péré, Guercœur se fait tuer en combattant pour elle et retourne au ciel repentant, conscient des vanités de l'être, du désir, du triomphe ; glorifiant les puissances célestes en espérant des jours meilleurs pour l'humanité future.

Les thèmes qu'emploie Albéric Magnard sont très caractéristiques et se distinguent facilement ; sa mélodie, toujours très claire et expressive, ressort avec une grande netteté même dans les endroits les plus polyphoniques.

Le *Voile d'Isis* vient de publier un curieux numéro spécial sur « La musique dans ses rapports avec l'ésotérisme ». On y trouve des articles de Mongoi sur « les nobles lamentations d'une humble servante », de Grillot de Givry sur « le Rôle social de la musique », de Fidel Amy-Sage sur « la Magie des sonorités impressives », du Dr Vergnes sur « la Musique et la Médecine », de Tamos sur « la Musique et l'Astrologie », de Auriger sur « Alchimie et Musique » etc... (1 vol. 5 fr., 11, quai St-Michel). Nous extrayons de ce recueil la fin de l'article que consacre M. Guillot de Givry au « rôle social de la Musique ». Le « rôle social » de la musique c'est, au Guide, notre dada ou notre *delenda Carthago*, comme l'on voudra. Nous combattons depuis longtemps ces conceptions néfastes qui font de la musique un art d'agrément, un luxe, un problème pour « forts en thème » ou simplement un aliment subtil aux vertus digestives, voire dormitives. Et nous souhaitons vivement que le jour vienne, ou plutôt revienne, où la Musique aura sa place parmi les préoccupations sociales, parmi les forces d'ordre sentimental et moral dont la puissance collective ne doit pas échapper à ceux qui ont mission de mener le « char de l'Etat ».

M. Grillot de Givry partage notre opinion. Après avoir montré l'influence sociale de la Musique dans l'antiquité et particulièrement en Grèce, il ajoute : « les effets d'enthousiasme, d'extase, que produisait la musique chez les Grecs, notre musique les produit également, et à un degré bien supérieur. Comment la musique des anciens a-t-elle pu, avec des moyens incontestablement rudimentaires, produire des effets aussi puissants ? Tout ce secret réside dans la façon dont elle était écoutée. La musique devrait suivre le rythme même de la vie, et accompagner celle-ci dans toutes ses manifestations actives... Dans l'état actuel de nos mœurs, on peut dire qu'il existe une disproportion considérable entre l'effort technique déployé par nos grands musiciens et les dispositions mentales de ceux qui écoutent leurs œuvres...

La grande préoccupation d'une femme qui va entendre, le soir, les *Maîtres Chanteurs* ou le *Sacre du Printemps*, n'est point de se procurer la partition, de se préparer à comprendre la pensée du compositeur et à recevoir cette sorte de fécondation intellectuelle que donne la communion avec les grandes manifestations d'art, mais bien de se demander : « Quelle toilette vais-je mettre ? » Car, dans les équations coutumières de la vie moderne, opéra n'égale pas musique, mais opéra égale toilette ; et l'on préfère se passer de musique, plutôt que de paraître au spectacle sans être vêtu de quelques mètres d'étoffe coûtant très cher. Or, devant un public ainsi constitué, les Grecs pourraient bien réapparaître, avec leurs *monaules*, leurs *photinges*, leurs *bombykos*, leurs lyres, leurs *chelys*, leurs cithares polycordes, leurs *tympanons*, leurs modes éolien, phrygien, hypomixolydien, et exécuter avec toute la perfection possible l'*Hymne à Apollon*, ils ne récolteraient que quelques sourires amusés, et quelques réflexions : « Comment trouvez-vous cela ? » qui montreraient que la fameuse puissance tant vantée de la musique grecque, serait, elle aussi, perdue.

Fabre d'Olivet, qui s'est trompé si étrangement, en faisant résider le secret de cette puissance dans la perfection même des œuvres musicales grecques, a vu pourtant juste lorsqu'il a remarqué que, chez les Anciens, la musique s'imposait au public ; que celui-ci la subissait sans qu'il lui fût permis de la discuter ni de la critiquer. « Le vulgaire, dit-il, loin de s'en être constitué le juge, la recevait avec respect, en révérait les lois comme l'ouvrage de ses ancêtres, et l'aimait comme une production de sa patrie et un présent des dieux... » (*La Musique*, chap. IV)

En retranchant l'emphase de la forme, cette pensée est exacte, et même profonde. Lorsque la musique était une institution d'Etat, lorsque les lois interdisaient de changer quoi que ce fût aux proportions jugées sacrées, de ses intervalles, et qu'elle accompagnait toutes les cérémonies publiques selon des rites et un protocole invariables, les citoyens ne songeaient point à discuter cette musique qui leur paraissait immuable ; celle-ci conservait son dynamisme à cent pour cent, pour parler le langage moderne, et produisait, dans les âmes, tout l'effet qu'elle était capable de produire.

Mais, dans les conditions de la vie actuelle, où chacun peut discuter la plus sublime partition, la critiquer, la traîner dans la boue, s'il le veut, la musique ne produit que des effets individuels et rarement collectifs ; et ceci n'est point imputable, nous ne cessons de le répéter, à la qualité de la musique, mais à la disposition intellectuelle et animique de ceux qui l'écoutent.

Est-il possible, dans la vie moderne, de rendre à la musique son influence sociale d'autrefois, d'en faire de nouveau un monopole d'Etat, de la soustraire au jugement des citoyens ? Dans une certaine mesure, peut-être ; mais, totalement, cela nous paraît impossible. De plus, est-ce souhaitable ? C'est ce qu'il ne nous appartient pas de décider.

Pour que la musique produise des effets comparables à ceux de l'antiquité, il faut qu'elle soit adaptée à des doctrines auxquelles les hommes souscrivent sans examen.

Conçoit-on, par exemple, des catholiques critiquant le *Lauda Sion* ou le *Dies Irae* ? Ils acceptent, au contraire, cette musique et l'entendent dévotement parce qu'elle représente, pour ainsi dire, un aspect immuable de leurs traditions, et qu'elle fait descendre en eux comme une rosée bienfaisante, leur apportant de la consolation et de la sérénité. Ces mélodies, d'une facture remarquable, produiraient encore un effet psychique, même si elles étaient faibles, parce que les circonstances auxquelles elles sont adaptées exercent une influence plus forte, sur l'auditoire chrétien que la valeur musicale de l'œuvre même.

Veut-on un exemple de mélodies médiocres produisant, de nos jours, des effets d'enthousiasme collectif comparables à ceux de la musique grecque. Les hymnes nationaux sont, en quelque sorte, la musique officielle des Etats. Leur admiration est presque obligatoirement imposée aux citoyens. On prescrit à ceux-ci de les écouter religieusement, de se découvrir et de se tenir debout dès qu'en commencent les premiers accents ; et cette attitude passive de réceptivité, cette absence de critique et de discussion produit ensuite un effet d'enthousiasme qui est le résultat du sentiment patriotique, exalté par le chant traditionnel et consacré, et non par la perfection de l'œuvre musicale.

Car, si nous examinons impartialement les hymnes nationaux des principaux pays d'Europe, nous constaterons qu'aucun ne possède de véritable valeur musicale ; ce sont des œuvres d'une médiocrité déconcertante, qui ne seraient point sorties du juste oubli où le public les aurait laissées, si les gouvernements ne s'étaient avisés de leur donner une valeur de palladium national. La *Marseillaise* est une sorte de cantique emphatique où se retrouve tout le mauvais goût et l'exagération qui régnait dans les arts à l'époque de la Révolution ; fort mal harmonisé dans la partition originale de Rouget de l'Isle, « retapé » ensuite par des musiciens plus habiles, ce chant est empreint d'une certaine grandeur triviale ; c'est du « Beethoven de ruisseau » oserons-nous dire, en toute impartialité, en le comparant aux sublimes accents de la IXe symphonie. Le *God save the King* de l'Angleterre est un vieux « song » assez plat et assez banal ; il en existe de beaucoup meilleurs dans le folklore britannique. L'hymne national autrichien est une des plus insignifiantes compositions de Haydn, où l'on ne retrouve rien de la finesse vieillotte de ce charmant musicien. Le fameux *Boje tsara krani* des Russes, aboli aujourd'hui, était un pitoyable choral auprès de ceux de Bach. Quant à la *Brabançonne* belge, c'est une vulgaire rengaîne de café-concert de bas étage, sur laquelle il vaut mieux jeter pudiquement un voile.

Cependant, ces piètres élucubrations produisent chaque jour des effets d'enthousiasme chez ceux qui ont foi dans la valeur des entités ethniques auxquelles on les a indissolublement liées ; elles exercent leur influence, même sur des musiciens, excellents juges, par ailleurs, qui perdent tout sens critique en la circonstance. Mais vienne un auditeur impartial que n'émeut point le sentiment patriotique, un étranger, par exemple, et la mélodie qui produit tant d'effet sur les nationaux, perd soudain tout son pouvoir magique sur cette oreille qui n'a point reçu la préparation psychique exigée. Nous en dirons autant du fameux chant de l'*Internationale* pour lequel on a adapté, sur des paroles, d'un sentiment remarquablement beau, une mélodie lourde, épaisse, terre-à-terre, sans fierté et sans lumière, déprimante et décourageante ; et cependant lorsqu'on l'entend chanter par les communistes on s'aperçoit que se renouvelle en eux le fameux miracle que le mode phrygien le plus véhément devait produire chez les Grecs.

Nous croyons en avoir assez dit pour faire comprendre combien la musique pourrait devenir une force sociale considérable, bienfaisante ou dangereuse selon le cas, entre les mains des dirigeants d'un Etat, qui sauraient l'adapter à toutes les circonstances de la vie publique des citoyens ; mais, dans l'état actuel des mœurs, il y a scission complète entre l'art musical et la science politique. Dans les rares occasions où la musique est adaptée aux cérémonies officielles, cette adaptation n'est pas étudiée et réglée ; elle est, au contraire, abandonnée à des initiatives personnelles plus ou moins heureuses.

Il en est de même dans l'Eglise. A l'époque des Notker et des Hucbald, il y avait liaison intime entre l'officiant, les assistants et le chœur

musical. La musique agissait de toute sa force pour corroborer le mystère liturgique. Aujourd'hui il n'y a aucun lien entre le prêtre à l'autel et l'organiste ; ce sont deux puissances indépendantes, et qui souvent s'ignorent, si toutefois elles ne se contrarient pas l'une l'autre. Leur collaboration existe rarement. On sait, par exemple, de quel puissant effet peut être sur l'âme des fidèles, au moment de la communion, une musique appropriée à cet acte, et qui aide à l'entrée en extase qui se produit chez ceux qui vont recevoir le pain consacré. Si l'organiste a le sens du divin, il saura trouver des accents capables de produire, par eux-mêmes, le ravissement des sens que le fidèle attend de la communion ; mais, le plus souvent, il jouera la première chose venue qui, loin de contribuer à l'accomplissement du mystère, rompra le charme et fera naître, dans les âmes, la sécheresse au lieu de l'illumination.

La musique a donc perdu sa puissance collective, par la seule faute de nos organisations politiques et sociales ; elle est devenue un art individuel ; et, sous le rapport des effets qu'elle produit ainsi sur les âmes prises séparément, elle ne le cède en rien à tout ce qui nous a été rapporté de l'antiquité. Mais s'il est difficile de la réadapter actuellement à la vie publique des citoyens d'un Etat, au moins pourrait-on essayer de la faire entrer davantage dans les diverses phases de la vie sociale journalière. Au lieu de lui faire « bercer des digestions de riches », peut-être serait-il plus humain et plus méritoire de réserver les harmonies sublimes des grands maîtres au réconfort de ceux qui travaillent: En se débarrassant de cette idée que la musique doit être écoutée en habit noir ou en collier de perles, on pourrait la faire servir à l'accompagnement des labeurs qui dépriment. Elle est l'auxiliaire le plus précieux du mouvement et du geste, en même temps que le tonique le plus fortifiant pour l'âme. Son rythme et le rythme du muscle sont en subtile corrélation. La moisson et le foulage du pressoir avaient un caractère de danse sacrée chez les anciens ; il doit en être de même de tous les travaux humains, et l'idée de l'orchestre à l'usine serait d'une réalisation plus utile qu'au restaurant ou au bar. La musique est un vin généreux qui doit être dispensé à tous, parce qu'il fait germer les grandes pensées et dirige l'âme vers les sentiments les plus élevés ; le réserver à quelques privilégiés qui ne savent pas, le plus souvent, en apprécier la valeur et la puissance, est une méconnaissance complète du parti immense qu'on en peut tirer au point de vue social.

AVIS IMPORTANT. — Pour tous changements d'adresse n'oubliez pas de joindre 1 fr. en timbres et la dernière bande d'envoi.

Pages oubliées

VACHOT, RICHTER, DE BULOW

Au moment où vont se succéder à Paris des chefs d'orchestre fameux à l'occasion d'importants festivals, au moment aussi où le Théâtre de Bayreuth s'apprête à rouvrir ses portes, il nous paraît indiqué de reproduire l'article d'un critique musical belge, Léon Dommartin, relatif à une représentation de Lohengrin en 1870 sous la direction du chef d'orchestre Vachot :

« M. Vachot était un bon homme qui entendait la musique comme les chiens de berger entendent l'astronomie. Ses idées sur l'arrangement de *Lohengrin*, déjà d'une douce gaieté par elles-mêmes, atteignirent les dernières limites de la bouffonnerie la plus extravagante, grâce à une circonstance particulière : la présence à Bruxelles de Hans Richter, un fanatique du maître, chargé par lui de diriger les répétitions.

Un bon type, ce Richter, et un fameux musicien ! Il fallait le voir aux prises avec le père Vachot, qu'il appelait dans son jargon germanique « Mosié Fajotte », de l'air d'un carnassier qui aiguise ses crocs. Richter, doux comme un agneau dans les circonstances ordinaires de la vie, devenait féroce dès qu'il s'agissait de son idole. Le père Vachot, avec sa manie d'arrangement, voulait sabrer à tort et à travers dans l'opéra ; l'autre poussait des hurlements, prenait à témoin les dieux et les hommes, les chanteurs, l'orchestre, les machinistes et les pompiers ; il allait gémissant, d'une voix lamentable, faisant de grands bras :

— Il me coupe tout ! il me coupe tout ! ! !

Mais l'idée la plus triomphale du père Vachot fut celle d'introduire un ballet au second acte, — sous prétexte que « ça manquait de divertissement ! ! ! »

Une bonne petite entrée de ballet à la suite du cortège nuptial arrangeait tout... Ce jour-là, Richter, suffoqué par l'indignation, pensa mourir. — Vachot, aussi, — l'autre ayant parlé sérieusement de l'étrangler.

Hans Richter, qui venait de Munich, avait sa légende dans cette capitale des arts. On me l'a contée autrefois. Elle est typique.

Un soir, au Théâtre National, on allait représenter *Tristan et Yseult*, lorsqu'on s'aperçut qu'il manquait un musicien.

C'était justement le cor qui devait sonner, au second acte, la fanfare de la chasse nocturne. La salle était comble ; on attendait le signal. Hans de Bulow, qui dirigeait l'orchestre, arrachait ses derniers cheveux.

Alors se passa une chose qui rappelait exactement l'épisode d'*Aymerillot* dans la *Légende des siècles*. Vous vous souvenez : l'empereur Charles arrive devant Narbonne, ville très forte. Il veut l'avoir et s'adresse successivement à tous ses capitaines. Mais les capitaines sont éreintés ; on revient d'Espagne, on a passé à Roncevaux, où l'on a été fort abîmé ; chacun est pressé de rentrer chez soi ; tous refusent. L'empereur Charles est indigné et s'arrache les cheveux, comme Hans de Bulow, si sa dignité le lui permettait. Soudain, un jeune homme rose et blond se présente. C'est le page Aymery.

— Qu'est-ce que tu veux, toi ? dit l'empereur.

— Prendre Narbonne ! dit l'enfant.

Les vieux reîtres se mettent à rire, mais Charlemagne dit au page :

— Va !

— Le lendemain, Aymery prit la ville.

Hans de Bulow s'était adressé à tous ses vétérans ; aucun n'osait se charger de la besogne ; on n'était point préparé ; on ne savait pas. Tout à coup se présente un jeune homme blond comme Aymery.

— Qu'est-ce que tu veux, toi ? dit Hans de Bulow.

— Jouer la chasse de Tristan !

Le chef d'orchestre bondit :

— Tu sais jouer du cor ?

— J'en jouerai.

— Tu connais le morceau ?

— Oui.

— Va !

Et Hans Richter — c'était lui — prit Narbonne, je veux dire — joua la chasse de Tristan, si bien qu'on ne s'aperçut pas de la substitution.

Quelques semaines après, on donnait *Lohengrin*. Le prélude allait commencer, et le premier violon manquait. Hans de Bulow n'avait plus de cheveux. Sans cela !

Il gémissait :

— Qui remplacera mon premier violon ?

— Moi ! dit une voix.

C'était encore le jeune blond.

— Comment ? Tu joues du violon aussi ?

— J'en jouerai.

— Allons !

Et Richter prit Narbonne une seconde fois.

Plus tard, on donnait les *Maîtres Chanteurs*. Ce premier acte était en train, lorsque l'acteur chargé du rôle de Pogner fut pris d'un enrouement Grand émoi. Impossible d'interrompre la représentation, d'autant plus que la cour y assistait.

Quelqu'un demanda à parler au premier régisseur et lui dit :

— Je me charge du rôle.

— Vous savez chanter ?

— Je chanterai.

— Vous savez jouer la comédie ?

— Je jouerai.

— Vous connaissez le rôle ?

— Parfaitement

Et Hans Richter prit Narbonne pour la troisième fois.

Au besoin, je crois que Richter jouerait les opéras de Wagner à lui tout seul.

Rigoletto, VERDI (fin)

A la fin du quatuor, Rigoletto ordonne à Gilda de partir à Vérone, sous un déguisement masculin. Sparafucile revient ; il reçoit, comme convenu, la moitié de l'argent pour l'assassinat du Duc (dont il ignore l'identité) et rentre chez lui, tandis qu'un orage lointain commence à gronder. (Il y a un effet de chœurs à bouches fermées dans la coulisse qui imite fort bien les hullulements du vent). Le Duc reste dans l'auberge, et monte au 1er étage ; bientôt il s'endort en chantant, tandis que Madelaine descend supplier son frère d'épargner cet homme « *qui lui plait* ». Dix écus restent à toucher, Sparafucile ne veut pas les perdre. « *Tue le bossu* » conseille Madelaine, « *C'est lâche* » répond-il. Devant l'insistance de sa sœur à sauver le dormeur, il propose : « *Si quelque passant nous venait avant l'heure, je pourrais, sur lui, diriger mon bras* ». Or, à la porte, Gilda écoute ; inquiète sur les projets de son père, elle est revenue pour guetter le Duc, craignant une vengeance ; les paroles de Madelaine et Sparafucile l'éclairent, et voulant sauver son aimé, elle frappe à la porte (tandis que l'orage redouble de violence) demandant un asile pour la nuit. C'est donc elle que Sparafucile poignarde à son entrée et qui sera mise dans le sac que Rigoletto veut jeter lui-même à la rivière. A l'heure dite, il arrive, paie, traîne le sinistre colis vers la berge, éclairé par des éclairs lointains. Tout à coup, une voix qu'il reconnaît « *Comme la plume au vent* » (c'est le Duc qui a été réveillé par Madelaine et s'en va avec elle). Rigoletto croit à une hallucination, puis, effrayé, tâte le sac, l'ouvre. « C'est sa fille qu'il y trouve ! »

Ordinairement, à l'Opéra, on passe, immédiatement à la dernière page de la partition, dès que Rigoletto s'aperçoit de la fatale substitution, et son cri final « *Ah ! la malédiction* » termine de suite l'œuvre ; mais, dans la version originale, Gilda, qui n'est pas morte encore, se ranime en entendant la voix de son père et dans une scène conventionnelle, demande son pardon. « *Reste-moi* » implore le père, « *Je vais au ciel* » répond la fille, et elle ne meurt qu'après avoir chanté un court duo qui n'ajoute guère d'intérêt musical à la partition. Pourtant, c'est cette version que Battistini et Raymonde Vécart adoptèrent, il y a quelques années, lorsque l'admirable artiste italien se fit entendre à l'Opéra.