

second empire nous amusent. Il y a, dans **la Savelli**, de nombreux décors, il y a d'innombrables costumes. La pièce est un peu sommaire : M. Max Maurey — à qui l'on doit quelques jolies comédies — nous conte brièvement une aventure épouvantable, et qui eût pu donner matière à une œuvre curieuse. Il a seulement, je pense, cherché un prétexte à nous montrer des tableaux variés ; il nous mène aux Tuileries, à Mabilles, et beaucoup de personnages nous passent devant les yeux, rapidement.

M^{me} Réjane joue avec le talent qu'on lui sait le principal personnage de *la Savelli*, et, auprès d'elle, il faut donner de justes éloges à M^{mes} Daynes-Grassot et Lantelme, à MM. Tarride, Noizeux et Burguet.

MEMENTO. — Aux Bouffes, un vaudeville de MM. Paul Bonhomme et Guy de Téraumont, *Où est Moreau ?* (21 décembre). — Au théâtre Molière, un drame de MM. Arthur Bernède et Aristide Bruant, *Aux bat' d'Af'* (23 décembre).

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

La musique tchèque : Smetana et Dvorak. — OPÉRA-COMIQUE. : *Madame Butterfly*.

Outre les « quatre heures de musique française contemporaine », dont nous sommes redevables à l'heureuse initiative de M. Henri Marcel, l'éclectisme international des programmes de nos concerts n'est pas leur moindre qualité. C'est, je crois bien, la première fois que M. Chevillard inscrivait sur ses affiches les noms de Smetana et de Dvorak, les deux plus remarquables représentants de la **musique tchèque**, laquelle, encore que née en même temps que la russe et la scandinave, nous est cependant moins connue et mériterait de l'être mieux. La floraison soudaine et générale, en notre Europe, d'une sorte de nationalisme musical au début du xix^e siècle est un événement des plus intéressants et des plus propres à dévoiler le rôle renouvateur de la chanson populaire dans le développement de l'art sonore. A toute époque, elle y agit comme un retour périodique à la nature, à la source vive et jaillissant spontanée du mélodisme, pour renouveler la matière des combinaisons intellectuelles en édifiant des « formes » vite épuisées. Ici ce fut partout, et même en Allemagne avec Schubert et Weber, une inconsciente et quasiment réflexe réaction contre le « classicisme » musicalement impersonnel et bientôt subjectif à la fois, amalgame usé désormais d'apports complexes, assimilés par nos doctes voisins pour une ère d'aboutissement glorieuse, mais passagère. Et il est assez curieux d'observer que, liée à l'épanouissement de la mentalité harmonique incarnée

par le « romantisme », cette révolte de la personnalité nationale se manifesta sous les espèces de l'objectivité lyrique, tandis que, d'autre part, le particularisme ethnique semble s'en être accentué et devoir s'affirmer toujours davantage dans l'inspiration musicale. En dépit des rapides, express à wagons-lits, autos, postes et télégraphes, en effet, qui manquaient à nos pères, il y a depuis un siècle plus visiblement qu'auparavant une musique « allemande », « italienne », « française » ; du moins, nous en distinguons aujourd'hui plus nettement les caractéristiques qui s'estompent jusqu'à presque s'annihiler pour nous à mesure qu'on remonte dans le passé. Car, à travers l'*organum* des origines, le déchant, puis le contrepoint, ce passé fut fait bien longtemps surtout d'années d'apprentissage. L'oreille humaine y découvrit lentement l'harmonie, pendant que les artistes peu à peu y acquéraient ce qui constitue le « métier », et se plaisaient à ce précieux labeur au point de tirer vanité d'une science de convention ou d'en naïvement respecter les règles arbitraires à l'égal de dogmes révélés. Longtemps la musique ainsi demeura peu ou prou « savante », et longtemps il n'y eut guère d'ouvrage de maître renommé qui ne sentît l'école ou ne s'en réclamât ouvertement. Somme et résultat d'expédients d'ordre avant tout didactique accumulés par la tradition, le « métier » bien souvent nous semble y être le but plutôt que le moyen. Or, ce métier, si vénéré par candeur ou nécessité, y apparaît aussi où que ce soit identique ; exporté, reçu ou imité, unanimement cultivé avec sollicitude des deux côtés des Alpes et du Rhin ; et son importance en étend sur l'ensemble des œuvres comme un manteau d'artificielle et insipide scolastique, dont l'uniforme travestit, dénature et confond jusqu'aux plus ou moins disparates emprunts glanés dans les mélodies populaires.

La libération fut graduelle et corrélative à la dextérité croissante, laissant percer d'abord la personnalité propre de l'artiste créateur, puis d'autres traits plus généraux, mais particuliers à la race, à la contrée, au milieu, et, à mesure qu'il s'affranchit d'une discipline indispensable jadis ou de superstitions pédantes, l'art musical, en ses aspects divers, s'atteste toujours plus tangiblement comme un produit de la nature ambiante, analogue au fruit mûri sous le soleil du climat, pendant à l'arbre jailli du sol qui lui fournit sa sève. Cette émancipation de la tyrannie du « métier » est définitive aujourd'hui. Sa science nous indiffère. Le génie modèle et construit son œuvre à sa fantaisie, et les formes consacrées ne sont plus pour nous que des moyens dont l'usage est facultatif et l'importance secondaire. Le principal est ce qu'y met le musicien et, quand il y met quelque chose, nous ne sommes plus gênés pour le discerner et en jouir. Les peuples arrivés sur le tard de la culture musicale ne se sont pas montrés jusqu'ici créateurs de formes. Ils en trouvèrent de toutes faites et leurs

compositeurs « nationaux » les ont adoptées en commençant par les plus simples, puis les plus libres, pour se risquer enfin aux plus sévères et traverser la crise didactique où nous vîmes échouer le Russes avec Tchaikowsky, Glazounoff et consorts. Comme la slave y intronisée par Glinka, la musique tchèque apparut d'abord au théâtre. Le premier, Frédéric Smetana (1824-1884), l'introduisit par surcroît au concert, où Antoine Dvorak (1841-1905) sut l'imposer. Mais tandis qu'à l'instar de Liszt, qui fut son maître, Smetana composa des poèmes symphoniques, Dvorak, élève de Smetana, fit des trios, quatuors ou symphonies dont l'allure classique lui valut sa célébrité en Allemagne. Pourtant, s'il en dut subir la protectrice approbation de Brahms, l'influence qui sembla s'ensuivre est plus apparente que réelle. Bien qu'il possède à fond les ressources du métier, rien n'est plus éloigné du contrepoint guindé, pesant, fastidieux de Brahms, que l'écriture facile, le style simple et, alerte ou ému, coulant d'abondance de Dvorak. Il accepte docilement les formes traditionnelles, mais à la manière de Schubert, de qui, plutôt que de tout autre, il semble les tenir, et avec lequel il trahit d'ailleurs dans tout son œuvre des affinités évidentes. Son harmonie et sa modulation sont celles du doux maître viennois ; il en a le lyrisme intime, le profond sentiment populaire et jusqu'à l'innocente prolixité. Sans doute est-ce retarder peut-être à l'excès que procéder aussi étroitement de Schubert, mais du moins cela n'accuse-t-il nulle tendance réactionnaire. On sent trop bien que la forme est ici subalterne, que le musicien tchèque, utilisant des procédés d'origine étrangère, en fait tout bonnement l'armature loisible, éventuelle de son inspiration autochtone. Et celle-ci en rénove à sa façon l'antique appareil. Accoutrée du vertugadin suranné, une fraîche créature de vie et de jeunesse y chante sa chanson naïve, la vieille chanson du pays de Bohême. En effet, quoique, sauf en certaines compositions ou arrangements d'airs populaires, il n'ait jamais prétendu écrire de la musique « nationale », c'est ce caractère indélébile de son inspiration qui charme chez Dvorak et justifie son œuvre incontestablement tardigrade à maint égard. Malgré ses amitiés, son éditeur et peut-être ses velléités secrètes, le classicisme de son écriture ne réussit point à germaniser son mélос. Ses productions les plus traditionnalistes de forme en gardent une saveur spéciale. Il fut fécond. On doit souhaiter que nous entendions plus souvent quelqu'un de ses trios ou quatuors, et que M. Chevillard, qui eût pu mieux choisir pour nous le présenter que ce gracieux mais un tantinet yankee *Nouveau Monde*, nous offre bientôt les autres symphonies de Dvorak et son curieux *Stabat Mater*, nonobstant quelques poèmes symphoniques de Smetana qui n'ont pas fait que l'Ouverture de *la Fiancée vendue*. Il ne faut pas demander à la musique tchèque plus que son adolescence implique, y cher-

cher les génies directeurs et les chefs-d'œuvre de ses aînées dans le passé de l'art sonore. Elle vaut cependant d'être connue. Sous le postiche des formes ou des emprunts désuets, elle apparaît issue tout droit de la nature; dénuée de clinquant dans sa verve; en sa mélancolie, de tout pathos autant que de teuton pédantisme; au regard de l'ingéniosité russe, ingénue; harmonieuse expression de l'âme populaire et de la sensibilité nationale.

§

La convention peut compter pour le plus excusable privilège du théâtre où elle est trop souvent une absolue nécessité. Toutefois, depuis Scribe, en particulier, elle s'est installée sur la scène lyrique sans la plus infinitésimale discrétion à l'égard de la vraisemblance. Les auteurs de **Madame Butterfly** en ont exploité le plus largement du monde la coutume implantée désormais. Comme dans *Africaine*, dans *Lakmé* et ailleurs, on y voit des gens de langage et continent divers, — indigènes, consul à demeure, officier de passage et jusqu'à la jeune femme d'icelui débarquée de la veille, — s'entretenir et se comprendre aussitôt sans la moindre difficulté en chantant en français des vers de librettiste. Ceux de M. Paul Ferrier délaient conformément aux traditions du genre les trop brèves amours d'une de ces grâces « Madame Chrysanthème » qu'au Japon on épouse au mois selon les lois aimables de cet hospitalier pays. Sur cette aventure exotique évidemment touchante, fort répandue depuis notre Loti, plagiée en Amérique et mélodramatisée par des adaptateurs transalpins, M. Puccini a brodé un canevas sonore du plus piquant anachronisme, si j'ose dire. Il eut beau, ambitieux d'un ragoût de couleur locale, prendre quelques thèmes aux Chinois et un air national aux sujets de M. Roosevelt, geisha, mousmés, yankées, à l'unanimité, ne chantent en français que de la musique italienne irrémédiablement, dans cette *Madame Butterfly* qu'on aurait pu plus heureusement peut-être baptiser pour nous « Madame Libellule » ou quelque chose d'approchant, mais compréhensible à l'œil nu. Et cette musique, encore que M. Puccini s'y démontre assurément le mieux doué des *maestri* compatriotes, cette italiennissime musique, à la vérité, ne vaut pas cher. Malgré le *fugato* d'école par quoi il eut la fantaisie de préluder à une tragédie japonaise, le métier de M. Puccini se dénonce tout au plus celui d'un talentueux compositeur de salon; son inspiration sans relief abonde en réminiscences; son harmonie banale démarque superficiellement çà et là d'inassimilées innovations « debussystes »; son emploi wagnérien des motifs conducteurs est dépourvu de tout intérêt musical ou quelconque. Enfin, si l'art de M. Puccini possède quelque sincérité, en tout cas, il n'en a pas l'air, mais pas du tout. Avec ses alternances de fadeur et de gros effets, il

apparaît roublard plutôt qu'habile, enchevêtrant parmi les trucs à la Sardou du livret (lettre, baby, harakiri), les plus peloteuses ficelles de M. Jules Massenet. Bref, paroles et musique, il semblerait que de tout cet ensemble chiqué dût résulter ici un spectacle pour nous oiseux en son cosmopolitisme factice, analogue à quelque mélo d'Ambigu joué par des « m'as-tu vu ? » peints en Jaunes et déguisés en paravents.

Eh bien ! c'est tout le contraire. On y a l'impression que peut-être jamais au théâtre on ne fut en contact aussi proche avec la vie réelle. On y est transporté soudain dans l'Empire du Soleil Levant, au pays de la politesse, des demi-teintes striées de fulgurants éclats ; à Nagasaki même étalant comme un éventail le carton blanc de ses bicoques au bord de sa baie paisible, tandis qu'en des jardins d'arbustes et de fleurs, plantés de bibelots d'étagère, un peuple de dessus de cheminée grouille, trotte menu, se salue, s'embrasse, jacasse et puis s'en va, égrenant ses lampions balancés dans la nuit violette. Après, c'est la chambre de Cio-cio-san, propre comme un sou neuf entre ses cloisons de papier, avec son autel aux Dieux Lares, son succinct mobilier de laques et de porcelaines. Dans ces décors d'un goût exquis, on éprouve que rien ne peut se passer de vulgaire ; le livret s'en élève au drame et emprunte une vie intense à leur minutieux réalisme. Et de fait, hormis peut-être M. Clément qui se dandine en ténor de province, *Madame Butterfly* bénéficia d'une interprétation presque irrévablement impeccable. Dans les évolutions, gestes, accent, mimique de tous quelconques personnages et jusqu'au dernier figurant, pas la moindre bévue, aucun accroc ni faux détail. Mais, entre M. Francell, charmant en prince épisodique, M^{lle} Lamarre, MM. Jean Périer et Cazeneuve plus que parfaits, M^{me} Marguerite Carré se tailla un succès mémorable. Elle soutint sans une faiblesse le rôle écrasant qui remplit les trois actes, délicieuse d'abord en son afféterie nipponne, puis, amoureuse abandonnée, tragique, terrible, admirable vraiment, dans son jeu, de puissance, de souplesse et de vérité. Il faut voir *Madame Butterfly* ; la chose en vaut la peine. Jamais, où que ce soit sur les planches, la magie de la mise en scène n'accomplit certes un tel miracle d'illusion. On ne peut se tenir d'applaudir, ni même d'être ému, empoigné quoi qu'on veuille. Et ce n'est que plus tard qu'on peut songer peut-être à ce qu'aurait produit un aussi merveilleux effort au service d'une véritable œuvre d'art. Heureux MM. Long, Belasco, Illica, Giacosa, Ferrier ! Heureux, trois fois heureux M. Giacomo Puccini !

JEAN MARNOLD.