

MEMENTO. — Théâtre de la Nature, de Courçay (Indre) (13 août), *le Réveil*, pièce de M. Henri Guerlin, dont l'action se situe au temps de Jeanne d'Arc.

ERNEST GAUBERT.

### MUSIQUE

Jean Chantavoine : *Liszt* ; Romain Rolland : *Handel* ; Lionel de la Laurencie : *Lully* (Collection des *Maîtres de la Musique*, F. Alcan, éd.). — Ernest Dupré et Marcel Nathan : *Le Langage musical* (F. Alcan, éditeur).

La collection des *Maîtres de la Musique* poursuit, avec une régularité quasi-automatique, le cours de ses publications, et, rien que par cela même et l'ensemble qui en résulte, devient fort intéressante. La division du travail, dont les inconvénients sont flagrants, apparaît évidemment son défaut, sans doute inévitable, mais à la fois sa qualité. On peut la discuter en gros et en détail, regretter son décousu chronologique, l'hétérogénéité d'esprit et l'inégalité de valeur des ouvrages qui la composent. Il n'en reste pas moins que cette collection réussit à constituer peu à peu et très rapidement une bibliothèque des plus utiles à toutes sortes d'égards, et répondant à un besoin si manifeste que même il a suscité la concurrence. L'application des procédés de la critique historique dans le domaine musicographique a eu les plus heureuses conséquences. Aussi, tandis que l'analyse purement musicale y demeure parfois incertaine, superficielle ou arbitraire, la documentation sur la vie, la carrière et les œuvres des maîtres s'atteste généralement le plus substantiel et précieux de ces monographies. C'est assurément surtout par la partie biographique que se distingue le **Liszt** de M. Jean Chantavoine. On sent ici l'auteur en pleine possession de son sujet et son récit fidèle est le plus captivant qui soit. Il y déploie une véritable verve, souvent amusante et même un peu rosse. Racontant que Liszt présenta Chopin à George Sand, il ajoute en note : « Quelques années plus tard, il lui fit aussi cadeau d'une pipe ». Les traits savoureux, significatifs abondent et burinent de façon saisissante la physionomie du héros romantique et des partenaires ou comparses de sa prestigieuse épopée. Le caractère de Liszt, avec sa grandeur et ses faiblesses, est finement fouillé et, quoique peut-être on souhaiterait en certains endroits plus d'émotion, l'admiration, l'indulgence et quelque ironie concourent à une véracité perspicace et des plus évocatrices. En revanche, la partie musicale est beaucoup moins réussie. Comme dans le *Beethoven* que donna précédemment M. Chantavoine, elle offre plutôt les allures d'une énumération, délayée dans un commentaire trop souvent tout littéraire, et où on regrette la rareté des dates qui pourtant sont, chez Liszt, d'une grande importance. Le court chapitre conclusif, « Influences et Influence », parle autant, sinon plus de peinture et de poésie que de musique, accordant ainsi

le poids de causalités à des prétextes aisément négligeables. Il n'est guère de compositeurs, en effet, chez qui les titres ou programmes puissent être oubliés ou même supprimés aussi impunément que dans l'œuvre de Liszt. A propos des emprunts ou réminiscences thématiques qu'on rencontre de lui chez ses contemporains, M. Chantavoine aurait pu se priver, à côté de Franck et de Wagner, de citer Raff ; d'autant plus que ce nom démontre nettement que de telles rencontres n'ont quelquefois rien de commun avec une « influence ». Par contre, celle de Liszt dans l'évolution de l'harmonie est totalement passée sous silence. D'un bout à l'autre du volume, il n'en est pas soufflé mot.

Le **Haendel** de M. Romain Rolland porte la marque de son talent robuste et si sincère, et naturellement aussi de ses idées, dont j'ai naguère signalé l'impénitent subjectivisme. Rarement toutefois l'auteur sembla s'être efforcé autant qu'ici de traiter objectivement la musique. Le sujet d'ailleurs l'y contraignait presque, et nulle tâche, en l'espèce, n'apparaît certes moins commode, sinon plus aride. L'examen de l'œuvre du « musicien » Haendel (1685-1759) est aujourd'hui quelque chose qui ressemble un peu à un problème abstrait. M. Romain Rolland note fort justement que celui qu'on tient surtout pour un auteur « religieux » fut en réalité un compositeur dramatique. Ses oratorios eux-mêmes sont, au fond, des drames lyriques. Malheureusement, cette dramaturgie sonore apparaît tellement loin de nous qu'elle nous est, à l'heure actuelle, infiniment plus étrangère, non seulement que celle d'un Rameau (1683-1764), mais même que celle bien antérieure d'un Lully (1633-1687). Et, soit dit en passant, il est extrêmement remarquable de devoir constater que le Florentin Monteverdi (1567-1643) s'affirme incomparablement plus près de notre sensibilité dramatico-lyrique que les trois susnommés. On a beau s'évertuer à une transposition rétrospective, l'unique émoi pour nous possible désormais, en face d'une œuvre de Haendel, est d'ordre avant tout musical. Encore que souvent pittoresque, descriptif, ainsi que l'a discerné Saint-Saëns, cependant ce n'est plus que le « symphoniste », le pur musicien, que nous reconnaissons et pouvons écouter en lui. Et, à ce point de vue, l'impression est complexe et plutôt un peu décevante. Sans doute, on n'éprouve guère à un plus haut degré la sensation de la « puissance » ; mais il est singulier que, nés la même année à un mois de distance, les deux génies teutons les plus « puissants » d'alors aient retardé de plus d'un demi-siècle sur leur temps. A l'heure où chez nous Couperin et « *der galante Genre* » dénonçaient une évolution harmonique féconde, annonçaient Gluck et, par la libération graduelle de la forme, préparaient la sonate et la symphonie classiques, Bach et Haendel ont cultivé avec prédilection les procédés déjà

désuets du contrepoint, de la fugue, les styles scolastiques ou traditionnels. Mais tandis que, familier dès sa jeunesse avec les clavecinistes français, Bach possédait une culture musicale universelle, M. Romain Rolland n'a peut-être pas assez insisté sur l'éducation à bien peu près exclusivement allemande et italienne de Haendel. L'observation est suggestive. En tout cas, la sensibilité harmonique est chez Bach incomparablement supérieure. Et, si la puissance de Haendel apparaît volontiers extérieure, décorative, sa polyphonie d'une maîtrise surtout plastique, si le plus profond même de son inspiration s'accuse essentiellement mélodique et, pour employer une heureuse expression de M. Romain Rolland, semble d'une beauté « toute nue », c'en est très vraisemblablement la raison principale. Il y en a d'autres. Ce Saxon ardent, impétueux, volontaire, jouissait d'une prodigieuse faculté d'improvisation et écrivait avec une équivalente rapidité. On pourrait presque dire qu'il improvisa toujours, au cours de sa carrière agitée d'imprésario obligé de produire sans cesse, oscillant du triomphe à la faillite, où son génie sans doute ne trouve pas souvent le temps de réfléchir, le loisir de rêver, de s'absorber dans la contemplation sereine. Musicien de la cour d'Angleterre, compositeur d'opéras voués à la virtuosité vocale importée d'Italie, d'oratorios bondés de doubles fugues, Haendel s'adressait évidemment à un public fort mêlé, matiné d'aristocratie et de puritanisme. On est un peu décontenancé de voir M. R. Rolland découvrir en son œuvre un « art qui plaît aux humbles » et « conçu pour le peuple ». Un peuple citadin, peut-être, et très spécial. Mais alors on pourrait le prétendre aussi de Meyerbeer et de M. Jules Massenet. En somme, à l'instar du Chevalier Gluck, Haendel par-dessus tout a cherché le succès et, ce faisant, il a prouvé une fécondité géniale à coup sûr, édifié quelques créations magistrales, grandioses, d'une massivité vigoureuse et impressionnante. Néanmoins, on rayerait son œuvre tout entier de la musique sans qu'il en résultât de visible lacune. Cet œuvre gît en marge de toute évolution, sensorielle ou intellectuelle. Aussi s'estompe-t-il peu à peu dans un oubli bientôt définitif, de moins en moins apte à nous émouvoir pas plus qu'à nous intéresser.

La monographie consacrée à **Lully** par M. Lionel de La Laurencie peut compter pour un chef-d'œuvre du genre. Sous les allures modestes d'un ouvrage de vulgarisation, c'est un travail profondément original, où l'auteur n'use pas un instant de renseignements de seconde main. Il a compulsé les archives, visité les notaires et les bibliothèques, lu et relu les partitions, tout contrôlé, vérifié, corrigé ou complété par des découvertes personnelles, et, par une documentation aussi irrécusable qu'abondante, il a éclairé et élucidé de façon décisive, en tous ses coins et recoins, un sujet comportant jusqu'ici

nombre de points obscurs ou controversés. Mais M. de La Laurencie ne connaît pas seulement l'existence et les productions de Lully, son érudition n'est pas moins inépuisable et sûre à l'égard du milieu ambiant évoqué, de l'époque entière où fleurit son héros, et son récit alerte, élégant et précis aboutit à la plus vivante restitution historique. Le plaisir passionné qu'y prit manifestement l'écrivain induit à excuser son extrême indulgence pour celui qui lui en fournit l'occasion. En dépit des précautions du narrateur, on se convainc sans peine que Jean-Baptiste Lully fut vraiment un sale type, grossier, vil, impudent, avide, plat devant les puissants, arrogant et brutal avec les faibles, et de mœurs aussi peu recommandables que son caractère. Les intrigues de cet arriviste forcené associaient au toupet les grimaces et les bassesses. Il flagorna Louis XIV en bouffon plutôt qu'en courtisan, et il en récolta la plus extraordinaire fortune qu'aient enregistrées les annales de l'art sonore. Durant un tiers de siècle, ce pître accapara et monopolisa la musique en France. Rivaux, émules ou confrères sont annihilés ou subalternes. Rien ne doit exister ou se produire sans son assentiment. Le cas est unique et intéressant à étudier. En réalité, il s'agit de la création d'une forme d'art qui a fait son chemin depuis, d'une forme qui fut et est restée si longtemps « nationale » qu'on ne peut la dénommer autrement que *l'opéra français*. Et c'est l'opportunisme, la malléabilité d'assimilation d'un Italien roublard qui en cristallisa décidément la matière et en appliqua la formule. Il est curieux que cette formule, à l'origine, se rapproche étonnamment du système élaboré par le « théoricien », mais heureusement démenti par le « musicien » Wagner. M. de la Laurencie montre que l'opéra est né peu à peu d'une amplification du *ballet de Cour*. Dans ce cadre fastueux et traditionnel, Lully installe en souveraine *la tragédie*, aux côtés de laquelle la musique ne remplit qu'un rôle ancillaire ou du moins expressément subordonné. Ce qui est l'essentiel ici, c'est le discours de la parole, à qui sont adjoints rythme et son, mais étroitement assujettis. Malheureusement, confectionnée et versificotée par Quinault, cette tragédie est toute abstraite en sa fadeur grandiloquente; ses personnages sont des pantins en baudruche; son intrigue édulcorée, superficielle, vaine, « n'admet aucun conflit intérieur ». On n'y découvre pas la moindre trace de cette humanité éternelle qui, chez Monteverdi, nous point si violemment encore à l'heure actuelle. Avec son méli-mélo de décor, de machinerie, de cortèges, de dialogues ou airs langoureux coupés d'intermèdes dansés, son succès triomphal démontre que l'opéra lullyste correspondait à la mentalité contemporaine. Ce spectacle pompeux et inane est l'une des manifestations les plus représentatives de cet « art de société » dont depuis deux cents ans notre génie national traîne comme un boulet

le poids mort, une éloquente émanation spontanée de ce « Grand Siècle » auquel nous devons tout l'abstrait, le déclamatoire, le chiqué, tout le pédant et le conventionnel dont sont contaminées dès l'école notre pensée et notre sensibilité françaises. Il semble pourtant que Lully n'ait pas été dépourvu de quelque génialité native. Il fut d'une fécondité peu commune. Sa verve mélodique est souvent d'une indéniable verdeur, et parfois d'un ingénu sentiment populaire. Il paraît avoir fixé une forme, d'ailleurs transitoire, de l'Ouverture et doté la chorégraphie des « airs de vitesse ». C'est le plus clair de son bagage de musicien. Son harmonie, plate et banale, est aussi quelconque que son écriture ; le tout est un tissu de lieux communs. Musicalement on ne s'expliquerait pas la gloire et l'influence de Lully. Mais le fondateur de « l'Opéra français » fut avant tout un amuseur, et la musique n'était qu'un élément, au fond, presque accessoire de l'art de cet imprésario.

Deux médecins, MM. Ernest Dupré et Marcel Nathan, ont publié chez le même éditeur un volume intitulé **le Langage musical** dont le contenu ne répond qu'imparfaitement à son titre. C'est, en résumé, un recueil d'observations pathologiques, la description de troubles de la sensibilité consécutifs à des lésions ou maladies. Dans une autre partie du livre, les auteurs se sont donné la peine superflue de réfuter feu Lombroso et d'établir que Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert, Chopin, Berlioz et Wagner n'étaient pas fous. On s'en doutait un peu, et on ne voit guère quel rapport a cette démonstration avec le sujet annoncé. L'exposé préliminaire, où celui-ci est plus spécialement traité, apparaît fait de généralisations hâtives ou spécieuses. MM. Dupré et Nathan s'y révèlent assez superficiellement avertis, non seulement sur les œuvres, mais en ce qui concerne l'évolution et même aussi la science musicale. Ils en semblent surtout indirectement informés et, en remarquant qu'ils s'appuient avec insistance sur l'autorité de M. Jules Combarieu et de M. Charles Lalo, on déplore qu'ils leur aient accordé une confiance excessive. Le premier n'est qu'un compilateur incohérent, personnellement ignorant de tout ce qui touche à la musique et totalement incapable de compréhension. Quant à la thèse qui valut à M. Charles Lalo son diplôme de docteur ès lettres, c'est un travail pavé d'excellentes intentions, mais d'une témérité presque primaire, à la fois entièrement de seconde ou troisième main et dénué d'une critique inaccessible à l'auteur qui, pour excuser auprès du jury l'incertitude de ses connaissances, déclarait qu'habitant la province il n'avait à sa disposition que des ressources locales, insuffisantes pour une documentation plus sérieuse et une culture musicale plus complète. Il est vraiment regrettable que le prétexte d'un examen et d'un grade en Sorbonne, sans compter la couleur d'une couver-

ture, puissent conférer une apparence scientifique à un essai de ce genre. On ne peut certes que se réjouir de voir l'Université s'intéresser de plus en plus à la musique, mais peut-être serait-il nécessaire qu'elle en organisât d'abord chez elle un enseignement historique et spéculatif qui manque absolument dans notre pays, et dont, depuis environ un siècle, l'institution de Conservatoires, destinés à des praticiens professionnels, semble avoir détourné les esprits. Je tâcherai de revenir sur la question, qui devient peu à peu d'actualité brûlante.

JEAN MARNOLD.

### ART MODERNE

Auguste Rodin : *L'Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset.

Les Entretiens sur l'Art d'Auguste Rodin (rapportés très fidèlement et très bien présentés par M. Gsell) nous offrent un document de premier intérêt. Voici accrue d'un volume, et non des moindres en qualité, cette bibliothèque de l'art expliqué par les artistes où figurent le *Journal* de Delacroix, les *Maîtres d'autrefois* de Fromentin, le livre de Bracquemond : *Du dessin et de la couleur*, les *Promenades au Musée du Louvre* de J.-F. Raffaëlli, le livre de Paul Signac *d'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, le *Rodin* d'Henry Duhem ; les livres d'artistes écrivant d'esthétique générale ou d'esthétique particulière sont toujours savoureux, précis, informés. L'artiste a toujours raison d'écrire des propos d'art, soit qu'il se borne à étudier des techniques comme Henry Cros dans son *Encaustique* ou Dinet dans ses *Fléaux de la peinture*, soit qu'il s'élève à des considérations philosophiques et envisage les synthèses de l'art. Ces livres sont surtout attrayants quand l'artiste y parle de son art propre, de ses méthodes, de ses moyens, de ses visions ; plus il parlera de lui-même, plus il intéressera notre curiosité. Plus importants seront son œuvre et sa place dans l'art, plus le document qu'il nous apporte sur sa pensée prendra consistance et vie durable ; c'est dire qu'un livre de Rodin sur l'Art appelle les curiosités les plus intelligentes et les plus légitimes. C'est un des artistes les plus complets de notre temps, et qui fut des plus discuté, et de ceux qui révélèrent des formes nouvelles de leur art qui nous donne ici les lignes générales de sa pensée et de sa technique.

Rodin, dans ces entretiens, s'explique, se commente et même se raconte d'un ton à la fois modeste et olympien. Il ne dit pas tout, mais il fait des confidences. On a écrit sur lui beaucoup d'études, dont il a dit que ce sont de curieux ou d'excellents *profils*. Il ne s'y sent point délimité. Dans toutes ces études sur Rodin il fallait compter que le tempérament propre du critique influencerait sur l'image qu'il se faisait