

La comédie ne languit jamais, et il n'est pas un moment où elle ne fasse plaisir. Mais il s'y trouve deux scènes excellentes, et qui suffiraient à prouver le talent des auteurs. C'est, au second acte, la scène entre Chaumette et Simone, puis la scène entre Chaumette et Cécile. Le tact de MM. de Flers et de Caillavet y est parfait, et l'on renouvèla rarement avec un pareil bonheur l'art subtil de nos conteurs du dix-huitième siècle.

Cette très jolie comédie a trouvé de fins interprètes. M. Noblet a joué avec la plus spirituelle aisance le rôle de Chaumette, et M. Torin celui de Bargelin avec le plus réjouissant naturel. Mlle Suzanne Carlis observe la plus gracieuse vivacité et Mlle Marcelle Lender est la plus élégante des épouses vertueuses. Mlles Burkel, Denège et Gense, MM. Landrin, Gorby et Victor Henry complètent, avec une intelligence réelle, l'interprétation des *Sentiers de la vertu*.

C'est un assez gai vaudeville que le *Jumeau* : la donnée première n'en est pas très originale, et le dialogue y manque un peu de finesse, mais la bonne humeur y est constante, et l'on y trouve, au second acte, une scène que je crois à peu près nouvelle. Et puis, comment ne pas s'amuser au spectacle d'un vaudeville que jouent MM. Galipaux, Milo et Bouchard, et cette merveilleuse actrice, Mlle Madeleine Guitty ?

M. Henri Beaulieu a ouvert le Théâtre du Peuple : il veut qu'on y entende, à peu de frais, de belles pièces bien jouées et bien mises en scène ; il veut y essayer la représentation de pièces nouvelles, fortes et hardies. Il nous a donné, comme premier spectacle, une très bonne reprise de *Thérèse Raquin*, cette tragédie puissante, où Emile Zola prouva qu'on peut, dans la vie quotidienne, trouver la matière d'œuvres grandioses. M. Beaulieu lui-même, entouré de Mmes Sandra Fortier, Garniéri et Claire Mars, de MM. Carpentier, Taillard et Desplanguy a très heureusement interprété *Thérèse Raquin*. Puisse le Théâtre du Peuple avoir de belles destinées !

A. - FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Théâtre de la Gaité : *La Flamenca*, drame musical de MM. Henri Cain, Eugène et Edouard Adenis, musique de M. Lucien Lambert.
— Les grands concerts. — La « musique française » à la *Schola*.

Il a fallu que les « sympathiques » frères Isola, ayant de

l'Afrique assez, vinssent chercher fortune à Paris — et la réaliser d'ailleurs brillamment, — pour que nous possédions un nouveau Théâtre-Lyrique. La guigne, chez nous traditionnelle, des établissements de ce genre, va-t-elle être vaincue cette fois par la veine capussine des directeurs de l'Olympia et des Folies-Bergère ? Ceux-ci, du moins, n'ont pas l'air d'en douter un seul instant. Sous leurs doigts prestidigitateurs, la vieille salle de la Gaîté fut revêtue de velours bleu-ciel et de ripolin crème. Leur vaillance a su réunir, en quelques mois, une troupe où brillent des étoiles de première grandeur. A cet effet, d'opulents dédits furent soldés le sourire aux lèvres; de fastueux contrats décimèrent les coulisses subventionnées et rivales. Un orchestre de vrais musiciens, des chœurs, un corps de ballet furent dotés de chefs compétents et choisis. Le *Photo*, programme illustré qu'on vend à la porte, contraint par la vérité à ne ménager aucune modestie, nous révèle que nulle part, ici, la qualité ne le cède à la quantité. Hormis MM. Isola et quelques exceptions assurément provisoires, à la Gaîté, tout le monde est décoré ou palmé. L'aimable contrôleur qui vous accueille, les artistes chargés de direction orchestrale ou chorale, les régisseurs attentifs, le ténor et le soprano que vous allez entendre, tous ont le droit mérité de rougir ou d'endeuiller leur boutonnière. En employant cet ensemble distingué et une telle munificence à la résurrection d'*Hérodiade*, MM. Isola ont évidemment fait preuve d'une candeur que la musique ne peut guère leur pardonner qu'en faveur de l'intention. Avec *la Flamenca*, ils semblent marquer le désir louable, encore qu'inexpérimenté, de s'adresser aussi à des compositeurs vivants, et même à des jeunes. Ils sont plutôt mal tombés pour leur coup d'essai.

Le livret de *la Flamenca* est fabriqué selon la vieillotte formule du genre. Une action vraisemblable à peine, et dénuée de tout intérêt, se traîne en quatre tableaux, intermède factice et gênant chargé de motiver ou d'encadrer romances, chansons, numéros de *music-hall* et ballet. L'imitation de *Carmen* est flagrante et d'une rare maladresse. Les contrebandiers sont fâcheusement remplacés ici par des conjurés patriotes. C'est à eux que la *Flamenca* a vendu son *flamenco* (*alias* « beuglant » havanais), pour y conspirer à leur aise contre la « tyrannie » espagnole. Il paraît qu'on ne s'y réunissait pas souvent, car, depuis cette transaction, la *Flamenca* a eu le temps de donner la clef de son cœur et de sa chambre à coucher à un jeune et joli soldat, dont l'uniforme bleu et blanc

(comme les fauteuils de balcon) constitue précisément la livrée des oppresseurs. C'est un grand diable d'escogriffe à barbe rousse, intitulé Jackson, qui, du haut d'admirables bottes jaunes lui montant presque au nombril, vient brutalement rappeler son devoir civique à la pauvre enamourée, et entonner l'hymne sacré de l'insurrection. En confiant aujourd'hui (1903), à un gosier yankee, le chant de « l'indépendance » cubaine, les auteurs ont montré qu'ils étaient capables, à l'occasion, d'un humour dont leur œuvre eût pu gagner une amusante originalité, si les manifestations en avaient été plus fréquentes. Je vous fais grâce des péripéties prévues et languissantes qui amènent la mort de la Flamenca et du dit Jackson. Le jargon du « poème » exhale le parfum étrangement saugrenu de la plus pure tradition librettiste, et on reste rêveur en constatant qu'ils se sont mis à trois pour le perpétrer ; à trois, de qui l'officieux *Photo* nous fournit le visage agréable, la tournure élégante ou honnête, le ruban, la rosette et la biographie.

« Chansons nègres dans lesquelles le comique se mêle toujours au sentiment ; chansons créoles aux rythmes pleins de langueur ; chansons yankees franches et rudes ; c'est tout cela qu'il a voulu mettre dans sa *Flamenca*. » Et c'est encore le *Photo*, dont la providence inépuisable nous éclaire et nous livre les secrets du compositeur. L'avertissement n'était peut-être pas inutile, vu l'abondance des dites chansons. Le complaisant *Photo* oublie même les « espagnoles », entre autres la *Jota*, devenue ici un effréné galop. Il semble, en outre, que, jusque dans les parties de son « drame musical » où les discours des personnages se traduisent en airs ou romances, le musicien ait exploité, avec un trop irrésistible plaisir, le filon de ce folklore panaché. Malgré la non moins irrésistible impression de « Rue du Caire » qui en résulte, on ne peut nier que M. Lucien Lambert n'ait été bien inspiré en abusant de ces emprunts, car ils tranchent heureusement sur ce qui provient de son cru. Il est difficile de concevoir une banalité plus parfaite que celle atteinte ici par l'interprétation musicale du dialogue purement dramatique. C'est la foire aux chichés. Avec la prosodie bizarre, la déclamation fautive, l'effet lourdement prétentieux, on y voit défiler la collection rococo des vieilles ficelles, tous les fonds de tiroirs, soigneusement raclés, des pères complices ou successeurs de Meyerbeer. Tout ça est archi-usé depuis vingt-cinq ans, et M. Massenet en épuisa jusqu'aux éfilochures. *La Flamenca* en serait

avantageusement délestée. L'exotisme varié de ses danses, chansons et costumes ne perdrait rien non plus à déménager. Les frères Isola y trouveraient alors de quoi composer un spectacle pittoresque, adéquate matière d'une fort plaisante fin de soirée pour leur Olympia. Deux officiers d'Académie, Mlle Marie Thiéry et M. Leprestre, défendirent convenablement l'amour hispano-cubain. Bouvet, dépourvu de palmes, sut néanmoins doser finement le burlesque et la rustrerie, et réussir une excellente figure de matamore anglo-saxon.

§

MM. Chevillard et Colonne ont inauguré leurs saisons en essayant de se constituer un fonds de caisse préliminaire. Il faudrait être cuirassé d'insensibilité à l'égard du déficit d'autrui, pour leur reprocher d'avoir destiné à ce résultat *le Crépuscule* et la *Symphonie avec chœurs*. Ce dernier choix, en particulier, est une démonstration plutôt flatteuse de l'existence d'un public parisien, auprès de qui la *Neuvième* obtient un succès d'argent. En transportant de nouveau l'œuvre de Wagner au concert, M. Chevillard se sentait renier à la fois ses interviews récentes et ses principes. Partagé entre ses devoirs d'administrateur et son idéal d'artiste, l'inquiétude de sa conscience se manifesta par une attention délicate. Il voulut faire profiter, de l'affluence tétralogique, la renommée d'un jeune musicien français peu connu ailleurs qu'à la Nationale. La *Symphonie en Ré* de M. Witkowski, élève de V. d'Indy et encore visiblement influencé par le Maître, fut saluée d'applaudissements bien dus à la profonde sincérité et au talent élevé qu'elle atteste. L'auteur est un officier de notre armée et, malgré l'exemple de certains Russes, on s'émerveille qu'il ait acquis une magistrale possession de son art, au milieu d'occupations souvent absorbantes et sans les négliger. Mais, que de *Crépuscules*, voire de *Chevauchées*, ne pardonnerait-on pas à M. Chevillard pour l'idée qu'il eut de nous jouer des symphonies de Mozart? C'est ici qu'est précieux l'ordre chronologique adopté. Justement, dans ces cinq dernières des quarante-neuf qu'a composées Mozart, on peut suivre le développement et mesurer la prodigieuse puissance de son génie. La symphonie en *Do* de 1783 le montre encore imparfaitement émancipé de l'ascendant de Haydn. Celle en *Ré* (1786), avec son délicieux *andante*, est déjà du pur Mozart. Pour les trois autres, les célèbres, ces trois pas de géant dans l'évolution de l'art musical, le té-

moignage des dates est presque invraisemblable. C'est une stupeur d'en devoir constater l'absolue certitude. Mozart vécut trente-six années (27 janv. 1756-5 déc. 1791); il nous est parvenu de lui 636 œuvres authentiques. On serait disposé à s'expliquer leur nombre par une insouciance fécondité d'enfance précoce ou de jeunesse, et, pour deux bons tiers, on le pourrait sans irrespect. Mais on n'oserait peut-être pas imaginer que Mozart ait écrit, en quelques semaines, ces trois chefs-d'œuvre de grâce, de verve, d'impeccable ou forte beauté, et terminé la symphonie en *Mi bémol* le 26 juin, celle en *Sol mineur*, le 25 juillet, et la symphonie en *Ut (Jupiter)*, avec l'éblouissante et grandiose polyphonie de son finale, le 10 août de la même année 1788. Si le temps respecte rarement ce qu'on a fait sans lui, il faut croire que cela dépend aussi quelquefois du faiseur. La musique de Mozart au Nouveau-Théâtre est jouée divinement. Il n'y a pas d'autre mot pour qualifier une pareille interprétation. Ici comme ailleurs, M. Chevillard semble se libérer peu à peu d'un trop scrupuleux souci de figulage, et il atteint bien souvent à un degré de perfection accomplie qu'on ne saurait guère dépasser. Ce fut certes le cas pour *les Préludes*. Des douze poèmes symphoniques de Liszt, celui-ci fut toujours le favori des chefs d'orchestre. Il sonne bien, les effets y sont variés, l'instrumentation harmonieuse ou étincelante. Aussi fut-il joué un peu partout du vivant de l'auteur, et si fréquemment que Liszt lui-même plaisantait volontiers la popularité de son œuvre. Aujourd'hui *les Préludes* ont retrouvé chez nous leur succès accoutumé, et reçu un accueil plus chaleureux qu'aucune autre composition de Liszt. On peut remarquer, en passant, comme indice fortuit d'une filiation plus étroite, que le thème principal est quasiment celui de la *Symphonie* de César Franck. Après un demi-siècle, le jeu des timbres et des motifs excite encore autant l'admiration que la surprise. Cette musique a conservé une vigueur fière, entraînant, et on reconnaît maints traits familiers depuis, chez cet ancêtre ignoré et toujours jeune. Pourtant, malgré la noblesse générale et la fraîcheur de l'inspiration, *les Préludes* peuvent paraître entachés çà et là de romantisme facile et un peu lointain. Et en effet, lorsqu'il écrivit son poème symphonique en 1854, Liszt y utilisa, en la transformant, une composition entreprise à Paris, sur un poème d'un certain Aubray, *les quatre Éléments*, et abandonnée dix ans plus tôt. La conception première des *Préludes* daterait ainsi de 1844, de même que celle

de *Mazeppa* remonte, en réalité, à une pièce pour le piano de la seizième année (1826), reprise et paraphrasée deux fois (1837 et 1841), et enfin remaniée pour l'orchestre (1850). Il est curieux que, voulant nous révéler Liszt et arrivant si tard, M. Chevillard nous ait offert précisément ces deux poèmes, nous en faisant attendre de meilleurs ou plus homogènes, tels *Prométhée*, *Hungaria*, et surtout *Fêtes* et *Hamlet*. Ces indications de la chronologie n'en apportent pas moins un nouvel hommage à la géniale originalité du musicien précurseur.

§

Les affiches de nos théâtres et concerts démontrent l'existence réelle et la vitalité de notre école contemporaine. Il n'y a pas bien longtemps, nous nous plaisions à remercier nos voisins de cette floraison, la jugeant inattendue, et même anormale dans notre pays. Nous étions trop modestes. Nous commençons à nous douter qu'il exista toujours une « musique française », et que son histoire est au moins aussi belle que celle de l'allemande ou de l'italienne. La période Rossini-Meyerbeer ne fut qu'un mauvais rêve de son sommeil passager. Coussemaker nous apprit que l'organum et le déchant sont nés chez nous ; chez nous aussi s'épanouit le contrepoint gallo-belge affranchi des chinoïseries inextricables d'un métier stérile. M. Expert nous a dévoilé la splendeur de notre Renaissance. Si nous laissons aux étrangers le soin de regraver notre Couperin, les éditeurs Durand et fils ont fait revivre Rameau, au grand ennui du chevalier Gluck, et nous savons le nom de Méhul. Enfin une longue époque de notre musique, — tout un siècle, d'environ le milieu du xvii^e à celui du xviii^e, — demeurait à peu près inconnue. Le tout-puissant Lulli étouffait alors jalousement toute réputation rivale ; après lui, la vogue de l'opéra effaça jusqu'à la mémoire de ceux qui, de gré ou de force, avaient cultivé un genre différent. L'infatigable *Schola* s'attache, en ces concerts, à tirer de l'oubli tout ce glorieux passé — qui explique bien des choses, — à faire connaître et aimer notre art ancien, « afin de lui rendre la place qu'il mérite dans l'histoire de l'évolution des formes musicales ». On ne saurait mieux dire. Le premier jeudi, un érudit conférencier, M. Maurice Emmanuel, parla excellemment « de la musique française et du culte qu'on lui doit ». Saluant son beau réveil après le cauchemar Meyerbeer et Cie, il ne nous cacha pas, que, de son temps, au Con-

servatoire, les professeurs envoyaient encore leurs élèves siffler Wagner chez Pasdeloup, le dimanche, et leur « ordonnaient » d'ignorer Franck dans sa classe d'orgue. On joua ce soir-là, de Rameau, l'ouverture de *Zoroastre* (1749) et une scène d'*Hippolyte et Aricie* (1733); M. Emmanuel rappela que l'*Orfeo* italien de Gluck est de 1762. On entendit ensuite de Marc-Antoine Charpentier (1734-1742), avec sa cantate *la Peste de Milan*, une musique comme Lulli n'en a pas fait beaucoup; puis, trois superbes pièces fuguées de maîtres organistes de la seconde moitié du xvii^e siècle. M. Emmanuel signala qu'on a découvert un autographe de Bach, reproduisant un morceau de l'un d'eux, N. de Grigny. C'est une *Suite en La* majeur accompagnée, dans le même manuscrit, d'une autre de Dieupart, en *Fa* mineur. M. Emmanuel aurait pu relater, à ce propos, les fréquents séjours du jeune Bach, entre 1700 et 1703, à Celle où il connut, outre ceux-là, de nombreux ouvrages de même origine, qui constituaient alors le répertoire imposé par le duc régnant à sa chapelle. Il aurait pu mentionner qu'on retrouva plus tard, copiées et recopiées dans les cahiers des élèves de l'illustre *Cantor*, des compositions de Marchand, Nivers, Anglebert, Dieupart, Clérambault et autres musiciens français.

Il aurait pu citer Forkel confirmant, d'après Philipp-Emmanuel, que tout l'œuvre de Couperin était familier à Bach. Il aurait pu ajouter que le traité de Marpurg (1753) contient une fugue et des fragments de Leclair, des exemples de « réponses » empruntés à Le Buègue, Boyvin, Rameau, Anglebert et Masson. En réalité, cette musique française fut aussi répandue et prisée chez nos voisins, au xviii^e siècle, que l'ont été, chez nous, la sonate et la symphonie allemandes à la fin du xix^e. Jusqu'à présent les musicographes d'outre-Rhin s'étaient amusés à traiter tout cela de « musique de danse » (*französische Tanzmusik*), et ricanaient à l'idée d'une influence éventuelle. Aujourd'hui, il faut déchanter. Grâce à Lully, à l'opéra, à notre coupable indifférence, et peut-être aussi à l'inconscient chauvinisme teuton, il y avait un trou dans l'histoire de la musique. Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel et Corelli réunis préparaient insuffisamment la venue d'un Bach. Mozart s'expliquait mal par un Philipp-Emmanuel soudain et Scarlatti.

Depuis qu'on a rencontré Rameau entre Gluck et Lulli, on s'étonne moins que le chevalier ait attendu son voyage à Paris pour écrire ses chefs-d'œuvre. Nous avons vu que, pour la

musique instrumentale, un pareil déplacement n'était pas toujours indispensable. Quand on compare la libre profondeur, l'universalité du génie de Bach, à la majesté puissante mais plus superficielle, plus étroitement formaliste de Haendel, on ne peut manquer d'être frappé en constatant que l'éducation de Haendel fut exclusivement allemande et italienne. L'art des grands classiques se rattache indissolublement à l'art de nos clavecinistes par Philipp-Emanuel, qui en fut nourri et y trouva l'aisance naturelle du style, la fantaisie de la forme et un mode tout nouveau de mentalité musicale : l'*harmonie*. Il y a plus de mentalité proprement « harmonique » dans les quatre petits recueils de Couperin que dans l'œuvre entier de Jean-Sébastien Bach. Que le fils le mieux doué d'un tel père en fût si dissemblable, cela était déconcertant. Ce Philipp-Emanuel Bach, — dont, encore aujourd'hui, nos voisins relèvent négligemment, en un allemand de traduction superflue, le goût pour « *den galanten Genre* », — Haydn proclamait « lui devoir beaucoup, l'avoir assidûment étudié », se prévalait « d'être ainsi parvenu à le comprendre, et d'avoir reçu ses compliments ». Et voici ce qu'en disait Mozart : « Il est le maître, et nous sommes les gamins. N'importe lequel de nous, capable de faire quelque chose de propre, l'a appris de lui, et celui qui ne l'avoue pas est un salaud ! » Les Allemands avoueront-ils désormais les effets du « *galanten Genre* » et l'influence trahie par la limpide étymologie de l'épithète ? On remarque, chez leurs historiens, une préoccupation singulière et presque unanime de réduire à son minimum la part de notre pays dans l'évolution musicale. Ils ont des faiblesses pour notre sœur latine ; mais « l'insignifiante légèreté de notre *Tanzmusik*, la pompe vaine de notre opéra » sont chez eux des lieux communs dès longtemps consacrés, et qui semblent promus décidément au rang d'axiomes, depuis que Wagner en exploita le simplisme commode avec son aplomb coutumier, lequel, du reste, ne fut égalé que par son ignorance. Il est curieux que tout un siècle de musique instrumentale, avec nos vieux organistes et clavecinistes, ait échappé à l'insatiable érudition transrhénane, ou fatigué sa patience assez vite pour en rester grossièrement méconnu ; que les bésicles des *Forscher* est l'autochtone « profondeur » des *Aesthetiker* n'ait discerné dans Rameau que le théoricien ou un confectionneur de spectacles brillants et de ballets. Mais c'était à nous, en somme, qu'incombait le devoir de fouiller nos bibliothèques et d'y réveiller nos gloires endormies. Que

la *Schola* ait voulu l'assumer, cela ne surprend plus personne. Il faut aller à la *Schola* entendre et admirer cette « musique française » que nous ne savions même plus posséder. Dans la chaîne, tronquée jusqu'ici, de l'évolution, elle ne nivelle pas les sommets; elle comble un abîme. C'est un luxuriant plateau vallonné de collines et parsemé de crêtes; des croupes plus hardies élèvent leur contrefort aux flancs de massifs hier escarpés, en soutiennent les cîmes, et y conduisent.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Exposition de M. Manzana, chez Bernheim Jeune.

Une douloureuse rencontre : le fils de l'illustre Pissarro — pour ne devoir sa gloire qu'à lui-même, le jeune homme a décliné le nom trop éclatant — a fait ses débuts quelques semaines avant que disparût son père...

Le jeune homme qui signe Manzana des paysages d'une observation directe, mélancolique — presque désolés et comme vus à travers des larmes — est de bonne race. On s'imagine l'initiation heureusement fatale de l'artiste né sous les auspices d'un de ceux qui furent et restent, à cette heure, parmi les plus délicieux conquérants de la nature. Mais Manzana ne s'inspire pas, ou ne s'inspire pas exclusivement de Pissarro. C'est de Sisley qu'il se réclame particulièrement, et les thèmes qu'il choisit sont à ce maître. Les lui prend-t-il ? Les lui reprendra-t-il ?

Ces longs et lents cours d'eau bordés de hauts arbres inflexibles ont un accent mystique, plus grave — disons même plus lourd, que celui du maître élu. Est-ce l'affirmation d'une personnalité naissante ? Est-ce la trace de l'éducation paternelle ? Pissarro, en effet, aime parfois appuyer le pinceau quand Sisley préférerait une touche plus atténuée.

Du moins, je le crois, voici un « peintre » de plus ; il n'est encore que peintre.

Aux mêmes galeries : Exposition de M. Fernand Desmoulin.

Cet illustrateur a fait en Flandre et en Hollande un laborieux séjour. De Bruges, de Yersecke et de Reysoord il est rentré en France — par les rives de la Dordogne. Ou plutôt a-t-il voulu, par deux notations de France méridionale, nous permettre d'apprécier, grâce au recul, le combat qu'il a livré à la nature septentrionale ?