

Sans doute, mais une propriété souvent bien illusoire, et qui, si on la veut vendre trop cher, s'évanouit.

R. DE BURY.

MUSIQUE

CONCERTS ENGEL-BATHORI : Œuvres de Maurice Ravel. — OPÉRA-COMIQUE : *Iphigénie en Aulide*, de Gluck.

Une vingtaine de lieder et trois pièces des *Miroirs* formaient le programme de la séance consacrée par M^{me} Bathori et M. Engel aux œuvres de **Maurice Ravel**. Il convient, avant tout, de rendre hommage aux interprètes. On ne saurait guère souhaiter une intelligence plus parfaite du texte et de son expression musicale, et, si l'art du chanteur y seconde plus visiblement M. Engel, la fraîcheur et la souplesse de l'organe aboutissent spontanément chez sa partenaire à une exécution à tous égards accomplie. M. Marcel Chadeigne, chargé de la partie pianistique, est un jeune artiste de la génération de Maurice Ravel et de Ricardo Vines, en compagnie desquels il traversa le Conservatoire, où l'amitié les unissait, dit-on, en groupe inséparable à l'instar des Trois Mousquetaires. Aujourd'hui chef de chant à l'Opéra, M. Chadeigne est un des plus prodigieux liseurs qu'on puisse imaginer. Il déchiffre à première vue n'importe quoi avec la même aisance et le même fini que s'il l'avait pioché à fond pour un concours. Il joua délicieusement *la Vallée des Cloches* et remarquablement le reste, sans atteindre toutefois la *furia* emballée de l'Espagnol Vines dans l'*Alborada del Gracioso*. Ce concert offrait la primeur des mélodies les plus récemment imprimées de l'auteur : *Les grands Vents venus d'outre-mer*, de H. de Régnier, et *Sur l'herbe*, de Verlaine ; petits chefs-d'œuvre, l'un de poésie harmonieuse et àpre à la fois, l'autre de grâce et d'humour, tous deux d'admirable musique. On y ouït aussi les *Histoires naturelles*, qui firent tant de bruit l'an passé. Je m'avoue invinciblement réfractaire aux accents mi-graves, mi-pointus de la lyre dont M. Jules Renard pince sans rire, mais non sans quelque prétention mal déguisée, les cordes zoopsychologiques. C'est sans doute une infirmité d'entendement qui seule en est la faute, si le mariage éternellement raté du *Paon* me laisse froid ; si je reste bouche bée sans comprendre le sens des mots qui se suivent alors que ledit volatile « relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle » ; et si l'esprit inclus dans les rapprochements, incidents ou à-peu-près, m'échappe en apprenant sur *la Pintade* : « C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse... La sournoise fait une farce : elle est allée pondre son œuf à la campagne... et elle se roule dans la poussière — comme une bossue. » En contemplant les gens

se tordre autour de moi, je confesse ma confusion d'une âme obtus assez fermée à la finesse de tels ciselés concetti pour en avoir osé l'incorrécible évocation d'un Alphonse Allais constipé. Il semble à tout le moins que, chez M. Renard, le « poète » soit un peu de l'espèce que fut le « musicien » chez Berlioz. On pressent çà et là quelles aspirations étaient siennes, mais on mesure aussi trop souvent la distance qui sépare ce qu'il conçut peut-être et ce dont il accouche. Le miracle est que ces « Histoires », racontées dans un style aussi peu « naturel » que possible, aient inspiré au compositeur une musique exquise, pittoresque ou émue, d'un caractère incisif qui burine, du trait cadencé le plus sûr, la splendeur pompeuse et vaine du *Paon*, et capable de dissimuler par surcroît l'effort, l'artificiel et l'embarras du poème pour dévoiler, avec *le Cygne*, l'au-delà de symbole rêvé, faire sourdre à nos oreilles, avec *le Martin Pêcheur*, les battements du cœur silencieux de la nature, ou l'hymne de joie souterraine aux minuits de lune avec « la montre », « la serrure » et « la poulie qui grince » de « l'insecte nègre ». — (Ne cherchez pas : c'est *le Grillon*. J'aime mieux vous le dire tout de suite.) — On sent ici combien Wagner avait raison, en conférant au langage sonore le pouvoir de suppléer à l'impuissance du verbe, d'entr'ouvrir à la sensibilité les horizons d'un monde occulte de visions, d'émois et de « pensée ». La renommée de Maurice Ravel se répandit soudainement à la faveur d'un scandale d'injustice. Cela seul n'aurait guère suffi pour la soutenir bien longtemps. Elle s'est imposée par ses œuvres dont la valeur a forcé l'attention des détracteurs mêmes de ses tendances, tandis qu'il démontrait depuis que sa fécondité n'attendait que des éditeurs. C'est une expérience fréquemment décevante que de rejouer ou réentendre, au bout de quelques mois, un ouvrage admiré d'abord. Il arrive aisément qu'on soit séduit par la spéciosité d'apparences où parfois quelque austérité d'expression ou pseudo-simplicité des moyens trompe aussi sournoisement que le brio d'un métier au fond surtout roublard. Le signe qui trahit la création géniale est qu'il semble qu'on n'en ait jamais fait le tour ; qu'on y découvre chaque fois, même alors qu'on la sait par cœur, des recoins de beauté qu'on n'apercevait pas, quelques dessous de profondeur inexplorée. Bien peu d'œuvres de Maurice Ravel fléchissent devant cette épreuve à laquelle tout ne saurait résister chez les plus grands. Nulle n'y perd son charme primitif et certaines en grandissent singulièrement. Je me souviens, à propos des *Miroirs* avoir qualifié de chef-d'œuvre les deux pièces intitulées *Oiseaux tristes* et *Une Barque sur l'Océan*. J'y joindrais aujourd'hui volontiers au même titre *la Vallée des Cloches* et *l'Alborada del Gracioso*. Il faudrait plus de place que je n'en dispose pour justifier l'admiration par l'analyse, disséquer cet art savoureux et

robuste où rythme, inspiration, harmonie, écriture, tout est neuf, et définitivement personnel. Une autre épreuve non moins significative, spécialement pour un jeune musicien, est une sorte d'exposition d'ensemble emplissant avec ses ouvrages tout le programme d'une soirée. En écoutant au concert Engel-Bathori ce choix copieux et mélangé, des productions anciennes déjà jusqu'à celles d'hier, on avait la sensation d'une sécurité créatrice, d'une force sereine et spontanée dans la maîtrise de ressources si nouvelles, que celui qui en révéla la source vive est la plus jeune de nos gloires indiscutées. C'est avec Claude Debussy qu'a commencé, pour la musique, l'ère d'absolue liberté de ne connaître désormais d'autres lois que celles issues de la nature, inhérentes au phénomène objectif. C'est un événement sans exemple dans la séculaire évolution de l'art sonore, le plus formidable bouleversement qui l'ait révolutionné jamais. On composera peut-être toujours autant de musique, sinon de plus en plus, mais il en surnagera sans doute et restera de moins en moins. En déchirant les vieux codes de conventions et de recettes, la libération debussyste aura porté le coup mortel au « talent » autant qu'aux spéculations abstraites de l'intelligence. Elle a inauguré le règne de *la musique qu'on n'apprend pas à faire* et, partant, celui du seul génie. C'était bien commode les règles, les formules, la routine élégante ou habile à figurer la dissonance prévue et résolue, à écarteler l'harmonie en quadrige correct, étique, et non moins contrapunctique, mais cela ne peut plus intéresser personne que celui qui se livre à ces doctes occupations. Dorénavant la plus « longue patience » ne saurait nous donner l'illusion du « génie » ; l'artiste est face à face avec la nature et doit la déchiffrer sans dictionnaire, dans une « ivresse dionysiaque » divinatrice, pour en créer quelque beauté apollinienne. Aussi cette « musique qu'on n'apprend pas à faire » dénonce-t-elle immédiatement les siens. Au milieu de la luxuriante floraison de notre art contemporain, ils sont plus rares qu'on serait tenté de le croire ceux qui semblent appelés à *continuer* Claude Debussy. Ce ne peuvent être selon la pénétrante expression de Nietzsche, que « ceux-là pour qui la musique est quasiment le giron maternel et dont tout commerce avec les choses est exclusivement constitué d'inconscients rapports musicaux », ceux qui parlent d'instinct la langue qu'ils emploient et de laquelle la nature leur enseigna seule à former, puis à assembler les syllabes sonores. Maurice Ravel apparaît assurément parmi les plus certains de ces élus. Déjà bien avant les *Jeux d'eaux*, dès les Epigrammes de Marot ou *Sainte*, on le constate en évidente possession de son idiome harmonique dont peu à peu il assouplit et enrichit la syntaxe innée. Dans la succession de son œuvre, on ne découvre point de tâtonnements aléatoires, d'amalgame factice et disparate, mais un développement constant, sûr

et homogène dont le stade suprême est jusqu'à présent *les Miroirs*. Ce recueil, où la délicate fluidité des *Noctuelles* pâtit un peu de la puissance ou de la profondeur du reste, est sans doute ce que notre musique française a produit de plus considérable depuis Claude Debussy. L'exceptionnelle beauté de ces pages, non moins que leur importance en tant que « musique pure », m'avait induit, il n'y a pas un an, dans la *Revue musicale de Lyon* où je polémiquais, à proclamer « le génie » de l'auteur qui les composa dans la trente ou trente-et-unième année de son âge, avis qui provoqua « l'effarement », bienveillant au surplus, de M. Léon Vallas, directeur de cet intéressant périodique. Quelques plaisanteries faciles qu'en puissent récolter à l'heure actuelle mon enthousiasme précurseur et son irresponsable objet, je tiens égoïstement néanmoins, ne fût-ce que pour prendre date, à renouveler ici ma profession de foi d'antan, et les explications qui précèdent seront peut-être idoines à diminuer un tantinet le trouble de maint « effaré » naguère qu'on traite ainsi quelqu'un qui n'a encore écrit ni tétralogie, ni symphonie, ni pesante sonates. Nous confondons trop volontiers le génial avec le sublime, le colossal ou le grandiloquent ; l'art, ingénu par essence, avec l'artifice arbitraire et spécieux des conventions scolastiques ou des combinaisons abstraitement intellectuelles. Le génie, c'est ce qui devine ce que nul ne saurait lui apprendre ; c'est, en l'espèce, ce qui semble « inventer » par la transmutation sonore des réactions d'une sensibilité prédestinée, au contact mystérieux de l'ambiance vibratoire, et la beauté d'une œuvre d'art n'a qu'une corrélation tout éventuelle avec son prétexte, sa « science » ou ses dimensions. Il y a plus de génie dans tel des *Kreiseriana* de Schumann que dans ses quatre symphonies en bloc ; dans les six lignes du *Prélude en mi mineur* de Chopin que dans *Elias*, *Paulus*, le *Requiem allemand*, les concertos, trios, quatuors de Mendelssohn et de Brahms empilés. Si l'impétuosité chambardeuse d'un Richard Strauss dans le fourré du contrepoint en obtint parfois la trouvaille d'agréations inattendues, l'auteur des *Miroirs* est l'unique musicien vivant dont l'harmonie accuse, après celle de Claude Debussy, un progrès évolutif réalisé avec la sécurité peut-être inconsciente, mais indéfectible de l'instinct naturel. La conclusion découle de soi-même et déconcertera sans doute beaucoup moins d'âmes simples, le jour où Maurice Ravel, ayant jeté sa gourme de littératurisme étranger à son art, donnera le chef-d'œuvre purement musical de beauté puissante et humaine qu'il est capable de créer tout seul, que tout ce qu'il fit jusqu'ici annonce en gestation insue, et auquel ces merveilleux *Miroirs* mêmes seront ce que furent *Lohengrin* à *Tristan* ou les *Proses lyriques* à *Pelléas*.

§

Après *Orphée* et *Alceste*, notre Opéra-Comique vient de ressusciter

ter **Iphigénie en Aulide**, qui dormait depuis tout près d'un siècle dans les limbes indispensables de l'Edition Peters. Imposé en 1774 par la Dauphine et bientôt Reine Marie-Antoinette, cet ouvrage, en effet, n'avait pas été représenté depuis 1824 à Paris, et la manière dont il nous est rendu atteste que le chevalier Gluck est resté jusque dans la tombe l'heureux veinard qu'il fut sa vie durant. Il est extrêmement probable que si cette *Iphigénie*-là avait reçu les soins qu'il n'y a guère subi ailleurs *Armide*, il en eût résulté le four le plus calamiteux. On éprouve, à l'entendre, un amas d'impressions confusément hétérogènes dont la pire est une impossibilité parfaite de prendre un instant au sérieux l'action qu'on voit se dérouler sur les planches. En songeant que ce brave bailli du Rollet, — ou plutôt du Roulet, car il signait ainsi, — découpa pourtant son livret dans une illustre tragédie, on se sent tout interloqué. Dévêtu de la mélodieuse parure du rythme racinien, ce vaudeville héroïco-sentimentalesque apparaît, outre d'une gaucherie scénique excessive, d'un bête fadasse ou guindé que la notoriété des ombres évoquées fait verser trop souvent dans le plus fâcheux comble du ridicule. On se convainc ici douloureusement du danger qu'on risque à gratter le fragile vernis de notre tragédie classique, et la mentalité de ceux qui, juste cent ans plus tard (1674-1774), concevaient encore sous ces traits Achille et les Atrides, ne peut être aujourd'hui pour nous qu'un ahurissant rébus. Aussi ressentons-nous avant tout à l'audition de l'œuvre une sorte de désaccord latent, de discordance entre le son et la parole. Les sornettes larmoyantes ou langoureuses de ces pantins emperruqués sont submergées par le flot du mélodrame comme à peu près la lueur de quinquets fumeux serait annihilée par la lumière du jour. C'est là, selon Wagner, le privilège de la musique à l'égard de toute culture fatalement peu ou prou artificielle. Le pathos poncif d'Agamemnon, les lamentations de maman Clytemnestre à la rupture de l'union si bien assortie du « fils d'une déesse » avec sa demoiselle issue de lignée adéquate, les reproches galants dudit prétendu à « l'ingrate » abusée, ses serments pommades et son agitation de matamore en baudruche, tout ce faux, ce bourgeois pleurard, ce chiqué clinquant ou saugrenu détonne insipidement sur le tréfonds d'humanité réelle, encore qu'anachronique, remué, fouillé ou dénudé par la transposition sonore. D'autre part, la musique de Gluck est peut-être ici la moins sincèrement gluckiste qu'il ait écrite. Ainsi que l'a très finement noté M. Mendès, « elle paraît pleine de beauté faite exprès ». On ne saurait mieux exprimer l'impression générale de « voulu », sinon presque de « fabriqué », qui s'en dégage. C'est que, si Gluck avait composé déjà sur des paroles françaises, la partition d'*Iphigénie en Aulide* fut la première élaborée expressément à l'intention de l'Opéra parisien par l'arriviste Chevalier. Son désir du

succès lui dicta l'ostensible préoccupation de se plier tant qu'il put aux habitudes du lieu où se perpétuait l'autocratie posthume du « tragédisme » de Lulli et de Rameau. *Iphigénie en Aulide* en recule pour nous au delà d'*Orphée* et d'*Alceste*, ses aînés. Tandis que dans ceux-ci nous pouvons retrouver le modèle du « grand opéra » postérieur lequel, avec son alternance de récitatifs et d'airs ou ensembles *lyriques*, constitua la véritable innovation du « Réformateur » au bénéfice de la musique pure (1), *Iphigénie* demeure le spectacle traditionnel alors de « tragédie mise en musique » et de « ballet de cour » amalgamés. L'arie à reprises ou *da capo* elle-même y garde les allures d'une sorte d'arioso-récitatif essentiellement dramatique, plus conforme aux théories pseudo-réformatrices tambourinées par la galerie plumitive qu'au génie propre du musicien. On n'y reconnaît point, ou mal, le mélос émané d'une harmonie virtuelle en quoi consiste le lyrisme poignant d'*Orphée*, et pour nous intéresser musicalement aujourd'hui à cette déclamation préwagnériste, il manque le rappel de motifs et le développement thématique d'une polyphonie orchestrale acolyte. La muse de Gluck chausse ici un cothurne euripido-voltairien de psycho-ratiocinationalisme aussi suranné que factice dont elle nous semble bien souvent avoir les pieds nickelés. Il advient cependant qu'elle fasse craquer la chaussure empruntée et tels chœurs ou intermèdes nous transportent soudain en de charmantes oasis. Mais c'est dans la fameuse Ouverture que l'immātrisable génie de ce Teuton fougueux, bourru, entier, souple et retors s'est donné le plus librement et splendidement carrière. La manière neuve dont M. Ruhlmann a dirigé ce « poème symphonique » avant la lettre pourrait peut-être bien compter pour une révélation, au regard de la confusion créée par l'incertitude des textes et la divergence des arrangements de Mozart et de Wagner. En accentuant et conservant pendant 28 mesures la majestueuse lenteur du début, pour précipiter aussitôt le mouvement presque doublé jusqu'au retour final du motif de l'exorde, il semble bien qu'il ait montré, entre tous ses devanciers ou émules, la plus sûre intuition de la pensée perdue de Gluck. Je n'avais jamais entendu ainsi ce chef-d'œuvre, ni éprouvé ainsi sa beauté intégrale en son contraste de grandeur et de véhémence passionnée. L'hétérogénéité d'éléments, de caractère, de style, d'époques, dont *Iphigénie en Aulide* offre le complexe mélange, faisait de sa réalisation théâtrale aujourd'hui un problème hérissé de difficultés. Nul ne fut, certes, où et quand que ce soit, aussi brillamment résolu. En les louant d'avoir su chanter la musique de Gluck avec la justesse expressive à quoi tous atteignirent, et où M^{lle} Brohly parvint à se distinguer auprès d'une Lucienne Bréval,

(1) *Mercur de France*, juillet 1904: *Alceste*, Gluck et l'Opéra.

on aurait volontiers excusé chez les interprètes quelque embarras à dissimuler toujours l'impéritie du dramaturge librettiste, à sauver la longueur de démodés monologues, d'incontinentes ritournelles ou des silences attentifs aux non moins longs discours des chœurs par une mimique immuablement tutélaire. Cette indulgence toute prête s'avéra même superflue, secondés qu'ils étaient par un art de la mise en scène qui manifesta rarement à ce degré, en aussi ardue occurrence, une adresse, un tact et un goût décidément infailibles, dans les groupements, attitudes, entrées, évolutions de foules, suivantes ou comparses. Les deux merveilles décoratives furent le cortège de Clytemnestre et d'Iphigénie d'abord, sous l'enveloppement de l'adorable bienvenue chorale, puis la féerie des réjouissances nuptiales, avec son combat de lutteurs, ses danses capricantes ou voluptueuses de sphinx faunesques et d'esclaves encadrant de plasticité lascive la grâce de Régina Badet, pour égréner enfin, sur le mur du palais, la sculpturale apothéose d'un haut-relief de marbre enluminé. Bien mieux qu'une reconstitution de primitif hellénisme en l'espèce infidèle et très vraisemblablement choquante, cet ensemble imposait une illusion d'art homogène et magnifique où l'épopée et l'opéra, Troie Trianon, Homère et le Grand Siècle s'enchevêtraient et se fondaient harmonieusement. On doit, certes, féliciter hautement M. Albert Carré qu'il ait voulu monter *Iphigénie en Aulide*, mais on ne sait guère avec quels mots l'admirer, lui et M^{me} Mariquita sa collaboratrice, d'avoir tiré un tel vivant spectacle de ce qui eût pu rester peut-être surtout un bel enseignement d'histoire musicale, et d'avoir ainsi stimulé, voire trop souvent suscité, le plaisir de l'esprit par le ravissement des yeux.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Portraits d'hommes (chez Bernheim Jeune). — Pastels de M. Simon Bussy (galeries Durand-Ruel). — Eaux-fortes et gravures de M. Ferdinand Michl (7, rue Laffitte). — Etrennes d'art (43, boulevard Malesherbes). — Memento.

Très importante, très instructive, cette exposition de **Portraits d'hommes** dont M. Louis Vauxcelles prit l'initiative. Manifestation incomplète, c'est entendu, et très inégale, j'en conviens; mais je me demande où aurait pu commencer et finir une galerie *complète* des Portraits d'hommes. Et ne voit-on pas que l'inégalité même des cent quarante-quatre toiles exposées constitue un très précieux renseignement? Qui donc s'étonnera de constater une fois de plus l'impossibilité absolue de s'arrêter un instant devant des œuvres signées Jean Béraud ou Hermann Paul? Mais qu'ici ces mauvais tableaux fassent particulièrement horreur, c'est significatif. Qu'ici M. Anque-