

sûre, quelques scènes en sont vraiment dramatiques, et, au troisième acte, il en est une dont la violence est entraînant. Et puis on ne peut qu'applaudir à la conviction avec laquelle est écrite et composée cette pièce estimable.

Mme Marie Marcilly a eu de gracieuses tendresses et de fiers emportements dans le rôle de Clara ; M^{lle} Marie Kalff a été douce et délicate dans celui de Marthe. MM. Henry Burguet, Léon Segond et Schutz ont tenu assez bien des rôles parfois un peu ingrats.

Si, comme je pense, M. Valmy-Baysse est très jeune, il ne faut pas lui en vouloir d'avoir écrit *Imperia*. M. Valmy-Baysse a tout à apprendre, et il eût mieux valu, je crois, qu'on le détournât de montrer aux gens son drame. Quand, plus tard, il nous aura donné un chef-d'œuvre, il sera, sans aucun doute, le premier à rire de l'essai informe qu'est *Imperia*.

C'est un fort agréable petit acte que *la Peur d'aimer*, de M. Gustave Fréjaville. Léo et Sylvie y disent leurs sentiments, qui sont les sentiments éternels, en vers gracieux et vifs, joliment langoureux, parfois, et d'une harmonie ingénieuse. M. Gustave Fréjaville est un poète aimable et délicat.

M^{lle} Bergé et M. Ramey ont élégamment joué *la Peur d'aimer*.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Opéra-Comique : *Muguette*, de MM. Hartmann et Carré, musique de M. Edmond Misa. — Concerts Chevillard : M. Richard Strauss.

Il y a un tas de choses qui resteront à jamais d'insolubles énigmes. Par exemple : lequel, de l'œuf ou du poulet, est venu le premier afin que l'autre en sortit ; pourquoi M. Mesureur a été nommé directeur de l'Assistance publique ; pourquoi notre Opéra a repris *les Huguenots* ; pourquoi la famille et les amis de M. Siegfried Wagner le laissent publier la musique qu'il compose ; etc. Mais ce qui m'apparut toujours le plus insondable des mystères, c'est la mentalité d'un fabricant de livrets d'opéra. Je n'ai jamais pu contempler, sur une simple photographie, le crâne d'un de ces êtres singuliers, sans un trouble analogue à celui qu'on éprouve à la pensée de l'inconnaissable. Qu'y a-t-il derrière ce mur... frontal, si

j'ose m'exprimer ainsi ? Rien ne transpire au dehors de ce qui se passe à l'intérieur. Sur leur portrait, ce sont des personnes comme tout le monde ; souvent, des messieurs très comme il faut ; ils ont même quelquefois l'air intelligent. Il doit y avoir là un cas spécial de « déformation professionnelle », dans le genre de ce qu'on rencontre parfois chez certains avocats, juges ou militaires, et dont l'étude serait pour intéresser un médecin aliéniste. A moins que les librettistes ne soient de profonds philosophes persuadés, avec Renan, que « la bêtise humaine est si grande qu'elle évoque l'idée de l'infini ». A tout prendre, ce sont des gens heureux. Il n'est pas rare que des hommes de génie meurent pauvres et méconnus. Les fabricants de livrets s'enrichissent pendant leur ~~vie~~ à rédiger des niaiseries pyramidales. S'ils n'ont pas tout à fait ce qu'on appelle la gloire, ils sont répandus et influents ; et le plus fort, c'est que leur autorité ne reçoit nulle atteinte de leur propre décès même. On a pu le constater depuis peu. Avant feu Gallet et sa *Titania*, défunt Hartmann avait fait florès et fiasco ailleurs avec *Bacchus*, et voici que nous le retrouvons rue Favart, associé à M. Michel Carré pour nous offrir *Muguette*. C'est peut-être exagérer le culte des trépassés. Je suis sûr que M. P.-B. Gheusi doit trouver qu'on oublie un peu trop qu'il existe des « librettistes » vivants dignes, à tous égards, de prendre la succession des représentants les plus accomplis de l'espèce.

Ce M. Georges Hartmann devait être un homme extraordinaire. Editeur ou... écrivain, il se consacra tout entier à la musique. Il n'est pas prouvé que celle-ci lui en soit obligée à une reconnaissance éternelle. Mais on ne peut nier la dévorante activité que déploya M. Hartmann avec un extrême souci de satisfaire les goûts musicaux les plus variés de ses contemporains. Son initiative a valu aux wagnériens la... traduction — (j'allais mettre « trahison ») — de MM. Ernst et Cie, après qu'il eut publié assez d'œuvres de M. Jules Massenet pour n'encourir aucun reproche des dames qui ont l'inconvénient d'avoir une jolie voix et d'inviter des gens à venir l'entendre. Il convia les vieux abonnés de notre Opéra à un régal dionysiaque où M. Duvernoy eut l'attention de changer les pampres en pavots. Enfin il songea que les demoiselles à marier constituent une classe de la société qu'on ne doit pas mépriser, et il leur dédia *Muguette*. Par une tradition aussi respectable que respectée, notre Opéra-Comique fut longtemps comme le salon discret d'une agence matrimoniale quasi-offi-

cielle. C'est là que le papa et la maman de la plupart d'entre nous ont été présentés l'un à l'autre pour la première fois. Depuis quelques années, ça devenait bien difficile. Le ton de la maison s'était émancipé, sauf aux soirées, toujours plus rares, où on jouait l'ancien répertoire. Quant aux pièces nouvelles, c'est tout juste si une mère en pouvait permettre l'Ouverture à sa fille. Et puis, les façons de Golaud auraient peut-être fait réfléchir la jouvencelle aux longs cheveux, tandis que les distractions de Titania risquaient de refroidir l'aspirant époux. Cela finissait par être très gênant et même dangereux pour la repopulation d'un pays catholique comme le nôtre ; car, en somme, *les Dragons de Villars*, ça ne peut plus guère emballer que des protestants. Tout va rentrer dans l'ordre avec *Muguette*, dont le dernier tableau est particulièrement irrésistible. On y voit l'atelier d'un peintre célèbre en son hôtel de la place Malesherbes ; lequel peintre se périt d'amour pour une petite bouquetière anversoise qu'il abandonna, on ne sait pas trop pourquoi, après l'avoir portraiturée pendant ses vacances. Et c'est précisément Muguette qui, ayant fait toute la route à pied, savez-vous, arrive au bon moment pour tomber dans les bras de son Lionel et se laisser épouser pour de bon. Après quoi je défie bien un jeune homme, même de trente-huit ans, de refuser la main d'une demoiselle un tant soit peu sortable, et capable de lui apporter une jolie dot par-dessus le marché.

Ce que je vous raconte là n'a pas beaucoup de rapports avec l'art musical, mais, — je dois le dire pour ma justification, — *Muguette* non plus. J'ai cru devoir relever l'utilité sociale éventuelle de cet ouvrage parce qu'elle m'en a semblé la seule excuse apercevable. Cependant, il y a un cheveu, et qui est justement la musique. J'ai peur qu'elle fasse rater quelques mariages. Il a aujourd'hui des célibataires mélomanes qui hésiteraient sans doute à passer leur vie avec une admiratrice trop sincère de « l'art » de M. Edmond Missa. C'est évidemment un vœu qu'il était important de signaler aux familles.

§

Après M. Weingartner et le « Jeune Siegfried », M. Richard Strauss est venu nous faire sa visite annuelle au Nouveau-Théâtre. Il eut le bon esprit de n'y exhiber ses talents de chef d'orchestre que pour diriger quelques-unes de ses compositions. Au programme : *Italie* (1886), une « scène d'amour »

de *Feuersnoth* (1901) et *Une vie de héros* (1899). M. Richard Strauss est né à Munich, le 11 juin 1864, et, bien qu'à peine âgé de trente-neuf ans, sa fécondité fut telle que ses seules productions lui fourniraient aisément la substance d'une douzaine de concerts. En Allemagne, on le compare couramment tantôt à Beethoven, tantôt à Wagner, ou même aux deux à la fois et, depuis la mort Bruckner et de Brahms, c'est, en effet, l'unique musicien allemand vivant dont les œuvres méritent d'attirer l'attention des étrangers. La plupart de ces œuvres ont été présentées par l'auteur lui-même au public parisien, qui connaît maintenant tous les « poèmes sonores » (*Tondichtungen*) par où s'établit la rapide et bruyante renommée de M. Strauss. On fut frappé d'abord par leur étrangeté, leur fougue un peu brutale, les dimensions de certains d'entre eux, et plus musicalement séduit par *Mort et Transfiguration* (1889) et *Zarathoustra* (1895). On était à peu près unanime à y reconnaître une personnalité puissante, encore qu'inégale et un peu diffuse. J'ai essayé naguère, au *Guide Musical* (novembre et décembre 1900), d'analyser l'art de M. Strauss et ses principaux ouvrages, dans une étude où je montrais les promesses dont son jeune génie permettait d'espérer la réalisation. Je crains fort de m'être trompé. En sortant du Nouveau Théâtre, je me sentais porté aux plus fâcheux pronostics.

Quinze années de la vie de l'artiste séparent *Italie* de *Feuersnoth*. Jusqu'en 1885, M. Strauss avait reçu l'éducation sévèrement néo-classique du « bon musicien » allemand. Sa précocité y gagna vite un métier facile et lourd. Il composa de bonne heure du sous-Brahms de derrière les fagots, de la musique de *Kapellmeister* à émerveiller Joachim et Reinecke. Il avait donc vingt et un ans quand un ami lui fit connaître et aimer Liszt et Wagner. La révélation de ce monde nouveau détermina chez M. Strauss l'évolution d'où devaient naître ses *Tondichtungen*. Mais il était déjà trop tard. M. Strauss était déjà trop « bon musicien » ; il savait déjà trop « bien écrire » selon de doctes formules. Sa pensée avait une routine ; son inspiration, des habitudes déjà devenues pour lui une seconde nature. Il employa à se libérer une volonté dont l'énergie va souvent jusqu'à la violence. Il semble bien, aujourd'hui, que ses efforts soient condamnés à demeurer stériles. Avant tout, sans doute, parce que la volonté est impuissante à remplacer le génie. En présence de son œuvre actuel, on est induit à douter que M. Richard Strauss ait été

tout à fait la victime de son éducation première. S'il ne réussit jamais à oublier la vieille discipline, c'est peut-être qu'il était né pour la subir. Il y a des esprits auxquels un joug est nécessaire pour déployer quelquefois de très rares talents. Le génie seul est apte à l'absolue liberté. Il n'apprend pas, il devine. Il façonne d'instinct des formes nouvelles et harmonieuses. Découvrant des ressources inexploitées, des rapports inaperçus et virtuels, il « crée » en continuant inconsciemment l'immémoriale évolution de son art. Quand M. Strauss résolut de voler de ses propres ailes, il n'y fut pas entraîné par le développement naturel de son génie musical, il *voulut* faire autre chose. Renonçant à la musique « pure » il fit donc de la musique « à programme ». Il paraît s'être imaginé très sincèrement que le dit programme constituait toute la différence entre la musique de Liszt et celle de Beethoven. M. Strauss appliqua en toute sérénité son idiome foncièrement néo-classique à l'interprétation de sujets romantiques. Son premier essai, *Italie* (1886), est significatif à cet égard. On dirait l'envoi de Rome d'un lauréat de Conservatoire allemand, pourri de Mendelssohn, et qui se bat les flancs pour divaguer. *Macbeth* (1887) et *Don Juan* (1888) font un peu l'effet d'une tragédie de Voltaire qui serait intitulée *Hernani* et dont M. Bergerat aurait tripatouillé le plan. L'embarras de M. Strauss, en abandonnant les formes traditionnelles qui avaient jusqu'à dirigé l'enchaînement de ses pensées, lui suggéra l'expédient de s'en rapporter désormais, sur ce point, exclusivement aux péripéties de ses programmes. Il en résulta de longues et souvent incohérentes improvisations.

Cependant M. Strauss donna quelque temps l'illusion de la génialité par l'extraordinaire maîtrise de ses combinaisons thématiques. La prestigieuse et inlassable polyphonie de son écriture témoignait d'un don spécial exceptionnel et conférait une apparente unité à des compositions amorphes. On en fut ébloui et vivement intéressé dans *Mort et Transfiguration* et dans son opéra *Gantram* (1892-93) où on rencontre, par surcroît, le meilleur de ses inspirations mélodiques. Il semble que le musicien y ait atteint la limite de l'art dont il est capable. Depuis il n'a guère fait que se répéter toujours moins bien. Sa maîtrise native a tourné en virtuosité fastidieuse. On a l'impression qu'il n'a plus rien à dire, et que lui-même en ait vaguement conscience. Son angoisse se trahit par une outrance malade dans l'emploi des moyens extra-musicaux ou accessoires : augmentation croissante de son orchestre, propor-

tions toujours plus démesurées de ses ouvrages, recherche des effets pittoresques ou dramatiques, romantisme éperdu ou bizarrerie de ses programmes. Musicalement, il en arrive au tour de force, ce suprême artifice de l'impuissance. M. Strauss a-t-il prétendu réaliser autre chose dans les quarante mesures de *Une vie de héros*, où il s'amuse à superposer, à l'aventure, plus de vingt thèmes différents empruntés à ses compositions antérieures, pour aboutir d'ailleurs au plus indéchiffrable et insipide imbroglio? Suppose-t-il qu'une aussi puérule acrobatie ait quoi que ce soit de commun avec un art musical digne de ce nom?

La composition de *Feuersnoth* fut peut-être due au besoin éprouvé par M. Strauss de retremper son inspiration au contact de la muse populaire et nationale. C'est un opéra en un acte, à la fois burlesque et fantastique, dont le titre ne peut guère se traduire autrement que par « Manque de feu ». Le poème, versifié par M. E. von Wolzogen en patois de Munich, offre un dénouement d'une crudité naïve qui n'est pas sans saveur. La candeur teutonne est parfois déconcertante, même pour notre indécence bien connue. L'action se passe au temps des légendes moyen-âgeuses. Le soir du solstice d'été, les filles parcourent la ville et exigent de chacun une bûche pour allumer un feu de joie. Quiconque refuserait ce jour-là brûlerait mille ans en enfer. La bande arrive devant la maison toujours close d'un rêveur solitaire et un peu magicien. Arraché par le bruit à ses bouquins et à ses cornues, Konrad est à ce point enivré par le grand air et le spectacle de cette belle jeunesse qu'il brise son mobilier pour en faire des margotins et que, devant tout le monde, il embrasse « sur la bouche » la fille du bourgmestre, la jolie Diemut, sans lui en avoir demandé la moindre permission. Diemut jure de se venger et, au lieu d'aller voir flamber le bûcher, elle reste chez elle et se met à chanter à sa fenêtre. Konrad lui répond, dit son amour et se laisse enjoler si bien que, quand les autres reviennent de la fête, il se trouve entre ciel et terre, dans un panier suspendu à une corde à poulie, assez haut pour ne pouvoir sauter, trop bas pour atteindre Diemut, enfin dans une situation excessivement ridicule. Se voyant joué, sa fureur répond aux quolibets en invoquant les esprits aux sons inopinés du thème du Walhall wotanien, et il prononce la malédiction : « Qu'une éternelle nuit vous enveloppe à jamais, vous qui avez raillé la puissance de l'amour ! » Et, en effet, brasiers, lanternes, lampes ou chandelles, tous les

feux s'éteignent soudain. Le chœur qui suit est piquant et traité d'amusante façon par M. Strauss. Plongée dans la plus noire des obscurités, la foule commence à réfléchir aux inconvénients qu'il peut y avoir à se moquer d'un sorcier. Peu à peu on s'en prend à Diemut. On se souvient que Konrad, était beau, de noble tournure, brave, riche et généreux. On découvre toutes les qualités à cet homme mystérieux et redoutable, et on s'écrie d'une seule voix : « O Diemut, que tu as été bête ! » Il n'y a qu'un moyen de conjurer le maléfice, et on ne l'envoie pas dire à Diemut, qui d'ailleurs le connaît bien : « Ni psaumes, ni prières, rien n'y peut ! Il faut que la fille perde son... *lirumlarumlei!* » — (Comme qui dirait, en français, « son... tradéridéra ».) — Sur quoi le bailli : « Nous faudra-t-il crever comme la peste parce qu'une fille ne se laisse pas... *lirumlarumer?* » Mais Diemut n'avait pas attendu qu'on la supplie si longtemps « d'obéir à la voix de l'amour ». Konrad était déjà dans sa chambre ; elle l'avait pris par la main et fait entrer par la fenêtre. Et, après que le chœur s'est tu, l'orchestre se charge de raconter la « scène d'amour » qui se passe derrière les rideaux, au milieu du silence et de la nuit. C'est ce morceau, où reviennent presque tous les thèmes de la partition, que M. Strauss a dirigé pour ses auditeurs du Nouveau-Théâtre qui n'ont généralement pas dû y comprendre grand'chose et qui feuilletaient en vain le programme distribué pour y interroger le commentaire habituel. Le sens du long *crescendo* n'eût peut-être pas été très commode à leur expliquer clairement, et ils ne pouvaient guère deviner que, pendant la mesure vide qui suit, précédant le *fortissimo* triomphal, toutes les lumières soufflées se rallumaient par enchantement, attestant que, décidément, Diemut avait enfin « perdu son... tradéridéra ».

Les quinze ans qui séparent *Italie* de *Feuersnoth*, c'est la distance entre *Tannhaeuser* (1844) et *Tristan* (1859), entre *l'Enfant prodigue* (1885) et les *Nocturnes* (1900); du *Septuor* (1800) à la *Symphonie en la*, il n'y a que douze années. Ce rapprochement montre, mieux que de longs discours, en quoi le talent diffère du génie. M. Richard Strauss a beaucoup de talent, et il l'a prouvé une fois de plus avec *Feuersnoth*. Mais sa dernière œuvre ne nous apprend rien de lui que nous ne sachions depuis longtemps. C'est toujours la même habileté d'écriture, l'identique perpétuelle polyphonie où des thèmes de caractère disparate, d'une rare platitude ou de recherche excentrique, sont combinés avec une dextérité sou-

vent brutale. Depuis longtemps les inspirations de M. Strauss sont des sosies dont nous ne manquons pas de retrouver ici les ressemblances ou caricatures. Une fois de plus le musicien nous a répété la même chose avec la virtuosité du jongleur qui recommence les mêmes exercices. A la longue, cela n'offre plus aucun intérêt. M. Richard Strauß s'est arrêté à *Gantram*, et il ne pouvait pas aller plus loin, parce qu'il est un épigone. Son vocabulaire musical retarde de cent ans. Il emploie une langue héritée des plus glorieux maîtres de sa patrie. Mais ceux-ci l'avaient épuisée dans leurs chefs d'œuvre et il n'en reste plus qu'un jargon néo-classique dont, malgré Wagner, la musique allemande ne sut pas s'affranchir et où elle avorte aujourd'hui misérablement. Le xix^e siècle a été un siècle de conquêtes harmoniques. De Liszt à Claude Debussy, l'étape est belle. Nos voisins n'ont pas pu la suivre. Ils piétinent sur place en contemplant le nombril de leur passé. Les remarquables facultés de M. Strauss pour les combinaisons polyphoniques le prédisposaient à subir fortement l'influence de son éducation nationale. Il pense et écrit comme un contrepointiste flamand du xv^e siècle qui aurait étudié avec Brahms et entendu un peu de Wagner, et puis qui aurait fait ensuite un petit voyage en Italie. Aujourd'hui, il semble que l'art musical n'ait plus rien à attendre de lui. Il parle une langue rétrospective qu'il ne sut pas enrichir et qu'il ne peut guère disloquer davantage. Au milieu des lieux communs et des redites, il y a dans *Feuersnoth* des pages amusantes, mais surtout à cause de la pièce. Par contre, avec les chansons populaires munichoises dont il parsema son opéra, M. Strauss paraît avoir joyeusement retrouvé la pesanteur de sa studieuse adolescence. Le symbole de son talent serait un serpent qui se mord la queue. Il pourra nous amuser encore, peut-être nous étonner par des tours d'équilibriste. Il ne nous jouera plus que des variations sur le même air. Après les espérances de *Mort et Transfiguration* et de *Gantram*, c'est une amère déception.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Cinquante toiles des Maîtres impressionnistes (*Galerie Bernheim, rue Laffitte*). — L'impressionnisme compte ses grands jours. En voici un beau nombre : autant de belles œuvres. Presque toutes les gloires de l'école sont là Manet,