

### MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Ariane et Barbe-Bleue*, conte en 3 actes, de MM. Maeterlinck et Paul Dukas. — CHATELET : *Salomé*, drame musical en 1 acte, de MM. Oscar Wilde et Richard Strauss.

L'absence de mon aimable intérimaire m'oblige à reprendre le collier de la critique dans une circonstance où je m'en serais bien passé. Il est plus agréable, en effet, d'avoir à constater le succès d'un effort que le contraire ou à peu près. Voilà plusieurs années que le poème d'**Ariane et Barbe-Bleue** fut publié, offert d'abord, par l'entremise d'Henry Gauthier-Villars, à Ernest Chausson, qui hésita et renonça, quoique à regret ; puis confié à M. Paul Dukas, lequel en a couvé longtemps la partition attendue, annoncée par ses admirateurs, éditée et jouée enfin après les péripéties dont le larynx capricieux de M<sup>me</sup> Georgette Leblanc défraya les gazettes. Le nom et l'œuvre d'un Maeterlinck sont trop familiers aux lecteurs du *Mercury* pour qu'il ne soit superflu de narrer ici le sujet de ce petit drame. Avec *Sœur Béatrice*, il se distingue des autres ouvrages de l'écrivain en ce qu'il fut élaboré expressément aux fins d'être mis en musique et le résultat tendrait à démontrer une fois de plus le danger d'un semblable dessein prémédité chez un littérateur. Sans doute, ce « conte en trois actes » n'est pas indigne tout à fait du maître qui l'a signé ; sans doute, il n'y manque point certaine profondeur infuse, potentielle, si j'ose dire, particulière aux créations de l'auteur. Néanmoins, la matière en apparaît tenue, tout ensemble recherchée et incertaine ; la pensée, comme un peu hâtivement ébauchée et l'action, artificiellement scénique. Si on peut vaguement présumer les raisons « féminines » qui retiennent auprès d'un tel mari les séquestrées de Barbe-Bleue, la venue et le départ d'Ariane ne sont guère concevables que sous les espèces d'une équipée d'apostolat « féministe » qui, à la vérité, prêterait plus au sourire qu'à l'émotion, — ce à quoi d'ailleurs les brèves discussions conjugales de la désobéissante épouse contribuent le plus naïvement du monde. Et, de fait, on n'est point ému, à aucun moment de ce drame un tantinet factice, où tout un appareil de légende, de mystère, ténèbres, clartés, gemmes, portes et souterrains s'attesta rarement plus « opéra-comique ». On n'éprouve ni émotion, ni terreur, ni même intérêt bien captivant au spectacle ou aux aventures de personnages aussi peu vivants que possible, incarnant tout au plus d'originaux symboles ou une humanité rudimentaire assez *modern-style* pour que leurs évolutions ou discours détonnent, dans le cadre moyenâgeux qui les entoure, jusqu'à ne sembler plus qu'un jeu d'esprit. Rien de moins favorable, en somme, à la transposition musicale que la substance de cet apologue matrimonial, en dépit du postiche des hors-d'œuvre décoratifs ména-

gés au compositeur et secourables à la vacuité de l'intrigue ; même à la scène et avec la meilleure bonne volonté, on n'arrive pas à le prendre au sérieux. M. Paul Dukas l'a pris au tragique. A dire vrai, il n'avait guère le choix, et on ne saurait dissimuler sans injustice les difficultés de sa tâche. Mais peut-être outra-t-il à l'excès la tragiloquence et, ce faisant, il a malheureusement souligné les défauts du poème, la flagrante disproportion entre son contenu et ses allures. L'abondante lenteur des mouvements, la solennité de l'inspiration et de l'accent concourent à l'envi, et avec un désastreux bonheur, à figer la plus belle portion de dialogues pseudo-dramatiques. En ces instants, cela se traîne morne, pesant, somnifère. Le musicien, au surplus, ne semble pas très à son aise à l'égard des paroles. Celles-ci, d'un bout à l'autre, paraissent plutôt superposées après coup au mélodrame orchestral ; la déclamation n'en brille ni par le naturel, ni par l'adresse ou l'à-propos. Au lieu que la musique en émane ou l'anime d'une âme sonore et plus profonde, le drame a l'air d'accompagner péniblement la sorte de longue symphonie dont il est le prétexte aléatoire, et laquelle constitue, au fond, l'unique chose qui attire ou peut-être mérite ici l'examen. Mais ce n'est point trahir M. Dukas que de reconnaître surtout, dans son *Ariane et Barbe-Bleue*, une œuvre de « musique pure ». C'est là, sans doute, ce qu'attendaient surtout de lui ceux qui l'admirent. C'est à ce point de vue pourtant que la déception s'accusa le plus cruelle pour ceux qui souhaiteraient admirer aussi et enfin l'aboutissement d'efforts dont l'honnête sincérité apparut de tout temps incontestable. Les précédentes productions de M. P. Dukas dénonçaient chez lui l'entière possession de tout ce qu'on peut apprendre à l'école ou ailleurs, une habile routine de métier doublée d'une culture spécifique au courant et à l'affût de toute la littérature musicale du passé au présent le plus contemporain. *Ariane et Barbe-Bleue* ne nous révèle rien de plus, du compositeur, que la persévérance de son impersonnalité avertie. Depuis la *Symphonie* de M. P. Dukas et dans la succession de ses ouvrages, on pouvait suivre comme à la trace le défilé des influences et l'implacabilité des souvenirs à travers Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Liszt, Franck, d'Indy, sans compter Mendelssohn et le reste. Le « debussysme » ambiant est venu cette fois compléter la collection, mais avec une insistance indiscrete et sous sa plus déplorable forme : celle de la « gamme par tons. » Encore que son apparition moderne dans l'évolution de l'harmonie soit justifiable par la constitution du phénomène sonore, cette gamme, formée de deux accords de quinte augmentée, n'en est pas moins, comme toute gamme, une création artificielle. La résonance naturelle ne fournit que la série des harmoniques 7, 8, 9, 10 et 11 (Si bémol, Do, Ré, mi, fa dièse). Le son 12 suivant est un Sol. De plus, la quasi-consonnance de toutes les notes

qui composent cette échelle artificielle en rend le maniement d'une commodité excessive qui annihile vite tout intérêt musical, tandis que, d'autre part, les ressources d'expression en sont des plus restreintes lorsqu'on l'emploie à l'exclusion de toute autre gamme, puisque, par quelque son qu'on la commence et de quelque façon qu'on en confectionne un accord, elle ne peut fournir que la matière immuable de ses « six tons entiers ». L'auteur de *Pelléas*, qui en tira de merveilleux et insoupçonnables effets, semble lui-même l'avoir épuisée déjà, et ne pouvoir en user désormais sans quelque dommage, témoin tout le passage de transition (mesures 56 à 70) qui, musicalement, dépare comme d'un trou le délicieux chef-d'œuvre intitulé *Jardins sous la pluie*. La manière dont M. Dukas utilise cette « gamme par tons » est, en réalité, identique à celle de M. Puccini dans *Madame Butterfly* : ici ou là, c'est du plaqué. Seulement M. Dukas en abuse, — quoique avec un perceptible embarras. Le tempérament du compositeur le prédestine ostensiblement à n'écrire naturellement que dans une langue panachée de Mendelssohn, de Saint-Saëns et de Brahms. En ses accès de « debussysme » emprunté, il a quasiment l'air d'un Ingres qui voudrait faire du Delacroix, sinon du Claude Monet. Mais il a beau chasser son naturel, celui-ci revient au galop, pour caracoler sans plausible malice au petit trot de variations d'un néo-classicisme pianistique. On s'explique ainsi l'hétérogénéité de style dont on se sent cahoté sans précaution en écoutant *Ariane et Barbe-Bleue*. L'hétérogénéité d'inspiration et de moyens n'est pas moindre. On en est promené, par un Virgile-Meyerbeer, de *Pelléas* à la *Maladetta*, de la *Danse macabre* à *Médée*, *Fervaal*, et jusqu'au chorégraphique Enfer des Filles-Fleurs de *Parsifal*, égayé par le moineau-chanteur de *Siegfried* ou son ombre (p. 173, mesures 4, 5, 6, 7, et plus loin). La mémoire du musicien, en effet, est d'une fidélité si peu commune que les transformations de ses propres thèmes en revêtent les aspects les plus divers de la réminiscence. Il n'y a peut-être pas dix mesures de la partition desquelles on ne pourrait citer le modèle, l'origine ou la ressemblance. Certes, on aurait le droit de légitimement avancer qu'*Ariane et Barbe-Bleue* soit une œuvre créée de toutes pièces, — seulement ce sont des pièces rapportées. Rapportées avec quelque habileté, sans doute, mais une habileté de bon élève, une habileté conservatoriale, laborieuse, assidue et, quoique stérile, honorable, en somme, pour l'effort obstiné qui s'y manifeste. Il y a des gens que cela intéresse d'entendre un virtuose chevelu leur prouver, par le *Deuxième Concerto* de Saint-Saëns ou quelque autre, qu'il a fait ses classes de piano et tarabuste assez congruement l'ivoire pour avoir mérité son premier prix. On doit désirer sincèrement, et pour de longues soirées, un public analogue à l'ancien « Second Grand Prix



de Rome » qu'est et demeure le musicien d'*Ariane et Barbe-Bleue*. L'interprétation fut, dans l'ensemble, de l'excellence habituelle en la maison. On ne saurait trop louer M. Vieuille d'avoir, grâce à son tact, sauvé du ridicule le pauvre Barbe-Bleue gisant muet entre ses femmes. La mise en scène, d'un art sobre et parfait, n'a pas moins intelligemment pallié l'anachronisme latent du poème. M<sup>me</sup> Georgette Leblanc, en revanche, a plutôt desservi la pièce par une voix insuffisante, mal assurée, rarement juste, et un jeu fort indifférent au drame, consistant presque exclusivement en poses plastiques d'un goût parfois fâcheux prodiguées à l'admiration des spectateurs.

## §

Tous les ans, vers le mois de mai, on assiste, à Paris, depuis peu, à des exhibitions qui n'ont qu'un rapport assez lâche avec l'art musical, encore que celui-ci en soit le prétexte affiché et qu'elles bénéficient du patronage de la « Société des Grandes Auditions Musicales de France ». Les programmes en sont généralement conçus et réalisés avec une fastueuse inexpérience musicalement adéquate à l'auditoire select et fortuné qu'on y rassemble à renfort de publicité. Malgré la gêne qu'on en ressent irrésistible, on ne peut nier toutefois que cette réclame ne réussisse à faire pénétrer la musique en des milieux où on ne s'en soucie que médiocrement. Le snobisme, en telle occurrence, est pour le moins inoffensif et peut devenir bien-faisant. Enfin, s'il fut choquant jusqu'à quelque écœurement de voir battre le tambour ainsi sur la **Salomé** d'un Richard Strauss, le tapeur émérite eut cependant ici l'excuse de s'être seul assez sérieusement intéressé chez nous à cet ouvrage extraordinaire pour aboutir à son exécution. Il semblerait pourtant que ce fût le métier autant que le devoir de nos directeurs subventionnés, de connaître et de nous révéler les œuvres les plus remarquables du répertoire lyrique étranger. *Salomé*, néanmoins, avait fait presque le tour du monde avant qu'ils se soient avisés peut-être de son existence; en tout cas, sans qu'ils aient trahi quelque velléité de la jouer. Il est vrai que M. Carré pourrait arguer de l'exiguïté de sa salle incapable de l'orchestre exigé par le compositeur, et celui-ci ne se doute vraisemblablement pas de la chance qui lui échet d'échapper aux sollicitudes suprêmes de notre Opéra toulousain. N'empêche qu'il ne soit profondément regrettable que *Salomé* n'ait pas été représentée en français dans un cadre plus digne de sa valeur que le spectacle improvisé au Châtelet pour six auditions éphémères. J'ai essayé d'analyser jadis, au *Guide musical*, les principaux ouvrages de Richard Strauss et j'ai parlé de son art ici même avec quelque sévérité. Je n'aurais pas grand'chose à corriger à mon jugement d'alors, *au point de vue purement musical*. L'art de R. Strauss



est néo-classique en son essence et semble condamné pour toujours à porter les stigmates de cette tare originelle. Le musicien ne semble pas moins évidemment déployer à s'en défaire une volonté impétueuse jusqu'à la violence, et dont les effets ne furent certes jamais aussi prestigieux que dans *Salomé*. La pierre d'achoppement de ses efforts est dans son éducation première, dans ce préjugé du « contrepoint » qu'il reçut tout d'abord du grand Bach et de Brahms. Le flot rénovateur Liszt-Wagner a pu passer plus tard sans effacer l'empreinte indélébile, et l'ascendant de Berlioz n'a guère valu à son pseudo-disciple qu'une tendance au gigantesque, au colossal, à l'énorme. On ne saurait parler de « métier » au regard de la maîtrise de l'auteur de *Salomé*, pas plus que de contrepoint au vieux sens du mot. Au rebours de celui de M. Dukas, son art est d'une spontanéité saisissante. R. Strauss se démène au milieu des plus inextricables enchevêtrements de motifs avec une aisance et une dextérité presque impensables. Mais le principe du contrepoint, qui reste la substance de son écriture, est de soumettre les sons à la discipline arbitraire de l'intelligence, au mépris, s'il est nécessaire, de la nature et des propriétés constitutives de la matière sonore. L'insouciance impétuosité du musicien s'y transforme en brutalité. Richard Strauss en paraît traverser la musique comme un ouragan déchaîné dévaste une forêt profonde, brisant les rameaux délicats, saccageant les taillis, déracinant des cèdres. Après que le cyclone a passé, toutefois, le spectacle est souvent grandiose et, parmi les décombres, on découvre des fleurs inconnues. L'esthétique dramatique de R. Strauss considère l'art musical comme un simple moyen, domestiqué au service de l'action tragique. La musique, nonobstant, se venge radieusement parfois, à l'insu de son orgueilleux dompteur. Il y a un bon tiers de la partition de *Salomé* qu'on oserait à peine qualifier de « musique » ; il y a par ailleurs des trous, des lieux-communs, du laid et de la pure extravagance ; mais il y a aussi des pages musicales presque inouïes de nouveauté, de verve et, vraiment, de génie. Enfin cette *Salomé* est assurément ce que R. Strauss a produit jusqu'ici de plus étrangement formidable. La mégalomanie est une marque de mauvais goût, sans doute, et un danger, peut-être ; cependant, elle implique une force idoine à s'y risquer. A cet égard, les voyages de M. R. Strauss à Paris peuvent n'être pas inféconds. Il faut souhaiter qu'il revienne plus longuement nous visiter afin de mieux connaître notre musique contemporaine. Il en pourrait perdre peut-être un peu de sa vénération pour l'antique et néo-classique contrepoint qui nuit si mortellement à l'art de sa patrie. Il y gagnerait quelque estime pour « l'harmonie » issue de la nature et matière première imprescriptible de toute imaginable musique, en même temps qu'il pourrait peu à peu se convaincre que la beauté

d'une œuvre d'art n'a qu'un rapport tout éventuel avec ses dimensions. Il nous apprendrait, par contre, à ne pas trop nous plaire à ciseler ; à perdre un peu de notre « goût » peut-être, voire au prix de quelque brutalité : il nous enseignerait *la puissance*.

JEAN MARNOLD.

### ART ANCIEN

**L'Exposition de portraits de la Bibliothèque nationale.** — Dans les nouvelles salles de la Bibliothèque Nationale, où l'an dernier furent exposées les miniatures du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a cette fois réuni un ensemble de portraits peints et dessinés compris entre le XIII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. C'est dire que les plus anciennes pièces sont encore ici des miniatures. La plupart sont empruntées au fonds même du Département des Manuscrits et, par une bonne fortune rare, on connaît l'auteur de l'une des miniatures de ces époques reculées, un certain Jean ou Giovanni, qui y peignit l'effigie du roi de Sicile, Charles I<sup>er</sup> d'Anjou. On a ouvert le *Livre des Voies de Dieu*, un peu postérieur, à la page où Jacques Bauchant, le traducteur, est représenté offrant son manuscrit au roi Charles V, dont les portraits sont assez nombreux. Le *Livre de la chasse*, par Gaston Phébus, comte de Foix, existe en deux exemplaires, dont le plus récent et le plus beau appartient, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, au comte Aymar de Poitiers pour passer ensuite dans la bibliothèque de l'archiduc d'Autriche, frère de Charles-Quint.

Parmi les autres manuscrits célèbres, il convient de noter encore celui de *Pierre Salmon*, qui date du début du XV<sup>e</sup> siècle et dont les miniatures pourraient être, selon M. P. Durrieu, de la main du peintre des *Heures* du maréchal de Boucicaut ; les *Heures* de Marguerite d'Orléans, comtesse d'Etampes ; la *Défense de Platon*, d'André Contrario ; la *Vie abrégée de Blanche de Castille* avec le portrait de Louise de Savoie ; le *Recueil des Rois de France* et les *Heures* de Henri II. Il faut mettre hors pair les *Grandes Heures* du duc de Berry, historiées par Jacquemart de Hesdin et terminées en 1390 ; celles du roi *Louis II d'Anjou*, dont le portrait est exposé en deux répliques, l'une dans le manuscrit, l'autre dans une aquarelle du cabinet des Estampes ; celles de *Louis de Laval* enfin, dont l'auteur, encore qu'inconnu, fut certes l'un de nos meilleurs maîtres du XV<sup>e</sup> siècle.

C'est également M. P. Durrieu qui a restitué à Jean Fouquet, avec grande apparence de raison, les *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* et je n'ai pas à faire à nouveau l'éloge de cet admirable précurseur que fut l'enlumineur d'Etienne Chevalier, non plus que celui de Jean Bourdichon, dont on connaît les *Heures* d'Anne de Bretagne et