



PARIS.

Janvier.

Le moment où nous changeons de millésime n'est point favorable à l'activité musicale. Au théâtre nous n'aurions à noter en ce premier mois — si tragique — de l'année, que la représentation de *Paillasse* à l'Opéra-Comique. Il vaudrait mieux ne pas la noter. Ce mélo informe et injurieux, que nulle personne ouverte à la musique ne saurait entendre sans se sentir tout l'être soulevé de mépris, avait déjà montré sa pauvre grimace à l'Opéra, avec un effet médiocre. Infiniment mieux présenté, comme vous le pouvez penser, par M. Albert Carré, il a été accueilli, à la répétition générale, avec indifférence ; à la "première", avec scandale ; aux représentations suivantes, paraît-il, avec chaleur.

Cinq ouvrages de l'école italienne moderne encombrant à la fois le répertoire du Théâtre National de l'Opéra-Comique, vous estimerez peut-être que c'est beaucoup, et même un peu trop ? Mais l'Opéra-Comique est encouragé en cela par les parlementaires qui rapportent le budget des Beaux-Arts et, dit-on, par le gouvernement lui-même. L'Italie cependant défend énergiquement son territoire contre la musique française. Et ces choses sont beaucoup plus naturelles qu'elles n'en ont l'air. Pour les Italiens d'aujourd'hui, la musique n'est qu'une denrée commerciale : ils appliquent en conséquence tous leurs efforts à écouler à l'étranger leur malsaine camelote, et à écarter de leur propre marché les importations de qualité meilleure. Pour les Français au contraire, la musique est un art : une chose donc à laquelle vous ne voudriez pas que ni le pays ni surtout l'Etat prissent le moindre intérêt. Et pendant ce temps, un musicien admirable, un homme dont tout autre peuple se ferait grande gloire, M. Albéric Magnard, retiré dans le fond d'une province, produit œuvres sur œuvres, qu'il publie avec sérénité, sans que personne consente à les entendre. *Bérénice* se range à côté de *Guerceur* sur un rayon de bibliothèque : mais *Paillasse* s'ébaudit au soleil de la rampe.

* * *

Dans les concerts nous ne trouverons rien à retenir, si ce n'est cette exécution de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven au Concert Colonne, où pour la première fois nous avons réalisé à Paris, par nos propres moyens, quelque chose de comparable aux exécutions de ces grandes sociétés chorales étrangères, qui sont venues à diverses reprises nous émerveiller. Certes il nous reste encore à faire pour les égaler. Mais le succès obtenu, après cinq années seulement, par l'Ecole de Chant Choral dont M. Jean d'Estournelles de Constant est le fondateur, M. Gedalge, l'inspecteur, et M. Henri Radiguer, le directeur intelligent, ardent, et parfaitement dévoué, suffit à prouver que nous pouvons y parvenir. Continuons seulement à le vouloir bien, et à savoir y travailler. Le peuple de chanteurs qui couvrait la scène du Châtelet est déjà très musicalement discipliné. Sans doute la qualité des voix progressera, par étude et par sélection : mais dès maintenant l'essentiel est acquis. L'exécution dirigée par M. Gabriel Pierné a été toute entière très remarquable ; mais il semble que ce soit le chœur qui ait le mieux suivi son impulsion,

et senti l'œuvre sans pareille avec le plus d'enthousiasme et de foi. Combien il s'est montré supérieur, tout au moins, aux professionnels du quatuor solo !

Puisque le mois dernier nous avons été obligés de négliger les concerts, revenons un peu en arrière. Ce n'est plus trois séances qui nous appellent chaque dimanche à la même heure, mais cinq. Les Concerts Sechiari viennent de s'établir au Théâtre Marigny, et *Symphonia* prospère au Théâtre des Arts : son jeune orchestre s'assure, et si certains Festivals Beethoven et Schumann nous ont paru un peu trop à la manière de nos "grands concerts", d'autres programmes nous en ont très heureusement écartés. Celui de M. Catherine, par exemple, avec la symphonie de Chausson ; et surtout celui de M. Bachelet, qui a dirigé la symphonie de Lalo, l'ouverture de *Polyeucte* de M. Dukas, la suite de *Ramuntcho* de M. Pierné avec un sentiment de la forme et de l'âme de la musique, une sûreté et une habileté techniques, qui le placent désormais au rang de nos premiers chefs d'orchestre.

Quant aux Concerts Colonne et Lamoureux, les voici déjà dans la seconde moitié de leur saison ; et rarement leurs programmes se sont soutenus avec autant d'obstination dans le vieux, le banal, ou le médiocre. Ce qu'ils nous ont donné de considérable jusqu'ici, ce qui a pu leur coûter un peu de peine, exciter un peu d'intérêt véritable, se résume dans la symphonie de M. Casadesus dont je vous ai parlé en son temps, et une symphonie de Brückner, jouées toutes deux par M. Camille Chevillard. Pour un total de vingt huit concerts, au Châtelet et Salle Gaveau, avouez que cela est misérable.

Le cas de Brückner vaut bien quelque réflexion. Deux ans de suite M. Hasselmans s'est vainement efforcé d'imposer à son public la huitième symphonie ; M. Chevillard vient de donner la septième, avec moins de succès encore. Cependant, après avoir été dans son pays même la victime de dédains odieux, brebis expiatoire du wagnérisme, sur qui les généreux *brahmines* passèrent des colères qui n'osaient s'attaquer à Wagner lui-même, Anton Brückner, depuis sa mort, est mis par l'Allemagne au nombre de ses plus grands musiciens : c'est tout juste si certains admettent une distance de Bach et de Beethoven à lui. Il nous est impossible d'apprécier de loin ce qu'il peut y avoir de sincère ou de factice dans cette faveur posthume. Brückner a des thuriféraires dont le zèle ne connaît pas de limites, et risque de passer le but : car le sentiment de la réalité disparaît

dans le rayonnement de leur ivresse. Une chose est certaine : c'est que l'influence de Brückner, dont l'œuvre commence à peine à atteindre le public, avait déjà fortement agi sur les symphonistes à la mode, qui surent faire leur profit de ses vastes ouvrages, avant de songer à en répandre la connaissance. En vérité, cette musique répond assez bien à l'idéal et au gros goût de l'Allemagne mégalomane d'aujourd'hui. Nous ignorons trop M. Mahler pour savoir si vraiment Brückner peut être considéré comme son prédécesseur direct. Mais M. Richard Strauss lui-même doit bien quelque chose à l'enflure fastueuse des symphonies du vieil organiste autrichien, à leur grandiloquence effrénée, à leur tapage héroïque, à leur pesant badinage, à certains détails même de leur écriture, à leurs moyens accumulés, et surtout à cette sentimentalité déséquilibrée, qui paraît voulue chez l'auteur de *Salomé*, ou qu'il sait tout au moins si intelligemment tourner à avantage pratique, tandis que l'ingénu Brückner



HANSLICK ET BRUCKNER.

WAGNER OFFRANT UNE PRISE
A BRUCKNER.*Silhouettes de Otto Boehler.*

la poussa bonnement jusqu'à mourir vierge, à soixante douze ans — avec l'aide, il est vrai, d'une mysticité sincère.

Né à Ansfelden en 1824, fils d'un très simple maître d'école de la Haute Autriche, usant toute sa vie aux fonctions d'organiste, Brückner a composé — et c'est, avec quelques partitions religieuses, à peu près

tout son œuvre — neuf symphonies : il a désiré que la dernière, qu'il dédia au Bon Dieu, et laissa d'ailleurs inachevée, portât le chiffre dix au lieu du chiffre neuf, par respect pour la *Neuvième* de Beethoven. N'est ce pas à la fois nigaud, vaniteux et touchant ? Assurément il écrivit de la musique pure, et il la conçut bien sous la forme monumentale. On hésite cependant à le classer parmi les purs symphonistes et les grands architectes de la musique : et quand on l'entend comparer, sous le prétexte de sa candeur et de sa piété, à notre César Franck — son contemporain — on ne peut que hausser les épaules. Entraîné par la réelle puissance de son tempérament particulier, et très évidemment anormal ; dominé par une imagination, une sensibilité, surtout une naïveté colossales ; fasciné d'ailleurs par Richard Wagner, il a introduit dans la musique pure l'élément dramatique : et tout dans ses symphonies, la pensée et la forme, et l'étalage même, aride et vide, d'une scolastique impitoyable, se résout en effets de théâtre, et se gouverne par le sentiment. Un sentiment débordant, qui ne se gouverne pas lui-même. A peine se sont elles pesamment et comme confusément ébranlées — ces départs ne sont pas sans grandeur — ses idées s'échappent soudain en fanfares, en tumultes d'enthousiasme, en exclamations d'extase. On arrive bien à démêler par l'analyse les lignes élémentaires de la composition et du développement classiques, mais boursoufflées dans une telle méconnaissance des proportions, déformées par une modulation incessante et l'énormité de l'instrumentation, surchargées par la longueur et la profusion des thèmes, au point qu'on ne les saisit pas à l'audition. Il est bien possible que la pensée du musicien se soit tracé un plan, mais si étendu et si lâche qu'on ne peut l'embrasser d'un regard. Et cette pensée n'est point capable de se contenir dans ce plan, ou bien elle y entasse tout ce qu'elle rencontre en chemin, et en donnant à tout la même valeur. On reconnaît un de ces esprits ou de ces cœurs généreux, mais inquiets et dérégés, qui sont toujours en marche vers l'ailleurs d'un idéal confusément rêvé, passionnément appelé, qu'ils touchent un moment avec des cris de délire, et qui leur échappe aussitôt pour les entraîner plus loin.

Devant ces symphonies turgescents, où tout, jusqu'au *scherzo*, vise au grandiose — et qui en possèdent en effet le sentiment, — l'impression dominante reste d'impuissance et de maladresse. Elles sont solides peut-être, mais rien que par entassement de masses. Le plus bouillant de leurs admirateurs, M. William Ritter, ne les qualifie-t-il pas de mastodontes

musicaux ? La pauvreté des conclusions, quand elles prétendent à la force, est frappante. On ne comprend pas que Brückner ait pu être traité de grand contrapontiste. Son écriture polyphonique est embarrassée et confuse ; son développement, non pas seulement scolastique, mais scolaire ; il abuse prodigieusement du *tremolo* ; il emploie constamment, et avec quelle raideur et quelle gaucherie, ce procédé du *mouvement contraire* qui devient si puéril, quand il n'est pas commandé par l'idée même. C'est la musique d'un homme dont toutes les aspirations sont sublimes, mais qui est sans culture ; d'un homme profondément pieux, mais qu'éblouissent, comme les humbles, la pompe du culte, les tonnerres ou la *voix céleste* des grandes orgues, le magnifique et surabondant mauvais goût de certaines églises, et non la grandeur propre de l'idée religieuse. Et la musique de Brückner cependant, si mêlée et si mal ordonnée qu'elle soit, contient, dans les *adagio* particulièrement, des beautés émouvantes et majestueuses. Et sa sincérité reste admirable, jusque dans l'incontinence de son rhétorique.

Beautés néanmoins qui pourraient bien nous rester impénétrables, à nous autres Français, tout autant que, à l'opposé, les mornes perfections de Brahms. Brahms et Brückner représentent les deux extrêmes manières d'être du sens artistique et du sentiment intime le plus spécifiquement allemands. Nous ne distinguons pas en eux ce qui chez un Beethoven, un Schumann, un Wagner, non moins allemands, appartient cependant à l'humanité tout entière. Notre jugement, en somme, après une connaissance si bornée de Brückner, doit rester provisoire. Ce qu'il nous faudrait, c'est qu'un des chefs d'orchestre qui lui ont dévoué une étude spéciale, et se sont fait en Allemagne même la réputation de le comprendre et de l'interpréter avec une exactitude magistrale, vînt à Paris le faire vraiment connaître. Mais le chef d'orchestre en tournée ne pense qu'à soi, et son impresario qu'à Beethoven ou à Berlioz, dont l'action sur la recette est plus certaine.

* * *

Depuis deux siècles environ, ils reste entendu que l'Angleterre n'a point de musique : et on ne peut malheureusement nier le fait. Mais les Anglais estiment, avec quelque apparence de raison, qu'on exagérerait en concluant de là qu'ils sont incapables d'en avoir. Pourquoi, en effet, le seraient-ils devenus, alors qu'ils possédèrent, au XVI^e et au XVII^e siècles,

une école admirable ; alors que la richesse de leur mélodie populaire et le goût du chant choral, goût naturel à la race entière, persistant, développé, si heureux en résultats, témoignent que cette race n'est point du tout inapte à la musique ? Le très long espace de temps pendant lequel elle a cessé d'en composer peut sembler inquiétant, il est vrai. Et je ne partage point l'opinion que le caractère particulièrement musical de la poésie lyrique anglaise doive inspirer plus de confiance en l'avenir de la musique anglaise. Au contraire, j'ai toujours pensé que la poésie n'était qu'une forme rudimentaire de musique, et l'importance qu'elle a prise en Angleterre pourrait bien prouver que cette forme rudimentaire convient exactement et suffit à l'instinct musical des Anglais.

Les Anglais cependant ont fini par éprouver un désir efficace de produire aussi une musique qui leur appartînt. Le mouvement, commencé dans la seconde moitié du siècle dernier, s'est développé peu à peu, et la volonté impérieuse et tenace de ce peuple lui donne aujourd'hui une activité extraordinaire. C'est à Leipzig, naturellement, que les Anglais ont commencé par aller prendre des leçons, et l'originalité de leurs premières tentatives s'en est ressentie. Ils n'avaient d'ailleurs, par tempérament et par goût, que trop d'inclination à accepter la discipline mendelssohnienne. Mais ils semblent en ce moment assez disposés à s'en dégager, et à se porter, non sans zèle, vers nous. Il existe à Londres, depuis plusieurs années, une *Société des Concerts Français*, par qui tous les musiciens de notre jeune école, et jusqu'aux plus jeunes, sont aussi connus et appréciés en Angleterre qu'à Paris. Et voici qu'une société sœur, la *British Concerts Society*, se fonde à Paris pour y faire connaître toute la jeune école anglaise.

Le premier concert qu'elle a donné Salle Erard a été très sympathiquement accueilli. On ne saurait dire cependant qu'il nous ait apporté des assurances bien précises sur l'état et la direction de cette école. Sans doute convient-il, pour se former une opinion, d'attendre les concerts suivants, et de connaître un plus grand nombre de compositeurs et de compositions. C'est par un hommage à l'ancêtre Purcell que fut inaugurée la séance ; et son *Evening Hymn* est resté, il faut bien l'avouer, d'un voisinage écrasant pour sa descendance. Des *lieder* de MM. Elgar, Quilter, Somerwell, Landon Ronald, Hubert Bath, remarquablement chantés par Mrs. Swinton et remarquablement accompagnés par M. Yves Nat, on aurait pu mieux juger, si les organisateurs du concert avaient pris le soin d'en

faire distribuer aux auditeurs une traduction française. Dans l'ignorance complète de leur signification, la musique m'en a paru claire, assez largement mélodique en général, assez noblement expressive, toujours un peu dans la même couleur, l'agréable *Lullaby* de M. Cyril Scott excepté, qui malheureusement souffre, surtout vers la fin, d'une fâcheuse banalité. Des *Variations*, d'une variété et d'une abondance excessives, extraites d'une sonate pour piano de M. Benjamin Dale, et deux pièces importantes pour alto et piano; une *Romance* de M. Dale, et une *Sonate* de M. York Bowen, formaient la partie instrumentale du programme. Je comprends que la présence d'un altiste aussi accompli que M. Lionel Tertis ait fait surgir en Angleterre toute une littérature pour un bel instrument, d'habitude plus dédaigné; mais quel que soit le talent de l'interprète, l'alto reste de ressources bien monotones pour soutenir une composition développée.

De Mendelssohn, ces divers ouvrages, où l'on sent toujours le musicien qui n'a pas trouvé sa forme et son expression personnelles et les cherche en tous sens, gardent la carcasse classique et la complaisance de certaines mélodies un peu creuses, un peu filandreuses. Ils ont leurs défauts, qui sont par exemple une grande difficulté à se décider à finir, et une incohérence spéciale, qui les porte instantanément de la mélancolie puritaine aux pires clowneries de virtuoses. Mais ils ont aussi leurs qualités, qui méritent bien notre attention. Ils sont vivants. Ils sont consciencieux. S'ils nous paraissent en trop d'endroits inégaux à l'intention qui les inspira, du moins cette intention reste-t-elle fort estimable.

Dans une intéressante causerie préliminaire, M. Calvocoressi nous a expliqué que cette musique reflétait déjà complètement les caractéristiques de l'âme anglaise. Ce sont là de ces choses que nous ne pouvons, à moins d'une étude très approfondie, que difficilement distinguer, tant que l'artiste n'a pas trouvé une caractéristique musicale en correspondance avec sa caractéristique morale. Car c'est ce qui frappe dès l'abord l'étranger. Voyez nos comportements envers les Russes. Nous ne considérons comme vraiment russe que la musique si particulière des Moussorgsky, des Balakirew, ou des Rimsky-Korsakov. Mais en Russie ceux-là sont assez peu prisés; et le véritable musicien russe, pour les Russes, celui qui exprime totalement l'âme russe, c'est Tschaïkowsky, en qui nous ne discernons qu'un méchant métis allemand. Il semble que les Anglais, d'après ce que nous en voyons et toutes proportions gardées, n'en soient encore qu'à leurs Tschaïkowsky. Peut-être se reconnaissent-ils

tout entiers, et un peu enfantins comme ils sont souvent, en cet art qui ne nous paraît point du tout particulier, parce qu'il n'est pas musicalement particulier. Et peut-être possèdent ils quelque Moussorgsky, quelque Balakirew ignorés, qu'ils dédaignent de nous montrer, et en qui nous verrons un jour l'âme anglaise, parce qu'ils auront trouvé une musique singulière, qui nous paraîtra bien anglaise.

M. Calvocoressi a encore comparé la longue éclipse de la musique anglaise à celle que subit la musique française depuis Rameau jusqu'à l'époque moderne. Mais d'abord notre éclipse se serait infiniment moins prolongée ; ensuite il n'y a pas eu éclipse, à proprement parler. Si pendant certaines périodes la musique française a suivi des voies qui nous paraissent aujourd'hui déplorables et dont nous aimons à détourner nos yeux, elle n'en a pas moins constamment subsisté, et subsisté en tant que musique française. Et il faut distinguer entre les influences étrangères qui ont pu l'asservir durant ces intervalles. Assurément Gluck, Spontini, Meyerbeer lui ajoutaient bien des éléments exotiques : mais ils subissaient en même temps une profonde influence française. Ils avaient eux mêmes choisi la France comme le pays où ils reconnaissaient le plus d'affinité avec leur idéal, le terrain le plus favorable au développement complet de leur personnalité. Ils s'y métamorphosaient. Ils étaient des naturalisés, esthétiquement et spirituellement. L'influence de Rossini au contraire — qui d'ailleurs s'exerça sur le monde musical tout entier — serait plutôt comparable à celle, plus tard, de Wagner. Elle resta purement italienne, comme celle du maître de Bayreuth reste allemande. Encore y a-t-il bien quelque chose de français, et non le pire, dans *Guillaume Tell*.

L'Angleterre n'a jamais subi que ce dernier ordre d'influences. Seul Hændel s'y est sans doute un peu transformé : les autres, Haydn, Weber, Mendelssohn, Gounod, n'y sont venus qu'en étrangers, en invités, qui donnent le ton aux dilettantes, et passent, sans entrer en échange intime avec la race. C'est là ce qui reste menaçant pour l'avenir musical de l'Angleterre. Et si nous distinguons enfin chez elle une volonté très forte, nombreuse, sincère, agissante, de créer une école nationale, nous ne distinguons que la volonté et pas encore le génie. Le génie cependant ne suit pas l'école, dans l'histoire de l'art : il la précède. Nous voyons même que la condition première du génie est la spontanéité, et qu'il est génie précisément parce qu'il se jette hors de l'école. Une autre école naît sur ses pas et bourdonne sur place vainement, jusqu'à ce qu'un génie nouveau

surviennent. Et à côté du génie, tout ce qui est école est comme rien. L'école, stérile vestale, est utile pour veiller la flamme sur l'autel. Mais ce n'est point elle qui l'allume, et elle ne la veille pas toujours très bien. Et l'autel étoufferait sous la cendre, si le feu du ciel, dans un grand souffle de l'esprit, n'y descendait parfois.

GASTON CARRAUD.

UN INTERVIEW DE DON LORENZO PEROSI

Don Perosi vient d'obtenir à Naples un succès qui comptera parmi les plus beaux de sa vie. Il a dirigé sa cantate "Dies Iste", son "Salve Regine" et ses symphonies Rome et Florence. Notre correspondant particulier a été assez heureux pour joindre le Maître et celui-ci, avec la meilleure grâce du monde, a bien voulu lui confier ses impressions et ses projets.

L'église de *Santa Chiara*, une des plus belles et des plus vastes de Naples, est déserte. Au fond de la grande nef, devant le maître-autel, on vient d'achever l'estrade sur laquelle doit se placer le nouvel orchestre symphonique que M. Carlo Clausetti, le représentant de la maison Ricordi à Naples, et directeur de la *Società di Concerti "Giuseppe Martucci"* a organisé pour cet hiver. Les ouvriers sont partis et *fra Paolo*, le moine sacristain, les clefs dans la main, se dirige vers la porte, lorsque je me présente.

— L'église va fermer, — dit-il, — que voulez-vous ?

— J'attends le *Maestro Perosi*, qui m'a donné rendez-vous ici.

— Entrez, alors — répond le moine —. Il va venir dans un moment pour la répétition générale. Je vais ouvrir la grille du couvent d'où passeront les choristes et l'orchestre...

Il me quitte et s'en va, clopin clopant, vers le couloir sombre qui longe, au dehors l'église.

Je n'ai aucun rendez-vous avec le *Maestro Perosi* ; je commence à croire que ma présence dans l'église, sera remarquée par quelqu'un et qu'on me mettra gentiment à la porte. Je prends mon courage à deux mains et je passe derrière le maître-autel avec l'intention de me cacher jusqu'au moment propice, pour tenter une conversation avec le célèbre abbé, que M. Clausetti a convié pour l'inauguration de sa Société de concerts en lui confiant la direction de la *Cantata "Dies Iste"*.