

REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



GOBINEAU ET WAGNER, par L. Laporte. ♣ LES ORIGINES DE LA MUSIQUE, par L. Laloy.
 ♣ RABELAIS ET LA MUSIQUE, par Machabey. ♣ LA MUSIQUE PORTUGAISE,
 par M. Daubresse. ♣ LES LIVRES.

Interview d'YSAYE

LE MOIS, par

♣ E. VUILLERMOZ. ♣ L. LALOY. ♣ RENÉ LYR. ♣ E. PERRIN ♣ DELAGE ♣ PUGET ♣

Le numéro:

France & Belgique 1 fr. 50
 Union Postale 2 fr.

PARIS, 29, rue La Boétie

Téléphone Wagram : 98-12

UN AN

France et Belgique 15 fr.
 Union postale 20 fr.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
*M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur
des Musées Nationaux.*

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *Député, Président du
Conseil, Ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts.*

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil
d'Administration du Comptoir National
d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

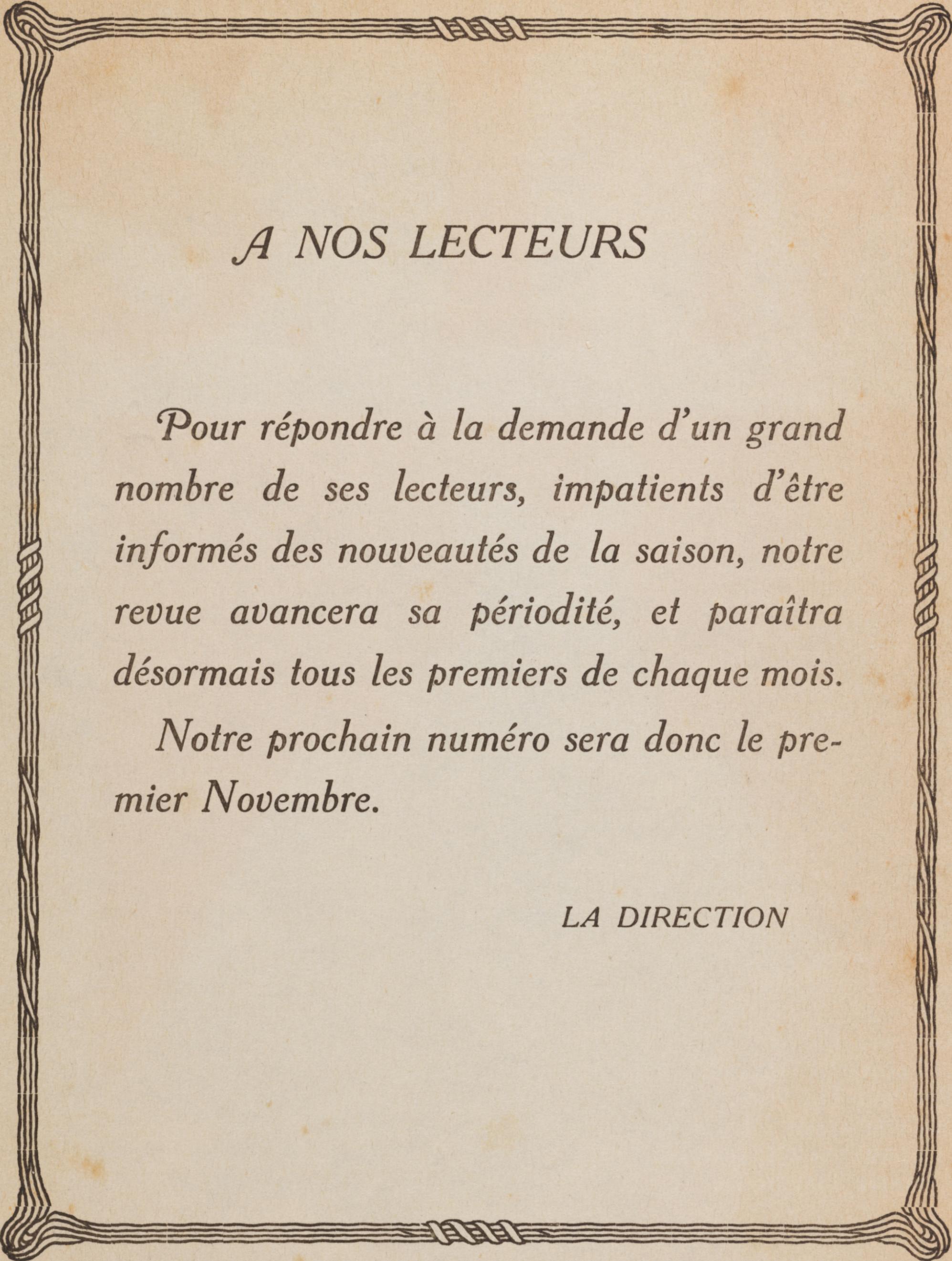
M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.
M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général hono-
raire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, Ministre
du Travail.*
M. GUSTAVE BRET.
M^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.
M. FERNAND HALPHEN.
M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.
M^{me} GEORGES KINEN.
M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
M^{me} THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. JACQUES ROUCHÉ.
M. LOUIS SCHOPFER.
M^{me} SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
M^{me} TERNAUX-COMPANS.



A NOS LECTEURS

Pour répondre à la demande d'un grand nombre de ses lecteurs, impatients d'être informés des nouveautés de la saison, notre revue avancera sa périodicité, et paraîtra désormais tous les premiers de chaque mois.

Notre prochain numéro sera donc le premier Novembre.

LA DIRECTION



Gobineau et Wagner

Gobineau = Gobeux

Un soir de ce qu'il appelait son "pèlerinage terrestre", Richard Wagner eut une apparition : il rencontra un penseur qui modifia profondément les directions de son intelligence et de sa sensibilité : il connut une volonté qui s'empara de la sienne.

Un soir de ce qu'il appelait également son "pèlerinage terrestre" le comte de Gobineau eut une apparition : il rencontra un être qui par son affection et son enthousiasme bienveillant développa les sentiments chevaleresques et nobles de sa personnalité et l'ancra dans ses convictions philosophiques.

Telles sont les deux versions de la rencontre du musicien allemand Richard Wagner et du diplomate philosophe français comte de Gobineau.

Ce fut pendant l'hiver de 1876 que se passa cet événement, auquel la critique allemande attache une grande importance. Les heures triomphales de Bayreuth venaient de prendre fin : Wagner avait vu réaliser son œuvre de musicien de la façon la plus magnifique ; sur un théâtre élevé au haut de la colline sainte, "l'abîme mystique" laissant échapper les harmonies sacrées, l'"Anneau" avait été interprété dans sa copieuse intégrité.

Lassé par les fatigues de deux saisons successives de répétitions, le maître se reposait à Rome lorsque, venant d'escorter l'empereur dom Pedro dans un voyage en Russie, le comte de Gobineau y passa, et s'en fut rendre visite au maître dont l'auréole à ce moment était quasi divine.

Il s'offrit, avec une élégance et peut-être une impertinence très française, à transmettre les commissions ou les messages de Wagner à celle qui, à Berlin, passait pour l'inspiratrice, la Muse. De ce premier contact, un peu imprévu et romanesque naquit une amitié qui s'accrut particulièrement à Venise en 1880.

Dans l'intervalle Wagner avait pénétré l'œuvre touffue et généralement peu connue du comte de Gobineau : tour à tour la *Renaissance* et l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, avaient retenu son attention et projeté des lueurs étranges dans son cerveau amoureux du nouveau. Les relations des deux hommes étaient particulièrement favorisées par le fait que le comte parlait couramment l'allemand, et que Wagner s'exprimait le mieux du monde en français.

Nous aurons à étudier tout à l'heure ce qu'il faut admettre et ce qu'il faut extraire de cette amitié et de ce commerce. Établissons tout d'abord ces relations par quelques brefs détails qui, tendant à prouver l'exaltation de deux cerveaux épris d'originalité et de longues pensées, pourront mieux qu'une étude comparative et documentaire des œuvres, donner à cet article une atmosphère et de la vie.

(D'ailleurs, il me faut bien supposer — sous peine de remplir un volume — que j'écris à l'intention de gens pour qui " Religion et Art " ou " Héroïsme et Christianisme " de Wagner sont aussi familiers que la " Renaissance " et l' " Essai sur l'inégalité des races humaines " de Gobineau. Je renvoie les autres aux principaux commentateurs de Wagner et de Gobineau, à Chamberlain et à Seillière.)

Relevons cette opinion par exemple : au cours d'une conversation, Don Quichotte, le héros de Cervantes, vint sur le tapis. Gobineau jugea sévèrement le chevalier à la triste figure : " C'est une mauvaise action qu'a commise l'écrivain espagnol, en écrivant une telle œuvre ". Et comme Wagner s'indignait, s'étonnant que son interlocuteur ne comprit pas le tragique, affreusement comique de cette épopée de fin d'âge, et ne se rangeât pas aux côtés du tendre amoureux, coureur d'idéal, le comte le regarda en face et lui dit : " Ne croyez-vous pas qu'il soit nécessaire de déployer une énorme quantité de force et de patience, même quand on est un grand homme, pour faire le bien et détruire ou écarter les obstacles que la méchanceté ou l'ignorance place sur votre chemin ? Et ces combats ne sont-ils pas aussi importants que des combats contre des moulins ou des moutons ? Comment un homme qui cherche à faire le

bien pour le bien ne se fait-il à lui-même l'effet d'un fantôme ou d'un chevalier de la triste figure ? ”

Ces paroles prénietzchéennes ébranlèrent-elles Wagner ? Lui firent-elles apercevoir des pensées souterraines auxquelles il n'était pas habitué : il les nota en tous cas et ne les oublia pas ; il en aima davantage leur auteur, qu'il tint à emmener avec lui à Berlin entendre le “ Ring des Nibelungen ”, l'idéal réalisé de sa pensée d'alors sur l'humanité, les héros, les dieux, l'existence et la mort.

Comme ils séjournèrent ensuite à Wahnfried pendant un assez long temps, leur amitié s'accrut de l'atmosphère paisible, de la lumière heureuse qui convenaient à ces deux vieillards dont l'un avait connu la gloire, et dont l'autre jouissait d'un splendide isolement intellectuel.

Ils étaient à l'heure où l'orgueilleux s'abaisse et où l'humble s'élève : à l'heure de la vie où l'on comprend la force du silence, la franchise, le dévouement, où la gaîté est plus facile et se rapproche des joies de l'enfance et où l'on ne désire plus agiter de grands problèmes en vue de son développement individuel, mais dans un sens généreusement altruiste.

Partis de points différents ils en arrivaient à voir le monde de la même manière et leur amitié était centuplée de mille rapports, insignifiants chacun, mais qui les ravissaient par leur multiplicité.

Wagner avait horreur de la presse : Gobineau également qui ne lisait aucun journal si ce n'est une feuille humoristique, l'équivalent de notre “ Rire ”, les *Fliegende blaetter*.

Tous deux sentaient à l'extrême la nature extérieure et ses évocations par le moyen du lyrisme moderne : leurs imaginations débordaient de sève : c'est ainsi qu'un jour ils essayèrent de se persuader mutuellement qu'ils étaient devenus fleurs et tâchèrent de faire monter à leurs lèvres cet étonnant aveu, cette médusante constatation : “ je suis une fleur ! ” L'imagination allemande est en effet très spéciale et très différente de la française : nous verrons plus tard que Gobineau avait un tempérament quasi allemand : il faut tout de suite, quand on étudie ce cerveau, s'habituer à ces façons d'agir et de s'exprimer.

N'est-ce pas Gobineau qui dit un jour à Wagner — était-ce une plaisanterie ailée ? était-ce une affirmation scientifique d'une ironie toute littéraire ? — comme ils discutaient ensemble de Newton : “ Il savait l'heure qu'il est, moi, je ne l'ai jamais su ! ”

Le tempérament allemand le poussait à un goût exclusif pour l'art

et la peinture des maîtres hollandais, Rembrandt en tête, et à la condamnation des génies italiens, Michel-Ange excepté. Mais après avoir affirmé avec son antagonisme de grand seigneur ce fait général — devant les répliques énergiques de Wagner, un sourire de finesse et de moqueuse ironie luisait sur son visage de cheveu-léger. “ Ne nous disputons pas, mais reconnaissez que les maîtres hollandais furent certainement des hommes spirituels et plein d’humour tandis que les peintres italiens devaient être sans aucun doute ennuyeux à mourir ”.

En 1882 les amis magnifiques se rencontrèrent à Wahnfried : c’était au mois de mai : Parsifal était représenté triomphalement : l’esprit de Gobineau se réjouit de cette dernière joie : il y puisa une grande jeunesse dont son pauvre corps usé avait besoin : les étrangers se demandaient quel était cet homme que Wagner ne quittait pas un instant : son nom énoncé n’éveillait rien parmi les musiciens accourus de tous les coins de l’Europe. “ L’essai ” et la “ Renaissance ” n’étaient pas encore célébrés dans les histoires de la littérature française. Wagner à la fin d’une représentation devant l’exaltation de son ami, que la musique transfigurait, lui dit : “ Vous avez l’air d’avoir 18 ans ”, et le comte répondit : “ Je souffle sur le flambeau pour le transmettre à mes petits-enfants, flamme droite et forte ”.

Après Parsifal, il était épuisé : ses conversations n’étaient plus ce qu’elles avaient été : il ne vibrait plus ; il s’en fut en Auvergne dans une propriété familiale. Peu de temps après, comme il se rendait en Italie pour revoir Wagner, il mourut dans une chambre d’hôtel à Turin, solitaire.

Voici à titre documentaire une des dernières lettres que lui écrivait son génial ami, et que l’obligeance de M. Schemann, l’organisateur des écrits gobinistes, me permet de faire connaître aux lecteurs de la S. I. M.

Elle prouve l’amitié indissoluble de ces hommes, et la culture très littéraire de Wagner.

Villa Fr. Gangi, Place Paruzzi, Palerme.

Très cher et très honoré ami,

Je vois qu’il faut que j’intervienne moi-même pour vous faire entendre la voix d’un homme au milieu de celle des femmes. Autant que je puis me le représenter par les nouvelles que j’ai de vous, vous vous êtes bien trouvé de votre séjour chez nous. Je n’ai pas appris grand’chose de bien, des effets des changements de résidence qui ont suivi. “ O Zeus, pourquoi as-tu créé les femmes ! ” s’écrie

Étéocle dans Eschyle. A Rome vous paraissez déchaîné et il semble qu'ailleurs aussi vous demeurez plus par obstination que par goût. Allons, c'est bien : vous ne voulez pas rester à Rome au printemps ? A merveille : vous voulez vous rendre en été aux représentations de Parsifal, qui ont lieu en Août ; mais à cette époque nous ne pourrions être à vous, ni vous à nous ; car dès à partir de juillet (à cause des répétitions) c'est un tourbillon qui nous arrache à tous nos amis. Nous avons l'intention de retourner à Bayreuth le 15 mai au plus tard. Nous vous invitons pourtant à vous installer à Wahnfried un peu plus tôt ; tout y est prêt pour vous y recevoir. Joukousky s'offre également à mettre à votre disposition un appartement tout à fait indépendant dans sa maison. Votre besoin d'entourage féminin sera satisfait, à partir de mai, par nos innombrables filles. Mais, encore quelque chose ! Au milieu d'avril nous repassons par Rome expressément pour vous y chercher et pour vous enlever dans notre wagon-salon ; nous remontons ensuite tout doucement vers le nord et signons à Venise un bail pour une habitation splendide et spacieuse — pour vous aussi — que nous viendrons occuper avec vous après Bayreuth au commencement de la mauvaise saison, pour ensuite l'année prochaine donner à nouveau des galas à Oberfranken. — Choisissez ! Essayez donc aussi une fois de ne pas aller à Schanameh (comment diable appelez-vous ce pays d'Auvergne ?) “ O Zeus ! Pourquoi etc... ” Soyez bon. Et pourquoi ne pas venir nous rejoindre ? Je puis vous envoyer Schnappauf¹.

Votre

RICHARD WAGNER.

* * *

“ Je suis fils de roi : cela signifie : je suis d'un tempérament hardi et généreux, étranger aux suggestions ordinaires des naturels communs. Mes goûts ne sont pas ceux de la mode ; je sens par moi-même et n'aime ni ne hais d'après les indications du journal. L'indépendance de mon esprit, la liberté la plus absolue dans mes opinions sont les privilèges inébranlables de ma noble origine. Et ces qualités qui me distinguent viennent de ce que je sors d'une combinaison mystérieuse et native : il y a en ma personne une réunion complète des éléments nobles, divins si l'on veut, que mes aïeux anciens possédaient en toute plénitude et que les mélanges des générations suivantes avec d'indignes alliances avaient pour un temps déguisés, voilés, dissimulés, mais qui, *jamais morts*, reparaissent soudain dans le fils du roi que je suis. ”

Ces quelques lignes définissent Gobineau et définissent aussi son œuvre, œuvre prénietzchéenne qui considère les faits à un point de vue

¹ Mot allemand intraduisible, faisant allusion sans doute à une plaisanterie ou une ironie.

inactuel, œuvre sociologique, théorie des races, affirmation de la supériorité des Aryens, pessimisme et négation de l'idée de progrès, œuvre enfin qu'il faut rapprocher des théories wagnériennes telles que Chamberlain les résume :

“ Plus la philosophie s'élève plus elle devient abstraite : d'un autre côté, le progrès consiste pour l'art rejeter à ce qui est accidentel ; la musique par exemple ne devant s'appliquer qu'à ce qui constitue l'essence de la vie. Donc l'art et la philosophie s'élèvent au-dessus des brumes de ce qui est limité et accidentel ; ils se rencontrent ; ils ne sauraient se fondre l'un dans l'autre, car l'intuition artistique est à l'opposé de la raison : mais l'art affranchi du concours de la raison aura une vision intuitive bien plus claire de l'essence de la raison, et réciproquement. Or l'art contient toute sagesse, et l'œuvre d'art véritable est une image condensée et purifiée du monde même. Elle est une *révélation*. L'artiste et l'homme cheminent vers un monde nouveau. ”

Malgré les contradictions apparentes, la parenté de ces théories est indiscutable : je vais essayer, d'analyser ensemble l'âme wagnérienne et l'âme gobiniste, d'étudier ce que les allemands appellent : la pénétration mutuelle de ces deux êtres ; de circuler autour de la tombe des deux grands morts avec respect, et d'accrocher à leur croix une couronne sans inscription.

*
* * *

Plaçons-nous au point de vue allemand et empruntons à Schemann, à Heinrich von Stein, à Wolzogen leur opinion sur les rapports de Gobineau et de Wagner.

C'est un sujet infiniment cher à l'Allemagne que celui des rapports spirituels de ces deux hommes : elle y trouve une satisfaction amusante : elle déploie des grâces félines et qu'elle croit sans doute très françaises à réunir dans le domaine des idées l'auteur de l'*Essai* et le musicien du *Ring*.

Faire de Gobineau un satellite de Richard Wagner, unir un vainqueur et un vaincu dans une affection intellectuelle aussi entière que possible, cela — après les incidents de 1870 — paraît sans doute d'une virtuosité et d'une subtilité prestigieuse, à certains critiques.

D'autres se contentent d'analyser les cercles d'influence wagnérienne et les cercles d'influence de Gobineau, de les placer les uns sur les autres

d'en mesurer la juxtaposition et de voir combien ils se complètent malgré quelques angles gênants.

Il semble cependant que la figure originale de Gobineau ait gardé toute son ampleur, toute sa nature propre et n'ait été modifiée en rien par le commerce de Wagner ; ce dernier seul a subi l'emprise étrangère et inconsciemment avec son emballement et sa fougue coutumière a absorbé les idées du Français.

Quelles sont en effet les œuvres de Gobineau où l'on pourrait découvrir une influence wagnérienne ? Elles ne sont pas nombreuses : il n'y en a qu'une et c'est *Amadis*, ce poème admiré des seuls Allemands qui le considèrent comme un chef d'œuvre inconnu dans son pays d'origine. *Amadis* est postérieure à la rencontre de Wagner et de Gobineau, tout au moins dans sa seconde et troisième partie et *Amadis* est pourtant une œuvre qui n'a rien de wagnérien.

Une seule chose prouverait en faveur de la thèse allemande et ce n'est pas un écrit, c'est une œuvre d'art : Gobineau vers la fin de sa vie se sentit des dispositions à la sculpture : d'un ciseau assez libre avec une facilité d'exécution étonnante chez un homme de cet âge il produisit quelques œuvres et entre autres un buste de jeune Walkyrie, évocatrice au plus haut point de la pensée wagnérienne, tellement on y devine de volonté et d'appel à la libération de la race. (Ce n'est que comme œuvre d'amateur, évidemment que je juge ainsi cette sculpture et que je serai souvent tenté d'ailleurs de juger certains écrits du comte : l'amateurisme élégant dont les inexactitudes s'étalent dans les productions maîtresses de Gobineau ne pouvait que séduire un diplomate raffiné.)

Wagner d'ailleurs s'est nettement exprimé dans ses écrits et dans sa correspondance sur la façon dont il désirait que l'on jugeât ses relations avec le comte : il ne voulait pas qu'il puisse être question d'influence d'un vieillard sur un autre vieillard : cet orgueilleux commençait par écarter formellement l'idée d'une inspiration qui n'aurait pas été proprement sienne, et il ne demandait pas qu'on lui attribuât plus d'effet par rapport au Français. Mais dans le fond de son cœur il ne pensait peut-être pas ainsi : il s'imaginait, — on peut pour le croire s'en rapporter au ton de ses écrits, — qu'il se dégageait de sa personnalité un trop intense rayonnement pour ne pas illuminer ceux qui pénétraient dans son intimité ; et la seule chose qu'il ait pu concéder à Gobineau c'est que les mondes intellectuels et spirituels qu'ils avaient créés, personnels dans leur origine

étaient tellement apparentés qu'ils se mélangeaient intimement par le seul effet de leur rapprochement.

Car Wagner aimait et admirait Gobineau : il en reçut des impressions inoubliables : Schopenhauer, qui fut son Dieu et son génie familier pendant de longues années, disparut lorsqu'il se trouva en présence de l' "Essai". La correspondance des deux écrivains que M. Schemann détient jalousement et qu'il publiera prochainement affirmera leur communauté de vues et d'aspirations.

Les lettres assez nombreuses que j'ai pu personnellement lire, établissent les impressions que fit sur Wagner la lecture de la "Renaissance" et des "Nouvelles Asiatiques" : il était déjà préparé par cette première vision d'un cerveau net et curieux à comprendre l'œuvre prophétique qu'était l' "Essai" : dès qu'il eut connu cet ouvrage il le lut et le relut infiniment : certains chapitres le transportèrent : ceux par exemple qui traitaient de l'Inde et de la Rome impériale : ces évocations, ces descriptions et surtout peut-être cette lumière prodigieuse — et française malgré tout — dont il devinait les reflets, le transportaient d'étonnement et d'admiration : songer qu'il mit de côté la partition de Parsifal qu'il achevait à ce moment pour analyser l'état d'âme que lui causait le comte de Gobineau, n'est-ce pas tout dire, n'est-ce pas prouver que ce musicien était remué de préoccupations bien étrangères à sa musique et qu'il cherchait la gloire, quelle gloire ? dans un ordre d'idées où les seuls spécialistes de la pensée complexe peuvent évoluer.

Wagner s'était ému en pénétrant avec Schopenhauer dans l'étude du "Monde comme volonté et comme représentation". Il en avait déduit les fabuleuses combinaisons théologiques et cosmogoniques du Ring : il y avait trouvé l'excuse scientifique et rare, l'état tout à la fois hétéroclite et magistral de son drame prétentieux et sublime ; il ressentit un émoi encore plus grand en s'assimilant la pensée gobinienne.

Gobineau dans l' "Essai" établissant la supériorité des Aryens sur tous les autres hommes, affirmant que la perfection actuelle d'un peuple dépend de sa proportion de sang aryen, concluant avec un pessimisme outrancier à la mort de l'humanité, à la négation de l'idée de progrès (idée qu'il combat principalement avec des arguments acharnés), devait être compris par un Wagner plongé dans de lourdes préoccupations de régénération de l'humanité affaiblie et malade.

L'idée de progrès est en effet une de celles sur laquelle on fonde le

plus aisément un système de morale et de philosophie ; on sait combien cette idée a pu influencer un esprit comme Tocqueville : le vieillard qu'était à ce moment Wagner, — Dieu fixé par l'adoration servile d'une cour, d'une race, de tout un monde dans une prosternation sur lui-même comme seul un Hugo en connut, — cherchait dans ses lectures et dans ses familiers les raisons de ses écrits et de ses discours.

La gloire musicale insuffisante à nourrir le cerveau du grand homme était en quelque sorte abolie dans son souvenir, et les seules constructions de sa pensée, qu'il voulait sereine et libérée, l'intéressaient.

Ce fut la suprême raison de ses relations avec Gobineau : l'existence de cette amitié, profonde, un peu acharnée même de la part de Wagner, se trouve dans le désir qu'avait le musicien de faire sienne une pensée dont il voulait se réserver l'originalité. Sans cela comment Wagner ne se serait-il pas aperçu de ce qu'il y avait de factice dans cette sympathie et cette estime, comment aurait-il pu se tromper sur la distance de leurs origines, sur l'éloignement de leurs points de départ, sur les conclusions de leur pensée ?

* * *

Avant de se cramponner à l'idée gobinienne Wagner connut d'autres exaltations : faut-il citer son essai sur la "diète régénéréscente". Là encore il s'agissait d'un français, Gleirés, mort à 70 ans, après avoir toujours vécu dans les Pyrénées selon les principes végétariens, et écrit un ouvrage tendant à prouver que le salut de l'humanité se ferait grâce à la suppression de l'alimentation carnée. Il n'en fallait pas plus, pour emballer Richard Wagner ; la théorie de la "diète régénéréscente" était créée : la chair animale était chargée des méfaits du genre humain. Et Wagner allait fort loin dans ses déductions : le Judaïsme lui devenait odieux parce que Adam était chassé du Paradis Terrestre pour avoir mangé une pomme dont "le suc devait être au contraire très favorable à sa santé", et parce que Jehovah préférait l'agneau d'Abel aux légumes de Caïn. La "diète régénéréscente", si elle avait été conçue par un autre cerveau que par celui qui écrivit *Tristan et Yseult*, n'attirerait qu'une attention souriante et ironique.

Mais faut-il donner plus d'importance à la tentative mystique et chrétienne qui lui succéda, à la "régénérescence par la Cène". Wagner

s'anéantit devant la Croix : et ce n'est peut-être pas tant Dieu qui lui procure cet effondrement, ou le " fils de l'homme ", incarnation de Dieu, que le Sang, le Sang du sacrifice ? Le sang qui lui fait horreur quand il provenait des animaux, aux plus beaux jours de la " diète régénéréscente " devient une source de vie prodigieuse quand il jaillit du flanc sacré.

Or le " sang " supérieur, ce sang divin, Wagner en trouva la substance dans la " race " de Gobineau ; il lui sembla que son ami avait exprimé d'une autre façon, les mêmes aspirations, les mêmes dégoûts que lui, et s'il est vrai que l'un et l'autre ont poussé des cris de détresse devant la corruption contemporaine, il y a loin des imaginations bizarres du musicien allemand, aux idées discutables, mais curieuses de l'écrivain français. Gobineau se réfugie souvent dans des images et des symboles obscurs, mais ceux qui aiment à penser et à dénicher des pensées, comme des enfants dénichent des nids, n'ont qu'à gagner au commerce de l'auteur de l'Essai.

C'est dans la correspondance des deux hommes — ainsi que je l'ai déjà dit — que se montre le mieux leur accord, et leur unanimité de vues : là vraiment mieux que dans leurs écrits, se montre leur pouvoir créateur, là des éclairs surprenants surgissent ; là des indications, des tendances apparaissent ; là se font d'attirantes pérégrinations spirituelles.

Et là enfin apparaît le point même où Wagner et Gobineau se sont rencontrés, le centre de gravité autour duquel tourna leur amitié d'une part, leur collaboration intellectuelle d'autre part : c'est leur sentiment commun d'admiration pour la pensée germanique.

Voilà le grand mot écrit, et qui explique pourquoi les Allemands élèvent de tels monuments en l'honneur d'un homme qui fut un bon écrivain certes, mais nullement le penseur extraordinaire que d'aucuns prônent.

Gobineau dans son " Essai " s'employa à définir le rôle et l'emploi de la race germanique et de la pensée germanique dans le monde ; il rendit au germanisme le service de lui fabriquer un état-civil éblouissant ; il se souvint de celui qu'il s'était donné à lui-même depuis Ottar-Jarl, le pirate Norvégien jusqu'à Thibault Joseph de Gobineau en passant par Simon Gobineau, militaire et marchand de draps. Et il donna à l'élément germain dans l'histoire du monde une importance et un relief, en même temps qu'une priorité d'attributions et de pouvoirs fondés sur l'anthropologie, l'histoire et la philosophie. C'est plus qu'il n'en faut pour que tout ce qui est peuple allemand ne voue une admiration entière à Gobineau

et que Schemann, le vulgarisateur de la science gobinienne et de la légende gobinienne n'entonne en son honneur la trompette triomphale.

Je traduis, mot pour mot, laissant au texte allemand, toute sa valeur, ceci :

“ Gobineau a poursuivi plus loin les destinées lumineuses des germains : il les a rapprochés du monde moderne ; il leur a conquis des terrains plus riches qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait pu le faire. Wagner de son côté a incarné fidèlement et hardiment tout l'empire du monde germanique en créant son chef-d'œuvre le plus puissant, l'anneau des Nibelungen ; il a mis dans le chef-d'œuvre tout le contenu de la pensée et de la sensibilité germanique, et y a célébré le sens german, l'art german et l'héroïsme german. De sorte que l'on peut dire que ces deux hommes se sont rencontrés comme la théorie et la pratique se rencontrent et qu'ils ont cherché et trouvé le même idéal sur le chemin de la science et de l'art. Et l'on peut dire encore que l'enseignement de Gobineau et les chefs d'œuvre de Wagner sont comparables à l'inscription et l'effigie d'une médaille commémorative du germanisme.”

On voit l'exaltation qui possède tout un parti au prononcé du nom de Gobineau : la fierté de la race allemande, cette naïveté grandiloquente et absolue, trouvant à se fortifier auprès d'un français au moment même où ce français subissait la défaite la plus humiliante que peuple connut jamais, est plus qu'il n'en faut pour expliquer l'engouement singulier dont jouit actuellement le grand ami de Wagner.

Ces deux pensées sont donc réunies par un lien solennel pour le peuple allemand : les paysages artistiques du musicien s'illustrent des écrits du philosophe dont l'enseignement est transporté sur la scène terriblement machinée de Bayreuth ; on peut donc saluer comme un aboutissement curieux et théâtral ce printemps de l'an 1881 qui vit réunis dans la même loge pour assister à la tétralogie, Gobineau et Wagner. Ces deux hommes étaient réunis dont les pensées venues de si loin avaient tant tardé à se rencontrer : ce n'était pas une simple sympathie qui les rapprochait ; l'œuvre qui se déroulait sous leurs yeux prouvait le caractère indélébile de cette union.

Mais je ne peux résister au désir de citer du Schemann, tellement cet homme, d'un rare mérite au demeurant, incarne et représente, l'esprit germanique. “ Nulle part la suprématie de l'esprit german dans les temps modernes, ne se manifeste plus puissamment que dans l'union de

l'art de Gobineau et de l'art de Wagner : cet art fait du mélange intime de la poésie et de la musique peut être considéré comme german par excellence et passant par-dessus les Allemands gagnera tous les peuples, atteindra tous les esprits, aussi longtemps que ceux qui sont capables d'idéal pourront penser et sentir germaniquement."

Les idées lancées par le comte, sa conception de l'histoire ramenée à un conflit de race, la hiérarchie de ces races cataloguée d'après la pureté du sang aryen, la loi du progrès niée ou plutôt rejetée à une question de forme et d'habitat de vie qui en dernière analyse conduit au pessimisme universel ; en un mot les peuples se désagrégant et aboutissant à de variées déchéances, à de basses disparitions : tout cela, le plus hardi et le plus nouveau de la thèse gobiniste ébranla Wagner et le conquit.

D'autant plus qu'un autre facteur venait encore influencer les gestes et les décisions du musicien.

Le problème de la " Renaissance " cette époque de trouble et de révolte qui au point de vue art eut les mêmes effets que la Révolution au point de vue social, avait été étudié par Gobineau dans une œuvre mal ordonnée mais des plus curieuses, qui considérait l'art comme le moyen d'expression le plus élevé de toute civilisation et attribuait au véritable artiste un rôle héroïque.

L'héroïsme de l'artiste : cela devait toucher particulièrement Wagner ; toutes ses luttes magnifiques, toute son endurance contre la mauvaise et même la bonne fortune, revivaient pour l'auteur de Parsifal dans certains pages de l'ouvrage du comte.

* * *

Cette divination de son rôle artistique, ces inclinations devant des théories esthétiques qui lui étaient chères, tout cela, de prime abord, avait déblayé les appréhensions qui auraient pu exister entre Wagner et Gobineau.

Par la " Renaissance ", l' " Essai " pénétrait l'âme du musicien et sans que l'on puisse trop se prononcer pour une victoire française, tellement Gobineau est en marge de sa nationalité, Wagner ayant commencé son évolution artistique en pays français, terminait sa longue et merveilleuse carrière sous l'égide d'un représentant de la vieille France, d'un fin

diplomate qui, par de mauvaises routes peut être, mais sûrement, le forçait à reconnaître que l'esprit souffle où il veut.

Que le lecteur qui veut approfondir ces questions et les éclairer de ses lumières personnelles se reporte aux articles de M. Hans von Wolzogen et de M. Heinrich von Stein parus dans les "Feuilles de Bayreuth."

Les conclusions sont besognes inutiles : il est préférable de laisser chacun tirer le jugement qui lui plait de ce qu'il vient de lire.

Il faut admirer Wagner et il faut admirer Gobineau. Comment les admirer ? C'est une question de tempérament et d'époque.

Nous traversons en ce moment une période de déwagnérisation très caractéristique ; il est évident que l'étoile de Gobineau faiblira en même temps que celle que son illustre ami.

A moins que par esprit de contradiction ceux qui piétinent doucement — les pieds nus comme les danseuses d'aujourd'hui — sur le grand cadavre de Bayreuth ne s'amuse à glorifier le descendant d'Ottar Jarl !!

JEAN LAPORTE.





L'ORIGINE DE LA MUSIQUE

Presque simultanément, et voilà quelque temps déjà, M. Carl Stumpf a publié un bref volume sur *Les commencements de la musique* (*Die Anfaenge der Musik*, Leipzig, Barth) et M. Jules Combarieu un gros ouvrage sur *La musique et la magie* (Paris, Alphonse Picard). L'un et l'autre auteur s'attachait principalement à résoudre la question, depuis tant de siècles controversée, de l'origine de la musique. Comment est venue à l'homme, pour la première fois, l'idée de produire des sons dénués de toute utilité directe et de toute signification précise ? A vrai dire, il est également intéressant de se demander comment un homme a pu songer à reproduire les formes de la nature à l'aide d'autres formes taillées ou modelées par ses mains, ou bien encore à en donner l'illusion par le moyen de lignes tracées sur une surface plane. Mais il semble que pour inventer la musique, un plus grand effort de l'esprit ait été nécessaire, puisqu'elle ne trouve pas de modèles dans le monde extérieur : une mélodie, si simple soit-elle, n'est jamais la copie de ce que nos oreilles ont pu entendre ; les notes mêmes dont elle est formée sont d'institution humaine : la voix du vent ignore cette fixité ; la chanson du ruisseau ne procède pas par intervalles ; la symphonie de la forêt ou de la mer mélange ensemble les tons et les accords en une confusion inextricable.

Les philosophes de la Grèce avaient été déjà tentés par ce problème. Ceux de l'école d'Epicure répétaient assez naïvement, après Démocrite, que les hommes avaient appris à chanter en écoutant les oiseaux. Lucrèce décrit ainsi leurs essais rudimentaires :

*At liquidas avium voces imatarier ore
Ante fuit multo quam levia carmina cantu
Concelebrare homines possent aureisque juvare.*

La science moderne, qui a emprunté à Epicure ses atomes, a également approuvé toutes les théories qui mettent l'homme au niveau des

glorieux, appi par de cela

bêtes ou même le rabaissent au-dessous. Mais elle les a compliquées de quelques observations d'histoire naturelle qui ne sont en fait que d'autres hypothèses. C'est ainsi qu'en vertu de la sélection sexuelle, les femelles dans toutes les espèces choisiraient les mâles vigoureux, par un appétit de plaisir qui serait conforme aux intérêts de la race. C'est donc afin de séduire sa compagne que le faisan se parerait de plumes bariolées, que le rossignol passerait les nuits à s'égosiller. On imagina même que l'éclat des fleurs se rendait utile en attirant les papillons, entremetteurs inconscients qui portaient le pollen à l'ardente chasteté des stigmates. C'est une autre façon de dire que Dieu a divisé le melon en côtes pour qu'il fût mangé en famille. Qu'est-ce que l'être fort ? C'est, nous dit-on, celui qui est le mieux adapté aux conditions de son existence. L'oiseau vêtu d'un costume éclatant, celui qui excelle aux trilles et aux roulades, enfin la fleur épanouie, sont-ils mieux adaptés à ces conditions ? Oui, si parmi elles on a placé d'avance le goût des femelles et des papillons pour la beauté des sons et des couleurs. De bons esprits s'étonneront qu'une science ait pu s'appuyer pendant tout un siècle sur une pétition de principe aussi grossière. Tous les bons esprits ne sont pas des savants ; la réciproque est non moins vraie.

Pour le cas spécial de la musique, longtemps avant Darwin, Aristoxène, disciple d'Aristote, avait fait une remarque qui prévient toute assimilation entre l'animal et l'homme. C'est que la musique procède, comme il dit, par mouvement discontinu, ce qui signifie qu'elle passe brusquement d'un degré défini de hauteur à un autre degré, différente en cela du langage, où la voix monte et descend sans interruption. Il est vrai que certaines voix trop rudes, chez les sauvages et aussi chez les civilisés, ne font entendre que des sons confus : la musique en ce cas se rapproche du langage, mais malgré elle et seulement par le défaut de la nature humaine. Les animaux n'ont pas de langage, du moins de langage articulé ; ils n'ont aucune espèce de musique. *qu'on sur...* Aucun oiseau chanteur n'a jamais proféré une seule note distincte, et la preuve, c'est que nul observateur n'a pu proposer une transcription acceptable de son chant en notre système d'écriture musicale. Il est vrai aussi que certains de ces oiseaux, le merle, le sansonet, apprennent à siffler l'air qu'on leur a longtemps répété ; mais cette imitation, toujours assez lointaine, reste purement automatique : attentif dans sa cage, le petit élève reproduit de son mieux ce qu'il entend, mais ne s'avisera jamais d'essayer par lui-même un autre

arrangement des notes. Le merle n'est pas plus musicien que le perroquet n'est orateur.

Par un scrupule assez étrange, M. Stumpf n'a pas voulu tirer avantage de cette différence fondamentale. Il stipule que toute musique doit être susceptible de transposition, c'est-à-dire pouvoir se reporter à une autre hauteur sans que les rapports des intervalles soient altérés. C'est là une opération dont les animaux sont évidemment incapables. Mais l'homme aussi ne l'entreprend pas sans quelque conséquence. Les peuples de l'Extrême-Orient remarquent la hauteur des notes plus que leurs distances, et parmi nous, tous les musiciens sensibles recevront une impression différente d'une mélodie présentée dans un autre ton, même si leur oreille inexperte ne les renseigne pas sur la valeur du déplacement.

Quoi qu'il en soit, M. Stumpf écarte aisément la théorie d'Epicure perfectionnée par Darwin. Il rejette de même celle de J.-J. Rousseau et de Spencer, qui, contrairement au principe d'Aristoxène, dérive la musique du langage, et celle du D^r Bücher, qui dans son livre *Arbeit und Rythmus* a soutenu que les premiers chants ont eu pour objet de régler les mouvements d'un travail collectif, proposant ainsi une explication du rythme, non de la musique. Après quoi il vient à offrir lui-même sa théorie, qui se réduit à ceci : les premiers airs de musique ont été des cris d'appel, qui rendaient reconnaissable au loin une famille, un clan, une tribu. Cette affirmation est suivie d'une série d'exemples, choisis en toutes les régions de la terre et commentés avec autant de goût que de savoir. Ce qui en ressort le plus clairement, c'est que les chants des peuples les plus sauvages n'emploient qu'un petit nombre de notes, et que souvent ils suivent la direction descendante, en diminuant aussi d'intensité. Ils prennent ainsi l'apparence de cris prolongés, mais ce n'est qu'une apparence. Aristote remarquait déjà, en un de ses problèmes (xix, 37), que dans le chant l'acuité est indice de force, parce qu'une impulsion vigoureuse produit un mouvement rapide, donc des vibrations fréquentes. De nos jours encore, les chanteurs et même les instrumentistes sont tentés de donner plus d'accent aux sons élevés, ainsi que le savent ceux d'entre nous qui ont dirigé un orchestre, ou simplement entendu jouer un quatuor d'amateurs. Et cet instinct justifie, en français, en chinois, sans doute en d'autres langues encore, l'expression abusive *parler haut*, pour *parler fort*. Le chanteur primitif, inhabile à régler son souffle, commence haut et fort, puis, à mesure que ses réserves d'air s'épuisent, baisse à la

fois et le ton et la voix. En souvenir de cet usage, la gamme, chez les anciens Grecs, s'énonçait en descendant, non en montant comme nous faisons.

Il est naturel aussi, et presque trop naturel, que les airs les plus simples ne se composent que de peu de notes. Mais quelles sont ces notes ? Tantôt, comme dans les chants à peine distincts des Weddas de Ceylan, ce sont des notes voisines, séparées entre elles par un ton, un demi-ton, parfois même un intervalle moindre encore. Tantôt, au contraire, comme chez les non moins sauvages Koubous de Sumatra, elles sont à distance de tierce, de quarte ou de quinte. C'est que l'oreille humaine peut associer les sons de deux manières : parce qu'ils diffèrent de peu en hauteur, ou bien parce qu'ils appartiennent à la même série d'harmoniques, ce qui revient à dire que leurs nombres de vibrations sont multiples d'un même nombre, et nous donne l'impression bien connue, mais plus aisée à désigner qu'à définir, de la consonance. Ces deux principes, qu'on peut appeler principe de proximité et principe de consonance, ont présidé à la constitution de toutes les gammes en usage. Quand c'est le premier qui l'emporte, on obtient des gammes à degrés très rapprochés, du genre chromatique, comme l'Asie antérieure les préfère. Si le second est seul consulté, les degrés s'écartent au contraire comme dans la gamme chinoise qui n'admet pas le demi-ton. La gamme grecque accordait à chacun son domaine : les notes appelées fixes, gouvernées par la consonance, gardaient entre elles les rapports inaltérés de la quarte, de la quinte et de l'octave, qui étaient alors les seules consonances reconnues ; les notes mobiles, attirées par la proximité, se serraient au point de ne laisser entre elles que des tiers ou des quarts de ton. Les deux principes se confondent dans notre musique : il n'est pas une note que nous ne rattachions mentalement à un accord, en même temps que nous la devinons comprise entre deux autres notes qui la touchent. Lequel de ces deux principes est entré le premier en action ? C'est ce que nous ne pouvons décider jusqu'à présent, puisqu'on rencontre l'un et l'autre dans la musique des sociétés les moins civilisées.

Rien jusqu'ici ne vient à l'appui de l'hypothèse par quoi l'auteur prétend remplacer celles qu'il a si victorieusement abattues. Si on parcourt son recueil d'exemples, on remarque que ces mélodies sont des chants religieux, des chants d'amour, des déplorations mortuaires, des incantations magiques ou des chansons à danser. Aucune n'a servi de cri de

ralliement. On pouvait prévoir ce résultat désastreux. Il arrive aujourd'hui que certaines combinaisons de notes invitent à un acte précis ou désignent un objet matériel : tel est le cas pour nos fanfares de chasse, nos sonneries de clairon, ainsi que pour les motifs conducteurs dans la *Tétralogie* de Wagner. Mais ce n'est là qu'un emploi détourné : fanfares et sonneries ont d'abord été des chansons et n'éveillent que par convention l'idée de la soupe, de la retraite ou du cerf dix cors ; le thème de l'anneau ou celui de l'épée tire sa valeur du sentiment de menace ou de défi dont ces accessoires sont d'autres emblèmes. Les philosophes chinois croient que la musique est le naturel épanchement d'une émotion trop vive, que les paroles ne contiennent plus. Cette explication nous paraît simple ; est-ce un défaut en l'espèce ? Peut-on s'imaginer des hommes primitifs qui se constituent des armoiries en musique, et les compliquent à dessein d'éviter l'équivoque et la méprise ? Ne vaut-il pas mieux, avec l'homme de bien qui a écrit le *Mémorial des rites*, croire que sous l'empire de l'enthousiasme heureux qui les possédait, d'elles-mêmes leurs voix se sont élevées pour le chant, d'eux-mêmes leurs jambes et leurs bras se sont agités pour la danse ?

Enfin, il est à remarquer, d'après M. Stumpf lui-même, que certaines peuplades de l'Afrique emploient, pour se communiquer les nouvelles à distance, une sorte de tambour. Or les deux notes dont est capable cet instrument sont disposées, pour les signaux, dans un ordre quelconque, à peu près comme les points et les traits de notre télégraphe Morse, ou bien imitent l'accentuation de certains mots de la langue parlée ; en aucun cas elles ne reproduisent le rythme d'un air de musique. Si certains airs avaient été aptes à remplacer la parole, n'était-il pas indiqué de les frapper sur ce tambour ?

Il ne semble pas d'ailleurs que M. Stumpf attache une très grande importance à son hypothèse : il la donne pour l'acquit de sa conscience, parce qu'après avoir écarté toutes les autres, il ne veut pas laisser le lecteur dans les ténèbres complètes. On le devine tout prêt à l'abandonner pour peu qu'on lui en présente une plus satisfaisante. Et l'objet principal de son livre n'est pas de nous enseigner l'origine de la musique, mais de nous en faire connaître les premières manifestations, ou plus exactement encore les manifestations que nous considérons comme analogues aux plus anciennes, parce qu'elles se présentent chez des peuples dont la civilisation paraît avoir fait peu de progrès depuis l'enfance de l'humanité. Bien que l'auteur professe le plus docte mépris pour les musiciens

qui s'approprient les textes consacrés à la science et les encadrent d'accords à l'usage des salons, ce n'est pas seulement le savant, c'est aussi le musicien qui goûtera une joie innocente à feuilleter cet herbier musical dont les fleurs sont si adroitement conservées que nous croyons sentir encore leur parfum de sauvage fraîcheur.

M. Combarieu a écrit au contraire un livre de doctrine, nourri de documents, de citations, de témoignages, mais qui tous sont rapportés à une idée partout présente : c'est que musique est fille de magie. Par une assimilation pareille, on veut aujourd'hui que les figures d'animaux inscrites aux parois des grottes quaternaires soient des simulacres destinés à garantir la possession de l'être représenté. Quelle que soit la valeur de cette hypothèse, elle est nouvelle ; elle s'appuie sur un grand nombre de preuves, et ce qui vaut mieux encore, elle fournit une explication à des groupes de faits jusqu'ici mystérieux, comme l'importance accordée à certains nombres dans la théorie musicale. Enfin on ne saurait trop approuver une méthode qui au lieu de ne tenir compte que des manifestations sensibles de la musique, mélodie et accords, s'efforce, puisqu'il s'agit d'une invention humaine, de retrouver les pensées qui ont présidé à cette invention, et pour y parvenir consulte non seulement les recueils notés, les rouleaux phonographiques et les relations des voyageurs, mais aussi les traités des théoriciens, les commentaires des critiques et les systèmes des philosophes.

La magie est l'art de contraindre, à la fois par le moyen de signes et par la domination de la volonté, les esprits invisibles, notamment les âmes des morts et les élémentals qui habitent la matière, à se manifester, à répondre aux questions posées, à exécuter les ordres énoncés. Elle se distingue aujourd'hui très nettement de la religion, qui, s'adressant à un pouvoir suprême, n'a recours, pour le fléchir, qu'à la prière. Mais dans les sociétés primitives, comme aujourd'hui dans beaucoup de sociétés sauvages, religion et magie se confondaient, parce que les dieux restaient mêlés à la foule des esprits, et le prêtre était un sorcier. Aujourd'hui même le vulgaire lui attribue volontiers un pouvoir maléfique ou bien-faisant, mais surnaturel ; et l'anticléric qui touche du fer à la vue d'une soutane est victime d'une antique superstition, de même que la pauvre femme qui, sur la foi d'une annonce de journal, demande le soulagement d'intimes misères à l'élixir d'un abbé assez singulièrement spécialiste. Il

ne faut donc pas s'étonner, selon la juste remarque de M. Combarieu, si certaines prières de la liturgie catholique continuent d'observer les règles du formulaire magique qu'elles ont supplanté : ainsi le *Kyrie eleison* de notre messe, qui se compose de trois phrases, chacune trois fois répétée, afin de rendre honneur au nombre trois, qui est doué d'éminentes vertus ; on peut même se demander si le dogme de la Trinité n'est pas la justification religieuse de cette vieille vénération du ternaire, mais la question ainsi posée ne peut se résoudre que par l'intervention du principe d'analogie, lequel, étant celui des sciences occultes, demande, pour être bien compris, une préalable initiation.

Que la musique, et particulièrement celle de la voix humaine, ait été fréquemment employée à des fins magiques, c'est de quoi M. Combarieu trouve sans peine des exemples ; le langage même en témoigne, puisqu'en grec le mot *ôdè*, en latin le mot *carmen*, désignent à la fois un charme et un chant, et que l'idée du chant transparait encore dans les mots français *enchanter*, *incantation*. Mais quelle est la raison de cet emploi ? Invoquant le principe d'imitation, M. Combarieu imagine que pour amener la pluie on chante une mélodie dont le mouvement descendant peut se comparer à la chute de l'eau, mais que pour dissiper les nuages, un air très calme dépeint la sérénité du ciel. Ce sont là des interprétations modernes : aucun musicien, avant le XVI^e siècle de notre ère, n'a cru que son art lui permît d'exprimer un sentiment défini. Platon et Aristote eux-mêmes, lorsqu'ils étudient les effets moraux de la musique, les attribuent d'une façon générale à de certaines gammes ou à de certains rythmes, et ces effets ne sont que d'excitation ou d'apaisement, d'exaltation ou de dépression. Quant aux Chinois, s'ils disent que la musique donne issue à l'excès de nos émotions, ils ne distinguent pas ces émotions entre elles, et très finement écrivent ici le mot de *bonheur*, qui avec une autre prononciation est en leur langue le nom même de la musique, entendant par là cette allégresse qui s'empare de notre âme lorsqu'une passion vive l'agite et lui donne conscience de sa force, quelle que soit d'ailleurs cette passion, et même si dans son principe elle est douloureuse.

Si la musique s'est imposée à l'attention des hommes, ce n'est pas du tout par sa ressemblance convenue avec tel ou tel bruit de la nature, mais au contraire par la différence radicale qui la sépare de tout ce qu'on entend par aventure ; faute de lui connaître des modèles en ce monde, il fallait bien les lui chercher dans un autre : dès l'origine, la musique dut

passer pour le langage des esprits. Par une induction semblable, la philosophie qui a le mieux saisi cet art en son essence, celle de Schopenhauer, en fait l'image, non de l'existence, mais de la cause première, qui est inaccessible à nos sens comme à notre raison, et sans le secours d'une telle transcription ne parviendrait jamais à notre connaissance. Manifestation de l'invisible que l'homme restait maître de provoquer et de régler, la musique ne dérivait pas de la magie : elle était magie. Elle l'est demeurée, à cela près que l'incrédulité moderne, en bannissant les esprits pour ne laisser alentour de nous qu'une matière inerte, l'a privée de ce domaine extérieur, non de son pouvoir de révélation, retourné désormais sur la conscience humaine dont on se flatte de reproduire, comme sur le tracé d'un phonographe, les plus subtiles impulsions : c'est la magie des sentiments. Il est des musiciens pourtant qui, non contents de l'âme humaine, savent nous rendre présentes les âmes des choses dont nous n'osons plus prononcer les noms mystérieux ; ce sont eux qui seuls accomplissent jusqu'au bout leur mission d'hiérophantes ; ce sont leurs œuvres qui nous initient à la fois à nos propres pensées et à celles de l'univers.

Le musicien était magicien ; et comme en ces temps éloignés la poésie se chantait et ne se lisait pas, un même mot désigne en latin le poète, le musicien, le devin : *vates*. Le musicien devine les mélodies qui pour les esprits prennent le sens d'une question, d'un appel, d'un ordre ; les esprits lui livrent leurs secrets, il communique avec eux, il est leur représentant accrédité auprès des hommes. C'est pourquoi la philosophie chinoise lui décerne le titre de sage, *kiun-tze*, qui n'implique pas seulement la justesse de l'esprit, mais la connaissance intuitive des vérités cachées aux hommes ordinaires, qui peuvent les apprendre par l'enseignement du sage, non les découvrir par leurs propres moyens ; le sage est né pour gouverner les peuples et les rendre heureux en les mettant d'accord avec les volontés, pour lui seul manifestes, du ciel et de la terre. C'est par la musique qu'il traduit ces volontés et les fait pénétrer dans les cœurs.

La science du magicien n'a pas de méthode : de même que ses formules et ses figures cabalistiques, ses mélodies lui sont inspirées ; ce sont des oracles qu'il rend, non des ouvrages qu'il compose. Mais bientôt on soumit ces documents à l'analyse, et, comme il est arrivé aussi pour les œuvres de l'art, on en déduisit certaines règles qui furent imposées

aux magiciens futurs. C'est ainsi, comme le montre très ingénieusement M. Combarieu, qu'on s'efforça de faire apparaître dans la musique les nombres que quelque analogie rendait sacrés. On s'astreignit à répéter une même formule deux, trois ou quatre fois, selon les préférences de la théorie arithmétique. On construisit des gammes composées de sept notes, à cause du nombre des planètes ; en Chine, les cinq notes de la gamme répondent aux cinq éléments, aux cinq saveurs, aux cinq couleurs, aux cinq points cardinaux, aux cinq vertus. pendant que les douze demi-tons chromatiques sont mis en rapport avec les douze mois. Plus tard, quand on découvrit que la hauteur des notes était en fonction de la longueur des cordes vibrantes ou des tubes sonores, puis de la fréquence des vibrations, on s'efforça de faire apparaître, dans les nombres qui mesureraient ces longueurs ou ces fréquences, des facteurs qui auraient encore une vertu magique. Les Pythagoriciens, dont la philosophie entière est fondée sur la correspondance des choses aux nombres, retrouvaient dans leur proportion harmonique les lois fondamentales de l'arithmétique, donc de l'existence ; et les théoriciens chinois adoptaient, pour les tubes musicaux, de spéciales unités de longueur, divisées en neuf parties et non en dix comme d'ordinaire, afin de rendre hommage à ce nombre particulièrement vénéré dans la philosophie taoïste, alors prépondérante.

De toutes ces considérations il résulte que la musique, à ses débuts et pendant une longue période de son histoire, reste confondue avec la magie, et que, de nos jours même, plus d'une ressemblance entre l'une et l'autre subsiste. Faut-il conclure, avec M. Combarieu, que les premiers musiciens, occupés uniquement de magie, se sont trouvés faire de la musique par surcroît et sans le savoir ? La question est générale, car la science moderne de la préhistoire affirme également que les premiers peintres n'étaient pas des peintres, ni les premiers poètes des poètes. La notion de l'art ou, ce qui revient au même, l'idée du beau ne serait pas primitive ; elle se serait dégagée peu à peu d'ouvrages ou d'usages qui d'abord n'étaient exécutés ou pratiqués qu'en vue d'un avantage matériel, comme par exemple on en peut retirer du commerce avec les esprits. M. Pottier, cité par M. Combarieu, énonce ces axiomes :

“ Je ne pense pas qu'aucun chef-d'œuvre égyptien ni grec soit né du désir de créer l'œuvre d'art pour elle-même, et comme on dit pour le plaisir. Toute statue, tout bas-relief, tout tableau était conçu en vue d'une destination précise : l'amour du bibelot était inconnu aux anciens...

Oh !

Et l'erreur, qui employait les images, les plus respectables

Dans l'antiquité, l'utile a toujours été l'armature solide du beau. ”

Rien de plus juste, si ce n'est le contraire. L'antiquité a ignoré la grâce inutile du bibelot, encore qu'on ne sache trop à quoi pouvaient servir les statuettes de Tanagra, ni les innombrables figurines qui les ont précédées depuis les temps les plus primitifs, ni même les fusaïoles ou les prétendus bâtons de commandement qui abondent dans les fouilles préhistoriques. L'antiquité n'ignorait pas moins la tristesse de nos machines qui, sans nul souci de nous plaire, résolvent un problème de mécanique. Et si l'utile était l'armature du beau, le beau était l'excuse indispensable de l'utile. Les plus humbles ustensiles étaient ornés ; les plus pauvres chaumières, décorées de reliefs ou de peintures ; les tribus les plus sauvages, si elles n'usent pas du vêtement pudique ou protecteur, ne manquent pas à se parer de colliers, de bracelets, d'anneaux, d'aigrettes, et utilisent même la surface de leur corps pour y tatouer les images de leur fantaisie. La vérité est que dans les temps anciens la notion d'utilité et celle de beauté, que notre dialectique sépare, sont mêlées. C'est pourquoi il n'est pas de société humaine où l'art ne commence en même temps que l'industrie. L'homme qui le premier frota deux bâtonnets pour faire jaillir le feu dut les agrémenter au moins de quelques incisions symétriques : en foi de quoi nous collons encore des vignettes souriantes aux faces de nos boîtes d'allumettes-bougies.

Certains ouvrages de l'art ont été appliqués à des usages domestiques ; d'autres à des fins magiques. Ce dernier cas est-il celui des peintures souterraines ? Rien ne le prouve. On allègue, il est vrai, qu'elles sont placées en des retraites obscures où nul regard ne les pouvait admirer ; c'est que partout ailleurs l'action prolongée de la lumière les a fait disparaître. Il a bien fallu, pour les tracer, quelque moyen d'éclairage ; les hommes des premiers âges avaient des torches ; une salle de festin ou de réunion, décorée de fresques qui sortaient de l'ombre à la clarté mouvante des flammes, n'a rien d'invraisemblable, même à l'époque de la pierre taillée. S'il en est ainsi, le sculpteur qui, plus tard, dressa les premières effigies des dieux, aurait mis au service de la religion un art déjà formé. Le musicien, au contraire, fut dès ses premiers essais voué à la magie. Lui a-t-il appartenu sans réserve pourtant ? Il est permis d'en douter, puisque les civilisations les moins avancées nous montrent, à côté des incantations, d'autres airs simplement destinés à la danse ou à la requête d'amour. Mais surtout il faut remarquer qu'un chant magique,

avant d'être magique, est un chant, c'est-à-dire un système de sons choisis et disposés sans autre intention que de satisfaire au secret instinct de l'ordre, de la proportion et de l'équilibre. Il existe des talismans qui ne sont que des signes conventionnels, des grimoires faits avec des chiffres ou des mots abrégés : ils se sont transmis jusqu'à nos jours sans prendre le caractère de l'art qui leur manquait dès le principe. La musique dont usaient les magiciens antiques est un art qui se connaît mal et n'a pas encore revendiqué son indépendance ; mais déjà l'idée de la beauté s'y trouve impliquée.

Le savant de nos écoles matérialistes sourit si on semble attribuer à la beauté une existence objective ; et cependant il reconnaît comme des propriétés certaines de la matière d'autres qualités dont seuls aussi nos sens témoignent, comme la couleur, la résistance, la masse, le mouvement, l'étendue, l'existence. En faveur de celles-ci il invoquera le consentement universel ; mais il n'est pas d'homme qui ne soit sensible au moins à certaines formes de la beauté. Les exceptions ne prouvent rien : c'est une infirmité que de ne rien comprendre à la musique ou à la peinture, tout comme d'être sourd ou aveugle. Les divergences d'appréciation sont négligeables également : un homme fait ses délices d'une symphonie ou d'un tableau dont un autre s'indigne : allons-nous révoquer en doute les saveurs, parce que certains d'entre nous aiment l'ail ou l'oignon qui nous incommode ? Sommes-nous même certains que notre perception de la saveur, de la couleur ou du son soit analogue, ou seulement comparable, à celle de qui que ce soit ? Cependant, nous possédons tous comme un bien commun la notion de la couleur, celle du son, celle de la saveur. celle aussi de la beauté.

Qu'est-ce que la beauté ? C'est la manifestation d'un monde différent où nous atteignons à un bonheur inespéré et même inconcevable en celui-ci. Ce monde est-il fictif ? Peut-être qu'il existe et c'est le paradis que notre âme doit visiter dans la suite des temps ; ou bien c'est le modèle dont le monde présent se rapproche avec effort : car il ne paraît pas possible d'expliquer la totalité des phénomènes par le jeu aveugle des causes efficientes ; l'œuvre de la nature n'est pas seulement un travail mécanique ; c'est aussi une œuvre d'art. Dans le premier cas l'artiste est le prophète de nos destins ; dans le second il favorise, bien mieux que le savant, le progrès de l'univers en lui montrant, avec l'avantage de proportions réduites et de conditions spéciales, l'exemple de ce qu'il doit

s'efforcer d'accomplir. Le célèbre Whistler, à qui on vantait des aspects tout pareils à ceux de ses tableaux, répondit : " Oui, j'ai remarqué que la nature faisait mieux depuis quelque temps. " Ce n'est pas seulement une boutade d'ironique orgueil. Ceux qui ont des yeux pour voir remarquent que la nature, depuis quelques années, renonce à ces couchers de soleil qui impatientaient Oscar Wilde. Elle cesse d'imiter les peintres de Fontainebleau et devient impressionniste. Elle retarde ; il faut l'excuser : elle a tant à faire !

L'artiste est le magicien de la beauté, puisqu'il a seul le pouvoir de nous la rendre sensible. La musique n'est pas privilégiée : tous les arts sont magiques, mais le sortilège y est moins apparent s'ils le traduisent par les formes usuelles de la nature. De là ces fréquentes accointances entre la magie et les arts, particulièrement l'art immatériel des sons. Mais la magie ne leur est pas antérieure. On ne peut concevoir une société humaine sans arts, pas plus qu'une société sans langage ou sans industrie. On peut concevoir une société sans magie. Au lieu que l'art soit un cas particulier de la magie, qui sait si la magie n'est pas un cas particulier de l'art ? La beauté multiforme et sans nom que l'artiste poursuit se serait, pour certains esprits plus grossiers, concrétée en êtres distincts qu'ils essayèrent d'interpeller séparément. Ce sont là des conclusions toutes contraires à celles de M. Combarieu ; elles s'inspirent cependant de ses remarques. Le meilleur éloge qu'on puisse faire d'un livre, c'est qu'il donne à penser.

LOUIS LALOY.



*J'aurais tous ces ménagements
pour un tel franchement ni dire et absurde*

*Si l'utilité était à la
base de l'art, le
plus élevé des arts serait
la Cuisine.*

*L'aduloy oublie toujours, en la physiologie
de l'art, que l'art est une chose par des lois*

RABELAIS ET LA MUSIQUE¹

Ecclésiastique, médecin, écrivain, juriste au besoin, Rabelais, qui sut attirer l'attention de son époque aussi bien par son érudition que par ses idées avancées — qui sut retenir celle des époques suivantes par la richesse de ses écrits — qui survécut jusqu'à présent dans la mémoire populaire grâce à son imagination fantastique et sa gaillarde gaîté — Rabelais enfin qui se servit pour faire rire et réfléchir de la presque totalité des connaissances humaines, mérite — il fallait s'y attendre — que les musiciens d'aujourd'hui le comptent parmi leurs aînés et lui accordent une place dans leur histoire.

Ce n'est pas qu'il ait composé de la musique : la chose est cependant possible puisque son éducation comprenait des études musicales et que ses historiens nous le montrent enseignant — la vieillesse et le repos venus — la musique aux enfants de sa paroisse. Mais à défaut de compositions, l'ami du cardinal du Bellay manifeste en maints endroits de son œuvre l'exactitude de son savoir qui est au-dessus de la moyenne et laisse même deviner qu'il pratiqua l'art musical dans une mesure qu'il est cependant difficile de déterminer.

Certes, n'attendons aucune pédante théorie de la "musicque" : quelle que soit la science qu'il mette en jeu, Rabelais la possède suffisamment pour s'en servir avec aisance, en faire pivoter la terminologie au gré de son humeur et en tirer le quiproquo inattendu, dont la seule drôlerie justifie le chapitre ou le paragraphe, "Enseigner en amusant" fut peut-être son précepte favori (s'il eut jamais un précepte !!) et de fait nous trouvons dans les Livres Pantagruéliques un nombre respectable de renseignements précieux sur les coutumes musicales de son siècle. Latiniste et hellénisant, il recueillit même des lettres anciennes quelques aperçus relatifs à la musique de l'antiquité.

¹ Quelques jours après que j'eus terminé cette petite étude, et par une curieuse coïncidence, M. Jean Richepin, rappelait dans une causerie qu'il fit au Salon des Musiciens, la place d'honneur que Rabelais accordait à la musique dans l'éducation générale.

* * *

Le classement de la musique avec les sciences exactes, conformément à la doctrine ancienne, apparaît en deux endroits avec beaucoup de clarté. Il s'agit de l'éducation donnée à Gargantua, et en général aux jeunes gens :

“ ... Et non seulement d'icelle (science arithmétique) mais des autres sciences mathématiques, comme géométrie, astronomie, musique.” (Livre I chap. 23). Plus loin... “ Les arts libéraux, géométrie, arithmétique et musique.” (II 8.)

Rabelais ne fait pas d'objection à cette classification qui nous paraît un peu paradoxale aujourd'hui, mais que s'imposa le monde antique : Si nous l'avions suivi dans cette voie, plutôt que de nous asservir aveuglément à sa littérature et à sa philosophie, nous y aurions gagné que l'art musical ne fût point exclu de l'enseignement officiel où il a tant de peine à retrouver actuellement sa place.

Les miracles réalisés par la musique suffiraient cependant à justifier cette réinstauration : écoutez Maître Alcofribas : “ ... Et le past terminé, au son de ma musette mesurerait la musarderie des musars. Ainsi fonda, bastit et édifia Amphion sonnante de la lyre, la grande et célèbre cité de Thèbes.” (III, Prologue). Après la lyre d'Amphion, celle d'Orphée : c'est à propos de l'invraisemblable et désopilante histoire des paroles gelées, ouïes par Pantagruel, Panurge et leurs compagnons de voyage. “ ... Nous serions bien esbahis si c'estoient les teste et lyre de Orpheus. (Ici, la brève exposition du drame antique)... Et de la tête continuellement sortait un chant lugubre, comme lamentant la mort de Orpheus ; la lyre à l'impulsion des vents mouvans les chordes, accordait harmonieusement avecques le chant...” (IV 55).

Mais Rabelais remonte plus haut encore et atteint les origines du drame grec : c'est lorsqu'il nous fait la peinture de Bacchus et des Indiens ; il nous montre les troupes du Dieu, “ ... portant infinis trophées, fercules et despouilles des ennemis, en joyeux épinicies et petites chansons villatiques, et dithyrambes resonans.” Voici donc en quelques paragraphes une “ Histoire de l'époque légendaire de la musique ” qui suffirait encore à bien de nos contemporains et dont se contentent la plupart des manuels relatifs à l'histoire de notre art.

Après le merveilleux, la demi-légende, et un procédé pédagogique dont nous voudrions pouvoir user parfois : Ponocrates a résolu de faire

oublier à son élève tout ce que ses “antiques” précepteurs lui ont appris. “... Comme faisait Thimothee à ses disciples qui avaient été instruits sous aultres musiciens. I 23.” Que de professeurs seraient heureux de posséder cette puissance et la “purge canonicque” de “maistre Théodore”, afin de chasser des cerveaux et des jeunes organismes qu’on vient leur confier, les travers parfois incorrigibles qu’un enseignement antérieur, maladroit, a pu faire naître. Mais la loi s’oppose au seul moyen radical, je veux dire : l’hypnose et la suggestion. Et à ce propos n’a-t-on pas cherché à rapprocher les effets de l’hypnose de ceux de la musique ? Rabelais cependant, semblait comprendre la chose autrement et nous le fait entendre de la façon suivante : il s’agit de ce bal (une partie d’échec) où chacun des deux camps possède une troupe de musiciens et un “ton” particulier, à la sonnerie duquel il évolue ; à la fin de la partie les musiciens du camp victorieux font retentir leurs instruments : “... encore plus sentions nous nos cœurs esmeus et effrayez à l’intonation de la musique ; et croyais facilement que par telle modulation, Isménias excita Alexandre le Grand estant à table et disnant en repos à soi lever et armes prendre. (V 26)”. Nous sommes cette fois en pleine réalité historique, et aussi en pleine réalité psychologique : l’effet de la musique sur l’âme humaine est bien l’un des plus anciens problèmes de la philosophie : on le discute encore aujourd’hui. De ses effets sur l’âme des animaux, on a toujours également parlé — et Rabelais n’a garde d’omettre un renseignement à ce sujet ; il nous entretient de certaines gens qui “... chauvent des aureilles comme asnes de Arcadie au chant des musiciens, et par mines en silence signifient qu’ils consentent à la prosopopée.” (III Prologue).

On pourrait encore rencontrer dans l’œuvre pantagruélique quelques passages relatifs à la musique de l’antiquité ; mais ils sont peu importants et se rapportent autant à la poésie qu’à la musique ; c’est ainsi qu’ “au dessert du premier metz, feust par elles (de jeunes servantes) mélodieusement chanté un épode à la louange des Sacro Saintes Decretales.” L’introduction d’une forme grecque chez Homenez, apologiste des “Decretales” ne manque pas de piquant ni d’imprévu : l’humanisme de Rabelais, exempt de toute pédanterie comme de tout préjugé, se manifeste ainsi par des pointes inattendues, et des contrastes qui font en grande partie le charme de son style.

Mais que signifie chez l' " Abstracteur de quinte essence " le terme " *monochorde* " ? on serait d'abord tenté d'admettre qu'il s'agit de l'instrument de théorie dont il est question chez les auteurs du moyen-âge, Boèce en tête ; cependant la façon dont en parle Rabelais me porte à croire qu'il est question du *manicordion*, instrument assez primitif, mal connu encore, mais qui dût se propager, avec des transformations, jusque vers le 16^{me} siècle. On trouve le terme *monacorde*¹ dans un texte du 12^{me} siècle : et quelques auteurs pensent qu'il se rapporte à un ancêtre du clavicorde. Chez Rabelais il apparaît deux fois : " ... Auquel son (des flacons, pintes etc.) il tressailloit et lui-mesme se bressoit en dodelinant de la teste, *monochordisant* des doigtz... " (I 7). On me pardonnera de ne pas reproduire la fin de la phrase : certains fragments de mosaïques perdent toute beauté et toute signification lorsqu'on les sépare de l'ensemble. Au Livre IV (ch. 63), pendant que Pantagruel sommeillait " ... Eusthènes sus une longue couleuvrine jouait des doigtz comme si feust un *monochordion*. " Il semble donc bien que Rabelais veuille désigner l'ancêtre dont il est question plus haut.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul instrument dont il soit parlé : l'heure que Gargantua consacrait à son éducation musicale était bien employée : " au regard des instruments de musicque il aprint à jouer du luc, de l'espinnette, de la harpe, de la flutte de Alemant et à 9 trouz, de la viole et de la sacqueboutte. " (I 23).

Il n'est plus question de monocorde mais " d'espinnette " ; et la viole n'est pas encore détrônée par le violon : nous ne voyons apparaître ce dernier que vers 1550 dans le " Tiers Livre " (ch. 26) " ... plus me plaist le son de la rustique cornemuse que les fredonnemens des lucz, rebecz, et violons auliques. " Rabelais avait donc fort bien saisi le caractère de la musique de cette époque, qui était, disent les esthéticiens, " bourdonnante " et non claire comme la nôtre.

Dans le " Quart Livre " (ch. 6) nous trouvons encore ce passage (il est question du mouton que veut acheter Panurge) : " Des boyaulx on fera chordes de violons et harpes, lesquelles tant chèrement on vendra comme si fussent chordes de Muncan ou de Aquilie. "

Ni Panurge, ni Pantagruel, ni Frère Jan ne nous en disent davantage

¹ Geschichte des Klavi Kords. Goehlinger. De plus, des ouvrages des 16^{me} et même 17^{me} siècle citent le monocorde comme un instrument de musique véritable, et nous donnent des détails sur sa structure (p. ex. *Marinati* : La prima parte etc. 1587).

sur les instruments à cordes, si ce n'est que Quaresmeprenant avait le nombril "comme une vielle" (IV 31) et que Panurge pour faire danser des mariés "loua un aveugle qui leur sonnait la note sur sa vielle". Cet instrument était déjà tombé probablement au niveau où nous le rencontrons aujourd'hui dans certaines provinces.

* * *

Les instruments à vent occupent une place plus importante. La flûte et la cornemuse tiennent la tête et Rabelais nous donne à ce sujet quelques indications sur les coutumes de l'époque. L'histoire des chicanous en est l'occasion. C'est le Seigneur de Basché qui parle : "Vous pareillement, Trudon (ainsi estoit nommé son tabourin) soyez y avec vostres flutte et tabour." Il s'agit, on s'en souvient du simulacre d'une cérémonie de mariage, laquelle comportait donc habituellement, il faut le croire, la flûte et le tambour — et plus loin nous entendons effectivement " ... Trudon sonner de la flutte, battre son tabourin, chascun rire, etc.... " On retrouve ici comme d'ailleurs en plusieurs autres endroits l'expression "sonner" d'un instrument (et non "jouer" comme actuellement) qui est l'équivalent de l'italien "Suonare, Sonare" s'appliquant aux instruments à vent et à archet ; on appelait parfois "Suonatori" les musiciens italiens qui jouaient d'instruments autres que le clavier — et la "Sonate" était une pièce de musique destinée aux violon, violes etc.

La flûte dont nous avons vu le "Grand Gargantua" se servir, celle de "Alemant" et celle "à 9 trouz", apparaît encore une fois dans le Livre IV (62) " ... le suzeau croît plus canore et plus apte au jeu des flutttes en pays onquel le chant des coqs ne serait ouy... "

La famille des bois n'est pas seulement représentée par les flûtes : le hautbois y fait une apparition " ... Et les complanissant en claires garrigues, et belles bruières, jouant des haulxboys et préparant les sièges pour la nuict du jugement... " (III 3). Il est curieux de voir associer le hautbois à l'évocation d'un tableau religieux et l'on ne peut s'empêcher de songer au vieux Noël "villatique" universellement connu, qui présente la même association. Pourtant le tableau évoqué est fort différent, et il serait plus conforme à l'Écriture que le "Jugement" fut accompagné de la trompette, voire de la sacqueboute que des "haulxboys".

Les instruments à vent se complètent encore du flageolet, car, (IV 31)

Quaresmeprenant a “ le perinæum comme un flageollet ” et du fifre : les andouilles s’en vont en guerre “ au son des vèzes et piboles, des guogues et des vessies, des joyeux pifres et tabours, des trompettes et clairons ” (IV 36).

Enfin voici la cornemuse qui jouissait au moyen-âge d’une véritable faveur, mais qui du temps de Rabelais devait être tombée depuis longtemps dans le domaine populaire, et jouer le même rôle qu’aujourd’hui, le biniou, dans certaines de nos provinces ; dès le 1^{er} Livre (ch. IV), l’auteur de la “ vie Treshorifique du Grand Gargantua ” nous révèle qu’elle sert à faire danser : “ Après disner, vous allèrent pelle-melle à la saulsaie, et là sur l’herbe drue dancèrent au son des joyeux flageolletz et doulces cornemuses tant baudement que c’était passe temps céleste les veoir ainsi soy rigouller ”. Panurge, dans le discours polyglotte qu’il adresse à Pantagruel, lui expose en Italien, l’exemple de la *musette* qui ne “ rend jamais de son qu’elle n’ait le ventre empli. ” Je n’insisterai pas sur l’interminable discussion relative à l’interprétation d’un oracle, où il est question de cornemuse, laquelle devient l’occasion de calembours gaillards et d’étranges comparaisons (III 46).

Après les “ cordes ” et les “ bois ”, voici le clavier. Quaresmeprenant n’y pouvait échapper : il a les “ délibérations comme une prochée d’orgues ” et les “ orteilz comme une espinette organisée. ” (IV 30 et 31). Nous aurions peut-être peine à découvrir ce qu’est un clavier d’après ce renseignement ; ce qui suit est déjà plus explicite “ ... que les dentz leur tressailloyent comme font les marchettes d’un clavier d’orgues ou d’espinette quand on joue dessus... ” Il semblerait donc que les “ marchettes ” soient l’équivalent des “ touches ”, dont l’ensemble formerait le “ clavier ”, le passage suivant paraît cependant contredire à cette équivalence ; je veux parler de l’invraisemblable description de l’orgue dont la Quinte-essence se servait pour faire ses cures miraculeuses : (IV 20). “ Icelles estoient de façon bien étrange, car les tuyaux étaient de casse en canon, le sommier de gaïac, les *marchettes* de rubarbe, le suppiéd de turbith, le *clavier* de scamonie. ” Il faut comprendre probablement que le clavier était l’entablement qui contenait les marchettes ; mais il est indubitable qu’en “ sonnante une chanson ” sur des orgues d’aussi “ admirable et nouvelle structure ” la quinte devait guérir “ Soubdain et parfaictement ” n’importe quelle maladie. Je n’insiste pas sur l’ironie du chapitre, mais j’ajoute que déjà dans le livre 1 (47) “ une armée ou gendarmerie ”

évoque pour Rabelais l'idée d'une "harmonie d'orgues et concordante d'horloge."

* * *

Des instruments, passons à la pratique musicale de l'époque : celle-ci surgit avec cet imprévu tout rabelaisien et vous arrache le rire par le joyeux esprit d'à-propos dont l'auteur a la coutume.

Sans parler d'expressions comme "être contrepoincté d'écus" Panurge nous révèle le système compliqué des muances, dont il se joue en homme fort au courant de la théorie de son temps ; au beau milieu de l'orage, ne s'écrie-t-il pas : "A cette heure sommes-nous au-dessous de *Gama ut*, je naye" ? (IV 19). Auparavant nous le rencontrons s'exprimant ainsi : "C'est trop bas ! Et le print par l'oreille disant : Chante plus haut, en *g sol ré ut*". Ne connaît-il pas le contrepoinct : "Non foys, disait-il, Madame ; mais je accorde au contrepoinct de la musique que vous sonnés du nez." (II 32 et 23).

Et d'autre part, nous apprenons que le peuple de Paris est comme vous savez bien, "sot, par nature, par béquaire et par bémol." Bien des personnes, lisant ces passages n'y comprennent en général que du "hault Alemant" et pourtant ne suffiraient-ils pas à nous faire entrevoir les principes mêmes du système de solmisation ? Ce dernier terme est déjà impropre : le seigneur de Humevesne nous l'apprend dans l'inimitable incohérence de son plaidoyer "... qui escornifle la vache, qui mousche en plain chant de musicque sans *solfier* les poinctz des savetiers..." (II 13). Il n'y a qu'un pratiquant assidu de la musique, qui puisse se servir de ces expressions techniques avec autant de facilité, les appliquer avec tant de justesse, et nous raconter que Gargantua chantait "musicalemment à quatre et cinq parties, ou sus un thème à plaisir de gorge." (I 23).

La danse apparaît en de multiples passages que je ne puis reproduire ici, et dont on trouvera quelques exemples dans les citations musicales énumérées jusqu'à présent ; je signalerai seulement qu' "... après le souper... furent dansées plusieurs *moresques*, aux sonnettes et timbous" à cause de la vogue dont jouissait cette sorte de danse au 16^{me} siècle. Au ch. 33. Liv. V "les autres aux divers sous des bouzines" (buisines ?) dansèrent diversement comme vous pourrez dire..." suit une liste interminable de titres indiquant que nous avons affaire à des danses chantées. En voici

quelques uns, gaillards ou poétiques, qui ne seraient point déplacés dans un recueil du 15^{me} siècle :

C'est la belle franciscane,
 Malemaridade,
 N'y boutes pas tout
 La mousque de Biscaye
 Qu'est devenue ma mignonne
 Pour avoir faict au gré de mon amy,
 Testimonium
 Dulcis amica,
 Touche luy l'anticaille, etc.

On peut, au moyen de ce bref extrait, se faire une idée des 180 et quelques titres, énumérés par l'auteur, et ne figurant pas, je crois, dans toutes les éditions.

* * *

Mais si Rabelais passe en revue l'antiquité — les instruments et la théorie de son temps, voire, la pratique — il n'oublie pas non plus les hommes et nous fournit deux séries de noms d'auteurs, qui pourraient être précieuses pour l'historien.

Ce sont de ces énumérations qui ne finissent plus, dont l'ex-docteur de Montpellier use parfois avec tant d'adresse, et dont le pouvoir désopilant est irrésistible ; qu'on se rappelle l'histoire de Diogène, ou encore la description de l'enfant Gargantua.

Ici ce sont des noms de musiciens qui font les frais, et c'est le "bel messer Priapus" qui, à l'occasion de la fameuse légende du bûcheron qui a perdu sa cognée, va nous réciter la litanie. Le passage vaut d'être reproduit en entier : (IV Prologue). "Et me soubvient, car j'ay mentule, voire diz-je mémoire, bien belle et grande assez pour emplir un pot beurrier, avoit un jour de Tubilustre ès feriés de ce bon Vulcan en may, oüy jadis en un beau parterre, Josquin des Prez, Ollezegan (Ockeghem?) Hobrettz (Obrecht?) Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage, Bruyer, Prioris, Seguin, de la Rue, Midy, Moulou, Roubon, Guascoigne, Loyset Compere, Penet, Fevin, Rouzée, Richardfort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Bercan, chantant mélodieusement...."

J'omets à dessein la chanson dont l'esprit et le style sont des plus Rabelaisiens ; bien qu'on trouve quelques libertés dans les chants de

l'époque, dans l'art de Loyset Compère par exemple, je crois cependant que les compositeurs ci-dessus nommés auraient éprouvé une certaine hésitation à écrire pour quatre parties et en riche polyphonie un motet sur la poésie que leur fait chanter en chœur le curé de S^t Maur-lez-fossés.

Et pourtant notre "joyeux beuveur" insiste : "... Neuf olympiades et un an intercalare après, ô belle mentule ! voire, diz-je, mémoire ! Je solœcise souvent en la symbolization et colliguance de ces deux motz, je oüy Adrian Villart, (Willaert?), Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre, Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillard, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, Lheritier, Cadeac, Doublet, Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millet, du Mollin, Alaire, Marault, Morpain, Gendre, et autres joyeux musiciens en un jardin secret, soubz belle feuillade, au tour d'un rempart de flacons, jambons, patez, et diverses cailles coyphées, mignonnement chantant..."

Ici encore je crois pouvoir me dispenser de reproduire le texte de la chanson. — Mais il est facile de constater qu'il n'y a nulle fantaisie (si ce n'est relativement à l'ordre chronologique), nulle invention dans cette liste : tous ces musiciens nous sont plus ou moins connus, d'aucuns nous paraissent célèbres, d'autres secondaires, mais nous possédons sur chacun, des renseignements biographiques ou bibliographiques qui nous garantissent leur existence et leur fonction sociale.

58 auteurs nous sont révélés ! témoignant si nous ne le savions d'autre part de la richesse musicale de l'époque, de la place énorme occupée par l'art musical et de l'intérêt que lui porta Rabelais : cherchez aujourd'hui 58 compositeurs présentant une assez grande valeur pour être connus, non pas de la foule, mais seulement des lettrés ?...

Remarquons au surplus, que la grande majorité constitue ce qu'on a appelé avec raison l'école française ; Deux italiens, un espagnol et quelques néerlandais complètent ce tableau qui devait être singulièrement vivant pour les auditeurs et les lecteurs du "Quart Livre".

* * *

Et maintenant, si ce petit exposé demandait une conclusion, nous pourrions rappeler que depuis Rabelais et surtout depuis cent ans environ, les musicographes — les critiques principalement — ont parfois retrouvé la bonne humeur de leur ancêtre "pantagruélique". Mais comme la

civilisation aiguisé l'esprit, notre gaîté est moins déboutonnée, plus discrète et elle s'exerce souvent sur des " quiproquos " plus fragiles et même moins invraisemblables que ceux de Rabelais. On peut même se demander si cette gaîté n'est pas seulement une forme de notre scepticisme, tellement elle est différente de la grosse joie gauloise dont la musique fait allégrement les frais, comme nous venons de le rappeler. Certes on chante encore au quartier latin et à Montmartre des chansons dont le refrain trouve son modèle dans le L. V (ch. 6) :

Ils s'en repentiront don-daine !
Ils s'en repentiront don-don !

Mais lequel de nos confrères osera s'écrier :

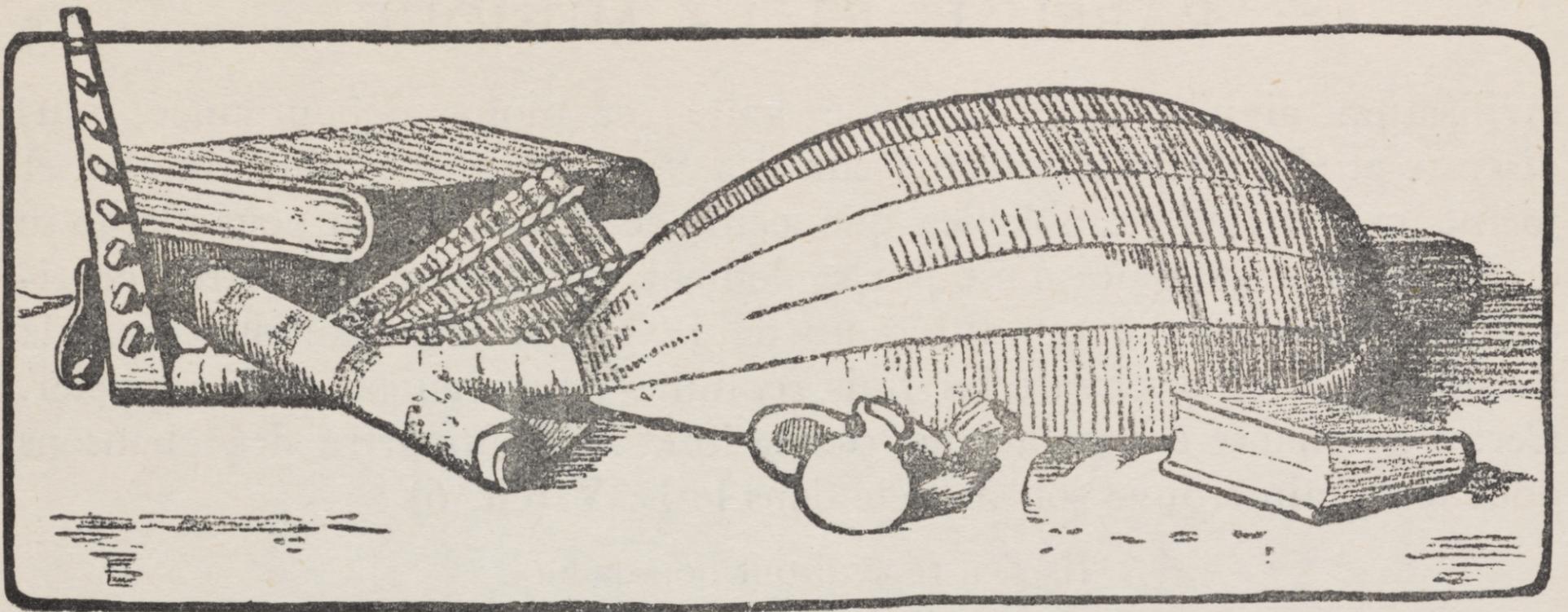
" Chantons ! Un motet entonnons ! — Où est mon entonnouer " ?

(I 5.)

Hélas ! Un motet n'est plus l'occasion de rire, ni de faire un calembour : demandez-le plutôt à ceux qui distillent la polyphonie médiévale et renaissance parce qu'on leur a dit — tel le laboureur à ses enfants — qu'un trésor est caché dedans ?...

A. MACHABEY.





LA MUSIQUE PORTUGAISE ¹

Quand on interroge les Portugais résidant en France — j'entends les mieux avertis des choses de leur pays — sur l'état actuel de leur musique nationale on reste singulièrement perplexé. Ils nous font des réponses évasives, embarrassées, enveloppées, pleines de réticences... ils nous parlent de la musique populaire qui est très vivante, mais qui se contente, à peu de frais, de ses *modinhas* et de ses *fados* ; ils vous nomment leurs meilleurs artistes, qui vivent presque tous à l'étranger, et, finalement, si on les presse un peu, ils finissent par avouer que leur musique nationale, comme la princesse de la légende, s'est endormie dans la forêt enchantée et qu'on ignore encore le nom du prince Charmant qui, franchissant tous les obstacles, viendra la réveiller.

Devant cet aveu, non dépourvu de mélancolie, le pauvre critique musical reste très surpris et fort déçu. Il espérait mieux, car enfin, s'il n'y a rien, ou presque rien — nous verrons tout à l'heure dans quel sens il faut entendre ce rien — il est certain qu'il y a eu, autrefois, quelque chose ; là-dessus, tous les historiens sont d'accord. Il y a eu, du XV^e au XVIII^e siècles une floraison musicale d'un superbe développement, d'une richesse, d'une abondance, d'une vitalité absolument merveilleuses. Pendant trois cents ans, et plus, compositeurs, chanteurs, instrumentistes, théoriciens, formèrent la plus brillante pléiade, furent les nombreux et dignes représentants d'un art national qui a ses caractères propres, ses moyens d'expression personnels et ses originales manifestations.

¹ Conférence donnée en juillet 1912 à la Société Internationale de Musique en présence de M. Joas Chagas, ministre du Portugal et de la colonie portugaise.

Avant d'aborder la période moderne, je voudrais rappeler à votre mémoire, et à votre bienveillante attention, ces périodes pleines de gloire, qui, j'y insiste, n'eurent pas l'éclat éphémère d'astres fuyant au ciel de la musique, mais brillèrent avec une continuité, une intensité, qui sont, pour le Portugal, en même temps que le souvenir d'un lumineux passé, le gage certain d'un magnifique avenir.

Celtes d'origine, les habitants de l'ancienne *Lusitanie* ont à subir, comme l'Espagne, la domination carthaginoise, puis la romaine, puis dura cinq siècles et demi ; ensuite l'invasion germanique et enfin la musulmane. Cette dernière, qui imprima à l'Espagne une si forte empreinte, n'influença guère le Portugal. Il réagit contre elle, vigoureusement, et y échappa presque tout de suite. Quoiqu'il en soit, tous ces grands mouvements de peuples, stabilisés ou passants, laissèrent plus ou moins leurs marques sur les traits de la race primitive, mêlèrent à son génie propre des éléments étrangers dont il serait curieux (c'est affaire aux musicologues) de démêler au cours des âges, et l'importance, et la durée.

Peu à peu, cependant, la vie nationale commença de s'organiser. Au XI^e siècle, une maison d'origine française : la maison de Bourgogne, donnait au Portugal son premier roi : Henri, gendre d'Alphonse VI de Castille. L'influence de notre pays devait encore s'exercer là, d'autre manière et pour d'autres causes. A la suite de la guerre des Albigeois, nombre de troubadours provençaux se réfugièrent en Portugal et introduisirent, à la cour, et chez les grands, le goût des chants et des divertissements musicaux de leur pays natal. C'est ainsi que nous relevons les noms de Egas monis Ceolho et Gonzalo Herminguez qui pratiquèrent, disent leurs biographes, " l'art de rimer en musique ". Sans doute, ils ne furent pas les seuls, mais ces deux noms illustres, furent sauvés de l'oubli.

A l'art personnel de l'époque, s'ajoute encore l'art collectif : les monastères d'Odivellas de *Santa-Cruz*, de *Coïmbre* sont déjà très renommés pour l'harmonie de leurs chœurs. Sans nous attarder à cette première période, notons cependant, en 1290, la fondation de l'Université de *Coïmbre* et celle d'une chaire de musique à cette même université. Cette chaire, qui connut des fortunes diverses, subsista encore de nos jours. C'est le roi Denis, que les historiens appellent Diniz et ses contemporains le Père de la Patrie qui l'instaura.

Du XIV^e au XVI^e siècle c'est, pour le Portugal, l'époque la plus brillante. Des conquêtes inattendues et magnifiques lui annexent d'im-

menses territoires ; ouvrent à son commerce des sources de richesses qui semblent inépuisables ; suscitent une prospérité prodigieuse, inouïe, sans exemple. Lorsqu'on lit les récits de cette fastueuse période, c'est une vision éblouissante : allant et venant d'un continent à l'autre, les vaisseaux portugais semblent voguer dans un sillage d'or. Terre non promise, mais bien conquise, un nouveau monde s'est dévoilé, baigné de soleil, ruisselant de lumière, offrant à toutes les avidités, aux ardeurs de tous les désirs, aux plus âpres des convoitises, la plus folle, la plus opulente des réalisations.

Alors, suivant une loi générale, que les faits justifient, en Italie, à l'époque de la Renaissance, aux Pays-Bas, durant ce superbe XVI^e siècle où les artistes abondent, en France, pendant notre grand XVII^e siècle, l'éclosion d'une multitude d'œuvres d'art est consécutive au développement de la fortune publique. Celle-ci semble agir comme cause déterminante de celle-là : A une vie qui se fait meilleure, plus abondante, plus riche et plus pleine, s'ajoute un épanouissement artistique qui en est comme la fleur. Encore une fois, ceci n'est pas réservé au seul Portugal. A de certains moments de son existence, un peuple se sent croître en force, en puissance ; il prend conscience de sa valeur, et, confiant dans ses destinées, donne sa juste mesure dans toutes les directions où son activité s'exerce et dans l'une de celles qui semble le plus inutile, tout en restant indispensable à la vie humaine : je veux dire l'activité artistique.

A côté d'une littérature tellement belle qu'elle classe de suite le petit Portugal au rang des grandes nations, la musique tient une place plus qu'honorable. Elle est, à cette époque, faut-il l'ajouter, presque exclusivement religieuse. Messes, motets, psaumes, antiennes, drames sacrés se multiplient. Le drame sacré, analogue aux *mystères* de notre moyen-âge, c'est ici le *vilhancicos*. Destiné aux grandes fêtes de l'Eglise, surtout à la Nativité et à l'Epiphanie, il a une coupe très déterminée. Il commence et se termine par un morceau choral dit : *estribillo* ; au milieu se trouvait un ou plusieurs morceaux pour une voix seule : *coplas*. L'*estribillo* est souvent écrit pour deux ou plusieurs chœurs ; chacun est alors pourvu, en plus du *continuo* général, d'un *continuo* particulier.

Le *Vilhancico* accompagne les sujets pieux, c'est sa première fonction, mais nous allons voir bientôt se produire, à son sujet, la division qui est à noter dans tous les autres pays ; c'est-à-dire la formation d'un double courant ; religieux et laïque. La musique échappe au temple, où

vainement essaient de la retenir bulles papales et décrets pontificaux, elle s'émancipe et emploie à chanter les passions humaines ces moyens qui, jusqu'alors, n'avaient servi qu'à Dieu.

Le *Vilhancico*, exclusivement religieux, d'abord, va donc bientôt subsister sous deux formes : la profane et la sacrée, puis, il se détournera tout à fait de cette dernière, mais, en s'en détournant, il se diminuera : déserteur de la grande mission religieuse qu'il avait jusque là remplie, il cessera d'être la voix du peuple pour tomber à être son amusement ; il se fera petit pour devenir humain. Sous cette nouvelle forme, il s'appellera le *Vilhanceles*, et il se reconnaîtra un père : Gil Vicente, le plus fécond et le plus original des poètes portugais, révérend, à juste titre, comme le fondateur du théâtre national.

Issu de famille noble, Vicente avait ses entrées à la cour qui était alors celle de Jean II, et c'est devant le futur Jean III qu'il représenta son premier ouvrage, en 1502. C'était une sorte de monologue, ou de monodrame, entremêlé de musique. L'œuvre réussit, l'auteur en donna de semblables, il fut imité, et ce genre de pièces comiques commença de se répandre. Il comportait, outre le *Vilhancete*, des *cuatras*, que nous pouvons traduire quatuors, c'est-à-dire des morceaux à quatre voix, qu'exécutaient les femmes. Vicente mourut à Evora en 1557.

Revenons à la musique, j'entends celle qui n'est pas de théâtre. Tout le XVI^e siècle est dominé, en Portugal, par la grande figure de Mauvël Mendès ; compositeur, théoricien et professeur ; on dirait aujourd'hui : chef d'école. Ses contemporains le nommèrent *Prince de la Musique*. Le nom d'Orphée n'était plus disponible, on l'avait déjà donné à Héliodore de Païva. Curieuse figure, qui demanderait une longue étude, que cet Héliodore de Païva. C'est un de ces types de grands renaissants qui nous étonnent aujourd'hui, enfermés que nous sommes chacun dans une petite spécialité. Lui et son contemporain : Damio de Goës sont des hommes universels. Ils touchent à tout, excellent en tout, et ne se surprennent point d'y exceller, arts et sciences étant encore de leur temps, semble-t-il, à la mesure humaine, Héliodore de Païva, doué d'une extraordinaire aptitude pour les arts et les sciences, connaissait le grec, le latin, l'hébreu, touchait l'orgue, jouait du rebec et de la harpe, chantait fort bien, écrivait habilement le contrepoint et, en qualité de compositeur, a laissé des messes, des motets à plusieurs voix, d'une facture remarquable. Quant à Damio de Goës, il est à la même mesure. Né en 1501, d'une

famille très distinguée, soigneusement instruit, il suivit les cours de la célèbre université de Padoue. Il fut, par la suite, ambassadeur de son pays en France, en Italie, en Suède, en Pologne et en Danemark. Politique, il fut aussi philosophe, et, par là, devint l'ami d'Erasme ; il le resta jusqu'à sa mort. Musicien, il jouait bien de plusieurs instruments ; compositeur, il écrivit des œuvres plus qu'estimables. Glaréan, dans son *Dodécachordon*, le place à côté d'Okeghem, d'Obrecht, de Josquin des Prés. Fétis, lui aussi l'estime égal de Josquin des Prés.

Ces deux-là furent-ils seuls ?... Ne le pensez pas. Par dizaines, les noms s'ajoutent aux noms, et c'est avec regret qu'il faut s'abstenir de rendre justice à tous ces défunts qui méritent une place au glorieux panthéon de la Musique.

* * *

A côté des compositeurs, nous trouvons des théoriciens, et, chose curieuse, les questions qui nous passionnent encore aujourd'hui les divisaient !... je veux dire les intéressaient déjà. C'est ainsi que Erovo Alvarès nous a laissé tout un ouvrage sur *la quarte* considérée comme consonnance parfaite. Barbosa, qui mourut vers 1520, précurseur inattendu de notre grand Rameau, écrivit son *Epométria* ou traité de la génération des sons. Le plus célèbre de tous fut Vicente Lusitano. Auteur d'un excellent traité où sont parfaitement définis les genres diatonique, chromatique, enharmonique, et très savamment exposées les règles du genre fugué et de l'invitation canonique, ce qui lui assura une renommée sans pareille, c'est sa dispute avec l'italien Vicentino et sa victoire sur celui-ci. Le point était de savoir si une certaine composition, établie sur le thème du *Regina Cæli*, était diatonique ou chromatique. Grave question. Vicente tenait pour l'un ; Vicentino opinait pour l'autre. Bref le différend fut porté devant la chapelle vaticane dont tous les membres furent, à cet effet, réunis en conseil.

Vicentino fut vaincu et paya l'enjeu, qui était, je crois, de deux douros d'or.

La théorie ne leur suffisant pas, les musiciens portugais firent de l'esthétique — ce mot n'était pas encore inventé — l'évêque Osario, mort en 1520, dans ses huit livres, où il traite de l'institution et de la discipline royale, consacre tout un chapitre à démontrer : “ que la

musique est grandement nécessaire aux rois et que rien n'est plus efficace que le chant pour agir sur l'âme " Medeira écrit ses : " *Nouvelles philosophiques et médicales* " ; l'une d'elles est intitulée : " Histoires surprenantes des hommes musiciens ". Parmi ces histoires, l'auteur reprend le sujet cher aux savants de l'époque, de la guérison, par la musique, de la piqure de la tarentule. Ils se repassent les uns aux autres, comme vérité démontrée, cet étrange moyen thérapeutique sans que l'on sache pourquoi cette chorée spéciale leur semble relever plus particulièrement de l'art d'Euterpe. De là nous vînt la *Tarentelle*.

Un autre partisan de la musicothérapie, Rodriguez Castro, écrit, vers 1614, un ouvrage dans lequel on trouve, au livre IV, ce chapitre : " Afin de prouver qu'on a recours à la musique dans les maladies avec non moins d'avantage que de probité et de sagesse, on présentera d'abord son éloge. " Le titre est un peu long, il est en latin, j'ai préféré le traduire.

Croira-t-on que le féminisme ne leur est pas étranger. Au cours de leur histoire, nous trouvons le nom d'une religieuse franciscaine Dona Beatrix de Souza e Belo qui mit en musique la *Vie de S^{te} Hélène* et composa des chants pour *l'Invention de la S^{te} Croix* (fêtée annuellement le 3 Mai). En 1595, une femme éminente, Bernarda Ferreira de Lacerda fut baptisée, par ses contemporains : *l'Héroïne*. Ses talents se manifestèrent dans les sciences philosophiques, mathématiques et historiques. orientaliste ; consommée dans les langues vivantes ou mortes, elle était aussi peintre, dessinait et peignait la miniature de façon remarquable. Enfin, elle touchait disent les historiens " comme un maître parfait " beaucoup d'instruments de musique. Cette femme véritablement extraordinaire mourut en 1644.

Est-ce tout ?... — Pas encore. Comme à notre époque, les Portugais connurent les enfants prodiges. Le jeune Francisco de Rocha, âgé de onze ans, écrivit une messe à sept voix sur la gamme descendante : *la, sol, fa, mi, ré, ut*. Il se fit, plus tard, moine trinitaire et a laissé 41 compositions d'inégale valeur.

* * *

Loin d'épuiser une sève si débordante, une production si diverse, si variée, si touffue, le XXII^e siècle y ajoute encore ; c'est l'épanouissement

total et comme l'exaspération de la vitalité ; c'est l'éclat précurseur de la décadence, la dernière et rayonnante effusion d'une gloire qui va bientôt pâlir, s'atténuer, disparaître, au point de faire dire, au début de XX^e siècle, qu'il n'y a plus rien, musicalement, en Portugal.

A ce moment, nous devons renoncer à toute classification. C'est par centaines que les musiciens s'empressent à exercer leur art. Le nombre des œuvres défie toute nomenclature. Un seul compositeur : Dias est l'auteur de 497 *vilhancicos*. Un autre : Francisco Correia de Arajo, précurseur inattendu des galinistes, car il préconise une théorie de la musique chiffrée, a une production si abondante que la notice, à lui consacrée, par Felipe Pedrell, occupe 16 colonnes du dictionnaire.

Le goût de l'énorme, du disproportionné, indice de décadence, commence à se faire sentir. Miguel Leal, en 1646, donne une *messe* à 9 chœurs et à 36 voix, avec orchestre et orgue obligé. Benevoli — dont le nom me semble, au reste, fort italien — écrit à 12 chœurs et 48 voix. Sa composition fut exécutée le 4 août 1650. Balaheue écrit aussi à 48 voix.

Une foule de chanteurs répond aux désirs de tous ces créateurs de musique, interprètent et répandent leurs œuvres. Les instrumentistes ne leur cèdent en rien : organistes — le plus célèbre est José Antonio Carlos de Seixas, — violistes, harpistes, violonistes, guitaristes rivalisent de zèle et de talent. On écrit même des sonates pour la guitare, l'instrument national. On sait que tout bon Portugais venant au monde, trouve une petite guitare dans son berceau.

On essaie des associations de timbres extraordinaires : Coutinho (né en 1680) compose un *Te Deum Laudamus* à 8 chœurs et une *Messe* à 4 chœurs avec clarines (c'est à dire trompettes aigües), timbales et rebecs. Il intitule le tout : *Scala Aretina* (c'est-à-dire œuvre d'après la gamme de Guy d'Arezzo). Cette fureur de musique chorale ne s'exerce pas seulement à l'Eglise. Pierre de Conceição écrit de la musique à 4 chœurs pour une comédie !! Elle devait être singulièrement lourde, cette comédie. Au reste, le théâtre est constitué. Il reste biblique avec les *autres sacramentales* et, d'autre part, mondain : comique ou lyrique, avec les *vilhancicos*, les *zarzuelas* et l'*opera seria* qui s'est acclimaté et se développe en subissant l'influence italienne.

Les théoriciens continuent de sévir et de se gourmer. Pedro Vaz Prego fait paraître une dissertation intitulée : " Défense d'une entrée de 9^{me} dans la messe sur la gamme de l'Arétin, par maître François Valls,

maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone. ” Cinquante maîtres de chapelle prennent fait et cause pour — ou contre — la neuvième. On se dispute, sans arriver à s’entendre. C’est ce qu’on a appelé la “ polémique de Zamora ”. Heureux temps, où les causes de discorde se réduisent à une entrée de 9^{me}.

Plus important peut-être, quoique moins tapageur, fut le rôle du roi Jean IV qui, vers 1649, écrivit un ouvrage dans lequel il prit la défense de la musique moderne — celle de son temps — contre l’évêque Cyrille Franco qui avait osé soutenir que la musique n’avait pas les moyens de toucher les âmes comme celle des Anciens — à toutes les époques, il y a comme cela une querelle des Anciens et des Modernes. — L’ouvrage fut traduit en italien et eut un grand succès. Le roi Jean IV était un homme remarquable : non seulement il fut un musicien lettré, mais encore le fondateur d’une admirable bibliothèque qui renfermait, en nombre, des manuscrits de grande valeur, d’inappréciables richesses. Cette bibliothèque fut malheureusement détruite en 1755 lors du tremblement de terre. C’est pour la Musique, une perte irréparable.

* * *

On mesure, d’après cette bien faible esquisse, ce que fut la réalité. Quelle puissance, quelle vigueur, quelle abondance, quelle plénitude. Rien n’y manque : hommes, femmes, enfants, car un seul enfant prodige suppose des centaines d’essayants. Les créateurs, si nombreux, admettent les interprètes éduqués, pleins de talents, des amateurs riches, délicats, connaisseurs, dilettanti, et aussi un autre public, moins averti mais plus nombreux, plus sensible, enfin, c’est toute une époque organisée pour jouir pleinement, intensivement du plus beau de tous les arts : la Musique.

Ce XVII^e siècle est dominé et comme incarné en Duarte Lobo, un des plus grands hommes de l’art portugais. D’après Vasconcellos, il vécut 103 ans (1600 à 1703) et fit preuve d’une fécondité musicale que les années ne ralentirent point. Chef d’école, son meilleur titre de gloire est peut-être d’avoir formé un grand nombre d’élèves qui semblaient capables d’assurer, longtemps encore, la puissance de l’école portugaise. Mais ce n’est qu’une illusion ; l’effort a été trop grand ; le ressort trop tendu se relâche peu à peu ; la vie se retire lentement d’un organisme épuisé.

Naturellement, la chute n'est pas immédiate, elle n'est même pas visible, il faut y regarder pour apercevoir les signes précurseurs d'un proche déclin. En apparence, la production semble continuer avec la même vigueur : pastorales, zarzuelas, ballets, fêtes de musique se succèdent, mêlant leur éclat aux divertissements seigneuriaux. L'opéra s'italianise de plus en plus ; son répertoire s'augmente ; de 1788 à 1819 on compte 80 ouvrages : 19 opéras-bouffes, 1 intermezzo et 60 grands opéras. Dom José fonde les théâtres d'Ajuda, de Solvaterra, de Quéluz, du Tage. Le Portogallo — de son vrai nom Antonio Simao — qui mourut en 1830, étonne ses contemporains par sa puissance dramatique. Il écrit, pour sa part, 58 opéras. Sa renommée passe les frontières, il suscite des admirations dont nous retrouvons l'écho enthousiaste dans le livre de Vasconcellos, le plus grand historien de la musique portugaise. Sur deux volumes le biographe consacre presque la moitié du second à chanter la gloire du grand Portogallo. Vers le même temps Bontemps fonde l'*Académie Philharmonique* et le *Conservatoire* de Lisbonne tandis que Da Costa organise la *Société Philharmonique* de Porto.

En réalité, ce sont les dernières manifestations de l'art vraiment NATIONAL. La musique portugaise se dépersonnalise peu à peu, elle se cosmopolitise, si j'ose ce terme. Les œuvres produites de nos jours, j'entends celles qui sont dues à des artistes de valeur, pourraient être écrites à Paris, à Berlin, à Londres ou à Vienne, villes dans lesquelles leurs auteurs ont étudié leur art. C'est de la musique européenne, ce n'est plus de la musique autochtone, jaillie du sol natal et puisant en lui sa force et ses caractéristiques.

* * *

Quant au peuple, il continue de chanter, tout le long de l'histoire, sans souci des Maîtres-Chanteurs, je veux dire des savants contrepointistes ou harmonistes. Il chante et tout lui est bon pour libérer ses sentiments, ou sa fantaisie, sous une forme musicale. Selon César das Neves, on peut classer les chants populaires portugais de la manière suivante : cantiques, chansons d'amour, chansons champêtres, chansons grivoises, chansons satiriques et politiques, barcarolles, fados, mélodies, modinhas, sérénades, chansons patriotiques, hymnes et marches, c'est comme un parterre où l'on n'a qu'à choisir les plus brillantes et les plus humbles fleurs.

Les légendes de piété sont fréquemment chantées à une ou deux voix, ou en chœurs, sans accompagnement. Les chansons de la campagne sont presque toujours dansées ; l'attitude corporelle ne se sépare pas de l'attitude musicale. Quelquefois, au contraire, les voix se répondent dans l'étendue du paysage ; ce sont des chants alternés que chacun improvise tour à tour, souvent pendant des heures ; c'est l'analogie de ce joli *Lou Baïlero* (Le Berger) recueilli récemment par M. de Malaret, dans la H^{te} Auvergne, dont les bergers de chez nous, de sommets en sommets, se renvoient les strophes, interminablement. Quant au *fado*, il est surtout citadin.

Lorsqu'ils sont accompagnés de quelque instrument, ces chants réclament la flûte, ou le violon, la viole d'amour, la clarinette, la cornemuse, la guitare, le triangle, quelquefois l'harmonium ; tout leur est bon pour soutenir leur mélodie primitive.

La province de Beïra est la plus riche comme chants populaires, cependant Minho, Traz-os-Montes, Douro, Extremadura, Alemtejo et Algarve offrent aussi des éléments intéressants. Fort longtemps cette musique resta méprisée, disons : ignorée des savants puis, par une évolution semblable à celle qui se produisit en Allemagne, à l'époque où le *Kunstlied* s'inspira du *Volklied*, elle les intéressa. Peut-être est-ce un fait pré-inscrit dans les destinées musicales des peuples que ce passage de la forme populaire à la forme aristocratique. Quoi qu'il en soit, vers 1892, les musiciens portugais empruntèrent nombre de thèmes à l'inspiration du peuple ils les portèrent même au théâtre. Cardoso s'en servit pour son opérette : *L'âne*, ou plus exactement : "*la bourrique de M. le Maire*". Ce fut un grand succès. Vianna da Motta a beaucoup creusé, et des plus heureusement, cette mine inépuisable du folk-lore. Rey Colaço également. Hussla, violoniste allemand, fixé en Portugal, qui a écrit des rapsodies orchestrales nourries du suc populaire ; Keil dont l'opéra *Serrana* est tissé de leit-motiven emprunté au folk-lore, Oscar da Silva, tous s'inspirent, — peut-être le déforment-ils un peu — de ce fonds national qui reste vraiment le sol nourricier de la musique. N'oublions pas Thomas de Lima et sa belle composition orchestrale *Chants de mon pays*.

* * *

Il y a quelque temps, j'ai reçu une fort intéressante étude sur la

musique portugaise moderne par M. Alfredo Pinto, critique musical distingué et librettiste. Elle témoigne du patriotisme et du talent de son auteur. Je lui ai emprunté ces dernières notes sur la musique au XX^e siècle. Du travail de M. Pinto il ressort qu'une nouvelle activité artistique se manifeste en Portugal. De grands orchestres se sont organisés — tous n'ont pas en l'existence durable — l'un deux fut, une fois, dirigé par Ed. Colonne. De nombreux compositeurs se font place: M.M. Neuparth, Machado, Jean Arrayo, Freistas Gazul, Théodore Braga, Guimaraes, Felipe Suarte, Vianna da Motta, le C^{te} d'Azevede da Silva dont les compositions interprétées à Paris, en 1905. furent très goûtées. Un des plus sévères critiques de l'époque les couvre d'éloges, louant l'excellence de leur facture et leur élégante originalité. Des instrumentistes, des chanteurs, interprètes de théâtre ou de concert s'empressent à soutenir ou, si l'on veut, à relever, la musique portugaise.

En un mot, on sent la vie renaître et s'incarner en de valeureux artistes imbus d'un nationalisme qu'on ne saurait trop louer. Si, comme on nous l'affirmait récemment, la Musique... la Princesse est encore endormie, son réveil est prochain ; ses serviteurs l'attendent déjà ; ils préparent les voies en son honneur ; accordent leurs instruments ; prennent le ton des hosannahs dont ils la fêteront et c'est avec une joie fraternelle que nous saluerons, en France, cette résurrection attendue de la musique nationale portugaise.

M. DAUBRESSE.





KINSKY (Georg). — *Katalog des Musikhistorischen Museums Heyer*. Bd. II. (Coeln et Breitkopf, 1912, in-4° de 718 pp. Mk. 56.)

Depuis un an déjà ce volume précieux a paru, et c'est par suite de l'oubli d'un de nos collègues qu'il n'a pas encore été présenté à nos lecteurs. Il forme le tome II du somptueux catalogue du non moins magnifique musée instrumental légué par W. Heyer à la ville de Cologne¹, et comprend les instruments à cordes (pincées ou frottées). Il sera suivi de plusieurs autres encore.

On sait comment M. Kinsky a conçu le plan de cet inventaire et a fait, d'un catalogue de musée, une véritable encyclopédie de l'histoire des instruments. Chaque groupe instrumental est d'abord présenté par une courte et substantielle introduction, puis vient la série des notices qui s'appliquent à chaque représentant de cette espèce musicale dans le musée, notices abondamment pourvues de reproductions. Ensuite M. Kinsky traite par ordre alphabétique des facteurs de ces instruments, et, là encore, un très grand nombre de facsimilés facilitent les recherches de l'érudition. Enfin des tables couronnent le tout : index des instru-

ments, des étiquettes, des gravures, table méthodique, table onomastique, tables des noms de lieu, des noms de collections et de collectionneurs, enfin tables de concordances entre les collections de Witt, Krauss, et le Musée Heyer, qui en fut l'heureux acquéreur.

Celui qui aura lu attentivement les différentes notices de cet ouvrage, aura une vue d'ensemble sur l'histoire instrumentale et sur ce que peut en dire à ce jour l'érudition. Toutes sommaires qu'elles sont, et même venant après les savantes digressions du catalogue Mahillon, ces introductions, claires et condensées, sont infiniment précieuses. J'ai surtout remarqué l'article *Sistres*, placé au milieu des *Guitares*, des *Luths* et des *Cithares*. Toutes ces espèces, souvent voisines, sont nettement définies. L'article qui traite des *Lyres*, la *lyra da braccio*, *da gamba*, le *lirone*, et qui présente ces instruments comme le trait d'union entre les variétés du moyen-âge et le violon moderne, est un modèle de présentation. Pour la première fois, nous rencontrons un auteur faisant état méthodiquement de l'iconographie musicale pour appuyer une thèse historique. Félicitons M. Kinsky de cette innovation. Elle sera certainement suivie par tous ceux qui peuvent avoir à leur disposition quelques milliers de reproductions de tableaux, sculptures et gravures. Et ajoutons que les membres de la Section de Paris

¹ Au moment, où nos lecteurs recevront ce numéro, aura lieu l'inauguration officielle du Musée Heyer, dont nous rendrons compte dans notre numéro de novembre.

trouveront maintenant un matériel de ce genre à la disposition de leurs recherches, dans ce fonds Pierre Aubry, qui s'accroît sans cesse.

KINSKY. — *Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente des Museums W. Heyer.* (Coeln 1913 in-12° de 250 pp. et 32 planches Mk. 2.50.)

Ceci est le volume maniable, mis, dès maintenant à la portée du visiteur, et conçu cependant de telle sorte que le travailleur puisse en tirer son profit. Là aussi, les planches en photogravure, les tables et les indications historiques sont présentées avec soin et avec méthode.

L'on ne peut se détacher de ces deux livres sans admirer, une fois de plus, la persévérance germanique, en face de l'incurie administrative française. Voyez plutôt. D'un côté, notre Musée du Conservatoire, qui n'achète rien, qui n'a jamais rien acheté, et qui n'aurait rien, si depuis près d'un siècle de bienveillants donateurs ne lui avaient fait l'aumône ; le Musée du Conservatoire, qui, il y a six mois encore, pouvait à peine héberger sa collection instrumentale, et qui enfin, loin de la confier à des mains compétentes, la laisse en vrac, sans en tirer aucun parti, comme un objet d'inutile curiosité... De l'autre côté, l'Allemagne Rhénane, Cologne, qui n'avait rien il y a dix ans, et qui trouve un Commerzienrat dépensant simplement quelques millions de mark pour faire sortir de terre un musée somptueux, y accumuler des collections, qui apparemment attendaient l'acheteur, l'Allemagne qui, de cet effort accompli par la générosité privée, dégage *tout de suite* l'enseignement pratique, ne laisse pas dormir ce capital, mais le fait fructifier aussitôt, et de quelle manière ! Le résultat c'est que le travailleur, d'où qu'il soit, qui s'intéresse à ces sortes de choses, aura les yeux fixés sur Cologne ou sur Berlin et ignorera Paris, et que le drapeau allemand flottera un peu plus haut dans l'admiration des étrangers. On s'inquiète de l'envahissement allemand, dans toutes les branches de l'activité humaine, comme si c'était un défaut de se montrer forts, vigoureux, de savoir travailler et de marcher de l'avant ! Que n'en faisons-nous tout autant. Nous ne manquons ni de Heyer ni de Kinsky.

CUCUEL (Georges). — *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle.* (Fischbacher 1913 in-4° de 458 pp.) — *Etude sur un orchestre au XVIII^e siècle* (Ibid. in-fol. de 70 pp.)

C'est un curieux roman d'anecdote que l'histoire véridique de Le Riche de la Pouplinière. Et c'est une belle thèse de doctorat-ès-lettres que le livre consacré à ce personnage, par notre collègue Cucuel. Après plusieurs soutenances discutables, voilà qui va réconcilier la Sorbonne avec la musicologie. Ici tout est solide, prudent, méthodique, la documentation de première main abonde, et l'érudition circule d'un bout à l'autre avec une belle allure, dont je fais mon compliment à l'auteur.

La Pouplinière dans l'esprit public est resté fermier général, et le type même de cette profession désobligeante, où l'imagination symboliserait volontiers tous les abus de l'ancien régime. La réalité, telle que nous la montre M. Cucuel, est plus simplement humaine. Héritier d'une petite noblesse et d'une grosse fortune, le personnage, dont les ancêtres traitaient Henri IV à leur table, n'a rien d'un parvenu de carrefour. Plutus il est, mais de qualité. D'abord mousquetaire, comme tout fils de famille séduit par le galon, il bénéficie de suite de très brillantes alliances de robe et d'épée. A trente ans il est du Tout-Paris, à quarante c'est un potentat. Et pourtant, si les calculs de M. Cucuel ont raison, quelle triste figure ferait aujourd'hui ce Crésus au petit pied, avec ses 500,000 francs de rente (de notre monnaie), et le

un pauvre million qu'il laisse en mourant ! La gloire de La Pouplinière ne vient ni de sa ferme ni de son portefeuille, elle résulte manifestement de la valeur et des qualités personnelles de ce Mécène de génie. Il suffit d'ouvrir le captivant *Voyage de Hollande*, où le futur financier consigna ses impressions de jeune homme, pour éprouver de suite la révélation d'une personnalité vigoureuse et le charme d'un esprit vif, primesautier, extrêmement averti. Par hérédité La Pouplinière est conservateur, et Français du grand siècle, avec tout ce que cela représente de solide acquit. Par goût et par réaction, il est cosmopolite, imaginatif, rêveur, et prêt à jouir de toute nouveauté.

En un mot, il vibre, et entraîne son monde vers l'art qui était fait pour lui, vers l'art des vibrations sonores. Musicien probablement, mélomane à coup sur, il dépense, pendant trente ans, 80,000 frs. par an de notre monnaie pour sa musique. (Quel est le baron de finance moderne qui en ferait le quart ?) Il ignore la chasse, dédaigne les batisses, fait fi des collections rares, et l'on ne sait en vérité comment son règne s'établit si rapidement, d'abord rue Richelieu, puis en ce château de Passy, qui n'est même pas à lui, et où il passera sa vie locataire de Samuel Bernard. Est-ce le charme débraillé de ces réunions, où le Maréchal de Saxe coudoie Casanova, est-ce le continuel va et vient des gens de théâtre, et des filles de partout, monde chantant, dansant, paradant, faisant la fête au frais d'un maître souriant et généreux ? n'est-ce pas plutôt — je me plais à le croire — la musique, la sonorité qui flotte épars, enveloppe tous les propos, et retient sous son charme tous les convives, Jean-Jacques et Marmontel, Madame de Genlis ou lord Albemarle ?

La Pouplinière fut réellement en France, au milieu du siècle, le Roi de la musique et des musiciens. D'une main ferme, et d'un air indolent, il tient ce sceptre, que l'indifférent Louis XV a laissé tomber. Son ministre est l'éminent Rameau, qui trouve enfin dans cette protection le succès et la gloire ; et, pendant 20 ans le goût italo-français de 1725 n'aura pas de Temple mieux gardé que le salon du fermier général. C'est l'époque des grands Fragments d'opéra avec leurs essais de symphonies descriptives, le moment des sonates à la Vivaldi et aussi des divertissements panachés, où le Boulevard voisine avec l'Orient. Le maître y tourne des charmants couplets en s'accompagnant sur la vielle ou sur la guitare.

Mais surviennent les *Bouffons*, et La Pouplinière leur fait fête. Chose curieuse, Rameau est congédié à cette date, et qui prend sa place ?... Jean Stamitz de Mannheim ! Les musiciens du financier se nomment Fliieger, Schenker, Goepffert, Canavasso, Miroglio, Graziani, Procksch..... Après Stamitz ce sera Gossec le franco-belge. La politique du souverain s'oriente vers l'alliance allemande. La symphonie de chambre, la musique pure, ce style nouveau, qui sera bientôt celui de Haydn et de Mozart, prennent pied chez l'amateur éclairé, dès 1754, La Walze germanique se glisse entre le menuet traditionnel et la contredance à la mode. Et une fois amorcé, le flot de la musique cosmopolite, cette rencontre des cascades italiennes et du large fleuve allemand, ne cessera de couler à Passy. Elle envahira la chapelle, la galerie, la salle à manger, les salons et les jardins....

Et c'est là une leçon. Quand la Pouplinière est Français, en musique, c'est pour chanter les vaudevilles ; il reste fidèle à ce goût naturel jusqu'à sa mort. Mais que le fermier général ait faim de véritable musique, c'est à l'Italie d'abord, puis à l'Allemagne qu'il la demande. Rameau lui-même, le grand Rameau ne peut tenir en échec les musiques étrangères, auprès de son propre patron, mécène élevé dans la plus pure tradition française. N'est-ce pas une fois de plus la preuve que Rousseau avait raison en s'écriant alors : "*les Français n'ont pas musique, et n'en peuvent avoir.*" Ce qu'il y a de français dans la culture du XVIII^e siècle est anti-musical. Répétons-le encore à propos de La Pouplinière. Quand on voit le plus gros consommateur du siècle, se rassasier d'art germanique, et préparer le triomphe de la musique allemande.

après avoir assuré celui de la musique italienne, il faut bien reconnaître ici la présence d'une réalité historique. Et si l'on jette les yeux quelques années plus tard sur ce chevalier Gluck revenant d'Italie, *écœuré* de musique, qui demande à l'opéra de Lully aide et protection contre la musique elle-même, la démonstration du paradoxe de Rousseau n'est-elle pas manifeste ? L'Ami de la musique appelle Stamitz et Gossec à son secours ; l'Ennemi des sons cherche un régime anti-musical dans l'asile de notre tragédie nationale. Ce sont deux aspects complémentaires du même phénomène.

A ce volume de critique et d'histoire M. Cucuel en ajoute un autre indépendant, mais qui se rapporte cependant à la même époque. C'est une étude de quelques instruments et de quelques musiciens, dont l'orchestre de la Pouplinière fit particulièrement état, et dont l'histoire peut nous introduire dans la connaissance de la pratique musicale vers 1750. Gossec, Schenker et Procksch s'y montrent à nouveau avec le catalogue de leurs œuvres. Et, ici, nous apprenons avec la dernière précision comment l'Allemagne envahit la France en ce temps là du côté de l'instrumentation. Clarinettes, cors, trombones, harpes, tout vient d'une région qui s'étend si l'on veut d'Anvers à Prague en passant par Mannheim. C'est la démonstration en quelque sorte technique de ce que j'avais tout à l'heure pour justifier Rousseau. L'atmosphère musicale française n'était plus respirable pour les Français eux-mêmes, et M. Cucuel cite les contemporains de Stamitz s'émerveillant de ces sonorités des bois et des cuivres allemands, ancêtres des flons flons de la fin du siècle et de nos harmonies orphéoniques. Ce second volume est une des plus nouvelles et des meilleures tentatives faites en France pour étudier en-elle même la matière musicale.

J. E.

PROD'HOMME (J.-G.). — *Œuvres en prose de Richard Wagner*. Traduction française, tomes IV et VIII. (Paris, Delagrave, 1913, in-12.)

Nulle publication ne pouvait paraître plus heureusement, en cette année du centenaire de Richard Wagner, que la traduction de ses œuvres en prose, entreprise par notre collègue Prod'homme. Voici que, pour la première fois, certains des écrits les plus caractéristiques du maître de Bayreuth, tels qu'*Opéra et Drame*, *Etat et Religion*, *Art allemand et Politique allemande* sont traduits intégralement en français et rendus, par là, accessibles au grand public qui, dorénavant, pourra prendre directement contact avec la pensée wagnérienne. Il s'agit donc ici, et dans le bon sens du terme, d'une œuvre de vulgarisation. Aussi, saura-t-on gré à M. Lionel Dauriac d'avoir écrit, pour les tomes IV et V qui contiennent la traduction d'*Opéra et Drame*, une importante préface sur l'Esthétique de Richard Wagner, dans laquelle, très judicieusement, le préfacier indique avec quel état d'esprit il convient de lire cet ouvrage célèbre. De même, en effet, que l'intérêt de la *Préface* de *Cromwell* n'est pas de savoir si Victor Hugo dit vrai, mais bien de savoir ce qu'il dit, de même, l'intérêt des écrits théoriques de Wagner ne consiste pas dans la connaissance plus ou moins aventureuse et suspecte qu'ils nous donnent de la vérité historique, ou dans la valeur d'appréciations trop souvent tendancieuses ou dénuées d'esprit critique, mais uniquement dans ce fait qu'ils nous montrent Wagner au travail, qu'ils nous éclairent sur sa mentalité et sur ses idées. C'est ainsi, qu'en définitive, Wagner nous apparaît surtout sous l'aspect d'un poète, car il a en quelque sorte la métaphore chronique, disposition qui l'incline à substituer des descriptions et des images à de vraies preuves. Il ne connaît guère qu'un seul auteur, à savoir lui, Richard Wagner, mais, en vérité, il ne se juge guère mieux qu'il ne juge les autres, et la lecture de ses écrits ne doit point s'effectuer sans prudence. Singulière discipline d'esprit que la sienne, où l'histoire, l'esthétique, l'éthique, la

politique, l'ethnographie, et surtout la métaphysique, s'enchevêtrent en une mêlée épaisse d'où jaillissent, à travers une rhétorique abondante et qui va de la grandiloquence à la familiarité, des concepts tour à tour puissants, singuliers, et absurdes. "Charabia de génie", disait Liszt de la prose wagnérienne ; nous serions quelque peu tentés de qualifier certains passages de "charabia" tout court, car la traduction française de ces passages, en dépit de ses bonnes intentions, ne fait, hélas ! qu'en accroître l'obscurité. A signaler, dans le tome VIII, le fameux *Art allemand et Politique allemande*, écrit deux ans avant la guerre de 1870 et dans lequel, Richard Wagner qui, assure-t-on, aimait Paris, expose, avec une extrême violence, le mal qu'il pense de l'esprit français. Il y a de tout dans ce pamphlet que Glasenapp comparait au *Message à la noblesse chrétienne de la nation allemande* de Luther, et, Dieu nous pardonne, il ne serait pas impossible d'en extraire des arguments pour la discussion de la loi de trois ans !

D'intéressants *Avant-propos* et des notes ajoutent à la valeur bibliographique de ces volumes.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

LAMY (F.). — *Shakespeare et la musique* (Extrait des Mémoires de l'Académie d'Amiens, 1912).

Sujet souvent traité, en Angleterre par de beaux volumes, en France par des articles, dont il faut citer celui de M. Bellaigue, paru jadis dans la Revue des deux Mondes. Celui de M. Lamy prendra sa place dans la bibliographie de ce sujet. Ce qu'il nous faudrait maintenant, ce sont des documents musicaux nouveaux, venant illustrer les citations de Shakespeare. Par exemple, au mot *measure* de *Beaucoup de bruit pour rien*, que Victor Hugo traduit bonnement par "un vieux menuet", il conviendrait d'attacher un sens musical véridique. Qui réalisera cette œuvre, déjà tentée ?

HENRI-MARTIN (Barzun). — *La révolution de Berlioz*. (S. l. n. d., in-8° de 15 pp.)

L'auteur annonce dans cette préface-programme, l'apparition d'un volume sur la Révolution de Berlioz, qui montrera que sans Berlioz la révolution wagnérienne n'existerait pas. La thèse est à suivre.

SAMAZEUILH (Gustave). — *Paul Dukas*. (Paris, A. Durand et fils, 1913, in-12 de 28 pp., 2 fr.)

Paul Dukas méritera sans doute une volumineuse biographie. M. Samazeuilh prend les devants, en fixant quelques dates, et en présentant ici de brèves, mais adroites considérations qui, il le dit lui-même, sont destinées "à faire entrevoir pourquoi les œuvres de M. Dukas, qui ont le temps pour elles, méritent plus qu'un banal éloge, et à inspirer à ceux qui n'ont pu aller à elles déjà sans parti-pris, le désir d'en goûter le véritable sens, fort peu compris en général, même de maints partisans bénévoles".



Les Théâtres

LES JOYAUX DE LA MADONE

Avant de mettre en pleine action une puissante machine, les mécaniciens ont coutume de lui faire accomplir quelques tours d'essai, à vide ou sur des matières premières sacrifiées. Avant de mettre en marche la colossale rotative de l'Opéra, les compagnons Messenger et Broussan ont voulu vérifier le fonctionnement de tous ses engrenages et, utilisant la trêve de vacances, se sont livrés à une petite expérience, dans leur usine déserte, devant quelques passants étonnés ou indifférents. L'épreuve a parfaitement réussi : orchestre, chœurs, décor

machinerie, figuration, tout roule à merveille; on pourra, cet hiver, abattre de bonne besogne et contenter le client par une fabrication soignée.

Est-il charitable d'examiner de près le produit ainsi manufacturé au cours de cette journée d'essai et avons nous le droit de juger sur un échantillon, choisi sans doute parmi les "sans valeur", toute la compétence des chefs d'atelier de la maison? La date fixée pour cette mise-en-train, les conditions de discrétion et d'intimité dans lesquelles elle fut accomplie semblent bien nous conseiller la circonspection et l'indulgence. Il suffirait de noter un louable effort vers une mise en scène vivante et d'encourager le zèle tout neuf des choristes de la territoriale enfin mobilisés, sans insister davantage sur la qualité de la musique débitée au cours de la soirée, si le nom de Wolf-Ferrari ne venait poser une question d'actualité assez brûlante.

Ce compositeur qui par son origine autrichienne et ses noms allemands et italiens résume tout l'effort d'une triplice théâtrale, menace en réalité notre équilibre européen. Dans notre art lyrique où triomphe la politique franco-russe, il fait irruption à la façon d'un conquérant. Il nous arrive précédé d'une bruyante fanfare et d'un chœur célébrant ses exploits. Les journaux nous ont affirmé que l'Amérique et l'Angleterre lui étaient soumises et qu'il allait s'annexer la France sans coup férir, après avoir triomphé de toutes les capitales européennes. En fait, nous sommes cernés. Londres est au pouvoir de ce stratège, les frontières italiennes et allemandes ne nous protégeront pas et voici que, violant la neutralité de la Belgique, le nouvel Attila s'est installé à la Monnaie de Bruxelles où il a établi un camp retranché. Il ne faut donc pas s'étonner de voir aujourd'hui le Fléau de Dieu entreprendre le siège de Paris. Le bastion de l'Opéra a déjà cédé et l'on affirme que la garnison du fort Montaigne va capituler, le général Astruc ayant déjà signé la reddition de la place. L'heure est donc grave et il convient de regarder le péril en face.

A vrai dire, vu de près, le roi des Huns inspire plus de surprise que d'effroi. Eh quoi, c'est là ce redoutable chef qui rêve de bouleverser la carte musicale du monde? Mais c'est une plaisanterie! Ses armes sont rouillées, il nous attaque avec un matériel démodé, une tactique archi-connue et des troupes épuisées. Comment avons nous pu nous laisser intimider par un si chétif adversaire?

L'auteur-compositeur des Joyaux de la Madone est un vériste de l'espèce commune. Il ne nous apporte absolument rien de nouveau et se contente d'exploiter une formule commerciale qui a fait ses preuves, qui a sa clientèle et ses commis voyageurs et a définitivement conquis sa place au soleil. Gardons nous de lui faire un procès de tendances. Tant qu'il y aura un public pour les faits-divers orchestrés à coups de poings et émaillés de romances, il sera vain de dénier à ce genre son droit à l'existence. Mais il nous est bien permis de contrôler l'exercice de ce droit et de voir si l'auteur a joué correctement la partie. Ce jeu a ses règles, ce sport a son code et des champions s'y sont couverts de lauriers en les respectant. Or ce n'est pas le cas de M. Wolf-Ferrari. Il ne faut pas lui faire un grief d'avoir adopté un genre où la musique est sans cesse humiliée et où le bon goût et le sens le plus élémentaire des belles lettres sont perpétuellement offensés; il faut lui reprocher de n'avoir pas su remplir la tâche qu'il s'était

imposée. Il n'y a pas de sot métier, c'est entendu, il y a seulement des gens qui exercent le leur avec plus ou moins d'adresse. On peut donc à bon droit sourire de ce présomptueux rival des francs véristes transalpins puisqu'il ne possède ni leur tour de main, ni leur verve populaire, ni leur câlinerie irrésistible d'amants pommadés, ni leur luxe de couleurs criardes, ni leur souple détente mélodique, leur sournoise façon de vous enfoncer un thème dans le ventre... comme un couteau piémontais.

Certes, on voit bien ce qu'aurait voulu réaliser cet observateur des bas-fonds de Naples, en confrontant dans une ruelle du port une fillette vicieuse, un artisan vertueux et un apache superstitieux ; on devine son ambition de nous peindre la fermentation et le grouillement de la plèbe italienne, de nous émouvoir par les classiques " motifs " de la Madone vénérée, du sacrilège amoureux, du camorriste chaloupeur qui trempe ses nageoires dans les bénitiers et fait un signe de croix avec son " langue " avant d'en larder les passants. Cent romans-feuilletons ont fait entrer ces détails pittoresques dans nos articles de bazar. Mais, hélas, le but visé n'est pas atteint dans cette banale partition qui est plate sans être assez vulgaire, qui est morne, qui est lourde, et qui est terriblement grise dans son ensemble. C'est un chromo où il n'y a ni rouge ni bleu. Les mouvements de foule, les cortèges, les disputes, les processions sont traités musicalement avec une maladresse singulière et les romances n'ont pas l'élan victorieux qui emporte les objections et décourage le bon sens. L'orchestration est terne et les rythmes manquent de légèreté et d'accent. Cette transposition d'*Aphrodite* dans un milieu poissard, cette affaire du Collier où manquent les morceaux de sucre promis aux amateurs de confiserie musicale, sont de bien pauvres réalisations d'un thème dont nous connaissons tant de développements plus heureux. Elles parviendront malaisément à donner à M. Wolf-Ferrari la gloire parisienne qu'il escomptait. La déception a été vive et serait vite devenue démonstrative si l'amusement des yeux — grâce à l'ingéniosité des peintres de la maison et aux exploits de Vanni Marcoux — n'avait distrait de sa mélancolie le public provincial de la générale.

Au fond, ce sabotage d'un genre dont les tares furent impitoyablement mises en évidence par le cadre insolite du Palais Garnier n'est pas pour consterner outre mesure les musiciens. Mais la clientèle vériste éprouvera quelque malaise en se voyant imposer aussi méthodiquement la banale contrefaçon d'un article qu'elle avait coutume d'acheter chez le bon faiseur. L'entente actuelle des directeurs de théâtres avec un Wolf-Ferrari constitue à l'égard d'un Puccini, par exemple, le plus immérité des affronts. Soyez donc le plus adroit des prestidigitateurs pour vous voir ôter le pain de la bouche par un manchot !

Emile Vuillermoz.



Le music-hall au village

Ce titre est une métaphore. Malgré les échanges toujours plus actifs avec la grande ville, malgré l'aisance accrue et le goût du divertissement qui l'accompagne en son progrès, ni le village, ni le chef-lieu de canton, ni même la sous-préfecture dont l'importance n'est que de l'ordre administratif, ne nourrissent encore les foules dont la quotidienne affluence peut subvenir au luxe des palais de l'illusion. Il existe pourtant, en toute réunion d'hommes, des institutions qui, au moins par intervalles, leur assurent la portion congrue de jouissances collectives.

Il n'est pas rare qu'une troupe foraine en route pour la ville s'arrête au village et mette à profit l'étape pour une représentation. Vers le coucher du soleil, la roulotte passe au long des deux ou trois rues, chargée de ses musiciens chamarrés ; la fanfare insolite appelle sur le pas des portes les ménagères ; longtemps après son éloignement, elles y demeurent et, se jetant de l'une à l'autre des paroles qui fendent l'air, oublient la marmite frémissante en l'ombre de la cuisine. La tente est dressée sur la place. Il faut que le temps soit bien revêche pour que le soir bonnets et casquettes ne s'y pressent sous les rayons fumeux du pétrole. On voit de tout : des chiens savants, de la haute école, de l'équilibre, des luttes, même des danses et de petites comédies qu'on dénommerait *sketches* en des lieux plus contaminés de snobisme anglais. Une de ces compagnies en perpétuelle tournée donnait récemment une pantomime du genre italien où le tuteur boiteux, bossu et grondeur était berné par un valet pour la joie des amoureux. C'est sur de tels canevas que Molière a brodé ses profonds tableaux de mœurs. Une musique aigrette et sautillante cadencait les entrées, les saluts, les pirouettes, les baise-mains, les grimaces, les gifles et les coups de bâton. Une habitude invétérée avait amené les mouvements à cet engrenage rigoureux qu'on voudrait obtenir, en nos théâtres, à force de répétitions ; aussi le public était-il entraîné sans résistance. L'ingénue ayant quitté ses paniers fit ensuite, en maillot constellé, quelques tours de trapèze, et un frisson parcourut la salle quand, suspendue en fléau par le milieu du corps, elle feignit un glissement que ses reins agiles corrigeaient aussitôt : " Ouah ! mon Dieu ! "

Il est d'autres spectacles que le village s'offre à lui-même. Le chariot de l'ancienne comédie hellénique y roule encore, bien qu'il faille un cas exceptionnel pour le tirer de son hangar. On y bafoue les événements de la vie privée dont l'opinion villageoise, très rigoureuse sur les principes, s'est offensée : un foyer déserté, un veuf ou une veuve qui retourne au sacrement, une querelle qui a dégénéré en rixe, surtout au cas où la suprématie virile y a succombé. C'est un ordinaire char de culture, où des jeunes gens affublés de tignasses de chanvre et de jupons en toile à sac figurent les héros ; pour jouer d'abondance la scène, on s'arrête aux principaux carrefours, et surtout devant la maison déshonorée ; là une symphonie de casseroles qui ferait envie au raffût de saint Polycarpe sert de sortie au spectacle. Les riches trouvent moyen d'échapper à cette publicité en acquittant une rançon dont l'auberge a tout le bénéfice ;

les pauvres la subissent avec leur résignation coutumière ; parfois la leçon n'est pas perdue : il arrive que le mari outragé et la femme coupable aillent se blottir en un fossé, à la lisière de la forêt, loin du tapage flétrisseur ; et là, unis par l'humiliation partagée, ils échangent de nouveaux serments que les grillons et les crapauds sur leurs flûtes unitones sont seuls à célébrer.

Les jeunes filles sont également soumises au jugement sans appel de leurs contemporains, mais les sanctions diffèrent. Les mieux courtisées trouvent, au matin du premier mai, un bouquet de verdoyants branchages planté dans la cheminée de leur maison. La veille de la fête patronale, quand les conscrits de l'année vont de porte en porte, à la nuit close, clouer l'image consacrée, une charité vraiment chrétienne distribue à toutes, sans distinction d'âge ni de grâce, un identique bouquet. Mais malheur à celle qui imprudemment s'est promise et fut abandonnée ! Le jour où sa rivale est menée à l'autel, il faut qu'elle s'enferme, pour ne pas se voir entourée, sur le parvis même, par les camarades du traître qui veulent lui offrir l'odieux bouquet d'orties. Parfois l'ambassade dérisoire va retrouver la malheureuse en sa retraite, et l'usage est à ce point respecté que c'est à peine si une mère ou une sœur irritée ose jeter un seau d'eau à la face des jeunes bourreaux. Il est vrai que le jeu de la société serait impossible, si on ne convenait une fois pour toutes que le perdant est dans son tort ; peut-être est-il plus profitable, donc plus moral, de proclamer cette règle, au lieu de l'appliquer en cachette comme nous faisons.

Cependant les jeunes filles auraient droit à quelques égards. En nos villages de Franche-Comté, elles sont toujours plus fines et plus vives que les garçons. Leurs tailles sont bien prises, leurs mouvements dégagés ; plusieurs, en leurs yeux veloutés, leurs cous flexibles et leurs minces chevilles, gardent le souvenir des Espagnols qui furent, en pays catholiques, des maîtres débonnaires. Elles sont coquettes et rieuses ; si durant la semaine elles retroussent, pour manier le rateau, les manches d'un corsage délavé, c'est un charmant spectacle que de les voir, le dimanche, sortir de l'église avec des chapeaux aux frais rubans et des robes un peu entravées qui sans aucune gêne diminuent leurs pas. Comment être sévère à une étourderie dont les heures sont comptées ? Dès les premières années de mariage, alourdies de maternités imprévoyantes, épuisées de labeurs domestiques, elles auront perdu l'ambition de plaire.

Pour peu qu'un curé entreprenant ou un notable oisif veuille monter un théâtre, il trouvera parmi les jeunes filles les interprètes les plus dévouées, les plus intelligentes, les plus laborieuses. Chacune copiera son rôle et l'étudiera sous la lampe ; celles qui sont bergères l'emporteront dans la prairie. Les parents sont gagnés à leur zèle : la mère extrait du fond de son armoire les robes des aïeules, et met ses lunettes pour ajuster aux formes juvéniles les atours vénérables. La grande sœur fait réciter ses répliques à la cadette qui debout, chantonne comme à l'école. Mais aux répétitions, chacune, prise par la fiction, trouve le ton et le geste ; des talents caractérisés se révèlent : l'une contrefait à merveille la malice sournoise d'une paysanne de l'ancien style ; l'autre a la verte franchise d'une servante de Molière ; celle-ci a le visage et la fierté lassée d'une châtelaine romantique ; et celle-là fait sentir, en chacune de ses mines et chacun de ses mots, le plus affriolant ragoût d'innocence mutine. Que jouent-elles ? Des pièces empruntées au répertoire spécial des patronages, où l'amour, s'il intervient, n'est pas appelé par son nom. Souvent ce sont des vaudevilles : chacune chante son couplet à

son tour, accompagnée par l'harmonium de l'église, et sa voix plus ou moins sonore est presque toujours pure.

Dans la salle qui est d'ordinaire une grange, le public serré écoute avidement, et si un bavard élève la voix, on l'interpelle pour lui imposer silence. Parfois des malentendus se produisent : on rit, quand cette duchesse en hennin parle de son château et de ses tours à poivrière, faute d'avoir jamais vu figurer cet accessoire ailleurs que sur les tables servies. Quel auditoire n'est pas sujet à des erreurs de ce genre ? Mais on suit exactement l'action, on est surpris par les péripéties, on souligne d'un murmure les paroles décisives, et les actrices renommées sont accueillies, dès leur entrée en scène, par des applaudissements. Même la partie masculine de l'assistance se montre ravie par la réunion de tant de charmes entr'ouverts, et un riche cultivateur, qu'une bouteille a peut-être égayé, me confie : " Vous allez voir tout le sérail ! " Mozart n'a-t-il pas confondu, lui aussi, le harem avec le sérail ?

Mais ces représentations si bien accueillies ne se soutiennent que par l'initiative étrangère. Livrées à elles-mêmes, les jeunes filles ne sont en mesure ni de choisir une pièce, ni de se répartir les rôles sans récriminations, querelles et démissions. Quant aux jeunes gens, sortis de la bouffonnerie satirique, ils ne sont bons à rien : leurs voix accoutumées à crier après les bêtes sont incapables de chanter juste comme d'articuler nettement ; une épaisse timidité les empêche, sur la scène, et ceux même qui auraient l'idée d'un geste ou d'un accent n'osent le risquer devant la railleuse gaucherie des autres.

La danse est le seul plaisir régulier du village ; encore n'est-il guère qu'annuel : c'est pour la fête et les quelques jours qui suivent qu'on monte sur la place de l'église la baraque de planches où moyennant un modique péage chacun pourra goûter l'enivrement du bal. Mais la jeunesse ne manque guère de se rendre aux fêtes des villages voisins, à quelques lieues à la ronde. Dans quelques maisons on danse également sur la fin des veillées d'hiver, quand les amis du voisinage sont réunis pour effeuiller les épis de maïs, et que l'un d'eux a apporté flûte ou son accordéon ; mais ce sont là des réjouissances privées, où on n'est admis que sur invitation verbale.

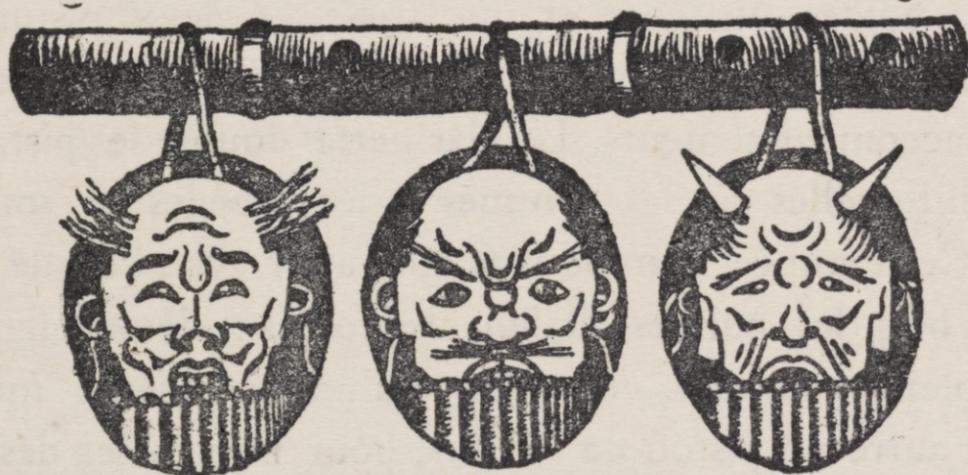
L'entrepreneur du bal public amène avec lui son orchestre, qui est juché, à l'un des bouts de la salle, sur une estrade à hauteur d'homme : c'est un piston, un bugle et une clarinette, quelquefois il y a deux bugles, un ténor et une basse, et deux pistons qui alternent, car la virtuosité de l'instrument chanteur exige une bien plus grande dépense de souffle que l'intermittence régulière des accompagnements. La clarinette double le piston à l'aigu, et souvent remplit les plus vastes intervalles par les gammes et les arpèges où son agilité est sans rivale. Elle n'est pas obligée. Cette année, comme il fallait lutter avec l'orgue mécanique d'un proche manège à chevaux de bois, les cuivres étaient renforcés : deux bugles et deux pistons, sur l'estrade, soufflaient à pleins poumons, cependant qu'un cinquième musicien, debout à terre, embouchait de temps à autre un piston de secours, pour improviser des contre-sujets facétieux.

Descendant du cornet de poste dont J. S. Bach a utilisé les cinq notes pour l'amusant caprice sur le départ de son frère, le piston a de nombreux détracteurs parmi nos musiciens de salons et nos critiques de cabinets ; en dépit de leurs diatribes dégoûtées, c'est aujourd'hui

l'instrument de notre peuple, au même titre que jadis le hautbois, la vielle ou la musette. Il faut en prendre son parti : le peuple en France a cessé d'être rude et naïf. Le piston tour à tour soupirant et vainqueur, le piston qui sanglote et tremble, puis soudain se rebiffe et lance vers le ciel, défié par nos ancêtres, son cri de coq artificiel, n'est-il pas le confident de notre peuple prompt à l'attendrissement comme à la bataille, le chantre de ses romances larmoyantes et aussi de ses revendications syndicalistes ? On lui trouve un accent canaille ; on le soupçonne de nourrir d'alcool les flammes de sa passion ou de sa bravoure. Est-il moins dans son rôle pour cela ? Et la beauté n'est-elle pas acquise au rôle intégralement rempli ? Le piston dénigré réduira au silence ses adversaires, pour peu qu'il résume les considérations qui précèdent en ces trois syllabes décisives : " Et puis quoi ? "

La multitude villageoise n'est nullement insensible à l'appel du cuivre palpitant, et les garçons prennent ici leur revanche ; non pas les tout jeunes, qui n'ont pas quitté le village et restent massés craintivement au fond de la salle, mais ceux qui reviennent du service militaire où ils ont dégourdi leurs jambes à la saine école des bals-musettes ; d'autres encore qui sont chauffeurs, valets de chambre, commis, employés, ouvriers, rapportent au village, pendant le congé qu'ils y passent, les dernières modes de la danse. Un couple reproduit non sans verve les dandinements de l'ours. Tous les autres rôdent en un boston sans trêve, et les danseuses inexpertes se contentent d'être légères entre leurs bras. Seule l'université reste fidèle à la tradition de la valse à six temps : un jeune maître d'école qui vertueusement adhère à son épouse empanachée, parcourt la salle d'une gravité qui trahit le calcul mental. Ce qui a disparu sans retour, c'est l'ancien couple empesé de nos caricatures, de même qu'a disparu le gars rougeaud, la fille massive et lente, le fermier cauteleux et paillard, la vieille hargneuse de nos conteurs naturalistes. Tout le panorama rustique est à refaire, et n'attend que des artistes doués de quelque faculté d'observation.

Louis Laloy.



Une Interview d'Eugène Ysaye

Eugène Ysaye vient de rentrer à Bruxelles, après une tournée triomphale à travers les Etats-Unis d'Amérique. Nous avons profité des quelques jours qu'il a passés ici pour rendre visite au Maître et lui demander de nous confier quelques impressions de voyage, quelques opinions sur la culture et les goûts actuels de la société américaine.

Le virtuose, accompagné de son fils Gabriel, violoniste comme lui, débarqua à New-York le 11 novembre 1912. Depuis 1905, il n'était plus retourné en Amérique. Le 11 déjà, il se faisait entendre dans un programme d'œuvres classiques : Bach, Vivaldi, Beethoven, Max Bruch. Une réception fut organisée en son honneur par le club des musiciens de New-York, sous la présidence du violoniste Kneisel.

“ Mon émotion fut à son comble, nous dit-il, lorsqu'à la fin du discours que j'adressai à cette assemblée d'élite, je vis successivement entrer Fritz Kreisler, Mischa Elmann, Zimbalist, qui vinrent aux acclamations de l'assemblée m'apporter leurs vœux. De New-York, je me rendis dans les principales villes du Canada et des Etats-Unis : San Francisco, Boston, Philadelphie, Chicago, Saint-Louis, Washington, Indianapolis, Montréal, Cincinnati, etc... Voyageant jour et nuit, nous ne nous arrêtons que quelques heures, travaillant avant le concert dans les hôtels, reprenant le rapide à la dernière note du programme. ”

En l'espace de 7 mois, du 15 novembre au 15 mai, Ysaye donna 111 concerts. A Berkeley (près de San Francisco) il joua dans un théâtre grec. “ Ce n'était pas, raconte le maître, sans une réelle appréhension que je commençai cette exécution en plein air, dans une enceinte de dimensions colossales. J'étais persuadé que la sonorité allait se perdre. Or, il en fut tout autrement. Des premiers aux derniers gradins, pas une note n'échappa. ”

Deux concerts seulement, sur l'ensemble des séances prévues, durent être remis. Ce fut à l'occasion des inondations de l'*Ohio*. On se souvient de l'émotion ressentie en Europe à la nouvelle de la disparition d'Ysaye. Il se trouvait effectivement dans la région sinistrée. Pendant vingt quatre heures, les informations les plus sensationnelles furent lancées par les journaux. “ Ma famille, nous dit-il, connut des transes bien compréhensibles. Mais un télégramme, envoyé de New-York par Madame Eugène Ysaye, la rassura bientôt. Nous étions saufs, nous et nos bagages. ” Et Ysaye s'emporte en rappelant ces “ dépêches ” : “ Elles naquirent, s'écrie-t-il, dans l'imagination des journalistes européens, car en Amérique, on rapporta les faits tels qu'ils s'étaient passés. Et ces bruits sont d'autant plus ridicules que le public est tout disposé à croire qu'il y a là, de la part de l'artiste ou de son impresario, un essai de réclame à l'emporte pièce qui est, on le sait bien, loin d'être de mon goût. En réalité voilà ce qui s'est passé : “ ... Nous allions à Oxford et le lendemain, nous devons partir pour Cincinnati. Mais les trains ne marchaient plus d'Oxford à Cincinnati. Nous y prenons conseil et décidons de nous rendre à Hamilton, afin d'atteindre la ville par une autre voie. Nous faisons une partie du voyage en voiture. Et voilà qu'arrivés devant Hamilton, nous apprenons que le pont va disparaître sous les flots. Nous faisons deux kilomètres à pied, et nous apercevons alors ce pont magnifique qui va s'écrouler..... Puis ce sont des maisons entières, dont les toits sont couverts d'êtres humains... Morts et vivants, véritable cascade humaine, dévalent emportés à une vitesse folle... Hélas, nous aurions tant voulu les secourir. Mais que faire ? que faire ?..... Nous dûmes retourner à Oxford, puis à Richmond où nous attendîmes deux jours. Impossible de télégraphier, tous les poteaux étaient renversés. Enfin, nous pûmes rentrer à Chicago : nous étions sauvés ”.

L'impression qu'Eugène Ysaye garde de sa tournée est toute différente de celle qu'il avait eue il y a huit ans :

“ A cette époque, en Amérique, nous dit-il, l'homme d'affaires prenait le pas, économiquement et socialement sur l'intellectuel et sur l'artiste. Aujourd'hui, l'américain, quel qu'il soit, réserve au contraire une large part de son activité aux choses de la pensée et de l'art. L'évolution de la société américaine, dans les grands centres surtout, s'est accomplie avec une rapidité qui surprendrait, si l'on ne se l'expliquait pas par ce fait que, chaque année, les plus grands virtuoses, chanteurs, acteurs dramatiques et lyriques, conférenciers, que sais-je ! traversent l'Atlantique et vont porter au Nouveau Monde le meilleur de nos productions, de notre culture esthétique. Aussi bien, la légende a vécu suivant laquelle il faut encore aller en Amérique avec du “ bluff ”, de l'acrobatie... L'élite y est parfaitement accessible aux plus belles œuvres, elle les comprend, elle les réclame, elle les applaudit. Le progrès général des Etats-Unis est au niveau du nôtre, au point de vue intellectuel, et artistique : ils n'ont plus rien à nous envier. Un facteur principal de ce développement a été le groupement en *clubs* ; ces cercles de science et d'art sont conçus d'une façon tout autre que nos sociétés européennes. Par exemple, les jeunes compositeurs, les virtuoses, tant nationaux qu'étrangers, y sont accueillis avec une enthousiaste hospitalité. — Un autre facteur éducatif est l'influence exercée par les deux principaux quatuors à cordes : Kneisel et Flonzaley, qui se partagent annuellement les quelque trois cents villes américaines où l'on fait de la musique. Ils y portent le culte des hautes traditions, des grands maîtres de la forme — de la plus pure expression musicale. ”

Eugène Ysaye se propose d'inscrire, à l'un des programmes des prochains *concerts Ysaye*, un *Poème Symphonique* du jeune compositeur américain Martin Loeffler qu'il entendit et apprécia. Cette œuvre offre certaines difficultés d'exécution. Elle requiert aussi une salle assez vaste, et une disposition d'orchestre très spéciale. — “ Ce sera peut-être, fait observer Ysaye, une raison d'impossibilité matérielle, car les *Concerts Ysaye*, ne disposant plus de l'*Alhambra*, dont les conditions de location sont devenues inabornables pour aucune société belge, sont encore à la recherche d'un local. La salle du Conservatoire, la seule qui convienne aux grandes auditions, officiellement demandée, leur fut immédiatement refusée. ”

Le maître nous apprend aussi qu'il a ébauché, avant son départ, avec la ville de San Francisco, un projet pour la participation de son orchestre aux festivités musicales qui auront lieu à l'Exposition de 1915 en la cité Californienne. A cette époque, sans doute les *Concerts Ysaye* pourront-ils y porter le titre, hautement mérité, d'orchestre royal, du fait de la nomination bientôt officielle de leur chef à la Maîtrise de Chapelle du Roi Albert.

Et d'ici là, Eugène Ysaye et son fils auront été de nouveau attirés en Amérique par un engagement brillant qui les y ramènera dès l'automne prochain.

M. Brusselmans.



EUGÈNE YSAÿE



M. G. YSAYE

Belgique

LA SAISON MUSICALE A SPA. — Spa est peut-être la ville d'eaux où l'on fait actuellement le plus de musique. La musique est, du reste, un plaisir que les médecins spadois recommandent à leur clientèle, et les neurasthéniques les plus "abîmés" du docteur Schaltin accourent comme au miracle aux *Concerts de grande Symphonie* que dirige l'excellent maître liégeois Oscar Dossin.

Or, le miracle opère. Les éclopés et les mélancoliques de marque qui, de tous les coins de l'Europe, viennent ici reprendre le goût de la vie, s'unissent chaque soir à une élite d'amateurs appartenant à tous les mondes pour acclamer l'infatigable orchestre symphonique dont les meilleurs éléments sont fournis par le Conservatoire de Liège.

On ne saurait exécuter avec plus de couleur et plus de fidélité le répertoire varié qu'impose le sévère auditoire de Spa. Depuis que la bille a cessé de grincer dans les roulettes, la clientèle des joueurs a disparu et les mélomanes arrivent ici en maîtres ; on ne leur discute aucune satisfaction.

A côté des meilleures pages de Schumann, de César Franck, de Berlioz, de d'Indy, de Borodine, de Saint-Saëns, de Debussy et de Fauré, je dois noter comme excellemment interprétés : la *Symphonie en sol mineur de Mozart* et l'*Inachevée* de Schubert, des fragments du *Manfred* de Schumann et des *Erynnies* de Massenet, la *Suite ancienne* de Grétry et la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, la *Kermesse flamande (Milenka)* de Jan Blockx, le *Ballet Egyptien* de Luigini, les *Scènes de Ballet* de Glazounow, la *Caravane dans les steppes de l'Asie Centrale* de Borodine, *Sigurd Forsalfar* de Grieg, le *Carnaval à Paris* de Swendsen, etc...

Avec cela, beaucoup de Wagner, naturellement ; du Tschaikowski, dont M^{lle} Juliette Wihl, qui professe au Conservatoire de Berlin, détailla prestigieusement et avec de surprenantes vigueurs d'athlète complet, le *Concerto en si B mineur (op. 23)* ; du Rubinstein de rêve, que vinrent applaudir solennellement le prince Nakaschitze et toute la légation russe en l'honneur des Romanoff et de Pierre-le-Grand — un ancien client de Spa — commémorés ; des fragments de l'opéra de Glinka, *Ruslane et Ludmilla*, que M^{me} Olga de Nabokoff a cru devoir interpréter avec d'attrayantes singularités de musique qui ont fait oublier son insouciance des textes ; quelques tranches caractéristiques du *Prince Igor* de Borodine et de la *Nuit de Mai* de Rimsky-Korsakov, auxquelles le ténor pétersbourgeois Krijanowski consacra les fraîcheurs les plus jeunes de sa voix caressante et souple.

Ainsi, le docte et spirituel historiographe Albin Body pourra, cette année encore, ajouter de bonnes pages à son *Histoire de la musique à Spa*, qui est un document des plus précieux pour ce qui touche l'évolution du goût musical chez les gens du monde qui se reposent, qui se soignent ou qui s'amuse.

Il n'est que juste de rendre spécialement hommage à M. Oscar Dossin, qui dirige les beaux concerts du Kursaal et qui est, du reste, l'un des plus éminents professeurs du Conservatoire royal de Liège. Ce M. Dossin est un tout petit homme, avec un talent fécond, éclectique, infatigable. Chaque jour, il se renouvelle et se surpasse. On se sentirait presque tenté, en ce monde de buveurs d'eau, de voir en M. Dossin une manière de "sourcier", tant pour certaines de ses clairvoyances inattendues et inédites que pour des ferveurs loyales, presque naïves, soulignées d'attitudes extatiques et d'effets de baguette qui lui valent les suffrages les plus contradictoires.

Une légion de brillants artistes et d'une modestie au-dessus de l'éloge seconde M. Dossin. Je signale entr'autres, M. J. Gaillard, une des gloires du violoncelle et M. J. Rogister, un virtuose de l'alto, l'un et l'autre professeurs au Conservatoire royal de Liège. Ces deux maîtres, jouissent d'une haute réputation artistique, et le premier, notamment, M. Gaillard, qui fut acclamé à Paris et en Amérique, nous a donné deux remarquables séances de musique de chambre, avec le concours de la cantatrice Wybauw-Detilleux des concerts du Conservatoire de Bruxelles, de la pianiste Stewart et du violoniste René Bohet.

Au programme de la première séance, quatuor de Schumann, quatuor de Saint-Saëns, sonate pour piano et violon de César Franck. C'est au seul Beethoven que ces excellents artistes ont consacré leur second concert. Comme vous voyez, on ne saurait mieux employer les après-midi de ville d'eaux. Il appartenait à M. Mouru de Lacotte, qui dirige tous les plaisirs de Spa, de compléter, avec son habituelle sagacité, cette saison musicale par une série de représentations d'opéra et d'opéra-comique. Rien n'y a manqué, depuis *Roméo et Juliette*, *Thaïs* et *Carmen* jusqu'à *La Dame blanche* et *La Poupée*. Il faut que tout le monde s'amuse, les grands et les petits...

BARONNE D'ORCHAMPS.

* * *

BIBLIOGRAPHIE. — *Traité d'harmonie* par M. Louis de Bondt, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles. Edition G. Oertel, rue de la Régence, Bruxelles.

M. Louis de Bondt présente ainsi son ouvrage : " Il constitue moins un *Traité d'harmonie* qu'un recueil d'exercices. Le *traité* a le grave défaut d'être purement théorique et de ne fournir à l'élève aucune occasion d'appliquer les règles énoncées, souvent fort obscures pour lui. Dans le *recueil d'exercices*, au contraire, chaque exemple est suivi d'exercices pratiques, permettant d'en saisir toute la portée d'une façon claire et complète. " Effectivement, ce livre n'est pas chargé de théories confuses. Les règles y sont exposées avec la plus grande concision, l'exemple les rend vivantes à l'élève qui les applique immédiatement dans les exercices, fort habilement gradués et qui l'accoutument à l'harmonisation tant des basses que des soprani, le conduisant, par un judicieux choix des accords, au travail de l'harmonie sans chiffre. La première partie du cours de M. De Bondt est consacrée à l'accord de trois sons, du majeur diatonique, des mineurs harmonique, mélodique et antique et du majeur-mineur. Accords et renversements y sont étudiés, de même que les cadences, qui font l'objet d'un chapitre spécial, les modulations, les progressions, les ornements mélodiques. Les modèles sont empruntés à Bach, Palestrina, Adrien Willaert, da Vittoria, Orlando di Lasso, Arcadelt, P. de la Rue, Emilio del Cavalière, Poselli, Soriano, Cordans, etc... Ce précis est à la portée de l'étudiant. Il rendra certainement de grands services dans les conservatoires et écoles de musique, de même qu'à ceux qui cherchent un guide clair et précis, qui ne les lasse ni égare.

— *Visions*, scène chorale, pour voix d'hommes, édition *Orphéa*, Bruxelles.

Sur un poème d'inspiration mystique de M. Louis Moreau, le compositeur H. Weyts a écrit un choral de rythme large, et d'accents colorés. Ses harmonies font songer à un chant d'église, montant vers les voûtes sonores de la nef, dans la fumée des encens bleus et l'embrassement des vitraux. Cette œuvre était imposée au Concours International de Malines (15 août).

* * *

NOUVELLES. — Le compositeur Paul La Gye achève un drame en 3 actes *La Victoire d'Aphrodite*, sur un poème du comte Albert du Bois, tiré de *L'Aphrodite et le Khéroub*, mettant en relief de façon saisissante la figure du prophète Ezéchiél. Par suite de nécessités absolues, quelques passages ont été arrangés pour la scène lyrique par M. J. Chot, mais le texte de M. du Bois a été presque complètement respecté par le compositeur.

D'autre part, on annonce que la ville de Spa s'apprête à créer en son théâtre *Franchimont*, opéra en 2 actes, poème et musique du même. L'ouvrage fut primé et couronné à l'unanimité au concours organisé en cette ville. Cette représentation coïncidera avec les fêtes commémoratives des 600 Franchimontois.

Le compositeur Léon Delcroix termine une œuvre lyrique en 3 actes "*Le Sourire de l'Infante*" sur un livret de Géo Drains. L'action se passe en Espagne, au XVI^e siècle, et oppose le caractère d'un gueux flamand, joyeux et rude, avec l'âme sombre d'une infante. Ces artistes travaillent aussi à *L'Histoire magnifique*, comédie lyrique. M. Delcroix donnera encore cet hiver, au Théâtre de la Gaîté à Bruxelles, "*Le Petit Poucet*", conte féérique, paraphrasé musicalement, de M. J. Elslander.

M. Théo Ysaye vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. On sait qu'il n'est pas seulement un excellent pianiste, mais bien plutôt un admirable compositeur, en qui l'on pourrait voir le chef d'un jeune mouvement franco-wallon, dans les voies modernes.

M. Théo Ysaye a déjà produit nombre d'œuvres importantes, tant symphoniques que de musique de chambre. Il jouit d'une haute réputation à l'étranger. Tous les musiciens applaudissent à la distinction que le gouvernement français lui octroie, légitimement.

La société chorale : *La Wallonie d'Anvers* a triomphé, par cinq voix contre deux à des sociétés hollandaises concurrentes, au Tournoi International de Malines. La jeune phalange, depuis peu de temps, a pour directeur M. Voncken, professeur à l'école de musique de Verviers. Ce beau succès honore l'orphéon et son chef.

M. Amédée Gastoué vient d'achever pour une scène parisienne, la partition d'orchestre de *Viviane*, écrite pour un drame en 3 actes, de Georges Gourdon, dont *les Chansons de Geste* sont aujourd'hui classiques. Dans cette œuvre, le poète, familier avec la littérature du moyen-âge, a su très heureusement moderniser l'antique symbole de la légende celtique et "trouver" un dénouement dont l'effet est doublé par la musique du jeune maître de la *Schola cantorum*.



La Musique dans le Midi

Un vent de décentralisation souffle depuis quelque temps en France. Rouen donna jadis une impulsion sérieuse à ce mouvement intéressant ; Lyon, Bordeaux, Nice, Lille suivaient, et d'autres villes encore, encouragées depuis par la prime officielle. Les sceptiques vous diront que ce mouvement n'a fait éclore aucun chef-d'œuvre, et que les musiciens sûrs d'eux-mêmes et un peu ambitieux voudront toujours que Paris découvre et consacre leur talent. Pourquoi ? Cela s'explique très bien ; en Province, ils n'ont pas de public, pas de critique, pas de publicité assez grande. Vous objecterez peut-être que dans des grandes villes comme Marseille, Bordeaux, Toulouse, la population est assez considérable pour fournir un parterre instruit et suffisant. Mais il faut remarquer que ce public a des idées, des coutumes, des préjugés, différents de ville en ville, et qu'il leur faut par conséquent des œuvres adéquates à ces idées, ces coutumes et ces préjugés. Un auteur breton qui se ferait jouer à Marseille, ou un marseillais qui se ferait exécuter à Lille risqueraient de ne pas se faire comprendre. Alors le problème reste plus que jamais posé.

A Nice, ville cosmopolite, mais qui n'avait pas su jusqu'à présent se faire prendre au sérieux, cette décentralisation paraît possible, tout autant qu'à Montecarlo qui a le même public, mais des moyens de réclame exceptionnels. Ancienne cité italienne, elle préféra longtemps le répertoire italien moderne, qui essaya de s'y implanter, nous en parlâmes autrefois dans le *Mercure Musical*. Depuis le mouvement s'est ralenti. La *Tétralogie* a été jouée entièrement, et cette année on a donné le *Crépuscule des Dieux*. On a pu faire entendre sans protestations *Pelléas et Mélisande* au Casino ; on y a vu réussir *Ariane et Barbe-bleue*, créer le *Château de la Bretèche*, du belge Albert Dupuis, et *Myriane* de Ch. Silver. Ce sont là de petits événements pour un parisien qui a vu les ballets russes, mais qui valent d'être signalés, comme symptomatiques.

A Marseille, deuxième ville de France, on crée *Annette*, drame lyrique de M. Durand Boch, mais on joue surtout la *Tosca*, et le public s'en contente. Aux concerts classiques, M. de Lacerda, bon musicien, chef d'orchestre un peu mou, n'arrive pas à enflammer un public que les hardiesses d'un Debussy font encore sourire. Aussi M. de Lacerda abandonne la baguette. Son successeur, M. Louis Hasselmans, sera-t-il plus heureux et triomphera-t-il de cette regrettable indifférence ?...

A Nîmes, une société se fonde uniquement pour chanter la *Passion selon S^t Mathieu*, et les chanteurs comme les exécutants ne sont pas rétribués, mais ils payent au contraire pour assurer une exécution — d'ailleurs des plus convenables — du chef-d'œuvre de Bach. Au Théâtre on crée *Dans la tourmente*, drame lyrique de M. Serge Basset pour les paroles et de M. H. Contesse pour la musique. Comme dans *Thérèse* la scène se passe sous la Révolution. Œuvre non dépourvue de mérite.

A Montpellier on crée *Gaspard de Besse*. Mieux vaut n'en pas parler. Depuis 1830, jamais musicien n'avait abusé de la cadence parfaite comme l'auteur de cet opéra mort-né, qui a été joué une fois et demie (à la deuxième représentation on en avait coupé la moitié). L'Opéra de notre ville ne brille pas de l'éclat qui lui conviendrait. On compte beaucoup sur la nouvelle direction, confiée à M. Alicot, ancien chef de musique du 2^e génie, dont le goût musical et la bonne volonté nous promettent une saison un peu plus artistique que les précédentes.

Le Théâtre de Montpellier a éprouvé bien des vicissitudes depuis son origine. En 1755

le Duc de Richelieu créa la première salle de spectacle, inaugurée par la représentation de *Pyrame et Thisbé* (l'œuvre de Rebel et Francœur datait de 1726). Cette salle, dont on vante l'élégance sobre, était due à l'architecte Maréchal, auteur de la restauration de la fameuse Fontaine de Nîmes. Elle brûla en 1785, fut remplacée en 1788 par une autre plus grande, mais dans le même bon style, qui elle même en 1881, fut détruite par un incendie pendant une représentation d'*Hamlet* à laquelle assistait M^{me} Amb. Thomas. Une salle provisoire fut également la proie des flammes quelques années plus tard. L'Opéra actuel, qui ressemble un peu à l'Opéra-Comique, est dû à l'architecte Cassien-Bernard, et décoré par Injalbert, Baussan et Michel. Pendant un demi-siècle aucun directeur ne put achever la saison, tant les recettes étaient insuffisantes.

Montpellier a droit à une saison musicale, brillante et sérieuse. D'une hâtive enquête faite dans les grandes villes méridionales, de Toulouse — ville artistique par excellence — à Nice, il résulte que plus qu'à Marseille, Avignon, Nîmes, Béziers, etc. le bon goût musical règne à Montpellier. Cependant on ne peut arriver à constituer une société sérieuse de musique instrumentale. De temps en temps quelques musiciens groupés font entendre une *symphonie* de Beethoven, exécutée médiocrement. Seule la *Mutuelle des musiciens*, sous les auspices de M. Granier, distingué Directeur de notre très bon conservatoire, réussit quelques essais sérieux. Cette année elle exécuta la troisième symphonie en *fa* de M. André Gedalge, œuvre très travaillée, aux développements pénibles, d'un contrepoint intéressant mais lourd, où quelques idées assez agréables sont étouffées par des procédés de composition passablement surannés. L'exécution fut bonne, et l'accueil froid.

La *Société Ch. Bordes* et son chef actif Paul Coulet se préoccupent surtout de nous faire entendre du nouveau. Grâce à eux nous connaissons des chœurs de J. Pillois, Debussy, d'Indy, Fl. Schmitt, etc. sans parler des œuvres de la Renaissance, des Costeley, Lassus, Palestrina, et quelques autres plus récentes peu ou pas connues. Un public d'universitaires, de lettrés et de raffinés applaudit à ces manifestations d'art réel, assez rares en Province.

En revanche les artistes de passage ne sont pas très satisfaits de notre Public. La froideur qui les accueille devrait pourtant leur servir de leçon. Les bons exécutants sont de moins en moins rare, et la qualité des œuvres exécutées nous intéresse davantage que les tendances ou l'habileté des virtuoses. Parmi les pianistes les plus appréciés citons : MM. Mark Hambourg, Cortot, Koczalski, à qui nous devons de mieux connaître Chopin pour lequel nous devenions injustes ; David Blitz, Ciampi, M^{mes} B. Marx Goldschmidt, Blanche Selva, qui nous fit connaître des œuvres nouvelles de Déodat de Severac, et une *suite en ré* de Roussel, d'un intérêt musical évident, mais qui n'a pas plu. Parmi les violonistes nous avons applaudi MM. Spalding, très en forme, et M. Enesco, un peu fatigué mais très expressif.

Comme chanteurs, il faut citer MM. Frœlich, un peu monotone, M^{me} Marie de Lisle, plus intéressante au théâtre, M^{me} J. Raunay qui (avec le quateur Lefeuve exécutant la très curieuse *suite basque*) nous a révélé un Charles Bordes compositeur délicieux, sincère et ingénieux dans des harmonies neuves et agréables, mais rendues avec peut-être un peu trop de fantaisie ; et enfin M^{me} Paule de Lestang qui a obtenu un très grand succès, et à laquelle le public montpellierain est reconnaissant de lui avoir fait connaître du Debussy, et du Moussorgsky, chantés avec un goût incomparable.

Parmi les artistes locaux qui contribuent, par leur talent réel, au succès de ces séances, il faut citer le violoniste Carles, les pianistes Combes et Bérard, le contralto M^{me} Lapeyre-Thalès, M^{me} Rohart-Villot, etc.

On ne peut nier qu'un véritable mouvement musical se soit créé à Montpellier. Chez de riches amateurs se donnent des séances intéressantes, avec les éléments dont je viens de parler.

Pour donner une idée des progrès de la musique moderne dans notre ville, voici le nom des auteurs mis au programme d'une audition d'élèves chanteurs (M^{me} Rivière, professeur) : Cambert, Lully, Rameau, Grétry, J. Huré, P. de Bréville, L. de Serres, Ch. Bordes, A. de Castillon, Fl. Schmitt, M. Ravel, Cl. Debussy (*la Damoiselle Elue*), G. Fauré, Roger Ducasse, etc.

Je ne saurais terminer cette rapide revue de la musique dans le Midi, sans parler des théâtres de plein air. Là encore la question est complexe. Quelles sont les œuvres qui conviennent à ce cadre ? L'an dernier, à Orange, l'*Alceste* de Gluck ne fut supportable que grâce au métal de la voix de M^{me} Litvinne. Cette année, la Comédie Française ne s'était pas mise en frais de musique. On avait dérangé un prix de Rome pour conduire un solo de flûte accompagné par le quatuor, c'était bien inutile. La *Symphonie pastorale* annoncée (quelle singulière idée !) ne fut pas exécutée. Seule une musique militaire joua la Marseillaise à cause d'un Ministre, c'est peu et c'est trop.

A Nîmes on fait de bonnes choses. *Antigone* fut accompagnée de la musique de Saint-Saëns, très discutable comme tendance, mais sonnait bien dans le plein-air. Béziers n'existe plus, mais fait école. A Coursan on a donné la *Fille de la Terre* de Emile Sicard, avec une intéressante musique de Déodat de Séverac. Mais ici encore l'orchestration, toute spéciale, est due à un chef de fanfare. L'auteur n'est donc plus à son aise, et il cherche encore sa voie. Ailleurs on donne simplement des opéras connus, joués sous des arbres : à Toulouse, *Aïda*, à Caunterets, *Alceste*, à Montpellier nous eûmes l'*Aphrodite* d'Erlanger, qui plut.

Mais on sent que dans ce genre la voie n'est pas encore ouverte. Le souvenir des Grecs nous obsède et nous lie. Notre musique très compliquée ne s'accommode pas du tout des nécessités d'un genre qui exige la simplicité. Il y a cependant quelque chose à trouver, peut-être la véritable musique populaire, et c'est là seulement que tout espoir de décentralisation efficace est possible. Les musiciens devraient y songer.

En attendant, les Méridionaux fêtent Gounod et lui élèvent un buste à S^t Remy, parce qu'il vint s'y inspirer du soleil et du ciel de la Provence pour composer sa *Mireille*. Mistral était présent, ainsi qu'un ministre, enchanté d'une occasion si belle de ne pas parler politique. A l'église, la messe de *Sainte-Cécile* fut exécutée avec ferveur, et sur le flanc des Alpilles, dans un paysage un peu sec mais caractéristique, l'œuvre de Gounod et de Mistral fut représentée telle que l'avait d'abord conçue le musicien, avec le tableau du Rhône, et la mort de Mireille. Et c'est certainement beaucoup mieux ainsi. Mais de même que l'on rétablissait ce que l'on avait malencontreusement modifié pour les besoins (?) de la scène, peut-être eut-il fallu retrancher quelques valseuses inutiles et autres fâcheuses ritournelles imposées par le mauvais goût des uns et des autres.

Car Gounod nous aurait peut-être étonnés par son goût si ses contemporains l'avaient laissé faire. Et je crois vraiment que son séjour à S^t Remy ne lui a pas été inutile, bien qu'il ait très peu emprunté au folklore local, à l'inverse de Bizet. Les poètes méridionaux sourient avec scepticisme quand on leur parle de la couleur locale dans *Mireille*. Pas moins, ces félibres ont un goût musical si déplorable, que l'on hésite à prendre leur opinion au sérieux.

Quoiqu'il en soit, bien que la farandole, pas plus que celle de l'*Arlésienne* d'ailleurs, ne soit une véritable farandole, malgré beaucoup d'autres choses encore, il y a dans *Mireille* des idées charmantes, qui restent telles dans le cadre méridional où on les a entendues. Cela est presque rustique. Mais, de même que Mistral quand il dit qu'il ne chante que pour les pâtres et les gens des *mas*, Gounod s'est trompé s'il a cru faire de la musique populaire. Et là-dessus tout est encore à dire et en musique l'on ne vient jamais trop tard....

Edouard Perrin.

Impressions Münichoises

Münich est devenue la capitale du tourisme international. Alpinistes en "loden", Allemandes habillées de vert, Anglais et Américains, attirés par la réclame de Cook et Schenker, se ruent dès juillet vers l'Athènes de la Sprée. Les uns y attendent sous l'averse le départ pour les cimes tyroliennes ; les autres y viennent chercher des sensations musicales plus coûteuses et plus authentiques encore que ne peuvent leur en procurer "at home" les étoiles internationales en mal d'argent. N'était-ce pas cependant, de la part des Münichois, une audace bien grande, que d'élever en face du sanctuaire Bayreuthien — resté cette année hautainement clos — un autre temple où viendrait se presser l'élite du monde musical ? La réclame a, une fois encore, triomphé. Elle avait déjà su draîner le Pactole Américain vers les tréteaux rustiques d'Oberammergau. Nous y avons vu les foules transatlantiques enlever au pieux mystère tout son charme rustique, donner à ces paysans le goût du cabotinage et du mercantilisme les plus éhontés. N'assistons-nous pas ici au même phénomène social ? N'est-il pas à craindre qu'à l'âge du Wagnérisme triomphant n'ait succédé celui du Wagnérisme industriel, et n'entrevoions-nous déjà pas les dangers que court l'art du Maître à se commettre ainsi parmi la foule des riches oisifs internationaux ? Est-ce bien là ce qu'il avait rêvé, quand il établit son temple "au centre de la forêt hercynienne où jamais les Romains ne pénétrèrent"¹ ; sont-ce bien là les foules de l'avenir qu'il voyait déjà monter vers lui en longues théories parmi les pentes aimables des coteaux de Bayreuth ? Eût-il approuvé cette méthodique exploitation du public, et les 30 pfennigs de vestiaire que l'administration a cru, cette année, devoir ajouter au prix de 25 marks la place ?

Eût-il, surtout, aimé l'interprétation qu'a donnée de ses œuvres le Théâtre du Prince Régent ? Il n'eût eu, sans doute, pour la plupart des acteurs, brillantes étoiles tombées des cieux américains, pour les Cahier, les Fremdstatt, les Matzenauer, les Morena, les Feinhals — à qui d'ailleurs la critique allemande reproche parfois d'avoir oublié là-bas les saines traditions et trop souvent sacrifié à l'idole du "bel canto" —, il n'eût eu pour eux que des paroles de louange. Mais qu'eût-il pensé de ceux qui doivent imprimer à l'œuvre la marque de leur personnalité, et être le reflet fidèle du génie créateur ? Exacts, consciencieux, tels nous sont apparus les chefs d'orchestre MM. B. Walter, Röhr et Hess, mais la conscience suffit-elle toujours, là où il faudrait le souffle des grandes épopées ? Et tous nous songions à celui qui savait garder aux Maîtres Chanteurs leur bonhomie, et aux Dieux Mourants leur grandeur, à Mottl, que personne encore n'a remplacé.

Ariane à Naxos constitue le piment du festin wagnérien que Munich offre à ses hôtes. C'est au Théâtre de la Résidence que R. Strauss destina tout d'abord ce divertissement. Il est peu de salles aussi capables d'inspirer un poète ou un musicien. Mais combien nous avons, une fois de plus, souffert de l'affolement de ce pauvre Jourdain ! Si Molière eût écrit un divertissement pour en régaler ses amis, ce n'eût certes pas été cette mixture bizarre de symbolisme goethéen et de farce italienne, où plus rien ne transparaît de la franche gaîté et de la malice du Bourgeois Gentilhomme. La musique produit une impression pénible. Nous avons, certes, aimé le quatuor des Masques, et la lamentation tragique des trois suivantes d'Ariane, et surtout le burlesque défilé des plats. Mais ce petit orchestre de trente musiciens, si délicat et

¹ Cf. Œuvres, IX, Bayreuth, p. 324.

si sonore dans les opéras de Mozart, résonne ici presque désagréablement ; il tonitrué ou chante pauvrement ; il lui manque surtout l'ironie légère et la mélodie. Combien mieux inspiré nous est apparu R. Strauss dans son Chevalier à la Rose, entendu par hasard à Vienne, où il est devenu rapidement populaire. Représentation très ordinaire de la saison d'été, mais dont l'excellente tenue nous a donné une haute idée de l'Opéra Impérial. Il se pourrait bien que le Chevalier à la Rose demeurât le chef-d'œuvre théâtral de Strauss. La grande déclamation lyrique s'y marie à une orchestration d'une richesse, d'une légèreté, et d'une drôlerie suprêmes. Il faut entendre à Vienne, chantée par des Viennois, avec leurs intonations si "gemütlich", cette musique si joyeuse, et, malgré sa science, restée si bon enfant.

Löwe inaugura la série de ses dix concerts de gala par la 1^{re} Symphonie de Beethoven et la 8^e de Bruckner, une de celles où s'exprima le mieux l'âme du vieil Autrichien. Une silhouette de l'époque le représente, timide et gauche, devant le maître de Bayreuth, qui lui offre une prise. Il n'osa jamais espérer la place glorieuse qu'il occupe aujourd'hui dans l'ombre de Wagner. Il vécut jusqu'au bout sa simple vie de maître d'école, dépaysé au milieu des élégances viennoises. La critique du temps l'opposa souvent à Brahms. Nous avons pourtant, gâtés que nous sommes par la sobriété, la finesse de nos musiciens d'aujourd'hui, l'impression qu'ils sont frères par l'ampleur et la richesse de leurs créations. L'un reste plus didactique et plus pondéré ; l'autre épanche plus librement le contenu de son être naïf et enthousiaste ; chez lui, nous entendons, ponctués par les grandes fanfares Wagnériennes, les échos des rythmes paysans de la Basse Autriche ? Est-ce la raison qui nous le rend difficilement accessible ? Pourquoi devons-nous faire effort pour voir en lui un des interprètes les plus profonds de l'âme religieuse allemande, un des descendants directs de l'incommensurable Jean Paul ? C'est peut-être parce qu'il n'a jamais su se borner. Nous nous embarquons à sa suite pour un voyage sans fin, sur une mer d'harmonie sans cesse ruisselante. César Franck en est-il moins profond, pour être plus concis ? Et cependant, que de beautés profondes dans cette 8^e symphonie, quelle gradation dans les divers mouvements, jusqu'au finale, où il semble avoir voulu exprimer l'inexprimable, en de mystiques extases parsifaliennes. Löwe, le grand apôtre de la foi Brucknérienne, l'a joué une fois de plus avec amour et perfection, et a su aussi bien exprimer sa grandeur, que sa gaîté rustique. C'est aussi ce caractère de grâce naïve, de joie presque sensuelle que le chef d'orchestre viennois a su donner à son interprétation des deux premières symphonies de Beethoven, les seules qu'il nous fut donné d'entendre.

L'orchestre du Konzert-Verein, qu'une intervention opportune du bourgmestre de Munich a sauvé de la dissolution, mérita nos ovations.

Edmond Delage.



Çà et Là

Il est grand bruit parmi les historiens et les philologues d'un papyrus découvert récemment et qui révélerait, soi-disant, des signes de notation musicale. Pour renseigner nos lecteurs à ce sujet, nous nous sommes adressé à notre éminent collègue M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, qui nous répond par la très intéressante lettre qui suit :

Cher Monsieur,

Le fragment de Sappho dont vous me parlez a paru, en effet, dans un volume appelé *Dikaiomata* (à cause d'un fragment juridique important) publié par la Société grecque de l'Université de Halle (Berlin, Weidmann, 1913). Ce fragment est extrêmement mutilé : on n'a que les extrémités finales de 11 vers, et chaque fin de vers ne représente probablement que le tiers de la ligne : c'est vous dire que le texte en est absolument incompréhensible. Sur un certain nombre de voyelles on remarque des signes (environ 13 en tout), où les uns ont vu des signes d'accent ou de ponctuation, les autres des notes de musique instrumentales (!) du genre enharmonique. Je suis persuadé, pour ma part, qu'il ne s'agit de rien de tout cela, mais simplement de signes rythmiques, souvent d'ailleurs mal placés par un scribe ignorant. Je ne sais où a paru l'article de Wessely auquel vous faites allusion, mais il y aura probablement dit des choses aussi intéressantes et aventureuses qu'au sujet du papyrus d'*Oreste* de l'archiduc Renier.

Votre tout dévoué

THÉODORE REINACH.

* * *

Le *Tonkuenstler-Verein* de Berlin dont la riche bibliothèque a été récemment ouverte au public, vient de réserver une salle à la lecture des périodiques musicaux. Voilà une bonne initiative.

* * *

L'*Ecole Niedermeyer* met au concours pour son internat un certain nombre de parts de bourses de 300 fr. destinées à des jeunes gens bien doués pour la musique et peu fortunés. Ecrire à l'Administrateur de l'Ecole, 18, rue des Pins, Boulogne s/Seine.

* * *

La session d'été de l'Université d'Oxford a été consacrée spécialement à la France et à la culture française. Quatre conférences sur la musique ont été faites par M. D. Calvocoressi qui, au cours d'intéressantes auditions, a fait entendre des œuvres de Lulli, Rameau, Grétry, Rousseau, Lalo, Franck, Fauré, Debussy, Chabrier, Satie, Schmitt, Séverac, Ravel, etc. D'Oxford, le conférencier est allé ensuite en Irlande porter la bonne parole et continuer avec succès sa propagande en faveur de l'art français.

* *

Luchon, Caunterets, Bagnères de Bigorre réunis sous une même direction ont connu, en effet, durant cette saison, des enthousiasmes que ces casinos n'osaient plus espérer. Une troupe qui comprenait M. Villette, M^{lle} Galli-Sylva, M. Mouchez, M. Cormerais, M^{lle} Fanty, M^{lle} Charrin, M. Chassagne, M. Bruls, M^{me} de Lafory et ou brilla M. Duclos, a promené triomphalement dans les trois cités *Rigoletto, Carmen, Le Chemineau* et tous les ouvrages du répertoire.

Les concerts n'ont point été négligés non plus. A Bagnères de Bigorre, notamment, M. René Doire, dont l'orchestre était formé de virtuoses véritables, a interprété toutes les grandes œuvres anciennes depuis Bach, Haendel, Mozart, Beethoven (7^e, 8^e et 9^e symphonies) Schumann (Symphonie en ré mineur); Schubert (*L'Inachevée*) Weber, Mendelssohn (*Les Grandes Ouvertures*), jusqu'à Brahms, Wagner, Tchaïkowski, Lalo, Rimsky-Korsakoff; Borodine, Franck, S^t Saëns, Massenet, Charpentier, Debussy, Erlanger : et le public prête la plus vive attention à ces auditions impeccables qui constituaient dans leur ensemble, comme un véritable histoire de la musique.

*
* * *

Le Casino municipal de *La Bourboule* bénéficia d'une saison exceptionnellement intéressante. Sous la brillante direction d'Armand Ferté un orchestre remarquable exécuta les œuvres classiques et modernes les mieux choisies. Les solistes étaient ceux de nos grandes associations symphoniques, M^{lle} Madeleine Bonnard, MM. Paulet et Tordo. Avec des chanteurs d'une culture musicale aussi parfaite les concerts de la saison furent vraiment hors de pair.

On fut moins complet à *Boulogne*, d'une variété moins classique à *Dieppe* et d'une riantaisie plus accusée à *Granville* où M. Jemin tint avec une autorité délicate la place de premier chef d'orchestre.

Maintenant, d'ailleurs, tout est achevé partout. Seul le Casino de *Biarritz*, s'essaie à l'heure où j'écris ces lignes, à répéter après tous les autres casinos un répertoire où *La Vivandière* seule constitue une nouveauté... C'est une manière qu'à comme cela M. Boulant de se singulariser.

Nous verrons lorsque le Casino d'Ilbaritz — car la nouvelle est aujourd'hui certaine, Bidart aura son Casino — ouvrira ses jardins aux riches espagnols et aux épris de belle nature, si M. Boulant poursuivra longtemps les principes qui sont les siens et que personne ne lui envie. Aussi bien lui restera-t-il toujours la possibilité pour s'affirmer autrement que les autres, de refuser à ses orchestres l'autorisation de participer aux spectacles de bienfaisance qui sont organisés en faveur des sinistrés du Pays où il est établi.

Dame ! cela s'est produit le 17 août pour une représentation de *Carmen* dont le produit, s'il y en avait eu un, serait allé aux inondés de la Région Basque...

Théophile Puget.

La Musique dans les Casinos

En raison de l'éclectisme de la saison théâtrale, le Casino de *Vichy* a pris rang parmi les théâtres de province de tout premier plan. L'art lyrique, aussi bien que l'art dramatique ne sont point considérés, en effet, par M. Rachet comme un accessoire de la salle de jeu ; au contraire, il semble que ce Directeur dont le souci de bien faire est connu, ait voulu que le service dont il a la charge constitue pour la coquette station thermale une gloire propre à laisser oublier qu'il est des tapis verts proche la salle de spectacles. Si ce fut là son but, il y a réussi et le dernier mois d'Août comptera parmi les plus brillantes périodes de *Vichy*.

Thaïs, Samson et Dalila, L'Attaque du Moulin, Les Barbares, Orphée, Phryné et *l'Etranger* alternèrent avec les ouvrages les plus appréciés du répertoire de comédie, tandis que le ballet dansait *Javotte* et *Djali* et que M. Philippe Gaubert dont on sait la maîtrise superbe donnait aux classiques les plus pures, les plus probes, les plus émouvantes interprétations qui puissent être.

Parmi les artistes : Mme Koutznezoff, dont il apparaît bien que le médium perd en intensité ; M. Albers de qui le style est remarquable, mais la voix bien alourdie ; Mlle Delna que sa voix de jadis a malheureusement abandonnée, et puis encore Mlles Suzanne Cesbron, Marchall, Bourgeois, Demougeot, MM. Fontaine, Lapelletrie, Journet, Sellier, Lasserre, c'est-à-dire des noms applaudis, des talents certains, avec, deci delà, quelques "à peu près."

Aussi bien la perfection n'est elle pas de ce monde et tenter de s'en approcher est tout.

* * *

Ce fut là le principe d'*Aix-les-Bains* qui avait engagé Boulogne pour sa belle voix, Mlle Campredon pour son charme, Mme Fierens pour sa réputation, Mlle Mérentié pour la splendeur de son organe, Mr. Sylvain pour son "creux," Mlle Lowelly pour sa grâce, MM. Campagnola et Merma pour leurs solides qualités de puissance vocale et qui, avec ces chanteurs de mérites si diversifiés passe de *Rigoletto* à *Lohengrin* et de *Tannhäuser* à *Hérodiade*, sans oublier *Hamlet*, avec l'élégance du prestidigitateur. Rien d'étonnant en conséquence à ce que les artistes aient notoirement escamoté tout ce que les gênait. C'est là malheureusement le propre — au sens très figuré — des spectacles dont les éléments amenés à grand frais, je le consens, mais groupés à la diable, ne communient qu'imparfaitement.

Nous ne retrouvons pas ce défaut à *Deauville* c'est que dans ce casino ou l'on ne joue les ouvrages qu'une fois, on a le soin de réunir tous les artistes qui ont coutume de chanter ces ouvrages ensemble à Paris. Ainsi *Deauville* a donné *La Sorcière* et c'étaient M^{lle} Chenal M. L. Beyle et M. Perier qui l'interprétaient. *Deauville* a monté *Thérèse* et c'est M^{lle} Arbelle et M. Dangès qui en exprimaient les principaux rôles. Et quand *Deauville* présente *La Vie de Bohème*, ou *Le Barbier*, ou *La Tosca*, ou *Werther*, ou *Carmen*, ou *Rigoletto*, ou *La Vivandière*, ou *le Chemineau*, voire, même, *Le Voile du Bonheur*, il s'était adressé à M^{mes} Bailac, Marie Delna, Heilbronner, Nelly-Martyl ; à MM. Beyle, Devries, Francell, Allard, Noté, ou Ghasne, dont les voix s'harmonisent, dont les intentions concordent, et qui produisirent dans ces œuvres le maximum d'effet.

Mais tous les Casinos ne sont pas à *Deauville* et, par conséquent, ne groupent pas à côté des esprits mercantiles dont la préoccupation est avant tout la cagnotte, les natures artistiques de la valeur de M. Cornuché. Il conviendra néanmoins de faire une exception en faveur des Casinos Pyrénéens.

* * *

La Vierge d'Avila en musique. C'est à notre excellent collaborateur Marius Versepuy que M^{me} Catulle Mendès a confié le soin d'écrire la partition d'un livret qu'elle a tiré elle-même de l'œuvre de son mari sous le titre de "Sainte Thérèse d'Avila".

Sur un livret de M. Jean Marguerite, notre ami Jean d'Udine vient de terminer la musique d'un ballet en un acte et quatre tableaux intitulé *La parfaite Jardinière* ou *La Guirlande de Gui*. Cette partition, qui comprend un grand nombre de chœurs de femmes, sera chantée et dansée l'hiver prochain par les élèves de l'Ecole Française de Gymnastique rythmique, en représentations privées, mais avec décors et costumes.

* * *

Le premier concert du *Casino Bellevue* de Biarritz a inauguré brillamment le 29 août la série de ses auditions annuelles. L'orchestre, sous la direction de M. G. Cuignache, après la symphonie de Franck, a exécuté celle de d'Indy sur des thèmes montagnards avec le concours de M^{me} Gellibert-Lambert, dont le charme et l'admirable technique soulevèrent l'enthousiasme. L'Etude en forme de valse de Saint Saëns valut ensuite à la très vaillante interprète un rappel, auquel elle sut répondre en jouant une ravissante *Fileuse* de B. Marx-Goldschmidt. Le concert se termina par l'*Apprenti Sorcier*.

* * *

Le Festival Bach-Reger de Heidelberg nous a révélé un violoncelliste tout à fait hors ligne, le Milanais *Enrico Mainardi*. Technique achevée, même dans les positions les plus difficiles, sincérité, douceur, sonorité très claire, tout annonce un artiste qui fera bientôt une grande carrière.

* * *

L'inauguration du *Konzerthaus* à Vienne a été marquée par la première d'une œuvre de Strauss spécialement composée pour cette solennité, celle du *Festliches Præludium*, pour orchestre et orgue, sous la direction de Lœwe. A. Nikisch, le célèbre kapellmeister, a acquis le droit exclusif de diriger cette œuvre en Allemagne et la fera entendre l'hiver prochain à Berlin et à Leipzig.

* * *

C'est à Leipzig au début de février prochain qu'aura lieu le festival Schoenberg. On y entendra les *Gurre-Lieder* pour soli, chœur et orchestre, avec une masse chorale de 500 personnes.

* * *

M. Merrick Hildebrandt, le réputé spécialiste de l'archet, vient de faire paraître une brochure intitulée *Ce qu'un violoniste doit savoir*, qui contient des idées nouvelles et des indications précieuses.

L'ouvrage antérieur de M. Hildebrandt, *La Technique de l'Archet*, adopté par un grand nombre de Conservatoires, a été salué avec enthousiasme par tous les violonistes. Nous sommes persuadés que la nouvelle publication de ce remarquable pédagogue trouvera elle aussi un accueil empressé. (En vente à Paris chez M. Max Eschig ou directement chez M. Hildebrandt, 29, quai des Bergues, Genève.)

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).