

phase facile, fuir le geste trop aisément traditionnel dont tant d'acteurs ont ridiculisé presque la figure que, seul peut-être, il a su avec une maîtrise toujours présente, évoquer, sous l'espèce humaine, devant nous.

MEMENTO. — Cercle l'Inédit : *La Notion du Mari*, comédie en 1 acte, de M. G. Montignac ; *F. Z. V*, pièce en 2 actes de M. René Fraudet ; *le Voyage à deux*, comédie en 1 acte, de M. Jean-Jacques Bernard (23 mars). — Comédie Royale : *Aristide*, comédie en 1 acte, de MM. Max Maurey et Xavier Roux ; *Noces blanches*, pantomime de M. Bessin, musique de M. Planel (1^{er} avril). — Capucines : *Petite tache*, pièce en 1 acte, de M. Maxime Vermont ; *Changement de main*, comédie en 1 acte, de M. André Barde ; *Afgar, ou les Loisirs Andalous*, opérette en 2 actes de MM. Michel Carré et André Barde, musique de M. Ch. Cuvillier (2 avril). — Escholiers : *L'Etau*, pièce en 3 actes de M. André Sardou (4 avril). — Théâtre des Arts : *Mikhaïl*, mystère en 1 prologue et 3 scènes, interprétés en vers par M. Robert de Montesquiou, d'après une nouvelle de Tolstoï (5 avril). — Comédie-Française : *Modestie*, comédie en 1 acte, de M. Paul Hervieu (5 avril).

ANDRÉ FONTAINAS.

MUSIQUE

Arthur Coquard : *Berlioz*. — René Brancour : *Félicien David*. — J.-G. Prod'homme : *Paganini*. — Georges Servières : *Weber*. — Paul de Stœcklin : *Mendelssohn*. — Bourgault-Ducoudray : *Schubert*. — Lionel de La Laurencie : *Rameau*. — (Collection *les Musiciens célèbres* : H. Laurens).

Un mal qui répand la pâleur, la bronchite et le coryza, la grippe tenace chambra mon arthritisme ankylosé au profit de devoirs trop longtemps négligés ou sacrifiés à une actualité envahissante. Je suis bien en retard avec la collection de l'éditeur Laurens, *les Musiciens célèbres*. Il y parut plusieurs volumes d'assez disparates teneur et qualité. On ne peut guère que relater d'un laconisme charitable le **Berlioz** de M. A. Coquard, qui n'apprendra rien à personne, sinon la dose d'intrépidité sereine de l'auteur. Le **Félicien David** de M. René Brancour intéresse surtout pour la biographie d'un musicien totalement inconnu à force d'être oublié et de qui la célébrité nébuleuse exhumée ne peut plus que nous ébaubir. C'est bigrement vieux, le Saint-Simonisme et le Père Enfantin. *Le Désert*, *Christophe Colomb*, *Lalla-Roukh* sont plus loin de nous encore. Le livre de M. Brancour révélera à bien des gens surpris que F. David vécut de 1810 à 1876, contemporain de Berlioz, de Chopin, de Schumann, de Liszt et de Richard Wagner. C'est de **Paganini** que se chargea M. Prod'homme. Si rien n'apparaît plus précaire que la gloire du virtuose, ni plus inaccessible à une évocation posthume que l'éventuelle génialité d'un interprète illustre, mais défunt, la vie de celui-ci, son caractère et son étrange aspect, ses aventures et ses tournées

d'européen triomphateur fournissaient la matière d'un récit pittoresque, que M. Prod'homme étaya d'une documentation certaine et d'instructifs détails sur, à tout le moins, la technique d'un jeu à propos de quoi l'enthousiasme effaré de nos pères oscillait de l'énigme au miracle. M. Georges Servières, auquel échet **Weber**, fut chez nous l'un des wagnériens de la première heure, s'attestant par là des mieux qualifiés pour commenter l'œuvre du précurseur irrécusable. Son étude est des plus consciencieusement substantielle. Après un important et excellent exorde bibliographique, il aborde les productions du compositeur et, autant que le format prescrit le tolère, ne craint pas, à l'instar de la plupart de ses voisins, de les analyser musicalement. Toutefois, que M. Servières juge ou admire, ses arguments ou conclusions esthétiques restent le plus souvent d'ordre tout subjectif ou littéraire. Encore qu'il n'y répugne point à l'emploi de la terminologie professionnelle, qu'il y parle tonalités et modulations, y note çà et là les combinaisons instrumentales et dénomme les formes, son analyse musicale se dénonce plutôt une description intermittente et sommaire qui n'atteint pas à un examen plus profond. Le radieux génie de Weber en demeure irrémédiablement méconnu. On cherche en vain, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, la page proclamant l'innovation inouïe du *musicien*, cette *harmonie* nouvelle, issue de la nature, qui transfigura soudain le langage sonore et d'où surgit ce qu'on baptisa le romantisme. M. Servières pourtant a frisé parfois de bien près ce point essentiel et omis. L'opinion de Wagner magnifiant en l'auteur du *Freischütz* avant tout « le plus allemand » des musiciens de sa patrie, induit M. Servières à signaler d'un mot les affinités de l'inspiration weberienne avec la chanson populaire. Mais il n'insiste pas. Ailleurs, *Euryanthe* lui sert à démontrer la filiation authentique et directe de *Tannhäuser* et surtout *Lohengrin*. Outre le *leitmotiv* et mainte analogie mélodique, il y découvre « la verve, la variété et la chaleur des rythmes, la saveur des harmonies et cette déclamation énergique, étroitement adaptée à l'accent des paroles, martelée sur les intervalles de l'accord, dont on fera un si grand mérite à Wagner ». Mais M. Servières se contente ainsi de remarquer que Wagner à ses débuts procède de Weber, sans percevoir ou préciser la portée de l'observation en se demandant de qui pouvait bien procéder à son tour le devancier et son harmonie novatrice. Comme il n'aurait trouvé personne, rien que prodrômes épars et peut-être plus incertains que ceux préparant même un Debussy, M. Servières en eût vraisemblablement abouti à des conclusions à la fois moins vagues et moins téméraires que celles où il osa l'énormité de comparer l'honnête Spohr à un Weber.

Les collaborateurs des *Musiciens Célèbres* pourraient objecter, au reproche d'une analyse purement musicale escamotée, que le carac-

tière expressément vulgarisateur de la collection se prête mal aux considérations trop spécifiques. Le **Mendelssohn** de M. Paul de Stœcklin établit que, même en des ouvrages de ce genre, il est légitime de prouver une intégrale possession de son sujet sans ennuyer ou dérouter le moins averti dilettante. A dire vrai, M. de Stœcklin avait la partie plus commode que d'autres. L'art plus talentueux que génial, qu'il lui fallait nous résumer, fleurit en élégant arbuste sans pousser des racines profondes à travers la glèbe sonore. Il consista surtout en une habileté suprême qui exploite, assimile ou démarque, mais n'innova vraiment jamais. Son indéniable et mièvre originalité est exclusivement subjective et s'exprime au moyen de ressources courantes et d'une harmonie consacrée. La matière purement musicale n'avait donc guère à voir ici en dehors du métier, de l'adresse de l'adaptateur, et il s'agissait bien plutôt d'une sorte d'analyse psychologique où la dissociation éventuelle de l'œuvre et de son créateur apparaissait aussi impossible que stérile et en fin de compte, infidèle à la réalité. C'était là, pour un amateur d'âmes et un connaisseur en musique, l'aubaine d'une jolie dissection synthétique. M. Paul de Stœcklin effectua la délicate opération de main de maître, et de maître écrivain tout d'abord. C'est une joie trop rare en musicographie que rencontrer une semblable prose. M. de Stœcklin y énonce une pensée de lucidité la plus perspicace, la plus compréhensive à tous égards et, malgré ses modestes dimensions, son *Mendelssohn* est, à mon humble avis, non seulement supérieur à tous ses homonymes allemands ou français, mais, pour la pénétration et la finesse des jugements, à bien peu près définitif. On ne saurait certes en dire autant du **Schubert** de M. Bourgault-Ducoudray lequel cependant, sauf erreur, professe officiellement l'histoire de la Musique en notre Conservatoire national. Est-ce par ironie que ce petit ouvrage de vulgarisation s'ouvre par cet avertissement : « La biographie de Schubert a été trop souvent faite et bien faite pour que nous tentions de la recommencer ici... » ? Et le lecteur, présumé polyglotte, est renvoyé se tuyaute plus en détail, outre chez Barbedette et deux dames, chez « l'Anglais Grove et les Allemands Dr Kreissle, Heuberg, etc. ». La vie du musicien est supplantée par quelques anecdotes ou fragments de lettres, précédant une proluxe glose qui ressortirait tout au plus au genre « compte-rendu » des quotidiens. Ce long commentaire perpétuel des œuvres effleure si peu la musique que le rôle de Schubert, dans l'élaboration des formes dont usèrent Schumann et Chopin, n'est pas plus indiqué que l'apport de son romantisme à l'évolution harmonique. Ce n'est pas néanmoins que ce livre soit, en somme, inutile ou méprisable. Son naïf enthousiasme est communicatif, et on se sent porté à beaucoup pardonner ses fâcheuses lacunes, parce que M. Bourgault-Ducoudray aime beaucoup Schu-

bert, encore que sans savoir bien au juste pourquoi musicalement.

M. Lionel de La Laurencie aime et connaît à fond les maîtres de nos xvii^e et xviii^e siècles français, et c'est un véritable tour de force qu'accomplit sa verve érudite en condensant, dans les cent vingt-cinq pages imposées, la vie et l'œuvre de **Rameau**. Rien de superflu ou d'oiseux dans cette étude alerte, claire, abondamment et sûrement documentée, qui laisse une impression d'ensemble plus complète que trop souvent maint gros et indigeste volume. Ainsi que M. de La Laurencie l'a fort justement distingué, « la musique de Rameau se rattache intimement aux principes formulés dans ses livres ; le compositeur ne se sépare pas du théoricien ». Peut-être même n'est-ce pas assez dire. L'art réfléchi, intellectuel et partant factice du musicien Rameau pâlit auprès de la génialité des conceptions spéculatives du penseur. Celui-ci, à la vérité, les rédigea d'une plume inhabile. Ses déductions sont gauches ; il est parfois obscur, semble imprécis ou incohérent. Enfin, il est à son insu gêné par le souci d'une immédiate application pratique que l'ampleur de ses vues dépasse inconsciemment. Ce serait faire grand tort à Rameau que de considérer en lui seulement le théoricien didactique. Ses traités, sur ce point spécial, étaient d'avance périmés. Son système de formation des accords n'est que spécieusement arbitraire par l'exclusion de tous intervalles naturels autres que les quintes et tierces. Le principe d'essentielle identité, propre aux *renversements* d'accords fondamentaux, dont on lui attribue la primeur, fut bien avant Rameau nettement énoncé par Andreas Werckmeister (*Hodegus curiosus*, 1687). Mais Rameau était mieux qu'un professeur d'harmonie. En dépit d'interprétations tronquées ou tendancieuses, son génie fut d'avoir cherché et dévoilé dans le phénomène objectif, outre le fondement naturel, la cause génératrice et déterminante de l'art des sons, et d'entrevoir ainsi le secret de l'évolution musicale. Sa gloire sera qu'il ait avant quiconque affirmé la prééminence de l'*harmonie* sur le mélòs. Un concept évolutif de l'art était certes encore étranger à la mentalité de son époque. Aussi tance-t-il imperturbablement « les anciens » de leur mépris pour l'harmonie, n'imaginant pas un instant que les perceptivités ancestrales aient pu différer de la sienne, ignorer telles sensations et tâtonner sur des combinaisons à lui désormais familières. Il se figure que c'était par simple défaut de logique que les praticiens du plainchant mirent devant les bœufs la charrue, en faisant dériver, non pas directement de l'harmonie, mais de la marche mélodique, les lois de leur polyphonie. Il déclarait tout bonnement : « *Le son musical est un composé contenant une sorte de chant intérieur. — C'est l'harmonie qui nous guide, et non la mélodie.* » Pour avoir été démunie de critère historique, sa géniale intuition n'en apparaît que plus extraordinaire. Il ne fut pas compris de ses contemporains et,

dans les discussions confuses, sa défense manquait d'éléments de démonstration péremptoire. Ce n'est guère qu'aujourd'hui que nous en possédons assez pour nous convaincre, et mesurer la profondeur de sa conception. Grâce à la connaissance du passé jointe à, depuis la théorie ramiste, près de deux siècles d'empirisme musical, nous pouvons constater l'existence et la pérennité d'une évolution *harmonique* déterminée par la nature du phénomène sonore objectif. C'est le « chant intérieur » vibrant en ce mystérieux phénomène que, durant les générations successives, la sensibilité humaine a déchiffré peu à peu, par une progressive accoutumance sensorielle à des combinaisons de plus en plus complexes, correspondant à la série graduelle des *harmoniques* constitutifs du « son musical ». Un témoignage séculaire vient ainsi confirmer l'assertion de Rameau. Mais nous remarquons par surcroît que, à toute et chacune étape, ce développement constant de la sensibilité harmonique a des répercussions multiples et essentielles. Peut-être le plus ostensiblement d'abord sur la génération des *styles* et des *formes*. L'imitation, le style fugué et la polyphonie contrapunctique sont, jusqu'en leur épanouissement palestrinien, le legs d'un prime apprentissage exerçant son impérieuse à régler doctement un entrelacs de *monodies*. Et dans les formes de cet art, l'unique facteur de cohésion possible était et demeura l'*unité thématique*. L'*homophonie* des harmoniciens florentins coïncide avec l'avènement d'un style libre et l'utilisation des formes de danses composant des *Parties* ou *Suites*, où apparaît le facteur cohésif indispensable et nouveau d'une *unité tonale*. Et c'est ce concept de tonalité qu'on voit évoluer depuis, par des relations plus lointaines, des modulations plus hardies, pour agréger l'organisme de la symphonie classique et insensiblement se transmuter en facteur d'une *unité harmonique* toujours plus subtile et féconde, dont on peut suivre les effets à la trace jusque dans la libération et la diversité de nos formes actuelles. Enfin, d'une façon générale, le degré de sensibilité harmonique d'un musicien se trahit tout de go dans son œuvre, à quelque temps qu'il appartienne, quelle que soit l'harmonie qu'il emploie et qu'il innove ou non. On en reconnaît l'instinct profond aussi bien chez Josquin que chez Couperin ou Wagner. Mais sans doute nous serait-il moins manifeste que ce soit « de l'harmonie que naît la mélodie » et non l'inverse, sans les révélations du dernier romantisme, et on ne saurait trop admirer la pénétration de Rameau. La somme d'expériences et de comparaisons dont nous disposons aujourd'hui vous permet de contrôler jusqu'à nous, avec une évidence aveuglante, l'indissoluble connexion évolutive de l'harmonie et de l'*inspiration mélodique*. A mesure que s'enrichit le trésor des ressources *naturelles* dues aux progrès de la sensibilité harmonique, cette inspiration subit une métamorphose corrélative,

qui étonne et ravit les sensibilités prédisposées, mais peut déconcerter les auditeurs moins doués auxquels un variable délai d'accoutumance ou d'éducation sensorielles est nécessaire. On s'explique ainsi à la fois l'enthousiasme et les polémiques qui saluèrent le mélodiste novateur d'un Monteverdi et d'un Gluck, le retentissement du *Freischütz*, et, d'autre part, on en comprend que, au premier contact avec Wagner et Debussy, certains aient pu très sincèrement opiner : « Il n'y a pas de mélodie. » Et, à l'examen de ce processus tout entier, des origines à ses extrêmes conséquences dans la polyphonie moderne, dans l'accroissement ininterrompu qui s'ensuit des moyens d'expression, de couleur, de nuance aussi bien que des matériaux de spéculation intellectuelle, on aperçoit que cette évolution *harmonique* constitue, en réalité, la raison d'être de l'art musical. Sentiments, visions ou pensées, le prétexte de l'œuvre d'art n'a pas beaucoup changé au cours des siècles. L'humanité a répété toujours à peu près la même chose, mais elle l'a dit autrement. C'est cette cause instigatrice et finale de l'art sonore que Rameau discerna et divulgua avant tout autre. Il y aura bientôt deux cents ans de cela, et cependant, même aujourd'hui, cette notion précieuse est encore assez méconnue pour que l'harmonie d'un Weber, voire les innovations d'un Debussy, n'inspire aux analystes éventuels que de la littérature ou presque. Au temps où il vécut, Rameau pouvait peut-être à peine pressentir la portée de ses conceptions. Son génie y fut amené par le plus noble instinct de l'intelligence humaine, la recherche de la vérité, le besoin de savoir le pourquoi ou le ressort caché des choses. Au lieu de systématiser à priori, il interrogea la nature, scruta le phénomène objectif, émerveillé devant ses plus humbles aspects. Au lieu d'aligner de belles phrases, de s'épancher en grandiloquence, il dénombra des vibrations, observa des rapports, démontra d'un soin scrupuleux le complexe mécanisme du son, dont la musique est faite. Et, sans probablement s'en douter, il découvrit ainsi l'indéfectible critérium du contenu spécifique des chefs-d'œuvre et formula la loi occulte qui régit l'immémoriale évolution de son art.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

La Vingt-cinquième Exposition des Indépendants.

— Cette année est une date importante dans l'histoire des Indépendants. L'obligation pour chacun d'eux de réduire son envoi à deux œuvres seulement faisait de l'exposition nouvelle l'occasion d'une expérience intéressante devait changer — mais en bien ou en mal? — l'aspect général et le sens du Salon.

Le changement est considérable et excellent. Numériquement res-