

meilleure. On ne peut plus lui demander de revenir en arrière : il faudrait qu'il reculât de près d'un siècle. Il y a, au contraire, tout intérêt à le débarrasser complètement de ce qui peut le gêner dans l'accomplissement de sa mission, devenue contradictoire à la mission pour laquelle il était né ; mais il suffit de changer son titre pour que tout se retrouve à l'endroit. Le théâtre nouveau qu'il nous faut penser à fonder, c'est l'Opéra-Comique lui-même, que nul de nous, en réalité, n'a jamais connu. Et pourquoi n'essaierait-on pas tout uniment de donner au théâtre qui vient de prendre dans ce sens une si courageuse initiative, les moyens de la développer ? Je ne prétends pas, évidemment, qu'un théâtre puisse vivre uniquement sur le répertoire de l'opéra-comique pur, qu'on peut limiter environ de 1757 à 1825 ; ce répertoire est d'ailleurs plus étendu qu'on ne pense, surtout s'il se trouve quelque homme de tact — je ne le crois pas impossible — pour accommoder discrètement, non la musique, grands Dieux ! mais certains livrets qui tout de même feraient trop sourire. Il ne faudrait pas grand'chose, par exemple, pour que vous prissiez plaisir à entendre *Azémià ou les Sauvages*, de Dalayrac, ou *Tom Jones*, de ce Philidor qui fut un des grands musiciens de son temps, un des fondateurs de l'opéra-comique, et dont l'Opéra-Comique n'a jamais donné une note.

Mais à ces classiques français, on pourrait adjoindre ceux d'Allemagne et d'Italie : les œuvres mineures de Mozart et de Gluck, qui fut compositeur d'opéras-comiques français bien avant que de tragédies françaises ; quelques partitions bien choisies, de Pergolèse et Cimarosa à Rossini ; et par les meilleurs ouvrages — ce qui ne veut pas toujours dire les plus connus — d'Auber et d'Hérold, on gagnerait l'époque moderne, où il est encore bien symptomatique que les opéras-comiques composés, même par des musiciens favorisés, dans l'esprit de la tradition authentique, n'aient pu se soutenir à la scène. Les succès du gentil Ferdinand Poise, qui avait le mieux compris cette tradition, ne lui ont pas survécu ; et ce qu'on joue de Gounod, de Delibes, de Thomas, de Messager, ce n'est jamais le *Médecin malgré lui*, le *Roi l'a dit*, le *Caïd* ou la *Basoché*. Je vous assure que tout cela est bien plus amusant que *Mignon*.

Enfin, pourquoi ne pas espérer, un milieu vraiment musical une fois reconstitué, que certains de nos auteurs vivants daignent enfin s'y détendre, et ramenant leur science aiguë aux proportions de la comédie légère, retrouvent ce naturel exquis du sentiment et du rire, ce sens adouci de la vérité, cette discrétion un peu narquoise qui n'a rien de pincé, cette finesse qui n'a rien de sec ni d'étriqué, ce goût franc, cette candeur gaie, qui s'émeut délicatement, cette recherche sans préciosité ? Ce ne serait point là, croyez-le bien, fournir à ce défaitisme sournois, inépuisable en prétextes de toute sorte pour diminuer notre art ou le vulgariser. Une œuvre d'horizon mesuré peut être, à sa façon, noble et grande. L'esprit ni le cœur français n'ont changé. Le secret n'est-il pas tout dans leur sincérité, de cette force, de ce pathétique sobre et de ce style qui nous saisissent encore, après cent trente-quatre ans, parmi la grâce alerte, ingénue et succincte d'un *Richard* ?

GASTON CARRAUD.

La nouvelle Musicalité Italienne

Parmi les grands pays européens l'Italie est celui qui présente les marques de la lutte la plus violente entre vieux et jeunes musiciens ; elle ne se borne pas aux questions fondamentales de modernité ou de technique, mais comprend aussi les conflits les plus divers d'esthétique, de tendances, de culture générale et même — surtout depuis trois ans — de « politique ».

En musique, comme dans toute autre de ses manifestations intellectuelles, l'Italie entre soudainement et violemment dans la grande vie mondiale. J'ai eu déjà de nombreuses occasions de dire combien peu je nourrissais d'estime pour l'art dramatique national post-rossinien. Et je répète aujourd'hui que, alors que trop de musiciens encore considèrent chez nous l'« indépendance » musicale de cet art rude et naïf comme une preuve historique de force et de vitalité, il me semble au contraire que ce *splendide isolement* fut surtout une cause de grave faiblesse et de décadence.

Avouons-le : on ne peut écrire l'histoire de l'évolution musicale au XIX^e siècle, c'est-à-dire

celle de la vraie musique, sans les noms de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner ou même Moussorgsky, chaînons indispensables de la tradition séculaire qui rattache l'époque de Monteverdi à la nôtre. Mais on pourrait parfaitement se passer des noms de Verdi, Donizetti ou Boïto. Si ces musiciens n'avaient point existé, l'art musical international serait néanmoins identique à celui que nous possédons si un seul parmi les susdits grands novateurs n'avait point existé.

Au surplus, on ne peut pas même soutenir que l'influence de Verdi ait été durable en Italie, puisque ses successeurs ont préféré imiter Massenet plutôt que de suivre le noble enseignement de *Falstaff*.

Pour ces diverses causes — et pour bien d'autres encore — l'aspect musical de la nouvelle Italie est assez « chaotique ». Tandis que la quasi-totalité des « vieux », ballottée entre le fantôme de la *tradition nationale* et les trop copieuses leçons reçues par les professeurs « boches », tandis que les innombrables amateurs de notre patrie ne peuvent se résoudre à cesser d'idolâtrer la voix humaine ; et tandis que les grands éditeurs fouillent en vain l'horizon auquel n'apparaît toujours par un nouveau Puccini ou un deuxième Mascagni, tandis que tout ceci crée une atmosphère de malaise et d'inquiétude, de jeunes musiciens — chaque jour plus nombreux — révèlent, à travers une production déjà riche et variée, une activité courageuse, digne et féconde.

* * *

Depuis quelque temps, l'état anormal des conditions mondiales et l'éveil d'une conscience nationale complète ont placé le « nationalisme » musical au premier rang des préoccupations de notre élite (?) artistique.

Selon moi, ce problème est absolument accessoire auprès de celui — infiniment plus important — qui concerne la beauté, l'originalité, la valeur finale de l'œuvre d'art. La première, la seule raison d'être de toute œuvre d'art, est d'être « neuve », c'est-à-dire différente de toutes ses précédentes, et « belle », c'est-à-dire réalisant un accord parfait de sensations, de formes ou d'images. Car il n'y a pas d'art sans nouveauté. Et « tradition » signifie évolution perpétuelle de la beauté à travers le « moi » des différents artistes, et nullement piétinement sur place ou stérile répétition de ce qui fut créé par les générations précédentes.

Si une œuvre d'art apparaît « neuve » et « belle », il est tout à fait secondaire qu'elle soit plus ou moins « nationale ». La beauté ne connaît point de patrie, de même qu'elle n'a point de religion. Il est même permis de soutenir dès aujourd'hui que le concept de beauté est éternel, alors que celui de patrie est au contraire transitoire entre la notion primitive de « tribu » et l'idée future de « race ».

Ayant nettement dit que j'attribue peu de prix au caractère plus ou moins national de la musique et que, par conséquent, mes jeunes compatriotes devraient s'occuper davantage d'« originalité » et de « beauté » que de nationalisme, je ne voudrais cependant pas être ni incompris, ni que ma conception d'un art moderne italien pût être confondue avec maint hybride et incertain internationalisme.

Le fond du conflit actuel entre les diverses conceptions que tant d'Italiens se forment de notre « nationalité » musicale provient principalement de la confusion — encore si constante chez nous — du théâtre avec la vraie musique. Tant que l'on ne comprendra pas que le symphonisme n'est pas du théâtre, et que le théâtre — de même que le roman avec la littérature ou le portrait de famille avec la peinture — ne peut avoir avec la musique que des rapports fragmentaires et accidentels, aucune discussion ne sera possible ni utile.

Pour l'amateur national, la formule unique de notre art est celle-ci : CHANT+CHANT+CHANT. A laquelle se joignent encore ces autres aménités, nommées « inspiration », « carure », « cœur », etc., etc. Sans compter le conseil affectueux et si répandu (que l'on adresse principalement aux « jeunes » fourvoyés), de se retremper aux « sources » nationales.

A mon faible avis, tout ceci repose sur une excessive ignorance historique et sur un manque total de sens critique.

Le problème devrait être posé sur de tout autres bases.

Il faudrait tout d'abord établir — ainsi qu'il me fut déjà bien souvent donné de le faire observer — qu'il existe en musique deux sortes de « nationalités » : *Primo*, celle populaire, ou folkloriste, la plus aisément reconnaissable (Grieg, Albeniz, Rimski-Korsakow, etc.) ; le caractère plus ou moins national de la musique inspirée de ce principe varie en raison directe de l'originalité plus ou moins grande et de la diffusion mondiale du « folklore » générateur. Ensuite, il y a une autre nationalité : celle qui est pour ainsi dire « impondérable », parce que basée sur mille raisons mystérieuses et occultes de race, de culture, d'atavisme, de goût, de technique, etc. Celle-ci est la « nationalité » d'un Schumann ou d'un Debussy, « nationalité » que j'estime infiniment supérieure à l'autre, mais qui est par contre bien moins immédiatement caractéristique, et exige de l'auditeur une connaissance autrement plus profonde des affinités ethniques et intellectuelles du compositeur.

* * *

Ceci établi, quelles sont les caractéristiques séculaires — sinon éternelles — de l'esprit italien ?

Il me semble que, sur ce point au moins, tout le monde devrait être d'accord ; les

principales sont : grandeur, sévérité, robustesse, concision, simplicité de lignes, plénitude plastique et équilibre architectural, vivacité, audace et perpétuelle recherche de nouveauté. Enfin, un programme quelque peu plus vaste que celui de nos bons critiques, lesquels voudraient nous faire croire que ces caractéristiques spirituelles sont incompatibles avec la technique moderne !

Or, il est advenu récemment chez nous un fait des plus symptomatiques et réconfortants. Notre jeune école a produit, dans ces dernières années, quelques œuvres — qu'il me soit permis de ne point en dire les titres — dans lesquelles, par les moyens les plus modernes, revivent précisément quelques-unes de ces antiques et nobles vertus de race.

On reproche — il est vrai — à ces jeunes auteurs de s'exprimer avec un langage *non national* (1), et l'on a immédiatement recours aux noms de Debussy, Ravel, Strawinsky ou Schonberg (Bartok et Kodaly sont inconnus de nos critiques, et par conséquent ne sont point cités). Il est vrai que les nouveaux Italiens, derniers arrivés dans le splendide mouvement musical européen, ont cru nécessaire de s'assimiler les meilleures conquêtes sonores étrangères. Mais il ne faut point oublier que, ainsi que Soffici le fit si justement remarquer, « une des prérogatives du génie italien — lorsque pour des raisons imposées par la nature aux possibilités spirituelles des races il ne peut semer parmi les autres peuples des germes de liberté et de renaissance — a été toujours, suivant ce que nous apprend l'histoire, de savoir réunir et ramener à une nouvelle unité les éléments épars de la beauté, afin d'en recomposer une grande figure idéale ».

Donc, l'effort d'assimilation accompli par les susdits compositeurs — d'ailleurs sans particulière prédilection pour aucune école étrangère — doit être considéré comme un signe précurseur d'un prochain et profond renouvellement de notre entière sensibilité musicale.

Le caractère si modernement, si « nouvellement » italien de ces jeunes musiques auxquelles je viens de faire allusion — et d'autres actuellement en formation, — me porte à croire — avec une foi chaque jour plus inébranlable — que notre musicalité s'oriente vers une sorte de classicisme, lequel différera tout à la fois de l'impressionnisme debussyste, de la décadence Straussienne, de la primitivité Strawinskyenne, du froid « scientisme » de Schonberg, de la sensualité ibérique, de l'audacieuse fantaisie des derniers Hongrois.

Tel est, selon moi, notre véritable « futurisme » musical...

ALFREDO CASELLA.

COMMENT LES THÉÂTRES SUBVENTIONNÉS COMPRENENT LEUR DEVOIR

Lorsque, en mentionnant que la Gaîté-Lyrique allait inscrire à son répertoire courant *L'Africaine* du berlinois Meyerbeer, nous manifestâmes, ici-même, quelque étonnement de ce choix singulier, nous pensions que la quatrième commission du Conseil municipal saurait empêcher cette tentative de restauration de l'art allemand...

Nous pensions mal ; non seulement la quatrième commission n'est pas intervenue, mais elle a laissé la Gaîté-Lyrique ajouter *Le Prophète* à *L'Africaine*. La récidive est plutôt fâcheuse. Elle prête, surtout au lendemain du raid dont Paris a eu à souffrir, à des commentaires peu bienveillants.

Il n'est pas admissible, en effet, qu'un théâtre officiel comme l'est le Lyrique-Municipal, se prête à de semblables essais et l'on ne manque pas d'observer que le Conseil municipal, dont la décision concernant la rue Wagner est connue de tout le monde, est mal venu de fermer si complaisamment les yeux sur cette incorrection commise sciemment par le séquestre de la Gaîté.

Qu'on n'objecte pas, au surplus, qu'il y a quelque différence entre Wagner et Meyerbeer. Si l'on a à reprocher au premier sa trop célèbre *Capitulation*, on ne doit point oublier que Meyerbeer, prussien de Prusse, ne nous ménagea pas ses discours ennemis. Il vécut en France, s'y enrichit, y mourut et c'est pour obéir à son expresse volonté que sa dépouille fut ensuite inhumée dans sa Mère-Patrie où on lui accorda les honneurs dus à un grand patriote. Pour être logique,

(1) Il n'y a pas que nos compatriotes qui nous reprochent de ne pas être conformes à la conception universellement répandue de musique italienne. C'est ainsi que l'an dernier, sur ces mêmes colonnes, le distingué critique parisien M. Carraud écrivit — à propos du concert donné en février 1917, à la salle des Agriculteurs par notre S. I. M. M. — un article témoignant d'une insuffisante connaissance de notre problème national.