

en qu'à se louer de son concours. Il constate, à la vérité, qu'en tant que comédien il était complètement inexistant, défaut qui n'aurait pas dû être sans importance dans un rôle tout d'action et de sentiment tragique comme celui d'*Idoménée*; mais les idées courantes en matière de théâtre étaient telles que cela paraissait n'être qu'un très petit inconvénient, auquel tout le monde était résigné d'avance. Quant au chant, Mozart ayant fait sur mesure les airs destinés à son protagoniste, celui-ci se déclara entièrement satisfait. « Ce brave homme est aussi épris de son air que pourrait l'être pour sa belle un jeune homme plein de feu. Il le chante la nuit, avant de s'endormir, et le matin quand il s'éveille (1). » Nous avons vu déjà que le compositeur et l'interprète s'étaient entendus — j'allais dire « comme larrons en foire » ! — sur la question des remaniements à demander au poète. Une fois cependant Mozart le traite d'homme « engoué des vieilles routines à vous faire suer le sang » : ne voulait-il pas l'obliger à supprimer ou à refaire l'admirable quatuor du troisième acte, sous le prétexte que *Non c'è da spinar la voce*, « il n'y a pas moyen de développer la voix » ! Le jeune maître, qui s'était donné toutes les peines du monde pour lui composer des airs à son gré, le pria poliment de le laisser juge de la manière dont il convenait d'écrire les morceaux d'ensemble : au reste, dès que les répétitions d'ensemble furent commencées, Raaff fit amende honorable : « Il a découvert avec satisfaction qu'il s'était trompé, et à présent lui aussi ne doute plus de l'effet que le quatuor fera (2). » Combien cela n'était-il pas méritoire de la part d'un ténor d'opéra, qui n'avait, dans ce morceau, aucun espoir d'effet personnel ! Quant à son caractère, ce qu'en dit Mozart a lieu de nous étonner, après ce que nous savons des ridicules habitudes de cabotinage des chanteurs italiens au XVIII^e siècle. « Il est le meilleur et le plus brave homme du monde... (3). » « Quel brave homme et foncièrement honnête ! (4) » De telles constatations sont trop rares pour ne pas être enregistrées à l'actif de celui qui les a méritées !

Le *secundo uomo* était le ténor Panzacchi (Arbace). Celui-ci, Mozart le traite de « digne vieillard » : il n'avait pourtant que quarante-huit ans ; mais il n'en était pas moins à la fin de sa carrière, et se retira du théâtre peu après *Idoménée*.

Je ne parle pas de l'excellent Cannabich, qui avait cinquante ans, ce qui est le bel âge pour un chef d'orchestre. Mais les deux chanteuses, sans être encore par trop « marquées », n'étaient pas non plus de première fraîcheur : c'étaient les deux dames Wendling, Elisabeth et Dorothee, toutes deux cantatrices italiennes ayant épousé deux frères, musiciens allemands : Dorothee, femme du flûtiste, représentant la douce et tendre Ilia, avait bel et bien quarante-quatre ans, et était mère d'une fille qui avait déjà quelque peu fait parler d'elle ; quant à Lisel, qui créa le rôle d'Electre, c'était la plus jeune de toute la troupe : elle n'avait que trente-cinq ans. Toutes deux manifestèrent dès le premier jour la plus grande satisfaction de leur rôle et de leurs airs, et ne causèrent à Mozart aucun embarras.

Il n'en fut pas de même du castrat, interprète du rôle important d'Idamante, dont les lettres de Mozart ne parlent qu'avec l'accent du plus profond désespoir ! Il avait nom Del Prato, et n'a pas laissé dans l'histoire une trace assez brillante pour que nous sachions même s'il était jeune ou vieux. Le fait est qu'il ne savait rien. Mozart fut obligé de lui seriner son rôle note par note ; lorsqu'il attaquait un air, on ne savait jamais s'il ne s'arrêterait pas en chemin ; il n'avait même pas une bonne voix. Alors, à quoi bon se faire sopraniste ?... Singulier caprice de la destinée que, par la fortune imméritée qui lui échut de créer un rôle dans le premier chef-d'œuvre de Mozart, cet être, si incomplet à tous égards, ait laissé un nom qui a passé à la postérité !

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXXIII

ENCORE UN DOCUMENT SUR LA « PHYSIONOMIE » DE LA MUSIQUE

A. M. Camille Bellaigue.

En suivant, l'été, dans nos jardins poussiéreux, l'évolution de nos musiques militaires, nous ne déplorons point seulement les embarras suscités par la loi nouvelle au recrutement musical ou la difficulté plus grande que jamais de former des solistes, même avec des conscrits déjà musiciens, et de concilier les exigences du service avec la dignité de

l'art ; mais nous poursuivons notre enquête sur le pouvoir éternellement mystérieux de cet art sans pareil, qui nous émeut si fort sans nous dire pourquoi... (1).

La beauté de la musique n'est jamais une beauté froide, comme celle de l'*arabesque*, dont le penseur Hanslick la rapproche ; et mal satisfait de la comparaison, notre amour de la musique en a trouvé naguère (2) une autre pour définir l'indéfinissable : la beauté, souverainement troublante au contraire, des « formes sonores en mouvement », nous est apparue singulièrement analogue, sinon semblable, au jeu d'une *physionomie*, à la toute-puissance sur nos regards et sur nos cœurs des traits silencieusement parlants d'un visage. Même divine à force d'être humaine, la beauté de ces traits nous ravirait médiocrement sans leur *expression* : nous cherchons d'instinct l'âme sous la forme ; les yeux interrogent le secret des yeux. A la plus pure géométrie d'un profil apollinien, nous semblons préférer la mobilité plus vague d'une *physionomie* très éloquente en son mystère, et moins positivement expressive que passionnément suggestive, avec tout ce qu'elle ajoute de nuances accidentelles à son caractère permanent de calme ou d'inquiétude, avec toutes les intentions, tous les sous-entendus plus ou moins obscurs, dont elle complique ce qu'elle a d'involontaire et de pris sur le fait. Toute « *physionomie* » est un miroir de sentiments ; et voilà peut-être pourquoi, nous autres modernes, nous sommes moins volontiers statuaires que musiciens.

Aujourd'hui, les paisibles méditations d'un début d'automne nous proposent une preuve nouvelle du *vague* de cette *physionomie* qu'il nous plaît de retrouver dans la musique, de l'indécision foncière de cette voix entraînant qui ne sera jamais un langage précis.

Une des meilleures preuves de ce *vague* est dans ce fait, trop peu remarqué jusqu'à présent, que les deux compositeurs, essentiellement dramatiques, qui ont poussé le plus loin le scrupule de l'*expression*, n'ont jamais craint de transporter tel motif ou même tel morceau d'une œuvre dans une autre, pourvu que la situation psychologique fût analogue.

Ces deux compositeurs expressifs entre tous, ces deux héros de l'expression musicale, nos lecteurs les ont nommés : c'est le chevalier Gluck et le plus génial de ses disciples français, Hector Berlioz. Le premier était allemand, et le second se croyait, à la flamme du romantisme, « un compositeur aux trois-quarts allemand » ; mais tous deux, le maître et l'élève, le grand classique et le grand romantique, ne personnifiaient-ils pas au suprême degré l'éloquence du style français qui, depuis Lulli, le Florentin francisé, depuis Rameau surtout, depuis ce vieux Rameau que nos jeunes invoquent pour *déwagnériser* leurs souvenirs, représente, en face du *bel canto* des Italiens et du *mélòs* du divin Mozart, la probité de l'*expression* lyrique ? En France, le psychologue a toujours primé l'artiste, l'homme de lettres prime le peintre : ou plutôt, le peintre, quels que soient le brio de sa touche et l'éclat de sa palette, est aisément littéraire, — avant tout préoccupé du *sujet* ; constamment jaloux de la belle prose, le poète français rêve pour ses fictions un sens exact et défini... Eh bien ! ces deux poètes musicaux, qui sont, après Nicolas Poussin, les plus foncièrement *français* de nos génies *expressifs*, ne se font jamais faute de transporter un motif, un air entier, dans un autre ouvrage ! Ont-ils donc une confiance médiocre en l'*expression* dont ils préconisent les vertus ?

Gluck, d'abord. — Et c'est Berlioz, quand il consacrait toute sa flamme aux études d'*Alceste* et d'*Orphée*, qui nous a révélé lui-même, sans sourciller, les emprunts du grand Gluck à ses partitions italiennes, chaque fois, du moins, que le sentiment général sympathise avec la particularité de l'adaptation.

Nous apprenons, par Berlioz, que l'air de *Telemucco*, « *Umbra mesta de padre* », dans l'opéra italien de ce nom, a été transformé par l'auteur en un duo toujours fameux d'*Armide* : « Esprits de haine et de rage ». *Telemucco* fut pillé par Gluck : « On peut citer encore parmi les morceaux de cette partition italienne, qu'il a en quelque sorte dépouillée au bénéfice de ses opéras français, un air d'*Ulysse*, qui sert de thème à l'introduction instrumentale de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* ; un autre air de Télémaque, dont une grande partie se retrouve dans celui d'*Oreste d'Iphigénie en Tauride* : « Dieux qui me poursuivez » ; la scène tout entière de Circé évoquant les esprits infernaux pour changer en bêtes les compagnons d'*Ulysse*, qui est devenue celle de la Haine dans *Armide* ; le grand air de Circé, dont l'auteur a fait, en développant un peu l'orchestration, l'air en *la* au quatrième acte d'*Iphigénie en Tauride* : « Je t'implore et je tremble » ; l'ouverture, qu'il a seulement enrichie d'un thème épisodique, pour la faire précéder l'opéra d'*Armide*... » Ainsi Berlioz approuve Gluck, pages 148 et 149 d'*A travers chants*.

(1) Cf. le *Ménestrel* du samedi 21 septembre 1907.

(2) Dans nos études du *Ménestrel* (septembre-novembre 1904). — Voir aussi notre note du 10 novembre 1906 : *Du labyrinthe de Crète à la vallée d'Obermann*, qui revient sur le problème de l'*expression* musicale.

(1) Lettre du 1^{er} décembre 1780, p. 309.

(2) Lettres des 27 et 30 décembre, pp. 319, 320, 321.

(3) Lettre du 27 décembre, p. 319.

(4) Lettre du 22 novembre, p. 300.

Et même Berlioz se prend à regretter que Gluck n'ait point complété le « pillage » de son *Telemacco*, en employant « quelque part » l'adorable air de la nymphe Asteria, « *Ah! l'ho presente ognor* », une merveille, tant la noble élégie se hausse naturellement à l'expression des regrets d'un amour dédaigné... Mais conviendrait-elle à l'aveu secret de tout amour dédaigné? Le psychologue virgilien de la musique ne paraît pas s'en préoccuper... Et Berlioz ajoute : « Enfin, pour terminer la liste des emprunts que Gluck a faits à ses partitions italiennes, et où nous trouvons la preuve évidente qu'il avait écrit de la musique *dramatique* bien longtemps avant de produire *Alceste*, citons encore l'air immortel : « O malheureuse Iphigénie » de l'*Iphigénie en Tauride*, tiré tout entier de son opéra italien de *Tito*; le charmant chœur de l'*Alceste* française : « Parez vos fronts de fleurs nouvelles », le chœur final d'*Iphigénie en Tauride* : « Les dieux longtemps en courroux », tirés l'un et l'autre de la partition « *d'Elena e Paride* ».

Cette liste prouve, en effet, que le chevalier Gluck fut un maître de l'expression musicale longtemps avant l'*Alceste* italienne ou française, mais aussi, mais surtout, que la musique vocale ne craint pas, même chez Gluck, d'être infidèle aux paroles de ses premiers serments. Tout le monde connaît, par Berlioz aussi, l'aventure du finale du premier acte d'*Orphée* où le grand air vocalisant, pris par Gluck au *Tancredi* de Bertoni pour satisfaire le ténor Legros, est remplacé, depuis Nourrit, par l'air agité d'*Echo et Narcisse* : « O transport, ô désordre extrême ! » qui, selon Berlioz toujours, se trouve « par hasard » convenir à la situation.

Et Berlioz, maintenant? — Dès 1827, l'âme volcanique de l'écolier chevelu bouillonne sous ses fugues d'école. Les *Berlioziana* n'ont point manqué d'apprendre aux lecteurs du *Ménestrel* (1) ce qu'il y a de génie dans les inégales cantates de ses quatre concours de Rome : *Orphée*, *Herminie*, *Cléopâtre* et *Sardanapale*; appelons seulement les témoins qui peuvent documenter notre enquête sur l'expression.

Si le début en *ut mineur* de la *Symphonie fantastique* de 1830 est, de l'aveu même de Berlioz, un thème de son enfance adoratrice de la *Stella Montis*, l'*Idee fixe* de cette confession musicale, oui, l'*Idee fixe*, qui paraissait vulgaire à Schumann, se trouve dans l'*Herminie* de 1828! Le chant de bonheur qui parfume de son mystère « le retour à la vie » du sombre *Lelio* n'est autre chose qu'un hymne à l'éternel amour extrait de l'*Orphée* de 1827, avec son accompagnement lyrique enveloppant sur les eaux de l'Hébre le long soupir de la tête pâle... En 1829, la shakespearienne *Cléopâtre* n'est pas seulement l'aïeule de la Cassandre ou de la Didon virgilienne; c'est une mine incandescente où le carnaval nocturne du futur *Benvenuto Cellini* traverse la prochaine fantaisie de la *Tempête* ou le chœur d'ombres de *Lelio*... Rival, enfin, de Lord Byron et d'Eugène Delacroix, le *Sardanapale* lauréat de 1830, qui succède à la *Fantastique* et devance de trente ans les *Troyens*, contient des bribes de la fête chez Capulet et le chant d'amour... de *Roméo*! La même ligne mélodique qui se prête aux regrets d'un Sardanapale ou d'un Roméo ne suffirait-elle pas à démontrer la souplesse de la « physionomie » musicale et son vague? Et sans parler du tableau sonore de l'incendie, précurseur ignoré de Richard Wagner — les essais du jeune Berlioz présagent à chaque instant *Benvenuto Cellini*, les *Troyens*; enfin, s'il est naturel que le *Resurrexit* de ses débuts annonce le *Tuba mirum*, il est curieux de retrouver le *Ballet des ombres* dans un passage papillonnant de la *Reine Mab* et de voir la mauvaise ouverture de la *Tour de Nice* devenir, en s'améliorant, celle du *Corsaire*.

Gluck et son libre admirateur, Hector Berlioz, n'ont donc jamais cessé de se citer eux-mêmes, sans égard aux détails de l'expression. Qu'est-ce que cela prouve? Que veulent dire ces citations? Vont-elles dévoiler l'italianisme impénitent des deux immortels réformateurs de notre orchestre et de notre scène? Ne dénonceraient-elles pas plutôt la neutralité relative, sinon l'insignifiance absolue, des plus émouvantes *physionomies* de la Muse qui chante?

Et nous avons à dessein convoqué Berlioz et Gluck: car, avec Haendel et Bach, les exemples seraient trop aisés parmi tant d'opéras ou d'oratorios où ces métathèses instrumentales et ces translations mélodiques étaient d'un usage courant... sans parler des contemporains de Palestrina, dont les madrigaux profanes et les chœurs sacrés se ressemblent étrangement, avec quelque chose de plus qu'un air de famille!

L'espace, qui nous force aujourd'hui d'interrompre, va permettre à nos lecteurs de réfléchir. Mais puisque « le vrai moyen de suggérer des réflexions au lecteur, c'est d'en faire », nous en risquerons quelques-unes la prochaine fois.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(POUR LES SEULS ABONNÉS A LA MUSIQUE)

Voici réunis les noms de deux charmants musiciens pour la plus grande joie de nos abonnés : l'un, Reynaldo Hahn, a composé sous le nom de *Primavera* une chanson vénitienne célèbre déjà sur toutes les lagunes de la ville des doges, et l'autre, Pêrilhou, la paraphrase sur le piano avec ce goût et ce style qui caractérisent toutes ses artistiques transcriptions. D'une telle collaboration, il devait sortir une petite pièce achevée. C'est chose faite, pensons nous.

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

De Berlin : Un consortium financier vient d'acquérir au centre de la ville un vaste terrain sur lequel on va ériger un opéra populaire comprenant deux mille places. Les dimensions de la scène seront calculées de façon que l'on puisse y jouer les œuvres de Richard Wagner, qui tomberont dans le domaine public en 1913.

— Le premier concert de la saison, à la Société philharmonique de Berlin, sera entièrement consacré à la mémoire de Joachim. Un des élèves de l'illustre artiste, M. W. Memberg, violoniste hongrois, s'y fera entendre, et l'orchestre sera dirigé par M. Arthur Nikisch, qui fera exécuter la Symphonie héroïque, en l'honneur de Joachim. On sait que M. Nikisch est Hongrois, comme Joachim.

— M. Charles Burrian, le ténor dont nous avons parlé samedi dernier, proteste contre la décision de l'Association des artistes de la scène, qui l'a inscrit parmi les chanteurs qui n'ont pas fait honneur à leurs engagements. Il conteste au directeur du théâtre de Gratz le droit qu'a exercé celui-ci en portant plainte contre lui, alléguant comme raison que le festival pour lequel son contrat avait été souscrit a eu pour organisateur, non pas M. Cavar, qui l'a dénoncé à l'Association, mais un comité. De son côté, M. Cavar, le directeur du théâtre, qui s'est trouvé dans un grand embarras par suite de l'absence du ténor sur lequel on avait compté, réclame des dommages-intérêts.

— Le *Meunier de Sans-Souci*, intermède musical nouveau, dont la première représentation vient d'avoir lieu à Weimar, a obtenu beaucoup de succès. La musique de M. Charles Gœpfart a paru émaillée de mélodies charmantes et de plus très théâtrale et bien caractéristique au point de vue de l'expression.

— L'histoire des lieder perdus de Grieg se termine de telle sorte que l'on peut bien dire : Beaucoup de bruit pour rien. La lettre écrite de la villa de Trolldhaugen, le 19 juillet dernier, pour indiquer à l'éditeur de Copenhague, M. Hansen, que les manuscrits avaient été volés à l'hôtel de Bristol de cette dernière ville, reposait sur une erreur de fait commise par le maître. Il croyait avoir placé ses mélodies perdues entre les feuillets de deux albums richement reliés qui ont disparu, mais, en réalité, il les avait rapportées avec lui en rentrant à Trolldhaugen où on les a retrouvées il y a une quinzaine de jours. On pense même que Grieg avait reconnu son erreur avant de mourir, mais que son état de santé ne lui permit pas d'en informer son éditeur. Quant aux deux albums, il paraît qu'ils n'ont pas encore été retrouvés, mais, bien qu'ils renfermassent des *facilités* ou annotations écrites de la main du compositeur, leur importance n'est pas énorme, et, dans tous les cas, on peut considérer la question des manuscrits comme définitivement close. C'est dommage, car une cantatrice, miss Ellen Beck, avait déjà ébauché un petit roman d'après lequel les lieder auraient été perdus ou volés en Allemagne, à l'Hôtel Continental de Kiel, entre le 23 et le 27 avril dernier.

— On a découvert, dans l'île suédoise de Gotland, un orgue que l'on prétend être le plus ancien du monde entier. Voici dans quelles circonstances le fait s'est produit. Le directeur de l'Académie musicale de Stockholm, M. C. F. Hennerberg, avait été chargé par le gouvernement de son pays de se rendre dans l'île, de visiter les vieilles églises, qui y sont fort nombreuses, de rechercher les vestiges des orgues dont la construction remonte au moyen âge, et d'étudier la disposition des organes de ces instruments. L'orgue mentionné plus haut, ou plutôt ce qu'il en reste, se trouve dans un tout petit sanctuaire sans aucune apparence, sur le territoire d'une petite commune du sud nommée Sundre. On peut voir encore l'emplacement du clavier des mains et celui du clavier de pédales; on se rend compte aussi très bien de la disposition de la caisse à air, par l'espace resté libre qui lui était réservé. A l'extérieur, le buffet est recouvert de peintures qui doivent remonter au commencement ou au milieu du treizième siècle. Lorsque cet orgue primitif devint inutilisable, on se servit de la cage dans laquelle il était placé comme d'une petite sacristie et c'est à cette circonstance que l'on attribue la conservation des vestiges qui ont pu arriver jusqu'à nous.

— On nous télégraphie de Milan que la réouverture du *Lirico Internazionale* a été triomphale pour Mascagni, qui conduisait lui-même son bel ouvrage, les *Masques*, en partie remanié par lui. La nouvelle œuvre a paru extrêmement originale, et en elle-même et par la reproduction de quelques-uns des types de l'ancienne comédie italienne. De nombreux morceaux ont été bissés et, à chaque acte, l'auteur a été obligé de venir saluer plusieurs fois le public qui

(1) Voir les articles de notre confrère Julien Tiersot, dans le second semestre de 1905 et le premier de 1906.