

## MUSIQUE

Reprise de *Pelléas et Mélisande*. — Les symphonies de Brahms et de Schumann.

L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise. Je l'écrivais le mois dernier en cherchant la raison de la pérennité des chefs-d'œuvre. Peut-être est-ce tout le secret du succès de *Pelléas et Mélisande*. Car *Pelléas et Mélisande* est devenu « un succès ». Chaque soir amène un nouveau triomphe, pour le bonheur naïf des interprètes, indistinctement rappelés radieux par un public enthousiaste, pour l'aburissement de la buraliste en détresse et la jubilation du caissier non moins stupéfait. Imaginez ce qui se doit passer sous le crâne abasourdi des « hommes de théâtre », — fonctionnaires blanchis sous le harnais, compétences professionnelles ou fournisseurs attitrés, — en présence du succès de *Pelléas et Mélisande*. Il paraît difficile d'attribuer ce succès à une cabale. Les auteurs auraient-ils tant d'amis, et de qualité si rare ? tant d'amis dont il ne leur fallût point se garder en même temps que de leurs ennemis éventuels ? tant d'amis dévoués à cet héroïsme, de payer leur place à toutes les représentations, de pousser jusqu'au strapontin la volonté de remplir des salles et le désintéressement d'applaudir un camarade ? Ces choses-là n'arrivent même pas dans les contes de fées. On est bien forcé d'admettre que beaucoup de gens vont à l'Opéra-Comique acclamer leur œuvre, qui n'ont jamais vu Claude Debussy ni Maurice Maeterlinck. Il est même assez probable qu'une bonne partie de ces admirateurs ignorait hier jusqu'au nom du poète ou du musicien.

Ce succès n'en demeure pas moins un phénomène à peu près sans exemple dans les annales du théâtre. En le constatant dans notre Paris, on céderait volontiers à un sentiment d'amour-propre un peu puéril et, une fois de plus parmi tant d'occasions du contraire, on se sentirait flatté d'être Français. Que la beauté d'une œuvre d'art aussi insolite, aussi absolue dans sa sincérité, semble s'imposer à une foule de « spectateurs » contemporains, le seul snobisme suffirait mal à l'expliquer. Et encore, un snobisme de cet acabit, sévissant du parterre aux loges et des loges aux galeries paradisiaques, révélerait-il un effort vers le beau, indice, chez la foule qui en est capable, d'une culture exceptionnellement élevée et délicate. Faudrait-il donc nous résigner à l'enfantillage démodé d'une autoadmiration solidaire et nationale ? Les

vieux clichés de « Ville-Lumière » et de « Flambeau de la civilisation », sans cesser d'être ridicules, exprimeraient-ils, au fond, quelque chose d'inéluctablement réel ?

A l'égard de la production artistique, les classifications « nationales », les termes généraux de « génie français », de « génie allemand » ou autre, n'ont jamais répondu pour moi, je l'avoue, qu'à quelque chose de fort vague, en tout cas à rien qui se puisse respectivement représenter, sans de formelles contradictions, par la liste intégrale des hommes de génie des nations en cause. Les grands créateurs apparaissent bien plutôt des êtres d'exception qui, sortis du troupeau, le dominant et quelquefois le dirigeant ou, simplement, le méprisent à l'écart ou l'ignorent. Mais si l'éventuelle hégémonie artistique ou quelconque, momentanément conférée par eux au peuple qui les vit naître, est plutôt facticement que réellement « nationale », il semble bien que, parmi les troupeaux divers, une gradation de sensibilité s'établisse en proportion d'un inconscient passé de culture héritée ou acquise, fécondée par de très anciens croisements de races et affinée par la curiosité de constants échanges.

On ne peut pas ne pas remarquer qu'un public parisien ou français a donné cette preuve nouvelle de subtil instinct artistique dans le moment où, à propos de la disparition de ce qui restait de M. Zola, — c'est-à-dire un formidable et vaniteux imbécile, — « la brute blonde » anglo-saxonne, sa sœur scandinave et jusqu'au sceptique androgyne transalpin se rencontreraient pour imprimer ou télégraphier les insanités qu'on savoura. On ne peut pas ne pas constater que, par ce même public français, l'implacable marchand de copie fut accueilli dès la première heure de son talent et suivi tant qu'il eut quelque chose dans le ventre ; et qu'il fallut que celui-ci fût vidé au point de ne plus contenir que de quoi souiller un cadavre, pour que le « monde civilisé » glorifiât l'écrivain par lui d'abord et si longtemps honni ou discuté.

L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise, mais, certes, elle n'est pas sentie partout de la même façon. Et puis, n'est-ce pas là un peu jouer avec des mots ? Est-il bien possible, en face de l'œuvre d'art, de séparer la sensation de l'intelligence ? Pour le spectateur cultivé, le coup de Jarnac même de l'émotion bête diffère-t-il beaucoup d'un « touché » de salle d'armes ? Si la botte a porté, c'est sur le plastron et, quand le dit spectateur la reçoit, dans le même temps qu'il sent le coup, il en discerne aussi l'inanité. Mais ses

voisins, peut-être, ne s'en aviseront que demain ; d'autres, plus tard ; d'autres, jamais. En réalité, l'œuvre d'art n'est probablement jamais que « sentie ». Mais cette sensibilité artistique serait un composé très complexe, variable selon l'influence virtuelle, et souvent occulte, exercée par des facteurs d'ordre plus spécialement intellectuel sur la sensation brutale.

La qualité de l'œuvre qu'ils se pressent pour connaître témoignerait ainsi, chez les spectateurs toujours plus nombreux de *Pelléas et Mélisande*, d'un fonds latent de culture artistique dont on ne peut manquer d'être frappé. Car *Pelléas et Mélisande* est une chose unique dans l'histoire de l'art musical. Son apparition au théâtre est un fait d'évolution plus imprévu que ne le fut celle même de *Tristan*. L'art de Wagner dénonce un aboutissement, une synthèse. C'est comme un grand lac aux eaux mêlées et changeantes, où l'on peut distinguer l'apport certain des affluents. La musique de *Pelléas* semble tomber du ciel. Il est possible de citer les devanciers dont procèdent tous compositeurs et jusqu'aux plus grands maîtres : ici, on ne trouve pas de noms. On aperçoit bien que l'art de Claude Debussy vient à son heure ; on reconnaît en lui la suite logique de tout ce qui le précéda, — mais pas la conséquence. Ce n'est plus l'aboutissement, le soir glorieux d'une époque de l'art musical, c'est le matin d'une phase nouvelle de son évolution. Et l'art de ce musicien qu'on ne sait à qui nettement rattacher, qui parle une langue qu'on pourrait presque littéralement qualifier d'inouïe, cet art apparaît, dans sa beauté si neuve, d'une perfection si complète et merveilleuse qu'on a peine à imaginer qu'elle puisse être dépassée. Ce langage créé d'hier ignore les balbutiements et les maladresses. On a l'illusion que l'artiste n'y laisse rien à dire, non pas mieux, mais seulement aussi bien qu'il ne l'ait dit le premier. Et il se trouve qu'une foule se plaît à ce langage admirable et inconnu. Sans doute, elle n'en pénètre pas la syntaxe harmonieuse. Mais sa sensibilité l'entend ; elle le devine. C'est presque déconcertant. Il faudrait remonter jusqu'aux Grecs.

Mais il ne nous est rien parvenu de la musique d'Eschyle et de Sophocle. Nous savons seulement que, vocale ou instrumentale, elle fut monodique ou homophone. Nous ne pouvons affirmer que la monodie grecque n'ait pas constitué un art aussi délicat que notre musique harmonique et comme elle autonome. Mais nous nous expliquons plus aisément les effets de l'association de l'art monodique et de la

tragédie, l'emploi de cette monodie en qualité de simple « moyen d'expression », qualité que la musique polyphonique ne semble capable d'assumer qu'à ses dépens ou à ceux du drame. Nous pouvons même admettre, à la rigueur, une sorte de prédestination essentielle de la monodie à ce rôle expressif ; car l'origine du chant monodique dans la parole humaine est une hypothèse plausible en somme et, si nous n'en possédons aucune certitude, nous n'avons pas le droit pourtant de repousser *a priori* sa possibilité. Tandis que l'évolution de notre polyphonie harmonique en a fait peu à peu un organisme indépendant dont les combinaisons toujours plus complexes ressortissent de rapports spécifiquement musicaux et n'ont qu'une relation éventuelle avec le discours ou l'action du drame.

En vérité, *Pelléas et Mélisande* est peut-être une chose unique dans l'histoire de l'art tout entier. Cette fusion identificatrice de deux arts et de deux chefs-d'œuvre en un seul est un monstre, une chose inclassable et sans nom, qui bouleverse les notions les plus évidentes et les conceptions les plus légitimes, qui dément l'expérience des siècles, qui se moque de tous les systèmes. Chez les Grecs, le poète était aussi musicien, et l'intervention de la musique, prévue et préparée dans sa tragédie. Chez Wagner et d'autres, le musicien était poète, et son drame, agencé pour la connexion lyrique. Ici, ce sont deux hommes différents, et le musicien s'empare après coup de l'œuvre du dramaturge, sans qu'en l'écrivain celui-ci ait songé à une pareille destination. Et jamais l'union des deux arts ne fut aussi profonde, aussi indissoluble. Il y eut, dans l'art musical, d'autres drames lyriques ou opéras qu'on s'accorde à honorer du titre de chefs-d'œuvre. Mais ce sont surtout des chefs-d'œuvre *musicaux*. Pour les estimer aussi haut, il faut désagrégier l'ensemble, en disjoindre les deux éléments qui souvent jurent d'être accouplés. Dans le meilleur cas, leur équilibre n'est qu'intermittent, toujours rare. Certes, parmi les chefs-d'œuvre de tous les temps, il n'en est aucun que l'on puisse, au point de vue purement musical, mettre au-dessus de l'œuvre de Claude Debussy. Mais, que l'association des arts de la parole et du son ait abouti à une telle unité, à un équilibre si absolu ; que, sans rien perdre un instant de sa beauté propre et indépendante, la musique soit devenue l'art de l'expression la plus adéquate ; que, sans en souffrir un instant, le drame supporte le voisinage des combinaisons sonores les plus musicalement capti-

vantes, que sa puissance d'action même en soit infiniment augmentée sans l'emporter un instant sur la force de l'émotion musicale, de sorte qu'on ne sait pas qui des deux, drame ou musique, décuple la portée de l'autre et qu'il semble que tous deux pâtiraient à être séparés; — tout cela n'est jamais arrivé qu'une fois, une seule fois, avec *Pelléas et Mélisande*. Et voici qu'il faut ajouter qu'une foule contemporaine recherche avec joie le contact de cette œuvre étrange, élaborée dans l'isolement de la tour d'ivoire du génie; il advient que cette création exceptionnelle, où tant de choses sont requises de la sensibilité du spectateur, « a du succès ».

## §

Un autre signe incontestable des progrès de la culture musicale dans notre pays est le goût croissant du public pour les concerts en forme historique ou chronologique. Cette transformation de la sensibilité artistique est un fait extrêmement remarquable. On dirait que le public amateur veuille se justifier à soi-même ses propres émotions et s'expliquer leur diversité. Une tendance de ce genre, même confuse, est déjà le désaveu de la sensation inculte, la négation de l'effet brutal. MM. Colonne et Chevillard ont cru répondre à cette inclination de leurs auditeurs en exécutant, dans l'ordre où elles furent publiées, le premier, les quatre symphonies de Brahms, le second, les quatre de Schumann. Ils auraient pu mieux choisir.

Quand, en série chronologique, nous entendons au Châtelet l'histoire de la symphonie et au Nouveau-Théâtre les neuf symphonies de Beethoven, c'est l'évolution de la plus belle des formes musicales qui se déroule devant nous, en même temps que nous assistons au développement d'un prodigieux génie, que nous le voyons grandir à chaque étape, sans s'arrêter jamais d'aller toujours plus loin par des chemins insoupçonnés. Mais quel intérêt peut bien offrir l'audition « chronologique » des quatre symphonies de Brahms? J'en ai parlé naguère et ne pourrais que me répéter. Ce sont certainement des compositions qu'on ne doit pas mépriser. Je concède même qu'on les admire, malgré l'inégale qualité de leurs subdivisions respectives; car, en dépit de la circonspection du musicien qui attendit la quarante-quatrième année de son âge pour se risquer à la symphonie, il n'en écrivit aucune où l'on ne soit obligé de constater des faiblesses. Mais ces symphonies sont toutes les quatre également inégales et, si l'effort y apparaît aussi sérieux que la sincérité respectable, on ne dé-

couvre pas, dans leur succession, la moindre trace d'une quelconque évolution de la pensée de l'artiste, d'un changement fécond de sa manière, d'un essor inespéré de sa personnalité. Si Brahms avait reçu du Père Eternel le privilège de vivre aussi vieux que Mathusalem, il aurait imperturbablement continué d'écrire des symphonies analogues, ne valant ni moins, ni plus, les unes que les autres. Car Brahms fut un échantillon très caractéristique de ce type du « bon musicien » que Mendelssohn paraît incarner, et dont le menu fretin conservatorial alimente inépuisiblement l'Armée du Salut de la musique de *Kapellmeister*. Le dit « bon musicien » est savant ou, du moins, il le croit, puisqu'il a fait ses classes et passé son bachot de fugue et de contrepoint. Il « connaît bien son métier ». Il connaît aussi ses classiques; il les vénère et les imite avec l'élégance de la platitude. Il croit les prendre pour modèles parce qu'il copie leurs procédés. De l'examen de ces procédés et surtout de ses devoirs de studieux élève, il a acquis l'art d'écrire correctement dans un style plus ou moins « sévère ». Désormais, il ne changera plus; il écrira toujours ainsi. Il n'écrira jamais rien « qui ne puisse s'expliquer » selon les règles traditionnelles et leurs exceptions, ou s'autoriser de quelque exemple illustre. Chez nous, cela lui vaut souvent les palmes; quelquefois, la rosette; ça peut même le mener à l'Institut. Chez nos doctes voisins, il peut en récolter la gloire — ou son fantôme. Ce fut le cas de Brahms, dont on abuse peut-être un peu aujourd'hui après nous l'avoir fait attendre si longtemps.

Le besoin ou l'utilité d'une audition « chronologique » des symphonies de Schumann ne semble pas non plus très manifeste; mais sa réalisation fidèle était beaucoup plus difficile. En effet, la quatrième symphonie, en *ré mineur*, qui ne parut qu'en 1851, revue et remaniée par le maître, fut composée dans la même année (1841) que la première en *si bémol*, tandis que la seconde, en *do*, date de 1846. Ici la chronologie de publication n'est pas seulement vaine, elle est trompeuse. Il faut la corriger pour apercevoir, dans la troisième symphonie en *mi bémol* (1850), le déclin rapide du génie de Schumann. Schumann est la navrante attestation du danger possible de la discipline et des théories scolastiques. Il était né musicien jusqu'à la moëlle et, tout en faisant son droit, il devenait presque un pianiste virtuose et composait sans autre guide que son instinct. Il entra dans sa vingt-deuxième année (automne 1831), quand H. Dorn lui donna ses premières leçons

de « basse générale », d'harmonie et de contrepoint élémentaire. A ce moment, outre quelques œuvres de jeunesse demeurées inédites, Schumann avait déjà produit ses *Papillons* (1829), ses *Variations sur le nom Abegg* et son *Allegro* op. 8 (1830). Ayant appris sur le tard et impatient de créer, il poursuivit irrégulièrement ses études en même temps qu'il écrivait, toujours pour le piano, ses compositions les plus originales. Schumann se montrait alors le plus acharné des *Davidsbündler* à houspiller les « Philistins ». Il prônait Chopin et Liszt ; il découvrait et défendait Berlioz. Mais il connut Mendelssohn et subit bientôt profondément son ascendant. En 1835, Mendelssohn fut nommé chef d'orchestre au *Gewandhaus*. Il se fixa à Leipzig où il fonda son conservatoire en 1843. On ne peut pas contester l'intelligence et la probité artistique de Mendelssohn. Il exhuma l'œuvre de Bach oublié. Par ses exécutions élégantes, il vulgarisa l'art des classiques. Il crut très sincèrement faire acte d'apôtre et d'éducateur en recommandant l'exemple des vieux maîtres. En réalité, il propageait simplement autour de soi l'habileté de pastiche qu'il en avait retirée lui-même. Mendelssohn a été le fossoyeur de la musique allemande. Il prépara pour elle la tombe du « métier » néo-classique. Son autorité était si grande et si unanimement acceptée que, dès 1847, le mal paraît irrémédiable. La campagne de Liszt à Weimar en resta stérile, sans que Mendelssohn eût marqué sa désapprobation autrement que par une réserve courtoise. Mais sa plus douloureuse victime fut Schumann. Schumann admirait et aimait jusqu'à l'adoration les grands musiciens de sa patrie. Sous l'influence de Mendelssohn, il voulut « apprendre » à écrire *comme eux*. Il semblait promettre d'abord une sorte de Chopin allemand, peut-être aussi génial que l'autre, et devoir contribuer, lui aussi, à l'évolution de son art. Peu à peu, il tourne le dos à l'avenir et s'hypnotise dans la contemplation du passé. Il projette de s'essayer à toutes les formes musicales léguées par ce passé, sans remarquer que la plupart sont épuisées. Il abandonne le piano et les lieder pour composer des symphonies et des quatuors dans le style adéquat. Il veut devenir un bon musicien. A trente-cinq ans (1845), il s'exerce à confectonner des fugues à l'instar et même sur le nom de Bach. Il devient, sans s'en douter, un « bon musicien » à la Mendelssohn. A mesure qu'il apprend, son harmonie devient plus banale, son écriture plus lourde, son inspiration plus terne. Il s'était coupé les ailes. La chute fut terrible. Un instant, avec

*Manfred* (1848), on croit le voir planer encore; ensuite, il tournoie au hasard en tombant toujours.

Les deux symphonies de 1841, la première et la quatrième, trahissent l'embarras de Schumann en abordant ce genre de composition. On y sent le pianiste à courte haleine qu'il était, orchestrant pesamment des inspirations parfois charmantes, mais contaminées déjà de la formule mendelssohnienne. La symphonie en *do* majeur (1846) mérite peut-être la préférence, malgré les concetti mièvres et la fade sentimentalité de son *adagio*. On rencontre même, dans cette symphonie et dans celle en *ré* mineur, une intéressante altération de la forme traditionnelle par un emploi du rappel de motifs assez analogue à celui qu'en fit depuis César Franck. La symphonie en *mi bémol* est incohérente, vide, et morne comme un glas. Elle annonce la catastrophe. Trois années plus tard, le 27 février 1854, Schumann se précipitait dans le Rhin. Il avait perdu la raison. Qui sait si Schumann n'eut pas conscience d'avoir manqué sa vie d'artiste, failli à la tâche glorieuse promise à son jeune génie? Il semble tomber en désespéré, se demandant pourquoi, luttant, implorant les grands musiciens en qui il se reconnaissait des ancêtres de sa race, sans se souvenir que ceux-là ne furent grands que pour avoir créé librement, pour avoir continué le passé sans se soumettre à sa férule. L'œuvre de Schumann est peut-être le drame que dénoua sa folie.

JEAN MARNOLD.

### ART MODERNE

Exposition de M. William Degouve de Nuncques et J. Massin à l'Art Nouveau. — Exposition de MM. Picasso, Launay, Pichot et Girieud. — Le monument Michel Servet. — L'Art américain.

**Exposition de M. William Degouve de Nuncques et J. Massin.** — De Majorque, où il vécut durant trois années, Degouve de Nuncques nous rapporte une œuvre considérable, impatientement attendue par les admirateurs de ce noble, sensible et intelligent artiste.

Son nom évoquait jusqu'à cette heure dans nos souvenirs des visions d'une mélancolie intense et discrète à la fois, singulièrement aristocratique. Dans les pays du nord, où ce Français avait choisi de vivre, sous ces ciels blancs dont la calme clarté n'exagère pas la précision des lignes et laisse aux contours des objets le sens de la relation universelle, Degouve s'abandonnait sans danger à des rêveries où le poète déjà précédait le peintre. Nous connaissons de lui d'ad-