

tes, de MM. Henri Kéroul et Albert Barré (29 janvier).—Athénée: *Le Boute-en-train*, comédie vaudeville en 3 actes, de M. Alfred Athis (30 janvier).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

CONCERTS LAMOUREUX : L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* et M. Vincent d'Indy.
—CONCERTS SECHIARI : Quatre ouvertures inédites de Wagner : *Christophe Colomb*, *Polonia*, *Rule Britannia*, *le Roi Enzo*. — Memento.

Les lecteurs du *Mercur*e n'ont pas oublié sans doute le jugement sévère porté par M. Vincent d'Indy, dans *Comœdia*, sur la représentation d'*Iphigénie en Aulide* à l'Opéra-Comique. Les incidents qui s'y greffèrent lui ont donné d'ailleurs une exceptionnelle publicité, mais en faisant dévier le débat à des discussions personnelles dont le rapport avec l'*Iphigénie* susdite demeure insaisissable à maints esprits impartiaux. Quoi qu'il en soit, la question restait entière, et, huit jours après avoir été répondre aux digressions sur un terrain fort étranger à la musique, il semble que M. V. d'Indy ait voulu la vider par des arguments plus pertinents. L'auteur de *Fervaal*, on s'en souvient, avait émis cette assertion que, « dans les airs dramatiques de Gluck, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir *trois* mesures qui gardent le même mouvement ». Il ajoutait même que, « dans une seule mesure, on rencontre parfois deux ou trois mouvements différents ». Ce qu'il avançait à l'égard des « airs dramatiques », M. V. d'Indy le pense aussi vraisemblablement du surplus, hormis peut-être les ballets, car, pour le démontrer, il employa l'**Ouverture d'Iphigénie en Aulide**, que l'opinétre indisposition de M. Chevillard lui fournit l'occasion de diriger aux Concerts Lamoureux. Et certes la démonstration fut loyale. Il y alla carrément, si j'ose m'exprimer ainsi, sans suggérer l'évocation de l'adversaire *in artibus* qu'il eût aimé convaincre plutôt que souhaité vaincre. Je n'affirmerais pas qu'il y ait mis « parfois trois mouvements différents dans une seule mesure », mais on ne peut pas dire que l'orchestre ait joué bien souvent beaucoup plus de « trois mesures dans le même mouvement ». Le résultat, je le confesse, m'apparut des moins convaincants. Le sujet, cependant, prêtait plus que tout autre à l'expérience. On n'y reconnaît pas seulement l'acte précurseur d'où surgit le romantisme expressif des Ouvertures de Méhul, de Beethoven et de Mendelssohn, on découvre en ces pages fougueuses le germe déjà fécondé du Poème symphonique. Pourtant, à entendre haleter cette admirable musique en des soubresauts convulsifs coupés de soudains figinolages, on avait l'impression d'une très vieille dame essoufflée, cramoisie, pénible à regarder, pour vouloir essayer de faire un tour de valse avec ses jambes engourdies par l'âge et sa taille guindée aux révérences du menuet. Jamais peut-être, autant qu'en ces transports.

désordonnés, le Chevalier ne me sembla si décrépité, si engoncé sous sa perruque, si perclus dans l'habit brodé au jabot maculé de tabac encore humide après la prise. Et, si cet avis n'offre, en somme, que le discutable énoncé d'un sentiment individuel, il peut se justifier par des raisons moins subjectives.

M. V. d'Indy n'est point l'innovateur de cette « Danse des Morts » des chefs-d'œuvre. La mode nous en vint d'outre-Rhin, importée, sauf erreur, par « l'élégant » M. Weingartner. Sous prétexte d'« expression », de « vie », un virtuosisme interpréteur déchaîna sur les maîtres défunts l'implacable « génialité » d'une armée de *Kapellmeister*. Malgré la gêne éprouvée par certains, Beethoven est assez près de nous pour supporter à la rigueur ce tripatouillage arbitraire. Mais ses effets s'attestent de plus en plus fâcheux à mesure qu'on remonte dans le passé. C'est que, si l'âme humaine apparaît de tout temps identique en son tréfonds innombrable et nuancé de réactions sentimentales, les moyens de les exprimer par le canal de l'art musical ont notablement varié selon les époques, et, parmi ces moyens, celui qui s'est le plus profondément transformé depuis deux siècles est assurément *l'orchestre*. Outre que sa composition s'est considérablement modifiée peu à peu pour aboutir à la richesse équilibrée des nôtres, rien qu'en lisant les lamentations de Berlioz, on peut mesurer quel abîme sépare les exécutions d'il y a une centaine d'années et celles à quoi nous sommes accoutumés désormais. On pourrait objecter que, chez nous, en anéantissant tout d'un coup l'organisation de notre musique nationale par la ruine des maîtrises et la suppression de subsides traditionnels, la tourmentée révolutionnaire avait préparé et causé l'infériorité subséquente de nos orchestres. Toutefois, l'enthousiasme de Wagner et de Mendelssohn pour notre Habeneck et sa *Société des Concerts*, aux environs de 1830, divulgue à tout le moins que nos voisins alors n'avaient pas mieux chez eux. Et, si nous entendions aujourd'hui, cependant, cet ensemble illustre et si rare, peut-être y aurions-nous quelque désillusion. Son plus ardent admirateur, en tout cas, le vantait simplement d'être arrivé à « jouer la musique comme elle est écrite », c'est-à-dire avec toutes les nuances marquées et dans le mouvement prescrit par l'auteur. Et il semble bien que ce fût, au moment dont il s'agit, l'idéal suprême accessible aux masses orchestrales. Les objurgations postérieures et contradictoires du même Wagner à ses compatriotes aux fins de les induire à *varier le mouvement* chez Beethoven (1869), la préface de Liszt exigeant analogue interprétation de ses *Poèmes Symphoniques*, prouvent que, jusqu'il y a peu, une pratique de ce genre était inconnue aux orchestres allemands ou autres, qui ne s'y soumirent pas sans résistance. Et, s'ils n'en usaient point auparavant, c'est qu'ils n'en étaient pas capables. Du vivant de Beetho-

ven, un orchestre avait déjà bien du mal à réaliser, en gardant sans broncher le mouvement initial, des nuances relativement nouvelles. Le *crescendo* et le *diminuendo* ne datent que de la direction célèbre de Cannabich à Mannheim (1775-1778), où Mozart les connut pour la première fois ; ce qui explique l'absence de ces indications dans les partitions ou parties antérieures. Et, si nous reculons un peu plus loin, c'est bien pis. Dans son *Dictionnaire de Musique* (1767), Rousseau nous renseigne amplement sur ce qui se passait à Paris avant la venue de Gluck. Chez cet orchestre de l'Opéra, qui devait jouer *Iphigénie*, Rousseau déplore entre autres choses :

... 7^o le bruit insupportable du bâton de son chef, qui couvre et amortit tout l'effet de la Symphonie ; ... 9^o pas assez de Contrebasses et trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur manière, étouffent la Mélodie et assomment le spectateur ; 10^o enfin le défaut de *Mesure* et le caractère indéterminé de la Musique Française, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'Orchestre, au lieu que l'Orchestre doit régler l'Acteur, et où les Dessus mènent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

Encore que la dernière observation puisse sembler d'abord donner quelque raison à M. V. d'Indy en ce qui concerne les « airs dramatiques », ce reproche même, néanmoins, du « défaut de *Mesure* », et d'une « *Mesure* » aussi vigoureusement assénée sur le bois d'un pupitre, trahit les habitudes des auditoires contemporains et dénonce, avec la difficulté d'obtenir un ensemble correct, l'impuissance d'un orchestre de qualité semblable ou approchante à un chromatisme dynamique d'ailleurs totalement ignoré en l'espèce, et duquel on ne découvre pas la moindre trace à l'égard, pour le moins, des pièces purement instrumentales. Car, si l'italianisme de Jean-Jacques, non sans quelque partialité plausible, estime cet orchestre parisien un des plus mauvais de l'Europe, ni dans les textes, ni dans les œuvres, on ne saurait trouver de quoi légitimer la présomption que ses rivaux aient plus que lui pratiqué, au cours d'un morceau symphonique, des variations ou contrastes expressifs de mouvement dont tous étaient également *incapables*. Un des plus tangibles motifs de cette incapacité matérielle d'un ensemble orchestral à une exécution à la fois libre et sûre, nuancée et souplement mouvementée, était l'imperfection des instruments en usage. Les améliorations des facteurs au mécanisme, aussi bien de la tardive clarinette que des flûte, hautbois et basson, ses devanciers, sont l'œuvre du xix^e siècle et en particulier, de Böhm. Il y a quarante ans à peine qu'on commença d'admettre au concert les cuivres à pistons, d'où s'ensuivit, pour toute l'étendue des cors et des trompettes, la sonorité uniforme et l'aisance de jeu actuelles.

Or, les musiciens de toute époque ont composé avec et pour les

moyens de leur temps, et, même alors qu'ils en devançaient peu ou prou les possibilités, secouant la torpeur de praticiens routiniers et déterminant quelque progrès, il leur fallait fatalement compter avec la réalité contemporaine, en subir les nécessités, s'accommoder de ses ressources afin de pouvoir s'en servir. Aussi ont-ils, non pas seulement écrit, mais *pensé* diversement selon les facultés diverses des moyens choisis parmi ceux à leur disposition. En appliquant à son orchestre, le *rubato* prêté à Beethoven au piano, on méconnaît combien, dans l'un ou l'autre cas, l'écriture y est différente et l'adéquation « expression » corrélatrice : comparées au détail fouillé de telles de ses Sonates, les Symphonies de Beethoven sont des fresques. C'est insensiblement que l'exécution orchestrale atteint la souplesse intégrale dont nous jouissons quelquefois aujourd'hui. Sans doute, il serait parfaitement absurde de priver tout à fait les œuvres du passé d'aussi précieux avantages. Mais, à y introduire sans précaution ni frein des éléments d'expression ignorés des artistes créateurs, parce qu'alors inexistants, on risque de les défigurer parfois jusqu'à quelque caricature. On impose à un organisme impropre la violence d'exercices qui deviennent pour lui des dislocations d'acrobate, et dont sa raideur éventuelle est soulignée. Au lieu d'« expression » et de « vie », on suscite l'incohérence d'une agitation plus ou moins ostensiblement sénile. Est-ce donc si ardu d'acquérir une mentalité quelque peu « objective » à l'endroit du passé ? En ce temps de critique historique et d'« éditions originales », n'est-il pas singulier qu'on dédaigne à ce point les conditions d'« exécution originale » avec leurs conséquences ; qu'on substitue sans embarras les us et les coutumes de notre modernité virtuose et réaliste aux milieux respectifs et à l'ambiance inéluctable où ont vécu, senti, pensé, créé les maîtres qu'on évoque ? C'est avant tout de cet anachronisme intrinsèque que pâtit, à mon humble gré, cette Overture d'*Iphigénie* dans l'interprétation d'indyste. Et ses méfaits sont plus profonds qu'on pourrait croire. En mélodramatisant ainsi l'inspiration de Gluck, on travestit la caractéristique essentielle de son génie, ce *lyrisme* de pur musicien, traducteur, non d'action, mais d'état d'âme, et contre quoi le « tragédisme » en vogue à l'Opéra ne réussit jamais à prévaloir malgré tous les efforts du Chevalier à s'en assimiler le style pour être assuré du succès. Cet art, un peu simpliste à nos oreilles, mais de large et harmonieuse envergure, en apparaît rapetissé, déchiqueté en lambeaux mièvres ou disparates, émasculé, par ces accès d'une hystérie caduque, de la robustesse sonore en quoi survit pour nous sa plus sûre beauté.

§

Les quatre **Ouvertures inédites de Wagner**, que M. Se-

chiari nous révéla en deux séances, ont surtout la valeur d'un document d'où découle peut-être un exemple. Ce sont des œuvres de jeunesse, et de prime jeunesse, composées entre seize et vingt ou vingt-trois ans. Sans doute, à maint mélisme et dans la trituration des timbres, on y peut reconnaître déjà la personnalité du signataire, toutefois quoique perçant sous un imbroglio d'influences le plus bizarrement panachées. A côté de l'authentique filiation Weber-Bethoven, on y rencontre des relents falots d'italianisme ou des vulgarités d'orphéon encadrant... Auber en personne et dans ses plus fichus quarts d'heure. Mais on y est aussi frappé, comme d'un vent de tempête au visage, par un débordement de vie exubérante, inouïe, formidable. Un torrent de force impatiente y roule scories et limon pêle-mêle en son lit d'écume folle et de clameur. En présence de ce paroxysme inconscient, jetant brutalement la gourme juvénile du musicien qui plus tard fit *Tristan*, on songe irrésistiblement aux essais circonspects de nos jeunes et combien plus « sçavants » contrapuntistes, et même aux délicates aquarelles harmoniques dont le savoureux pointillé nous charme et peut-être nous hypnotise. Nous avons certes plus de « goût » que nos voisins teutons, et nous sommes assurément parvenus plus loin qu'eux dans l'évolution musicale, mais peut-être nous plaisons-nous trop à figurer des miniatures. Est-ce respect timide, défiance, probité, lassitude de race ? Il semble que nous nous attardions volontiers à flirter avec la Muse ardente, à la combler d'égards, sinon de madrigaux, pour ne la posséder suavement que parée de bijoux symétriques et nippée de dessous soyeux. Longtemps après comme au lendemain du contrat passé devant notaire conservatorial ou quelconque, on dirait que nous avons peur d'y toucher, de froisser le plissé de sa robe, de déranger l'édifice ondulé de sa coiffure ou de meurtrir son épiderme par un geste de passion trop brusque. C'est toujours d'outre-Rhin que, non sans brutalité, pesanteur ou pathos, se manifestent à nous les variables aspects de ce qu'on nomme « la puissance ». Et, au milieu de notre art subtil, encore qu'issu de la nature, on peut rêver qu'après celui d'un Richard Strauss l'exemple de l'adolescent Wagner incite, chez nous, quelque jeune à démontrer qu'il a, non seulement quelque chose dans le ventre, mais autre chose itou, qu'on énonce parfois en sifflant.

MEMENTO. — A noter sans plus aujourd'hui l'insoupçonnable métamorphose de notre Opéra National, dévoilée par la représentation de *Faust*. Certes, tout n'y fut point parfait, et l'ensemble souffrit çà et là peut-être de quelque inexpérience autant que du laps si court écoulé depuis la transmission des pouvoirs. Mais, tout de même, quelle différence ! D'abord on y travaille, à l'Opéra : certain jour on y répéta, paraît-il, jusque passé trois heures du matin ! On éprouve agréablement les effets de cette assi-

duité nouvelle, doublée visiblement de l'entrain d'une bonne volonté unanime. Tels décors de M. Pierre Lagarde, enfin, montrent que l'intrusion d'un non-professionnel, dans ce domaine spécial de la peinture, peut avoir les plus heureux résultats. Le jardin de Marguerite et la vieille cité germanique endormie sous la neige, à l'abri de sa cathédrale et de sa forteresse, sont deux tableaux de chevalet qu'on était tout joyeusement ahuri de contempler en cet endroit, et dont le réalisme poétique, un peu discret de teintes, minutieux et fondu, procure une impression assez neuve au théâtre et fort propice à l'illusion scénique. Une interview récente nous confia que M. Gailhard se préparait à dépenser ses 97 fr. 50 de bénéfice en s'en allant chasser le tigre au Bengale. Que n'y est-il parti plus tôt !

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Peintres et marchands. — Expositions Van Gogh (chez Bernheim jeune, rue Richepanse, et chez Druet, rue du faubourg Sainte-Honoré). — 45 tableaux de Sisley (Galeries Durand-Ruel). — Lithographies de M. Belleruche (Galeries Henry Graves, 18, rue Caumartin). — Le Groupe de l'Abbaye (49, rue Laffitte). — Peintures et études de MM. Baruetta-Asteinsa, Henry Déziré. — Memento.

Peintres et marchands. — Un de mes amis, peintre de grand talent, a reçu d'un puissant marchand de tableaux, auquel il avait proposé une exposition d'œuvres récentes, une lettre qu'il me communique. Elle est suggestive. Le passage qu'on en va lire — et que j'en crois pouvoir citer sans indiscretion, car il n'y a là rien de confidentiel — jette un jour révélateur sur les relations actuelles du peintre et du marchand, et notamment sur la psychologie de celui-ci :

... Nos galeries ne sont pas libres, et d'autre part j'ai renoncé, à moins de circonstances exceptionnelles, à y faire des expositions d'œuvres de jeunes artistes. Celles qu'ils organisent tous les jours et de tous les côtés ont eu pour résultat de fatiguer les amateurs par leur fréquence et de tuer le commerce des tableaux modernes. Nos clients ne s'intéressent plus qu'aux maîtres anciens ou tout au moins à ceux dont les œuvres sont devenues rares.

Appréciez-vous le style hautain, lointain, seigneurialement ironique de cette déclaration ? Mais il est surtout comique parce qu'il suppose une rupture de proportions, une inversion de rapports vraiment extraordinaire. Sur ce ton, toutefois, les relations entre artistes et marchands ne vont-elles pas, tout à l'heure, devenir quelque peu difficiles ? « — Est-il bien nécessaire que je vous serre la main ? » disait Puvis de Chavannes à je ne sais quel marchand, dont il laissa la main tendue et vide. Aujourd'hui, c'est le marchand qui refuse l'étreinte ; je crois qu'il fait un faux calcul. Les artistes ont pu bénévolement encourager cette étrange outrecuidance — en tendant la main les premiers, trop souvent ; — mais, dans son propre intérêt, que le marchand n'abuse pas d'une situation fautive. C'est une excellente