

forts d'imagination. Mais il y a, dans *les Rozeno*, une figure assez plaisamment dessinée, celle d'un vieux professeur de musique, brave homme, avisé, qu'on a surnommé, à cause de sa clientèle, le « Rossini des cocottes » et, à cause de sa gourmandise, le « Wagner des biscuits »; et surtout il y a, au dernier acte, une scène d'un très réel intérêt, et où l'état d'esprit de Lydie Rozeno est indiqué avec une vraie force dramatique.

Mlle Lavoulzy joue sans faiblesse Lydie Rozeno, et M. Bourqui, en même temps que bon acteur, se manifeste sans cesse metteur en scène très adroit, donne au professeur Suardi un très curieux caractère.

A. - FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Les Concerts : la *Pastorale* et Claude Debussy. — M. Siegfried Wagner. — *Mazeppa* et les *Béatitudes*. — Théâtre National de l'Opéra : *La Statue* par MM. Carré et Barbier, musique de M. E. Reyer.

Selon sa coutume, et toujours au Nouveau-Théâtre, l'élégant M. Weingartner est revenu nous voir cette année. Il éprouvait le besoin de nous montrer derechef comment il dirige et, par conséquent, comment doit être dirigée une symphonie de Beethoven que nous avons entendue récemment au même endroit. Ça devient une monomanie; et je m'explique mal l'abstention bienveillante de l'habitué qui siffle les pianistes. Mais cet irréconciliable ennemi des virtuoses était sans doute à la campagne, car il faisait ce jour-là un temps délicieux. On sait que M. Weingartner est désormais, sinon la première hirondelle de notre printemps, du moins le pigeon voyageur dont la présence annonce, chez nous, l'arrivée de ces frileux volatiles. La *Pastorale* est l'une des symphonies de Beethoven dont on se lasse le plus vite, même battonnée par un bras moins trépidant que celui du *Kappellmeister* dalmate. La *Symphonie en do mineur*, je l'avoue, me produit un effet analogue. Ce sont précisément, parmi les neuf, celles que l'on pourrait le plus justement qualifier de « wagnéristes ». Dans la *Symphonie pastorale*, Beethoven s'était proposé de traduire des impressions agrestes, des tableaux de la nature, voire un orage. En y employant les ressources musicales, son génie devançait son époque à bien des égards. Plus de trente ans après l'apparition de l'œuvre, Fétis n'hésitait pas à en corriger les fautes d'orthographe, mais, s'il en

censurait les témérités harmoniques, lui-même en admirait, presque autant que Berlioz, la poésie imitative, il y éprouvait les émotions spéciales suggérées par un « programme » d'une concision fort explicite. Alors et depuis, combien d'âmes sensibles ont rêvé « au bord du ruisseau », écoutant son murmure ouaté de deux violoncelles en sourdine ! Combien se sont pâmées au duo naïf de la caille et du rossignol, ont frémi sous la rafale sournoise, perçu distinctement les larges gouttes de pluie tiède et les grondements précurseurs, pour sursauter à l'épouvante du cataclysme déchaîné soudain par le *tutti* corsé bientôt des trombones. On remplirait facilement un très gros volume avec les hyperboles que, durant bien près d'un siècle, ces interprétations de la nature inspirèrent à des gens très intelligents, à de grands artistes, poètes, peintres ou musiciens, à des esprits pas romantiques du tout, écrivains ou philosophes. Et voici l'impression qu'en reçut hier la plus délicate sensibilité musicale contemporaine, un maître qui, entre tous et mieux que quiconque, sut formuler à propos de son art des pensées exquises ou profondes : « Ruisseau où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom... Tout cela est inutilement imitatif et d'une interprétation purement arbitraire ». Et plus loin : « ...orage, où la terreur des êtres et des choses se drape dans les plis du manteau romantique, pendant que roule un tonnerre pas très sérieux. » Ceci est extrait du *Gil Blas*, — lequel, entre parenthèses, je recommande à chacun d'acheter tous les lundis pour y retrouver la même signature, — et c'est signé « Claude Debussy ».

Et ce n'est que trop vrai, hélas ! Nous le sentions tous sans oser en convenir, sans oser même le penser, crainte peut-être de sacrilège. L'œuvre beethovenien était pour nous comme un lieu sacré, une basilique majestueuse illuminée de gloire. En y pénétrant tête nue, nous faisons le signe de la croix et, après avoir adoré le dieu, nous allions contempler les verrières. Eclatantes ou sombres, les arabesques polychromes y gardaient une signification symbolique ou enrobaient de poésie des scènes de réalité saisissante. Ici, c'était « le destin qui frappe à la porte » ; là, des tableaux de la vie champêtre, un ciel bleu, un ruissellement, des arbres, des oiseaux ; un parfum de sérénité, d'harmonieuse quiétude. Il suffit aujourd'hui d'un coup de coude pour briser le vitrail de notre illusion.

Par le trou béant ourlé des verges de plomb, nous apercevons le vrai soleil, le vrai ciel, de vrais arbres, un vrai ruisseau; nous entendons des gazouillements, des rumeurs moites, des fracas subits et brefs, et nous sommes bien obligés de constater que, pour nous, la peinture ne ressemble plus guère au modèle. Entre l'œuvre d'art et son sujet, nous ne découvrons plus qu'un rapport parfaitement factice.

Mais ce n'est pas une raison pour remettre son chapeau sur sa tête; on a d'autres motifs de rester découvert chez Beethoven. Il a voulu transposer en musique ses sensations aux spectacles de la nature. Personne n'aurait l'idée de lui refuser une belle-dose de sensibilité et un joli talent de compositeur. Pourtant son interprétation nous apparaît déjà « purement arbitraire ». Ce n'est plus ainsi que nous imitons le chant des oiseaux; nous avons eu depuis d'autres murmures « de la forêt », d'autres orages. Ailleurs, le symbole même semble désuet d'allures. Si nous devons penser à la Fatalité, il faut que dûment on nous en avertisse; sinon les coups que ce « destin frappe à la porte » risqueraient d'être mal compris. Imaginez qu'une cervelle impertinente ou baroque s'avise qu'on ne saurait mieux rendre le geste impérieux et pressé d'un monsieur à qui on répond : « Il y a quelqu'un. » Il est toujours dangereux d'interpréter quelque chose en musique. C'est dangereux pour ce quelque chose qui peut devenir ridicule, et qui est sûr, à tout le moins, de prendre avec le temps un petit air démodé d'ancêtre. Pour nos petits-neveux, nous porterons perruque. C'est dangereux pour la musique. La *Pastorale* en fait l'expérience amère. Elle a cependant sa beauté spécifique, et qui n'est pas des moindres; mais pour la discerner et en jouir, il faut oublier le programme, et on ne peut pas l'oublier assez. Tout autant qu'il nous gêne, il semble avoir gêné le musicien et son œuvre en pâtit. Beethoven lui-même ne put pas être impunément « wagnériste ». Tandis que nous écartons comme arbitraire l'interprétation qui suscita l'enthousiasme de nos aînés, c'est peut-être ce qui les choqua, ce que le docte Fétis estimait extravagant, qui nous paraît aujourd'hui le meilleur de la symphonie; c'est en tout cas exclusivement des combinaisons sonores que nous pouvons conclure à sa beauté artistique, absolue ou relative. Tant il est vrai que, dans l'œuvre musicale, il n'y a que la musique qui compte. Le reste n'a rien à voir avec l'art et n'est qu'illusion, prétexte, hochet : « wagnérisme ».

§

Après M. Weingartner arriva un autre voyageur. Illustre quoi qu'il fasse, rien que du nom qu'il porte, M. Siegfried Wagner est un peu aussi quelque chose comme « le musicien malgré lui ». Il étudia d'abord l'architecture, à quoi il se destinait. Mais la redoutable Cosima, qui connaît le prix et les revenus de la gloire, lui démontra bientôt l'absurdité de sa conduite. Sur les instances maternelles, il décida donc de succéder à son papa et s'établit à Bayreuth, où les leçons de M. Humperdinck le transmuerent en compositeur avec une surprenante rapidité. Il récolte aujourd'hui les bénéfices de son obéissance. M. Chevillard a cru devoir l'inviter à prendre sa place, et le public parisien accourut en foule pour le recevoir. Il n'est pas très commode de spécifier à qui s'adressent cet honneur et cet empressement. Après l'audition de la *Symphonie en la*, on ne pouvait plus guère penser que ce fût au chef d'orchestre. M. Siegfried Wagner en battit la mesure comme un beau tapis, avec une sollicitude et une bonne volonté si évidentes qu'on en était désarmé, et qui induiraient, si l'on devait lui donner une note, à choisir plutôt « Assez bien » que « Passable ». Il ne mérita pas beaucoup mieux en dirigeant tout le concert, et ses efforts y révélaient plus de piété familiale que de talent à obtenir de remarquables exécutions. Quant à la musique que compose M. Siegfried Wagner, elle doit faire hurler son père et gémir son aïeul dans leurs tombes. Si on eut la politesse d'applaudir les fragments du *Duc Wildfang*, c'est sans doute uniquement pour se conformer aux devoirs de l'hospitalité. Il semblerait donc que ce fût surtout pour la personne du « Jeune Siegfried » qu'on l'ait fait venir de si loin et que les spectateurs se soient empilés dans l'étuve du Nouveau-Théâtre. Et en somme, cela se comprendrait jusqu'à un certain point. Quelqu'un qui est à la fois le fils de Wagner et le petit-fils de Liszt constitue un échantillon de l'espèce humaine comme on n'en rencontre pas tous les jours. Si l'on vint simplement pour le voir, on en eut pour son argent. M. Siegfried Wagner supporte le fardeau d'une aussi lourde hérédité avec une aisance intrépide. Il ne bronche pas sous le feu des lorgnettes braquées. Avant chaque morceau, debout et désinvolte, il toisait la salle aussi assidûment qu'il en était regardé, y saluant parfois les figures de connaissance d'un petit bonjour amical. Il avait bien l'air de celui « qui ne connaissait pas la peur » et dont il reçut son

prénom. Je me hâte d'ajouter que là s'arrête la ressemblance entre les deux Siegfried et que, si rien dans son geste n'indiquait un quelconque désir « d'apprendre à connaître la peur », notre hôte n'avait nullement l'apparence « d'un gas qui est trop bête pour y parvenir jamais ». Son masque rappelle trop celui de son glorieux père. C'est presque la tête d'un homme de génie. Qui sait? Il a peut-être eu tort de ne pas rester architecte.

§

L'avantage le plus clair de ces deux visites nous fut l'audition réitérée de *Mazeppa* (1850). Ce n'est pas le plus intéressant des Poèmes symphoniques de Liszt ; c'est peut-être le plus « berliozien » de tous. Comme la *Pastorale*, il souffre d'un programme où l'interprétation des sentiments ou du symbole se double d'un élément pittoresque fâcheux et presque inévitable. Mais, en dépit du hors-d'œuvre de « l'orage », la *Pastorale* avait conservé du moins l'auxiliaire précieux de l'armature symphonique. Dans *Mazeppa*, c'est le texte de l'argument poétique qui a seul dicté sa forme et son développement à la composition musicale. Toute la verve géniale que Liszt y prodigua est inhabile à pallier cette tare essentielle ; encore que maintes récentes productions de forme savante ou compliquée pussent envier la verdeur et l'élan de cette œuvre quinquagénaire. Ce défaut est très rare chez Liszt en qui le pur musicien l'emporta toujours inconsciemment sur le poète, même s'il associait la parole à la musique. Témoin l'admirable ordonnance de son *Christus*, ce modèle inégalé de l'oratorio moderne, où se déroule l'eurythmie grandiose d'une immense « symphonie avec chœurs ». L'absence d'une pareille forme musicale autonome est précisément l'unique imperfection des *Béatitudes*, dont nous devons la joie à M. Colonne. Et cette imperfection fait le plus grand tort à l'ensemble. A cause de cela, les *Béatitudes* ne constituent pas une œuvre, mais plutôt une suite de huit compositions juxtaposées, insuffisamment reliées par le *leit motiv* de « la voix du Christ ». Emporté par sa foi naïve, le bon Franck ne s'est pas aperçu qu'il récitait un chapelet. Il ne faut pas s'y tromper : la monotonie ne résulte pas tant de l'analogie des sentiments énoncés que de la similitude des formes employées à les exprimer. La succession de formes musicales à peu près identiques malgré les différences de détail n'est qu'une répétition, et la répétition, loin de produire l'unité, aboutit au contraire au morcel-

lement. Un organisme implique une hiérarchie de ses parties intégrantes. De cette hiérarchie naît, dans l'œuvre d'art musicale, la « forme » indispensable à sa cohésion. César Franck le savait bien, et il l'a prouvé dans ses chefs-d'œuvre les plus parfaits, qu'on doit chercher dans sa musique de chambre et le piano, en y joignant ses trois derniers *Chorals* d'orgue dauprès de qui pâlissent ceux mêmes de Bach.

§

Il n'y a pas à dire, nous possédons une Académie-Nationale de Musique qui n'est pas ordinaire. Elle nous coûte 900.000 francs par an, mais elle les vaut bien ; car c'est un endroit unique au monde. Quand on veut se payer des originalités, il ne faut pas regarder à la dépense. Au fond, c'est une énorme bâtisse où il y a surtout un escalier. D'un côté de cet escalier, on mit quelques peintures. De mornes nudités y plafonnent en des raccourcis indécents sous une couche de noir de fumée. De l'autre côté, on essaie de faire de la musique dans une salle trop grande et trop dorée où on entend tout au plus la moitié de ce qu'on y joue, même quand on le sait d'avance et par cœur. En ce lieu grouille, exigée par la vastitude d'une scène incontinent, toute une population de pseudo-fonctionnaires des deux sexes, animés du plus ardent désir de ne pas s'esquinter le tempérament. Ici la sainte horreur des répétitions a les trois dimensions et l'infini de l'espace céleste. Ces habitudes bien connues de la maison attirent les ténors à bout de souffle et d'engagement, tout heureux d'y hospitaliser la détresse d'un larynx fourbu. L'administration du monument semble avoir pris une devise qui flotte entre « Pas de zèle ! » et « Mauvaises traditions ! » Le personnel en a trouvé une bien meilleure : « Où y a d'la gêne, y a pas d'plaisir ! » Ces aspirations additionnées concourent à un résultat d'une rareté savoureuse. De son fauteuil privilégié, seul un abonné de notre Opéra peut se délasser d'une musique importune par la conversation mouvementée des « professeurs » qui daignent en venir quelquefois exécuter une partie d'orchestre ; par l'entrée intempestive, au milieu d'un acte, de cinq ou six de ces Messieurs dont l'instrument avait été réservé jusque-là par le compositeur. Il n'y a qu'à notre Opéra où l'on puisse éprouver encore l'insoupçonnable sensation d'un midi resplendissant de soleil, passant du crépuscule à la nuit obscure ou étoilée en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire ; d'une porte de souterrain, se découpant

d'équerre au milieu de rochers sauvages, pour s'ouvrir en offrant à un feu de bengale rouge le ballottement flasque de sa toile tendue sur un châssis de sapin. Là seulement se perpétuent en s'aggravant la tradition du *gueulando* italique et des simagrées disloquées chères aux mélos d'antan, l'ankylose de choristes obèses ou abusivement moustachus, la cocasserie de figurants étiques et mal lavés; le tout assaisonné d'une pompe criarde et d'une solennité prétentieuse dont le comique atteint souvent jusqu'au sublime du genre.

Depuis un certain nombre d'années, nous avons vu grandir chez nous une pléiade de compositeurs dont l'œuvre a su s'imposer à l'attention de nos voisins les plus difficiles. Notre Opéra Tignore avec sérénité. « Il n'y a plus de musiciens français », assurait récemment son Directeur. Cette conviction est peut-être une vraie chance pour les dits musiciens. Néanmoins, l'Italie n'ayant pas rendu ce qu'on en attendait et quelques protestations ayant accueilli l'étranger envahisseur, nos compétences subventionnées décidèrent d'amadouer l'amour-propre national. S'il n'y a plus de musiciens français, heureusement il y en a eu et, heureusement aussi, quelques-uns vivaient encore et ne demandaient qu'à entrer illico dans l'immortalité. Pour ne pas faire de jaloux, on en choisit le patriarche : l'apothéose à l'ancienneté. La « semaine Reyer », la grande semaine fut donc annoncée et préparée. Un mois durant on répéta au moins douze fois. Dérangé de son somme coutumier, le pompier de service se pinçait pour être sûr de ne pas rêver. Mais je vous ai prévenus que nous avons un Opéra qui n'est pas ordinaire. Au dernier moment, M. de Reszke, enrhumé ou impuissant, se défile; et il paraît que, hormis ce ténor époumonné, la troupe de notre première scène lyrique ne compte pas un chanteur capable d'aborder *Sigurd*. Avec la substitution obligée de *Faust* propice au maximum, la semaine Reyer se réduisit donc à *Salammbô* et à *la Statue*. Ce fut encore trop pour la gloire du musicien. M. Reyer est un artiste dont, plus que l'âge même, on doit respecter la sincérité. Il élit pour modèles Gluck et Berlioz à une époque où ceux-ci n'étaient pas à la mode. Toutefois, en dépit de ces précurseurs et du caractère exotique ou légendaire des sujets où il se complut, son romantisme mitigé semble garder comme une indélébile empreinte de ce « néo-grec » abâtardi qui fut spécial à l'art du second Empire. Cependant c'est surtout dans son inspiration mélodique que M. Reyer a réussi à donner une petite note personnelle qui, pour peu variée qu'elle s'at-

teste, a conservé un charme très réel. De savants musiciens en nourrissaient une secrète envie, et le public n'en demandait pas plus. L'embarras de M. Reyer aux combinaisons de la polyphonie n'était un secret pour personne. En souvenir de Gluck, on excusait l'obstination de ses « accompagnements » simplistes; on était parvenu même à y découvrir une certaine noblesse de style qu'on aime à qualifier de « classique » dans l'œuvre des célébrités défunctes. En somme, *Sigurd* et *Salammbô* étaient unanimement rangés parmi le plus convenable ou le meilleur de la musique française admise par notre Opéra. Au soir de sa vie, comblé d'honneurs et de tantièmes, M. Reyer avait conquis l'autorité d'un maître applaudi. Pour quelques-uns, son talent frisait le génie. Cette jolie situation eût dû le dissuader de nous révéler *la Statue* qu'il commit vers 1860. Sans doute, il est malaisé de se juger soi-même, mais M. Reyer a de bien maladroits amis. Oubliée chez l'éditeur, la vieille partition bénéficiait du lustre de ses cadettes. On pouvait même supposer un chef-d'œuvre méconnu, et on n'y allait pas voir. Il apparaît aujourd'hui avec la plus belle évidence que nos parents n'avaient pas eu tort de lui refuser une admiration durable. Il apparaît non moins nettement que tout l'effort efficace d'une si longue vie d'artiste se résume en deux opéras. Si honorables qu'on les estime, il s'ensuit un bagage plutôt maigre pour un triomphateur. Était-il bien nécessaire de le démontrer? Que M. Reyer ait jadis assumé la peine d'encadrer de fastidieux récitatifs les couplets de vaudeville et les chœurs d'opérette dont se compose *la Statue*, on en reste quelque peu surpris. Mais on comprend mieux que notre Opéra ait jeté son dévolu sur un amalgame où son flair distinguait çà et là d'authentiques relents de Meyerbeer. Il y reconnaissait joyeusement l'intégrale pureté de ses « mauvaises traditions ». La pierre d'achoppement fut pour lui la partie comique de l'action. Notre Opéra ne se doute pas à quel point il est plus rigolo quand il prétend nous faire pleurer que quand il tâche de nous faire rire. Voulant être drôle, il fut lugubre lamentablement. Et puis, c'est une grosse erreur de sa part que de renoncer aux traditions qui lui confèrent son incontestable originalité. Voilà-t-il pas que les choristes de l'Opéra s'évertuent de remuer bras et jambes! Le bon vouloir qu'elle accuse rend la velléité presque touchante. Mais, tout de même, non! Ça ne leur va pas; ils sont décidément mieux, plantés en rangs d'oignons. « Ne forçons point notre talent... » C'est le com-

mencement d'une moralité dont notre Opéra devrait bien méditer la suite. On a critiqué le ballet ; on l'a trouvé trop long. J'avoue qu'il me parut trop court. Sans lui on eût crevé d'ennui. Si la puérilité de leurs évolutions y dénonçait la singulière esthétique du lieu, du moins d'avenantes personnes s'y efforçaient sincèrement de plaire à la vue par la seule grâce du geste. Elles n'avaient rien à nous réciter des bécasseries du poème de MM. Barbier et Carré, et l'élégante beauté de Mlle Lobstein, l'art consommé, invraisemblable de science et de souplesse, de Mlle Piodi permettaient d'oublier jusqu'à la musique.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Place de la Concorde : *Salon de l'Automobile-Club* ; Cours la Reine : *les Artistes Amateurs* ; rue J.-J. Rousseau : *le Salon des employés des postes et télégraphes* !

Vraiment, cela n'est pas raisonnable ; chacune de ces expositions est, par le simple énoncé de son titre, une injure à l'art et aux artistes, une gratuite et grotesque injure, et s'il ne faut pourtant pas refuser de croire que les intentions des organisateurs de ces choses-là ne sont pas méchantes, qu'on nous dise donc par où ils ont passé pour en venir à cette extraordinaire, totale et sans doute irrémédiable incompréhension ! Mais, s'il est difficile — ou long — de préciser les origines et les causes, il n'est que trop aisé de constater un effet harmonique avec tout un ensemble social où le sens vrai de l'art nécessaire est perdu.

Nos contemporains voient dans l'art une inutilité de luxe, un passe-temps qu'on peut se permettre après avoir fait sa tâche quotidienne, — et les employés des postes et télégraphes ont leur salon ! — un sport tranquille qui délasse des sports violents, — et les membres de l'Automobile-Club ont leur salon ! — un « écoute-s'il-pleut » offert aux désœuvrés, — et il y a un salon des Artistes-Amateurs !

Loin de moi la pensée de blâmer les artistes — non plus que les écrivains — sans fortune qui prirent le parti de demander à un métier les éléments de la vie matérielle. Je conçois très bien qu'on puisse trouver et talents et génies dans l'innombrable peuple des employés de la poste et des télégraphes. Le saugrenu n'est pas qu'un artiste soit employé, encore que ce ne soit pas le désirable. Ce qui est fou, c'est qu'un