

sur le chant de l'église grecque et la difficulté qu'il y a, pour les musiciens français, à en acquérir la connaissance parfaite, après avoir parlé aussi du chant populaire grec, qu'il ouït en Grèce moins que partout ailleurs, il nota ses impressions sur la musique qu'il put écouter à Smyrne, et cela est on ne peut plus intéressant.

Il y entendit principalement deux chanteurs, un grec, Gerasimos, et un arménien, Karabet.

Le premier, doué d'une voix de ténor puissante, aimait à interpréter des chants non mesurés et très ornés, dont la charpente se réduisait à deux ou trois lignes fort simples. « Le chanteur y ajoute, non pas des notes d'agrément et des fioritures, mais des développements mélodiques improvisés... S'il exécute deux fois de suite le même air, c'est toujours d'une manière différente et avec des variations que lui inspire l'émotion du moment. Quand il est bien disposé, il arrive, par un chant purement passionné et complètement dépourvu d'art, à des effets d'une puissance inouïe. »

Le chant de Karabet se rapprochait davantage du chant oriental, « beaucoup plus fiorituré, hérissé de trilles, de roulades, et dans lequel la virtuosité a une part plus grande que la passion ». Il a aussi, dans la composition générale, quelque chose de plus savant, peut-être même de plus moderne, si l'on en juge par ce fait que la voix du chanteur était accompagnée par plusieurs instruments formant un véritable orchestre, et dont certains, si l'on en juge par les noms, ne sont autres que nos instruments européens : en effet, M. Bourgault-Ducoudray, tout en mentionnant le *Santur*, espèce de cithare, ainsi que la mandoline, parle principalement du violon et du violoncelle ; veut-il désigner par ces mots les instruments à cordes en usage en Orient ? Je ne sais. Bref, voici en quels termes il décrit la symphonie vocale et instrumentale qu'il entendit à Smyrne :

« Pendant toute la première partie du morceau, le chanteur improvise une série de longs points d'orgue accompagnés par des tenues d'instruments. Évidemment les Orientaux se préoccupent de reproduire le chant des oiseaux. Ils cherchent à transporter dans leur musique le plus de roulades, de trilles et de battements possible... C'est là le caractère de l'introduction. Ensuite vient un mouvement vif ; la mélodie, jusque-là molle et languissante, se redresse en s'appuyant sur un rythme énergique... » Puis les instruments entrent en ligne et exécutent avec la voix un finale animé.

Cette coupe familière de l'introduction lente, où le chant domine, suivie d'un mouvement animé dans lequel se mêlent tous les agents sonores — forme du classique air d'opéra, — se retrouve dans bien des manifestations de la musique populaire. C'est celle de la danse des tziganes hongrois, scrupuleusement reproduite par Liszt dans ses Rapsodies : pour commencer, le sombre *Lassán*, surchargé de traits et de gammes, puis ensuite, la fantaisiste *Friska*. De même forme sont les danses si pittoresques des *loutars* roumains. Et pour rester dans le domaine de la musique orientale, nous avons trouvé dans les recueils de mélodies persanes publiés par M. A. Lemaire, tels chants qui (réserve faite pour les fâcheux accompagnements qui y ont été ajoutés) donnent une réalisation parfaite de la description ci-dessus. Tel le morceau *Aváz à Mâhour*, avec sa courte introduction instrumentale : *Pich dër Améd*, son *Andante* (*Aváz*) où la voix se livre à des vocalises à perte de vue, et son finale en rythme de danse : *Tésnif*.

D'après M. Bourgault-Ducoudray, la symphonie orientale serait plus développée encore. « Elle comprend cinq morceaux :

1° Le *Taxim*, sorte d'introduction où le premier violon improvise, tandis que les autres instruments accompagnent en faisant des tenues.

2° Le *Peschref*, sorte d'ouverture instrumentale. Ce morceau est noté.

3° Le *Siarki* ou *Sarki*, allegro dans lequel le rôle des instruments ne prédomine pas toujours et se borne souvent à accompagner le chanteur.

4° Le *vivace*, morceau général auquel concourent dans une égale mesure le chant et les instruments.

5° Un morceau final d'un mouvement lent, dans lequel le violon reprend un des motifs du *peschref* et improvise dessus (1). »

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE ⁽²⁾

XLII. — LE DIALOGUE WAGNÉRIEN S'ACHÈVE A LA « SCHOLA CANTORUM »

Pour Armand Parent.

— Où sommes-nous ?

— Vous parlez, mon cher, comme Tristan ; mais je ne suis guère

Yseult la magicienne et je ne vous prépare pas un philtre de mort... Vous devriez, au contraire, me bénir et vous comparer, en ce moment solennel (puisque citations et comparaisons vous agréent), à votre cher Delacroix, que sa noble amie, M^{me} de Forget, emmenait au Conservatoire dans sa voiture.

— Je me laisse faire et nous galopons depuis des siècles... Mais où donc en étions-nous de notre belle querelle ? L'instructive lecture de la *Musique Arabe* interrogée par notre ami Tiersot m'a rouvert les portes magiques de l'Orient et ma pauvre tête occidentale ne sait plus distinguer les *Barbares* de *Siegfried*...

— C'est bien la peine d'être un classique amoureux du clair Midi ! Nous parlions, Monsieur, du Nord et de *Siegfried*, de l'ennui qu'il suggère et de ses causes, et de son avenir problématique : en effet, si les snobs s'en mêlent (et je ne dis point cela pour vous, classique et gluckiste), s'il devient non seulement de bon ton de s'ennuyer à *Siegfried*, mais d'avouer sa torpeur, il y a des chances pour que la *Walkyrie* plus active reparaisse bientôt sur l'affiche...

— Puisque ce sont des classiques qui repêchent Wagner aujourd'hui, convenez avec moi que ce *Siegfried* est un poème plutôt primitif, mais dans quelle magnifique *reliure* orchestrale !

— J'en conviens sans trouble, mais il faudrait savoir le livret par cœur ; faute de ce détail, le spectateur-auditeur soupire après la pantomime qui ferait taire tous ces gens-là... Terrible encore, ce problème, toujours béant, des rapports d'un poème avec sa musique... Heureuse la musique qui se suffit à elle-même ! Et Delacroix, malgré *Don Juan*, définissait l'opéra le genre *abusif*. Mais nous approchons du but de ce lointain pèlerinage...

— J'aperçois, à la vitre, des fragments du Pays Latin qui semblent fuir derrière nous, sous la neige ; et ce « quartier » me gêne un peu, car il me rappelle toujours mon « bachot »...

— La Sorbonne est dépassée, le Panthéon n'est plus qu'une ombre, et nous approchons de Beethoven...

— Vous m'emmenez dans la prison de *Fidelio*, pour me démontrer sa libre suprématie sur tous les *dramas musicaux* passés, futurs, et même présents ?

— Ne faites plus l'aspirant bachelier : vous avez doublé l'âge de Chérubin... Assez, oui, de théâtre et trop de mise en scène ! Je vous conduis, de cette allure, à la *Schola Cantorum*, à la musique absolue qui renaît ; et comme le *Dante* audacieux de Franz Liszt ou comme les admirateurs des *Noces Corinthiennes*, nous montons gravement vers le Pur. Bientôt, vos sens transfigurés percevront les voix idéales et non liturgiques de ce *Magnificat* immortel que le Génie humble, sourd et méprisé confia, sans paroles, à quelques instruments fragiles...

— Madame, je vous croyais Yseult : seriez-vous Béatrix ?

— Soyons sérieux. Je ne suis pas même la Sirène usurpant la figure de l'Idéal... Mais voici le monde renversé, convenez-en, je vous prie, mon cher ! Et c'est la Wagnérienne, maintenant, qui reconduit le classique aux soirs de musique de chambre ! Il fallait vivre au seuil du XX^e siècle pour constater pareille anomalie : et le beau « tournant d'histoire », diraient les jeunes... (1). Toutefois, vous ne pouvez nier cette renaissance, escamoter la tendance contemporaine qui ressuscite le quatuor, et cela par l'intermédiaire moralisateur de Wagner lui-même, par l'influence édifiante de son disciple indépendant, le maître César Franck, ou plutôt le bon père Franck, dont « le geste ingénument sublime » (comme dit un prix de Rome, à propos) a frappé le rocher de l'indifférence et renouvelé les sources...

— Est-ce l'atmosphère du quartier, mais vous devenez éloquente...

— Bossuet, qui a prêché dans ces murs, vous débiterait mieux que moi ce panégyrique et cette oraison funèbre. Mais l'interprète ne doit jamais être sacrifié pour le créateur : et j'aurais mauvaise grâce à passer injustement sous silence le valeureux *quatuor Parent* que vous allez juger par vos propres bravos ; n'est-ce pas à lui que nous devons également ce renouveau qui a substitué les déductions de la musique pure aux fantaisies de la couleur et la volonté robuste au dilettantisme, puisque c'est lui qui nous a familiarisés avec les quatuors inédits de César Franck, de Vincent d'Indy, son fidèle, et de tous les jeunes : Savard, Debussy, Guy Ropartz, le regretté Chausson, sans omettre ni Guillaume Lekeu, ni Richard Strauss, en attendant Paul Dukas... Ensuite ce fut le tour de Schumann, le poète intime, de Brahms, dont raffole Armand Parent. Enfin, Beethoven ! Ne vous avais-je pas promis de vous reconduire vers le Ciel ? Et ce n'est pas seulement tel quatuor isolé dans une séance composite, au dernier jeudi du Nouveau-Théâtre, au prochain vendredi de la rue d'Athènes : le quatuor Parent nous donne, cet hiver, la « reprise » des dix-sept *streichquartette* du Titan, dont le panorama

(1) BOURGAULT-DUCOUDRAY, ouvrage cité, pp. 12-16.

(2) Voir le *Ménestrel* (1900-1901) et des 5, 12, 19 et 26 janvier 1902.

(1) Cf. nos deux notes sur la *Résurrection de la Musique* dans le *Ménestrel* du 14 avril et du 19 mai 1901.

tout en profondeur nous fut révélé déjà l'an dernier. Vous entendez : les *dix-sept*, depuis le premier, cousin d'Haydn, de l'*op. 18* (1802) jusques et y compris cette *Grande Fugue* terminus, mais interminable (*op. 133*) qui, seule, a failli gâter le silence religieux observé par les Madrilènes; car le quatuor Parent revient de la turbulente Espagne, où sa conviction sut imposer Beethoven.

— Nous sommes loin du temps où Delacroix, chez Boissard, demandait à Barbereau s'il avait pénétré tout à fait les *derniers quatuors*; et celui-ci répondait que la loupe n'était pas de trop pour tout apercevoir... Le principal violon (*sic*) ajoutait que c'était magnifique, mais qu'il y avait toujours des endroits obscurs... (1). C'était en 1854 : la *Société des derniers quatuors de Beethoven* n'avait que deux ans d'existence. En applaudissant la boutonnière récemment fleurie de Camille Chevillard, je n'ai pas oublié ce glorieux souvenir de famille ni le nom de son père le violoncelliste, le fondateur de la Société, l'ami de Maurin...

— En ce temps-là, *derniers quatuors* étaient synonymes de bouteille à l'encre : du XII^e au XVII^e siècle, c'était la nuit. Maintenant, au fond d'un quartier perdu, peu *select*, une petite salle puritaine de la rue Saint-Jacques est devenue, grâce à la ferveur communiquée par quelques uns à tous, comme une façon de Port-Royal de l'art pur. Et que de joies silencieuses peintes sur les fronts en ce cloître laïque où Beethoven immortel parle encore à ses modestes amis ! Ses obscurités s'éclairent dans l'intime communion des soirs. Ces vendredis sont une « retraite » esthétique. Ce qui fut dit à demi-voix se comprend. Les neuf Symphonies étaient pour la foule; le *Quatuor XIII* (*op. 130*) est pour l'ami inconnu qui le pleure à son tour dans son cœur. Sa *Cavatina* semble tombée du ciel. Après ce *presto* singulier, quelle méditation ! Et, dans le finale du *Quatuor XV*, ces harmonies lohengriniennes déjà ! Le *Chant élégiaque* (*op. 118*), que le Conservatoire nous avait servi dès 1872, rayonne tristement dans son atmosphère. La *Grande Fugue* elle-même, dont tous les mouvements s'enchaînent, paraît ici moins abrupte. Et n'est-ce pas Richard Wagner qui disait à son entourage de Wahnfried : « De telles choses ne peuvent être exprimées que pour soi-même : c'est un non-sens de les jouer en public ! » Antoine Rubinstein pensait de même. Mais l'élite recueillie qui fête ce soir le quatuor Parent n'est qu'une seule âme.

— En effet, ce public sans décorum, dans cette classe peu décorative, me paraît venu pour écouter... Vous ne me trompiez pas en m'annonçant un Paradis morose.

— Vous ne regretterez point de compter parmi ses élus. Mais, chut ! L'austère enchantement commence, et ce quatuor vraiment beethovenien n'aime ni les retardataires ni les bavards. Mais vous êtes tout pâle ?

— L'approche de Beethoven me bouleverse toujours, comme la genèse d'un grand soir nuageux...

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

REVUE DES GRANDS CONCERTS

C'est la symphonie en *fa* de Beethoven, la huitième, qui ouvrait le programme de la deuxième séance de la Société des concerts, au Conservatoire. Elle a été dite d'une façon charmante par l'orchestre, qui a exécuté ensuite d'une façon merveilleuse la délicieuse ouverture de *la Grotte de Fingal*, laquelle est certainement l'une des pages les plus exquises de Mendelssohn, de ce Mendelssohn que certains s'efforcent de railler, et de *blaguer* aujourd'hui, et qu'ils devraient bien s'efforcer simplement d'égaler, ne fût-ce qu'en ce qui touche le maniement et la conduite de l'orchestre, ce qui n'est peut-être pas absolument facile. Ceux-là vous remettent toujours La Fontaine en mémoire, et involontairement vous font penser à la fable du *Serpent et la lime*. La joie de la séance, joie véritable, complète, sans mélange, a été l'interprétation du second concerto de piano de M. Saint-Saëns, en *sol* mineur, par M. Arthur de Greef. L'œuvre, fort belle en elle-même et d'une rare distinction, a été mise en son plein relief, dans son style et avec sa couleur véritable, par cette exécution si châtiée, si noble, si vraiment musicale. A une sobriété transparente et délicieuse, à un mécanisme d'une sûreté, d'une habileté et d'une précision prodigieuses, M. Arthur de Greef joint des qualités de style, de goût et de sentiment qui ne sont pas précisément communes et qui en font l'un des artistes assurément les mieux doués qu'il soit possible d'entendre. Il joint la délicatesse à la vigueur, la grâce à la force, et la simplicité de sa tenue semble doubler encore le charme qu'on éprouve à l'entendre. C'est vraiment un très grand artiste, et le succès éclatant qui l'a accueilli n'a été que la juste récompense du plaisir exquis qu'il avait procuré à ses auditeurs. Nous avons ensuite la première audition d'une œuvre très importante de Liszt, le XIII^e psaume, pour ténor solo, chœur et orchestre (avec paroles françaises de M. Jacques d'Offoël), chanté par M. Emile Caze-

neuve. On redoute d'apprécier une telle œuvre après une seule audition, surtout quand elle est aussi compacte, aussi complexe, aussi compliquée de toute façon. Il faut bien dire que l'effet de celle-ci a été médiocre, et en vérité elle ne semble guère faite pour exciter la sympathie. J'ai cherché vainement là-dedans une idée vraiment musicale : je n'y ai trouvé qu'une déclamation lourde en ce qui concerne le récitant, des chœurs écrits trop haut, surtout pour les soprani, un orchestre épais et bruyant, un ensemble enfin d'où ne se détache aucune pensée, j'oserais dire où ne se fait jour aucun sentiment humain ou religieux. Du bruit et de la violence, voilà tout. Pour ceux qui, comme moi, admirent en Liszt, d'une part le virtuose incomparable, l'artiste aux plus nobles aspirations, de l'autre l'homme au grand cœur, à l'âme pleine de bonté, de tendresse et d'inépuisable générosité, il y a quelque regret à être obligé de parler ainsi. Mais il faut bien en venir là, et constater que l'effet produit avait sa raison d'être. Nous avons eu, pour terminer la séance, l'ouverture enchantresse de *la Flûte enchantée*, de Mozart. — A. P.

— Concerts Colonne. — La symphonie en *fa* majeur que Léon Boellmann a laissée, fait regretter que ce compositeur soit mort aussi jeune. Malgré quelques faiblesses, au nombre desquelles il faut mettre l'« Intermède varié » légèrement hétéroclite qui est placé entre la première et la dernière partie de l'œuvre, cette symphonie dénote une belle imagination et une écriture aussi habile qu'intéressante. Le final est même traité avec une fougue entraînant qui a décidé l'accueil chaleureux fait à la symphonie. Ajoutons que l'orchestre l'avait évidemment répétée avec beaucoup de soin et était absolument à la hauteur de sa tâche. Le beau concerto pour piano en *la* mineur de Schumann a valu un gros succès à M. Ossip Gabrilowitsch, dont le jeu parfait peut être caractérisé comme académique, dans le meilleur sens de l'expression. Un peu froid au commencement, l'artiste s'est graduellement animé et il a débité la dernière partie du concerto, l'*allegro vivace*, avec une force et une passion qui ont enlevé l'auditoire charmé. — Une artiste finlandaise, M^{me} Ida Ekman, a disputé au pianiste russe les honneurs de la séance. La jeune chanteuse dispose d'une voix flexible et bien timbrée qui n'est pas précisément puissante, mais suffit à tous les efforts nécessaires, grâce à une culture savante; son émission, sa respiration, son art de nuancer, sa manière de colorer le son et sa diction peuvent servir de modèle. M^{me} Ekman a chanté en italien l'air de *Xerxès*, de Haendel, beaucoup plus connu, dans sa transcription instrumentale, sous le titre de « Largo »; c'est dans un style superbe qu'elle a reproduit les grandes et belles lignes de cette mélodie, une des plus suaves inspirations de Haendel. Deux mélodies finlandaises, l'une due à ce grand poète qui est le peuple, l'autre de M. Sibelius, ont plu par leur grâce mélancolique et par l'expression que l'artiste a su leur donner. Elle triomphait finalement dans la *Sérénade* de M. Richard Strauss. Ce porte-drapeau de la musique allemande de nos jours est apprécié chez nous uniquement comme symphoniste; son œuvre lyrique assez varié mais manquant encore d'une de ces créations qui classent et consacrent un auteur, est inconnu, et on ne sait pas non plus que M. R. Strauss marche, avec l'infortuné Hugo Wolf, à la tête des compositeurs allemands contemporains qui cultivent le domaine du *lied*. Sa *Sérénade* est un chef-d'œuvre de charme, d'élégance et d'humour; elle a été dite avec une finesse, une espièglerie et un sentiment musical qui ont fait merveille. Le public, ravi, a bruyamment redemandé cette mélodie. Quelques fragments des *Maîtres Chanteurs* ont clôturé la séance, moins chargée qu'à l'ordinaire, mais non moins intéressante. O. BERGERUEN.

— Concerts Lamoureux. — Une scène d'*Armor*, « drame musical » en trois actes, de M. Sylvio Lazzari, figurait au programme. La musique débute par un thème instrumental ramené à diverses reprises, mais plutôt sous forme de ritournelle que de leitmotiv. Le style en est caractérisé par la rareté des modulations significatives, des accords altérés, des appoggiatures et des harmonies chromatiques. Rien de Wagner, sous ce rapport. L'orchestre possède une ossature ferme et de la chaleur. M. Lazzari a évidemment le sens du théâtre. Il est regrettable que son collaborateur lui ait fourni des paroles où s'accuse parfois la détresse du poète malhabile, en quête d'une rime que sa manière de travailler met nécessairement en fuite, et qui finit toujours par accepter le mot impropre, pourvu qu'il y ait au bout l'assonance cherchée. De là proviennent de fâcheuses *inconcordances* entre le sentiment des paroles et celui de la musique. Pourtant, la base de toute beauté dans un « drame musical » consiste dans l'union parfaite de tous les éléments dont il se compose. Quand cette base manque ou seulement *paraît manquer*, l'œuvre demeure incomprise et souvent ridicule. M. Kalisch nous a permis d'en faire l'expérience. Dans l'air de *Fidelio*, sa mimique a semblé très exagérée et dépourvue de goût, parce que la majorité de l'assistance, n'entendant pas l'allemand, ne pouvait se rendre compte que Florestan, le héros de l'opéra, est en proie à une exaltation voisine du délire et subit une véritable hallucination. M. Kalisch, dont la voix ne donne pas d'ailleurs toute satisfaction au point de vue du plaisir de l'oreille, a pris sa revanche dans un air du *Barbier de Bagdad* de Cornelius et dans le *Chant de concours* des *Maîtres-Chanteurs*. Il a fort bien rendu ces morceaux, avec talent, avec autorité, non sans charme même, et il les a très sincèrement *vécus* en leur prêtant un beau sentiment juvénile. Son succès n'a plus été discuté. — La *Dante-Symphonie* de Liszt a mis un demi-siècle à conquérir sa place parmi les créations symphoniques dont la valeur n'est plus contestée. MM. Richard Strauss et Weingartner l'ont fait connaître en Allemagne depuis une dizaine d'années. Je ne saurais en essayer la moindre analyse, l'espace dont je dispose ne le permettant pas. J'ai montré, il y a quinze ans, comment l'œuvre de Dante revit

(1) *Journal d'Éugène Delacroix*, tome II, pages 383-384; — (29 juin 1854).