



Le *Monde Musical* est heureux d'annoncer à ses lecteurs qu'il a obtenu la collaboration de M. André Gédalge.

Le Maître a bien voulu rompre en notre faveur le silence auquel il s'obstina si longtemps et l'on trouvera ci-dessus son premier article.

M. A. Gédalge est trop connu des musiciens pour que nous ayons besoin de le présenter à nos lecteurs, surtout après la belle étude

que lui consacra ici son disciple M. Eugène Cools.

M. A. Gédalge se propose de passer en revue les diverses écoles musicales actuelles au point de vue de leur enseignement, aussi, bien en France qu'à l'étranger. Cela l'amènera naturellement à envisager de nombreuses questions d'ordre purement musical, et si pour les traiter il lui arrive comme aujourd'hui, de mettre en cause des compositeurs renommés, bien entendu qu'il ne visera que leur système et non leur personne.

M. V. d'Indy, critique musical et "Le Bon Sens" à propos d'un article de la Revue S. I. M.

— Le moindre inconvénient des querelles musicales est de rappeler, par leur caractère verbal, certaines discussions théologiques.

— Non seulement on manque de mots, pour désigner les choses de la musique, mais encore on emploie couramment des mots qui ne correspondent à aucune chose.

C'est pis, si la discussion porte sur l'essence ou la signification de la musique : le mécanisme de la pensée musicale nous échappe; tout au plus pouvons-nous, entre les phénomènes par quoi se manifeste l'invention musicale, établir de simples rapports statiques; et, trop souvent, nous manquons de base pour les vérifier.

— On ne se préoccupe pas assez des définitions; si, ce qui arrive, on ne peut définir les choses, il est nécessaire de limiter étroitement la signification des mots, en leur attribuant une acception précise et toujours identique à elle-même.

— Il faut prendre garde aussi que lorsqu'un musicien prononce la musique, il pense *sa* musique; il n'y a guère d'entente possible qu'entre ceux, — en dehors du « servum pecus » et ils sont rares, si tant est qu'on en trouve — qui pensent de la même façon. Il en est de même, pour quiconque, musicien ou non, parle de « bon goût » ou de « bon sens » : il n'y a pour chacun qu'un bon goût, le sien; sont répu-

tés avoir du « bon sens » ceux-là seuls qui sentent, pensent et agissent comme nous.

Je réfléchissais, l'autre hier, à ces vérités d'ordre banal, en parcourant la Revue S.I.M., revue, qui, comme on sait, s'adonne aux choses de la Musique. J'y lisais que Monsieur Debussy, agissant soit par lui-même, soit avec la complicité de ses « prophètes » (1) est véhémentement suspecté de vouloir « établir l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments » et la « suprématie de la sensation sur l'équilibre du cœur et de l'intelligence ».

Monsieur Ravel, de son côté, dont les « *Muſtis* » et les « *Ulémas* » sont, comme nul ne l'ignore, les arbitres de la mode, a, parodiant une célèbre formule, prononcé de « *hors de la sensation harmonique et de la titillation des timbres orchestraux, il n'est point de salut* ».

Tel Pantagruel, saisissant à la gorge l'étudiant limousin, je bondis, ne sachant encore lequel j'étranglerais le premier, de Monsieur Ravel ou de Monsieur Debussy, pour avoir « contrefait le bon langage français »; et tandis que, dans mon hésitation, j'invoquais « Saint-Aliphan », voilà que vint à passer la bande dissonante des « *Bachibouzoucks* » de Monsieur Ravel, hurlant à tue-tête: « *Alors, c'est une levée de boucliers contre Ravel et Debussy!* »

Tournant machinalement le feuillet, je compris que c'était, comme on dit, beaucoup de bruit pour rien et que, très simplement, Monsieur Vincent d'Indy faisait

(1) Notre impartialité nous fait un devoir de mettre en regard de l'article de M. André Gédalge, celui de M. Vincent d'Indy, auquel il répond. Nous l'empruntons à notre excellent confrère « la Revue Musicale S. I. M. », qui le publia dans son numéro de novembre 1912.

En commençant aujourd'hui la série d'articles mensuels que la direction de la revue S.I.M. nous a prêtés à faire ici, conjointement avec notre collaborateur et ami Auguste Sérieyx sur les grands concerts parisiens et plus spécialement sur les Concerts Lamoureux, il nous a paru opportun de formuler quelques principes qui nous sont particulièrement chers, afin de répandre toute la clarté désirable sur le point de vue que nous avons délibérément adopté. Tel est l'objet des simples réflexions qui vont suivre sur cette puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux qui est proprement, — nous dit le vieux Descartes, — « ce qu'on nomme le bon sens. »

Le *bon-sens*... cette vieille locution qui pourra faire rire quelques-uns, désigne cependant l'une des plus précieuses quantités de notre génie français. Je puis même dire de notre génie latin. Le *si vis flere d'Horace* est un mot de bon-sens au même titre que « Le temps, Monsieur, ne fait rien à l'affaire », de notre Molière ou « La raison du plus fort... » de notre La Fontaine.

Qu'est-ce donc que le bon-sens? Oh! tout simplement la faculté de percevoir les objets avec des yeux sains et clairvoyants et non point avec des lunettes déformantes.

Et c'est malheureusement à cette dernière opération que s'appliquent systématiquement un certain nombre d'artistes de nos jours, encourageés en cela par quelques critiques arrivistes, et satisfaits par le clan mondain des gens qui

veulent à tout prix être à la mode.

Comment se fait-il qu'en art nous ayons laissé égarer ce bon-sens qui, pendant si longtemps, de Montaigne à Molière et Beaumarchais, de Rameau à Gluck et Méhul, a sauvé l'originalité de notre création française et l'a soustraite en ce qui regarde l'art musical, par exemple, à l'influence délétère du *mauvais-sens* italien dont l'Europe entière sauf la France, subissait le joug, au XVIII^e siècle?

Les raisons de cet égarement sont complexes et trop longues à exposer en un article; mais, que la cause de cet état relève de l'ordre social ou qu'elle soit attribuable à l'invasion des « *métèques* » dont « la promiscuité tend à détruire le véritable esprit de notre pays, l'effet n'en est pas moins palpable en bien des matières, en art surtout.

Un exemple, entre bien d'autres aberrations en cours:

« Pour faire une œuvre d'art, point n'est besoin d'études préalables, le génie suffit... » Et, de là à enfourcher le dada de l'*autodidactisme*, monstruosité qui n'a existé à aucune époque, il n'y a qu'un léger saut.

Et cependant, voyez dans une loge de face de la salle de concerts, cette jolie petite dame si élégamment habillée. Vous pouvez être sûr qu'elle n'a pas conté à sa femme de chambre la coupe de son « costume-tailleur », mais qu'elle s'est adressée, pour cette opération délicate, à une maison dont les coupeurs connaissent leur métier de longue date.

Remarquez, aux fauteuils, ce commerçant dillettante et milliardaire, soyez certain qu'il aura choisi avec sollicitude son teneur de livres parmi les comptables congruement instruits des mystères de la balance et de la partie-double et qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de proposer à la tenue de sa caisse le brave paysan illettré que lui recommande le maire

de son village natal... A celui-là, il fera faire les courses... et encore!

Voyez, au promenoir, ce critique averti, dont les articles sont toujours « sensationnels », sera-ce auprès des obligés placeurs de la salle Gaveau qu'il ira chercher de sûrs « tuyaux » pour juger de la réelle valeur d'une œuvre? Non certes, il consultera simplement un musicien instruit de son art.

Et, en cela, jolie dame, millionnaire et critique auront fait preuve de *bon-sens*.

Mais que l'on joue au concert une œuvre nouvelle, dénuée d'intérêt et même de musique, dans laquelle s'étale sans discernement le procédé à la mode, aussitôt voilà le *bon-sens* parti... Et nos gens de s'exaltent:

« L'auteur ignore tout de la composition, mais quelles curieuses suites de quintes et de secondes!... C'est admirable! » décrète le critique averti;

« L'auteur n'a jamais appris son métier... et il n'y a pas, dans toute sa symphonie un seul accord parfait... C'est admirable! » s'exclame le bouquier;

« Il faut aller entendre ça, ma chère, sur la petite dame, c'est un compositeur qui ne sait rien... C'est admirable! »

Et on va entendre ça... et ce n'est pas du tout admirable; c'est seulement un démarquage du procédé à la mode, sans proportions, sans pensée, sans musique... Mais pour peu que ledit compositeur ait, dans quelque *interview*, traité Beethoven de musicien surtout et Wagner de malfaiteur, alors il passe, du coup, homme de génie, et ces gens qui se gardaient bien de lui donner des bottines à raccommode ou une dinde à cuire, parce qu'il ne sait ni le métier de cordonnier ni celui de chef de cuisine, n'hésitent pas à en faire leur fournisseur ordinaire en l'art des sons, qu'il ignore également. Mais cet ignorant emploie le Pro-

un tranquille appel au « bon sens » qui est proprement, ainsi que nous l'avons appris du « vieux » Descartes, « cette puissance de bien juger et de distinguer le vrai d'avec le faux ».

Et tout de suite, cédant à une objur-gation aussi autorisée, je résolus d'appliquer « ma puissance de bien juger », à pénétrer, le « bon sens » de *l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments* » et de la « *suprématie de la sensation sur l'équilibre du cœur et de l'intelligence* ». Et le résultat de mon effort me stupéfia : je dus constater qu'il n'y avait là aucune trace de « bon sens » ni de « mauvais sens » ; il n'y avait pas de « sens » du tout. Peut-être aussi avais-je manqué de « cette puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux » ?

Découragé, je m'apprêtais à renoncer à jamais à l'exercice de cette « puissance » ; mais, comme je suis plein de déférence pour M. d'Indy qui est un Maître, je me réconfortai en pensant qu'une opinion de lui ne saurait être tenue pour négligeable. Comme ses œuvres musicales, ses écrits théoriques et critiques sont importants, non pas tant à cause de ce qu'ils expriment que par l'autorité qu'ils empruntent à la situation éminente de leur auteur. Et je

résolus de suivre le conseil de M. d'Indy en exerçant de nouveau mon bon sens. Je repris donc la lecture de S.I.M. et je n'eus pas à aller bien loin.

— Cette fois, me dis-je, l'exemple est probant ; quoi de plus naturel, en effet, pour une « jolie petite dame » que de confier la coupe de son costume tailleur à un « couturier-expert » plutôt qu'à sa cuisinière ? Et ce « commerçant milliardaire et dil-tante » n'a-t-il pas un milliard de fois raison de choisir un « comptable congru » de préférence à un paysan illettré, pour tenir ses livres ? — Quant au « critique averti » il ne fait que suivre les errements de ses confrères en réclamant de « sûrs tuyaux », non aux « obligés placeurs de la Salle Gaveau mais au musicien » — qu'il éreintera peut-être d'ailleurs le lendemain : un service en vaut un autre !

« Voilà enfin le « bon sens », pensais-je et c'est l'évidence même ». Mais au moment où j'allais remercier M. d'Indy de m'avoir fourni lui aussi un « sûr tuyau », brusquement un doute, m'effleurant, arrêta mon élan. Et je me dis : « S'il arrivait, car tout arrive, que la « jolie petite dame » et le « couturier-expert » ne fussent plus d'accord sur la coupe du costume tailleur, ou sur le choix des étoffes et des ornements et que chacun, in petto, accusât l'au-

tre d'avoir « laissé égarer » son « bon sens » ? Et je fus bien embarrassé.

— « *Distinguo !* » me répondit un savant homme que je fus consulter et qui, comme M. d'Indy, avait sur moi l'inappréciable avantage d'entendre le clair langage des philosophes : « Vous avez appliqué à des *abstractions*, un mode de raisonnement qui ne s'applique qu'à des *phénomènes concrets* ».

Je ne compris pas très bien, mais je me consolai en pensant que cela signifiait peut-être que « des goûts et des couleurs il ne faut pas disputer ».

Du coup, je renonçai à appliquer « ma puissance de juger » au restant de l'article de M. d'Indy et à savoir ce qu'il fallait entendre par « *formule sensorielle* » de Rossini et de Donizetti, « *pléthore harmonique* », « *Procédé* » (avec un P majuscule). Mais, dans « *l'égarement* » où était plongé mon « bon sens », je retrouvai assez de ma « puissance de bien juger... etc. », non pour comprendre comment « *tous les procédés sont bons, à la condition de ne jamais devenir LE BUT PRINCIPAL* » mais pour rester convaincu que les élèves de M. d'Indy « *ne les regardent jamais que comme des moyens de faire de la MUSIQUE* ».

Et voilà que, incorrigible questionneur,

CEDÉ... et ça tient lieu de tout. O bon-sens français, où es-tu ?

A tout prendre, en quoi consiste dont ce *procédé* qui a le don de conférer le génie... aux yeux des snobs ?

Ici, un peu d'histoire est nécessaire.

Au XVIII^e siècle, Rameau imagina d'ajouter discrètement, en certaines circonstances, une note à l'accord parfait, base de toute musique ; au XIX^e, des compositeurs russes, en vue d'effets très particuliers, employèrent la gamme par tons entiers, qu'on peut nommer *atonale* puisqu'elle supprime toute possibilité de modulation.

Au XX^e siècle, Claude Debussy et Maurice Ravel tirèrent parti de ces méthodes en les élargissant, et en firent souvent de très ingénieuses applications ; mais ils ont eu le tort (il faut bien oser dire la vérité à ceux qu'on estime) d'ériger ces procédés en principes, ou du moins de les laisser ériger comme tels par leurs muftis et leurs ulémas, en sorte que la formule établie actuellement par la mode est celle-ci : « Hors de la sensation harmonique et de la utilisation des timbres orchestraux, il n'est point de salut ».

Cette formule est grave, car bien loin de constituer un progrès, une marche en avant, elle aboutit à une rétrogradation de notre art, et nous ramène de cent ans en arrière.

Examinons franchement la situation.

Ce que les compositeurs précités, ou plutôt, je le crois, leurs prophètes, cherchent à établir, c'est l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments, c'est la suprématie de la sensation sur l'équilibre du cœur et de l'intelligence, équilibre qui, chez les êtres doués, est seul appelé à produire l'œuvre d'art.

Ce mouvement sensualiste n'est ni nouveau ni original ; il y a cent ans environ, une similaire aberration du bon-sens tentait d'intoxiquer notre musique. Toutefois, à l'époque des Rossini et des Donizetti, la formule *sensorielle* (qu'on me pardonne ce très vilain vocable) était :

— Tout pour et par la Mélodie !

A l'heure actuelle, on a seulement changé le terme final de la formule, et l'on s'exclame :

— Tout pour et par l'Harmonie !

Au fond, ces deux mouvements sont absolument identiques, en ce sens qu'ils ont pour effet d'hypertrophier l'un des organes essentiels de la musique aux dépens des autres organes et pour conséquence un état maladif de la production.

Je dirai toutefois que, de ces deux maladies, la seconde en date (la pléthore harmonique) me semble moins (1) grave que la première, car rien n'est plus éphémère que la trouvaille et l'emploi d'harmonies nouvelles, si ces harmonies ne prennent point leur point d'appui sur les deux autres éléments de l'art musical : mélos et rythmique.

Un seul exemple peut fournir la preuve de cette assertion : la bizarre destinée de l'accord dit : *septième diminuée*, seul titulaire, pendant un demi-siècle des expressions de tristesse, d'horreur, de cataclysmes physiques et moraux... Quel est le compositeur qui oserait s'en servir, actuellement ?

Oui, l'harmonie passe vite... Pour qu'elle soit durable, il faut qu'elle constitue, non des chatoyances, des tapis aux tons rares, mais le vêtement du personnage vivant et agissant qu'est la *mélodie rythmée* ; l'habit, dans ce cas, peut impunément passer de mode, le personnage humain, s'il est bien constitué, durera autant que sa planète.

Et voilà où le bon-sens reprend ses droits, lorsqu'il sait éliminer de l'œuvre d'art toute substance excessive pour ne garder que ce qui est éternel : l'équilibre des éléments de beauté.

Il s'ensuit que tout mouvement qui tend à rompre l'équilibre, que ce soit du côté mélodique, comme en 1820, ou du côté harmonique, comme en 1910, est rétrograde et nuisible au réel développement de l'art.

Ainsi, la gamme par tons constituée à six notes est loin d'être un progrès sur notre gamme occidentale traditionnelle, puisqu'elle supprime toute tonalité et conséquemment toute modula-

tion. Or, le changement de lieu tonal par le moyen de la modulation est l'un des éléments les plus précieux de l'expression : s'en priver systématiquement est donc un retour en arrière vers la monotonie barbare des époques reculées.

Et vraiment les compositions basées sur ce mode atonal n'ont plus aucune proportion possible, elles n'ont aucune raison logique de durer trois minutes plutôt que trois quarts d'heure et la fatigue seule de l'auditeur — peut-être de l'auteur — peut amener celui-ci à tracer la barre de mesure finale.

— « Alors », va s'écrier quelque bachi-bou-zouk en délire, « c'est une levée de boucliers contre Ravel et Debussy ! »

Non, certes, pas contre Ravel et Debussy ; ils n'ont rien de commun avec les ignorants dont je parlais en commençant cet article, car ils possèdent, eux, un métier solide, en outre de leurs belles qualités natives ; non, pas contre Ravel et Debussy, mais contre les Debussistes et les Ravelistes, proclamateurs de dogmes faux et propagateurs d'erreurs graves dont pourrait souffrir la jeune génération, trop encline à ne voir dans toute manifestation d'art que le *procédé*, sans se douter que l'abus du procédé a été, de tous temps, la spéciale ressource des impuissants.

« Mais », dira-t-on, « qui nous apprendra où commence l'abus ?... » Précisément ce *bon-sens* dont je déplorais l'oblitération tout à l'heure, ce bon-sens qui, seul, peut nous faire apprécier les notions de logique et d'équilibre sans lesquelles il n'est point d'Art.

En somme, que demande-t-il, ce bon-sens ? — Des choses cependant bien simples : que le jeune musicien commence par apprendre son métier et qu'il ne se laisse point ensuite hypnotiser par un procédé à la mode, employé avec fruit, il est vrai, par certaines natures, mais qui ne peut constituer à lui seul tout l'art musical.

Et je terminerai par cet adage, bien connu de mes élèves :

— « Tous les procédés sont bons, à la condition de ne jamais devenir le but principal et de n'être regardés que comme des moyens pour faire de la musique ».

VINCENT D'INDY.

(1) Il y a là un lapsus évident. Le contexte indique clairement que M. Vincent d'Indy a voulu dire « plus grave » et non « moins grave ».

Je m'apprete à demander à M. d'Indy ce qu'il entend par « faire de la musique ». Je me retiens cependant et me contente pour aujourd'hui du témoignage que m'apportent, dans leurs œuvres, les disciples du Maître; et s'il y a des exceptions, je tiendrai, comme il sied, qu'elles confirment la règle.

Qu'importe, me dira-t-on, que vous n'entendiez pas le langage de M. d'Indy? Si lui-même s'entend, cela suffit. D'accord, et je conviens qu'un musicien peut, s'il lui plaît, user du jargon philosophique; qu'un avocat a le droit d'enseigner la composition: M. Ingres jouait du violon. Ce n'est rien: ce qui eût été grave, c'est qu'on eût attribué à M. Ingres l'autorité nécessaire pour enseigner sa façon de jouer, et qu'il en eût usé.

Qu'on le croie bien, ce n'est pas une vaine querelle que je cherche à M. d'Indy. Le débat est plus haut: que j'y aie porté un ton plus ou moins plaisant, la faute en est à M. d'Indy et à la nature même — si puérile — de ses arguments: on ne prend pas une masse pour assommer une mouche, même suspecte ou dangereuse. Que M. d'Indy laisse aux confédérés ecclésiastiques leur procédé trop commode, mais si vain de « l'avocat du diable ». Sa « jolie petite dame », « son commerçant milliardaire », « son critique averti » sont plus snobs que nature; leur argumentation dépasse le but: ce sont des compères, et ils le font trop voir.

Je n'ai certes pas qualité pour donner des conseils à M. d'Indy; je lui fais une prière: qu'il se méfie des « locutions dangereuses »: le « Bon sens » en est une. Qu'il aille même plus loin: qu'il traite les mots, quand il veut parler des choses de la musique, comme des alliés suspects et le plus souvent comme des ennemis dangereux, dont on se méfie d'autant moins qu'ils sont d'une fréquentation plus courante. Ce sont à tout le moins des traîtres qui, lorsqu'ils ont rôdé dans les ténèbres des officines pseudo-philosophiques, ne répandent plus autour d'eux qu'obscurité et confusion.

Quoi qu'il en soit, je considère que l'article de Monsieur d'Indy sur le « Bon sens » a la valeur d'un symbole: il est caractéristique, en ce qu'il nous révèle, chez le pédagogue (ce que nous savions déjà par le traité de composition) une mentalité d'un autre âge, d'un dogmatisme étroit, autoritaire et intolérant.

Que de semblables tendances puissent passer, aux yeux de quelques-uns, pour des qualités, c'est ce que je ne veux pas discuter; tout au plus les admettrais-je chez un professeur de théologie. Elles me paraissent incompatibles avec la mission si délicate, si angoissante parfois, de celui qui assume la redoutable charge d'aider la jeunesse à trouver non une voie, mais sa voie. Elles ne peuvent qu'engendrer de stériles imitations. Jamais elles ne susciteront l'élan des créateurs libres et hardis.

(à suivre)

André GÉDALGE.



“Fervaal” à l'Opéra

THÉÂTRE DE L'OPÉRA. — *Fervaal*, action musicale en 3 actes et un prologue, poème et musique de M. Vincent d'Indy (Partition piano et chant, chez MM. Durand et Cie, éditeurs).

Il est toujours agréable d'avoir à la tête d'un théâtre de musique un musicien.

Même — ou surtout — lorsque ce théâtre a des attaches officielles, c'est encore le meilleur moyen de le préserver contre la camelote outrageante, qui fut débitée ces derniers temps par des directeurs trop peu conscients des choses de la musique.

Rendons cette justice à M. Messager que son principal et peut-être unique souci, à l'Opéra, est d'ordre musical. Sans doute, il nous fit entendre, de temps à autre, quelques œuvres de peu de valeur, mais les moins réussies d'entre elles n'étaient pas une flétrissure pour le temple des muses, et elles étaient bientôt compensées par de belles manifestations d'art. La représentation de *Fervaal* à l'Opéra en est une.

M. Messager ne pouvait oublier qu'une des premières œuvres qu'il dirigea à l'Opéra-Comique, en 1898, fut *Fervaal*, créé l'année précédente à la Monnaie de Bruxelles. C'est à lui qu'en avaient été confiées les études et pour qui se souvient des soins scrupuleux qu'il y mit, ce ne fut pas une surprise d'apprendre qu'après quinze ans de silence l'œuvre de M. V. d'Indy allait renaitre à l'Opéra.

Durant ces quinze années la Musique s'est bien modifiée. Il est encore trop tôt pour affirmer que ce soit en bien ou en mal. D'ailleurs pourquoi comparer, et ne suffit-il pas de constater que M. V. d'Indy a lui-même évolué dans ce laps de temps? *Fervaal* fut conçu au milieu du triomphe wagnérien. Rien de plus naturel que M. d'Indy, qui, « par sa nature, par sa forme d'esprit, peut-être même par ses convictions morales est essentiellement un disciple », comme le remarque très justement, M. R. Hahn, ait subi cette influence.

« L'influence de Wagner, écrit M. P. Dukas après les représentations de Bruxelles, ne se décèle pas seulement, dans la conception de *Fervaal*, par la manière dont le poème et la musique réagissent l'un sur l'autre. Elle apparaît encore dans le poème et la musique pris séparément.... ».

En effet le poème de *Fervaal*, fait « penser » à Wagner. Non qu'il y ait similitude (comme dans *Sigurd*) avec tel épisode des drames wagnériens, mais assimilation des concepts dramatiques du génial allemand. Mais tandis que les personnages de Parsifal, de Siegfried ou de Tristan sont des symboles humains très nettement définis, figurés par des héros éminemment nobles, *Fervaal* par son caractère mou et inconstant ne répond à aucun idéal. Soit qu'il adopte le parti des Prêtres, dont il est l'Elu, soit qu'il cède à celui de l'Amour, il est tout de suite en faute contre lui-même et il va de l'un à l'autre avec la désinvolture et la cruauté de ceux qui ne reculent devant

aucun moyen pour arriver à leur fin. Quelle est celle de ce « fils des nuées »? Comment sera le « règne d'Amour », « le règne de Lumière », qu'il prophétise en partant vers les sommets? Sa vie passée nous rassure peu sur sa vie future. Ce robuste jeune homme veut bien mourir lorsqu'il a les pieds dans la neige, qu'il a tout perdu et tout détruit, — Amour, Religion, Patrie —, mais il change vite d'avis en entendant une voix de femme, et il tue un noble vieillard pour se rapprocher d'elle. Sera-ce pour la sauver, pour la secourir, car elle est pâle, meurtrie et défaillante? Sera-ce pour lui offrir son toit? Non, car il est en ruines. Mais *Fervaal* se souvient des riches jardins de Guilhen, où l'on reste mollement étendu et il voudrait bien y retourner:

« Dans ton chaud pays où naît le soleil,
« où fleurit l'Amour aux parfums mystiques,
« à jamais unis, à jamais charmés
« nous irons tous deux

« en les enivrements magiques de l'éternelle
[volupté ».

Ce langage est celui d'un libertin. Son ascension sur les Cévennes, portant dans ses bras le cadavre d'une femme, nous paraît être le fait, après de telles paroles, d'un Athlète, mais non d'un Pur.

Mais il y a la musique!

Contrairement au poème, elle repose sur des principes extrêmement rigides dont, pas un instant l'Auteur ne se départit.

M. V. d'Indy a employé pour la construction de son œuvre des matériaux qui ne sont pas tous d'égale valeur. Le thème bien connu du sommeil de *Fervaal* est d'un adorable sentiment, et il s'en exhale un parfum langoureux dont on ne se lasse pas. M. d'Indy en fait cependant un usage très discret et l'on regrette que le réveil du jeune homme y mette si rapidement fin. La mélodie populaire du berger, au début du second acte, procure encore un moment de trop court bonheur. Aussi n'est-ce pas dans la valeur mélodique des autres thèmes, mais dans leur superbe agencement qu'il faut trouver la raison de la haute valeur de l'œuvre. La *sûreté* des moyens de M. V. d'Indy en impose plus que la *nature* même de ces moyens. Tout y est prévu, su et appliqué avec une volontaire rigueur et le musicien répond immédiatement au désir du poète. L'audition de *Fervaal* pourrait être accompagnée d'une conférence de l'Auteur ayant pour sujet: « comment on fait un drame lyrique ».

La sévérité, l'austérité même avec lesquelles M. V. d'Indy maintient ses principes durant les 3 actes de *Fervaal*, la trop visible apparence de sa prodigieuse technique, ne doivent pas être prises ici au sens critique et regardées comme des défauts. Ce sont au contraire des pôles de force, des foyers d'émotion pour le compositeur. La pratique de la science ne se traduit pas forcément par de la froideur et elle procure à qui s'y livre une griserie d'autant plus intense qu'elle est activée par une foi quelconque. L'humanité exprimée par *Fervaal*, dans ses discours et dans ses actes, ne me paraît pas être celle du pur christianisme universel, mais ce doit être celle de M. V. d'Indy, et, si elle lui vaut de parvenir au sommet