

ditaires de l'homme. Les raffinés peuvent aspirer aujourd'hui de plus en plus vers des mélodies et des harmonies non tonales, vers des rythmes asymétriques ou hétérochrones, — on blaguera, si l'on veut, la barbarie de ce mot ; j'y tiens, parce qu'il est précis et clair, — mais la masse juge par ses oreilles, telles que nous les ont léguées nos aïeux. Elle réclamera longtemps encore les tonalités définies et l'isochronisme des vieux rythmes carrés. Vaut-il mieux aller de l'avant, forcer l'évolution du goût ? Vaut-il mieux satisfaire aux exigences physiologiques de l'espèce ? La carrure est surtout une exigence de la raison, la mesure, une exigence de la sensibilité ; c'est pourquoi par le raisonnement je tiens plus à la carrure qu'à la mesure. Mais je vous ai dit, en commençant, que je ne résoudrais pas ici de problèmes, que je me contenterais d'en poser. En ce qui me concerne personnellement, suis-je en retard sur les musiciens cultivés de mon temps, ai-je une sensibilité auditive déjà cristallisée, puisque je préfère un scherzo de Mendelssohn à une étude symphonique de quelque élève de la Schola ? Il se peut. « Cela n'a aucune importance ! » me répondrait Golaud. J'en conviens ; mais soyez sûrs que Golaud me le répondrait *carrément*.

Jean d'UDINE.

La Question d'École ⁽¹⁾

ENTENDONS-NOUS d'abord sur la signification du mot *école*. On peut le prendre en deux acceptions : l'une très rapprochée du sens étroit qu'on lui donne dans les dictionnaires, l'autre moderne et, me semble-t-il, toute de convention. En parlant de la musique contemporaine on ne peut guère l'employer autrement que pour désigner une collectivité d'artistes appartenant au même pays ; si, dans la musique primitive, on voit comment l'influence scolastique apparente les œuvres de compositeurs très divers, pour qui sait distinguer les particularités de leur style, il n'en est pas de même à présent : chacun, quel que soit son milieu, tend à faire de son œuvre un microcosme musical, ayant le moins d'analogie possible avec la production environnante. C'est ce qu'on appelle l'originalité. Aussi le mot *école*, qui jadis avait un sens précis, n'en a-t-il plus guère maintenant. Comme on s'obstine néanmoins à l'emploi de ce vocable, en raison sans doute de sa commodité, je crois pouvoir en user, après avoir indiqué de quelle manière on doit l'entendre, selon les cas.

Les grands maîtres ne font point école. Cette vérité banale, qui a pris la force d'un axiome, n'est pourtant pas absolue si l'on se place au point de vue historique. Elle dérive surtout de la conception moderne de l'art et de l'idée de l'artiste comme le comprend la société d'aujourd'hui. En réalité, dès qu'on examine l'ensemble de l'évolution de l'art musical, cet axiome paraît fort contestable. Dans la musique primitive aussi bien que dans la peinture primitive, il y eut des écoles, des collèges d'art très florissants, dont on voit subsister jusqu'au milieu du dix-huitième siècle italien de fortes ramifications. Avant la naissance du style symphonique et des perfectionnements de l'opéra, l'art musical était un dans son essence et dans sa théorie ; alors l'application des préceptes traditionnels transmis par l'enseignement des vieux maîtres imprimait à l'originalité des artistes une direction déterminée. D'ailleurs, le caractère presque purement décoratif de l'art religieux qui dominait en ces temps était singulièrement

(1) Extrait de la *Revue Hebdomadaire*.

favorable à la promulgation de cette sorte de canon esthétique qui régissait toute production élevée. Tant que l'art musical fut strictement hiératique, il demeura scolastique au sens exact du mot. Il y a une musique palestrinienne en dehors de Palestrina, et l'adoption de principes d'art communs ne semble pas avoir amoindri le mérite ni l'individualité de maîtres tels que Vittoria ou Roland de Lassus. Ce n'est qu'à partir du moment où l'art, se dégageant des formes hiératiques, se spécialise et se propose un objet de plus en plus complexe, que la personnalité des maîtres se libère de toute attache : ils n'ont plus alors de disciples, mais des imitateurs. Je parlais de l'école de Palestrina. On ne voit guère celle de Mozart, ni celle de Beethoven, non plus que celle de Schumann ou de Berlioz. Quant à l'existence d'une soi-disant école wagnérienne on sait ce qu'il faut en penser.

Pourtant, il est un élément qui divise encore en catégories tranchées, du moins en apparence, les diverses manifestations de l'art contemporain. Cet élément est la nationalité, laquelle ne fournit, d'ailleurs, qu'un mode de division assez arbitraire ; cela n'empêche point qu'elle ait remplacé, au point de vue de la classification, le type scolastique dont nous parlions. Ce n'est plus d'après l'ensemble des procédés propres à tel ou tel groupement d'artistes qu'on les répartit en école, mais d'après les facultés générales de sentiment et d'expression qui distinguent le pays auquel ils appartiennent. Les procédés, en effet, sont à présent universels, et ce n'est plus sur une base aussi étroite qu'on peut établir les divisions sensibles de la musique européenne.

Nous pouvons donc dire que ce n'est plus l'éducation, mais la provenance qui fait l'école. Mais, par la diffusion des œuvres, par la nature particulière de l'art musical, les tendances affirmées par chaque pays ne vont rien moins qu'à se neutraliser l'une par l'autre, ou du moins à se fondre en un alliage commun, suivant l'évolution de l'esprit moderne. Ainsi, la division par groupes nationaux reste, comme nous le disions toute relative. D'ailleurs, l'individualité propre de chaque artiste contrarie à tout moment la notion stricte qu'on serait tenté d'adopter, et il devient parfois très difficile de dégager, dans telle composition moderne, les éléments étrangers que l'auteur, peut-être à son insu, s'est assimilés et qui donnent à son œuvre un caractère plus ou moins composite. Il n'en est pas moins permis de parler de l'école allemande, de l'école russe, de l'école italienne, etc... Elles existent à la fois en elles-mêmes et l'une par l'autre : les phénomènes de réaction réciproque et d'échanges multiples par lesquels elles arrivent à se maintenir sont des plus curieux à étudier.

Le fait le plus essentiel en ce qui concerne la distinction que l'on peut faire entre elles tout d'abord, tient étroitement au développement même de l'art musical. Tant que celui-ci fut purement religieux, que son emploi fut limité à l'expression des sentiments liturgiques et qu'il prit pour base les textes séculaires, anonymes, du plain-chant, il eut un caractère d'art universel qui ne se diversifia, suivant les lieux, que par la perfection et la pureté plus ou moins grande avec lesquelles les écoles, anglaise, flamande, italienne, espagnole ou française, en appliquaient le principe. La division en écoles nationales ne commença à devenir une réalité que le jour où la musique artistique, par la création du drame lyrique, adopta d'une manière prédominante, pour l'expression des sentiments profanes, l'élément rythmique du chant populaire qui caractérisait chaque contrée et chaque race. A partir de ce moment un pays donné affirme, par sa musique, sa manière d'être, son mode d'humanité propre, et l'acception moderne du mot école, se substituant définitivement à l'ancienne, n'implique plus un certain mode de culture scholastique. C'est ainsi qu'on put dire de Bach et de Beethoven, de Cimarosa et de Rossini, de Gluck et de Méhul, qu'ils appartiennent à l'école allemande, italienne ou française, sans que rien dans leur éducation puisse justifier ce rapprochement.

Le chant populaire des divers pays est donc le signe distinctif et le germe de la musique moderne. Il se mêle aux prédispositions morales, aux penchants intellectuels par lesquels, en toute matière, les nations européennes se distinguent les unes des autres. Un choral ou un lied allemand, une chanson de gondolier, une cantilène française, traduisent très nettement ces différences. Nous en retrouvons l'influence, parfois même la lettre, à peine altérée, dans les productions les plus avancées de la musique artistique. Les maîtres qui caractérisent le mieux leur nationalité respective en sont plus que tout autre imprégnés. Bellini, Weber, Monsigny, plus ou moins consciemment, nous montrent à quel point cette sève vigoureuse peut vivifier une œuvre, la marquer d'un caractère profondément autochtone.

Le chant populaire est, encore à présent, dans l'état actuel de la musique, le plus sûr moyen de différenciation des langues sonores que nous possédions ; aussi les pays qui, nouvellement nés à la musique, cherchent à se créer, en quelque sorte, une nationalité musicale, nous présentent-ils un assez singulier spectacle. Ils se trouvent en présence d'un développement séculaire dont les produits les plus admirables, comme nous le verrons à l'instant, s'éloignent graduellement du point de départ que leur fournissait le chant populaire et tendent de nouveau à l'expression d'un sentiment universel. L'histoire de la musique symphonique nous fournit avec les seuls noms de Haydn, de Mozart et de Beethoven, le plus magnifique exemple de cette évolution. La mélodie populaire italo-allemande est à la base de la symphonie de Haydn. Dans les belles symphonies de Mozart, dans ses admirables *andante* notamment, elle se transforme en un chant idéal sans signification nationale appréciable, et, dans la Symphonie de Beethoven, cette mélodie idéale, toute moderne, d'expression purement humaine, se montre complètement formée, emportant en son vol puissant l'œuvre entière du maître.

Des pays qui naissent aujourd'hui à la musique, quelques-uns dans un âge antérieur, ont fourni des maîtres à l'art hiératique. L'évolution qui s'est produite si rapidement en Italie, en Allemagne et en France, s'est arrêtée chez eux à cette période. De sorte qu'à présent, pour affirmer leur existence, la vitalité de leur musique nationale, ils se trouvent contraints de la reprendre à son point d'interruption. Ils utilisent les ressources matérielles que leur offre le dernier progrès de l'art musical dans un but correspondant à un stade de son développement auquel ce perfectionnement de moyens ne répond plus. Voyez par exemple la jeune musique russe : quelles habiletés mécaniques, quels chatoiements harmoniques, quelles subtilités de combinaisons orchestrales, n'emploie-t-elle pas à magnifier ce chant populaire dont elle doit s'inspirer, qui est sa raison d'être en tant qu'école nationale ! Cet emploi de l'originalité locale demeure factice par excès même d'originalité. C'est, au fond, l'art de Haydn, conscient de lui-même et se manifestant avec une exubérance de moyens peu appropriés à son essence.

Ce qui est vrai de la musique russe l'est aussi de la scandinave et le sera demain de l'espagnole ou de l'anglaise. En réalité, les progrès matériels de l'instrumentation, de l'harmonie et du rythme, sont intimement liés à ceux de la signification purement humaine de la musique moderne telle que nous la reconnaissons chez Beethoven, chez Wagner, chez presque tous les compositeurs contemporains de France, d'Allemagne et d'Italie. Ainsi le point d'arrivée de l'art des sons, envisagé dans sa destination la plus haute, touche à son point de départ. L'art primitif eut moins un caractère national qu'une signification religieuse générale, et la musique moderne retourne à cette signification après s'être émancipée au moyen du chant populaire et de la mélodie rythmique. L'*Hymne à la joie* de la neuvième symphonie est le symbole le plus clair de cette récurrence. Beethoven, en ce chant, d'aspect populaire dans le

plus large sens du mot, mais de création toute subjective, réconcilie l'art hiératique et l'art profane et assigne désormais à la musique sa fonction de langage universel.

Malgré l'adoption de ce style purement musical et quasi européen par les plus grands compositeurs modernes, on distingue encore dans leurs œuvres de très vivaces éléments nationaux ; toutefois, il est à noter que la façon dont nous comprenons l'originalité musicale atténue de jour en jour la part d'emprunts faits au fonds commun du chant populaire. La diffusion des procédés et le mélange des tendances particulières engendrent une conception toute nouvelle de la mélodie *inventée*. C'est plutôt par l'application, par la pratique que diffèrent entre elles les écoles modernes. Les dons particuliers à chaque nation interviennent ici de la manière la plus puissante pour réagir contre l'adoption d'une formule unique en tous pays, qu'il s'agisse de chant, de drame ou de symphonie. Les Latins et les Germains demeurent quand même reconnaissables, de même que les nuances qui établissent entre eux des sous-divisions. L'Italien et le Français, l'Allemand et l'Autrichien, ont pu adopter, par exemple, le principe wagnérien. L'application qu'ils en font n'en divise pas moins en catégories très distinctes ces disciples d'une même école.

La nationalité demeure ainsi le seul mode de division sensible des musiciens modernes. Mais, de ce qui précède, on peut conclure que plus leurs aspirations sont nobles, plus leurs tendances sont élevées et leur style grandiose, moins il devient facile de les ranger dans un groupe déterminé. Les grands maîtres, par leur art, tiennent moins à leur nation qu'à l'humanité, et plus un artiste se spécialise, moins il devient capable d'atteindre aux sentiments universellement compréhensibles dont la musique est le langage naturel. En ce sens, on peut affirmer que plus l'ensemble de la production se rattache étroitement à la nationalité, moins on y trouve d'œuvres supérieures ; que plus elle se particularise et manifeste l'individu, plus son cercle d'action s'élargit. Ce qui peut se résumer par cette opinion, qu'en fait d'écoles nationales il n'y a que des musiciens appartenant à un pays déterminé. C'est ce que je disais en commençant. Pour compléter ma pensée, il me faut ajouter que les prétendues écoles formées des disciples de tel ou tel maître n'ont jamais existé, en fait, depuis le *xvi^e* siècle. On parle de celle-ci, de celle-là, on discute leurs prétendues théories, on les oppose les unes aux autres. Ce verbiage ne prend rien de réel pour objet. Dès qu'un maître a formé un disciple remarquable, celui-ci s'affranchit plus ou moins vite de sa tutelle. Il peut, outre ce sujet indépendant, avoir une légion de caudataires. Il n'est pas pour cela chef d'école.

Paul DUKAS.

A L'OPÉRA-COMIQUE

Madame Butterfly



EST vraiment, poème et musique, une bien petite chose que cette *Madame Butterfly*, dont M. Giacomo Puccini fut le chantre, et au livret de laquelle collaborèrent cinq littérateurs, MM. John L. Long, David Belasco, Illica, Giacosa et Paul Ferrier, le traducteur, formant une triple alliance anglo-talo-française, dans le dessein de nous apitoyer sur le malheureux sort d'une pauvre geisha naïve et trahie. L'aventure nous est connue déjà, familiarisés que nous sommes par des romans exotiques aux amours brèves de ces petites épouses dont s'amuse les Civilisés, quand ce ne sont pas elles qui se jouent d'eux le plus souvent.

Voici l'histoire qui nous est contée : Pour occuper les loisirs d'une escale à