

MUSIQUE

Opéra Comique : *Alceste*. — Gluck et l'opéra. — Concerts.

M. Albert Carré est infatigable et il le prouve avec élégance. Un directeur qui monte une œuvre importante trois semaines avant la fermeture annuelle de son théâtre, cela ne se voit pas tous les jours. De la part d'un directeur subventionné, c'est encore moins ordinaire, surtout quand celui-ci a surabondamment satisfait aux obligations de son cahier des charges et nous offre l'affiche la plus abondante et la plus variée qu'ait jamais connue notre invraisemblable patience ou indolence parisienne. Dans une fonction où tant d'autres exercent un métier, M. Carré a déployé une activité d'artiste, secondée par le goût le plus ingénieux. Son audace nous révéla *Pelléas* et, si son éclectisme fut absolu au point de parfois nous déconcerter par l'intrépidité de son indifférence, les résultats en apparaissent des plus heureux à bien des égards. Il débaya le terrain encombré de la production et encouragea de nouveaux efforts par la certitude d'un aboutissement possible, sans restriction de genre ou de tendance. En même temps qu'il libérait ainsi notre art lyrique et provoquait l'originalité des créateurs, il apprenait à ses abonnés à venir au théâtre pour autre chose que pour y faire leur digestion ou se montrer et potiner les soirs convenus, en écoutant distraitement les rengaines accoutumées. Par la diversité des spectacles, il affranchit le grand public de la tyrannie des habitudes et élargit peu à peu le champ de sa réceptivité, au profit de sa culture musicale autant que de son plaisir. Au moment où un ministre, par hasard bien inspiré, vient de renouveler à M. Carré son privilège, on ne saurait assez proclamer ce que notre musique doit à son initiative entreprenante, et il sied de lui en rendre hommage.

Avec cette reprise d'*Alceste* après *Orphée* et *Iphigénie en Tauride* au même endroit, l'annonce d'*Armide* ailleurs, il faut se réjouir en voyant les ouvrages de Gluck reprendre successivement leur place au répertoire. Quand la liste en sera épuisée, on aura peut-être l'idée de remonter jusqu'à Rameau. La comparaison des œuvres à la scène serait seule instructive, et elle est devenue nécessaire pour contrôler la valeur exacte, sinon la réalité des innovations attribuées au « réformateur de l'opéra ». Le chevalier Gluck, en somme, fut un personnage assez compliqué (1). Il jouissait d'une âme ardente, d'un

(1) Consulter *Gluck et Piccini*, par G. Desnoiresterres, un livre documenté, impartial et trop peu connu.

caractère impétueux et d'une indomptable volonté qui ne reculait nullement devant les manifestations brutales. Mais il ne semble pas que la passion l'ait jamais entraîné à compromettre ou même à négliger ses intérêts. Cet apôtre de l'idéal tragique fut un si merveilleux *businessman* que la supercherie des *Danaïdes* en acquiert une allure équivoque; car, si des marques éventuelles du génie il étala l'orgueil naïf poussé jusqu'à l'outrecuidance, il paraît en avoir aussi possédé, au suprême degré, un parfait égoïsme. Sa vie et ses actes dénoncent plus de sens pratique avisé que de cœur, plus d'entregent que de franchise. L'homme, au fond, est peu sympathique et n'inspire pas confiance. Tout cela importerait moins chez un autre; et n'importe guère, même ici, à l'égard du « musicien ». Mais la gloire de Gluck est faite bien plutôt de ses théories lyrico-dramatiques, de ce qu'il y prétendit assez bruyamment inaugurer, que de la qualité purement musicale de la réalisation. Il semble bien qu'on ait quelque droit de douter de l'entière sincérité du polémiste, et ce qu'on sait de l'homme n'est pas pour en dissuader. L'épître dédicatoire au grand-duc de Toscane (1769), qui sert de préface à l'*Alceste*, constituait à la fois un manifeste pseudo-wagnérien retentissant et une excellente réclame. Or, il fut établi depuis que les réformes y célébrées par le compositeur étaient l'œuvre de son librettiste. A la vérité, dans une lettre au *Mercur de France* (février 1773), Gluck se défendit honnêtement d'avoir « inventé le nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative ». « C'est à M. Calzabigi qu'en appartient le principal mérite, ajoutait-il, et, si ma muse a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art... » Mais il n'explique pas comment. C'est ce que fit plus tard Calzabigi lui-même, dans une communication au dit *Mercur* (août 1784) à propos des *Danaïdes*, en revendiquant, pour le moins, la copaternité du système : «... Je lui fis lecture de mon *Orphée* et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettais dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés dont je désirais qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi*, *le cadenze*, *i ritornelli*... M. Gluck entra dans mes vues. Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus... Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus

saillants. J'en inventai quelques-uns; je les plaçai dans les interlignes, tout le long d'*Orphée*. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnaient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa musique. J'en fis autant depuis pour *Alceste*. Cela est si vrai que le succès de celle d'*Orphée* ayant été indécis aux premières représentations, M. Gluck en rejetait la faute sur moi...» Le silence gardé par le musicien confirmerait à lui seul la véracité de ces révélations publiques, dont la dernière dénote chez le néophyte un enthousiasme plutôt tiède. Mais, de plus, jusqu'au jour où il connut Calzabigi, Gluck n'avait fait que de la musique italienne et des opéras italiens selon la formule courante. Le doute apparaît donc inadmissible, et il ressort nettement de ces faits patents que le « réformateur de l'opéra » le devint par le plus grand des hasards et réforma d'abord sans conviction; que, loin d'y être incité spontanément par son génie naturel, il accepta de soumettre celui-ci à une discipline assez servile, et adopta ces innovations à titre d'essai, tout disposé à y renoncer en cas de fiasco. On n'ose pas envisager les conséquences qu'eût entraînées la chute éventuelle d'*Orfeo ed Euridice* à Vienne en 1762, et, s'il est assurément probable que Gluck ait fini par devenir très sincèrement... gluckiste, comme la carrière lui réussit toujours brillamment, on ne saura jamais au juste quelle influence eut le succès sur la solidité de sa foi réformatrice et l'ardeur de son apostolat, ou quels amendements l'insuccès eût apportés peut-être à son *credo* esthétique. Ce qui est certain, c'est qu'il y fut converti sur le tard, tout près de la cinquantaine. Et cela est visible dans son œuvre. Un peu partout, on se heurte à des morceaux d'un évident « italianisme », pour la coupe et certains mélismes traditionnels ou le convenu des contrastes de mouvement. La plupart de ses airs les plus fameux m'ont toujours produit une impression de ce genre, sans excepter « J'ai perdu mon Euridice »; et il me semble bien qu'en ces endroits, sur le point spécial de la vérité d'expression *dramatique*, Gluck se montre généralement inférieur à Rameau. Alors, certes, en dépit de la sténographie calzabigienne, ses héros ne « déclament » plus du tout: l'action s'arrête, et ils chantent un air de concert. Que celui-ci soit à deux compartiments comme « Caron t'appelle », ou bien morcelé d'oppositions disparates, comme « Divinités du Styx » cela ne change rien à la chose, ni surtout à l'effet. En réalité l'art théâtral de Gluck est un composé de trois éléments assez

distincts, qui parfois apparaissent harmonieusement associés par la force du génie, parfois aussi, alternent comme juxtaposés au gré d'une solidarité intermittente. Gluck fut un allemand pur-sang, qui reçut une éducation musicale italienne et fit de « l'opéra français ». Car c'est bien ce que nos voisins ont qualifié « *die franzoesische Oper* », de quoi Calzabigi lui fournit la recette ; que celui-ci l'ait trouvée de soi-même, ou rapportée d'un séjour à Paris, comme un contemporain l'assure. Il en résulte quelquefois une espèce de mélange à la Meyerbeer, dont le premier tableau d'*Alceste* nous offre un échantillon. Ses beautés n'empêchent qu'on ne soit obligé de le reconnaître inégal ; et il l'est surtout par le défaut de cette homogénéité de sentiment et de style, de cette immuable justesse expressive de l'inspiration qu'on découvre dans la scène très analogue de *Castor et Pollux*, par exemple, où, rien qu'au regard de la « déclamation » tragique, la plainte de Téléaire, « Pâles flambeaux ! Tristes apprêts ! », induit à soupçonner pourquoi le grand air d'*Alceste*, « Grands Dieux ! du destin qui m'accable », détonne un tant soit peu en un pareil moment. Il est telles situations où la rondeur du *cantabile*, la carrure trop « musicale » de la phrase isolent un personnage du drame qui l'entoure et, malgré les vellétés — parfois incontinentes — de sa *furia teutonica* s'évertuant de multiplier les antithèses dynamiques, cela arrive assez fréquemment chez Gluck. Enfin, toujours au point de vue « dramatique », le dommage est souvent plus profond. La mélodie de ces airs y traduit musicalement des « états d'âme » successifs mais abstraits, les variations d'une sensibilité humaine anonyme, et cela, précisément dans les situations où doit s'affirmer ou se trahir la personnalité propre de l'un ou l'autre des protagonistes. La musique alors, par une sorte de série d'instantanés consécutifs, exprime indistinctement l'essence élémentaire, intrinsèque, de sentiments communs à tout être animé, et estompe les caractères. C'est la tare de l'opéra « italien », et il semble que les méfaits en soient plus apparents dans les « airs dramatiques » du chevalier, que dans les chants plus « déclamés » de Rameau, dont l'expression est appropriée à la fois à la situation où ils agissent, aux sentiments généraux subséquents, et au caractère particulier de chacun des héros de la tragédie. Tout ceci, sans doute, demanderait à être vérifié au théâtre. M. Carré n'a que l'embarras du choix et, s'il voulait commencer par un chef-d'œuvre, quelle admirable restitution il nous pourrait octroyer

d'*Hippolyte et Aricie* ! Il serait intéressant de comparer le désespoir de Phèdre à celui d'Armide, l'angoisse de Thésée à celle d'Agamemnon, et aussi, certes, le trio des Parques du même ouvrage et les Champs-Élysées de *Castor et Pollux* aux scènes similaires d'*Orphée*. Enfin, il faudrait tout comparer. On s'apercevrait probablement que le « réformateur de l'opéra » n'y réforma pas grand'chose, du moins de ce qu'il annonçait. On reconnaîtrait peut-être que Gluck réforma tout au plus « l'opéra italien » d'alors par des emprunts à « l'opéra français » et l'opéra français par certains apports de l'opéra italien, en saupoudrant le tout du germanisme natif de son inspiration. Diversement appliqués et dosés, la combinaison de ces facteurs premiers donnerait assez pertinemment la formule générale de ce qui devint depuis « l'opéra » sans épithète, convenable autant à *l'Africaine*, *Sigurd* ou *Samson* qu'encore à *Tannhaeuser*. Et, en effet, il semble bien que telle fut la véritable et très fortuite « réforme » du chevalier soufflé par Cazalbigi ; et elle apparaît tout autre que lui-même se l'imaginait. Dans la tragédie plus dramatiquement « déclamée » de « l'opéra français », il installa le lyrisme de la musique pure. A première vue, pour la géniale et désinvolte maîtrise des moyens, le « musicien » Gluck fait plutôt mauvaise figure entre Rameau et Mozart, et son évidente infériorité sous ce rapport peut égarer le jugement jusqu'à des appréciations superficielles dont, en ce qui me concerne, je rétracte avec joie l'injustice ou les erreurs. Son génie et son influence n'en demeurent pas moins d'ordre purement musical ; son œuvre eut une portée immense et des plus fécondes dans l'évolution de l'harmonie. Certes, Gluck ne fut qu'un piètre polyphoniste, et c'est sans doute à quoi pensait Haendel en lui préférant « son cuisinier ». Son écriture lourde, gauche parfois, et leur rythme stéréotypé rendent ses accompagnements monotones. Comme la plupart des musiciens de mentalité « harmonique », et bon nombre de maîtres qui innovèrent dans ce domaine, — Couperin, Schubert, Weber, Chopin, — Gluck fut un « mélodiste », et lui ne fut guère que cela. Mais c'est l'harmonie dont elle émane et à elle inhérente qui confère à sa mélodie une puissance expressive inconnue jusque-là et qui nous émeut encore. On est frappé, chez Gluck, de l'abondance des accords de 7^e diminuée, de l'usage assez familier de ceux de 6^e augmentée, et on discerne bientôt leur connexion intime avec la mélodie, leurs effets corrélatifs sur la structure neuve de celle-ci et la har-

diesse des modulations passagères. Par là, et malgré la médiocrité de l'exécution polyphonique, Gluck rénova « musicalement » la mélodie. Même dans ses airs de coupe et d'allure italiennes, il la fait plus ample, plus libre; ailleurs, plus profondément expressive, plus dramatisée; mais toujours elle reste « lyrique ». Aussi cette mélodie n'est-elle pas étroitement liée au drame. Son lyrisme univoque n'est point gêné de pérégriner, et la même inspiration passe impunément d'une tragédie dans une autre, sans souci de la diversité des textes. S'il se sert des formes de danse, il les renouvelle, les transmue comme sublimées en musique pure. Le « menuet d'*Orphée* », avec sa célèbre « pantomime » en *trio*, constitue un mouvement de symphonie qui devance de bien loin son époque. La mélodie de la sonate et de la symphonie classiques, en sa si visible complexité gallo-italo-germaine, dérive surtout de la mélodie de Gluck. Entre Mozart et lui, des rencontres multiples et quasi-littérales attestent la filiation et, dans tels chœurs, en maintes pages dont presque tout le second acte d'*Orphée*, son romantisme harmonique atteint quelquefois jusqu'au delà de Beethoven. Enfin, en voulant « que l'Ouverture prévint les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux », Gluck créa le modèle de l'Ouverture beethovenienne, d'où devait résulter plus tard le « Poème symphonique » de Liszt et ses conséquences pour l'évolution de la symphonie. Ces mérites seraient assurément suffisants pour illustrer un artiste et immortaliser un « musicien ». Quoiqu'ils diffèrent quelque peu de ceux qui lui valurent la renommée qu'il chercha et qu'on lui accorde, ils apparaissent les plus précieux, sinon peut-être les seuls certains, du chevalier Gluck. Et ici encore, comme avec Wagner ou Monteverdi, il se trouve que c'est la « musique pure » qui doit de la reconnaissance à un « réformateur de l'opéra ».

§

La saison s'est terminée par l'habituelle invasion des virtuoses dont la réclame ou la dignité exige l'affluence mondiale du Tout-Paris cosmopolitanisé des ventes sensationnelles, de la Fête des Fleurs et du Derby. D'ordinaire, leurs programmes sont moins variés que la couleur de leurs affiches, et leurs exercices intéressent de plus près leur recette ou leur réputation que l'art musical. S'il y a toutefois de nobles exceptions, il est aussi des efforts moins bruyants, moins momentanés, mais plus féconds et de qualité souvent

non moins estimable. Ceux de M^{me} Marie Mockel, par exemple, dont la voix souple et sûre, d'une limpidité cristalline, pourrait prétendre à des succès plus égoïstes. Elle l'emploie simplement à chanter sa partie dans l'excellent Quatuor de *la Chanterie*, qui continue avec succès de vulgariser les petits chefs-d'œuvre oubliés de l'art vocal du passé, de faire entendre les productions plus récentes et jusqu'aux contemporaines, réveillant ainsi parmi nous le goût d'un genre de composition jadis florissant, et peu à peu délaissé par nos musiciens désireux de ne pas écrire seulement pour le papier. A la Boditière, l'activité de M^{me} Jane Bathori et de M. Engel ne fut pas moins heureuse, en nous conviant à « une heure de musique » hebdomadaire, consacrée à un artiste vivant de notre école française. Après P. de Bréville, ce fut le tour de Cl. Debussy, de qui l'œuvre est décidément en train de devenir populaire. Le programme comportait un choix de mélodies, dont quelques-unes plus rarement entendues, et où on ne pouvait guère regretter que l'absence d'une, à tout le moins, des incomparables *Proses lyriques*. Ce fut une heure exquise et trop brève. M^{me} Jane Bathori, « de la Monnaie », y révéla une nature d'artiste exceptionnellement douée. Elle chante la musique de Debussy avec beaucoup de charme et un sentiment très juste, et elle la chante en s'accompagnant soi-même avec une aisance merveilleuse, ce qui n'est assurément pas banal en l'espèce, même à Bruxelles. Peut-être fut-elle cependant un peu téméraire, pour le court interlude au piano, de risquer sa vélocité à *Jardins sous la pluie*, dont les bruines vaporeuses autant que les giboulées diluviennes exigent la fougue infallible et la maîtrise d'un Ricardo Vinès. M. Engel recueillit un succès légitime et coutumier, et dut bisser la délicieuse fantaisie des « chevaux de bois ». Enfin, *la Nationale* a clôturé ses séances par un important concert sous la direction de M. Cortot lequel, encore que pianiste éminent, a prouvé, dans cette occurrence, qu'il possédait des dispositions infiniment plus remarquables pour manier le bâton de chef d'orchestre que pour interpréter sur son instrument *Prélude, Choral et Fugue* de Franck. Quoique diversement, les œuvres inédites de MM. Roussel, Février et Woollett accusent surtout des aspirations fort respectables, mais visiblement perplexes encore à se dégager des influences. Les *Intermèdes* de M. Cortot lui-même ne m'ont pas paru briller par une originalité transcendante. Ils ne sont pourtant rien moins que quelconques. La facture en est experte ; l'inspiration, distin-

guée ; le jeu des rythmes ou des timbres, parfois amusant ; et ils semblent indiquer un talent réel qui cherche sincèrement sa voie, — à vrai dire, peut-être d'un côté où les chemins sont déjà bien encombrés. Le *Choral varié*, que Vincent d'Indy écrivit pour une société musicale américaine amie de l'art français, en prend un certain caractère de composition de circonstance. Mais nulle circonstance ne fut capable jamais d'acculer l'auteur à une composition dénuée d'intérêt, et les beautés un peu sévères et plutôt intellectuelles de cette impeccable polyphonie apparaissent dignes du renom et de la probité du musicien. M^{me} Elise Hall, protectrice de la société destinataire, traversa tout exprès l'Atlantique, pour venir exécuter la partie de saxophone solo dans le décolleté d'une robe de bal dont le vert-océan soulignait une rose robuste et une fraîcheur de carnation tout anglo-saxonnes. Avec *les Pèlerins d'Emmaüs*, M. Gustave Bret a montré que les ressources de l'oratorio ne sont point épuisées, en lui donnant une forme assez personnelle, à la fois plus concise et plus cohérente ; et, si le style y reste adéquat au genre traditionnel, on n'y éprouve aucunement cette impression de pastiche inconscient ou voulu, par quoi on est obsédé dans *Elias* ou autres mendelssohnieuseries savantes. Quelques objections peut-être qu'en puissent suggérer les tendances, néanmoins très modernes, on sent que cette musique vient tout droit du cœur. C'est l'ouvrage d'un vrai musicien dont la jeunesse évidemment n'a plus rien à apprendre, mais pour qui le « métier » n'est qu'un moyen au service de l'inspiration émue. Le sentiment, toujours élevé, y atteint parfois à la grandeur par la seule vertu d'une absolue sincérité. L'écriture est solide et simple ; l'expression, toujours juste. Cet art harmonieux est un art sans détours, loyal comme celui même de Franck. Vers le milieu du concert, M^{lle} Jane Hatto chanta, d'une voix qui devient admirable, trois mélodies de Maurice Ravel, encore, mais pour peu de temps inédites, et dont la *Schéhérazade* de Tristan Klingsor fut le prétexte ; — pages délicates ou fortes, d'audacieuse mais de la plus pure musicalité. *La Flûte enchantée*, en sa grâce rêveuse subtile, *l'Indifférent*, dont la langue passionnée pénètre plus intense, sont deux courtes pièces d'une enveloppante poésie. *Asie* évoque une éblouissante féerie de visions orientales, où les souhaits fantasques du conteur égrènent un chapelet de sensations rares, étranges ou cruelles. C'est un voyage à vol de Chimère, de la Perse à l'Inde et jusqu'à la Chine, à travers les contrées, les peuples

et les âmes, et, dans ce long morceau de symphonie plus descriptive, la verve du compositeur a su tirer un parti pittoresque des gammes exotiques en évitant l'incohérence, et réaliser un tout musical concret profondément homogène. Sauf l'appoint d'un motif passager, le développement d'*Asie* est, en effet, constitué tout entier des transformations du thème initial. Après ses *Jeux d'eaux* et son *Quatuor*, *Schéhérazade* apporte un nouveau témoignage de la savoureuse originalité de Maurice Ravel. J'ai réservé pour la fin de parler de lui parce que, de nos jeunes musiciens, il semble regarder le plus résolument devant soi plutôt qu'en arrière. On lui reproche d'imiter Debussy quoique, si la filiation est manifeste, bien des rencontres ne soient qu'apparentes, et que nulle inspiration ne fut plus spontanée ni plus sincère. Mais il ne faut pas craindre de paraître imiter Debussy. Sans le copier, il faut le suivre. L'art de Claude Debussy ne consiste pas seulement dans son harmonie; il est fait aussi de sa manière de s'en servir, laquelle n'appartient qu'à lui; de ce que lui seul en « créa » et dont la radieuse beauté nargue le temps et les imitateurs. Mais ses innovations harmoniques sont autant de conquêtes sur la matière sonore, sur le phénomène déchiffré de la « résonnance naturelle », et, comme les faits objectifs dont elles émanent et qu'elles ont dévoilés, ces conquêtes sont imprescriptibles. Son génie a tiré une barre au milieu de l'évolution musicale et tourné la page. Il y aura, il y a dès aujourd'hui la musique avant Debussy et la musique après Debussy. La première est celle du passé ou celle des théories plus ou moins arbitraires, plus ou moins spécieuses; l'autre est celle de l'avenir parce que issue de virtualités ignorées ou méconnues mais essentielles, et, désormais, efficaces, inéluctables en tant que lois de la nature. Demain la sensibilité n'entendra plus spontanément d'autre langage. Il faut suivre Debussy. Pour ceux qui ne réussiront qu'à l'imiter, le mal n'est pas grand: ils auraient imité un autre; ils auraient toujours imité quelqu'un ou quelque chose.

JEAN MARNOLD.

ART ANCIEN

Quelques notes sur les écoles gratuites de dessin au XVIII^e siècle. — La grande leçon de l'exposition des Primitifs français, une leçon encore bien incomplète, encore si confuse en combien de points, la leçon de l'exposition des Primi-