CHRONIQUE MUSICALE

CONCERTS : Troisième symphonie de M. Albéric Magnard ; MM. Debussy, Perilhon et Camille Saint-Saëns.

OPÉRA et OPÉRA-COMIQUE : Reprise de *Don Juan*.

Si la présente saison musicale se continue aussi bien qu'elle a commencé, nous devons la marquer d'un caillou blanc. Elle nous a déjà apporté, entre autres choses, les deux plus vives joies que nous pouvions en attendre : la production d'une œuvre inédite remarquable, et une assez bonne reprise d'un chef-d'œuvre classique, je veux dire la troisième symphonie de M. Albéric Magnard, et le *Don Juan* de Mozart à l'Opéra-Comique.

La symphonie de M. Magnard a remporté aux Concerts Lamoureux un succès très vif, sans la moindre exagération de snobisme ou de réclame, un succès loyal et franc, comme elle est elle-même apparue. Une seule audition de cette symphonie, sans connaissance préalable de la partition, ne me permet ni de porter sur elle un jugement très circonstancié, ni surtout d'en donner une analyse fidèle. Pourtant, l'impression qu'elle laisse est nette et distincte, claire et précise. Quel plaisir — plaisir trop rare à l'heure actuelle — d'entendre une symphonie inédite dont les mélodies sont de vraies mélodies bien saines, sans platitude et tarabiscotage, dont les harmonies sont des harmonies, dont les développements, sans obéir à des formules

banales, suivent un cours méthodique où l'esprit s'engage aisément, une symphonie enfin qui respecte nos vieilles traditions tonales et où l'oreille renoue connaissance avec des accords consonants. L'exemple de M. Magnard est bien fait pour montrer en quoi consiste la véritable originalité à une époque où on la confond trop volontiers avec la bizarrerie et la déliquescence. La sienne est à la fois discrète et lumineuse ; faite de qualités nombreuses et diverses, dont l'ensemble s'impose sans tapage. C'est un sentiment musical tour à tour vif et grave, mais toujours d'une absolue sincérité, joint à un art très sûr, mais modeste, et qui ne cherche pas de casse-cou. Il y a dans cette symphonie beaucoup de choses à retenir, et très variées. On y peut aimer également l'ample majesté de l'introduction, la brillante animation du premier morceau, la verve tout à fait avenante des danses qui constituent le second morceau, et d'où se détache un solo de violon en doubles cordes, tout plein de bonne humeur. La troisième partie porte le titre de *Pastorale*, et s'il ne m'a pas paru que cette désignation fût absolument impérieuse pour caractériser cet adagio, au moins ai-je senti avec beaucoup de vivacité le charme de cette page pure et distinguée, dont le calme pénétrant est entrecoupé par de pathétiques accents des basses. Le départ du *finale* m'a semblé moins heureux : après une œuvre de si ferme allure, j'attendais quelque chose de plus décidé. Mais l'auteur revient vite égal à lui-même, et la péroraison cyclique de la symphonie, bâtie sur le large thème initial, autour duquel grimpent et se groupent maintenant mille petits motifs agiles et brillants, conclut avec éclat cette œuvre de valeur. J'espère que la partition paraîtra bientôt, et je me réserve alors de vous en parler, s'il y a lieu, avec plus de détail. A la symphonie de Magnard succédait, dans la même séance, le scherzo déjà si juste-

ment célèbre de M. Paul Dukas, l'*Apprenti sorcier*; aucune œuvre n'était plus digne d'être associée à celle de M. Magnard pour proclamer la vitalité de notre jeune école française : c'est à quoi n'auraient certes pas suffi deux danses pour harpe chromatique et cordes de M. Debussy, l'une *profane*, l'autre *sacrée*, si j'en crois le programme et la partition, mais toutes deux également vides et prétentieuses, et qui furent exécutées au concert Colonne.

Parmi les autres nouveautés qui se sont produites au concert, il faut encore mentionner les *Scènes gothiques* (impressions d'église) de M. Périlhon, jouées par l'orchestre Colonne, et le *Caprice andalous* de M. Saint-Saëns, pour violon-solo et orchestre, exécuté aux concerts Lamoureux par M. Johannès Wolff. M. Périlhon, successeur de M. Saint-Saëns à l'orgue de Saint-Séverin, a pour originalité d'écrire un style tellement pur qu'il en est presque scolaire. Nul ne sait mieux que lui montrer à quoi suffisent les règles de la grammaire musicale. Dans les quatre pièces qui composent les *Scènes gothiques* (Procession, Pâques fleuries, le jour des Morts et Noël), il a fort habilement traité, selon les préceptes les plus sains de l'harmonie officielle et du contrepoint, quelques thèmes liturgiques et quelques Noëls populaires. Tout cela forme un ensemble distingué à force d'être propre, et s'entend avec une entière sécurité d'oreille, qui n'exclut pas l'agrément, la correction, la simplicité, le souci de la forme, sont des mérites aujourd'hui trop rares pour qu'on ne les apprécie pas avec plaisir, même quand on souhaiterait de les voir unis à des qualités plus vivantes et plus spontanées.

Dans le *Caprice andalous*, — comme dans la *Fota aragonese*, dans la *Rhapsodie d'Auvergne* et dans l'andante du cinquième concerto de piano, etc. — M. Camille Saint-Saëns affirme son incomparable maîtrise à

tirer abondamment parti de quelques thèmes caractéristiques, d'origine ou d'allure populaire. Une fois de plus on a pu admirer chez l'illustre maître cette aisance dans le développement, et cette ingéniosité féconde en harmonies curieuses, en rythmes imprévus et en détails pittoresques, qui distinguent son clair génie. De cette œuvrette souple, brillante et variée se détache, vers la fin, une page en *si* majeur, particulièrement exquise, toute de charme et de langueur, à laquelle fait suite une *coda* où le violon-solo prodigue ses traits les plus agiles et ses plus mordantes doubles cordes. Car je n'ai pas besoin de rappeler que l'art de M. Saint-Saëns est également très habile à mettre en valeur les ressources d'un instrument et la virtuosité d'un soliste.

* * *

La reprise simultanée de *Don Juan* à l'Opéra et à l'Opéra-Comique appelle quelques réflexions. La première chose dont on est surpris, c'est de voir deux théâtres nationaux, émargeant au même budget, se faire ainsi concurrence, tantôt avec *Don Juan*, tantôt avec *Joseph*. Le répertoire classique est assez riche, et assez peu exploité en France, pour qu'il soit possible à nos deux scènes lyriques de ne pas jeter leur dévolu sur les mêmes œuvres. Je sais bien que, grâce au système des abonnements, le public attitré de l'Opéra ne va pas à l'Opéra-Comique, ni celui de l'Opéra-Comique à l'Opéra, et qu'ainsi chacun de ces théâtres doit se suffire à lui-même. Mais, outre que les abonnés ne forment pas tout le public (1), peut-être l'administration des Beaux-Arts pourrait-elle, sans pré-

(1) A l'Opéra, en 1903, sur 3,918,112 francs de recettes, les abonnements ne figurent que pour 1,485,152 fr. 75. J'emprunte ces chiffres au rapport de M. Henry Maret sur les Beaux-Arts.

judice du système actuel, étudier et mettre en vigueur un régime d'abonnements mixtes, valables pour l'Opéra et l'Opéra-Comique, et analogue à celui qui fonctionne par exemple à Munich, où les abonnés entendent le Wagner au Hof-Theater et le Mozart au Residenz-Theater. Les deux scènes pourraient ainsi se développer l'une à côté de l'autre, selon leur caractère individuel, en s'aidant au lieu de se nuire et en se prêtant des artistes.

Dans l'état présent des choses, l'épreuve du double *Don Juan* tourne une fois de plus à l'avantage de l'Opéra-Comique d'une façon trop éclatante pour qu'on puisse ébaucher l'ombre même d'une comparaison. Le mérite d'artistes comme M. Delmas, un don Juan plein d'autorité; de M. Gresse, un très bon Leporello, et de Mlle Grandjean, si véhémentement consciencieuse dans dona Anna, ne saurait être en jeu (1). On ne saurait non plus, sans partialité, reprocher à l'honorable M. Gailhard les dimensions de la scène qu'il administre et qui la rendent peu propre à une représentation de *Don Juan*. Encore est-ce un inconvénient que l'on pouvait pallier dans une certaine mesure, tandis qu'on a tout fait pour l'aggraver. L'Opéra semble toujours hanté par les ombres des arrangeurs Kalkbrenner et Castil-Blaze. Pour reprendre *Don Juan*, on s'est posé ce problème : comment, avec un opéra-bouffe en deux actes, de Mozart, faire une « grande opéra » en cinq actes qui ressemble autant que possible à du Meyerbeer? Je n'irai pas jusqu'à dire qu'on y soit arrivé; ce serait faire injure à Mozart et trop d'honneur à Meyerbeer; mais enfin on est sur la voie. Pour ce faire, on a bravement coupé, taillé, rogné, rapiécé, supprimé des airs, interverti l'ordre des scènes, ajouté un ballet

(1) En revanche, Mlle Demougeot (Elvire) et M. Scaramberg (Ottavio) sont par trop au-dessous du médiocre.

(magnifique du reste) et des entr'actes symphoniques. C'est ainsi qu'on punit Mozart de ne s'être pas de lui-même conformé aux traditions de l'Académie nationale de musique. M. Gailhard lui montre péremptoirement comme on fait un opéra. Quel maître pour quel élève !

On trouve encore moyen, par une exécution lourde, de détériorer ce qui reste de Mozart. Un orchestre, deux ou trois fois trop nombreux, souffle et râcle avec une brutalité indifférente sous le bâton de M. Paul Vidal, lequel n'est assurément pas un roseau pensant. D'une avant-scène à l'autre, le quatuor ahane des sons flottants. Nuances et mouvements, rien n'est observé. L'ouverture, si pittoresque par le tourbillon de son emportement, l'ouverture a l'air d'être lue avec hésitation par une troupe de ville d'eaux à un concours régional de déchiffrage. Et l'arrivée des masques ! Vous vous rappelez ce chuchotement frémissant et impatient de l'orchestre qui les annonce et les accompagne. A l'Opéra, M. Vidal bat la mesure avec componction, l'orchestre sautille mollement. On s'étonne de ne pas voir arriver le trio clopin-clopant, appuyé sur des crosses à bout caoutchouté. Quant au quatuor et au sextuor, l'orchestre n'en laisse presque rien percevoir, et c'est ainsi d'un bout à l'autre.

On ne peut pas dire sans doute que le *Don Juan* de l'Opéra-Comique nous offre une image très approchée de la perfection. Comme à l'Opéra (et sur la plupart des scènes européennes), la conclusion de la scène finale est supprimée. Dans le reste, l'Opéra-Comique, bien servi par les proportions d'une salle exigüe, est assez fidèle à la partition originale. Je regrette toutefois qu'il ne se soit pas décidé avec plus de franchise entre la version de Prague et la version de Vienne ; à celle de Vienne, il emprunte un air de Mazetto et l'air d'Elvire en *mi* bémol, aux dépens d'un air de Leporello

et d'un air d'Elvire en *ré* majeur, que contient celle de Prague, et qui, à mon humble avis, sont préférables. De même l'orchestre, dirigé avec infiniment de fermeté et de souplesse par M. Luigini, a pourtant, lui aussi, ralenti certains mouvements : à cet égard, les auditions de *Don Giovanni*, données l'hiver dernier par M. Reynaldo Hahn, étaient un modèle. Mais l'exécution vocale est fort bonne : je crois bien qu'aucune cantatrice en France ne serait capable de chanter le rôle si difficile d'Anna, d'une voix aussi pure et avec autant de sûreté que Mme Jane Marcy. Admirable à voir, M. Renaud, malgré qu'il s'étale parfois un peu trop, n'est pas moins bon à entendre. M. Fugère est un Leporello accompli ; M. Clément, un élégant Ottavio ; Mme Guionnie, une Elvire à peu près suffisante, et la voix de Mlle Bessie Abott (Zerline) est charmante. Surtout les voix de ces bons artistes sont bien assorties et c'est d'une importance capitale dans une œuvre où les ensembles tiennent une grande place. Le quatuor, le trio des masques, le sextuor ont été chantés dans une sonorité très brillante et très homogène, soutenus avec beaucoup de tact par l'orchestre. Il y a eu là quelques minutes supérieures ; bref, agrémenté encore par une mise en scène soignée et vivante, comme c'est la coutume place Favart, la représentation entière laisse une réelle impression d'art. Voilà un succès de plus à l'actif de M. Albert Carré. Après avoir été à l'Opéra-Comique, malgré les taches que j'ai signalées, on peut dire qu'on a vu et entendu *Don Juan* : au sortir de l'Opéra, une telle prétention serait illusoire et fallacieuse.

Je ne me donnerai pas le ridicule de découvrir ici que *Don Juan* est un chef-d'œuvre et probablement le chef-d'œuvre de Mozart, ce qui est un degré de plus. Au moins me sera-t-il permis de dire que c'est un de ces chefs-d'œuvre dont on ne se lasse pas, pour deux raisons : d'abord, on a beau la savoir par cœur, cette

musique garde éternellement une fraîcheur et une pureté inaltérables ; d'autre part, elle a un tel accent dramatique et psychologique, que chaque audition nouvelle nous y découvre de nouvelles vérités et de nouvelles beautés. Ce que j'y admire tous les jours davantage, c'est l'unité du drame musical, et c'est à quoi je vous conseille d'être attentifs pendant les représentations de l'Opéra-Comique. On n'a plus à signaler, dans l'ouverture, ce tragique début dont les harmonies sinistres serviront de base à la scène finale. Mais dans l'allégro endiablé de cette ouverture, vous trouverez telles figures qui reviennent presque note pour note à l'orchestre, dans la première partie de l'air où Leporello énumère à Elvire les conquêtes de l'incorrigible *dissoluto*. Dans les deux cas, il s'agit du même portrait. Cette unité de conception, vous pourrez la suivre dans la conduite individuelle de chaque rôle pris isolément, j'allais dire de chaque caractère, et le mot serait à peine trop précis. Oui, chaque personnage, sans affectation, sans formules, et pourtant par autre chose que la tessiture de sa voix, parle un langage musical qui lui est propre. Les phrases d'Elvire ne sont point pareilles à celles d'Anna non plus qu'à celles de Zerline, ni celles de don Juan à celles d'Ottavio ou de Leporello. Ce sont là des nuances qui ne s'analysent pas, mais que l'on sent profondément. Bien plus, cette individualité, cette identité des personnages avec eux-mêmes, arrive à se maintenir le plus souvent jusque dans les ensembles. Rappelez-vous la scène passionnée du début, Anna qui se débat et crie, don Juan qui lui réplique sur le même ton, mais un peu plus bas, comme un homme qui redoute l'esclandre, et Leporello qui tremblote sous l'auvent. Rappelez-vous l'indépendance étonnante des quatre voix dans le quatuor, pourtant si harmonieux, de la reconnaissance ; rappelez-vous l'*a parte* douloureux d'Elvire dans le trio

des masques. Enfin, dans le sextuor, rappelez-vous la douce phrase de consolation d'Ottavio, reprise en mineur par la fille en deuil du Commandeur. Que cette liberté d'allure, gardée par chaque voix au cours de l'opéra entier, maintenue même dans les ensembles, puisse s'allier à tant d'harmonie, c'est un miracle sans pareil en musique, et même dans la musique de Mozart. Chez Wagner, l'unité d'un drame, d'une scène, ou d'un caractère, peut être expliquée, démontrée, déduite pièce à pièce, au moyen des *leit-motive*, comme on fait des démonstrations anatomiques avec un écorché. Ici, rien de semblable; pas le moindre procédé dont on puisse rendre compte, fût-ce après coup; pas le moindre système dont on puisse montrer l'application consciente ou inconsciente. Le mystère déjoue ici tout effort d'exégèse technique ou psychologique. Il faut recevoir, sans chercher à la comprendre, la révélation du génie le plus pur; il faut admirer sans rien dire, et c'est par quoi j'aurais dû moi-même commencer après vous avoir dit tout simplement d'aller entendre *Don Juan* — à l'Opéra-Comique.

JEAN CHANTAVOINE.

P.-S. — Sur ma table, diverses publications attendent, pour que je puisse vous en parler, une quinzaine moins chargée : ce sont des mélodies et des pièces pour piano de M. Debussy (1), une sonate pour piano et violon de M. Sérieyx (2), une autre de M. Samazeuilh (3), que son auteur a eu la fortune de voir exécuter la saison dernière par MM. Pugno et Isaye, etc.

(1) Chez Durand.

(2) Chez Demets.

(3) Chez Durand.