

répond Simone. — D'une pleurésie, reprend Herbelin. Dame, c'est qu'il ne faut pas rire, avec une pleurésie. — Mais, papa, elle ne riait pas, » réplique gravement Simone.

Vous le voyez, c'est bien un procédé. Il suffit de déplacer, de modifier le sens de certaines réponses, de changer en quelque sorte la valeur des mots pour arriver à la drôlerie, et tout l'esprit de M. Sacha Guitry semble bien être, en effet, plus de la drôlerie que du véritable esprit.

La pièce est jouée à merveille par M. Arquillière dans le rôle d'Herbelin, par M^{me} Charlotte Lysès dans le rôle de Simone, par M^{me} Suzanne Derval et MM. Bullier et Paul Plan dans les autres rôles. C'est M. Sacha Guitry lui-même qui joue le rôle du jeune comte de Valencey. Vous ne vous étonnerez pas qu'il soit parfait. Il est chez lui, il parle comme chez lui, il est simple, naturel, vrai, son héros au complet, en un mot. Est-ce parce que je ne l'ai pas vu jouer souvent ? Je lui trouve vraiment plus de talent qu'à son père, toujours le même dans tous ses rôles. Il faut dire aussi grand bien des décors, surtout celui du dernier acte. Il représente un jardin, avec une réelle fraîcheur. M. Sacha Guitry en blanc, M^{me} Charlotte Lysès en noir, sur le fond vert des arbres, c'est un Manet très réussi.

MEMENTO. — Odéon : Matinées inédites du samedi. *Le Tribut*, pièce en 4 actes de MM. Adrien Karcher et René Jeanne (28 octobre). — Théâtre Antoine : *Le Bonheur*, comédie en 3 actes, de M. Albert Guinon (3 novembre). — Gymnase : *L'Amour défendu*, pièce en 3 actes, de M. Pierre Wolff (7 novembre).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

Les premiers Concerts. — La musique à l'Université.

Le centenaire de Liszt fut fêté tout juste correctement par M. Pier-né qui, du moins, se donna la peine de monter la *Dante-Symphonie*. M. Chevillard, lui, se contenta d'ajouter *Hungaria* à son répertoire et, comme il ne comprend manifestement rien à ce genre de musique, il s'ensuivit une véritable exécution sans phrases. On éprouve quelque tristesse à voir bâcler ainsi un tel anniversaire, et une certaine humiliation à la comparaison des festivals organisés par nos voisins. On peut se demander aussi, avec une réelle inquiétude, si M. Chevillard comprend plus le génie de Mozart que celui de Liszt. Le nom de M. Renaud en vedette, l'augmentation du prix des places trahissaient évidemment un tout autre souci que celui de l'art pur. Toutefois on n'eût pas attendu de M. Chevillard une telle soumission aux exigences du larynx exténué d'un baryton pour Américains. M. Renaud n'a presque plus de voix et chante généralement

faux, mais, par dessus le marché, l'habitude qu'il a prise des scènes et du public transatlantiques semble l'avoir induit à des ficelles dont les simagrées cousues de fil blanc détonnent fâcheusement en nos concerts. L'idée d'y débiter des tranches de *Don Juan* s'avérait déjà passablement saugrenue. M. Renaud galvauda par surcroît la *Sérénade* d'un mouvement traînard et de fades effets aussi niaisement étrangers au caractère du morceau qu'indignes d'un artiste. Peut-être cette incompréhension totale des interprètes n'a-t-elle pas peu contribué à cette impression singulière et irrésistible, à savoir que le théâtre de Mozart paraît perdre autant au concert que celui de Wagner y gagne. Les débuts de la saison symphonique, en somme, n'ont pas été très brillants. Cela laisse la faculté de parler d'autre chose. Profitons-en. Je m'étais promis de revenir sur la question de la musique à l'Université. On ne peut guère choisir un meilleur moment que celui de la reprise des cours, et de la rentrée des classes au Conservatoire comme ailleurs.

Depuis une trentaine d'années, le goût de la musique s'est extraordinairement répandu dans notre pays et surtout dans notre capitale, qui en centralise peut-être à l'excès les forces vives. La musique n'est plus considérée chez nous comme un « art d'agrément », un gracieux passe-temps réservé aux jeunes personnes bien élevées et douées par le destin de suffisante aisance pour s'offrir des leçons de piano. Sous l'influence avant tout de Wagner, l'art musical a repris, auprès des autres arts, la place qu'il occupait jadis dans notre vie et dans notre culture. Il ne passionne pas seulement la foule anonyme et inavertie; il enthousiasme la sensibilité, intéresse, séduit et captive l'esprit de l'élite intellectuelle. Toute une littérature spéciale naît et grandit, à quoi collaborent, non plus rien que poètes, mais érudits, historiens, et jusqu'à philosophes ou savants. Cependant il est remarquable que, dans cette effervescence d'exégèse variée, les musiciens professionnels interviennent fort peu, s'en attestent aussi indifférents qu'ils sont, au fond, ignorants de la substance, tandis que les écrivains qui s'y adonnent se dénoncent fréquemment mal informés au point de vue spécifiquement musical. La raison en est l'état lamentable où est tombé chez nous l'enseignement de l'art sonore abandonné depuis un peu plus d'un siècle au Conservatoire ou aux établissements analogues. On peut dire que cet enseignement, en réalité, n'existe pas; ne consiste, même à l'égard de la formation des praticiens, qu'en un empirisme aléatoire gêné plutôt que secondé par des théories scolastiques surannées et purement conventionnelles. Un jeune musicien, qui a terminé ses études en ces sortes d'écoles, n'y a rien appris de la nature essentielle, de l'histoire et de l'évolution de son art, et le « métier » qu'il y put acquérir de professeurs souvent quelconques lui est tout juste bon à passer de éléments exa-

mens. Il n'en fut pas toujours ainsi. Vénérée chez les vieux Hellènes en tant qu'à la fois science et art hégémon du Parnasse, la musique fut longtemps enseignée à l'égal des plus hautes connaissances humaines en notre Université parisienne où, au ^{xiii}^e siècle, affluaient doctes magisters et élèves venus de toutes les contrées. Non seulement dès le moyen âge et durant la renaissance mais jusque dans le ^{xviii}^e siècle avant l'institution des conservatoires, l'enseignement musical se composait de deux parties, l'une *pratique* et l'autre *spéculative*. L'enseignement *pratique*, avec les arguties du contrepoint et du canon d'abord, plus tard le déchiffre de la basse chiffrée, sans compter la solmisation, les multiples clefs et le reste, comportait assurément une plus longue et laborieuse assiduité, et constituait un exercice plus sérieux en son temps que les « devoirs d'harmonie » actuels. L'enseignement *spéculatif* traitait de la nature objective de l'art musical et du son qui en est la matière première inéluctable; analysait les rapports numériques des intervalles, unique fondement scientifique de la théorie jusqu'à ce que Rousseau y employât les découvertes du physicien Sauveur; cherchait à expliquer le mystère de la « consonnance » et discutait ou justifiait l'expédient pratique des « tempéraments » divers; exposait enfin, non pas certes encore l'histoire de la musique, mais d'assez copieux tradiments dont certains remontaient jusqu'à l'antiquité pythagoricienne. Bref, l'enseignement spéculatif envisageait l'art sonore dans son essence et dans ses origines, et à chacune époque s'évertuait d'en élucider les énigmes par les moyens en son pouvoir. Aujourd'hui, cet enseignement a complètement disparu. On ne s'étonne guère qu'il n'ait jamais été cultivé en notre Conservatoire de Paris, organisé sous son présent aspect, en 1795, par un groupe de compositeurs de théâtre, uniquement préoccupés de former des professionnels et, d'ailleurs, parfaitement ignorants de ce dont, en l'espèce, il se fût agi. La longue liste des professeurs d'harmonie et de composition qui s'y sont succédé montre que notre Conservatoire n'a jamais ressenti la moindre velléité de réagir contre ses errements primitifs. Cette liste abonde, au contraire, en personnalités médiocres ou nulles à tous égards. Il en est résulté, dans cet établissement, la tradition de méthodes empiriques aussi sereinement arbitraires que la convention désormais invétérée d'une « théorie pratique », dont le dogmatisme stérile s'étale plus ou moins puérilement des manuels les plus élémentaires aux traités de Bazin, de Reber et de M. Théodore Dubois ou consorts. Tout ici est immuablement primaire, toujours conventionnel et pour la plupart erroné. Qu'un tel enseignement puisse être sans inconvénient pour un artiste créateur, on le conçoit sans trop de peine. En réalité, on n'apprend pas à faire de la musique, et on n'a que le « métier » dont on est capable. Sans parler du génie, le talent même se forge

son métier tout seul par la simple « pratique » de noircir du papier à portées, et celui qui a quelque chose dans le ventre produit sans se soucier de « théorie » heureusement vite oubliée. Mais il n'y a pas que des producteurs, et, pour eux au surplus autant que pour ceux-là qui n'y voudraient chercher que des éléments de culture, il n'en apparaît pas moins déplorable que notre institution musicale officielle ne sache à ce propos que perpétuer des préjugés et propager des erreurs. Cette situation n'est pas d'ailleurs particulière à notre Conservatoire; encore qu'à des degrés divers, elle lui est commune avec tous les établissements similaires où que ce soit. *La Schola*, qui a tant contribué à notre culture musicale *par ses concerts*, a bien tenté d'accorder chez elle une place à l'enseignement spéculatif: il ne s'en est suivi qu'une « théorie pratique » arbitraire de plus, doublée d'un tendancieux commentaire historique. L'expérience semble démontrer qu'un enseignement destiné à l'éducation pratique de futurs professionnels est incompatible avec l'objectivité exigée par un enseignement scientifique intégral et n'en laisse pas le loisir. Sans même préjuger de la valeur du maître, quelle que fût éventuellement l'universalité de sa science, il n'aurait avant tout pas le temps matériel de la dispenser à un auditoire qui, d'abord, lui demande tout autre chose. Il lui faut à priori choisir une méthode, une théorie, une pratique de travail afin d'apprendre à écrire à de jeunes élèves impatients bientôt de produire. Quoi qu'il veuille et consciemment ou non, son enseignement devient fatalement dogmatique. De pareilles écoles ne peuvent aboutir qu'à un enseignement généralement « primaire » et dans le meilleur cas « secondaire », avec tout ce que ces expressions impliquent de lacunes, d'à peu près, de vulgarisation hâtive et d'inexactitudes. Ce serait le rôle de notre Université de réaliser, sur les bases de l'enseignement spéculatif de jadis, un enseignement « supérieur » de la musique, dédié autant aux musiciens professionnels sortis du Conservatoire qu'aux mélomanes ou étudiants avides de culture spécifique. C'est là seulement qu'il serait possible d'atteindre à un enseignement objectif et désintéressé auquel les progrès de la musicographie dans tous les domaines permettent aujourd'hui d'être intégral. Cet enseignement devrait comprendre tout d'abord, non pas *l'acoustique* tout entière, mais la partie de cette science qui touche expressément à la musique, scrutant la nature essentielle du phénomène sonore, dévoilant les propriétés constitutives du son musical et leurs conséquences (harmoniques, sons résultants, vibrations par influence), étude qui entraînerait quasi-automatiquement, outre la critique de la terminologie courante, l'analyse des intervalles éléments des accords et l'examen du problème de la « consonnance ». Et plus d'un musicien serait sans doute bien surpris d'apprendre ici plus d'harmonie claire, simple et réelle

que dans tous les traités de conservatoire. Un autre cours devrait être consacré, depuis à tout le moins l'*organum* sinon l'antiquité monodique, à l'*histoire des théories* consécutives, sur quoi se grefferait volontiers celle de l'écriture musicale et de ses transformations. Le sujet mettant en cause à la fois le développement de la technique l'élaboration du contrepoint et l'*évolution de l'harmonie*, il serait assez malaisé d'en détacher tout à fait l'*histoire des formes*, quoiqu'à certains égards celle-ci puisse être traitée séparément, et que l'abondance de la matière y oblige peut-être. D'ailleurs, dans un enseignement de cette espèce, tout se tient et tout se pénètre, et la division du labeur exigerait la précaution d'un plan directeur minutieusement établi, étayé d'une unanimité de tendance et d'objectivisme averti. Chaque époque, les différents genres, styles, ou toute catégorisation proposée pourraient être approfondis jusqu'à l'érudition en un tel endroit, mais sans incohérence et en se confinant toujours sur le terrain spécifiquement musical. Enfin une *histoire générale de la musique* où, avec la classification chronologique de l'ensemble, interviendrait quelque biographie des créateurs, l'observation dans leurs œuvres des influences réciproques et du jeu des effets et des causes, résumerait utilement tous ces efforts disséminés. La plupart des éléments de cet enseignement scientifique de l'art musical sont eux-mêmes à l'heure qu'il est, disséminés un peu partout et jusque parmi la poussière rarement explorée des bibliothèques. Mais ils existent, ainsi que l'atteste le nombre des travaux allemands qui s'y rapportent et, si pour commencer il nous faudrait assurément profiter de la science acquise de nos voisins, il ne semble pas douteux que l'ascendant de notre Université déterminât bientôt la publication dans notre langue d'ouvrages assurés de lecteurs par un enseignement officiel et régulier. Et ce ne serait vraiment pas trop tôt. Il est singulier et fâcheux que, malgré Rameau, nous ayons délaissé à Helmholtz le bénéfice d'exploiter et de vulgariser les découvertes de Sauveur, et à Preyer le mérite d'en poursuivre les déductions ; qu'après l'initiative de notre Coussemaker, ce soit M. Hugo Riemann qui ait songé le premier à rédiger une histoire des théories musicales depuis le ix^e siècle jusqu'à nos jours. Autant que le monceau des œuvres éditées, les archives, les manuscrits, les traités des vieux théoriciens ne sont pas moins à notre disposition qu'à celle des chercheurs d'outre-Rhin et l'essor de notre musicographie naissante autorise la persuasion qu'on ferait aussi bien chez nous qu'ailleurs, sinon peut-être mieux parfois, car l'érudition germanique s'avère souvent plus touffue que précise, perspicace et coordonnée.

Un semblable enseignement « supérieur » de la musique aurait pour effet immédiat de révéler à maints esprits sérieux l'*évolution* d'un art issu le plus directement de la nature objective, et dont le

développement spécifique est capable de fasciner l'intelligence aussi fortement que ses manifestations d'émouvoir la sensibilité. Grâce à cet acquêt spécifique, nos universitaires de demain n'en seraient plus réduits à tourner sans l'atteindre autour de la musique une ronde finalisto-subjective de dissertations littéraires, sentimentales, sociologiques ou autres. Et parmi ceux qui en sourient aujourd'hui avec le dédain de l'ignorance, combien ne seraient pas stupéfaits des clartés que l'évolution de l'art sonore peut projeter sur l'histoire de la pensée humaine. Il est même des époques où cette influence fut souveraine. La musique, chez les anciens Grecs, n'était pas seulement essentielle à la tragédie, au dithyrambe, à toute poésie lyrique, elle y a constitué la base de la philosophie de Pythagore et des spéculations platoniciennes ; sans son secours toute métaphysique ou même science antiques demeurent incomprises ou méconnues. La musique est à la fois le plus vieux et le plus jeune des arts : celui où, à chaque instant du passé, s'objectiva de plus caractéristique façon la sensibilité des générations successives ; celui auquel sa nature essentielle assure une évolution harmonique indéfinie, et pour quoi se façonnent les circonvolutions cérébrales des nouvelles générations. Elle a été depuis Josquin le moyen d'expression suprême du génie. Entre un chef-d'œuvre musical et un d'une autre sorte, le profane n'imagine guère la différence ; il peut à peine pressentir le sens et la portée possibles des mots « instinct », « puissance » et « profondeur ». Au moment où nous sommes, l'amusicalité individuelle implique une sensibilité obtuse et un déficit de culture générale qui rapproche quelque peu de l'illettré celui qui en supporte la disgrâce. Hypnotisée par son « Grand siècle », empêtrée de littératurisme abstrait, notre Sorbonne semblerait assez incarner le triste cas d'un infortuné de ce genre. Notre Université devrait bien se convaincre qu'il serait plus fécond pour la culture qu'on attend d'elle, et bigrement plus palpitant, d'analyser *Tristan* que d'expliquer *l'Art poétique* ; que le Motet, la Fugue, la Sonate et la Symphonie ne le cèdent pas plus en prix qu'en intérêt aux tragédies de nos classiques. Elle n'a pas le droit d'ignorer la musique. Ce fut jadis sa gloire européenne d'en monopoliser l'enseignement. C'est son devoir d'en restaurer la tradition chez elle et, pour soi comme pour autrui, elle ne pourra certes à tous égards qu'y récolter des avantages — et des lumières.

JEAN MARNOLD.

MUSÉES ET COLLECTIONS

Le vol de la *Joconde* ; les sanctions ; les mesures de sûreté. — Exposition de récentes acquisitions du Louvre ; le *Saint Sébastien* de Mantegna ; un nouveau Boilly. — Au Petit Palais : le *Portrait de Mme Récamier* par Gérard ; les déco-