

résulte un ensemble tel que les sens ravivés du spectateur se trouvent successivement captivés par la variété et la magnificence des objets, dans le moment même où son esprit sera ému par l'intérêt de l'action et charmé par la délicatesse de la poésie, et son cœur doucement ravi par les tons de l'harmonie. Ces diverses lignes devront se diriger toutes vers l'action comme à leur centre, et toutes s'y perdre et s'y confondre : non être principales, mais subordonnées à l'ensemble ; non distraire le spectateur de l'intérêt, mais s'employer à contribuer à sa jouissance ; non lui présenter des objets hétérogènes, mais bien fondus ensemble. Toujours le poète comme le compositeur de musique devrait avoir sous les yeux le fameux précepte d'Horace :

« Denique sit, quodvis, simplex duntaxat et unum.

« Ce précepte n'est pas seulement applicable à la constitution de la tragédie et la comédie antiques, mais il exerce sa loi sur autant de genres d'action théâtrale que nous pouvons en imaginer. »

Ce texte est assez banal, de composition médiocre, et les trois pages de la préface d'*Alceste* en disent plus long que tous ses développements diffus. Mais les idées principales sont déjà là, et certaines notions ressortent d'une façon assez significative : action purement humaine ; union de la poésie et de la musique avec le chœur, la danse, le décor ; direction de tous les éléments vers un centre commun, qui est le drame ; enfin subordination de chacun à l'ensemble. Tout cela est écrit par Calsabigi en 1754, huit ans avant la représentation d'*Orfeo*, treize ans avant celle d'*Alceste*.

Or, et c'est là ce qui importe par-dessus tout, c'est à ce même Calsabigi que Gluck fut redevable de la matière poétique sur laquelle furent composées les musiques d'*Alceste* et d'*Orfeo*.

Calsabigi, en effet, après avoir passé quelques années à Paris, était allé à Vienne, comme fonctionnaire de la Chambre des comptes des Pays-Bas. Laissons-le expliquer lui-même de quelle manière il se trouva associé à Gluck pour la réforme du drame en musique qu'ils commencèrent ensemble.

« J'ai pensé il y a vingt-cinq ans, écrivait-il en 1784, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons d'*azione*, était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique ; que la déclamation n'étoit elle-même qu'une musique imparfaite ; qu'on pourroit la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginai que c'étoit là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame ; que plus la poésie étoit serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercheroit à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, seroit la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence.

« C'est en méditant sur ces principes que j'ai cru découvrir la solution de ce problème. Pourquoi y a-t-il des airs comme : *Se cerca, se dice*, de Pergolèse, dans l'*Olympiade* ; *Misero pargoletto*, de Léo, dans le *Demophoon* (1), et tant d'autres, dont on ne sauroit changer l'expression musicale sans tomber dans le ridicule, sans être forcé enfin de revenir à celle que ces grands maîtres leur ont donnée ? et pourquoi aussi une infinité d'autres airs admettent-ils des variations, quoique déjà notés par plusieurs compositeurs ?

« La raison en est (selon moi) que Pergolèse, Léo et d'autres ont rencontré pour ces airs la vraie expression poétique, la

(1) Toujours ces deux airs ! Les seuls que l'on pût citer comme exemples d'expression dans tout le répertoire italien de ce temps-là ! Encore pourrait-on demander si ces retours périodiques d'une inflexion musicale dont le premier énoncé a dû révéler le sens expressif dans toute sa plénitude, mais qui doit, suivant la règle, être répétée d'abord à la dominante, puis reprise encore dans le ton initial, ne sont pas destructifs de toute expression sincère, et si la douleur, ou tout autre sentiment vif, a coutume d'enfermer ses accents spontanés en des formes tant symétriques.

déclamation naturelle, de manière qu'on les gâte en voulant les changer ; et s'il y en a d'autres qui sont encore susceptibles de changement, c'est que nul n'a rencontré jusqu'ici leur véritable musique de déclamation.

« J'arrivai à Vienne, en 1761, rempli de ces idées. Un an après, S. E. M. le comte Durazzo, pour lors directeur des spectacles de la cour impériale, et aujourd'hui son ambassadeur à Venise, à qui j'avois récité mon *Orphée*, m'engagea à le donner au théâtre. J'y consentis à la condition que la musique en seroit faite à ma fantaisie. Il m'envoya M. Gluck, qui, me dit-il, se prêterait à tout.

« Je lui fis la lecture de mon *Orphée*, et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettois dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés, dont je désirois qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi*, les *cadenze*, *i ritornelli*, et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes vues.

« Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus ; il faudroit être toujours également animé, et cette sensibilité constante et uniforme n'existe point. Les traits les plus frappants s'échappent lorsque le feu, l'enthousiasme s'affaiblissent. Voilà pourquoi on remarque tant de diversité dans la déclamation de différens acteurs pour le même morceau tragique ; dans un même acteur d'un jour à l'autre, d'une scène à l'autre. Le poète lui-même récite ses vers, tantôt bien, tantôt mal.

« Je cherchoi des signes pour du moins marquer les traits les plus saillants. J'en inventai quelques-uns ; je les plaçai dans les interlignes, tous le long d'*Orphée*. C'est sur un pareil manuscrit accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnoient qu'une intelligence incomplète que M. Gluck composa sa musique (1). »

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXXXV

LA MUSIQUE DE LA LUMIÈRE

Au maître Massenet, ce grand voisin du Luxembourg.

La musique de la lumière ! Il ne s'agit pas, aujourd'hui, d'un instrument plus ou moins transatlantique qui recueille objectivement les rapports les plus subjectifs entre un timbre et sa couleur pour ainsi dire complémentaire, entre telle couleur et son timbre équivalent ; il ne s'agit plus ni du *Colour-Music* (2) de Rimington, ni de l'*Arc chantant* de Duddell, ni même de ces *correspondances* « sensorielles » que notre Obermann pressentait, que l'intuitif Baudelaire, nourri de Swedenborg, d'Hoffmann et de Balzac, appelait « mystérieuses », et qui séduisent un philosophe (3) quand il applique les méthodes de la psychologie musicale au portrait du Musicien-Poète qui magnifia sur la scène rajeunie l'antique union des trois arts. Laissons, pour l'heure, aux savants les secrets « de la lumière qui chante (4) » ou la « corrélation » minutieusement détaillée des sons et des couleurs : point de théorie plus ou moins scientifiquement poétique !

La musique de la lumière... Est-ce une symphonie nouvelle, inédite, ou, seulement, le rêve radieux de cette symphonie ? Non plus ! Serait-ce un essai nouveau, — l'histoire, à grands traits, des compositeurs qui ont rêvé de « peindre » avec des sons ce qui chante silencieusement dans nos prunelles éblouies ? Pas davantage. Après avoir interrogé les

(1) *Mercure de France*, août 1784 : lettre de Calsabigi au *Mercure* de Naples, le 25 juin 1784.

(2) Voir le troisième chapitre de nos *Peintres mélomanes*, parus dans le *Ménestrel* (du 11 novembre 1900 au 24 février 1901).

(3) Lionel Dauriac, *le Musicien-Poète Richard Wagner*, étude de psychologie musicale (Paris, Fischbacher, août 1908).

(4) Revoir notre 49^e note, dans le *Ménestrel* du 13 juillet 1902 ; et consulter Jean d'Udine : *De la corrélation des sons et des couleurs en art* (Fischbacher, 1897).

peintres mélomanes, nous n'abordons pas encore, aujourd'hui, les musiciens peintres, Beethoven et sa *Pastorale*, le plus ressenti des paysages, que dédaigne, comme trop littéraire, notre jeunesse debussyste, Berlioz et sa *Chasse royale* interrompue par l'orage, le musicien coloré de *Werther* et son *Clair de lune*, Wagner et ses *Murmures de la forêt*; le crépuscule, avec César Franck et sa *Procession*; l'aurore et le lever de l'astre que Félicien David évoque dans la meilleure page de son *Désert*, que le Schumann des *Scènes de Faust* chante avec des violons frémissants, des timbres profonds et de belles notes graves : splendeur orchestrale qui couronne l'ouverture de *Tannhäuser* ou la fin de *Siegfried*, et que la palette orientale du regretté coloriste Rimski-Korsakov souligne sans détail, d'un trémolo bref, mais saisissant, aux dernières mesures du second acte de *Sadko*...

Ne serait-ce pas un nouvel aspect de la *physionomie* de la Musique que d'analyser ces équivalents, ces transpositions, ces échanges consentis de part et d'autre entre les sens, et, comme disait Jean-Jacques, ces « substitutions plus fertiles » de l'art musical qui croit « pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre » (1)... Cet art ne peint pas, il suggère seulement. Et le philosophe ajoute : « Il ne représente pas directement la chose ; mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant. » On ne saurait mieux définir le musicien qui voudrait peindre avec des sons le calme du clair de lune ou la brûlante clarté du soleil ; l'artiste qui se servirait d'un art de murmure et de mouvement pour caractériser la nature muette et reposée ; le coloris aux cent voix qui voudrait exprimer, par un grand bruit soudain, le silence éclatant du jour. Mais Rimski-Korsakov est mort ; et la musique de la lumière n'a pas encore trouvé, parmi nos musiciens brumeux, son nouveau peintre.

La musique de la lumière ? Ce titre attrayant d'une œuvre d'art nous est suggéré par un instant de la nature ; et, la nature, est-il besoin de courir au bout de l'univers pour en trouver l'éternelle et fugitive caresse ? On la trouve au Luxembourg, en prononçant le nom de Watteau ; Manon, sa jeune contemporaine, apercevait, comme nous, les tours dorées de Saint-Sulpice qui dominent les hauts feuillages ; sous cette allée de platanes poussinesques, où retrouver les austères propos de Huet et de Bossuet ? Mais l'ombrage nous reste. Il est le passé qui se prolonge et l'avenir que nous ne verrons pas...

A la fin d'une claire après-midi, le jardin prend l'aspect de ces paradis italiens qui charmèrent les yeux de nos maîtres d'harmonie, de Claude à Corot ; la silhouette même du Panthéon, qui s'estompe, ne détruit point le mirage, et les verdure arrondies baignent dans une coupe de porphyre ; mais, loin du bruit et des jeux, restons sous la pâleur étincelante de ces grands platanes séculaires où s'appesantit le vol gris-perle des beaux ramiers, près de ces pelouses d'émeraude, aux longues ombres changeantes, que pique la vivacité violacée des pierrots. Est-ce le voisinage du musée, l'auguste souvenir d'une églogue d'Henner ou d'une vision de Gustave Moreau ? Cette allée de fraîcheur et d'ombre nous paraît l'égale des jardins d'Academos ; nos yeux ne s'étonneraient pas de découvrir, dans la confusion des treillages, un rucher virgilien ; ce collégien qui lit sur un banc, c'est le petit faune studieux que fut chacun de nous, jadis ou naguère, et que le livre préparait à l'émerveillement de la vie.

L'heure et la saison se veulent complices pour faire de notre vieux Luxembourg le dernier des bois sacrés : car c'est, déjà, « l'automne verte », aimée des poètes qui songent toujours à la mort, — une symphonie des verts, où l'or frissonne au bout des branches noires, et qui défie tout paysagiste, tant par l'opulence diaphane de ses couleurs lumineuses que par les brusques métamorphoses de ses effets. Le silence augmente ; et c'est une mélodie quand même, avec cette lueur qui s'orange à mesure qu'elle remonte à l'orient, jusqu'au sommet des pierres grises... L'air léger, presque frais, résonne encore d'une suite harmonieuse des *Erinnyes*, d'une ardente sélection de *Werther* (2), artistement transcrites par M. Gironce ; une horloge lointaine, un peu janséniste, avait mêlé son glas à l'originale et sobre percussion qui souligne, à travers les intimités de la « nuit de Noël », le thème et les dernières convulsions du héros... Tout se tait maintenant, dans le kiosque désert...

A l'occident, le soleil, encore très haut tout à l'heure, et qui dardait sa blanche fournaise au front des auditeurs, scintille sur l'horizon comme une étoile formidable : c'est une poussière de lumière, un rayonnement lointain, prolongé, qui décline, fluide, étrange, infini-

ment doux : des cuivres puissants ont de telles douceurs ; la clarté verdit l'écran des feuilles, s'empourpre à l'angle sculpté d'une façade, creuse des sillons bleus dans la terre, aligne une ombre d'améthyste sur le sable rose ; et rien n'échappe à ses flèches obliques. Enfin, puisque le poète Antoine Watteau nous donne ici l'exemple de la chimère, ouvrons par la pensée cette allée fermée par la rue, prolongeons-la, loin des statues, sous une étroite charmille de Saint-Cloud, de Versailles ou de Fontainebleau, continuons la ville par la nature, achevons la réalité du jardin dans l'hallucination de la forêt : longtemps, sur l'horizon, l'étoile immense planera.

Symphonie muette et parlante, pourtant ! Correspondance mystérieusement pressentie entre le son qui vient de finir et la clarté qui va s'éteindre ! La voilà donc, la musique de la lumière... et, même à la ville, le paysage est une musique pour les yeux. Paysage et musique ne trouvent-ils point secrètement le même chemin pour nous émouvoir ? Bien plus, il nous font penser, sans penser eux-mêmes.

L'ombre gagne, et je quitte distraitemment le jardin sur cette analyse rudimentaire, que la dialectique d'un Lionel Dauriac (1) voudrait plus précise :

— Au déclin du soir et de l'été, cette sérénité qui m'enveloppe, et qui n'est pas sans mélancolie, pénètre silencieusement et mélodieusement en moi par la couleur qui remplit mes yeux. Ce calme, aux tons de grappe mûre, m'a fait une âme à son image, parmi l'or rose et l'or vert. Dans ce clair décor, Werther lui-même voudrait vivre mille vies : un artiste ne se tue pas en été... « Je rends au public ce qu'il m'a prêté », disait Jean de La Bruyère, le plus parisien des moralistes ; aussitôt j'ajoute, en rêveur, à mon tour : Je rends à la Nature ce qu'elle m'a prêté ; je lui prête une âme, celle qu'elle me donne, qu'elle me souffle, qu'elle réveille en moi. Que dis-je ? je fais de la nature une âme et du paysage « un état de l'âme » ; j'intellectualise la matière. Cette lumineuse tristesse, elle n'est pas dans la nature, elle est en nous : mais ces couleurs, comme les timbres, *répondent* merveilleusement à nos sentiments ; la poésie même, qu'est-elle autre chose qu'une *réponse* idéale à l'impression fournie par les choses ?

Notre Obermann conclurait ici : « *L'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme* » ; oui, « tout peut être symbole » et suggestion. — le ton comme le son, — dans l'ineffable harmonie des *nuances* ; dans le vocabulaire de l'art, les mots eux-mêmes se confondent, et la musique de la lumière pourrait, sans glose décadente, devenir la désignation d'un tableau.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

UNE FAMILLE DE GRANDS LUTHIERS ITALIENS

LES GUARNERIUS

JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

II

L'ART DE JOSEPH GUARNERIUS DEL GESU

Hart caractérise ensuite le talent de Guarnerius, analyse sa facture, toujours en tenant compte des différences qui se produisent dans son travail selon les circonstances, et en faisant ressortir la supériorité qu'il trouve moyen de manifester même dans ses produits les plus imparfaits :

Sa main-d'œuvre est dans bien des cas, et sans aucun doute, négligée, mais dans les instruments où cette négligence s'observe le plus apparaît un caractère qui excite l'admiration du spectateur et qui force le plus exigeant à admettre que, abstraction faite du fini désiré, il y a là un style qui défie toute imitation. Qui ne reconnaît à l'instant cette tête d'aspect singulier où il semble avoir jeté un si haut degré d'originalité d'un simple coup de son ciseau, et qui, lorsqu'on cherche à l'imiter, a toujours quelque chose de burlesque, qui trahit le malheureux copiste, impuissant à s'approprier la touche artistique du maître ? Il en est ainsi dans toutes les œuvres d'art ; le génie déploie toujours quelque ressource inattendue qui confond toute imitation.

La coupe des ouïes de Guarnerius présente invariablement son caractère distinctif et un élément grotesque (2) qui plaît à l'œil du premier coup, quoique la

(1) Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Opéra* ; cité par Julien Tiersot dans *le Ménestrel* du 15 août 1908.

(2) *Werther* et les *Erinnyes* faisaient partie du très beau programme joué par la musique du 89^e de ligne, le mardi 11 août 1908, au Luxembourg, et complété par la sicilienne de *Robert le Diable*, le prélude de *Messidor* et l'ouverture, superbement enlevée, du *Foi d'Ys*.

(1) Cf. son *Essai sur l'esprit musical* (in-8° ; Paris, F. Alcan, 1904) et notre dernier chapitre d'*Obermann précurseur et musicien* (*le Ménestrel*, 1906, et Fischbacher, 1907).

(2) A propos des ouïes (ou des *ff*, ce qui est tout un), MM. Hill, dans leur livre sur Stradivarius, comparant le procédé de ce maître avec celui de Joseph Guarnerius, écrivent ceci : — « Dès le commencement de sa carrière, Stradivarius avait fixé les lignes générales de ses *ff*, et pendant toute sa longue existence, bien qu'il ait varié