

## DOGMES MUSICAUX

### Une exécution, c'est si peu de chose...

on trouvera que Nerini y fut un mauvais élève, puisqu'on appelle mauvais élève ceux dont les études ne s'affirment pas sur de brillants parchemins. Il eut cependant de bons maîtres : MM. Decombes et Louis Diémer pour le piano, Georges Caussade et Lenepveu pour le contrepoint et la composition. Mais de même que les plus indisciplinés soldats, ceux dont le livret est bourré de jours de punition, sont parfois les meilleurs combattants au feu, les moins bons écoliers se révèlent tout à coup dans la vie d'intéressantes personnalités.

En quelques années, Emile Nerini s'est trouvé être à la tête d'un bagage d'œuvres fort important. Les mélodies y figurent en plus grand nombre, une quarantaine environ, sur des poèmes de Victor Hugo, Sully-Prudhomme, Verlaine, C. Mendès, A. Silvestre, Paul Webre, Pierre Reyniel, etc... Les *Chansons brèves*, les deux *Nocturnes*, *Anémones*, *Le Moineau*, *l'Heure est brève*, *C'était toute ma vie* furent parmi les plus applaudies lorsqu'elles furent interprétées par MM. Lassalle, Melchissédec, Rousselière, Clément, Daraux, Ch. Morel ou par Mmes Thévenet, Vauthrin, H. Menjaud, etc. Les œuvres pour piano sont une *Sonate* en 4 parties, deux recueils — *Dans la Vie* et *Pages d'album* — et divers morceaux détachés. Pour la harpe chromatique; une *Fantaisie Italienne* qui eut l'honneur d'être donnée comme morceau de concours au Conservatoire de Bruxelles en 1906 et trois *Valses* — *Céleste*, *Tendre* et *Folle* — qui furent déjà jouées avec succès.

Il faut encore citer *L'Esclave* et *la Source* pour violon et piano, trois *Pages d'album* pour flûte; enfin pour le théâtre, *Ce n'était qu'un rêve*, 3 petits tableaux représentés à Paris en 1899 et *Manoël*, drame lyrique en un acte sur un poème de G. Montoya, qui va voir le feu de la rampe le 2 mars à Grenoble.

Nous n'avons parlé ici que des œuvres éditées, ce qui laisse à supposer que le jeune auteur en a d'autres encore dans ses cartons.

Cette abondance chez un jeune compositeur, dira-t-on, n'est-elle pas inquiétante et ne fait-elle pas craindre que la qualité ne soit en rapport avec la quantité?

Nous répondrons en disant que M. Nerini compose comme il pense, spontanément et en toute sincérité.

Evidemment, toutes les œuvres que nous venons de citer, même *Manoël*, sont des œuvres légères, plus agréables que profondes, plus personnelles qu'originales, mais elles affirment une nature chaleureuse, vibrante, expressive, une jeunesse pleine de vie, qui se donne pour ce qu'elle est et ne cherche pas à paraître ce qu'elle n'est pas.

On n'imagine pas qu'Emile Nerini, soit jamais tenté d'écrire une symphonie ou un quatuor à cordes, mais il possède l'effluve lyrique. Il aime les belles voix, il aime les faire chanter et son action est certaine sur les foules.

A. M.



Il est à la mode aujourd'hui, en certains milieux esthétiques, d'affirmer que l'exécution d'une œuvre musicale est chose d'importance secondaire; que l'exécutant peut n'être qu'un artiste de deuxième ordre, à qui, ne sont pas nécessaires la connaissance approfondie des choses musicales, la compréhension parfaite de ce qu'il joue, la sensibilité artistique, le sentiment inné de la musique; à qui en un mot, il suffit d'être un virtuose habile, capable de jouer avec netteté des notes nombreuses et des rythmes compliqués.

Les faits démentent ces affirmations: c'est ce qui doit être prouvé ici.

\*\*

On a pu constater souvent qu'une œuvre est belle ou insupportable selon qu'elle est exécutée par un artiste ou par un autre.

Un jour, à Paris, j'entendis une exécution, si plate, si neutre, si inexpressive, de la *Symphonie pastorale*, et, en apparence, si parfaite, si probe si consciencieuse, que je faillis penser que l'œuvre manquait vraiment de vie, de sensibilité... Rentré chez moi, je relus ces pages célèbres et les entendis chanter intérieurement avec leur émouvante et naturelle musicalité... Beethoven m'apparut à nouveau comme un génie... peu de temps après, un jeune chef d'orchestre, grand parmi les plus grands, Edouard Brahy (1), conduisit en ma présence une exécution de la même œuvre et Beethoven redevint ce qu'il est en réalité: le génie à l'imagination ardente, à la musicalité débordante d'amour, de tendresse, de bonté; le musicien aux rythmes divers, souples, nombreux, dans une unité parfaite, une fermeté marmoréenne. Une exécution fidèle me rappela ce qu'était Beethoven et une exécution grotesque me l'avait fait oublier.

Chacun a ressenti cela et ces souvenirs personnels sont ici seulement dans l'intention d'évoquer chez le lecteur des souvenirs semblables.

Avec quel intérêt l'on écoute les *sonates* de Bach, pour violon ou violoncelle sans accompagnement, combien on les trouve géniales, lorsqu'elles sont jouées par un virtuose vraiment musical, Enesco ou Casals, par exemple! Combien elles nous semblent longues, ennuyeuses, sans beauté et sans vie, lorsqu'elles sont exécutées par des artistes incompréhensifs!

Par contre, certains virtuoses, finement musiciens, mettent de la musicalité en des œuvres plates, y ajoutent des beautés de style et des émotions auxquels l'auteur parfois n'avait pas

pensé, et nous éblouissent, un instant, nous faisant admirer des pages sans valeur, et que du reste nous ne saurions entendre souvent sans ennui.

L'importance de l'exécution est donc bien grande, dans l'art musical, puisqu'elle peut enlaidir des beautés réelles et magnifier ce qui est fade et sans charme en soi. (1).

Il n'est peut être pas sans intérêt d'esquisser ici la description des facteurs qui produisent une bonne ou une mauvaise exécution et en quoi consistent le talent et le devoir d'un exécutant éclairé.

\*\*

L'exécution est avant tout l'explication d'une œuvre.

Elle l'explique musicalement et littérairement: elle en fait comprendre l'extériorité, l'essence harmonique, mélodique, rythmique, elle en met en valeur, à différents plans, les détails, pour en rendre l'ensemble plus clair, elle en effet ressortit l'émotion, l'intériorité.

L'exécutant, donc, doit d'abord avoir longuement étudié, pénétré analysé l'œuvre qu'il exécute. Il doit en avoir compris la construction, le contenu harmonique, et ses multiples détails, le rôle expressif de la moindre courbe mélodique, qu'elle soit dans une partie « extrême » ou « intérieure ». Il doit savoir le sens musical des motifs, de leurs transformations, des périodes et du rapport qu'elles ont entre elles...

Et pourquoi tout cela?

Parce qu'il ne saurait phraser sans posséder à fond de telles connaissances.

Phraser c'est réaliser parfaitement l'accentuation et la ponctuation. C'est seulement la science (2) parfaite de la structures musicale qui peut donner au virtuose le phrasé intelligent et logique.

L'accent est, presque toujours, engendré par la contexture harmonique: toujours il y est intimement lié.

Il est donc soumis à la nature même des choses musicales et aucune fantaisie ne saurait l'affranchir de ces lois naturelles sans produire un non sens.

Ces lois, quelques uns les observent spontanément... elles sont innées en tout individu bien doué.

(1) Il est bon de faire remarquer cependant que si une mauvaise exécution peut rendre intolérable une belle œuvre, une œuvre géniale, jamais une exécution merveilleuse ne saurait entièrement faire passer pour parfaitement belle une page détestable en réalité. Elle peut cependant la revêtir d'un charme trompeur et inattendu. — Ce l'on que entend ici par *beauté réelle* se peut traduire par *beauté durable*. L'œuvre réellement belle est celle que l'on peut entendre souvent, relire sans cesse, sans en être obsédé, sans éprouver de désillusion, de lassitude, sans remarquer des défauts d'abord inaperçus chaque fois plus nombreux et moins tolérables.

(2) Science acquise et mieux science innée, instinct perfectionné par l'analyse attentive et l'affinement des sensations naturelles.

(1) Je n'ai jamais entendu la *Pastorale* jouée sous la direction de MM. Richter, Colonne ou Weingartner.

L'obéissance *naturelle* à laquelle chacun était incliné par simple instinct humain, a été arrêtée par l'anarchie organisée et dogmatique des enseignements : il y a une école de *fantaisie hors nature* et c'est à cette école que tous les virtuoses ou à peu près sont éduqués.

De là, ce phrasé inexplicable dont on a coutume d'enlaidir, en les rendant obscures, les œuvres les plus claires : de là, ces exécutions incompréhensibles qui, chaque jour, trahissent des œuvres nouvelles, parfois, intéressantes, et les rendent insupportables à l'auditeur naturellement musicien.

La *punctuation* (1) a des rapports nombreux et intimes avec l'*accent* qu'elle déplace et modifie souvent.

On n'y prend pas garde et, même, l'on ne pense pas que de « telles subtilités » — combien simples et naturelles cependant — puissent exister.

L'on commet chaque jour des énormités inconscientes, si inconscientes qu'elles vont souvent contre le propre désir de ceux qui s'en rendent coupables.

Un exemple expliquera ces mots.

Il m'est arrivé, après avoir entendu jouer à contre sens — avec une ponctuation fautive, des respirations illogiques, une accentuation anti-naturelle — une phrase musicale, d'en indiquer, à mon tour, une exécution conforme à son caractère naturel, à la division exacte des périodes, à l'accentuant logique des accords, etc., et toujours le faux interprète s'écriait : « Voilà justement ce que je *cherchais*, ce que je *sentais*, sans le pouvoir exprimer ! Comment faut-il que j'aie joué autrement ! »

On avait initié cet artiste à oublier les *lois naturelles* de la musique et nulle science encore n'avait su les lui faire retrouver.

L'exécutant doit *savoir*, doit *comprendre*, doit *sentir* encore, qu'il y a dans une suite d'*agréments harmoniques*, des notes qu'il convient d'*accentuer*, de *faire ressortir* ; il doit s'habituer à *étager* les sonorités à des degrés divers d'intensité, tantôt à varier ces intensités d'une partie à une autre, diagonalement, tantôt à les marier entre elles ; il doit savoir, dans les agglomérations polyphoniques, faire ressortir tantôt une partie, tantôt une autre et être éclairé dans le choix de la partie à faire mettre en dehors ou à atténuer, selon qu'elle a quelque intérêt mélodique, harmonique, ou rythmique.

Il doit encore être informé qu'il y a des notes, des accords, des mesures, des phrases *entre parenthèses*, dénués d'importance et placés dans l'œuvre seulement pour en équilibrer les proportions ou pour souder entre elles deux périodes ; d'autres qui doivent prédominer fièrement, être mises en valeur.

(1) Les silences, les pauses, les indications de *legato*, de *staccato*, etc, font partie de la Punctuation, qui, souvent, n'est nullement indiquée par des signes et ressortit clairement du texte musical.

Enfin, le *rythme* est aussi lié par des rapports étroits à la *punctuation* et à l'*accentuation*.

Il les *modifie* ou est *modifié* par eux.

On a trop tendance à croire que le *rythme* est le *mouvement égal des temps* et que, seule, l'expression des émotions, intérieures ou extérieures, le peut rendre souple et variable.

Le *rythme est autre chose et la musique même*, les sonorités harmoniques, la structure des périodes, le caractère mélodique, l'intensité, l'accentuation le modifient imperceptiblement mais plus souvent que les émotions littéraires.

Ai je dit qu'il doive être forcément irrégulier ?

Ai je préconisé le *rubato* ? Non (1).

Je dis, et je puis le prouver à tout musicien bien doué, que le fait de ne pas assouplir ou de ne pas accentuer le *rythme*, le fait de ne pas l'allanguir sur certaines harmonies, de ne pas le faire rebondir ou haleter sur d'autres, est une *irrégularité hors nature*.

En des cas nombreux être métronomique, c'est manquer de *rythme* ; il arrive que de ne pas ralentir un temps de la mesure donne l'impression qu'on l'a jouée trop vite : la *répique* est vraie (2)

L'ampleur, la souplesse et la nervosité, en un mot l'*expression*, dans le *rythme*, tiennent entièrement à des fluctuations *imperceptibles* de la mesure (3).

C'est pourquoi je ne vois pas sans crainte surgir les théories nouvelles qui assimilent le *rythme gymnastique* au *rythme musical*.

On a lu, et il fallait lire, les belles pages que M. Dalcroze, et après lui M. d'Ollone (4), ont écrit sur ces sujets : elles sont pleines de sens d'idées saines et vraies, de forte esthétique ; mais il ne faudrait pas les interpréter fausement

Le *rythme gymnastique* est une exception musicale.

Il est *absolument régulier*, sec, sans expression, monotone d'accent : c'est un *rythme militaire*, sans joie, sans héroïsme, sans élan et surtout sans souplesse, sans tendresse, sans ondulation.

C'est un *schéma rythmique*, un moyen d'*étude rythmique* et non un *rythme de réalisations esthétiques*.

Et je suis certain que MM. Dalcroze et d'Ollone l'entendent ainsi car ils sont auteurs et si on leur jouait leur musique avec *rythme*

(1) Dans un autre ouvrage que je prépare en ce moment, il est longuement expliqué combien le *rubato* tel qu'on l'enseigne et qu'on le pratique trop souvent, et est presque toujours de mauvais goût, anti-musical combien il convient de n'en pas abuser. Le *rubato* est un appauvrissement, une déchéance nerveuse de la mesure ; la souplesse rythmique en est l'enrichissement, l'expressionnisme.

(2) C'est encore, le plus souvent, la texture harmonique qui donne au *rythme* ces fluctuations naturelles.

(3) Tout cela est ici esquissé. Il sera dit dans un ouvrage suivant ce qu'est l'*accentuation musicale* et ses rapports avec le contenu harmonique des phrases et ses conséquences rythmiques.

(4) M. Dalcroze dans un magnifique ouvrage sur le *rythme* ; M. d'Ollone dans un article exquis, très littéraire et très artistique, paru dans le *Monde Musical* (15 février 1907).

*gymnastique* ou *métronomique*, ils seraient furieux.

Le *rythme de la danse*, au contraire, est essentiellement souple et fantaisiste... il est plus musical.

Mais le *rythme* est autre encore : son vrai caractère est tout entier contenu dans la musique même, dans le son musical, dans les groupes et périodes sonores. Il est de toute première importance dans l'exécution.

C'est ainsi que, par le *rythme* seul, l'on peut faire de l'*andante* de la *symphonie en ut mineur* une page sèche et froide ; de l'*adagio* de la *neuvième* une page grandiloquente et parfois sautillante, de la *Marche funèbre* de l'*Héroïque* une danse lente, du final de la *symphonie en la*, une marche guerrière ; du premier temps de la *neuvième* une page molle, flasque, inexpressive, inexplicable.

On voit donc en raccourci, *très en raccourci*, tout ce qu'il faut pour obtenir une bonne exécution.

Aussi n'entend on guère que des interprétations médiocres et beaucoup de grotesques.

Pourquoi ? Parce que les exécutants comprennent rarement la musique qu'ils jouent.

Ils *savent* et *sentent* assez pour exécuter des *danses* ou *romances* ou *marches* de *music-hall* ou de *fanfares militaires* : aussi ces pages simplistes de conception peu élevée, fort souvent très réussies en leur genre, et de compréhension facile, sont elles fort bien réalisées, là on les joue ; mais ils ignorent les *premières notions nécessaires pour comprendre le sens musical des chefs d'œuvre de Bach, Beethoven, Wagner*. Ils les exécutent comme un enfant récite des vers qu'il ne comprend pas ou comme un illettré lit du latin.

Ils se rattrapent en prétendant en dire le sens littéraire, les passions humaines, les descriptions etc. — Mais la *musique* est sacrifiée et incomprise.

Je vais plus loin : les auteurs, pour la plupart ne comprennent pas ce qu'il écrivent.

Ils reproduisent, avec des modifications qu'ils appellent *personnalité*, les trouvailles des grands initiés : Beethoven, Wagner, Chopin etc. et même expriment, ou tentent d'exprimer, par des sons expressifs, telle ou telle passion ; mais la *musique pure*, la *musique qui a un sens purement musical*, qui ne s'exprime pas par des mots, ils ne la savent pas (1) : ils n'en savent ni la nature sonore, ni le sens *musical* de tout ce vocabulaire de notes complexes, ni les lois naturelles de *dynamisme* et d'*agogisme*...

\*\*

Et maintenant considérons ce que l'on appelle ici bas une bonne exécution !

C'est une exécution précise, métronomique

(1) Quelques uns ne comprendront et devineront tout ce que je veux dire ici. — Les autres ne seront éclairés que plus tard car je ne peux écrire à la suite de ces lignes le volume rempli d'exemple qui expliquera les phrases présentes.

froide, ou une exécution fantaisiste, folle dénuée de sens. Il n'y a pas de milieu... on ne sait même plus bien distinguer les différences énormes qui existent entre un Casals ou un Bauer et un X. Y. Z.

On est aussi fervent de personnalité, j'en parlerai à la fin du volume.

Sous prétexte de personnalité, on justifie toutes les incohérences et l'on s'insurge parfois violemment contre la nature (1).

\*\*\*

Il faut encore signaler dans l'exécution un caractère dont on ne parle jamais.

C'est qu'elle est "d'un instant" : il n'en reste qu'un souvenir vague et peu durable; elle ne saurait être justifiée par le temps, elle doit être la traduction immédiate, et aussi compréhensible que possible, d'une pensée musicale. Elle doit être toute clarté; elle ne saurait se montrer imparfaite, sans nuire à l'œuvre qu'elle traduit, elle doit s'efforcer d'être définitive; il faut se montrer très sévère pour les exécutions.

Les mauvaises exécutions, je veux dire les exécutions sans musicalité et sans émotion, ont faussé le goût musical et découragé les dilettantes.

À cause d'elles on n'aime plus la musique et l'on a raison, car la musique n'est telle que bien exécutée.

Tout ceci est à peine esquissé: cependant on y peut entrevoir quelques vérités dont on ne parle jamais et qu'il y a dans l'art musical — beaucoup de choses dont il n'est jamais question.

Jean HURÉ.



## Musique et Théâtre

Je me trouvais un soir au théâtre en compagnie d'un ami, grand mélomane, lequel de temps à autre s'agitait sur son fauteuil de façon inquiétante. Pour moi, écoutant peu une musique banale, mais compliquée, je songeais à des questions irritantes et terribles. Pourquoi le public s'empresse-t-il au théâtre et y prend un plaisir plus vif qu'au concert? Question d'éducation musicale, répondez-vous. Sans doute mais au théâtre, en plus de la musique, existent parallèlement quantité d'autres éléments

(1) Ainsi, l'on dit souvent que l'exécution, l'interprétation dépendent entièrement du sentiment de chacun et qu'elles peuvent varier selon l'individualité du virtuose. Vraiment? En effet pourquoi pas??

Ainsi je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'un virtuose trouve au gré de sa personnalité de monter d'un quart de ton certains degrés de l'échelle chromatique?? Pour toutes les oreilles musicales ce sera horriblement faux!!?? Mais qu'importe si c'est la personnalité de l'exécutant!?? Pourquoi donc y aurait-il des fausses notes s'il n'y a pas de faux accents, de fausse ponctuation, de fausses nuances — Pourquoi donc???

exerçant une attraction particulière sur ce public: le choix du sujet, la mise en scène, les émotions diverses vivement ressenties, les voix, etc., etc. Le bon public s'intéresse à tout cela, de plus tout effort lui paraît pénible; voilà, il me semble, des raisons suffisantes pour faire pencher la balance en faveur du théâtre. Est-ce à dire que le public ne soit pas éduicable, qu'il ait mauvais goût? Oh! ne vous y fiez pas! ils se font rares ceux qui s'accommodent encore de la coupe vieillotte de l'opéra, et le nombre croît de ceux qui comprennent parfaitement les œuvres modernes.

J'en étais là de mes réflexions quand mon ami, dont l'exaspération était à son apogée, me tirant par le bras: « Sortons, me dit-il, j'en ai assez, j'étouffe... » Habitué à ces sortes de crises, je le suivis docilement. Dehors, il respira largement, je fus entraîné dans une taverne familière et avant même que d'être assis: — Ah! çà, mais c'est se ficher du monde! Est-ce de la musique, cette cacophonie? Est-ce du théâtre, que cette abomination? Ah! c'est du propre que leur musique moderne! Où allons-nous!...

Et comme j'essayais de le calmer, en lui remontrant, avec tous les ménagements possibles, qu'il tombait précisément dans l'erreur de ceux qui sifflèrent *Faust*, *Tannhäuser*, *Carmen*, etc... tous chefs-d'œuvre aujourd'hui consacrés...

— Eh! quel rapport cela a-t-il? Que venez-vous me chanter là? Voulez-vous raisonner un moment, s'il vous plaît. Eh bien, écoutez-moi patiemment.

Je prévoyais bien une de ces longues diatribes dont il est coutumier, mais je m'étais laissé pincer, je m'armai donc de patience.

— Que vient chercher le public au théâtre? Le savez-vous? C'est bien simple: primo, de la bonne et intelligible musique qui l'émeuve, une action, entendez-vous, une action (et il hurlait ce mot) dramatique, qu'elle soit légende, histoire ou roman, mais bien charpentée et vivante; ensuite des chanteurs et comédiens à la fois, des décors enfin.

— Tiens! c'est précisément à cela que je...

— Ne m'interrompez pas, je vous prie. Voilà les trois éléments constitutifs, nécessaires et suffisants, comme dit l'autre. Or donc, et ici prêtez-moi toute votre attention au lieu de rêver comme vous en avez l'air, saisissez la justesse de raisonnement dudit public. Vous lui offrez, comme ce soir, un sujet sans vie, sans action, sans âme; les personnages ont l'air ahuri de gens qui se voient pour la première fois; de temps à autre, après s'être très longuement contemplés, ils daignent émettre quelques sons, puis tout retombe dans le silence; ils s'en vont à pas lents; les uns rentrent dans la coulisse; les autres grimpent sur un rocher d'où ils contemplent quelque chose que l'on ne voit pas, puis disparaissent. Ou alors, c'est le contraire; les voilà qui se racontent en un dialogue mortellement ennuyeux des histoires interminables auxquelles personne ne comprend rien; pendant que l'orchestre brode là-

dessus n'importe quoi, en tout cas inaccessible au plus grand nombre, les scènes se succèdent sans lien apparent. Je sais bien que les gens bien informés nous avertiront de ne pas nous fier aux apparences, que tout ceci n'est que symbole et doit être pris dans telle acception, non dans une autre; que ces deux notes esquissées par le cor sont évocatrices d'un casque ou d'un bouclier; l'on nous dit encore: « Reconnaissez-vous au basson ce même thème du casque, en majeur maintenant? (Quelle érudition cela dénote!) Écoutez, donc les violoncelles. Prêtez attention à cette entrée des contrebasses; voici un roulement funèbre des timbales qui ne présage rien de bon; les dieux sont évidemment en courroux. Ah! que va-t-il se passer? Voyez, le dieu un tel, symbole de tel vice ou de telle vertu, descend en scène... »

Allez au diable! s'écriera ce bon public, vous me cassez la tête. Suis-je au théâtre pour déchiffrer des rébus?

— Mon ami, vous exagérez...

— Laissez-moi continuer. Eh oui! qu'a-t-on besoin d'une mise en scène, de décors, de chanteurs qui ne chantent pas, de chœurs muets, si tout cela ne contribue pas à un ensemble? À quoi bon? Tous ces fantoches sont mortellement ennuyeux, ils sont en bois; ils dorment debout et je prends en grippe une telle musique.

— Pardon, mon cher, vous voulez sans doute faire allusion au récitatif obligé; c'est cela sans doute qui vous met en fureur.

— Pas du tout, vous ne m'apprenez pas ce qu'est et doit être le récitatif, et je n'ignore pas avec quel art Wagner s'en est servi. Quand ce récitatif est expressif, représentatif, qu'il est commenté et fortifié par l'orchestre, alors il est juste et vrai. Pour en revenir à notre sujet, que cette musique dont je vous parlais tout à l'heure, on nous la fasse entendre au concert, en symphonie, et si vous voulez avec la notice indispensable. Ah! ici le point de vue change. Libre à moi, sur la musique entendue, de laisser vagabonder mon imagination, de laisser s'exalter ma sensibilité. Là, c'est le rêve libre et fou, je me laisse bercer; je me vois à la campagne, dans les champs; ou sur les bords de la mer; peu importe. Je me transforme en héros ou en affreux brigand; bref je me plonge en cette musique; elle me pénètre, m'imprègne de toutes parts, me fait évader de moi-même; j'atteins les sommets ou je rampe sur la terre; tout cela d'autant mieux que je me crée toutes ces chimériques visions. Il me plaît de rapporter tel passage symphonique à mon état d'âme présent, c'est l'envolée dans le monde irréel.

— Quel lyrisme! Vous vous égarez, mon ami.

— Point. Tout ceci est fort bien. Au théâtre en est-il tout à fait de même? Non. Si le musicien écrit pour la scène, c'est bien qu'il a une idée précise, qu'il veut exposer telle chose et non pas telle autre. Il veut que son œuvre s'adresse au plus grand nombre — comme Wagner qui se flattait d'écrire pour le peuple, — et qu'elle emprunte à la scène toute sa magie. Il veut que sa musique ne soit que le reflet