

Dès lors, il composa lui-même les livrets des opéras suivants, poèmes lyriques en prose, car Bruneau estimait avec raison que « le vers a le tort d'introduire un rythme particulier dans un autre rythme » ; ce sont les termes employés par Zola dans une interview donnée au *Temps* le 16 février 1897. En wagnérien orthodoxe, Zola estimait qu'il ne devrait y avoir qu'un seul auteur pour le poème et la musique. Mais sur les instances de Bruneau, il écrivit les livret de *Messidor*, de l'*Ouragan*, de l'*Enfant-Roi* et d'un *Lazare* en un acte qui n'a jamais été interprété. Dans un article publié avant la première de l'*Attaque du Moulin*, il souhaitait que « le drame lyrique soit humain, sans répudier ni la fantaisie, ni le caprice, ni le mystère ». Il réclamait « la vie partout, même dans l'infini du chant ». Il rêvait que « la musique en traduisît les passions, les douleurs et les joies », convaincu qu'au théâtre « la musique doit toucher et passionner avant tout ». *Louise* lui apparaissait comme un chef-d'œuvre tout proche de ses propres conceptions.

L'*Enfant-Roi* ne fut joué qu'en 1903, après la mort de Zola. Bruneau poursuivit seul la tâche en composant de 1907 à 1914 *La Faute de l'Abbé Mouret*, *Nais Micou in* et *les Quatre Journées*.

André CŒUROY.

Les Revues et la Presse

ITALIANISME ET CLASSICISME.

L'Italie est trop belle pour que ses amis puissent toujours s'entendre.

Dans les *Nouvelles Littéraires*, M. Léon Kochnitzky rappelle la récente et courtoise rencontre où se croisèrent le style mordace de Suarès et le docte calame de Prunières (1). Et, à son tour, nous parle, avec amitié et lucidité, de l'italianisme en musique.

L'Europe d'aujourd'hui a plus besoin d'une « Scala » que d'un Bayreuth ; d'une « Scala » qui serait ce qu'elle devrait être et non pas ce qu'elle est : où Rossini serait honoré dans toutes ses œuvres et non pas seulement dans le *Barbier* ; où les plus belles voix d'Italie, de Russie et d'Espagne feraient revivre les divines mélodies de Vincenzo Bellini ; où la grâce joyeuse de Donizetti triompherait (de ce Donizetti qu'André Suarès méprise mais que Richard Strauss affectionne), non dans ses lourds et prétentieux mélodrames, mais dans *Don Pasquale*, dans ce scintillant *Elisir d'amore* après lequel on aime mieux la vie ; où, dans l'œuvre touffue de Verdi, des musiciens raffinés sauraient mettre en lumière les sommets : le dernier acte de la *Traviata*, les ballets d'*Aida*, certaines pages de *Rigoletto* et de *Falstaff*, où enfin la danse retrouverait les soirs inoubliables de Vigano et de la Tagliani.

Au foyer de cette « Scala » idéale, je voudrais que l'on pût voir, parmi d'autres effigies glorieuses, celles de Jean-Jacques Rousseau, de Stendhal et de Gautier ; et que leur présence incite l'étranger à vénérer, à chérir les maîtres d'Italie.

Hélas ! le programme de la saison, le *Cartellone*, n'est pas celui que je souhaiterais ! A Milan, comme ailleurs, le « vérisme » sévit encore, le « vérisme » pâture favorite des foules sottement mélomanes, le « vérisme » dont le triomphe imbécile ne cesse de nuire à l'Italie depuis près de quarante ans. C'est le devoir d'un ami d'aimer avec clairvoyance. C'est le devoir d'un ami d'être franc. Si, dans l'opinion de tant d'ignorants, le caractère italien passe pour emphatique, déclamatoire, rarement capable d'élévation et platement sentimental, c'est l'opéra « vériste » qui en porte pour une grosse part la responsabilité. Le

(1) Voir *Revue Musicale*, juin et juillet 1930.

public moyen n'a pas lu Dante, n'a vu ni le Palais des Doges, ni le Palais d'Urbin, ignore jusqu'aux noms de Frescobaldi et de Piero della Francesca ; mais il a entendu, il a vu jouer, il ira revoir jouer *la Bohème*, *Madame Butterfly*, *la Tosca*, *Paillasse* et *Cavalleria Rusticana*. Ce dernier ouvrage, on peut l'épargner, à cause de l'élément local, à cause de l'admirable livret de Verga ; et pour l'élan juvénile, enfin qui transporte l'auditeur et lui fait oublier les effusions débordantes de la partition. Mais Puccini... On ne peut pas dire qu'il n'ait pas eu de talent ; il était l'incarnation même du talent. Qu'a-t-il fait de ses dons ? Ils se manifestent d'une façon indéniable dans *Gianni Schicchi*, petite œuvre délicate écrite sans doute par délassément, quand le souci du gros succès ne tourmentait plus l'auteur de la *Fanciulla del West*. Le deuxième et le troisième acte de *la Tosca* contiennent des pages symphoniques pleines de charmes ; mais quand les chanteurs commencent... Quant au déplorable Leoncavallo, il vaut mieux pour lui qu'on l'oublie, à moins qu'il ne prenne place dans cette galerie « des italiens inutiles », constituée par l'excellent écrivain florentin Alberto Luchini.

* * *

Depuis vingt ans, les jeunes musiciens ne cessent de réagir. Les uns se tournent vers le passé, remontent aux sources de la polyphonie vocale et de la monodie. L'œuvre considérable d'Ildebrando Pizzetti est encore trop peu connue en France. Elle comprend une série de drames lyriques d'une grande noblesse de style et de pensée. Le vénitien Malipiero affectionne davantage les *trôpes* de la musique contemporaine : atonalité, sécheresse orchestrale ; il n'en est pas moins attentif à l'enseignement des maîtres italiens des XVII^e et XVIII^e siècles. D'autres ont voulu vivifier la tradition nationale en s'assimilant les plus « récentes inventions » musicales. Quelle habileté surprenante dans les « manières » successives d'Alfredo Casella et, dans tous ses ouvrages, quelle séduction proprement italienne ! Que de grâce, de langueur et de science chez Castelnuovo-Tedesco ! Ses pièces lyriques pour le piano annoncent-elles un Chopin de notre siècle ? On pourrait le croire. Si l'œuvre de Rossini est la plus joyeuse flambée qui ait éclairé la nuit des hommes, une flammèche de ce brasier n'est-elle pas tombée dans le cœur de Vittorio Rieti ?

Voici en revanche l'Europe musicienne jugée par un Italien. Lequel est Alfredo Casella, dont il faut lire *in extenso* dans *le Monde musical* du 28 février, la conférence *sur la musique italienne contemporaine* faite à l'école normale de musique et ruisssante d'aperçus intéressants et de partis-pris fertiles :

L'Europe musicale est actuellement dans une situation assez compliquée, qui paraît même inextricable à d'aucuns. Toutefois cette situation n'est pas si indéchiffrable pour les rares personnes qui peuvent, par leur culture et leur intelligence, s'élever au-dessus de la mêlée. L'on distingue aujourd'hui en Europe deux grands courants. L'un que l'on pourrait appeler « bolchevik » est celui de musiciens qui tentent de faire table rase de tout le passé et de parvenir à un renouvellement radical de tous les éléments musicaux. L'autre que par logique déduction nous appellerons « menchevik », rallie tous les musiciens qui désirent conserver la tradition, tout en l'enrichissant avec les meilleures et plus saines conquêtes des dernières années. La première tendance comprend les Autrichiens, une partie des Allemands, les Tchécoslovaques, les Russes de Russie et quelques Suisses et Hollandais (l'on pourrait ajouter à ces Européens, les Américains des Etats-Unis). L'autre tendance réunit tous les Latins, la deuxième partie des Allemands (dont Hindemith), les Russes, Strawinski et Prokofieff et enfin les Hongrois Bartok et Kodaly.

Hé quoi ! Voilà donc toute l'Europe, en matière de musique, « bolchevik » ou « menchevik », jacobine ou girondine ? Mais n'interrompons-point.

Il est difficile de dire laquelle des deux tendances l'emportera. Je pense d'ailleurs que les deux sont nécessaires. L'une, la tendance extrémiste, a, de par la force des choses, un caractère plus expérimental et elle peut utilement préparer de nouveaux matériaux constructifs. Mais l'autre tendance me paraît être celle réelle de l'avenir, et la seule qui ait des chances de créer des œuvres belles et durables. Car n'oublions pas que le public est fatigué des expériences, lesquelles ont déjà trop duré, et qu'il demande surtout qu'on lui soumette des œuvres réussies et que les artistes gardent les expériences dans leurs laboratoires. De plus, l'art du XX^e siècle (lequel commence, ne l'oublions pas, en 1918) a devant lui une tâche immense : celle de restaurer la classicité dans l'art, cette classicité éternelle qui consiste dans l'équilibre parfait entre le sentiment et la représentation artistique et que le romantisme a détruit au profit total de l'expression du sentiment immédiat et désordonné.

Excellente définition de la classicité. Mais la classicité éternelle est-elle, en art, bien restaurable ? Ne faut-il pas plutôt en saluer dans tout chef-d'œuvre la magnifique permanence ?

Certes, toute classicité fait appel à la volonté de l'artiste, mais parmi les volontés de perfection, de mesure, d'ascèse (comme dit Suarès) il y en a une qui ne saurait avoir droit de cité en art : c'est précisément la volonté d'être classique. Classique, il faut l'être de par l'âme et de par le goût, par le choix qui élargue et non par la volonté restauratrice qui fabrique.

Sans quoi « l'équilibre parfait entre le sentiment et la représentation » sera rompu. C'est l'aventure d'aucuns néo-classiques, chez lesquels la *représentation* l'emporte.

Debussy est classique, Saint-Saëns ne l'est point.

F. G.

Variétés

//// POURQUOI AIMONS-NOUS LA MUSIQUE?

Il semble qu'un malentendu persistant constitue la base de presque toutes les controverses ayant l'art pour objet. Tout d'abord, et étant donné la puissance de la tradition, la contagion de l'exemple d'autrui, le respect humain, la crainte de passer, en n'adoptant pas l'opinion générale, pour un philistin, un esprit épais et grossier, il est bien difficile d'aimer, d'apprécier une œuvre absolument pour elle-même, de la juger dans son essence, sans que rien vienne s'interposer entre elle et nous. Seul, l'homme inculte, l'être cérébralement fruste et artistiquement vierge, pourrait exprimer un avis impartial, désintéressé et personnel. Mais là, on se heurte aussitôt à un autre obstacle, infranchissable. L'être inculte est d'ordinaire, de par son ignorance foncière, dans l'impossibilité de s'analyser, inapte, sinon à l'émotion, du moins à l'émotion lucide et consciente, capable de s'extérioriser sous la forme d'une opinion. Et l'amour d'un art suppose, non point forcément sa pratique, mais tout au moins — chacun en conviendra — une certaine intimité avec lui.

Il est des arts devant lesquels l'emploi d'un critérium, non rigoureux d'ailleurs, n'est pas impossible. La critique littéraire a ses lois, si contestées soient-elles. Plusieurs hommes, à culture, à intelligence et à sincérité égales, placés devant *le Rouge et le Noir*, *Cousine Bette*, *A la recherche du temps perdu*, exprimeront des avis qui pourront être assez aisément réduits à de grandes lignes présentant entre elles de nombreux points de contact. De même, devant *la Victoire de Samothrace*, *l'Embarquement pour Cythère*, *le Bon Samaritain*, *la Femme à l'éventail* ou *le Portrait de M. Fournaise*, les réactions de dix hommes cultivés et loyaux ne sont pas inconciliables. On ne saurait en dire autant de celles que provoquent un quatuor de Debussy, une symphonie de Beethoven ou une pièce de Ravel.

Certes, beaucoup de gens possèdent une aptitude certaine à « découvrir » les intentions d'une œuvre musicale, après en avoir lu l'*explication*, de même qu'ils excellent