

sique, comme de toute musique, dans le caractère constant du rythme, dans la radieuse symétrie de la forme. Négligeons les raffinements théoriques plutôt que réels, qui, sans être nettement perçus des auditeurs, les troublent cependant. La plus grande partie de l'émotion musicale naîtra toujours du sentiment de la continuité, et, dans toutes les pages que la postérité tient pour des chefs-d'œuvre, on est sûr de trouver cette puissante compacité que déterminent la précision de la pensée, la fermeté d'un style simple et mâle.

Un andante si magistral nous permet de beaucoup attendre de son auteur et la symphonie toute entière, si mes prévisions sont justes, restera comme un des jalons les plus précieux de cette évolution musicale celtique dont je parlais à l'instant.

C'est, hélas ! l'unique nouveauté importante que nous annonce pour cet hiver M. Chevillard, et ce qui me navre c'est que l'éminent chef d'orchestre a peut-être raison de ne pas inscrire à son programme d'autres compositions nouvelles, puisque le public leur fait un si déplorable accueil. L'indifférence de la masse et l'hostilité de plusieurs, voilà, pour ne point trahir la vérité, ce que le bel ouvrage de M. Witkowski a obtenu. Derrière moi, quelqu'un disait : « Donnez-nous plutôt une bonne symphonie de Beethoven ! » C'est l'éternel misonéisme inintelligent et haineux. Qu'on ne comprenne pas tout de suite une musique aussi complexe, je le conçois, mais qu'on ne cherche même pas à la comprendre, voilà de quoi désespérer toutes les bonnes volontés.

Est-il besoin de rappeler à ces soi-disant dilettantes leur injustice pour tous les maîtres successivement ? C'est devenu presque un lieu commun et je n'en parlerais même pas, s'il n'était bon de mettre de temps à autre le nez de ces connaisseurs dans leur marchandise.

Oui, c'est le même public qui sifflait, il y a trois ans, les adorables *Nocturnes* de Debussy et qui, deux ans plus tard, se pâmait d'aise à la *Damoiselle élue*. Et ce même public, dix minutes après avoir chuté une œuvre pure et noble, roule des yeux blancs parce qu'on lui sert un ténor notoire, qui n'a plus de voix, prétend faire du civetsans lièvre sous prétexte qu'il a du style, et qui, ne pouvant plus incarner un Siegfried héroïque et jeune, le remplace par un Siegfried mièvre et avantageux. Il faut bien le trouver admirable, ce chanteur, puisqu'il le fut jadis et puisqu'on a payé sa place plus cher que de coutume, à seule fin de l'entendre. Ah ! c'est gai, pour les jeunes, ce sempiternel « j'y suis, j'y reste » des artistes établis !...

Mme Kaschowska, excellente musicienne, possède malheureusement un timbre de soprano qui fait songer à la crudité et au coupant du fer-blanc. Mais l'orchestre, comme toujours, fut admirable dans ce dernier acte du *Crépuscule*, sous la soigneuse et puissante direction de M. Chevillard.

Mentionnons rapidement aussi la belle exécution que M. Colonne donna, ces deux derniers dimanches, de la *Symphonie avec chœurs*. Toutefois l'andante aurait demandé plus de fini, et il est vraiment fâcheux qu'on ne puisse jamais réunir à Paris quatre bonnes voix pour un quatuor !

Jean d'UDINE.



SCHOPENHAUER et la MUSIQUE

Le noyau de la nature
N'est-il pas au cœur de l'homme ?
GUTH.

Allez contempler un grand spectacle de la nature, la mer au soleil couchant, et essayez de comprendre et de vous exprimer à vous-même les causes de votre émotion profonde. Ce n'est plus une simple jouissance des yeux : les lignes s'estompent et les couleurs s'effacent, les teintes s'unifient et les clartés s'éteignent. Est-ce le murmure du vent dans les branches, est-ce la respiration colossale de l'Océan qui vous émeut ? Mais vous l'entendiez, en plein midi, et vous n'éprouviez pas alors cette étrange et profonde jouissance, faite d'inquiétude et d'apaisement tout à la fois. Il vous semble, que la nature cesse alors de tyranniser vos sens, de s'imposer à vous en maîtresse un peu brutale, et qu'elle se voile pour mieux vous laisser deviner une grande âme cachée, un auguste mystère. Et ce sont alors les racines de votre être, c'est l'essence intime de votre sensibilité et de votre volonté, qui est touchée et ébranlée. Votre âme communie avec la divinité des choses, et vous vous sentez vivre et palpiter, comme une cellule dans un organisme géant. Par quel langage la nature vous parlerait-elle alors ? Des lignes, des couleurs ? mais que pourrait représenter le pinceau d'un Vinci, de cet infini qui vibre autour de vous ? Des mots, de la

poésie ? Mais le mot précise, le vers affirme et circonscrit, il fixe : comment saisir l'insaisissable, comment exprimer par un langage rationnel, par des signes de convention, cet inexprimable que vous sentez en vous et dans les choses ? Car votre essence se confond en cet instant avec leur essence et vous avez l'intuition si profonde de l'originelle unité, que vous songez à la parole du poète :

« Ah ! Insensé, qui crois que tu n'es pas moi ! » alors vous fermez les yeux, vous écoutez, et la nature chante, et la symphonie, l'éternelle symphonie s'élève dans votre conscience. Et, presque sans étonnement, vous évoquez cette phrase stupéfiante de Schopenhauer : « Entre les productions musicales et le monde comme représentation, c'est-à-dire la nature, il y a non pas une ressemblance, mais un parallélisme manifeste. »

Sous l'infinie variété des apparences, la diversité innombrable des phénomènes existe une chose en soi : la métaphysique s'occupe de la déterminer. Des générations de philosophes se sont lancés dans ces recherches ardues, depuis les Hindous jusqu'aux allemands en passant par les grecs et les français. Les uns ont cru d'abord naïvement qu'un élément des choses suffisait à expliquer le tout, que l'eau ou le feu pouvait être le principe dernier de l'univers. D'autres ont pensé que l'intelligence, le « nous » d'Araxagore était, en soi et indépendamment de toute autre chose, une base suffisante à l'existence. Kant s'était contenté d'affirmer la « chose en soi » sans la définir. Schopenhauer revint aux théories des vieux Hindous et considéra que l'intellect ou l'esprit était un phénomène comme les autres, et que si l'on désirait trouver un fondement capable de supporter et d'expliquer à lui seul l'existence du monde, c'était un principe actif, une volonté, un « vouloir-vivre ». Donc dans le monde des réalités supérieures, quand sont disparus devant l'esprit du sage les derniers fantômes du monde sensible, une seule puissance reste, la volonté. Non pas la volonté humaine, seule, qui fait mouvoir les muscles, mais une forme plus générale de la volonté, celle que l'on retrouve chez les êtres inanimés, aussi bien que dans les organismes les plus compliqués. Il y a donc une affinité, une ressemblance fondamentale entre les émotions intimes de notre être et les êtres de la nature considérés dans leur essence. Le lan-

gage qui exprime les dernières racines de nos impulsions peut donc servir aussi à rendre la nature, dans son fond caché. Puisqu'il y a ainsi une identité entre les mouvements de notre vouloir et les manifestations de la volonté dans l'univers, on comprend qu'un Wagner ait voulu faire de l'âme humaine le centre de son drame lyrique et que sans contradiction il ait prétendu exprimer en des motifs caractéristiques les êtres et les objets inanimés. C'est que le langage du drame lyrique est double : « la raison ne se plaît pas à rester complètement inactive, même quand on parle la langue des sentiments. » Tandis que le verbe définit dans leurs rapports logiques les idées, la musique nous fait pénétrer jusqu'au fond dernier et caché du sentiment exprimé par les mots ou de l'action représentée dans l'opéra ; elle en dévoile la nature propre et véritable, elle nous découvre l'âme même des événements et des faits, dont la scène ne nous offre que l'enveloppe et le corps. L'on voit donc quelle vue profonde se cache sous ces axiomes un peu paradoxaux.

Ce qui surprend dans les théories de Schopenhauer, c'est qu'au lieu de considérations esthétiques fondées uniquement sur l'histoire de l'art musical, on y trouve des intuitions générales abstraites. La métaphysique en effet ignore et les lieux et les temps, ces pures formes de l'esprit. Et il ne faudrait pas interpréter les idées de Schopenhauer comme un essai sur la genèse de l'art musical. Si la musique exprime ainsi l'essence profonde des êtres, les ressorts derniers des émotions de la volonté, ce n'est pas parce qu'elle fut vocale à l'origine. La musique en tant que musique ne connaît que les sons et non les causes qui les provoquent. Pour elle, la voix humaine n'est elle-même qu'un son modifié comme celui d'un instrument et offre comme tout autre son les avantages et les inconvénients particuliers attachés à la nature de l'instrument qui le produit. Ainsi donc quand Schopenhauer examine dans les détails les moyens pratiques qui servent d'expression à cette puissance occulte de la musique, il fait abstraction d'une des qualités du son, le timbre, pour ne considérer que la hauteur, c'est-à-dire les rapports de rapidité des vibrations. C'est là, à ses yeux l'élément proprement musical, ce qui explique la prédominance du soprano dans tout ensemble instrumental et sa puissance expressive vraiment unique.

Il devient par là le véritable représentant d'une sensibilité exaltée, accessible à l'impression la plus légère, capable de se laisser déterminer par elle, c'est-à-dire le représentant de la conscience portée à son degré extrême au sommet de l'échelle des êtres. La basse au contraire, lourde à se mouvoir, condamnée à ne monter et à ne descendre que par grands intervalles est le représentant naturel du règne inorganique, insensible, fermé aux impressions délicates, soumis, seulement aux lois générales. Une basse contrainte par transposition de chanter la mélodie, pourrait être comparée, dans l'esprit de cette métaphysique, à un bloc de marbre auquel on a imposé la forme humaine ; « aussi rien ne pouvait-il mieux convenir à l'hôte de pierre du *Don Juan*. »

Le second élément de la mélodie est le rythme, c'est l'élément quantitatif opposé à l'élément qualitatif, qui est la hauteur des sons. L'essence de la mélodie consiste dans des alternatives de désaccord et de réconciliation entre les deux. L'élément rythmique suppose une mesure donnée ; de même l'élément harmonique suppose un ton fondamental : il consiste ensuite à s'en écarter, à parcourir tous les sons de la gamme, jusqu'à ce qu'il trouve, après des évolutions plus ou moins longues, d'un degré harmonique, le plus souvent la dominante ou la sous-dominante qui lui procure un demi-repos. Puis il revient par un chemin d'égale longueur au ton fondamental, où il trouve le repos complet. Mais ces deux circonstances, l'arrivée au susdit degré, et le retour au ton fondamental, doivent encore coïncider avec certains moments du rythme privilégiés, sans quoi l'effet est manqué. On est surpris que Schopenhauer qui a osé poser la signification de la musique avec une telle audace, tant qu'il est resté dans le domaine de la pensée, tombe en d'aussi banales considérations quand il essaie de démêler l'effet produit par la musique « en acte », par les diverses combinaisons sonores et rythmiques. Si la musique représente ainsi l'univers profond de la volonté, réalité suprême, et qu'elle puisse revêtir les formes multiples que cette réalité revêt elle-même, on s'explique mal, dira-t-on, que son rôle finalement se borne à traduire le consentement et le déplaisir. Cette objection est plus spécieuse que péremptoire. C'est qu'en vérité, dans le monde supra-sensible, il est impossible d'imaginer d'autres émotions que la vo-

lonté de vivre et le retour en arrière vers une existence moins parfaite. Quelle que soit l'infinité des êtres vivants, organiques ou non, il n'y a au fond, que la vie universelle, multiforme en apparence, mais réellement une. La musique, elle aussi, est une puissance simple, quoique ses combinaisons soient variées à l'infini.

Au reste nous ne pouvons demander au philosophe la précision que l'on réclamerait d'un musicien. Schopenhauer a certes restreint par trop le développement possible de l'Art musical, quand il a supposé que les deux modes majeurs et mineurs se complétaient absolument et qu'il n'était pas possible de découvrir d'autres couleurs musicales que ces deux couleurs complémentaires. Evidemment nous préférierions trouver chez lui plus de largeur dans les limites qu'il assigne ainsi à la musique.

Il n'en reste pas moins vrai que la métaphysique de Schopenhauer a exercé une immense influence sur le développement de notre art. Richard Wagner, sans aucun doute à largement puisé à cette source vivifiante. Il y a trouvé sa forme du drame lyrique, et cette idée féconde de la collaboration du mot et de la note pour l'expression du sentiment. Il y a ajouté un troisième élément, l'action scénique auquel Schopenhauer n'avait pas songé. Mais il lui doit assurément cette conception du *leit-motiv*, si dénaturée, de nos jours par de prétendus innovateurs et qui s'éclaire d'une lumière si vive à la lecture de Schopenhauer. Un thème ne décrit pas une épée, ni une boisson maudite, pas plus qu'il n'évoque dans ses détails réels tel ou tel phénomène de la nature, orage ou coucher de soleil. Non ! Il prend l'objet en quelque sorte à son point de contact avec l'âme humaine. Il en donne l'équivalent psychologique, puisqu'il le dépouille de ses attributs sensibles, pour n'en garder que l'âme, comme ces grands portraitistes qui peignent non un visage humain, mais une physionomie, le reflet d'un caractère. Toutes les émotions y sont exprimées, mais *in abstracto* et sans distinction. C'en est la forme seule, comme un monde de purs esprits sans matière.

Jules SAUERWEIN.

