

« Chez vous autres, messieurs, le nom doit faire aisément deviner votre nature; c'est ce que l'on indique clairement en vous appelant séducteurs, corrupteurs, menteurs. »

Les profanes se contenteront de songer aux émanations de soufre et de poix que les démons du moyen âge exhalaient copieusement sur le seuil des églises pendant les représentations des mystères. L'adjectif *mephitische*, m'phitique, sera leur trait de lumière.

Je laisse de côté ces deux explications : la seconde comme trop peu rigoureuse et d'une lamentable vulgarité, la première parce qu'elle paraît inconciliable avec l'idée que je me suis faite du mode de création du nom énigmatique de Méphistophélès. Je pars en effet de cette hypothèse que ce nom a dû être jeté en pâture à la curiosité des foules par Johann Faustus lui-même, lorsqu'il se vantait d'avoir à ses ordres un esprit tout-puissant et je considère comme très vraisemblable que c'est bien ce Johann Faustus qui a choisi, pour cet esprit, un parrain digne de tous les deux.

D'après les consonances finales, le nom de Méphostophilès dérive du grec, tout au moins pour partie. C'est bien sur cette base que la plupart des gloses relatives à sa formation syllabique ont pris leur plus solide fondement.

La plus simple et la plus naturelle rattache au nom de Faust celui de son compagnon infernal qu'elle désagrège en trois parties :

Mè Fausto philès  
Μη Fausto φίλης

c'est-à-dire :

Pas ami de Faust.

L'idée est assez naïve; on aurait obtenu le composé *Faustophile* par analogie avec *Theophile* qui signifie *ami de Dieu*, et l'on aurait ajouté en avant la particule négative hellénique *Mè*.

Je trouve beaucoup moins plausible et trop philosophique l'interprétation proposée par un éminent écrivain, Düntzer. Il coupe ainsi notre vocable :

Mè photos philès  
Μη φως φίλης

qui signifierait alors :

Pas ami de la lumière.

J'arrive maintenant, après un petit préambule, à la partie la plus originale de mon sujet. Elle aurait pu fournir un chapitre assez piquant pour quelque roman plantureux dans le goût d'autrefois, par exemple avec l'intitulé suivant : « *Comment Méphistophilès au pied fourchu a eu pour parrain Vulcain au pied boiteux, et comment son nom lui fut imposé par le Docteur archimagicien Johann Faustus un jour qu'il avait lu l'Odyssée d'Homère.* »

(A suivre.)

AMÉDÉE BOUTAREL.

## PETITES NOTES SANS PORTÉE <sup>(1)</sup>

### LXIII

#### UN PORTRAIT D'HECTOR BERLIOZ <sup>(2)</sup>

« Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique?... L'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre? Ce sont les deux ailes de l'âme. »

H. B. (*Mémoires*, tome II, fin.)

#### I

Si j'avais la redoutable joie d'être amoureux et poète, je voudrais entreprendre, sous la lampe d'hiver, le portrait de l'amie : non pas un portrait unique, forcément infidèle, mais une série d'études notant un profil, une physionomie, un air de tête, un regard parlant, un geste familier, manifestant toute la gamme des âmes diverses, des rôles intellectuels, des métépsychoses imprévues que peut suggérer à un *moi* très épris l'expressive mobilité d'un même visage; artiste, je raconterais par le crayon les significations différentes d'un modèle qui ne sait pas qu'il pose; romancier, j'écrirais un volume dont chaque partie serait le travestissement idéalisé d'une personne une et diverse, toujours sincère (en amour, la sincérité est un postulat).

Or, un bon critique loyal, — s'il existe, — devrait appliquer à l'œuvre

d'un maître admiré ce que l'artiste amoureux rêve pour la femme aimée : bâtir un ensemble de chapitres, dont chacun, portant le titre d'un ouvrage, définirait une nuance nouvelle d'une personnalité caractéristique. Et, puisque, dans l'espèce, il s'agit d'Hector Berlioz, notre comparaison noblement érotique n'a rien de déplacé : l'épigraphie initiale en fait foi.

Mais, et c'est Baudelaire, autre romantique, qui l'a dit, tout portrait est « un modèle compliqué d'un artiste »; et l'essai de l'amant comme de l'admirateur risque fort de ne jamais être, après tout, que l'involontaire aveu de son âme : miroir partial, injuste, même sincère, éloquent, mais trompeur, qui montre l'idée qu'un tel, ou du moins un groupe de contemporains anonymes, dont il n'est que l'écho résumé, se forgeait, à telle date, en tel lieu, du créateur disparu qui renaît sans trêve par son œuvre. La petite tombe plus que modeste, longtemps oubliée, du cimetière du Nord, où l'*Anniversaire* (1876), de Fantin-Latour, ramène pieusement les créations féminines du Maître à côté de noires silhouettes plus modernes, — rêve et réalité, — n'est, en effet, qu'un cénotaphe : le vrai Berlioz est toujours vivant dans la musique la plus vivante qui fut jamais, encore plus vivante que belle, si possible; — et du plus personnel, du plus passionné, du plus coloriste, du plus *peintre* des musiciens, il nous reste toujours ce qui ne meurt pas : l'âme de son art. Mais comment l'exprimer sur la terrible page blanche, cette âme? Autant d'auditeurs et d'époques, autant de Berlioz divers... Chez le même auditeur, l'appréciation se déplace avec l'âge, comme le soleil avec l'heure; le délicieux fantôme de l'œuvre aimée prend des rides; en art, du moins, l'amour n'est plus aveugle; mais un jugement exprime toujours celui qui juge plus que l'objet jugé. Le portrait trahit son portraitiste...

Nous voilà donc au rouet, — comme eût dit Montaigne.

Quelques exemples : et l'histoire pour ainsi dire posthume de Berlioz jugé en France est à écrire. En 1869, à la mort du Maître, c'est encore la nuit, le dénigrement frivole; puis, l'admiration, l'apothéose, le midi brusque de la gloire, le lyrisme outrancier de l'amour; ensuite, tous les dieux étant promis au crépuscule, c'est un mépris nouveau, subtil, impertinent, tranchant, cassant, péremptoire, nourri de *l'écriture* wagnérienne, redoutable, comme la mode régnante, à toute valeur d'archéologie, et qui relègue l'œuvre du *vieux* Berlioz, compositeur français, parmi ces femmes chéries à vingt ans que le poète ne conseille pas de revoir... « Berlioz fut un goût, un péché plutôt, de notre jeunesse », disent les jeunes aux tempes grisonnantes; et, dogmatiques, ils vont répétant la sentence partielle de l'allemand Richard Wagner : « C'est un artiste désintéressé; mais il ne peut écrire pour l'art pur, le sens du Beau lui manque. » Feu Rubinstein, quoique peu wagnérien, se fait écouter pour être venu, sans le vouloir, à la rescousse : « Le plus intéressant des novateurs, c'est Berlioz... Il a introduit le réalisme dans la musique... Mais on cherchera vainement, chez lui, de véritables pensées musicales, de la mélodie, de belles formes, de la riche harmonie : sous ce dernier rapport, il est même d'une grande faiblesse. Tout est, chez lui, éblouissant, à grand effet, intéressant, intelligent, mais tout y est voulu, ni beau, ni grand, ni profond, ni majestueux; tâchez de jouer ses œuvres au piano, même à quatre mains, enlevez-leur le coloris de l'instrumentation, il ne reste rien... » Ici, le pianiste apparaît d'abord, dans le portraitiste de ce croquis peu flatté; mais que de pianistes, aujourd'hui! Les Berlioziens, à première vue, ne semblent pas légion...

Être critique, serait-ce ne voir que les défauts, la verrue? Être portraitiste, serait-ce nécessairement tracer une caricature? Avant 1900, en cette fin de siècle pédante, où la brusquerie se donnait pour la conviction, rare fut le phénix de la critique musicale qui ne sacrifiait pas doctoralement au dieu Wagner les Mozart ou les Berlioz. Le cas était méritoire. Sans hyperbole éphémère, sans éclectisme mondain, au double nom de l'Histoire changeante et du Beau que nous croyons éternel, il faut rendre à Berlioz ce qui appartient à Berlioz. Berlioz est nôtre : et l'heure est venue. Toutefois, même avec le secours de la sincérité, la tâche est difficile : et c'est toujours un Berlioz *selon* 1903 que le portraitiste le mieux intentionné doit produire! Puis-je supprimer vingt ans de ma vie, m'abstraire de mes nouveaux songes?

Tout se tient et tout se déplace : l'Art lui-même n'échappe pas aux lois de la Vie. Esthétiquement, vieillir c'est reculer d'un rang : illusion d'optique... Aujourd'hui, berliozien toujours, je vois Berlioz *en deçà* du Wagnérisme, *après* lui : il faudrait d'abord le replacer dans son cadre, *au delà* de son rival heureux, *avant* la concurrence allemande et géniale; et, en même temps, ranimer spontanément dans mon être ondoyant et divers l'ingénuité des sensations adolescentes : car ce n'est plus Berlioz qui vieillit, c'est moi! Tout Maître change ainsi, même Wagner, à être de la sorte examiné sous ce double profil, du côté de ses origines ou dans sa descendance, en son printemps ou vers son automne, comme

(1) Voir le *Ménestrel* des 10 et 24 août, 7, 14 et 21 septembre, 5 et 19 octobre, 2 et 23 novembre 1902, 18 janvier, 8 février, 1<sup>er</sup> et 8 mars 1903.

(2) Cf. le *Ménestrel* du 8 février 1903 (*Pour le centenaire d'un maître français*).

avancé ou comme arriéré, juvénile initiateur de ce qui sera, mais aieul suranné de ce qui est, — toujours précurseur. Le vrai jeune, nous l'avons dit, n'est-ce pas l'ancêtre ?

Essayons ce portrait.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

## REVUE DES GRANDS CONCERTS

C'est par l'ouverture de *Geneviève*, de Robert Schumann, que s'ouvrait le dernier programme du Conservatoire. C'est une œuvre intéressante, sans grand éclat, suffisamment connue depuis longtemps pour qu'il n'y ait pas lieu de s'étendre beaucoup à son sujet. L'orchestre a plus de fermeté que d'ordinaire chez Schumann, et l'on y sent parfois comme un ressouvenir de Weber. Nous avons entendu ensuite la scène et air du Rossignol de l'*Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, de Haendel. On sait que cette composition est une sorte de grande cantate en trois parties, que le maître écrivit, en 1740, sur des vers de Milton. N'était le style admirable de l'auteur du *Messie* et de *Judas Machabée*, qui perce malgré tout, j'oserais dire que, musicalement, cet air est d'une valeur médiocre ; il a été conçu uniquement dans le but de faire briller l'habileté d'une cantatrice. C'est une sorte de concerto à deux parties, soprano et flûte, dans lequel la voix et l'instrument luttent d'agilité et se livrent à une gymnastique effrénée, se répondant sans cesse l'un à l'autre et paraissant se défier mutuellement. Les deux lutteurs étaient ici M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc et M. Hennebains ; M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc avec sa voix délicieuse, son style sans tache et son mépris absolu des difficultés les plus ardues, M. Hennebains avec sa sonorité argentine, son beau phrasé et son étonnante vélocité. Leur succès a été aussi complet, aussi bruyant qu'il était mérité. Mais pourquoi, lorsqu'il s'agit de compositions de ce genre, le programme s'obstine-t-il à rester muet vis-à-vis d'un des deux exécutants, et pourquoi le nom de M. Hennebains n'était-il pas inscrit sur le programme à côté de celui de M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc ? Il y a là un déni de justice contre lequel je ne cesserai de protester, d'autant que le public, après tout, a le droit de connaître le nom de l'artiste qui charme ses oreilles et qui excite ses applaudissements. J'ignore d'où est tiré l'*Allegro appassionato* d'Édouard Lalo que l'orchestre nous a fait entendre ensuite, car il me semble que ce ne doit pas être là un morceau isolé, et qu'il doit faire partie d'une composition importante. Considéré en lui-même, ce morceau ne saurait rien ajouter à la renommée légitime de son auteur. La substance musicale en est mince, pour me servir de l'expression favorite d'un de mes confrères, et l'on n'y peut remarquer que l'éclat, parfois un peu vif de l'instrumentation. Nous avons pour finir la prodigieuse Symphonie avec chœurs de Beethoven, poème d'une grandeur épique et d'une incomparable beauté. Allegro d'une puissance superbe, scherzo merveilleux, dans lequel l'auteur a pressé jusqu'à la dernière goutte le suc si substantiel de son idée première, adagio émouvant et limpide, avec sa belle phrase mélancolique d'alto, d'une sonorité si pénétrante, pour aboutir au finale colossal qui est bien l'un des plus étonnants prodiges que l'art ait pu jamais enfanter. Ici, je suis surpris que Berlioz, dans sa belle analyse des symphonies de Beethoven, n'ait pas insisté sur toute la préparation de ce finale qui amène l'intervention victorieuse de l'élément vocal. Après l'étonnant récitatif des contrebasses, scandé par les puissants accords des cuivres et interrompu par des bribes fugitives du rythme du scherzo, le motif de l'Ode à la joie est établi, *pianissimo*, par toutes les basses ; les altos le prennent ensuite, en lui prêtant le charme de leur sonorité voilée ; les violons s'en emparent à leur tour, toujours à l'octave supérieure, soutenus par un contre-chant de basses, et enfin l'orchestre entier entonne ce chant de sa voix formidable, avec toute la puissance de ses poumons et prépare ainsi l'entrée des voix qui viennent se joindre à lui dans une explosion immense. La progression est prodigieuse, et cela produit un effet dont on ne saurait se rendre compte si on ne l'a pas entendu. Rendons grâce à la Société des concerts de nous avoir rendu ce poème admirable, félicitons-la de la superbe exécution qu'elle nous en a donnée, chœurs et orchestre, et félicitons aussi, comme ils le méritent, les braves chanteurs qui ont pris part à cette exécution : M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc, M<sup>me</sup> Sauvaget, MM. Léon Laffitte et Bartel.

— Concert Colonne. — La partition importante que M. Saint-Saëns a écrite pour le drame *Parysatis*, de M<sup>me</sup> Dieulafoy, et qui a été exécutée pour la première fois en août 1902 aux arènes de Béziers, a été la pièce de résistance du dernier concert. La partie des instruments à vent, qui avait été tenue à Béziers par deux orchestres de musique militaire, a été confiée, pour l'exécution des concerts Colonne, aux instruments de bois et de cuivre en usage dans les orchestres symphoniques. Ce qui frappe principalement dans cette partition, c'est son grand caractère ; c'est comme une peinture à la fresque, à lignes amples et à couleurs franches et tranchantes. La note orientale n'y domine pas, mais elle surgit fréquemment et avec beaucoup de bonheur, comme dans le chœur des femmes « Louez Anaïta la pure » ou dans le curieux intermède du ballet « le Rossignol et la Rose », chant sans paroles dans lequel une mélodie orientale est gracieusement combinée avec des vocalises à l'italienne. Inutile d'insister sur les nombreuses beautés de l'orchestre et des chœurs quand il s'agit d'une partition de l'auteur de *Samson et Dalila*. L'œuvre a été fort bien interprétée ; les petits soli étaient tenus par M<sup>lle</sup> Korsoff et MM. Rousselière et Guillaumat. On a bissé à M<sup>lle</sup> Korsoff l'intermède du ballet et c'était justice, car elle l'a détaillé d'une voix brillante et flexible et avec

une virtuosité devenue assez rare de nos jours. Une autre nouveauté nous fut encore offerte : un poème symphonique intitulé *l'Amour des Ondines*, que M. Alfred Bachelet a écrit sur une poésie de M. Jean Rameau. Les moyens que le musicien a mis en œuvre pour illustrer ce bref poème sont très importants : orchestre, chœurs, un solo de ténor et un autre de soprano ; il a même fait usage de plusieurs *leitmotifs* pour caractériser musicalement le symbolisme du poète. Mais malgré cet appareil dont le musicien s'est habilement servi, malgré une rare souplesse et un joli sentiment poétique, l'ensemble de la partition, si riche en détails ravissants et en sonorités délicieuses, n'arrive pas à un effet décisif. — Le programme comprenait encore le concerto pour violon de Brahms, qu'on joue rarement, même en Allemagne. On comprend facilement que les virtuoses ne choisissent pas une œuvre dans laquelle l'instrument concertant reste subordonné à l'orchestre au lieu d'avoir la part du lion ; on comprend également que cette composition touffue, dans laquelle la science et l'habileté de l'auteur se manifestent beaucoup plus que sa puissance créatrice, soit peu sympathique aux amateurs. Dans l'exécution de ce concerto s'est distingué M. Léopold Auer, le célèbre violoniste hongrois qui a fourni une si longue et si belle carrière à Saint-Petersbourg. M. Auer est mieux qu'un virtuose impeccable, rompu à toutes les difficultés et à tous les artifices de son instrument ; c'est un véritable musicien qui fait oublier ses qualités techniques par la profondeur et l'esprit de son interprétation. On ne saurait rien lui reprocher que le son qui manque d'ampleur, mais il y supplée par une rare pureté et un charme prenant. Dans ces conditions, M. Auer s'est taillé un grand succès surtout dans l'adagio qui a été chaleureusement applaudi. Le choix de la *Sérénade mélancolique* de Tchaïkowsky que M. Auer avait ajouté à son programme — elle lui est dédiée — n'a pas été plus heureux. Cette sérénade est une des compositions les plus « nationales » de Tchaïkowsky dont la musique trahit généralement peu l'origine russe de l'artiste ; la mélancolie qu'elle exhale est celle des steppes qu'on trouve si bien caractérisée dans la chanson triste et monotone de l'âme slave : la *doumka*. M. Auer a rendu cette composition plutôt ingrate dans la perfection et a obtenu un grand succès personnel, ce qui cependant ne doit encourager aucun autre maître du violon à produire chez nous cette triste sérénade.

O. BERGGUEN.

— Concert Lamoureux. — L'ouverture de *Sigurd* continue brillamment sa carrière commencée le 14 mars 1875 sous les auspices de Jules Pasdeloup. Peu de préfaces instrumentales ont une telle fierté d'allure. L'élan de la phrase jetée *alla breve* dans un mouvement à quatre temps, les fanfares de trompettes, arrogantes comme des défis de chevaliers en champ clos, cette gerbe de mélodies gracieuses qui se dégagent en produisant d'avance plusieurs thèmes favoris de l'opéra, font bien, de cette page noblement empanachée, une des plus attrayantes du répertoire contemporain. La prédilection de Reyer pour les rythmes vigoureux et caractéristiques est partagée par M. Rimsky-Korsakoff. La symphonie d'*Antar* est écrite d'après un sujet arabe très proche des *Mille et une nuits*. Elle est fort habilement construite au moyen d'un *leitmotiv* qui reparaît dans chacune des quatre parties. La première peint le désert, les ruines de Palmire au moyen d'une première mélodie assez agréable ; puis vient le motif du héros. Il est suivi d'une sorte de crescendo figuratif. Cela veut dire qu'une gazelle a paru soudain, poursuivie par un oiseau monstrueux qu'Antar blesse et met en fuite. Plusieurs airs de coloris oriental signifient que le vainqueur du monstre ailé est transporté en songe dans le palais d'une fée et que cette fée, qui n'est autre que la gazelle, accorde à Antar trois dons merveilleux : les *plaisirs de la vengeance*, *l'ivresse du pouvoir*, les *délices de l'amour*. De là les trois morceaux qui complètent la symphonie. Les deux premiers sont vulgaires de style et pauvres d'idées. Le dernier a beaucoup de grâce et de poésie ; il s'achève d'une façon charmante. Le compositeur a voulu exprimer musicalement la sensation d'un baiser. Le plus curieux, c'est qu'il a réussi : l'effet cherché est produit par le dernier accord de la partition : c'est suave, c'est exquis. Je n'ai pas besoin de transition pour parler de M<sup>me</sup> Teresa Carreño. Ce n'est pas seulement une virtuose extraordinaire possédant une force, une netteté, une solidité tout à fait hors de pair ; ce n'est pas seulement un pianiste au poignet d'acier qui tire de l'instrument, même dans la vitesse, des sons pleins de rondeur et d'une belle sonorité ; c'est encore une artiste douée, une excellente musicienne. Si sa manière un peu anguleuse de poser le premier thème du concerto de Grieg ne paraît pas être la meilleure, l'on a pu s'apercevoir aussitôt après que c'était là, non un indice de raideur comme on pouvait le craindre, mais simplement un mode d'articulation limité à ce passage. Les chants qui suivent, et qui rappellent souvent le genre poétique et délicat de Massenet, ont été fort bien phrasés, avec un beau style et une expression juste. Son succès a été très grand et entièrement justifié. Il a même nu quelque peu à la *Danse des prêtresses de Dagon*, extraite de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns, morceau trop court pour ne pas se trouver écrasé entre le numéro qui le précédait et la symphonie en *ut* mineur qui le suivait. Dans ce dernier ouvrage, M. Chevillard a été personnellement acclamé après chaque morceau. Je puis dire que son interprétation a été une des plus belles du chef-d'œuvre de Beethoven que j'aie jamais entendues. Je n'aime guère le mouvement précipité de l'andante, mais le premier morceau et l'allegro suivi du finale ont été joués d'une façon saisissante et grandiose.

AMÉDÉE BOUTAREL.

— Programmes des concerts d'aujourd'hui dimanche :

Conservatoire : Symphonie en *ut* majeur, n° 2 (Schumann). — *Sarah la Baigneuse* (Berlioz). — *Le Camp de Wallenstein* (D'Indy). — *Je reste avec toi* (Bach). — Symphonie en *mi* bémol (Haydn).

Châtelet, concert Colonne : Overture d'*Egmont* (Beethoven). — *Parysatis* (Saint-Saëns), soli par M<sup>lle</sup> Korsoff, MM. Claude Jean et Guillaumat. — Air de *la Damnation*