

L'Invocation à la Nature a des parties terriblement raturées. L'écriture même en est orageuse !

Voici encore trois vers inédits coupés dans la scène entre Faust et Méphistophélès, après les paroles : « J'entends des chasseurs qui parcourent les bois » :

Ceux-ci goûteraient peu ta pâle rêverie ;
Ils comprennent la vie,
Et quand le cerf est aux abois...

Mais la course à l'abîme est notée avec une sûreté de main admirable. Il en est de même pour le Pandémonium, où quelques mesures seulement sont coupées par-ci par-là, et pour l'Apothéose de Marguerite, jusqu'à la fin.

Ce dernier morceau, cependant, renferme une grande coupure (dix-neuf mesures), et cela est vraiment incroyable. Ce chant se déroule avec tant de naturel, de cohésion, de logique, depuis son premier vers : « Remonte au ciel, âme naïve », jusqu'à la dernière invocation : « Margarita ! Viens ! Viens ! » qu'il semble qu'il doive être nécessairement une inspiration d'un seul jet. Aucun des plus grands mélodistes, ni Mozart, ni Rossini, ni Pergolèse, n'en a jamais développé qui soit d'un souffle plus soutenu. Or, le manuscrit nous révèle que cette ligne si pure se trouvait d'abord brisée par le milieu, à cause de deux vers qui, étant d'un sentiment étranger à l'idée principale, n'avaient su évoquer qu'un tour mélodique également sans rapport avec l'ensemble. L'harmonieuse unité s'en trouvait ainsi altérée. Voici ces vers :

L'Éternel te pardonne, et sa vaste clémence
Un jour sur Faust peut-être s'étendra.

Mais ce ne sont pas seulement des commentaires musicaux que ce remaniement nous impose. Ces deux vers exprimaient la morale, la philosophie de l'œuvre : leur suppression l'a modifiée radicalement. Cela est si vrai que Berlioz dut subir les assauts de la critique allemande pour ne s'être point conformé à la pensée de Goethe, et déclarer péremptoirement, pour sa défense, qu'il ne s'était pas soucié de l'illustre poème, puisque Faust y est sauvé, tandis qu'il le damne. Or, il nous apparaît qu'il ne tenait pas tant que cela à le damner, et qu'en premier lieu quelques années de purgatoire lui semblaient une punition suffisante. Et pourquoi ces variations de sa pensée ? Pour quelque spéculation profonde sur le sens de la vie, sur la responsabilité, la mission de l'homme ? Point du tout : à cause d'une modulation qui s'agençait mal ! Parce qu'en supprimant deux vers, les parties saines de la mélodie, rapprochées naturellement avec un rare bonheur, formaient un tout qui présentait l'apparence d'une unité parfaite et intangible.

Et je pense à un autre dénouement où l'idée philosophique a subi une pareille mésaventure : celui du *Crépuscule des dieux*, pas moins ! Dans le poème, Brünhilde, avant de s'élaner sur Grane, *sein Ross*, pour se jeter avec lui dans les flammes, profère, en manière de conclusion, des paroles sur la Rédemption de l'humanité par l'Amour. Il faut croire que Wagner aussi a pensé qu'à ce moment la musique avait assez duré, car il a supprimé ces vers essentiels, en exprimant simplement l'idée, dans la symphonie finale, par un chant de violons, d'ailleurs sublime. Foin de la philosophie en musique ! En pourrions-nous juger autrement quand nous voyons Berlioz et Wagner, si rarement d'accord, se trouver ainsi réunis par la même pensée en donnant l'un et l'autre le pas à la musique dans le dénouement de leurs œuvres les plus magnifiques !

La dernière mesure du manuscrit de *la Damnation de Faust* est suivie de ces indications sommaires :

Fin. 19. 10.46.

Traduisons : Fini le 19 octobre 1846. Quelle hâte mit l'auteur à présenter son œuvre au public, quand nous voyons, six semaines plus tard, tout être prêt pour la première audition !

Enfin voici encore deux petites notes crayonnées au verso des derniers feuillets de la troisième et de la quatrième partie.

Sur le premier, on relève d'abord les traces d'un brouillon sur deux portées de la dernière partie du Menuet des follets (constatation confirmant nos précédentes conjectures que cette partie a été composée pour remplacer une autre terminaison qui a disparu). Puis au bas, en travers de la page, ces mots et ces chiffres :

50 par 10 font 500 francs.

50 fois 50 francs font 2500 francs.

Ce savant calcul a trait au prix de revient des planches pour la gravure.

Sur la dernière page, on lit cette indication d'un autre ordre :

L'ouvrage entier dure 2 heures et 18 minutes.

Plus 3 entractes de 5 minutes, 15 minutes

2 heures 1/2 et 3 minutes.

En commençant à 1 heure 3/4.

il sera fini à 4 heures 18 minutes,

au plus tard à 4 heures 1/2.

On voit par ces menus détails que, chez Berlioz, le créateur de génie s'accordait fort bien avec l'homme pratique.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

XCV

DÉDUCTIONS TIRÉES DE LA « PHYSIONOMIE » DE LA MUSIQUE (1)

A Paul Flat, à l'auteur d'un « Pastel vivant »,
délicatement inspiré par La Tour.

La musique serait donc une *physionomie*. Musique et physionomie seraient sœurs : toutes deux fugitives, mobiles, insaisissables, mystérieusement *expressives*, — l'une épandue dans le temps et sollicitant l'âme par l'ouïe, — l'autre rayonnant dans l'espace et parlant aux yeux.

De part et d'autre, des *nuances* exprimées par des muscles.

Les développements d'un thème, les aspects d'un *leit-motiv*, les corollaires d'un motif ne sont-ils pas les physionomies particulières d'une physionomie totale, foncière, habituelle ? Telle mélodie ressassée n'est-elle pas une physionomie dont on se lasse, car « on se lasse de tout, mon ange », écrit Valmont ; l'amoureux d'art n'est-il pas le Don Juan de l'idéal, qui parfois préfère le changement à la Beauté même ? La chair est faible — et l'âme aussi...

La musique est supérieure à la physionomie vivante d'une personne réelle, car elle peut renaître immortellement, sans rides, au gré d'un enchanteur, point évanouie à jamais dans l'infidélité du souvenir... Mais elle semble inférieure à la physionomie peinte d'un magistral portrait, toujours là sous nos yeux, docile et constante telle que l'a voulue, que l'a fixée le peintre qui est son propre virtuose à lui-même et le « violoniste de ses rêves ». L'*expression* mystérieuse, ineffable, indicible, inexprimable avec des mots, de la musique idéale et de la physionomie humaine offre, chez l'une, un sens plus vague et, chez l'autre, un langage muet plus précis, car nous savons tous, à peu près, ou nous devrions savoir, par l'observation de nos semblables ou de nous-mêmes, — objectivement et subjectivement, — ce qu'est un être éperdu d'amour ; nous établissons immédiatement le rapport entre son état d'âme intérieur et le visage illuminé qui le reflète, et nous le reconnaissons sans peine : nous mettons des paroles connues sur le frémissement des lèvres ; mais les hiéroglyphes divins de la musique ne laissent jamais lire clairement leur secret...

Le grand point de ressemblance entre la musique et la physionomie, c'est d'être *expressives* sans expression déterminée, surtout d'être *expressives* inconsciemment, à leur insu : ces miroirs de l'âme ne semblent pas se douter de l'ineffable image qui se mire dans les reflets nuancés de leurs ondes ; leur expression vague est le triomphe du spontané, de l'involontaire :

On surprend un regard, une larme qui coule...

Et le regard brillant ne sait pas tout ce qu'il contient d'aveux indéfinis, de tacite passion ! Je parle, ici, de la *musique absolue* (de la musique soi-disant telle, puisque le passionné Weingartner lui conteste éloquentement cette décorative et marmoréenne beauté...). Car le musicien de théâtre est un dramaturge qui doit endosser tous les rôles contraires ; et la musique dramatique est aussi consciente que l'acteur qui s'est longuement contemplé devant une glace et qui modèle savamment sa physionomie pressentie sur le caractère et les hasards de son rôle. L'orchestre théâtral est le miroir conscient du drame. C'est le « vague » qui, volontairement, « se prête à tous les mouvements de l'âme » : et, chimérique ou non, une ambition nouvelle est intervenue.

Mais éloignons, pour l'instant, le souvenir enjôleur de la musique dramatique où la présence d'un programme, d'un titre, d'un sujet, des paroles, fait trop beau jeu, vraiment, aux avocats de l'*expression*... Restons dans le jardin secret de la musique absolue et des romances sans paroles... Avec l'orchestre, et déjà dans le domaine de la symphonie pure, un autre élément nouveau s'impose : et, distinction capitale, après le dessin, voici la couleur. Le dessin, l'illusion de la ligne obtenue par le jeu des lumières et des ombres, c'est la mélodie, le chant rythmé

(1) Cf. le *Ménestrel* du 18 septembre 1904.

qu'enveloppent les harmonies monochromes et les accords d'un piano; la peinture, en musique, c'est l'orchestre,

Une ample symphonie aux cent timbres divers...

Le timbre ou l'organe est la physionomie de l'instrument ou de la voix; c'est l'intervention de la couleur. Donnée par le violoncelle ou par le trombone, une même note n'émeut point les sens de la même façon. La même expression du regard, non plus, si l'œil est ingénu comme l'azur ou profond comme le saphir des nuits...

« Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs ont un *sens* : une gamme de couleurs, ne figurant aucun objet réel, peut être riche ou maigre, élégante ou lourde; notre impression varie avec leur assemblage : leur assemblage a donc une *expression*. Un tableau est une surface colorée dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix : *voilà son être intime*; que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là, pour eux, une *propriété ultérieure* qui n'empêche pas leur *propriété primitive* d'avoir toute son importance et tous ses droits. La valeur propre de la couleur est donc énorme. Cet élément est aux figures ce que l'accompagnement est au chant; bien mieux, parfois il est le chant dont les figures ne sont que l'accompagnement : d'accessoire, il est devenu le principal... »

Quel est le décadent qui vient de parler en peintre mélomane? C'est le rigoureux penseur, Taine, ici rival d'Édouard Hanslick. En effet, ce que l'amoureux de peinture a dit des couleurs s'applique aux sonorités et s'accorde on ne peut mieux avec le minimum d'expression que l'amoureux de musique absolue leur concède. On est toujours fils de quelqu'un; et, dès 1837, Balzac avait fait cette profonde remarque, par la bouche de *Gambara*, musicien-prophète : « En contemplant des arabesques d'or sur un fond bleu, avez-vous les mêmes *pensées* qu'excitent en vous des arabesques rouges sur un fond noir ou vert? Pourtant, dans l'une comme dans l'autre peinture, il n'y a point de figures, point de sentiments exprimés, c'est seulement de *l'art pur* et, néanmoins, nulle âme ne restera froide en les regardant... » Avant Balzac et Baudelaire, qui profita de Balzac, — Hoffmann, Edgar Poe, et Swedenborg, avant tous, avaient tiré du constat de ces *nuances* des corollaires étonnants. Le frigidité Hanslick était dépassé d'avance...

Donc, les sons, comme les couleurs, ont leur beauté propre; et tout inexpressive qu'elle soit, cette beauté pure a le don d'influencer nos âmes. La couleur musicale ne figure ni des académies, ni des draperies : plus incertaine encore que la peinture, elle demeure astreinte à ce *vague* que M^{me} de Staël trouvait « au-dessus de la pensée ». Et nous revenons à notre point de départ : la valeur *physionomique* de l'art musical est moins *expressive* que *suggestive*; la musique est une *suggestion*. Elle est une peinture, au sens tout *musical* qu'en proposait Mallarmé, l'adorateur des *nocturnes* indéfinis de Whistler, et qui voulait, dans tous les arts, « ne retenir des choses que la suggestion ». Mais cette suggestion même apporte une émotion plus puissamment féconde que les pensées les plus nettes : si bien que toute musique semble un « état de l'âme », absolument comme tout paysage l'était dans les yeux d'Amiel, — et pour les mêmes causes. Arabesque sonore ou paysage silencieux nous tiennent un indicible langage. Une symphonie sans paroles a l'inconsciente éloquence d'une physionomie muette dont le regard brûle; elle est l'âme-sœur des heures et des rêves dont l'atmosphère mauve nous illumine obscurément d'une incompréhensible mélancolie; elle retient le pouvoir mystérieux d'un tapis d'Orient dont les surfaces enchantées réveilleraient en nous l'amoureux parfum des *Mille et Une Nuits*... Ainsi regardé, le tapis lui-même est un « état de l'âme... » Il influence le *moi* secret qui le transforme à son tour... Action et réaction toutes-puissantes!

Enfin, lecteur, nous pardonnez-vous de vous avoir si longuement ennuyé? Peut-être... si vous comprenez mieux, désormais, que cette valeur *physionomique* de l'art musical est, en même temps, une valeur *métaphorique*, que la musique a, d'instinct, le pouvoir d'une métaphore. Cette métaphore sournoise a été sentie longtemps avant d'être décrite, tout comme l'*Anacrouse* du savant Mathis Lussy... L'éditeur imaginatif la sentait, qui baptisa *Clair de lune* telle sonate *op. 27* du sombre Beethoven, *Filleuse* ou *Printemps* telle « romance sans paroles » du clair Mendelssohn; le compositeur également, qui croyait peindre un *Lever de Soleil*, comme le Félicien David du *Désert* ou, comme le Berlioz amoureux de Juliette, une *Nuit sereine*; le peintre encore davantage, comme Turner, qui croyait imposer à sa toile le *Silence de la Forêt* ou le *Bruit d'un steamer*... plus hardi que notre Fantin-Latour, satisfait d'arrêter au vol le mélodieux essaim des visions émanées de ses chers souvenirs! Cette métaphore possède la valeur d'une transposition : songez à la nature d'une comparaison poétique, à ces mystérieuses *corres-*

pondances que le poète des *Phares* (1) a mises en sonnet d'après Swedenborg, et que les plus classiques des poètes ont toujours senties... Que nous disent les poètes?

Le ciel s'est déguisé, ce soir, en Scaramouche...
Votre âme est un paysage choisi
Où vont dansant masques et bergamasques...
Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert...
Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures...
Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules...

etc., etc. ! La vertu du poète est d'exprimer autre chose... Et le prosateur est poète quand il nous parle du « chant *diamanté* du rossignol », et des bleuâtres senteurs du soir, ou, simplement, du soleil couchant. La musique évocatrice est une traduction plus obscure, une métaphore plus enveloppée : elle suggère, à son tour, en son atmosphère grisante d'incertain crépuscule, à la Monticelli,

Quelque chose de blanc qui paraissait une aile... (2).

Comparaison n'est point raison : là surtout ! Cette puissance picturale de la musique est toute subjective, involontaire, un peu nôtre... Libre aux fervents de l'*Héroïque* d'y voir défiler la *Revue nocturne* de Raffet ou tous les *Mémoires* de Marbot ! Libre aux adorateurs de la *Pastorale* de sentir, après l'orage, toute la joie des petits oiseaux dans le parfum des verdure mouillées ! Libre à tout mélomane d'apercevoir dans une physionomie des sons l'univers entier... pourvu qu'il n'oublie jamais la splendeur « spécifique » de l'art musical et, sous les insinuations d'un vague langage, l'intrinsèque beauté du signe ! Le clair-obscur de nos impressions peut-il détruire un beau contour ? Au-dessus des romans imaginés par l'amour, un sourire, dans son cadre ancien, plane radieux. L'amour, c'est l'auditeur; et la physionomie chérie, c'est la musique.

Hanslick n'est point réfuté, mais dépassé.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(POUR LES SEULS ABONNÉS A LA MUSIQUE)

L'auteur de la *Barcarolle italienne* que nous donnons aujourd'hui à nos abonnés, M. Ernest Moret, a pris soin d'indiquer lui-même en tête du morceau ce qu'il avait voulu dépeindre : « Un lac baigné de lune. Au loin une barque traverse le rayon d'argent. Des voix de chanteurs italiens montent, vibrent et s'effacent dans le calme d'une belle nuit d'été. » Nous ne saurions mieux dire. Cette petite pièce est d'exécution facile, bien qu'on y sente partout la main d'un musicien expert en harmonies nouvelles et chatoyantes. Pour en rendre le plein effet, il sera essentiel de suivre avec soin toutes les nuances et tous les mouvements indiqués par l'auteur, et de mettre dans l'ensemble de l'exécution cette « morbidezza » qu'il réclame.

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

A l'Opéra royal de Berlin, voici dans quel ordre et vers quelle époque passeront à la scène les œuvres qui ont été annoncées comme nouveautés : *Roland de Berlin*, drame historique en quatre actes de Leoncavallo, milieu de novembre; *Rübezahl*, opéra en quatre actes de Hans Sommer, fin décembre; *le Mariage forcé*, opéra-comique en trois actes de E. Humperdinck, fin janvier; *la Fête de Solhaug*, drame musical en trois actes de W. Stenhammar, fin février.

— Le premier congrès de la Société internationale de musique se tiendra, le 30 septembre et le 1^{er} octobre, à Leipzig.

— On annonce que la première représentation de *Feu follet*, opéra en trois actes, texte de Ludovic Fernand, musique de Leo Fall, sera donnée au théâtre de la Cour, à Mannheim, dès le commencement de la saison.

— Nous lisons dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung* : « A Bayreuth, il ne doit y avoir, à ce que l'on dit, aucune représentation au théâtre de fête l'année prochaine. »

— Aux fêtes en l'honneur de Bach, qui vont avoir lieu du 1^{er} au 3 octobre à Leipzig, on entendra un choral pour orgue en *sol* majeur, exécuté, dit le programme, par « Alexandre Frédéric de Hesse, altesse royale ». Il s'agit du landgrave de Hesse, prince de la branche aînée non régnante, né à Copenhague le 25 janvier 1863. Ce prince, qui est presque aveugle, mène une vie retirée, cherchant ses distractions dans les arts et particulièrement dans la musique.

(1) Charles Baudelaire, dans le recueil des *Fleurs du Mal* (1857).

(2) Songez au merveilleux Prélude de *Lohengrin*.