

cet été un fascicule mensuel d'environ cent pages, ce dont nous nous réjouissons, désireux que nous sommes de les remercier de leur collaboration fidèle.

Le prix de l'abonnement n'est pas augmenté, non plus que celui du numéro.

Nous nous plaisons à croire que, satisfaits de cette transformation heureuse, ils resteront plus que jamais parmi nous et profiteront de cette circonstance pour nous faire la plus sympathique propagande.

LA DIRECTION.

N.-B. — Pendant la saison d'été, prière d'adresser toute la correspondance : 29, rue Tronchet, Paris, et à partir du 1^{er} octobre, 29, rue La Boétie, Paris, où les bureaux du Courrier Musical seront transférés.

Le Nationalisme en Art



RIEN de plus vaste, de plus complexe, que l'étude des différents styles, des diverses tendances manifestées par les nombreuses écoles qui ont vu le jour et se sont développées tour à tour depuis trois ou quatre siècles dans les principales nations européennes. Si elles furent moins nombreuses chez les musiciens que chez les peintres, elles nécessiteraient néanmoins des recherches longues et minutieuses pour mettre en lumière leurs caractéristiques particulières, les liens qui les unissent, les unes aux autres, leur évolution ; aussi me bornerais-je, ne voulant pas embrasser un aussi vaste sujet, à envisager le *Nationalisme dans la musique* à l'époque contemporaine, après avoir bièvements résumé la question en ce qui concerne les époques antérieures.

Au moment où se développa l'art polyphonique vocal, les différenciations entre les trois principales écoles, flamande, italienne et espagnole, furent nombreuses. Il est bien certain que, malgré la similitude générale et surtout apparente du style, on distingue nettement, chez les divers musiciens de ce temps, des particularités qui varient avec leur nationalité ; c'est ainsi que l'écriture serrée, riche en dissonances, un peu âpre d'un Roland de Lassus, ne ressemble en rien à la sobriété, à l'élégance toute latine d'un Palestrina, à l'expression profonde, à la sévérité quelque peu rigide d'un Vittoria, mais il semble bien que, par la suite et pendant longtemps, ces différences aient plus tendu à s'atténuer qu'à s'accuser. En ce qui concerne la France surtout, les diverses influences qui régnèrent tour à tour eurent leur contre-coup très net sur le développement de la musique ; de même que notre architecture, sous l'impulsion des Maîtres maçons venus d'Italie à l'époque des Valois tendait à se rapprocher de plus en plus du style classique, de même notre musique perdait une partie de ses qualités natives pour se parer des grâces un peu mièvres de l'école italienne ; la venue de Lulli et son prodigieux succès ne contribuèrent pas peu à prolonger cette influence ; il faut pourtant avouer que, par un juste retour, l'ambiance dans laquelle vécut le célèbre florentin agit grandement sur le développement de ses dons naturels et l'amena à créer cette forme de tragédie lyrique qui, perfectionnée par Rameau, devait devenir une des plus belles manifestations du génie français. D'ailleurs, au même moment et presque parallèlement, se créait, dans le style instrumental, une école vraiment nationale, illustrée par des maîtres

comme Couperin, et dont le renom, par la suite, fut tel, que J.-S. Bach lui-même ne crut pas déchoir en s'en inspirant dans ses *Suites françaises*.

Mais, à partir de ce moment, le règne de la confusion des styles commence ; c'est, d'une part, Gluck, dont les ouvrages envahissent la scène française, malgré la résistance acharnée des Puccinistes, tandis qu'un peu plus tard et génialement, Mozart, dans ses opéras, allie l'élégance italienne à la profondeur allemande ; pendant tout le dix-huitième siècle d'ailleurs, les musiciens transalpins règnent sans conteste sur les théâtres d'Europe, aussi bien en Angleterre, où Hændel les imite, qu'en Allemagne, en Autriche, en Italie, et enfin en Russie, pays qui leur demeura le plus longtemps fidèle. Puis, vinrent en Allemagne les premiers essais de rénovation théâtrale, tentés par Weber, repris et réalisés splendidement par Wagner, tandis que, chassant Rossini de la scène française, Meyerbeer y installait en maître ses productions bâtarde, où se coudoient, dans une curieuse promiscuité, tous les styles existant à son époque ; en même temps, le genre éminemment national, l'Opéra-Comique, se ressentait de l'influence ambiante en s'*italianisant* à son tour : Auber régnait en maître.

Il nous faut donc arriver au milieu du dix-neuvième siècle pour constater un réveil de l'esprit national en musique ; mais c'est d'abord presque inconsciemment, en France, que ce mouvement se dessine ; n'est-ce pas surtout pour combattre l'italianisme triomphant que Berlioz part en guerre ; il lève l'étendard au nom de qui ? de Gluck et de Weber, donc nulle intention chez lui de créer un art national, tandis que cette préoccupation se fait jour chez Wagner dès qu'il s'efforce de rompre les moules consacrés et de transformer l'esthétique théâtrale. Un peu plus tard, un mouvement analogue s'esquisse en Russie, puis, presque simultanément, en Hongrie, en Bohême, en Norvège ; la France seule semble rester étrangère à cette préoccupation, et c'est pourtant le moment où l'effort individuel s'y manifeste avec une activité toute particulière ; après Gounod, dont l'inégalité de style est souvent déconcertante, les jeunes musiciens d'alors marchent d'un pas assuré dans la voie qu'ils se sont tracée et produisent des œuvres de tout point remarquables ; mais chez eux, nulle idée préconçue de créer une école nationale.

Ce n'est que tout récemment que cette idée s'est fait jour : Après l'école néo-wagnérienne, groupée sous l'égide de Franck, et à côté d'elle, l'école impressionniste s'est fait une place au soleil. Je me suis efforcé ici même, l'an dernier, de montrer que des liens rattachaient son chef, M. Debussy, à l'école russe, et même au wagnérisme ; il est donc inutile d'y insister à nouveau, mais ce seul fait tendrait à prouver aux impressionnistes qu'ils ont tort de se considérer comme des musiciens éminemment nationaux. Ils m'objecteront, non sans apparence de raison, qu'une école est *nationale* par ses tendances, et qu'elle ne peut avoir la prétention de rompre tout lien avec ses ascendants ; ceci est l'évidence même : lorsqu'on considère les musiciens russes de l'*école des Cinq*, leur filiation avec Berlioz et Liszt est indéniable. Malgré cela, ils sont quand même, à nos yeux du moins, profondément nationaux, parce qu'ils se sont servis de thèmes populaires ayant une allure franchement slave ou orientale et que leurs œuvres en ont acquis une couleur et un parfum originaux que nous nous plaçons à considérer comme vraiment russes. Rien de pareil chez les impressionnistes qui, groupés autour de M. Debussy et de M. Ravel, imitent de leur mieux la manière de ces deux

chances contre une pour que son style ait été totalement différent de ce qu'il est. Mais à quoi bon vouloir ramener à la raison ceux qui, par snobisme ou pour toute autre cause, font profession de folie ! « Il n'y a pire sourds que ceux qui ne veulent entendre », dit le proverbe, et cela est particulièrement vrai quand il s'agit de l'art des sons. Donc, ayant supprimé d'un trait de plume tout ce qui avait existé avant eux, les impressionnistes se sont avisés qu'ils ne pouvaient mieux s'imposer qu'en se décrétant, de leur chef, *école nationale*. Admettons à notre tour que la musique se soit figée dans le style baroque que lui avaient imposé Meyerbeer et Auber, et que pas une production de valeur n'ait vu le jour avant les œuvres de M. Debussy et de son école, leur prétention serait-elle pour cela plus justifiée ? On peut répondre hardiment : non.

Il me faut bien, quoiqu'à regret, faire ici une incursion dans le domaine de la critique musicale ; il est impossible, en effet, de parler d'impressionnisme sans s'occuper des œuvres de M. Debussy qui, bon gré, mal gré, est le chef des musiciens groupés sous cette étiquette. M. Debussy est une individualité musicale de grande valeur ; il possède une personnalité profondément originale dont la puissance d'attraction est malheureusement très forte. En temps que *personnelles*, j'aime et j'apprécie ses œuvres, qui ont enrichi l'art musical, grâce à des procédés spéciaux, d'effets nouveaux et tout à fait charmants ; en temps que chef d'école, je le combats énergiquement parce que ceux qui suivent la voie qu'il a tracée sont, non point *ses disciples*, mais *ses imitateurs* et que *l'imitation* plate et vide est la négation de l'art. Et ce reproche, ce n'est pas contre eux seuls que je le formule, je n'ai pas plus de tendresse pour ceux qui, en Allemagne, devinrent de serviles imitateurs de Brahms ou de Wagner ; mais comme je l'ai déjà indiqué dans mon étude sur : *l'évolution musicale*, on peut imiter les *procédés* employés par des musiciens comme ces derniers tout en conservant une certaine personnalité dans le choix des idées ; dans le cas qui nous occupe, cela devient complètement impossible, puisque l'art de M. Debussy est avant tout la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés ; on se trouve donc placé devant un absolu dilemme : ou les imiter servilement, ou s'en détacher complètement.

Ce qui, chez M. Debussy, justifie l'emploi parfois exclusif de ces procédés, c'est qu'ils sont pour lui adéquats à sa manière de penser, qu'ils représentent son mode d'expression personnel ; si on peut parfaitement les admettre à l'état exceptionnel en tant qu'invention due à une nature profondément originale, ils n'ont plus aucune raison d'être sous la plume maladroite et inhabile de musiciens qui n'en tirent qu'un parti déplorable. Mais ceci est en dehors de la question que nous discutons ici. Les qualités de la musique de M. Debussy ont-elles des qualités vraiment et uniquement françaises ? Si, par une certaine simplicité, par un souci de pureté de la ligne que ne possèdent à aucun degré ses disciples, M. Debussy peut revendiquer sa filiation à l'école nationale, il est d'autres côtés par lesquels il s'en détache complètement. Sans aller jusqu'à l'accuser, comme je le ferais pour ses imitateurs, de n'avoir nul souci de la forme et de l'architecture, il est indéniable qu'à part une véritable préoccupation de la justesse des proportions, il néglige de parti-pris la précision dans la construction. Qu'il arrive à en tirer des effets neufs et intéressants, cela n'est pas contestable, mais il ne s'ensuit pas qu'il faille considérer cette manière de procéder comme la seule vraie et l'ériger en dogme. Bien avant lui, Schumann, dans l'écriture de certaines pièces courtes,

avait fait preuve de la même indépendance, mais jamais il n'aurait appliqué ce procédé à des œuvres de longue haleine comme une symphonie ou un quatuor à cordes. L'abus de cette liberté devient facilement de la licence, et nous avons pu nous rendre compte de ce qu'il pouvait en résulter de fâcheux en écoutant certains poèmes symphoniques aux dimensions géantes, dus à la plume d'un musicien célèbre au delà du Rhin, dans lesquels des matériaux de valeurs diverses s'entassaient sans ordre ni méthode, ne produisant pour l'auditeur non prévenu que l'impression d'une puissante masse sonore.

Il est un point encore, et des plus importants, sur lequel l'art impressionniste se détache de la tradition vraiment française. Qu'il faille en faire remonter le mérite à Rameau ou même à Lully, le souci d'une déclamation juste et expressive se transmet de générations en générations depuis Méhul, par Berlioz et Gounod, jusqu'aux contemporains ; à cette préoccupation primordiale s'est jointe depuis une quarantaine d'années celle de l'exactitude dans la prosodie. L'impressionnisme, comme son nom l'indique, cherchant avant tout à faire naître des impressions et des sensations fugitives se trouve, par cela même, dans l'obligation de rejeter au second plan des moyens d'expression aussi nets et aussi précis que ceux de la déclamation lyrique généralement adoptée jusqu'à ce jour ; cette précision nuit naturellement aux effets estampés, aux gammes de couleurs dégradées qui sont les vrais modes d'expression de cette nouvelle formule d'art ; aussi M. Debussy a-t-il créé pour sa partition de *Pelléas et Mélisande* un système de déclamation syllabique assez semblable à l'ancien *recitativo deno* de l'école italienne, qui n'est pas, je l'avoue, ce que je préfère dans son œuvre.

Voilà donc deux points sur lesquels les impressionnistes se trouvent en dehors de notre tradition nationale. J'ajouterai encore qu'un des très graves inconvénients de l'art musical tel qu'ils le comprennent, c'est son inconsistance, son champ limité d'action, je dirais presque, si j'osais, son insignifiance. Ils pousseraient certainement de furieux cris de protestation si je les comparais à Rossini, Donizetti et tutti quanti ; mais, à part la différence des procédés employés, leur art, purement descriptif et décoratif, n'a ni plus de fond, ni plus de consistance que celui des Italiens de 1830, il est purement superficiel, sans grandeur comme sans profondeur. Et si les Allemands, avec un parti-pris né d'un certain dépit de voir l'école française prendre peu à peu une place prépondérante, s'acharnent à dénier toute profondeur à notre musique, sans raison probante, il faut bien reconnaître qu'ils n'auraient nullement tort de nous faire ce reproche si l'art impressionniste était la seule émanation vraiment *nationale* du génie français.

Mais, objectera-t-on, comment concilier la nécessité de conduire l'art musical dans des voies nouvelles tout en restant attaché à la tradition ancienne, n'y a-t-il pas là un problème insoluble et peut-on créer vraiment une œuvre fortement pensée, solidement bâtie, qui, tout en ne brisant pas avec le passé, soit néanmoins originale et neuve ? Parfaitement. Tout récemment, nous avons pu applaudir une partition qui répondait pleinement à ces aspirations diverses : *Pénélope* de Gabriel Fauré.

A l'appui de cette assertion, je renvoie simplement mes lecteurs à la magistrale étude que M. Pierre Lalo a consacrée dans le *Temps* à cet ouvrage. Qu'il me suffise de dire ici, et ce sera la conclusion de ces lignes, que par la beauté, la largeur, la vérité de la déclamation ; par la puissance, la grandeur, le charme et la grâce qui se dégagent de cette musique toujours si inten-

sément *musicale* ; par la pureté et la sobriété des lignes ; par l'harmonieuse architecture de l'édifice sonore ; par la hardiesse et la maîtrise de l'écriture qui ne recule devant aucun *modernisme*, cette œuvre est digne d'être placée au tout premier rang de la production contemporaine ; depuis de nombreuses années, rien de plus parfait n'a vu le jour, ni en France, ni à l'étranger.

Alb. BERTELIN.

Aleximandre

Citharède



COMME les passagers se pressaient de débarquer, Aleximandre, qui redoutait les bousculades, la cohue, attendit et descendit tranquillement le dernier du navire. Il n'était jamais venu à Iasos, mais il était persuadé que la Renommée y avait déjà porté son nom et sa gloire. Sur le rivage, il rajusta les plis de son manteau pour se donner meilleure contenance, peut-être aussi pour en dissimuler les trous et quelques malencontreuses déchirures. De la main droite, il tenait sa cithare, protégée par une étoffe dont le tissu était bien élimé. Derrière lui marchait un jeune garçon d'une douzaine d'années, portant des paquets mal ficelés et d'assez piètre apparence. Mais malgré la médiocrité de son équipage, Aleximandre avait vraiment grand air. Quand il parvint à la place du port, il fut étonné de la trouver déserte. La foule, aperçue tout à l'heure du bateau, s'était dispersée : il restait trois ou quatre mendiants blottis à l'ombre d'un figuier, et comme il se détournait pour les éviter, il vit, immobile, juché sur un pieu servant d'amarre aux barques de pêche, un homme âgé qui semblait le regarder avec curiosité... C'était évidemment quelqu'un envoyé à sa rencontre. Il l'aborda aussitôt.

— O noble habitant de la plus belle des Sporades, je te salue. Tu m'attendais.....

— Oh ! répondit évasivement le bonhomme, je viens régulièrement assister à l'arrivée du bateau. C'est une de mes distractions, la seule peut-être.

Lui, qui n'avait pas écouté, poursuivait :

— Tu savais qu'Aleximandre se rendait aujourd'hui à Iasos ?

— Que dis-tu, s'écria le vieillard, dressé, les yeux brillants. Que les Dieux soient loués ! Je revois celui qui fut mon plus fidèle ami, mon camarade de bureau à l'Administration de la Marine à Athènes, mon ancien compagnon de plaisir. Nous étions jeunes alors, nous avons de beaux cheveux noirs qui frisaient..... Maintenant je suis vieux, toi aussi. C'est égal, moi qui désespérais de te retrouver jamais, je suis bien content. Cher Alexandros, embrassons-nous !

Mais le musicien repoussa l'étreinte du vieillard que ce flux de paroles avait mis à bout de souffle, et faisant cesser la méprise :

— Tu te trompes. Je ne m'appelle pas Alexandros, je suis Aleximandre, le prince des citharèdes.

— Ah ! oui, un beau pays, avec des temples magnifiques et de bons vins, que je connais, de nom seulement.