UN MUSICIEN FRANÇAIS

ALBÉRIC MAGNARD

Seul, comme il avait fait sa vie, comme il avait accompli sa tâche d'artiste, il a voulu faire sa guerre, défendre jusqu'au bout son foyer contre la ruée barbare, et mourir en vrai Français. A ceux qui s'honorent d'avoir été les amis d'Albéric Magnard et qui savent quelle force vive perd en lui notre art, sa fin héroïque apparaîtra intimement d'accord avec le fier exemple de son existence et le caractère de l'œuvre considérable, trop longtemps méconnue, qu'il laisse à son pays. Nul mieux que lui, sans doute, n'aurait su chanter l'aube prochaine de liberté et de justice vers laquelle, irrésistiblement, tendent nos cœurs. Et certes aujourd'hui, — quand si peu de musiques, même illustres, peuvent nous distraire de la hantise de l'heure, — nulle, plus que la sienne, n'est digne de consoler nos deuils et d'exalter notre espérance, car nulle n'est plus noble, plus haute et plus profondément de chez nous.

*
* *

Vous connaissez les faits, rapides et tragiques. Non mobilisable, — il était né en 1865 à Paris, — Albéric Magnard avait voulu s'engager au début des hostilités. N'ayant pu y parvenir, il était resté dans sa propriété de Baron, près de Nanteuil-le-Haudouin, où, depuis plusieurs années déjà, il avait fui l'agitation parisienne et se consacrait tout entier à son

travail. Quelques semaines à peine avant la guerre, je l'y avais vu, plein de santé et d'entrain, mettant la dernière main à deux cycles de poèmes chantés sur des paroles d'André Chénier et de Marceline Desbordes-Valmore, dont il ne reste, hélas ! plus aucune trace.

A l'approche de l'ennemi, Magnard avait éloigné sa femme et ses deux filles, décidé à accomplir tout entier ce qu'il considérait comme son devoir, et à empêcher, fût-ce au prix de sa vie, l'envahissement du logis, où il avait rassemblé et complété les précieuses collections d'objets d'art qui lui venaient de son père, et où, s'étant lui-même fait son éditeur, il conservait les matériels et les planches de ses œuvres gravées. Le 3 septembre au matin, tandis que l'armée allemande occupait Baron, de nombreuses troupes en armes, attirées sans doute par le mystère de cette demeure isolée, à l'entrée du village, envahissaient le parc, la terrasse du « Manoir des Fontaines », saisissaient brutalement le beau-fils d'Albéric Magnard, en train de pêcher dans l'étang voisin, et attachaient à un tilleul cet infortuné jeune homme, qui, grâce à ses habits de campagne, put se faire passer pour le jardinier, et ne dut la vie sauve qu'à ce subterfuge. En sa présence, des salves étaient tirées sur la maison. D'une fenêtre du premier étage partaient deux coups de revolver, abattant deux hommes. Après avoir en vain sommé Magnard de se rendre, les officiers allemands décidèrent de mettre le feu au « Manoir des Fontaines » au moyen de grenades et de bottes de paille apportées en hâte, tandis que les soldats commençaient à dévaliser les pièces du rez-de-chaussée. Mais bientôt les flammes les chassaient et envahissaient la maison tout entière...

Lorsque, après le départ précipité des Vandales et l'infléchissement subit vers l'Est qui devait marquer l'effondrement de leur poussée offensive, de pieuses mains voulurent procéder au déblaiement des ruines, ce ne fut qu'à grand'peine qu'elles trouvèrent, — au milieu des objets d'art réduits en miettes, des tableaux brûlés, des tapisseries et des partitions calcinées, — ce qui restait d'Albéric Magnard, non loin de la montre de son père qu'il portait toujours, et de quelques feuillets déchiquetés du manuscrit de *Bérénice*, l'œuvre

de prédilection à laquelle avait été sa dernière pensée. Toute sa bibliothèque musicale, tous ses manuscrits, — à l'exception de celui de la *Quatrième Symphonie* resté providentiellement à Paris, — étaient consumés, toutes les planches de ses œuvres gravées étaient fondues. Le manuscrit de la partition d'orchestre de *Guercœur*, laissé en dehors de la maison incendiée, avait disparu, dans des conditions demeurées mystérieuses.

De même que, ces temps derniers, nos chefs d'orchestre ont commencé à rendre à la mémoire d'Albéric Magnard l'hommage réparateur qu'ils lui doivent, on aime à penser qu'une de nos grandes maisons françaises d'édition tiendra à honneur, après la guerre, de répandre largement l'œuvre diverse, ample et profonde que la brutalité teutonnes n'a tout de même pas pu nous ravir. Trois drames, quatre symphonies, quatre morceaux d'orchestre, de nombreux ouvrages de musique de chambre et de chant¹ sont là pour nous montrer comment l'art d'Albéric Magnard, tout en restant le plus fortement imbu de la grande tradition classique, fut aussi le plus vivant et le plus personnel de sentiment et de langage.

*
* *

Il est quelques amis de la musique qui considèrent la liberté d'esprit comme un des bienfaits de l'existence, et qui, — sans souci du tardif snobisme des salons ou de la politique souvent intéressée des chapelles, — éprouvent une véritable joie

1. Ouvrages d'Albéric Magnard. 1° Propriété des éditeurs : *Suite d'orchestre dans le style ancien* (op. 2), réduction piano, chez Maquet. *Trois pièces* pour piano (op. 1), *Six Poèmes en musique*, pour chant et piano (op. 3); *Yolande*, drame en un acte (op. 5), partition piano et chant, chez Choudens. *Première et deuxième Symphonies* (op. 4 et 6), réductions piano, chez Rouart et Lerolle. *Promenades*, sept pièces pour piano (op. 7), chez Durand.

2° Propriété de l'auteur. En dépôt, à Paris, à l'Édition Mutuelle, 269, rue Saint-Jacques : *Quintette* (op. 8), pour piano et instruments à vent. *Chant Funèbre* (op. 9), *Ouverture* (op. 10), *Hymne à la Justice* (op. 14), *Hymne à Vénus* (op. 17), partitions d'orchestre. *Troisième Symphonie* (op. 11), partition d'orchestre et réduction piano. *Sonate* (op. 13), piano et violon. *Quatre poèmes en musique* (op. 15), chant et piano. *Quatuor* à cordes (op. 16). *Trio* (op. 18), piano, violon et violoncelle. *Sonate* (op. 20), piano et violoncelle. *Quatrième Symphonie* (op. 21), inédite. *Guercœur* (op. 12), *Bérénice* (op. 19), tragédies en musique. Partitions chant et piano.

à découvrir, au milieu de la médiocrité ambiante, un vrai tempérament de musicien, d'où qu'il vienne et à quelque milieu qu'il appartienne. Ceux-là n'ont pas oublié la soirée du 14 mai 1899, où se manifesta, pour la première fois à Paris, la forte et savoureuse individualité d'Albéric Magnard. Suivant l'exemple de Berlioz et de Wagner, le jeune musicien, dédaignant les intermédiaires d'usage, avait voulu mettre le public à même d'apprécier directement un choix presque entièrement inédit d'œuvres de sa composition. Dans ce but, il avait loué un local, constitué un orchestre et assumé lui-même la direction du programme.

A vrai dire, quelques-uns, parmi les auditeurs et les professionnels qu'une curiosité inégalement bienveillante avait réunis au Nouveau-Théâtre, connaissaient déjà le nom d'Albéric Magnard. Ils savaient que, — fils du subtil et incisif chroniqueur et directeur du *Figaro*, — après avoir traversé quelque temps au Conservatoire les classes de Massenet et de M. Théodore Dubois, il avait fait la majeure partie de ses études musicales sous la direction de M. Vincent d'Indy. Un guide de ce mérite suffisait à garantir la solidité d'une formation artistique, qui, — mise au service d'une sensibilité ardente et vivace aux prises avec la vie, — devait donner, par la suite, de si beaux résultats.

Il n'est pas inutile d'ajouter que, loin de vouloir user des moyens puissants qui étaient à sa discrétion pour répandre ses premiers essais, Albéric Magnard, déjà immuable dans sa règle de vie, semblait, au contraire, avoir apporté, jusque-là, un soin jaloux à s'isoler dans son travail. Jouissant d'une situation personnelle indépendante, sensible aux manifestations de pensée les plus diverses, — je n'en veux pour preuve que le substantiel article qu'il publia ici même en 1894, sur la *Synthèse des Arts*¹, — il eût pu se borner à faire de la musique le plus bel ornement d'un opulent dilettantisme. Mais l'ardeur créatrice qui bouillonnait en lui eût stigmatisé comme une lâcheté une telle capitulation. Parmi tous les chemins qui s'offrent à un artiste, il choisit, sans hésitation, et suivit, sans défaillance, le plus long, le plus escarpé, celui qui

1. *Revue de Paris*, 15 septembre 1894.

conduit parfois, après bien des luttes, vers les cimes de la gloire, mais jamais vers les tranquilles clairières des honneurs officiels ou des succès d'argent.

Une *Suite d'Orchestre* dans le style ancien, solidement construite, une première *Symphonie* en *ut* mineur, riche en promesses, entendue en partie à la *Société Nationale*, un drame en un acte, *Yolande*, témoignaient déjà, chez Magnard, malgré un peu d'encombrement polyphonique et des transitions harmoniques heurtées, un don frappant d'invention rythmique et mélodique, et un souci de construction où se reconnaissait l'influence de M. d'Indy. Dans un poétique recueil de pièces pour piano, consacré à diverses *Promenades* faites en Ile-de-France, on avait pu, — sans méconnaître la tendresse contenue de l'*Envoi*, la preste élégance du *Bois-de-Boulogne*, la progression sonore de *Villebon*, la franche gaieté de *Saint-Cloud*, — distinguer particulièrement les esquisses sur *Saint-Germain*, pour son expression pénétrante; sur *Trianon*, pour l'harmonieuse pureté de son écriture fugale; et surtout sur *Rambouillet*, pour le charme intense de son pouvoir évocateur. Et certains avaient encore conservé le souvenir d'un *Quintette* pour piano et instruments à vent, dont la jeunesse primesautière, l'allure tout à tour passionnée, élégiaque, humoristique et joyeuse, — le souffle étonnant de certaine phrase de clarinette, — contenaient déjà en puissance, pour un œil exercé, toute la personnalité si tranchée de son auteur.

Au concert du Nouveau-Théâtre, Albéric Magnard révéla coup sur coup, outre deux *Poèmes en musique* d'une grande pureté de lignes, une *Ouverture*, un *Chant Funèbre*, et ses *Deuxième et Troisième Symphonies* pour orchestre. L'*Ouverture*, par la vivacité de son rythme et la concision de sa forme, n'était pas indifférente. Mais on pouvait lui reprocher une abondance excessive de dessins secondaires et une tension continuelle, encore sensibles dans les deux premières parties de la *Deuxième Symphonie*, du moins sous leur première forme. (Depuis, en effet, Magnard avait substitué aux *Danses et Fugues* un peu scholastiques qui constituaient le deuxième morceau de la *Symphonie*, un délicieux divertissement populaire, où il se retrouve tout entier.) Mais le *Chant Varié*, d'une si harmonieuse composition, et le *Final*, avec sa robuste gaieté,

l'impétuosité de ses développements, s'affranchissaient presque entièrement de ces inconvénients, interdits aux débutants médiocres. Il n'en restait plus trace dans le *Chant Funèbre*, dédié par Albéric Magnard à la mémoire de son père, où une pensée gravement recueillie se développe, sans un artifice de style, et où il semble, aujourd'hui, que nous entendions la réponse lointaine et apaisée de nos morts glorieux à la douleur chantante de ceux qu'ils ont laissés sur cette terre.

Avec cette poignante déploration orchestrale à la conclusion pacifiée, la *Troisième Symphonie*, qui clôturait le concert de 1899, forme un entier contraste. Ici, dans cette *Ouverture*, d'une sobre éloquence, dans ces *Danses*, pleines de fantaisie agreste, dans cette communicative *Pastorale*, dans ce *Final*, débordant de lumière et de joie, tout est décision, chaleur et vie. Aucun détail superflu ne vient nuire à la concision du plan, à la netteté d'une instrumentation volontairement classique, basée sur des « cordes ». Les thèmes, libérés de toute contrainte, loin de n'être, comme il advient si souvent, qu'un prétexte à d'ingrètes combinaisons, possèdent une force et une véracité singulières.

Au lendemain du concert du Nouveau-Théâtre, — dont tant d'autres, pour qui l'art, loin de porter en soi sa récompense, n'est qu'un moyen de parvenir, auraient cherché à exploiter immédiatement le bénéfice, — Albéric Magnard rentra dans la solitude et le silence, d'où ses boutades tranchantes indiquèrent à tous qu'il n'entendait pas être importuné. Sans souci de la divulgation des œuvres passées, il se remit tout entier à l'élaboration des productions futures qui, seules, l'intéressaient dès lors, comme il advient pour tous les créateurs d'ordre supérieur. Ce fut d'abord, — indépendamment des tragédies musicales sur quoi je reviendrai plus loin, — une *Sonate* pour piano et violon, qui, par l'énergie concentrée de l'invention thématique, la richesse de la substance, l'originalité des rythmes, l'ardeur passionnée du sentiment, compte à mon gré, parmi les œuvres les plus achevées du genre qu'ait produites notre école depuis César Franck. Faut-il rappeler à cet égard la période initiale de l'*andante* et la conclusion apaisée du *final* ?

Quatre *Poèmes en musique* pour voix d'homme et piano,

d'un noble caractère, deux morceaux d'orchestre, un *Hymne à la Justice* et un *Hymne à Vénus* d'une pure essence avec leurs deux thèmes heureusement contrastés, lui succédèrent. Puis ce fut un *Quatuor à cordes*, d'envergure et de difficulté considérables, une des compositions les plus achevées, à coup sûr, qu'ait signées Magnard, et qui impose, dès l'abord, une impression de vitalité et d'énergie saisissantes. Le premier morceau, dont le développement est conduit avec une rare certitude, convient, à merveille, dans sa gravité un peu âpre, au libre essor d'une pensée qui s'est mûrie, on le sent, par le commerce quotidien des « *Derniers Quatuors* ». A l'exemple des grands *andantes* beethovéniens, une action intérieure anime le *Chant Funèbre*, dont la plainte angoissée s'apaise peu à peu dans un hymne fervent et comme surnaturel. Quant à la *Sérénade* et aux *Danses*, elles décèlent une virtuosité de réalisation, une fantaisie primesautière, qui confirment l'émancipation définitive d'une personnalité musicale.

Plus simple d'écriture, plus concis de proportions, mais d'une portée poétique sans doute moindre, est le *Trio* pour piano et instruments à cordes. Néanmoins, il contient le principe de cette abondance inventive, de cette logique d'écriture, de cette recherche continue de la grande expression classique, qui, mûries au contact des années, donnent au premier morceau de la *Sonate* pour violoncelle et piano tant de largeur attendrie, au *Scherzo* tant de variété dynamique, à l'émouvant *Chant Funèbre* tant d'éloquence persuasive et au *Final* tant de verve et de vigueur.

Voici enfin, terminée quelques mois à peine avant sa mort, la *Quatrième Symphonie*, la dernière œuvre d'Albéric Magnard, — à mon sens la plus complète, la plus parfaite qu'il nous ait laissée, — et une des plus belles œuvres dont puisse s'enorgueillir notre école française. Certes, elle possède toutes les qualités matérielles de ses aînées : cette magistrale sûreté de structure, ce style précis et direct, cette originalité morale surtout, répugnant à toute facile recherche d'excentrique singularité. Et ceci n'est guère fait, je le reconnais volontiers, pour lui concilier la faveur de certains de nos esthètes avancés. Mais dans la tumultueuse ardeur du premier morceau, l'extraordinaire ampleur lyrique du développement de sa

seconde idée, le rythme souverain du *scherzo*, la ferveur de l'*andante*, aux variations si heureusement amplificatrices, le puissant mouvement du *final*, couronné par un majestueux choral, vous sentirez une évolution, qu'annonçaient déjà le *Quatuor* et la *Sonate* de violoncelle, vers une conception plus expansive, une réalisation plus riche et plus diverse du drame sonore. Et la façon dont sont ici renouvelés les procédés de la construction cyclique vous fera comprendre comment cette forme, si injustement décriée et pourtant si magnifique, de la symphonie reste éternellement jeune et souple, quand, au lieu de n'être que l'appareil arbitraire de je ne sais quel dogmatisme rétrograde, elle apparaît comme l'expression *nécessaire et immédiate* d'une vie intérieure intense, et la notation harmonieusement ordonnée des complexités subjectives du sentiment humain.

*
* *

Tout en donnant, de la sorte, sa mesure dans la musique pure, Albéric Magnard ne négligeait pas le théâtre. Déjà, à vingt-sept ans, en 1892, il avait fait représenter à Bruxelles un drame en un acte, *Yolande*, où ne manquaient ni la spontanéité, ni le mouvement, mais qui, par sa forme un peu rude, avait quelque peu déconcerté les habitués du Théâtre de la Monnaie. En 1900, il achevait, et en 1904, il publiait le poème et la partition de *Guerceœur*, « tragédie en musique » en trois actes. Je ne puis songer à considérer ici en détail l'œuvre qui prouve que, chez Albéric Magnard, le musicien de théâtre n'était pas indigne du symphoniste. Elle met à la scène l'angoissant problème de la survivance et oppose, dans un dramatique contraste, les félicités célestes du renoncement et la souffrance d'ici-bas. C'est ainsi que le héros Guerceœur, qu'une soif insatiable de passion et de liberté avait entraîné une seconde fois sur cette terre, ne tarde pas à regagner définitivement les sphères supérieures d'une sorte de Paradis métaphysique, écœuré de n'avoir trouvé qu'oubli ou félonie chez la femme et le peuple qui, au cours d'une première existence, lui avaient juré une éternelle fidélité.

Quelque opinion que l'on professe sur la valeur philoso-

phique de ce poème, il est impossible de ne pas reconnaître que ses cinq tableaux, écrits en une langue évocatrice et colorée, sont infiniment supérieurs, par l'esprit et par le style, aux livrets ordinaires d'opéra. On a peine à comprendre ce qui leur a valu jusqu'ici la défaveur obstinée de nos pourvoyeurs de spectacles, pourtant accessibles à tant d'incurables médiocrités. Leur caractère se prête, en tout cas, particulièrement à la musique, — et à la musique d'Albéric Magnard.

Cette musique, qui s'adapte à l'action avec tant de zèle émotif et de logique tonale, possède certes l'intensité de mouvement, la véhémence d'invention rythmique des œuvres de concert que vous savez. Elles éclatent surtout au second acte, le plus développé de la partition, dans la partie terrestre du drame. Le poétique réveil de Guercœur dans la vallée parfumée, le chœur de la troupe légère des Illusions, qu'on dirait conçu par un Rameau qui aurait lu *Parsifal*, les remords de l'épouse infidèle, la trahison de l'ami déloyal, la révolution populaire sont rendus de façon frappante. Mais les ensembles mystiques du premier acte, auxquels s'opposent les supplications désespérées de Guercœur, puis surtout, au troisième acte, la solennelle prophétie de la Déesse Vérité sur les destinées futures du genre humain, et le quatuor vocal, où les Divinités compatissantes endorment de leurs voix murmurantes la souffrance de Guercœur, ont une beauté intellectuelle et émue, une pureté classique de lignes qui existaient déjà en puissance dans l'*Andante* du *Quintette* et de la *Première Symphonie*, dans la scène finale de *Yolande*, mais qu'Albéric Magnard n'avait jamais manifestées jusque-là avec tant de grandeur et d'expansion.

Plus heureux que *Guercœur*, le dernier ouvrage dramatique d'Albéric Magnard, *Bérénice*, publié à la fin de 1909, fut joué, à l'Opéra-Comique le 15 décembre 1911. Malgré le soin de l'exécution orchestrale et l'intelligence de la mise en scène du théâtre où s'est déroulée, depuis seize ans, grâce à l'autorité de M. Albert Carré, toute l'histoire musicale de notre pays, il ne semble pas que les interprètes, d'ailleurs fort consciencieux, auxquels avaient été distribués les deux rôles principaux, se soient avisés du véritable caractère d'une œuvre si éloignée des tendances du public et des musiciens d'alors, — œuvre

sans violence et sans « effets de théâtre », toute imprégnée de la noble simplicité, de l'atmosphère tendre et douloureuse de la tragédie classique. Sans doute, au cours d'une fière et mordante préface qui le dépeint tout entier, où il explique comment il conçut l'idée d'interpréter musicalement le sujet de *Bérénice* et pourquoi, sans toucher au chef-d'œuvre de Racine, il fut amené à réduire l'intrigue de son poème, au débat de conscience que résume si fortement l'*Invitus invitam* de Sénèque, Albéric Magnard avait décoché à ses lecteurs ces propos fallacieux : « Ma partition est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture musicale toute traditionnelle. J'ai seulement cherché à me rapprocher le plus possible de la musique pure... Il est possible que la conception de la musique dramatique soit fautive. Je m'en excuse d'avance auprès de nos esthètes les plus autorisés. »

Aux critiques candides qui tombèrent dans le piège ou aux bons confrères, enchantés de l'aubaine, qui dénoncèrent avec horreur une scandaleuse sujétion, est-il besoin de répondre, une fois de plus, que ce qui prête à l'œuvre d'art toute sa force persuasive, c'est, non pas la théorie dont elle se réclame, mais *uniquement* le pouvoir expansif de la pensée créatrice qui l'anime? Et s'il était parfaitement loisible à Albéric Magnard de faire usage de thèmes générateurs et du style polyphonique, — si on doit même le louer hautement de s'être inspiré du principe poétique essentiel et vivifiant du wagnérisme, en faisant de la musique la conscience vivante de son œuvre, la source magique où le drame puise sa vie, il va de soi que rien, moins que *Bérénice*, ne ressemble à ces productions pénibles et pâteuses dont la servilité de tant d'honorables ouvriers d'art encombra, pendant de longues années, nos théâtres. Comme dans *Guercœur* et dans les œuvres précédentes, la construction générale, a, ici, la même harmonieuse proportion, les idées musicales, possèdent la même courbe extraordinairement étendue. Mais les rapports du discours orchestral avec une déclamation continuellement mélodique, sont ordonnés suivant une discipline toute individuelle, qui utilise curieusement les formes

de la musique symphonique et de la musique de chambre. De même, une subtile psychologie des caractères, éloignée de toute fadeur conventionnelle, trouve sans cesse pour s'exprimer le langage le plus approprié.

Je me bornerai à rappeler, à cet égard, l'ouverture qui contient toute la moelle du drame, l'attente angoissée de Bérénice, l'arrivée de Titus, l'ardente scène d'amour avec les chœurs lointains dans les jardins, — au deuxième tableau, la méditation de Titus, la scène du sacrifice, hachée par les féroces clameurs du peuple, — au troisième acte enfin, l'ultime entrevue des deux amants sur la trirème, le rythme puissant du chœur des rameurs, et surtout la poignante déploration de la Reine abandonnée, sacrifiant à Vénus la parure de ses admirables cheveux.

En vérité, cette scène finale de l'œuvre, où la concentration pathétique atteint à une profondeur peu commune, où l'émotion souveraine apporte avec elle la clarté, où le style le plus ferme et le plus éloquent répudie toute mièvrerie, — réalise cet équilibre des facultés du cœur et de l'esprit qui permet à l'art d'atteindre son but suprême d'expression humaine. Et vous reconnaîtrez dès lors, dans cette *Bérénice* à la fois si classique et si française, renouvelées par l'originalité naturelle d'un tempérament moderne, les vertus essentielles qui distinguent un opéra de Rameau ou une tragédie de Racine.

*
* *

A une époque qui connut la disgrâce de voir la marée montante des produits les plus grossiers du « vérisme » ou d'une esthétique de café-concert envahir le répertoire de nos théâtres lyriques, s'y installer avec impudence, et en chasser peu à peu toutes les œuvres françaises d'art élevé, — grâce à l'obtusité incompréhension du gros public, grâce aussi, hélas ! à nos mesquines disputes de chapelles, — il était inévitable que fussent méconnues la puissante individualité d'Albéric Magnard et la valeur singulière d'œuvres qui, même à la lecture, suffisaient à tirer hors de pair un musicien volontairement confiné dans sa retraite, loin des intrigues et de l'agitation stérile où se complaisait la soif de réclame de tant de ses congénères, et ayant,

à l'aurore de sa maturité, donné sa mesure dans tous les genres. Les partisans d'un art plus somptueux lui reprochaient sa forme souvent austère, sa polyphonie continue. Des amateurs distingués se déclaraient incommodés par ces flots de musique. Sauf quelques rares exceptions, les interprètes pénétraient mal l'esprit d'un style répudiant strictement tout remplissage d'écriture. Les adeptes exclusifs de raffinements sonores et de recherches harmoniques ne pouvaient goûter un tempérament aussi éloigné de leurs tendances et aussi peu soucieux d'évocation pittoresque. Et la majorité du public n'avait cure de cette indépendance altière qui ne lui faisait point d'avances et qui, semblant tourner le dos à la mode, en réalité la devançait.

Pourquoi insister sur ce fâcheux passé? La soudaineté de la crise qui a secoué le monde, et qui hausse nos cœurs vers de plus larges horizons, la disparition tragique d'Albéric Magnard, fidèle jusque dans la mort à son caractère et à sa foi, ont déjà remis tout au point. Nôs sociétés de concerts, à peine rouvertes, se disputent la priorité de faire applaudir les œuvres qu'elles négligeaient depuis tant d'années, malgré l'intérêt qu'avait toujours suscité leur première apparition. Puisqu'il s'est trouvé naguère des auditeurs avertis capables d'apprécier la poésie d'un Jean Moréas, la puissance de pensée d'un Paul Claudel, et de goûter au théâtre autre chose que le divertissement superficiel et exclusif des yeux, il serait humiliant de songer qu'une élite du même ordre ne se rencontrera pas pour fêter la *Bérénice* latine d'Albéric Magnard, au jour où l'Opéra-Comique pourra nous la rendre avec une interprétation capable de mettre en valeur le sens profond de sa beauté.

Quant à *Guercœur*, on a tout lieu d'espérer que la nouvelle direction de l'Opéra, préoccupée, à juste titre, d'affirmer, dès l'abord, son indépendance clairvoyante, — et laissant de côté les ouvrages désuets dont les titres de circonstance masquent mal la vacuité inventive, — considérera comme un de ses premiers devoirs, au lendemain de la guerre, de lui réserver une place sur son programme, ainsi qu'au saisissant *Scemo* de M. Alfred Bachelet, arrêté par les événements dès le début de sa carrière. Qu'elle songe que le poème de *Guercœur*, obstinément écarté par ses aînées comme n'étant pas « du théâtre », est, de

l'avis de maints juges dignes de foi, extrêmement vigoureux et curieux. Plus varié que celui de *Bérénice*, plus capable sans doute de séduire les foules, il se prête particulièrement au luxe de présentation scénique qu'elle affectionne. Qu'elle n'oublie pas, non plus, l'accueil chaleureux qu'ont rencontré les auditions du premier et du troisième acte de la partition aux concerts, grâce au confraternel dévouement de MM. Gabriel Pierné et Guy-Ropartz. Et, pour peu que ses abonnés veuillent bien apporter désormais à l'audition d'une belle œuvre française le demi-quart de l'attention bienveillante qu'ils prodiguaient naguère sans compter aux spectacles dansés ou aux plus médiocres productions étrangères, vous pouvez être pleinement rassurés sur l'avenir de *Guerceur*.

* * *

Ces propos sommaires auront-ils su vous faire entrevoir le sens profond des œuvres d'Albéric Magnard, vous inspirer le désir d'aller à elles, d'y goûter le langage spontané d'une individualité d'homme dont tous ceux qui surent franchir l'abord un peu brusque qui n'était, chez lui, qu'apparence, n'oublieront pas le caractère si sûrement cordial et l'intelligence si pénétrante? Tout en laissant, pour le surplus, le temps faire son œuvre de justice, nous débarrasser de toute la camelote musicale teutonne, et assurer aux grandes œuvres classiques et modernes, — quel que soit le pays qui les ait vu naître, — une place qu'aucun musicien ne songe, j'imagine, à leur contester sérieusement, — il est réconfortant pour nous de pouvoir ajouter le nom d'Albéric Magnard à tous ceux qui donnent à notre musique française un incomparable éclat : aux illustres ancêtres, tels que Rameau et Berlioz, — aux grands disparus d'hier : César Franck, Georges Bizet, Édouard Lalo, Ernest Chausson, Alexis de Castillon, Emmanuel Chabrier, — aux maîtres d'aujourd'hui : MM. Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, pour ne citer que les noms essentiels, et sans parler des notables représentants de l'art académique et de la brillante pléiade des jeunes musiciens, prête à soutenir, demain, l'honneur du drapeau.

Il faudrait plaindre ceux qui, préoccupés de colorer de

patriotisme je ne sais quelles vieilles querelles de parti ou quelles incurables rancunes, songeraient, aujourd'hui, à nous interdire la joie de goûter, sans contrainte, tant d'œuvres qui expriment, en l'infinité de leurs apparences, la profondeur et la véracité du sentiment humain, sous le prétexte de sauvegarder notre originalité, ou dans la crainte vaine d'entendre qualifier de haïssable éclectisme une liberté d'esprit, sachant, certes, graduer ses admirations d'après ses préférences personnelles, mais aussi soucieuse de fuir un étroit exclusivisme qu'une trop complaisante réceptivité. N'est-ce pas, au contraire, pour notre France impérissable, la plus heureuse fortune que l'heure bénie où elle éprouve enfin le désir de se retremper dans les sources vives de son art, soit aussi celle où la richesse et la variété de son école ont, de l'aveu de maints étrangers, transporté de ce côté du Rhin la vie même de la musique?

GUSTAVE SAMAZEUILH