

Et je vois, comme un merle en sa cage enfermé,
L'amour, entre tes os, rêvant sur une patte.

MÉRY. »

Cette communication me permet de vous écrire et de me dire votre serviteur.

EMILE PROUZARD.

28, rue Amiral-Courbet, Saint-Nazaire.

Ces lettres commencent à m'amuser. J'en recevrai peut-être une, un jour, de M. Hébrard, m'offrant de faire la critique dramatique au *Temps*. Cela doit joliment vous poser dans le monde du théâtre, et à en juger par ce que fait M. Adolphe Brisson, le talent et l'intelligence ne sont nullement indispensables. Ceserait même plutôt le contraire.

MEMENTO. — Théâtre Montparnasse : *C'est la loi*, drame social en un acte, de MM. Max du Veuzit et George Lomelar (8 février). *Yoritomo*, Un drame au Japon, pièce en 1 acte de MM. Bonis Charancle et Romain. *Passion perverse*, L'invertie, pièce d'avant-garde en 4 actes de M. Bonis Charancle (29 février). — Théâtre Fémina : Représentations de la Renaissance du Beau. *Le Nirvanâ*, poème dramatique en 1 acte de M. Paul Vérola, musique de scène de M. Tiarko Richepin (17 février). — Ambigu : *La Bête féroce*, pièce en 5 actes et 8 tableaux, de MM. Jules Mary et Emile Rochard (14 février). — Cluny : *Les Tribulations d'un gendre*, vaudeville en 3 actes de MM. Grenet Dancourt et Eugène Héros (20 février). — Théâtre Molière : *L'Homme de Proie*, pièce en 3 actes, de MM. Maurice Lefèvre et de La Porte. *Le Forçat innocent*, pièce en un acte de M. Clément Rochel (21 février). *La Bonne entente*, comédie en un acte, de M. Maurice Lefèvre. *Un malade par procuration*, vaudeville en un acte, de M. Octave Bernard (29 février). — Grand-Guignol : *L'Angoisse*, pièce de MM. Pierre Mille et C. de Vylars. *Les Bâtons dans les roues*, pièce en 2 actes de M. Robert Dieudonné. *Le Cyprin*, pièce de M. Charles Martel. *Les Nuits du Hampton-Club*, pièce en 3 tableaux de MM. Mouezy-Eon et Armont. *Les Donadieu*, pièce de MM. Maurice de Féraudy et Jean Kolb (22 février). — Théâtre de l'Œuvre : *Hypathie*, drame antique en 2 parties et en vers, de M. Barlatier, musique de scène exécutée sous la direction de M. Eugène Laperrière. *Acquitté*, pièce en un acte de M. Camillo Antona-Traversi, traduite de l'italien par M. Lécuyer (25 février). — Châtelet : *La Revue du Châtelet*, revue en 3 actes et 28 tableaux, de MM. Henry de Gorsse et George Nanteuil, musique nouvelle et arrangée de M. Marius Baggers (1^{er} mars).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

SCHOLA CANTORUM : *Euryanthe*, de Weber. — OPÉRA-COMIQUE : *Ghislaine*, de MM. Guiches et Frager, musique de M. Marcel Bertrand. — *La Habanera*, poème et musique de M. R. Laparra.

Par une curieuse rencontre, quelques jours après la *Symphonie en do majeur* de Schubert aux Concerts Lamoureux, la Schola em-

pruntait la salle Gaveau pour y donner une importante sélection d'**Euryanthe**. Les ancêtres jumeaux du romantisme musical, qui devait remplir tout le xix^e siècle, surgissaient ainsi côte à côte, évoqués du mirage brumeux d'une gloire presque centenaire, mais pour nous surtout « consacrée » par l'histoire ou la tradition. Tout ce que je disais de Schubert, il y a deux semaines, pourrait à bien peu près s'appliquer à Charles-Marie de Weber (1786-1826), son aîné de dix ans, et qui le précéda dans la tombe, y précédant de neuf mois Beethoven. Et ici, souligné sans doute par la diversité des genres exploités, le contraste est plus saisissant encore entre de tels *contemporains*, plus tranché qu'à l'égard du « pur musicien » Schubert. L'œuvre entier de Beethoven en paraît reculer comme dans un « passé classique », tandis qu'avec le « romantisme » de Weber semble rayonner l'aube des avenir que nous vécûmes et que nous poursuivons. C'est une ère nouvelle que semble soudainement proclamer ce mélus inconnu jusqu'alors, dont la seule *harmonie* est la moelle et l'essence. A l'examen des prodromes et des suites, on y reconnaît la libération à la fois la plus profonde et la plus nette constatable dans l'évolution sonore depuis Monteverdi et avant Claude Debussy. Certes, aussi bien là que pour la libération debussyste ou monteverdienne, cette soudaineté n'est qu'apparente, mais, quoique plus ou moins longuement préparés dans l'un ou l'autre cas, ce sont trois faits de même ordre et de portée semblable qui marquent des points de repère, des tournants décisifs dans le développement de l'art musical. D'une façon générale, en effet, d'insensible et séculaire évolution de l'*harmonie* apparaît liée à une évolution sensorielle, qui semble résulter d'un instinct indépendant peut-être de tout art, et qui, à tout le moins, s'accomplit longtemps comme en marge de la musique professionnelle embastionnée de scolastique. On s'explique ainsi la réalité de certaines « ambiances harmoniques », variables selon les époques et tangibles respectivement dans chacune, et leur répercussion éventuellement tardive ou circonspecte néanmoins dans les œuvres de l'art savant. L'assaut livré au *contrepoint* par l'*homophonie*, avec les débuts de l'opéra florentin (vers 1600), fut la première attaque ouverte contre la docte et vénérable forteresse. L'ennemi, à la vérité, était d'ores et déjà dans la place, et la polyphonie vocale de notre xvi^e siècle est basée sur une harmonie consonante ; mais cette « homophonie » révolutionnaire déniait précisément le principe même de la « polyphonie ». Au lieu ou en face de ses combinaisons intellectuelles, elle intronisait dans l'art la simple « mélodie accompagnée » des chansons et danses populaires, et le génie de Monteverdi fut d'y réaliser avant tous la prime émancipation de « l'harmonie dissonante naturelle ». L'assimilation et l'exploitation artistique de ces ressources occupèrent les deux siècles postérieurs.

On y voit se préciser le concept de « tonalité » et s'affirmer celui de la « modulation » corrélatrice, d'où découle un élément d'unité spécifique qui permet et détermine, dans les « formes », une variété, souplesse et liberté croissantes, sans danger pour une cohérence intrinsèquement assurée. On peut suivre l'évolution libératrice à la trace dans la musique instrumentale, — surtout d'abord chez les clavecinistes anglais, italiens et français, — et, parallèlement, au théâtre ; on y éprouve peu à peu l'efficacité grandissante d'un lyrisme incarné par une inspiration toujours plus consciemment harmonique ; on y rencontre, entre autres moins illustres, Couperin, Scarlatti, Rameau, Gluck et enfin Mozart. Mais, avec celui-ci, on découvre que cette évolution aboutit pas à pas à la création de « formes » non moins stéréotypées que jadis, encore qu'autres, armature imposée de la sonate, du quatuor ou de la symphonie dans la musique pure, et des airs « de bravoure », *da capo* ou « de concert » à deux compartiments dans l'opéra. On s'aperçoit que la « polyphonie » n'a pas perdu grand'chose au change ; que la candeur du bonhomme Haydn saupoudre de charme et d'humour l'abstraction de ses combinaisons intellectuelles, tandis que le finale de *Jupiter* en magnifie la plausible et désinvolte puissance. On remarque que cette harmonie, d'abord renouvratrice, est devenue prétexte à théories conventionnelles et dogmatiques, codifiées par des magisters praticiens y perpétuant l'antique contrepoint sous le manteau du « style sévère », et légiférant les accords, enchaînements, modulations autorisés dans le « style libre ». Bref, on constate ici derechef, coïncidant avec l'ère *classique* allemande, la cristallisation nouvelle d'une musique « savante », de plus en plus étrangère à son origine oubliée, d'harmonie désormais fixée, — et on constate en même temps l'avènement d'une « mélodie classique », fruit de cette culture spéciale et fermée, correspondant aux éléments harmoniques ou rythmiques assimilés et dorénavant abstraits, de contour, période, mélismes et couleur reconnaissables jusque dans les ultimes productions de Beethoven, sans compter le néo-classicisme subsidiaire. Au milieu de ce concert quasiment « de musique de chambre », la mélodie de Weber semble résonner tout à coup comme la voix d'un cor jaillie du fond des bois dans la nuit. A son appel, on dirait que tout un monde endormi se réveille, peuple enchanté de la nature invisible, gracieux fantômes de légendes, de cette légende anonyme que crée ingénument la muse populaire. Et le chant qui s'élève alors est aussitôt compris de tous. On n'a pas besoin de l'apprendre ; rien qu'à l'entendre, on le sait par cœur, et on le chante au village comme à la ville, à l'atelier comme au salon. L'apparition du *Freischütz*, en 1821, fut une sorte de coup de tonnerre dans le ciel « classique », et son retentissement dans les masses dénonce l'émanation profondément populaire de la mélodie

weberienne. Elle répondait évidemment à une « ambiance harmonique » méconnue, sinon peu ou prou dédaignée par les mandarins polyphonistes, ou entravée dans son action par les conventions scolastiques. Et, en effet, cette mélodie nouvelle s'accuse dès l'abord impropre, à priori, à la trituration thématique particulière au classicisme. Sa personnalité harmonique est trop concrète et trop incisive pour s'y prêter sans gêne et sans dommage. Idoine à rénover intimement la matière expressive des « formes » régnantes, elle y ressemble pourtant quelque peu à une intruse, elle détonne en cet organisme élaboré sans elle, à moins que, pour s'y adapter, elle ne se défigure, comme étranglée par l'adéquat carcan de la « mélodie classique ». C'est ainsi que le romantisme de Schubert apparaît fréquemment travesti. L'inspiration de Weber se divulgue plus inassimilable encore que celle de son jeune émule, et c'est aussi pourquoi l'emploi des formes de son temps est le point faible de son œuvre. Plus fâcheusement peut-être que chez aucun de ses contemporains, nous en ressentons aujourd'hui une impression de suranné décevant parfois à l'excès, mais que domine inconsciemment un sentiment de disparate, de discordance incoercible dont l'antithèse, à notre insu, nous choque presque autant dans l'admirable *Sonate en la bémol* que dans les « airs d'opéra » les plus beaux et les plus célèbres. C'est que, entre la forme et son contenu, l'incompatibilité est *essentielle*. Grâce à cette incompatibilité féconde qui dénude brutalement, à la barbe de Beethoven, la caducité des moyens propres à la « mélodie classique », tout le génie de Weber est dans sa *mélodie*, dans sa « mélodie romantique », issue d'une harmonie naturelle, reçue des lèvres du peuple et dévoilée à son instinct. Il paraît délicat d'apprécier sûrement ici le rôle de l'artiste innovateur dans cette évolution du sens harmonique qu'on voit une fois de plus renouveler l'art musical. Weber trouva-t-il son bien tout fait dans une ambiance préalable, ou y provoqua-t-il l'explosion de pressentiments plus ou moins vagues ? Il est remarquable que cette métamorphose de l'inspiration mélodique fut à peu près unanime en Europe au commencement du dernier siècle. On peut s'en expliquer la popularité de notre opéra-comique et du mélodisme italien au théâtre ; l'exploitation du folk-lore autochtone ou exotique au concert ; le succès immédiat des lieder de Schubert et des romances ou ballades analogues. A la distance où nous sommes, cependant, on n'y éprouve nulle part aussi péremptoirement que chez Weber la sensation de ce que nous qualifions « romantisme », — et cela, nulle part aussi profonde, authentique et précise où que ce soit *avant Richard Wagner*. Cette constatation nous révèle à soi seule la portée de l'œuvre de Weber dans l'évolution musicale. De quoi que sa mélodie puisse être redevable à l'ambiance contemporaine, qu'il ait, à l'instar de Monteverdi

peut-être, appris ou non du peuple le secret rédempteur, c'est de Weber que date l'ère de libération décisive où l'harmonie gouverna désormais souverainement la musique et permit à l'art affranchi de devancer enfin la muse populaire, avec Claude Debussy, en déchiffrant spontanément *la nature*. Le mélос de Weber, c'est déjà l'art de Wagner, non seulement en puissance, mais en acte, et *Euryanthe* (1823) se démontre plus près de *Lohengrin* (1847) que même le *Vaisseau Fantôme* (1842). C'est ici, un quart de siècle à l'avance, l'identique syntaxe harmonique et modulatrice, le même langage sonore, et çà et là, les mêmes mots disant les mêmes phrases dans l'homonyme éclat de pareilles sonorités lumineuses. Et, comme avec François Schubert, on peut mesurer le génie de celui qui, malade et presque agonisant, terminait le radieux *Obéron* (1826), et puis mourait six mois avant quarante ans révolus, juste à l'âge où Wagner commençait à peine son *Rheingold* (1853). Lequel des deux l'emporterait en gloire, si le second n'avait vécu plus vieux ?

§

Ay ! — Salado ! — Et disloque ! Benh ! — Bon profit ! — Que jaleo ! — Cette conversation mouvementée, sur quoi se lève le rideau, peut n'être pas très claire, évidemment, à qui ne sait pas l'espagnol ; mais, du moins, en comprend-on tout de suite que çà se passe en Ibérie, malgré les deux mots de français dénotant l'intention de l'auteur de se servir aussi de notre idiome. Le livret de *la Habanera* n'est pas chiche de ce jargon couleur locale assez déconcertant parfois. Il s'émaille de *navaja*, de *novio*, *novia*, *cuarto*, *canalla*, *bur-racho*, *bruto*, de *Callan ! Valgame Dios ! Paloma mia ! Sangre de Dios !* lesquels, pour un bon public parisien, réclameraient un dictionnaire, et qui nonobstant s'enchevêtrent, secondés de quelque latin, en rimes d'une intrépidité à l'occasion fort peu banale :

... C'est vrai, père, il n'est plus....

Prends sa main, tiens, tiens... — Qu'elle est froide !

Il est mouillé... — Père, il a plu

Partout de son sang... Ah !... — Roi de

La terre, roi du ciel ! — Moisson

D'or ! — Sang divin ! — Jésus ! — *Virgen !*...

— Priez pour lui... — Recevez son

Ame... — *De Profundis !* — Amen !...

— Du courage... — On te vengera...

— Sois fort pour les consoler, Ra-

Mon !...

En dépit de Pindare évoqué par ce « Ramon » coupé en deux, ce versificotage paraîtra sans doute à certains pour le moins surérogatoire en l'espèce, car la musique fait excellent ménage avec la prose.

Il suffirait à dépouiller de tout caractère artistique la lettre du poème au détriment de son esprit. Celui-ci est des plus rudimentaires, dénué de la moindre psychologie un peu intime, alors qu'il s'agit là de conflits purement sentimentaux dénoués par l'hallucination, la mort et la démence. Il en résulte un spectacle brutal, déchiqueté, superficiellement pittoresque et macabre, où quatre aveugles et un spectre assaisonnent le « verisme » à la mode italique d'un Maeterlink de Grand Guignol et d'un Edgar Poe d'Ambigu. Spectacle adroit pourtant à quelques égards, mais des moins nobles ; d'une adresse concertée de gros effets, malagme de chahut, de clair de lune, de cimetière et de pathologie. Spectacle court, à la fois, et trop long parce que languissant et vide dès que s'interrompt un instant le mimodrame du geste violent ou de la fantasmagorie funèbre. La musique seule eût pu soutenir l'intérêt du dernier tableau, dans les tombes. Mais la musique de M. Laparra est la sœur de sa poésie — sans toutefois l'originalité qu'y distillent rimes, enjambements et charabia. Poncive dans le pathétique, criarde ou terne ailleurs, quelconque imperturbablement, elle serait « wagnérienne » en ce sens qu'elle est subordonnée passivement au mélodrame qui s'alourdit de son poids mort. Décors, interprétation, mise en scène furent ce qu'ils sont d'habitude à l'Opéra-Comique. Et c'était presque une tristesse de voir tout cet art gaspillé au profit d'un ouvrage qui en contient si peu, encore que l'auteur ait ici, avec ses vers et sa musique, pincé les cordes des deux lyres.

Si ce spectacle obtient quelque succès, c'est à M. Albert Carré qu'il en devra l'aubaine au dam des muses galvaudées. *Ghislaine*, qui l'accompagna, ne pourrait pas en dire autant. Un vieux décor de *la Pille de Roland* lui fut offert pour cadre et l'encadra tant bien que mal. Une interprétation décente, assurément, la servit moins mal qu'assez bien. Un joliment joli petit ballet constitua le désuet intermède d'une histoire puérile et honnête à souhait, mais pas très limpide, de quoi des vers de mirliton palliaient heureusement la longueur et facétieusement le tragique. M. Marcel Bertrand, qui para de sons ce poème, a respiré jusqu'à ce jour les roses de vingt-trois printemps. Il a le temps de cueillir des lauriers, et peut-être en récoltera-t-il quelques rameaux dans son automne. Son âge excuse, en l'expliquant, le défaut d'originalité de son art. Il s'y trahit sous l'influence alternative ou mélangée de Saint-Saëns et Wagner. On peut choisir de plus récents modèles. Ceux-là du moins ne sont plus dangereux pour la jeunesse, surtout dans l'amalgame hétérogène, et on ne trouverait guère école de sincérité plus sûre. Aussi est-ce la qualité dont on est agréablement frappé d'abord en écoutant *Ghislaine*, et grâce à quoi on y croit découvrir par moments autre chose déjà que de simples promesses. Sans doute, on reconnaît bientôt son illusion.

Cependant les promesses restent, justifiées par un talent réel en son inexpérience et ostensiblement inhabile aux ficelles. Il vaut mieux, à vingt ans et en 1908, accoucher d'un décalque probe, quoique naïf, du duo de *Tristan et Isolde* que s'exercer aux trucs illustrés par les Massenet, Xavier Leroux et C^{ie}. Peut-être en déchaîne-t-on moins aisément les bravos d'un auditoire dominical, mais c'est aussi probablement pourquoi il y a, dans *Ghislaine* au falot poème, dix fois plus de « musique » que dans *la Habanera*, sa roublarde voisine. M. Marcel Bertrand fera bien toutefois d'être un peu moins indifférent en matière de livret, et, d'autre part, de se payer la partition de *Peléas*, car, depuis que Wagner écrivit son *Tristan*, que Saint-Saëns admirait jadis, la musique a mûri de tout un demi-siècle. Il serait regrettable que la sincérité de M. Marcel Bertrand s'en aperçût trop tard.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Les « Vues de la Tamise » de Gaston Prunier (galerie Allard, 20, rue des Capucins). — Première Exposition de la Société d'Art Français (Cercle de la Librairie). — Exposition Vuillard (chez Bernheim jeune, 15, rue Richépanse). — Exposition G. Chénard-Huché (galerie Graves, 18, rue Caumartin). — *Écrits pour l'art*, par Emile Gallé (Librairie Renouard). — *La Morale des Lignes*, par Mécislas Golberg (Librairie Léon Vanier). — Memento.

L'aboutissement définitif à soi, dans la conscience, l'apogée, voilà l'instant heureux que marquent, dans la vie productive de Gaston Prunier, ces **Vues de la Tamise**. Récemment nous lui reprochions des'attarder un peu à des constatations acquises et certaines — dont il avait, du reste, été pour nous l'initiateur — et notamment à ces paysages des extrémités de la Ville où la nature et la foule se rencontrent sans s'associer. C'est qu'avec impatience nous l'attendions à l'instant, précisément, où s'accomplirait dans son œuvre l'accord entre deux termes extrêmes, entre l'agitation du monde humain et la grandeur des forces naturelles. Notre reproche n'était pas juste puisqu'à l'heure où nous le formulions la série londonienne, qui résout victorieusement l'équation, était déjà prête, mais notre impatience était légitime puisqu'elle correspondait au vœu de l'artiste lui-même : son vœu et notre désir, les voici réalisés dans cette œuvre harmoniquement diverse où, par une seule émission de beauté, s'expriment simultanément la nature, énorme et gracieuse, un peu ple avec les témoignages de sa vie longue, de son activité incessante, et l'intelligence ailée de sensibilité d'un peintre qui sait voir et qui sait dire sa propre vérité.

Jean Dolent écrit à Gaston Prunier :