

Corbeau. — « Naïves réflexions sur ce qu'on appelle la Paix », par M. Ch. Régismanset.

*La Revue Critique* (10 avril) : « Louis Mercier, poète rustique », un bon article de M. Jacques Reynaud sur l'un des plus grands poètes français.

*Les Ecrits nouveaux* (avril) : M. A. Suarès ; « Pour G. d'Annunzio ». — M. Pierre Drieu La Rochelle : « Sur Raymond Lefèvre ». — « La poésie », par M. H. Ghéon.

*La Revue littéraire persane (parse)*, « revue bi-mensuelle de littérature et de critique paraissant en persan et en français », a paru pour la 1<sup>re</sup> fois le 15 avril. Ses directeurs sont : MM. Lahouti et Ali No-Rouze. Adresse : n° 45, rue de la Sublime-Porte, à Constantinople. Le but de la revue est de faire connaître en Occident la littérature, la culture, la civilisation persanes. La rédaction dit, avec une gentille naïveté :

Ajoutons que nous ne nous occuperons pas de politique. Notre œuvre ne sera pas de propagande, ni même de patriotisme. Elle sera purement désintéressée.

Voilà quelques-uns de nos buts — élevés. Et puis — mais faut-il l'avouer ? — le plaisir de voir sa signature imprimée au bas d'une page qui peut-être sera lue...

Le 1<sup>er</sup> fascicule donne un « aperçu sur Sâadi », de M. H. Moghadam, un extrait des « Perles de Lahouti », traduit en vers libres français, par M. Ali No-Rouze et des « Impertinences de Mirsa Hassan », qui a bien de l'esprit quand il déclare : « La vie est une lettre non affranchie. Les parents la donnent insoucieusement : c'est le destinataire qui paie l'amende ». Ou bien : « Sans vanité, il n'y a pas de héros. »

CHARLES-HENRY HIRSCH.

### MUSIQUE

OPÉRA NATIONAL : *Antar*, conte héroïque de M. Chékri Ganem, musique de Gabriel Dupont ; *Maimouna*, ballet de M. Gabriel Growlez. — Concerts Pasdeloup.

Le cahier des charges de notre Opéra subventionné impose à son directeur l'obligation de monter sept actes inédits par an pendant son privilège. Ce privilège étant de sept années, cela fait au total quarante-neuf actes, soit environ une douzaine d'œuvres nouvelles. Cette clause y fut évidemment insérée dans la pensée à la fois d'assurer un débouché à notre art lyrique national et d'enrichir et renouveler le répertoire. Jadis la précaution eût paru superflue. Quand on parcourt les annales de l'Opéra et du Théâtre Feydeau d'il y a un siècle, on est tout ébahi du nombre des ouvrages, la plupart oubliés d'ailleurs, qui se succédaient alors sur

leurs planches avec une rapidité vertigineuse. Dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup>, c'était bien mieux, ou pis, comme on voudra. Là, n'importe quel « maestro » ne s'estimait aucunement gêné pour passer avec un impresario le traité de fournir deux ou trois opéras par saison. Ici, pourtant, on ne se souciait point de répertoire : il fallait du nouveau sans cesse et on en bâclait. En remontant plus loin, Lully nous stupéfie en produisant durant vingt-huit années, de 1658 à 1686, et sans compter ceux auxquels il n'eut qu'une part de collaborateur, quarante-cinq opéras ou ballets dont certains, tel *Armide*, se maintinrent près de quatre-vingts ans sur l'affiche. Aujourd'hui, outre que la fécondité semble avoir notablement fléchi chez les créateurs, la composition d'un ouvrage lyrique est quelque chose de plus complexe qu'autrefois et on n'aperçoit guère à vue de nez dans l'univers à l'heure actuelle que M. Darius Milhaud de capable à priori d'en promettre et confectionner trois ou quatre par an, escortés d'un ou deux quatuors de quatuors, sonates, suites ou mélodies. D'autre part, il n'advint jamais sans doute, depuis que l'art sonore existe, qu'il ait surgi en sept années une douzaine d'œuvres susceptibles de résister à l'épreuve implacable du temps et, les frais nécessaires à monter dans notre Opéra un nouvel ouvrage étant, ainsi qu'on sait, formidables, il s'ensuit que ladite condition du cahier des charges est ruineuse pour les finances de notre première scène lyrique autant qu'inefficace et vaine à l'égard de son répertoire. On gaspille tout bonnement en l'honneur de foudres inéluctables d'énormes sommes qu'on n'aurait que l'embarras du choix pour employer au bénéfice de chefs-d'œuvre absents ou disparus de ce répertoire, ou ridiculisés par le cadre qui les affuble. Il y aurait cependant un moyen de tourner la difficulté sans faire tort aux vivants ni décourager même les aspirants les plus jeunes. Avec quelque culture *ad hoc*, qu'on doit évidemment présupposer en l'espèce, il n'est pas difficile de discerner la valeur purement musicale d'un ouvrage lyrique, la seule qui lui puisse garantir quelque durée plausible, et on n'a qu'à régler ses débours en conséquence. Les timides promesses ou quelconques essais de débutants novices, les ours de fournisseurs patentés et relationnés, bref les choses ostensiblement vouées à un sort éphémère et accueillies dans le but commandé de satisfaire aux prescriptions officielles, pourraient être sans le moindre inconvénient présentées dans des dé-

cors et avec un matériel usagés adroitement adaptés à la circonstance. M. Rouché le fit pour *le Retour* de M. Max d'Olonne, pour un acte du *Roi Artus* de Chausson et même, sauf erreur, pour *Briséis*. Il ne manquerait certes pas d'occasions d'appliquer cet expédient économique, mais il en eut rarement de plus belle que celle que lui offrait **Antar**. Le livret, tout d'abord, est d'une faiblesse peu commune. M. Chékri Ganem, son auteur, est originaire de Syrie et appartient, paraît-il, à la diplomatie. Il y accommoda pour la musique une tragédie qu'il avait fait représenter jadis à l'Odéon accompagnée d'une partition factice empruntée au poème symphonique de Rimsky-Korsakoff. J'avoue n'avoir point assisté aux séances odéoniennes, mais si, comme on prétend, le poète changea peu de chose à son œuvre à l'intention de l'Opéra, l'audition en dut être piquante. M. Chékri Ganem possède à coup sûr plus que suffisamment notre langue pour briller parmi nous dans les salons ou même à la tribune parlementaire, mais sa qualité d'étranger se trahit, dès qu'il prend la plume, avec une ingénue témérité. C'est ainsi que, voulant célébrer les exploits du victorieux Antar, M. Ganem prête à la voix d'un berger ce laus bizarre : « Puis il *désenlaça* la fille de Maleck, qu'on emportait en croupe. » Et, songeant vraisemblablement à la courbure du cimenterre arabe, il continue sans embarras : « Mais avant j'avais vu, comme une herbe qu'on coupe, tomber ses ennemis sous son sabre *tordu*... » A quoi répond d'emblée la rime présomptive : « Et son rugissement l'avez-vous entendu ? » D'analogues ou plus candides audaces abondent dans son texte verbeux, en corsent la grandiloquence innocente et, lorsque le méchant Amarat profère cet avis judicieux : « Si cet ancien esclave passe ce défilé demain, il nous échappe de la main », on entend bien assurément ce que M. Chékri Ganem a voulu dire, tellement bien que, rien qu'à lire les mots, on l'entend même avec l'accent. La psychologie des héros d'épopée ou héroïnes de légende est généralement rudimentaire, et cela se conçoit aisément ; le charme de la poésie peut racheter ce déficit affectif. Les vers de M. Chékri Ganem, il le faut concéder, hélas ! seraient fort en peine de le dissimuler et, l'action épique se déroulant tout entière à la cantonade ou pendant les entr'actes, le livret en reste tissu de conversations de cet acabit que la majorité des interprètes s'appliquent, au surplus, sans effort à rendre inintelligibles à la plus

attentive oreille. Et on hésite à décider si l'auteur ne gagne pas davantage à cette trahison que sa pièce n'y perd. Wagner, Moussorgski, Richard Strauss, Debussy et M. Maurice Ravel ont prouvé que les conversations ne sont nullement incompatibles avec l'art lyrique, et de longs discours ou dialogues constituent souvent le prétexte au plus poignant de la symphonie wagnérienne. Sans doute, il y a discours et discours, mais la musique en l'occurrence est souveraine et transfigure parfois de piètres simulacres. Celle du compositeur d'*Antar* est d'une nullité si parfaite qu'elle pourrait presque conférer quelque saveur au « poème » de son librettiste. Là, du moins, l'inconscient humour de la syntaxe et du vocabulaire, l'amphigouri du levantin pathos imprègnent le poncif d'une originalité spéciale indiscutable. La partition d'*Antar* est aussi morne qu'elle est vide. L'harmonie, avertie de tout ce qui précéda le musicien, n'en aboutit qu'à une monotonie de correction conservatoriale, que plaquent çà et là de leur clinquant usé des quintes augmentées oiseuses. L'obsédant orientalisme de rigueur en devient d'un terne insipide, et, jusque dans le ballet même. Rarement mémoire aussi meublée se doubla d'impersonnalité absolue à un degré pareil. Lorsque les inspirations de l'auteur ne sont pas d'une inanité accomplie, comme dans l'assoupissant interlude nocturne, elles ressemblent toujours à autre chose ; mais il y réussit par surcroît ce tour de force que, au cours de « rappels de motif » dépourvus de tout intérêt, les transformations d'un même thème égrenent fréquemment un chapelet des plus variées réminiscences. L'ouvrage, à ce propos, oscille entre la salade russe et le bouquet de fleurs. On y pêche ou cueille au passage la *Danse d'Anitra* (p. 19, mesures 5 à 7), les tierces de « la Méditation » du *Rheingold* (p. 27, mesures 3 à 6), la forge de *Siegfried* (p. 31, mesures 9 à 12), *Une Sainte en son auréole* de M. Gabriel Fauré (p. 131, mesures 5 à 7 et suivantes), « le Jour » de *Tristan et Isolde* (p. 328 et 329, dernières et premières mesures), un motif morcelé de *Pelléas* (p. 48, mesures 7 à 9), un « à la manière de » *Fervaal* (p. 42, mesures 6 à 10 et *passim*) qui devient tour à tour un écho d'*Ascanio* (p. 140 et mes. 1 et 2), de *Pelléas* et de *Boris* (p. 52, mesures 10 à 13 et p. 125); enfin, pour couronner la gerbe, la marche funèbre du dénouement est un agrégat boursoufflé de *la Mort d'Ase* et de la bien connue *Pavane* fauréenne (p. 390, mesures 8 et suivantes). La

fin prématurée de l'infortuné musicien attesterait qu'il fut aimé des dieux qui lui épargnèrent ainsi les incartables déboires inhérents à une impuissance contre quoi on ne saurait dépister dans son œuvre le plus menu symptôme d'espérances futures. Il fut heureux, en somme, en sa sincérité désarmante, puisqu'il mourut, dit-on, avec l'illusion d'avoir fait un chef-d'œuvre. Le singulier est que notre Opéra semble avoir partagé cette opinion, non seulement sans difficulté, mais même avec un enthousiasme dont témoigne la somptuosité de la présentation d'*Antar*. On peut soupçonner toutefois qu'il y fut peut-être séduit pour beaucoup par le spectacle décoratif que dictait la couleur locale, et cet état d'esprit n'apparaît pas sans quelque danger assez inquiétant pour l'art musical, en un théâtre qui, en résumé, lui est dévolu avant tout par destination. A cet égard, *Castor et Pollux* et *Sylvia* suggéreraient volontiers que les artistes désignés par M. Jacques Rouché soient plus doués pour les restitutions bien nettement déterminées par une époque que pour une invention plus libre. Les deux premiers tableaux d'*Antar* nous transportent certes bien moins en Arabie que dans quelque Polynésie à la Gauguin stylisée en tapisseries de haute lisse. Au fond, il n'y a pas grand mal et, quoique cela ne casse rien, c'est tout de même infiniment préférable à tout ce dont on accouchait jadis en l'endroit. Mais l'erreur esthétique est que le dernier tableau rompt soudain brutalement avec le parti pris de stylisation des autres et nous montre un étroit défilé de rochers escarpés d'un grandiose aspect, mais du plus rigoureux et pittoresque réalisme. La réceptivité y éprouve un choc déconcertant analogue à celui que procure, dans *Roméo et Juliette* de Berlioz, le déclenchement impromptu d'un final d'opéra comme péroration d'un drame confié exclusivement jusque là à l'idéale figuration symphonique. Ce décor est d'ailleurs assez gauchement aménagé aux péripéties de l'action. On déplore aussi quelque peu que le secours de l'archéologie somptuaire ait paru surérogatoire à notre Opéra pour les costumes, sur le syriaquisme bariolé desquels il vaut mieux ne pas insister. Quant au ballet ordonnancé par M. Staats, il sortit cette fois de sa banalité coutumière pour s'élancer allègrement dans le royaume du ridicule où il se démontra chez soi avec une aisance suprême. La troupe de notre Opéra cependant a fait un honorable effort. M. Frantz, travesti d'une barbe propice, n'a jamais mieux chanté ni moins



mal joué. M. Rouard s'agite avec un zèle ardent et les meilleures intentions parfois dont soit pavé l'Enfer. Ce n'est pas la faute du consciencieux M. Delmas s'il n'a plus l'ombre d'une voix et est toujours d'un indéfectible comique. Le rôle de M. Noté est une panne et il s'abstint de rigoler ; aussi fut-il très supportable. D'ailleurs, dramatiquement tout autant que musicalement, tous les rôles, en ce pauvre *Antar*, sont des pannes et on ne put guère apprécier de M<sup>lle</sup> Hedy, dans le sien, que la fraîcheur de son organe. Les chœurs mêmes se sont distingués, du moins sur ce qu'ils sont d'ordinaire. Bref, on sentait que tout le monde avait pris de la peine : c'est le fond qui manquait le plus. Et on regrette ce temps, ce travail dissipés sans compensation et tout l'argent jeté à l'eau claire d'*Antar*.

Il semblerait que pour l'instant l'Orient exerce sur notre Opéra une fascination irrésistible car, après cet *Antar* arabe et avant l'hindoue *Padmavati* annoncée de M. Albert Roussel, M. Rouché nous octroya un ballet turc appelé **Maimouna** composé par M. Gabriel Growlez. Ayant commis la présomptueuse imprudence d'en contempler l'imbroglio sans m'être muni d'un programme, il me faut confesser, penaud, que, malgré l'ingéniosité d'hypothèses multiples, l'argument m'en demeure un mystère insondable. Les danses, évolutions et gestes dus à la verve de M. Staats contribuèrent, par leurs calinotades, à épaisir l'opacité de ce rébus. Encore que le musicien ne s'y soit visiblement pas donné la méningite et ait été souvent plus heureux autre part, la partition de *Maïmouna* servira utilement d'agréable acolyte à *Samson* ou *Rigolotto*. Et, comme, à l'Opéra, ce n'est point une sinécure, M. Growlez aura sans doute de sonnantes raisons pour s'en réjouir. Félicitons-l'en cordialement.

### §

On dirait vraiment que le monument Garnier porte la guigne. Les **Concerts Padeloup**, qui avaient si bien commencé au Cirque d'Hiver, en ont ressenti la disgrâce. Leur exode les induisit tout d'abord à affecter leurs séances du jeudi à des *Concerts historiques* consacrés à « l'évolution de la musique dramatique française au XIX<sup>e</sup> siècle, de Meyerbeer à Debussy ». Voilà donc le Berlinoïse Meyerbeer proclamé « musicien français » et M. Saint-Saëns en dut, de joie, pincer un entrechat devant la photographie dédicacée de l'ex-Kaiser et Roi de Prusse, qui naguère

ornait son pleyel. On ne jurerait pas que cette transposition de la « musique dramatique française » au concert ait été pour notre art national un triomphe rétrospectif. Berlioz n'eut pas plus à s'en louer que Gounod, Halévy, Reyer, Thomas, Bizet, Massenet, Lalo, Erlanger et même le naturalisé Meyerbeer. Hormis M. Fauré peut-être, grâce à *Pénélope*, il n'est guère dans la bande que l'unique Claude Debussy qui ne soit même encore aujourd'hui balayé par Wagner, et seuls les ouvrages de quelques-uns de ceux qui reçurent son influence comportent un art musical plus ou moins acceptable ailleurs qu'au théâtre. Cette innovation valut aux Concerts Padeloup un public adéquat à la chose et au lieu, qui s'y conduit naturellement ainsi qu'il est d'usage à l'Opéra, entre dans les baignoires ou les loges pendant l'exécution des morceaux sans souci de ne point claquer les portes, cause entre autres de ses petites affaires et ne se tait un peu que quand on chante. Ce renouvellement du public est du reste une aubaine. Je sais maints mélomanes, en effet, qui ne vont presque plus au concert pour la bonne raison qu'on y joue toujours les mêmes choses. Le répertoire de nos concerts a grand besoin d'être renouvelé. On eût aimé que M. Rhené-Baton s'en avisât au lieu de tourner à perpète dans un cercle de vieilles connaissances qui reviennent plutôt trop souvent. Il n'y a pas grand intérêt à donner une centaine de concerts par saison si c'est pour s'y répéter sans relâche. On nous gave de Beethoven et de Wagner et il semble écrit que nous ne connaissons jamais, en France, les charmantes *Ouvertures* de notre Méhul ni les douze *Poèmes symphoniques* de Liszt, dont le *Faust* et la *Dante-Symphonie* revêtent désormais chez nous des allures de mythe. On nous offre immuablement les trois dernières symphonies de Mozart sans paraître avoir le plus lointain pressentiment qu'il en existe d'autres superbes ou délicieuses et que la collection des *Sérénades* ou *Divertissements* du maître de Salzbourg fourmille de chefs-d'œuvre, parmi lesquels, entre autres, la *Sérénade en si bémol* pour instruments à vent et contrebasse (numéro 361 du catalogue de Köchel) est une pure merveille. Puisque M. Baton nous ressasse périodiquement la sempiternelle *Symphonie* de Franck, pourquoi ne la remplacerait-il point de temps en temps par quelque une de Bruckner, son contemporain très analogue ? Quoique les symphonies de Brahms ne soient pas drôles, il n'est pas moins

utile à la culture musicale de ne les point ignorer tout à fait, et il est absurde de ne pas reprendre du Richard Strauss, ne serait-ce que pour nous révéler sa *Symphonie alpestre*. Enfin, en s'informant en outre chez les Hongrois et les jeunes Russes, où il découvrirait MM. Bartok Béla et Prokofieff, M. Baton obtiendrait amplement de quoi justifier par une qualité éducatrice la quantité de ses concerts. Sans doute, chef et musiciens auraient à travailler, mais leur âme d'artiste ne trouverait-elle pas sa récompense à la satisfaction du résultat ? L'acoustique de l'Opéra, avec la disposition de l'orchestre agencée par les Concerts Pasdeloup, est assurément supérieure à celle du Cirque d'Hiver. Néanmoins, sinon justement pour ce motif, on est bien obligé de remarquer que les exécutions y sont de plus en plus inégales, jusqu'à s'affaler quelquefois en une mollesse excessive ou sombrer carrément dans une débandade où les instruments qui devraient résonner ensemble courent les uns après les autres sans parvenir à s'attraper. Il semblerait aussi qu'en s'installant sous les lambris dorés du local mastodonte, M. Rhené-Baton ait subi quelque empreinte de l'ambiance mégalomane. On le sent tourmenté de chercher des effets, d'alambiquer des nuances, bref de peut-être se hisser au rang de ces virtuoses d'outre-Rhin qui s'amenaient jadis en notre capitale nous épater du bluff de leur acrobatie et, comme M. Baton lit tous les vendredis et lundis dans la presse les compliments inévitables envers toute entreprise abonnée à une publicité opulente, on peut craindre qu'il ne soit tenté de croire que c'est arrivé. M. Rhené-Baton est un artiste trop sympathique et trop sincère pour que ce ne soit un devoir de le prévenir qu'il fait fausse route. Les fluctuations arbitraires du mouvement qu'il introduit dans les œuvres classiques ne sont que du tripatouillage. Il est pénible et saugrenu d'entendre le second thème si pathétique de l'*Ouverture de Coriolan* s'étirer languissant et flasque en pâte de guimauve et, dans l'*Ouverture d'Obéron*, l'envol passionné de la mélodie en la majeur s'édulcorer de poissante glucose à l'instar d'une *Méditation de Thaïs*. Quand Weber était chef d'orchestre à Dresde, après avoir battu les trois premières mesures des allégros de ses Ouvertures, il déposait sa baguette sur son pupitre et laissait les exécutants aller tout seuls jusqu'à la fin. Dans ce passage d'*Obéron*, la modification cinématique est exactement indiquée et rendue par la valeur des notes, qui



sont ici soudain des blanches et des rondes. Le mouvement initial doit être conservé sans ralentir et le motif alerte, brillant et délicat qui suit en garde *ipso facto* son caractère et sa couleur. Que M. Baton essaie et il verra la différence. Dans sa *Théorie de l'Art du chef d'Orchestre*, Berlioz dénonçait « la pesanteur des plus fâcheuses » engendrée par l'abusives emphase des gesticulations du chef. Or, M. Baton dirige avec prédilection de ses deux bras trop souvent étendus, et ils ne sont rien moins qu'impondérables. Les ouvrages modernes ne pâtissent pas moins d'une telle lourdeur infuse que de la recherche obstinée du figuolage. A l'un des derniers concerts, *Ma Mère l'Oye* et les *Nocturnes* ainsi traités étaient une tristesse et frisaient la quasi-diffamation. Combien M. Baton était meilleur à ses débuts, quand il se défiait plus de soi et faisait simplement de son mieux, mais de celui qui n'est pas l'ennemi du bien. Par bonheur, il n'a qu'à vouloir pour redevenir ce qu'il fut et il le voudra certainement. Nous ne sommes pas gâtés d'ailleurs pour le moment sous le rapport des chefs d'orchestre. En dehors de M. Chevillard qui est bien souvent excellent quoique pas toujours, de M. Inghelbrecht un peu vif, mais d'une sécurité rare, on ne voit guère chez nous que M. Henri Morin de taille à dominer magistralement l'ensemble qu'il conduit. Il dirigea, Salle Gaveau, un concert remarquable et on s'étonne fort que quelque'une de nos sociétés symphoniques n'ait point recours à son talent. Et puisque je suis sur ce chapitre, il me faut signaler les festivals de musique russe qu'organisa au même endroit M. Serge Koussewitsky. Il avait sous ses ordres environ quatre-vingt dix musiciens provenant des Concerts Lamoureux et Colonne. On ne les reconnaissait plus. Ils paraissaient fanatisés par leur chef de rencontre au point d'en avoir oublié leur dignité de syndiqués. Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï exécution aussi extraordinaire. M. Koussewitsky est un grand artiste et un maître.

JEAN MARNOLD.

### ART

**Le Salon des Artistes français.** — *La Peinture.* — Le Salon des Artistes Français est médiocre. Ce n'est point que nombre de peintres n'aient renoncé aux grandes machines préten-