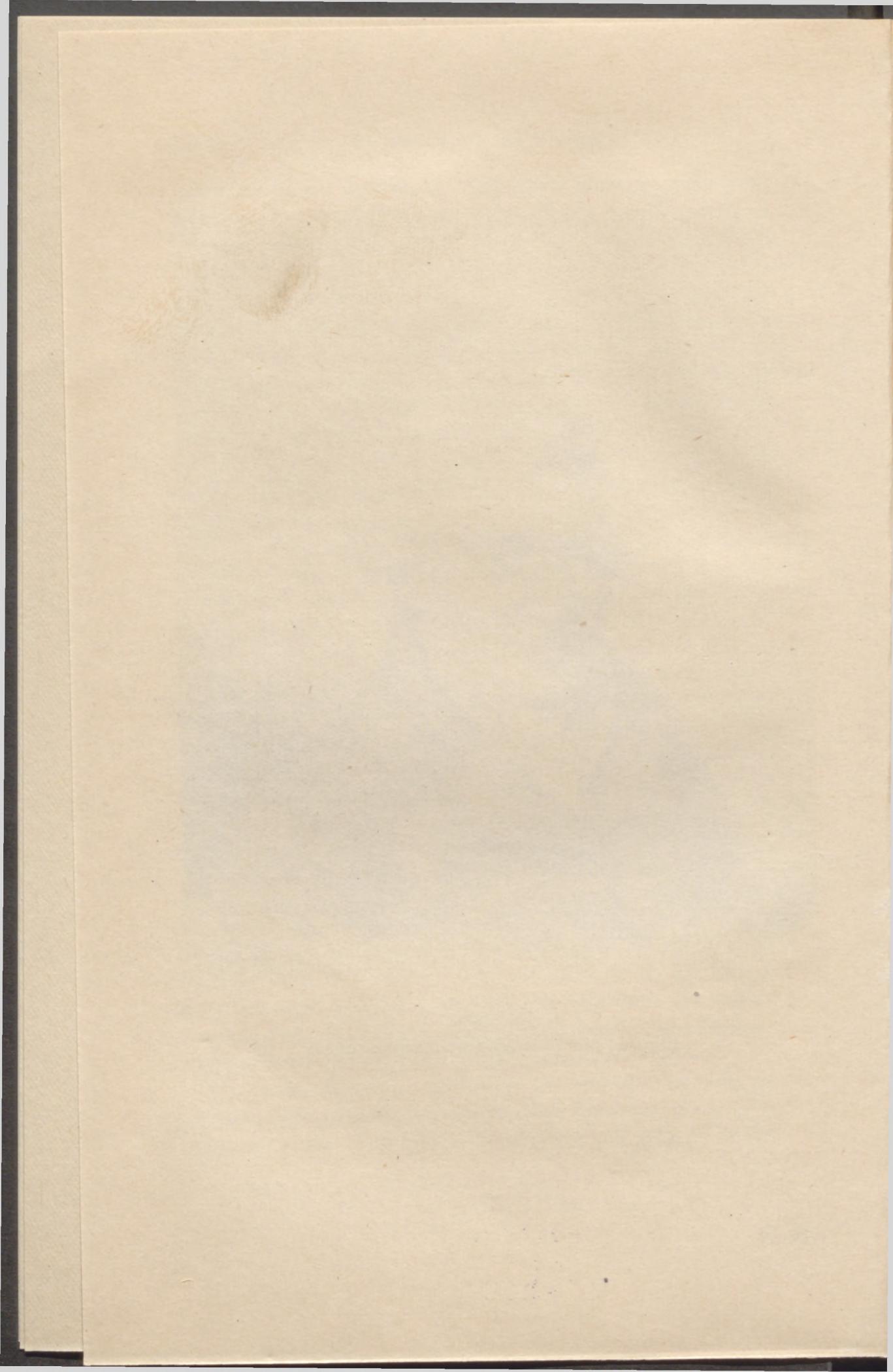
Près de la porte, la bouquetière de la Comédie-Italienne a fort à faire. Hommes d'épée, hommes d'argent, hommes de robe veulent des violettes, ou des roses forcées, pour les offrir à la beauté qui règne sur leurs cœurs. La bouquetière, qui vient de succéder à la célèbre Fanchon, ne sait à qui répondre. On se bouscule. On voudrait entrer. Mais les escaliers, les couloirs sont si étroits, et les jupes de soie épaisse et de damas brodé d'or, sont si encombrantes, — ces vastes jupes « sur le panier ».

Dans la salle, remise à neuf depuis peu, le luxe tient du prodige. C'est à croire que la richesse, l'or et les pierreries de toute la terre sont là. Pourtant la du Barry n'y est pas. Mais la favorite royale y règne encore par la mode qu'elle impose. Toutes les femmes dont on parle — dont on parle trop, — portent le même chignon lâche, prêt à tomber, dont le coiffeur Lamet, ancien amant de la du Barry, s'est fait une spécialité. Ce chignon défaillant est retenu par une longue épingle, que termine un brillant nommé « greluchon » (le mot avait aussi un autre sens).

Les robes, dans les loges, font un resplendissement de couleur, où s'épanouit une énorme floraison d'or. Soie jonquille, satin Marly d'un blanc écumeux, gros de Tours



MONSIGNY  
d'après une lithographie de l'époque



de teinte incarnadine, satin égyptien d'un ton émeraude, lampas de bleu Nattier...

Sur ces fonds chatoyants et solides, sur le miroitement des tissus aux larges cassures, quelle fantaisie, quelle débauche d'ornements : fleurs brodées d'or, fleurs peintes au naturel, torsades, guirlandes de feuillages, nœuds de paillons roses, bouquets de plumes... Mais, là-bas, éblouissante, plus blanche qu'un lis, cette robe de velours neigeux, avec un « corps » rebrodé de paillons et paillettes..., c'est la Duthé, la reine de Cythère (et des princes royaux). Sur elle, sur les autres « demoiselles de bon ton », — sur la belle Sophie Arnould qui trône, parmi un groupe d'adorateurs, dans la loge du comte de Lauraguais, — et aussi sur les femmes de la cour, sur les parvenues de la finance, quel ruissellement de bijoux : épauettes de brillants, colliers de perles « en esclavage », sardoines jaunes gravées par Barrier, montres en breloques de Romilly, — et aussi plus modestes, plus « sensibles », des « souvenirs » en émail, avec une peinture en grisaille.

Mais le spectacle ne commence donc pas !... Pourquoi faire attendre?... Il est déjà cinq heures... Impatiemment on regarde le rideau, et on la trouve bien grave, bien grande, cette Muse austère, cette Thalie, couronnée de lierre, et qui tient un bel écusson bleu, où l'on peut lire : *Castigat ridendo mores*. Heureusement, au-dessous, afin de flatter le goût d'alors pour la nature et même pour les bergeries, une guirlande annonce les projets champêtres de l'Opéra-Comique : *Pastorum carmina ludo*.

Au parterre, où l'on se tient debout (car les bancs ou les chaises n'y seront introduits que plus tard), — au parterre, dans le groupe des hommes, on disserte, on discute. Groupe sombre, mais coloré : très peu de noir, — des habits bleu céleste, puce, ponceau, chamois ; des fracs marron à boutons d'or, et surtout, fort à la mode depuis peu, des étoffes souples, à tons changeants.

L'orchestre, enfin, commence l'ouverture. C'est Lejeune



qui dirige sa petite troupe ordinaire : dix violons, deux quintes (c'est-à-dire deux altos), deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trois violoncelles, deux bassons, deux contrebasses et un timbalier... En général l'ouverture est peu goûtée. Ce n'est que de la musique ; et l'on s'étonne que Monsigny ait voulu faire le symphoniste : qu'il laisse donc cela aux gens de l'Opéra ! (1)

Le rideau se lève. Le dialogue de Sedaine, les ariettes de Monsigny, si touchantes, si « naturelles », la voix et le jeu des acteurs, séduisent tout l'auditoire. Les acteurs, c'est Caillot, c'est Mme Laruette. Une fois la toile baissée, on les loue, on les discute, on se redit des papotages sur leur compte. Les petits maîtres, ambrés, musqués, la joue relevée d'une pointe de rouge, disent pis que pendre de Caillot. Car ils envient ce chanteur à bonnes fortunes, qui est la coqueluche de Cythère. Quant à Mme Laruette, la divine, quelle grâce, quelle simplicité, et comme elle fut touchante pour chanter : *Peut-on affliger ce qu'on aime.*

— Eh ! oui, répond quelque auditrice... Mais elle ne doit guère aimer ce pauvre Laruette, car elle l'afflige autant qu'un mari peut l'être...

Mais voici un groupe bien bruyant, hommes de lettres, hommes de théâtre, gazetiers, musiciens : Duni, Philidor, Grétry, Collé, Marmontel ; voici Chevrier, un satiriste dont un livre à clef, le *Paris*, court les salons, passé sous le manteau ; voici le chevalier de la Morlière, un pirate des coulisses ; et voici Dorat, le doux, le fade, le tendre idyllique... Et ce gros homme, qui péroré longuement, lourdement, doctoralement, pour démontrer que les Français n'auront jamais de musique, c'est le baron Grimm, un Allemand... Mais voici Diderot, avec Greuze ; et tous deux ils reconnaissent dans le *Déserteur* un art

(1) La partition gravée (édition originale) comprend : quatuor à corde, deux hautbois, deux cors, deux bassons.

apparenté à celui qu'ils prônent : retour à la nature, peinture des mœurs bourgeoises, et non plus les éternelles redites d'allégories pâles ou de mythologies fatiguées ;... et voici Joseph Vernet, mélancolique continuateur de Claude Lorrain : il donne le bras, affectueusement, à Moreau le jeune, qui vient d'illustrer *les Grâces*.

Au second acte, le succès se concentre sur l'acteur Clairval. C'est presque une révélation ; on est plus qu'étonné : Clairval, dans le rôle du vieux soldat Montauciel, n'a pas été commun. Comme il a fait des progrès, comme il se dégrasse, cet ancien perruquier. Il est vrai qu'il reçoit chaque jour, et même après la chute du jour, des leçons des femmes du plus grand monde. Son jeu a pris de la finesse. Il a de l'entrain, de la bonhomie, aucune grossièreté... Quant à son rôle, quel relief, quelle verve soldatesque.

Au troisième acte, l'émotion du public est à son comble. Chacun de crier au chef-d'œuvre, à l'œuvre inoubliable ;... et chacun déjà, de s'empressement pour rentrer chez soi. Il est neuf heures. La rue est encombrée. Les aboyeurs n'en finissent pas d'appeler les voitures. Quelques hommes de lettres et philosophes, à pied comme il convient, se dirigent vers le Café des Beaux-Esprits, rue Dauphine ; des couples s'arrêtent dans des rôtisseries pour souper et savourer quelque andouillette de Troyes, ou une grasse poularde du Périgord, fort décevantement arrosée d'un chaud et vermeil Bourgogne, bien dépouillé, et qui ne coûte que quelques sols... Cependant, ça et là, parmi les rues étroites, obscures sous de rares lanternes qui se balancent au bout d'une corde, les carrosses à sept glaces se dispersent, précédés de leurs coureurs en livrée galonnée ; les chaises à porteur cheminent lentement, guidées par un laquais qui porte une torche. Et dans le théâtre, où vient de naître avec éclat un chef-d'œuvre, — dans le théâtre désert, silencieux et tout noir, les guetteurs de service, fatigués, indifférents, et qui sont aussi des philo-

sophes sans le savoir, achèvent déjà leur ronde, et ils ont fini d'éteindre les dernières chandelles.

Le *Déserteur* avait tout pour plaire à un élégant auditoire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les grands seigneurs aux jabots de dentelles, les dames à paniers affectaient d'aimer la nature et allaient la chercher dans de coquettes bergeries.

Sur la scène, la pièce leur faisait voir des gens du commun et des paysans : vertueux, soumis, honnêtes, avec une âme pomponnée de bons sentiments, ces « enfants de la nature » étaient aussi peu réels que dans un conte moral ou philosophique. Et quelle intrigue!... Une bergère, gentiment arrangée comme une poupée de Greuze, attend son fiancé, Alexis, qui est soldat et va bientôt avoir fini son congé. Mais Mme la Duchesse, qui est maîtresse de toutes les terres environnantes, a une bien singulière fantaisie : pour éprouver Alexis, elle organise une noce fictive, celle de la vraie fiancée et d'un comparse. Or Alexis revient, voit passer le cortège nuptial : dans un mouvement de désespoir, il déserte.

Le voici en prison, non pas dans un noir cachot, mais dans une sorte d'aimable corps de garde : chacun y entre à volonté, et chacun peut en sortir, sauf le prisonnier. Dans sa tristesse, il trouve un fantasque et délicieux compagnon, vieille brisque, buveur et brave homme, plein de vin et de chansons, qui ne demande qu'à boire encore et à chanter toujours. C'est Montauciel. Il est trop loyal pour être ni condamné, ni damné, comme l'indique son nom. Morbleu, ce n'est pas lui qui aurait déserté :

— « Je ne déserterais jamais » chante-t-il dans un air qui est une merveilleuse réussite. Rondeur, bonhomie, hésitations titubantes d'un vieux biberonnier, brusques sursauts et raideur militaire du garde-française, — tout est traduit, tour à tour, par une mélodie expressive et franche, primesautière, aussi naïve qu'ingénieuse, très

en scène, et qui porte le geste ou plutôt le commande. Elle semble même, et avec d'autant plus d'aisance qu'elle n'y songe peut-être pas, parodier les grands airs et les roulades des tragédies lyriques ou des oratorios. Vraiment, avec son sans-façon, elle est extraordinaire.

Près du vieux et jovial soudard, arrive un jeune niais, parent d'Alexis. Montauciel veut trinquer, afin de boire encore, et il le force à chanter. Le jeune niais, en voix de fausset, glapit un chant lugubre :

— Est-ce pour porter le diable en terre, s'écrie Montauciel. Et le voilà qui entonne une chanson à boire :

— Et maintenant, dit-il, chantons ensemble.

— Mais je ne sais pas votre chanson.

— Et moi, est-ce que je sais la vôtre?... Chantons ensemble, morbleu!... Dites votre chanson, et moi la mienne.

Or, les deux chansons, si différentes, se superposent, s'emboîtent à ravir. Et cet effet, comique par l'imprévu, est réussi avec une franchise, une verve irrésistibles :

— « Cette double chanson, écrivait Berlioz, j'avoue que je la regarde comme un trait de génie, ni plus ni moins. »

Au troisième acte, l'ineffable Montauciel, qui ne sait pas lire, essaye de déchiffrer la lettre d'un camarade : Monsigny lui prête encore un air d'une amusante cocasserie. Mais voici qu'on apprend que la fiancée, alors que le Roi venait au camp, a pu s'approcher de Sa Majesté et obtenir la grâce d'Alexis : aussitôt Monsigny, sans nulle recherche, atteint à une émouvante grandeur... Après quelques brefs épisodes, la scène change ; et on voit Alexis, grâcié devant le peloton d'exécution, et rejoint enfin par sa fiancée.

Cette anecdote est bien enfantine, et jamais personne n'a dû la prendre au sérieux. Mais Sedaine, dans la conduite des scènes, dans le dialogue parlé et même dans la versification des couplets, montre à la fois une naïveté

et une grosse adresse qui désarment et qui charment.

Quant à la partition de Monsigny, avec les ressources les plus simples, elle est d'une fraîcheur, d'une vivacité, d'une douceur ingénue et d'un naturel qui séduisent à coup sûr. Par moments, elle atteint à l'émotion et à la poésie. Et toujours, elle est d'une extraordinaire, d'une vivante vérité d'expression :

— « Monsigny, déclarait encore Berlioz, est aussi vrai dans son genre que Gluck dans le sien. »

La partition, intimement adaptée au livret de Sedaine, réalise un des modèles les plus accomplis de l'opéra-comique français.

Le succès du *Déserteur* fut prodigieux. Chose rare au théâtre, ce fut un succès durable. Ni Grétry, ni Gluck et ses continuateurs, ni Boieldieu et Auber, ni la révélation de Beethoven, ni la vogue universelle de Meyerbeer, ne purent faire que Monsigny ne restât pas le maître d'un petit jardin qui était bien à lui. En 1843, une reprise fameuse lui valut un nouveau regain de succès, et notamment des articles enthousiastes, clairvoyants, de deux juges excellents à des titres divers : Henri Heine et Berlioz. Berlioz détestait les opéras-comiques, parce qu'il en écoutait, par métier de feuilletoniste musical, beaucoup d'insignifiants ou d'exécrables. Mais il était trop artiste, trop poète, pour ne pas être ému par la charmante et sincère sensibilité de Monsigny, et pour ne pas applaudir à la grâce, à l'esprit, à la vivacité, à l'imprévu comique d'une œuvre aussi heureusement réussie que le *Déserteur*.

Quant à Monsigny, le *Déserteur* marque le point culminant de sa carrière. Trois ans plus tard, son opéra-comique le *Faucon* n'eut qu'un demi-succès ; puis la *Belle Arsène* fut plus heureuse ; enfin *Félix ou l'Enfant trouvé*, malgré quelques bonnes pages, n'eut qu'une existence courte et sans gloire.

Alors Monsigny se tut. C'était un sage. C'était même

un homme d'esprit. On pourrait citer les titres de trois pièces non jouées, et mentionner quelques démarches qu'il fit pour elles ;... mais non, en vérité, il renonçait au théâtre et à la musique. Il avait alors cinquante ans.

Pour quelles raisons, ce renoncement?... Je viens de le dire : c'était un sage. Il sentit que son cœur ne chantait plus. Quand Sedaine insista pour qu'il compose la musique de *Richard Cœur de Lion*, Monsigny lui rendit le livret, doucement mais fermement, et lui écrivit :

« Je ne puis faire votre pièce ; prenez Grétry ».

On aime une telle loyauté, une telle connaissance de soi-même.

Et puis, dans une famille qu'il fréquentait depuis longtemps, il y avait une grande jeune fille qui ne se mariait toujours pas. Les années passaient ; elle avait trente ans : Monsigny l'épousa, bien qu'il eut cinquante cinq ans. On était alors en 1784.

Bientôt 89, la Révolution, la Terreur... Pour Monsigny, un état voisin de la misère. Et sa vue s'affaiblissait : il était menacé de devenir aveugle. Il se retira faubourg Saint-Martin, hors les murs, derrière la Foire Saint-Laurent où il avait fait jouer ses premières pièces. Il avait la jouissance d'un petit jardin, où il se promenait avec sa fille et son fils.

Quand on choisit, en 1795, les membres du nouvel Institut, on l'oublia ; quand on fonda le Conservatoire, on l'oublia. Toutefois peu après, on lui donna une place d'inspecteur des études ; il est vrai qu'on lui retint la moitié de son traitement pour faire une rente à la veuve de son prédécesseur ; et d'ailleurs, au bout de deux ans, cette place fut supprimée.

Monsigny se résigna, bonnement, simplement. Le ministère, le théâtre qu'il avait tellement enrichi, lui servaient de modestes pensions. Le musicien délaissé, jadis applaudi, attendait la mort, sans la craindre et

sans l'appeler. Aucune amertume, aucun regret, quand il songeait aux hommes, et à ce qu'on appelle de la gloire. Il continuait à aimer la vie, comme une belle chose qui s'éloigne.

Il avait quatre-vingt-quatre ans, lorsque l'Institut s'aperçut qu'il avait oublié Monsigny : il l'élut parmi ses membres (1813). Grétry venait de mourir : c'était peut-être lui, intrigant et hâbleur, la cause de ce long oubli.

Monsigny ne quittait plus guère sa retraite suburbaine. « Mais l'été, rapportera sa fille, il se promenait encore dans son jardin ; il en revenait toujours avec une rose à la main ou à la boutonnière. »

« Le 25 décembre 1816, écrit-elle encore, il se leva comme à l'ordinaire ; à peine fut-il habillé qu'il se trouva mal ; il fallut le remettre au lit... Le 9 janvier, il fut administré, se trouva mieux ensuite, et nous eûmes un moment d'espoir ; mais c'était le dernier effort de la nature. Le 14 janvier 1817, un mardi, à cinq heures du matin, il termina sa longue et honnête carrière, laissant après lui une réputation de bonté et de probité qui n'a jamais été contestée. La cérémonie funèbre eut lieu le jeudi, et le corps fut porté au cimetière du Père-Lachaise. »

Tel est le récit de sa fille, récit simple et sincère comme Monsigny même.

Aux obsèques, des discours officiels ; dans les feuilles, des articles ; et, au théâtre, on profita de cette actualité, de cette mort, pour remettre ses œuvres sur l'affiche.

Sa tombe, vers la chapelle du Père-Lachaise, à gauche en montant, c'était une pierre plate entre quatre thuyas. La concession n'était que de dix ans : ses enfants, beaucoup trop pauvres, ne purent la renouveler. En 1827, les restes anonymes de Monsigny disparurent, mêlés à beaucoup d'autres.

Mais lui-même était si bon qu'il serait désolé de nous attrister. Il nous demanderait plutôt de l'oublier, afin de nous laisser doucement émouvoir et charmer par sa

musique. Je crois qu'il rougirait un peu, s'il me voyait étendre à cette musique ce que Voltaire écrivait à Sedaine, pour le remercier du livret du *Déserteur* :

« Monsieur, c'est un grand art que celui de rendre les hommes heureux pendant deux heures. »

# BEETHOVEN

## I. - L'IMAGE DE BEETHOVEN

CHACQUE année, dans les expositions de peinture, on voit quelque toile où figure l'auteur des *Neuf symphonies*. Pendant longtemps encore il continuera sans doute d'apparaître, chaque printemps, sur d'autres toiles et presque avec d'autres traits. Car cela devient une mode. Naguère, on fabriquait des *Bonaparte* ou des *Tentation de saint Antoine*; maintenant, on confectionne des *Beethoven*.

Et les sculpteurs rivalisent avec les peintres.

De telles œuvres sont parfois significatives. Évidemment, elles ne nous apportent aucune vérité authentique sur Beethoven : un commentaire plastique ne peut avoir que la précision toute spéciale, séduisante et suspecte, d'un symbole. Il est aussi, comme toute chose, un document ; il renseigne peu sur le modèle, et davantage sur le peintre ou le sculpteur. Mais, ce qui peut intéresser les amateurs de musique, il montre comment, à telle ou telle époque, on se représente Beethoven.

Vers 1830, en France, on l'imagina parfois comme une sorte de Béranger ; je parle de feu notre chansonnier national, auréolé alors d'une gloire prodigieuse. Oui, lorsque l'on voulut représenter l'aimable, le « sensible » auteur de la *Symphonie pastorale*, on lui prêta une bonhomie moutonnière et aussi cette robe de chambre à

soutaches que l'on revoit souvent dans les portraits du *Chantre de Lisette*.

Alors, la Restauration finissant ou le roi-citoyen commençant, lithographes et graveurs sur bois habillaient un contemporain avec leur vestaire même : ils négligeaient, d'un pays à l'autre, les variations de la mode. Bien plus, ils utilisaient les attributs, la pose, le cadre alors en usage chez les dessinateurs de Paris. Ils le montraient, ce musicien d'outre-Rhin, tenant quelque manuscrit dans une main distraite, sous la treille d'une guinguette suburbaine, où les pampres et les chèvrefeuilles tire-bouchonnent ainsi que les *repentirs* sur les tempes des élégantes.

Dans ce passe-partout rococo, Beethoven *tient la pose*. Il laisse flotter son regard, la prunelle élégiaquement remontée pour suivre le vol invisible des séraphins. Et sa chevelure bouillonne, dans un désordre sentimental, ossianique!... Sous le cadre de chèvrefeuille, deux alexandrins sont écrits en anglaise penchée :

*A ces nobles enfants le Dieu des Arts ordonne  
Qu'on offre à Beethoven sa lyre et sa couronne.*

Fade image! devaient alors s'écrier les flamboyants et shakespeariens Jeune-France. Pour eux, Beethoven, fatalement, avait eu le masque ravagé, labouré, foudroyé, comme le vieux roi Lear. Quand ils écoutaient la *Symphonie en ut mineur*, ils songeaient aux fureurs d'Othello. Elle en est « l'exacte traduction », assurait alors Berlioz. Et Berlioz voyait, dans l'*andante* d'un quatuor, une magique apparition d'un décor moyenâgeux : quelque château de Walter Scott se dressant dans la nuit, alors que les farfadets, aux rayons de la lune, dansent sur les clairières désertes, et que, dans les vastes salles du manoir, les femmes apeurées écoutent une vieille légende, groupées autour de l'aïeule, sous le vaste manteau de la cheminée seigneuriale.

Peu après 1830, lorsqu'un peintre voulait traduire dans une œuvre plastique l'émotion causée par les symphonies ou les sonates de Beethoven, il recourait au classique procédé des allégories ou des songes. Il endormait Beethoven quelque part, et plus spécialement sur un clavecin ou un *piano-forte*. Tout le monde se rappelle avoir vu, popularisé par les reproductions les plus diverses, cet élégant jeune homme, qui sommeille en faisant valoir sa culotte courte et son svelte mollet ; la taille est souple, presque onduleuse, et la tête, inclinée vers l'instrument familier, repose sur les avant-bras croisés. Des manuscrits jonchant le sol, et aussi sur le beau clavecin, un encrier, très propre et bien en vue, indiquent qu'il s'agit d'un compositeur. Dans le fond du tableau, un orchestre apparaît, lumineux et inconsistant, comme il est d'usage pour les visions ; des figures allégoriques s'envolent et plafonnent, conventionnelles, académiques, mais romantiquement emportées par un vent de cauchemar...

D'autres artistes, plus près de nous, ont imaginé des allégories d'une autre sorte. Mais peut-on parler encore d'allégorie ? Ce mot est devenu presque blessant. Désormais, on chagrinerait un peintre, un sculpteur ou un graveur, si l'on disait devant une de ses œuvres : « C'est une allégorie ». A peine tolérerait-il les mots « figure allégorique ». En revanche, on lui ferait grand plaisir en déclarant : « C'est un symbole. » Dans l'usage journalier des arts plastiques, une allégorie, semble-t-il, est un symbole suranné ; et un symbole est une allégorie à la mode.

Des artistes ont donc cherché, récemment encore, à nous donner des symboles du génie beethovénien. Un des plus saisissants est une eau-forte, devenue rapidement célèbre.

Par le métier même, par la morsure, par la qualité des lumières et des ombres, elle séduit l'œil ; par sa « ma-

tière », elle a un accent tragique. Mais elle est conçue dans un modern-style qui semble périmé déjà, quitte à reprendre peut-être de la valeur dans quelques années.

De loin, imprimée en bistre, la silhouette de ce symbole ressemble assez à un bronze japonais. Si l'on approche, on constate que cette étrange fantaisie ornementale est la figure de Beethoven. Elle apparaît, non pas dans l'ordinaire rectangle des eaux-fortes, mais bien dans un octogone peut-être ésotérique et cabalistique ; elle apparaît, sorte de tête de Méduse, entourée de torsades serpentes. Le visage est une fantasmagorique interprétation du moulage pris en 1812 sur la face même de Beethoven. Mais ici, le masque est surmonté par deux étranges diabolotins, deux gnomes ou farfadets tout nus, qui jaillissent de la chevelure embroussaillée.

C'est un symbole. Il est plein de génie, proclament quelques amateurs.

Quant à moi, humblement, j'avouerai l'infirmité de mon esprit : je n'ai aucune facilité, aucune aptitude à penser que Beethoven avait, sur le sommet du crâne, une petite soupape d'où sortaient des diabolotins.

Diabolotins, figures allégoriques ou symboliques apparitions, songes voltigeant en demi-teinte au-dessus de Beethoven endormi, voilà tout ce que pourront sans doute trouver les arts plastiques pour représenter le génie beethovénien. Ces expédients renseigneront sur le goût du peintre et de son époque. Tous les dix ou quinze ans, chacun de ces artifices, tour à tour, deviendra démodé, déplaisant, si ce n'est plus.

On pourra aussi représenter des anecdotes de la vie du musicien, — des épisodes avec ou sans figure volante. Mais trop de toiles, à propos des hommes célèbres, ont discrédité ce genre de peinture. Il faut un véritable maître pour que de semblables toiles deviennent autre chose que des illustrations trop vastes et prétentieuses. Et si le peintre a du génie, son nom fait oublier le sujet

du tableau : dans les chambres du Vatican, peintes par Raphaël, devant l'*Héliodore chassé du temple*, songeons-nous à Héliodore ou à Raphaël?

Resterait à représenter Beethoven lui-même, à réduire les accessoires (costume, meuble...) et à *interpréter* le visage du maître.

Cet expédient, que peut-il donner?

Le visage de Beethoven est désormais trop connu, trop familier, pour qu'on puisse le varier comme un thème. Ce visage consacré, le public l'imagine, sinon avec exactitude, du moins avec une tyrannique précision. Chacun connaît, soit par la gravure, soit par la photographie qui semble leur donner une authenticité plus captieuse, d'estimables portraits qui n'ont aucune valeur documentaire : ils sont postérieurs à sa mort. Mais, pour des raisons commerciales, telles que le bon marché ou l'adroit lancement des reproductions, ils eurent une grande puissance de diffusion ; leur succès fut universel et dure encore. D'ailleurs, dans cette tâche de vulgarisation, ils sont excellents : ils ressemblent à Beethoven en plus beau, en plus joli, en plus accessible. Ils font le trait d'union entre la foule et un maître qui aimait la solitude. Pour quelques francs, comme on peut avoir la photographie d'un acteur, d'un boxeur ou du président de la République, on peut avoir « la photographie de Beethoven ! »

Quant au véritable Beethoven, nous pouvons l'imaginer d'après les meilleurs portraits exécutés de son vivant et les témoignages de ses contemporains. Encore faut-il soumettre ces documents à un sévère examen critique, et les dépouiller de toute fioriture parasite.

Voici des éléments qui semblent certains :

Taille moyenne. — Son ascendance flamande, sa grand'mère et son père, alcooliques tous deux, lui lèguent un teint rougeâtre. On sait que Beethoven, facilement congestionné, se mouillait souvent la tête et inondait

les planchers. — Sur le visage, la petite vérole incruste ses trous. De gros yeux myopes, étonnés ou irrités, font saillir leurs globes hors des paupières fatiguées. Prunelles d'un gris bleu. Parfois Beethoven porte des lunettes. Nez bossué, narines épanouies, pommettes et mâchoires accentuées. Les arcades sourcillières se renflent près du nez, creusant deux plis volontaires. Front fortement bombé; cheveux embroussaillés et noirs. Dans l'ensemble, visage sans symétrie : le côté gauche est plus développé que l'autre, ce que rend encore plus sensible une fossette très creuse et qui n'est pas au milieu du menton, mais légèrement vers la droite.

Jusqu'à trente ans, il porte les cheveux assez longs surtout sur la nuque. Pas de barbe, mais des « côtelettes » peu longues, minces et d'un poil frisotté. Ses épaules presque trop tombantes et son torse étroit sont une marque de sa jeunesse et de son adolescence malheureuses, ou, plus exactement, comprimées.

Puis la vie, et surtout les souffrances de son génie, la misanthropie que lui donnent sa surdité et aussi la noblesse de son cœur, modifient son corps et son visage. Ce grand travailleur, qui fut forcément un sédentaire (car il ne faut pas croire, à cause de la *Pastorale*, qu'il a passé sa vie à se promener), ce grand travailleur sédentaire, peu à peu, s'alourdit, s'épaissit.

Après quelques années de succès mondain et d'élégance, il prend l'aspect d'un petit bourgeois ou d'un employé. Célibataire et solitaire, souvent sans bonne, dînant dans les gargotes du quartier, et à court d'argent — s'il fait toilette, il a l'air endimanché.

Son « haut de forme » (oui, le haut de forme de Beethoven), très haut, très large, mais à tous petits bords ondulés, ne se tient pas en équilibre sur la crinière rétive. Rejeté par la saillie du front, il retombe, ce gibus immense, vers la nuque; par bonheur, le col trop montant de la redingote le retient. Elle est vaste, flottante,

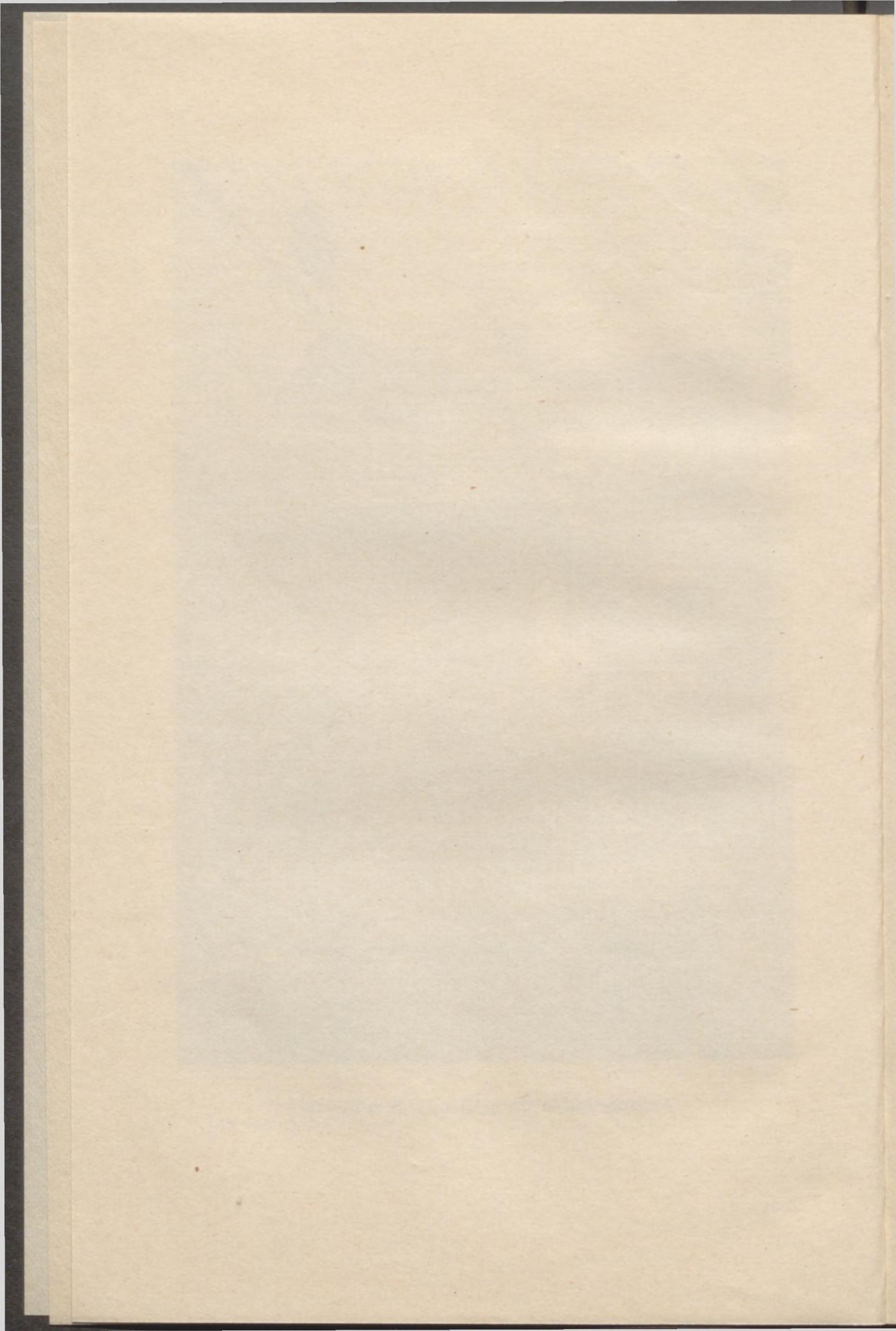
cette longue redingote à basques, jusqu'à sembler déformée; hors des poches gonflées de paperasses sort un long « tuyau acoustique »; le compositeur, séparé des hommes et tenaillé par la surdité, n'a plus à cacher l'appareil qui l'aide si mal : dans un moment, il sera forcé de le rapprocher encore de son oreille... Vraiment, ce laisser-aller, ce négligé qui méprise le qu'en-dira-t-on, ces lignes bousculées de tout son vêtement, disent l'allure brusque, maussade, hostile, d'un passant bougon, rébarbatif. Que lui importe sa tenue? Doit-il s'attifer avec soin pour ressembler aux élégants, aux oisifs, qui se pavanent, à l'heure des *chocolates* viennoises, sur le Graben ou sur la place du Palais impérial?... Le pantalon à pont, tendu par les sous-pieds, cache toute la bottine sous son évase-ment excessif; et si le gilet, déboutonné vers le haut laisse échapper le flot du jabot bouillonnant, il se tend sur le ventre bombant et remonte, chaque bouton tirant l'étoffe et creusant un pli.

Beethoven devint hydropique; on lui fit des ponctions. Les traits de son visage s'empâtèrent, se détendirent; la lèvre inférieure s'avança, tandis que la lèvre supérieure se plissa et recula, comme si les mâchoires se rapprochaient, les dents étant tombées. Vers la fin, tout son visage pâlit, maigrit et jaunît sous un reflet bilieux. Beethoven allait mourir d'une maladie de foie — une cirrhose atrophique, assure-t-on aujourd'hui.

Dans ces images réelles, exactes, qu'est-ce qui fait penser ou « correspond » à sa musique? Qu'est-ce qui peut en devenir le « symbole »?... Va-t-on allonger le nez de Beethoven et le busquer afin de rendre sensible la noblesse de ses inspirations? A ses larges yeux myopes va-t-on, en supprimant les grosses prunelles saillantes, donner un regard sibyllin? Va-t-on déplacer la fossette et la situer bien au milieu du menton, afin de suggérer que les symphonies sont de proportions harmonieuses?



Maison natale de BEETHOVEN à BONN



Vraiment, avant d'interpréter l'image de Beethoven et de la dénaturer selon leur fantaisie, les artistes (qui ne peuvent plus le voir vivant !) devraient méditer sur un des derniers croquis que l'on fit d'après le maître lui-même : ils y verraient Beethoven leur tourner le dos et s'éloigner à petits pas rapides, — étrange passant, mystérieux et irrité (1).

## II. - SES ORIGINES FLAMANDES

Allons à Bonn sur le Rhin ; et là, méditons dans la maison natale de Beethoven. Utilisons les documents remis au jour par les érudits ; tâchons de deviner, de saisir la vie réelle dont ils sont le témoignage.

Les *van* Beethoven étaient de race flamande, originaires d'Anvers et de Malines. Gens de peu, et de condition « mécanique » : tailleurs, ciriers, ou négociants en vins. L'un d'eux, brusque, volontaire, s'éloigne de sa famille à la suite d'une discussion. Le jeune homme, doué d'une belle voix, s'arrête quelque temps à Louvain, où il se fait engager comme chantre à l'église collégiale. Puis il pousse jusqu'à Bonn, est accepté dans la chapelle de l'Archevêque-Électeur et se marie. Il sera le grand-père de Beethoven.

C'était un brave homme, sérieux, sujet aux bourrasques, mais tout de suite repris par son bon cœur et son jugement droit. Dans cette petite ville tranquille, où tout se sait, chacun l'estime. Il a su acquérir quelque aisance, non pas avec la musique, mais en faisant le

(1) Sur les visages d'hommes célèbres, qu'interprétèrent et modifièrent les peintres, voir, dans nos *Entretiens sur la Beauté*, une étude sur les portraits de Berlioz et de Baudelaire.

commerce du vin. Par malheur, sa femme buvait... Cet homme énergique la fit hospitaliser dans un couvent.

Son fils, Jean, assez doué pour la musique, lui donnait peu de satisfaction. Flâneur, insouciant, traînant dans les tavernes. Un jour, il ramène à la maison une femme, encore jeune, fille d'un cuisinier et veuve d'un valet de chambre ; il déclare qu'il veut se marier avec elle.

— Fais ce que tu voudras, bougonne le vieux Beethoven... Moi, je te laisse le logement ; je déménage.

Et il n'assista même pas à la noce, qui fut fort modeste.

Les nouveaux mariés s'installent dans la maison de la Bonngasse (aujourd'hui le *Beethoven Haus*). Sur la rue, dans les deux étages d'apparence aisée, habitent le propriétaire, un passementier qui tient boutique, et aussi tout un groupe de musiciens, la plupart attachés à la chapelle électorale ou au théâtre. Sur la cour, il y a une bâtisse plus modeste, d'un seul étage, avec un comble mansardé. L'escalier de bois est étroit, raide comme une échelle. Dans une des mansardes, tristement éclairée par une fenêtre basse, un premier enfant naquit, en 1769, et mourut quelques jours après. Les années suivantes, six autres enfants vinrent encore au monde, dont trois moururent en bas âge. Mais l'un de ceux qui survécurent, fut « Ludovicus van Beethoven », le futur auteur des Neuf symphonies.

Il fut baptisé le 17 décembre 1770.

Le grand-père, le bon Flamand, avait pris en pitié le ménage de son fils : pauvre jeune femme, le plus souvent délaissée, malade, résignée, accablée par des maternités fréquentes, et que rongait déjà la phtisie... Le grand-père songeait à l'avenir précaire du petit Ludwig, qu'il aimait avec tendresse.

Quand le vieillard mourut, l'enfant venait d'avoir trois

ans... Mais avec les années, le caractère de Beethoven apparut ; et les contacts de la vie firent sentir qu'il était l'image vivante de son grand-père flamand.

Dans sa musique même, malgré les influences venues de l'Italie, de l'Allemagne ou de la France, et bien qu'il ait surtout vécu à Vienne, rien ne put effacer ce qu'il devait à sa race flamande. L'insouciance, la mollesse élégante de Vienne étourdie de plaisir ne le pénétrèrent pas. Il résista aussi à la rêverie, à l'imprécision, aux philosophismes et aux symbolismes où s'abandonne la pensée germanique. Par sa robustesse, par sa puissance, par son vigoureux et sain équilibre, par une précision qui reste nette et lumineuse jusque dans les expressions les plus profondes, son art reflète son âme originaire, celle d'un véritable Flamand.

Le goût de Beethoven pour la liberté, son respect de la dignité humaine, sont bien de la race fière qu'aucun pouvoir n'a jamais pu asservir ni caporaliser. Nulle âme, plus que la sienne, n'aurait vomi la *Kultur*, c'est-à-dire la pédante et criminelle barbarie qui fut inventée plus tard par la Prusse, et acceptée par l'Allemagne ivre de pangermanisme, prête à fonder son hégémonie par la terreur et par le crime.

Flamand par son origine, le génie de Beethoven fut d'une telle ampleur, d'une telle magnanime pureté, qu'il appartient à l'humanité tout entière. L'art ne fut pas pour lui un simple divertissement. Beethoven fit servir la musique à l'expression des sentiments les plus profonds : il fut une des voix du mystère que nous sommes tous. Ce grand créateur fut un des inspirés qui révèlent à l'âme humaine la noblesse où elle peut s'élever.

## III. - L'AMITIÉ DE BEETHOVEN

ÉCRIT POUR LE CENTENAIRE DE SA MORT

(MARS 1827-1927)

Aujourd'hui, comment ne pas parler de *lui*? Mais que dire qui mérite d'être écrit?... Ces jours-ci, tout ce qui est civilisé sur la surface de la terre, célèbre le centenaire de la mort de Beethoven. Tous les hommes qui pensent, ou qui essaient de penser, sont gagnés par ce mouvement universel : dans un commun besoin de s'élever au-dessus d'eux-mêmes, ils regardent, ils aspirent vers un génie qui a prouvé son impérissable et bienfaisante grandeur.

Tous les journaux et toutes les revues, toutes les publications plus spécialement musicales, toutes les associations de concerts, viennent de commémorer Beethoven. D'innombrables livres ont étudié sa vie et son œuvre ; néanmoins, cette œuvre et cette vie, on continue à les explorer, et même on découvre des détails inconnus.

Si l'on cherche la raison de cet universel mouvement vers Beethoven, et de la continuelle ascension de sa gloire depuis un siècle, on trouve, en dernière analyse, une raison fort simple. Il faut la dire dans toute sa simplicité à la fois élémentaire et mystérieuse : c'est qu'il était une grande âme, — un homme d'une humanité plus noble et plus haute, — *homo humanior*.

Et cela signifie que son art est vraiment créateur d'âme : à vivre près de Beethoven et avec lui, on devient meilleur et plus pleinement *humain*. Car il est de ceux, selon la merveilleuse intuition de Victor Hugo,

*Ceux qui font reculer, plus loin dans l'infini,  
Le point sombre où l'homme commence.*

Est-ce là une opinion de philosophe ou de littérateur?... Nous ne le croyons nullement. Certes, lorsqu'on *parle* de la musique ou d'un musicien, on est bien obligé d'employer des mots et des idées, tandis que la musique se meut sur un plan plus intérieur, plus sentimental ou intuitif. Mais, sur ce plan même, comme sur le plan des mots et des idées, on peut faire des constatations analogues, ou *correspondantes*.

Par exemple, considérez une œuvre purement musicale qui nous semble présenter une des plus claires explications du génie beethovénien. Relisez les *Trente-trois Variations sur une valse de Diabelli* (op. 120). Écrites en 1823, elles sont des années suprêmes de Beethoven. Or, que voyons-nous?

Cela commence par quelques mesures de *Valse*, gentilles et insignifiantes. Ce n'est rien, ou peu s'en faut... Mais ces notes banales, produites sous le nom de Diabelli et qui peuvent être de tout le monde, viennent retentir en Beethoven. Alors, peu à peu, elles éveillent des échos insoupçonnés. D'une variation à l'autre, elles se pénètrent de musique, c'est-à-dire de beauté, de grâce, de passion et de grandeur. Ce n'était qu'un refrain de danse ; et voici qu'il se transfigure... Car la voix profonde de Beethoven évoque les indéfinies, les merveilleuses perspectives du monde intérieur.

Une telle transmutation fut la caractéristique de sa vie et de son œuvre. Les autres génies en musique et dans les autres arts, surent aussi transmuier, chacun selon sa nature personnelle, ce que les jours leur apportaient. Mais Beethoven y mit une grandeur, une noblesse, et une *bonté*, qui motivent l'universel mouvement des hommes vers lui.

— « Il est un bienfaiteur et un *ami*, » écrivait le génial Berlioz.

Relisez, dans les *Sonates* ou les *Quatuors*, telles phrases que vous sentez le plus près de votre cœur et que vous

aimez le mieux. Relisez celles qui vous révèlent le plus clairement ce que fut l'âme de Beethoven.

Quelle méditation !... Mais, le lendemain, quel désenchantement, quelle souffrance, quand vous serez de nouveau assaillis par certaines grimaces contemporaines, qui veulent nous ramener à la barbarie !

Beethoven donne une vraie mesure des valeurs dans le monde de l'art. Avec tous les maîtres, il nous révèle l'imprescriptible loi qu'il n'y a pas d'art sans expression et sans beauté.

Loyalement, faisons notre examen de conscience : dans la mêlée journalière, dans une existence trépidante, menacée sans cesse par tant d'appétits et obligée de se défendre contre tant d'éléments de contamination, sommes-nous toujours en état d'entendre pleinement l'émouvante et mâle confiance de Beethoven ? Sommes-nous toujours dignes de la bienfaisante *amitié* qu'il nous offre ? (1)

(1) Voir dans nos *Musiciens-poètes* le chapitre sur « Beethoven parmi ses contemporains ».

# WAGNER

## EXPLIQUANT BEETHOVEN \*

A Paris, durant quelques années de notre jeunesse, nous avons connu et même partagé, à la veille de 1900, un enthousiasme qui nous a laissé d'agréables souvenirs. On délirait quelque peu, mais c'était dans une belle fièvre d'art. Comme aux environs de 1830, on aspirait à connaître de grandes œuvres, on bataillait pour ce qu'on aimait de tout son cœur, et l'on s'ouvrait à de nobles rêves. Cela valait bien, semble-t-il, les goûts étranges qui sévirent entre les deux guerres de 1914 et de 1939, et qui firent célébrer l'art nègre, le cubisme, le jazz, les fausses notes et autres fantaisies infécondes.

Aux approches de 1900, un jeune homme, féru d'art ou de littérature, était wagnérien, comme un Jeune-France fut romantique.

Notre wagnérisme, qui s'exaltait en luttant contre les défenseurs de *la Dame Blanche* ou des *Noces de Jeanette*, était militant, presque triomphant, et tout à fait intransigeant. Alors, tous les génies de la musique pâlis-saient, assurait-on, auprès du seul Wagner, seul Dieu dans le ciel musical. Mozart, que nous chérissions toujours en secret, car il avait conquis notre cœur dès notre ado-

\* Cette étude parut dans *la Revue bleue* en 1902. Je l'ai remaniée en 1946.

lescence, ne passait plus que pour un enfant prodige, enrubanné et ligoté dans les formules italiennes. On tolérait Beethoven, — le Beethoven « troisième manière » — expliquait-on, parce qu'il annonçait et préparait Wagner. Celui-ci, créateur du *drame lyrique*, passait pour un Messie : il avait apporté la bonne nouvelle, c'est-à-dire « la musique de l'avenir ». Et Beethoven concluait-on, n'était que le *précurseur* de Wagner.

Un tel wagnérisme se calma. Les yeux se dessillèrent et l'on put recommencer à voir les choses probablement telles qu'elles sont. En réalité, le génie de Wagner, comme celui d'autres grands musiciens et aussi comme le talent de moindres artistes, s'est nourri d'éléments multiples. Il doit beaucoup à ses plus illustres devanciers et même à des compositeurs de second plan. Une assimilation si active lui était facilitée par une intelligence ouverte, ardente, prompte à l'enthousiasme, c'est-à-dire éminemment réceptive. Tout lui tournait à profit ; tout le fortifiait, parce qu'il était fort. Ainsi s'accroissent les grands chênes : la force de leur germe, c'est d'assimiler beaucoup et solidement.

En 1838, chef d'orchestre au théâtre de Riga, il tourmentait ses musiciens pour obtenir d'excellentes exécutions de Mozart, de Méhul et de Chérubini ; il prenait même dans les journaux la défense de la *Norma* :

— Du chant, s'écriait-il, du chant et encore du chant !

A Paris, en 1840, tandis que la misère le force d'interrompre la composition de son *Rienzi*, il donne des articles à la *Gazette musicale*, et notamment deux études sur la *Musique allemande*. On y constate les idées qu'il a déjà élaborées sur la musique au théâtre. Il célèbre la perfection, la riche diversité, la puissance expressive, qui font de la *Flûte enchantée* le « véritable grand opéra allemand ». Pour Wagner, âgé alors de vingt-sept ans, « Mozart résume

en quelque sorte l'histoire de l'art allemand tout entier. » (1)

Pendant les quelques années qui précèdent 1848, chef d'orchestre à Dresde, il se fait des ennemis par son zèle à monter les opéras de Mozart : il voulait un jeu souple, mouvementé, vivant. — Il donnait une nouvelle version de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, et respectait l'accentuation du chant original. Quant à la musique de Weber, si apparentée à celle de Wagner, ses qualités pittoresques et dramatiques étaient profondément ressenties par les ardentes intuitions de l'impérieux Kapellmeister.

Ainsi des maîtres dissemblables, compositeurs d'opéras italiens, de tragédies lyriques, de drames romantiques ou de symphonies, servirent à développer le génie musical et théâtral de Wagner. Quant à l'immense Sébastien Bach, maître de la polyphonie, il ne peut être négligé si l'on cherche les sources des *Maîtres chanteurs*, — pas plus que le nerveux et passionné Chopin, initiateur du chromatisme moderne, ne peut être oublié lorsqu'on écoute *Tristan*.

Mais, peu avant 1900, les fanatiques de la religion wagnérienne, aveuglés par leur foi intransigeante, n'en démordaient pas :

« Beethoven, proclamaient-ils, fut l'ange annonciateur, ou plutôt *le précurseur* du dieu unique, Wagner. »

Or, Wagner, en pleine maturité, considéra Beethoven comme son « précurseur ». Il publia même un opuscule pour le démontrer.

Ce *Beethoven*, ouvrage touffu, mal composé, sans aucun souci d'exactitude historique, et gâté (selon notre goût latin) par d'ambitieuses et fumeuses abstractions de philosophie germanique, est néanmoins fort digne d'être

(1) Ces articles sont étudiés à leur date dans notre ouvrage sur Berlioz, *Un romantique sous Louis-Philippe*.

lu, relu et médité. Bien que plusieurs traductions en aient été données dans notre langue, le lecteur français est encore obligé de traduire une nouvelle fois, c'est-à-dire d'adapter aux habitudes de nos esprits et à notre vocabulaire usuel, nombre d'idées ou de rêveries auxquelles nous sommes et nous restons étrangers.

Malgré la bizarrerie (ou l'impulsive originalité) de sa forme, cet étrange *Beethoven* apporte un si riche stimulant à nos réflexions, et il donne des vues si profondes sur les pensées les plus instinctives de Wagner, qu'il peut être étudié par tous les vrais amateurs de musique.

Pour le bien comprendre, il faut tenir compte de l'état d'esprit où était alors Wagner. Bouillonnement de pensée, explosion d'orgueil, délire voluptueux et amoureux, exaltaient ce génie formidable.

Alors il avait composé presque toute son œuvre musicale et publié ses principaux écrits. Malgré les traverses et les échecs, il pouvait donc constater qu'il était une des grandes forces du siècle. Dans cette certitude d'être un « surhomme », deux événements apportaient un surcroît de puissance et d'entraînante véhémence. D'une part, en 1870, la guerre abattait la France où lui-même avait souffert ; d'autre part, le roman de Wagner et de Cosima Liszt trouvait, dans un mariage régulier, une éclatante consécration (1).

Cosima, épouse séparée de Hans de Bülow, avait trente-trois ans ; Wagner, cinquante-sept. Homme mûr, mais en pleine activité créatrice, il retrouvait ses propres forces multipliées par une seconde jeunesse. Et Cosima, ardente, volontaire, l'entourait d'un double culte et d'une double griserie : prêtresse agenouillée devant son idole, et déjà manager qui exalte une vedette de tout premier plan.

Si bien que le *Beethoven*, improvisé dans une telle

(1) Voir dans nos *Portraits de musiciens* (premier volume), le chapitre sur « La seconde femme de Wagner ».

hypertension, est une spontanée, une fatale (et une naïve) explosion de pangermanisme et d'égoïsme. La Prusse victorieuse, unifiant les diverses Allemagnes, va faire naître une Allemagne organisée, caporalisée, avec l'idée fixe d'étendre sa suprématie sur l'Europe entière. Or, le plus grand homme de cette nation conquérante, ou plutôt de cette race élue entre toutes, ce n'est pas Bismarck ou Moltke, c'est Richard Wagner, pense-t-il. Car le chancelier et le général n'agissent que dans le monde des apparences passagères ; mais le musicien révèle et crée, au-dessus du monde visible, des réalités idéales qui ne passent pas ; il atteint, comme l'estimait Schopenhauer, à l'essence de la vie, à l'*en-soi* universel. Un Shakespeare, le plus puissant des poètes, n'a montré que les actes et les pensées des hommes ; un Beethoven, encore prisonnier des formes musicales, a seulement commencé à révéler le sens profond et mystérieux de la musique ; mais Richard Wagner, en créant le *drame lyrique*, réalise la révélatrice fusion de la musique et de la poésie ; et il est l'expression la plus parfaite de la plus excellente des races humaines. — En bref, cet opuscule sur *Beethoven* est le piédestal où Richard Wagner installe la statue de Richard Wagner.

Ces pages extraordinaires, où il y a de tout, du ridicule et du sublime, ne sont pas sans faire songer à un certain *Shakespeare*, écrit par Victor Hugo. Et voici un fait peu connu, mais sur lequel on peut méditer. J'ai vu, dans la collection de Louis Barthou, une épreuve d'imprimerie corrigée par Hugo lui-même. C'était une petite notice sur ce *Shakespeare* qui allait être publié. Un employé de librairie, ou un ami, annonçait le volume en termes évidemment flatteurs. Victor Hugo barra la première phrase qu'il jugeait insuffisante ; il la remplaça par ces mots :

« On verra, dans ce volume, le poète de l'Angleterre étudié par le poète de la France. »

On peut sourire. Mais, si l'on est juste, il faut recon-

naître aussitôt que certains hommes prodigieux ne doivent pas être jugés selon les mesures ordinaires : leurs confessions les plus caractéristiques, notamment le *Beethoven* de Wagner, méritent d'être étudiées comme des phénomènes exceptionnels.

De tels ouvrages, où l'orgueil disparaît dans le rayonnement d'un génie orageux et fulgurant, sont animés par une force vivifiante. Ils secouent l'apathie qui va s'endormir dans des jugements de tout repos. Impérieusement, ils nous rappellent qu'au delà des qualités moyennes et timidement raisonnables où se complaisent tant d'esprits, s'élancent les formidables intuitions d'un Eschyle, d'un Dante, d'un Shakespeare, d'un Pascal, d'un Beethoven, d'un Hugo, d'un Wagner. Sous leurs nuages sillonnés d'éclairs, ils font apparaître des régions mystérieuses où germent peut-être des possibilités inconnues.

Vers 1900, plus d'un ami des arts, surtout s'il était wagnérien, donnait volontiers dans les théories et les idées abstraites. Il s'y perdait. Il quittait le domaine de l'art pour celui de la philosophie. Ces deux domaines, çà et là, peuvent être limitrophes ; de temps à autre, il est loisible ou même profitable de franchir l'incertaine frontière qui les sépare mais ne les isole pas. Alors, on peut se retourner pour regarder vers l'un, tandis qu'on se promène dans l'autre. Un peu de recul permet de découvrir un horizon plus large, et de mieux situer telle ou telle chose au plan qui lui convient. En revanche, trop de recul condamne à perdre de vue ce qu'on désirait considérer.

J'avoue que les théories, lorsqu'il s'agit d'art ou de littérature, m'ont peu séduit, même au temps de ma jeunesse. Chaque artiste, chaque œuvre, s'imposaient à moi par la sensation qu'ils me donnaient ; je sentais vivement que chaque artiste et chaque œuvre avaient une valeur particulière, originale, individuelle, intrinsèque. Je n'étais

guère tenté de rattacher cette valeur vraiment unique à une idée générale, et moins encore à des concepts qui s'organisent en système. Il me semblait plus opportun de prendre, en artiste sensible, un contact direct, immédiat, sans nulle prévention, avec l'œuvre même. Bien plus, pour que ce contact devînt efficient jusqu'à toucher la réalité vraie, il fallait aussi, en historien, évoquer cette œuvre telle qu'elle fut à l'origine ; — ne plus la voir déformée par le temps et par des commentaires parasites ; mais la faire réapparaître intacte, entièrement elle-même, c'est-à-dire considérée près de sa naissance, quand elle s'élabore au cœur de l'artiste et quand elle se détache de lui parmi ses contemporains. Toutefois, mes habitudes auxquelles je suis demeuré fidèle, ne m'ont pas empêché de jeter plus d'un coup d'œil sur certains ouvrages d'histoire ou de théorie, bien que leurs affirmations tranchantes et leur vocabulaire philosophique me contrariaient.

Le *Beethoven* de Wagner, malgré la luxuriance de ses idéologies, engage à pénétrer dans le génie musical de Beethoven et dans celui de Wagner. Qu'on laisse tomber les rêveries qui encombrant cet opuscule ; mais que l'on tâche de dégager son idée centrale, son idée organisatrice. Elle est simple ; elle est juste et raisonnable, car elle correspond à la réalité de faits de conscience que chaque auditeur, s'il est sensible à la musique, peut observer en lui-même. En effet, après avoir entendu nombre d'œuvres, on constate que certaines d'entre elles agissent sur notre sensibilité et sur nos esprits, tandis que d'autres œuvres, privées de ce pouvoir, nous semblent sans intérêt et mortes pour nous dès leur naissance. C'est là, peut-on dire, le *mystère musical*.

Si l'on cherche à l'expliquer, on ne fait guère autre chose que de varier, de multiplier des formules plus ou moins ingénieuses, mais presque sans efficace. Car, si une musique nous *parle*, et si une autre ne le fait pas, cela peut dépendre de l'œuvre même, mais c'est aussi le

résultat de notre sensation individuelle, et aussi d'un état de notre être (sensibilité, habitudes artistiques et intellectuelles, aspirations et idées...). Pour désigner cette différence entre une musique qui agit sur nous et une qui ne le fait pas, on peut dire que l'une d'elles est expressive, l'autre non, — ou que l'une d'elles est profonde, agréable, pittoresque..., et l'autre non. Toutefois, quels que soient les mots employés, ils font tous entendre que certaines musiques, outre le bruit physique, ont encore un pouvoir de suggestion.

Parmi les mots qui tournent autour du mystère musical et qui désignent une qualité de telle ou telle musique (ce qui revient à extérioriser un état de notre être), il en est un qui s'impose à l'esprit lorsqu'on vient de relire l'opuscule de Wagner sur *Beethoven*. C'est le mot *profond*, ou *profondeur*. Mais il serait injuste que la qualité ainsi désignée, et qui est certes d'une valeur primordiale, nous fît oublier que d'autres qualités sont fort précieuses. Combien d'autres suggestions musicales nous feront employer les mots de « grâce, fantaisie, esprit, rêverie, tendresse, insouciance, force, tristesse », et beaucoup d'autres qui traduisent ce que la musique nous fait ressentir.

Des œuvres privilégiées, mais qui peuvent être de caractères très différents, nous font constater qu'il y a dans les notes, ou plutôt dans ce que nous éprouvons en nous-mêmes sous l'action des notes, tout autre chose et bien plus que dans les notes mêmes. Pour désigner cet élément qui dépend de la sensation mais qui la dépasse (et qu'on peut appeler *suprasensible*), on dit souvent que les notes ont de l'expression, si elles nous émeuvent, — ou qu'elles ont de la beauté, si elles satisfont un goût musical formé par une délicate culture. Parfois même, l'expression poétique et la beauté musicale (formelle) s'unissent et se fortifient mutuellement dans une perfection suprême. Alors, l'emploi du mot *profond* devient légitime. Mais il faut aussi, dans chaque cas particulier,

sous-entendre que ce mot unique et d'une signification qui semble invariable, prend des nuances diverses, et doit être complété par d'autres mots, à cause de l'infinie diversité des œuvres auxquelles on l'applique tour à tour.

Un exemple, entre beaucoup d'autres. Dans les *Noces de Figaro*, le premier *air de Chérubin* nous suggère toute l'âme de l'adolescent troublé par les mirages du désir et de la rêverie amoureuse. Cet air prodigieux, si riche de signification, est profond. Mais, pour tant de grâce enchantée, ce mot semble lourd et déplacé. — Gardons-le toutefois, en reconnaissant qu'il n'y a guère de mots pour désigner l'élément le plus mystérieux, le plus musical, dans la musique même.

Dans un tableau célèbre vers 1900, un peintre avait représenté des jeunes gens écoutant une sonate de Beethoven. Près du violoniste crispé dans une pose extatique et douloureuse, les esthètes, accroupis sur un canapé, tenaient leur tête entre les deux mains, comme s'ils étaient torturés par une crise dentaire. Cette frénésie, entre bien d'autres exagérations forcenées, nous montre qu'il faut se méfier du mot *profond*, et que l'idée de *profondeur*, tout comme une autre, peut devenir captieuse.

De même que la musique, et de même que la poésie ou la littérature, tous les arts peuvent aussi suggérer des aspirations ou des sentiments qui « dépassent » les formes plastiques. Tous les arts ont aussi (avec les nuances que nous venons d'indiquer) leur sens *profond*. Mais à une condition : c'est que les artistes, dans certains jours où ils atteignent à la plénitude d'eux-mêmes, soient vraiment des *artistes-poètes*. Ils le sont quand ils agissent non seulement sur nos sens, mais encore sur notre imagination, sur notre esprit et notre cœur. Par la sensation que donnent certaines œuvres, notre rêverie est sollicitée ; une aspiration naît en nous ; et nous pensons, nous songeons à des intuitions qui vont plus loin que l'œuvre même qui nous les suggère. Un Pascal dirait que nous

franchissons « l'ordre des sens » et « l'ordre de l'intelligence », pour entrer dans un ordre supérieur, intuitif, qu'il appelle « l'ordre de la grâce ou de l'amour ».

La plus haute fonction de la musique est de nous entraîner vers cet ordre idéal. Les grands musiciens l'ont fait, notamment Beethoven et Wagner, et tous ceux que Wagner appelle *Tondichter*, c'est-à-dire *musiciens-poètes*.

Mais Wagner, dans son opuscule sur Beethoven comme dans ses autres écrits théoriques, expose de telles idées, (et les embrouille) avec un vocabulaire par trop spécial. On croirait qu'il délaye du Kant, du Schopenhauer, de l'Hegel et du Schelling. Ne gardons ici, en bref, que l'idée centrale.

Kant disait : sous les apparences, sous les *phénomènes*, il y a une réalité, les *noumènes*, l'*en-soi*. Et Schopenhauer, reprenant une telle conception, lui donnait une formule différente, mais de signification analogue : le *monde* et les hommes, nous en avons une *représentation*, une image sensible ; mais ils sont, dans leur essence, une *volonté* une force mystérieuse. Pour Wagner, la musique, par delà notre sensibilité qu'elle émeut, nous donne l'intuition de l'essence, de l'*en-soi* : elle exprime, elle suggère le « *purement humain* ».

Aussi Wagner découvre, chez Beethoven, un pouvoir de suggestions illimitées. Il fait de Beethoven un *voyant*, un *Mage divin*, un évocateur de l'*en-soi* du monde, un révélateur de l'*essence* de toute chose.

Avant Beethoven, pense Wagner, les musiciens n'avaient guère découvert l'*essence* de leur art. Ils disposaient les sons pour atteindre à la beauté formelle plutôt qu'à l'expression :

« La musique, écrit-il, s'en tenait au jeu chatoyant des belles formes et se bornait, par suite, à nous maintenir engagés dans les relations extérieures des choses, en ne nous présentant que la surface extérieure de la musique, tournée vers le monde sensible. »

Cela veut dire qu'elle manquait d'*au-delà*.

Beethoven libéra cette musique « étroitement enfermée dans des formes banales et des conventions »... Et voici quelques lignes d'une lecture un peu ardue ; mais il faut les lire et tâcher de les comprendre :

Ne faire que jouer, sous ces formes conventionnelles, avec la richesse énorme de la musique, de manière à éviter, comme un danger, son action propre, c'est-à-dire la manifestation intérieure de toute chose, — voilà ce qui fut longtemps, au jugement de l'esthéticien, le vrai et le seul satisfaisant résultat du développement de l'harmonie. Mais avoir pénétré, par ces formes de la musique, au plus profond de sa substance, avoir pu de là renvoyer à l'extérieur la lumière intérieure du Voyant et nous montrer de nouveau ces formes uniquement d'après leur sens intérieur, voilà quelle fut l'œuvre de notre grand Beethoven, qui, par suite, doit être pour nous le génie même de la musique.

Ces lignes peuvent paraître obscures : à la vérité, on n'a rien écrit sur Beethoven d'aussi pénétrant et d'aussi lucide, d'aussi précis et d'aussi illuminé que ces lignes de Wagner.

Le malheur, c'est qu'elles s'appliquent à tous les maîtres véritables, — à tous les *musiciens-poètes*. Et il y en a plus d'un.

Tous les maîtres, en effet, ont utilisé une « forme » et s'en sont servis pour dire, pour suggérer quelque chose. Par conséquent, ils ont dû modifier la « forme » utilisée par leurs devanciers, et l'adapter à ce qu'ils avaient eux-mêmes à exprimer : pour parler comme Wagner, ils « montrent de nouveau ces formes d'après leur sens intérieur ».

Mais Wagner ajoute le mot *uniquement* : « Beethoven montre de nouveau ces formes *uniquement* d'après leur sens intérieur. »

Reste à savoir si le mot est juste. Évidemment il s'applique surtout aux dernières œuvres. Encore faudrait-il

le nuancer : par exemple, dans le *quatuor en ut dièse mineur* (op. 131), composé en 1824-1826, et que Wagner analyse dans son *Beethoven*, la forme, sans aucun doute, est conditionnée par le fond : peut-on dire qu'elle le soit *uniquement*? Est-ce même possible? En réalité, l'épanouissement du génie intérieur ne supprime pas « les formes », mais il les modifie, il se les adapte...

D'après Wagner, l'adagio qui ouvre le quatuor en *ut dièse mineur* n'est pas seulement une expression de mélancolie : la merveilleuse introduction fuguée, *adagio ma non troppo*, est « une consultation que Beethoven tient avec Dieu sur la foi au Bien éternel »...

— C'est étonnant, me direz-vous ; ce quatuor ne m'avait pas l'air aussi théologique...

— Ne souriez pas trop vite...

— Et pourquoi ne pas sourire?... Je me suis libéré du wagnérisme et de tout son magma esthétique et métaphysique ; mais j'aime le génie de Wagner dans ce qu'il a produit de plus parfait, c'est-à-dire dans sa musique même, ou plutôt dans sa musique seule.

— Cher ami, ne raillons pas trop vite les formules verbales et les théories de Wagner. Elles sont peu gracieuses ; néanmoins elles servent à faire plus généralement reconnaître ce qu'il y a de mystérieux dans la musique et dans les autres arts. C'est à ses écrits et aussi à ses drames lyriques, que nous devons d'avoir pris un contact plus profond avec le génie de ses devanciers. Désormais, grâce à Wagner, nous comprenons plus intimement, plus poétiquement, Beethoven, Mozart et Bach ; *Tristan* nous a fait sentir que Chopin est tout autre chose qu'un pianiste-compositeur. Oui, Wagner ouvrit nos esprits à l'expression musicale : impérieusement, il réveilla dans nos cœurs le goût de l'infini. Combien d'entre nous, à la suite du naturalisme, étaient menacés de s'étioler dans le positivisme et le scientisme. Tout à coup, écartant ces œillères racornies, les cent trente-six mesures sur un accord unique

(*mi bémol*), qui font un magique prélude à l'*Or du Rhin* nous imposaient, invinciblement, la palpable révélation du mystère où tout plonge.

L'opuscule de Wagner sur *Beethoven* peut désormais sembler étrange. Reconnaissons même que ces pages furent pensées par un génie vraiment germanique. Nous les comprenons avec peine : une fois traduites en français, et même bien traduites, nous devons encore les tirer plus près de nous, afin de les amener dans une lumière moins brumeuse. Mais cet opuscule, où l'on découvre plus d'une idée originale, profonde et vraiment divinatrice, peut susciter d'indéfinies réflexions. Mme de Staël, qui avait besoin de parler de tout et cherchait des sujets d'improvisations brillantes, disait que, de temps à autre, elle « allait faire sa remonte d'idées en Allemagne ». Retournons-y comme elle, pour faire une nouvelle provision de rêveries.

Aimons la clarté, puisqu'elle nous est favorable. Mais sachons que certains aspects, aussi réels que s'ils étaient clairs, se laissent mieux voir dans une pénombre déjà crépusculaire. Une lumière adoucie, bien plus que le plein jour, fait chanter le modelé d'une belle statue. Les Grecs eux-mêmes, un Socrate comme un Platon, pour faire épanouir leurs ingénieux dialogues et leurs subtiles pensées, recherchaient l'ombre légère qui descend des platanes et lui répondaient par un sourire. Aimons la précision ; mais, puisqu'elle est forcément imparfaite et limitative, ne la faisons pas toujours trop rigide, trop incisive, trop brutale. Laissons dans nos idées, çà et là, des contours indéterminés, vaporeux, flottants. Ils auront plus de souplesse, pour s'adapter aux aspects fluides des vérités toujours renaissantes : celles-ci, d'ailleurs, quand elles jouent sous nos regards, s'écartent des formules qui ont l'immobilité de la mort.

En toute chose et en nous-mêmes, il y a de l'inexpliqué ; et l'on peut croire qu'il restera toujours de l'inex-

plicable. Le mystère nous semble la source de toute vie : ce qui se précise, dans l'ordre des sens ou dans l'ordre de l'intelligence, apparaît aussitôt limité, nécessité, c'est-à-dire moins actif, moins vivant, moins profond, que ce qui plonge encore dans la force mystérieuse, dans l'*ensoi*, dans le « troisième ordre » où Pascal faisait régner l'amour et la grâce. Cet ordre est au delà de tout ce qu'atteignent les sens et l'intelligence. Nous ne pouvons rien dire de lui ; nous ne pouvons, logiquement, ni démontrer son existence, ni la nier. Un des plus grands bonheurs de l'âme humaine, c'est d'aspirer à lui et d'y atteindre parfois, durant les minutes de sublime intuition : les croyants par la prière, — les cœurs purs par le sacrifice et la charité, — les artistes et les poètes, par les ineffables ravissements de l'art et de l'amour.

# GOUNOD

## UN MÉLODISTE

— « Vous vous sentez fatigué : reposez-vous, et changez d'air, » conseillent les médecins.

Donc, dans le domaine musical, partons pour une villégiature de vacances.

Familier des grands concerts symphoniques, vous n'avez plus joué ni entendu, depuis longtemps peut-être, de la musique de Gounod... Eh bien ! sans parti pris, revenez aux pages qui vous ont laissé le meilleur souvenir. Reprenez l'acte du jardin, dans ce *Faust* que sa célébrité accable ; relisez tels passages de *Mireille* ou de *Sapho*, et parcourez les recueils de *Mélodies*. Vous découvrirez de nouveau un compositeur qui a plus d'un mérite, et vous ferez d'utiles réflexions au sujet de certaines musiques récentes. Car, pour apprécier l'atmosphère que nous respirons forcément, rien de tel que de « changer d'air ».

Les mélodies de Gounod furent à leur heure, un peu avant 1860, une chose nouvelle, audacieuse, qui remplaça en France de fades, de stupides romances et toute leur sentimentale et pleurnicheuse platitude. Dans une forme vraiment musicale, s'exprimait la sensibilité d'un artiste. Cet apport personnel obtint une faveur si vive, qu'on essaya de l'imiter. Bien plus, d'éminents compositeurs, malgré leur propre originalité, comme Bizet,

Delibes et Fauré à ses débuts, subirent son ascendant.

Pour apprécier justement telles mélodies, comme le *Soir* ou le *Vallon*, ou l'extraordinaire *Venise* (d'avance faurénne), il faut les situer à la date où elles parurent. Un siècle plus tard, après avoir été chantées par toute une génération vers 1870, elles peuvent sembler d'une ligne un peu molle ou effacée, comme les effigies d'une monnaie qui a passé de main en main durant trop longtemps. Mais puisque nous ne les entendons plus guère depuis quelques années, sachons de nouveau les découvrir, comme un exemplaire intact d'une ancienne monnaie. Alors apparaît l'art de celui qui les dessina : netteté, élégance, sûreté de style, — et quelle sensibilité émue, et quel charme.

Ne méprisons plus Gounod, musicien de *chez nous* : on l'apprécie, on le joue sans cesse à l'étranger. Un peu comme *notre* Watteau ou *notre* Fragonard (qu'il faut savoir admirer bien qu'il y eût Michel-Ange ou Rembrandt), *notre* Gounod montra des qualités qui sont bien de *chez nous*. Elles ont rendu son œuvre populaire ; elles ont influencé d'autres œuvres qui ont encore notre faveur.

Aux renchéris, qui pourraient traiter de rétrogrades les admirateurs de Gounod, ceux-ci peuvent répondre par du Pascal :

— « A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. »

Il y a des artistes « originaux », même parmi les *poëtæ minores*.

Gounod avait un don précieux entre tous : l'invention mélodique. Oui, une forme de mélodie porte la signature de Gounod, et aucune autre. Cette mélodie est née pour être chantée : qualité indiscutable, quand on écrit pour la voix. C'est une mélodie aimable, charmeresse, d'une douceur et d'une poésie insinuantes : on peut le mieux la goûter soit dans un salon, soit dans un théâtre

de dimensions moyennes et fait pour les œuvres de demi-caractère.

Si l'on oublie cette délicatesse, cette intimité de la mélodie de Gounod, où s'exprime l'essence de son génie, on risque de ne pas situer son œuvre sur le plan qui lui convient. On est entraîné à commettre cette erreur par son opéra devenu populaire dans tous les pays.

Le seul nom de *Faust* éveille le souvenir de l'immense poème de Gœthe. On songe, malgré soi, au monde d'idées, de sentiments et de rêveries philosophiques que l'Olympien de Weimar, d'abord romantique, y élaborait durant toute sa vie. Un tel rapprochement écrase Gounod. Il écrase de même trois autres compositeurs qui ont écrit d'admirables *Faust* : Berlioz, Schumann et Liszt. Mais chaque fois, il porte à faux. Car chacun d'eux, dans le vaste poème gœthéen, utilisa seulement, et à juste titre, ce qui convenait à sa propre nature. Gounod y choisit uniquement ce qu'on peut appeler « le roman de Marguerite ». Si bien que les théâtres allemands, où son *Faust* poursuit une glorieuse carrière, l'appellent *Marguerite*.

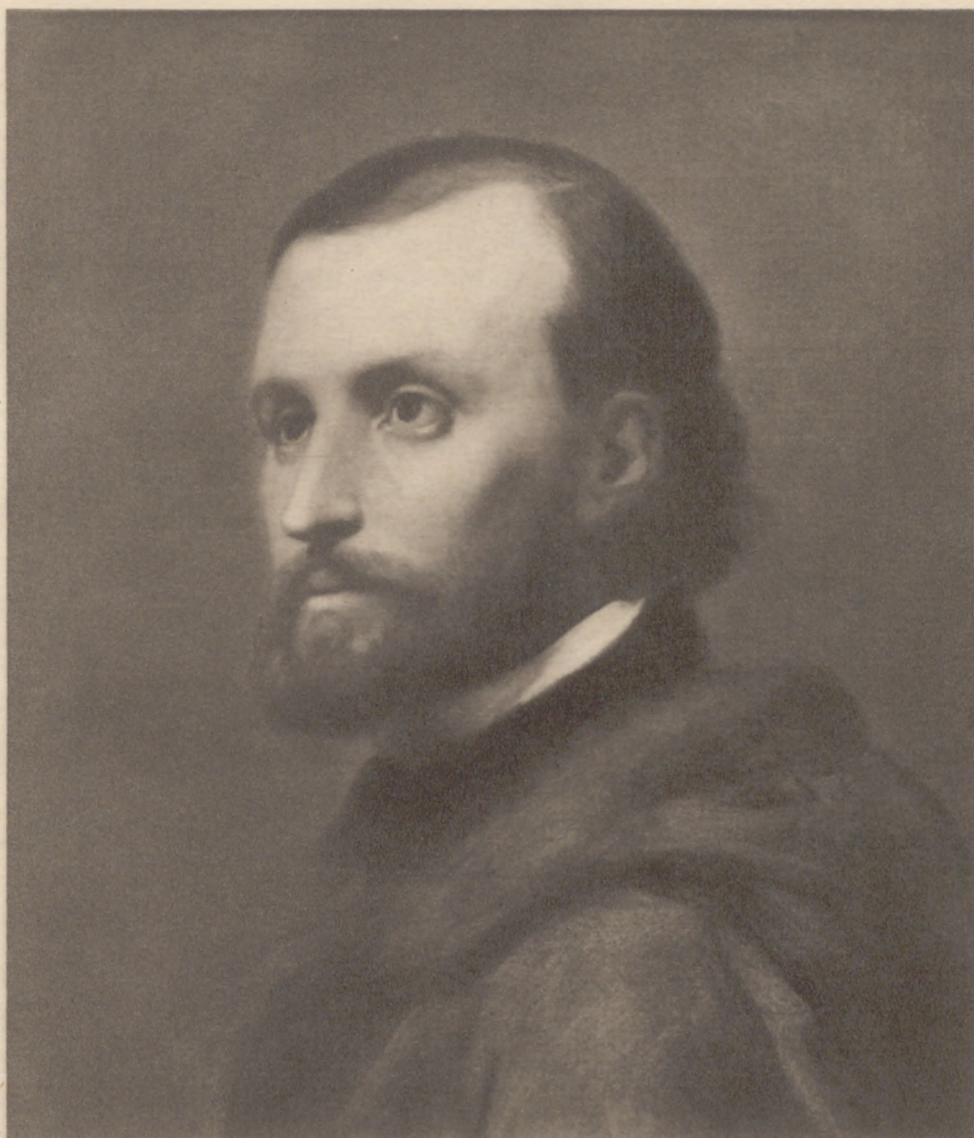
Le livret gounodien utilise le *premier Faust*, qui portait, en France, le sous-titre de « Tragédie de Marguerite ». Au théâtre, ce qui commande l'action de la pièce, c'est donc l'amour candide et malheureux de la petite Gretchen.

Rien ne convenait mieux au génie tendre, délicat, féminin de Charles Gounod. Il sut y faire revivre son cœur. Il le fit avec simplicité, avec grâce, avec charme, et un art accompli. Sa partition originale, en 1859, rend manifestes ses intentions. Conçue pour un théâtre secondaire (le Théâtre Lyrique), se proposant non pas le faste et la grandeur, mais l'émotion touchante que donne une poésie intime et presque familière, les passages chantés étaient reliés par des scènes *parlées*. Des retouches ultérieures, introduisant d'abord des récitatifs, puis un ballet (important sans parler d'une vaste mise en scène),

convertirent le *Faust* de 1859 en *grand opéra*. Désormais le public connaît l'œuvre sous cette forme agrandie (un peu gonflée) et qui a fait fortune.

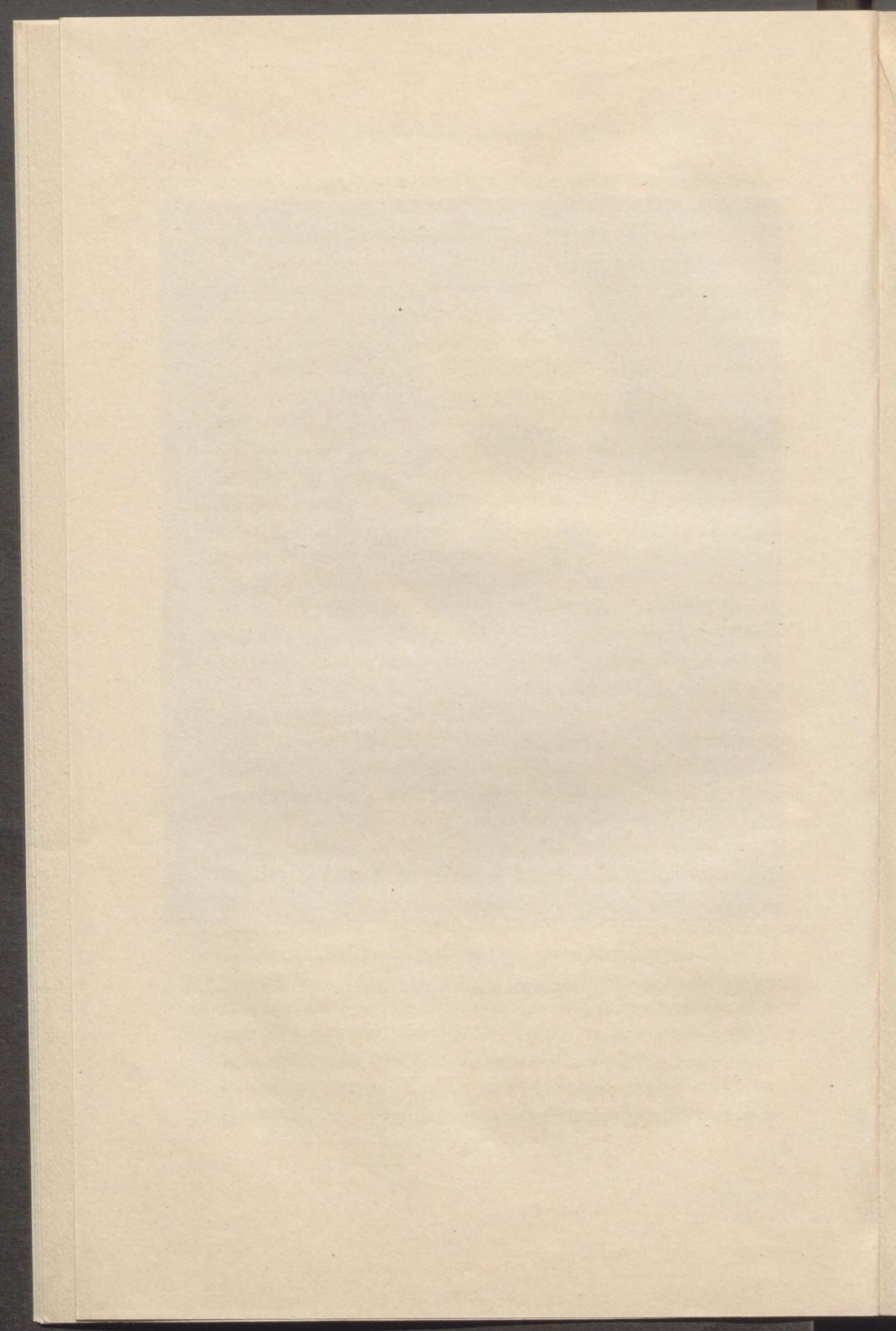
La gloire de Charles Gounod, si incertaine, si discutée vers 1850, si radieuse vers 1880, fut éclipsée ensuite durant une trentaine d'années. Dans les cénacles de compositeurs ou d'amateurs intransigeants, le mot d'ordre (ou le *slogan*) imposait de dénigrer ce musicien délicat. Faute de quoi, on était méprisé par les wagnériens, par les franckistes, puis par les debussistes, puis par les fervents de l'instrumentation chatoyante des russes, et des rythmes bizarres qui font danser les nègres. Soudain, après la guerre de 1914, des groupes de jeunes compositeurs, où la musique est souvent tarabustée et violentée, affirmèrent des admirations inattendues, déconcertantes : les uns célébraient avec outrance le sage Mendelsohn ; d'autres mettaient l'ingénieur Léo Delibes au-dessus de Beethoven ; d'autres prêchaient l'alliance du jazz et du contrepoint de Sébastien Bach... Ils imitaient sans doute la tactique des peintres cubistes, qui nous représentaient la beauté féminine comme un agglomérat de triangles, de carrés, de losanges et de tétraèdes, mais qui se donnaient pour les disciples d'Ingres, pur et scrupuleux dessinateur, passionnément épris de style et de vérité.

Si l'on résiste aux fantasques entraînements de la mode et du snobisme, il faut reconnaître que Charles Gounod, parmi les compositeurs français du Second Empire, fut un fécond et agréable inventeur de mélodies. Or, si l'on néglige les discussions esthétiques et sans doute inutiles, on peut estimer qu'il faut de la mélodie pour faire de la musique, comme il faut un lièvre, en général, pour faire un civet. Vérité banale, mais évidente... Quant à Gounod, la mélodie est bien l'essentiel de son talent et j'ose dire de son génie : sa mélodie lui est personnelle, lui appartient en propre, est reconnaissable



Cliché Bulloz

Charles GOUNOD  
tableau d'A. SCHEFFER



entre toutes les autres : c'est un apport nouveau ; c'est une véritable création.

Mélodie élégante, tendre et poétique, elle nous fait pénétrer dans le cœur même du compositeur. On a dit qu'il était le musicien de l'amour : c'est vrai. Il a chanté ce qu'il aimait, ou plutôt il a fidèlement écrit ce que chantait son cœur, durant les minutes où l'amour l'inspirait. Alors, dans ces pages charmeresses où il donne ce qu'il a de plus intime, de plus instinctif, quelle spontanéité, et je dirai quelle naïveté, quelle candeur inspirée.

De tels mots peuvent étonner tout d'abord, car Gounod fut un mondain. Au château de Compiègne, il fut fêté par l'impératrice. Dans les salons, il chantait avec une douceur insinuante, caressante, toute féminine ; — et sa musique a souvent des élégances trop jolies, coquettes, minaudières, et, en quelque sorte, parfumées... Mais il y a un autre Gounod, plus artiste et vraiment sincère : celui-là, — poète qui écoute son cœur et qui parle au cœur, — anime plus d'une page où vivent des accents émouvants.

Relisons quelques fragments des lettres qu'il écrivit du Midi, quand il composa *Mireille* :

— « Je travaille, je travaille. Cela tient à ma solitude. Décidément le *parlage* ne me va pas... A Paris, le tourbillonnage, le va-et-vient continu me tuent les idées... Quel paradis que le silence. Il nous dit tant de choses, et tant de bonnes, pendant que nous nous taisons... Qu'est-ce que tout l'éclat du dehors, comparé à la lumière divine, sereine et chaude de notre idéal, qu'on poursuit toujours sans jamais l'atteindre, mais qui nous attire jusqu'à nous faire croire que c'est lui qui nous aime, bien plus encore que nous ne l'aimons. »

Combien de fois dans ses lettres, ce mondain, fatigué de faire le mondain pour lancer sa musique, célèbre-t-il « l'enchantement de la solitude » et le bienfaisant *silence de l'esprit*. A Paris, mille tracas « vous râpent et vous

pulvérisent », écrit-il... Au contraire, en Provence, au bord de la mer, quelles belles matinées tandis qu'il composait *Mireille*, où tant de pages respirent une fraîcheur idyllique :

— « Tu n'as pas idée de la pureté et de la jeunesse du ciel... Au milieu de ce silence, il me semble que j'entends me parler en dedans quelque chose de très grand, de très clair, de très simple et de très enfant à la fois... C'est alors que j'entends m'arriver la musique. Autant l'agitation me *fait nuit*, autant la solitude et le recueillement me *font lumière*. J'entends chanter mes personnages avec autant de netteté que je vois de mes yeux les objets qui m'environnent, et cette netteté me met dans une sorte de béatitude... »

Aveux, confidences, qui sont d'un poète, d'un artiste qui ne triche pas avec lui-même. Pendant de telles minutes, il put trouver celles de ses mélodies qui ont gardé, après trois quarts de siècle, le charme de la jeunesse. — Elles touchent, elles sourient, comme certains vers de Virgile et d'André Chénier.

Elles ont aussi, dans leur forme, dans le style expressif de leur accompagnement, une élégance, une pureté, que ce musicien si avisé devait à son long commerce avec les œuvres de Mozart et avec celles de Bach. Dans une lettre familière, et dont il ne faut pas oublier l'enjouement, Gounod, qui était profondément croyant et qui exprima sa foi dans sa musique religieuse, confiait à un ami :

— « Quand je mourrai, si je vais au paradis, je saluerai d'abord Dieu le Père, et je demanderai aussitôt où est Mozart. »

A côté de cette boutade, il faudrait citer au moins quelques lignes d'une préface qu'il écrivit quand il publia une édition des *Chorals* de Sébastien Bach :

— « Bach est un des sommets qui ne se rencontrent pas deux fois dans l'histoire d'un art... A lui seul, il a jeté

les fondements de la musique à venir... Son audace incomparable est en raison même de la sévérité de sa discipline... Son œuvre contient la doctrine la plus robuste et la plus féconde qui ait peut-être jamais éclairé l'art musical. »

Ce culte pour Bach, Gounod le devait, en grande partie, à l'influence de Mendelssohn. Tout jeune, en 1843, il avait passé quelque temps à Leipzig, attiré, retenu par plus d'une affinité, plus d'une ressemblance avec l'auteur des *Romances sans paroles*. Entre les deux musiciens, sympathie, confiance immédiates... Mendelssohn révélait à Gounod les grandes compositions du vieux *cantor*... Et c'était sur l'orgue de Saint-Thomas, où Sébastien Bach, un siècle auparavant, les avait jouées lui-même.

Les amateurs trop délicats diront peut-être que Charles Gounod continua d'entendre Bach à travers Mendelssohn...

# ÉDOUARD LALO

## LA VOLONTÉ D'UN ISOLÉ

ÉDOUARD LALO, bien qu'il soit entré dans l'histoire musicale, est encore une énigme. On connaît les faits principaux de sa vie ; on peut arriver à le situer, parmi les influences qui contribuèrent à former son talent ; mais lui-même, en son for intérieur, on le connaît mal. Si la musique est l'expression (le réflexe) d'une sensibilité et d'une âme ; si l'on cherche à préciser par des documents ce que furent l'âme et la sensibilité de Lalo, on est peu guidé dans ce travail de psychologie historique. Les documents significatifs font presque défaut.

Adolescent, il commence d'apprendre le violon et l'harmonie au Conservatoire de Lille. A seize ans, il vient à Paris (1839), malgré sa famille, pour continuer ses études musicales. Tout de suite, il faut noter un trait de son caractère : *la volonté, la persistance dans la volonté*. Son père, dont le portrait révèle la fermeté âpre et peut-être despotique, s'était opposé, comme tant d'autres pères, à la vocation artistique de Lalo. Les voilà donc, le père et le fils, dressés, butés, l'un contre l'autre. D'ordinaire, une telle lutte s'apaise au bout de quelque temps. Chez les Lalo, qui étaient d'origine espagnole, la détente ne vint jamais. Ils s'aimaient pourtant, tous les deux. Mais ils étaient opiniâtres, avec une fierté à pic... La

mort, seule, put faire jaillir une mystérieuse pitié : le fils, alors, revint auprès du père.

Sans une telle ténacité, le jeune musicien aurait-il pu faire son œuvre? Pendant trente ans, et sans fortune, sans entregent, peu habile et nullement porté aux démarches fructueuses, il rêva de musique, vécut comme il put, sans atteindre à aucun résultat reconfortant.

Et dans quel milieu hostile aux véritables musiciens! Alors, un Berlioz vieillissant était condamné à l'asphyxie par l'isolement. De 1840 à 1870, pour un Édouard Lalo qui joue de l'alto dans un quatuor à cordes, qui n'est pas pianiste, qui n'est pas mondain, qui n'est pas « prix de Rome », les théâtres sont inaccessibles. Quant aux concerts d'orchestre, assez rares et peu assurés du lendemain, que peuvent-ils faire pour un tel méconnu?

La musique de chambre, du moins, lui permet de vivre. Elle lui apporte non seulement le pain, mais surtout la révélation de son art et les joies les plus hautes. En public, Lalo tient la partie d'alto dans le quatuor Armingaud. — Chez lui, entre amis, combien d'autres séances de musique de chambre. Avec Sarasate, Marsick, Van Vefelghem, Delsarte, et avec Saint-Saëns, Diémer, Gounod, Rubinstein, Hans de Bülow et tant d'autres, combien d'heures où il se pénètre de véritable musique, et oublie les tristesses quotidiennes, les difficultés de la vie.

Ces réunions chez lui, chez des compositeurs ou des virtuoses, voilà qui conserve, trente ans durant, le feu sacré de l'artiste sans public. Dans ces réunions musicales, il trouve aussi une bonne camaraderie, une fraternité et une bonhomie, une gaieté, qui l'aident à franchir les années mauvaises.

Ces séances intimes commençaient d'ordinaire par une œuvre classique, trio, quatuor ou quintette. Puis venait quelque intermède de chant où prenait part Mme Édouard Lalo, bonne musicienne et chanteuse renommée. Enfin

l'on déchiffrait de la musique nouvelle. C'étaient, par exemple, les œuvres de Schumann (qui pénétrèrent lentement en France), ou celles de Brahms, de Borodine... Souvent, Saint-Saëns tenait le piano. Il faisait bénéficier les auditeurs de son talent et de sa culture presque universelle ; et même il ne dédaignait pas de les amuser. Il était alors, vers ses trente ans, plein de verve, de fantaisie et de gaminerie.

Une fois, sans prévenir personne, il se glisse, en travesti, dans une chambre attenante au salon. Tout à coup, une porte s'ouvre à deux battants. Et l'on voit entrer un homme barbu, vêtu d'une robe blanche, et l'aumônière pendue à la ceinture, comme la Marguerite de *Faust*... On reconnaît Saint-Saëns. On reconnaît aussi qu'il imite l'allure de Mme Miolan-Carvalho ; comme elle, il marche en canard, se dandinant lentement, les jambes raides et la pointe des pieds rentrée, les bras retombant, arrondis comme deux parenthèses... Il attaque l'*air des bijoux* : en voix de fausset, il lance vocalises, trilles et cocottes. Pour imiter plus fidèlement la célèbre cantatrice, il chante un peu au-dessus de la note, avec une légère fausseté d'une imperturbable exactitude.

Entre ces séances amicales, Lalo continuait d'être un fervent lecteur. Sa culture générale, plus riche que chez la plupart des musiciens, lui donnait un jugement sûr, fortifié par la décision de son caractère. Très accueillant aux œuvres nouvelles et à tous les vrais artistes, il n'hésitait guère à écarter ce qui lui semblait de la « *musique inutile* ». C'était son mot. Il aimait ardemment les belles œuvres, anciennes ou récentes. Hélas, il lui fallait dire bien souvent : « Musique inutile. » Il avait le courage de le dire, loyalement, même aux auteurs qu'il avait pour amis.

Infatigable dévoreur de musique. Sans se mettre au piano, allumant un cigare après l'autre, s'asseyant dans un vaste fauteuil, il lisait partitions sur partitions, — et il rêvait à sa propre musique.

Grâce à cette formation personnelle, il composa avant 1870 de nombreuses mélodies, presque toutes ses œuvres de musique de chambre, et un opéra, *Fiesque*, qui est encore inédit. (Plus tard, Lalo publiera l'ouverture de ce *Fiesque*, et utilisera des fragments dans ses autres œuvres.)

Vers 1870, il parvint à la complète maturité. Indépendant, guidé par son goût, il a étudié les véritables maîtres, les seuls maîtres. Par la pratique de la musique de chambre, par la lecture des partitions, il a vécu dans l'intimité des plus grands classiques et des meilleurs d'entre les modernes. Loin d'être absorbé dans un tel rayonnement, il s'est grandi, approfondi, et il a découvert son propre style, car il a gardé l'irréductible volonté d'être lui-même, avec sincérité, avec plénitude, et avec cette clarté incisive que lui imposait l'audacieuse franchise de son caractère.

« Dans sa musique, l'idée est si nette (a-t-on écrit justement), que l'expression se dépouille naturellement de toute redite et de toute surcharge : rien chez lui qui ne soit significatif, rien qui ne soit vif et clair. »

La mélancolie, et même la rêverie, si vagues le plus souvent, Lalo les suggère avec une exactitude qui leur donne l'apparence de la précision. L'indéfinissable prend une forme définie ; le charme, le « je ne sais quoi », s'unissent à un pittoresque d'un dessin volontaire et accusé. Nul à-peu-près. Rien de flottant, rien d'incertain : tout concourt à une expression condensée. Le langage musical est riche, coloré, rapide, direct. Souplesse et fermeté, distinction, élégance nerveuse, esprit, s'unissent dans un savoureux et moderne atticisme.

La couleur de l'orchestre, transparente, fluide, sans surcharge ni empâtement, devient parfois éclatante, fulgurante, par accès brusques, s'il est nécessaire. Elle ne résulte jamais d'un placage de sonorités conventionnelles, factices ; elle n'a rien d'une instrumentation scolaire et

bonne à tout faire. Elle est commandée par l'idée même.

Mais, plus que tout, ce qui anime sa musique, ce qui la fait respirer et frémir ; ce qui communique à ses abondantes mélodies le mouvement, et parfois le bondissement ; ce qui leur donne aussi une grâce, une élégance, une légèreté qui les détachent de terre, c'est le rythme. Chez Lalo, le rythme jaillit du fond même de l'émotion musicale. Le rythme la magnifie. Le rythme, né avec l'idée, est aussi un régulateur : il organise, il pose des bornes, il donne une ossature au développement musical, il précise la fantaisie et la change en beauté. Ainsi la vigueur évite l'emphase, la tendresse ne s'affadit pas. Ainsi, fortifiée par l'armature du rythme, la vérité de l'expression engendre un style mâle et impérieux.

Impérieux, à force de décision, de parti pris.

En esquissant le portrait moral de Lalo, nous avons indiqué, comme fort caractéristique, sa *volonté*, — sa *persistance dans la volonté*. Dans sa musique, on retrouve ce même trait : quand Lalo a pris un dispositif d'orchestre, il ne le change pas incontinent, mais il lui demande de fournir une couleur stable, durable, *persistante*, sur laquelle s'enlèvent, en vigueur, les lignes de la mélodie et les rehauts du rythme. Ainsi, à l'opposite des musiciens qui recherchent le poudroyant et le fuyant, il atteint à la puissance : il la conquiert, cette puissance, il l'impose, par la *persistance de sa volonté*. C'est là, en lui-même comme dans sa musique, un trait de nature, une nécessité native, une donnée première, irréductible.

Après 1870, c'est-à-dire vers sa cinquantième année, ses œuvres symphoniques se succèdent coup sur coup : ce sont les grandes compositions, restées au programme des concerts, et auxquelles il faut joindre le *quatuor à cordes* (refondu vers 1880), le *troisième trio*, en la mineur, et un ballet, *Namouna*.

Malgré toutes ces œuvres, Édouard Lalo restait encore inconnu du grand public. — *Symphoniste*, il était un

suspect pour les *gens de théâtre*... Soudain, *le Roi d'Ys* fut une révélation.

Avant d'être jouée, cette œuvre, désormais célèbre, eut à franchir maints obstacles... On l'a déjà conté; mais, grâce à deux amis, nous pouvons ici apporter quelques précisions nouvelles (1).

L'Opéra-Comique venait de brûler (1887). On cherchait donc, en haut lieu, un autre théâtre et un autre directeur. A l'Administration des Beaux-Arts, Castagnary, en désignant le directeur Paravey, lui imposa de monter *le Roi d'Ys*.

Cela demande à être nuancé. Castagnary s'intéressait surtout à la peinture, et, à cette époque, il était souffrant. A la Direction des Beaux-Arts, un jeune homme assumait, à vrai dire, toute la tâche : c'était Roger Marx, et il avait pour ami Louis de Fourcaud.

Louis de Fourcaud, — nous sommes heureux de rendre cette justice à notre ami si regretté et à l'un des maîtres de la critique d'art, — Louis de Fourcaud, par sa conviction, par son ascendant, entraîna Roger Marx à imposer « *le Roi d'Ys* ». Une lettre inédite, qu'on va lire un peu plus loin, prouvera la reconnaissance qui est due à l'un et à l'autre.

Nommé directeur, Paravey dut exécuter sa promesse. L'œuvre fut mise en répétition. Mais Paravey ne sut guère l'imposer à sa troupe. Pendant les études, on déclarait l'œuvre obscure, inintelligible, sans mélodie :

— C'est de l'algèbre ou de la symphonie, assuraient les gens de théâtre... ce n'est pas *du théâtre*...

Les répétitions devenaient une chose lugubre et comique.

(1) Nous remercions sincèrement M. Pierre Lalo, fils du compositeur, et M. Robert Kemp, qui nous a communiqué des lettres inédites.

« Le compositeur et certains de ses interprètes (nous dit M. Pierre Lalo) ne s'adressaient point la parole, ni même un salut; quelques-uns ne consentirent à jouer que contraints par exploit d'huissier. Une charmante cantatrice, affligée de paraître dans une pièce aussi néfaste, ne fit que sangloter à la dernière répétition de travail : elle n'ouvrit pas la bouche, ne proféra pas un son, tint son visage enfoui dans le mouchoir qui essuyait ses larmes, et borna son action à esquisser de vagues gestes de la main gauche. C'est ainsi qu'on arriva à la répétition générale... »

La première (7 mai 1888) fut un éclatant triomphe.

Le lendemain, Louis de Fourcaud écrivait à Roger Marx, retenu loin du théâtre par un deuil. Voici cette lettre, vibrante d'enthousiasme, et qui fait tant d'honneur aux deux jeunes amis. Elle est encore inédite, mais elle appartient désormais à l'histoire musicale :

8 mai 1888.

Mon ami,

Combien vous m'avez manqué à cette triomphante première du Roi d'Ys ! Vous avez été, pour moi, la mélancolie de cette soirée glorieuse pour l'art français et que vous avez, plus que personne, contribué à préparer. Je faisais, en rentrant chez moi, des réflexions amères, me rappelant votre pauvre sœur, si vite enlevée à votre affection, pensant à la douleur qui se jette sans cesse à la traverse de la vie. J'aurais voulu vous dire cela tout de suite et vous embrasser.

Cet excellent Lalo m'a parlé de vous trois fois sur la brèche. Je vous jure qu'il partageait mes sentiments de façon absolue et je vous affirme que vous n'aurez pas eu affaire à un ingrat.

En ce qui touche ce fier artiste, il me venait, tandis qu'on acclamait son œuvre avec frénésie, d'autres pensées mélancoliques. Que de tristesse il y a, vraiment, au fond de cette gloire soudaine et retentissante ! Pendant combien d'années un admirable musicien a-t-il été méconnu, enfermé exclusi-

vement dans la production symphonique! Nous aurions au répertoire trois ou quatre tragédies lyriques de la grandeur du Roi d'Ys, si les directeurs de théâtre avaient fait leur devoir il y a seulement quinze ans! Et puis, je m'apercevais que l'auteur de la Symphonie en sol mineur, du trio en la mineur, du concerto en fa pour violon et orchestre, de la Rhapsodie norvégienne, de la Symphonie espagnole, — c'est-à-dire de quelques-uns des chefs-d'œuvre incontestables de la musique moderne et française, — que le plus français de nos compositeurs n'existait que depuis deux jours, pour la plupart des spectateurs. Pour plusieurs, il n'existait même que depuis une heure. N'est-ce pas lamentable?

Après tout, peut-être vaut-il mieux qu'il en soit ainsi, car la lutte fortifie, élève et grandit les talents. Lalo est en pleine possession de lui-même; son imagination abondante et fraîche, son puissant savoir pourront désormais se donner librement carrière. Il vous devra beaucoup, et moi, son vieil ami et son admirateur sincère, je vous en remercie de tout mon cœur.

Maintenant, voici, en quatre mots, le récit de la soirée. Quatre ovations après l'ouverture. Je n'ai jamais vu une pièce symphonique de cette dimension produire cet effet au théâtre. La scène des deux sœurs, au premier acte, est interrompue à tout moment par des bravos. A partir de ce moment, on n'a cessé de trépigner. Le tableau de l'apparition a remué la salle : Bouvet et Mlle Deschamps y sont merveilleux, et Fournets y fait éclater une voix extraordinaire. Le tableau de la noce est un enchantement. A l'inondation, on est saisi par le grandiose terrible de la musique. Personne, excepté Wagner, n'a usé de l'orchestre aussi dramatiquement. Au total, triomphe sur toute la ligne; — triomphe inouï!...

Voyez-vous, mon ami, il y a des artistes en France. Il y a un art français. Les Allemands se moquent à bon droit de nos Chevalier Jean. Ils ne rendaient pas justice à

Sigurd, à cause de la technique de Reyer, parfois défectueuse. Ils n'aimaient pas trop Henri VIII, à cause de certaines concessions de forme et du caractère presque antilyrique de l'action. Mais, devant le Roi d'Ys, il faudra qu'ils baissent pavillon, bon gré, mal gré! Pas un de leurs compositeurs actuels ne pourrait écrire une œuvre de cette profondeur et de cet éclat. Ensuite, cela est français: cela ne pouvait venir que d'un Français. Quoi qu'ils fassent, on les verra contraints de le reconnaître, et ils salueront le Roi d'Ys, comme, dans un autre genre, ils ont salué Carmen. Je ne me sens pas de joie pour notre cher pays, le plus grand, le plus noble pays du monde, aujourd'hui le plus méconnu... C'est une rude façon de crier : « Vive la France! » que de mettre au jour des chefs-d'œuvre marqués au sceau de notre esprit...

Hélas, lors de ce premier succès, Lalo avait soixante-cinq ans. Quelques années auparavant, surmené par le travail hâtif de *Namoura*, il avait été touché par la paralysie... Il semblait remis, au lendemain de son triomphe, et il projetait d'écrire un autre opéra, *la Jacquerie*.

Un jour de printemps, le 22 avril 1892, assis dans son grand fauteuil rouge, il travaillait. Derrière lui, la fenêtre était entr'ouverte... Son fils rentre, lui parle :

— Ferme la fenêtre, dit Lalo...

Quand son fils revint près de lui, Lalo était mort.

# LÉO DELIBES

## OU L'HEUREUSE DESTINÉE

LE nom de Léo Delibes, vers 1926, connut un regain de faveur dans les cénacles d'avant-garde. Les empressés qui le prênaient le plus ardemment, c'étaient les esthètes du jazz et du cocktail, c'étaient les compositeurs « fauves ». Ils s'avisèrent, tout à coup, de découvrir cet artiste charmant et qui leur ressemblait si peu.

Durant les années précédentes, durant le tiers de siècle qui suivit sa mort, c'est-à-dire de 1891 jusqu'aux environs de 1920, les oracles du goût musical, surtout les plus *purs* et les plus pontifiants, avaient dédaigné Léo Delibes :

« Un fabricant de fades romances pour jeunes filles pâles... »

Soudain, en 1926, on le sacrait grand homme et initiateur. Comme une magique formule de salut, on échangeait ce mot d'ordre : « le *retour* à Delibes. »

Cela dura quelques mois, dans quelques cervelles ; et bientôt l'on parla d'autre chose.

Pauvre Delibes : il retombait, une fois de plus, dans la pénombre et peut-être dans l'oubli, ou du moins dans le dédain des cénacles.

Quoi qu'il en soit, *Lakmé* reparait encore sur l'affiche, à Paris et aussi dans maintes autres villes. Des millions d'auditeurs, à travers l'Europe, savent par cœur et fredonnent des airs de *Lakmé*, et aussi tel *pizzicato* ou telle

valse de *Coppélia* ou de *Sylvia*. Or ces ballets furent applaudis peu après la guerre de 1870. — La musique d'un tel auteur n'est donc pas encore défunte : elle vit dans la mémoire des hommes ; elle continue à leur plaire ; et c'est là d'incontestables avantages que bien d'autres musiques ne connurent jamais. Ne devient pas populaire qui veut.

Faut-il ajouter qu'une certaine œuvre de Léo Delibes est tout particulièrement louée par de bons connaisseurs ? C'est *le Roi l'a dit*. Cette partition, en effet, contient des pages délicieuses. Leur grâce mélodique, leur allure enjouée, facile, souriante et délicatement poétique, ont conservé un charme et une fraîcheur que l'on retrouve moins dans telles pages trop célèbres de *Lakmé*. D'ailleurs il faut tenir compte qu'une œuvre d'art, surtout au théâtre, se fatigue à force d'être jouée. La musique théâtrale est moins résistante que l'airain : or, les pièces de monnaie s'usent, s'effacent, perdent le relief et la netteté de leur frappe, à force de circuler de mains en mains. Au contraire, *le Roi l'a dit*, qui est peu joué, car de bonnes œuvres ont parfois un mauvais destin, apparaît, à chaque reprise fugitive, comme une œuvre presque nouvelle. D'autre part, puisqu'elle n'a trouvé qu'une vie difficile et précaire, maints compositeurs sont à l'aise pour lui reconnaître du mérite : sur l'affiche, elle n'est pas une concurrente redoutable. Bien plus, quand ils vantent beaucoup l'œuvre qui se joue peu, ils diminuent l'œuvre qui se joue trop : l'éloge de l'oubliée, de la belle qui sommeille loin des recettes, insinue la critique de l'œuvre célèbre et fortunée.

Oublions ces opinions trop intéressées, négligeons les excès des détracteurs ; et, puisque la musique de Léo Delibes est encore vivante, cherchons ce que fut l'artiste qui lui donna la vie.

Chose curieuse : un recul d'un demi-siècle après sa mort a suffi pour rendre sa personne presque insaisis-

sable. Dans de bons articles de revue ou de journaux, dans des livres qui lui sont consacrés, dans quelques discours officiels, on trouve des dates, des renseignements sur ses emplois d'accompagnateur, d'organiste ou de professeur ; on trouve même l'analyse de ses vieilles opérettes de jeunesse ; mais sur lui-même, sur son caractère, ses goûts, ses aspirations d'artiste, on ne trouve pas les précisions que l'on désirerait.

Ce n'est pas uniquement la faute des biographes de Léo Delibes : son portrait semble effacé, parce que lui-même était un hésitant, un timide, un effacé. Il se laissa mener par la vie, et fut un homme heureux. Du moins, ses faciles succès font croire à son bonheur.

Comme tout le monde, il subit des difficultés, des échecs. Il n'en conçut aucun ressentiment, aucune aigreur. Les jours pénibles passaient sur lui sans altérer son bon naturel ; et les jours favorables ne tardaient pas à lui apporter leur agrément.

A douze ans, il entre au Conservatoire de Paris.

En même temps, grâce à une jolie voix claire comme un soprano, le voici enfant de chœur à la Madeleine. Bientôt il donne des leçons de piano, ou encore il fait danser dans les réunions bourgeoises ; puis il devient accompagnateur au Théâtre-Lyrique. Il a peu d'argent, mais l'argent lui vient sans grand effort, et l'adolescent est satisfait.

A dix-huit ans, en 1855, on lui apporte un livret d'opérette et l'assurance d'être joué tout de suite. Il hésite, il demande conseil à son professeur, qui est Adolphe Adam. Celui-ci, toujours actif et pratique, lui dit que toute chance qui se présente, on la saisit. Donc, notre Léo improvise des airs et des couplets pour *Deux sous de charbon, asphyxie lyrique*. — Titre charmant ! Le théâtre, des Folies-Nouvelles, situé sur le boulevard du Temple, avait hésité entre ce titre et un autre : *le Suicide de Bigorneau*.

Dès lors, pendant une dizaine d'années, c'est-à-dire avant ses trente ans, voilà Delibes, à chaque saison, fournisseur d'une nouveauté sur une petite scène. Quelques titres méritent d'être cités : *L'Omelette à la Folembuche*, *Six demoiselles à marier*, *le Serpent à plumes*, *l'Écossais de Chatou*.

Plus tard, parvenu aux honneurs, enrichi, « officialisé », il n'aimait pas qu'on lui parlât de ses humbles débuts dans les théâtres de quartier. Le favori de la fortune rougissait d'avoir été un enfant de la balle. On a toujours tort de renier ses origines : c'est de la vanité, et souvent de l'ingratitude. Car le labeur, les épreuves des débuts, les hasards d'une nécessité stimulante, ont donné à plus d'un talent ses qualités propres : ils ont développé sa force intime.

Au dix-huitième siècle, les créateurs de notre Opéra-Comique, un Lesage comme un Monsigny, un Philidor ou un Duni, prirent d'abord le contact avec le populaire en produisant leurs essais sur des tréteaux forains, à la foire Saint-Germain ou à la foire Saint-Laurent. De nos jours, le plus célèbre des *chanteurs-diseurs* de l'Opéra-Comique, notre Fugère, découvrit son art sur les scènes d'un Ba-Ta-Clan ou d'autres cafés-concerts. La puissance de l'impérissable Molière, son infaillible pouvoir de « franchir la rampe » et de « porter » sans aucun déchet, à quoi les dut-il, en grande partie, sinon à la pratique des tréteaux de fortune où son mâle génie développa sa musculature? — C'est là, devant le public et au contact du peuple ; c'est là, sous le feu de l'ennemi, que les talents de second ordre, délicats certes, mais menacés d'être amollis par la mièvrerie ou la fadeur sentimentale, sont contraints de trouver des expressions directes, simples et libres : ils s'entraînent à devenir brefs, clairs et nerveux ; ils apprennent à savoir oser ; ils sont forcés de payer comptant. — Le blond et timide, le trop favorisé Léo Delibes devra beaucoup à ces dix années d'un apprentissage énergique.

Entraîné par l'opérette, le jeune musicien se détache du Conservatoire, et ne regarde plus vers le Prix de Rome. Il suit les occasions qui se présentent. On lui demande des airs et des couplets : il les fournit, et ils plaisent. Sous ses longs cheveux blonds, sous son front candide, chante une gentille et fraîche romance : il la laisse chanter. Toutefois, il est soigneux, il aime l'ouvrage bien fait. Ainsi, pratiquement, — *fit fabricando faber* — ce fournisseur apprend son métier, c'est-à-dire celui qui lui convient. Son heureuse nature va bientôt changer le bon ouvrier d'art en un joli artiste : il acquiert, par le travail au jour le jour, la maîtrise dans un genre très parisien, où il mettra de l'esprit, du sentiment et de la grâce.

Les succès vont venir au-devant de lui. A trente-quatre ans, en 1870, *Coppélia*. L'année suivante, non plus tout à fait au théâtre mais dans la vie réelle, un mariage heureux et riche. Puis *Sylvia*, les ballets pour *le Roi s'amuse...* A cette époque, où les concerts symphoniques s'installent et prospèrent à Paris, ils accueillent, ils font applaudir des fragments de ces ballets... Puis, c'est *Jean de Nivelle*, et enfin *Lakmé*.

Les postes officiels, les honneurs étaient venus chercher l'heureux auteur : c'était une classe au Conservatoire ; c'était, avant la cinquantaine, un fauteuil à l'Institut.

Sans presque le savoir, ou du moins en s'appliquant bonnement, cette façon d'autodidacte et « d'ouvrier en musique » — disons aussi « d'ouvrier en article de Paris », — avait fait œuvre originale et novatrice. Reconnaissons la part de l'inévitable déchet, produit par la mode théâtrale et par le succès même. Néanmoins, ça et là, dans cette œuvre aimable, combien de jolies idées, et quelle élégance, quel style ingénieux, et combien de trouvailles pittoresques ou spirituelles...

Malgré sa rapide célébrité, cet homme favorisé restait simple, modeste, sympathique, bon vivant. Sur un gros

corps massif mais débonnaire, il portait un visage rond et plein de santé. C'était un sanguin, bon enfant et bien nourri. Il parlait beaucoup, mais il ne disait de mal de personne, pas même d'un confrère absent. Il s'animait en parlant, et souvent il s'épongeait le front, même en hiver. Sa mine rose, sa belle barbe blonde, dégageaient de la cordialité.

Une congestion, le 15 janvier 1891, le foudroya.

Il avait juste cinquante-cinq ans.

Les heureuses ou faciles destinées sont rarement les plus longues.

# CHABRIER

D'APRÈS SES LETTRES A NANINE

ET A QUELQUES AMIS

**L**E *Roi malgré lui*, que l'Opéra-Comique devrait reprendre chaque année, est une des partitions les plus vivantes, les plus exubérantes : ce n'est pas assez dire qu'elle est de Chabrier : elle *est* Chabrier lui-même. Il apparaît, à travers cette musique si spontanée, comme dans un portrait. Quel personnage extraordinaire, parlant, gesticulant, bondissant pour d'énormes et brusques bouffonneries !... Soudain, il s'arrête pour de poétiques et tendres confidences... Verve débridée, cocasseries, observation aiguë et peinture (à la charge) du ridicule, — rêverie d'artiste, délicatesse et subtilité, — fantaisie ailée, pureté d'un cœur d'enfant, — voilà ce qui passe, capricieusement, dans cette musique.

Quiconque est sensible à l'expression musicale le reconnaîtra sans hésiter. Quant à ceux qui auraient encore quelques doutes et n'entendraient pas le cœur qui bat sous les notes, on peut leur faire lire ce même cœur dans les lettres de Chabrier (1).

Une série de billets familiers, les *Lettres à Nanine*, mérite d'être mise à part.

(1) Les journaux et revues en ont publié diverses séries. M. Désarmard (1934) en a donné un recueil important.

Cette Nanine était une vieille servante, comme on en trouvait autrefois dans les paisibles et solides familles de la bourgeoisie française. Molière a mis à la scène quelques-unes de ces braves, de ces admirables « filles servantes ». Nanine, qui ne savait pas écrire et n'épelait un journal qu'avec peine, n'en était pas moins un loyal et grand cœur. Elle avait élevé le tout petit Chabrier, veillant sur l'enfant comme une seconde mère. Quand il se maria, elle accueillit la jeune femme avec une affection tendre et dévouée. Si bien que la jeune femme lui écrivait :

« Ma chère Nanette, je vous aime, absolument comme si vous étiez ma sœur. »

Les années passèrent. Dans de telles affections, rien ne s'altéra ; mais l'âge et la maladie firent leur œuvre inévitable. La vieille Nanine fut frappée de paralysie : pendant quelques mois, elle fut soignée par des religieuses dans une maison de retraite. Alors, sentant que la mort n'était pas loin, Chabrier, soit en voyage, soit retenu dans sa Touraine où il travaillait, écrivit lettre sur lettre à sa fidèle Nanine. Il continuait, par ses récits, à rester près d'elle ; il la choyait, il l'enveloppait dans l'amitié de la maison familiale. Il lui envoyait des fleurs du jardin. Il lui racontait les commérages des voisines, les disputes des villageoises, les frasques amoureuses de la boulangère... Soudain, quand un mot trop vif, trop nature et trop rabelaisien, jaillissait sous sa plume truculente, il s'arrêtait, ou il essayait de s'arrêter : car il se rappelait que Nanine, ne lisant pas elle-même, se ferait lire la lettre par la bonne Sœur... Tout de suite, il s'excusait, comme un grand enfant, et il envoyait « ses respects à la Sœur ».

Pauvre Nanine, elle mourut bientôt. Mais Chabrier ne l'oublia pas. Deux ans plus tard, déjà bien malade lui-même, il demande à son fils de faire une pieuse visite au cimetière :

« J'ai la tête très fatiguée. Pense à ton père qui veut

encore travailler près de vous... Si, dimanche, tu as un moment dans la matinée, va vers Nanine et fais-lui une petite prière pour ton père. Elle entendra ça, venant de toi qu'elle aimait tant... »

Feuilletons quelques lettres. Partout, dans ces confidences spontanées, jetées sur le papier pour ses amis, ses parents, et non pas pour le public ; partout, dans ces saillies, ces fougades sincères, c'est lui-même que l'on entend. Et sa musique ne dit pas autre chose : ce qu'elle chante, c'est lui.

Et d'abord, il est excessif. Il a le jaillissement, le lyrisme. D'autres sont froids, lui, il est à cent cinquante degrés ; il dépasse le point de l'ébullition ; il est une force mal contenue, sous pression, et toute prête à se détendre, à éclater. Ainsi, quand il pense à certains de ses amis, qui « se laissent vivre et font du lard, parce qu'ils ont de l'argent, de la bonne *braibraise* », il constate :

« L'existence, chez eux, est comme automatique, préparée à l'avance ; on se parle à voix très basse... Moi, quand j'entre là-dedans, j'ai l'air de tirer le canon. On est inquiet, on a peur que je dise une inconvenance... »

Dans sa musique, même expansion, même débordement.

Pour faire contraste, ou plutôt pour équilibrer, pour compléter et parfaire ce qui jaillit sous cette poussée instinctive, voici le goût d'un travail minutieux, artiste et délicat. Après le jaillissement, la ciselure. — Il voulait que l'on prît le soin, dans ses partitions, d'écouter *toutes* les notes, parce que *toutes* en valaient la peine. Il disait avec raison : « C'est beau partout. » Dans une lettre au ténor Van Dyck, il s'écrie :

« Pardonnez-moi, grands maîtres, hommes de génie, si je vais parler de moi, — mais, ce petit imbécile de *Roi malgré lui* est beaucoup plus travaillé, beaucoup plus *ficelé*, sous son apparence d'opéra-comique français, que des œuvres cotées opéras de genre ou grands opéras. »

Et c'est la vérité.

Il avait le respect et la passion de son art. Il souffrait de voir que, trop souvent et par une pente fatale, la production musicale tourne au métier, au commerce, à une nutritive popote de fonctionnaires et de ronds-de-cuir :

« A Paris, l'art sacré, le grand art, écrivait-il en 1889, est dans le plus profond marasme. A l'Opéra, la Patti s'exhibe, et fait recette... Quant à Lamoureux, c'est devenu le concert des familles ; plus de chœurs, presque plus de chant. Il gagne de l'argent ; il boulotte. Je le crois fatigué, il se repose... On ne se fait plus de bile dans la maison. Il ravaude tranquillement ses vieux programmes et le bourgeois se précipite. Le temps est passé des efforts sérieux... »

Quant à lui-même, son « effort sérieux », c'est de réaliser la musique qu'il entend chanter en lui, une musique moderne, nourrie de tous les apports contemporains (y compris Wagner), mais qui reste française, et qui soit exactement, complètement, l'expression de lui-même :

« J'écris de la musique à moi, bien à moi... Tant pis pour moi, je veux être de mon pays, c'est mon premier devoir... La musique de Wagner est à lui, et l'on ne doit voler personne, quitte à rester pauvre (mais honnête). »

Dans les citations qu'on vient de lire, il faut, outre la conviction de l'artiste, la vivacité de l'idée et la fantaisie de l'expression, remarquer le bon sens, l'équilibre bien assis, la clairvoyance de Chabrier. Il n'est pas dupe de grand'chose ; il juge avec netteté le fort (et surtout le faible) de ses confrères. Dans la vie de chaque jour, ses regards aigus, et qui s'amuse de la comédie humaine, saisissent, à la volée, les gestes, les attitudes, les pensées, et même l'absence de pensée. Aussitôt, ce qui est bizarre, ou ridicule, ou absurde, est noté par Chabrier avec un relief extraordinaire. Quand il écrit, quand il parle, — et quand il compose, — il fait jaillir, parce qu'il est un

frémissant observateur, un torrentueux génie comique, un énorme et plantureux génie bouffe. Alors, le lecteur ou l'auditeur, éberlué mais ravi, songe à la verve débridée d'un fils de Pantagruel.

Veut-on un récit, un croquis, beaucoup plus « nature » que les *Histoires peu naturelles* du desséché Jules Renard?... Qu'on lise cette « lessive à la campagne », que Chabrier raconte à Nanine pour distraire la malade avec d'anciens souvenirs :

« Aujourd'hui, lessive. La vieille femme est arrivée avec son baquet, ses savons, et son trempin pour fixer la cuve. Elle a commencé par se coller des tas d'affaires dans l'estomac, car tu sais que ça mange six fois par jour, ce monde-là, — et elle, en particulier ! On prendrait une tête de veau pour lui enfoncer, du matin au soir, la nourriture jusqu'au gésier, qu'elle ne sourcillerait pas. Je n'ai jamais vu de gouffre pareil. Alors, la maison est en révolution : les draps, les serviettes, mouchoirs, chaussettes, bas, pantalons, chemises, enfin tout le bazar disparaît dans cette cuve ; on tend des cordes dans le jardin ; Mme Dejean (c'est la belle-mère de Chabrier) se démène comme un poirier agité par le vent, elle est rouge comme un coq ; enfin, c'est une affaire d'État. Le temps est superbe, et l'on est plein d'ardeur parce que ça *séchera vite*. — Il n'y a que ma Nanon qui n'est pas là, hélas, et j'y pense tout le temps... A bientôt, ma mie, j'irai t'embrasser à la fin du mois... »

Et, sous la signature, comme Chabrier a dû regarder vers le jardin, il ajoute ce post-scriptum, avant de mettre des fleurs dans la lettre :

« Je vais te chercher des pensées. » (1)

(1) Voir une autre lettre, fort émouvante, citée dans le premier volume de nos *Portraits de musiciens*.

## ÉDOUARD COLONNE

(1838-1910) \*

A mesure que s'éloignent les rivalités ou les menus incidents de la vie quotidienne ; à mesure qu'on oublie les on-dit et les petits riens qui font toujours cortège à un contemporain célèbre, la véritable figure d'Édouard Colonne, dans le recul de l'histoire musicale, grandit et s'affirme avec relief. On apprécie plus justement la haute influence de l'Association de Concerts qu'il a fondée et qui continue glorieusement de vivre.

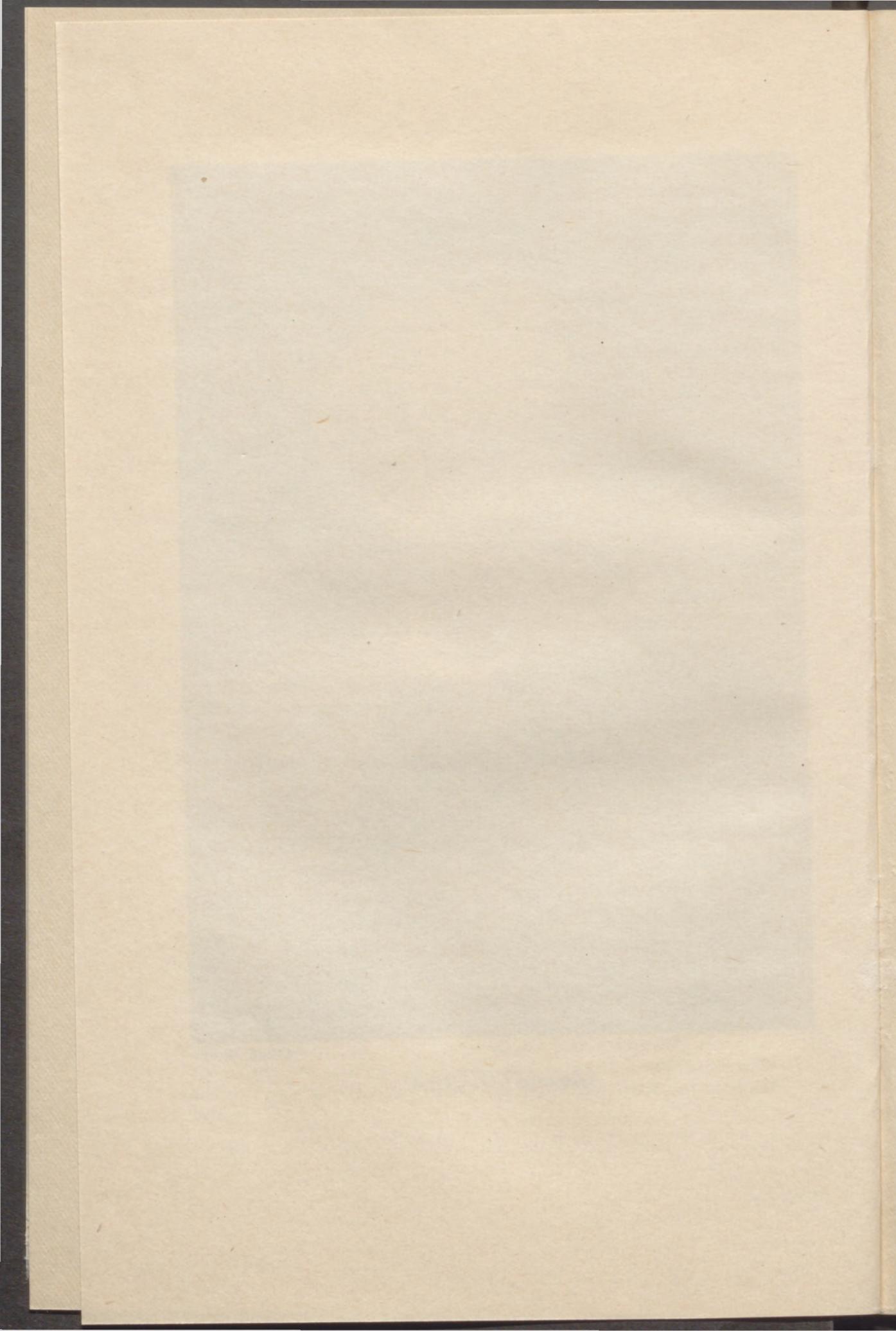
Mais, tandis que les années s'accroissent, les amateurs deviennent moins nombreux, qui ont vu Édouard Colonne, dans sa maturité puis dans sa vieillesse toujours ardente. Ils l'ont entendu, de sa voix faible, féminine, caressante, mais si nette et si impérieuse, faire quelque annonce au public. Ils ont regardé, quand elle ne se penchait plus sur le pupitre conducteur, cette belle figure, où les yeux voilés brillaient avec une flamme si directe, ce front placide, énergique, couronné d'une romantique flambade de cheveux. Mais, lorsqu'ils admiraient l'intelligence et l'art

\* *Echo de Paris*, 1923. — On sait que les Allemands, tant qu'ils occupèrent la France de 1940 à 1944, ne permirent pas aux Concerts-Colonne de porter le nom de leur fondateur, qui était juif. Cette Association fut dirigée par Édouard Colonne de 1873 à 1910, puis par Gabriel Pierné (1910 à 1935), puis par M. Paul Paray.



Cliché Nadar

Edouard COLONNE



du musicien, devinaient-ils l'irréductible ténacité de l'homme, ses dons de chef et d'organisateur, sa puissance de travail et sa renaissance facilité à s'assimiler les œuvres les plus diverses?

On le voyait célèbre, applaudi, acclamé, adulé du public. Mais au prix de quels efforts? Parti de rien, par quelle longue suite de besognes et d'épreuves avait-il dompté toutes les malechances, jusqu'à s'imposer lui-même à l'admiration de Paris, de l'Europe et de l'Amérique, pionnier triomphant qui propageait la gloire de Berlioz, de César Franck, de Lalo, de Bizet et de Saint-Saëns?

A Bordeaux, en 1838, il naît dans la misère. Son père est vaguement musicien. A la maison, sept enfants à nourrir... Intelligent, fantasque, le père, avec toute sa famille, va chercher fortune à Coulommiers. Quelles ressources y trouve-t-il?... Il fait de tout, bricole, enseigne la musique, répare les instruments, joue dans les fêtes. Et voilà le petit Édouard, à sept ans, qui souffle du flageolet dans les bals, juché sur un tonneau.

Tout labeur qui se présente est accepté. Souvent on en charge l'enfant. Une charbonnière vient demander des leçons pour sa fille :

— C'est bientôt la fête de mon mari, dit-elle... Je serai bien contente si la petite pouvait nous jouer un air d'accordéon.

— Entendu, répond le père Colonne ;... mais chaque leçon coûtera cinquante centimes.

Marché conclu. La charbonnière s'éloigne.

— Qui donc, demande le petit Édouard, qui donc donnera ces leçons? Nous ne savons pas jouer de l'accordéon?

— Procure-toi un instrument et travaille : ce sera toi, Édouard, le professeur d'accordéon. Tu commenceras dès demain. »

Malgré ces brillantes leçons, malgré toutes les autres

besognes, il fallut quitter Coulommiers, où les Colonne ne trouvaient plus à vivre. Le jour du départ, le petit Édouard s'entend appeler dans la rue. Il reconnaît le tailleur et voudrait l'éviter. Mais l'homme lui met la main sur l'épaule et lui enlève sa veste :

— Elle n'est pas payée, s'écrie le tailleur ; rends-la-moi. »

Les sept enfants et la mère revinrent à Bordeaux. Le père ouvrit un magasin de musique. Dans l'étroite boutique, les casiers étaient presque vides : on les masquait en épingleant des couvertures de romances.

Tristes années, et si longues, d'une enfance sans pain. Édouard donnait des leçons, jouait du violon çà et là, copiait de la musique... Il parvint même dans le Théâtre des Funambules, sur les Quinconces, à l'emploi de premier violon. L'orchestre n'en comportait qu'un, — avec un piano et un piston. L'établissement faisait de telles recettes qu'on payait tous les quinze jours, en gros sous. Dans un sac, Édouard rapportait à sa famille vingt-cinq francs de gros sous. — C'était lourd comme une fortune.

Quelle désillusion, et combien de cris, lorsque le jeune violoniste parla de partir pour Paris ! Il rêvait d'entrer au Conservatoire !... Pour être autorisé à s'y faire inscrire, il dut promettre à son père de ne jamais demander d'argent.

Il fit mieux : il promit d'en envoyer. — Il tint parole.

Une lettre de son professeur le recommandait à un autre violoniste bordelais, déjà installé à Paris : c'était Charles Lamoureux, de quatre ans plus âgé qu'Édouard Colonne. Lamoureux le présente à Girard, qui le prend dans sa classe du Conservatoire. Et, pour gagner de quoi vivre, Édouard Colonne entre à l'orchestre du Théâtre-Lyrique : second violon, à cinquante francs par mois.

J'ai pu consulter, parmi beaucoup de documents que m'a fort pieusement communiqués Mme Édouard Colonne, le traité d'engagement signé en octobre 1855. Il

est effrayant. Non pas tant à cause du prix, car les cinquante francs d'alors correspondent environ à deux cents francs-or de 1914. Mais, comparé à ce qu'obtiennent nos musiciens syndiqués, c'est une véritable charte d'esclavage. Par une longue suite de conditions draconiennes, le Théâtre-Lyrique achète le temps, le talent, la liberté complète et toute l'activité des nègres de son orchestre. A la lettre, il achète leur peau ; mais il ne la paie plus dès qu'ils sont malades. Dans ce traité d'engagement, on lit deux grandes pages de conditions, imprimées en petit texte : toutes, elles sont au détriment du musicien, et sans aucune réciprocité. Bien plus, il y a une annexe : c'est un « règlement » et une « police de l'orchestre », qui aggravent encore les autres servitudes.

Étouffés, comprimés dans une geôle quotidienne, combien d'instrumentistes, rivés à leur pupitre et affamés, ne purent jamais s'évader de la galère de l'orchestre : combien d'énergies brisées, d'aspirations qui s'aveuillent, et qui sombrent...

Édouard Colonne est tenace. Toutes ses minutes, avidement, mais avec méthode et persévérance, il les emploie. Au théâtre, dès qu'il n'est plus pris par sa tâche, il lit, il s'instruit. Dans la rue, à la crèmerie où il dîne d'un rien, il apprend par cœur de petits manuels achetés sur les quais. Dans sa mansarde, sous le toit si incliné et qui gêne les coups d'archet, il travaille les concertos de Viotti pour le Conservatoire... Une par une, et d'année en année malgré tant d'obstacles, il obtient des nominations pour le violon, l'harmonie, la fugue, et il entre dans l'orchestre de l'Opéra comme premier violon. Il est engagé aussi par Padeloup (1861) dans l'orchestre des Concerts Populaires.

Malgré le zèle et les excellentes intentions du bon Padeloup (peu musicien, peu chef, et peu homme d'affaires), les Concerts du Cirque-Napoléon avaient une vie fort

difficile. Le public parisien n'aimait pas encore la musique symphonique. Il se contentait d'entendre et d'admirer *le Postillon de Longjumeau*, le petit *Chalet* du petit Adam, ou les grandes imageries historiques du Berlinois Jakob-Liebmann Meyerbeer.

De nos jours, le public trouve maintes facilités pour entendre des symphonies ; et les compositeurs ne manquent pas d'orchestres pour que leurs œuvres soient jouées.

Avant 1870, si l'on excepte quelques tentatives éphémères ou malheureuses, comme celle de Seghers ou celle de Berlioz avec sa *Société Philharmonique*, il n'existait qu'une seule compagnie orchestrale, celle des Concerts du Conservatoire. Chacun sait qu'elle était peu accueillante aux compositeurs non encore défunts.

Hector Berlioz n'eut d'autre ressource que de recruter à ses frais des instrumentistes pour faire exécuter ses œuvres. La *Damnation de Faust*, en 1846, pour les deux seules auditions données à Paris du vivant de Berlioz, le ruina.

Sous Napoléon III, le grand mérite de Padeloup fut d'essayer de divulguer la musique de nos compositeurs et de former, de multiplier un public qui pût la comprendre et l'aimer. Mais sa tentative, évidemment prématurée, n'eut pas de bons résultats immédiats.

En 1873, le jeune et audacieux éditeur Hartmann résolut de recommencer cette tentative. Il groupa les forces vives d'alors : Bizet, Lalo, Franck, Delibes, Saint-Saëns, Castillon, Guiraud, Massenet ; il réunit un orchestre important, loua l'Odéon et remit, avec le bâton de commandement, les destinées du *Concert National* aux mains d'Édouard Colonne.

Les huit concerts de 1873 connurent le succès. Plus d'une œuvre désormais célèbre y fut donnée en première audition. Quant au public, il affluait ; plusieurs jours avant chaque concert, toutes les places étaient prises. Mais elles étaient à des prix trop faibles : ces huit concerts

laissèrent un déficit important, qui fut comblé par un don de Mme Érard.

L'année suivante, l'orchestre se transporta au Châtelet. Même succès d'art ; même insuccès d'argent.

Pouvait-on continuer?... Déjà Hartmann s'effrayait...

Alors Édouard Colonne, tout seul, prit la direction. Autour de lui, il sut grouper, retenir, encourager plusieurs camarades. Nul argent d'avance : pour envoyer les premières lettres et convocations, chacun des membres du comité versa cent sous.

Les musiciens de l'orchestre, stimulés par Colonne, se mirent en société. Sans appointements, ils seraient payés sur les bénéfices... La première année, le jeton de présence fut de un franc cinquante centimes.

L'année suivante, trois francs... La cinquième année, quatre francs.

Pourquoi l'Association, si chétive, si lente à grandir, continuait-elle? C'est parce qu'elle avait un chef, un guide, un entraîneur d'hommes. Le chef, la troupe, et aussi leur public, étaient animés par une même foi : ils servaient la musique, ils servaient la musique française.

Soudain, une grande révélation, une façon de miracle. L'œuvre d'un génie qui était mort désespéré ; une œuvre méconnue, déjà oubliée, ressuscita. Trente ans auparavant, la *Damnation de Faust*, par deux dimanches d'hiver, était morte, faute d'auditeurs... Colonne la reprend : elle revit, elle éblouit. Durant toute une saison, Paris n'a de public enthousiaste que pour elle. Six dimanches de suite, elle remplit la salle du Châtelet (1).

Les années passent ; son succès persiste. Le Berlioz devient une spécialité des Concerts-Colonne, et l'on peut dire une fonction. Malgré les autres orchestres, malgré les théâtres qui la représentent, la *Damnation* est acclamée,

(1) Sur cette « résurrection », voir le dernier chapitre de notre ouvrage *le Faust de Berlioz*.

chez Colonne seul, *plus de deux cents fois*. (Chiffre atteint en 1940.)

Et il ne faut oublier ni le *Requiem*, ni l'*Enfance du Christ*, ni les *ouvertures*, ni *Roméo*, ni *Harold* : le plus beau titre de gloire de Colonne et de son Association, c'est d'avoir révélé Berlioz.

En le révélant, Édouard Colonne se découvrit lui-même. La flamme de l'œuvre illumina l'exécutant. Le romantisme du compositeur, par une affinité secrète, s'incarnait dans le chef d'orchestre. Mouvement, passion, poésie, envolées de lyrisme, voilà les qualités par lesquelles Colonne s'imposait. Artiste épris de vie, ardent, animateur, galvanisant son orchestre et son public, les séduisant par d'irrésistibles contrastes, il donnait à toutes les œuvres un accent, une couleur et un relief, un charme rêveur ou une intensité dramatique, que les auditeurs d'autrefois ne peuvent plus oublier.

Même les auteurs classiques, et jusqu'à ceux qui sont réputés (à tort souvent) comme les plus austères, prenaient une jeunesse et une poésie sur lesquelles on peut épiloguer, mais qu'on ne peut nier, et qu'on aime malgré tout. Où trouver plus de sérénité, que dans l'andante du *Concerto* de Beethoven, joué par Ysaye et accompagné par Colonne?... Et les *Variations* de Franck, avec Pugno au piano, ou encore le *Concerto* de Schumann,... et la *Rapsodie* de Lalo, sous l'archet frémissant de Sarasate... Quelle fusion intime, quelle pénétration mutuelle : une pensée unique, grâce à Colonne, chantait sous les doigts du soliste et dans les voix multiples de l'orchestre.

Avec sa séduction, avec son autorité, que ne fit-il pas pour l'œuvre de César Franck, et pour celle de Saint-Saëns, et pour l'*Arlésienne*, qu'il releva d'un demi-échec, et pour les *Erinnyes*, qu'il dégagea des alexandrins rocailleux de Leconte de Lisle?... Toujours en quête d'œuvres nouvelles, c'est encore lui qui fit connaître l'émouvant

*Poème* d'Ernest Chausson, et la lumineuse, l'enchante-  
resse *Après-midi d'un faune*.

Acclamé à Paris, son action rayonnait sur l'étranger. Dans toutes les capitales, il trouvait de nouveaux triomphes, et il imposait, il intronisait la musique française.

Durant trente-sept ans, de 1873 à 1910, il fut l'âme organisatrice, l'esprit vivifiant, la volonté prévoyante, souple et tenace, le créateur toujours présent dans son œuvre, qui insuffla la vie et l'amour de l'art à son magnifique orchestre.

Soudain, au Châtelet, en février 1909, pendant une répétition, il fut terrassé par une syncope du cœur. Toute une année, il lutta ; par son énergie, il faisait reculer la mort : elle le tenait déjà ; mais lui, il ne voulait pas abandonner son orchestre, l'œuvre et l'épanouissement de sa vie entière... Le 28 mars 1910, épuisé par la souffrance, il s'éteignit.

Ceux qui l'ont admiré, ceux qu'il a émus et qui l'ont aimé, ceux auxquels il a révélé plus d'un chef-d'œuvre, gardent de la reconnaissance à un si efficace propagateur de la musique.

Au lendemain de notre défaite de 1870, et durant quarante ans, Édouard Colonne fut un des bons ouvriers qui maintinrent, qui relevèrent le renom de Paris, capitale des arts. Et il assura le rayonnement des gloires musicales de la France.

# SAINT-SAËNS

## I. - LE TÉMOIN D'UN SIÈCLE

COMBIEN de gens, combien de choses, en France, en Europe, en Amérique, ont passé sous les yeux attentifs et clairvoyants de Saint-Saëns ! Il a connu des princes, des rois, des chefs d'État ; — sans compter tant de premiers rôles, et aussi tant de doublures, dans la trépidante comédie des lettres, des arts, du théâtre et de la musique.

Adolescent, il était déjà célèbre lorsque Wagner, à trente ans, encore inconnu mais désireux de se faire valoir auprès des directeurs, signait *Wagner, élève de Meyerbeer...* Avant 1848, Saint-Saëns, petit garçon en veste courte et avec un grand col rabattu, portait déjà la gentille auréole des enfants prodiges.

Ce maître, qui fut plus tard chargé d'honneurs, a joué du piano, au lendemain de sa première communion, dans les Tuileries de Louis-Philippe. Ces doigts, que l'on a vu caresser encore le piano après la guerre de 1914, ces doigts si souples, si pénétrés de musique, se sont jadis posés sur quelque piano d'acajou, dans le familial palais du roi-citoyen. Et pourtant, soixante-dix ans plus tard, ils éveillaient encore, pour d'innombrables auditeurs d'Europe ou d'Amérique, la grâce lumineuse de Mozart.

Pour méditer sur une si longue et si glorieuse carrière, relisons ce court extrait d'un journal de 1847.

*Le petit Saint-Saëns, âgé de onze ans et demi, sait déjà du grec, traduit assez proprement Virgile, se plait dans les logarithmes et l'algèbre, ce qui ne l'empêche pas d'être excellent musicien et de jouer du piano comme Mozart et Liszt en jouaient à son âge (1).*

*Mme la duchesse d'Orléans a prié M. Halévy d'inviter le jeune virtuose et son professeur, M. Stamaty, à venir aux Tuileries pour faire connaître cette petite merveille musicale au comte de Paris. Cette séance de musique intime et royale a eu lieu. Le jeune Saint-Saëns, qui avait apporté ses cahiers, les a laissés dans l'antichambre, et a dit par cœur une sonate de Beethoven, un air varié de Hændel, des fugues de Bach avec leurs préludes, puis une grande fantaisie de Hummel.*

*Quelques jours après, Mme la duchesse d'Orléans a fait remettre au jeune artiste, au professeur futur, une fort jolie montre, qui a provoqué, de la part du Mozart en herbe, une non moins jolie lettre de remerciement...*

Combien de choses justes, et quelle clairvoyance prophétique, dans cet article officieux, si aimable sous son élégance surannée. En parlant du grec, le journaliste de 1847 s'est laissé aller à quelque fantaisie de plume : car le maître plus tard ne fut pas sans se plaindre de son professeur de grec, qui jadis l'avait rebuté... N'importe... Délicieux souvenirs ; émotions d'un « Mozart en herbe », présenté par son professeur à une princesse coiffée de repentirs à l'anglaise !...

— Au château des Tuileries, personne ne m'écoula, me confiait Saint-Saëns. Je crois qu'on m'avait fait venir pour stimuler de jeunes princes, en leur montrant un autre enfant, qui savait jouer du piano... »

Huit ans après cette audition chez Louis-Philippe,

(1) « Non..., pas comme Liszt, » s'écria Saint-Saëns, quand je lui citai ce journal d'autrefois. Mais il ne protesta pas contre le rapprochement « comme Mozart »,

Saint-Saëns, vers 1855, était familièrement traité par Hector Berlioz de « jeune lion musical ». Dès lors, d'année en année, il entre dans l'intimité du musicien romantique à son crépuscule ; et, en admirateur affectueux, il n'abandonne pas la lente, l'atroce agonie de l'ancien Jeune-France. — La gloire de Wagner commence de se lever dans les divers concerts de Paris, bien avant 70... La guerre éclate ; la défaite exalte en France le sentiment national : alors, les concerts symphoniques écartent la musique de Wagner, et les amateurs parisiens acclament celle de Berlioz, mort en 1869... Et puis, c'est la crise aiguë, c'est le délire du wagnérisme... Puis une période d'attente, de recherche, d'inquiétude : disciples de Wagner, disciples de César Franck, disciples des Russes, impressionnistes...

Durant un demi-siècle, parmi tant de variations du goût et de la mode, Saint-Saëns continuait d'élaborer son œuvre. Sans hâte ni repos, tenace et pondéré, ouvert aux aspirations des artistes contemporains, mais orienté par les hauts exemples qu'il savait choisir dans le passé, ses yeux ne quittaient pas le but que, d'instinct, il s'était assigné : il voulait faire œuvre d'artiste français.

Rejetait-il pour cela toute influence étrangère ? Non, il aimait trop la musique, toute la musique et toutes les musiques, pour fermer l'oreille à quoi que ce fut. Un jour il s'écriait :

« Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art... De plus, j'aime passionnément la liberté. »

Liberté, franchise et spontanéité, vivacité et même boutades ou paradoxes, on les admet, on les admire chez les grands artistes, — mais on les a reprochés aigrement à Camille Saint-Saëns. En face du *cas Wagner*, il prit l'attitude nécessaire, fatale, qui convenait à tout véritable ami de l'art. Tant que Wagner fut dédaigné par le public, Saint-Saëns fut « pour Wagner contre les Philistins ».

Mais, quand le musicien de Bayreuth fut déclaré surhomme et sur-artiste, alors, avec courage, Saint-Saëns se sépara des thuriféraires exaltés : il rappela que ni la musique tout entière, ni tout le théâtre lyrique, ni l'esthétique de tous les arts, n'étaient inclus dans le seul Wagner.

Toutefois, en 1914 et durant la tourmente de la guerre, Saint-Saëns se laissa entraîner trop loin. *Est modus in rebus*. Le silence aurait peut-être mieux valu. La question Wagner est complexe. Le moins qu'on soit obligé de reconnaître, en toute impartialité et d'après les écrits même de Wagner, c'est qu'il est un « musicien allemand ». Son héros Siegfried est déjà pangermaniste, tout comme l'auteur, d'après ses lettres et celles de sa femme, l'était lui-même. Mais ces questions soulèvent des passions politiques : on ne pouvait en parler avec calme dans le fracas des armes, et alors que les tranchées allemandes, creusées dans le sol de la France, portaient les noms des héros wagnériens. Alors, on risquait d'oublier qu'un tel artiste, malgré ses limites individuelles et fatales, est assez grand pour appartenir à l'humanité tout entière.

La franchise, une fois de plus, emporta Saint-Saëns. Il en fit preuve encore à propos de Schumann. Écoutez cet aveu loyal écrit presque au début d'un de ses livres :

« La première fois que j'entendis le célèbre *quintette* de Schumann, j'en méconnus la haute valeur à un point qui m'étonne encore quand j'y pense. Plus tard, j'y pris goût, et ce fut pendant plusieurs années un enthousiasme débordant, furieux !... Depuis, cette belle fureur s'est calmée... A cette œuvre hors ligne je trouve de graves défauts qui m'en rendent l'audition presque pénible... »

Et Saint-Saëns ajoute ceci, qu'il faut retenir et méditer, car on y saisit les réflexes humains qui dominent la critique et l'histoire musicales :

« On devient amoureux des œuvres d'art. Tant qu'on « les aime, les défauts sont comme s'ils n'existaient pas,

« ou passent même pour des qualités ; puis l'amour s'en va et les défauts restent. » (1)

## II. - « LE CARNAVAL DES ANIMAUX » (2)

En février 1886, en Autriche, Saint-Saëns cherchait à se reposer après une tournée de concerts. La musique fut son remède le plus sûr. Le maître, prompt aux boutades, capricieux, et qui garda toujours quelque chose de la spirituelle facilité d'un Haydn, se divertit à écrire une suite burlesque pour deux pianos et petit orchestre : *le Carnaval des animaux*.

Dès son retour en France, il la fit jouer : cette badinerie musicale, pas plus qu'un bon mot, ne pouvait attendre ; aussi bien, elle devait contenter son auteur. Par une curieuse rencontre, cette « fantaisie zoologique » fut donnée au concert d'un violoncelliste qui s'appelait Lebouc. C'était le soir du mardi gras.

Et puis Saint-Saëns, quarante ans durant et jusqu'à sa mort (décembre 1921), ne voulut plus ni laisser jouer son *Carnaval*, ni le faire éditer. Peut-être craignait-il, non sans raison, de voir des malicieux ou des envieux en exagérer la valeur afin de déprécier ses œuvres sérieuses :

— Vous avez tant d'esprit, auraient-ils proclamé ;... vous en donnez même aux bêtes : continuez !

(1) Ces quelques pages (sauf l'ajouté sur 1914) parurent d'abord dans l'*Echo de Paris* du 19 octobre 1910.

Dans notre volume *Maîtres d'hier et de jadis*, on peut voir pourquoi elles furent écrites, et qu'elles eurent pour résultat d'amener Saint-Saëns, et par contre-coup Massenet, à publier tous deux leurs *Souvenirs*.

(2) Première exécution aux Concerts-Colonne, le 25 février 1922. L'étude ci-dessous parut le lendemain dans l'*Echo de Paris*.

*Le Carnaval des animaux* se réfugia donc dans le silence. C'était en vain : il devenait célèbre et presque légendaire. Les amateurs, les musiciens, pour se donner le mérite de le connaître, en parlaient d'enthousiasme. De loin en loin, quelques privilégiés l'entendaient dans une réunion privée. Moi-même, peu avant 1900, à une soirée de *la Trompette*, où je tenais une partie de violon, j'avais été séduit par son esprit et par son charme. D'ailleurs, un fragment de cette œuvre, le seul que Saint-Saëns avait laissé publier, connaissait depuis longtemps une vogue prodigieuse et méritée. *Le Cygne*, en effet, est un des morceaux du *Carnaval des animaux*.

Ces deux titres : *le Cygne*, *le Carnaval*, indiquent tout de suite le double caractère de l'œuvre. Elle est une fantaisie bouffe, où apparaissent, pour le contraste, des épisodes de pure musique et de poésie.

Ce mélange, ce jeu entre des éléments contraires, fait la séduction et la rare valeur de ce *Carnaval*. Pour un artiste comme Saint-Saëns, maître accompli de tous les effets et artifices sonores, c'était une gageure gagnée d'avance que de s'amuser, un jour de bonne humeur, à suggérer par l'orchestre les cris des animaux, et à évoquer leur allure, leur lenteur ou leur bondissement par des dessins mélodiques, des rythmes ou des sonorités.

Autour de ces bêtes vivantes, qui motivent des expressions fantasques, il y a le paysage, la lumière, et toute la féerie aérienne que la musique peut évoquer avec émotion et poésie... Quels contrastes !... Avec imprévu, avec une grâce espiègle, le musicien va passer d'une expression à l'autre. Des animaux?... Non pas, mais plutôt leur image, ou leur imagerie. C'est un *Carnaval*.

Voici le lion, mais ce n'est que sa peau et sa crinière ; on s'amuse de sa royauté. Il approche, ce fantoche, il marche, il plastronne, il défile, masque parmi des masques, sur une musique pompeuse, baignée d'un reflet d'orientalisme : tantôt les contrebasses, tantôt les gammes en

octaves du piano, font sourdement gronder la voix terrible (gentiment terrible) du roi du désert.

Autre tableau : un *poulailler*. Le quatuor caquette, les pianos caquettent, — et voici toutes les coquettes caquetteries des vieux clavecinistes.

Les *tortues*, les lentes, les immobiles tortues, les voici sur un air endiablé, sur un flonflon d'Offenbach... Mais Saint-Saëns a rendu ce flonflon presque méconnaissable, tant il l'a ralenti, avec la sentimentale langueur des violoncelles. Sous les notes cristallines et rêveuses des pianos, il se traîne, cet air de quadrille — et tout à coup, on le reconnaît : on sourit à ce joli tour de passe-passe, où un maître se distrait à escamoter la muscade.

Et voici les *éléphants* qui barrissent. Énormes, écrasants, essoufflés avec les contrebasses pataudes, ils essayent de danser la « Valse des sylphes » !... Voici les *poissons rouges*, dans un bocal aussi lumineux et transparent que le mystique prélude de *Lohengrin*. Voici les *ânes* et leur *hi-han*. Voici le *coucou*, qui fait coucou, mais dans un placide et délicieux paysage, évoqué par les lents accords des deux pianos... Tout à coup, une *volière* bruit, gazouille, pépie...

Et voici d'autres animaux : les *pianistes*. Ils font des gammes.

Soudain, le xylophone fait claquer, comme les os d'un squelette, quelques notes de la *Danse macabre*. Ce sont les animaux *fossiles*, les êtres disparus. Et, vieillie, cassée, branlante, édentée, voici l'octogénaire, autre *fossile*, qui fut jadis une ingénue : voici une ancienne jeune fille. C'est la Rosine, du *Barbier*, ou plutôt c'est son souvenir plaintif qui se traîne encore parmi nous, comme l'étrange voix d'un revenant. Et elle prend, cette furtive apparition, l'émouvante et ridicule mélancolie qu'exhalent les mendiants valétudinaires qui jouent des valses sur une clarinette enrouée, ou les aveugles à longue barbe sale et à voix éraillée, qu'on entend à peine, dans les quartiers

loqueteux, ronronner les romances d'amour qui souriaient à un autre siècle... Mais la *Danse macabre* bouscule la vieille sentimentale. Elle la « fait circuler » et la renvoie, avec un rire de squelette, rejoindre les masques déchiquetés des anciens carnavaux.

Soudain, *le Cygne*... Un lac solitaire, voilé de brume, où les frissons de l'eau n'ont que des lueurs incertaines. Parmi ces pâleurs, passe la blancheur onduleuse d'un cygne ; et puis, elle s'éloigne, sereine et lente, ainsi que s'évanouit un beau rêve.

Pour finir, voici les flonflons du Carnaval. Une reprise de quadrille gesticule, parmi la sonorité facile d'un orchestre de casino. Et comme il y faut d'aimables créatures, voici un brusque rappel du « poulailler ». Car tout cela, ce n'est qu'une fantaisie, un amusement, une amusette, une suite de croquetons jetés du bout de la plume, un album de pochades improvisées pour quelques amis.

Mais un tel passe-temps fut le jeu d'un impeccable et grand artiste qui avait de l'esprit, et qui savait le mettre en valeur. Entre deux boutades ou deux cabrioles, Saint-Saëns s'évade, s'élève vers une idéale région qui lui était plus habituelle, et où parviennent bien peu de musiciens, même dans leurs œuvres qui se prennent au sérieux.

### III. - SAINT-SAËNS SUR L'ACROPOLE

Saint-Saëns revient de Grèce (20 juin 1920).

Ce que nous savions déjà de son triomphal voyage avivait notre désir de le revoir. Lorsqu'un maître, qui eut à ce point le culte de la Beauté, est acclamé sur la terre où le génie des Hellènes donna au monde les plus hautes leçons d'art, un tel triomphe prend une valeur symbolique.

Saint-Saëns nous reçut avec sa coutumière simplicité.

Il parla de son séjour en Grèce avec détachement, avec bonhomie, évitant presque d'en venir à ses succès :

— J'ai fait un très beau voyage ; mais d'abord j'ai eu comme une bronchite... On a été aimable, trop aimable, trop enthousiaste... Mais ce qui m'est allé au cœur, ce n'est pas tant qu'on a crié : « Vive Saint-Saëns ! » — c'est surtout qu'on a beaucoup crié : « Vive la France ! »

En disant cela, la voix de ce grand artiste, qu'on dit parfois insensible, a un frisson, qu'il réprime aussitôt.

Sans phrases, bonnement, il nous dit l'accueil chaleureux que fit le roi, et les ovations de la foule détachant les chevaux de sa voiture et le ramenant sous une pluie de fleurs :

— J'avais peur d'un accident, ajoute-t-il avec malice. Car les ovations...

Et il esquisse le geste d'un homme qui n'est pas dupe de grand'chose.

— Cher maître, n'avez-vous pas dirigé une exécution de votre *Jeunesse d'Hercule* dans un théâtre antique, au pied de l'Acropole?...

— Attendez...

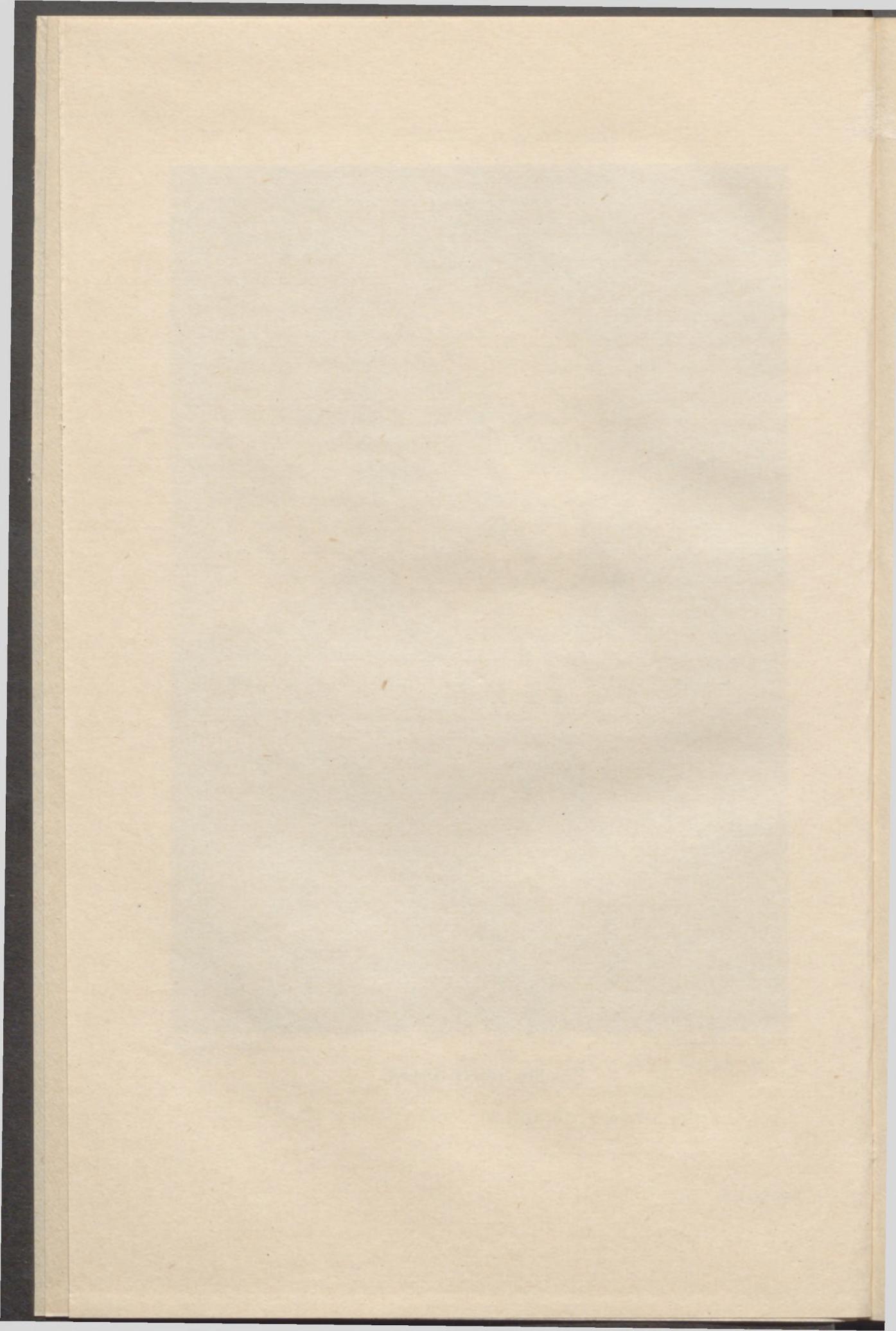
Toujours vif, il se lève, tourne autour d'un meuble, va dans la pièce voisine et rapporte une photographie. On y voit les gradins circulaires, à demi détruits, du théâtre de Bacchus ; au delà du gradin supérieur, dont le marbre est éclatant de lumière malgré l'éloignement, se découpent les maigres silhouettes des oliviers et les colonnes sombres de quelques ifs. Au premier plan, face à la scène, une chaise de marbre se dresse, qui a dû servir, il y a quelque deux mille ans, aux archontes de la cité. Dans cette chaise, le théâtre étant vide de spectateurs, Saint-Saëns, familièrement, s'assit, et se fit photographe, en veston de voyage, la canne à la main... Et c'est dans ce théâtre, au pied de l'Acropole même, qu'il reçut, l'un des jours suivants, une des plus grandes ovations de sa vie.

Il en parle à peine, pas plus que de la haute décoration



Cliché Nadar

Camille SAINT-SAËNS



envoyée par le roi, ou des banquets donnés en son honneur... Soudain, il nous parle de Berlioz et de notre récent ouvrage, *Une Vie Romantique* :

— J'aimais beaucoup Berlioz, et le cœur tendre, le cœur d'enfant, qui subsistait en lui malgré toutes ses tristesses...

Et voilà Saint-Saëns sur le chemin des souvenirs. En remontant le passé, sa mémoire est étonnante de précision, de netteté. Sa voix s'anime ; ses yeux sont pleins d'esprit ; il parle d'abondance...

En moi-même, tout en l'écoutant, je songe que ce même artiste, pour qui les années comptent si peu, était déjà célèbre, comme un petit prodige, sous Louis-Philippe.

1848... 1870... 1914... 1918... Entre ces dates, combien d'événements, combien de gens, combien de pays Saint-Saëns n'a-t-il pas vus ! Il a connu presque tout ce qui eut un nom dans les arts ; il a été l'hôte familier de plus d'une tête couronnée ; toutes les idées de son époque l'ont intéressé ; l'Égypte, la Grèce, les Indes, les civilisations disparues et les contrées exotiques l'ont attiré ; la philosophie, les sciences et en particulier l'astronomie, furent loin de lui rester étrangères ; et souvent, échappant à Paris et aux autres capitales qui le réclamaient, fuyant même ses succès, il a su se créer des solitudes heureuses, des *templa serena*, afin de se retrouver lui-même, dans la musique, dans son élément natif :

— « Je vis dans la musique comme le poisson dans l'eau, » écrivait-il naguère.

Hier, un souvenir, soudain, le ramène au piano. Pour préciser ce qu'il disait de *l'Orfeo* de Joseph Haydn, le voilà qui joue, le voilà qui chante, d'une voix timbrée, nette, mordante, — la voix même qu'il avait, assurément, il y a soixante ans.

Quel merveilleux exemplaire d'humanité !... Certes, dans ce récit où j'essaie de montrer Saint-Saëns tel qu'il est, c'est chose superflue de rappeler, même d'un mot, les

chefs-d'œuvre dont il a doté la musique. Tout le monde les connaît...

Mais ce qu'il faut redire, c'est qu'un de nos contemporains, et un Français, a su réaliser une de ces vies abondantes et harmonieuses, riches de toute la culture et de toute la pensée qui font la noblesse de l'homme. Combien d'autres artistes pourrait-on citer, parmi les modernes, capables de donner ainsi cette impression de plénitude humaine?... On en retrouverait plutôt à l'époque de la Renaissance, et sans doute parmi les Anciens, si on les connaissait plus exactement.

Et Saint-Saëns garde la bonhomie, la simplicité de ceux qui sont vraiment grands, et qui savent que la grandeur de l'homme est peu de chose. Il a trop aimé l'astronomie, trop regardé les étoiles, trop médité sur l'éternel mouvement qui emporte dans l'espace notre univers solaire, pour n'avoir pas le sens du relatif... Mais, parmi les ouvrages de l'homme, il en est parfois qui résistent au temps : ce sont ceux où la vie éphémère est changée en Beauté. Et la Beauté nous fut révélée par la Grèce :

— Oui, cher maître, lui disais-je en le quittant, votre triomphe sur l'Acropole a quelque chose de symbolique, car dans l'Attique, où la Beauté...

— Ne parlez pas de Beauté : ce n'est plus à la mode.

#### IV. - LA MORT DE SAINT-SAËNS

16 décembre 1921 (1).

Un grand artiste français vient de s'éteindre.

Il avait un renom très pur, très haut, établi par une vie

(1) *Echo de Paris* du lendemain.

très digne, féconde en œuvres, et qui dépasse de beaucoup la longueur et les possibilités accordées même aux hommes favorisés du destin. Sa gloire, propagée par la musique qui est une langue universelle, s'étendait et s'étendra longtemps à travers l'Europe et le Nouveau-Monde.

Orné, fortifié par une culture qui l'apparente aux vastes cerveaux de l'antiquité ou de la Renaissance, sauvegardé par l'équilibre et guidé par l'eurythmie qui assurent à l'art français une beauté digne des anciens Grecs, ce grand artiste, si profondément français, donna au génie de notre race une force de rayonnement comme nul autre artiste, apparemment, ne put le faire avant d'avoir reçu la consécration de la mort.

Né en 1835, connu dès l'enfance comme pianiste prodige, il donne d'extraordinaires preuves de sa précocité pour la composition. Un jour, jouant du Mozart, il étonne « Monsieur Ingres » : le peintre illustre dessine au crayon un profil de Mozart et en fait don à l'enfant. Celui-ci, pour répondre à un tel cadeau, compose un adagio où il met en sous-titre : « Dédié à Monsieur Ingres, 1843. » Saint-Saëns avait huit ans.

Avant ses vingt ans, il attire, comme compositeur, l'attention et l'amitié d'illustres aînés. Tout de suite Hector Berlioz, vieillissant avant l'âge et d'un caractère souvent irritable, se prend d'affection pour ce débutant plein de promesses. Dans ses lettres (et j'en suis certain, car j'en ai copié plus d'une sur les manuscrits mêmes), Berlioz le traite de « jeune lion musical » :

— « Il aime Gluck, s'écrie-t-il ; il le comprend presque aussi bien que moi !... Nous pleurons après l'acte des Enfers (dans *Orphée*), et nous nous sommes serrés la main. »

Liszt, si désintéressé, si noble, et qui aimait la musique plus encore que son propre génie et sa propre gloire, l'accueillait affectueusement. *Samson et Dalila*, chef-d'œuvre longtemps dédaigné, fut révélé grâce à l'initia-

tive de Liszt. — Saint-Saëns, reconnaissant, lui a dédié sa composition peut-être la plus haute : la *Symphonie avec orgue*.

Liszt et Berlioz, voilà les deux contemporains illustres qui eurent l'influence la plus immédiate sur Saint-Saëns. Pour le maniement de l'orchestre, pour la conception des *Poèmes symphoniques*, ils furent ses véritables maîtres, ses initiateurs. Lui-même, avec une conscience clairvoyante, l'a reconnu.

Il y a plus : tous les maîtres, et de toute la musique, furent les siens. Parfois, et dans une intention de dénigrement, on a insinué : « Saint-Saëns est un Mendelssohn français. » C'est là un jugement superficiel. Mieux vaut dire que l'immense culture musicale de Saint-Saëns, assez semblable à celle de Mendelssohn, leur donne quelque ressemblance. Ils se sont abreuvés parfois aux mêmes sources.

Bach, Hændel, Mozart, et Haydn, et le génial Clementi (si méconnu), et les contrepontistes de la Renaissance, et Gluck, et tous nos vieux maîtres français, Rameau, Couperin, et aussi les délicats, les attiques auteurs de nos vrais opéras-comiques — tout ce qui sut manier les notes pour en tirer expression et beauté, — tout était familier à Saint-Saëns.

Aussi, avec une admirable netteté d'esprit, avec une sûreté de main vraiment infaillible, ce maître, toujours maître de son inspiration, fut un manieur de notes prodigieux. Son art s'égale à celui des plus grands.

Et Saint-Saëns mit toujours son art et sa force créatrice au service de la Beauté.

« Il faut que la musique, déclarait Mozart, ne cesse jamais d'être de la musique. » Cette phrase pourrait servir de lumineuse épigraphe à l'œuvre de Saint-Saëns.

Par ce culte de la Beauté, par le goût, par l'eurythmie des proportions, par la clarté et la rapidité du style, Saint-Saëns est vraiment un classique, et un classique

français. On peut lui appliquer ce mot de Vauvenargues : « La netteté est le vernis des maîtres. »

Au moment où la mort le fait entrer dans l'histoire, on aimerait indiquer aussi quel homme il fut. La justice se lèvera pour lui, car il fut souvent calomnié.

« Parce que j'ai du caractère, m'avouait-il un jour, on dit que j'ai mauvais caractère ! »

Combien de malentendus s'expliquent par ce simple mot.

Il était loyal, franc, et même brusque. S'il avait été un *bénisseur*, il aurait eu souvent une meilleure presse, écrite ou orale.

Que n'a-t-on pas dit !... Pour nuire à sa musique d'église on a dit qu'il était juif : or, issu d'une vieille famille catholique, et neveu d'un abbé, il fut baptisé à Saint-Sulpice.

On a dit qu'il était avare : au contraire, il fut généreux. Mais, loin de faire étalage de sa charité, il se cachait pour faire le bien. Que d'argent il abandonna pour les autres, alors que lui-même, malgré toute sa gloire, avait une large aisance mais non pas la fortune.

Et combien il aimait son art, tous les arts, et tous les vrais artistes, et même ses confrères. On pourra citer des traits de vivacité, des paroles d'agacement, des coups de nerfs : je ne crois pas qu'on trouve un trait de jalousie ou d'envie. Pourtant sa longue existence de lutte et de création connut bien des épreuves.

Sa dernière heure, du moins, fut telle que ses amis pouvaient le lui souhaiter : il est mort tout d'un coup. En octobre dernier (1921), il comptait quatre-vingt-six ans. Il venait encore à l'Opéra et se mettait volontiers au piano pour accompagner les répétitions d'*Ascanio*. Cet esprit si net, si conscient, et qui gardait un tel désir et une telle faculté de produire encore, aurait trop souffert parmi les diminutions de la maladie !... Elles lui furent épargnées.

L'autre semaine, en regagnant l'Algérie où il passait l'hiver, il subit une traversée fort rude, qui dut l'ébranler. D'ailleurs, depuis quelque temps, il était angoissé par de courtes intermittences du cœur... A dix heures du soir, le 16 décembre (1921), tout à coup, son cœur cessa de battre.

Donnons-lui tous une pensée émue, et songeons à ce que doit être notre reconnaissance. Par lui, le domaine de l'art s'est enrichi ; par lui, l'esprit de chacun de nous peut s'abreuver à de nouvelles sources de Beauté ; par lui, de nouvelles forces de l'idéal peuvent vivre en nous et nous faire une âme plus ample.

Saint-Saëns accrut le patrimoine humain, avec des œuvres où respire le génie français (1).

(1) Sur Saint-Saëns, voir nos *Maîtres d'hier et de jadis*.

# DEBUSSY

## ET SES BOUTADES

UNE boutade, comme chacun le sait, est une façon de s'exprimer outrancière et fantaisiste. Mais, si capricieuse, excessive qu'elle nous paraisse, elle peut servir à stimuler nos propres réflexions. Ici, il ne faudrait pas citer le vers proverbial de Boileau.

*Un sot quelquefois ouvre un avis important,*

car c'est un musicien fort intelligent et dont les œuvres sont justement célèbres, qui lança naguère les boutades dont nous allons nous occuper.

En voici d'abord quelques échantillons.

Sur Beethoven : dans la *Symphonie Pastorale*, il n'y a guère de poésie ni de sentiment de la nature, mais on entend « un rossignol en bois, un coucou suisse, et un tonnerre pas très sérieux »... Sur Schubert : sa meilleure symphonie n'en finit pas d'être *inachevée*; « ses lieds sentent le fond de tiroir des douces vieilles filles de province... » Sur Mendelssohn : ce n'est pas un artiste ; « c'est un parfait notaire »... Quant à Wagner, « sa *Tétralogie* est un Bottin musical, et la *Walkyrie* se termine par des effets pyrotechniques. »

Ces saillies, et beaucoup d'autres aussi fantasques, lancées vers 1900, furent répétées pendant quelque dix ans parmi les musiciens et les amateurs de musique.

On les attribuait, en général, à Debussy. Après sa mort, survenue en 1918, ces phrases paradoxales, outrancières, ou comme l'on dit « amusantes », continuaient encore à circuler sous son nom. De fait, elles sont bien de Claude Debussy lui-même : il les écrivit et les fit paraître plus d'une fois, en variant les épithètes, dans les journaux et les revues.

De semblables jugements, malgré leur forme narquoise, avaient pour lui un sens sérieux ; en effet, ils correspondaient à des impulsions de son génie même. Quant à nous, qui pouvons désormais considérer un tel compositeur dans son évolution totale, nous constatons que ces boutades dépendent de sa nature intime, et contribuent à l'éclairer : elles en sont des témoignages spontanés, nécessaires. Elles ont la sincérité d'un geste réflexe : forcément Debussy devait faire de tels aveux. Et ce n'est pas là de fugitives ou inconsistantes gamineries.

Quand il commença d'écrire dans les feuilles publiques, il avait trente-neuf ans : c'était à la *Revue Blanche*, en 1901. Prix de Rome en 1884, il était donc mêlé, depuis une vingtaine d'années, au monde des artistes et des musiciens : il avait eu le temps d'entendre bien des musiques, bien des appréciations diverses, et même d'y réfléchir. Il n'était plus la dupe des paradoxes d'atelier (ou de classe) qui peuvent éberluer un naïf jeune homme, et qu'il répète avant de s'apercevoir qu'ils sont captieux. Déjà, en 1901, arrivé à la pleine maturité de son talent, Debussy avait beaucoup médité sur son art.

Sa musique si frémissante, où sa sensibilité s'exprime avec tant de grâce naturelle, est aussi le résultat d'une élaboration patiente, volontaire et clairvoyante. Quand un compositeur a entendu beaucoup de musique, il peut, avec le moindre effort, imiter ce qu'il sait par cœur. Et c'est là le cas général. Mais se trouver soi-même, porter en soi une source cachée et la découvrir ; entendre un chant intérieur et, fidèlement, le rendre sensible aux autres

hommes, voilà une tâche peu ordinaire et fort difficile. Souvent il faut peiner sur beaucoup d'essais compliqués, avant de conquérir enfin un style naturel ; il faut aussi avoir combiné plus d'une imitation et en être revenu, pour dire enfin ce que l'on pense par soi-même.

En 1901, Debussy avait déjà composé une admirable partie de son œuvre, notamment le *Quatuor à cordes*, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, et les *Trois Nocturnes*. Durant quelque dix ans, au prix de multiples retouches, il avait élaboré *Pelléas*, qui allait paraître sur la scène au printemps de 1902. Les jugements d'un tel artiste ne peuvent donc pas être négligés. En méditant sur eux, nous serons portés à faire plus d'un retour sur nous-mêmes et sur les jugements que nous portons tous, souvent à la légère.

D'ailleurs, si l'on se rappelle que *Pelléas* contribua fort à guérir les amateurs parisiens de l'accès le plus vif de leur fièvre wagnérienne, on pensera que les fantaisistes écrits de Debussy peuvent recevoir, en épigraphe, ces quelques lignes de sa main :

— « J'ai surtout cherché à redevenir Français. Les Français oublient trop facilement les qualités de clarté et d'élégance qui leur sont propres, pour se laisser influencer par les longueurs et les lourdeurs germaniques » (1).

(1) Debussy collabora à la *Revue Blanche* en 1901, au *Gil Blas* en 1903, puis à la revue *S. I. M.* de 1912 à 1914. Ça et là, il publia quelques articles isolés, écrivit des réponses à des enquêtes ou donna des interviews. — En 1914, il préparait un recueil d'articles, sous le titre de *Monsieur Cruche, antidilettante*. La guerre survint, puis la mort de Debussy (1918) ; le volume ne parut qu'en 1921. Il est très incomplet, et le texte a subi de nombreux « arrangements ».

Dans un volume intitulé *les Idées de Claude Debussy*, M. Léon Vallas cite, en grand nombre, les textes originaux. M. Maurice Emmanuel, dans une étude très documentée sur *Pelléas*, apporte l'écho direct des conversations de Debussy et de Guiraud. — Voir aussi *les Lettres*, qui ont commencé de paraître, et les numéros spéciaux que des revues musicales ont consacrés à Debussy.

\*  
\* \*

Entre amis, après un concert ou à la fin d'un repas, on lance parfois des boutades. C'est un amusement, et l'on sourit. Si on les comprend, on estime, sans même avoir besoin de préciser, que le joyeux camarade qui les dit est sincère, mais qu'il n'y croit pas complètement : par un jeu dont personne n'est dupe, il se divertit à glisser une once de vérité dans une livre d'exagération. Si la boutade ne contenait rien de vrai, elle serait (c'est évident) tout à fait absurde : des esprits fins et vifs la dédaigneraient. Mais tout est complexe en nous-mêmes et autour de nous ; il n'y a de vérité absolue que dans l'abstrait. Au contraire, dans la réalité, chaque chose, ou chaque état d'esprit, est en relation avec beaucoup d'autres et en dépend : les hommes et les choses sont dans le domaine du *relatif*.

Les idées sur les arts, les jugements sur la musique, n'y échappent point. D'un esprit à un autre, même sans désir de les altérer par humour, ils ne sont jamais identiques : chaque esprit les accommode à son gré ; bien plus, il les transforme d'un jour à l'autre, sans presque s'en apercevoir. On peut répéter les mêmes formules, on ne leur donne jamais, exactement, le même contenu émotionnel. Néanmoins, entre esprits de formations presque semblables, on se comprend à peu près : il est sage de ne pas espérer davantage... Et, de temps à autre, entre amis, il est loisible de s'amuser à échanger des paradoxes.

Le danger, c'est qu'ils peuvent être colportés par des maladroits, sans aucun souci des nuances ni des sous-entendus. Et ainsi, ils peuvent devenir des contre-vérités nuisibles. C'est le cas de maintes boutades de notre Debussy, parce qu'on les a mal comprises. — Au contraire, si on les *met au point*, elles peuvent devenir utiles : parfois elles replacent en lumière une part de vérité que

l'on perdait de vue. Elles servent aussi de symptômes qui révèlent un état d'esprit.

Exemple. — Beethoven, comme la plupart des sourds, parle trop fort et trop longtemps. Il est même devenu sourd, « afin de ne plus entendre ses derniers quatuors, qui l'ennuyaient trop... »

Ce jugement désinvolte, essayons de bien le comprendre. Pour voir clair, ne nous laissons pas offusquer. Voilà un jeune compositeur qui cède au facile plaisir d'être irrespectueux ; mais soyons sûrs que lui-même, un autre jour et tout paradoxe cessant, était trop artiste, trop musicien, pour ne pas reconnaître le génie formidable de Beethoven.

Reportons-nous par la pensée, aux environs de 1900. Alors Claude Debussy, très discuté et qui n'a pas encore été joué au théâtre, achève de composer *Pelléas*. L'art dont il rêve est en opposition avec les idées régnantes : on est en pleine fièvre wagnérienne ; parmi les jeunes, presque tous ceux qui écrivent de la musique ne parlent que de leitmotivs, de « grandes variations », et de « forme sonate ». Les wagnériens, y compris les franckistes, adoptent les suprêmes idées de Wagner et donnent à la musique moderne, pour nouveau point de départ, les derniers quatuors de Beethoven. Alors, sans négliger Bach, que l'on prend pour maître d'écriture parce que son génial contrepoint apprendra le malaxage des thèmes, — alors on a pour bible musicale les compositions de la « troisième manière de Beethoven ». Celles-ci sont postérieures à ce que Wagner appelait « la bienheureuse surdité ».

Claude Debussy, prévoyant que les purs wagnériens seront amenés à le combattre, attaque leur forteresse, leur mont sacré et leur temple mystique : le « Beethoven troisième manière ».

Pour Debussy, prendre une telle offensive, c'est une nécessité fatale, s'il veut se développer lui-même et faire

vivre son œuvre. Plus d'une fois, dans ses écrits, il portera des coups à Wagner et à « son *précurseur* Beethoven ». — Dans un tel combat, peut-on croire qu'il n'ait rien dit de juste, et que ses boutades, même les plus exagérées, ne contiennent pas quelque part de vérité?

Évidemment les wagnériens, les franckistes restés fidèles à l'enseignement de la Schola vers 1900, eurent quelque peine à changer de dieux. Reconnaissons, respectons cette noble constance : leur foi s'adressait à des dieux de première grandeur. Néanmoins, avec le recul des années, elle paraît exclusive : à force de s'absorber dans la seule contemplation des deux objets de sa ferveur, elle n'apercevait plus leurs inévitables limites.

*Tout homme voit le mur qui borne son esprit,*

écrivit Alfred de Vigny. Aucun artiste, si grand soit-il, ne donne ce que certains autres, parfois moins grands que lui, donnent avec plus de naturel et plus de charme. Aucune œuvre — et c'est fort heureux — ne contient l'art tout entier ; certaines qualités, dont nos esprits ont besoin aussi, sont plus propres à d'autres œuvres.

Demande-t-on à un chef-d'œuvre de Rembrandt de ressembler à un chef-d'œuvre de Raphaël?... Le style et l'esprit d'un maître lui appartiennent en propre ; aucune commune mesure ne permet de les assimiler au style et à l'esprit d'un autre maître. Les derniers quatuors de Beethoven doivent donc être surtout considérés en eux-mêmes tout comme les plus hautes pages de Wagner. Mais autour de Claude Debussy, les cénacles, vers 1900, proclamaient que de tels chefs-d'œuvre révélaient une forme d'art que chacun, désormais, prendrait pour modèle. On oubliait qu'une forme aussi ample, aussi grandiose et vraiment surhumaine, écraserait quiconque n'aurait pas un génie assez puissant pour l'animer. Les beautés éclatantes de cette forme, chez un Beethoven ou un Wagner, deviendraient d'ennuyeuses lourdeurs chez des imitateurs bien

intentionnés mais débiles. Et Debussy, pour réaliser son œuvre originale et délicate, était amené à sous-estimer des qualités formidables qu'on allait lui reprocher de ne pas avoir. A la vérité, et si l'on s'efforce de n'être dupe ni des théories ni même de son propre enthousiasme, la franchise hardie de Claude Debussy ne met-elle pas en lumière ce que plus d'un auditeur sincère éprouve sans oser l'avouer? L'émotion purement musicale et poétique ne cède-t-elle pas devant l'admiration pour une prodigieuse mise en œuvre? Car dans plus d'un passage des derniers quatuors, et notamment dans la *Grande fugue* (opus 133), si l'auditeur bienveillant ne trouve qu'un plaisir laborieux, du moins le lecteur qui les analyse découvre une construction gigantesque.

Pour parler librement, on est plus gêné devant Beethoven que devant Wagner. Tous deux sont de puissantes forces créatrices; mais Beethoven, de plus, est un grand cœur. On aime à vivre dans l'intimité de sa musique, afin de s'y fortifier, de s'y grandir. Wagner donne surtout de l'exaltation, un sursaut d'émotion, ou une griserie de la pensée. On est moins en confiance avec lui. Non pas parce qu'il est plus récent; mais, malgré son séduisant et voluptueux génie, son art est d'une qualité moins haute et moins pure: il sent l'homme de théâtre, qui vise à l'effet.

Et il n'évite pas toujours ni l'excès dans l'expression, ni la lourdeur. Le théâtre, quand il veut s'adresser à de vastes foules, impose une optique grossissante. Un décor est vu de plus loin qu'un tableau ou même qu'une fresque, et il se présente dans une lumière spéciale, factice, truquée: il utilise donc un coloriage qui se soucie moins de paraître naturel que de faire illusion derrière la rampe et sous les projecteurs. Comme les acteurs, il a son maquillage. La musique, au théâtre, est souvent obligée de recourir à des artifices, à des effets déclamatoires, à une rhétorique où les sentiments se boursouflent et gesticulent.

Un seul musicien, plus constamment qu'aucun autre, sut réaliser une parfaite union de la musique et du théâtre : c'est Mozart. Ses opéras ont une perfection, un atticisme, qui les apparentent à sa musique de chambre. Par malheur, ce maître, cet enchanteur, était tenu pour à peu près inexistant, à Paris, par les wagnériens et par les franckistes de 1900. Ils le traitaient comme un jeune prodige, mort avant sa maturité, et qui avait improvisé, en « style XVIII<sup>e</sup> », d'aimables babilles dans le genre trumeau ou dessus-de-porte : c'était gentil, mais tout petit, et décidément périmé ; cela manquait de profondeur, de philosophisme, de pessimisme et de symbolisme ; enfin, c'était agréable, alerte, bref, spirituel. Donc, ce n'était pas « troisième manière ». Et un seul mot contenait bien d'autres outrages : c'était *italien* !

Chose notable, Debussy, qui aspirait à se libérer de la lourdeur et de l'emphase wagnériennes, rendit parfois hommage au « goût » de Mozart (et nous reviendrons sur ce point). Mais il ne comprit pas assez que Mozart pouvait être son allié, son libérateur, et le maître *latin*, le maître *français* qu'il cherchait. Dans les milieux d'avant-garde, Mozart n'était pas alors l'initiateur qui plaît et qui s'impose. Disons le mot : pour de jeunes esthètes, Mozart « n'avait pas la cote ». Son nom « faisait pom-pom » ; — bien plus c'était « le patron de Gounod » !...

En revanche, Debussy nourrissait deux admirations passionnées : l'une pour Moussorgski, et l'autre pour Rameau. Tous les deux, bien que fort différents, lui plaisaient par leur expression brève, directe, incisive, « à bout portant », disait Moussorgski. Claude Debussy voyait dans leurs œuvres l'antidote de « cette musique ennuyeuse (écrivait-il), qui nous vient des néo-wagnériens, et qui pourrait nous faire l'amitié de retourner en Allemagne, son pays d'origine ».

Ce même désir de brièveté lui dicta d'autres boutades trop excessives, injustes, contre Schubert et Mendelssohn.

On peut estimer que Schubert, dans ses symphonies ou sa musique de chambre, n'évite pas toujours ni les développements un peu longs, ni même les redites peut-être inutiles. Néanmoins, le plus souvent, il a une façon d'être long qui n'appartient qu'à lui : elle a son charme propre, une douceur rêveuse, tendre, juvénile ; et l'on s'y abandonne comme si l'on errait à loisir, dans une large vallée, par une matinée de printemps où la lumière est vaporeuse. — « Longueurs célestes, » avouait un autre poète-musicien, le nostalgique Robert Schumann. Mais Debussy ne le sent pas, et il raille. Chose plus fâcheuse : il lance des goguenarderies sur les lieds où Schubert, pour les cœurs qui s'ouvrent à lui, évoque un monde enchanté (1).

Quant à Mendelssohn, estime notre ironiste, c'est le « parfait notaire », c'est le notaire mondain, élégant et formaliste... Nous faut-il concéder que certaines pages de Mendelssohn sont d'une abondance et d'une sensibilité trop faciles?... Mais la forme est toujours pure, distinguée, et maintes compositions prouvent non seulement de la maîtrise musicale, mais des dons d'évocateur et même de poète : outre ses symphonies, ses ouvertures et son concerto de violon, il suffit de citer le nocturne du *Songe d'une Nuit d'été* ou les œuvres pour orgue... Enfin (et cela nous paraît une vérité pratique), nous croyons qu'il est *dangereux* de dire du mal de Mendelssohn : c'est se condamner à dépriser des qualités dont la musique ne se prive pas sans un danger certain et imminent (2).

Les boutades lancées par Debussy contre quelques musiciens du passé, lui étaient dictées par ses aspirations d'artiste et par ses impressions journalières. Chez lui, nullement historien ou critique, aucun effort vers un jugement moins dominé par la sensation, et dans lequel on

(1) On connaît plus de 700 lieds de Schubert. Il faut savoir y faire un choix. — Sur « Schubert, musicien viennois », voir nos *Musiciens-poètes*.

(2) Voir ci-dessous, p. 142.

tâcherait d'atteindre à une vérité un peu objective. Certes, dans les arts, l'émotion du spectateur ou de l'auditeur est un élément primordial, indispensable : disons, exactement, un élément créateur. S'il n'entre en jeu, l'œuvre reste chose morte. Une œuvre musicale devient vivante pour chacun de nous, si elle nous sollicite à lui prêter un peu de notre vie même : par la sensation où elle se révèle à nous, elle prend contact avec nous, elle nous émeut, elle stimule, contrarie ou satisfait telles de nos aspirations personnelles. Ainsi, en nous-mêmes, nous faisons l'expérience de ce que cette œuvre *vaut* pour nous ; ainsi nous *l'éprouvons*, nous la mesurons selon notre mesure individuelle. De l'œuvre à nous et de nous à l'œuvre, il y a échange, ou plutôt va-et-vient ; elle agit sur nous et nous agissons sur elle ; l'idée que nous avons à son propos, c'est-à-dire notre jugement sur elle, est prise dans le remous de ces deux courants en sens contraire. Mais une œuvre qui n'a pas agi sur nous, et sur laquelle nous n'avons pas réagi non plus, est chose morte pour nous. Ainsi, toute œuvre musicale, si elle nous intéresse *musicalement*, porte le reflet de nous-mêmes : nous la percevons à travers un mirage qui dépend de notre sensibilité et de notre esprit.

Toutefois n'est-il pas légitime d'essayer de nous libérer, si peu que ce soit, de notre fantaisie trop étroitement individuelle, instable, changeante?... Car la musique, en elle-même, ne change pas avec autant d'inconstance que nos esprits : la beauté d'une symphonie de Beethoven ne disparaît pas pour tout le monde parce qu'un auditeur a la migraine. Avant d'écrire que la *Symphonie Pastorale* offre peu d'intérêt, il est prudent de se demander comment on l'écoute, et si même on l'écoute... Mais Debussy déclare :

— « Ma règle, c'est mon plaisir. »

Ce bon plaisir peut devenir un mauvais guide. Quand il s'agit d'auteurs anciens, ce bon plaisir dépend surtout



Cliché Nadar

Claude DEBUSSY



de préoccupations d'art. En revanche, à propos des auteurs contemporains, interviennent souvent des considérations étrangères à la musique.

Claude Debussy eut d'excessives vivacités contre Saint-Saëns. S'il admirait peu le constructeur de symphonies ou de concertos, c'est qu'on répétait alors que Saint-Saëns était « le Mendelssohn français ». — Debussy subissait aussi des préventions, des partis pris, qui naissaient à propos de la rivalité Massenet-Saint-Saëns. Dans le monde des musiciens, comme dans celui des politiciens, et comme parmi tous les hommes d'une même profession, il y a des groupes et des sous-groupes. Jadis le groupe Massenet combattait le groupe Saint-Saëns, et réciproquement.

Au Conservatoire, comme élève de « composition », Debussy ne suivit pas la classe de Massenet. Il subit néanmoins, comme presque tous les élèves d'alors, l'ascendant, la fascination de cet artiste si bien doué. Vers 1880, la gloire de Massenet était en pleine force ascendante. Jeune encore, svelte, aimable, causeur primesautier, il approchait de la quarantaine. Irrésistible séduction d'un artiste qui vient d'éblouir par d'éclatantes promesses : *le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *les Erynnies*... Il n'avait pas encore conquis les gros succès populaires, comme *Manon* (1884), qui paralysent ou écartent l'admiration des débutants ou des cénacles, et qui entraînent souvent un auteur à devenir un hâtif fournisseur de musique théâtrale. Enfin, au Conservatoire, son intelligence et aussi sa gentillesse flatteuse, sa science musicale et aussi son élégante habileté, son attraction personnelle qui lui attachait une fortune bientôt mondiale, donnaient à son enseignement une puissance de rayonnement qui pénétrait dans toutes les classes. La pénombre distinguée de la classe Guiraud, où fréquentait Debussy, était illuminée par le soleil levant de Massenet. Et Debussy en reçut un rayon. Plus d'une page de sa jeunesse, comme *l'Enfant prodigue*, porte un

reflet de Massenet. Bien plus, gagné par une séduction secrète et profonde, Claude Debussy, dans ses écrits sur la musique, restera toujours un tenant de Massenet. Souvent il lui rendit hommage, et c'est justice ; mais souvent il dénigra Saint-Saëns, et c'est regrettable.

Il fit aussi plus d'une saillie contre le prix de Rome et contre l'Institut. A quoi bon en parler?... Hector Berlioz, dans sa turbulence de Jeune France, en écrivit bien d'autres ; puis, dans sa maturité, il fut de l'Institut et distribua des prix de Rome. Si Debussy n'était pas mort si jeune, il serait entré à l'Institut, et il aurait distribué des prix de Rome : avec ses confrères, et tout comme eux, il aurait souri de ses anciennes incartades...

En juillet 1914, Widor fut élu Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Par cette élection, le fauteuil qu'il occupait dans la section de musique devenait vacant. Aussitôt Widor pressentit Debussy, qui accepta d'être candidat. Durant les premières années de la guerre, il n'y eut aucune élection dans tout l'Institut. En mars 1918, on envisagea l'élection d'un musicien à l'Académie des Beaux-Arts : le 17 mars, Debussy posait sa candidature ; mais le 23, il mourait. Il avait cinquante-six ans (1).

Quant à ses autres boutades de jadis ou de naguère, on peut encore les relire avec amusement, et même avec profit. Plus d'une fois, il faudra les nuancer, sinon y contredire. On peut se souvenir que Lamartine avait nié la valeur des *Fables* de La Fontaine : de tels jugements sont nécessités par le génie même de ceux qui les portent. Certains grands artistes, pour affirmer toute leur originalité, ont besoin de déprécier un style qui diffère du leur. Ce style, qui s'oppose au leur et qui fait sentir leurs limites, ils ne le comprennent pas, ils l'écartent comme une gêne ou un reproche. Et ils nous engagent à l'aimer

(1) Les lettres ont été publiées par Widor dans son volume *Fondations et portraits : Académie des Beaux-Arts*.

moins, afin que nous les aimions davantage : c'est la lutte pour la vie. Dans une forêt, lorsqu'un arbre vigoureux s'élève au-dessus des autres, il repousse, il refoule, il étouffe les branches voisines qui l'empêchent de respirer et qui lui font de l'ombre : il veut recevoir toute la lumière sans obstacle, afin de multiplier sa frondaison.

Lorsque des artistes doués combattent et tâchent de diminuer d'autres grands artistes qui leur portent ombre, c'est là le témoignage d'un égoïsme fatal, heureux et fécond. Le domaine de l'art, comme tout autre domaine, appartient à ceux qui se taillent une place et la prennent. La raison de vivre, pour une œuvre, c'est de crier : « C'est moi ! »

Outre ce débordement du « moi », les écrits de Debussy, tout comme ses compositions, révèlent un sincère, un passionné amour de la musique. Debussy l'écoute pour elle-même, c'est-à-dire pour le bonheur qu'elle lui donne. Il en jouit comme d'une délicieuse sensation ; il respire le charme des sons, il s'en pénètre, comme de la fraîcheur et de la lumière d'une matinée radieuse. Il se plonge dans la musique comme dans une autre nature, enchanteresse et mystérieuse transfiguration de la nature visible.

Voilà qui est assez rare, à toutes les époques et même à la nôtre. Ils sont privilégiés les artistes, les amateurs, qui aiment la musique elle-même, et qui la *sentent* assez vivement *elle-même*, pour oublier en l'écoutant tout ce qui n'est pas elle. On l'a encombrée de tant de choses, gloses, commentaires esthétiques ou philosophiques, anecdotes biographiques, analyses thématiques, dissertations sur le plan tonal, recherches sur l'apport du folklore !... Faut-il rappeler qu'on a prétendu découvrir, en 1927, que la *Symphonie Pastorale* était faite sur des thèmes auvergnats?... Beethoven en aurait été bien étonné.

Vraiment on peut sourire et se détourner de plus d'un écrit ou l'on a essayé d'expliquer la musique, en réduisant ce qu'elle contient de subjectif et d'intuitif à des

données qui revêtent une apparence de déductions ou de preuves objectives. Mais certains commentateurs, surtout s'ils prétendent se hausser à des idées générales et s'ils veulent construire un système, surgissent impérieusement. Ils se flattent que l'auditeur, grâce à eux, ne sera plus l'esclave de ses sensations. Tentative chimérique : chacun de nous, malgré les efforts de la raison, reste dans la dépendance de ce qu'il ressent ; et c'est cela, cette sensation personnelle, ce qui engendre, ce qui nécessite toutes nos opinions, nos boutades impulsives presque autant que nos jugements médités (1).

Or Claude Debussy appartenait à la génération qui vit florir les peintres *impressionnistes* ; lui-même, dans ses compositions, était traité, non sans motif, de musicien impressionniste. Il s'abandonnait avec délice à ses sensations musicales, si vives, si délicates, si poétiques, et si propres à stimuler son génie créateur. — Un tel don, avec le plaisir ou la délectation qu'il apporte, prit, chez Claude Debussy, non seulement la place importante et prépondérante qui lui est naturellement due, mais encore une place peut-être excessive. On le constate dans ses lettres, ou dans les articles où il épanchait ses boutades. Pour s'excuser, ou légitimer ses outrances, il répétait :

— « Ma règle, c'est mon plaisir. »

Par bonheur, et malgré les paradoxes qui naissent spontanément dans tous les cénacles, il avait un goût vraiment français : de lui-même, par l'effet de son apport natif, il aimait dans les œuvres la brièveté, la clarté, l'ordonnance aisée et convenant au sujet traité. Tout ce qui sentait l'enflure, la redondance, la surcharge, la bizarrerie inutile, — et aussi ce qui était développement scolaire, formel, fixé, figé (et qu'il appelait « administratif »), — tout cela lui déplaisait, lui répugnait. — Il était un latin.

(1) Voir, dans nos *Maîtres d'hier et de jadis* le chapitre sur « Un esthéticien, Quatremère de Quincy ».

Chose notable, et dont lui-même ne se rendit pas compte (sinon assez tard), ce goût latin fut affirmé et développé par son séjour à Rome. Comme beaucoup d'autres pensionnaires de la Villa Médicis, il maugréa contre cette « caserne académique ». Mais, par une grâce de naissance, il était profondément sensible au charme de la nature : les jardins de la Villa, les paysages romains et la lumière « gréco-latine » de l'Italie, le pénétrèrent de l'humanisme qu'on y respire. — D'autre part, même les études pour le prix de Rome, même l'apprentissage d'un style peut-être scolaire mais qui aspire à la netteté et à l'élégance, ne furent pas inutiles. Dans la musique de ses débuts et dans ses écrits, on le voit sensible à la grâce d'un Gounod et d'un Massenet : ces deux maîtres français peuvent enseigner la délicatesse et le tact. Ainsi, et ce fut là sa sauvegarde, les fantaisies de « son plaisir », prises comme règles uniques, restaient unies à un guide précieux : le goût.

— « De grands musiciens, écrivait-il, n'en ont pas eu ; mais Mozart *avait du goût.* »

Cet aveu en dit long. Qui donc, à Paris, dans les cénacles wagnériens, franckistes, symbolistes et impressionnistes, de 1890 à 1900, — qui donc, sauf Debussy, aurait parlé du *goût* de Mozart?... D'instinct, il y était sensible, presque sans connaître l'œuvre immense de cet initiateur. Mais sous l'influence de Couperin et de Rameau, Claude Debussy, artiste *français*, présentait que si la musique doit rechercher l'expression, elle ne saurait, sans dommage, se passer de la Beauté. Et, dans cette Beauté, il désirait aussi de l'agrément et du charme.

## PAUL DUKAS <sup>(1)</sup>

APRÈS la guerre de 1914, qui nous ravit dès les premiers combats le hautain et solitaire Albéric Magnard, la musique française fut cruellement éprouvée. Presque d'année en année, moururent Claude Debussy, puis Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy ; — en 1934, Alfred Bruneau ; et, le 18 mai 1935 Paul Dukas. Son nom célèbre et respecté, que la mort vient de situer dans une gloire sereine, va se joindre désormais à ceux des artistes qui se survivent par des œuvres vivantes (2).

Le nom de Paul Dukas se répandit tout à coup, en 1897, parmi les habitués des concerts symphoniques, et se conquiert, en France et à l'étranger, une célébrité du meilleur aloi. Une composition brillante, qui s'imposait par sa solide structure et par son instrumentation pittoresque, opérait cette brusque révélation : c'était l'*Apprenti Sorcier*.

L'auteur avait alors trente-deux ans. Sa jeune renommée résultait tout ensemble de ses dons natifs et d'un long, d'un consciencieux, d'un clairvoyant travail préparatoire.

(1) Paul Dukas mourut le 18 mai 1935. La Radio d'État organisa, pour le surlendemain, un concert de ses œuvres et me demanda de prononcer un « Hommage ». En voici le texte.

(2) A ces grands disparus, il faut ajouter Maurice Ravel, mort en 1937. (Voir le premier volume de nos *Portraits de musiciens*). — Voir aussi nos *Maîtres d'hier et de jadis*.

Né à Paris en 1865, Paul Dukas, après ses études classiques, entre au Conservatoire. Il devient, dans la classe de Guiraud, le camarade de Gédalge, Debussy, Lazzari et Bachelet. Après un prix de fugue, il remporte un second Prix de Rome, en 1888. Le concours suivant n'est favorable à personne : aucun premier Prix. Paul Dukas ne va donc pas à Rome, mais il se rend à Rouen pour accomplir une année de service militaire.

Loin des professeurs et des camarades, il commence de vivre surtout avec sa propre pensée. Peu à peu, il découvre quelles études et quelle culture personnelle pourront lui permettre de réaliser les œuvres musicales qu'il entrevoit déjà. Revenu à Paris, il respire les idées alors en faveur dans tels groupes fort agissants et où ne manquent pas les esprits élevés. A la *Société Nationale*, sous l'influence de Saint-Saëns, de Lalo, on remet en honneur la musique de chambre ; autour de César Franck et de Vincent d'Indy (bientôt fondateur de la Schola), on se nourrit surtout de Bach et des suprêmes chefs-d'œuvre de Beethoven ; enfin, dans les grands concerts, les plus hautes pages de Richard Wagner montrent la noblesse d'un art lyrique et symphonique dont tous les éléments prennent une vie nouvelle et se transforment, parce qu'ils sont, selon le précepte de Wagner, *nés dans la musique*.

Entraîné par de hautes aspirations, soutenu par une volonté tenace et par une conscience artistique peu facile à satisfaire, guidé par une intelligence réceptive et clairvoyante, Paul Dukas ne pouvait plus se contenter d'essais improvisés, hâtifs ou hasardeux. Il déchire plus d'une page juvénile ; et, se grandissant par l'étude passionnée et la fervente familiarité des maîtres, il élabore, d'année en année, les formes musicales, à la fois modernes et traditionnelles, qui vont devenir l'expression exacte et durable de ses pensées mêmes.

*L'Ouverture de Polyeucte*, donnée en 1892 au Concert-Lamoureux, fut un des premiers résultats de cette féconde

méditation. Le succès, bien que vif, n'ébranla pas le jeune musicien dans son patient travail de perfectionnement intérieur. A ce propos, quelques lignes d'une lettre qu'il écrivait à Vincent d'Indy deux ans plus tard, méritent d'être lues avec soin, car elles sont caractéristiques :

« Peu m'importe, avouait-il, d'avoir l'air de ne rien  
« faire, si c'est pour *mieux* faire. Vis-à-vis de moi-même  
« (et ceci n'est pas un paradoxe), ce serait ne rien faire  
« que de travailler, uniquement pour occuper l'attention  
« et *tenir une place*, à des choses qui me feraient négliger  
« ce dont je sens le vrai besoin... Je crois fermement qu'il  
« faut faire *ce qui vous dit*, et pas autre chose. »

Donc, après *l'Ouverture de Polyeucte*, cinq ans de silence, mais de travail. Soudain, en 1897, il fait entendre coup sur coup, sa *Symphonie en ut majeur* et *l'Apprenti sorcier*.

Désormais, il est célèbre. Nous n'avons plus à chercher à l'expliquer : ses œuvres parlent pour lui. Tous les musiciens, tous les amateurs les connaissent et les admirent. Citons entre autres, pour le piano, une *sonate* (dédiée à Saint-Saëns), les *Variations sur un thème de Rameau*; au théâtre, *Ariane et Barbe-Bleue*, conte musical en trois actes, sur un poème de Maurice Mæterlinck, donné à l'Opéra-Comique en 1907, joué sur maintes scènes en France ou à l'étranger, et incorporé par M. Rouché au répertoire de l'Opéra ; — enfin, en 1910, la *Péri* : la substance musicale de ce *poème-dansé* est si riche, qu'il se fait applaudir tour à tour au théâtre et dans les concerts symphoniques.

Dans son art, Paul Dukas est surtout un constructeur. Il ne laisse rien à l'imprévu, et ne tolère rien d'imparfait. Dans son esprit, comme dans celui de Vincent d'Indy, le mot *compositeur* prend une très grande portée : il indique un des devoirs essentiels du musicien. *Composer*, d'après le sens étymologique, c'est *poser ensemble*, ras-

*sembler, régler, équilibrer, unifier*; c'est, par conséquent, faire un choix entre des éléments divers et les élaborer de façon qu'ils fassent un *tout* organique et vivant.

Dans cette combinaison, dans cette construction en vue de l'effet d'ensemble, Paul Dukas fut un maître impeccable et souverain. La mort vient de le frapper, mais son œuvre peut porter pour devise : « *Excelle, et tu vivras.* »

Un artiste aussi cultivé que lui était tout désigné soit pour écrire sur son art, soit pour l'enseigner. Dans plus d'une publication, et surtout à la *Revue hebdomadaire*, il donna des articles de critique et d'histoire musicales. Il fut longtemps inspecteur de la musique dans les Conservatoires de province ; au Conservatoire de Paris, il tint la classe de composition, où il succédait à Widor.

Son enseignement était marqué par les nobles aspirations que l'on retrouve dans sa musique ; non seulement Dukas était un technicien accompli, mais il comprenait qu'un art aussi profond que la musique doit sa puissance mystérieuse à l'expression de l'âme même et de l'homme tout entier. Orchestrateur prodigieux, en possession de la palette instrumentale la plus variée, la plus délicate et la plus éclatante, — maître d'un style musical dont l'abondance, la subtilité, la robustesse et la certitude ne le cèdent à aucun autre, il estimait que toutes les ressources techniques ne reçoivent leur valeur complète que de la pensée intime dont elles sont l'expression. Dans ses entretiens familiers, lorsqu'il livrait sa pensée secrète aux amis qu'il estimait le plus, il déclarait volontiers :

— Il faut savoir beaucoup, et faire de la musique avec ce qu'on ne sait pas. »

Ainsi ce combineur scrupuleux, doué de l'esprit le plus lucide et de la volonté la plus ferme, reconnaissait que l'émotion profonde, parfois trouble, obscure et jaillissant de l'inconscient, peut fournir à la musique le germe qui l'anime : l'émotion donne « l'élan vital ».

Rappellerai-je qu'en 1901, lorsque je fondai la *Société Mozart*, Paul Dukas (avec Saint-Saëns) fut un des rares compositeurs qui encouragèrent mon initiative, jugée alors chimérique et sans objet? Saint-Saëns et Dukas comprenaient que les artistes et le public avaient fort à gagner en ne déprisant plus l'œuvre de Mozart. Alors, le wagnérisme intransigeant et les doctrines de la Schola faisaient croire qu'un tel maître était suranné. On l'ignorait. On l'enterrait sous quelques épithètes : enfant prodige, style italien, musiquette pour Trianon, roulades et *bel canto*, formules passe-partout... On était loin de prévoir que, trente ans plus tard, ce dédaigné redeviendrait à la mode ; — acheminement pour être moins ignoré ou moins incompris. Mais alors, Paul Dukas, qui soutint par ses articles la *Société Mozart* dès sa naissance, écrivait :

— « Nous pouvons nous réfugier dans l'œuvre de Mozart comme dans un Éden oublié... Lassés des outrances et des excès de l'art d'à présent, choqués de ses éclats souvent cruels, de son apparat parfois grossier et de cette atmosphère de tremblement de terre qu'il fait flotter autour de lui, d'aucuns viennent y rêver et regretter. Mais que sert le regret? Rien n'y fera : la musique ne saurait plus être *un langage en soi*. Nous traduisons... Nous ne sommes plus assez *musiciens*, parce que Wagner et d'autres ont passé. »

Depuis que Dukas écrivait ces lignes, nombre d'années aussi « ont passé ». Certaines œuvres, qui fascinaient les yeux, se sont enveloppées de pénombre ; et l'on a vu grandir *la lumière de Mozart*. — C'était un vœu profond de Paul Dukas.

Homme d'une immense culture, son intelligence, ouverte à tous les arts, à l'histoire, à la littérature et à la philosophie, se complétait par une bonté souriante. Parfois il pouvait sembler indifférent, ou distant, ou même ironique, sceptique et désabusé... C'est que son esprit, en considérant les choses de la vie et de l'art, était habitué

à se poser sur le sommet des idées. Sa réserve, sa froideur apparente, cachait une sensibilité capable de touchantes délicatesses. Les cœurs qui savent le mieux aimer n'offrent pas leur affection à tout venant ; ils la gardent pour les hommes et pour les œuvres qui en sont vraiment dignes.

Par son total dévouement à son art, par l'amour paternel qu'il portait à ses élèves ; — par son désintéressement à donner des conseils à ses confrères, dont certains devinrent célèbres, comme Albenitz ou Manoel de Falla, et se plurent à proclamer leur reconnaissance ; — par son sens critique, exercé non seulement sur la musique des autres mais surtout sur la sienne, et qui lui fit détruire, jusqu'à la veille de sa mort, plus d'une œuvre dont lui seul pouvait n'être pas satisfait ; — par l'indépendance de son caractère, par son détachement des biens de ce monde, — et, il faut aussi le constater, par sa fierté simple, sans orgueil ni fausse humilité, pour supporter les angoissantes conditions d'une existence des plus modestes ; — enfin, par l'impeccable perfection qu'il voulait pour son œuvre et qu'il sut atteindre, Paul Dukas fut un profond et convaincu idéaliste. Il se méfiait, par pudeur, des déclarations trop séduisantes et qui portent à l'éloquence ; il était trop cultivé pour donner dans l'esprit de système ; et peut-être nous arrêterait-il d'un geste amical ou d'un malicieux froncement de sourcils, s'il nous voyait chercher quelle fut l'idée dominante de sa vie tout entière. Pourtant, au moment où il nous quitte, on éprouve le besoin de le dire, afin de lui rendre une stricte et nécessaire justice.

D'où venait le respect qui l'entourait, même de son vivant, et quand il était encore dans un monde où les jalousies et les mesquineries de métier ne sont que trop agissantes?... C'est que son œuvre et sa vie étaient les affirmations d'une âme volontaire et désintéressée, tendue avec ferveur vers un idéal qui la grandissait. Et cet idéal était fait des plus nobles aspirations.

Donc, ce n'est pas sans une raison profonde, instinctive, et en quelque sorte fatale, que Paul Dukas s'était enthousiasmé, dès sa jeune maturité, pour le sujet d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Dans le conte poétique de Maurice Mæterlinck, il voyait un symbole de la destinée humaine. Un mois avant sa mort, il nous avouait :

« Cette Ariane, ce personnage de rêve qu'on a voulu « expliquer de cent façons, est avant tout la jeunesse et « l'espérance. »

Oui, dans ce conte musical, tandis que les autres femmes symboliques, plus âgées, désillusionnées, acceptent leur servitude et vivent dans les ténèbres, Ariane, avec ses forces neuves, sa confiance en elle-même et son désir de s'affranchir des sombres nécessités du destin, — Ariane est une âme encore indomptée par l'épreuve, et qui veut marcher vers la lumière libératrice.

Pour Paul Dukas, l'art était une des forces spirituelles qui grandissent l'homme au-dessus de lui-même. Et c'est pourquoi, avec une foi confiante, Paul Dukas se donna tout entier à son art. C'est aussi pourquoi, outre une maîtrise qui commande le respect et l'admiration, son œuvre de musicien-poète s'impose à nous par sa noblesse et par sa grandeur.

#### NOTES COMPLÉMENTAIRES

*Au lendemain de la mort de Paul Dukas, nous publiâmes, dans l'Écho de Paris, un article nécessairement plus court que la causerie ci-dessus. Il ferait ici double emploi avec elle. Mais nous en détachons ces quelques lignes du début :*

On savait Paul Dukas malade depuis quelque temps. Lui-même, il ne se faisait guère d'illusion sur les rapides progrès de sa maladie du cœur. Le mois dernier, pour le *Bulletin* que publie l'Académie des Beaux-Arts, j'avais rédigé une courte notice sur ce nouveau confrère, et je la lui avais soumise, afin qu'il vérifiât quelques détails concernant son adoles-

cence. Il me retourna mon brouillon avec une lettre dont le ton résigné, l'écriture hésitante, étaient de sinistres indices. Et même il avouait : « J'ai pu craindre un instant que cette notice ne devint une notice nécrologique. »

Voilà qu'il est mort. Et cette notice, qui saluait son entrée toute récente à l'Institut, ne paraîtra qu'après ses obsèques. Car la mort, souvent, va plus vite que les projets des hommes.

Quant aux quelques détails concernant son adolescence, et que je tenais de lui-même, les voici, d'après cette *Notice* dont il lut le manuscrit :

Paul Dukas, comme tant d'autres fils de la bourgeoisie française, commença d'abord par suivre le cycle des études secondaires qui portent le beau nom d' « humanités ». Son père était un esprit des plus ornés et publia de remarquables travaux d'érudition, notamment sur l'histoire du xv<sup>e</sup> siècle. Sa mère, qui avait travaillé le piano avec Mlle Farrencq (l'auteur du *Trésor du pianiste*), avait un goût musical fort développé. A quatorze ans, les études du lycée furent interromptes par une grave pneumonie : pendant les congés de sa convalescence, maître de son temps et pouvant suivre sa fantaisie, il se mit à composer. De fait, il ignorait encore presque tout de la musique ; mais son père, devinant chez l'adolescent une aspiration innée, ne chercha qu'à en favoriser le développement. Par des amis de famille, Paul Dukas fut présenté à Théodore Dubois, qui l'agréa comme auditeur au Conservatoire dans sa classe d'harmonie.

Il suivit aussi les conseils de Léonce Cohen (prix de Rome en 1852), de Dannhauser (l'auteur du *Solfège*), et il fut admis dans la classe de Guiraud où il rencontra notamment Gédalge, Debussy, Lazzari et Bachelet. En 1886, il remportait le premier prix de fugue. Deux ans plus tard, après deux essais infructueux, il était admis en loge pour le concours de Rome, et obtenait le second Grand Prix, avec la cantate *Velléda*. Le premier Grand Prix était attribué à Camille Erlanger.

\*  
\* \*

Ici, dans ce livre, et avec le recul que les jours apportent, nous glisserons une constatation nécessaire. En pleine maturité, dans la force même de ses quarante ans, Dukas, esprit

trop critique pour un artiste, commença d'être tourmenté par des scrupules excessifs, à propos de toute musique et même à propos de la sienne. Il fut bien près de brûler *la Péri*, avant qu'on la donnât en 1910. Longtemps il médita, écrivit, corrigea, recommença une *Ouverture* d'après *la Tempête* de Shakespeare ; il composa, avec les mêmes scrupules, les mêmes *repentirs*, une *Sonate* pour piano et violon, et sans doute d'autres œuvres soit de musique de chambre soit pour orchestre. De tout cela, rien ne fut publié, et tout fut détruit par lui-même. Quelques jours avant sa mort, il brûla les quelques manuscrits qui survivaient à cette destruction obstinée. Peut-on dire qu'elle était malade, alors que ce haut et serein esprit conserva, jusqu'à ses dernières heures, sa force, son équilibre et sa lucidité?... L'amour de la perfection était devenu le démon du scrupule et du doute. De ce démon, Dukas fut la victime durant près de trente années.

Avant lui, d'autres artistes ont pâti de cet excès de conscience ; et d'autres ne guériront pas de cette épuisante aspiration vers une perfection inaccessible. Il y a vingt siècles, un critique signalait déjà un tel mal. Car voici quelques lignes que je traduis d'après Quintilien (X, 3) :

« Comment décider quels auteurs ont le défaut le plus nuisible, ou bien ceux qui aiment tout ce qu'ils font, ou bien ceux qui n'en aiment rien?... On en voit s'épuiser en efforts, et qu'un excessif désir de perfection enlève dans le silence. »

\*  
\* \*

#### *Dukas et l'Institut.*

Pour montrer avec précision, par quelques faits pris dans la vie journalière, quels furent le désintéressement et la sincère modestie de Paul Dukas, nous rappellerons ici des souvenirs personnels.

Un tel artiste n'a jamais cherché ni la fortune, ni les places lucratives, ni la publicité ou la gloriole, ni les honneurs officiels. Avec peu d'argent, il ne vivait que pour son travail de compositeur et pour ses méditations. Dans un logement sans luxe, il se contentait d'une simplicité étroite mais digne.

S'il se présenta à l'Institut, nous sommes persuadé, sans avoir reçu de lui aucune confiance, que ce fut surtout afin

d'améliorer un peu, vers la fin de sa vie et déjà malade, les ressources pécuniaires de son intérieur. Ce faisant, il songeait aux siens (à sa femme, à sa fille), plus qu'à lui-même. En effet, s'il devenait « membre de l'Institut », il pouvait espérer que la limite d'âge serait un peu reculée en sa faveur, et qu'il continuerait, pendant quelques années, de toucher ses appointements comme professeur au Conservatoire ; de plus, il toucherait la modeste « indemnité » académique.

Pourtant, à soixante-neuf ans, malgré ses chefs-d'œuvre et ses incontestables succès, il hésitait à se présenter.

La mort d'Alfred Bruneau, en juin 1934, rendit un fauteuil vacant dans la section de composition musicale. Le mois suivant, pour le jugement du Concours de Rome, Dukas était « juré adjoint ». Je le rencontrai donc à l'Institut, le samedi où l'on exécutait les cantates des concurrents. A la suspension de séance, nous descendîmes fumer une cigarette dans le vestibule d'entrée. Je n'étais pas encore Secrétaire perpétuel : j'avais donc beaucoup plus de liberté pour parler à Dukas de son éventuelle candidature. D'autre part, membre de l'Académie depuis huit années, je pouvais deviner en quelle haute estime il y était tenu. N'écoutant que mon admiration et mon amitié, je lui avouai que son élection s'imposait. Il sourit ; mais il opposa un refus. J'insistai, l'assurant des nombreuses sympathies qui, dans l'Académie, lui étaient justement acquises. Il refusa encore.

— Est-ce que le fauteuil vacant vous déplait ? lui demandai-je. Ce fauteuil, pourtant, a été favorisé... Avant vous, Alfred Bruneau ;... auparavant, Gabriel Fauré, Reyer, Félicien David, Hector Berlioz...

— Et avant Berlioz, insinua Paul Dukas en souriant sous sa moustache.

— Avant?... Je crois que c'était Adolphe Adam, que Berlioz détestait.

— A-t-il fait son éloge, comme c'est la règle ?

— Non ; Berlioz avait écrit trop de chroniques contre Adam : il se tut.

— Mais ses confrères l'avaient peut-être nommé pour le contraindre de faire l'éloge d'Adam...

Or, tout en devisant à mi-voix, et tournant le dos aux curieux qui nous observaient, nous nous étions rapprochés

de l'angle où se dresse le buste de Berlioz : nous le regardions, face à face.

— Il nous écoutait, dis-je à Dukas... Ce Berlioz, je crois le connaître un peu : je suis sûr qu'il serait content de vous savoir dans son ancien fauteuil... Berlioz vote pour vous !

Dukas ne répondit rien. Mais ses yeux, tout à coup, cessant d'être ironiques, reflétèrent une pensée heureuse. Ils mettaient une fierté juvénile dans son visage vieilli ; et je compris que le souvenir du génial romantique, entrant dans le cœur de Dukas comme une amitié qui vient de l'au-delà, l'entraînait loin de la foule environnante, loin des banalités quotidiennes, et l'emplissait d'une grande lumière.

Quatre mois plus tard, Paul Dukas posait sa candidature à l'Académie des Beaux-Arts. A cause de l'état de sa santé, il ne fit aucune des visites traditionnelles. Il fut élu brillamment, le 15 décembre 1934. Pendant plusieurs mois, il assista régulièrement aux séances hebdomadaires. Ponctuel, attentif, il observait ce qui se faisait à l'Académie. Guidé, comme à son ordinaire, par le sentiment du devoir, il projetait, sans aucun doute, de devenir un académicien *utile*, dès qu'il aurait pris l'air de la maison, et constaté de quelle façon l'on y peut rendre service aux artistes.

Mais la maladie, bientôt, l'arrêta. Cinq mois après son élection, il mourut (mai 1935).

Son successeur fut M. Florent Schmitt.

## PETITES NOTES

---

### LA TRAGÉDIE-BALLET APOTHÉOSE DU ROI-SOLEIL ET DE SON SIÈCLE

PENDANT quelque soixante années, dont trente à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et les trente autres au début du xviii<sup>e</sup>, le goût musical, à la cour de France, fut dominé par la toute-puissante influence de Lully.

Le compositeur florentin, francisé, et devenu « surintendant de la musique du Roy », meurt en 1687. Ses œuvres, l'esprit de sa musique et l'admiration du public, survivent à Lully pendant longtemps : ils se prolongent après la mort de Louis XIV (1715) et même après celle du Régent. Lorsque Rameau, en 1732, fera représenter *Hippolyte et Aricie*, plus d'un amateur ne manquera pas de préférer les vieux ouvrages du « divin Baptiste ». M. de Voltaire, peu musicien mais qui reflète le goût régnant, aura beau devenir le collaborateur de Rameau, c'est encore à Lully, même après le milieu du xviii<sup>e</sup> siècle et le triomphe de Gluck, qu'il donnera le plus d'admiration.

Parmi toutes les formes des arts divers, s'il en est une où le Grand Siècle se soit complaisamment exprimé, se soit montré créateur, grâce au génie de Corneille et de Racine, et à laquelle le pouvoir royal et la faveur publique aient accordé une attention admirative, on estime généralement, de nos jours du moins, que c'est la tragédie. Or, une autre forme de cette tragédie, embellie encore par des décors plus fastueux, par le luxe des *machines* et par les entrées de ballet, et magnifiée par les prestiges de la

musique, c'est l'opéra, tel que Lully le sut réaliser avec un succès reconnu de tous, avec une vogue irrésistible.

De nos jours, on n'apprécie pas à toute sa valeur l'ascendant de l'opéra vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Le goût musical, (après 1900), est surtout satisfait par la musique de chambre, par les concerts d'orchestre et par les drames lyriques d'un Wagner. A moins d'être un musicologue professionnel ou un amateur spécialisé dans ses recherches, la curiosité des amateurs ne va guère ni au « grand opéra » issu de Meyerbeer, ni aux formes anciennes ou aux origines du genre « opéra ». On connaît peu, le plus souvent, la musique de Lully ; et l'on ignore tout autant les poèmes de son librettiste Quinault. Au contraire, dès le lycée et même dès l'enfance, on nous fait apprendre par cœur des fragments de Corneille et de Racine ; et puis, de temps à autre, soit que nous relisions leurs œuvres ou que nous les écoutions à la Comédie-Française, nous constatons qu'elles sont toujours vivantes. De nos jours, on place donc la tragédie littéraire et sans musique sur le premier plan, et l'on est tout prêt à considérer la tragédie lyrique comme un succédané de peu d'importance.

A la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, dans la plupart des esprits, il n'en va pas de même. Les valeurs respectives des deux tragédies se sont, deux cents ans plus tard, inversées. Certes, les amateurs de jadis, plus littéraires ou plus littérateurs, comme La Bruyère par exemple, s'étonnent de la faveur de l'opéra. Les remarques acerbes d'un La Bruyère, le mécontentement de cet esprit chagrin, sont une nouvelle preuve de l'extrême faveur dont l'opéra bénéficia. Quant à Boileau, s'il attaque Quinault et Lully, c'est bien, entre autres causes, parce qu'il est agacé par leur succès. Et La Fontaine, qui n'a pu réussir à devenir un librettiste de Lully, se venge par une épigramme sanglante.

En effet, constatons le succès mondain, et les gains

d'argent que les auteurs trouvent au théâtre. Corneille est dans un état voisin de la gêne ; La Fontaine est contraint à vivre chez des amis ; Racine, avec quelques pensions et avec la fortune de sa femme, mène une existence modeste ; après l'échec de *Phèdre* et un long silence, il essaye de deux tragédies *avec musique*, *Esther* et *Athalie*, que le théâtre, alors, ne joue pas... Racine meurt dans la disgrâce...

Lully, au contraire, venu en France sans le sou, est riche à millions. Avec les bénéfices de sa musique et de ses entreprises théâtrales, il spéculé, il achète des terrains au centre de Paris. C'est à lui, et il l'habite en grand seigneur, ce vaste hôtel de quatorze fenêtres de façade, qui fait le coin de la rue des Petits-Champs et de la rue Sainte-Anne (où l'on peut encore l'admirer de nos jours). Lully est le favori, le familier du roi ; il a le privilège de l'Opéra, la surintendance de la musique de la Chambre du roi. Bien plus, malgré Louvois, il est promu gentilhomme et conseiller secrétaire du roi ; il siège au sceau de France ; et Louvois, qui n'avait guère l'habitude de faire de bons mots lui dit : « Bonjour, mon confrère. »

Telle était l'apogée de cet homme de rien : danseur, baladin, violoniste, compositeur de génie et homme de proie, patron d'une équipe de compositeurs où l'on fabriquait des partitions « en série », chef d'orchestre et maître de ballets, metteur en scène, patron de théâtre et entrepreneur de fêtes royales, — créateur du genre noble et pompeux, plein de grandeur décorative et de beauté solennelle, unissant l'attendrissement des pastorales à la sévère austérité des allégories — genre complexe, poétisé par des reflets de la fable et de l'antiquité, et qui montrait à la France et à l'Europe, l'apothéose du Roi-Soleil parmi les muses du Parnasse et les immortels de l'Olympe.

L'opéra de Lully, sa tragédie lyrique et ses entrées de ballets, voilà quelle fut, sous les yeux de tous, l'image

idéalisée, la transfiguration, où le Grand Roi, sa Cour et toute la noblesse, virent apparaître le symbole de la richesse, du raffinement et de la suprématie de la France. Malgré les revers, malgré la misère du royaume durant la vieillesse du roi, cette image éblouissante, unie au faste de Versailles, de Marly, de Meudon et des autres résidences royales ou princières, fascina, jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le reste de l'Europe (1).

## GUITARES D'AUTREFOIS

### DEUX GUITARISTES :

#### LOUIS XIV ET LA BRUYÈRE

Quand l'Opéra représente *les Maîtres Chanteurs*, chaque spectateur peut faire une anodine expérience et demander à sa voisine :

— « De quel instrument bizarre se sert donc Beckmesser pour sa sérénade du deuxième acte? »

Est-ce un théorbe, un luth, une guitare, une mandoline, une bandouria, ou tout autre « jambon » à usage des aubades galantes?

Les spectatrices, même si elles sont espagnoles, peuvent avoir des doutes. L'acteur en effet, se montre avec une mandoline; mais le livret parle d'un luth (*Laute*), et l'on entend (*mi, la, ré, sol, si, mi*) les cordes à vide d'une guitare.

Parmi ces données contradictoires, la seule qu'on ne puisse changer, et la plus importante d'ailleurs, c'est ce que dit l'instrument en question. Bien que l'acteur bran-

(1) Sur la tragédie-ballet, voir les chapitres II et III de nos *Maîtres d'hier et de jadis*.

disse ordinairement une mandoline, et bien que Wagner ait écrit l'indication « luth », c'est une guitare que Beckmesser accorde devant la fenêtre d'Eva : les notes des six cordes à vide deviennent un motif qui fournit d'imprévus et pittoresques effets.

Mais le mot *guitare* est discrédité depuis longtemps, et plus d'un auteur hésite à l'écrire. Dans une de ses *Nuits*, Musset fait dire plusieurs fois à la Muse :

*Poète, prends ton luth et me donne un baiser,*

ou encore :

*Poète, prends ton luth : c'est moi ton immortelle.*

Le mot « luth » fait très bien, et nul ne songe à le changer. Pourtant, à l'époque de Musset, le « Poète » aurait été fort embarrassé de prendre un luth pour donner un baiser, car personne ne jouait plus de luth. Mais plus d'une jeune fille, et plus d'un artiste, et même plus d'un musicien, jouaient encore de la guitare. Tout le monde en jouait comme tout le monde aujourd'hui joue du piano... C'est pourquoi la guitare a vraiment le droit d'être fatiguée : elle a bien gagné le repos où nous la laissons dormir.

Elle venait de très loin et n'était plus jeune, cette guitare qui eut tant de vogue dans l'ancienne France. Bien avant notre ère, dans l'Égypte, dans l'Inde, on trouve trace d'instruments qui furent ses ancêtres. Grâce aux Arabes, c'est en Espagne, vers le douzième siècle, que se répand le plus un instrument pratique, maniable, issu de la famille des *luths*. En même temps que le rebec (sorte de violon primitif), voilà que la vielle, la mandore, la *vihuela*, et surtout la guitare, deviennent les instruments nationaux de l'Espagne. Au seizième siècle, la suprématie espagnole répand la guitare et la *guitarre* de par le monde

Chacun se pique de « guitarer ». Ronsard même rime une ode en l'honneur de sa *guitarre* :

*Ma guitarre, je te chante,  
Par qui seule je deçoy  
Et j'enchanté  
Les amours que je reçoÿ.*

Dans une élégie familière et rustique, il nous confie :

*Suis-je esveillé, ma guitarre je touche.*

Comme les poètes, les peintres, durant plusieurs siècles, montrent leurs contemporains épris de la mandore, du luth et de la guitare. Toutes les écoles de peinture, en Italie comme aux Pays-Bas, représentent des hommes, des femmes, des enfants, et même des anges, qui tiennent quelque instrument fantasquement ventru, dont les cordes, parfois nombreuses, sont montées sur un manche très long, coudé quelquefois ou bifurqué, et orné de chevilles qui dépassent parfois la vingtaine. On frémit, lorsqu'on pense à la difficulté d'accorder de tels instruments et de leur faire tenir l'accord. Aussi les malicieux répétaient :

« On voit les luthistes s'accorder, mais jamais on ne les entend jouer... »

En effet, on complique, on surcharge le luth ; on agrandit l'étendue de ses notes. On construit un archiluth ; et les grosses cordes supplémentaires, qu'on peut pincer avec le pouce de la main gauche, débordent la largeur du manche. En France, durant la jeunesse de Louis XIV, la guitare connut une vogue irrésistible. A la cour, il y avait plus d'une « guitarerie » : le roi, assidûment, étudiait la guitare.

— « Tous les jours, rapporte Mme de Motteville dans ses *Mémoires*, le roi faisait des concerts de guitare avec Butaut, lecteur de la Chambre, et La Chesnaye, gentilhomme de la Manche. »

Elle ajoute :

« Les premiers jours que le roi entra au Conseil, il s'y ennuyait assez souvent. Une fois, il vint entr'ouvrir la porte de la Chambre où il n'y avait que la reine et lui avec le ministre (Mazarin), pour voir qui était dans le vestibule. Ayant vu Butaut, il lui fit signe, lui dit d'entrer et de le suivre dans le cabinet du bain, soit pour lui parler d'un dessein de ballet, soit pour accorder sa guitare ; de sorte qu'il demeura avec lui tout le temps que le Conseil dura. »

On voit donc que Voltaire, le premier des historiens qui rendirent justice à Louis XIV, était à la fois exact et malicieux quand il déclarait :

« On ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitare. »

Car c'est par lui-même, et par le minutieux labeur de chaque jour, que Louis XIV apprit « son métier de roi ». L'histoire, fort heureusement, le connaît peu comme guitariste.

Un autre guitariste, auquel on donne rarement ce titre, c'est La Bruyère. Des documents certains permettent d'imaginer quelques heures de ses journées (1).

Tandis que le Grand Roi penchait vers son déclin, la guitare continuait d'être à la mode. Durant les années dévotes et désenchantées où règne Mme de Maintenon, La Bruyère, moraliste morose, s'égayait parfois, s'animait en gaillardise, jusqu'à danser, faire des pas, chanter, mimer tout seul un menuet, dans le salon des Condés : alors, il s'accompagnait lui-même de quelques accords de guitare. Ses efforts vers la gaieté n'étaient pas pleinement heureux : pouvaient-ils divertir le farouche M. le Duc?...

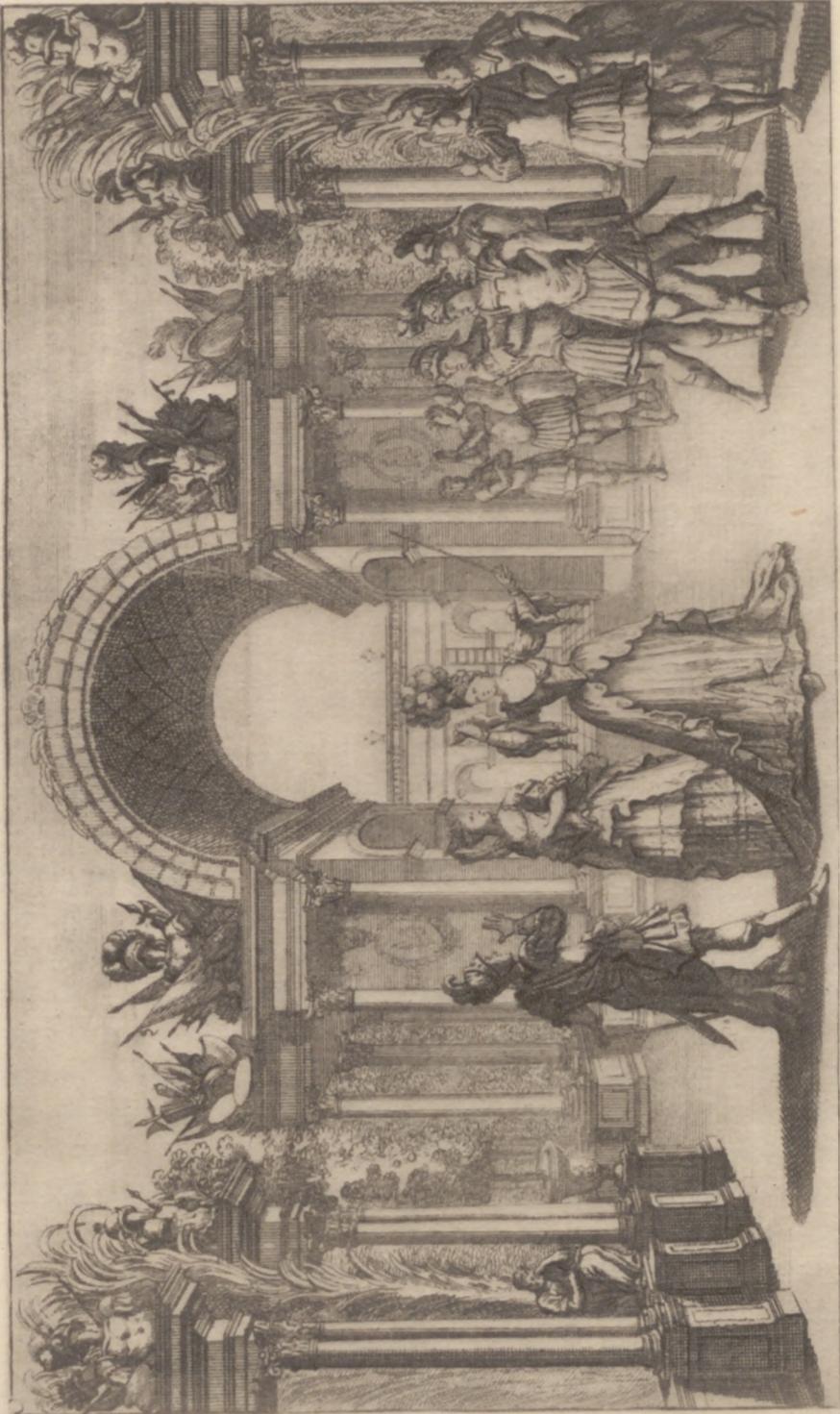
La Bruyère, pourtant, s'y préparait avec soin. A

(1) Pour ce qui suit, voir l'inventaire dressé après la mort de La Bruyère ; — Boileau, lettre à Brossette ; — Valincourt : « La crainte de paraître pédant l'avait jeté (La Bruyère) dans un autre ridicule opposé ; — Galand : « Il lui prenait des saillies de danser et de chanter, mais fort désagréablement. »

Versailles, dans sa petite chambre mansardée, étouffante l'été et glaciale l'hiver, avec une fenêtre ouvrant sur le plomb du chéneau, l'écrivain, le styliste méticuleux, durant les longues heures méditatives où il complétait, corrigeait, polissait, ciselait les huit éditions sans cesse revues et augmentées de ses *Caractères*, pouvait reposer ses regards sur ses quatre murs unis et blanchis à la chaux. Il y retrouvait des objets familiers : toute sa bibliothèque qu'il aimait, c'est-à-dire, sur des planches de sapin, quelque cent cinquante volumes, achetés çà et là durant des années, et choyés comme des amis, — une gravure dans un cadre de bois doré, représentant le noble visage de son ami et protecteur Bossuet, — enfin, pendue à un clou, une guitare.

Imaginons La Bruyère se préparant à paraître dans la cour de M. le Duc. Il vient d'écrire, de limer un nouveau *Caractère*, — on peut-être, pour un de ses *Dialogues sur le quiétisme*, il vient de méditer sur quelque traité d'un Père de l'Église ou d'un théologien. Il finit de s'habiller ; il ajuste ses manchettes à dentelle, installe sa perruque sur sa tête rasée, accroche sa petite épée à un baudrier de soie. Le voilà prêt. Mais il ne part pas. Il est en avance. Il songe à la cour princière où il va paraître, et il la redoute. Son livre, à peine publié, suscite une curiosité flatteuse mais inquiétante. Il lui fait des envieux, des ennemis... L'auteur pourrait les amortir, les désarmer, s'il prenait un air moins sévère : qu'il danse, qu'il chante, et qu'il joue de la guitare !... Si bien que le moraliste décroche son instrument, l'accorde, se délie les doigts, assouplit ses jambes, répète un petit air à danser, ou chante un fredon à la mode. Car il est courtisan ; il est écuyer, gentilhomme de la Maison des Condés ; il veut plaire ; et il faut qu'il plaise... Pour égayer la mine maussade de son maître, La Bruyère pince de la guitare... Et l'on sourit d'un tel guitariste.

Durant la Régence, pas de fête élégante, pas de fête



Décor pour ARMIDE, Opéra de GLUCK  
d'après une gravure ancienne



galante, pas de comédie italienne, sans guitare. Dans les salons, les chanteurs à la mode sont accompagnés par un guitariste. Regardons les aimables féeries de Watteau, de Pater ou de Lancret. Les parcs, les parterres fleuris et les boulingrins, les frondaisons sur qui le crépuscule étend une brume rose, sont frissonnants d'arpèges argentins. Mandores, mandolines, luths, guitares, enrubannés de satins changeants, lancent leurs accords grêles et nerveux parmi les voix qui murmurent, qui soupirent sous les feuillages bruissants. Tandis que l'Indifférent pirouette en claquant des doigts, voici la Finette, malicieuse et attendrie, svelte sous les mille cassures bouffantes du satin miroitant ; elle tourne à demi son visage enfantin, qui sourit dans sa fraise de dentelles, tandis que son bras arrondi et sa main potelée soutiennent le manche invraisemblable d'un théorbe carnavalesque... Et Mezzetin s'assied sur un banc solitaire, croise ses jambes et accorde sa guitare. Il la fera bientôt frémir pour quelque « Leçon d'amour », ou pour « les Plaisirs de la vie », ou encore afin de toucher le cœur inoccupé d'une « bergère » trop pomponnée pour un « Divertissement champêtre ».

Siècle délicieux, où les élégances de la vie reçoivent une grâce qui participe du rêve. La Révolution le faucha ; mais la guitare continua d'égrener, pour plusieurs générations, ses notes grêles et mélancoliques. Elle survécut dans les provinces placides. Les clavecins et les *piano-forte* y étaient fort rares. Alors la guitare apportait à une sentimentale jeune fille de 1820 l'écho nostalgique des élégances évanouies. Dans le vieux salon familial, sous les portraits des grands parents qui furent magistrats durant l'ancien régime, elle chante *Fleuve du Tage*, *Gulnare* ou *l'Esclave persane*, ou telle autre romance, ariette ou bluette de Boieldieu, de Martini ou de Bedart, ou même les scènes nobles et tragiques du chevalier Gluck. Et le frère de cette sentimentale jeune fille joue de la guitare comme elle. Il est parfois un apprenti musicien ; et c'est par la guitare

que Berlioz, par exemple, trouva ses premiers contacts avec la musique.

Même prix de Rome, et même après avoir prouvé son étonnant génie dans sa *Symphonie fantastique*, il ne dédaigna nullement la guitare. En 1831, quand il parcourt les environs de Rome, il emporte un fusil et une guitare. A Subiaco, le soir, sa guitare fait danser les jolies filles dont s'occupent volontiers les pensionnaires de la Villa Médicis. Et à Tivoli, lorsqu'il est seul dans le petit temple, qui se dresse encore de nos jours au-dessus du gouffre où gronde l'Anio torrentueux, il s'adosse contre une colonnette et chante *la Vestale*, tandis que sa guitare remplace l'orchestre dramatique de Spontini.

Romantisme, dira-t-on... Mais, trente ans plus tard, Gounod, déjà glorieux, s'amusait encore, entre amis, à jouer de la guitare : c'était en Italie, il est vrai, alors qu'il tâchait d'oublier la chute de *la Reine de Saba*. Pour six *scudi*, il achetait une guitare. Il la rapportait en France ; et, en 1871, il la retrouvait « dans les ruines de Montretout », après le siège et la Commune. On voit cette guitare de Gounod au musée de l'Opéra, comme l'on voit, au Conservatoire, la guitare dont se servait Paganini et qu'il donna à Berlioz. Même plus tard encore et à une époque toute proche, un autre musicien français parcourut aussi l'Italie, sans oublier sa guitare : c'est Massenet. Il nous l'a raconté, en s'excusant gentiment :

— Je faisais un peu comme votre romantique Berlioz... Aussi, nous songeons parfois à un dessin de Chaplain : il représente le jeune Massenet dans la campagne de Rome, monté sur un ânon, et qui arrête sa placide monture afin de noter sur un album la chanson d'un pâtre. A côté du cavalier-musicien, on devine quelques pâles oliviers. Mais peut-être, si le dessin avait représenté Massenet de dos, aurait-on vu sa guitare, accrochée à ses épaules par une banderole, et oscillant à chaque pas du trotinant roussin.

## LA JEUNESSE DE L'OPÉRA-COMIQUE

On a beaucoup médité de ce qu'on appelait par raillerie notre « genre éminemment national ». En effet, nombre d'œuvres trop faciles, banales, et même vulgaires, ont accaparé, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, la scène de l'Opéra-Comique. Puisqu'elles sont mortes, après avoir été peu vivantes, n'en parlons plus.

Le discrédit, légitime quand il s'agit d'œuvres insignifiantes et naguère encombrantes, ne doit pas s'étendre à des œuvres exquises, bien qu'elles soient des opéras-comiques. Les noms de Monsigny et de Grétry suffisent à nous avertir d'être circonspects. Bien plus, pour peu qu'on réfléchisse à l'importance de la vie de société sous l'ancien régime, on est amené à reconnaître l'influence considérable des opéras-comiques sur une grande partie de la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les genres musicaux, si distincts soient-ils, ne laissent pas d'influer les uns sur les autres : ils sont contemporains, et souvent les mêmes compositeurs passent de l'un à l'autre. S'il est commode, pour écrire l'histoire musicale, de distinguer les œuvres instrumentales, les œuvres de théâtre et les œuvres d'église, il ne faut pas oublier qu'un même auteur ne peut changer complètement de style ni de sensibilité en écrivant tantôt dans un genre et tantôt dans un autre. Il reste forcément le même homme ; il ne transforme pas ses habitudes comme par enchantement. Ce qu'il vient de dire au théâtre, il le redira, avec un style analogue, dans une suite symphonique, ou même à l'église. C'est donc chose naturelle que le genre qui a connu la plus grande vogue, ait eu sur la musique contemporaine et toute voisine une grande influence.

Le rayonnement de Paris et de la cour attirait alors nombre de musiciens. Ils venaient de nos provinces, ou d'Allemagne, ou d'Italie... Tous, pour réussir, obéissaient fatalement à cette nécessité : il leur fallait adapter leur apport national ou personnel au goût, aux habitudes de leurs auditeurs parisiens. Même étrangers, ils contribuaient à constituer une partie de la musique française. Par exemple, le Gluck de Paris n'est plus le Gluck de Vienne : sa tragédie lyrique, née au delà de nos frontières, se modifie au contact de notre tragédie, et devient chose française, car elle satisfait aux exigences de notre goût.

Or, au théâtre, et sur les scènes, sur les tréteaux où se jouaient les « comédies avec ariettes » qui préparaient la venue des opéras-comiques de Monsigny, de Philidor et de Grétry, quelles étaient les principales exigences du goût parisien ? Il voulait surtout un chant expressif, d'une ligne facile à saisir et à retenir, — des récitatifs plus voisins du parler et plus rapides que ceux de l'Opéra, — des duos ou des ensembles mouvementés, d'une construction nette, et d'un développement assez ramassé pour ne pas entraver l'action dramatique... Toutes qualités, en un mot, qui puissent donner, sur le théâtre où l'on chante, l'illusion de la vie, — illusion apparentée à celle que donnaient, avec leurs moyens propres, les divers théâtres sans musique.

Ainsi, par l'influence, par la vogue de l'opéra-comique, la musique se trouvait entraînée à se rapprocher de l'expression chantée, presque parlée, et à maintenir ses développements dans les limites que lui assignait le mouvement du théâtre, c'est-à-dire la représentation mouvante de la vie.

Est-ce là, pour considérer un autre pôle de la musique, ce que se proposait un Bach, dans telle de ses grandes compositions pour orgue, ou un Hændel dans tel chœur fugué de ses oratorios, ou plus tard un Beethoven dans ses symphonies et ses derniers quatuors ? Évidemment non.

Ils obéissaient à d'autres nécessités, à des préoccupations d'un autre ordre, et dont on peut dire qu'elles sont exclusivement musicales. Ils conduisaient la musique à des expressions sentimentales, lyriques ou intérieures. Ils lui faisaient conquérir un monde encore inexploré : celui que Wagner appellera « le purement humain ».

Mais, à la suite de Wagner, vers quelles exagérations une telle évolution de la musique n'a-t-elle pas conduit ! Le cas de plus d'un compositeur offre un témoignage illustre et probant. Combien d'œuvres relèvent d'un art où l'émotion et l'idée disparaissent sous la luxuriance d'un métier savant, admirable, mais artificiel... Un siècle plus tôt, le bon Weber — dont le *Freischütz* est à la fois si vivant et si naturel, si direct, — avait bien senti que la polyphonie, dès qu'un génie souverain ne l'animait plus, risquait de ne plus être qu'une rhétorique formelle, pesante et vide.

« Nous souffrons d'un excès de notes, » pensent à leur tour beaucoup d'auditeurs modernes, en adaptant le célèbre *intemperantia litterarum laboramus*.

Aussi l'on regarde parfois vers les œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle, où sourit un esprit plus léger. Elles sont de bonne compagnie, aimables et tendrement spirituelles. Elles ont la grâce d'une société où l'on savait cueillir les fleurs de la vie. On a beau aimer la solitude et les forêts, les grands silences des vastes horizons et l'infini gémissement de la mer, il y a des minutes où l'on est un peu las de faire le panthéiste et le sauvage : après avoir interrogé longuement le front sourcilleux des rochers (qui ne répondent pas toujours), pourquoi ne pas reconnaître qu'on revient avec plaisir dans les parterres de Trianon ?

Vraiment, après avoir entendu la voix de la terre chanter, avec l'Erda de la *Tétralogie*, une musique admirable et des paroles peu compréhensibles, quel plaisir d'apercevoir, dans un salon blanc et or, Chérubin aux pieds de la Comtesse ! Ni lui, ni Figaro, ni l'espiègle Suzanne, ils

ne prétendent nous expliquer les arcanes du monde, conçu comme « Volonté et Représentation ». Dans leur émoi, on ne retrouve rien (et pour cause !) d'Arthur Schopenhauer. Pourtant, ils nous font sentir le mystère même de la vie, — non pas parce qu'ils en parlent, mais parce qu'ils vivent. Ils désirent, ils aiment : cela est plus profond que tout placage philosophique... Et dans cette comédie que Mozart transfigure, Suzanne, soubrette alerte, spirituelle, fait voler sa coquette insouciance et sa jeunesse. Et la musique est pleine de tendresse, d'ardente mélancolie ; parfois elle est près de céder aux larmes, mais soudain elle se surprend à sourire et murmure doucement : « A quoi bon?... »

## MENDELSSOHN

### OU LES TALENTS HEUREUX

Parmi les premières auditions qui suivirent la guerre de 1914, on peut ranger, sans nul paradoxe, la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, qui date de 1831. En effet, plus d'un auditeur, s'il fréquentait les concerts depuis quelques années seulement, put l'entendre pour la première fois. Jadis, avant 1900, Édouard Colonne la jouait volontiers et lui communiquait de la flamme. Mais, depuis lors, une mode s'est répandue ; on sourit de Mendelssohn et l'on répète une boutade qui a fait fortune : « C'est le parfait notaire. »

Cette boutade fut lancée par Debussy. Pour être bien comprise, elle devrait être rapprochée des autres boutades, si nombreuses, où de grands musiciens ont condamné d'autres grands musiciens. Un esprit original, pour s'affirmer soi-même, proclame la négation des esprits originaux qui sont d'une autre famille. Voilà qui est

fatal. Ainsi Lamartine niait le génie de La Fontaine. Ce n'est pas une raison pour que les bons lecteurs cessent de lire ni La Fontaine ni Lamartine. Les boutades sur « le parfait notaire », qui furent l'objet d'un précédent chapitre, ne doivent pas nous empêcher d'écouter Mendelssohn.

C'était un parfait musicien, un esprit ouvert à ce qui est noble, une très belle âme, et aussi un homme bien élevé. A ces titres déjà, il peut paraître original à notre époque. Certes, nous voyons bien ce qui peut lui nuire désormais : presque toutes ses qualités d'artiste se retrouvent, en plus fort, chez quelques autres musiciens, qui sont du tout premier rang. Dans sa *Symphonie italienne*, à chaque instant, il fait penser à Haydn, à Mozart, à Schubert, à Weber, à Berlioz... Il semble ainsi, comme un éclectique de bonne compagnie, donner le reflet de ce que des précurseurs ou des contemporains ont exprimé d'une façon plus directe, plus prenante, plus profonde. Si même l'on songe à sa poésie personnelle et à son charme propre, tout de suite l'âme souffrante de Schumann impose à nos souvenirs une nostalgie plus émouvante.

Malgré tout, Mendelssohn mérite notre admiration. Et nous croyons utile, aujourd'hui, de le dire et d'insister. Nous nous méfions de l'amateur qui n'applaudit pas aux meilleures pages de Mendelssohn, mais qui applaudit trop vite, et trop fort, à n'importe quelle tentative hasardeuse. M. de Voltaire, qui était à tout le moins un bon lettré, ne dédaignait pas Nicolas Boileau et déclarait en souriant : « Ne disons pas de mal de Nicolas ; cela nous porterait malheur. » Félix Mendelssohn, que ses amiss urnommaient *felix meritis*, ne peut pas non plus être dédaigné sans quelque danger.

Si l'on méprise ce parfait manieur de notes, qui fut si complètement maître de sa forme, c'est que l'on a un goût moins pur. Et cela ne va pas sans un esprit moins

équilibré, moins harmonieux, ni sans une âme moins belle et moins capable d'aimer. Pour mépriser un tel artiste et un tel homme, il faut d'abord être touché par cette gangrène qui se propage autour de nous, et qui se manifeste par le goût de l'excentrique et par une coupable complaisance pour l'informe.

## CHOPIN

### POÈTE POUR L'INTIMITÉ

Quelle erreur ! jouer du Chopin dans une vaste salle devant un public de quelques milliers d'auditeurs !... D'autre part, tout pianiste célèbre, vanté pour sa virtuosité, sa nervosité, sa passion, son feu, sa fougue et sa longue crinière, — n'hésite jamais à se faire valoir dans du Chopin. Car un virtuose à la mode, puisqu'il attire des foules d'admirateurs, ne peut se contenter d'une petite salle, d'une petite publicité, d'un petit succès et d'une petite recette.

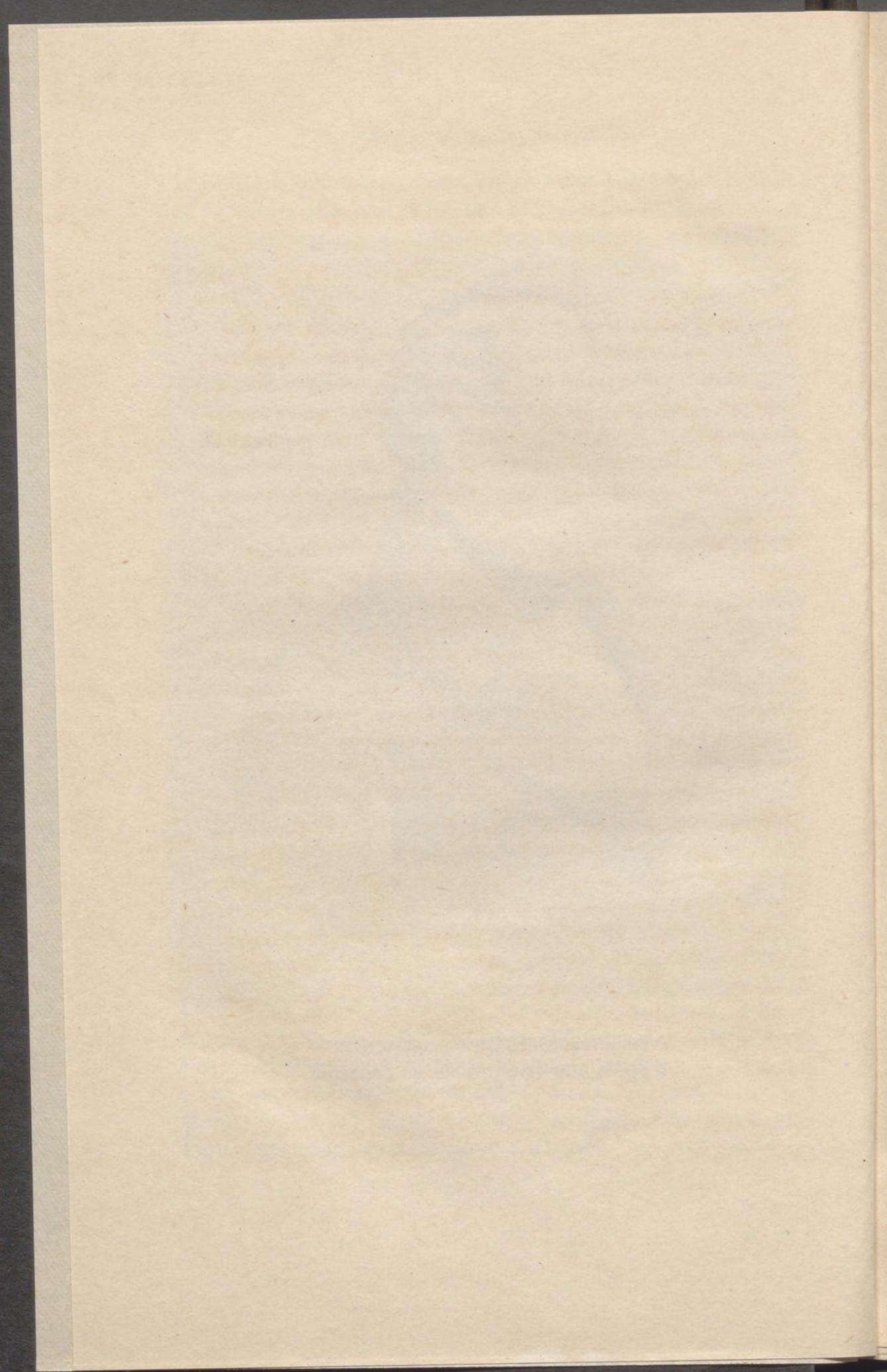
Voilà donc l'élégiaque et frémissant Chopin, exécuté, à tour de bras, devant le peuple. C'est encore un aristocrate qu'on met à la lanterne.

Selon notre sentiment, et aussi d'après les documents, les plus certains, il y a une contradiction difficile à résoudre. La place de Chopin n'est pas dans une grande salle de concert, mais bien dans un salon. Non seulement l'orchestration de ses concertos n'est pas assez « corsée » pour remplir un vaste espace, mais le génie de Chopin, sa grâce, sa poésie, demandent l'intimité. Lui-même, au piano, avait un jeu délicat, fin, féminin, « sylphidique », comme disaient les Jeune-France.

Au concert, dans une grande salle, sa musique, fatalement, reçoit un *renforcement pianistique*, une mise à l'effet, qui gêne ceux qui aiment Chopin. Une voix aimée,



Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY  
d'après une lithographie de l'époque



une voix tendre, ne crie pas dans un porte-voix ; un aveu ne se fait pas dans un haut-parleur... Mais la salle est gigantesque. Alors, pour le virtuose, en avant le *rubato*, les basses piquées pour avoir plus de mordant, et les doubles-croches changées en triples croches, et la ligne mélodique qui se syncope de notes pointées, et les arpèges d'accompagnement avec des soufflets exagérés et qui font accordéon :

— « On me fait danser sur la corde lâche, » s'écriait volontiers Berlioz, dans de telles circonstances inquiétantes.

Dès 1833, alors que Chopin n'avait que vingt-trois ans et qu'on ne pouvait le dire affaibli par la maladie, Hector Berlioz constatait :

« Pour pouvoir l'apprécier complètement, je crois qu'il faut l'entendre de près, au salon plutôt qu'au théâtre... Son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a le secret et qu'on ne pourrait indiquer... Encore a-t-il trouvé de les rendre doublement intéressantes en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille, comme on ferait à un concert de sylphes et de follets. »

La musique de Chopin, même dans ses « nuances de mouvement », ne doit pas être étirée en tous sens, à la façon d'une bande de caoutchouc. La souplesse, la fantaisie, le *rubato*, c'est très bien, mais jusqu'à un certain point seulement. En toutes choses, il y a des bornes non douteuses : *Sunt certi denique fines*, comme disait le Nicolas Boileau des Latins. On souffre, et le mot n'est pas trop fort, — on souffre, et parfois on se met à rire nerveusement, lorsqu'on voit défigurer telle *Polonaise* jusqu'à la caricature. Pauvre et génial Chopin, et si poète !... Certains délicats (qui sont « toujours malheureux ») font une moue dédaigneuse : ils déclarent des passages trop 1830,

trop marqués par un romantisme exagéré, exaspéré... Soit... Mais faut-il, comme on dit, « en remettre »?... »

Protestons contre l'exécution faussement *pianistique* de Chopin. Les textes des contemporains ne laissent aucun doute à ce sujet : Chopin n'exécutait pas sa musique en tzigane ; il respectait la mesure ; il n'ajoutait pas des temps entiers pour faire des effets ; et il donnait aux notes leur valeur, surtout dans les basses, afin de ne pas démolir le rythme, et afin de ne pas le désarticuler en des allures d'ataxique ou de clown désossé.

Si nous insistons, c'est par amour pour Chopin et pour la vérité.

— Comment faire, s'écrieront les pianistes, comment faire, dans une vaste salle, et comment faire de l'effet?

C'est une question, répondrait Candide...

Mais voici qui est certain : le nerveux et nostalgique Chopin, le délicieux et poétique *Chopinette*, malgré ses sursauts de force et ses éclats de grandeur, prend tout son charme, toute sa puissance expressive, dans l'intimité. Alors, le compositeur-pianiste se magnifie dans le rayonnement du génial musicien, l'un des plus extraordinaires de tout le XIX<sup>e</sup> siècle (1).

## TCHAÏKOVSKY

### INTERMÉDIAIRE DEVENU INUTILE

Au concert.

— Vous partez? lui demandai-je.

— Je me sauve... ; on va jouer du Tchaïkovsky.

Mon ami exagère : parmi l'œuvre volumineuse de ce

(1) Sur Chopin, voir nos *Musiciens-poètes*.

Russe cosmopolite, on trouve des pages agréables et quelques mélodies élégantes.

Mais ses « grandes » compositions, le plus souvent, sont enduites de cet ennui que certains Russes croyaient savant, et qu'ils ont emprunté à l'école de Leipzig : Rubinstein et Tchaïkovsky, son élève, dans le désir de s'approprier le style d'un Schumann ou d'un Mendelssohn, ont ressassé à satiété certaines formules de ces deux maîtres. Mais ils n'ont eu ni l'élégance et le goût de Mendelssohn, ni la passion grondante et attendrie, la poésie intérieure (*Innigkeit*), de Schumann. Quant à Tchaïkovsky, il ne sut presque jamais se borner, ni éviter une sentimentalité filandreuse...

Pour faciliter à plus d'un auditeur l'accès des authentiques musiciens russes, le facile et insinuant Tchaïkovsky servit naguère d'interprète cosmopolite. Hélas ! une fois qu'on entend le langage d'un Borodine, d'un Rimski, d'un Moussorgski et même de leurs successeurs, à quoi servent les élégantes atténuations, les onctueux *mezzo termine* de l'obligeant et timide Tchaïkovsky ? Même sa célèbre *Symphonie pathétique*, malgré ses bonnes intentions, semble fade. Et elle semble si fade que nous dirons qu'elle doit être fade, en effet.

Cette œuvre, bien qu'elle soit le testament musical du fécond improvisateur, ne donne qu'un plaisir incertain, hésitant, hybride. On ne peut ni louer ni dénigrer cette symphonie. Elle contient des idées, mais sans force, sans caractère, et qui n'engendrent pas de naturels développements. Elles sont agréables, et le seraient davantage si elles n'essayaient pas de remplir des formes trop grandes et trop hautes pour elles. Dans un salon, pour quelques instruments ou même pour un piano seul, ce serait de l'agréable musique, — surtout si elle était moins développée, c'est-à-dire délayée.

A l'orchestre pourtant, la *Symphonie pathétique* montre une mise en œuvre adroite, ingénieuse ; le plan habituel

est remplacé par une disposition qui semble neuve, ou plutôt qui joue la nouveauté. Est-ce là l'audace d'un novateur ; ou n'est-ce pas l'expédient d'un esprit inquiet, mobile, trop souple, apte à tout, et touche-à-tout?... Ni Russe, ni Allemand ; ni franchement l'un ni tout à fait l'autre ; mais un produit mitoyen, hybride, diminué, émasculé. De fait, un déraciné cosmopolite.

Pauvre Tchaïkovsky : on devine la souffrance de sa vie d'artiste. Sa facilité l'entraînait. Sans cesse, il avait l'illusion qu'il allait faire une œuvre. Dès qu'elle était finie, il en voyait lui-même l'insuffisance. Nouvel effort, nouvelle tentative, et tout de suite nouvelle déconvenue. Il avait perdu terre, ce déraciné, et ses fruits s'étiolaient. Du moins, en 1893, il mourut aussitôt après sa *Symphonie pathétique*. C'était sa meilleure œuvre.

## WAGNER AU CONCERT

A Paris, les concerts symphoniques, depuis 1890 environ, jouent volontiers des fragments des drames wagnériens : la recette prouve que le public s'y plaît.

Le public a raison. Au concert, l'exécution est souvent meilleure qu'au théâtre. Et puis, quand on entend une œuvre par fragments, on ne souffre plus ni des longueurs, ni des passages de valeur moindre : le génie musical de Wagner apparaît mieux. Il montre, en pleine lumière, ses sommets.

Lorsqu'un théâtre, en quatre soirées consécutives et durant quinze heures de lyrisme à grand orchestre, déverse dans votre oreille l'épique grandiloquence de la *Tétralogie*, il est difficile de ne pas éprouver quelque lassitude. On voudrait respirer. Aussi, dans maints théâtres et surtout en Allemagne, les entr'actes, prudem-

ment, se prolongent. On reprend des forces ; on a le temps de fumer, de boire et même de manger copieusement. A l'acte suivant, on peut donc digérer en sommeillant, ou sommeiller en digérant.

Mais, si l'auditeur conserve un cerveau clair et un estomac non appesanti, il lui faut encore subir, à l'acte suivant, la constante, l'intempérante sublimité wagnérienne :

— « C'est bien long, » se dit-il.

Et il s'aperçoit que les mêmes idées, sous prétexte de leitmotifs, sont redites un grand nombre de fois. Les Grecs étaient plus brefs ; cette musique dramatique et lyrique, éloquente, puissante, débordante, est bien loin de l'atticisme.

Malgré tout, dans le long et splendide déroulement des drames wagnériens, quel génie dominateur et véhément. Hélas ! au théâtre, il s'adapte trop facilement au grossissement théâtral ; il devient, çà et là, excessif, ampoulé, mélodramatique, et, après de pénibles longueurs, tout à coup il stimule sa lourdeur titanique, il la fouette, avec le *strepitoso* de l'homme de théâtre. Fils (probablement) de l'acteur Geyer, et dès l'enfance élevé dans l'ambiance du théâtre ; longtemps chef d'orchestre sur les petites scènes allemandes puis à Dresde ; époux d'une chanteuse, compositeur voué durant toute sa vie au théâtre, Wagner, génie théâtral par nature, apparaît, si on l'écoute au théâtre, plus théâtral encore.

Au concert, on sent mieux qu'il fut un prodigieux musicien. Jusque dans les remplissages, il reste un artiste plein d'invention, d'ingéniosité, de puissance et de poésie. Combien de dessins secondaires, d'une ligne exquise ou d'une expression passionnée. — combien d'arabesques ou de contre-points vraiment mélodiques (par exemple dans le premier acte des *Maîtres chanteurs*), disparaissent au théâtre, mais réapparaissent au concert.

Lyrisme entraînant, débordant ; langue vraiment musi-

cale, d'un style apparenté aux plus grands maîtres, et qui s'impose avec la gravité, la majesté d'un Sébastien Bach ; ampleur mâle et plénitude dans la sonorité ; couleur orchestrale riche, soutenue et grasse ; volupté par le son... L'oreille est séduite. Ce plaisir physique provoque une jouissance intérieure. Ainsi le regard est séduit, caressé, par la couleur grasse et souple, par la matité ambrée, par la consistance charnelle d'un Titien, d'un Tintoret ou d'un Rubens. Ces évocateurs vénitiens et ce flamand flamboyant, ils transfigurent les formes et la matière. Et voici que la nudité de leurs déesses, et même les draperies, les objets ou le paysage, deviennent un silencieux enchantement et nous remplissent d'une délectation mystérieuse. Richard Wagner, par la magie de sa « pâte sonore », exalte nos esprits. Il assemble des sons ; et voici qu'un printemps merveilleux fait épanouir toute une idéale floraison, d'où s'exhale une immense et panthéistique aspiration vers l'amour. Car le génie wagnérien portait en lui-même le philtre de *Tristan*, l'érotisme du Vénusberg, la démoniaque passion dont Koundry assaille Parsifal. Génie où la chair parle, il fait souvent gronder, comme un orage immanent et inévitable, le profond retentissement de la volupté.

Dans l'œuvre de Wagner, la matière sonore atteint mieux à cette beauté voluptueuse et magique, lorsque rien, entre l'orchestre et l'auditeur, ne s'interpose. La vue du décor est une gêne, une distraction ; le jeu de l'acteur diminue, entrave, et parfois dénature les suggestions de la musique. Enfin et surtout, entre les instruments et l'oreille, il faut une *communication* facile, fidèle, directe, immédiate. Il ne faut pas que l'orchestre soit enfoui dans un sous-sol à demi recouvert : sous prétexte de métamorphoser l'orchestre en « abîme mystique », on l'étrangle dans une cave.

Allons donc entendre Wagner à notre Opéra, les soirs où l'exécution doit être bonne (car cela arrive) ; surtout,

allons l'entendre dans nos concerts dominicaux. Bien que ces auditions se donnent à Paris, et bien que les Parisiens ne s'admirent guère entre eux, ayons le courage de dire ce qui est évident : d'excellentes exécutions de Wagner et purement *musicales* sont données souvent à Paris, notamment par nos associations symphoniques.

Les théories du wagnérisme ont longtemps obnubilé le vrai génie de Wagner. Désormais, ce qui nous intéresse le plus chez un tel créateur, c'est le musicien.

Ce formidable musicien, on l'entend mieux au concert qu'au théâtre.

### ENCORE WAGNER

Non, certes, il n'est pas facile d'écrire sur Wagner, si l'on essaye d'être juste. Combien j'admire ceux qui tranchent dans le vif, avec facilité, et sans paraître se douter que l'œuvre et les théories de Wagner sont un fait capital dans l'histoire de la musique. Bien plus, l'apport wagnérien, quoiqu'il date surtout des années 1850-1880, n'appartient pas encore au passé : toujours vivant, il continue d'agir, non seulement dans la pensée des musiciens, mais aussi dans les habitudes, devenues instinctives, de la majorité des auditeurs.

Si l'on en doute, il suffit de considérer les milliers et les milliers de volumes, imprimés en toutes langues, pour commenter l'apport wagnérien : autour de Wagner, durant plus d'un demi-siècle, il s'est fait une formidable *crystallisation* de la pensée esthétique chez tous les peuples civilisés. Ce phénomène mondial dure encore, et ce n'est pas notre génération qui en verra la fin.

On a pu dire que la révélation de *Pelléas*, en 1902, marquait la fin du wagnérisme militant. En effet, à Paris, dans les groupements jeunes et parmi les auditeurs

d'avant-garde, la fièvre wagnérienne fut à son apogée durant les quinze ou vingt années qui précèdent 1900. Et, vers 1920, chez certains compositeurs qui se donnaient de l'originalité avec des fausses notes, il était devenu banal de décrier Wagner et même Beethoven. Mais les mots d'ordre qui règnent dans les coteries ne correspondent pas au goût général de la plupart des auditeurs. Ceux-ci, presque toujours sincères, ont pour guide leur plaisir personnel. Ils applaudissent Debussy ; et ils applaudissent Wagner et même Beethoven.

Ce qui est tombé, ce qui est mort, c'est l'enthousiasme désordonné, le fétichisme, qui auréolait les théories et l'œuvre de Wagner. Elles restent prodigieuses, géniales ; mais, comme toutes les créations humaines, elles ont leurs limites. Les théories se sont presque évanouies dans le rayonnement des œuvres. Quant à celles-ci, dans leurs pages maîtresses qui sont nombreuses, elles échappent encore à l'usure du temps.

Souvent, durant une période plus ou moins longue, les meilleurs connaisseurs ont quelque difficulté à continuer d'admirer pleinement un grand artiste. C'est que lui-même, par son succès, a suscité nombre d'imitateurs ; et ceux-ci, sans ses hautes, ses originales et intransmissibles qualités, ont exagéré, banalisé, vulgarisé, la partie contestable de son apport personnel. Après Wagner, sont venus les fabricants de leitmotifs et de symphonies philosophiques, sans oublier les tonitruants, les *Kolossaux* maçons du pangermanisme. Si bien que l'on risque d'écouter Wagner avec la lassitude, la prévention défavorable, que nous ont données ses épigones.

Malgré tout, tâchons de revenir près de lui avec des forces fraîches. Écoutons-le, dans les pages où il atteint à la plénitude de lui-même. Lorsque d'excellentes exécutions nous replacent au contact du génie wagnérien, c'est là, vraiment, chose saine, fortifiante, et il faut le dire. Quelques esthètes qui se croient d'avant-garde et qui vou-

draient ramener la musique vers le balbutiement, déclarent que Wagner est périmé, passé de mode. Est-ce que Michel-Ange, ou Titien, ou Rubens sont périmés?... Tenez pour certain qu'ils sont plus vivants que maintes nouveautés d'avant-hier.

L'action du génie de Wagner est vaste, multiple, profonde ; elle s'étend, elle pénètre bien au delà du domaine musical. Ou plutôt, elle associe, elle agglomère les idées et les sentiments à l'expression musicale : situations dramatiques, images ou symboles qui suscitent une orientation de la pensée, légendes et poèmes cosmogoniques, évocations de héros fabuleux, à la fois barbares et déjà humains, divinités descendant d'un Olympe sans sérénité et déjà touché par la mort, — et aussi rêveries obscures, lointaines, tombées dans l'oubli (ou l'inconscient) et au delà du souvenir, — soudain, par la magie du *drame lyrique*, tout ressuscite, tout s'éclaire. Et ce monde de symboles, de suggestions, d'aspirations illimitées et mystérieuses, il vit en nous : c'est nous-mêmes. Avec une prodigieuse divination, Wagner l'appelle « *le purement humain* ».

Par ces quelques phrases qu'on vient de lire, nous ne prétendons pas résumer l'immense apport de Wagner. Mais de nos jours, parce qu'on oublie bien des choses ou parce qu'on les ignore, nous croyons utile de dire une évidente vérité : c'est que Wagner, dans l'histoire de la musique et dans le développement de la pensée contemporaine, est un fait d'une portée considérable. Certains jeunes gens, et même quelques vieillards, ont crié : « A bas Wagner ! » C'était bien leur droit, si vraiment ils pensaient ainsi. On peut aussi crier : « A bas Hugo, et à bas le Mont Blanc ! » Cela ne les rabaisse pas. Mais de tels cris ne grandissent pas les crieurs.

Or, qu'est-ce qui manque à plus d'un auditeur d'aujourd'hui ? C'est le respect, le culte des grandes œuvres. On s'amuse, et sans joie, avec des n'importe quoi... Quelques fausses notes ; un jazz ; un saxophone avec une

danseuse nègre ; une mandoline avec une danseuse jus de citron ; des danseurs-acrobates avec un orchestre de fête foraine ; — voilà qui fait courir notre Tout-Paris, dans lequel on découvre un Parisien parmi vingt-cinq étrangers... Mais, de loin en loin, il est utile, il est bien-faisant, que de grandes manifestations d'art rappellent qu'il existe autre chose que des amusettes. Nous avons tous le plus pressant besoin d'écouter les maîtres véritables, qui nous initient à la musique et à l'idéal.

Désormais, les musiciens et le public français sont guéris de la fièvre wagnérienne : on ne croit plus que Wagner est la forme suprême, presque unique de toute la musique. On le met à son plan dans l'évolution de l'art. — Quel homme prodigieux ! Outre la puissance de son génie musical, ce fut un des plus extraordinaires remueurs d'idées, ou un éveilleur d'aspirations confuses, mais profondes et actives.

Non un philosophe, mais beaucoup plus qu'un philosophe. Il rendit sensible, au moment où on l'oubliait trop, qu'il y a, dans l'homme, un fonds mystérieux. Tourner les esprits vers ce mystère, voilà le rôle essentiel des arts, de la poésie, et surtout de la musique. — La féconde leçon, le grand enseignement du wagnérisme, si on le dépouille de ce qui est trop personnel à l'auteur, c'est d'avoir appris (ou réappris) aux auditeurs qu'il y a une *expression musicale*.

Et il est bon de le redire aujourd'hui, puisqu'on essaye de le nier.

## PUCGINI

### ET AUTRES VÉRISTES

Les voix, comme il est naturel en Italie, sont mises au premier plan. Hélas ! pour chanter quoi ? Ce n'est ni de

la mélodie caractérisée, ni du véritable *bel canto*, ni du récitatif déclamé, qui ferait corps avec la trame orchestrale. Mais c'est un compromis brillant, vain et vaniteux, tout en effets voyants : pour chaque rôle, les belles notes s'étalent ; le ténor et le soprano saisissent toutes les occasions de montrer leur quinte supérieure : quelle consommation de points d'orgue sur le *sol* et le *la!*... Ce n'est plus du chant, c'est une exposition de gosiers.

L'orchestre est traité dans une manière séduisante, chatoyante, brillantée. Combien de *glissando* de harpes ; combien de pluies de perles, égrenées par la harpe et par le célesta. Combien de *crescendo*, brusques, éclatants, et tout de suite arrêtés pour laisser la voix à découvert sur une belle note. Combien de dessins dramatiques dans le grave des cordes, et de *tremolo*, et de saccades en doubles croches, et de *pizzicati* farouches, et de contretemps hale-tants, et de syncopes désespérées, et d'accords funèbres et sépulcraux confiés aux trombones sombres et caverneux, qui s'opposent à d'idylliques solos de flûte, à des pâmoisons de violoncelles, à des extases de violons *con sordini*... Tout cela est adroit, trop adroit, toujours excessif, toujours gesticulant, *rubato*, *strepitoso*, *disperato*, *traboccante*... Cette musique déclame, pleure, rugit, une main sur le cœur, et l'autre dans les étoiles!... On donnerait un louis en or, si on l'avait, pour une minute de musique simple et d'émotion vraie.

### MÉDITATION POUR PÂQUES

La fête de Pâques coïncide, dans les grandes associations symphoniques, avec la fin de leur saison d'abonnements. Cela ne veut pas dire que toute musique, après la semaine sainte, cesse de retentir à Paris. Durant les

semaines suivantes, chanteurs et cantatrices, virtuoses du piano, du violon et du violoncelle, groupes de trio et de quatuor de cordes, et aussi chefs d'orchestre, surgissent de toutes les contrées et deviennent, pour les Parisiens, d'innombrables « donneurs de sérénades ».

Chaque année, toutefois, au moment de Pâques, on parvient à un tournant de la saison musicale, et l'on peut s'arrêter un moment, afin de méditer sur les œuvres et sur soi-même.

Les œuvres peuvent être partagées en deux groupes : d'une part, celles qui sont classiques (ou classées) ; d'autre part, celles qui ne le sont pas encore. Évidemment, parmi le second groupe qui comprend les œuvres récentes, on constate un déchet considérable. Combien de « premières auditions » resteront des auditions uniques, c'est-à-dire sans lendemain ! De même, combien de livres paraissent, pour disparaître aussitôt ; et combien de tableaux, accrochés dans une exposition, ne seront jamais plus regardés par aucun public. C'est là une éternelle loi de la vie : c'est la concurrence vitale. La nature multiplie les graines ; mais combien peu produisent une belle plante.

Dans cette lutte pour l'existence, ou plutôt dans ces efforts vers l'existence, interviennent des éléments multiples. Parmi eux, la valeur même des œuvres est au premier rang. Toutefois, comment l'apprécier avec justesse, avant que le temps ait montré ce qu'elle était en réalité ? Et encore, sous l'action du temps, on ne voit plus distinctement ce qu'était l'œuvre à sa naissance ; mais, d'année en année, après cinquante ans ou après un siècle, on voit surtout ce que l'œuvre est devenue. Car cette œuvre, si elle continue de vivre, subit les lois de tout ce qui vit : elle se transforme. Une œuvre ne devient vivante que dans l'esprit des hommes qui la perçoivent ; or, cet esprit est lui-même dans un changement continuel. De nos jours, en France, après avoir entendu les créations d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Wagner et des musiciens russes,

nous n'apportons à l'audition des œuvres de Bach, ni les oreilles, ni la sensibilité, ni les aspirations d'un amateur qui écoutait une cantate du grand *cantor*, dans la Leipzig de 1740.

Puisque le temps, avec les imprévisibles éléments qu'il suscite, sera favorable ou défavorable à la vie de telle œuvre d'hier, comment prévoir si elle subsistera ou non? Plus tard, les rares œuvres qui auront survécu paraîtront seules avoir de la valeur. Seules, étant restées vivantes, elles imposeront leurs formes de beauté ou d'expression. Et d'autres, qui de nos jours nous paraissent aussi bonnes, seront tenues pour négligeables, puisque plus tard elles seront mortes. C'est atroce, c'est terrible, c'est parfois cruellement injuste... Mais on n'y peut rien changer : c'est la loi fatale de tout ce qui vit et de tout ce qui meurt.

Dans cette lutte, les causes multiples et successives, si nombreuses et si instables qu'elles semblent fortuites, n'ont pourtant qu'une puissance limitée. Car une autre puissance agit aussi d'une manière continue : c'est la valeur même de l'œuvre. Cette valeur peut être ignorée ou niée pendant longtemps : parfois, elle reparaît, elle renaît, avec la fraîcheur d'une jeunesse toute nouvelle. Les poésies de Ronsard et de sa pléiade sont dédaignées durant le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle : elles reviennent en faveur, vers 1830, grâce à Sainte-Beuve et aux romantiques. Pendant les trois quarts de siècle qui suivent la mort de Bach, ses œuvres semblent oubliées. Mais voici que Mozart, puis Mendelssohn et Schumann rappellent l'attention sur elles ; et, vers 1850, cent ans après la disparition du vieux *cantor*, elles commencent à conquérir leur prodigieux et légitime rayonnement.

De telles méditations, que les faits nous imposent, doivent nous donner de l'indulgence et de la retenue toutes les fois que nous écoutons une œuvre nouvelle. Par une fatalité inéluctable, nous assistons, presque toujours, à

une naissance qui est aussi une agonie. Est-ce le moment de n'avoir aucune pitié? Sauf les cas évidents où il y a malfaçon, conception basse ou malsaine, offense à la musique et à la beauté, il vaut mieux chercher des paroles de douceur. Toute œuvre sincère et désintéressée, même inviable, résulte d'un effort, d'un dévouement, qui commandent la sympathie. L'œuvre a tellement de chances pour mourir de soi-même, qu'il faut se hâter de louer ses qualités trop périssables. On peut même, par une bonté qui n'est guère injuste, lui attribuer plus de qualités qu'elle n'en a.

Parmi tant de choses qui passent, il faut rester fidèle à celles qui demeurent. En durant, elles prouvent, par un fait indubitable, qu'elles méritent de durer. Et ces œuvres souveraines, à mesure qu'on pénètre dans leur intimité, deviennent des compagnes, des conseillères, des initiatrices. Elles nous font participer à l'amitié des grands maîtres, qui furent aussi de grands cœurs. Malgré leurs faiblesses trop humaines, s'ils animèrent une œuvre qui reste vivante, c'est que les plus hautes aspirations dirigeaient leur génie vers un idéal bienfaisant.

## SUR LA CRITIQUE

On a dit : « Le critique n'a qu'un droit, c'est celui de se taire. » Pourtant, lorsque deux amateurs font route ensemble, à la sortie d'un concert ou d'un musée, ils parlent de ce qu'ils viennent d'entendre ou de voir ; ils disent leurs impressions, et celles-ci s'expriment déjà comme des jugements : ces deux amateurs, par une nécessité inéluctable de nos sens et de nos esprits, font de la critique. Et ils sont rarement du même avis. Bien plus, ils discutent avec intransigeance, passion et parti pris, s'ils

sont deux compositeurs ou deux peintres professionnels.

Rentrés chez eux, s'ils ouvrent un journal et s'ils y trouvent un article de critique, ils ne l'approuvent guère : ils incriminent volontiers son auteur, dont le goût, la culture et l'indépendance leur paraissent suspects.

Si par hasard ils ouvrent un livre sur la musique ou sur la peinture, quelle que soit sa réputation, ils le jugent avec sévérité. L'auteur pense-t-il comme eux ou à peu près, ils l'approuvent mollement. Mais s'il contredit leurs habitudes de penser qu'ils prennent pour des principes, ils le repoussent sans réfléchir.

S'ils réfléchissaient, ils pourraient convenir qu'un historien d'art ou un critique, même quand ses idées déplaisent, ne manque pas forcément de sincérité ni de culture. La sensibilité, l'imagination, l'aspiration poétique ne lui font pas fatalement défaut. Ce qu'il écrit, à propos des arts, est moins un jugement objectif qu'un témoignage personnel. Ce témoignage ne peut avoir que la valeur relative, limitée, de tout ce qui vient d'un homme ; il doit être considéré avec circonspection et prudence, mais non sans la bienveillante attention qui ouvre l'intelligence et la prépare à comprendre. Certes, en de telles matières, un livre ne peut complètement se libérer de ce qui marque sa naissance, notamment la personne de l'auteur, et les circonstances où ce livre naquit. Il utilise forcément le langage de son époque ; il porte, même quand il les combat, le reflet des idées ou des sentiments de ses contemporains. Néanmoins, malgré tout ce qu'on peut lui reprocher, il peut devenir, si on le lit avec soin, un ami qui écarte les doutes, ou un ennemi qui stimule la volonté. Soit qu'on l'approuve, soit qu'on le condamne, il peut aider la pensée du lecteur à se développer elle-même. Un lecteur parfois n'a que des vues encore confuses sur ses propres aspirations : le livre, lu attentivement, peut les lui faire découvrir avec plus de netteté. Il le confirme dans ce qu'il y a de stable sous les caprices du goût personnel.

Sur le goût, si difficile à définir mais évident, et qui agit en chacun de nous comme s'il était une « donnée immédiate », Eugène Delacroix a trouvé une heureuse formule : « Le goût, écrivait-il, c'est la maturité de l'esprit. »

Combien de choses peuvent favoriser une telle maturité, ou la compromettre !... D'ailleurs, tout le monde sera-t-il d'accord sur la nature de cette maturité ?

Réfléchissez ; et faites vous-même la réponse.

Votre réponse vous semblera la meilleure (1).

### LA SENSATION MUSICALE

On entend de la musique ; et puis, si elle nous a plu, elle continue souvent de chanter en nous-mêmes. On croit l'entendre encore ; dans notre souvenir, et sans aucune sensation auditive, elle nous donne un plaisir encore *musical*. Mais bientôt, si nous essayons de préciser pourquoi cette musique nous a plu, si nous essayons d'expliquer ce pourquoi à quelque ami, nous sommes contraints d'avoir recours à des moyens d'expression imparfaits, — mots, images, sentiments, idées, commentaires historiques, esthétiques ou autres, — et ceux-ci, comme s'ils étaient des équivalents satisfaisants, tendent à se substituer à ce qui fut notre sensation musicale.

*Sensation*, c'est vite dit. Mais si l'on cherche à découvrir ce qu'on enveloppe sous ce mot commode, et bien vague malgré son apparente précision, on voit des éléments peu saisissables et fort complexes, fort emmêlés les uns dans les autres. Une sensation d'art peut nous paraître simple parce que nous la percevons en nous, immédiate, instan-

(1) Sur « le Goût musical », voir le dernier chapitre de notre volume *Maîtres d'hier et de jadis*.

tanée. Par exemple, allons dans un musée. Nous quittons une salle, et soudain, au milieu d'un panneau, voici un Titien. Au premier coup d'œil, en moins d'une seconde, il nous donne une sensation de beauté : couleur, composition, nous n'analysons rien encore, mais tout cela, aussitôt, agit sur nous et nous donne un plaisir. Nous ne pensons même pas, durant une seconde, au sujet du tableau, et moins encore à ce qu'on a pu écrire sur cette œuvre.

Voilà donc une sensation visuelle, une sensation de peinture, où seule la peinture agit.

Mais elle agit sur nous, amateurs du xx<sup>e</sup> siècle ; et le jeu de nos organes résulte d'une séculaire culture. Si nous avons quelque quarante ans, ce n'est pas seulement une vingtaine d'années, vécues avec conscience depuis l'adolescence, qui agissent sur la minute, sur la seconde que nous vivons alors : un acquis profond, légué par des hommes innombrables dont nous sommes la descendance, agit en nous. Notre œil, notre système nerveux, notre cerveau, sont aujourd'hui des organes lentement évolués et affinés. Pour qu'ils nous permettent de prendre un plaisir d'art, combien d'images, durant des siècles, ont dû passer sur des rétines peut-être indifférentes à la beauté ; et combien de sentiments, tantôt de peur, tantôt de joie, d'espérance ou de mélancolie, se sont associés à ces images. Il a fallu que pendant des siècles, semble-t-il bien, le regard des pêcheurs ou des laboureurs primitifs s'étende sur un horizon lointain, pour que, dans les temps civilisés, une longue ligne horizontale, dans une fresque ou sur un tableau, nous suggère une impression de calme.

De même pour les sons. Sur un piano, deux notes, une octave ou une quinte, nous donnent une sensation de contentement ou de plénitude (hélas, les *mots* sont impuissants à exprimer ce qui est *musical*) ; mais une quarte peut nous sembler quelque chose d'inquiet, ou d'inachevé, et pendant longtemps les théoriciens y ont vu

une dissonance. Ainsi, les éléments les plus simples contiennent déjà, pour nous, un germe d'expression : la sensation donnée par deux notes ne nous affecte pas de la même manière que la sensation donnée par deux autres notes. Chaque sensation, ce *tout* immédiat, soudain, irréductible peut-être (et que certains philosophes appelleraient aussi une « donnée immédiate »), est l'aboutissement d'une ancestrale adaptation de notre oreille, de notre cerveau, et de notre sensibilité, à l'échelle des sons.

Cet élément musical semble simple, si on le compare à beaucoup d'autres. Car il faut songer aussi aux ressources et aux combinaisons illimitées du langage musical (accords de sons multiples, ligne mélodique, rythme, mouvement, timbre...). Or, tout à coup, le jeu de ces éléments, dont chacun agit en raison d'une adaptation et d'un passé ignoré, — tout à coup ce jeu semble simple, et nous le percevons dans une sensation qui agit sur notre être intime. C'est là un mystère, — ou, si l'on se méfie du mot « mystère », c'est là un état de notre corps et de notre esprit, qui est encore inexpliqué. Sans doute contient-il un élément qui restera difficilement explicable : c'est le *passage* des vibrations physiques à la sensation, — le *passage* d'un fait objectif, quantitatif et spatial, à une perception subjective, qualitative et « intérieure »... En tout cas, si complexe que soit cet état de nous-mêmes, nous en avons conscience sans effort, comme s'il était simple, et nous jouissons de lui avec la bienheureuse insouciance des enfants. D'ailleurs, comment les hommes pourraient-ils vivre, si chacun d'eux n'accueillait pas chaque minute comme une nouveauté spontanée, faite exprès pour lui?

Nouveauté, naïveté ; — fraîcheur, simplicité (apparente) de l'émotion ; — renaissante jeunesse du « cœur et de l'esprit », — voilà ce qui est nécessaire à la sensation musicale et au plaisir musical. On doit en reconnaître le prix. Si le musicien ou l'auditeur (ou le critique) ne pos-

sède un tel don, il peut avoir l'oreille exercée, et l'esprit orné de connaissances multiples ; il peut même connaître les artifices du contrepoint et de l'instrumentation, et s'être assimilé les plus belles théories, — il est sourd à la musique, à l'expression musicale. Et c'est inguérissable.

### SYMPATHIES ET ANTIPATHIES

J'ai des antipathies et des préférences. Dois-je m'en excuser?... Mais qui pourra jamais atteindre à l'irréelle perfection de l'historien rêvé par Fénelon : comment n'être « d'aucun temps ni d'aucun pays »?

Tous les arts, et la musique plus tyranniquement que les autres, sont perçus à travers les sensations de chaque homme :

— « Vous n'aimez pas la *Symphonie pastorale*, s'écriait Berlioz. Quant à moi, je l'aime jusqu'à l'adorer. Comment vous prouver que vous avez tort et que j'ai raison?... Que faire à cela?... Rien... C'est terrible ! »

Berlioz exagérait. Évidemment on ne peut rien sur un contradicteur que les passions, les intérêts ou les habitudes, et surtout le manque de culture, rendent irréductible. Ainsi un ingénieur, à qui je montrais une lettre manuscrite de Flaubert, m'interrompit :

— En quoi Flaubert est-il supérieur à Hector Malot?... Je me récriai. Nous discutâmes : au bout d'une heure, je n'avais rien obtenu. Mais, au lieu de parler à deux, si vingt amateurs intelligents avaient été autour de nous, la vérité aurait pu être proclamée d'acclamation.

Car il existe une opinion générale, une *résultante*. Celle-ci ne se manifeste pas seulement par l'opinion de quelques-uns de nos contemporains, plus ou moins éclairés ; elle prend son origine dans l'opinion de tous les vrais amateurs

d'autrefois, dans l'opinion et la conviction des maîtres eux-mêmes. « L'humanité est faite de plus de morts que de vivants, » disait un philosophe, dont c'est là peut-être la plus belle pensée. En littérature, en art, et même en musique, il y a une vérité, une beauté, une nécessité, une norme, qui résulte de toutes les grandes œuvres. La richesse du patrimoine musical est surtout faite des chefs-d'œuvre consacrés.

Cela n'entraîne pas, évidemment, à être hostile aux œuvres nouvelles. Les maîtres d'autrefois ont été nouveaux à leur jour, et incompris, parfois bafoués. Donc l'indulgence, ou plutôt une compréhensive et active bonté, est un des devoirs du critique. Le dénigrement est une forme de la sottise ou de l'envie ; l'intelligence ne va pas sans l'amour. Au lieu de se laisser rebuter par les défauts d'une œuvre, même s'ils semblent évidents, il est plus fécond et plus difficile de chercher à deviner ce qui aspire à la beauté et deviendra peut-être une forme viable, dans l'art qui s'élabore pour l'avenir.

■ Parmi les compositeurs d'aujourd'hui, parmi les interprètes encore vivants, parmi les questions actuelles dont dépend le sort de la musique, je me suis efforcé d'attirer l'attention sur ce qui me paraît le mieux servir la cause de l'art et contribuer à la profonde culture humaine. Notre époque, après le cataclysme de deux guerres mondiales, est singulièrement dure pour tous ceux, savants, littérateurs ou artistes, qui travaillent moins pour leur intérêt personnel que pour le culte de l'idéal. Les conditions actuelles de la vie tendent à les éliminer. Il faut donc les entourer d'affection et de reconnaissance, si l'on préfère la culture à la barbarie.

## LA MONTRE DE PASCAL

## ET LES QUATUORS

Jamais il ne faut se lasser de redire que les sonates, trios, quatuors, quintettes et autres compositions voisines de la *forme sonate*, contiennent l'essence même de la musique. Jamais, pour former le goût musical, on ne trouvera de meilleure lecture que celle des petites partitions des quatuors de Beethoven ou de Mozart. C'est là vraiment la loi et les prophètes.

Un tel trésor est à la portée de presque tout le monde. Ces petites partitions coûtent peu d'argent. En deux heures, un pianiste moyen peut se mettre en état de les déchiffrer. Si cette lecture lui semble trop difficile, il doit recourir aux transcriptions pour piano à deux ou à quatre mains.

Croyez bien que je vous indique ici, en quelques mots, l'essence de toute culture musicale. Aucune esthétique, aucune considération historique, aucun compte rendu où l'on essaye de glisser quelques idées sur l'art, rien ne peut être aussi efficace que la fréquentation de ces chefs-d'œuvre authentiques et primordiaux. Lisez, ou écoutez, — écoutez encore et sachez par cœur, — les sonates de Mozart et de Beethoven ; joignez-y les trios et quatuors, sans oublier le *Clavecin bien tempéré* de Bach, et alors seulement votre esprit se sera ouvert au monde de la musique. Alors, de vous-même, vous saurez reconnaître quels sont vraiment les autres sommets musicaux.

Vous rappelez-vous *la montre* de Blaise Pascal?... Voici ce qu'il écrit dans ses *Pensées* :

« Ceux qui jugent d'un ouvrage par règle sont, à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre à l'égard des

autres (qui n'en ont pas). L'un dit : il y a deux heures ; l'autre dit : il n'y a que trois quarts d'heure. Je regarde ma montre et je dis à l'un : vous vous ennuyez ; et à l'autre : le temps ne vous dure guère, car il y a une heure et demie... Je juge par ma montre. »

Faut-il ajouter que Pascal avait devancé notre mode actuelle de porter une montre attachée au poignet?...

Pour juger des choses de la musique, s'il existe une « montre », c'est-à-dire un étalon ou une règle, ce ne peut être que le goût musical, tel qu'il se forme par la fréquentation des plus hauts chefs-d'œuvre. Ceux-ci, compris dans leur *esprit* et non dans leur *lettre*, ne sont nullement la négation de toute tentative moderne. Il y a une filiation profonde entre les œuvres qui *paraissent* les plus dissemblables. Sous les modes transitoires et rapides, parfois superficielles, l'art musical demeure d'une surprenante continuité. Quelle « nouveauté » fit couler plus d'encre et bouleversa plus les esprits que le wagnérisme? Mais, la fièvre wagnérienne une fois apaisée, quelle vérité stable découvre-t-on? C'est que la langue musicale de Wagner a développé, chez le public, la connaissance et le goût des derniers quatuors de Beethoven et de la « musique pure ».

— Nous voilà bien loin des concerts et des théâtres, me direz-vous.

— Peut-être..., car nous sommes en pleine musique. En vous parlant des quatuors, je viens de faire, si j'ose dire, une digression en profondeur ; je ne me suis pas éloigné de la musique, mais j'ai tâché de pénétrer jusqu'en son fonds. C'est pourquoi je vous répète : le suprême enseignement musical est donné par les quatuors des Maîtres.

## LA MUSIQUE INTÉRIEURE

Votre impression, cher lecteur, ressemble-t-elle à la mienne?... Pour moi, je n'entends pas, sans l'émotion la plus vive et la plus *musicale*, les « Adieux de Wotan à la Valkyrie ». Mais soudain, dès que Wotan frappe les rochers avec sa lance et fait surgir le dieu du feu, dès que la petite flûte et le glockenspiel font scintiller les flammèches voletantes, le charme *musical* est rompu :

— Allons-nous-en, dirais-je volontiers, si je ne craignais de déranger mes voisins. Voici l'incendie : c'est l'affaire des pompiers, ou seulement du machiniste... »

Ce finale, pourtant, est admirable. Quelle fin d'acte rutilante, quelle splendeur de sonorités, pour faire tomber le rideau dans un tonnerre d'applaudissements. Quelle puissance, quel débordement ; quel flot abondant, qui vous emporte, vous soulève, et vous roule... Oui, on est roulé... Et comme c'est *théâtre!*... Mais les *Adieux*, c'était de la musique, c'était *intérieur*.

Prenons un autre exemple, hors du théâtre. Tous les amateurs connaissent le concerto que Bach écrivit pour un violon principal et un quintette de cordes (*mi majeur*). Dans ce concerto, l'andante est une méditation sublime. Quelle que soit la valeur du presto final, avec sa joie et son emportement ; quel que soit le style impérieux de l'allegro initial (et même avec ses quelques oasis de rêverie et d'angoisse), il semble évident, à tout auditeur sensible et cultivé, que l'andante est d'une autre qualité, plus *musicale*, plus *intérieure*.

Une telle *intérieurité*, dont chacun peut avoir le sentiment (et un sentiment personnel, changeant, intransmissible), voilà sans aucun doute, au jugement des

vrais amateurs, le caractère essentiel de la musique.

Ici, dans ce domaine de l'intuition intérieure où les mots sont si peu satisfaisants, on pourrait aussi utiliser le mot *expression*. Mais alors, on demandera : « Expression de quoi?... » Que répondre, sinon « expression d'un état d'âme *musical* ». Cet état intérieur, on essaiera de le suggérer par des équivalents, par des symboles ou images, par des métaphores verbales ; mais on ne l'exprimera pas dans sa réalité même : il s'exprime, étant musical, par la musique ; il appartient à l'ordre musical.

On pourrait aussi employer le mot *lyrisme*. En effet, le lyrisme musical n'est pas sans analogie avec le *lyrisme* poétique. Mais chacun d'eux, pour ainsi dire, se meut sur son plan particulier, et ces deux plans peuvent être conçus comme parallèles : si rapprochés qu'ils semblent parfois, néanmoins la distance qui les sépare reste constante, infranchissable. Avec quoi pourrait-on aller de l'un à l'autre plan ? Si l'on se sert de la musique, elle ne peut atteindre au plan verbal, qui est surtout intellectuel ; et si l'on se sert de la parole, même rythmée, elle ne peut, étant discursive, régie par la raison (et d'origine sensible et spatiale), atteindre au plan musical, où règne l'intuition.

Ainsi le caractère essentiel de la musique peut être désigné, mais d'une manière malaisée et imparfaite, par des mots divers : on peut dire *lyrisme*, ou *expression*, ou *suggestion*, ou *langage de l'âme*, ou employer tels autres mots d'une signification analogue. Ce qui importe, c'est de mettre en lumière le caractère *intérieur et intuitif* de la musique. Un tel caractère, évident pour les auditeurs appropriés, n'est pas perçu par tous les hommes. Il l'est seulement par ceux qui, sensibles à la musique et habitués à l'entendre, se prêtent et répondent à ses suggestions. Pour ces auditeurs fervents, la musique équivaut à un langage d'un genre spécial. Ils s'ouvrent à ce qu'elle suggère, et chacun le ressent d'une façon personnelle. Cette suggestion musicale ne saurait être fidèlement

exprimée par aucun équivalent : son expression c'est elle-même.

Qu'est-ce que Chopin, qu'est-ce que Schumann, ou Beethoven, ou tel autre génie?... Allons à l'essentiel, et la réponse vraie, *unique*, est toute prête. J'ouvre la sonate de Chopin, en *si mineur*, et je joue le merveilleux chant de la seconde page : voilà Chopin, le *mystère Chopin*. Certes, d'autres pages de Chopin donneraient aussi d'autres intuitions analogues, car une même lumière peut être devinée d'après des reflets différents... Pour Beethoven, je le trouve, pour donner un exemple entre cent autres, dans le thème de l'andante du *Trio à l'archiduc*. Quant à Schumann, qu'on relise telles pages de *Manfred*, ou de la partie mystique de son *Faust*, ou encore l'andante du premier ou du troisième quatuor à cordes...

Par chacune de telles expériences (et il suffit de les évoquer sans même les refaire, tant elles sont coutumières), quiconque aime et comprend la musique, quiconque y est *sensible*, voit clairement, constate comme une évidence, que la musique suggère en nous-mêmes des états d'âme qui correspondent à ceux des auteurs, s'ils sont des *musiciens-poètes*. Cette correspondance est tout intuitive. Elle dépend notamment de nos propres états, qui sont changeants. A son sujet, ou pour essayer d'en rendre compte ou de l'analyser, les idées et les mots sont impuissants. L'émotion musicale n'a qu'une expression exacte et de même nature : c'est cette émotion même.

#### L'INITIATRICE MYSTÉRIEUSE

Il faut se réjouir de la croissante diffusion de la bonne musique. Une telle vogue est fort utile, non seulement à l'art et aux artistes, mais encore au public.

Les arts et la musique sont une des nourritures nécessaires de l'esprit. Ils donnent l'intuition, la révélation d'un ordre idéal où la raison n'atteint pas complètement. Et la musique, si puissante sur la sensibilité, est une éducatrice des forces profondes de l'âme. A une époque où nous voyons tant d'esprits inquiets et qui n'ont souvent que des règles incertaines, il est bon qu'un nombreux public d'élite, sous l'ascendant des bienfaisants chefs-d'œuvre musicaux, reçoivent l'immédiate et instinctive révélation de la Beauté. Car la Beauté est une harmonie vivante : son culte grandit et purifie l'intelligence ; il la complète par l'Amour.

#### LES « MUSICIENNES DU SILENCE »

Dans les théâtres lyriques et dans les salles de concert, parfois, durant des instants privilégiés, se révèle l'indicible profondeur de la musique. Et parfois un émoi semblable transfigure le cœur, dans d'autres salles peuplées de statues ou de tableaux. Elles sont silencieuses ; et pourtant, devant la beauté des formes et des couleurs, il s'éveille en nous-mêmes un bonheur qui semble mélodieux : les lignes et les couleurs, pour l'âme qui les aime, deviennent les « musiciennes du silence ».

Dans ces quelques mots, ne voyez pas un artifice pour essayer de rapprocher la peinture et la musique. Non, je ne saurais trop le redire : la raison d'être d'un critique, c'est d'aider au culte de la Beauté. Or, pour être perçue, pour être désirée et vraiment aimée, la Beauté demande une âme préparée à son culte. Peu de préparations sont aussi efficaces que les visites ferventes aux musées. Toutes les formes de l'art sont vraiment sœurs, et d'originelles « correspondances » les unissent. Pour écrire son

*Iphigénie*, Goethe dessinait d'après l'antique. Les chefs-d'œuvre de la plastique exhalent comme un rayonnement, qui vient vivre en nous-mêmes et purifier notre goût. Devant les lignes harmonieuses d'un Titien ou d'un Corrège, devant la sérénité d'un Raphaël, nous nous dégageons de la gangue pesante que tout homme est à lui-même. Devant les œuvres souveraines, nous nous libérons de ces tares que nous devons à une formation incertaine, hybride, cosmopolite, où le *goût* est trop souvent remplacé par des fantaisies inconsistantes, aventureuses et promptes aux désillusions.

Méditez cela, je vous prie ; car c'est là, en art et peut être en toutes choses, l'essentiel. Sachez trouver par vous-mêmes, par vos plus intimes intuitions, les raisons immédiates ou plutôt cette lumière qui dira, au plus profond de votre cœur et avec la souriante force de la certitude : « Oui, c'est là l'essentiel : *porro unum est necessarium...* »

Le principal, pour goûter la musique, c'est d'être un auditeur *de bonne volonté*. Ayons donc, tout d'abord, une volonté vraiment bonne. Allons méditer, par exemple, devant un paysage de Poussin, ou devant un portrait de Philippe de Champaigne, et sachons entendre qu'ils nous enseignent la paix intérieure, la bienveillance, la simplicité. Ils rayonnent, comme l'espérance et la venue de l'amour. Ils nous font purs et prêts à l'émotion sincère, *sicut parvuli...* Et ainsi, nous pouvons nous ouvrir au charme d'un Mozart, et voir fleurir en nous-mêmes tout un printemps miraculeux (1).

(1) Voir le dernier chapitre de notre opuscule *la Lumière de Mozart* (édition revue et complétée en 1941).

AUTOUR  
DE  
LA MUSIQUE

---

LE GOÛT MUSICAL  
SOUS  
LE SECOND EMPIRE

MEYERBEER. — VERDI

AUCUNE époque n'entre brusquement dans le passé. Des faits saillants, comme une guerre ou la mort d'un monarque, peuvent marquer une borne sur la route du temps et signifier que telle époque est révolue ; mais, celle-ci continue encore, durant quelque vingt ou trente ans, à pousser de vivants prolongements dans l'époque suivante. La guerre de 1870 et la chute de Napoléon III n'ont pas coupé, d'un seul coup, toute communication entre le monde du second empire et celui de la république naissante. Pour beaucoup d'hommes, nés un peu avant 1870 et même un peu après, la société du second empire restait presque leur contemporaine : ils pouvaient la connaître non seulement par des lectures qui gardaient un air d'actualité, mais en écoutant parler des amis ou des parents qui vécurent sous Napoléon III. Une telle tradition orale se prolongea jusque aux environs de 1890.

Depuis lors, d'autres années et d'autres idées, fatalement, s'interposèrent entre nous et le second empire. Il recula dans le passé : bien plus, les tragiques bouleverse-

ments de l'Europe accrurent prodigieusement ce recul. Une époque qui nous semblait proche devint lointaine. Combien de changements dans l'état social de la France, si l'on compare ce qu'elle était avant 1870 et ce qu'elle tend à devenir après les guerres de 1914 et de 1939. Combien de changements dans les mœurs et dans les idées, dans les habitudes journalières, dans la façon de vivre et de se vêtir ; — combien de changements aussi dans le goût littéraire et dans le goût musical. Si nous allons au musée du Louvre, nous voyons exposées, comme le méritent des œuvres remarquables, telles peintures qui n'obtinrent, sous le second empire, que les douteux honneurs du Salon des Refusés.

Je voudrais indiquer quel fut le goût musical de cette époque ; quels genres de musique triomphèrent, soit à l'Opéra, soit aux Italiens ; quels musiciens et quelles œuvres théâtrales, entre 1848 et 1870, furent favorisés par la mode, et quels autres compositeurs, au contraire, furent méconnus et dédaignés, parce que leur génie n'était pas alors à *la mode*.

La mode, dans le domaine musico-théâtral, est toute-puissante. C'est là une règle constante, capricieuse dans ses effets, mais qui agit sans cesse, quel que soit le régime politique ou social. Les gouvernements se succèdent, les femmes changent la forme de leurs robes ou de leurs chapeaux, tandis que les hommes changent la forme du gouvernement ; — on fait des barricades en 1830 et l'on recommence en 1848 ; — on renverse Charles X, Louis Philippe, Napoléon III ; — au théâtre, on applaudit tour à tour Rossini, Auber ou Adolphe Adam, Bellini ou Donizetti, Meyerbeer, Verdi ou Gounod ; on siffle Wagner et l'on dédaigne Berlioz ; — mais toujours, dans ces éphémérides à surprise, les succès des théâtres lyriques, même quand les compositeurs sont le mieux doués, sont régis par une force inéluctable : *la mode*.

Dans les théâtres musicaux, combien de gloires, durant

le XIX<sup>e</sup> siècle, se sont faites ou défaites !... Combien d'engouements, qui ont duré quelques hivers !

— Savez-vous ce que nous sommes, nous, compositeurs de musique de théâtre ? me demandait jadis l'un d'eux et non des moindres.

Il se taisait pour attendre ma réponse.

Ne sachant trop que dire, je hasardai :

— Mais, cher maître, vous et les compositeurs d'opéras, vous êtes des musiciens...

— Non, mon ami, me déclara le clairvoyant Massenet, nous ne sommes que des *modistes*.

*La mode*, est-ce son vrai nom ? Je m'en sers parce qu'un célèbre musicien de théâtre s'était appelé lui-même *un modiste*. Sans doute bon nombre de musiciens de théâtre seront-ils tout disposés à utiliser ce mot, sinon pour eux, du moins pour leurs confrères. Mais qu'importe le nom ? Mode, ou ensemble des circonstances, état des esprits, habitudes d'art, atmosphère morale, — il y a une force collective, une résultante, faite de mille éléments, mais sans cesse changeante, instable, capricieuse, journalière. Et c'est d'elle que dépend, au jour le jour, la vie ou la mort de la musique de théâtre.

Au lendemain de la révolution de 1848, c'est-à-dire au moment où le Second Empire va naître, quel était alors, dans le domaine musical, l'état des esprits ?

Hélas ! il faut le dire tout net, car c'est l'évidence même : la musique n'était guère favorisée par les circonstances. La grande éclosion d'art, qui porte la date flamboyante de 1830, était alors dans une période de déclin. Le romantisme français, dès 1843, c'est-à-dire dès la chute des *Burgraves*, ne trouvait plus dans le public les mêmes échos de sympathie. Les trois grands génies que Théophile Gautier appelait « la trinité de l'art romantique », c'est-à-dire Hugo, Berlioz et Delacroix, étaient alors plus contestés que jamais. Hugo, à la Chambre des Pairs, gaspillait son temps et son génie en discours qui tâchaient

de retenir l'attention publique ; les toiles de Delacroix n'étaient même plus discutées et n'attiraient point les acheteurs. Quant à Berlioz, ses symphonies, malgré toute son adresse et son activité, ne trouvaient plus d'orchestre pour être jouées à Paris ; la *Damnation de Faust*, en deux dimanches de décembre 1846, venait de ruiner son auteur et de mourir dans l'indifférence générale : elle ne ressuscitera qu'après la mort de Berlioz et grâce aux concerts symphoniques d'Édouard Colonne.

Aussi Berlioz exagérait à peine lorsqu'il écrivait, après les journées de 48 :

— « L'art musical se traînait mourant ; il est bien mort à cette heure... Qu'on l'ensevelisse, ou qu'on le jette à la voirie... Il se putréfie déjà !... »

Et pourtant on annonçait, à l'Opéra même, une œuvre sensationnelle, prestigieuse, — un chef-d'œuvre, assurait-on, — écrit par le plus illustre compositeur de l'époque : tous les journaux, d'avance, proclamaient les extraordinaires mérites du *Prophète*, grand opéra historique de Meyerbeer !

La situation de Meyerbeer, à Paris, à Berlin, à Londres, et sur tous les théâtres du monde, reste un phénomène unique dans l'histoire de la musique théâtrale. Aucun compositeur, de son vivant même, et durant sa vie entière, et encore pendant quelque trente ans après sa mort, n'exerça une hégémonie aussi tyrannique, aussi universelle. En ce qui concerne la période qui nous occupe, on peut dire que Meyerbeer régna comme un roi, ou plutôt comme un dieu, sur tous les Opéras du monde et en particulier sur celui de Paris. Car Paris gardait un ascendant mondial, et c'est à Paris que l'habile Meyerbeer tenait à lancer les œuvres si fructueuses de sa maturité.

Avant 1830, la mode théâtrale exaltait Rossini. Tout à coup, après 1830, la mode exalta Meyerbeer.

La gloire de Rossini, évidemment, ne s'était pas établie à Paris sans combat. Très précoce, le maestro avait connu

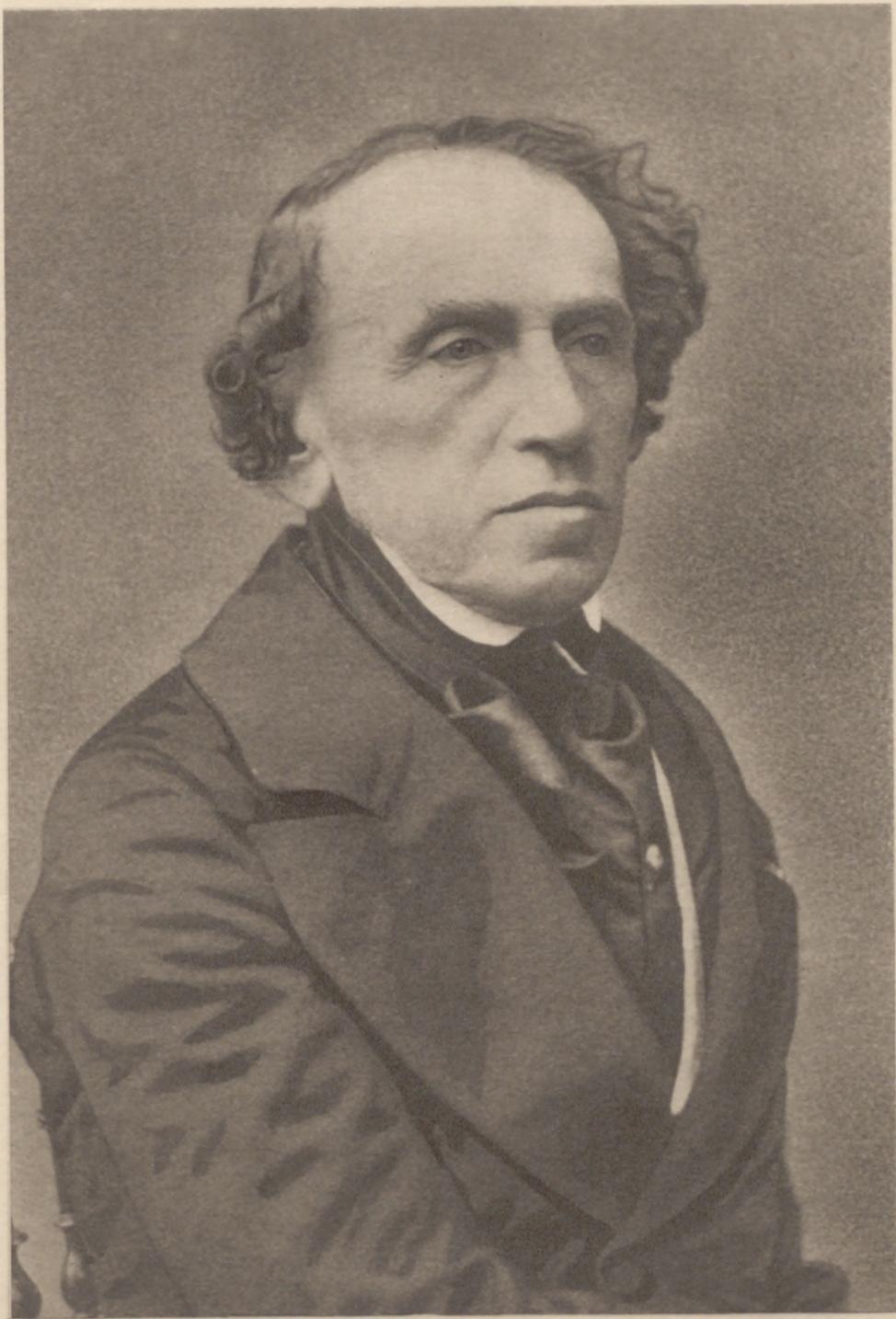
des fortunes diverses, durant quelques quinze ans, à Venise, Bologne, Milan, Naples et Rome. Mais, dès 1816, *le Barbier* établissait sa renommée. Et Stendhal, peu après, publiait une *Vie de Rossini*, dont voici les premières lignes :

— « Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta... La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation et il n'a pas trente-deux ans ! »

En effet, le livre de Stendhal est de 1823.

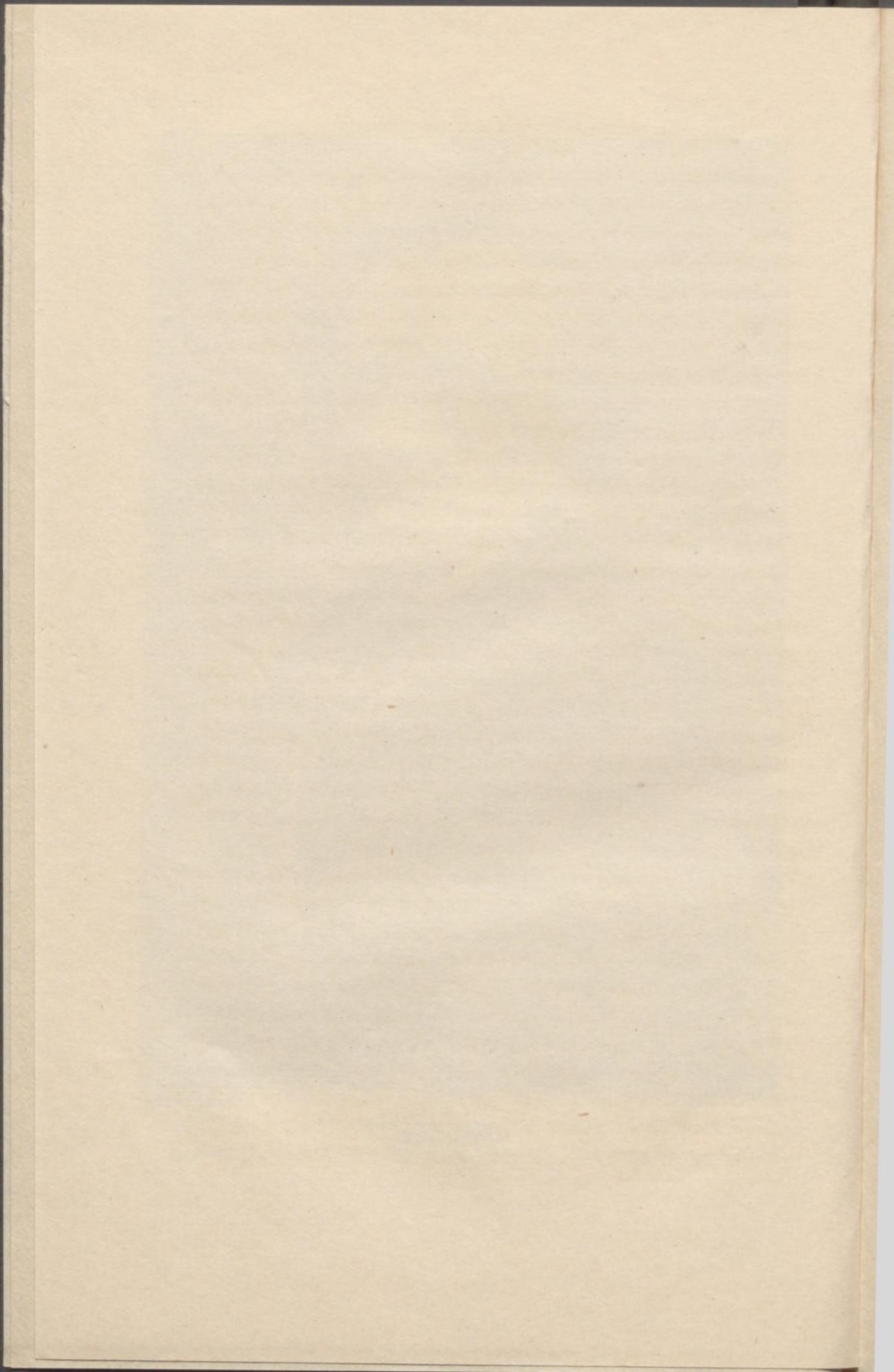
Or, à Paris, en moins de quatre ans, Rossini donne quatre œuvres nouvelles : *le Siège de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory*, et enfin, en 1829, le prodigieux et génial *Guillaume Tell*.

Cette œuvre exerça, tout de suite, une extraordinaire influence. Depuis *le Freischütz*, c'était vraiment *Guillaume Tell* l'œuvre lyrique qui marquait le plus dans l'esprit des romantiques. Les amateurs d'aujourd'hui, habitués à beaucoup d'autres musiques qui connaissent la vogue depuis un siècle, oublient trop les mérites de cette novatrice partition. Telles de ses pages peuvent avoir vieilli, surtout parce qu'elles sacrifient aux formules italiennes : la facilité de Rossini, son insouciance même pour ses chefs-d'œuvre, ne lui permettaient pas de toujours choisir parmi les idées qui lui venaient avec abondance. Mais, dans maintes pages, combien de force, de vie, de fougue, et même de vérité dramatique. La mélodie est expressive, jaillit spontanément, musicale et chantante, admirablement écrite pour la voix, et toujours en mouvement, poussée en avant comme le flot pousse le flot, allante, vivifiée, dramatisée par une inlassable force d'expansion. Maintes pages aussi sont émouvantes, pleines de poésie et même de grandeur. Enfin, ce qui surprendra tant d'amateurs modernes qui ne connaissent pas *Guillaume Tell*, nombre de pages sont pittoresques, et d'une



Cliché Nadar

MEYERBEER



instrumentation toute moderne par la couleur même. Depuis le wagnérisme, on dédaigne Rossini, parce qu'on l'ignore. Mais voici un fait caractéristique. Un de nos plus réputés chefs d'orchestre, Camille Chevillard, conduisit l'orchestre de l'Opéra pendant quelques années : il dirigea les études pour une reprise de *Guillaume Tell*. Aussitôt, cet homme loyal et enthousiaste se mit à déclarer aux musiciens qu'il rencontrait :

— Connaissez-vous *Guillaume Tell*?... C'est plein de génie... Je ne m'en doutais pas... »

Par le succès d'une telle œuvre, dès 1829, — par le succès de ses œuvres précédentes et notamment du *Barbier*, Rossini dominait les deux grands théâtres musicaux de Paris, l'Opéra et les Italiens.

Cette souveraineté, dès les années suivantes, est ébranlée menacée, diminuée, battue en brèche ; et Rossini, presque au lendemain de *Guillaume Tell*, est réduit au silence par Meyerbeer ; — Rossini ne composera plus aucune œuvre pour le théâtre, écrasé, vaincu, rejeté de la scène par le triomphe de *Robert le Diable* et des *Huguenots* (1).

Durant tout le règne de Louis-Philippe, rien ne vint ébranler la célébrité de Meyerbeer dans sa radieuse ascension. C'est pourquoi, au lendemain de 48, l'annonce de son prochain opéra, *le Prophète*, tint le monde musical en suspens.

Nous sourions tous, désormais, quand nous songeons à cette irrésistible vogue de Meyerbeer ; et chacun de nous se donne à soi-même, avec complaisance, un brevet d'intelligence artistique : nous dédaignons le goût musical de nos arrière-grands-pères... Mais, puis-je le dire en toute humilité : si nos arrière-grands-pères furent quelque peu dupés sous Louis-Philippe et Napoléon III par un faux grand musicien, est-ce que beaucoup d'entre nous, de

(1) Sur la destinée de Rossini et sur son « silence », voir nos *Portraits de musiciens*, premier volume.

temps à autre, ne se laissent pas duper par des engouements qui ont encore moins de raison d'être?

Tout n'est pas méprisable dans Meyerbeer ; et il savait mériter, à plus d'un égard, de s'imposer sur la scène de l'Opéra. Il avait même toutes les qualités, artistiques ou autres, pour réussir despotiquement. Je n'oublie pas que de très grands génies l'ont attaqué. Et par exemple Schumann, pour lequel il faut avoir une profonde, une tendre admiration, a écrit :

— « Après le *Crociato*, j'ai encore escompté Meyerbeer au rang des musiciens ; après *Robert le Diable*, j'ai hésité ; mais, à partir des *Huguenots*, je le range sans façon parmi les écuyers du cirque *Franconi*. »

Quant au *Prophète*, Schumann refuse même d'en parler, tant il le méprise. Car le génie nostalgique et tendre, si amoureuxment poète, — le génie tout *intérieur* de Schumann, était à l'opposiste des adresses théâtrales de Meyerbeer et de tous ses violents effets, — effets dramatiques et voyants, que Wagner appelait « des effets sans cause ».

Toutefois, quand une œuvre séduit le public et s'impose pendant plus de soixante ans, il faut qu'elle contienne quelque chose. De fait, qualités musicales mises à part, il y a de tout dans les œuvres de Meyerbeer : il y a de tout ce qui produit de l'effet au théâtre.

D'abord, il y a une pièce, c'est-à-dire une action, avec des incidents, des coups de surprise. Et cette action présente une couleur historique, ou à demi légendaire : dans *les Huguenots*, on voit la Saint-Barthélemy ; dans *le Prophète*, on voit la révolte religieuse des Anabaptistes, vers 1536 ; — dans *l'Africaine*, on voit le navigateur Vasco de Gama doubler le cap de Bonne-Espérance. Le tableau historique, le fait divers historique, voilà donc, pour un nombreux public, une première source d'intérêt. Bien entendu, dans chaque pièce, il y a aussi une aventure d'amour, car il faut un grand duo d'amour, au troisième ou au quatrième acte... De plus, les personnages histo-

riques apparaissent en scène dans des costumes pittoresques, avec des armures, des épées, des buffleteries, de grandes bottes à revers, des éperons, des chapeaux à plume, des fraises de dentelles ; il y a des seigneurs, avec leur suite empanachée ; il y a des évêques, ou plutôt un cardinal, car il faut une robe rouge, et l'on sait que le célèbre Duponchel, jadis directeur de l'Opéra, ne voulait pas examiner une partition si elle ne montrait pas un cardinal tout rouge, sous un dais écarlate, au milieu d'un grand défilé!...

A propos des grands défilés, jadis nécessaires à tout grand opéra, je me permettrai cette parenthèse : Duponchel aimait tellement les cortèges que, pour lui faire une surprise agréable, de joyeux romantiques commandèrent son enterrement : sous ses fenêtres, Duponchel vit s'aligner de nombreuses voitures de deuil... Il ne s'en fâcha pas, parce qu'il aimait les cortèges... Mais, toute sa vie, un surnom lui en resta : quand les musiciens, entre eux, parlaient du directeur de l'Opéra, ils l'appelaient toujours :

— « *Feu Duponchel!*... »

Donc, dans un grand opéra, action dramatique, couleur locale, costumes historiques et vastes décors, figurations nombreuses, défilés et cortèges, voilà les éléments de succès, auxquels s'ajoute une partition de Meyerbeer.

Celle-ci, qui vise au succès immédiat, va tout employer en vue de ce succès. On aime les romances, il y aura des romances. On aime les *airs* à l'italienne, avec un récitatif d'introduction, l'*aria* proprement dite, puis la *cabalette* de mouvement vif et avec roulades : il y aura donc des *airs* à l'italienne. Bien entendu, il y aura aussi des duos, dont le *grand duo d'amour*, inévitable à l'avant-dernier acte. On aime, dans le théâtre de 1830, le mélange des genres, ainsi que le faisait Shakespeare : donc, il y aura un trio bouffe, ou un air pittoresque et populaire. Avec les grands défilés, il y aura aussi de vastes ensembles. Comme

il y a un orgue à l'Opéra, il y aura presque toujours une scène dans une église, — non, dans une cathédrale, afin d'avoir un effet d'orgue dans la coulisse. Enfin, comme l'Opéra est célèbre par son corps de ballet, il y aura toujours plusieurs numéros pour la danse. Et l'on verra les classiques tutus, les inévitables tutus gonfler leur mousseline blanche dans tous les décors et à toutes les époques : dans *Robert*, ils sortiront des tombes, et les danseuses feront des pointes sous des ogives et des rosaces éclairées par la lune ; dans *les Huguenots*, à Chenonceaux, aux bords du Cher, les danseuses figureront des baigneuses presque mythologiques ; et le chœur, grâce au génie du librettiste, qui s'appelait fort à propos M. Scribe, — le chœur leur chantera ces poétiques paroles :

*Jeunes beautés, sous ce feuillage  
Qui vous présente un doux ombrage,  
Fuyez le jour et sa chaleur,  
Fuyez le jour et-et sa-a chaleur.*

Tels sont les multiples éléments que Meyerbeer faisait converger autour de sa musique. Faut-il dire que ces éléments disparates soutenaient la musique, ou au contraire que c'était la musique qui les soutenait ? Comment décider quel était le principal, et quels étaient les accessoires ?... Pour le public de Louis-Philippe, pour celui du Second Empire, et même pour les abonnés de l'Opéra jusqu'en 1880 environ, les partitions de Meyerbeer étaient l'œuvre d'un très grand musicien, d'un musicien savant, d'un magistral orchestrateur, et d'un puissant génie dramatique qui avait profondément exprimé les passions humaines. Car alors, on jugeait ses œuvres à travers les illusions de *la mode*.

Ces illusions, Meyerbeer faisait tout pour les faire naître, et pour les faire durer. Il mettait tous les atouts dans son jeu, il guettait toutes les actualités, toutes les chances de réussite. Et il travaillait sans relâche, écrivant, ratu-

rant, recommençant, sans cesse inquiet de tout ce que faisaient les autres compositeurs. S'il manquait de spontanéité, du moins ses longues retouches, ses inlassables remaniements firent de ses opéras de très ingénieux travaux de mosaïque. Et, pour être mieux assuré du succès, toujours il s'adapta aux ressources de ses interprètes. Par exemple, il écrit à M. Scribe, qui lui fournit les paroles : « Tel chanteur est très bien dans la romance de sentiment, il faut lui en faire une, à la place du duo n° 2... » Ou encore : — « Je voudrais une autre romance, bien tendre et amoureuse, avec des effets d'écho, pour la voix de Mlle Ugalde. »

Désireux de tout utiliser, un jour, sur la place de la Concorde, il voit que la foule s'amasse autour d'un patineur. C'était le premier patineur à roulettes que l'on voyait à Paris. Aussitôt Meyerbeer le fait engager à l'Opéra ; et, dans *le Prophète*, il intercale un *ballet des Patineurs*.

Ainsi, nous le constatons : dans son œuvre, la musique, au lieu de rester l'élément principal, se mettait au service de tous les éléments accessoires. A vrai dire, la musique se réduisait au rôle d'humble servante de toutes les chances de succès : elle courtisait la mode, — cette mode, toute-puissante au théâtre.

Or, la mode est changeante, et les hommes sont mortels. Dès qu'il fut mort, Meyerbeer, évidemment, n'eut plus le pouvoir de mettre ses œuvres à la mode du jour ou du lendemain. Mais ses œuvres ne moururent pas tout de suite, tant elles avaient été bien lancées, et bien lancées par lui-même.

Ici, en historien, avec l'impartialité que donne le recul du temps, et aussi avec la certitude que les documents apportent, on peut préciser ce que savaient les contemporains. De son vivant, c'était déjà chose si publique, si évidente, qu'on l'imprimait ça et là. Même à l'Institut, où l'on est toujours fort réservé dans les discours publics,

le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Beulé, déclarait, dans l'éloge funèbre de Meyerbeer :

— « On connaissait son immense fortune et ses sacrifices calculés. Il désarmait la critique, et savait convertir ses ennemis en adulateurs... Avec quel art Meyerbeer faisait-il fleurir sa renommée, qu'il couvrait d'une égide d'or. »

Nobles phrases... En réalité, Meyerbeer lançait ses œuvres avec les procédés de réclame qui sont employés pour des produits pharmaceutiques. Et même il renchérisait dans les moyens les plus ingénieux et les plus délicats. Tandis que lui-même voyageait à travers l'Europe et « faisait la place », il entretenait constamment à Paris un secrétaire, qui était son agent de publicité, et qui achetait quiconque était à vendre ou quiconque avait besoin d'argent. Avec certains directeurs, avec certains artistes, on usait d'un subterfuge. Pour *Robert le Diable*, l'Opéra n'avait pas de grand orgue : Meyerbeer lui en offrit un... Une autre fois, il s'assurait les bonnes grâces d'un ténor ; il pariait avec lui qu'il ne chanterait pas dix fois *les Huguenots* : naturellement, Meyerbeer perdait son pari de dix mille francs (et c'étaient des francs-or) mais il s'assurait ainsi dix représentations de Dupré, le ténor en vogue.

Ouvrait-on une souscription ? Il était le premier souscripteur, et pour la forte somme. Publiait-on une partition, il en achetait trois, cinq, dix exemplaires. Et quand c'était un livre concernant la musique ou le théâtre, je ne sais pas s'il le lisait une fois ou dix fois, mais je sais pertinemment, comme me l'ont prouvé des lettres contemporaines, qu'il en achetait tout de suite vingt exemplaires.

Quant aux compliments et aux flatteries, quant aux bouquets de fleurs, noués par un ruban où étaient piqués quelques diamants et quelques perles, c'était sa monnaie courante. Et combien de dîners, combien de réceptions, combien de cadeaux pour les mariages, les fêtes ou les anniversaires :

— « Les séductions de Meyerbeer me font mal au cœur, avouait Berlioz dans une lettre... Que d'intrigues, que de séductions, et combien d'argent dépensé!... Meyerbeer sut forcer ainsi Rossini d'abandonner la partie... »

— « Eh! oui, écrivait aussi Henri Heine, Meyerbeer a créé sa gloire... Mais qui donc s'occupera de sa gloire, après sa mort? »

En effet, après quelques changements de la mode, qui donc, de nos jours, s'occupe encore d'une gloire si résolument viagère?

Si les œuvres d'art sont solidaires du *milieu*, de l'entourage dans lequel elles se produisent, il ne faut pas oublier ce qu'était alors l'Opéra Impérial. Mais faut-il décrire une de ces soirées de gala, une de ces *premières* retentissantes? Faut-il mentionner quels personnages, quelles célébrités parisiennes trônaient dans les loges? Faut-il les représenter dans leurs costumes mêmes, et décrire les vastes crinolines des élégantes, la multitude bariolée, dorée, chamarrée des hommes en uniformes militaires ou diplomatiques, en costumes brodés de fonctionnaires civils ou de chambellans de la Maison de l'Empereur?

Ce public élégant, brillant, heureux de se montrer, était surtout ce qu'il convient d'appeler un public cossu. Pour affirmer sa richesse (parfois récente), pour prouver son importance officielle, ou militaire, ou mondaine, ou financière (mais de fraîche date), ce public se réunissait dans la salle de la rue Le Peletier. Elle était très bonne pour l'acoustique. La façade de cet Opéra, devenu *impérial*, était du style-Directoire qui avait encore eu de la vogue sous la Restauration, quand l'Opéra quitta la rue Richelieu. Cette façade rectiligne, sévère, était surmontée par huit statues, drapées dans huit peplums. « Ces huit statues de l'Opéra, disaient les malicieux, ce sont les neuf Muses. On n'a oublié que celle de la musique. »

Mais la musique, le public de l'Opéra s'en souciait-il? Dans l'ensemble, il n'en avait nullement le goût. Il n'allait

guère dans les concerts symphoniques, où nulle mode ne l'obligeait à se montrer. Ces concerts, d'ailleurs, malgré de généreuses initiatives, avaient le plus grand mal à vivre. Et pourtant, ils n'étaient pas nombreux. Mais le public musicien était encore plus rare. La vraie musique était tellement dédaignée à Paris, sous Napoléon III, que l'on était mûr pour acclamer l'opérette.

Proscrite de l'Opéra Impérial, dans quel autre théâtre pourrait-on retrouver la musique véritable? Serait-ce à l'Opéra-Comique?...

Hélas ! le nombre considérable de pièces, que ce théâtre vit alors paraître et disparaître, suffit à prouver qu'elles étaient presque toutes bien médiocres. Car si quelques-unes avaient mérité de durer, on les aurait jouées souvent, et l'on aurait moins joué tant d'autres pièces éphémères. Comme sujets de livrets, c'était alors le triomphe du genre niais, je ne dirai pas du genre bête, mais du genre *bébête* : faux paysans, paysannes changées en poupées d'étagères, — grandes dames qui ont des aventures comme jamais personne n'a pu en avoir ; et quelles idées, quel langage, quel style !... Vieux serviteurs, braves soldats, qui sont des façons de briscards philosophes, — cantinières, qui sont des prix de vertu, avec un tonnelet de rhum sur la hanche, — jardiniers, qui sont plus « sensibles », plus Jean-Jacques que nature...

Et quelles partitions ! La grâce, la joliesse, l'enjouement, la simplicité, la poésie familière, l'émotion du délicieux opéra-comique des Monsigny, des Philidor, des Grétry et des Dalayrac, étaient totalement perdus. On oubliait même le gentil Boïeldieu. C'était alors le triomphe du *style parisien*, c'est-à-dire du facile tour de main d'Auber, vulgarisé par Adolphe Adam, le petit auteur du petit *Chalet*.

Dans le voisinage de la salle Favart que l'Opéra-Comique occupait, une autre salle attirait un public de

choix. C'était la salle Ventadour, aujourd'hui transformée en vastes bureaux qui servent à la Banque de France. Mais alors, la salle Ventadour servait au Théâtre-Italien.

Le Théâtre-Italien de Paris connut au XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs époques brillantes. L'une, avant 1830 et un peu après, est dominée non seulement par le génie de Rossini, mais aussi par son activité occulte et inlassable : les œuvres italiennes de Rossini, et plus que toutes *le Barbier*, fournissent le fonds du répertoire à la mode. Une autre époque a laissé un souvenir, qui s'efface de jour en jour : c'est l'époque de Donizetti et de Bellini, avec leurs œuvres les plus célèbres : *Lucie*, *l'Elixir d'amour*, *la Somnambule*, *la Norma*, *les Puritains*. Cette période se clôt vers 1848. Donizetti et Bellini meurent jeunes ; bientôt leurs œuvres sont moins jouées. Enfin la troisième période brillante est dominée par le nom de Verdi. En trois ans, de 1854 à 1857, trois œuvres capitales sont révélées aux Parisiens : *le Trouvère*, *la Traviata*, *Rigoletto*. Trilogie devenue populaire, qui méritait et qui mérite encore d'être connue et admirée. Dans ces trois œuvres, respire l'âme ardente, sincère, loyale et convaincue d'un véritable artiste et d'un puissant créateur dramatique.

Au lendemain de 1848, cette trilogie avait les qualités les plus séduisantes, les plus efficaces, pour conquérir les dilettantes de notre salle Ventadour.

Et d'abord, elle leur apportait du chant, du *bel canto*. Ce n'était pas celui de Mozart ou de Cimarosa, ni celui de Rossini. Verdi, forcément, subissait l'ascendant (ou le contre-coup) du théâtre romantique, des drames historiques et à grands effets : Meyerbeer, par ses violences, contraignait les musiciens de théâtre à renforcer ou à grossir leurs moyens d'expression.

Le génie de Verdi aspirait à la force, à la mélodie nerveuse, courte, ramassée, qui jaillit, qui bondit, qui franchit la rampe, s'imprime aussitôt dans l'oreille, et remue non seulement le cœur mais toutes les fibres de la sensibilité.

Chez ce musicien, combien d'idées directes, mâles, impérieuses, — des idées, comme on l'a dit d'un autre, « qui éclatent à bout portant. » Ouvrez ses partitions : presque à chaque page c'est une idée nouvelle. Pour caractériser ce génie en effervescence, en bouillonnement, un mot s'impose sans cesse, que j'ai déjà dit, et que je redirai encore, car il est inévitable. Et ce mot, c'est *jaillissement*.

Pourquoi un tel jaillissement musical? Parce que c'est le propre, l'essentiel de son génie même. Et aussi parce que ce grand artiste italien, ce fils robuste de la terre parmesane, cet enfant d'un petit aubergiste, mais qui devint une des nobles âmes qui travaillèrent à fonder l'unité italienne, cet ardent patriote qui fut une voix et une force du *risorgimento*, demeura, durant toute sa longue et laborieuse existence, un cœur aux convictions inébranlables. C'était une volonté. Chose rare : c'était un homme. Et même un brave homme.

Un jour, quand j'étais un étudiant épris de musique, je l'ai croisé dans le corridor d'un théâtre. C'était un dimanche, au Concert-Colonne. Verdi était venu à Paris pour surveiller, à l'Opéra, les études de son *Otello*. Et, ce dimanche-là, comme on donnait les *Impressions d'Italie* du tout jeune Gustave Charpentier, l'octogénaire avait voulu entendre les tableaux symphoniques d'un débutant français. Ainsi, tout au bout de sa carrière, après s'être renouvelé lui-même plusieurs fois, notamment dans *Don Carlos* et dans *Falstaff*, Verdi, chargé de gloire et d'années, était encore curieux d'étudier de la musique nouvelle.

Or, avant la fin du concert, pour mieux le voir, je quittai ma place (qui était au paradis des étudiants) et je me postai près de la porte de sa loge. Dans la loge voisine, il y avait Ambroise Thomas. N'en disons pas de mal... Prudemment, Ambroise Thomas, sous son immense carrick dont il ne mettait jamais les manches, se retira pendant le dernier morceau : prévoyant qu'on acclamerait Verdi, il lui laissait la place. Je le vis passer comme une

ombre, qui n'était pas celle d'*Hamlet*, bien qu'il fût très pâle... Quant à Verdi, simplement, bonnement, royalement, il sortit de sa loge, impassible parmi les clameurs, sans nul orgueil, sans aucune courtoisie pour la foule, sans aucune affectation d'humilité. L'avouerai-je? Depuis un demi-siècle, aucun visage humain ne m'a montré une telle affirmation de la plénitude et de la force.

Dès sa trentième année, il avait déjà cette même force, cette même confiance sereine. On a publié, en Italie, des fragments de sa *Correspondance*. On y voit en pleine lumière la beauté de cette âme si robuste, à la fois ardente et calme dans ses convictions. La maladie, il la dédaigne, il la dompte. Les obstacles, il marche droit sur eux. Les échecs, il les oublie. Louanges et critiques, ou même conseils de prudence, il les méprise.

— « Je n'aime pas les conseils, écrit-il. Ils font naître le doute et l'hésitation ; or, l'artiste qui hésite ne marche pas. »

Quand il a trente-cinq ans, en 1848, il confie de même à un ami :

— « Voici déjà six ans que j'écris continuellement que je roule de pays en pays, et je n'ai jamais adressé la parole à un journaliste, jamais prié un ami, jamais fait la cour à un homme riche dans un but intéressé. Jamais, jamais ! Je dédaignerai toujours ces moyens... »

Ah ! combien Verdi est différent de Meyerbeer, de son astuce, de ses marchandages, et de ce que l'on appelait « sa souplesse de couleuvre »...

Verdi avoue encore :

— « Je fais mes œuvres de mon mieux ; je laisse aller naturellement les choses, sans jamais chercher à influencer l'opinion publique... Dieu me garde, non seulement d'intriguer, mais de faire la plus petite démarche (dussé-je mourir de faim) qui ait l'apparence d'une manœuvre hypocrite. »

Avec cette franchise, cette conviction et cette force, —

avec la spontanéité et le jaillissement de son génie mélodique, il entreprit de mettre en *opera seria* un drame de Victor Hugo, *le Roi s'amuse*. Sitôt le livret terminé (1850), les difficultés commencèrent. Venise, où l'œuvre devait être donnée pour la première fois, était encore sous la domination de l'Autriche. Le drame de Victor Hugo y était suspect à la censure ; quant à Verdi, patriote italien qui aspirait à secouer le joug de l'Autriche, il était suspect à la censure et même à la police. Par bonheur, l'Italie est le pays des *combinazioni*, et le commissaire, plus aimable que celui de Courteline, était non seulement « bon enfant », mais encore dilettante. Par devoir professionnel, il empêcha de jouer la pièce ; mais par goût musical et par gentillesse, il indiqua les détours pour arriver à la jouer. Le commissaire se fit collaborateur, sans prélever d'autre droit que celui de se frauder soi-même. Verdi intransigeant, déclarait : « *Le Roi s'amuse*, ou rien. » Mais le souple policier avait l'habitude des accommodements, des travestis et des incognito princiers. Pourquoi railler la majesté royale dans la personne de François I<sup>er</sup> ? Que le roi devienne un simple duc, un duc de n'importe où, et par exemple de Mantoue ; que tous les autres noms historiques soient changés ; bien plus, que le roi quitte l'affiche et cède la place à son bouffon : sous le titre de *Rigoletto, bouffon de cour*, la pièce passera sans nul encombre.

Et c'est ce qui advint. En quarante jours, Verdi écrivit et instrumenta sa partition. Une telle rapidité n'étonnait personne au delà des Alpes : là-bas, une vingtaine de jours, c'était presque de la lenteur, et l'on se redisait : « Donizetti prit quatorze jours pour écrire *l'Elixir d'amour*, — Rossini, onze pour *Otello*, et treize pour le *Barbier*. » On sait d'ailleurs que ces pièces étaient des *pasticci*, c'est-à-dire des assemblages de morceaux déjà utilisés, mais rajeunis par quelques morceaux nouveaux.

Quoi qu'il en soit, écrit d'avance, ou d'avance combiné

dans le cerveau du musicien, *Rigoletto*, mélodrame sérieux, fut acclamé le 11 mars 1851, au théâtre *La Fenice* de Venise.

Deux ans plus tard, coup sur coup, au début de 1853, parurent *le Trouvère* et *la Traviata*. A Rome, au théâtre Apollo, *le Trouvère* eut un triomphe foudroyant. A Venise, *la Traviata*, comme disent familièrement les Italiens, fit tout à fait *fiasco* :

— « Est-ce ma faute, écrit l'auteur dès le lendemain, est-ce la faute des chanteurs?... L'avenir prononcera. »

A Paris, au Théâtre des Italiens, les trois pièces, de 1854 à 1857, s'installèrent triomphalement au répertoire. *Le Trouvère*, malgré un livret puéril et invraisemblable, fit acclamer d'admirables mélodies et notamment la grande scène du *Miserere*, dont la puissance théâtrale est irrésistible. *Rigoletto* est passé, après 1870, au répertoire de notre Opéra : à lui seul le dernier acte, avec son extraordinaire *quatuor* vocal, est un éclatant témoignage du génie de Verdi.

Quant à *la Traviata*, comment ne pas reconnaître qu'elle mérite d'être aimée avec une particulière tendresse? Le sujet, c'est *la Dame aux Camélias*, c'est l'histoire même, toute proche alors, toute frémissante et si réelle, de Marguerite Gautier. Cette histoire, ce n'est rien, mais elle est extraordinaire : c'est la banalité même, mais transfigurée par un sentiment violent, trop ardent, trop exclusif pour cadrer avec les usuelles nécessités de la vie sociale, où les vertus journalières ressemblent souvent à de prudentes timidités.

Étrange, captivante apparition : cette Marguerite Gautier, à peine femme et plutôt adolescente, attire tous les cœurs par une fatalité mystérieuse, et s'évanouit bientôt dans la mort. Combien d'hommes s'éprirent d'elle!... Alexandre Dumas fils l'aima. L'un et l'autre avaient alors vingt ans ; mais elle, elle n'avait plus que trois années à vivre. Par sa beauté magnifique et fragile,

par son intelligence rapide comme une divination, par son charme, par sa grâce, elle apparaissait comme une fleur merveilleuse, un être exceptionnel qui n'est pas fait pour la vie. Certes une morale rigoureuse apporterait ici ses justes réserves. Mais comment se défendre contre l'émotion, en voyant se consumer, si vite, une petite âme si prodigieusement douée, et qui est aussi légère, aussi lumineuse que celle d'un oiseau... De ce bref amour de deux enfants, qui ne dura qu'une saison en 1844, Dumas fils créa un roman et une pièce : *la Dame aux Camélias*. Et Verdi, peu après, donna sa profonde poésie à la petite héroïne, qui devint *la Traviata*. (Le titre italien de la pièce est *Violetta*.)

On représente parfois *la Traviata* avec des costumes Régence ou des costumes Louis XIII. Rien ne fausse autant cette œuvre si audacieusement vraie, si résolument contemporaine des personnages qu'elle met en scène. A peine Marguerite Gautier, dont la vie est si connue des premiers spectateurs, vient-elle de mourir, Dumas donne *la Dame aux Camélias* en 1852 et Verdi sa *Traviata* en 1853. Depuis le *Figaro* de Beaumarchais et de Mozart (et encore, n'était-ce là que des personnages combinés et non des portraits avec des noms connus), on n'avait pas vu, en attendant la *Louise* de Gustave Charpentier, un musicien dramatique faire chanter en scène ses contemporains mêmes.

Aussi quelle vérité, quelle émotion. Une femme, une sœur moderne de Manon Lescaut, tout à coup, au milieu de ses dissipations, est touchée par l'amour. Que se passe-t-il?... Oh ! rien, et tout : elle aime, elle meurt. Et l'on entend le chant, non pas les éclats ou les cris, mais plutôt les soupirs, l'effusion tremblante, attendrie, d'une âme qui s'ouvre au mystère de l'amour et qui se sent déjà emportée dans le mystère de la mort. En quelques scènes, ou plutôt en quelques élégies, dont il faut sentir l'émotion pénétrante, et je dirai les *expressions intérieures*, c'est l'un des

poèmes les plus vibrants, les plus sincères, les plus spontanés, et, osons le dire, les plus profondément humains. On sent qu'il est vrai,

*Et que la passion parle là, tout entière.*

Il reste près de nous, mêlé encore à notre vie d'aujourd'hui. La fête, le bal que donne cette héroïne du « demi-monde », respire notre fièvre d'aujourd'hui ; les « bohémiens », qu'elle exhibe comme un numéro à la mode, ressemblent fort à nos tziganes d'hier et annoncent, mais avec distinction, nos jazz-band barbares. Et quels saisissant réalisme, ou plutôt quelle naturelle vérité, dans le dernier acte où elle agonise. Quiconque, dans nos cités, a veillé au chevet d'un mourant, ne peut entendre sans frémir cette introduction d'orchestre si hésitante, si pleine de menaces, incertaine mais fatale, — aurore grise, lever d'un jour qui apporte la mort. Soudain, dans la rue, les clameurs d'un cortège joyeux retentissent, puis s'éloignent... Mais la mort reste là, silencieuse, invincible, car c'est la visiteuse *qu'on n'éloigne pas*.

Dans cette œuvre et dans beaucoup d'autres de Verdi, des pages exceptionnelles, des sommets musicaux où l'expression atteint à une intensité extraordinaire, sont entourés d'autres passages beaucoup moins beaux, d'une facilité presque banale. N'oublions pas que, pour bien écouter certains opéras italiens, il faut seulement écouter, de temps en temps, aux bons endroits. Dans les salles d'Italie, durant le spectacle, on cause volontiers ; les dilettantes du parterre vont rendre des visites dans les loges et les acteurs ménagent leurs voix, pour ne pas troubler les conversations particulières : entre les scènes célèbres, attendues, écoutées, il y a comme un entr'acte de remplissage. A vrai dire, on *déblaye*... Pourquoi le musicien, durant de tels instants dédaignés, laisserait-il se perdre de la musique vraiment bonne : ce serait contraire à toutes les règles de l'économie... Aussi plus d'une œuvre ita-

lienne, sur trois heures de spectacle, présente parfois des minutes sublimes, et aussi de bien mauvais quarts d'heure.

Les deux noms de Meyerbeer et de Verdi peuvent servir à caractériser le goût musical sous Napoléon III. Hors du théâtre, la musique ne trouve guère de public, et les concerts symphoniques végètent ou meurent. Mais deux compositeurs, Meyerbeer et Verdi, règnent chacun sur l'une des deux grandes scènes parisiennes vraiment à la mode : rue Le Peletier, l'Opéra officiel, régi par la Maison de l'Empereur, — et, salle Ventadour, le Théâtre des Italiens, fréquenté par les élégants et les dilettanti, qui aimaient le *bel canto*.

Dans ce théâtre, dans cette salle Ventadour, Wagner donna ses trois fameux concerts de janvier 1860. Comment? L'ennemi de l'italianisme (du mauvais italianisme) en était réduit à demander l'hospitalité au Théâtre-Italien!... C'est que Meyerbeer, toujours vivant, régnait en despote sur l'Opéra, sur l'Opéra-Comique et sur le Conservatoire. Il opprimait tout : les compositeurs de génie, tels que Wagner, Berlioz, ou le jeune et déjà célèbre Gounod, étaient encore proscrits de l'Opéra.

*Tannhäuser*, par suite d'une fantaisie de Napoléon III et de la princesse de Metternich, fut imposé à l'Opéra. En mars 1861, sa chute fut un véritable scandale. Dans le monde élégant, on traita Wagner de fou furieux. Pourtant, sans parler des pages pittoresques, poétiques, ou du sublime récit appelé *le Voyage à Rome*, bien des pages auraient dû charmer les belles écouteuses en crinolines.

*Tannhäuser*, malgré tous ses mérites, et même malgré son double caractère *italien* et *grand opéra*, fut rejeté par le public parisien. Une telle injustice à l'égard de Wagner évoque forcément l'autre grande injustice musicale : celle dont souffrait Berlioz. Et puisque ces deux noms sont ainsi rapprochés, je voudrais, brièvement, indiquer ce qu'il



Cliché Nadar

VERDI



faut penser des rapports de Berlioz et de Wagner. Ces deux génies, d'ailleurs, sont les proscrits d'alors : *la mode* leur ferme les théâtres et les relègue dans un douloureux exil. En parlant d'eux et de leurs souffrances, on rappelle que ces deux novateurs furent persécutés parce qu'ils préparaient l'avenir.

Quant aux rapports de Berlioz et de Wagner, ils ont motivé des écrits si peu exacts que je crois devoir indiquer où est la vérité. Jadis, j'ai étudié ces rapports jour à jour, et d'après des documents certains, d'après des lettres de Berlioz, de Wagner, ou de leurs amis, — lettres dont j'ai parfois tenu dans mes mains les autographes mêmes. Or, voici ma conviction intime :

Ces deux grands génies, quand ils étaient seuls l'un en face de l'autre, quand ils se rapprochaient et communiaient par leurs aspirations les plus hautes, ressentaient bien, malgré toutes leurs différences, qu'ils étaient deux génies frères, et deux frères d'infortune, deux victimes qui souffraient pour leur idéal. Et alors, de l'un à l'autre, il y avait une instinctive, une confiante, une fraternelle effusion. J'ai pu reconstituer quelques scènes si profondément affectueuses qu'elles ne laissent aucun doute.

Hélas ! dès le lendemain, les amis intervenaient, les camarades, et l'irascible, l'aigre, la jalouse Mme Berlioz (Marie Recio), terriblement rancunière, car c'était une ancienne chanteuse sans talent, une chanteuse qui ne chantait plus. Elle se rattrapait dans l'intimité, et faisait au malade et désespéré Berlioz une terrible musique. Elle l'excitait contre Wagner. Et Wagner le devinait bien :

— « Il y a des jours ( écrivait-il à Liszt, et à propos de Mme Berlioz même), où l'on regrette que Dieu n'ait pas oublié de créer certaines femmes. »

S'il faut les appeler par leurs noms, ce sont des papotages de femmes, ce sont des ragots de camarades haineux et subalternes, qui ont parfois dressé l'un contre

l'autre Berlioz et Wagner. D'autre part, pour être deux grands hommes, ils étaient encore des hommes, et la fatalité les plaçait en opposition, en rivalité, en concurrence... Mais tous deux, dès qu'ils n'écoutaient que la haute voix de leur génie, ils sentaient qu'ils étaient deux frères de l'idéal, deux compagnons de la souffrance. Et nous, désormais, parce que nous les admirons tous les deux, ce n'est pas seulement dans leur antagonisme un peu mesquin qu'il faut les voir, mais c'est bien plutôt dans une radieuse fraternité, où tous les deux ils se font plus grands encore (1).

Enfin n'oublions pas les souffrances, les doutes et les luttes, les humiliations de la sinistre vieillesse de Berlioz. Plus âgé que Wagner, il voyait l'Opéra monter *Tannhäuser* tandis que l'Opéra rejetait *les Troyens* : lui, Français, âgé, malade, membre de l'Institut, acclamé dans toute l'Europe, on lui refusait l'accès de l'Opéra, mais on accueillait un étranger ! Quelle blessure pour ce cœur trop tendre, où travaillaient tant d'autres causes d'irritation, et qu'une maladie nerveuse rendait plus débile, plus frémissant encore.

Et désespéré par le goût musical de son époque : génie sans public, il était asphyxié par l'isolement.

Tels sont quelques-uns des faits les plus nets, qui montrent ce que fut le goût musical sous le Second Empire. A l'Opéra-Comique, rien de notable, et nous avons négligé ce théâtre. A l'Opéra, omnipotence de Meyerbeer. Aux Italiens, triomphe de Verdi, avec *le Trouvère*, la *Traviata* et *Rigoletto*.

(1) Dans mes volumes, *Un Romantique sous Louis-Philippe* et le *Crépuscule d'un Romantique*, on trouvera les divers contacts de Berlioz et de Wagner précisés à leurs dates respectives. — Voir la table analytique, établie comme un calendrier.

J'ai donné un résumé dans l'étude *le Conflit Berlioz-Wagner*. Voir *Portraits de musiciens*, premier volume.

Quant aux deux grands novateurs, Berlioz et Wagner, l'un voit son *Tannhäuser* égorgé à l'Opéra, et l'autre, pour ses *Troyens*, ne trouve qu'une scène de second plan, le Théâtre-Lyrique : là, réduite de moitié, et l'autre moitié tronquée, dépecée, écourtée de soir en soir, l'œuvre suprême d'Hector Berlioz n'apporte à son malheureux auteur qu'une joie précaire, pleine de désillusions et de rancœurs.

Après ce court voyage rétrospectif parmi les gens et les choses du théâtre et de la musique, peut-on rapporter quelques conclusions?... J'aimerais au moins proposer de modestes idées, des constatations tout près des faits, des vérités expérimentales, qui peuvent être de quelque utilité à notre époque même.

Nous avons vu que le théâtre musical est régi par la *mode*. En flattant la mode, en usant de procédés qui relèvent beaucoup plus de la réclame commerciale que de l'art, un fournisseur ingénieux comme Meyerbeer peut arriver à conquérir toutes les scènes du monde et à dominer l'Opéra jusqu'à en proscrire Rossini triomphant et jeune encore, — jusqu'à y faire échouer un Wagner, et jusqu'à empêcher un Berlioz d'y pénétrer avec ses *Troyens*. Pendant trois quarts de siècle, ce Meyerbeer est regardé par tous les amateurs (mais non par tous les musiciens) comme le plus puissant compositeur dramatique. Aujourd'hui, son œuvre a disparu du répertoire : de jour en jour elle tombe à l'oubli.

En revanche, un artiste sincère et spontané, un convaincu, comme Verdi, crée alors une œuvre inégale mais vivante. Celle-ci, dans les belles pages qu'anime une âme de vrai poète, peut continuer de vivre et de nous émouvoir. Enfin, deux grands méconnus, Berlioz et Wagner, rejetés de leur vivant par la mode, laissent une œuvre que l'avenir reçoit et vénère comme un enrichissement de l'esprit humain.

Sachons donc, pour notre plaisir et notre profit,

sachons, si nous voulons vraiment aimer la musique et la découvrir où elle est, nous abstraire des engouements de la mode. Certes la vie ne va pas sans changement ; et il y eut un jour où les chefs-d'œuvre durables furent, eux aussi, des œuvres nouvelles et audacieuses, discutées et peu comprises. Toutefois, s'ils continuent de vivre, ces chefs-d'œuvre, ce n'est pas parce qu'ils ont courtoisé une mode changeante et capricieuse ; mais c'est bien parce qu'ils furent créés, en toute indépendance, par des âmes de musiciens-poètes, qui travaillaient dans le seul désir d'atteindre à la vérité d'expression et à la beauté, avec une humble ferveur, mais avec une inébranlable conviction. A la source de l'art, il y a la sincérité, qui est la négation de la mode.

## L'ACTION MODERNE

DE LA

# MUSIQUE

« **S**ONATE, que me veux-tu, » disait Fontenelle en souriant. Bel esprit dans sa jeunesse (c'est-à-dire quand régnait Mme de Maintenon), il s'ouvrit ensuite à nombre de connaissances diverses et même aux sciences ; il eut le temps de beaucoup apprendre, car, en 1757, il mourut centenaire. Mais il n'était pas né pour aimer la musique. Intelligence souple, précise et un peu sèche, il n'avait guère besoin de rêverie sentimentale ni d'émotion artistique. Qu'aurait-il dit, de nos jours, s'il avait vu la musique prendre une telle importance ?

Au xx<sup>e</sup> siècle, les Parisiens entendent plus de musique que jamais. Le flot musical, peut s'écrier un auditeur excédé, va-t-il donc se changer en déluge !

Chaque forme de l'activité humaine comporte des avantages et des inconvénients. Laissons d'abord la parole à un amateur qui vient de subir trop de séances musicales, et qui s'exprime avec nervosité.

Il dira :

« Tout l'hiver, c'est une pluie incessante de concerts symphoniques et autres. Au printemps, avant les premières feuilles, les virtuoses poussent comme les champignons après l'orage, mais ils coûtent plus cher. En mai

et juin, ce sont des chapelets de galas. Galas de théâtre, galas de danse. Il y a même des « récitals de danse ». Alors, les jambes, de toutes les couleurs et de toutes les maigreurs, se trémoussent sur tous les rythmes et parmi beaucoup de fausses notes. Alors les gosiers célèbres, dont la voix défaillante est remplacée par la voix de la réclame, chantent dans tous les langages : les Parisiens, devenus soudain polyglottes, se persuadent qu'ils comprennent. L'été arrive : ils s'en vont. Mais, dans toutes les villes d'eaux, dans toutes les stations balnéaires, la musique des casinos les accueille et les séances continuent. Et en octobre, à Paris, tout reprend *da capo*.

« Chaque semaine et durant six mois, jusqu'à la fin de mars, le samedi et le dimanche sont les jours favorisés : en deux jours, douze grands concerts avec orchestre. Conservatoire, Colonne, Lamoureux, Pasedeloup, Symphonique, et un sixième qui change souvent de nom, voilà donc six organismes en plein fonctionnement. Or, la plupart d'entre eux donnent deux concerts, et quelques-uns, par surcroît, une répétition publique (1).

« Si l'on a le goût des statistiques, on peut être tenté, d'après la contenance des salles, d'évaluer le nombre des amateurs qui suivent les concerts. Toutefois les chiffres, si l'on ne tempérait pas leur précision excessive, ne correspondraient guère à la réalité. Les salles, on le constate, sont abondamment garnies de public. Mais elles ne sont

(1) Voici quelques chiffres, d'après un tableau récapitulatif publié par le *Courrier musical*. A Paris, durant la saison 1929-1930, on a donné 1344 concerts. Les grands orchestres symphoniques ont joué près de 400 fois. Ils ont donné 184 premières auditions, où l'on relève 132 noms de compositeurs. Si l'on ajoute les premières auditions de musique de chambre, on atteint le nombre imposant de 459 premières auditions. — D'autre part, dans cette seule saison, il y eut encore 366 concerts « à programmes variés », et 318 « récitals » de chanteurs ou de virtuoses instrumentistes.

En 1946, malgré la sinistre interruption de la guerre, les concerts de tout genre reprenaient comme auparavant.

pas toutes absolument bondées, ni toutes à la fois. Les douze concerts, que nous venons d'envisager, doivent mobiliser l'équivalent d'une division sur le pied de guerre, soit de quinze mille à dix-huit mille auditeurs. Et cela, chaque semaine.

« Les abonnements sont divisés en deux séries : beaucoup d'auditeurs assistent au concert une semaine sur deux. D'autre part, parmi ceux qui ne sont pas abonnés, l'assiduité doit être plus intermittente. Les chiffres envisagés doivent donc être multipliés au moins par 2, sinon par 3, et peut-être par 4. Et ce coefficient 4 devient insuffisant, si l'on considère certaines sortes d'auditeurs, comme les habitants de la province ou même de l'étranger, qui assistent aux concerts de loin en loin.

» Ainsi l'on peut évaluer que le public de nos grands concerts parisiens comprend une phalange, un noyau, de quelque cinquante mille auditeurs fidèles, habituels, réguliers, — et, outre ce groupe stable et solide, une innombrable population flottante.

« Bien plus, les grands concerts ne sont pas les seuls. Chaque semaine, l'annonce des autres concerts occupe plusieurs pages, et à deux colonnes, dans les publications spéciales.

« Vous pouvez encore, d'une autre manière, essayer d'évaluer le nombre des amateurs de musique à Paris et dans l'agglomération parisienne : ouvrez un *Annuaire des Artistes*, et comptez le nombre de pages, à deux colonnes, où figurent les musiciens professionnels. Disons le mot ; c'est effarant. Or chacun d'eux, en moyenne, a certainement une dizaine d'élèves.

« Enfin, peut-on oublier les théâtres, les cinémas, les cafés, où l'on *consomme* aussi de la musique ? Peut-on ne pas tenir compte des instruments mécaniques, qui débitent les mêmes airs un millier de fois ? Peut-on négliger les centaines de milliers de T. S. F., vendues par tant de boutiques et tant de bazars : elles captent ensuite, à

domicile, les vibrations, émises à la fois par les plus grandes villes de la terre, et nous enveloppent tous dans une incessante possibilité de musique. Vous croyez que votre chambre est silencieuse ; car, depuis que votre voisin ne fait plus marcher son phonographe, vous n'entendez que le tictac de votre pendule... Tournez le bouton de votre T. S. F. : dans votre chambre, autour de vos fils récepteurs, il y avait des pléiades de vibrations, d'invisibles nébuleuses de germes de musique, que Londres, Rome, Bruxelles, Berlin, Moscou, Madrid ou Vienne lançaient dans l'espace à la même minute.

« Les poètes grecs parlaient de « la musique des sphères » ; mais ils ne l'entendaient pas, sinon dans leur rêve. De nos jours, pour ne parler que de notre petite sphère, l'air que nous respirons est surchargé de musiques. Et cela ne fait que commencer... Dans vingt ans, pour protéger la pauvre cervelle humaine, chaque nation organisera certainement un « ministère du silence ».

« De nos jours cette croissante consommation de musique n'apporte pas forcément un progrès. Améliore-t-elle les productions des compositeurs, ou le goût des auditeurs ? Le marché musical s'accroît, mais la concurrence devient plus âpre. Elle prend aussi un caractère plus mercantile. Si la quantité des produits musicaux augmente, la qualité reste aussi rare. La vraie musique, expressive et belle, et qui mérite qu'on l'aime, risque d'être noyée sous le flot musical. »

Voilà ce que peut dire un auditeur sincère, lorsque deux ou trois concerts médiocres ou pires, subis coup sur coup, viennent de le rendre nerveux.

Un autre jour, si quelque chef-d'œuvre bien exécuté lui donne un contentement qui ressemble au bonheur, toute chose lui apparaît sous un autre angle et se pare de couleurs plus riantes.

J'en profiterai pour lui dire ce qui suit :

Il faut se féliciter que les concerts et les amateurs qui les écoutent soient fort nombreux. Il existe donc, disséminée par toute la France et à l'étranger, une élite d'auditeurs pour qui la musique est une source habituelle de plaisir. Ils l'aiment. Peut-on croire qu'elle soit sans influence sur eux? Elle leur révèle maintes œuvres noblement conçues et réalisées avec beauté; elle leur donne la *communication* avec des maîtres qui eurent des intuitions généreuses. Elle imprègne donc ses auditeurs, elle s'unit à leurs sentiments et influe sur leur pensée. C'est pourquoi, si l'on veut étudier le goût, les sentiments ou les aspirations de notre époque, il est impossible de négliger l'action profonde de la musique.

On ne peut plus, ainsi que le firent certains esprits distingués de l'ancien régime, mépriser la musique comme un simple enfantillage. En deux siècles, depuis la mort de Fontenelle, qui disait « Sonate, que me veux-tu? » la musique a pris une place trop considérable pour qu'on l'écarte par un bon mot. Vers 1900, lorsqu'on fut amené à fonder une chaire d'histoire musicale au Collège de France, l'administrateur d'alors, Gaston Paris, s'écria : « Si le trombone entre ici, je m'en vais. » La chaire musicale fut fondée, et le célèbre érudit ne s'en alla point. Spécialisé dans l'étude des littératures au moyen âge, il avait trop laissé voir, par sa boutade, qu'il ignorait l'action si importante de la musique sur nos contemporains.

Nombre d'historiens, du moins jusqu'à ces dernières années, montraient une ignorance semblable. S'ils étudiaient la civilisation de la France, et notamment la littérature et les arts, ils oubliaient la musique, ou la traitaient en parente pauvre. Il est devenu banal, depuis un siècle, d'estimer qu'un historien ne peut guère parler de la production littéraire ni montrer comment elle évolue, s'il n'étudie pas, aux diverses époques, l'état des esprits et celui de la société. C'est fort bien. Il a raison également s'il constate que le domaine des lettres, durant le

xix<sup>e</sup> siècle, est moins séparé qu'auparavant du domaine des arts. De l'un à l'autre domaine, depuis le romantisme, s'exercent en effet des influences et des pénétrations réciproques. Mais, pour cet historien, les arts dont il faut tenir compte, ce sont les arts plastiques. Quant à la musique, il la néglige. Pour lui, elle est lettre morte ; elle n'existe pas. C'est un fantôme, hors de l'ensemble social.

Parmi les influences qui formèrent l'esprit de nos Jeune-France à la veille de 1830, il cite Shakespeare : rien de mieux. Mais quand il étudie les symbolistes de 1890, il oublie le prodigieux ascendant de Richard Wagner, de ses œuvres et de ses théories. — S'il cherche à caractériser l'état de la sensibilité française vers 1830, il dédaigne de citer le *cas-Berlioz*, si net, si représentatif, et que les documents permettent de connaître jour par jour.

Pourquoi ce silence ? Pourquoi cette ignorance, ou ce dédain ?... C'est qu'un musicien, pense-t-il, ça ne compte pas. — Un musicien est-il un homme ?

Chose inconcevable : la musique, dont les manifestations sont si nombreuses et dont l'action est si profonde, semble parfois considérée comme étrangère à l'esprit humain. Elle-même, et les artistes qui la cultivèrent, et les controverses qu'elle suscita et les grands remuements d'idées provoquées par elle, — tout cela, pour certains historiens, est encore nul et non avenue : ils n'en tiennent aucun compte. Pourtant l'histoire littéraire les contraint de rechercher quelle fut la mentalité dont toute littérature est l'expression.

A vrai dire, on ne connaît pas l'état moral, la culture, la civilisation de la France, surtout depuis le xix<sup>e</sup> siècle, si l'on néglige la grandissante influence de la musique.

Durant les siècles précédents, on s'occupait aussi de la musique, et l'on se passionnait parfois pour elle. Mais c'était dans un tout autre esprit que de nos jours. A Paris par exemple, lorsqu'on polémiquait en opposant Gluck et

Piccini ; lorsqu'on prenait parti pour les chanteurs italiens ou contre eux (querelle des Bouffons, vers 1774), les amateurs étaient beaucoup moins nombreux qu'actuellement. La musique ne s'était pas encore développée comme elle le fit par la suite ; nul ne pouvait imaginer cette croissance prodigieuse. C'est à peine, et par exception, qu'on la concevait comme un art indépendant. Alors on l'unissait presque toujours à des paroles chantées ou à un spectacle théâtral ; on ne lui reconnaissait guère une vie propre, un pouvoir expressif qui n'est semblable à aucun autre, et qui, sans aucune aide étrangère, peut se manifester avec plénitude.

Jadis, pourtant, un Rameau, un Couperin trouvèrent un public favorable. De nos jours, quand nous relisons leurs chefs-d'œuvre, notre admiration, subissant une nécessité naturelle, s'attache surtout aux pages que nous trouvons profondément musicales. Était-ce celles-là qui séduisaient le plus le public du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Était-ce les pages uniquement instrumentales qui firent jadis la vogue et la gloire de ces deux maîtres ? Dans une *entrée de ballet* composée par Rameau, qu'admirait-on le plus, la musique ou le spectacle ? Ses œuvres de musique de chambre, ses *Pièces en concert*, mêmes portées par la renommée du compositeur théâtral, avaient-elles une ample diffusion ?

De même pour Couperin. Si l'on met à part un heureux concours de circonstances et notamment la protection des princes et du Roi, est-ce que sa musique géniale, mais réduite à elle seule et à ses pages les plus purement musicales, aurait conquis une telle faveur ?... Le public contemporain de ces deux grands artistes écoutait rarement la musique pour elle-même : il la considérait comme l'accompagnement ou le prolongement d'autre chose ; il voyait en elle le commentaire des paroles, ou celui d'une situation dramatique, d'une pensée littéraire que précisait un titre.

D'un siècle à l'autre, de 1750 à 1900, quelle métamor-

phose dans l'art musical ! Si l'on fait abstraction de l'écoulement du temps ; — si l'on supprime, par la pensée, les longues luttes et le séculaire travail d'adaptation qui furent nécessaires pour créer un climat favorable à la musique moderne ; — imagine-t-on un auditeur de Rameau écoutant la Symphonie de César Frank ou l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas ? Que lui dirait, pendant quinze ou quarante minutes, un orchestre de cent instruments ? En l'absence de tout chanteur et de tout spectacle, sur quoi son attention pourrait-elle se fixer ?... Un admirateur des *Indes Galantes*, par exemple, ne pourrait rien comprendre à la *Faust-Symphonie* de Liszt. D'une part le fonds idéo-sentimental, apport de Goethe et du romantisme, lui serait tout à fait étranger ; d'autre part, le langage musical, résultant de multiples apports techniques qui vont de Bach à Wagner (et qui s'enrichissent encore), serait, pour ce spirituel sujet de Louis XV, un tissu d'inextricables énigmes. Et, dans une orchestration qui nous séduit, l'oreille « sensible » de cet amateur suranné ne percevrait qu'une monstrueuse, une écrasante accumulation de sonorités inexplicables. En effet, dans l'évolution de la musique moderne, on peut distinguer trois éléments principaux : le fonds idéo-sentimental, qui subit l'influx du mouvement général des esprits et du lyrisme romantique, — le langage musical (développement, harmonie...), — et enfin le matériel instrumental. Mais tout ce qui nous agrée de nos jours parce que nous l'estimons *purement musical* n'avait pas jadis l'importance actuelle, qui est une véritable primauté. Jadis on unissait la musique à des éléments qui lui sont étrangers ; on la plaçait le plus souvent sous leur dépendance.

Gluck, dans la retentissante préface de son *Alceste* (1769), manifesta les principes de son art. Et voici une phrase qui mérite d'être méditée :

« La musique, déclare-t-il, a pour véritable office de servir la poésie. »

Écrivant cela, il pensait à la musique qu'il employait dans ses tragédies lyriques. Génie volontaire et alors en pleine maturité, il avait résolu d'imposer au théâtre musical une tenue noble, digne des tragédies littéraires du grand siècle, libérée autant que possible des trop fastueuses « *entrées de ballet* », afin d'évoquer les plus hautes conceptions de l'antiquité. Stimulé par un librettiste fort intelligent, il subissait aussi la pression des idées alors régnautes et prenait appui sur elles : Gluck assignait donc à la poésie la souveraineté sur la musique.

Quelques années après cette préface d'*Alceste*, Mozart composant l'*Enlèvement au sérail* (octobre 1781), confiait à son père :

« Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. La musique doit régner en souveraine et faire oublier tout le reste... J'ai entièrement fourni l'idée d'un air au librettiste ; la musique en était déjà complètement terminée, avant qu'il en sut un mot... Les paroles auront été écrites *uniquement pour la musique*. »

L'*Enlèvement au sérail* n'est encore que l'éclosion, dans le domaine théâtral, du génie de Mozart. Son suprême chef-d'œuvre, *la Flûte enchantée*, quelques mois avant sa mort prématurée (1791), prouvera qu'une telle musique, loin de dépendre de la poésie, affirme d'elle-même assez de puissance pour que le pauvre livret, inconsistant et enfantin, en soit transfiguré : l'œuvre entière est emportée, par le coup d'aile de la musique, sur les plus hauts sommets de l'art.

Tel est le pouvoir de la musique, lorsque un Mozart lui donne la vie. Lui-même, en dehors du théâtre lyrique, il l'avait magnifiée, organisée, pénétrée de beauté et de profondes expressions dans maintes œuvres d'une perfection radieuse, soit symphonies d'orchestre, soit compositions de musique de chambre. Dans une originale et personnelle fusion de tous les germes musicaux qu'il

devait à des devanciers ou à des contemporains, il avait vraiment créé le style musical moderne. Même Joseph Haydn, son aîné et d'abord son initiateur, était devenu son disciple : il lui devait d'écrire enfin, après 1785, ses chefs-d'œuvre les plus accomplis (1).

Vers 1780 commençait à se répandre, chez les compositeurs et les meilleurs amateurs, l'œuvre gigantesque de Sébastien Bach. Le génial *cantor*, en 1750, était mort sans qu'on y portât grande attention : on le tenait pour un bon *cantor*, semblable à beaucoup d'autres qu'on oublie dès qu'ils cessent leurs fonctions quotidiennes. Son œuvre n'était pas publiée. Des copies, des fragments, plus ou moins fidèles, passaient de main en main. Les compositeurs les mieux doués, et Mozart lui-même, qui d'ailleurs réinstrumentait alors quelques oratorios du formidable Hændel, se grandissaient en profitant de si hautes leçons. Joseph Haydn, « père de la symphonie, » en recevait un reflet à travers Mozart. Et Clémenti lui-même, qui mériterait de sortir de l'oubli où on le tient, écrivait plus d'une page de valeur jusque dans son *Gradus ad Parnassum*. Beethoven peu après, éduqué durement par le sévère Albrechtsberger, imposait à son lyrisme fougueux les robustes armatures qu'il devait à ses devanciers. Ainsi, grâce à des compositeurs de génie, et grâce aussi à des artistes fort distingués, tels que les fils de Bach, Michel Haydn, Rust ou les symphonistes de Mannheim, s'est poursuivie une féconde élaboration du style musical moderne. Elle aboutit, durant la cinquantaine d'années qui précèdent 1830, à découvrir et à fixer des moyens d'expression souples, variés, émouvants et profonds.

Vers le milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, la fermentation romantique avait commencé de bouillonner dans les esprits.

(1) Nous pensons que les *Six quatuors* dédiés par Mozart à Joseph Haydn, en 1785, marquent une date des plus importantes dans l'évolution de la musique moderne. — Sur ce point, voir notre *Mozart*, et aussi notre opuscule *la Lumière de Mozart*.

Elle se manifestait par exemple avec la *Nouvelle Héloïse* (1762), et *Werther* (1774). Sensibilité, émotion, poétique « retour à la nature », goût des confidences personnelles. Une libre et directe expression des sentiments propres à chaque auteur se répandait, s'épanouissait, dans la littérature et dans la musique. Des compositeurs prodigieusement doués réalisaient dans leurs œuvres, entre 1780 et 1830, une fusion de ce fonds sentimental et du langage musical moderne. Les sonates, les quatuors ou les symphonies de Mozart et de Beethoven, par exemple, en demeurent des preuves éclatantes. Un Weber, un Schubert en donnaient aussi des témoignages irrécusables. Peu après, Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt, notamment, continuèrent l'élaboration moderne de la musique expressive. Et dès 1850, en pleine maturité, Richard Wagner, élaborant à la fois son immense *Tétralogie* et sa théorie du « drame lyrique », exposa sur l'essence de la musique des vues intuitives qui violentèrent l'attention générale.

Son génie les lui suggérait. Mais, pour leur donner une forme verbale, il pouvait découvrir des formules toutes prêtes et pleines d'idées analogues, dans les ouvrages de Kant et surtout de Schopenhauer. Il n'avait même pas besoin de les lire ; il respirait de telles idées éparses autour de lui. Toutefois Schopenhauer fut un miroir où Wagner se reconnut (1).

Ses idées sont dominées par la distinction qu'établissait Kant entre les *phénomènes* et les *noumènes*, c'est-à-dire entre les *apparences* et les *réalités profondes*. Au delà de ce que saisissent nos sens, expliquait Kant, il y a un *en-soi*. Avec d'autres termes (*représentation, volonté*), Schopenhauer faisait une distinction analogue. Et ces deux philosophes, dans leurs pages sur l'esthétique,

(1) Nous avons essayé, dans un précédent chapitre (p. 39) d'esquisser quelques-unes de ses idées principales.

concluait : l'essence de la musique est de suggérer ce qui est profond, intérieur, mystérieux et révélé par l'intuition, — c'est-à-dire l'*en-soi*.

De tels mots n'appartiennent guère au langage usuel. Nous allons tâcher de nous passer de ces mots insolites, et d'exposer les idées avec des termes moins rébarbatifs. Le vocabulaire spécial et abstrait des philosophes peut convenir surtout à une pensée qui se replie et travaille sur elle-même, enchaîne des déductions logiques et les utilise pour construire un système. Les mots usuels, plus adhérents à la réalité concrète et coutumière, plus facilement compris de nombreux esprits qui observent et qui réfléchissent sur des faits précis, sont plus fidèles pour traduire ce que nous apprend la vie de chaque jour. Cette expérience quotidienne nous semble le guide le plus sûr. D'année en année, elle contrôle nos idées, elle élimine dans nos esprits les hypothèses aventureuses. Elle nous donne le renaissant contact d'une réalité qui évolue, mais qui change moins vite et moins profondément que ses aspects passagers et superficiels pouvaient le faire croire tout d'abord. Car la réalité, dans son ensemble, subit des lois assez constantes, et conserve un fonds beaucoup plus durable et plus stable que chacun de nous. Ce fonds dépasse tellement nos étroites limites individuelles, que l'on peut parler de lui comme s'il était permanent. Servons-nous donc des mots usuels, vivifiés par la quotidienne expérience de ce que nous percevons autour de nous et en nous-mêmes. Tâchons de réfléchir. Si nous arrivons à des formules qui semblent banales, peut-être ne seront-elles pas éloignées d'être vraies. Toute vérité est banale, on le devient une fois découverte, puisqu'elle dure. — Avant Galilée, la terre tournait ; mais depuis Galilée, il est banal de le dire.

Les amateurs modernes écoutent les œuvres anciennes autrement qu'on le faisait avant Wagner et avant le

romantisme. Notre sensibilité désormais demande un autre genre de plaisir ou d'émotion. Nous ne dédaignons pas l'agrément des œuvres anciennes, leur grâce, leur enjouement ou leur mélancolie, ni l'aisance, l'ingéniosité ou la maîtrise de leur style. Mais ces qualités ne tardent pas, le plus souvent, à nous sembler superficielles ; l'intérêt qu'elles suscitent risque de ne pas retenir longtemps notre attention. Nous désirons surtout autre chose, un accent plus prenant, plus personnel, plus marqué par l'âme même du compositeur, et tel enfin qu'il nous donne une émotion sentimentale, poétique, — un état d'âme *musical*, qu'aucun mot ne peut exactement exprimer, car son expression naturelle et immédiate est la musique. On peut, à ce propos, employer faute de mieux les mots de *profondeur* ou de *lyrisme*. « *Innigkeit*, » notait Robert Schumann sur maintes pages de ses compositions, pour indiquer leur caractère. Par ce mot, il voulait dire « méditation, rêverie, lorsque l'âme, oubliant le monde extérieur, se concentre en elle-même, se donne tout entière à ses sentiments profonds... » Tout cela peut être suggéré par un seul mot, si on l'accepte : *intérieurité*.

La musique, comme tous les arts et même comme le langage humain, utilise un ensemble d'éléments divers qui fut acquis au cours du temps. Un écrivain, s'il veut être compris de ses lecteurs, ne crée par les mots, ni la façon de les assembler. Il trouve, constitués avant sa naissance, vocabulaire, grammaire, syntaxe, et même des habitudes d'ordonner les phrases et d'organiser les diverses parties du discours. Ce sont là des moyens tout faits qu'il utilise. Mais de lui-même, à mesure qu'il s'efforce d'exprimer ce qu'il a de personnel (idées, sensations, sentiments), il communique un accent nouveau au langage antérieur à sa venue. C'est là ce qu'on appelle le style. Et l'on a dit avec raison, « le style est l'homme même. »

En musique, chose analogue. Il y a des formes toutes faites, élaborées depuis longtemps, qui évoluent d'époque

en époque, mais qui gardent, dans leur évolution, un fonds important, légué par leurs états antérieurs. Tous ces éléments formels (harmonie, contrepoint, fugue, variations, forme-sonate, dispositif d'orchestre...) peuvent être employés d'une façon correcte et inexpressive. Mais un compositeur, si sa sensibilité et ses aspirations d'artiste lui imposent des idées personnelles, adapte les formes toutes faites à l'expression de ce qu'il sent en lui-même. Comme l'écrivain, et comme le peintre et les autres artistes, il crée *son* style.

L'élément personnel est donc intimement et pratiquement uni à l'élément traditionnel. Pour les distinguer l'un de l'autre, si l'on emploie les mots *forme* et *fond*, on peut dire que le fond ne se rend pas perceptible sans l'emploi de la forme, et que, d'autre part, la forme ne prend d'intérêt que si elle sert d'expression au fond personnel, seul capable de l'animer.

Les mots que nous venons d'employer peuvent faire surgir un malentendu : il faut l'éclaircir et le dissiper. Dire que la musique est animée par ce fond intérieur et personnel, n'est-ce point bannir toute œuvre dont l'intérêt principal est dans le pittoresque? Suggérer un décor, une vision, qui sont extérieurs à l'homme, est-ce encore exprimer son fond intérieur?... De fait, une telle opposition de mots ne correspond pas toujours et forcément à une opposition dans la réalité. Quand une œuvre musicale évoque un paysage, même avec une précision et un relief évidents, elle peut évoquer aussi l'émotion ou les sentiments que ce paysage fit naître. *La Symphonie pastorale*, malgré ses sous-titres qui indiquent des scènes diverses, n'est pas une peinture ; et Beethoven l'a déclaré sur son manuscrit. Elle suscite chez l'auditeur, les « impressions » produites par les diverses scènes. Un paysage, a-t-on dit avec raison, est aussi un état d'âme.

Voilà qui légitime maintes œuvres pittoresques des musiciens russes du XIX<sup>e</sup> siècle. Parfois l'excessive

recherche de la couleur orchestrale, de la luxuriance et du chatoyement, réduit la musique à un jeu de timbres. Fort agréable, d'un ragoût ingénieux, imprévu, il séduit tellement l'oreille que la sensation auditive suffit, durant quelque temps, à notre plaisir. L'auditeur, alors, n'est pas amené à unir son émotion personnelle à des combinaisons sonores où ne passe aucune émotion musicale. Et il se lasse assez vite de telles bigarrures, qu'il compare volontiers à un beau tapis d'Orient.

D'autres fois, une œuvre pittoresque devient expressive. D'abord elle transporte notre imagination dans un monde fort éloigné du nôtre, que nous connaissons peu ou mal, et où la rêverie, libérée de toute réalité précise, peut errer dans des étendues illimitées. Un tel dépaysement de l'auditeur, un tel appel vers l'inconnu, voilà déjà une des magies de la musique pittoresque des Russes modernes. Elle en a une autre, d'ordre expressif. Car elle utilise souvent un folklore prodigieusement riche : il exprime l'âme de peuples presque innombrables, issus de races ou de civilisations multiples, et répandus sur les territoires les plus vastes, soit en Europe soit en Asie. Ce folklore est gonflé de signification humaine et profonde. La musique qui utilise un tel fond expressif, peut donc, avec ou malgré son pittoresque, devenir expressive.

Reste à constater comment elle met en œuvre ses richesses diverses. Le fond expressif court deux risques principaux : soit d'être alourdi, écrasé, par un pittoresque trop intense, trop surchargé ; soit de perdre son caractère originel et sa puissance d'émotion musicale, dans des développements formels, tout faits d'avance, scolaires. Ceux-ci sont fort dangereux pour un compositeur russe recherchant un style et des règles de construction, car ces développements s'imposent à lui avec l'ascendant des grands symphonistes allemands. Pour lui, le péril est de se déraciner de sa Russie natale, pour acheter un habit de *doctor* au Gewandhaus de Leipzig. Alors il néglige le fond expres-

sif qui lui est propre, mais il endosse un vêtement tout fait et qui « fait riche ». Il devient un cosmopolite endimanché.

A l'audition d'une œuvre musicale, la forme et le fond se manifestent en même temps. Comment faire le partage de l'un et de l'autre ?

Ce sera par le jugement du goût. Donc, sauf en des cas évidents, aucune certitude démontrable. Le goût est individuel, changeant, influencé par les sensations. Même sincère, il reste partial. Chaque auditeur évaluera, dosera, selon ses habitudes et ses aspirations, ce qu'il attribue à la forme ou ce qu'il attribue au fond. Prenons des exemples célèbres et à peu près certains.

Moussorgsky joue avec un ami une réduction pour piano à quatre mains d'après une symphonie de Schumann. Soudain, dans le finale, il s'arrête. Il refuse de continuer. Il déclare : « Ici, ce n'est plus que du développement. »

Beaucoup d'auditeurs, en employant une formule moins tranchante, seront à peu près de son avis. Il leur semble, en effet, que dans maints finales de Schumann on trouve beaucoup des formules d'école, mises en faveur à Leipzig après 1830 (développement par répétitions d'un dessin rythmique, longues pédales, mouvements contraires...); tandis qu'on retrouve peu ce que nous aimons en Schumann, c'est-à-dire lui-même. Dans son émouvant *Quintett*, le scherzo n'est qu'ingénieux et agréable. Mais plus d'un auditeur, même schumannien, peut estimer que les artifices d'écritures y tiennent beaucoup (ou trop) de place, et que les gammes montantes ou descendantes ne sont pas des idées vraiment musicales. La forme l'emporte sur le fond expressif.

Récemment, et pour une raison analogue, de bons auditeurs ont estimé que certaines compositions de Beethoven étaient trop longues. Trop de développement, disaient-ils. — On hésite à leur donner raison, ce qui serait prendre parti contre un génie souverain. Pourtant, est-ce que les

développements, quelle que soit leur beauté formelle et l'autorité avec laquelle ils s'imposent, ajoutent tous un élément nouveau et musical, c'est-à-dire expressif, à l'idée qui sert de point de départ?... C'est au goût de chacun d'en décider. — En revanche qu'on relise les extraordinaires *Variations sur une Valse de Diabelli*, et l'on constatera comment Beethoven, d'une variation à l'autre, infuse de plus en plus de musique dans l'innocent motif qu'il a daigné magnifier, et qui devient peu à peu une expression de son propre génie.

Dans les compositions instrumentales de Schubert, il y a des longueurs. Le développement formel, qui recourt aux simples répétitions et semble improvisé trop négligemment, continue de parler alors que tout le contenu de l'idée a déjà été dit et même redit. Mais, dans plus d'un cas, ces longueurs sont exquisés, et Schumann les appelait « divines ». C'est que Schubert y met la grâce, la tendresse et la rêverie mélancolique d'un génie juvénile, qui ne se soucie pas d'être bref ni de se relire pour condenser une effusion spontanée : il s'enchanté lui-même dans la limpide révélation de son chant intérieur. Vraiment, si l'on aime Schubert, si l'on est touché par sa poésie native, on ne s'aperçoit plus que la forme excède le fond, car celui-ci, avec son charme, est vivant partout.

La musique de Joseph Haydn et celle de Mozart offrent plus d'une ressemblance extérieure. Quiconque connaît bien les œuvres de ces deux maîtres, peut comprendre aisément à quoi correspond la distinction entre le vêtement formel et le fond expressif. Chez Haydn, très souvent, l'idée musicale, dont il faut reconnaître la valeur, cède assez vite la place au développement formel. On dirait que seule la main du maître continue à écrire, avec ingéniosité, tandis que son esprit se désintéresse de son travail. Chez Mozart, au contraire, et surtout dans les quelque trois cents compositions de sa précoce maturité, l'intérêt va croissant. Même une idée qui se répète semble

plus riche la deuxième fois : quelque détail nouveau lui donne une saveur imprévue ; elle bénéficie du charme des quelques mesures qui l'ont réintroduite : sa valeur expressive s'accroît par la diversité des idées qui viennent de précéder sa seconde apparition.

Un autre exemple pourrait susciter une discussion sans issue satisfaisante. Vers 1900, on s'est montré fort injuste pour Mendelssohn. Nombre d'amateurs répétaient le mot d'ordre : « C'est un parfait notaire. » Si l'on prend la peine, et parfois si l'on se donne le plaisir de relire son œuvre, on peut constater, malgré l'élégance et la pureté de la forme, un considérable déchet. Une trop jolie sentimentalité tourne souvent au facile chromo. En revanche, nombre d'œuvres méritent de retenir l'attention et même l'admiration. Leur forme accomplie est loin d'être vide. Et parfois, même avec un fond peu expressif, la forme est d'une telle maîtrise, d'un tel allant et d'une telle spontanéité dans le développement, qu'il est bien difficile d'aimer l'art musical, et même la musique tout court, sans prendre plaisir à des pages aussi parfaites. Entre beaucoup d'autres, la *Symphonie italienne*, et notamment son finale, sont des réussites éblouissantes. — Mais de telles appréciations, approuvées par les uns, ne le seront point par les autres. Comment départager les contradicteurs ? Chacun d'eux juge avec son goût personnel. — Toutefois, malgré les discussions, nombre d'œuvres de Mendelssohn se font encore applaudir, au bout d'un siècle, par le public des concerts ; et celui-ci n'a pas forcément tort. D'une œuvre à une autre, d'un compositeur à un autre, il veut son plaisir, il jouit de son émotion. Chacun des auditeurs, selon ses dons personnels et sa culture, découvre, par intuition, le fond intérieur de la musique à travers le vêtement qui le laisse apparaître.

Ce vêtement se transforme avec les époques. Telle formule qui a trop servi, donne le désir d'autre chose. Elle

passé de mode ; elle risque d'entraîner dans la défaveur les idées expressives qui s'y étaient unies. Mais ces idées ne disparaissent pas toutes ni pour toujours.

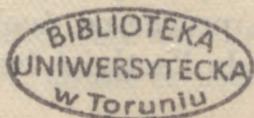
Leur survie ou leur résurrection dépend de causes multiples, dont la plus efficiente n'apparaît pas chaque fois avec certitude. Pour les œuvres comme pour les hommes, les chances qui favorisent ce qui vit, les coups soudains qui déterminent la mort, comportent une part de caprice sinon de hasard. Toutefois, malgré leur ancienneté, des œuvres, ou au moins des pages, semblent encore vivantes de nos jours parce que nous sommes sensibles à l'idée vraiment musicale, au fond expressif, qu'elles contiennent. Elles ne sont pas ensevelies sous la forme surannée qui les revêt. Et celle-ci, nous étant peu habituelle, prend parfois le charme d'une nouveauté imprévue, toute jeune, et pour ainsi dire à l'état naissant. Mais, plus on remonte le cours du temps, et plus devient rare une telle renaissance.

Quant à ce qui nous plaît aujourd'hui parce que le contenu émotif correspond encore à l'état de la sensibilité moderne, quelle pourra être dans l'avenir sa durée, c'est-à-dire son efficience expressive ? L'histoire nous permet d'assurer que les pages vraiment musicales ne périront pas brusquement. Maintes œuvres de Berlioz, de Schumann, de Wagner, de Liszt sont déjà centenaires ou le seront bientôt ; celles de Weber, de Schubert, de Beethoven sont antérieures à 1830, et celles de Mozart à 1800 ; celles de Bach, de Hændel, de Couperin, de Rameau, à 1750. Ainsi, sans remonter plus haut, notre sensibilité moderne perçoit encore les expressions d'une sensibilité qui vivait deux siècles avant nous. De telles expressions, animées d'une telle vitalité deux fois séculaire, ont donc beaucoup de chances de ne pas la perdre tout d'un coup.

Combien de temps encore durera-t-elle ? Nul ne peut l'évaluer, car nul ne peut prévoir quelle sera l'inévitable et plus ou moins prochaine évolution de la musique. Toutes les formes de l'activité humaine sont solidaires.

L'une d'elles, bien que d'ordre physique ou matériel, agit directement sur l'évolution de la musique : c'est la facture des instruments. Les luthiers italiens, vers 1700, en donnant aux violons, aux altos et aux violoncelles les sonorités que nous admirons encore, ont permis, ont suscité l'épanouissement du « quatuor des cordes » dans la musique de chambre et dans l'ensemble orchestral. Dès la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, le piano à marteaux remplaça le clavecin à cordes pincées. Depuis Mozart jusqu'à nos jours, en passant par Chopin, Liszt, Schumann, Gabriel Fauré, combien de chefs-d'œuvre n'auraient pas pu être ce qu'ils sont, faute de pianos. De même, depuis plus d'un siècle, le prodigieux perfectionnement des instruments à vent, fournit aux œuvres orchestrales des possibilités qui ne sont pas encore toutes réalisées.

L'évolution de la musique qui va naître dépend des génies qui imposeront un apport nouveau ; elle dépend aussi de l'état intellectuel, de la sensibilité et des aspirations des auditeurs à venir. Quelles seront leur culture et leurs habitudes ? Dans quel équilibre social pourront-ils se développer ? Dans quelles incertitudes économiques se débattront-ils ? Seront-ils asservis à des régimes totalitaires ? Auront-ils la liberté d'être des hommes et d'élaborer eux-mêmes leur pensée ?... Questions inéluctables, auxquelles le temps seul répondra. Mais elles dominent l'avenir de tous les arts : elles dominent tout l'avenir humain.



*POSTFACE*  
GOÛT ARTISTIQUE  
ÉQUILIBRE INTÉRIEUR

LA guerre de 1939, plus sanglante encore, plus barbare que celle de 1914, atteignit par ses répercussions tous les hommes du monde entier. Elle n'a donc pas épargné ceux dont nous nous occupons spécialement dans le présent volume, c'est-à-dire les artistes et leur public. A les observer, on pourrait se laisser aller à des réflexions attristées. D'autre part, en songeant à ce qu'on a constaté peu après la guerre de 1914, on s'ouvre à quelques espoirs.

Le temps, en effet, fit son œuvre apaisante. Les secousses de la guerre s'atténuèrent peu à peu ; et, au bout d'une dizaine d'années, un équilibre presque normal sembla se rétablir chez nombre d'esprits : ils recommencèrent à s'orienter vers les œuvres de valeur, et à ne plus se laisser duper par des productions suspectes.

Une semblable guérison peut encore se produire après la seconde guerre mondiale.

Le public des concerts, dans son ensemble, est une élite. La guerre de 1914 et ses conséquences économiques avaient renouvelé une partie de ce public : durant quelques années, les nouveaux auditeurs, dépaysés dans le domaine musical comme un « Bourgeois gentilhomme » qu'on présente à la Cour, manquaient d'initiation artistique et de culture générale. Ne les blâmons pas, et soyons accueil-

lants à leur égard : ils s'étaient occupés d'autres choses ; ils avaient spéculé, raflé de la fortune, et désormais ils aspiraient à faire figure de connaisseurs... Leurs fils seront peut-être des amateurs avertis, d'utiles Mécènes, ou même des artistes : il faut laisser faire le temps et ne pas brûler les étapes...

Quant aux nouveaux venus, bien intentionnés mais prêts à tout acclamer sans un discernement qu'ils ne pouvaient avoir acquis, ils se laissèrent duper par des produits frelatés qu'on lançait avec une réclame intensive et menaçante :

— Applaudissez, leur criait-on, et dites que vous prenez du plaisir. Applaudissez ; vous aurez l'air de comprendre. Applaudissez, car voilà qui est neuf et plein d'audace. Applaudissez, et payez... Sinon, haro sur vous : vous êtes tardigrades, réactionnaires, fossiles, antédiluviens, c'est-à-dire *d'avant-guerre*... La grande coupure, l'abîme, c'est 1914 : tout ce qui précède est périmé... L'avenir n'est plus à Beethoven et autres musiciens expressifs, c'est-à-dire romantiques : l'avenir est à la musique mécanique, objective, inexpressive, sans oublier la musique nègre et les fausses notes faites exprès. »

Malgré ces beaux discours, les concerts symphoniques, chaque semaine, avaient recours au répertoire d'avant 1914. Ils y étaient contraints par une nécessité inévitable et impérieuse : la recette. Seules, les œuvres classées, ces vieilles radoteuses de tout repos et qu'on donnait pour somnifères et agonisantes, assuraient encore des recettes convenables. Les nouveautés, pour leur lancement, coûtaient plus qu'elles ne rapportaient. Au contraire, les bons vieux chefs-d'œuvre, si dépréciés, si vilipendés, servaient encore à faire bouillir la marmite ! Fidèles serviteurs, ils empêchaient la maison de crouler, ainsi que le vieux berger Eumée, en attendant le retour d'Ulysse, empêcha le patrimoine royal d'être dévoré par les prétendants...

Donc, pour « faire de l'argent », on maintint les chefs-d'œuvre sur l'affiche. Seuls ils avaient un constant, un économique, un productif pouvoir d'attraction. Ils agissaient hors de la salle : ils agirent aussi à l'intérieur. Chaque semaine, ils exercèrent leur bienfaisante influence : on ne peut pas, sans s'améliorer soi-même, entendre souvent du Beethoven, du Mozart, du Berlioz, du Wagner, du Saint-Saëns, du César Franck ou du Fauré. Forcément, au contact des chefs-d'œuvre on prend le goût du style musical c'est-à-dire de la beauté et de l'expression. De même, l'amateur qui relit du Pascal, du Voltaire, du Victor Hugo, du Flaubert ou du Gautier, estime que plus d'un auteur d'après guerre écrit en petit nègre ; de même, quand on fréquente le musée du Louvre, on n'est plus la dupe des farces d'atelier cotées en dollars.

Le goût musical, après de violentes oscillations, peut retrouver un équilibre normal.

Il faut d'abord que chaque auditeur retrouve l'équilibre de sa pensée.

Mais pour cela, il faut le désirer, ce qui suppose une sorte de don personnel ou de grâce spéciale. Il faut aussi de favorables circonstances, particulières à chacun. Enfin, plus par besoin que de propos délibéré, il faut se plaire à la fréquentation des génies équilibrés, — et respirer souvent dans la divine lumière de Mozart.



## TABLE DES GRAVURES

---

	Pages.
I. — <i>Monsigny, d'après une lithographie de l'époque.</i>	16
II. — <i>Maison natale de Beethoven à Bonn.....</i>	32
III. — <i>Charles Gounod, tableau d'A. Scheffer.....</i>	56
IV. — <i>Edouard Colonne.....</i>	80
V. — <i>Camille Saint-Saëns.....</i>	96
VI. — <i>Claude Debussy.....</i>	112
VII. — <i>Décor pour « Armide », opéra de Gluck, d'après une gravure ancienne.....</i>	136
VIII. — <i>Felix Mendelssohn-Bartholdy, d'après une litho- graphie de l'époque.....</i>	144
IX. — <i>Meyerbeer.....</i>	176
X. — <i>Verdi.....</i>	192

---

# TABLE DES GRAVURES

16	Moulin à vapeur sur l'île de l'Époque	I
21	Maison à l'Époque de l'Époque	II
26	Église de l'Époque de l'Époque	III
30	Église de l'Époque	IV
36	Église de l'Époque	V
42	Église de l'Époque	VI
48	Église de l'Époque	VII
54	Église de l'Époque	VIII
60	Église de l'Époque	IX
66	Église de l'Époque	X

# TABLE

## I

### PORTRAITS DE MUSICIENS

	Pages.
<i>Dialogue avec Hoffmann (en façon de préface)</i> .....	I
<i>Monsigny. — Débuts du genre « opéra-comique ». —</i>	
<i>Le Déserteur</i> .....	1
<i>Beethoven. I. — L'image de Beethoven</i> .....	26
II. — <i>Ses origines flamandes</i> .....	33
III. — <i>« L'amitié de Beethoven »</i> .....	36
<i>Wagner expliquant Beethoven</i> .....	39
<i>Gounod. — Un mélodiste</i> .....	53
<i>Edouard Lalo. — La volonté d'un isolé</i> .....	60
<i>Léo Delibes, ou l'heureuse destinée</i> .....	69
<i>Chabrier, d'après ses lettres à Nanine et à quelques amis</i> ..	75
<i>Edouard Colonne</i> .....	80
<i>Saint-Saëns. I. — Le témoin d'un siècle</i> .....	88
II. — <i>Le Carnaval des animaux</i> .....	92
III. — <i>Saint-Saëns sur l'Acropole</i> .....	95
IV. — <i>Mort de Saint-Saëns</i> .....	98
<i>Debussy et ses boutades</i> .....	103
<i>Paul Dukas</i> .....	118

## II

### PETITES NOTES

<i>La tragédie-ballet. — Apothéose du Roi-Soleil et de son siècle</i> .....	129
---	-----

	Pages.
<i>Guitares d'autrefois. — Deux guitaristes, Louis XIV et La Bruyère.....</i>	132
<i>La jeunesse de l'Opéra-Comique.....</i>	139
<i>Mendelssohn, ou les talents heureux.....</i>	142
<i>Chopin, poète pour l'intimité.....</i>	144
<i>Tchaïkovsky, intermédiaire devenu inutile.....</i>	146
<i>Wagner au concert.....</i>	148
<i>Encore Wagner.....</i>	151
<i>Puccini et autres véristes.....</i>	154
<i>Méditation pour Pâques.....</i>	155
<i>Sur la critique.....</i>	158
<i>La sensation musicale.....</i>	160
<i>Sympathies et antipathies.....</i>	163
<i>La montre de Pascal et les quatuors.....</i>	165
<i>La musique intérieure.....</i>	167
<i>L'initiatrice mystérieuse.....</i>	169
<i>Les « musiciennes du silence ».....</i>	170

## III

## AUTOUR DE LA MUSIQUE

<i>Le goût musical sous le Second Empire. — Meyerbeer. — Verdi.....</i>	172
<i>L'action moderne de la musique.....</i>	197
<i>Postface. — Goût artistique, équilibre intérieur.....</i>	217

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 15 MAI 1947,  
SUR LES PRESSES DE PLON, A MEAUX,  
POUR LA TYPOGRAPHIE, ET DE BRU-  
GIÈRES, A MALAKOFF, POUR L'HÉLIO-  
GRAVURE.

CONTENTS

PART I

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

FROM 1776 TO 1865

BY

JAMES M. SMITH

LONDON

1865

Introduction	1
Chapter I. The American Colonies	15
Chapter II. The American Revolution	35
Chapter III. The American Constitution	55
Chapter IV. The American Republic	75
Chapter V. The American Empire	95
Chapter VI. The American Democracy	115
Chapter VII. The American Republic	135
Chapter VIII. The American Republic	155
Chapter IX. The American Republic	175
Chapter X. The American Republic	195
Chapter XI. The American Republic	215
Chapter XII. The American Republic	235
Chapter XIII. The American Republic	255
Chapter XIV. The American Republic	275
Chapter XV. The American Republic	295
Chapter XVI. The American Republic	315
Chapter XVII. The American Republic	335
Chapter XVIII. The American Republic	355
Chapter XIX. The American Republic	375
Chapter XX. The American Republic	395
Chapter XXI. The American Republic	415
Chapter XXII. The American Republic	435
Chapter XXIII. The American Republic	455
Chapter XXIV. The American Republic	475
Chapter XXV. The American Republic	495
Chapter XXVI. The American Republic	515
Chapter XXVII. The American Republic	535
Chapter XXVIII. The American Republic	555
Chapter XXIX. The American Republic	575
Chapter XXX. The American Republic	595
Chapter XXXI. The American Republic	615
Chapter XXXII. The American Republic	635
Chapter XXXIII. The American Republic	655
Chapter XXXIV. The American Republic	675
Chapter XXXV. The American Republic	695
Chapter XXXVI. The American Republic	715
Chapter XXXVII. The American Republic	735
Chapter XXXVIII. The American Republic	755
Chapter XXXIX. The American Republic	775
Chapter XL. The American Republic	795
Chapter XLI. The American Republic	815
Chapter XLII. The American Republic	835
Chapter XLIII. The American Republic	855
Chapter XLIV. The American Republic	875
Chapter XLV. The American Republic	895
Chapter XLVI. The American Republic	915
Chapter XLVII. The American Republic	935
Chapter XLVIII. The American Republic	955
Chapter XLIX. The American Republic	975
Chapter L. The American Republic	995

PART II

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

FROM 1865 TO 1898

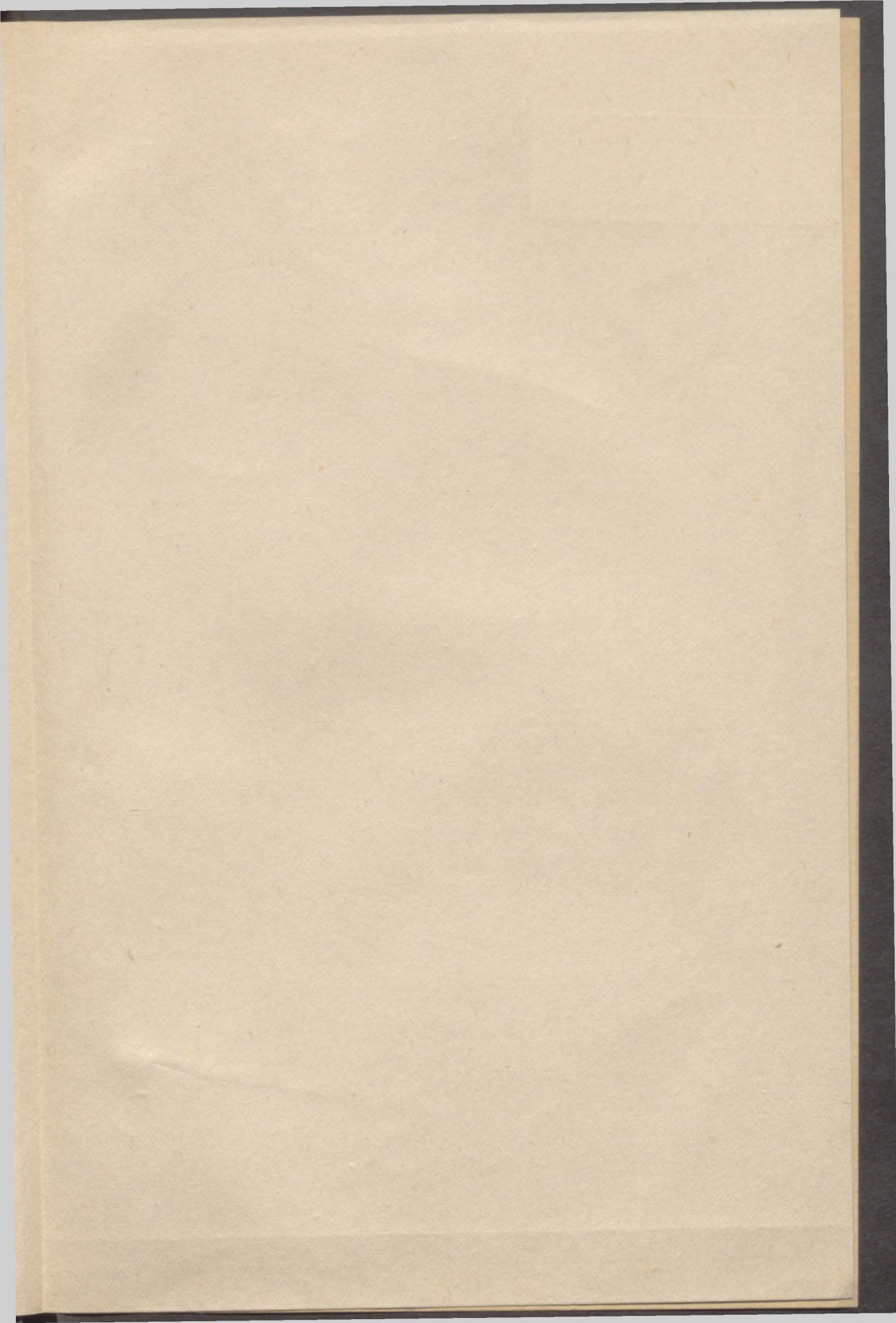
BY

JAMES M. SMITH

LONDON

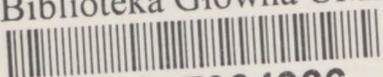
1898

Chapter I. The American Republic	1
Chapter II. The American Republic	15
Chapter III. The American Republic	35
Chapter IV. The American Republic	55
Chapter V. The American Republic	75
Chapter VI. The American Republic	95
Chapter VII. The American Republic	115
Chapter VIII. The American Republic	135
Chapter IX. The American Republic	155
Chapter X. The American Republic	175
Chapter XI. The American Republic	195
Chapter XII. The American Republic	215
Chapter XIII. The American Republic	235
Chapter XIV. The American Republic	255
Chapter XV. The American Republic	275
Chapter XVI. The American Republic	295
Chapter XVII. The American Republic	315
Chapter XVIII. The American Republic	335
Chapter XIX. The American Republic	355
Chapter XX. The American Republic	375
Chapter XXI. The American Republic	395
Chapter XXII. The American Republic	415
Chapter XXIII. The American Republic	435
Chapter XXIV. The American Republic	455
Chapter XXV. The American Republic	475
Chapter XXVI. The American Republic	495
Chapter XXVII. The American Republic	515
Chapter XXVIII. The American Republic	535
Chapter XXIX. The American Republic	555
Chapter XXX. The American Republic	575
Chapter XXXI. The American Republic	595
Chapter XXXII. The American Republic	615
Chapter XXXIII. The American Republic	635
Chapter XXXIV. The American Republic	655
Chapter XXXV. The American Republic	675
Chapter XXXVI. The American Republic	695
Chapter XXXVII. The American Republic	715
Chapter XXXVIII. The American Republic	735
Chapter XXXIX. The American Republic	755
Chapter XL. The American Republic	775
Chapter XLI. The American Republic	795
Chapter XLII. The American Republic	815
Chapter XLIII. The American Republic	835
Chapter XLIV. The American Republic	855
Chapter XLV. The American Republic	875
Chapter XLVI. The American Republic	895
Chapter XLVII. The American Republic	915
Chapter XLVIII. The American Republic	935
Chapter XLIX. The American Republic	955
Chapter L. The American Republic	975

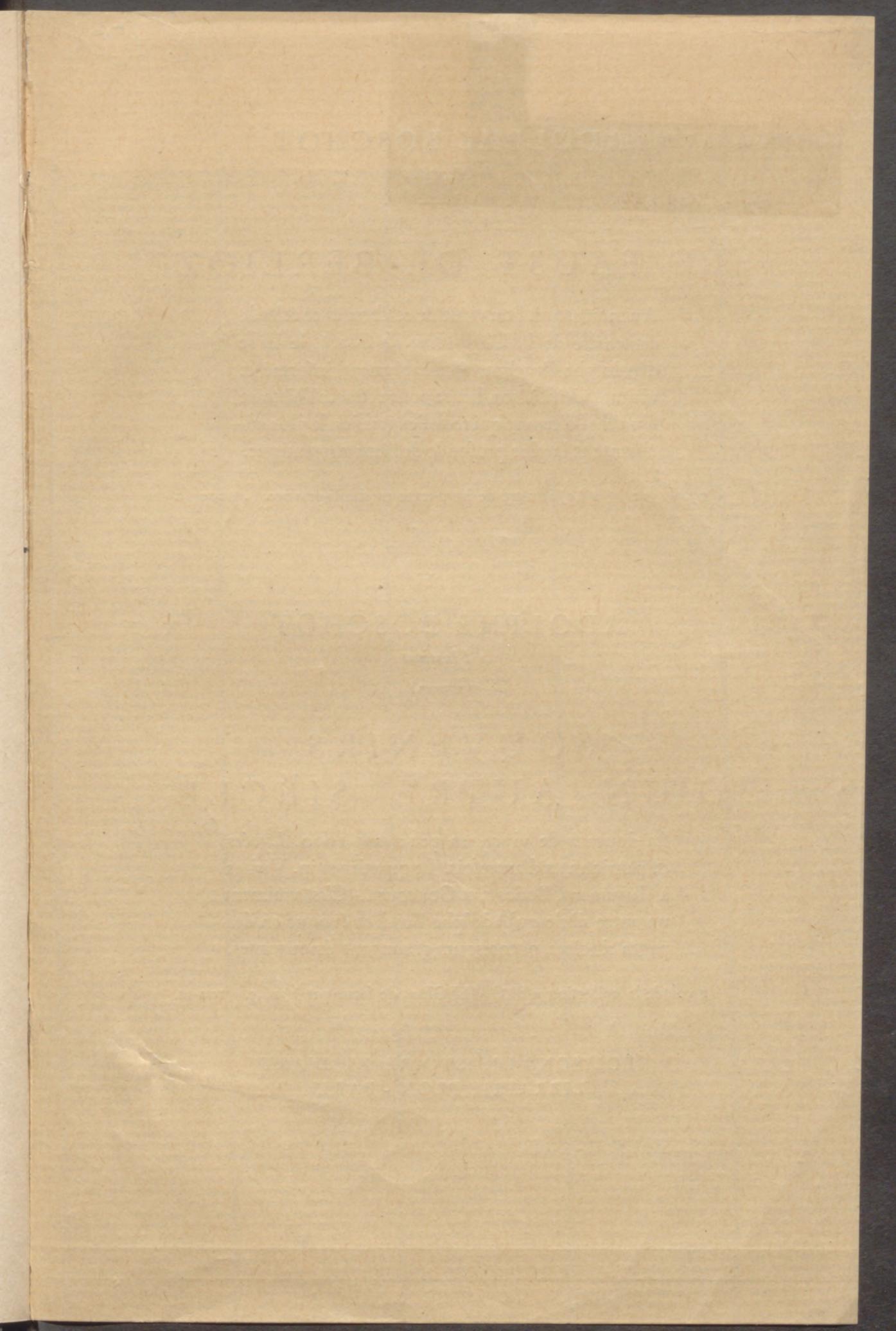


50,1

Biblioteka Główna UMK



300047934966



	Pages.
<i>Guitares d'autrefois. — Deux guitaristes, Louis XIV et La Bruyère.....</i>	132
<i>La jeunesse de l'Opéra-Comique.....</i>	139
<i>Mendelssohn, ou les talents heureux.....</i>	142
<i>Chopin, poète pour l'intimité.....</i>	144
<i>Tchaïkovsky, intermédiaire devenu inutile.....</i>	146
<i>Wagner au concert.....</i>	148
<i>Encore Wagner.....</i>	151
<i>Puccini et autres véristes.....</i>	154
<i>Méditation pour Pâques.....</i>	155
<i>Sur la critique.....</i>	158
<i>La sensation musicale.....</i>	160
<i>Sympathies et antipathies.....</i>	163
<i>La montre de Pascal et les quatuors.....</i>	165
<i>La musique intérieure.....</i>	167
<i>L'initiatrice mystérieuse.....</i>	169
<i>Les « musiciennes du silence ».....</i>	170

## III

## AUTOUR DE LA MUSIQUE

<i>Le goût musical sous le Second Empire. — Meyerbeer. — Verdi.....</i>	172
<i>L'action moderne de la musique.....</i>	197
<i>Postface. — Goût artistique, équilibre intérieur.....</i>	217

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 15 MAI 1947,  
SUR LES PRESSES DE PLON, A MEAUX,  
POUR LA TYPOGRAPHIE, ET DE BRU-  
GIÈRES, A MALAKOFF, POUR L'HÉLIO-  
GRAVURE.



Biblioteka Główna UMK



300047934966

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1187007

ADOLPHE

*de l'Institut*

## LE FAUST DE BERLIOZ

Au moment où l'on vient de célébrer avec éclat le centenaire de la *Damnation de Faust*, le livre d'Adolphe Boschot, admirablement informé et vivant, vient à son heure pour retracer l'histoire d'un chef-d'œuvre qui reste l'expression la plus saisissante et la plus profonde de l'âme romantique.

Un vol. (12 × 18,5) illustré de hors-texte en simili-gravure. . 100 fr.

ADOLPHE BOSCHOT

*de l'Institut*

## SOUVENIRS D'UN AUTRE SIÈCLE

La douceur de vivre, un peu avant 1900. Lycées et pensionnats d'autrefois. Le quartier latin. Visites à Huysmans, Bourget et Goncourt. - C'est vraiment un autre siècle qu'Adolphe Boschot évoque en des pages sincères, pittoresques et souvent émouvantes.

Un vol. de la collection « FLORILEGE », de format 11 × 16,5. 100 fr.

ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART  
LIBRAIRIE PLON - PARIS