



“ TIPHAINE ” de V. Neuville

(Création à Lyon, le 23 janvier 1906)

* * *

M. Neuville qui est flamand d'origine, mais lyonnais d'adoption, est l'auteur de diverses productions théâtrales jouées à l'étranger. C'est ainsi que *le Trésor à quatre feuilles* fut représenté à Bruxelles, *les Willis* à Rotterdam et *l'Aveugle* à Kiel. L'épisode lyrique que le Grand-Théâtre vient de monter a été joué pour la première fois au théâtre lyrique flamand d'Anvers, le 11 février 1899. La version française originale est de M. Louis Payen.

Il existe de *Tiphaine* une analyse thématique publiée récemment à Lyon par M. Joseph Billiet, qui le premier en a catalogué les leitmotive. J'ai gardé la même classification et les désignations adoptées par M. Billiet dans sa brochure à laquelle je renvoie pour l'analyse détaillée et scène par scène. Les clichés que nous reproduisons plus loin, sont empruntés à ce travail ; l'auteur a bien voulu les mettre à notre disposition. Le plan de cet article comportera comme de coutume l'analyse thématique, l'appréciation du livret, la critique de la partition et un compte rendu de la première.

Prélude

Le prélude assez développé, dans un mouvement très lent et dans la tonalité de *ut* majeur, déformée par un chromatisme intense, expose les thèmes principaux dont deux surtout vont devenir la tessiture du drame : celui de la solitude et celui de la

douleur, auxquels viennent ensuite se superposer l'ascension bruyante du motif du crime, puis une esquisse des thèmes d'amour, et le motif caractéristique des bohémiens. L'impression dominante du prélude est la tristesse morne et grise.

Première Partie

La scène représente une vaste salle gothique dans une demeure féodale vers la fin du XIV^e siècle. Une haute cheminée, des meubles lourds, des armes, des peaux d'ours. Et c'est l'hiver ; au dehors s'étend le paysage de neige, les arbres en sont couverts comme le sol. Debout contre une baie, Tiphaine, les mains croisées, regarde fixement, d'un regard perdu qui ne voit que son âme, et pour qui le monde extérieur n'est pas. Et comme elle ne quitte point le silence et la pose immobile où sa méditation l'hieratise, l'orchestre nous dit sa pensée et son rêve : le thème triste (I) de la solitude s'enchaîne au sanglot du thème de douleur (II), et sourdement tombent les deux notes lourdes du motif de la Destinée (III).

Vers la femme silencieuse, s'approche le vieil époux, que l'orchestre présente, en disant le motif de la bonté d'Edme (IV), puis le thème de la douleur du vieillard (V). Les consolations qu'il tente d'apporter ne serviront de rien. La peine dont souffre la jeune femme, lui ne peut pas la guérir. Elle veut rester seule : « Comme dans un missel une fleur oubliée, dans son rêve laissez dormir mon cœur inquiet ».

Et seule maintenant, « J'aurais dû mourir quand j'étais petite, je n'aurais pas connu la détresse de vivre ». Le thème de haine (VI), incomplètement dessiné gronde maintenant à l'orchestre « O vieillard, je frémis d'effroi sous tes caresses ». Cette horreur est faite surtout de l'amour qu'elle éprouve pour son page Wilfrid : « O mon page, ô Wilfrid, ce sont tes lèvres qui sont le fruit savoureux de mes rêves ». Et c'est le thème d'amour (VII), qui pour la première fois apparaît.

Wilfrid survient, chantant une ballade, où l'on parle d'un page amoureux de sa dame : mais la dame, bien qu'elle aime son page, a juré de rester fidèle au vieil époux, tant qu'il vivrait. Et comme l'allusion est par trop claire, ils quittent l'allégorie pour pleurer sur le destin qui les sépare « O Tiphaine, j'aime tes yeux pervers et mystérieux comme l'eau glauque des fontaines, tes lèvres sont le calice vermeil où vient s'abreuver ma douleur, et tes cheveux

de soleil sont le voile lourd de mon cœur. » Sous ces mots, éclate la sonorité alanguie du second thème d'amour (VIII) et du motif de la tendresse de Wilfrid (IX).

Le guetteur signale la venue d'une troupe de bohémiens. Edme offre à Tiphaine de les recevoir. Elle y consent. Un motif en notes basses pointées (X) accompagne l'entrée des zingari, et sera désormais leur symbole orchestral.

Les bohémiens sont au nombre de trois : l'homme est armurier, l'une des femmes tire les cartes, l'autre chante des chansons d'amour. Edme confie son poignard au premier, Wilfrid consulte la diseuse de bonne aventure. Tiphaine écoute, d'abord distraite, puis progressivement intéressée le chant de la sorcière :

Dans la plaine silencieuse,
Au-dessus de la neige blanche,
Les corbeaux noirs tournent en rond.
Corbeaux de deuil et d'épouvante,
Pour vous s'envole ma chanson.

Tandis que Wilfrid entend les prédictions sinistres de la cartomancienne dont seules les interjections parviennent jusqu'à nous : « La honte!... Des pleurs!... », le lied de la bohémienne se fait plus dramatique et plus passionné, évoquant le thème de délivrance (XI) « O mon amant, prends mes yeux, prends ma bouche, prends moi toute... Si j'étais libre, tous deux enlacés nous fuirions au pays heureux... Et voici dans le soir de cuivre, un poignard en main, mon fidèle amant attend mon maître au passage. » Et comme une réponse, l'on entend, sur un thème nouveau (XII) la prédiction de la nécromancienne à Wilfrid : « Du sang! » Et après la fin sinistre de la romance : « Corbeaux de deuil et d'épouvante, ce soir les corbeaux mangeront », c'est encore la menace de l'autre bohémienne abattant la dernière carte : « La mort! »

Les bohémiens se retirent, laissant sur la table le poignard aiguisé. Edme cherche vainement à ramener le calme dans l'âme de Tiphaine, affolée du vertige qu'a déchaîné en elle le chant de la sorcière. Ses douces paroles que bercent le thème (XIII) de la consolation restent sans effet. Il laisse seuls les deux amants, dont le trouble grandit.

Deuxième partie

Tiphaine et Wilfrid sont restés absorbés dans leur rêve. Le motif des bohémiens (X), celui de la solitude (I), le thème de

douleur (ii) s'enchaînent et se contrepontent, dans le silence des personnages. Tiphaine enfin résolue, s'avance vers le page et l'enlace tendrement, elle lui redit les paroles de la sorcière : « Emporte-moi dans tes baisers ; si j'étais libre, tous deux enlacés nous fuirions. » Au thème du crime a succédé le motif de la délivrance. Wilfrid répond par l'aveu de sa pure tendresse (thème xiv) : « Au radieux appel de tes paroles se sont ouverts pour moi les paradis rêvés. » Les thèmes de passion s'unissent et se fondent, coupés par l'ascension du motif de la liberté, et Tiphaine pousse Wilfrid au crime, se promettant en récompense « Pour toujours nous serons heureux, tu sauras la douceur de mes caresses et les parfums troublants de mes cheveux » (thème de séduction xv), Et tandis que l'orchestre clame le motif du crime, Wilfrid affolé saisit le poignard et s'enfuit.

Fiévreuse, Tiphaine redit le chant de la bohémienne : « Voici dans le soir de cuivre, un poignard en main, mon fidèle amant attend mon maître au passage. » La montée sinistre du motif du crime s'éteint brusquement dans la sonorité lugubre de l'accord du meurtre (xii) ; Wilfrid se précipite en scène, livide, éperdu : il laisse tomber le poignard sanglant : « Je l'ai frappé au cœur, il est tombé en poussant un grand cri... j'ai peur... », et comme Tiphaine le presse dans ses bras, Edme ensanglanté arrive, se traînant sur les genoux, et pousse un gémissement. Ils se retournent et restent épouvantés, muets d'horreur. « Tu l'aimais donc... n'ayez pas peur... Puisque tu ne peux pas m'aimer, je veux mourir, et dans la mort où mes tortures vont finir, je vous pardonne à tous les deux. » Aux serviteurs accourus « Je meurs frappé de ma main... laissez-moi... mon âme salue avec joie l'éternel repos de la tombe. » Et il expire en murmurant : « La femme est plus amère que la mort. » Le cœur des serfs pleure le maître ; on le transporte dans la chapelle pour la veillée funèbre. Les amants restent face à face.

La nuit est tout à fait venue. Seul le foyer éclaire la scène de ses vacillantes lueurs. « Nous sommes seuls, Wilfrid, j'ai soif de tes caresses, prends-moi dans tes bras amoureux, et nous endormirons nos communes détresses sous nos baisers silencieux. » Wilfrid la repousse d'un geste farouche : « Ton amour, je le maudis, ton amour il a fait de moi un assassin. » En vain, l'orchestre évoque les thèmes de tendresse, les motifs de passion ; une caractéristique nouvelle a surgi, celle de la fatalité (xvi) : « Entre

nous a passé le malheur ! ». Tiphaine rappelle leur passé et leurs désirs, et leurs espoirs « Tu m'aimes toujours, écoute moi... ». Elle l'enlace ; au dehors une voix s'élève ; c'est au loin le chant de la bohémienne : « Et voici dans le soir de cuivre, un poignard en main, mon fidèle amant... » « N'écoute pas ce chant maudit ». Mais, saisissant l'arme sanglante, Wilfrid s'en frappe à son tour, et sur les arpèges de son thème de pure tendresse, il étreint une dernière fois Tiphaine et meurt en répétant : « La femme est plus amère que la mort. » A genoux près du cadavre, Tiphaine sanglote désespérément, tandis que la voix lointaine de la Bohémienne répète au dehors son chant d'enfer : « Corbeaux de deuil et d'épouvante, ce soir les corbeaux mangeront », et que passe sous les fenêtres le cortège des serviteurs emportant à la lueur des flambeaux le corps du maître assassiné.

Et voici de nouveau le motif de la solitude et le hoquet lugubre du thème de douleur. Doucement, passent aux cordes graves les notes initiales de la phrase des Bohémiens, lourdement tombent dans les profondeurs de l'orchestre, les deux notes sourdes du thème de la Destinée.

Le poème

J'ai beaucoup goûté le poème de M. Louis Payen, et cela pour diverses raisons, que je rangerai sous trois chefs : les unes sont d'ordre purement dramatique, d'autres de natures littéraires, d'autres enfin, ressortissent plus spécialement à la musicabilité (l'affreux barbarisme !) de ce livret.

Je crois d'abord que le drame de M. Payen est neuf ; non que l'éternelle histoire du mal marié, ou des dangers qu'il y a d'épouser une femme trop jeune, soit quelque chose de tout à fait inédit ; mais la disposition et l'arrangement de cette donnée, vieille comme l'amour et comme le monde, est présenté d'une manière qui m'a paru originale.

Et d'abord le personnage même de Tiphaine sort vraiment de la catégorie des amantes ordinaires : peut-être même en sort-elle un peu trop. On la comparera à Phèdre, et certes, c'est bien ici encore « Vénus tout entière à sa proie attachée » ; on pourrait aussi la rapprocher irrévérencieusement des femmes fatales dont le théâtre dramatique et mélodramatique qui sévit après 1830, nous a fourni des exemples nombreux. Je crois que Tiphaine,

peut-être pas dans la pensée de son auteur, mais telle du moins que nous la voyons sur la scène, est surtout une malade, d'un état mental fâcheusement déséquilibré. Vous en faut-il des preuves ? ses rêveries, son antipathie contre le vieil époux, le désir qu'elle a des lèvres vermeilles de son page, sont, je vous le concède, des symptômes un peu trop courants, pour qu'on les puisse estimer pathologiques ; mais cette haine paroxystique qui la pousse à ensorceler un enfant pour lui mettre le poignard à la main, mais ces appels à la liberté, à la libération plutôt, sont déjà d'une âme peu commune, et nous connaissons tous, au théâtre, dans le roman et (oui, n'est-ce pas) même dans la vie, des ménages mal assortis où l'on en use plus simplement, et où la vengeance s'exerce volontiers en des manifestations moins définitives, encore que suffisamment consolantes. Mais ce qui m'incite surtout à voir du déséquilibre dans le cas de *Tiphaine*, c'est la précipitation tout de même un peu excessive qu'elle met à réclamer les caresses de Wilfrid, avant même que le cadavre de l'époux ait été mis sur son lit de parade : il y a dans cette hâte à chercher les étreintes d'une main pleine de sang, un côté morbide évidemment curieux, mais qui ne tend pas à rendre l'héroïne très sympathique. Il y a de la goule et du vampire dans cette amante, et c'est moins à Phèdre que, décidément, elle fait penser, qu'à un lord Ruthwen femelle, ou à quelque buveuse de sang des légendes médiévales.

Les autres caractères s'appâlissent un peu, à côté de ce personnage de haut relief. J'aime infiniment, je l'avoue, le bon vieillard, sorte de roi Marke, meilleur encore que le roi de Cornwall puisqu'il pardonne non seulement l'adultère, mais le meurtre, son propre meurtre. Et ici s'accuse cette tendance ibsénienne, et björnsonienne à représenter comme pardonnable la tromperie qui fut la base du drame et de la comédie sérieuse en France pendant le siècle dernier. Et c'est une doctrine lente et difficile à faire pénétrer dans des cervelles françaises.

Si la donnée scénique de *Tiphaine* m'a plu, je dirais mieux encore de la façon dont elle est littérairement traitée. Cette courte action m'apparaît comme un petit chef-d'œuvre d'un genre très spécial, et la noblesse du style, le choix heureux des épithètes, la belle tombée des brèves périodes, et par dessus tout la substitution des allitérations et des assonances à la rime, font que cette pièce est un cas presque unique de livret intéressant à lire, et

agréable d'un bout à l'autre, même s'il est démuné de son complément mélodique.

Et ceci m'amène de plein pied à mon troisième point de vue : le drame de M. Payen est excellemment musicable parce qu'il a une action extrêmement ramassée, concentrée, et pathétique, et que l'intérêt y est progressif. Il l'est encore parce que les caractères y sont tranchés, très opposés, très définis. Il l'est enfin parce que le style en est harmonieux et souple. Et les défauts même qu'on lui devrait reprocher si la pièce devait seulement être dite, deviennent ici des qualités. Certes Wilfrid se décide trop vite au meurtre : il aurait fallu, dans une œuvre qui n'eût pas été lyrique, nous montrer le lent progrès des séductions de Tiphaine dans l'âme de l'enfant, et l'acheminement de l'idée coupable dans le champ de sa conscience. Jamais, dans un drame, nous n'accepterions l'image de cette décision brusque, de cette immédiate impulsion, sous la seule influence d'une promesse amoureuse, alors surtout que Wilfrid se montrera ensuite beaucoup plus enclin à la pure tendresse qu'à la sensualité exclusive dont Tiphaine est seulement évocatrice. Et nous réclamerions ici l'application de la règle morale :

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.

Et chez Tiphaine aussi, l'optique théâtrale, bien qu'admettant des raccourcis que la description du roman ne supporterait point, eût exigé une progression plus mesurée de l'idée sanglante ; nous voyons ici la notion du meurtre, éveillée par le chant de la bohémienne, s'emparer tout d'un coup et sans bataille de l'âme entière de Tiphaine. Mais nous savons bien qu'une telle suggestion, à moins qu'elle n'opère sur un terrain préparé par une lésion psychiatrique, ne s'impose pas ainsi d'emblée, et le spectacle de cette lutte satisferait seul notre désir de logique et notre amour du possible, et du vraisemblable. C'est là, que réside ce qui serait le vice essentiel du drame s'il n'était qu'un drame.

Mais il est un livret, et ce qui nous semblait inadmissible par trop de brièveté et par excès de sous-entendu, va nous paraître fort bien fait, parce que c'est à l'orchestre qu'incombera la charge de nous peindre les âmes, et le conflit des passions, et la déflagration des instincts. Et c'est pourquoi ce drame trop resserré, et sombre à en être obscur, devient un drame lyrique vraiment très beau, pourvu que la musique y mette la lumière que l'esthétique spéciale du genre lui laisse le soin d'apporter.

Les thèmes conducteurs

Comme toute musique théâtrale qui prétend à être descriptive autrement qu'en chromos sonzogniesques, la partition de M. Neuville relève du procédé thématique. Les leitmotive adoptés par lui sont en nombre relativement considérable malgré la brièveté de l'épisode. M. Billiet dans l'analyse citée plus haut en désigne seize dont voici le catalogue avec l'indication en pages et en lignes de leur première apparition (en ne tenant pas compte du prélude).

I. Thème de la solitude (p. 4, l. 1).

Très lent *pp*

1

mf *sf*

II Thème de la douleur (p. 4, l. 3), deux notes descendant d'une seconde mineure. Il convient de rappeler que Wagner présage dans le troisième acte du *Crépuscule* la destinée fatale de Siegfried, par un appel *ré* \flat , *ut* de trombones exactement identique.

2

sf

III Thème du destin (p. 5, l. 1), deux notes descendant d'une quarte augmentée.

IV Thème de la bonté du vieillard (p. 6, l. 2).

4

modéré pp

V Thème de la douleur du vieillard (p. 13, l. 4).

6

f

VI Thème de la haine (p. 15, l. 2), qui développé deviendra thème du crime.

VII Premier thème d'amour : « O mon page! O Wilfrid » (p. 18, l. 1).

7 *assez animé f*

O mon page, ô Wilfrid, ce sont tes lèvres

VIII Second thème d'amour (p. 27, l. 2).

IX Thème de la tendresse de Wilfrid (p. 26, l. 4).

X Thème des Bohémiens (p. 31, l. 2).

10

XI Thème de la délivrance « Si j'étais libre! » progression ascendante par tierces (p. 37, l. 2).

XII Thème du sang (p. 39, l. 3).

12

du sang! —

sf p

XIII Thème de la consolation (p. 44, l. 3).

XIV Thème de pure tendresse (p. 52, l. 2, et 2). Accords arpégés.

XVI Thème de la fatalité (p. 76, l. 3).

XV Thème de séduction (p. 58, l. 4).

Ces motifs, d'inégale importance, ont une caractéristique commune qui apparaît d'abord : c'est leur brièveté. Plusieurs d'entre eux n'ont que deux notes, et ce sont les plus importants. Loin de moi l'idée de reprocher à M. Neuville d'avoir su tirer parti de l'impression triste due à l'intervalle de seconde mineure, ou de l'effet dramatique que récite (pourquoi?) la quarte augmentée. Mais enfin ce sont là des embryons de thèmes, et des ombres de leitmotive. Les autres pour la plupart ne sont guère plus développés. Tantôt c'est seulement un accord comme le thème du sang, tantôt un groupement de trois ou quatre notes : rarement plus.

On conçoit que des motifs aussi réduits ne se prêtent guère à des altérations ou à des développements : et voici que survient dès à présent, la plus grosse critique que j'aie à formuler contre *Tiphaine* : ces thèmes apparaîtront constamment semblables à eux-mêmes, d'où un grave danger de monotonie. Il y a là, une faute primordiale, diagonalement opposée à celle commise par Bruneau lorsqu'il choisit, pour le *Rêve* et pour l'*Attaque du Moulin* des thèmes conducteurs qui sont de vraies petites mélodies : entre cet excès de longueur, et l'excès de brièveté dont nous nous plaignons ici, il y a place pour un thème suffisamment long pour être modulable, suffisamment court pour être malléable, et c'est tout justement à cette double vertu que se reconnaissent les meilleurs d'entre les thèmes wagnériens. Vous souvient-il de *Siegfried gardien de l'épée* ?

La Partition

Etant donnés, d'une part un livret fort dramatique, d'autre part l'adoption des thèmes conducteurs que je viens d'énumérer, qu'a fait M. Neuville ?

Il a fait quelque chose (et je commence par un éloge essentiel) de très neuf et de très personnel. *Tiphaine* est une œuvre presque entièrement démunie de réminiscences, soit dans le détail, soit dans l'allure générale. Pour le détail, je ne vois guère que la ressemblance, assez proche il est vrai, de la phrase « O mon page, O Wilfrid ! » avec la « Vision fugitive » de M. Jules Massenet, au second tableau d'*Hérodiade*. Mais pour l'aspect d'ensemble, *Tiphaine* est vraiment très à part.

C'est d'abord à cause de l'élimination absolue, ou presque, de tout développement mélodique. Cette partition est si exclusi-

vement thématique, que l'auteur ne s'y permet pas une phrase qui ne soit faite d'un stoppage des motifs préarrêtés. Exceptons, si vous le voulez, la ballade de Wilfrid « Tout à l'heure, du haut des tours, j'ai vu passer dans le silence des plaines... » et la chanson de la bohémienne « Dans la plaine silencieuse... » Tout le reste n'est que la répartition des thèmes significatifs.

Mais nous avons noté déjà que ces thèmes sont d'une brièveté tout à fait spéciale, et qu'ils ne peuvent guères'altérer sous peine de n'être plus eux-mêmes. Que serait-ce par exemple que le motif douloureux, fait d'une chute de seconde mineure, si l'on augmentait cet intervalle. Et voyez-vous la tombée de triton du thème de la Destinée, devenue descente de quinte juste ? Alors, nous en sommes réduits à de longues répétitions d'une même thème sans autre changement que celui de sa hauteur dans la gamme, ou que son attribution instrumentale. Et vous allez peut-être trouver que ce n'est pas beaucoup.

Aussi n'est-ce pas, à proprement parler, un commentaire mélodique que la partition ajoute au drame, c'est plutôt comme une atmosphère musicale. Et voici que s'évoque la mise en parallèle avec Debussy, avec *Pelléas* : mais on s'aperçoit bien vite que s'il y a quelque similitude dans le but, qui est de produire une ambiance harmonique au sein de laquelle s'agiteront les personnages, l'opposition des méthodes est flagrante ; le système descriptif adopté par Debussy reposant sur un mépris entier des procédés scholastiques et des formules, tandis que le faire de Neuville consiste surtout en une accumulation de fugues esquissées, en un contrepoint où s'avère l'organiste, en des imitations persistantes qui rappellent les plus anciens et les plus classiques procédés scripturaux. Et ainsi ces deux chercheurs d'atmosphère mélodique sont en contradiction diamétrale sur les moyens choisis.

Vous pensez bien, d'ailleurs, que tout ceci, ce ne sont pas des griefs : mais les partitions ne sont pas faites pour être lues seulement. Elles appellent l'épreuve de l'audition et du spectacle. Et pour parler en toute franchise, je n'ai pas trouvé que l'épreuve fût ici des plus favorables.

Et d'abord, cet épisode lyrique si court paraît long. Cette action si tassée, ce drame si ramassé, ce tableau si dense, laisse paraître encore des intervalles superflus et des silences que l'on pourrait passer. C'est donc que là où nous voulions de la lumière

et l'explication de ce que le livret pouvait avoir d'obscur par trop de concision, la musique ne nous apporte rien de nouveau, et qu'elle ne nous éclaire pas, comme nous l'eussions désiré, sur les luttes psychiques et les modifications d'états de conscience des personnages représentés ; c'est donc que la partition n'est point assez descriptive, et que là où nous voulions une vive peinture, elle ne nous fournit qu'une grisaille. Lorsque Tristan et Isolde muets et immobiles, restent fixés l'un devant l'autre après avoir vidé la coupe offerte par Brangaine, le commentaire orchestral nous traduit mieux que n'eût pu le faire nul poème, l'angoisse et le désir, puis le bouillonnement d'ardente passion et le déchainement d'amour victorieux qui tour à tour agitent leurs âmes. Mais lorsque Tiphaine et Wilfrid côte à côte viennent d'entendre la sinistre prophétie de leur amour fatal, et la dramatique suggestion de leur crime, rien dans leur long mutisme ne s'élève de l'orchestre qui nous peigne clairement le surgissement en eux de l'idée maléfique. Dans l'âme wagnérienne la voix du Golfe mystique est plus forte que toute voix humaine ; ici, les silences sont longs.

Un seul concept nous est nettement révélé par l'orchestre, c'est celui qu'évoque le prélude, que reprend la scène muette par quoi commence le premier acte : c'est la notion de solitude, de détresse morale, d'ennui dont l'âme de Tiphaine est opprimée : c'est de cette vision grise, et terne, et monotone, que sera tissée la trame de l'œuvre : c'est sur cette toile qu'elle est peinte, dans ce décor de tristesse qu'elle se déroule. Les deux premiers motifs : celui de la solitude et celui de la douleur sont la tessiture même de la partition, on les sent à chaque scène, à chaque phrase, à chaque mesure. Ils donnent la note vraie de cette pièce ; ils en recèlent la véritable morale, montrant les thèmes d'amour coupable et de crime issus de cette donnée primordiale de l'esseulement et de la méditation morose. Les motifs de passion les plus vivants en apparence en seront assombris, une lumière pâle est sur tout cela ; c'est une musique qui se perçoit à travers un brouillard.

J'ajoute que l'instrumentation, bien qu'évidemment très soignée, multiplie cette impression première et l'alourdit. Volontairement, je pense, M. Neuville use des timbres sourds et tristes de l'orchestre : non seulement les altos jouent un rôle de premier plan, mais le quatuor tout entier semble avoir pris aux quintes de violons leur raucité et leur voile : les violoncelles ont des

sonorités éteintes, les violons paraissent se cantonner sur leur corde de *sol*. Dans le groupe des bois, c'est le cor anglais qui prédomine et surtout le basson; les cuivres sont représentés par les notes bouchées ou demi-bouchées des cors : le tuba vient fréquemment à découvert. Et c'est une tristesse grise qui s'élève d'une telle instrumentation appliquée à ces lentes mélodies et à ces harmonies mineures, on dirait comme un ressouvenir prolongé, dilué, estompé de l'interlude du trio de *Tristan* et de la plainte déchirante que gémit le cor anglais.

Ne croyez pas cependant que ceci soit un réquisitoire. L'œuvre de M. Neuville n'est pas un instant banale. Je la trouve au contraire extrêmement personnelle, et neuve, et distinguée; mais je n'estime pas qu'elle soit accessible aux masses, ni qu'elle soit véritablement théâtrale, parce qu'elle manque de vie, d'animation de mouvement et d'action, et que, de ce drame violent et poignant et plein de suc, il n'a su ou voulu faire ressortir par sa musique que le côté sombre, fatal, angoissant, douloureux et navré, sans éveiller l'image de ce qu'il pouvait contenir de passion, de révolte et d'amour. La sensualité n'y règne qu'en parole : la résignation seule chante à l'orchestre, et tandis que les personnages se meuvent en un drame sanglant et romantique, la musique nous dit seulement l'amertume de vivre, et la déception d'agir; et je n'affirme pas que cette conception nirvanique de l'existence soit mauvaise; je crois seulement qu'elle est très peu scénique.

Ces critiques ne s'adressent, évidemment, qu'à *Tiphaine* et non à l'œuvre présente ou future de M. Neuville. Je suis persuadé que, du jour où il saura se départir au théâtre de ce qui trahit en lui l'organiste, c'est-à-dire lorsqu'il tirera de son orchestre des mouvements plus vifs et plus variés et des sonorités plus riches et plus claires, lorsqu'il voudra donner à sa partition plus de vie, tout en conservant les très remarquables et très personnelles qualités dont il a fait montre ici, il nous donnera une œuvre de tout premier ordre. *Tiphaine* est déjà plus qu'honorable : c'est une manifestation très originale d'un talent qui ne doit rien à personne, et que personne ne peut songer à contester.

L'interprétation

Je vous dirai tout de gô que l'interprétation de *Tiphaine* ne m'a pas le moins du monde enthousiasmé. J'ai pour Mlle Foreau

une admiration médiocre, et je ne saisis qu'imparfaitement les raisons qui l'ont fait préférer à telle ou telle des pensionnaires du Grand-Théâtre. On peut lui faire deux reproches d'une certaine importance : elle chante mal et elle joue indignement. Outre que sa voix est étranglée à l'aigu; elle la pose mal, attaque trop bas, et de temps à autre chante nettement faux; son timbre n'est pas spécialement sympathique, ni son volume vocal exceptionnel. Quant à son jeu, je suis bien fâché de dire que je l'ai trouvé tout à fait peu intelligent, et cela depuis la scène muette du début, où elle n'a su rendre ni l'alanguissement ni l'inquiétude du personnage, jusqu'aux scènes d'amour où elle a manqué d'élan et de sincérité, et jusqu'à la scène finale, incompréhensible avec ses gestes hors de propos, et ses sanglots de théâtre qui sonnent faux et n'incitent qu'à rire. Et c'est un grand malheur pour *Tiphaine* que d'avoir été ainsi interprétée.

M. Lafont a une voix chaude, étendue, très souple, et il s'en sert en général avec goût. Exceptons deux ou trois notes hautes d'une justesse un peu incertaine, le côté vocal était intéressant. Mais quelle étrange et fâcheuse idée de jouer la scène de la mort contrairement à toutes les indications du scénario. Edme poignardé doit se traîner sur le théâtre, sa chemise fendue, couvert de sang, râlant, aux trois quarts mort : il pousse un cri, et les deux amants se retournent et restent épouvantés devant l'horrible vision de leur victime agonisante. Au lieu de cela, nous voyons M. Lafont entrer frais et vermeil, marchant d'un pas superbe, magnifiquement drapé dans l'hermine de sa simarre, et déclarer d'une voix forte qu'on vient de l'assassiner et que cela lui est d'ailleurs parfaitement égal. Ensuite de quoi, il s'étend sur un lit moelleux préparé à cet effet, et y trépassa le plus confortablement du monde. Tiphaine a joliment raison de ne pas s'effarer pour autant. Je sais bien qu'on ne peut pas exiger des basses chantantes d'aller assister de temps à autre à un assassinat, mais j'ai tout de même idée que Mounet-Sully nous aurait donné une autre impression.

M. Geyre a été fort convenable en jeune page ; il est seul à avoir joué son rôle, et à avoir composé son personnage. C'est à lui que sont allés les meilleurs applaudissements.

Mme Rambaud remplaçait de son mieux Mme Doria malade. Mlle Streletzky nous a prouvé qu'elle n'avait point de grave, ce dont nous avions déjà comme un pressentiment ; mais pourquoi

lui attribuer ce rôle de contralto ? Les chœurs ont chanté vaguement juste un ensemble d'ailleurs fort intéressant et curieux.

L'orchestre, très expertement conduit par M. Flon, a joué avec beaucoup de sûreté une partition difficile. Les instrumentistes de l'harmonie : cors, hautbois, bassons et cor anglais, en particulier, ont fait preuve du plus grand mérite. J'ai moins aimé le quatuor pas toujours très sûr de ses attaques.

La mise en scène a été convenable, de l'avis général. Peut-être eût-elle gagné cent pour cent à être beaucoup plus large. Il semble qu'une vaste salle, profonde, un peu sombre, avec de considérables dégagements eût donné une impression de grandiose nécessaire ici, et que la scène du crime et la mort d'Edme eussent alors produit un effet beaucoup plus saisissant. Et puis je pense bien que M. le Régisseur n'a pas eu une seconde l'illusion que son château est du quatorzième siècle : c'est de la Renaissance retapée au goût du jour, du simili-Valois pour villas de banlieue 1906, moitié Henri II moitié Fallières, enfin tout ce qu'on voudra excepté le décor prévu par le livret.

En dépit de ces déficiences multiples, le succès a été cependant assez grand. Des applaudissements nourris et des rappels chaleureux ont témoigné à l'auteur l'admiration et la sympathie du public.

EDMOND LOCARD.

Be

୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯

Les Maîtres contemporains Français du Piano

✻ ✻ ✻

(SUITE)

GUILLAUME LEKEU

* * *

Guillaumé Lekeu fait partie, avec César Franck, de cette école franco-belge dont Claude Debussy, dans un interview un peu fantaisiste, disait naguère qu'elle n'avait rien de commun avec l'Ecole française. Ses œuvres, relativement nombreuses, puisque Lekeu mourut à 24 ans, sont presque ignorées du public, sauf sa célèbre sonate pour piano et violon ; quant à sa vie, elle est généralement tout à fait inconnue. Je la relaterai brièvement.

Guillaume Lekeu était né à Heusy, près Verviers, le 20 janvier 1870, mais ses parents vinrent, en 1879, habiter la France, et toutes ses études, il les fit au Lycée de Poitiers, dont il suivit les cours jusqu'en 1888.

Il n'eut rien d'un enfant prodige ; il jouait très médiocrement du violon et s'escrimait à exécuter les banalités navrantes qui, il y a vingt ans plus qu'aujourd'hui, formaient le répertoire des professeurs de violon. En 1885 — il avait quinze ans — quelques fragments de Beethoven lus en compagnie d'un de ses amis, furent le point de départ de son éducation musicale, qui fut extrêmement rapide. Il se plongea avec ardeur dans l'étude de Bach, de Beethoven, de Wagner, prit quelques leçons de solfège et de piano, et, quatre années plus tard, en 1889, il faisait exécuter, à Verviers, un morceau symphonique, le *Chant de triomphale délivrance*, sans avoir reçu encore une seule leçon de composition.

Pendant cette période de quatre années (1885-1889), Lekeu, malgré son activité musicale extrême, ne délaissa nullement ses

études générales. Artiste au sens le plus large du mot (1), les littératures anciennes et modernes, la peinture et la sculpture, tout l'intéressait, et il se tint toujours parmi les premiers, même dans les matières scientifiques, au cours de ses classes au Lycée.

En 1888, Lekeu vint passer à Paris son baccalauréat de philosophie ; il fit, paraît-il, une telle impression sur son examinateur, Gabriel Séailles, que celui-ci se lia d'amitié avec lui ; c'est par cet intermédiaire que Lekeu fit connaissance de Théodore de Wyzewa, qui resta son intime ami et devait plus tard le présenter à Vincent d'Indy.

Peu de temps après, Lekeu rencontra César Franck. Le Maître, reconnaissant la valeur d'un tel musicien, accepta de lui enseigner la composition ; il ne put lui donner qu'une vingtaine de leçons. Après la mort de Franck, Lekeu reçut des conseils de Vincent d'Indy, et se présenta au concours du Prix de Rome à Bruxelles en 1891. Il fut classé le premier à l'épreuve préliminaire de fugue et de contrepoint et entra en loge. Il a raconté souvent à ses amis que, au cours de la composition de la cantate imposée sur *Andromède*, il oublia totalement qu'il s'agissait d'un concours : sa partition, réalisée en dehors des formes imposées, ne pouvait être classée ; pourtant le jury, en raison de l'intérêt et de la valeur d'une telle œuvre, décerna à Lekeu un deuxième second prix. L'*Andromède* fut d'ailleurs exécutée à l'École de Musique de Verviers en 1892, et l'on put se rendre compte de la maîtrise et de l'inspiration de Lekeu, vraiment exceptionnelles chez un compositeur de vingt-et-un ans.

Peu de temps après, Lekeu écrivit une sonate pour piano et violon qu'il dédia à Eugène Ysaye. C'est Ysaye, fervent admirateur de cette œuvre, qui fit connaître cette belle sonate, jouée maintenant aussi souvent que la sonate de Franck et, presque autant que cette dernière, goûtée du public.

De cette époque (1892) datent encore, d'une part, les trois poèmes : *Sur une tombe*, *Ronde*, *Nocturne* dont le premier fut chanté, l'an dernier, à un des concerts de la *Revue Musicale de Lyon* ; d'autre part, la *Fantaisie symphonique sur deux airs popu-*

(1) Le *Courrier Musical* a commencé, dans son numéro du 1^{er} janvier, la publication de la correspondance de Lekeu, dont la lecture permet de suivre précisément l'évolution artistique et d'apprécier les qualités de cœur et d'esprit du musicien.

laires angevins. Enfin, de 1892 à 1893, Lekeu commença la composition d'un quatuor avec piano qui devait rester inachevé ; il mourut en effet le 21 janvier 1894, emporté par une fièvre typhoïde ; il avait exactement vingt-quatre ans.

En dehors des ouvrages signalés ci-dessus, et de la sonate pour piano, Lekeu avait écrit un grand nombre d'œuvres dont la plupart n'ont pas été publiées. On a retrouvé dans ses papiers une importante collection de compositions d'importance diverse — quelques-unes inachevées — dont la liste complète a été donnée, le 1^{er} janvier, par le *Courrier Musical*. Parmi les plus considérables, sont deux études symphoniques sur le *Second Faust* et sur *Hamlet* et un *Adagio pour quatuor d'orchestre* (1891) joué plusieurs fois à Paris et à Angers.

Une seule œuvre de Lekeu pour piano seul a été publiée : C'est la *sonate* retrouvée dans ses papiers et éditée après sa mort. A vrai dire, cette composition n'est pas une sonate en ce sens qu'elle ne présente ni la coupe ni les mouvements typiques de cette forme. C'est une *suite* caractérisée par un emploi excessif de la fugue, et composée de quatre morceaux d'une couleur un peu uniforme et grise, heureusement complétés par une cinquième partie, finale d'une belle envergure et d'un mouvement séduisant.

Cette œuvre est très peu connue et n'a presque jamais été jouée en public, car, difficile et assez mal écrite pour le piano, elle ne séduit guère les virtuoses. Je craignais aussi, il y a quelque temps, qu'elle ne parût dans un concert, un peu longue et monotone. Le public de notre *Revue* l'a au contraire accueillie avec plaisir à notre dernière Heure de musique, au programme de laquelle j'avais cru devoir la porter en dépit de ses défauts.

C'est une œuvre de jeunesse que certains musiciens traitent avec assez peu d'égards. Sa forme incertaine, ses maladresses d'écriture doivent en effet la faire juger assez mal par des formalistes tels que Vincent d'Indy, mais l'intensité de son expression, la richesse de ses idées et sa valeur émotive la rendent chère à tous les amateurs.

Cette sonate est caractérisée surtout, disais-je, par un certain abus de la fugue réelle. Il est bien excusable qu'un jeune homme de vingt ans se soit senti violemment attiré vers ce procédé sévère cher au grand Bach. On sait d'ailleurs que ce goût de la fugue était devenu chez Beethoven une véritable obsession qui devait

aboutir malheureusement à l'erreur du dernier quatuor *die Grosse Fuge*. Dans l'œuvre de Lekeu, si la première fugue (n° 2, en *sol* mineur) est longue et lourde, la deuxième (n° 3, en *si* mineur) est d'une pureté de lignes et d'une expression tout à fait admirables (1).

La sonate de Lekeu porte comme épigraphe ces vers de Georges Vanor :

*Comme une mère veille auprès de son enfant,
Elle a bercé de ses chansons ma mâle fièvre,
La bonne fée, elle a ranimé de sa lèvre
Ma lèvre, et rafraîchi pour moi l'air étouffant.*

Elle débute par une sorte de prélude assez court, en *sol* mineur, qui expose de suite, répété deux fois, le thème principal de l'œuvre qui sera celui de la première fugue : et une courte conclusion présente un nouveau thème assez court rappelant un motif du poème *Sur une tombe* et qui reparaitra à plusieurs reprises dans la suite de l'œuvre.

Le numéro II est constitué par une fugue à trois voix en *sol* mineur. Dans le cours de ce morceau reparait le second thème du prélude qui se combine avec le thème principal et les développements de la fugue sont conduits d'une main sûre mais un peu lourde dans une forme qui rappelle celle d'un *allegro* de sonate.

La fugue en *si* mineur qui constitue la seconde partie est construite sur un thème déjà apparu à la basse au cours du développement du morceau précédent et présente encore à plusieurs reprises le thème principal ; ces deux motifs, dans cette partie se combinent aussi l'un à l'autre de la façon la plus claire et la plus ingénieuse, notamment dans la conclusion.

Le numéro IV, encore en *sol* mineur est construit en forme d'andante dont la deuxième variation sera le thème principal du final. Le dernier mouvement écrit en *sol* majeur présente ce thème, avec imitation entre les parties, dans un mouvement au rythme contrarié par les subdivisions binaires et ternaires, et fait reparaitre les différents thèmes de l'ouvrage.

Lekeu attachait peu d'importance à cette suite et ne la considérait que comme une étude ; si elle séduit par l'impression de mélancolie tendre et résignée qu'elle dégage, elle présente aussi

(1) Lekeu possédait une parfaite clairvoyance pour juger ses propres œuvres. « Ce passage, disait-il un jour en parlant de sa sonate pour piano, je ne l'écrirai plus aujourd'hui, mais la fugue est bien. »

un grand intérêt précisément en raison de son caractère technique qui montre nettement les efforts d'un musicien jeune et richement doué pour rester maître de son inspiration et l'assouplir, et pour donner à son œuvre tout entière cette unité qu'il trouvait si splendidement réalisée dans les compositions de son maître César Franck. Aussi l'analyse minutieuse, trop longue et trop aride pour trouver place ici, en est-elle tout spécialement intéressante.

(*A suivre.*)

LÉON VALLAS.



A travers la Presse



VISIONS MUSICALES PARISIENNES

De *l'Echo de Paris*, ce joli instantané de l'Opéra :

« DIX HEURES DU SOIR. — *A l'Opéra.* — Morose élégance du lundi ; diadèmes, colliers, épaules, balancement des éventails, tournement indifférent des têtes, regards désenchantés vers la scène, guindage du torse des femmes, les loges sont des fenêtres où l'on s'offre à la médiosance, où l'on s'expose à la malignité, où les gens d'une certaine classe de la société se croient obligés de paraître pour affirmer, les uns qu'ils ne sont pas ruinés, les autres qu'ils se sont enrichis, ou pour exhiber le même nombre de rangs de perles ou de nouvelles relations.

« Derrière la lorgnette que le bras ganté fait nonchalamment monter jusqu'aux yeux, sûrs de n'être point distingués, les regards plongent durement autour d'eux. Le voile bleu qui les recouvre s'est déchiré, la pupille en est comme une vrille, qui tourne dans la chair d'une rivale dans la jeunesse, dans le triomphe épanoui. Quel marchand d'esclaves regarderait son bétail comme se dévisagent, se défoncent la physionomie, se transpercent l'expression jusqu'à l'âme, ces femmes si immobiles, en apparence.

« A Paris, tout se sait ; ce qu'on ne connaît point, on l'invente, et dans les regards que l'on croise, le petit salut qui s'échange entre certaines femmes, se choque ce que l'une et l'autre croient dissimuler sur elles-mêmes et connaître de l'autre. Ah ! derrière ces sourires d'opéra, sous ces diadèmes, quels secrets, quelles feintes !

« *Samson et Dalila*, chanté comme il l'est ce soir, ne prend rien aux spectateurs de l'attention qu'ils étaient bien décidés, déjà, à n'accorder qu'à eux. Mlle Margyl mérite tous les éloges pour le bel exemple de volonté qu'elle donna en arrivant à passer de la scène des Folies-Bergère à celle de l'Opéra ; rien ne pouvait être plus flatteur pour cette admirable personne ; mais, en ce qui concerne l'Opéra, l'honneur est moins grand. Mlle Margyl a de la voix ; cela est pourtant loin de suffire. L'art est fait de tant de choses indispensables que deux ou trois qui manquent, font à peu près comme si toutes manquaient. On pardonne à Mme Litvinne d'être moins déliée que Lina Cavaliéri, parce que nul accent de douleur et d'amour ne saurait dépasser la plainte qu'elle prête à Yseult étreignant le corps de Tristan.

« On ne pardonne pas à Mlle Margyl, étant si belle, de venir tourner autour de Samson aveuglé, comme une midinette à la barbe d'un pivrot, et de remuer les bras comme si elle chantait à une réunion de canotiers, le « *Jolis ramiers, m'écoutez-vous ?* », créé par Mme Simon-Girard. Que Mlle Margyl se console, cependant, ses camarades ne sont pas meilleures qu'elle !... »

Dans le *Figaro*, cet autre : vue du concert dominical chez Chevillard :

« Chez Chevillard ; trois heures de l'après-midi. Salle bondée. Un public de « matinée », qui ne ressemble point du tout à celui des théâtres, le soir. La tenue « de ville » — à l'orchestre, aux loges, au balcon — répand sur cette foule comme un air d'austérité souriante : corsages foncés, plumes sombres aux chapeaux, fourrures, redingotes... Peu de redingotes. Les femmes, les jeunes filles sont ici en majorité : la musique est, à Paris, le seul genre de plaisir où les parents osent s'aventurer. Hors des salles de concert, on ne sait plus... et nous jouissons d'une littérature dramatique qui est impitoyable à la pudeur des familles. Aussi la musique est-elle pour elles mieux qu'une distraction. Elle est un refuge, Chevillard, Colonne, le Conservatoire... vèpres laïques où la bourgeoisie parisienne vient goûter, en des locaux de hasard, la volupté d'une rêverie très douce. D'une place à l'autre et du rez-de-chaussée aux étages supérieurs, on se reconnaît ; des bonjours s'échangent ; ce n'est point ici une foule de curieux que le hasard assemble, mais une grande famille d'habitues, de fidèles, qu'une fois par semaine le même culte réunit autour d'un petit bâton...

« Admirable dévotion que celle-là ! Une foule qui écoute de la musique qu'elle aime ignore l'ennui d'être enrhumée (elle ne tousse qu'entre les morceaux), ou d'avoir trop chaud, ou d'être mal assise, ou de n'être pas assise du tout. Au promenoir, cinq cents auditeurs debout s'écrasent, absorbés dans le rêve harmonieux qui les berce, ou dans la lecture d'une partition. Quelques-uns se sont blottis, à croquetons, le long des escaliers ; d'autres méditent, semblent dormir ; — affalés au

long de la cloison vitrée qui ferme le fond de la salle et derrière laquelle une autre cloison de bois s'élève. Etrange lieu ! Des hommes de police déambulent dans le couloir ténébreux qui sépare ces deux clôtures, et jouissent, eux, de deux concerts à la fois : à gauche, *La Damnation de Faust*, à droite, *La Matinée*, dont l'orchestre du Casino vient d'attaquer les premières mesures. Cette cacophonie les laisse froids. Ce sont de vieux soldats, que rien n'étonne plus, et dont la vie de Paris a depuis longtemps émoussé les susceptibilités esthétiques.

« ... Cinq heures. Ils ont, d'un geste nonchalant, ouvert, à travers ces deux cloisons, des portes de sortie où les fidèles de Chevillard se précipitent. Et les deux cohues se sont mêlées, Ganne et Terrasse continuent de sévir sur les planches du Casino. Je vois mousser des jupes et frétiller des jambes de clowns. De petites tables sont entourées de gens qui boivent. Des filles passent en riant. La foule avance doucement ; il faut subir son vacarme et le contact douloureux de ces deux musiques dont l'une (celle qui maintenant me poursuit, s'accroche à mes oreilles), semble vouloir balayer en moi, de son tapage profaneur, le divin souvenir de l'autre...

« Quel philanthrope dotera d'un palais digne d'elles les œuvres de nos maîtres ; quand la vraie Musique cessera-t-elle, à Paris, d'être une personne sans domicile ? »

B



Chronique Lyonnaise



Société des Grands Concerts

3^e Concert (21 janvier)

La tâche du critique, parfois difficile, me semble un peu trop simplifiée, pour les grands concerts, par la rédaction excellente du programme distribué dans la salle. La « notice » qui doit éclairer l'auditeur sur les œuvres qu'il va entendre, est si complète dans sa concision qu'elle ne laisse plus rien, ou presque, à dire sur les œuvres qu'on exécute, et, si je suis heureux de féliciter la direction des Concerts d'avoir confié à un musicien délicat la confection de ces notices, j'en veux un peu à M. Baldensperger de dire, en peu de mots, beaucoup de choses et de couper, de la sorte, au critique, la plupart de ses effets.....

On a vivement reproché à M. Witkowski d'avoir fait entendre, à la suite, deux œuvres, symphonie d'Haydn — une des moins bonnes — et concerto de Mozart, d'une tonalité également mineure et d'un style trop voisin, On a oublié de noter que la *Pavane* de Fauré était également en *fa* \sharp mineur comme la symphonie, que le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* est peut-être, au début, en *ut* \sharp mineur (à moins qu'il soit en *mi* majeur, je n'ai pas de préférence), enfin que les quatre œuvres de Haydn, Mozart, Fauré et Debussy, sont toutes écrites pour orchestre réduit, sans trompettes et sans trombones..... Tout ceci pourrait constituer une série de critiques sur la composition du programme ; je ne le présente pas du tout de la sorte, et je vois pour ma part bien peu d'inconvénients à une telle disposition. Il me plaît même, dans ma *Revue* qui a la réputation d'..... agonir tout le monde, de prendre vigoureusement la défense de Witkowski, quitte à faire proclamer par l'aimable « groupe d'habitues » dont j'ai publié dimanche dernier, la correcte et si flatteuse épître, que Witkowski est un des « compositeurs dont je suis à la solde ».

Sans doute, la symphonie des *Adieux* n'est pas une des meilleures du compositeur fécond qui écrivit plus de cent vingt-cinq œuvres de ce genre. Mais elle est intéressante d'abord par l'anecdote qui lui donne son titre et sa signification (1) ; elle l'est aussi par sa forme encore très voisine de la *Suite* puisque, comme le remarquait la notice du programme, elle ne présente pas encore la combinaison de deux thèmes qui constitue spécialement la forme « premier mouvement de sonate » ; elle l'est par la disposition anormale de son finale présentant un adagio complémentaire assez court permettant la disparition successive des instrumentistes ; elle l'est enfin parce qu'elle est la première apparition, dans l'histoire de la symphonie, d'un élément pittoresque. Et toutes ces raisons justifient parfaitement le choix de cette œuvre. Je reconnais volontiers d'ailleurs que, orchestrée à un petit nombre de parties (quatuor, deux hautbois, deux cors, un basson), elle présente assez peu de variété, que sa forme est un peu simplette, sa clarté... excessive, et que l'adagio avec sourdine paraît tout spécialement longuet. L'exécution en fut, en tous cas, excellente, et je me garderai bien de noter, à côté de la perfection du quatuor, l'incertitude passagère d'un pupitre qui chanta, d'un cor trop ému, la tristesse des adieux.

Il est bien entendu, n'est-ce pas, que tant qu'il y aura des virtuoses, il y aura des concertos. Dès lors, qu'un pianiste joue un concerto de Mozart, de Beethoven ou de Saint-Saëns, qu'importe ? Nous devons subir un concerto, subissons-le. Sans doute, Mozart n'a fait qu'un concerto ennuyeux avec des éléments suffisants pour écrire une charmante sonate et une symphonie agréable,

(1) L'explication la plus connue de la Symphonie de l'*Adieu* est celle notée dans le programme du concert : le prince Est voulant congédier tout son orchestre à l'exception d'Haydn, celui-ci trouve un moyen ingénieux de figurer le départ général et la tristesse qui s'ensuivrait. Une autre anecdote est moins connue, d'après laquelle Haydn s'apercevant que ses innovations le faisaient voir d'un mauvais œil par ses musiciens, voulut se moquer d'eux en jouissant de l'embarras de tous ses instrumentistes et surtout de la confusion des deux violons s'entendant à la fin jouer seuls.

Haydn était d'ailleurs, paraît-il, assez porté à ce genre de plaisanteries musicales, et l'on raconte encore que, lorsqu'il y vivait en Angleterre, il crut s'apercevoir que les Anglais qui aimaient beaucoup les mouvements rapides s'endormaient quelquefois pendant l'audition des adagio et des andante : aussi écrivit-il un jour un andante très doux et très calme, et assez développé, et, au milieu d'un long pianissimo, il fit subitement rentrer à la fois tous les instrumentistes dans un fortissimo renforcé par un coup de timbale, et fit ainsi sursauter ses auditeurs somnolents.

mais c'est la faute de la forme elle-même qu'il a choisie : Le concerto en soi est haïssable ; on peut discuter sa valeur quand il est écrit pour violon ou pour violoncelle, mais l'on ne peut que le condamner quand il est écrit pour piano. En effet, le piano, dans les ouvrages de ce genre, est traité successivement comme instrument complet et comme instrument soliste ; dans le premier cas, il ne peut que répéter sans éclat les phrases dites par l'orchestre, et l'on a pu juger, l'autre jour, de la monotonie produite par ces perpétuelles répétitions de phrases identiques ; et pour le second cas, quelle idée étrange de confier un chant à la sonorité sèche et dure du piano en réduisant l'orchestre au simple rôle d'accompagnateur !

Du moins, l'interprétation de M. de Greef fut-elle parfaite. L'audition d'un tel artiste, respectueux de la ligne générale et soucieux de rester simple et sincère, serait singulièrement profitable à nos jeunes élèves des Conservatoires de Lyon... ou de Berlin qui s'imaginent que « interprétation émue et personnelle » est synonyme de rubatos incessants et pâmés, de petites manières et de vilaines grimaces.

La *Pavane* de Fauré servait de transition entre les deux ancêtres Haydn et Mozart et le plus irrespectueux de leurs actuels petits-neveux, Claude Debussy. Aussi bien ne pouvait-on faire un meilleur choix : cette *Pavane* conçue d'après un modèle ancien avec une apparente simplicité, est en effet très moderne par son instrumentation adroite et son écriture raffinée. (Avez-vous goûté la sagesse du thème exposé en deux fragments répétés chacun deux fois et qu'échangent l'harmonie et le quatuor ? Ces arrêts sur la dominante ? Cette conclusion classique avec le thème qui se réduit peu à peu, se fragmente, se morcèle et n'est plus enfin qu'un simple dessin, un schéma de soi-même ?)

Que dire du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* que l'on entendait pour la première fois à Lyon ? Il n'y a, je crois, que deux manières de parler de cette œuvre : ou bien en donner un compte rendu littéraire en employant les adjectifs les plus précieux, les épithètes les plus rares — et ce travail est prodigieusement prétentieux et vide ; — ou bien en donner une analyse technique — et ce labeur est infiniment pénible et vain. Peut-être, lors d'une prochaine audition, essaierai-je l'une ou l'autre de ces analyses ; je me contenterai, aujourd'hui, de noter le

plaisir qu'a paru prendre une partie des abonnés des Grands Concerts à écouter le commentaire délicieux écrit par Debussy pour illustrer le poème de Mallarmé et exprimer musicalement l'exquise douceur, en une après-midi ensoleillée, des joies fort peu intellectuelles d'un demi-dieu très païen.

Enfin, après tant de douceurs et après que M. de Greef nous eût charmés encore par le moelleux de son toucher pianistique dans les *Arabesques* de Schumann et le *Caprice* de Saint-Saëns sur les airs de ballets d'*Alceste*, nous eûmes une exécution vigoureuse et nuancée de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*. Dans cette page où l'on pressent déjà le Wagner de *Tambæuser*, de *Lohengrin* et même de *Tristan*, l'orchestre tout entier put montrer sa solidité et son ensemble, et les cuivres, silencieux jusqu'alors, lancèrent avec éclat leurs sinistres appels. A côté de la charmante grisaille des autres morceaux, l'ouverture wagnérienne parut encore plus brillante que d'habitude.

L. V.



Quelques chansons populaires

Une conférence faite lundi dernier par M. Louis Couchoud sur le "Canada français fut illustrée, de façon originale, de quelques vieilles chansons populaires canadiennes harmonisées avec autant d'adresse que de charme par M. Emile Vuillermoz. L'interprétation de ces chansons, accompagnées par l'auteur, était confiée à Mlle Lorec, des Concerts Colonne ; cette artiste sut agréablement assouplir sa belle voix de théâtre à la diction simple et précise qui convient à ces musiques naïves ; elle obtint justement un succès très vif.





ÉCHOS



AU THEATRE DE NANTES

On annonce la déconfiture de M. Fille, directeur du théâtre de Nantes, qui a disparu sans payer ses artistes et dont la déchéance a été prononcée par l'administration municipale. Celle-ci a décidé de continuer elle-même la campagne jusqu'à la fin de la saison, et elle a nommé M. Villefranck pour administrer le théâtre en son nom pendant ces trois mois.

Dans *l'Ouest-Artiste*, notre confrère Etienne Destranges formule à ce propos les très justes réflexions que voici :

« La déconfiture de M. Fille est une preuve éclatante de l'insuffisance de la subvention de 100.000 francs. Déjà l'année dernière, M. Villefranck n'était arrivé au bout de la saison qu'au prix des plus grands sacrifices. La crise par laquelle passent aujourd'hui nos théâtres était à prévoir depuis longtemps. Elle devait fatalement se produire...

« Non seulement la subvention, qui était, il y a vingt-cinq ans, de 120.000 francs, a été réduite, mais, chaque année, on a augmenté les charges. Cette année, par suite du paiement des matinées aux musiciens de l'orchestre et aux chœurs, cette augmentation se chiffre par la modique somme de 14.000 francs. Ajoutez à cela que la subvention de 100.000 francs n'est que nominale. Avec les retenues de la ville pour le nettoyage et les décors, elle n'est, en réalité, que de 94.600 francs.

« On a parlé de mettre la subvention à 120.000 francs. Cette augmentation serait purement illusoire. C'était ce qu'on donnait en 1880, alors que les charges de l'exploitation étaient infiniment moindres. Cent ou cent vingt mille francs à l'heure actuelle — il faut que les conseillers municipaux se le persuadent bien — sont à peu près la même chose, les 20.000 francs étant presque absorbés par les augmentations de charges.

« Il est absolument nécessaire que l'élévation de la subvention porte sur un chiffre important. Et ce chiffre ne peut être inférieur à 50.000 francs donnés en partie, si l'on veut, en nature. La ville, par exemple, pourrait prendre à sa charge l'éclairage, le nettoyage, l'entretien des décors, le droit des pauvres, etc. — Quoi qu'il en soit, il est temps que le Conseil prenne au plus vite une décision, et non pas, comme

certaines conseillers municipaux le voudraient, pour la saison 1907-1908, mais pour la prochaine saison. Sinon, nous courons aux pires aventures. »

LE CHANTEUR SCHALIAPINE:

On annonce que la nouvelle de l'arrestation du célèbre chanteur, nouvelle qui a fait le tour de la presse, n'est qu'un canard, Schaliapine chante toujours à l'Opéra impérial de Saint-Petersbourg.

MORT ET VIVANT

Un journal de Stockholm, le *Dagens Nyheter*, dans son numéro du 30 décembre dernier publie la sensationnelle nouvelle suivante qui a dû étonner un peu notre compatriote C.-M. Widor :

« On a donné à l'Opéra-Comique de Paris, le deuxième jour de Noël, deux œuvres nouvelles qui, toutes deux, ont été accueillies favorablement par la critique. L'une était un opéra en quatre actes, écrit déjà depuis plusieurs années par le compositeur Charles-Marie Widor, organiste de Saint-Sulpice, mort depuis 1887 et qui, l'année qui précéda sa mort, put faire jouer son premier et unique drame lyrique, *Maître Ambros*. L'ouvrage posthume qu'on vient de faire connaître au public a pour titre *les Pêcheurs de Saint-Jean*. »

A BAYREUTH

Les engagements pour le prochain festival sont presque terminés. Voici les principaux : Dans *Tristan et Isolde*, M. Ernest Kraus (Berlin), et Mme Marie Wittich (Dresde) chanteront les rôles principaux, tandis que M. Knüpfer, de l'Opéra de la Cour de Berlin, et M. F. Kraus, de l'Opéra de la Cour de Vienne, alterneront dans le rôle du roi Marke, et que M. Théodore Bertram et Mme Catherine Fleischer-Edel interpréteront les rôles de Kurwenal et de Brangæne.

Mlle Fassbender, du Théâtre grand-ducal de Karlsruhe, est engagée pour plusieurs représentations où elle tiendra le rôle de Kundry dans *Parsifal*.

UN OUVRAGE PROFANE DE BACH

De M. Robert Brussel, le critique musical du *Figaro*, à l'occasion de l'exécution aux Concerts du Conservatoire du *Défi de Phébus et de Pan*, de J. S. Bach.

Le Défi de Phébus et de Pan, qui est avec celle sur l'abus du café, la plus connue de toutes les cantates profanes de J.-S. Bach, ne compte cependant pas parmi les plus significatives. Elle ne fut pour Bach, qu'une manière plaisante de se venger d'un de ses contemporains. Son librettiste représente ce dernier sous les traits de Midas, tandis que lui-même y figure sous ceux de Phœbus. Cette innocente mystification

fut pour Bach l'occasion d'écrire quelques airs qui portent l'empreinte de son génie.

« Pourtant, si l'on excepte l'air de Phœbus avec flûte, hautbois d'amour, violons et altos, et l'air de Momus, qui sont d'un sentiment charmant, il semble que la virtuosité d'écriture de Bach y est plus sensible que la profondeur de son expression. Ce n'est pas qu'il fût indifférent à la joie ; bien au contraire, son âme sereine a exprimé l'allégresse à maintes reprises, et toute une série de ses œuvres profanes montre que le rire même ne lui fut point étranger.

« Mais peut-être la fable d'Ovide ne se prêtait-elle pas à la manifestation de ses sentiments, à quelque ordre qu'ils appartiennent. Les cantates religieuses sont inspirées par les transports de la foi la plus sincère ; l'émotion que manifeste sa musique d'orgue, ses chorals entre autres, n'a point d'autre source ; la fin qu'il suppose à son art se confond avec l'art lui-même ; sa forme, si parfaite soit-elle, ne s'y fait plus sentir que comme l'expression qui convient le mieux au divin ; les combinaisons mélodiques n'y sont plus perceptibles que comme des apostrophes et des supplications qui se poursuivent, s'unissent et se résolvent en prière tendue vers le ciel. Les lignes architecturales de son œuvre sont les seules qui conviennent à celui qui domine, tout, à celui qui établit l'équilibre des mondes et qui rend bienfaisantes comme une épreuve, les injustices et les cruautés d'une vie que Bach connut plus amère que tout autre. C'est un temple qu'il construit ; le hasard et l'inspiration y deviennent logiques et réguliers ; car il se fait une telle image de la divinité qu'il ne saurait concevoir rien de vague, rien de trouble, rien de désordonné dans sa foi. Toutes les audaces, toutes les trouvailles lui sont soumises. Son génie invente tout ce que le génie concevra après lui. Tout en lui, sa forme même, est spontané. L'idée et la réalisation semblent jaillir simultanément du cerveau, c'est que cette musique porte sa forme en elle, qu'elle n'en est point indépendante ; que l'une et l'autre sont leur propre raison et sont la pensée même. L'émotion religieuse chez Bach n'est cependant point, malgré l'appareil solennel dont elle est entourée, sacerdotale : elle est humaine et c'est par là sans doute qu'elle est plus touchante. Nulle part dans son œuvre, ou presque, cette sensibilité particulière ne fait défaut. Non point seulement dans les ouvrages de grand style, mais même dans ceux où son génie s'est abandonné à de moins vastes pensées. Humains, ces sentiments qu'il exprime dans quelques-unes de ses cantates profanes ; humains les joies qu'il exalte dans ses *Musiques de table* ; humains les grâces et les sourires dont se revêtent certaines pièces des suites de clavecin ; et nulle part la forme ne sera apprêtée ou artificielle. Mais vienne une œuvre, où les pensées ne soient pas sincères, dont l'émotion soit empruntée : le génie se dérobe ; les idées peuvent être exquisés, leur réalisation admirable, le senti-

ment ne possède plus cette ardeur tendre ou émue qui faisait oublier la forme pour la plus grande beauté de la pensée. Ce genre d'ouvrages est exceptionnel chez Bach, et *le Défi de Phœbus et de Pan* doit en faire partie. Le charme des détails n'empêche pas de trouver certains airs d'une longueur démesurée et la rigueur impérieuse de la forme s'y fait très souvent sentir. »

LE GOUT MUSICAL DU PUBLIC AMÉRICAIN

Plusieurs fois déjà des programmes de concerts ont été rédigés à la suite d'un referendum. Il nous en arrive un nouveau d'Amérique, où dans la dernière saison d'été, l'Orchestre de New-York a vu établir un de ses concerts dans ces conditions. Le *New-York Globe*, qui est l'un des journaux les plus répandus de la métropole américaine, avait invité ses lecteurs à envoyer à la direction un programme de concerts composé de douze morceaux disposés dans l'ordre de leurs préférences. Les pièces qui auraient réuni le plus grand nombre de voix auraient constitué le programme définitif. 8.000 lecteurs environ répondirent à cet appel, et, fait observer un journal, comme le *New-York Globe* est véritablement populaire, on peut croire que le résultat d'un tel referendum peut être considéré comme un indice suffisamment fidèle des goûts musicaux du public new-yorkais. En résumé, et par suite du vote, le programme du concert se trouva établi de la façon suivante :

1° Intermède de *Cavalleria rusticana* de M. Mascagni; 2° Overture de *Guillaume Tell*, de Rossini; 3° Overture de *Tannhäuser*, de Richard Wagner; 4° Chanson du Toréador de *Carmen*, de Bizet; 5° *Emma Dixon* (mélodie populaire aux Etats-Unis depuis la guerre de sécession, alors qu'elle avait été choisie comme chant national par les fédéraux); 6° Mosaïque sur *Faust*, de Gounod; 7° *Miserere* du *Trovatore*, de Verdi; 8° Chanson de printemps, de Mendelssohn; 9° Overture de *Poète et Paysan*, de Suppé; 10° Seconde rhapsodie hongroise, de Liszt; 11° *Le beau Danube bleu*, valse de Johann Strauss; 12° Mosaïque sur *Lohengrin*, de Wagner.

On voit que, pour le public dilettante de New-York, M. Mascagni (musicien horizontal) est le plus grand compositeur du monde.

SAINT-SAËNS MIME

Dans la biographie du compositeur Pierre Tschaïkowsky, publiée récemment en Allemagne, se trouve une charmante historiette, dont M. Camille Saint-Saëns est un des personnages. C'était en 1875. M. Saint-Saëns s'était rendu à Moscou pour y donner des concerts et y faire entendre ses œuvres. Il s'y rencontra avec Rubinstein, qu'il connaissait depuis longtemps, et aussi avec Tschaïkowsky, qu'il ne connaissait pas encore. Une intimité assez étroite s'établit entre eux, en raison de certaines affinités et de certains goûts relatifs non seule-

ment à la musique, mais aussi à d'autres objets. Entre autres, au cours de leurs conversations et de leurs entretiens, tous deux se découvrirent une passion commune et ardente pour le ballet. Il en résulta naturellement entre eux nombre de discussions, de remarques et de réflexions dont faisait les frais cet art charmant, dont on ne saurait plus en France se faire une idée d'après ce que nous en offre actuellement l'Opéra. Et voilà qu'un jour, en plein Conservatoire de Moscou, ils étaient tellement poursuivis de leur idée et pénétrés de son importance qu'ils se mirent à improviser une action mimique, à l'exécuter et à la danser pour eux seuls, sur l'estrade même de la grande salle. C'était la fable de *Pygmalion et Galathée*, dont ils se partageaient les rôles. Tchaïkowsky faisait Pygmalion, tandis que Saint-Saëns, plein de grâce et de pudeur, personnifiait la statue animée sur les prières du sculpteur. L'orchestre était remplacé par Rubinstein, qui improvisait la musique au piano. Quel dommage que cette scène intéressante se soit produite seulement à huis clos !

UNE GRÈVE DE CHORISTES

Les choristes de l'Opéra Métropolitain de New-York se sont mis en grève, et comme l'administration du théâtre n'a pas voulu faire droit à leurs revendications, une représentation de *Faust* a été donnée sans les chœurs, ce qui a dû paraître un peu maigre à ceux qui connaissent le chef-d'œuvre de Gounod. De fait, bien que Faust et Marguerite fussent personnifiés par le ténor Caruso et M^{me} Emma Eames, cette représentation a manqué de prestige et le public s'en est montré médiocrement satisfait. Il paraît que les pauvres choristes sont payés à raison de 75 francs par semaine, ce qui, étant donné le prix de la vie à New-York, est absolument insuffisant, de sorte qu'ils demandent le double.

LA MUSIQUE A PROGRAMME AU XVIII^e SIÈCLE

On a fait entendre à Londres, il y a quelques semaines, exécuté par un piano, deux violons et un violoncelle, un ouvrage de François Couperin (1668-1733), publié à Paris sans date, mais probablement vers 1729, sous ce titre : *l'Apothéose de l'incomparable L****. On peut compléter ce titre par le nom de Lully, amorcé seulement par l'initiale L.

Cette œuvre bizarre a un programme bien dans le goût de l'époque ; nous pouvons le résumer ainsi :

« Lully s'entretient dans les Champs-Élysées avec les ombres des musiciens glorieux décédés comme lui. Survient Mercure devançant Apollon dont il annonce l'arrivée. Le dieu des arts, fils de Jupiter et de Letho, invite Lully à monter avec lui au sommet du Parnasse. Les autres compositeurs fatiguent les dieux de leurs plaintes et trament des

intrigues pour tâcher de ternir la gloire du maître et de mettre obstacle à son apothéose. Peine perdue ! l'auteur d'*Armide* s'achemine vers la montagne sacrée en compagnie d'Apollon et il trouve, pour le recevoir, Corelli (1653-1713), le « prince des musiciens », entouré des muses italiennes. Apollon fait alors un discours à Lully et à Corelli, et leur prouve victorieusement que la perfection de la musique viendra de l'union du goût français avec le goût italien. Tous les habitants du Parnasse montrent par leur joie, qui éclate dans un final mouvementé, qu'ils partagent les idées du dieu conducteur des muses sur la fusion nécessaire des génies de la France et de ceux de l'Italie. »

LES HÉBRIDES OU LA GROTTÉ DE FINGAL DE MENDELSSOHN

Mendelssohn, à l'âge de vingt ans, fit un voyage en Ecosse pendant l'année 1829 et visita, en compagnie de son ami Klingemann, la grotte de Fingal, dans l'île de Staffa. L'impression qu'il éprouva devant cette merveille de la nature se traduisit immédiatement dans son esprit par le thème principal de son ouverture, qui lui vint à la pensée et se fixa dans sa mémoire. Rentré le soir chez les hôtes qui lui avaient offert une cordiale hospitalité, Mendelssohn brûlait du désir d'essayer au piano son thème et d'en improviser les développements. Il eut besoin de faire appel à toute son habileté diplomatique pour obtenir la permission de se servir de l'instrument qui, d'après les habitudes écossaises de ses hôtes, devait rester obstinément fermé le dimanche pour tout usage profane. Or, ce jour-là était précisément un dimanche. En considération d'un musicien aussi doué que Mendelssohn et en tenant compte que le piano allait célébrer une admirable œuvre de Dieu, on finit par lever la défense, et l'ouverture en projet put être essayée. Revenu dans sa patrie, Mendelssohn s'occupa assidûment de sa nouvelle composition et la termina en 1830, à Rome. Mécontent de cette première version, il en remania considérablement toute la partie du milieu, et l'œuvre fut exécutée pour la première fois le 14 mai 1832, sous la direction de l'auteur lui-même, par les artistes de la Société philharmonique de Londres. Le manuscrit autographe de la partition fut offert à cette Société.



Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS