



## *La Damnation de Faust*

ADAPTÉE A LA SCÈNE

(Création au Grand-Théâtre de Lyon, le vendredi 23 novembre 1906)

\* \* \*

« Feux et Tonnerre ! Enfer et Damnation ! » rugirait Berlioz s'il pouvait être témoin de la mise à la scène de son chef-d'œuvre, de *La Damnation de Faust* arrangée et retouchée sans scrupule par Raoul Gunsbourg, maître des réjouissances théâtrales de Son Altesse Sérénissime Albert I<sup>er</sup> de Monaco. Quelles apostrophes vengeresses n'adresserait-il pas au forban artistique coupable d'avoir tripatouillé de la sorte une de ses compositions, d'avoir trahi sa pensée !

Car c'est vraiment une trahison, cette adaptation d'une œuvre symphonique, et c'est un crime de lèse-musique. Il n'est peut-être pas mauvais de le rappeler et de justifier ces accusations, alors que des journalistes ont osé prendre la défense de M. Raoul Gunsbourg en fournissant des arguments déplorables ou en produisant des affirmations inexactes, alors surtout que les directeurs du Grand-Théâtre, dans leurs communiqués à la Presse et dans leurs affiches, ont étalé un document manifestement apocryphe, déclaré faux par tous les musiciens compétents, par les amis et confidents de Berlioz, rigoureusement contredit et infirmé d'ailleurs par ses Mémoires et toute la Correspondance du Maître lui-même.

Quelques amateurs s'imaginent volontiers que l'œuvre de Berlioz est une sorte d'opéra inachevé que le compositeur surpris par la mort n'aurait eu le temps de mettre au point pour les représentations scéniques. Hélas ! il n'en est rien. Berlioz, à l'âge de 25 ans, en 1828, écrit d'abord, pour le concert, *Huit Scènes de Faust* (op. 1 ; publiées en mars 1829). Dix-sept ans plus tard, en 1845, il les remanie et les utilise dans *La Damnation de Faust*. En 1869, il meurt, après avoir fait souvent exécuter au concert son œuvre, mais sans avoir, une seule fois, manifesté l'intention non seulement de la faire représenter au théâtre telle quelle est (ce qui aurait été absurde), mais même de la modifier en vue de la scène.

Sur quoi s'est donc basé M. Gunsbourg pour se permettre son adaptation ? — Sur quelques arguments également absurdes et sur des documents faux. Nous allons examiner rapidement les uns et les autres.

D'abord, de prétendues confidences de Berlioz se plaignant de n'avoir pu faire jouer *La Damnation* en opéra. Mais, comme l'a fait remarquer en 1903 M. Adolphe Jullien, l'éminent critique des *Débats*, Berlioz n'a manifesté nulle part dans ses écrits ce prétendu regret — et l'on sait les innombrables récriminations épanchées dans ses Mémoires et dans ses lettres ; — il ne s'en est ouvert à personne, car les amis de Berlioz ne sont pas morts depuis si longtemps qu'on n'ait pu se renseigner auprès d'eux ; et même il existe encore un musicien, M. Reyer, qui fut mêlé à toute la dernière partie de la vie du Maître et qui jamais ne l'a entendu se plaindre de cet état de choses. Et Berlioz n'écrivait-il pas à une de nos compatriotes, en 1865, à l'occasion d'une proposition que lui avait faite le directeur du Théâtre-Lyrique de remonter *Les Troyens* : « Oh ! Dieu ! qu'on me laisse donc tranquille ! Je ne puis, ni ne veux avoir rien de commun avec le monde des entrepreneurs, directeurs, négociants, commerçants, marchands, épiciers de cent espèces déguisés sous divers noms ! »

Ensuite, cette phrase exacte d'une lettre écrite par Berlioz à d'Ortigue, le 13 mars 1846 : « Remercie Dietsch de l'intérêt qu'il prend à ce qui me regarde, et dis-lui que je lui prépare de la besogne avec mon *grand opéra* de *Faust* que je travaille avec fureur et qui sera bientôt achevé... ». Cette dénomination de *grand opéra* donnée à la *Damnation* n'a rien qui puisse étonner. Berlioz n'avait-il pas inscrit d'abord en sous-titre sur le manus-

crit de son œuvre : *Opéra de concert en quatre parties* ? Dès lors, il était bien naturel qu'il qualifiât son œuvre d'*opéra*, et l'argument des partisans de M. Gunsbourg se retourne contre eux.

Il y a encore l'argument tiré des indications scéniques. « Marguerite entre une lampe à la main. Faust est caché dans le jardin », trouve-t-on par exemple sur la partition. Quel pitoyable argument ! Cette lampe n'est pas un accessoire scénique, elle doit servir simplement à éclairer l'auditeur, à situer une page symphonique, préoccupation qui n'a rien d'étonnant chez un spécialiste de la musique descriptive ; ne relève-t-on pas dans mille œuvres nullement théâtrales des indications analogues ? Sans parler des symphonies de Beethoven (*Symphonie héroïque*, *symphonie pastorale*) ; diverses sonates pour piano, par exemple, et de toutes les œuvres à programme, ne trouve-t-on pas dans la musique de chambre de Bach lui-même de semblables notes ? Ainsi, dans le *Caprice pour le départ de son frère*, œuvre de clavier jouée, l'an dernier, à un des concerts de la *Revue*, on lit des indications scéniques extrêmement précises telles que celles-ci : « Les amis essayent de le détourner de son voyage, ils lui représentent tous les incidents du voyage à l'étranger, ils se lamentent ; comme ils voient que leurs instances sont inutiles, ils prennent congé du voyageur ; dans le lointain, on entend la corne du postillon etc... ». M. Gunsbourg se croirait-il autorisé, en raison de ces annotations, à transplanter à la scène cette œuvre pianistique dont les épisodes sont si nettement indiqués ?

Il y a enfin, comme argument suprême, une prétendue lettre de Berlioz qui renferme ce passage : « Je viens d'écrire un opéra sur l'œuvre de l'immortel Goethe ; je ne sais si je me suis approché du géant, mais je sais qu'aucun directeur de théâtre ne voudra la monter et que je serai, hélas ! forcé de faire exécuter des parties en concert afin de pouvoir les entendre ». Tout le monde connaît cette phrase, elle a été citée dans les communiqués du Grand-Théâtre et reproduite sur les affiches. Evidemment c'est une preuve écrasante. Malheureusement cette preuve est nulle, car la citation est fautive. Pendant dix ans M. Gunsbourg a promis d'exhiber cette preuve sensationnelle ; puis, il s'est dérobé, et n'a pas même indiqué la date et le destinataire de cette épître inconnue et qui n'existe pas. Elle est d'ailleurs en contradiction formelle avec tous les écrits de Berlioz, et avec tous les détails de sa vie. Le Maître aurait pu batailler pour faire

représenter des œuvres médiocres comme son *Benvenuto Cellini*, et il n'aurait pas une fois manifesté le désir de voir jouer au théâtre la sublime diablerie qui lui tenait tant au cœur ! Et M. Gunsbourg n'a jamais répondu aux sommations qui lui ont été souvent faites de verser aux débats une pièce à conviction sur quoi repose tout le procès ! Dès lors, il importe peu que d'inénarrables héritiers « d'un tronc fort illustre une branche pourrie », comme disait Boileau, approuvent et bénissent, d'un geste magnifique, la tentative de l'aventureux monégasque. La cause est entendue.

D'ailleurs, alors même qu'il n'existerait pas une seule des preuves que je viens d'énumérer pour établir la non-valeur de la conception théâtrale de M. Gunsbourg, l'examen de la partition serait un élément suffisant pour la démontrer. Rien, dans l'œuvre berlozienne, n'est scénique, pas une situation n'est théâtrale, pas un dialogue n'est dramatique. Depuis la première page avec le chant de Faust, les chœurs de paysans, l'arrivée inexplicable de la *Marche Hongroise*, jusqu'au dernier tableau, avec la *Course à l'abîme*, tout est anti-scénique comme nous le verrons tout à l'heure. Et ce qui le montre, plus que toute autre chose, ce sont les inqualifiables tripatouillages opérés par l'adaptateur.

Je sais bien qu'un chroniqueur estimable de notre ville écrivait dans le *Lyon Républicain* du 22 novembre : « On ne peut loyalement infliger l'épithète de tripatouilleur à M. Gunsbourg. Il n'a changé en rien la partition de Berlioz ; il n'a pas touché à une note, pas déplacé un seul morceau, et les brefs récitatifs dont il a lié certaines scènes, il les a mis sur la musique du maître. Donc l'œuvre reste intégrale, telle qu'elle a été créée par le génie du musicien. »

Mais je me vois obligé de donner un démenti formel à M. Raoul Cinoh, auteur de ces lignes risquées. Voici en effet la liste que j'ai établie des modifications, suppressions et interpolations dues à M. Gunsbourg (les indications de pages se rapportent à la partition retapée) :

P. 6, 7, 8, 9, 10, solo de ténor ajouté à la partition ; les paroles sont entièrement de M. Gunsbourg ; elles valent d'ailleurs d'être citées tout entières ; c'est de la poésie montecarlienne, du charabia monégasque :

*Si jamais je dis au temps qui passe :  
Temps, arrête-toi ! Non ! Tout s'efface !*

*La gloire donnerait-elle le bonheur  
A celui qui meurt  
Au champ d'honneur ?  
Ou celui qu'après la danse délirante  
La mort surprend aux bras d'une amante ?  
Suis-je un homme ? Suis-je un Dieu ?  
Quelle lumière se fait à mes yeux ?  
Non, le monde des esprits n'est point fermé.  
C'est ton cœur qui est mort à tout jamais  
Lève-toi, disciple, baigne ton sein mortel  
Dans les rayons pourprés de l'aurore ;  
Du ciel à la terre, l'espace sonore  
S'ouvre pour toi dans un chant éternel !*

Cette page de haute littérature, prosodiée au double point de vue poétique et musical d'une réjouissante façon, se termine sur un *si* naturel aigu du ténor, selon le procédé cher à Massenet, mais que Berlioz ne pouvait prévoir.

Pages 34, 35, deuxième interpolation ; après les paroles de Berlioz, nouveau texte Gunsbourgeois, aussi réjouissant que le premier. Pour ne pas allonger ces citations, outre mesure, voici seulement un des vers de l'adaptation :

*Ce flacon, à mes yeux, est-il donc un aimant ?*

ce qui constitue une exquise métaphore ! Là, six vers (si j'ose m'exprimer ainsi) surajoutés à la musique ou remplaçant ceux de Berlioz.

P. 51. A la fin du chœur de Pâques, Faust, en tombant à genoux, pousse deux « Hosannah » inédits, l'un « comme en rêve », l'autre « avec enthousiasme, »

P. 55, 1<sup>re</sup> ligne, une mesure ajoutée pour soutenir une réplique nouvelle de Faust « C'est là tout ton pouvoir ? » — La moitié de cette page, la page suivante, et la moitié de la page 57 sont de M. Gunsbourg et de son collaborateur, musicien anonyme. Le thème qui ouvre la partition reparait plusieurs fois dans ces trois pages pour soutenir le texte « Si jamais, par ton mirage menteur... » Voilà donc deux pages entièrement nouvelles !

P. 89. Changement de texte littéraire ; les deux dernières lignes de musique sont interpolées.

Entre la page 132 et la page 133, suppression de trois pages de la partition de piano (texte et musique), qui correspondent aux folios 129, 130 et 131 de la partition authentique réduite par M. Malherbe.

P. 133. Les chœurs des étudiants et des soldats, finale de la deuxième partie (d'après Berlioz), servent d'ouverture au 4<sup>e</sup> acte de M. Gunsbourg.

P. 249 et 250 : Ces deux pages, constituées par un monologue de Méphistophélès sont interpolées, texte et musique. Les paroles sont de M. Gunsbourg, la musique est empruntée en partie au début du duo de Faust et de Marguerite (« Ange adoré... »), en partie à la valse des Sylphes, en partie au propre fonds du tripatouilleur.

Pour compenser cette importante addition, deux pages (texte et musique) de Berlioz sont supprimées (Partition authentique, pp. 252, 253 et 254).

P. 255 et 256, encore deux pages nouvelles pour permettre à Méphistophélès, puis à Faust, de chanter — toujours sur le premier thème de la partition — une conversation imprévue et inutile.

De plus, l'adaptateur a créé un abominable contre-sens, répété plusieurs fois, en faisant revenir à diverses reprises le premier thème de la partition et en lui appliquant les paroles les plus variées, établissant ainsi une sorte de leit-motiv absurde, contradictoire, un inqualifiable non-sens renouvelé encore par l'ajustement d'une mélodie d'amour à un monologue satanique.

Telle est « l'œuvre intégrale, telle qu'elle a été créée par le génie du musicien ! » Tout commentaire amoindrirait l'éloquence de cette simple liste, état de services d'un tripatouilleur éhonté.

Il convient, pour en finir avec M. Raoul Gunsbourg, d'examiner sa mise en scène, sa pieuse réalisation des prétendues intentions de Berlioz. Là, nous quittons le domaine de l'odieux pour tomber dans le royaume du grotesque.

M. Gunsbourg, tout d'abord, a modifié la coupe de l'œuvre de Berlioz : les quatre parties originales se sont transformées en cinq actes respectivement intitulés : *la Gloire, la Foi, l'Amour Sensuel, l'Amour Idéal*, et... Dans le dernier acte, l'effarante imagination de l'adaptateur s'est trouvée à court ; là, pas d'épithète, et c'est grand dommage pour la gaieté française !

Le premier acte représente, d'après Berlioz « Faust, seul, dans les champs, au lever du soleil ». L'impresario monégasque, qui a tenu à recréer entièrement l'œuvre, modifie la mise en scène. La scène représente, dit-il sans rire, une *véranda* avec des fenêtres *gothiques* ! La voilà la révolution architecturale (plus loin M. Gunsbourg régénérera aussi l'art du mobilier en meublant d'une *commode* la chambre *gothique* de Marguerite !). « A partir du second plan et jusqu'au fond du théâtre un paysage riant avec des champs de fleurs ; de petits monticules accessibles et praticables montent progressivement en plusieurs courbes jusqu'au dernier plan où se trouvent les portes d'une forte-

resse ». C'est de là que sortiront tout à l'heure les soldats pour le défilé de la *Marche hongroise*. Des indications scéniques de ce premier tableau, innombrables et réjouissantes, je ne noterai rien ; que les amateurs de naïvetés et de bêtises parcourent la partition Gunsbourgeoise, ils pourront en faire une ample moisson.

A Lyon, pour cette partie, le Grand-Théâtre n'a pas suivi rigoureusement les indications de la partition : Faust se promène dans la campagne, mais la suppression de l'absurde véranda n'est pas un avantage ; au contraire, car le malheureux vieillard se trouve mêlé, sans le vouloir et sans paraître incommodé, aux chants et aux danses des paysans, puis aux exercices de l'armée hongroise. Il entend d'abord les chants des premiers retentir à la cantonade, et, au moment où les chœurs envahissent la scène en chantant, il s'interroge gravement : « Quels sont ces cris ? quel est ce bruit lointain ? » Question amusante ! Puis, après que le spectateur a contemplé longuement les ébats des campagnards, Faust déclare avec conviction : « Ce sont des villageois... qui dansent en chantant... » Nous nous en doutions ! Brusquement la danse s'arrête et « tous les paysans commencent à regarder avec inquiétude du côté de la forteresse » ; des soldats sortent en rangs pressés de la tour, ils défilent sur la scène, disparaissent dans la coulisse pour repasser une seconde fois. Pendant ce temps, la *Marche hongroise* est jouée à l'orchestre et passe presque inaperçue : elle perd d'ailleurs tout son éclat, toute sa vigueur par le fait même du calme défilé des figurants qui s'oppose au rythme saccadé de la musique. En même temps, Faust, nous dit M. Gunsbourg, doit « attiré par ce spectacle héroïque, se sentir peu à peu entraîné par le *fanatisme patriotique*, prendre *des deux mains une tête de squelette* et lever *la main gauche* en montrant l'armée qui passe *conduite par un rêve chimérique* qui doit finir par la souffrance et la mort !!! » A Lyon, Faust ayant une main occupée à tenir sa canne, évite de montrer de l'autre le « rêve chimérique » et se contente de rester immobile à l'avant-scène, indifférent aux éclats guerriers et tournant obstinément le dos à l'armée qui défile.

Le second acte est marqué par une grossière matérialisation de la fête de Pâques. Derrière la chambre de travail de Faust, est représenté « un intérieur d'église avec tout le nombreux personnel qu'elle comporte (!) » D'abord invisible au public, cet

intérieur s'éclaire bientôt en même temps que les chœurs entonnent le chant pascal. Et rien n'est plus désagréable, plus inesthétique et plus laid, que cette réalisation, d'autant plus que les chœurs, nécessairement placés dans la coulisse, ne produisent aucun effet, et, là encore, la musique passe au second plan et s'amointrit.

Le troisième tableau, intitulé par M. Gunsbourg *le Jeu, la Boisson* et pourtant rangé dans l'acte de *la Foi*, est le seul qui ne souffre pas trop de l'adaptation scénique. Chansons bachiques, chœurs de buveurs et fugue d'ivrognes se déroulent agréablement dans le sombre décor de la cave d'Auerbach.

Il n'en est pas de même de l'acte suivant. La réalisation en est fort pénible ; Faust couché sur un lit de « roses aux tiges dorées et feuilles argentées » ; au pied, Méphistophélès immobile ; des danseuses renouvelant à l'aide de grands voiles et de projections multicolores les exploits de la Loïe Fuller tandis que passe à l'orchestre le gracieux murmure de la *Valse des Sylphes* imperceptible à travers le bruit des pas et le frou-frou des voiles... dans tout cela, la musique passe inaperçue comme celle qui accompagne en sourdine, au music-hall, les danses serpentine.

La mise en scène du quatrième acte est odieuse. La scène est coupée en deux parties : l'une représente la chambre de Marguerite ; l'autre, la rue avec le porche de l'église. Soldats et étudiants arrivent successivement, se rejoignent, se séparent, disparaissent, et rien n'explique, ne justifie leurs entrées et leurs sorties. Entrée de Faust et de Méphisto. Celui-ci s'en va de suite. Faust pénètre dans la chambre de Marguerite et célèbre cette violation de domicile en remerciant le doux crépuscule dans son grand air, absurde dans ce décor. Quand Marguerite arrive, Faust se retire dans le jardin. Marguerite chante la légende du roi de Thulé et fait sa toilette de nuit. Quand elle est couchée, Méphisto, dans la rue, évoque les follets et alors c'est la grotesque pantomime qui a choqué tous les spectateurs ; Marguerite qui dort dans sa chambre est censée rêver, et son rêve est sottement matérialisé. Que l'on se reporte, pour cette partie, aux indications de la partition (p. 175 à 185) et l'on verra que rien n'est plus bête que cette inexplicable pantomime dont l'idée ne semble pouvoir germer dans un cerveau sain, pantomime d'autant plus stupide qu'elle n'a aucun rapport avec le *Menuet des Follets* que fait entendre l'orchestre. La fin de l'acte est encore, s'il est possible,

plus absurde : c'est l'arrivée de tous les habitants du voisinage guettant par le trou de la serrure la conversation des amoureux que ne semblent pas troubler les clameurs forcenées de la foule hurlante.

Le dernier acte de l'adaptation Gunsbourgeoise est simplement amusant ; il se résume en une séance de lanterne magique qui projette sur la toile de fond des scènes variées : course à l'abîme avec défilé de panoramas divers, vue de l'enfer, puis descente des anges venant chercher Marguerite pour l'emporter au ciel. Tout cela, quoique ridicule, serait charmant, si tant de projections ne détournent complètement l'attention de la musique qui passe absolument inaperçue. Pour cette partie encore, il faut lire les invraisemblables indications de la partition qui mériteraient d'être entièrement reproduites, et qui prouvent surabondamment une incompréhension totale de la musique.

\* \* \*

Ce trop long, mais pourtant nécessaire, examen de la tentative de M. Raoul Gunsbourg ne me laisse pas la place de parler de l'œuvre même de Berlioz. Aussi bien, ne saurait-on l'apprécier justement d'après une mauvaise transcription et il nous est également difficile de goûter une composition qui porte plus que toute autre la marque de son époque, de ce romantisme qui nous agace tant aujourd'hui. Quelle que soit l'admiration que certains musiciens professent pour Berlioz, il faut reconnaître que l'illustration de l'aventure de Marguerite manque de discrétion, « vitrail, comme disait naguère l'Ouvreuse, où le plombier, en cernant les contours des personnages, a eu la main lourde ». Il nous faudrait pour juger sainement la *Damnation de Faust*, récréer en nous l'âme Berliozienne de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, si différente de notre âme contemporaine ; et nous risquerions, en formulant une opinion sincère, de sembler de parti-pris. Je me permettrai seulement de recommander à ceux qu'intéresse la musique de Berlioz la lecture de l'étonnant article — une des plus profondes études de critique musicale — consacré, en 1903 par M. Jean Marnold à *Berlioz « musicien »* (*Mercur de France*). Il trouveront là une analyse merveilleusement fouillée et vraiment définitive de l'art de Berlioz, analyse qui fait ressortir admirablement le caractère monodique et,

pourrait-on dire, inharmonique d'un artiste à qui ses panégyristes ont fait le plus grand tort en voulant le comparer et l'opposer systématiquement à Richard Wagner.

\* \* \*

L'interprétation du Grand-Théâtre est très honorable. M. Verdier déclame consciencieusement un rôle sans action et qui, par suite, ne lui convient guère ; son art du chant compense en partie les défauts de sa voix incertaine. Mlle Claessens dit, avec une sobriété rare au théâtre, les airs difficiles de Marguerite, et il n'y aurait que des éloges à lui adresser si elle ne manifestait une tendance excessive à chanter au-dessous du ton. Quant à M. Auber, il a trouvé dans Méphistophélès son meilleur rôle : il ne lui a pas donné sans doute beaucoup de relief, mais il l'a chanté agréablement et avec un débit moins monotone que d'habitude. Chœurs et orchestre sont bien stylés par M. Flon et, de ce côté, tout a bien marché. La mise en scène est très convenable, les figurants évoluent avec assez de vérité, et la lanterne magique termine joyeusement une morne soirée.

Je me garderai bien, en terminant, d'adresser les éloges d'usage à MM. Flon et Landouzy. Si ces messieurs ont fait œuvre adroite de directeurs ; s'ils se sont montrés commerçants habiles et metteurs en scène irréprochables, ils n'ont pas, en contribuant à la dénaturation d'une œuvre estimable, servi leur réputation artistique. De vrais musiciens, de véritables artistes ne prêtent pas la main à des tripatouillages, qui ne devraient être tolérés nulle part, en dehors de la terre bénie de la Principauté de Monaco. « Non, non, dix millions de fois non, s'écriait autrefois Berlioz, musiciens, poètes, prosateurs, acteurs, pianistes, chefs d'orchestre de troisième ou de second ordre, et même du premier, vous n'avez pas le droit de toucher aux Beethoven et aux Shakespeare, pour leur faire l'aumône de votre science et de votre goût ! ».

LÉON VALLAS.

26

♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪

## Les Chansons de Bilitis

\* \* \*

L'examen chronologique des mélodies de Debussy n'est pas moins intéressant que celui qui a été fait récemment, ici même, de ses pièces de piano, et prête à des réflexions analogues. Il est d'ailleurs indispensable pour bien comprendre la place qu'occupent dans l'œuvre de Debussy les *Chansons de Bilitis*.

Naturellement, les pièces du début, qui sont presque des œuvres d'école, ne sortent guère du genre qui florissait il y a vingt ans, et ne présentent pas plus d'originalité que les premières œuvres de piano. Ce sont des mélodies sur des vers de Bourget (*Beau soir, Les Cloches...*), souvent un peu massenétiques. A cette première période de production se rattache cependant une œuvre déjà grosse de promesses, *Mandoline*, sur des vers de Verlaine, pièce élégante et neuve, qui dans la souplesse de son rythme semble évoquer toute la fantaisie charmante du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce n'est toutefois qu'à partir de 1890 que Debussy se révèle. Alors paraissent successivement les *Cinq Poèmes* (1890); les *Ariettes* (datées 1888-1903), le premier volume des *Fêtes Galantes* (1891-92); les *Proses lyriques* (1894), les *Chansons de Bilitis* (1898); enfin le nouveau volume des *Fêtes Galantes* (1903) et les *Chansons de France*.

Les *Cinq Poèmes* (de Baudelaire) portent profondément l'empreinte si personnelle du musicien de *Pelléas*. Parfois torturés et un peu décousus (le *Balcon* surtout), ils affirment nettement le caractère descriptif et impressionniste qui se retrouvera désormais dans toutes les œuvres de Debussy. Ainsi l'accompagnement du *Jet d'eau* fait entendre sans relâche les murmures perpétuels des Jeux d'eau chers à l'école debussyste; dans *Harmonie du Soir*, le violon dont parle le texte joue sa mélodie à l'accompagnement, et un mouvement de valse lente s'éveille sous le vers « Valse mélancolique et langoureux vertige »; enfin, dans *Recueillement*,

sous les paroles : « Une atmosphère obscure enveloppe la ville », c'est la rumeur de la ville qui s'élève, rappelant le prélude du deuxième acte de *Louise*.

Conscient de sa manière, Debussy la porte à l'extrême dans ses *Proses lyriques*, qui sont beaucoup plus torturées et artificielles. Ici, c'est de l'impressionnisme pur. Ces pièces, où n'apparaît nettement aucun essai de construction, mais seulement le souci d'illustrer d'une idée musicale chaque phrase, chaque mot, font penser à tel peintre impressionniste : Ce sont, transposées dans le monde des sons, les mêmes outrances, avec çà et là de petits coins exquis, des idées charmantes. D'ailleurs, ici, les bizarreries du musicien s'expliquent par les bizarreries du poète (musicien et poète, en l'occurrence, ne font qu'un). Dans les *Proses lyriques*, il y a peut-être trop de prose et pas assez de lyrisme ; et, de fait, « Les bons signaux des routes, échangeant d'un œil unique des impressions toutes mécaniques » rappellent à s'y méprendre certaines *Chansons des trains et des gares* de l'humoriste Franc-Nohain.

Les *Ariettes oubliées* sont bien supérieures aux *Proses* ; elles sont beaucoup plus calmes, plus simples et le plus souvent exquis. De même, dans les *Fêtes Galantes*, se retrouve, avec autant d'élégance et plus de « fouillé », l'inspiration délicate de *Mandoline*.

Ces diverses œuvres, tantôt charmantes, parfaites ou exaspérantes, présentent malheureusement toutes le même défaut au point de vue vocal ; elles sont fort mal écrites pour la voix, tour à tour très graves et très élevées, juchant brusquement sur des notes très hautes des syllabes très difficiles, sans aucun souci des registres.

Les toutes dernières œuvres vocales de Debussy (2<sup>e</sup> recueil des *Fêtes Galantes*, 3 *Chansons de France*) accentuent les défauts, exagèrent les caractéristiques du musicien : la ligne vocale est réduite à une récitation monotone, sans intérêt, parfois incohérente, généralement mal prosodiée, l'accompagnement perd sa valeur et tend à se réduire à une série de traits obstinés sans signification.

Parmi ces œuvres, les *Chansons de Bilitis* (1898) tiennent une place à part : bien que très personnelles, très « Debussy », elles n'ont aucun des défauts du musicien, et toutes trois sont merveilleusement traitées.

C'est que le musicien a trouvé là le poète qui lui convenait.

L'art délicat de Pierre Louys, plus suggestif qu'expressif, avec ses demi-teintes et sa recherche savante de la naïveté, s'accordait admirablement avec le talent de l'auteur de *Pelléas*; et de cette collaboration est sortie un chef-d'œuvre.

Je ne saurais oublier l'extraordinaire impression que j'éprouvai lorsque j'entendis pour la première fois, en 1900, les *Chansons de Bilitis*. C'était à un des *Samedis littéraires* du théâtre Sarah-Bernhard. Dès la première mélodie, chantée par Mme Jeanne Raunay, je fus enthousiasmée : il est impossible de ne pas subir le charme enveloppant de cette musique si neuve, alors même que l'on attend quelque chose qui rappelle les formes traditionnelles. Je sentais en moi-même une émotion profonde, et j'admirais en même temps qu'on pût avec si peu produire un effet si intense. Ai-je besoin de dire que, avec la deuxième chanson, mon ravissement ne fit que croître et que je goûtais sans réserve tout ce qu'il y a d'art enclôé dans cette simplicité.

Il est peu d'œuvres en effet qui montrent plus la vanité de l'analyse musicale que les *Chansons de Bilitis*. Disséquées, elles paraissent se réduire à rien : ce sont des formes légères et fluides qui flottent autour de la pensée du poète, pareilles à ces brumes transparentes que l'on voit s'élever parfois au crépuscule, noyant les contours des choses et substituant à leur matérialité la délicieuse imprécision du rêve.

La première, par exemple, *La Flûte de Pan*, est tout entière construite sur un chant de syrinx avec un accompagnement en accords parfaits alternés, d'une indécision tonale très prenante. Dès le début, sur un accord de septième s'envole l'air de flûte écrit dans une gamme irrégulière et s'achevant sur le balancement des accords successifs d'*ut* #, *sol* # mineur, *ut* #, *si* majeur. La voix commence son récit à découvert « Pour le jour des Hyacinthies... » ; puis le thème de la flûte reparaît avec ses accords, et la voix continue son récit soutenue par le balancement des accords d'*ut* # et de *mi*. Cette même musique se prolonge, à peine enrichie, plus loin, d'un de ces traits en triolets si familiers à Debussy. Le tableau ne change qu'avec la phrase « Le chant des grenouilles vertes ». Ce chant est figuré par des appoggiatures (*si* ♭, *mi*, *do* #, *sol*) soutenues par des triolets persistants. Et c'est, pour finir, l'étonnante déclamation « Ma mère ne croira jamais... » presque parlée, sur une nouvelle suite de quintes, avec, comme conclusion et à la façon d'une ritournelle,

un dernier retour du thème de la flûte et des accords qui le continuent.

Extrêmement calme, cette première chanson traduit fidèlement la naïveté charmante et chaste du poème : Bilitis et Lykas s'ignorent encore ; comme Pelléas et Mélisande jouant au bord de la fontaine, ils obéissent, sans le savoir, à la force mystérieuse qui les rapproche. Et c'est cette paisible ignorance des deux cœurs que marque délicieusement la persistance du thème de la flûte, sur laquelle s'extériorise, pour ainsi dire, l'inconscient désir des adolescents.

Même simplicité de construction dans la seconde. Le sentiment cependant y est plus complexe, et l'on peut noter de suite que cette complexité, assez confuse encore, sera exprimée par des dissonances continues, alors que, au contraire, la première pièce était tout entière en accords parfaits. La construction de *la Chevelure* rappelle la forme classique du Lied. De suite, s'impose un accompagnement en secondes à la main droite, et, au-dessous, s'étire simplement le thème principal, amorphe et traînant (comme le sont souvent les thèmes de Debussy), qui double la déclamation de la voix. Tout ce début est très calme : nous y suivons la formation lente du rêve, qui peu à peu seulement se précise, pour, ensuite, brusquement, s'affirmer passionné. A « Je les caressais... » le dessin change ; l'accompagnement est brisé sur une gamme en tons entiers qui monte (*do ré mi fa ♯, la ♭, si ♭ do ré...*) et redescend sous une forme régulière, tandis que le thème morne du début continue à s'étaler un peu modifié, et ne s'éclaire que sous les paroles « Ou que tu entraies... » Alors, l'élan s'arrête : lentement le songe s'efface ; le thème initial de la mélodie reparaît identique, et, après la fin du récit « Il me regarda... », le morceau se termine dans la tonalité générale sur un accord parfait majeur de *sol ♭* — l'unique du morceau — qui, par son inattendu même est significatif. Bilitis a saisi le sens du rêve, et son frisson est déjà un aveu.

Le caractère de la troisième pièce, le *Tombeau des Naiades*, est assez différent ; on y remarque surtout la répétition des mêmes dessins dont l'étude sur le style pianistique de Debussy publiée dans la *Revue*, il y a un mois et demi, signalait la fréquence caractéristique. Dès la première mesure, s'impose un mouvement en doubles croches qui ne s'arrêtera pas pendant toute la pièce ; il

est d'abord agrémenté d'un autre dessin rythmique (croche pointée et double croche) ; mais bientôt s'affirme un thème de marche d'abord en quintes nues, puis en accords parfaits complets. Celui-ci, avec le thème obstiné qui se superpose à lui, produit une série de dissonances de secondes mineures réalisant un effet de frôlement de cymbales très curieux. Sous la magie de ces sonorités subtiles, d'une couleur rare, le tableau s'agrandit ; soudainement s'évoque quelqu'un de ces cortèges religieux qui, jadis, aux fêtes païennes de l'Hellade, déroulaient leurs longues théories, balancées au rythme des flûtes et des crotales. Toute une antiquité semble se dresser, pour escorter les dieux qui s'en vont. Toutefois — et ceci est bien païen — nulle tristesse : car la divinité est immortelle et toujours les Naiades vivront aux sources claires ; c'est ce que marque le coloris étincelant de la pièce ; sous une pluie d'accords parfaits, dont les secondes superposées brisent l'harmonie, elle s'éclaire d'une lumière éblouissante, pareille aux scintillements multiples de la glace caressée d'un rayon de soleil. L'entrain continue ainsi jusqu'à la fin ; à la dernière page, cependant, la marche devient plus frôlante, le cortège s'éloigne, les formes s'effacent et, à travers les morceaux de la glace brisée, n'apparaît plus qu'un coin de ciel bleu.

Telles sont ces trois pièces : conçues selon l'harmonie la plus moderne, elles donnent pourtant, par la simplicité de leur construction et la richesse de leur coloris, une impression profondément grecque dont on ne peut traduire ni analyser l'indicible charme.

PAULE DE LESTANG.

B



## ARIANE

\* \* \*

Un article très attendu était le feuilleton de M. Pierre Lalo consacré à *Ariane*. Il a paru dans le *Temps* du 27 novembre, et nos lecteurs nous sauront gré d'en reproduire ci-dessous la partie essentielle. Après avoir examiné le poème de Catulle Mendès et relevé ses défauts scéniques, analyse M. Lalo ainsi l'œuvre de Massenet.

Voilà fort longtemps que M. Massenet n'avait produit un opéra véritable : c'est avec le *Mage* qu'il a fait son dernier essai dans ce genre. Et des grands ouvrages qu'il a jadis écrits, aucun n'avait le double caractère de dignité classique que celui-ci doit à son sujet tiré de l'antiquité grecque, et à son ordonnance imitée de l'ancien opéra français. *Ariane* est donc tout à la fois un fait considérable et un fait nouveau dans l'histoire de l'œuvre de M. Massenet. A-t-il créé pour cette occasion une musique nouvelle ? A-t-il changé sa manière et son art ? On l'a beaucoup dit ; M. Mendès le premier, dans la réponse qu'il a faite au questionnaire de M. Marcel Hutin, a proclamé qu'il avait trouvé en son collaborateur « un parfait Lulli, un parfait Rameau et un très parfait Gluck ». Il se peut que M. Mendès ait ses raisons pour invoquer ces trois noms illustres. Mais ce sont des raisons qu'il est malaisé de découvrir. Il se rencontre bien dans *Ariane* quelques mesures qui forment un assez agréable pastiche de la musique des siècles passés ; ce sont celles dont s'accompagne au troisième et au quatrième actes l'apparition des Grâces ; mais je ne pense pas qu'aux yeux de M. Mendès, cette unique page résume en elle Lulli, Rameau et Gluck ; M. Massenet a d'ailleurs fait, en maintes partitions antérieures, des pastiches de la même sorte. Et dans tout le reste d'*Ariane*, il est impossible de ne rien apercevoir qui fasse un instant songer aux trois maîtres de notre opéra classique. Il n'est pas un passage où l'on voie la majesté soutenue et l'émotion noble de Lulli, ni l'énergie rythmique, l'harmonie serrée, la déclamation nuancée et précise, le chant ferme et profond, la sensibilité fière, le pathétique sobre et fort de Rameau, ni la grandeur, la véhémence et la puissance tragiques de Gluck. Et cette *Ariane* a tout au contraire pour premier signe d'être, avec un sujet fort différent de ceux que M. Massenet a jusqu'ici traités, du Massenet comme toujours, du Massenet autant que jamais. On n'y

discerne nulle trace d'effort vers une pureté plus franche, vers une simplicité plus antique, vers un dessin plus ample et un ordre plus sévère. C'est la même forme musicale, faite de fragments mélodiques très saillants et peu développés, que lient des récits déclamés mollement ; le même caractère de fièvre un peu factice et de langueur un peu complaisante ; la même succession d'élan passionnés et de pamoisons voluptueuses, qui alternent au gré d'une exaltation fort lucide et d'un caprice fort maître de soi ; c'est la même ligne de composition inégale et flexible, la même manière de rechercher l'effet par des contrastes souples et brusques à la fois. Et l'on n'observe pas plus de changement dans le détail que dans l'ensemble : c'est la même sorte de mélodie qui fut de tout temps celle de M. Massenet, séduisante de prime abord, s'adoucissant trop souvent jusqu'à la fadeur, et mêlant à des élégances délicates de fâcheuses trivialités ; ce sont les mêmes oppositions soudaines de grands éclats et de suaves murmures, de fortissimo et de pianissimo ; ce sont les mêmes groupements d'accord agréables, les mêmes cadences finales propices à l'applaudissement, les mêmes figures d'accompagnement adroitement sinueuses, qui s'enlaçant aux voix, se séparent d'elles, puis les rejoignent à point nommé afin qu'un infaillible frémissement de plaisir parcourre la salle ; c'est le même orchestre aux sonorités molles et sensuelles ; c'est enfin la même adresse brillante et sans scrupule, la même grâce caressante et sans vertu. Tout cela, qui constitue depuis un quart de siècle la personnalité de M. Massenet, se retrouve dans son plus récent ouvrage ; il n'en a rien sacrifié au caractère inaccoutumé de l'action qu'il avait à mettre en musique, ni au dessein de faire une œuvre dans le goût de l'ancien opéra français, ni à la pensée d'approcher Gluck, Rameau et Lulli ; son originalité reste irréductible. Ce n'est pas la première fois qu'il court pareille aventure ; car tel est son étrange désir de succès qu'en notre temps aucune forme musicale n'a plu, sans qu'aussitôt il lui empruntât ses moyens de plaire. Quand le wagnérisme eut conquis la France, il se tourna vers Bayreuth pour écrire *Esclarmonde* ; quand naquit à grand tapage le vérisme italien, il fit *Sapho* et *la Navarraise* ; aujourd'hui la renaissance du gluckisme le conduit à composer *Ariane*. Mais son naturel est le plus fort ; qu'il veuille s'inspirer de Gluck ou de Wagner ou de M. Mascagni, il ne peut sortir de lui-même. Contradiction singulière : la plupart des musiciens s'efforcent de se faire une originalité sans y parvenir ; M. Massenet fait tout ce qu'il faut pour perdre la sienne, et n'y parvient pas.

Le second trait distinctif d'*Ariane*, c'est qu'en dépit de son sujet tragique, de ses personnages d'épopée, de ses proportions et de son titre de grand opéra, l'on n'y trouve guère qu'une musique de nature légère, tempérée, qui reste à la surface des choses, qui effleure le drame et les âmes, qui ne les pénètre pas jusqu'au fond, qui ne les

saisit pas dans leur essence, qui ne s'en empare pas pour les exprimer pleinement et fortement ; si l'on osait ainsi parler, on dirait que c'est la musique d'un opéra par un musicien d'opéra comique. Ce second trait n'est d'ailleurs pas sans relation avec le premier ; c'est un effet naturel de la constance de M. Massenet avec lui-même. Depuis qu'il produit des ouvrages lyriques, on n'a jamais vu que sa sensibilité ni son art eussent beaucoup d'affinité avec la tragédie et l'héroïsme. Les figures épiques ne sont pas son fait, ni les âmes vigoureuses, ni les grands sentiments, ni le pathétique profond et puissant. De toutes les passions, il ne s'entend à en traduire qu'une seule, qui est l'amour ; et non point l'amour terrible et sublime d'une Iseult, ou l'amour invincible et désespéré d'une Armide, ou le noble amour d'une Alceste, mais l'amour sensuel, tendre et léger d'une Manon : tout justement sa plus sûre gloire est d'avoir été le musicien de cet amour-là, d'avoir créé l'expression d'une nuance particulière de l'amour ; il est ici chez lui, il parle son langage naturel, et il le parle à merveille. Mais ailleurs il lui est arrivé souvent d'être artificiel, d'avoir un style forcé et faible tout ensemble, de remplacer l'énergie par le bruit, et l'accent par l'emphase. Dans ses opéras, les passages les plus heureux ont toujours été non les scènes de force, mais les scènes de grâce ; les parties qui ont assuré leur succès sont celles qui s'accommodaient d'une musique modérée, et comme on dit, de demi-caractère. Ne pouvant cesser d'être lui-même, il a agi avec *Ariane* comme avec *le Roi de Lahore* ou *le Cid* ; mais la noblesse antique du sujet, la tragique douleur dont il est tout rempli accusent davantage le charme frivole de la musique ; et c'est ainsi qu'*Ariane* semble une tragédie mise en romances. L'impression qu'on en reçoit, la mémoire qu'on en garde, c'est, dans la première moitié de l'œuvre tout au moins, la mémoire et l'impression d'une musique facile, qui coule sans profondeur et sans effort, et qui s'orne çà et là de cantilènes souvent agréables. Au premier acte, l'invocation à Cypris est une idée mélodique assez jolie, mais toute en mollesse et en suavité, sans nul accent d'anxiété ni de supplication ; plus loin, la phrase par laquelle Ariane dépeint à Phèdre l'irrésistible passion qui l'entraîne vers Thésée est pareillement molle et suave, quoique moins élégante d'ailleurs. Elle s'accompagne d'une mélodie extrêmement saillante, qui est le thème d'amour d'Ariane, et sur quoi j'aurai tout à l'heure à revenir. Ces deux passages, auxquels on peut reprocher de réduire une légende illustre, une situation farouche et des personnages héroïques à la mesure d'une idylle de salon, ont du moins un relief et un sentiment. En revanche, tout ce que dit le rude guerrier Pirithoüs est insignifiant comme un devoir de rhétorique ; et le combat de Thésée contre le Minotaure n'est qu'un simple remplissage, où passe et repasse indéfiniment une figure d'accompagnement fort ordinaire, sur laquelle se posent des fragments quelconques de récit ; rien de

tout cela n'exprime l'angoisse et la terreur. Le deuxième acte, qui montre la nef de Thésée en pleine mer, forme un intermède pittoresque, ingénieusement et brillamment instrumenté ; c'est une grande barcarolle où le drame n'a presque point de part ; il faut pourtant observer que la description musicale n'y a de couleur que pour peindre une brise légère, de petits flots joyeux, et une traversée heureuse ; dès que l'orage se déchaîne, elle devient faible et banale : la tempête du deuxième acte n'est pas moins un remplissage que le combat du premier.

Le troisième acte est le plus dramatique, le plus chargé de faits, le plus fort d'émotion : c'est là qu'on peut le mieux voir le rapport de la musique avec l'action. Passons sur la scène initiale, entre Thésée et son compagnon d'armes : l'infortuné Pirithoüs y chante des choses tout aussi ingrates qu'au début de la pièce. Dans le dialogue des deux sœurs, la partie la plus remarquable est la prière d'Ariane à Phèdre : *Tu lui parleras*, air à deux couplets pareils, gracieuse mélodie qu'enveloppe un gracieux accompagnement, mais dont le caractère est à peu près celui d'un feuillet d'album ; et comme si c'était encore trop de gravité, les deux couplets sont reliés par une petite transition sautillante en style de chansonnette. La malédiction de Phèdre à Vénus n'est qu'une déclamation violente et débile, bruyante et vaine. La scène suivante, dans laquelle éclate la passion de Phèdre et de Thésée et qui est une des scènes décisives du drame, mérite qu'on s'y arrête davantage. Elle s'ouvre par une phrase élégante, où Phèdre sollicite en faveur d'Ariane le cœur de son infidèle époux ; puis le duo proprement dit commence : de quoi se compose-t-il et que contient-il ? D'abord la brutale déclaration de Thésée, long morceau formé tout entier de ces seuls éléments : pour la voix, un récitatif en notes égales ; pour l'orchestre, une mesure occupée par des accords en battements, qui alterne avec une mesure occupée par un rudimentaire dessin ascendant. Rien d'autre ; ni progression ni développement : répétition sans merci. Puis, aussi chantée par Thésée, un air de bravoure d'une banalité indigente. Puis d'autres récitatifs en notes égales, et d'autres battements, et un autre dessin aussi rudimentaire que le premier. Enfin une péroraison à deux voix manifestement inspirée, quant au mouvement, par le furieux élan d'amour qui jette aux bras l'un de l'autre Tristan et Iseult. Quant au mouvement, mais non quant à la musique, car la musique est absente. Dans tout cela, beaucoup de bruit, de cris et d'agitation ; rien qui ait un accent expressif et significatif ; rien qui ressemble à une idée musicale : ces paroxysmes de l'émotion ne suggèrent pas d'idées à M. Massenet. La simple douleur lui est propice ; cependant, il l'atténue, l'adoucit, et la rend presque souriante. La lamentation d'Ariane : *Ab ! le cruel ! Ab ! la creulle !* n'est point déplaisante sans doute ; mais ce n'est la plainte profonde d'un cœur déses-

péré, c'est une sorte de gentille berceuse mélancolique qui cherche la naïveté avec affectation, et qu'une interprétation merveilleuse a seule pu élever jusqu'au pathétique. M. Massenet a maintes fois prêtée à de moindres douleurs un langage plus fort : et par exemple, Charlotte, bourgeoise d'opéra comique, a chez lui plus de grandiloquence qu'Ariane, héroïne de tragédie. Plus tard, après la mort de Phèdre, tandis que sa sœur médite de se dévouer pour celle qui l'a trahie et d'aller aux enfers demander qu'elle revive, l'orchestre joue le thème d'amour qu'on a entendu au premier acte. Pas de musique plus étrangement choisie, et moins convenable à la situation : ce thème, qui veut exprimer une rêverie désolée et un sacrifice sublime, est exactement un air de danse, une « variation » pour la première danseuse ; tous ses pas, tous ses gestes y sont indiqués note par note ; on imagine ses poses, ses élans et ses pointes ; on les voit. Le public a d'ailleurs été ravi de ce petit morceau ; il a acclamé ce contre-sens : preuve manifeste que malgré les prétendus progrès du goût, il est aussi étranger au drame musical et indifférent de l'expression que sous Louis-Philippe. Le tableau s'achève par le menuet des Grâces, dont j'ai déjà dit l'agrément ; mais ce n'est pas un pastiche, si joli soit-il, qui peut prêter à un opéra la force dramatique qui lui manque. Des deux derniers actes, il n'y a, en vérité, presque rien à dire ; soit que M. Massenet ait épuisé dans les trois premiers sa richesse d'invention, soit pour toute autre cause, ils sont extrêmement pauvres. La musique dépeint le royaume infernal, et qui voudrait donner l'impression d'une tristesse morne et glacée, n'est que terne et monotone ; le ballet est remarquablement destitué d'intérêt, de charme et de vivacité, fait rare chez l'auteur du divertissement du *Cid*. Le passage le plus saillant est un certain « air des roses », en forme de valse, que chante Perséphone, et qui a été bissé avec enthousiasme. Il est d'ailleurs d'une affligeante vulgarité ; c'est une de ces erreurs éclatantes de M. Massenet, dont on aimerait être sûr qu'elles ne sont pas volontaires. Le tableau final contient moins de choses encore ; il ne contiendrait rien du tout, je pense si le compositeur n'y avait fait apparaître, au moment où les amants coupables s'éloignent, le thème de son ouverture de *Phèdre*, qui date d'un quart de siècle déjà. Quant à la suprême déploration d'Ariane, trahie pour la seconde fois, c'est sans doute la page la plus consistante de l'ouvrage. La fatigue de traiter à diverses reprises une même situation aura nuit à M. Massenet ; ou bien le poème aura desservi la musique. Ce ne sont que petites phrases morcelées, petits cris insignifiants et faibles ; les soupirs et la pâmoison d'une petite femme neurasthénique, et qui a du vague à l'âme, voilà le désespoir et la mort d'Ariane... Ainsi s'achève l'œuvre la plus récente de l'un des plus illustres musiciens français : œuvre considérable, où il a mis visiblement tout son soin et tout son effort,

mais où le zèle le plus assidu et l'adresse la plus consommée n'ont pu effacer le désaccord intime de la nature du sujet et de la nature de l'auteur. Une tragédie veut être traitée tragiquement ; il ne sert à rien de prendre des détours et des subterfuges, de prétendre la conquérir en se jouant autour d'elle ; elle dédaigne ce jeu, et l'on ne tient que le vide ; il faut l'affronter face à face et la saisir corps à corps. Bossuet disait de je ne sais quel personnage qu'il était « doux avec la vie ». M. Massenet est doux avec la tragédie ; trop de douceur. Gluck n'en avait point lorsqu'il exprimait le désespoir d'Armide, abandonnée comme Ariane ; ni Monteverde, lorsqu'il prêtait à Ariane elle-même la sublime lamentation, qui chantée il y a trois siècles pour la première fois, fit éclater en sanglots des milliers d'auditeurs. Relisez-la, cette page glorieuse : vous apercevrez, mieux que par aucun commentaire, ce qui manque à l'*Ariane* moderne, et la différence qui la sépare d'une tragédie lyrique.

PIERRE LALO.

Gr



## Chronique Lyonnaise

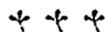


### GRAND-THÉÂTRE



La *Damnation de Faust* remporte actuellement un vif succès. Sans parler de la première qui a fait naturellement une salle magnifique, les représentations suivantes font des salles combles, et il est à supposer que cette faveur du public se prolongera quelque temps encore.

Vendredi, ont été données les reprises de *Cavalleria rusticana* et du *Jongleur de Notre-Dame*. C'est la première fois depuis deux ans que le nom de Massenet reparait sur l'affiche ; souhaitons qu'il y remplace le plus souvent les noms de Donizetti et de Thomas. Déjà on annonce pour la semaine prochaine la reprise de *Manon* avec Mme Landouzy.



### Concert Lermyte

Dans un intéressant programme comprenant outre la sonate op. 31, n° 2 de Beethoven et le *Carnaval* de Schumann, toute une série de moindres pièces de Tschäikowski, Bhrams... M. André Lermyte, professeur à Genève, a fait preuve de sérieuses qualités de mécanisme et sonorité, et, si on peut trouver son jeu un peu terne et monotone, on ne peut que le féliciter de la simplicité de son interprétation, de la correction de son style et de sa sûreté pianistique.

Le jeune pianiste se présentait aussi comme compositeur : ses petites pièces pour piano sont agréables ; quant à ses mélodies, il fut vraiment impossible de les juger et de les suivre au travers des invraisemblables déformations que leur fit subir Mme Minnie Tracey, chanteuse de

théâtre qui veut transporter dans le domaine du Lied les outrances théâtrales et le mauvais goût des scènes américaines. La cantatrice ne fut pas plus appréciée dans les mélodies de Schumann, Schubert, ou dans les airs de Bach et de Gluck uniformément interprétées avec les retards, les pâmoisons les plus imprévus et les plus effarants.

L. V.



### Concerts annoncés

Mardi, 4 décembre, 2<sup>e</sup> séance des GRANDS CONCERTS, avec le concours de M. Lœwensohn, violoncelliste : Symphonie héroïque, Sadko de Rimsky-Korsakow, concerto de Saint-Saëns, Elégie de Fauré, ouverture des Maîtres-Chanteurs.

Jeudi, 6 décembre, CONCERT DE LA REVUE MUSICALE.

Lundi 10 décembre (aux Folies-Bergère), concert du QUATUOR HAYOT, de Mmes PANTHÈS et FRIEDLAND-MUELLER.



### Grand-Théâtre

SPECTACLES DE LA SEMAINE : Dimanche, en matinée, MIGNON ; le soir, l'AFRICAIN ; lundi, relâche ; mardi, LA FAVORITE ; mercredi, 5<sup>e</sup> de la DAMNATION DE FAUST ; jeudi, MANON ; vendredi, 6<sup>e</sup> de la DAMNATION ; samedi, Les HUGUENOTS.



### Concert de la *Revue Musicale*



Les abonnés de la *Revue* ont dû recevoir dans la journée d'hier leur invitation au concert de jeudi prochain. Ceux qui ne l'auraient pas reçue sont priés de la réclamer soit par lettre, soit directement mercredi, de 4 heures à 6 heures, 35, rue Tronchet.

*Le concert commencera à l'heure précise indiquée sur le programme : 8 h. 3/4.* Ceci pour réagir contre la fâcheuse tendance du public à arriver toujours en retard d'un quart d'heure dans toutes les salles de spectacle.

Un contrôle rigoureux sera établi à la porte de la salle. Je rappelle, à ce propos, que les concerts que j'organise ne sont pas des séances publiques, mais des réunions intimes, tenues chez moi et au cours desquelles je fais entendre, grâce au concours de musiciens dévoués, les œuvres intéressantes et typiques servant d'*illustration* aux articles publiés dans ma *Revue*.

L. V.

## PROGRAMME



1. *L'amour et la vie d'une femme* . . . . . ROBERT SCHUMANN.

(poèmes de Chamisso, traduction de  
Léon Vallas).

- a) Depuis l'heure exquise
- b) Lui, des hommes le plus noble
- c) Je n'ose croire et comprendre
- d) O toi, petite bague.
- e) Sœurs, à mon aide
- f) Doux ami, tu me regardes tout surpris
- g) Toi que je presse là, sur mon cœur
- h) Mon premier chagrin

2. *La Bonne Chanson* . . . . . GABRIEL FAURÉ.

(poèmes de Verlaine).

- a) Une sainte en son auréole...
- b) Puisque l'aube grandit...
- c) La lune blanche luit dans les bois.
- d) J'allais par des chemins perfides
- e) J'ai presque peur en vérité
- f) Avant que tu ne t'en ailles
- g) Donc, ce sera par un clair jour d'été
- h) N'est-ce pas?
- i) L'hiver a cessé.

3. *Chansons de Bilitis* . . . . . CLAUDE DEBUSSY.

(poèmes de Pierre Louys).

- a) La flûte de Pan
- b) La chevelure
- c) Le tombeau des naïades.

Gr



## HORS LYON

\* \* \*

### Saint-Étienne.

Nous nous faisons un plaisir de signaler les deux séances de sonates que Mlle Girard, élève de M. Mariotte, donna récemment à Saint-Étienne avec le concours de M. Faudray, non seulement parce que Mlle Girard est une pianiste remarquable mais en raison de l'excellence des programmes. Le premier en effet comprenait les sonates pour piano et violon de Bach, Beethoven et Brahms, une sonate de Beethoven et une fugue de Bach; le second, les sonates pour piano et violon de C. Franck, et S. Lazari, le *Poème des montagnes* de d'Indy et la sonate en *fa dièze mineur* de M. Mariotte.

A vrai dire, l'absence inopinée du violoniste au second concert fit rayer du programme le nom de l'auteur d'*Armor*; M. Perrachio osa substituer une partie de violoncelle à celle de violon de la sonate franchiste, et telle est la beauté émouvante de cette œuvre que même ainsi déformée elle resplendit.

Mlle Girard fut à la hauteur de sa tâche, c'est tout dire; le succès récompensa sa noble audace et son talent très compréhensif qui révèle un tempérament allant toujours en s'affirmant.

B



## La Damnation et la Presse

\* \* \*

Des comptes rendus des journaux quotidiens consacrés à l'œuvre de Berlioz, retenons deux extraits des articles de l'*Express* et du *Salut Public*.

De l'*Express* (Docteur Mathieu).

« Ne me demandez pas de vous décrire la Méditation de Faust reposant sur le thème caractéristique, doux et calme, des altos, ni la Ronde joyeuse des paysans, ni la fugue à quatre voix bâtie sur le motif de la chanson de Brander. Et laissons aux jeunes esthètes la joie de découvrir la *Marche hongroise* de Rakoczy agrémentée de l'épisode de la bataille.

« Je n'insisterai pas davantage sur la scène des Bords de l'Elbe, avec l'air des Roses accompagné par le pianissimo des trombones, ni sur le gracieux ballet des Sylphes, délicatement rythmé par les notes harmoniques des harpes et les accords de flûtes, ni sur le *chœur des Soldats* se combinant avec celui des Etudiants en un contrepoint bruyant mais point méchant.

« Peut-être conviendrait-il de s'arrêter davantage sur certaines parties plus intéressantes des derniers tableaux de l'ouvrage, si elles n'étaient pas si connues. Mais tout le monde a présentes à la mémoire l'entrée de Marguerite sur une timide mélodie de flûte et sa mélancolique *Chanson gothique* soutenue par un sextuor d'altos et par les tenues des violoncelles.

« La même observation peut s'appliquer au *Menuet des Follets*, bizarrement ponctué par le tintement du triangle, à la sarcastique *Sérénade* de Méphistophélès et aux tristesses de Marguerite abandonnée, mêlant sa plainte aux soupirs du cor anglais. Quant à la fameuse *Invocation à la Nature*, dont les grondements tumultueux des basses accentuent la couleur sombre et tragique, et quant à la symphonie descriptive de la *Course à l'Abîme* ce sont des pages depuis longtemps popularisées par le concert et qui n'appellent aucun commentaire.

« Il n'y a pas lieu d'insister non plus sur le caractère un peu

superficiel de l'œuvre, en général, et sur la place prépondérante, sinon abusive qu'y tient l'élément descriptif. J'ai trop souvent signalé pour avoir besoin d'y revenir, cette préoccupation excessive de la couleur pittoresque, du procédé technique, et des effets d'instrumentation, de la forme extérieure, en un mot, qui est la caractéristique de Berlioz. Et je regretterai une fois de plus que cette recherche constante du détail matériel et des combinaisons de timbres ingénieuses jusqu'à la puérité n'ait pas laissé plus souvent place chez le symphoniste dauphinois, à une inspiration plus originale, à une pensée plus sincère et plus profonde.

« Mais là n'est pas la question.

Du *Salut Public* (A. Sallès):

« Ce pauvre Berlioz, qui s'est plaint si amèrement, et souvent à tort, d'avoir été méconnu de ses contemporains, a eu, en effet, la double mauvaise fortune d'être, de son vivant, en avance sur son siècle, et aujourd'hui d'être en retard sur le nôtre. La *Damnation de Faust*, dont la chute profonde, irrémédiable, fut une des plus cruelles déceptions de sa vie, pouvait, il y a soixante ans, passer pour audacieuse et incompréhensible aux regards de ce public français dont les plates rapsodies de l'école franco-italienne avaient perverti le goût. Nous avons été au contraire, depuis vingt-cinq ans, initiés à tant de belles œuvres ignorées de nos pères, que le prestige de précurseur de Berlioz ne saurait plus beaucoup nous éblouir. Il est certes, impossible de nier le génie merveilleux tout d'intuition, qui l'a poussé à rompre avec la routine des formules alors en faveur, et qui en le rattachant, sans qu'il en fût peut-être très conscient, à la tradition de Weber, a inauguré, en sa personne, une révolution musicale brillamment continuée par des disciples tels que Reyer et Chabrier. La *Damnation de Faust* qui, avec la *Symphonie fantastique* est, de tous ses ouvrages, celui où son sens très vif de la couleur pittoresque, la spontanéité et l'originalité de sa verve ont trouvé l'occasion la plus favorable de s'exercer, contient, notamment, plus d'une page où s'affirme cette affinité volontaire ou instinctive avec l'auteur de *Freyschütz* et d'*Obéron*. Et il suffit de citer, dans cet ordre d'idées, la *ronde des sylphes*, la *ballade du roi de Thulé*, la *sérénade de Méphistophélès*, la *romance de Marguerite D'amour l'ardente flamme*, la *chevauchée finale*, tous ces passages depuis longtemps

popularisés par l'audition au concert, où se manifeste un sentiment romantique si intense et si expressif.

« Mais s'il est incontestable que Berlioz, par la nature de son inspiration et par les procédés à l'aide desquels il l'a traduite, offre plus d'un trait de ressemblance avec les compositeurs allemands de son temps, — et le succès qui l'a accueilli tout de suite en Allemagne le démontre surabondamment, — il n'est pas moins notoire qu'au point de vue de la science et de la technique musicales, il leur est sensiblement inférieur. Il est sûr, qu'il a ignoré Bach et Hændel, et il est infiniment probable, ainsi que l'a laissé entendre M. Adolphe Boschot dans l'intéressant et amusant volume qu'il lui a consacré sous le titre de *la Jeunesse d'un romantique*, que son instruction a dû se borner aux leçons de son maître Lesueur. Aussi son instrumentation est-elle souvent assez pauvre et gauchement construite, et malgré qu'il ait le constant souci d'en renforcer les sonorités, est-elle généralement plus bruyante qu'elle n'a de véritable éclat.

« Il faut ajouter, d'autre part, que l'inspiration, chez Berlioz ne découlait pas toujours d'un sentiment ni bien profond, ni bien ni bien sincère, ce qui le distingue encore de Beethoven et même de Weber. M. Adolphe Boschot a raconté, avec beaucoup d'esprit, comment il avait composé de pièces et de morceaux cette *Symphonie fantastique* qu'il avait prétendu, dans ses *Mémoires*, avoir jailli, comme un torrent de laves, de son cerveau en feu. La *Damnation de Faust*, sous son apparente unité, présente un assemblage analogue d'éléments disparates. Berlioz tenait à placer sa *marche de Ra-Koczy*, qui lui semblait devoir être un morceau à effet; il a avoué ingénument qu'il n'avait fait voyager son Faust en Hongrie que pour se fournir un prétexte de l'intercaler dans son premier tableau. Il professait pour la fugue une horreur particulière, attribuée par de malicieux commentateurs à la difficulté qu'il éprouvait à en écrire; il ne nous fait entendre la *Chanson du Rat*, dans la scène de la cave d'Auerbach que pour avoir l'occasion de faire exécuter par le chœur des buveurs une parodie de fugue, où s'étale, d'après lui « la bestialité dans toute sa candeur ».





## ÉCHOS



### UN ARRÊTÉ THÉATRAL DU MAIRE DE TOULON

Le Maire de Toulon, M. Escartefigue, vient de prendre l'arrêté suivant :

Le Maire de la ville de Toulon,

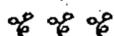
Vu l'article 97, paragraphe 3 de la loi du 7 avril 1884 ; considérant qu'il convient de garantir le Théâtre de toute manœuvre de nature à nuire à son exploitation, au triple point de vue : de l'Art, dont le théâtre est le lieu d'éducation le plus commode et le plus accessible à la majorité des citoyens ; des intérêts commerciaux de la cité, la réputation d'un théâtre étant pour beaucoup dans l'afflux des étrangers ; des finances municipales, le théâtre étant exploité en régie ; considérant par ailleurs, le droit donné pour la première fois par le règlement régissant l'exploitation à tous les spectateurs, sans aucune exception, et au même titre, de se prononcer, par le vote public, sur l'admission des artistes ; considérant que si cette large garantie suffit à assurer par des votes efficaces et corrects le recrutement désiré de la troupe, elle implique par réciprocité à l'égard du spectateur le devoir de laisser l'artiste se produire en la plénitude de ses moyens en dehors de toute pression extérieure ; considérant qu'il existe d'ailleurs, au foyer, des registres de réclamation sur lesquels chaque citoyen est autorisé à consigner ses réflexions ; considérant enfin que l'exécution du programme artistique de la saison serait compromis au grand détriment de la très grande majorité du public toulonnais si l'administration ne s'opposait énergiquement, dès l'origine, à toutes les tentatives collectives ou individuelles de nature à porter atteinte au calme et à la dignité nécessaires aux représentations théâtrales comprises dans ce programme.

Arrête :

Article premier. — Sont expressément interdits pendant la durée de la représentation, tous bruits de nature à en gêner la marche régulière et à impressionner l'artiste et le public, tels que sifflets,

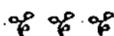
chuts, applaudissements provocateurs, réflexions à haute voix, baillements bruyants, grossièretés, inconvenance de langage ou de terme.

Article 2. — M. le Commissaire central de police est chargé de l'exécution du présent arrêté.



#### TROUVAILLE MUSICALE.

Un heureux amateur vient de faire, à Saint-Pétersbourg, une découverte fort intéressante. Dans un lot de vieille musique, dont un bouquiniste ignorant ne se souciait en aucune façon, il a trouvé la partition d'orchestre autographe d'un air inédit de Boieldieu, ajouté à celle du *Calife de Bagdad* pour les représentations de cet ouvrage au théâtre de l'Hermitage, lors du séjour que le compositeur fit en Russie comme maître de chapelle de l'empereur Alexandre (1803-1811). La partition de cet air est complète, à part les toutes dernières mesures, et son nouveau possesseur se propose de la publier prochainement.



#### LE LANGAGE MUSICAL DES ANIMAUX.

Un missionnaire protestant, M. Ebenezer M. Hunt, publie dans l'*Uganda Monthly Magazine* une étude assez singulière, intitulée *une Nuit dans le désert*, dans laquelle il prétend donner une notation précise, obtenue par lui au moyen du gramophone, des expressions phonétiques des animaux du centre de l'Afrique.

Le révérend Hunt nous apprend ainsi que le lion, dans la période des amours, a un élan mélodique plein d'ardeur et non dépourvu de mélancolie ; il se déclare à sa belle amie d'une façon qui se rapproche « de celle de Roméo dans l'opéra de Gounod ». L'hippopotame a un timbre de voix perçant, presque un fausset, et émet des espèces de balbutiements essentiellement comiques. La panthère semble incliner vers la mélodie wagnérienne, et les ouistitis, quand ils se poursuivent sur les branches des arbres, donnent l'impression d'un caquetage de commères à la fontaine. Quant au rhinocéros, il est élégiaque, et son « chant » semble rappeler un peu le cor anglais...

Voilà un chapitre à ajouter, sous bénéfice d'inventaire, aux œuvres de Buffon et de Lacépède.



### AUX CONCERTS DE LEIPZIG.

Un petit incident a eu lieu le 15 novembre dernier à l'un des concerts du Gewandhaus de Leipzig.

M. Arthur Nikisch dirigeait l'exécution de la neuvième symphonie de Bruckner. Après le premier morceau, il se tourna soudain vers l'assistance, composée des personnes les plus distinguées de la ville, et prononça ces mots : « Mesdames, je suis obligé de vous prier avec instance de ne pas me fixer, comme vous le faites, avec vos lorgnettes de théâtre, cela me rend nerveux et me met dans l'impossibilité de conduire. »

On dit que rien de pareil ne s'était jamais vu aux séances du Gewandhaus, raconte le *Ménestrel*. Cette harangue rappelle d'ailleurs celles dont Hans de Bülow s'était fait, à une autre époque, une sorte de spécialité. La boutade de M. Nikisch est diversement commentée. Les uns font remarquer combien le chef d'orchestre avait raison, lorsqu'en abandonnant les fonctions de directeur du Théâtre municipal d'opéra, au printemps de cette année, il déclarait que l'excès de travail avait fait de lui un « paquet de nerfs ». D'autres font remarquer que l'œuvre de Bruckner exige, de la part de l'interprète dirigeant, une énorme tension d'esprit et que, non seulement les mouvements des spectatrices braquant parfois sans discrétion leurs lorgnettes, mais encore l'agitation constante et point rythmique (unrythmisch) des éventails, peut contribuer à rendre pénible la tâche de l'artiste sur lequel pèse toute la responsabilité de l'interprétation, et gêner les spectateurs désireux de bien entendre.



### A LA SCALA DE MILAN

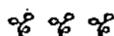
Le programme, le « cartellone » de la Scala de Milan, pour la saison prochaine, vient de paraître.

La saison ouvrira vers le milieu de décembre avec *Carmen* de Bizet, dont le principal rôle sera chanté par Mme Maria Gay.

Huit autres opéras seront joués ensuite parmi lesquels *Salomé*, de Richard Strauss, dont la première représentation en Italie aura lieu à la fois à Milan et à Turin, avec une mise en scène différente de celle des théâtres allemands ; *Gloria*, de M. Cilea, l'auteur d'*Adrienne Lecouvreur*, avec texte de M. Colanti ; le *Jongleur de Notre-Dame*, de M. Massenet, une nouveauté également pour le public de la Scala.

Viendront ensuite : *Tristan et Isolde* de Richard Wagner ; *Orphée*, de Gluck ; *La Wally*, de Catalani ; *Gioconda*, de Ponchielli. Chaque opéra sera, selon l'usage, suivi d'un ballet.

Parmi les artistes, la prima donna signora Storchio sera remplacée par la signora Buzzio qui, l'an dernier déjà, s'est fait applaudir à la Scala. Sont en outre engagés les ténors MM. Borgatti et Zenatelli, M. de Luca, baryton, et M. Didur, basse.



#### LA TOUX DANS LES ÉGLISES

Un médecin américain a fait une étude spéciale de la toux dans les églises. Elle est caractéristique, paraît-il, et n'a d'analogue que celle des habitués de théâtre ou de salles de réunion. Il l'attribue à la relation étroite qui existe entre l'oreille et la gorge. Quand l'oreille est affectée, la gorge l'est aussi suivant lui, et l'on tousse forcément. Et il en tire cette conclusion, à l'usage des architectes, que toutes les fois que l'acoustique est bonne et permet d'entendre directement la voix du prédicateur ou du chanteur, personne ne tousse.



#### NOUVEAUTÉS MUSICALES REÇUES



JEAN D'UDINE : *L'école des Amateurs* (un vol. aux éditions du *Courrier Musical*).

EDOUARD MONOD : *Harmonie et Mélodie. Le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante* (chez Fischbacher, 1 fr. 25).

MILY BALAKIREW : Dix mélodies avec texte français et anglais de M. D. Calvocoressi.

J. JEMAIN : *Vierges italiennes*, mélodie pour chant et piano (Janin frères, éditeurs).



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS