

celle-ci, — c'est la loi-même de la marche en avant. — jusqu'à ce que l'un d'entre eux, s'y rendant par des chemins plus détournés, s'adjoigne à son tour mille cours d'eau, pour arroser encore de leurs flots inconnus quelque nouvelle région de l'Art, stérile jusqu'à ce jour.

JEAN D'UDINE.



AUTOUR

D'IPHIGÉNIE EN AULIDE

L'ANNÉE 1899 s'est achevée sur des reprises des chefs d'œuvre de Gluck. Le jeune siècle, à son aurore, voudrait-il marquer aux musiciens de l'avenir que la simplicité demeure la raison d'être du Beau ?

Paris a réentendu Iphigénie en Tauride et nul parmi ceux qui ont assisté aux représentations de la Renaissance n'oubliera jamais l'apparition de Madame Raunay revêtue du voile sanglant des sacrificatrices. L'hellénisme de son geste, l'angoisse tragique de son chant, Avignon s'est révélée Gluckiste sous l'impulsion de M. Vincent d'Indy qui, aidé des seules ressources locales, a réalisé un intéressant exemple de décentralisation artistique en ressuscitant le premier acte d'Alceste. Enfin, M. Gevaert vient de monter au Conservatoire de Bruxelles, avec un soin pieux d'érudit et d'artiste, la première Iphigénie, Iphigénie en Aulide, celle dont Dauvergne disait : « Cet ouvrage est fait pour tuer tous les anciens opéras français. »

Sophie Arnould, à laquelle échet l'honneur d'incarner la première sur la scène française la douce et douloureuse figure de la fille d'Agamemnon, a porté sur Gluck un jugement qui subsiste de nos jours, en son entier. « Gluck, déclarait-elle, est le musicien de l'âme ; il saisit toutes les modulations propres à former l'expression des sentiments et des passions, surtout de la douleur. » Oui, de la douleur ; car, voyez-les passer dans l'œuvre du Maître, toutes ces grandes douloureuses, Iphigénie, Ar-mide, Alceste ; écoutez leurs voix désolées, ces plaintes qui s'élevaient haletantes et in-

lassées à travers les fresques gigantesques qu'a tracées le Chantre d'Orphée. Personne mieux que lui n'a saisi le contraste lamentable et tragique de la vie et de la destinée, personne mieux que lui n'a su trouver les accents dont frémissent les cœurs entourés de choses hostiles et piétinés par le malheur, que les mythes grecs offrent en holocauste aux Dieux inflexibles. Eurypide, malgré les ouragans de souffrance exaspérée qui hurlent dans ses tragédies, n'a pas épuisé toutes les larmes ; il en restait dans le cœur humain, et celles-là Gluck les a extraites. Il a fait davantage : il les a sorties de la mélancolie prenante de sa musique et leur a donné comme le baptême d'une vie d'essence supérieure.

Qu'elles sont belles et touchantes ses héroïnes, soit qu'elles se résignent dans leur âme de vierge héroïque, telle Iphigénie, soit qu'elles crient à l'Univers leur passion vengeresse et échouée, telle Ar-mide. Mais c'est peut-être la belle et triste prêtresse d'Ar-témis dont le calme poignant et la sérénité inviolée nous donnent les impressions les plus définitives du pathétique dans le drame lyrique.

Au XVIII^e siècle, il régnait, en matière d'esthétique, un aphorisme bien connu : « Les arts et en particulier la musique, affirmaient les philosophes, doivent être l'imitation de la nature. » A première vue le précepte a tout l'air d'une vérité de La Palisse mais en y réfléchissant, on constate qu'il n'en subsiste que du néant, qu'une pauvre carcasse verbale qui sonne creux, lamentablement.

Que pourrait-on bien imiter, en effet, en dehors de la nature ? Les encyclopédistes ne nous le disent pas et pour cause. En outre, que faut-il entendre par imitation ? La musique sera-t-elle condamnée à ne pasticher que les manifestations sonores du monde tangible ? L'artiste, pareil à un enfant, va-t-il tracer une lointaine caricature de ce qui frappe ses sens ? Non, tel n'est point le fondement de l'Art ; qu'on nous fasse communiquer avec l'essence même des choses, que les vibrations élémentaires et éternelles de la vie viennent se transmettre à nos fibres, qu'un homme de génie ou seulement de talent projette en dehors de lui son émotion, son enthousiasme, comme disaient les Grecs, cette parcelle du feu divin dérobée par Prométhée, et nous nous trouverons en présence de la Religion du Beau. Les philosophes du siècle dernier ont trop

négligé l'homme réel en âme et en chair vis-à-vis des abstractions, et pourtant Gluck était là pour leur montrer à quel point une personnalité puissante peut secouer les cœurs, même avec un matériel technique insuffisant.

Car, quelle simplicité de moyens nous révèle l'œuvre du Maître ! Avec combien peu de « procédé » il va droit à nous ! Comme il sait bien trouver la note humaine, la seule, l'unique, qui, à un moment donné, parlera ! On lui reprochait, de son temps, d'être bruyant, escarpé et reboteux. Son maigre orchestre nous semble aujourd'hui bien grêle, mais par bruit, les philistins du XVIII^e siècle, — il y en a toujours eu et la race en est immortelle — entendaient l'énergie, l'accent vigoureux dont Gluck sait marquer une page, souligner une situation. C'est le trait de force qu'avait et dilué estompé le roucoulement italien. Et, disons-le hautement, on ne fera jamais mieux que l'auteur d'Iphigénie, au point de vue accentuation.

Le fond de tableau se présente, sobrement coloré. Généralement un frottement de battements du quatuor correspond, par les variations de sa vitesse, aux nuances dynamiques des situations. C'est là le système élémentaire et l'embryon de toutes les transpositions musicales. Souvent aussi, des figures persistantes exposées par les basses, soit en détaché, soit en sons liés, définissent des états très généraux de trouble ou de calme. Le trait expressif et particulier intervient épisodiquement et dessine la substructure, le dedans d'une situation dont il commente musicalement le caractère saillant. Et c'est dans le choix de ce caractère que se traduit avant tout le génie de Gluck. Il sait trier, en quelque sorte, dans la masse des phénomènes sonores, les touches essentielles, celles qui demeurent indispensables et définitives. Il édifie de la sorte des charpentes inébranlables qu'on pourrait concevoir plus garnies, plus étoffées, mais dont l'axe intime est établi pour l'éternité. La partition d'Iphigénie en Aulide présente à chaque page des exemples de ce rôle de commentateur expressif dévolu à l'orchestre. Au II^e acte, durant le récit d'Agamemnon, grince le cri des Euménides au-dessus des accords rauques que frappent, acharnés, trompettes et trombones. On dirait les coups du destin dans les rafales du malheur. Au 3^e acte, alors que Clytemnestre croit assister au cruel sacrifice, l'orchestre s'associera aux angoisses de la mère ; sa respiration s'ar-

rêtera haletante et une figure vraiment palpitante dans son réalisme brutal frémira comme de la chair humaine torturée.

Le maître use avec un art consommé du clavier limité des timbres que lui offre l'orchestre de son temps. Sur ce terrain là encore, Gluck n'a pas été non plus dépassé. Les compositeurs qui suivirent développèrent, pour ainsi dire, le contenu de son émouvante sobriété. Beaucoup l'altérèrent et l'étouffèrent sous les fleurs ; personne n'a créé d'effet plus profond ni plus pénétrant. Les touches instrumentales du Maître, toujours d'une si énergique discrétion, apparaissent comme l'âme de l'instrumentation moderne. Dégagez, chez nos plus grands artistes, cette âme de la rhétorique accumulée par les années, et le résidu que vous obtiendrez, cette moelle substantifique sera le petit coup de pinceau assuré et précis que le chantre d'Orphée aurait donné sur le fond symphonique. Voici Agamemnon qui crie : « Je n'obéirai point à cet ordre inhumain. » Combattu entre le respect des Dieux et le « cri de la nature » le malheureux roi chancelle, éperdu. Par quel artifice symphonique, Gluck exprime-t-il cette situation tenaillante ? Deux notes seulement de hautbois et une note de cor lui suffisent. Cette courte plainte du hautbois, c'est le vagissement inquiet de l'enfant, en lequel, par une idée touchante, se trouve condensée l'Humanité entière, si chétive en face du Destin qu'affirme le cor, à intervalles réguliers, avec une obstination implacable. Alors, du contraste de ce murmure plaintif et impuissant, et de cette sonorité voilée, venue du fond des choses, au timbre mystérieux et inflexible, jaillit l'émotion violente, irrésistible.

Mais l'instrument capital reste pour Gluck la voix humaine. Elle triomphe dans ses larges récitatifs, exposés presque à découvert et hachés seulement d'accords qui en rythment les longues poussées. De l'opposition des timbres vocaux naissent les ferments tragiques. Châlchas oraculaire et fatal, laisse tomber ses notes graves, grosses de la souffrance qu'elles contiennent. Il semble qu'on entende un Bossuet paten, jetant à la face des rois une austère leçon d'obéissance. Son air du 1^{er} acte : « Au faite des grandeurs » s'interrompt de longs silences méditatifs.

Certains trouvent monotones, ces déploiements vastes de chant. Ici quelques réflexions sont nécessaires. Grimm soutenait que ce qui rend un air expressif, c'est la partie de récitatif qui lui est incorporée, en

quoi il n'avait pas tort. Le pouvoir expressif d'une monodie réside, en effet, soit dans une courbure voisine de l'intonation naturelle propre au sentiment exprimé, soit dans la transposition, au moyen des formes thématiques, du caractère intime de ce sentiment. Aux oreilles des Philistins, n'a droit au titre d'air qu'une monodie à retours périodiques, à "paraphe arrondi" pour parler comme Marmontel, monodie carrée, barrée de reprises et nouée dans son Da capo.

Eh bien, nous croyons que l'on pourrait soutenir sans paradoxe, qu'une série d'airs de cette sorte, à les supposer même très-expressifs, mériterait plus justement le reproche de monotonie que les admirables récits gluckistes, déroulés avec la noble austérité des bas-reliefs grecs. Tout le monde sait que l'architecture des airs au XVIII^e siècle décèle des caractères communs, qui generis, un faciès de famille. On y trouve toujours les mêmes coupures, les mêmes cadences assises alternativement sur la dominante et la tonique, les mêmes modulations du majeur au mineur, le même rallentando final. Incontestablement des récits présentent une plus grande variété d'intonations et d'allure que ces airs assujettis à un ensemble de conditions très-strictes ; car ils sont libérés des barrières scolastiques, et leur substance échappe au carcan obligatoire et au moule de l'École. Q'on exécute seulement dix airs "XVIII^e siècle" à la suite et il se dégagera de cette orgie mélodique un irrésistible ennui.

Dans les airs que Gluck enchâsse toujours d'une main sûre dans le corps des récits, les reprises redisent l'idée première dont le personnage s'était temporairement laissé égarer, et la forme classique se prête alors étonnamment au développement psychologique. C'est le voile de tristesse qui retombe après qu'une pensée secourable l'avait soulevé un instant, ou bien c'est la joyeuse lumière qui jaillit à nouveau et éclate en fanfare. Ainsi utilisée, la reprise n'a plus le caractère de pure technique musicale ; elle fait corps avec l'évolution logique du sentiment et le conflit nécessaire des passions. Nous en trouvons un éloquent exemple dans le Récitatif et Air d'Iphigénie du 1^{er} acte " Hélas, mon cœur sensible ". Ces mots s'écoulaient en un Andante plein de charme que vient subitement couper l'Allegro " Parjure, tu m'oses trahir ". A ce moment Iphigénie s'indigne contre Achille et la lutte de son amour et de l'aversion que lui cause la défection de l'Aimé, se traduit,

avec une ingénieuse plasticité, par les heurts du chant et les soubresauts de la figure d'accompagnement. Mais l'amour reconquiert sa proie, et un " Lento assai " : *Sa tendresse avait pour moi des charmes* " redit la retenue de l'aveu arraché à la pudeur de la vierge, aveu entrecoupé de silences, sangloté dans l'immense mélancolie du bonheur évanoui !

Les œuvres de Gluck ne vieilliront pas. Pareilles aux frontons des temples divins, qui, sous le ciel limpide de l'Hellade, rappellent aux siècles la vie des héros, elles resteront vraies et vibrantes tant qu'il y aura des hommes, parce que la douleur humaine est insaisissable, et que les larmes sont de tous les temps.

L. DE LA LAURENCIE.

LES GRANDS CONCERTS

TANDIS que Faust se faisait damner une fois de plus au Châtelet, M. Chevillard offrait à ses habitués un concert plutôt... panaché. Cet électisme n'est pas d'ailleurs pour nous déplaire, encore qu'on pourrait peut-être introduire un peu plus de méthode, et ne pas jouer aux *Scènes pittoresques* le mauvais tour de les servir après la fracassante ouverture de *Gwendoline*. Elles demeurent charmantes, par endroits, ces légères fantaisies de Massenet, mais accusent quelques rides quand on les éclaire d'un jour trop brutal.

Je ne parlerai que pour mémoire des autres numéros du programme, la *Danse Macabre* exquisement rendue par l'orchestre et superbement rigonnée par M. Sechiari ; (je suis peut-être trop curieuse, mais j'voudrais bien savoir pourquoi M. Chevillard n'a pas associé le jeune violoniste à son succès ?) et les fragments de *Parsifal* exécutés avec beaucoup de soin. D'aucuns prétendent ne pas aimer ces arrangements qui consistent à terminer un morceau en y rabouissant un autre passage de la même œuvre.

Je n'y vois pour ma part aucun inconvénient ; je constate seulement que cela déplaît à beaucoup de dilettanti, et puis, en pareil cas, cela fait bien de crier au sacrilège ; c'est une manière comme une autre, — plus facile même que beaucoup d'autres, — de manifester sa pitié pour les chefs-d'œuvre.

Il ne me reste plus qu'à signaler la belle exécution, par l'artiste impeccable qu'est M. Falcke, du *Concerto pour piano* de M. Gédalge.