

s'est montré digne d'être M. Lepic ; sa réalisation traduit exactement le personnage ; nous le verrons désormais sous ses traits. Mme Melot, dans Henriette, est parfaite de tenue ; elle donne, avec la discrétion qui convient, la note douloureuse, résignée ou pathétique. Mme Kerwich est une madame Lepic pleine d'excellentes intentions ; elle paraît cependant avoir conservé, en dépit d'une certaine aigreur de ton, une fraîcheur physique qu'on ne lui soupçonnerait guère. Mesdames Barbieri et Marley, MM. Desfontaines, Denis d'Inès, Bacqué et Stephen complètent un ensemble excellent.

MEMENTO. — Athénée, *La Cornette* : comédie en 3 actes, de M. et Mlle Paul Ferrier (8 octobre). — Déjazet : *Philosophie*, comédie en 1 acte, de M. Georges Mitchell *Le Petit de la bonne*, comédie en 3 actes, de M. Georges Mitchell : (14 octobre). — Gymnase : *La Rampe*, pièce en 4 actes, de M. Henri de Rothschild (19 octobre).

ANDRÉ FONTAINAS.

MUSIQUE

C. Saint-Saëns : *Portraits et Souvenirs* ; Calmann-Lévy, 3 fr. 50. — Louis Laloy : *Claude Debussy* ; Société des Bibliophiles fantaisistes, 10 fr. — Collection des Maîtres de la Musique : Pierre Aubry : *Trouvères et Troubadours* ; Michel Brenet : *Haydn* ; Henri Lichtenberger : *Wagner* ; F. Alcan, 3 fr. 50. — Memento.

« Camille Saint-Saëns, de l'Institut », lit-on sur la couverture du volume (nouvelle édition), où l'illustre doyen de notre musique française a réuni quelques écrits dispersés dans la presse ou les périodiques. « De l'Institut », hélas ! Et combien ! La lecture de ces **Portraits et Souvenirs** procure une impression singulière. Le style en est coulant, alerte, souvent spirituel, émaillé de traits prestement décochés, bref, très vivant. On arrive à la fin sans effort et non parfois même sans intérêt. Et pourtant, tandis qu'on tourne les pages, on a la sensation de quelque chose de lointain, presque d'étranger. Il semble qu'on écoute un vieux monsieur un peu bavard, aux idées vagues, mais arrêtées, qui reviendrait de Las Palmas après avoir passé une bonne vingtaine d'années aux Canaries. L'excellent homme en est encore à réfuter « l'exégèse wagnérienne », celle de ces temps héroïques et désormais fabuleux où l'Evangile de Bayreuth était prolixement commenté par toute une Armée du Salut de littérateurs abscons, mais fatigués. A ce propos, il cite gravement Hugo statistiquant : « Homère n'avait que quatre vents pour ses tempêtes, Virgile qui en a douze, Dante qui en a vingt-quatre, Milton qui en a trente-deux ne les font pas plus belles. » Ce qui est évidemment sans réplique à l'égard de toute agglomération de vents pire. Et il termine en empruntant à M. Ch. Richet un éloge de « la tradition », laquelle exige naturellement qu'on soit « clair comme un bon Français ». Le vénérable ancêtre affiche sans vergogne un véritable béguin

pour les lieux communs de ce genre qui constituent le fonds et le tréfonds de sa dialectique. Ses discussions ou jugements, autant d'ailleurs que les parties de son discours trahissant une prétention de quelconque analyse, sont de la conversation de salon, débitée dans quelque soirée du monde où l'on s'ennuie, avec l'autorité qu'emprunte en ces endroits un Membre académique, même si par hasard il n'est pas ennuyeux, comme en l'espèce. Car, si, certes, en tant qu'esthéticien, il ne menace nul auditeur de méningite, l'aimable vieillard a le mot, le sourire soulignant, la parole facile et le ton assuré. En revanche, de tout ce qu'il advint chez nous depuis *la Revue wagnérienne* le musicien paraît avoir à peine un nébuleux soupçon. On augure qu'au retour d'une si longue absence l'imprudent voyageur est perdu, ahuri. « Que les temps sont changés ! s'écrie-t-il. Il n'est plus permis d'être net, ni mélodique, ni vocal même... » Et plus loin : « La mode aujourd'hui est aux complications sans fin, aux arabesques, aux modulations incessantes ; mais c'est là une mode, et rien de plus. » Il se lamente sur le déclin du *concerto* qu'il « est de mode, chez les amateurs dits avancés, de mépriser » avec, « en général, tout ce qui touche à la virtuosité » ; mais par là « on ne montre, en réalité, qu'une profonde ignorance de l'histoire et de la nature de l'art ». Ailleurs, par contre, il déplore l'engouement pour le clavier au détriment de la « musique de chambre » abandonnée de plus en plus parce que « les amateurs, trouvant plus commode de *pianoter* que de travailler sérieusement un instrument, ont délaissé le violon et la basse pour le sempiternel piano ». Ainsi, à l'heure où pullulent chez nous les orchestres de concert, regorgeant d'exécutants diplômés annuellement déversés par notre Conservatoire, ce serait le défaut d'interprètes qui induirait nos musiciens à composer de moins en moins de trios ou de quatuors. C'est de telles raisons que se paie celui qui fut Saint-Saëns. Non seulement l'hybridité factice, fastidieuse, vaine et caduque du *concerto* d'antan échappe à sa mentalité figée et les mécomptes des virtuoses affligent son âme de « pianoteur » jadis applaudi, mais il méconnaît assez profondément le développement de la sensibilité musicale pour ne savoir comprendre la disgrâce croissante de la « musique de chambre », cet expédient bâtard, expressément « amateuriste », d'une époque privée de nos ressources orchestrales et de nos sonorités pianistiques, ce moyen d'expression transitoire et borné, spécial à l'art « classique », dont l'organisme éthérrogène, succinct, essentiellement « polyphonal », s'avère dorénavant de plus en plus impropre à l'harmonie moderne. D'un bout à l'autre du volume, ce sont raisonnements et regrets analogues de quelqu'un qui, depuis bien longtemps, n'a rien appris ni voulu voir. Heureusement que l'auteur de *Samson*, qui n'a rien oublié non plus, a connu beaucoup de gens célèbres dans

sa jeunesse, et la diversité des souvenirs se double, en son récit, le culte de ses amitiés à l'occasion le plus noblement reconnaissant. Il connut et aima Berlioz, Liszt et Gounod, ce qui nous vaut musicalement, avec leurs trois *Portraits*, le plus relativement substantiel du recueil. À vrai dire, il y étale envers Gounod un emballement inégalé pour les deux autres, mais son excellente étude sur le rôle de Liszt dans l'évolution du piano atteste remarquablement les bienfaits de sa compétence en ce domaine. Seulement, il connut et aima aussi Victor Massé, lequel fut « un musicien très français », et Rubinstein, qu'il estime « foncièrement russe » et qui l'incite à ce pressentiment : « Quand la mode des modulations à outrance sera passée, quand on sera las de chatolements et de complications, qui sait si l'on ne sera pas heureux de retrouver la symphonie *Océan*, avec ses fortes brises vivifiantes et ses vagues gigantesques comme celles du Pacifique ? » Enfin, d'Hugo ou du « poète » Louis Gallet, son ami cher et librettiste fidèle, on ne sait guère auquel va son admiration la plus fervente. Mais ce qui fait le prix et l'attrait de ce livre, c'est ce qu'il contient de choses vues et entendues, qui périroient sans ce témoignage imprimé, et dont l'ensemble ressuscite une réalité vivante, tandis que maints détails y burinent impromptu les caractères. Quelle glose serait plus typique que ce mot de Gounod expliquant à son jeune interlocuteur certain fracas de grosse caisse au début du *Gloria* de la *Messe de Sainte-Cécile* : « C'est le coup de canon de l'Eternité. » Ailleurs, l'exégète obstiné relate cet aveu de Wagner à Villot : « Quand je relis mes anciens ouvrages théoriques, je ne puis plus les comprendre. » Quelle chance pour lui et pour nous ! Pourquoi le polémiste esthéticien ne se résout-il pas, hélas ! à un renoncement homonyme et, au lieu de ratiociner sur des ombres, ne nous narre-t-il pas tout bonnement ses souvenirs vécus, avec la verve exacte, un peu sèche, nerveuse, dont ici *Docteur à Cambridge* offre entre autres un piquant spécimen ? Ce serait à la fois utile et agréable, amusant et précieux pour l'histoire documentaire et la physionomie vérace d'une époque. Malheureusement, le collaborateur de Louis Gallet ne veut pas. Il nous en prévient carrément dans sa préface : « Quant à de véritables mémoires, je n'en écrirai jamais. » Et chacun sait qu'il est très entêté. C'est bien dommage.

La *Société des Bibliophiles fantaisistes* proclame « l'agonie du volume à 3 fr. 50 » en des publications d'un luxe sobre et de bon goût, dont la dernière a pour objet l'auteur de *Pelléas*. Et, loin qu'une monographie de cette importance, consacrée à un musicien en pleine maturité productrice, apparaisse à quiconque un hommage prématuré, on serait au contraire enclin à s'étonner qu'il arrive si tard, tant la vaste portée de l'événement qu'il célèbre s'impose pé-

remplote et trouble jusqu'aux détracteurs attardés. On trouve en ce **Claude Debussy** des renseignements concis, mais sûrs et suffisants, sur la carrière de l'artiste plutôt que sur la vie de l'homme, car l'heure évidemment n'est pas venue encore de l'histoire aux curiosités exigeantes, et trop souvent oiseuse, au surplus, en ses furetages à côté. C'est ici moins une biographie qu'une présentation discrète liée à l'exposé de l'œuvre et précédant une analyse délicatement fouillée où s'empreint le plus poétique enthousiasme. Nul n'était assurément mieux désigné que Louis Laloy pour chanter la gloire de celui dont, parmi les premiers, il fut l'ardent admirateur avant de devenir l'ami, et onques certes sujet ne l'inspira avec un si rare bonheur. Sans doute, à la lecture, on est hanté par maintes objections ou réserves. Il semble que ce plaidoyer passionné tourne parfois inconsciemment à l'argumentation quelque peu tendancieuse; que Franck, Wagner et Moussorgsky, par exemple, y soient respectivement peu ou prou sacrifiés sur l'autel d'un exclusivisme insu et combien surrogatoire ! Peut-être on souhaiterait que l'analyste y serrât de plus près la matière purement musicale et que, se réclamant de la sensation naturelle, le psychologue évoquât plus résolument le phénomène sonore et ses révélations objectives. Mais on n'a guère le courage, à peine la velléité de discuter le fond que recouvre une forme exquise, où l'émotion de l'écrivain a fréquemment enclos comme un reflet de la beauté qu'il magnifie avec amour. C'est vraiment très joli de rédiger comme ça. Et quoi qu'il dise, on est charmé, ému bientôt soi-même et, partant, sinon convaincu toujours, du moins conquis, dénouement essentiel en pareille occurrence.

La collection des *Matrès de la Musique* s'est augmentée de trois nouveaux ouvrages. Celui de M. P. Aubry, **Trouvères et Troubadours**, explore des temps reculés, un art jusqu'hier englouti dans la nuit des siècles et où quelques chercheurs, dont le Dr Jean Beck de Strasbourg, ont depuis peu tenté de porter la lumière. Il y a là, musicalement, un tas de problèmes obscurs, des rébus de rythmologie mensuraliste emberlificotée d'un latin de cuisine et matinée de mystico-symbolisme. Au fond, rien n'est moins certain qu'une corrélation rigoureuse entre la pratique artistique et ces règles alambiquées, variables selon les traités ou quelquefois contradictoires, ni surtout plus douteux que la priorité de celles-ci. A l'instar de toutes théories, il est infiniment probable qu'on ne doit voir ici qu'une systématisation plus ou moins tardive des procédés de l'empirisme instinctif, gauchement codifiés par de pieux, vétéilleux et ténébreux scolastes. L'expérience démontre en tout cas qu'en appliquant ces prescriptions pédantes à la lettre on obtient, pour la transcription mélodique, des résultats aléatoires, parfois ostensiblement torturés et de spontanéité peu plausible. Nulle autre part le secours de l'intuition ne s'ac-

cuse plus nécessaire. En dépit « d'une double compétence d'archiviste et de musicien qui ne s'était pas encore rencontrée » et de quoi la prière d'insérer vante l'auteur, le travail de M. P. Aubry n'apporte pas de bien manifestes clartés dans la question purement musicale. Il semblerait plutôt en escamoter la controverse, dans une dissertation qui se confine à peu près entièrement sur le terrain historico-biographique ou littéraire, avec une brève échappée chez les théoriciens que Coussemaker compila. Son interprétation des textes musicaux diffère de celle adoptée par lui tout récemment pour le *Manuscrit de Bamberg*, sans qu'on sache pourquoi, ni qu'il l'explique. En résumé, ouvrage de vulgarisation propre à la diffusion de connaissances peu répandues hors des bibliothèques. — Quelque secrète humiliation qu'en puisse nourrir notre sexe, il n'est chez nous sans doute à l'heure actuelle que la musicographie masquée du pseudonyme Michel Brenet, qui fût capable d'entreprendre sans perplexité la tâche de retracer la vie et l'œuvre de **Haydn** et de l'accomplir de la sorte. Cet œuvre innombrable, multiple, épars depuis plus de cent ans, oublié, en partie perdu, est aujourd'hui pour les trois quarts peut-être presque du ressort exclusif de l'érudition. Celle de M. Brenet s'est acquise une réputation européenne et on en apprécie une fois de plus ici la sûreté exceptionnelle et l'étendue. Cette science pourtant n'est rien moins que d'un pédagogue ou d'un annaliste frigide. Le même récit animé, captivant, perspicace qui d'abord fait revivre à nos yeux la figure malingre et la prosaïque existence du bonhomme Haydn, qui scrute finement son âme pondérée, tendre, espiègle, candide, innocemment pratique, nous guide aussi à travers la mêlée des créations du Maître, opéras, messes, oratorios, quatuors, symphonies ou sonates. L'analyse purement musicale est copieuse, compréhensive, et l'étude des origines de la *Symphonie* est particulièrement intéressante, encore que le principe en puisse suggérer quelque critique. L'auteur y énumère les précurseurs de Haydn dans une forme dont il passa longtemps pour l'inventeur, mais en considérant peut-être trop spécialement à cet égard la forme générale extérieure, le nombre et l'ordre des mouvements hérités de la *Suite*. Ce qui, en réalité, distingue essentiellement de celle-ci et caractérise le plus profondément la symphonie, c'est, avant tout, le *développement thématique* inhérent à l'*allegro* initial de ce que nous dénommons la « forme-sonate » et dont la symphonie et le quatuor ne sont que des aspects divers. Il semble donc que ce soit dans l'apparition de ce développement thématique, de cette trituration des motifs qui devait constituer le paradigme et la substance de la symphonie jusqu'en ses avatars suprêmes, qu'il eût été le plus pertinent en l'espace de signaler les devanciers de Haydn. Cette évolution spécifique de la forme-sonate n'est ici qu'effleurée en un paragraphe (p. 179).

prouvant pourtant que M. Brenet, qui ne l'ignore point, y songea. Et sans doute, est-ce à l'exiguïté du format uniforme imposé qu'il faille attribuer cette lacune unique dans un ouvrage aussi complet par ailleurs et aussi remarquable. — Peut-être la même cause n'est-elle pas non plus étrangère à l'effacement relatif de l'exégèse spécifiquement musicale dans le volume de la collection dédié à **Wagner**. Nul ne sera, certes, surpris que, sans négliger à priori le musicien, M. Henri Lichtenberger ait volontiers envisagé surtout, dans l'œuvre dramatico-lyrique de son héros, le « poète et penseur » qu'il commenta naguère, et c'était là déjà amplement de quoi remplir le cadre à sa disposition. Il eût fallu au moins autant de place pour traiter du pur ouvrier sonore, démêler ses filiations, ses emprunts, ses conquêtes originales, pour disséquer un art où s'enchevêtraient les apports les plus disparates, où les ressources plastiques aussi bien qu'expressives de deux siècles entiers s'amalgament harmonieusement au service du prodigieux génie qui s'en empare, les enrichit, les transmue ou les transfigure, et les épuise à tout jamais. Car ce que Wagner a touché se révèle inutilisable après lui. Son œuvre incarne la synthèse et le superbe aboutissement, mais marque aussi la fin d'une ère de la musique. Et c'est pourquoi, ainsi que le constate M. Lichtenberger, qui vient d'analyser les théories du dramaturge et les spéculations du philosophe, « Wagner n'est plus le maître que suivent nos musiciens contemporains ». Le stade de l'évolution harmonique instauré par le romantisme weberien se dénonce épuisé dès *Tristan* et se ferme définitivement sur *Parsifal*. Il fallait tourner la page. Nous l'avons fait, mais non sans quelque serrement de cœur. Et depuis, si nous avons connu d'autres beautés poignantes, nous n'en avons pas vu encore d'aussi radieusement formidables. Nous avons savouré d'autres ivresses, goûté des philtres non moins capiteux et subtils, mais nous n'avons pas encore éprouvé la pareille puissance d'une hypnose d'ivresse dionysiaque et de contemplation apollinienne qui nous arrachait à la terre, et qui nous transportait sur de si hautes cimes qu'il nous semblait vivre parmi les dieux dans une frénésie sereine, habiter un Walhall de lumière, être des dieux nous-mêmes avec l'univers sous nos pieds. Sans doute, ce temps est passé. Il est tombé, le voile d'illusion divine qui nous dissimulait les planches du théâtre, ses oripeaux, ses machinistes. Nous avons relégué Walhall et Montsalvat dans la remise des décors, l'anneau, le cygne et le dragon au magasin des accessoires avec la pharmacie d'Isolde, et Grane à l'écurie. Nous avons percé le néant d'une métaphysique entortillée de mégalomano-panthéisme, et le factice infus d'une humanité légendaire, titanesque, olympienne, immuablement surhumaine. Mais surhumaine, outrée, factice comme tout ce fatras, parce que notre réalité n'était point à la taille du visionnaire; surhu-

maine parce que rêve d'un surhomme dont la seule musique était le condigne langage et de qui l'œuvre sonore se dresse impérissable sur ces décombres en sa « surhumaine » splendeur. Car, consciente ou non, en effet, c'est bien là l'occulte impression que désormais nous laisse sa beauté purement musicale, et rien n'est plus pénétrant que le rapprochement qu'indique M. Lichtenberger entre Wagner et l'olympien Goëthe. Ici ou là, nous ressentons confusément que notre humanité est dépassée, notre moi dissous, sublimé dans un macrocosme idéal, et, jusqu'en notre émoi incoërcible, nous discernons « l'art » du démiurge qui crée un monde à son image et à son envergure. Des génies de l'envergure du pur musicien Wagner sont rarissimes dans tous les arts et dans tous les siècles. En musique, il faut remonter à Josquin pour découvrir un équivalent alliage de la puissance gigantesque et de l'eurythmique beauté, une telle fusion de l'instinct ingénu et de l'intelligence spéculative, un aussi merveilleux équilibre entre la sensibilité spontanée et la maîtrise, entre le génie et la suprême activité de ce qu'on nomme le talent, pour quoi il n'est peut-être de comparable à *Tristan* dans l'art sonore que *le Miserere* du vieux polyphoniste. Et c'est aussi jusqu'à Josquin qu'il nous faut reculer afin de retrouver une semblable consécration unanime de l'élite qui glorifie, des multitudes qui acclament et des émules qui s'inclinent. Seulement, pour Wagner, le triomphe vint tard et; pour l'attendre, il n'avait pas l'opulence au berceau de Goëthe, ni les abbayes de Josquin. On reste confondu qu'il ait pu le préparer et l'atteindre, en lisant chez M. Lichtenberger la vie de misères mesquines, de luttes, de déboires, de soubresauts où se débattit jusqu'au bout cet être interrassable, tandis qu'il pétrissait son œuvre harmonieux et colossal. On est presque saisi de stupeur, comme au spectacle d'une force de la nature, devant ce vainqueur du destin lançant, quasi-septuagénaire, *Parsifal* en défi au temps, et s'éteignant dans une apothéose. Celui qui déchaîna le vertige ébloui des foules frémissantes gît à Bayreuth, dans le jardin de Wahnfried, « sous un grand bloc de marbre sans ornements, sans inscription ». Mais point n'est besoin qu'on y grave celle que nos souvenirs balbutient et que les pèlerins murmurent qui vont se pencher sur sa tombe : « *Ruhe, du Gott...* »

MEMENTO. — *La Musique à Lyon au XVIII^e siècle*, par Léon Vallas, premier volume d'une histoire et reconstitution de la vie musicale dans l'antique cité française, accueilli par son Université comme thèse de doctorat ès-lettres. Malgré quelques coquilles dans les chapitres sur « l'Harmonie » et « le Tempérament », fort intéressant est tout ce que M. Vallas dit de Rameau qui fut organiste à Lyon en 1714. Travail des plus sérieusement documentés. Exemple qui devrait bien être imité dans nos provinces. — *La Belle Musique*, par M. Jean d'Udine, que l'auteur s'amusa à calligraphier

et à orner de dessins à la plume. Heureusement que M. A. Devambez y ajouta des illustrations en couleur charmantes. Joli cadeau à faire à un enfant, toutefois pas au-dessus de sept ans, si on ne veut pas risquer de faire trop rigoler le lecteur. — *Souvenirs de Mlle Duthé*, de l'Opéra (1748-1830), publication qui relève à peine de ma rubrique. La préface de M. Ginisty pourtant y dévoile, au plus galant de nos siècles, les origines d'une tradition que des esprits chagrins et jansénistes s'obstinent à tort ou à raison à reconnaître et à tancer dans notre Opéra d'aujourd'hui. Il paraît que l'établissement était alors une manière de « lieu d'asile », de quoi les pensionnaires dûment enregistrées jouissaient *ipso facto* de la prérogative d'une entière liberté de mœurs à la barbe, non seulement de leur famille déchue de tout pouvoir sur ces émancipées, mais aussi de certaine brigade de la maréchaussée qui opérerait aujourd'hui dans les fourrés du Bois de Boulogne. De sorte que, si l'honneur est comme une île escarpée et sans bords, notre Opéra offrait à celles qui en étaient dehors un vrai bord d'élection pour un abri hospitalier et sûr. — *La Religion de la Musique*, par M. Camille Maclair. Livre éloquent d'un poète qui devient de plus en plus musicien. Pages excellentes entre beaucoup d'autres sur Liszt, Wagner et *Boris*. Visible cicatrisation de la tumeur debussytophagienne, traumatisme éphémère ; symptômes de ravelisme réparateur. Sensibilité toujours exceptionnellement délicate et assimilatrice.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Le Septième Salon d'Automne. — Il y en a deux. Nous le savions dès longtemps et nous avons toujours, ici, tenu compte de cette fondamentale dualité du Salon d'Automne. Mais elle est, cette année, si nettement accusée par le système de présentation, — du reste, excellent, et dont il faut sans réserves louer M. Manguin, son initiateur, — qu'elle prend une importance neuve et qu'on croit devoir la signaler comme une caractéristique essentielle.

On y peut aussi voir un utile avertissement.

L'une des deux parties du Salon d'Automne est une « filiale » du Champ-de-Mars, l'autre un Salon des Indépendants, choisi, concentré, typique. La rencontre des deux groupes somme la production du temps, met en présence des adversaires irréconciliables, nous offre une démonstration par le fait de l'intérêt de certains efforts et de l'inutilité des autres. Les origines du Salon d'Automne le destinaient à ce rôle, puisqu'il est né d'une entente, un peu artificielle, entre des esprits très différents, qui venaient, ceux-ci, tout justement, du Champ-de-Mars, voire des Champs-Élysées, et ceux-là des Indépendants. L'intérêt d'une comparaison immédiate entre les tendances et les œuvres les plus opposées n'est pas discutable ; son danger, non plus. N'est-il pas à craindre que, trop occupés à s'entre-dévisager, les deux partis ennemis en oublient quelques traits constitutifs de leur