

intéressant, dans ce cas. Chacun montrerait là son caractère. On verrait l'homme avant de juger l'œuvre. Au lieu de cela, elles n'offrent qu'un panégyrique plus ou moins direct de l'auteur et de la pièce, en un mot encore rien que de la littérature.

M. Georges de Tollemont a écrit **l'Abbesse de Castro**, drame en quatre actes et neuf tableaux, **Vanina Vanini**, comédie dramatique en trois actes et cinq tableaux, **Béatrice Cenci**, drame en deux actes, **Gonzalve de Cordoue**, drame en trois actes et huit tableaux, **Rachel**, drame en trois actes et six tableaux, et **Don Juan châtié**, comédie dramatique en cinq actes et dix tableaux, tout cela en vers, et réuni en deux volumes sous ce titre : **Chroniques en action**. M. Eugène Herdies a écrit **le Réprouvé**, un acte en prose, — M. Armand d'Artois, **Une Farce de Maître Villon**, comédie en trois actes et quatre tableaux, en vers, — M. J.-B. Girod, **Un Exploit de Mandrin**, épisode en un acte, en vers, — M. Guy de la Batut, **La Lueur dans la nuit**, poème dramatique en trois épisodes, — M. C. Perceval, **Le Prince Mélik**, pièce en deux actes, en prose. C'est à n'y pas croire, et pourtant c'est la vérité.

Et maintenant que je vous ai renseigné, il ne vous reste plus qu'une chose à faire : lire tout cela. Mais ai-je besoin de vous le dire ? Vous n'aurez garde d'y manquer, j'en suis bien sûr.

Une personne, qui ne me permet pas de lui faire une autre réponse, a bien voulu m'adresser, pour me remercier, me dit-elle, du plaisir qu'elle a à lire mes bavardages, une carte postale illustrée d'une aquarelle faite à mon intention. Le vieux Boissard a été touché et remercie.

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

J.-G. Prod'homme et A. Dandelot : *Gounod* (1818-1893), deux volumes (Delagrave, éd.). — Camille Bellaigue : *Gounod* (Collection des *Maîtres de la musique*; F. Alcan). — Memento.

Cette année est décidément l'année de **Gounod**, celle de sa quasi ou pseudo-apothéose, comme on voudra et choisira, chacun selon ses goûts. L'Opéra va bientôt donner la 1500^e de *Faust* et trois notables musicographes se sont rencontrés pour raconter la vie de son auteur. Dans les deux volumes qu'ils lui consacrent, MM. Prod'homme et Dandelot ont fait preuve d'historiens d'autant plus impartiaux qu'ils se sont « interdit toute appréciation, toute critique personnelle, se bornant à rapporter sur les œuvres de Gounod les opinions, souvent contradictoires, de leurs premiers auditeurs et juges; non seulement en France, mais aussi à l'étranger ». Grâce à ce parti-pris d'un ri-

goureux objectivisme; renonçant même à la moindre interprétation pour si peu que ce soit tendancieuse des témoignages contemporains, rien n'est plus intéressant que ce travail. On y trouve la documentation la plus complète autant sur la famille et l'ascendance de l'homme que sur la carrière et les productions du musicien. A tous égards les plus divers, les dates et les chiffres y sont fournis avec un détail aussi minutieux qu'abondant. On y lit, entre autres, le traité par lequel M. A. de Choudens, alors modeste éditeur de romances, achetait à Gounod et à ses librettistes la partition, fort discutée, de *Faust* pour la somme de dix mille francs, payables en plusieurs échéances; placement qui rendit depuis le jeune audacieux multimillionnaire. Par contre, un peu plus tard, M. Lemoine fit sans doute une affaire moins brillante en payant cent mille francs *Polyeucte*. On n'y est pas moins exactement informé sur l'aventure Georgina Weldon que sur la distribution originelle des opéras du maître, leur durée minutée par acte, le prix de leurs décors et costumes. Bref, avec des pièces d'archives en appendice, une bibliographie copieuse et enfin un catalogue chronologique de l'œuvre de Gounod, aucun révéable renseignement ne manque en cet ouvrage. C'est de la besogne excellente et, bien probablement, définitive.

Le livre que M. Camille Bellaigue écrit sur le même sujet pour la collection des *Maîtres de la Musique* est de toute autre sorte. Il s'agit ici, en effet, d'un dithyrambe. Si l'auteur ne s'y interdit nullement les « appréciations personnelles », au contraire, — et c'est son droit, — en revanche, il s'y interdit à priori « toute critique », et il nous en avertit sans ambages. Sa ferveur est d'ailleurs fondée sur de très touchants souvenirs. « Il n'est pas, avoue-t-il, un maître que j'aie connu davantage et que j'aie plus aimé. Quand je regarde en arrière, je le vois pour ainsi dire sur le seuil même de ma vie et, s'il est possible, plus loin encore; témoin ces mots tracés par lui sur le premier feuillet d'un exemplaire de *Rédemption*: *A mon cher Camille Bellaigue, que j'aime depuis l'enfance de son père.* » Puis, M. Bellaigue explique que ce fut le jour de sa première communion qu'il « fit personnellement la connaissance de l'illustre auteur de *Faust* et de *Roméo* », qui assistait à la cérémonie. Son père, au sortir de l'église, le présenta en ces termes : « Voici, maître, un enfant qui aime déjà la musique et votre musique. Voulez-vous ajouter à toutes les bénédictions qu'il vient de recevoir une bénédiction de beauté? » — « Alors, poursuit M. Bellaigue, Gounod, de sa voix chaude, vibrante, et que j'entendrai toujours, s'écria : « Mon enfant, aujourd'hui je ne suis pas digne de dénouer les cordons de ta chaussure. C'est toi qui portes Dieu dans ton cœur, c'est toi qui me béniras. » Et joignant le geste mystique à la parole ardente, sur le pavé de la place et le front découvert, on vit le grand artiste tomber à

deux genoux devant le petit garçon. Celui-ci ne le bénit point. Surpris et confus, il fit ce que peut-être vous eussiez fait à son âge : il pleura. Tel fut, entre le maître et le disciple, le commencement de notre inégale, mais tendre et fidèle amitié. » — L'anecdote n'est pas seulement, en somme, très gentille en sa candeur un peu ébouriffante, elle apparaît aussi typique. On peut la rapprocher de ce mot de Gounod à Saint-Saëns, l'interrogeant sur un coup de grosse caisse au début du *Gloria* de la *Messe de Sainte-Cécile* : « C'est le coup de canon de l'Éternité. » De telles réponses, quand elles ne sont point des boutades, trahissent une mentalité assez caractéristique. Comme aussi bien dans la précitée dédicace de *Rédemption*, on y remarque une imperturbable et grandiloquente incongruité de l'idée ou de la métaphore, qui évoquerait volontiers la figure de M. Homais ou de M. Joseph Prud'homme. Et le geste ici le cède à peine à la parole. De même que Gounod se prosternait en pleine rue devant un pauvre gosse effaré, pareillement M. Homais fût sans doute allé sans embarras, et gardant son chapeau sur la tête, pérorer dans la chapelle du catéchisme devant un auditoire impubère. Il serait évidemment excessif d'insister sur ce parallèle avec l'incarnation du bourgeoisisme primaire, mais il n'en correspond pas moins à quelque réalité capable d'élucider peut-être certains traits de la personnalité artistique de Gounod. Fils d'un père peintre et d'une mère artiste et mélomane, animé des aspirations les plus nobles, il est curieux que Gounod semble n'avoir pu s'élever jusqu'à une véritable culture artistique ; et, en disant culture, je n'entends pas celle qu'on acquiert par l'étude, mais celle qui résulte d'un émoi spontané de la sensibilité au contact du beau et aboutit à une compréhension intuitive, à une assimilation profonde qui purifie, affine, équilibre, féconde le génie de l'individu et élargit la portée de son activité créatrice. Dès sa jeunesse et sa vie durant, Gounod s'emballe diversement, mais sans jamais comprendre, sans pénétrer la beauté qu'il admire et interprète à sa manière, laquelle est superficielle parce que limitée, spéciale, déterminée par une insurmontable idiosyncrasie. Gounod ne posséda jamais qu'une sensibilité « bourgeoise », au sens, non pas de classe, mais philistin de l'épithète, et, qui pis est, né Parisien à la troisième génération, une sensibilité de bourgeois parisien du Second Empire, panachée de mondanité artificielle, de terre à terre et de sentimentalité salonesque. A cet égard, le musicien apparaît l'un des plus authentiques représentants de ces « individualités étroitement autochtones » dont je parlais à propos de Meyerbeer, qui demeurent passivement soumises à l'action d'un milieu ambiant à quoi elles semblent attachées comme le lierre au tronc immobile, impuissantes à rien percevoir ou éprouver au delà de l'horizon qui les entoure, et dont l'originalité ne consiste qu'à se dénouer l'ex-

pression éventuellement savoureuse, mais stricte de ce milieu, lequel est, en l'espèce, moins encore régional qu'expressément citadin. Aussi le jeune Gounod traduit-il d'emblée Lamartine en romances de salon; son enthousiasme pour Palestrina lui inspire une polyphonie de sacristie chanoineuse, dont il confectionne des messes *a capella* insipides. Sa dévotion pour Bach l'induit à affubler d'une fade cavatine un *Prélude du Clavecin bien tempéré*. A Rome, il a pour livre de chevet le *Faust* de Goethe; plus tard, il acceptera joyeusement d'en mettre la caricature en musique, sans y voir quelque différence. Je sais bien que ce galvaudage des chefs-d'œuvre était alors à la mode, mais sa ridicule inculture est plus frappante chez Gounod qu'ailleurs, à cause de la nature de son art. Nul musicien ne fut, en effet, plus profondément, plus intégralement sincère. Gounod ne consentit jamais à être un « amuseur »; il n'écrivit pas une mesure qui ne satisfît tout d'abord sa probité d'artiste. Et cette irréductible sincérité confère au moindre comme au plus important de ses ouvrages la qualité d'« œuvre d'art », propre à toute et même à la plus humble manifestation ingénue d'une sensibilité humaine. Aussi sommes-nous d'autant plus vivement choqués d'un mélange d'incohérence et d'impropriété dans l'expression *musicale* des sentiments, des caractères particuliers ou généraux, par quoi Gounod s'adapte sans sourciller, sereinement, à l'inanité psychologique de ses livrets, et même la souligne. Dans *Faust*, le chœur des soldats, l'air « des bijoux » de Marguerite, la jubilation émoustillée du Docteur : « A moi les plaisirs, les folles ivresses... », en sont *musicalemment* de saisissants exemples. Si la sincérité de Gounod n'en fut aucunement gênée, c'est que sa sensibilité bourgeoise et citadine ne réussissait point à s'exhausser jusqu'à l'humanité plus profonde, plus vaste du drame étranger, ni même à s'imprégner de sa « couleur locale », et que le musicien en transposait à son insu la tragédie, morcelée et incohérente, dans le milieu factice à lui familier et inéluctable. Il est assez intéressant de constater qu'une incohérence de ce genre est beaucoup moins sensible chez Meyerbeer en dépit de son art hétérogène, tandis que chez Gounod cette hétérogénéité de caractère expressif s'allie à une homogénéité d'écriture manifeste. La personnalité de la musique de Gounod est d'ailleurs indéniable. Il est même curieux qu'on y dépiste malaisément de péremptoires influences, et que tout son art semble directement procéder de sa sensibilité que j'ai tenté d'analyser. Quoique réelle, cette personnalité pourtant n'est rien moins que puissante, et on n'en est point étonné. Elle est, en outre, inégalement répartie dans l'ensemble de son œuvre. D'une façon générale, elle apparaît moins mièvre que comme estompée, on dirait parfois presque un peu désuète, avec des analogies reculant jusque dans le xviii^e siècle, et on ne peut guère

essayer de la définir qu'en employant des comparaisons extra-musicales. Il y a dans le musicien Gounod du Jean-Baptiste Rousseau et du Delille, du Parny et du Béranger, avec, brochant sur le tout, du Coppée. Son art abuse volontiers et fort inconsciemment du lieu commun; les élans y sont rares, et le plus souvent avortés, le métier tout au plus passable; l'impression dominante est celle du « joli ». Au point de vue purement musical, l'amitié de M. Bellaigue l'entraîne à des admirations qu'on regrette de ne pouvoir partager. L'écriture coulante de Gounod est aussi dépourvue de quelque nouveauté que, malgré son culte, pour Bach, du moindre intérêt polyphonique. Il exploite, avec une inconsciente et obstinée prédilection, le procédé machinal des « marches d'harmonie », commode et nécessaire à son haleine courte qui lui interdisait la puissance. C'est par-dessus tout dans ses oratorios, que magnifie M. Bellaigue, et dans ses œuvres liturgiques qu'éclate son impéritie de pur musicien, et, lorsque Saint-Saëns imprima « qu'on trouvera, dans ses compositions religieuses, le meilleur de ce qu'écrivit Gounod », on se demande si ce fut de sa part roserie ou aberration singulière. Gounod, à tous égards, est ici inférieur à lui-même. Sa foi, vraisemblablement sincère, n'excitait que médiocrement sa veine. La personnalité musicale de Gounod gît tout entière, à bien peu près, dans son inspiration mélodique, et exclusivement dans la profane disséminée parmi quelques romances célèbres et surtout au théâtre. Et il est remarquable que, là, le plus typique de cette inspiration fait si peu corps avec le drame lyrique qu'il gagne à en être séparé et, sous forme de « morceaux détachés », en apparaît aussi indépendant, étranger que *le Soir* ou la *Sérénade*. Musicalement, Gounod reste avant tout l'auteur de *Faust*. C'est là que sa sensibilité citadine a rencontré ses inspirations les plus originales en même temps que les plus caractéristiques en leur décousu disparate, et que le musicien, par endroits, s'est le plus heureusement distingué. Dans l'arie: « Laisse-moi contempler ton visage » et l'amoureuse invocation de Marguerite aux étoiles, il y a des finesses d'harmonie ou de modulations charmantes et fort estimables. C'est sans doute plutôt pour ses défauts que pour ses qualités que cet ouvrage est devenu aujourd'hui universellement populaire. Ce succès incite M. Bellaigue à l'hypothèse que Gounod pourrait bien en conquérir l'immortalité. Peut-être, car la clientèle est éternelle, à qui s'adresse l'art de *Faust*, et avec la sentimentalité de laquelle communiaient d'instinct l'âme bourgeoise et la faconde simpliste de ce musicien « parisien » bien plutôt que français. Ce qui n'empêche que l'œuvre et la personnalité de Gounod soient loin d'être méprisables. S'il ne fut certes qu'un petit musicien, on en ressent comme une involontaire déception, car sa sincérité est assurément celle d'un artiste. Seulement cet artiste est d'une espèce particulière, et Gounod

apparaît en somme un intéressant spécimen de ce qu'on pourrait appeler « l'artiste philistin ».

MEMENTO. — *Musique et musiciens de la vieille France* (F. Alcan, éd.) est un livre qui démontre une fois de plus la conscience et l'étendue de l'érudition de Michel Brenet. Les deux plus intéressants chapitres ont trait à l'ancêtre Jean Ockeghem, dont la vie était à peu près ignorée, et au délicieux musicien Jacques Mauduit. On y déplore cependant l'absence d'exemples notés qui eussent avantageusement remplacé des références. En ce qui concerne « les origines de la musique descriptive », l'auteur aurait pu sans doute remonter beaucoup plus haut qu'elle ne l'a fait, — à vrai dire, en sortant du cadre annoncé, — puisque, dès le VII^e ou VIII^e siècle au moins avant notre ère, Olympos était renommé pour avoir traduit sur l'aulos le combat d'Apollon et du serpent Python, dans une composition célèbre qui, cultivée longtemps sous le nom de « nome pythique », constitue la plus ancienne forme musicale dont l'histoire de l'art sonore ait conservé le souvenir. — M. Lucien Greilsamer est peut-être l'homme au monde qui connaît le mieux les instruments à archets, et il est difficile de dispenser plus de science technique avec plus de clarté et d'agrément. *Le Vernis de Crémone* (Société française d'imprimerie et de librairie) est une étude que les musicographes un peu chercheurs ne liront pas moins utilement que les praticiens de la lutherie. *L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Violoncelle* (Delagrave, éd.) apparaît presque indispensable à tout virtuose ou amateur. — La brochure intitulée *Note sur l'Acoustique et la Théorie musicale*, par M^{me} F. Boyer-Cunq (Editions du *Monde Musical*) contient d'assez intéressants diagrammes. L'exposé toutefois demeure élémentaire, et on sent l'auteur empêchée d'atteindre aux conclusions qui s'ensuivent de ses prémisses par les préjugés de la gamme, du tempérament, des deux modes, sans compter celui du dièse et du bémol. M^{me} Boyer-Cunq se figure, comme la plupart des musiciens à qui on l'enseigne au solfège, qu'un dièse ou un bémol « élève ou abaisse une note d'un demi-ton » d'où sembleraient dériver des « affinités ascendantes ou descendantes », sans remarquer qu'il ne s'agit que d'un procédé d'écriture où de terminologie simplificatrice pour désigner deux sons qui, — tels que *Sol* ♯, tierce majeure de *mi*, et *Sol*, quinte de *Do*, *la* ♭, tierce majeure inférieure de *Do* et *la*, quinte de *Ré*, — n'ont rien de commun l'un avec l'autre, pourraient s'appeler de noms absolument différents, et même le devraient, n'était l'écueil de la complication. — Sous le titre *Quarante ans de Musique* (Calmann-Lévi, éd.), M. Henriot a publié une nouvelle série de chroniques de Reyer, qui n'a vraiment pas de chance. Enfin converti au Wagner de *Tristan*, il comprend tout de même encore si peu de chose à Liszt qu'il le traite avec une désinvolture assez naïve. En réponse à une lettre où Liszt lui écrivait : « Cher Monsieur », il trouva spirituel de répliquer : « Monsieur l'Abbé. » « Là s'arrêtèrent nos relations », dit Reyer. Tant pis pour lui. — *Petites Amies de Beethoven*, par M. André de Revery (Champion, éd.). — *La Trompette : un demi-siècle de musique de chambre*, par M. Augé de Lassus (Delagrave, éd.).

JEAN MARNOLD.