

Pèlerinage à Busseto

(IMPRESSIONS DE VOYAGE)

C'est par une magnifique journée du mois d'avril que je quitte Crémone de bon matin et, en trois quarts d'heure de train, je me rends à *Busseto*. J'y suis accueilli par un délicieux concert de cloches. Est-ce un effet de ma fantaisie surexcitée? Il me semble n'avoir jamais entendu quelque chose de plus doux, de plus harmonieux, de plus vaporeux. L'oreille du petit *Giuseppe* aurait-elle été frappée par la beauté de cette sonorité? Son oeil, en tout cas, ne peut pas être resté étranger au charme de la gracieuse petite ville où il est venu au monde, car *Busseto* est vraiment charmant.

Avec sa large rue principale flanquée d'arcades et sa *Piazza* ornée d'un superbe château; avec ses églises noires en ruine et ses vieux cloîtres transformés en écoles primaires; avec son ciel bleu et son soleil flamboyant; et surtout avec sa population saine, intelligente et paresseuse, pittoresquement groupée sous les arcades et sur les marches d'église, *Busseto* forme un tableau suggestif, coloré et vivant, un tableau d'une saveur italienne toute particulière et bien prononcée. Qui sait si ce spectacle n'a pas aidé à développer chez le Maître ce sentiment national qui ne l'a jamais quitté et qui a tellement contribué à former sa gloire?

Je vais tout droit au château. Il est divisé, depuis une trentaine d'années, en deux parties: la gauche contient l'*Hôtel de Ville*, la droite le *Teatro Verdi*. Les intérêts et l'art auraient-ils, dans ce pays privilégié, les mêmes droits et marcheraient-ils bras dessus, bras dessous?... Rien de spécial, ce petit théâtre. Mais d'une fenêtre grande ouverte de la scène on aperçoit, entre le voile des peupliers lointains, la blancheur massive de *Villa San'Agata*. Vite là-bas!

Sagement conseillé par quelqu'un, je passe d'abord demander une permission à *Maria Verdi Carrara*, petite-nièce et héritière du Maître. J'obtiens, non sans quelques difficultés, ce que je demande et m'en vais muni d'un billet pour le *guardiano*.

J'arrive, je frappe et j'entre. Voilà le parc. Ici, la superbe allée de peupliers que le Maître longeait des mille et mille fois pendant ses interminables promenades matinales; là, la grotte qui lui offrait asile pour la sieste dans les brûlantes journées d'été; plus loin le petit lac au bord duquel il aimait se reposer le soir et rêver... Il doit lui avoir suggéré des idées bien tristes, ce petit lac, car encore aujourd'hui, avec son eau grisâtre à peine crispée par la brise, il semble murmurer la dernière plainte de *Desdemona*: « *oh salce, salce, salce!* » A quelques pas la maison. Un petit vestibule et tout de suite sa chambre à coucher et de travail. Je me découvre. Le gardien craint

que je n'attrape froid. Non, j'ai chaud, très chaud, et le chapeau me brûlerait sur la tête.

Oh! chambre sacrée, véritable temple de l'art, y a-t-il une passion, un sentiment, un accent qui te soit resté inconnu? *Gilda*, *Violetta*, *Elvira*, *Aida*, *Desdemona*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Radames*, *Otello*, *Falstaff*, n'avez-vous pas tous également trouvé, entre ses quatre parois, l'écho profond et sincère de vos amours tragiques et de vos haines mortelles, de vos jalousies féroces et de vos sacrifices sublimes, de vos joies débordantes et de vos désespoirs déchirants?...

Elle est cependant bien simple, cette chambre. A gauche un grand lit en noyer surmonté d'alcôve, un bureau massif au milieu, et à droite un *Erard* à queue sur lequel trône un immense métronome. Près du lit une étagère avec ses livres de chevet: une bible *la Divina Commedia* et les œuvres de Shakespeare, Byron, Milton et Schiller traduites en italien. Plus loin, sur une commode, une dizaine de petits volumes également reliés: les partitions des quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven. Aux parois deux gravures représentant Shakespeare et Dante, une tête de saint, quelques portraits de famille et, soigneusement encadrée, la dernière carte de l'auteur des *Promessi sposi*: *A Verdi*, *Alessandro Manzoni*, *augura prosperità pari alla fama*.

Combien de souvenirs et comme je voudrais pouvoir les contempler longtemps! Mais le gardien est là et ne partage pas du tout mon désir. Poussé par lui je traverse avec indifférence le reste de la maison: la chambre de *Giuseppina Strepponi*, la célèbre cantatrice et seconde femme du Maître, la salle à manger, la salle de billard, la bibliothèque, le salon et l'appartement d'étrangers. Tout ça n'a pas grand intérêt, les meilleurs objets et tableaux ayant été transportés à la « *Casa di riposo per musicisti* » fondée par Verdi à Milan. C'est luxueux, noble et froid comme la plupart des riches intérieurs italiens.

Il est midi. Je retourne à pied à *Busseto*, où je prends le tram pour la voisine bourgade de *Roncole*. C'est ici que se trouve la maison natale de Verdi, une maisonnette de paysans qui, depuis quelques années, porte le titre glorieux de *monument national*. Une vieille concierge fait les honneurs et nous montre la chambre du premier où le « *Maestro vit pour la première fois la lumière du jour* ». Pas de meubles. A un mur l'inscription suivante: « *Ici naquit Giuseppe Verdi le 10 octobre 1813* ». Sur l'inscription une grande couronne noire et sur une table un album de visiteurs.

A quelques pas de la maison, la petite église où Verdi, tout enfant, remplissait pour... 40 francs par an (!) les fonctions d'organiste. Le curé qui m'accompagne me montre avec un orgueil bien légitime l'orgue primitif sur lequel

le jeune *Maestro* a trouvé ses premières inspirations religieuses qui, plusieurs lustres plus tard, devaient aboutir aux *Laudi alla Vergine* et à la *Messa da Requiem*. Il est amusant, ce jeune prélat. Il me raconte, entre autres, qu'il existe encore un Verdi à *Roncole*, mais que celui-là ne fait pas de musique: il tient, comme le pauvre père du Maître, un magasin de vin qui marche bien, mais très bien! « Comme vous voyez, me dit-il d'un petit air malin, *Baccho* a résisté dans le pays plus longtemps qu'*Ercole*! »

Sous le poids de cette profonde considération philosophique, je rentre à Crémone, bien satisfait de ma journée.

UGO-ARA,
Crémone, avril 1907.



SPÉCIALISATION

On ne court pas deux lièvres à la fois.

De ce proverbe innocent, on a tiré la loi dogmatique de *spécialisation*.

Il faut nous résigner, on *spécialise* les artistes. Et il n'est pas question ici de ces vastes génies, nombreux surtout sous la Renaissance, qui possédaient les connaissances les plus variées, les plus étendues, qui embrassaient les carrières les plus diverses, qui étaient, à la fois, poètes, musiciens, mathématiciens, astronomes, peintres, sculpteurs, architectes, etc.

Aujourd'hui, c'est le peintre, le musicien, le poète qu'on *spécialise* en un domaine limité.

Ainsi, le musicien ne saurait être à la fois compositeur et virtuose. On a beau citer Bach, Mozart, Hændel, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, César Franck, MM. Saint-Saëns, d'Albert, Reger, Enescu etc., on n'est nullement convalincu.

On n'écoute pas leurs exécutions ou leurs œuvres sans parti pris, en cherchant naïvement l'impression d'art. — Non. — L'on se dit: Sont-ils plus exécutants que compositeurs? sont-ils des auteurs qui composent de la musique de virtuose ou des virtuoses qui n'ont qu'un talent de compositeur?? Musique de virtuose?? — Talent de compositeur?? — On ne comprend pas bien. Qui, en effet, peut mieux qu'un virtuose, écrire pour son instrument, s'il est doué du talent d'invention?

Qui, mieux qu'un compositeur, peut comprendre ce qu'est une belle exécution et la réaliser, s'il possède une forte technique?

Voilà bien la sottise des préjugés dogmatiques.

On va plus loin, on *spécialise* les compositeurs dans un genre. Tel qui s'est illustré dans l'opéra est condamné à n'écrire que des opérettes, et cet autre, qui, une fois, pourrait prendre plaisir à composer une œuvre légère, est jugé incapable de réussir en ce genre, car il a réu-

ans la symphonie. Celui-ci ne doit rien tenter dans l'art dramatique, car c'est un musicien d'opéra; celui-là n'est qu'un professeur, un théoricien, partant un compositeur ennuyeux et scholastique, on le déclare d'avance. Avez-vous quelque tendance aux harmonies recherchées et aux polyphonies complexes, on vous refusera le don mélodique; êtes-vous, dans vos œuvres, émouvant et touchant, on dira que vous composez mal et manquez de forme; et si on remarque votre perfection dans l'art de composer et d'écrire, on vous accusera d'être froid, cérébral, réfléchi, sans élan...

Et l'on ferait un livre en citant seulement les semblables cas de spécialisation préconçue.

Le public, les artistes, les critiques, sont comme humiliés, comme insultés, par l'idée qu'un homme pourrait « faire plusieurs choses à la fois » et, d'avance, et devant l'évidence même, ils nient une telle possibilité.

Pourquoi ne pas, tout simplement, se laisser impressionner et chercher dans l'art des sensations heureuses, sans se préoccuper de leur conformité à des dogmes et préjugés?

JEAN HURÉ.



“La Catalane”

THÉÂTRE DE L'OPÉRA. — *La Catalane*, drame lyrique en 4 actes dont un prologue, d'après « Terra Baixa », de A. Guimera, paroles de MM. Paul Ferrier et Louis Tiercelin, musique de M. Fernand Le Borne. Première représentation le 24 mai.

(Partition, piano et chant, chez MM. Choudens, éditeurs.)

Personne n'aurait été surpris de lire, il y a quelques jours, dans les journaux quotidiens, le « fait-divers » suivant :

UN CRIME PASSIONNEL.

« On nous écrit de Barcelone :

Le soir même de ses noces, un berger d'une force peu commune, nommé André, a étrangement tué de ses propres mains son maître Miguel, important cultivateur des environs.

La journée s'était passée en joyeux festins, danses et chansons selon les coutumes catalanes, lorsque, le soir venu, le maître, croyant que le berger était resté boire avec ses amis, pénétra dans la chambre de l'épousée, sa servante Anita. Mais le mari l'épiait et, après une courte discussion, il le prit à la gorge et l'étouffa.

Son crime commis, le berger repartit tranquillement pour la montagne avec sa femme.

On dit, dans le pays, que le maître avait eu avec sa servante des relations intimes, qu'il prétendait ne pas interrompre après le mariage de celle-ci. C'est à dessein qu'il lui avait fait épouser un rustre du pays, sur la naïveté duquel il croyait pouvoir compter pour satis-

faire son caprice, tout en négociant pour son propre compte un riche mariage.

Ce crime a jeté un vif émoi dans le pays. La police est à la recherche du meurtrier. »

Il ne se passe pas de semaine sans qu'un semblable récit ensanglante la page des journaux, et l'on peut trouver dans chacun d'eux la matière d'un drame lyrique.

A force de se renouveler, le fait-divers n'arrive plus à émouvoir personne, pas même à provoquer quelque curiosité, si ce n'est dans l'entourage du meurtrier et de la victime. On a beau lui mettre des titres sensationnels, le relever de détails infiniment variés, rien n'y fait; ces célébrités d'un jour sont vite oubliées et agissent moins sur notre esprit que le temps qu'il fait ou l'état de notre estomac.

Cependant les hommes de théâtre continuent à avoir recours au fait-divers?

C'est qu'il a été convenu que le théâtre avait besoin d'action. Mais, est-ce donc agir que de tuer? N'est-ce pas plutôt empêcher une action? La vie seule est active, la mort ne l'est pas. La mort est une action qui finit.

Qu'on se méprenne ou qu'on s'accorde sur le mot « action », ce qui est indiscutable c'est que le théâtre lyrique doit émouvoir.

On a longtemps pensé — surtout depuis le glorieux exemple de *Carmen* — qu'un crime passionnel et ses antécédents étaient les éléments indispensables, les seuls véhicules de l'émotion.

Or, les passions — causes déterminantes de tout drame — sont des dérèglements de nos sens, ou des égarements de notre esprit. Toute passion est un excès de notre être normal. Mais il est d'autres excès qui ne sont ni dérèglements, ni égarements, mais un état sublimisé de notre être. De tels excès n'arment pas nos bras d'un couteau meurtrier; ils n'appellent ni ne donnent la mort; ils la chassent; ils l'épouvantent, ils triomphent d'elle, et nous transportent sur des sommets. Orphée fut un excessif. Parsifal en est un autre. Ils n'en restent pas moins hommes et nous émouvront éternellement.

La véritable émotion lyrique, l'émotion sublime et durable, s'obtient en touchant nos consciences, en poétisant notre rêve et non en agitant de basses passions. Nos passions personnelles finissent par nous lasser lorsqu'elles ne sont pas assez fortes pour créer du bonheur. Comment celles d'autrui, destructives de vies, pourraient-elles nous émouvoir?

MM. Paul Ferrier et Tiercelin ont tiré *La Catalane* du drame de Guimera, *Terra Baixa*, célèbre en Espagne.

Mais ils l'ont dépouillé de toute sa saveur, de sa sauvagerie et de sa poésie; ils ont violé son âme tendre et farouche et le beau langage du poète catalan a fait place au style plat et aux vaines rimes de la littérature d'opéra.

Le premier acte aurait pu être sublime avec le rude isolement, dans la montagne,

de l'homme resté pur en face des cimes inviolées. Ce pouvait être le resplendissement de l'homme entre la terre et le ciel. Ce ne sont que banals et creux monologues du berger disant la joie de son prochain mariage et ses regrets de quitter ses moutons, ses prairies, ses étoiles.

Au second acte, c'est l'arrivée du berger à la ferme, les cancons du village et le départ du cortège de noce pour l'église.

Au troisième acte, toute la noce est réunie dans une posada. Le drame se prépare.

Au quatrième, le drame s'accomplit.

Ce rapide exposé suffit à démontrer que *La Catalane* ne saurait être à sa place à l'Opéra. C'est un petit drame de l'espèce de *Cavalleria*, se défendant d'aucune grande mise en scène et qui aurait tenu amplement sur la scène de l'Opéra-Comique à laquelle elle était destinée sous son titre primitif : *Le Maître*.

La musique de M. Le Borne n'a pas sauvé le poème (!) de MM. Ferrier et Tiercelin.

Le pouvait-elle?

Le compositeur s'est appliqué, semble-t-il, à écrire au début une symphonie de la montagne.

Mais elle n'a rien d'altier, rien de ces pics neigeux qui forment le fond du décor. Bien qu'elle emploie les timbres les plus usuels en pareil cas — cors des Alpes, cor anglais, flûtes, hautbois, carillons de cloches — elle se dilue le long des récitatifs du berger, sourde et discrète.

Il y a sans conteste, dans cet acte-prologue, de l'unité, une réelle conscience, une connaissance du métier, des accents assez justes, mais rien qui marque un semblant d'originalité, ou même la séduisante impersonnalité des habiles compositeurs.

La vigueur, la chaleur, la violence même sont les tons que M. Le Borne traite le plus heureusement. Mais comme l'action ne commence à se nouer qu'à la seconde moitié du 3^e acte, il doit se contenter pendant les deux tiers de sa partition de suivre des événements où sa musique ne trouve rien à dire.

Les danses et chants de noce pouvaient se prêter à une œuvre de coloriste. Effectivement le compositeur demanda à l'Espagne quelques-uns de ses rythmes et de ses motifs, mais il lui arriva de confondre ceux de la Catalogne avec ceux de l'Andalousie. Le mal ne serait pas grand si nous avions retrouvé dans le tableau de la posada quelque chose de la verve de Bizet, de l'éclat d'un Albeniz ou d'un Granados.

M. Le Borne aurait-il écrit *La Catalane* sans avoir quitté Hambourg ou le Vésinet? Il semble que s'il a franchi les Pyrénées, au lieu des tableaux évocateurs que l'on attend de l'artiste peintre, littérateur ou musicien, il ne nous a rapporté de son voyage que de pâles croquis.

Les dons de théâtre du compositeur ont eu l'occasion de s'employer au dernier acte, traité