

rire, a été jouée à merveille par MM. Bernard, Mosnier, Duard et M^{me} Delphine Renot :

MEMENTO. — Théâtre Molière : *Nos Magistrats*, pièce en 4 actes de M. Arthur Bernède (27 mars). — Théâtre des Arts. Spectacle d'inauguration du cercle dramatique « Les Essayeurs. » *Le Voyage de la Comédienne*, pièce en un acte en vers de M. Fernand Rivet. *Clapotin*, comédie dramatique en 3 actes de MM. A. Gandrey et Henri Clerc. *Le Ricochet*, comédie en un acte de M. Pascal Bonetti (4 avril). — Théâtre Cluny : *Qui qu'a ou Ninette ?* vaudeville-opérette en 3 actes et 4 tableaux, de MM. Jules Oudot et Jean Drault, musique arrangée par M. Lebailly (4 avril). — Comédie-Française : Représentation de retraite de M. Georges Baillet. *Ma Générale*, comédie en un acte de M. Jules Claretie. *La Revue de Pâques*, un acte en vers de M. Adrien Vély (4 avril). — Théâtre Sarah-Bernhardt : *La Courtisane de Corinthe*, drame en cinq actes et un prologue, de MM. Michel Carré et Paul Bilhaud. Musique de scène de M. Charles Levadé (8 avril).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

Maurice Ravel : *Rapsodie espagnole* — Richard Strauss : *Sinfonia domestica* ; *Prélude de Guntram*. — Vincent d'Indy : *Sonate pour piano*. — Claude Debussy : *Images*.

La Bataille de Vittoria fit plus pour la réputation de Beethoven chez les Viennois que tout ce qu'il avait publié jusqu'alors, y compris *Fidelio*, *Eroïca* et *Pastorale*. Il serait certes parfaitement absurde d'assimiler la **Rapsodie espagnole** de Maurice Ravel à cette piètre composition de circonstance en l'honneur du vainqueur de Waterloo. On peut observer néanmoins que c'est son œuvre la plus intentionnellement pittoresque et extérieure qui vient de valoir au musicien son premier franc succès, agrémenté d'un *bis*, auprès de l'auditoire plus ou moins abonné d'un de nos concerts dominicaux, que la *Barque sur l'Océan* avait, il n'y a guère, ostensiblement ahuri. On ne saurait trop se réjouir de cet heureux résultat, grâce à quoi un artiste jeune et discuté prend définitivement contact avec le grand public et s'y prépare ainsi sans doute un accueil mieux averti désormais, s'il n'est pas téméraire de prévoir, chez certains de ceux qui l'ignoraient hier, quelque curiosité de connaître demain ses ouvrages et de se familiariser avec son style et sa pensée. Au surplus, en dépit des réserves qu'on verra qu'elle suggère, cette dernière production de Maurice Ravel n'est rien moins qu'un simple morceau à effet, apte à être applaudi par quiconque. Assurément, elle pourrait sembler jusqu'à un certain point, elle aussi, « composition de circonstance », en tant que peut-être un peu hâtivement conçue dans son ensemble, où s'encadre une ancienne *Habanera* trop longtemps iné-

dite et que même on supposerait assez plausiblement le prétexte du reste qui l'accompagne aujourd'hui. Mais de nombreux exemples témoignent qu'une telle pratique, un tantinet hétérogène, se réclamerait aisément des précédents les plus illustres, et cette *Habanera* de 1895 fournit la preuve savoureuse que, dès sept ans avant que parût *Pelléas*, celui qui l'écrivit était en sûre possession de la langue harmonique dont il usa depuis. Sans doute aussi, ce triptyque sonore n'apprend, au demeurant, musicalement rien de nouveau sur le compositeur à ceux qui l'ont suivi jusqu'ici. Mais on ne peut guère exiger d'un artiste qu'il se renouvelle incessamment sans répit et, en sa spontanéité étincelante, cette *Rapsodie espagnole* n'en est pas moins une création merveilleuse à bien des égards. On y retrouve les plus séduisantes qualités du musicien, le charme, l'expression pénétrante, incisive d'une inspiration dont l'originalité s'accuse indélébile sous le masque adopté des rythmes ou mélismes exotiques. Un leitmotif de quatre notes égrenées assure l'unité symphonique, agrégeant, comme d'un écho lointain de rêve, la troublante poésie du *Prélude à la Nuit* et le grouillement de tumulte, de danses, chansons ou clameurs qui remplit l'ultime *Feria*, éclatante vision bariolée de contrastes et d'humour, rutilante de verve emballée, où on sent que l'auteur s'abandonna d'instinct, inconscient et ravi, au torrent de joie populaire qu'il déchaînait lui-même. D'un bout à l'autre enfin, la plus pure musicalité, une maîtrise absolue des moyens si invraisemblablement désinvolte qu'on ne songe pas un instant à admirer quelque « métier » dans un art aussi spontané. Et cependant, à écouter la *Rapsodie espagnole*, on éprouve une déception singulière et dont le reproche passerait en bien des cas pour un compliment : cela paraît trop court. Il semble que tout cela fut, à l'instar de la *Habanera*, élaboré pour le piano plutôt que pour l'orchestre et ce qu'on attend de sa masse. Aggravée fâcheusement par une fantaisie de M. Colonne, qui détacha la *Malaguena* du *Prélude* à quoi elle s'enchaîne, cette brièveté a de multiples inconvénients. En gros et en détail, elle rapetisse la composition tout entière, au détriment parfois du plus précieux de sa substance. On n' imagine guère les effets réalisés ici par le mélange inattendu ou la trituration des timbres. Il arrive souvent que cela ne ressemble à rien de ce qu'on put entendre auparavant et qu'on croie découvrir un orchestre inconnu, peuplé de voix nouvelles, où l'oreille harmonieusement déroutée hésite à reconnaître les accents des instruments familiers. C'est une féerie de sonorités neuves, mais si touffue, de si chatoyante richesse, que sa luxuriance souligne les menues dimensions des pièces où elle se déroule comme en un inlassable, mais étroit kaléidoscope. On ressent l'impression qu'il y a là de quoi instrumenter trois symphonies, et on serait presque tenté d'abord de critiquer un excès de recherche dans ce que la *Rapsodie espagnole* offre précisément de

plus remarquable. Car il semble qu'il y ait mieux à constater que les trouvailles d'une virtuosité prestigieuse en un aussi constant parti pris de rénovation des sonorités orchestrales.

Il ne manque pas de gens pour déplorer ces attentats à la routine et ce dérangement de l'oreille dans ses habitudes. On stigmatise volontiers d'artificielle toute altération apportée aux timbres coutumiers; on les prétend ainsi « dénaturés » par cette exploitation de ressources nécessairement inhérentes pourtant à leur nature sous peine d'inéluctable impossibilité. On ne voit pas au nom de quel principe ou de quel dogme on voudrait limiter à priori les facultés des éléments sonores, — pas plus d'ailleurs que leur diversité. L'inertie têtue des exécutants n'est pas un moindre obstacle à l'évolution de l'orchestre que, chez les musiciens, l'indolence des préjugés et la commode autorité des traditions. L'histoire démontre surabondamment qu'il serait injustifiable de le considérer comme un organisme intangible. Néanmoins, sa composition officielle n'a pas beaucoup changé depuis Beethoven. Il s'est accru surtout numériquement et ne s'enrichit guère que de la harpe, du cor anglais, de la clarinette basse et des tubas. Pourquoi n'y pas réintégrer le hautbois d'amour et le cor de basset, dont il fut appauvri vers la fin du XVIII^e siècle; ne pas y introduire des flûtes graves et admettre les saxophones autrement qu'à titre exceptionnel? On comblerait ainsi dans les familles de timbres et entre leurs différents caractères, des lacunes trop évidentes. L'orchestre tend visiblement à cette homogénéité essentielle, secondée d'une complexité féconde. Affranchi de la convention classique, avec Weber et son romantisme harmonique, il traversa, sous l'influence hybride de Berlioz et de Wagner, une première et plus intime métamorphose. Aujourd'hui, il est envahi peu à peu par des instruments méconnus ou inaccoutumés; un art nouveau l'oblige à, si on veut, « dénaturer » de plus en plus, pour les renouveler, ses sonorités traditionnelles. Il subit invinciblement une transformation profonde, dont, après *Une barque sur l'Océan*, cette *Rapsodie espagnole* semble assez nettement marquer une étape décisive. On en serait plus vivement frappé si l'œuvre était plus imposante, et certes, en rencontrant au même endroit, le dimanche suivant, un Richard Strauss et son art colossal, encore qu'hétéroclite, on se défendait mal contre quelque mélancolie doublée d'une hantise inquiète et déprimante. Serions-nous pour toujours les prisonniers de notre « goût », condamnés à la discrétion perpétuelle, à la perfection figiolée, et voués dorénavant aux miniatures? Le paroxysme, l'insistance et la brutalité répugneraient-ils au génie de notre race affinée et correcte jusqu'à l'écarter de la force, et la musicalité la plus rare doit-elle à tout jamais chez nous renoncer d'atteindre à la puissance harmonieuse et formidable à la fois d'un *Tristan*?

Où bien serait-ce tout bonnement qu'en notre vie moins « intense », en réalité, que cinématographique de relations, d'automobile, de soirées, d'excursions et de plages nos jeunes musiciens aient de moins en moins le loisir de travailler, ne fût-ce, comme le père Franck, que « pendant les vacances » ? Il faut du temps, même au génie, pour accoucher d'un chef-d'œuvre, et Wagner s'isola trois ans pour créer *Tristan et Isolde*.

Ces réflexions, à la vérité, sont fort loin d'impliquer la légitimation « musicale » de l'œuvre entier de Richard Strauss. Son incontestable génialité paraît faite surtout d'une outrance qui l'entraîne parfois à d'étranges exploits. Nul n'aurait assurément le courage de proposer en exemple à nos artistes la **Sinfonia domestica**, malgré sa durée considérable et sa verve. C'est ici que le mot « virtuosité » peut tout dire. On aimerait à ne pas parler du sujet qui inspira l'auteur, si le puéril ou le burlesque des histoires du ménage, que délayait complaisamment le programme, ne rejaillissait cruellement sur la musique. Une sensiblerie à la *Monsieur, Madame et Bébé* s'y panache d'un réalisme qui frise de si près Paul de Kock qu'on s'attend presque, avant que ledit bébé s'endorme, à devoir l'écouter faire son petit pipi. Les dimensions mêmes de l'ouvrage ajoutent à ce ridicule et il n'est pas jusqu'à l'indiscutable virtuosité qui n'en pâtisse. La disproportion est trop lourdement choquante entre l'inextricable complexité de ce discours et son objet. Cette virtuosité en apparaît oiseuse ; la banalité de la pensée aidant, elle devient vite fastidieuse et on s'aperçoit aussitôt combien elle est superficielle. On en discerne la volonté latente et musicalement arbitraire. Aussi cette longueur inépuisable dénoncerait-elle plutôt l'incontinence d'une nervosité prolixe, que ce qu'on qualifie le « souffle ». La mystérieuse vertu qu'on nomme ainsi semble s'incarner avant tout dans une sérénité olympienne de l'acte créateur, qui en gouverne inconsciemment jusqu'à la frénésie. Elle est le signe du pur artiste, quelles que soient d'ailleurs ses tendances. Elle exige un abandon spontané absolu dans l'essor, et le moindre symptôme de volontaire ou de factice l'atteint dans son essence. On la découvre dans la béatitude contemplative où planent tels adagios de Beethoven ; dans le flot de polyphonie gigantesque, indomptable, dont Bach bien souvent nous submerge ; enfin, par-dessus tout peut-être, dans le macrocosme wagnérien. La puissance, chez Richard Strauss, est d'un aspect tout autre et paraît s'être éloignée de plus en plus de cet idéal. La *Sinfonia domestica* en dévoile assez crûment la tare évolutive. Il y a manifestement plus de « souffle » dans *Mort et Transfiguration* (1889) ou la musicalité limpide du **Prélude de Guntram** (1892), qu'on ouït pour la première fois à Paris ce dimanche, que même déjà peut-être dans l'immense mais morcelé *Zarathoustra* (1895).

Il semble qu'il y en ait toujours moins depuis, spécialement dans les productions symphoniques, et que le drame et son action soient désormais particulièrement secourables au musicien en dissimulant son effort. La musique pure, à cet égard, est implacable et, de quelque volonté acerbe, exaspérée que témoigne la *Sinfonia domestica*, cette volonté même en souligne l'artificiel et l'arbitraire amusical.

On éprouve une impression analogue en présence d'une œuvre cependant au plus haut degré différente, la **Sonate** en *mi* pour piano de Vincent d'Indy, et la cause en est identique. On ne saurait nier pourtant que l'auteur ne soit profondément musicien. Son art, à certain point de vue, serait même inexactement taxé de réactionnaire. Tandis que celui de M. P. Dukas ne s'avère, au fond, qu'un « métier » qui, malgré son intermittent modernisme postiche, ressortit au poncif du néo-classicisme mendelsohnnien, la polyphonie d'indyste poursuit délibérément, et non quelquefois sans bonheur, l'amalgame homogène du contrepoint et d'une harmonie romantique inauguré par César Franck. On n'est qu'à moitié surpris que les combinaisons intellectuelles aient fini par y acquérir une prédominance excessive. Néanmoins, ce résultat suprême déconcerte. En dehors de l'emploi de la « variation » surannée et de l'imperturbable préméditation de la forme en son thématisme unitaire, il est remarquable qu'on serait sans doute assez embarrassé de prime abord pour relever dans cette *Sonate*, des procédés flagrants de scolastique, ou du moins leur abus. Au contraire, on y soupçonnerait plutôt la préoccupation d'une audacieuse liberté de l'écriture. Seulement, cette audace se divulgue bientôt incurablement logique autant qu'abstraite. Il n'est pas une de ses licences qui ne « s'explique », en ses résolutions alambiquées, selon quelque chinoiserie de pédagogue. Aussi, la tyrannie de l'intelligence y fait-elle bon marché de l'oreille. Un tel renoncement charnel suggérerait irrévérencieusement ici cette épigraphe évangélique : « Que ta main gauche ignore ta main droite. » Jamais peut-être, où que ce soit, voire dans les pires divagations straussiaques, la matière sonore n'apparut si impitoyablement torturée qu'en ce supplice infligé de sang-froid et contemplé de même, où la tension stérile de l'esprit annihile toute émotion chez l'auditeur. Cet arbitraire est-il encore vraiment « de la musique » ? On se le demande anxieusement à propos d'un ouvrage d'une aveuglante sincérité, empreint des aspirations les plus nobles, et auquel rien que sesamples proportions inciterait à rendre hommage à l'heure où, après deux ans de silence, un Claude Debussy répond à *Salomé* par trois brèves et gracieuses **Images**, dont le charme prévu évoque irrésistiblement quelque « *A la manière de...* » réussi, mais facile.

Il semblerait que s'accroisse une sorte d'inexorable idiosyncrasie de notre art musical, qui le confine à se sublimer dans l'abstraction

ou à s'émietter dans l'exquis. La force, ou ce qui en donne l'illusion, y apparaît surtout intellectuelle, et trahit immuablement la volonté, sinon l'effort. La sensibilité spontanée y déceale un tréfonds de culture subtile, une incoërcible délicatesse, un tact inné qui bride à son insu l'envol de ses élans peut-être, et l'induit à glisser de peur d'appuyer trop longtemps. De part et d'autre, on vise à l'impeccable. On dirait qu'on prévoit la critique, qu'on écrit sous les yeux de quelqu'un qui vous regarde par-dessus l'épaule. Serait-ce notre si français « sentiment du ridicule » qui nous glace ; le non moins national souci du rationnel, du logique ou de l'absolu qui nous hypnotise ? Un Richard Strauss, évidemment, ne peut plus être dangereux aujourd'hui pour notre musicalité novatrice et il n'est certes pas mauvais que sa fougue impétueuse, ou même sa brutalité, vienne écraser de temps en temps les orteils de notre esthétisme puriste — et révéler ses engelures.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

La 24^e Exposition des Artistes Indépendants. — Les petits salons.

« Il n'y a qu'un remède, me disait un artiste de mes amis : il faut rendre obligatoire la production picturale ; alors, peut-être, se révélera une catégorie nouvelle de vrais Indépendants, ceux qui préféreront faire de la prison que, n'y étant point appelés par le talent, de la peinture. »

Ingénieuse, séduisante méthode ! Efficace ? — Edictons : Tout Français qui, dans les cinq années à compter de sa majorité, n'aura pas produit au moins un tableau, à l'huile ou à l'eau... j'ajoute : et un vaudeville, sera condamné à une année d'emprisonnement.

Cela est assez tentant. (Qui sait ce que pourrait donner, généralisé, un tel système ? — Alcoolisme, te tiendrais-je ? Et toi, négation de l'amour, bas libertinage sensuel ?) Tentant ; mais dangereux. Et puis, outre qu'il est répugnant de recourir aux lois, on peut douter que le législateur consente jamais à risquer cette périlleuse expérience. On fera donc plus sagement en acceptant sans indignation vaine les faits accomplis, ces torrentiels débordements du suffrage universel dans le domaine de l'art. Ils étaient inévitables et on n'y peut voir qu'une conséquence particulière d'une erreur très générale.

La **vingt-quatrième exposition des Artistes Indépendants** offre à notre étude environ sept mille objets d'art — peintures, sculptures, céramiques, etc. ; nous en compterons bien davantage dans les salons, réunis, des Artistes Français, de la Nationale et d'Automne. Il est bien certain qu'il n'y a pas assez de « professionnels », dans l'univers, pour suffire à une telle production annuelle.