

y a l'attitude, il y a le cri et la note bienfaisante que tout être humain, si mal doué soit-il, a au fond du gosier (chez moi qui n'ai pas de voix, c'est le *fa dièze*) et qui sortant éclatante au bon moment, enlève les applaudissements.

Pourquoi les gens du monde qui sont de parfaits chanteurs sont-ils de moins bons exécutants ? Parce que les gens du monde savent leur métier de chanteurs et que les professionnels ne le savent pas, parce que si les gens du monde savent leur métier de pianistes ou de violonistes les professionnels le savent mieux qu'eux. Je suis donc convaincu que si l'on étudiait sérieusement, rationnellement le chant, comme les instruments, le bel art ne tarderait pas à reflourir. La musique y gagnerait. Il y a entre la *Serva Padrona* et *Pelléas*, entre les lieder de J.-S. et Ph.-Em. Bach et Fauré tant d'œuvres uniques où l'âme humaine a mis le meilleur de soi. Il y aurait une joie infinie à les entendre chanter avec la perfection que d'autres apportent aux sonates de Beethoven ou aux études de Chopin.

Paul de STOECKLIN.

---

## M. Claude Debussy

### Et l'Avenir de la Musique française

---



NOTRE excellent collaborateur, M. Paul Landormy, fait paraître chez Paul Delaplane une *Histoire de la Musique*, qui vient à son heure. Dans cet ouvrage remarquable se trouvent résumées les découvertes récentes de la musicologie : notamment en ce qui concerne les *trouvères et les troubadours*, la *musique instrumentale du moyen âge et de la Renaissance*, les *origines de l'opéra*, la formation de la *sonate* et de la *symphonie classiques*. Une place importante est réservée à toutes les grandes figures de l'histoire de la musique : Lulli, Rameau, Gluck, Bach et Hændel, Haydn et Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner, etc. Le *mouvement musical contemporain* en Allemagne, en Russie et surtout en France, fait l'objet d'une étude détaillée : un chapitre est consacré à César Franck et à son école, un demi-chapitre à M. Claude Debussy. A côté des indications purement historiques, l'auteur ne s'est pas abstenu des jugements critiques. Il a voulu donner à ses lecteurs, non seulement une vue d'ensemble sur l'évolution des genres musicaux, mais aussi le sentiment très net de la dignité d'un certain art et de certains artistes, par opposition à la bassesse et à la vulgarité d'une production industrielle qui avilit compositeurs et public.

Nous avons eu communication des bonnes feuilles du livre de M. Landormy, et nous sommes heureux de pouvoir communiquer à nos lecteurs les pages très intéressantes par lesquelles il se termine :

..... Quelque part que l'on fasse aux influences extérieures qui ont amené M. Debussy sur le chemin de ses découvertes, il n'en reste pas moins qu'il fut un extraordinaire inventeur. Jamais peut-être dans toute l'histoire de la musique on ne put constater un si brusque ni si radical changement de technique. Toute l'harmonie traditionnelle en est bouleversée. Disons mieux : il n'en subsiste rien. Au lieu de nos seules gammes, majeure et mineure, « lieux communs » de toute mélodie, une foule d'échelles différentes dont on conçoit que la variété puisse se diversifier presque à l'infini : gamme à cinquième degré abaissé ou au contraire élevé d'un demi-ton, gamme de cinq notes, gamme par tons entiers, etc. Au lieu de la distinction fondamentale des accords consonants et des accords dissonants, tous les accords considérés comme consonants ; par suite, plus de résolutions, plus d'enchaînements corrects et incorrects ; des accords nouveaux formés de rencontres de sons jugées auparavant barbares et exclues de la musique. On pense bien que les professeurs d'harmonie s'émurent d'un

pareil attentat aux règles éternelles du beau ! Faudra-t-il donc toujours leur rappeler que les règles n'ont été déterminées qu'après coup par l'analyse des chefs-d'œuvre du passé, et sans cesse modifiées chaque fois qu'un génie révolutionnaire créait une beauté inconnue ?

Il y a d'ailleurs une logique dans l'évolution de l'harmonie et sa complication croissante. Tandis que certains peuples orientaux s'en tiennent à des bruits harmonieux très complexes, une première fois choisis, dont ils font leur musique, nous, Occidentaux, nous voulons recomposer l'infini du bruit, avec des éléments finis, avec des sons relativement simples. L'ordre naturel de nos combinaisons va du simple au complexe, et, après avoir admis comme consonances l'octave, puis la quinte et la quarte, puis la tierce, notre oreille devait nécessairement accepter les septièmes, les neuvièmes, les onzièmes. La question est résolue par le fait même que pour tant d'auditeurs la musique de M. Debussy est bien de la musique. Et tous les traités d'harmonie du monde n'y feront rien.

Si importantes que soient les innovations techniques de M. Debussy, tout son art n'est pas là, ou plutôt il faut comprendre comment elles sont liées à sa façon de sentir, à son caractère d'artiste, à son génie.

M. Debussy est à la fois un impressionniste et un symboliste.

Il n'a aucune prétention à exprimer les choses mêmes, la nature dans son objectivité, mais seulement le reflet de l'objet dans sa conscience individuelle. Il refuse d'être dupe de l'illusion sans cesse reconstruite par notre esprit d'un monde solide et extérieur à nous, dont nous aurions l'intuition immédiate. Il sait que nous ne touchons ainsi du doigt que nos préjugés sur la réalité, non la réalité même. Ses sensations au moins ne le trompent pas, et seules elles l'intéressent : il nous les livrera ; ses sensations autant que possible, plutôt encore que ses sentiments, élaborations secondaires de la vie consciente, constructions équivoques, dont il vaut mieux douter. Cependant la sensation elle-même a parfois un retentissement subit dans l'être tout entier dont elle ébranle les plus profondes assises : c'est l'émotion, dont la spontanéité ne ment pas non plus, et qui sera l'une des sources les plus abondantes de l'inspiration de M. Debussy. Retrouver la naïveté de notre façon primitive et originale de sentir sous l'encombrement des interprétations du sens commun, voilà quelle tâche infiniment délicate cet artiste subtil se prescrit, et l'on ne peut manquer d'être frappé par l'analogie d'une telle conception du rôle de la musique, non seulement avec les tendances fondamentales de la poésie impressionniste, mais encore avec les idées les plus caractéristiques de la philosophie de M. Bergson.

L'art de M. Debussy est aussi symboliste. Mais il l'est d'une toute autre manière que celui de Wagner. Le symbole n'a chez M. Debussy aucun caractère intellectuel ; le symbole se produit de lui-même, par la naturelle corrélation de nos sensations ou de nos émotions qui s'évoquent l'une l'autre en vertu d'une liaison purement affective. M. Debussy qui commença par être un fervent wagnérien, se détacha bien vite d'une admiration stérile, et reconnut même l'antipathie profonde de sa nature avec celle de Wagner. Ce sont les deux pôles de l'art : d'un côté tout est voulu, systématique, intelligent, et peut donc paraître artificiel et affecté, même les plus ardentes effusions du sentiment : c'est le triomphe de l'éloquence et du pathétique. De l'autre, on repousse tout dessin préconçu, on se laisse aller à l'innocent et facile mouvement de l'instinct ; on a peur surtout de l'emphasé ; on est discret, réservé, simple et concis ; on renonce à toute métaphysique, et, si l'on a une philosophie, c'est celle qui se dégage, sans qu'on la cherche, des mystérieuses correspondances qu'une riche et vive sensibilité établit spontanément entre ses impressions diverses. Dans cette attitude à l'égard du réel, l'artiste peut atteindre à autant de force, de grandeur et d'humanité

que par la méthode classique ou que dans l'emportement de la passion romantique. Que l'on en juge seulement par le rôle d'Arkel dans *Pelléas*, et par tout le dernier acte ; ou encore par l'andante du *quatuor* à cordes !

Mais on dira que cette recherche du naturel finit par tomber dans l'affectation, que cette peur du mensonge tue toute sincérité, que tant de naïveté suppose bien du raffinement, et qu'en somme on ne fait que remplacer des conventions par d'autres. Sans doute ! Mais qu'est-ce donc que la création artistique sinon l'invention d'un parti pris nouveau, un choix dans la multitude infinie des points de vue d'où il nous est loisible de déformer la réalité, c'est-à-dire d'en donner une image mutilée et faussée par notre vision même et par l'individuelle nature de notre âme tout entière ?

On a dit que M. Debussy ne ferait pas école. Tant mieux ! si l'on entend par là qu'il ne suscitera pas une foule d'imitateurs maladroits empressés à copier ses procédés sans pénétrer l'esprit de son art. Mais hélas ! on se trompe. Le fait est là. M. Debussy a déjà ses plagiaires.

On se trompe encore plus lourdement si l'on pense que la voie dans laquelle s'est engagé M. Debussy est fermée aux musiciens sincères et originaux, qu'il est impossible d'aller plus loin, et qu'après lui il faut nécessairement revenir en arrière. Toutes les vieilles techniques, classiques et romantiques, sont usées, vermoulués, et tombent. Il faut les renouveler. L'avenir est — comme toujours ! — aux indépendants. L'Allemagne musicale meurt de sa servilité à l'égard du passé. La Russie doit son avènement dans le domaine artistique à son sauvage mépris de la règle. Et la France va s'assurer le premier rang parmi les nations musiciennes, parce qu'elle a pris la tête du mouvement révolutionnaire.

Ne croyons pas M. Debussy isolé. A côté de lui, derrière lui, d'autres hommes travaillent dans des directions parallèles, S'ils ne lui ressemblent pas de tous points, au moins professent-ils le même mépris à l'égard des traditions déchues, et la même foi dans leur puissance créatrice.

Les *Jeux d'eau* (1902), le *quatuor* à cordes (1904), les *Miroirs* (1906), les *Histoires naturelles* (1907), *Gaspard de la Nuit* (1908), de M. Maurice Ravel (né en 1875), sont les conquêtes d'un artiste peut-être trop raffiné, et dont la conception manque parfois d'ampleur et d'envolée, mais qui nous annoncent au moins une terre inconnue.

D'une voix plus émue et plus douce, dans ses mélodies *Clair de lune religieux* (1893), *Pauvre fou qui songe* (1897), la *Légende de Pauvre homme* (1897), *Au crépuscule* (1908), *Prélude d'automne* (1909), dans son recueil pour piano *Jean Christophe* (1908) et dans ses *Poèmes* pour quatuor à cordes (1909), M. Paul Dupin (né en 1865) nous apporte le son troublant d'une musique ignorante et hardie, qui, elle aussi, fonde à tout instant une technique nouvelle.

Ici nous sommes en présence d'un cas singulier : d'instinct, sans maître et sans modèle, voici un musicien qui devine ce que les plus grands raffinements d'une culture, étendue à tous les domaines de l'art, inspirent aux plus subtils de ses contemporains. Sa technique est aussi compliquée parfois que la leur — et, en ce sens, aussi peu populaire. Mais, par l'accent de ses chants, par la qualité de son émotion, par ses sympathies naturelles, M. Paul Dupin possède au contraire, au plus haut degré, ce caractère populaire qui manque le plus souvent aux compositions d'un Debussy ou d'un Ravel.

Il est certain, en effet, que pour comprendre les poésies de Verlaine, la prose de M. Maeterlinck et la musique de M. Debussy une longue initiation est nécessaire : en dehors d'un certain milieu très cultivé, de telles œuvres resteront toujours lettre morte. Ce n'est pas que le style ou la technique en soit trop obscure (l'oreille s'habitue vite aux nouveautés de cet ordre), mais c'est que les impressions décrites ou les idées

exprimées sont étrangères à l'expérience moyenne de l'humanité. Les sensations de M. Debussy, les idées de M. Maeterlinck n'existent pas dans la conscience d'un ouvrier, d'un paysan, ou d'un bourgeois médiocre.

Au contraire, la musique de M. Paul Dupin n'exige aucun raffinement des sens ou de l'esprit pour être comprise. Elle parle au cœur, qui saisit immédiatement toutes les nuances du sentiment. La vie la plus banale ne suffit-elle pas à l'éducation du cœur ? C'est l'éducation de l'esprit ou celle des sens qui mettent le plus de distance entre les hommes. Les plus grands raffinements de la tendresse, de l'amour, de la jalousie, du sentiment en général, sont du domaine commun, et les prendre pour objet de l'expression artistique, c'est faire œuvre populaire.

Voilà de quelle façon il peut, il doit y avoir un art populaire, un art qui, sans concession au mauvais goût ni à l'ignorance des foules, refuse de s'attacher exclusivement à dépeindre les particularités exceptionnelles d'une existence consacrée au luxe, mais s'intéresse à tout ce qui vit, à tout ce qui pense et à tout ce qui souffre.

C'est sans doute dans cette direction que la musique française, jusqu'ici presque purement aristocratique, quand elle n'est pas vulgaire, doit chercher un idéal nouveau, qui, tout en donnant satisfaction aux légitimes existences des âmes délicates et des esprits supérieurs, exprime les inconscientes aspirations d'une humanité trop longtemps oubliée, méconnue, qui, elle aussi, a le droit de parler par la voix de l'artiste.

P. LANDORMY.

---

## Le Courrier dramatique

**Théâtre Réjane :** *Madame Margot*, pièce en 5 actes de EMILE MOREAU  
et CHARLES CLAIRVILLE

**Théâtre du Vaudeville :** *La Barricade*, pièce en 4 actes de PAUL BOURGET

**Théâtre de l'Athénée :** *Le Danseur inconnu*, comédie en 3 actes  
de TRISTAN BERNARD

*Madame Margot* c'est l'histoire d'une conspiration sous Henri IV. Le prologue expose la situation du roi acculé à des besoins d'argent, luttant pour la grandeur de la France, chevaleresque, héroïque, le vert galant de l'histoire, faible devant les femmes et bon. Il s'agit d'obtenir de Mme Margot, la Reine Margot de Dumas sur le retour, désirable encore et futée, son consentement au divorce pour qu'Henri épouse Henriette d'Entragues, affirme la famille de celle-ci, Marie de Médicis, dit le roi, dont la grosse dot permettra de continuer la guerre et de relever la France. Au second acte nous sommes au Louvre. Marie est reine. En face de ses appartements, Henriette presque reine est logée. Leurs enfants sont élevés dans une touchante intimité, occasion de scènes charmantes. Mais l'intrigue se noue. Sully a découvert d'énormes malversations. D'Epéron est arrêté, ses papiers sont saisis. Sully est chargé de les examiner, de présenter dès le lendemain un rapport au Conseil qui statuera. Ce Conseil n'aura pas lieu, car tous les d'Entragues sont compromis. Il faut que le roi disparaisse. Le comte d'Auvergne, frère d'Henriette, s'en charge. Le père Cotonet, confesseur du roi, dirige le complot. Le roi mort, Henriette sera proclamée régente, son fils règnera et Marie déchu sera renvoyée à Florence. Mais Mme Margot veille, c'est-à-dire non. Le hasard veut que Mme Margot soit présente tandis que les enfants royaux, légitimes et illégitimes jouent. Le fils d'Henriette, en punition dans un cabinet, a entendu toute la conjuration. Il propose à ses frères et sœurs de jouer à l'assassinat et il expose le plan du jeu ainsi qu'il l'a entendu faire par son oncle. Mme Margot comprend. A aucun prix le roi ne sortira du Louvre. Pour l'empêcher de courir au faux rendez-vous donné par Henriette, elle se