thème d'un des très beaux contes dialogués des *Victimes grimacent...* de Frédéric Boutet). C'est d'ailleurs un thème éternel et que M. Louis Payen a traité avec sobriété et avec force. Le tribun Marcus se laisse éblouir par le succès, mais Tamyris, qui est d'une qualité d'âme plus fine et plus fière, malgré son amour pour Marcus, n'a pu oublier son père et ses anciennes attaches avec les vaincus. Dans une scène fort émouvante, obligée de choisir entre le père et l'amant, entre le passé et le présent, Tamyris qui, comme tous les nobles cœurs, penche toujours vers les vaincus, reproche à Marcus de n'avoir su que donner de « nouveaux maîtres » à Myrilène. Heureusement pour la gloire du tribun que les paroles de Tamyris trouvent écho dans son âme. Il instaurerait le règne de la paix, du pardon, de la bonté si la vieille Sémia lui en laissait le temps. Cette esclave rêvait non de fraternité, mais de vengeance. Le meurtre de Marcus a le pouvoir d'éclairer les âmes des deux partis et Tamyris exalte dans un hymne éclatant la beauté des aubes futures :

L'azur s'ouvre devant notre rêve sublime
Et l'avenir nous tend la main !...
Le bonheur ce n'est pas d'arriver sur les cimes,
C'est d'en indiquer le chemin !
D'autres prendront la tâche où vous l'aurez laissée
Et, crevant le mur des prisons,
Sauront donner enfin une aile à la pensée
Pour planer sur les horizons...

M. Aymé Kunc avait composé, pour cette tragédie une musique large et profonde que M. Nussy-Verdié fit exécuter avec maîtrise. M^{lles} Panis et Campredon, MM. Journet et Altchevsky furent excellents, comme de coutume.

M. Joubé fut un Marcus superbe et M^{lle} Madeleine Roch prêta à Sémia sa voix d'airain. Quant à M^{lle} Gilda Darthy, elle avait pour triompher dans Tamyris la beauté, la noblesse des attitudes, la clarté de la voix. Louons encore Louis Bourny, admirable comédien. M. de Beauxhostes avait monté *les Esclaves* avec son luxe coutumier de décor et de figuration.

MEMENTO. — Théâtre de verdure de Marnes la Coquette (27 août) : « *l'Arc-en-ciel* », de Michaud d'Humiac. — A Toulouse, on a joué une pièce en vers bien frappés : *la Justice du Roy*, de M. Marius Labarre, le poète du *Fleuve*.

ERNEST GAUBERT.

MUSIQUE

Louis Laloy : *la Musique chinoise* ; Henri de Curzon : *Meyerbeer* ; M. D. Calvocoressi : *Glinka*. (Collection des *Musiciens Célèbres* ; Henri Laurens, édit.).

La Musique chinoise, de M. Louis Laloy, n'est pas, comme on pourrait croire, un ouvrage didactique. Sans doute, l'auteur

n'omet point d'y exposer les systèmes d'intervalles et d'échelles, sans compter de très intéressantes observations d'acoustique ; il y décrit la notation et les instruments nationaux. J'ai même eu le plaisir d'y trouver (p. 49) le dessin d'une double flûte dont, d'après le contexte, les orifices auraient été bouchés, ne permettant ainsi la production des sons qu'au moyen des trous percés sur les tuyaux, ce qui corroborerait l'hypothèse que j'émis à propos de l'aulos double dans une étude sur *les Fondements naturels de la Musique grecque antique*. Mais, tout en accordant l'importance qu'il convient à une partie technique indispensable, et d'ailleurs substantielle et documentée, le musicologue analyse, avec un charme d'expression très évocateur, le rôle de l'art sonore dans la vie publique et privée des Célestes. Outre ses significations rituelles dans les cérémonies religieuses ou impériales, il y révèle une interprétation éducatrice et un symbolisme magique ou panthéiste qui se rapprochent singulièrement des spéculations analogues des vieux Hellènes. La différence apparaît cependant profonde, que démontrent les résultats. La musique des Chinois et celle des anciens Grecs trahissent évidemment une origine commune. On rencontre dans l'une et dans l'autre le système de formation des intervalles dit *pythagoricien*, qui utilise uniquement les fonctions du rapport $3/2$. Mais, tandis que chez les Grecs ce système semble n'avoir été qu'un des aspects divers de l'élaboration des échelles ou des intonations et n'intervient que tardivement dans la pratique, il est chez les Chinois dès les temps les plus reculés la base de l'art musical. On ne découvre nulle part ici la trace de cet empirisme fécond, scrutant la nature objective, et engendrant l'évolution d'Olympos à Terpandre, de Terpandre à Pythagore ; suscitant, avec les querelles entre canoniciens et harmoniciens, les intuitions d'Aristoxène. Dès ses manifestations les plus lointaines, la musique chinoise apparaît figée dans un gabarit purement numérique, soumise à la réglementation d'un système abstrait, intellectuel, si dédaigneux des virtualités du phénomène objectif, que bientôt il échoue à une sorte de tempérament arbitraire et stérile. Il semble que la sensualité de ce peuple énigmatique ait exploité le son avec une indifférence toute subjective, satisfaite d'un agrément superficiel et à tout jamais résignée à une convention principielle. On s'en expliquerait peut-être pourquoi, à travers tant de siècles, la monodie chinoise n'a pas su, comme sa rivale, aboutir à un art polyphonique et moins encore à l'harmonie. Il en est résulté une musique étrange, généralement un peu enfantine, mais parfois d'une poésie pénétrante, ainsi que le prouvent certains spécimens cités par M. Louis Laloy, entre autres une marche funèbre (n° 6, p. 124) où, malgré l'emploi de gammes incomplètes, on reconnaît nettement l'hypophrygien et surtout, dans le « trio », le phrygien des modes grecs.

Le volume consacré par M. Henri de Curzon à **Meyerbeer** est une apologie et, à ce titre, pourrait certes passer pour un acte de courage à notre époque, s'il s'y agissait réellement de musique. Mais l'auteur semble escamoter avec une inconsciente dextérité ce point spécial du sujet. Il raconte moins la vie que la carrière de son héros, énumère ses productions, ses succès et exalte jusqu'à *Robert le Diable*. Musicalement, il insiste tout juste sur l'originalité du récitatif et de l'orchestration du compositeur. En dehors de cela, il se réfère au retentissement des œuvres dans la presse et aux éloges de quelques contemporains de marque, dont Weber et Wagner. En ce qui concerne le témoignage du premier, par quoi il commence son livre, M. de Curzon aurait pu rappeler le curieux traité, imaginé et rédigé par Weber, qui unissait en une sorte de *Bund* les élèves de l'abbé Vogler, et où chacun des signataires s'engageait à soutenir et défendre ses anciens condisciples par sa plume ou ses relations. Weber tenait ici simplement sa parole. En revanche, il se plaint, dans sa correspondance, de la tiédeur de Meyerbeer à rendre la pareille. Quant à Wagner, si, vers 1842, il admira Meyerbeer en « un article de trois cents lignes », ce fut évidemment par reconnaissance et, de plus, à une époque où il entrevoyait à peine son idéal d'artiste et de musicien. Plus tard, il changea notablement d'avis, ou plutôt s'exprima librement, et son jugement de 1850 est le seul dont on puisse légitimement faire état. M. de Curzon eût dû se contenter des compliments de Berlioz à un confrère, en somme, influent au théâtre, et qui y cultivait d'ailleurs une esthétique dont le critique des *Débats* ne fut jamais choqué. Mais, en art, les opinions des contemporains, quels qu'ils soient, n'ont guère qu'une valeur documentaire, et on aurait aimé que M. de Curzon s'en passât pour établir la sienne, ou du moins ne s'en contentât pas exclusivement pour la justifier. C'est par un recul dans le temps que l'œuvre d'un artiste se situe, prend son rang véritable, dénonce son mérite ou ses tares et apparaît passible d'une appréciation impartiale. On ne peut méconnaître que l'opéra meyerbeerien soit unanimement devenu représentatif aujourd'hui de l'ère la plus triste, la plus déplorable du théâtre lyrique européen et, en particulier, français ; et même à ce degré qu'en l'honneur de son principal acteur, auquel on adjoint volontiers Scribe et Halévy, quelques historiens l'ont baptisée « la période juive » de l'opéra. Et, si on y veut élucider la part de responsabilité propre de Meyerbeer, c'est probablement en cherchant dans ce sens qu'on peut le mieux se l'expliquer. Quoique dispersé par le monde et naturalisé un peu partout, le peuple juif a conservé des caractéristiques fortement tranchées, qui constituent pour lui une originalité indéniable et dont les siens ont tous les droits de se targuer. Il serait donc, à propos de son œuvre, aussi oiseux et antiscientifique de faire

abstraction du sémitisme de Meyerbeer, que par ailleurs du germanisme d'un Schubert et d'un Schumann, du gallicisme d'un Couperin ou du slavisme d'un Chopin. Et on arrive alors à des observations intéressantes. L'évolution de l'art musical s'est effectuée depuis mille ans au moins dans notre Europe occidentale, et il semble que le croisement des génies nationaux divers ait été des plus bienfaisants pour leur floraison respective. Au delà des Alpes, l'apogée palestrinien de la polyphonie vocale, sur quoi se greffe aussitôt la fugue de Frescobaldi et l'homophonie des réformateurs florentins, dérive de l'influence gallo-flamande. Plus tard, l'influence franco-italienne aboutit outre-Rhin à l'épopée classique. Succédant à un accès de rossinisme, une influence allemande assez complexe produit chez nous d'abord un frankisme mâtiné de Bach et de Schubert, puis notre debussysme actuel, harmoniquement de filiation wagnérienne. Tandis que les individualités plus étroitement indigènes perdent peu ou prou à la comparaison, on constate que les plus grands créateurs ont possédé une culture musicale en l'espèce universelle, à savoir italo-franco-germaine. Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Liszt, Wagner, même Rossini et Verdi, ont indistinctement subi cette réciprocité d'influences ; et cela, manifestement sans dommage pour leur originalité personnelle ou nationale. C'est ici, en réalité, une assimilation sensorielle aussi spontanée que profonde qui, loin de prévaloir contre le génie autochtone, le stimule, le renouvelle, le féconde, et concourt à la formation de personnalités distinctes, exceptionnelles, autonomes, s'exprimant dans un langage homogène. La destinée de Meyerbeer ressemble étonnamment à celle de Gluck. Né à Berlin, condisciple et ami de Weber, il débute en musicien allemand. Puis il voyage en Italie et la séduction est irrésistible, absolue. Non seulement il compose des opéras italiens, mais il est, écrit-il lui-même, « si complètement *acclimaté* qu'il ne peut plus penser qu'en italien, sentir et éprouver qu'en italien ». Sur ces entrefaites, on lui propose de travailler pour l'Opéra de Paris ; il y accourt et on sait le reste. Sa fortune lui permettait de satisfaire jusqu'à presque l'érudition son goût et sa curiosité pour les choses de son art. Sa bibliothèque renfermait même nombre de partitions inédites, copiées d'après les manuscrits sur son ordre. Par l'étude autant que par les circonstances, Meyerbeer possédait donc à fond la triple culture susdite. Nul ne fut plus favorisé que lui pour en collectionner les sensations et en assimiler les influences. Cependant, c'est précisément cette assimilation qui apparaît chez lui inexistante. On a bien plutôt l'impression d'une sorte d'amalgame de réminiscences panachées, de pastiche, où les trois styles se coudoient sans se fondre, à la façon des couleurs d'un habit d'Arlequin. L'art de Meyerbeer est essentiellement hétérogène et, partant, impersonnel. Et on peut

se demander si cela ne provient pas surtout de sa race. La personnalité artistique est une assez mystérieuse chose. La sensibilité qui s'y objective est le produit complexe, autant d'une insondable hérédité, que d'une espèce de longue et permanente macération de la race dans un milieu ambiant, où les excitations d'ailleurs peuvent alors devenir fécondes. De multiples déterminations autochtones, voire climatiques, n'y interviennent pas moins sans doute qu'au bouquet capiteux d'un vin distillé par un cep centenaire, qu'à la saveur du fruit né d'un sol immémorial et incessamment cultivé par des générations sédentaires. Avec son ancestralité orientale et nomade, peut-être la race sémitique ne s'est-elle pas encore assez longtemps posée et reposée, suffisamment enracinée dans aucun des milieux que depuis des siècles elle parcourut plutôt qu'elle ne les habita. Chez ce peuple si remarquablement doué, où abondent les enfants prodiges, — et Meyerbeer le fut comme Mendelssohn, — il semble que l'assimilation soit aussi superficielle qu'elle est rapide, et que sa sensibilité éparpillée ne sache qu'utiliser les influences sans parvenir à les synthétiser, à les asservir et transmuier au profit d'une personnalité créatrice. En tout cas, dans l'art musical, qui émane le plus directement de la pure sensibilité, Israël n'a jamais « créé ». Jusqu'à présent du moins, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y arrivera pas dans l'avenir. Mendelssohn, d'une vingtaine d'années postérieur à Meyerbeer et qui paraît avoir été plus foncièrement « germanisé » que lui, offre déjà une homogénéité d'écriture qui peut passer pour un progrès. Mendelssohn pourtant n'évolua, donc ne créa jamais ; cette homogénéité est faite de formules et, dans son œuvre d'épigone, on reconnaît, non pas une assimilation réelle, mais bien plutôt un démarcage inconscient des styles de certains devanciers, — surtout Bach et Mozart — habilement accommodés au goût du jour. On trouverait plus près de nous des exemples analogues. Meyerbeer n'en était même pas là. A la fois polyglotte et isolé dans sa race, éclectique avide de toutes jouissances artistiques, averti de tous les styles, le musicien demeurait dépourvu de sensibilité propre. Aussi fut-il moins un artiste qu'un « dilettante », selon le mot fort juste de M. de Curzon qui le confesse. Je suis très convaincu de la sincérité de Meyerbeer. Evidemment il désira plaire au public, mais il n'est pas le seul, et on ne peut certes voir en lui un arriviste de la trempe du Chevalier Gluck. Au fond, je crois qu'il désira surtout la gloire, et très sincèrement. Si le musicien Meyerbeer obtint tout de go le succès par des moyens qui nous semblent aujourd'hui dénués autant de dignité que d'intérêt, c'est qu'il n'était pas un « artiste », qu'il n'avait rien en soi à révéler, à imposer. Parce qu'il ne fut qu'un « dilettante », il a été un « amuseur ». La conséquence était fatale et, à la réflexion, on est moins scandalisé de la chose que M. de Curzon

de l'épithète. Enfin comme, en dépit des leçons du brave abbé Vogler, son art composite et factice manque, non seulement de maîtrise technique, mais même de « tenue », sa mauvaise musique est par-dessus le marché de la musique d'amateur, dans tout le sens péjoratif du terme. A cet égard, il n'y a guère çà et là, surtout dans *l'Africaine*, que de rares exceptions qui confirment la règle. En résumé, le jugement sévère de la postérité mélomane et sa croissante indifférence pour Meyerbeer apparaissent surabondamment fondés. M. de Curzon le conteste par des arguments peu solides. « C'est une pauvre critique, dit-il, que celle qui juge les œuvres anciennes avec les aspirations et les impressions actuelles. » Mais Meyerbeer (1791-1864) mourut cinq ans après l'achèvement de *Tristan*. Et, même en écartant un précurseur tel que Wagner, il eut pour contemporains, au théâtre, le Beethoven de *Fidélio*, le Weber du *Freischütz*, d'*Euryanthe* et d'*Obéron*, le Rossini du *Barbier* et de *Guillaume Tell*, le Glinka de *la Vie pour le Tzar* et de *Rousslan* ; ailleurs il eut Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann et Liszt entre autres. Quoique à des titres fort divers, tous ces noms comptent noblement dans l'histoire « des aspirations et des impressions » musicales. On y salue, soit des génies facteurs d'évolution, soit des personnalités moins puissantes, mais indistinctement des sensibilités d'artiste. Le nom de Meyerbeer n'évoque rien de pareil, et pas même un rapport immédiat avec la musique. Il ne suggère d'abord qu'une idée de « spectacle », et du plus vain. Il est indissolublement lié à la forme à la fois la plus bâtarde, la plus chiquée et la plus ostensiblement industrielle de « l'opéra français » qui nous vint de Lully et du fameux « Grand Siècle ». Et cependant j'avoue que je préfère encore infiniment Meyerbeer à Mendelssohn. Dans le fouillis hétéroclite de son inspiration souvent triviale, boursouflée ou même du plus désarmant ridicule, on rencontre chez Meyerbeer des mélodies d'un charme inopiné, d'une chaleur et parfois d'une délicatesse expressives où se trahit musicalement un romantisme qui laisse pressentir jusqu'à quel art bien différent le « dilettante » se serait élevé sans doute s'il avait été — ou pu être — un « artiste ».

Meyerbeer m'a entraîné un peu loin et la place m'est trop mesurée pour commenter comme il faudrait le **Glinka** de M. Calvocoressi. L'auteur, qui s'est fait presque une spécialité de la musique russe, y possède une érudition peu commune. On trouve dans son livre la documentation la plus complète sur la vie et les œuvres de Glinka, mais en même temps des vues de portée plus générale à propos de l'art du musicien, une intéressante analyse de son caractère, de sa personnalité et de son importance. M. Calvocoressi discerne finement et montre que l'italianisme de Glinka fut plus superficiel et beaucoup moins gênant pour les contemporains qu'il ne nous le semble aujourd'hui.

d'hui, et n'entama aucunement sa sensibilité slave. La preuve en est d'ailleurs l'enthousiasme que déchaîna son premier opéra jusque parmi le peuple. Glinka a bien été vraiment le créateur d'un art national, et il le fut ingénument, presque sans s'en douter, poussé par un secret instinct qui protégeait son génie propre contre la domination des influences très variées entre lesquelles cet impénitent voyageur chercha longtemps sa voie, — mais, lui, sans devenir un « dilettante ».

JEAN MARNOLD.

LETTRES ALLEMANDES

Victor Fleury : *Le poète Georges Herwegh (1817-1875)*; Paris, Edouard Cornély, 10 fr. — Gustave Koehler : *Der Dandysmus im franzoesischen Roman des XIX^e Jahrhunderts*; Halle, Max Niemeyer, M. 3, 60. — Fr. Nietzsche : *Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von Richard Oehler, Leipzig, Insel-Verlag, M. 2. — Memento.

Georges Herwegh. — C'est un écrivain français qui, le premier, a assumé la tâche d'écrire un ouvrage complet sur Georges Herwegh. Le génial poète des *Poésies d'un vivant* est à peine mentionné dans les histoires de la littérature allemande. Une simple mention, chez Johannes Scherr, le place à côté de Hoffmann von Fallersleben et de Freiligrath. Sa « tendance révolutionnaire et républicaine très déterminée », son « feu pathétique » et « sa forme épigrammatique brillante » le placent très haut dans la poésie allemande. Mais c'est, dit l'historien, de la poésie politique qui plus tard a tourné à la satire. Les manuels scolaires sont plus sévères encore. Son « manque de tact à l'égard de Frédéric-Guillaume IV » est reproché à Herwegh, par le médiocre Otto Lange, comme un crime d'Etat. L'attitude qu'il observa devant la Prusse grandissante suffit à le classer et c'est à peine si on lui reconnaît la qualité de poète allemand. M. Victor Fleury a donc pu écrire sans exagération dans la préface de son bel ouvrage :

George Herwegh, plus de trente ans après sa mort, n'a pas trouvé son biographe. Ce silence, qui surprend d'abord, s'explique facilement : il faut chercher la principale raison de l'oubli qui s'est fait autour de son nom dans la fidélité de ses convictions démocratiques et dans sa haine de l'empire allemand qui lui ont aliéné longtemps les sympathies d'outre-Rhin.

Pour nous, Herwegh incarne par excellence le malentendu allemand. Par ses œuvres et par son attitude politique il contribua, pour une large part, à la régénération libérale de l'Allemagne, à ce mouvement à la fois national et cosmopolite qui, entre 1840 et 1848, semblait préparer l'unité des Germanies, mais dont l'idéal était diamétralement opposé à celui d'où devait naître plus tard le nouvel Empire. Imbu des idées de la Révolution française, Herwegh croyait pouvoir