

mettre en valeur le volume de leur voix et leur vigueur pulmonaire? Nullement. Ce que le public adonné à l'italianisme considère comme du bruit, du fracas et du tapage, n'est en général que "l'accent énergique," que le trait de force dont Gluck et ses successeurs avaient étayé leur musique. Les virtuoses possèdent deux moyens d'action d'effet presque certains : la rapidité d'articulation et l'extrême douceur. Tantôt par des nuances pâmées, ils endorment les cantilènes dans une émoullente langue; tantôt leurs vocalises terrifiantes de précision et d'acuité ahurissent la naïveté de l'auditeur. L'école française répudiait ces habitudes "d'expression grossière" comme le remarqua justement l'abbé Mably. Il convient à cet égard de reconnaître le progrès immense réalisé par le Chantre d'Orphée dans l'assouplissement du clavier sentimental limité avant la "révolution" accomplie par lui à l'outrance enflée et à la mignardise sucrée. L'abbé Mably qui, dans la querelle musicale de son temps, conserva toujours une entière impartialité, définissait fort heureusement la façon dont Gluck comprend l'expression : « On appelle délicatesse une certaine mignardise de chant qui fait nécessairement perdre de vue à tous les spectateurs la situation de leur héros. Un musicien croit aujourd'hui s'être suffisamment asservi au poète quand il n'aura point passé sans badiner sur un *murmure* ou un *coler* et qu'il ne laissera jamais prononcer le nom des *oiseaux*, des *ruisseaux*, et du *tonnerre* sans des roulements imitatifs ..... L'homme raisonnable s'attache à rendre la pensée et le sentiment d'un vers sans vouloir faire une peinture de mots en particulier. » (1). Voilà, en excellents termes, la condamnation de la mélodie littérale. Avant Gluck, l'expression intermittente, si on peut s'exprimer ainsi, se confinait dans le genre descriptif. De loin en loin lorsqu'apparaissaient des *mots-ferments*, la musique s'étudiait à les enclâsser de sonorités imitatives, après quoi elle redevenait banale et quelconque. La mainmise par le Chevalier sur la substance même du drame

dont il effectue la transposition musicale, place nécessairement l'accentuation au premier plan. D'où cette vigueur qui écorchait les oreilles émasculées des fanatiques de la "cavatine".

L'italianisme ignorait aussi l'expression instrumentale, dont Gluck savait jouer avec une habileté et un bonheur qui n'ont pas été dépassés depuis. On connaît les touches émouvantes de timbres différents qu'il sema tout le long de ses œuvres. A ce point de vue, nous trouvons dans les lettres de Corancez, la traduction fidèle de l'impression ressentie par un demi-lettré convaincu et sincère, auditeur de bonne volonté dont les oreilles sont étrangères à tout préjugé. « C'était un véritable ignorant en musique, écrit M<sup>r</sup> Desnoiresterres, mais fort accessible d'ailleurs à une beauté de sentiment. » (1) Corancez représente le type dont la multiplication produit ce que M<sup>r</sup> d'Indy appelle le "bon public" Il soumet à Gluck ses observations, le questionne sur les effets qu'il a cherchés, et le Maître de répondre de bonne grâce avec "un caractère de simplicité et de vérité" qui agissent profondément sur l'esprit de notre amateur. C'est ainsi que Gluck lui explique à quoi est due l'impression terrible du morceau de la colère d'Achille, dans *Iphigénie*. « Dans ce morceau déclare le Chevalier, toute ma magie consiste dans le choix des instruments qui l'accompagnent. » Comme nous l'avons déjà dit : le rôle de Gluck sur l'évolution du goût réside bien plus en cette magie instrumentale qui renforce le pouvoir expressif, qu'en la polyphonie proprement dite.

L. DE LA LAURENCIE.

(A *suivre*.)



(1) DESNOIRESTERRES, GLUCK ET PICCINI.



## LA SYMPHONIE

DE CÉSAR FRANCK

AU CONSERVATOIRE

La Société des Concerts nous donna, Dimanche, cette admirable symphonie du « père Franck », cette délicieuse composition à laquelle, parmi son œuvre tout entier, il est permis le plus justement peut-être d'accorder la qualité de chef-d'œuvre ingénu. Dans cette sereine émanation de l'âme candide du vieux Maître, la profondeur de la pensée est, en quelque sorte, latente ; l'harmonieuse symétrie de la « forme » se manifeste d'une aisance si simple et si sûre, que ce n'est qu'à la réflexion que l'on en perçoit l'originalité novatrice. La merveilleuse unité n'est tout d'abord ressentie que comme une impression psychologique ; il semble que, seule, une affinité du caractère intime de l'inspiration agrège les trois parties de la symphonie. — jusqu'à ce que l'on ait enfin reconnu les métamorphoses d'une grâce quasi subtile des thèmes du premier mouvement. Et ce chef-d'œuvre est aussi, dans le sens le plus exclusif et le plus absolu, un chef-d'œuvre de *musique pure*. La félicité de la pure contemplation artistique s'en dégage, et nous entoure d'une atmosphère de beauté irréelle : ceci est l'œuvre d'art par excellence.

Les variations dynamiques, la violence ou la caresse de l'expression, l'agitation ou la quiétude du sentiment, apparaissent ici indépendantes de la tyrannie du « principe de causalité ». Ici, l'artiste de génie *joue* avec les forces de la nature : le fracas de l'ouragan, les éclats de la colère, de l'orgueil, l'audace ou la timidité de la jeunesse, les effusions de l'amour : ce qui dévaste, ce qui haït, ce qui domine ou méprise, ce qui charme, repose, enivre : tout cela n'est pour lui que *rythmes* : de tout cela, il ne recueille que l'essence primordiale : l'éternel *mouvement*, principe de toute vie, commune substance et mesure de la

(1) MABLY. Lettre de Midame la Marquise de P. (Pompador) sur l'opéra.

tempête et de la haine, de la passion, du sourire et de la douleur. Et cette dynamique des éléments et des sensations est devenue désormais sans cause et sans objet ; elle est soustraite à la détermination comminatoire de la conséquence nécessaire. Elle ne possède plus qu'une valeur spécifiquement artistique ; elle est élevée à la dignité de matière de l'œuvre d'art. Elle est la cire molle que l'artiste créateur pétrit et modèle à sa guise, et seulement selon son bon plaisir.

Mais cette sublimation de la matière dynamique ne lui enlève rien de sa puissance émotive. L'artiste souverain doit vivre, et vit en effet profondément ces émotions diverses ; mais ces émotions sont dénuées de «sujet», et il les choisit à son gré. Il tremble, il menace, il souffre, il sourit, il rêve, mais, s'il lui plaît de le faire, il peut pleurer et chanter en même temps. Comme un démiurge dans sa nuée, il demeure isolé des contingences extérieures, et affranchi de la détermination inéluctable des causalités empiriques. Et, dans cette condition de la pure activité artistique, l'homme de génie atteint à l'illusion suprême de la liberté, à l'illusion la plus *réelle* de ce qu'on a nommé « le libre arbitre. »

En effet, l'unique barrière que sa fantaisie ne puisse renverser, la seule borne où se brise le pouvoir de son caprice, est faite, en premier lieu, des propriétés constitutives des sons musicaux, matière première de son œuvre, et ensuite de la «forme» de cette œuvre elle-même. Mais, si les propriétés essentielles des sons sont immuables, les conséquences de leurs combinaisons simultanées ou successives sont en nombre infini. Si la « forme » est pour l'artiste une impérative nécessité, indispensable à l'existence même de l'œuvre d'art, en tant qu'organisme vivant et complet ; si cette « forme » indispensable est un élément surajouté, étranger par son essence à la nature spécifique de l'art des sons, si, enfin, elle est acceptée le plus souvent de la tradition, cette « forme » elle, n'est pas immuable.

De ces deux nécessités, la première, le matériel sonore, est imposée à l'artiste par son propre instinct ; elle est le «milieu» d'élection de ses facultés spéciales, irrésis-

tiblement choisi par lui dès le seuil de son activité productrice. La seconde nécessité s'impose comme obligation vitale de l'œuvre d'art, mais c'est l'artiste lui-même qui définit et arrête les contours et les proportions de la «forme», et sous cet aspect, elle est alors le «milieu» qu'il choisit et s'impose pour l'exercice, libéré désormais de sa fantaisie créatrice. L'ensemble de ces deux nécessités préalables constitue le «milieu esthétique» où se manifeste, avec l'aide du matériel dynamique, la personnalité de l'artiste, et cette personnalité n'est autre chose que son mode de réaction à ce «milieu». L'œuvre d'art nous apparaît ainsi comme l'objectivation de la personnalité de l'artiste et elle n'est une véritable œuvre d'art que dans la mesure où cette objectivation est *sincère*, — c'est-à-dire, «*désintéressée*» de tout éloge ou de tout avantage, «*indépendante*» de tout mode et de tout dessein étranger à elle-même, strictement «*probe*» dans le choix des moyens et le soin des détails, enfin dépourvue de tout objectif extérieur, avant tout peut-être, du désir ou de l'intention de créer un chef-d'œuvre, dénuée absolument d'utilité immédiate, en un mot «*inutile en soi*». Ce caractère essentiel de la pure œuvre d'art est complètement indépendant de la qualité des facultés de l'artiste, et aussi peu de la matière d'art employée, de la forme ou du sujet qui est le prétexte de l'œuvre d'art. L'intelligence la plus humble, la sensibilité la plus rudimentaire, fait œuvre d'art par cela seul qu'elle se manifeste avec sincérité. La matière la plus vile, la forme la plus imparfaite, le sujet le plus absurde, deviennent œuvre d'art dès qu'ils portent l'empreinte d'une telle manifestation. Et ceci nous explique le caractère profondément artistique de mainte production de peuples primitifs ou sauvages, et, plus près de nous, de nombre d'objets d'usage courant et bas.

Le cadre le plus parfait, le plus idoine à l'expression de ce caractère essentiel de l'œuvre d'art est l'œuvre de *musique pure*. L'art des sons est le «milieu» propre au plus haut point à l'épanouissement de l'œuvre d'art idéale. Aussi ce caractère de sincérité, de désintéressement, de probité, est-il la marque distinctive de tout l'œuvre de ce pur musicien que fut César Franck. Et quelle

personnalité rare entre toutes nous est ici révélée : à la fois naïve et compliquée, «angélique» et passionnée, ingénue et profonde, l'essaiera peut-être quelque jour de montrer quel monde nouveau d'harmonie la pénétration de son génie a mis au jour, quelles propriétés virtuelles de la matière sonore, inaperçues jusqu'à lui, ont été par lui découvertes, et quelle maîtrise il déploya dans leurs combinaisons jusqu'alors inouïes. Son unique symphonie est un spécimen accompli de son art, et certainement l'un des plus purs chefs d'œuvre du genre. Un sentiment de sérénité contemplative en idéalise la dynamique expressive, sans émusser le poignant de l'émotion. Toutes les voix de cette polyphonie délicate, neuve et pourtant définitive, ont leur signification précise, indispensable à la portée de l'ensemble : aucune n'est jamais explétive, et chacune d'elles, cependant, dans sa personnalité bien établie, se manifeste seulement comme une partie du tout, comme l'élément coordonné d'un organisme complexe : ceci est la *musique pure* dans toute sa splendeur.

L'exécution d'une telle musique est ce qu'il y a au monde de plus difficile. L'orchestration de Franck est particulièrement adéquate à sa pensée. Une idéalisation, analogue à celle que nous avons constatée à l'égard du caractère de la dynamique, est exercée aussi sur la matière instrumentale. Le chef d'orchestre qui rechercherait ici les occasions de faire de l'effet par le figolage ou le contraste de nuances exagérées, serait déçu. Le virtuose attendrait en vain le moment de séduire notre oreille par la beauté intrinsèque du son ou le ragout des ressources techniques de son instrument. Cet instrument n'est qu'une voix parmi le chœur ; son charme propre, son timbre spécial, sont exclusivement subordonnés à l'effet général, lequel n'est jamais dramatique ou pittoresque, mais purement musical. En revanche, un écueil, non moins dangereux, menace le chef d'orchestre qui se laisserait abuser par l'apparence simpliste de la partition. Cette orchestration, qui procède généralement par masses, par opposition de groupes, à la manière des classiques, produirait facilement une impression monotone

entre les mains d'un chef inintelligent ou indifférent. Si le génie de Franck, par ses racines les plus profondes, est classique jusque dans sa moëlle, il s'affirme en même temps le plus franchement, le plus audacieusement moderne. En dépit de son aspect traditionnel, l'orchestration de Franck est remarquablement originale. Son mode d'emploi des cuivres chromatiques, en particulier, lui est tout personnel. Il est rare qu'il en utilise le timbre à des effets de pure sonorité, car sa musique n'est pas faite pour les instruments, mais les instruments pour sa musique. Il s'empare résolument des ressources nouvelles de ces instruments nouveaux. Nul ne s'est affranchi plus nettement des influences antérieures. Ces cuivres ne sont plus, comme chez maint compositeur moderne, voire des plus fameux, astreints le plus souvent à des « tenues » de remplissage, ou à la brutalité d'accords plaqués dans les *forte*. Dès qu'ils apparaissent dans son œuvre, il leur confie un rôle en rapport avec leur technique nouvelle, et, puisqu'ils peuvent chanter désormais, il les fait chanter. Mais le chant qu'il leur prête est celui de son inspiration de pur musicien : il n'a pas pour but, même accessoire, de faire valoir ou d'exploiter plus spécialement la personnalité parachevée de ces instruments. Cette personnalité, avec la totalité des moyens en son pouvoir, doit devenir alors impersonnelle, bien qu'infiniment expressive; cette voix doit chanter de toute son âme à partie purement musicale qui lui est dévolue dans le chœur général.

Il faut proclamer bien haut la perfection d'exécution obtenue par l'orchestre de la Société des Concerts, sous la direction de M. Taffanel; il faut dire avec quelle souplesse, quelle compréhension pénétrante, avec quel *amour*, fut rendue la pensée du Maître. Dans l'éclat triomphal des *forte*, il fallait entendre « chanter » les trompettes. Et quelle grâce sans mièvrerie dans l'interprétation des passages de tendresse, quelle clarté vivante et sûre dans le chromatisme de la polyphonie, quelle délicatesse ingénue dans l'exposé de ces « gaucheries » adorables — et imitables — qui sont une si charmante caractéristique du génie de notre bon grand Franck, et se rencontrent parsemées çà et là dans son œuvre

comme des fleurs agrestes, au parfum de terroir, sur le tapis de mousse d'une forêt majestueuse. (Telle la délicieuse « cheville » de quatre mesures, qui amène le second thème en *fa* du premier mouvement de la Symphonie, et dont l'interprétation et l'enchaînement au thème exigent une si délicate sensibilité pour ne pas friser la banalité).

Dans la mise au point d'une semblable exécution, M. Taffanel s'est montré un véritable artiste. Secondé par l'admirable orchestre qu'il semble seul capable de conduire à un pareil résultat, favorisé par l'acoustique incomparable d'une salle unique en son genre, il a atteint à un degré de perfection intelligente qu'il me paraît impossible de dépasser.

JEAN MARDOLD



## CHRONIQUE MUSICALE

ASTARTÉ, opéra en 4 actes. Poème de L. DE GRAMONT  
Musique de X. LEROUX.

(Suite.)

LA volumineuse partition de M. Xavier Leroux nous fait songer à ces beaux parleurs dont la faconde, d'une abondance de robinet de réservoir plutôt que de filet de source, tantôt nous étourdit de son éclat exubérant et tantôt nous entortille l'attention de ses propos futiles et ressassés, tour à tour tonnerre et murmure, et à qui on a envie de demander, lorsqu'enfin ils se sont tus : « Qu'est-ce que vous avez dit ? » La lecture de la partition m'avait donné cette impression, que l'audition n'a fait que confirmer... De la partition fermée et de la représentation terminée il ne nous reste que le souvenir des violences des cuivres, des cris trop aigus ou des râles trop profonds des voix, et nous en rapportons un sentiment d'ennui contre lequel ne peut lutter le rappel des quelques oasis de cet interminable désert musical, dans la monotonie duquel on s'assoupit pour être brusquement réveillé par la stridence d'inopportunes trompettes. La Muse de M. Xavier Leroux témoigne là d'une vigueur peu commune, elle a des poumons solides, et cependant le souffle lui manque, je veux parler de celui de l'inspiration qui anime certaines phrases de trois mesures d'un

Schumann, d'un Wagner, d'un Berlioz et même d'un Massenet, et qu'on cherche vainement dans les 440 pages d'*Astarté*.

Nous aurions voulu, durant la lecture et l'audition de cette œuvre, saisir au passage la personnalité artistique de M. Xavier Leroux, afin de la définir, mais cela ne nous fut pas possible. Elle s'échappe, parce qu'elle n'existe pas. Le Compositeur cultive à la fois l'air d'opéra et le leit-motif. Il fait penser à Meyerbeer et à Wagner dans la même minute.

Il emploie tous les procédés depuis les plus désuets jusqu'aux plus modernes, il ne redoute pas de se servir des audaces harmoniques des autres, mais il ne sait pas amalgamer ses extrêmes, qui se touchent sans se fondre. D'ailleurs *Astarté* supporte avec facilité des rapprochements avec tant d'œuvres connues. Cette partition rend hommage au génie des maîtres. Elle ne dédaigne même pas, dans les cortèges et ballets, d'emprunter le tour de main des musicâtres qui approvisionnent les établissements chorégraphiques d'internés voluptueux et de danses lascives, avec harpes, pizzicatis, phrases lentes des cors bouchés, clochets, célesta, triangle et toutes les épices de la sauce orchestrale. M. Xavier Leroux connaît à fond toutes les ressources du pittoresque de pacotille et de convention qui peut satisfaire l'appétit d'exotisme du vulgaire badaud. En résumé, il n'y a pas dans cet opéra une seule qualité qui soit propre à son auteur, mais il y a un défaut, qui est peut-être sa seule caractéristique, l'excès dans les moyens. M. Leroux aime le tapage. Les cuivres de l'Opéra ont droit à un supplément tant qu'ils souffleront pour *Astarté*. Ils se dépensent avec l'énergie d'une fanfare à un concours de sous-préfecture. On n'entend qu'eux. Cette qualité outrancière du compositeur se manifeste surtout dans l'écriture des voix, il les pousse à bout. Le ténor est toujours juché sur les notes les plus hautes de son registre, le contralto descend jusqu'aux cavernes les plus sourdes de sa voix. Quant aux chœurs, dans certains ensembles, ne pouvant plus chanter, ils hurlent.

C'est de la musique à coups de massue. On voit bien qu'Hercule est dans l'affaire. On en a les oreilles assommées. Est-ce pour cela qu'après ce paroxysme tonitruant les passages de douceur nous ont semblé si monotones. Venant à la suite de telles fanfares, les duos d'amour languissent et se traînent. On a fait à cette musique l'honneur de la qualifier de passionnée et de voluptueuse.