

réunissant les traits les plus marqués du modèle générateur (Ex. 1 bis).

INTRODUCTION

- A. Mot. I (Ex. 9). *Fa dièze-La*
 Mot. II (Ex. 10) *Do* (13^e sur ton)
- B. Th. A (Ex. 11) } *Do* (*La bémol*).
 Th. B (Ex. 12) }
- THÈME PRINCIPAL
- C. Th. C (Ex. 13) chœur } *Si maj.* (*Mi*).
 Th. A (Ex. 11) Orch. }
- DIVERTISSEMENT
- D. Th. C. } *Do dièze-La bémol*.
 Mot. II. }
- Mot. II. *Ré bémol* (*La bémol*).
 THÈME PRINCIPAL
- E. Th. C. orch. } (*Mi bémol-Si*) (*La bémol*).
 Th. A. chœur } (*Ré bémol-La*) (Ex. 14).
- DÉVELOPPEMENT
- F. Th. B. } *Ré bémol* (*Sol bémol-La*)
 Th. A. }
- Th. C. }
 Th. B. *Ré* (*Id*) (Ex. 15).
- RÉPÉTITION
- E. Th. A. chœur } (*Ré bémol-La*).
 Th. B. orch. } (*Mi bémol-Si*) (*Mi bémol*).
- DIVERTISSEMENT
- D. Th. C. *La-Fa dièze*.
 TH PRINCIPAL
- C. Th. C. chœur } *Si maj.*
 Th. B. orch. }
- CODA
- B. Th. A. chœur } *Si*.
 Th. C. orch. }
- Th. A. } *Sol* (Ex. 16, 17, 18).
 Th. B. }
- Th. C. *Sol*.
- A. Mot. II *Si maj.* (Ex. 19).

L'examen de chacune des parties de la symphonie nous avait révélé déjà les grandes lignes du plan général. Le premier morceau, *Nuages*, est en réalité l'exposition de la matière musicale de l'œuvre, la cause première et instigatrice des deux autres, lesquels n'en sont que la conséquence, le produit naturel attestant, par la splendeur de sa floraison, la force féconde du germe primordial. Mais on a remarqué que cet épanouissement fut successif et graduel, et, si l'on considère à présent la composition dans son ensemble, on est frappé de l'art admirable et prémédité avec lequel le musicien a su ménager la progression logique du développement total.

En dehors des thèmes exposés, la substance de *Nuages* est tirée de son motif initial (A. Ex. 1) détaillé, accru, renouvelé par la combinaison de ses propres éléments. S'il domine ou supporte l'immuable dessin du cor anglais (B. Ex. 1), qui s'affirme et se libère peu à peu, il n'y a plus parfois que son rythme qui subsiste et dénonce sa présence, mais, des trois

thèmes ou motifs, il est ici le seul qui change, qui agisse, unique rouage et aliment de la polyphonie. Dans *Fêtes*, nous avons constaté l'exclusive utilisation des motifs A et B (Ex. 1) de *Nuages*, et le rejet provisoire du thème en *ré dièze* mineur (Ex. 2) ; et nous reconnaissons maintenant combien fut légitime, en ce qui concerne la formation des thèmes nouveaux, la prépondérance dévolue au motif B inexploité au cours du morceau précédent. Enfin *Sirènes* nous montra les trois inspirations originelles, associées aux fins de ce couronnement de la symphonie.

Et, à y regarder de plus près, on découvre une analogue et parallèle gradation de complexité dans l'usage des ressources harmoniques. A ce point de vue, l'étude des *Nocturnes*, aussi bien d'ailleurs que celle de l'œuvre presque tout entier du musicien, est des plus attachantes, et fertile en enseignements significatifs.

Jean MARNOLD.



CHRONIQUE MUSICALE

Reprises de l'« Africaine » et du « Roi d'Ys »

Le même soir l'Opéra reprenait l'*Africaine* et l'Opéra Comique le *Roi d'Ys*.

Je parlerai tout d'abord de l'*Africaine*. C'est une vieille connaissance dont le maquillage au brou de noix résiste aux lavages du temps. La direction de l'Opéra en a rajeuni le cadre en l'entourant d'une somptueuse décoration, mais elle lui a donné une interprétation dont la médiocrité générale fait tache dans cet éclat tout battant neuf. A part M. Noté qui prête sa belle voix, parfois un peu trop saccadée, au farouche Nelusko, et M. Gaston Dubois, lauréat du dernier concours du Conservatoire, débutant dans le rôle de Vasco de Gama où, dans certaines scènes, il fit preuve de vaillance, d'intelligence et de réelles qualités de chanteur dont il le faut féliciter, à part ces deux artistes, tout le reste ne vaut pas la peine d'être nommé. Des provinciaux placés près de moi se confiaient, avec déception, qu'ils étaient

habitues à beaucoup mieux dans leur ville, et mes souvenirs de jeunesse, en me permettant de comparer, m'obligeaient à partager leur avis. Comment dans toute la troupe de l'Opéra n'a-t-on pu choisir deux femmes capables de chanter convenablement les rôles de Séliska et d'Inès ?

Malgré ces insuffisances, j'ai pris plaisir à entendre cette partition qui possède de très belles pages et qui est peut-être l'œuvre la meilleure de Meyerbeer. On est généralement injuste envers cette musique. Je sais bien que jadis il fut nécessaire, parce qu'elle encombrait les scènes d'opéra, de la détrôner de son privilège obstruant, afin qu'on pût initier le public aux beautés incomprises des œuvres modernes. On lui fit une guerre acharnée, et il le fallait, mais maintenant que la victoire est acquise à ce que l'on appelait alors la musique de l'avenir et qui sera bientôt elle-même la musique du passé, ne serait-il pas équitable de reconnaître à l'œuvre de Meyerbeer sa valeur incontestable et de lui accorder droit d'asile dans un répertoire où elle se maintient nonobstant toutes les attaques et les critiques dont quelques-unes étaient justifiées.

En écoutant, dans l'*Africaine*, la scène bien mouvementée du conseil, l'air de Nelusko au second acte, le réveil du navire, la scène religieuse, le grand duo et le berceement triste et doux de certaines phrases de la mort de Séliska, je pensais que peu de nos maîtres actuels seraient capables de mettre sur un pareil livret autant d'intérêt musical, avec ce sens dramatique, ce souffle continu et cette verve féconde. Je sais bien qu'il y a des vulgarités, des rabachages et même des formules dont le procédé nous fait un peu sourire, mais, comme les modes, elles étaient de leur temps, et comment jugera-t-on les nôtres bientôt ? Et puis ne peut-on pas pardonner à ce qui a vieilli, à ce qui y fut toujours regrettable en considération des belles pages qui demeurent, et il y en a beaucoup...

Je ne voudrais pas quitter l'Opéra sans signaler deux choses insupportables, qui le furent tout particulièrement pendant la représentation à laquelle j'assistais. Si elles m'avaient seul agacé, je n'en dirais rien, mais mon voisinage s'en montra autant que moi incommodé.

Ce fut d'abord la claque. Comment dans un théâtre qui se respecte ne supprime-t-on pas cette machine à bravos ? Si elle était l'expression du sentiment des

spectateurs, il n'y aurait à lui reprocher que ses façons souvent indiscrettes et excessives, mais elle n'est qu'une absurde convention chargée de sévir à la fin de certaines phrases caractéristiques, qu'elles aient été bien ou mal chantées. Pour en mieux faire comprendre la stupidité, je rappellerai ici mes souvenirs d'une représentation de *Lohengrin* où, dans l'ensemble du second acte, chanteurs, chœurs et orchestre s'égarèrent et bafouillèrent de telle façon que, pendant trois minutes, jusqu'à l'accord tonique final, chacun chanta et joua ce qu'il voulut ou plutôt ce qu'il put. Que fit la claque ? Croyez-vous qu'elle gardât la réserve prudente que commandait un tel charivari ? Pas du tout, elle applaudit avec sa violence coutumière, puisque c'est là sa mission en tout état de cause, et il fallut les protestations du public pour qu'elle interrompît son ban réglementaire. De même, à la représentation de *l'Africaine*, elle a permis, en les soulignant par des ovations, de remarquer davantage les médiocrités d'interprétation. Ce fut là le résultat de cette belle institution.

L'autre chose insupportable est le bruit qu'on tolère sur la scène, quand le rideau est levé, chaque fois que dans la coulisse on prépare quelque mouvement. J'ai observé qu'il avait lieu surtout lorsque les danseuses prenaient part aux cortèges ou attendaient le moment du ballet. Ainsi tout le commencement et la fin du duo d'amour entre Vasco et Sélika ne furent entendus qu'à travers un vacarme. C'étaient des criailleries, des appels, des rires, des disputes ; on se serait cru dans une halle. Il faut déjà s'armer de patience pour supporter les conversations des loges dans la salle, sans que les bavardages de la scène viennent s'y ajouter. Ne pourrait-on pas exiger un peu de silence dans les coulisses, et n'a-t-on pas le droit de s'étonner que dans un théâtre où l'on a quelque souci artistique un pareil inconvénient soit imposé au public ? Sans doute le bataillon de nos ballerines est plus facile à faire marcher qu'à faire taire, car elles ont la langue encore plus déliée que les jambes. Mais parlons du *Roi d'Ys*.

J'avais assisté jadis à la répétition générale de l'opéra de Ed. Lalo, j'en avais salué avec enthousiasme l'apparition tardive, et, me rappelant la très vibrante

émotion que j'avais éprouvée alors, j'attendais avec impatience la reprise que l'Opéra nous avait promise et que l'Opéra Comique nous a donnée. D'où vient donc que je n'ai pas retrouvé l'impression première, que mon admiration n'est plus aussi grande et que, tout en l'écoutant, je me permettais des réserves sur le *Roi d'Ys* que j'estime encore une très belle œuvre, mais que j'hésiterai à qualifier de chef-d'œuvre comme autrefois, malgré le génie dont certaines pages sont marquées ? On y respire pourtant toujours le parfum âpre et doux de la chère lande bretonne où le vent chante sa plainte parmi l'or des ajoncs, ou y sent encore le rude effroi du flot sauvage de l'Océan, on y est toujours imprégné de cette mélancolie qui est le sourire captivant de la Bretagne, êtres et choses aperçus à travers l'éternelle buée violette, et qu'aucune œuvre musicale n'a aussi justement et aussi poétiquement rendue.

Mais, pour la première fois, m'est apparu, dans les duretés de l'orchestration, dans la partie dramatique et dans l'écriture vocale, ce que j'appellerai l'effort d'une lyre trop tendue. Mais aussi l'interprétation nouvelle de cette œuvre l'a, nous ne devons pas le dissimuler, absolument desservie. Aucune intelligence, aucune conviction, aucun charme même dans l'idylle de Rozenn et de Mylio qui est la fleur exquise de cette partition au souffle farouche et violent. On dirait une œuvre montée à la hâte, sans travail suffisant, et on s'en est bien aperçu, à la reprise, à des hésitations dans les mouvements, à des répliques manquées, à des notes restées en route, à l'incertitude des chœurs. Seul l'orchestre, surtout dans l'admirable ouverture, a fait son devoir. M. Carré qui rêve d'autre destinée, se désintéresserait-il déjà de son théâtre ? Si l'œuvre est bien montée comme toujours, elle est mal chantée, ce à quoi nous n'étions pas habitués salle Favart. Est-ce que le mauvais exemple deviendrait contagieux ? Avec une pareille interprétation, le succès du *Roi d'Ys* aurait été compromis, si l'œuvre, déjà connue et aimée, n'était pas de taille à résister au mauvais vouloir de certains interprètes et à l'insuffisance des autres, comme elle triompha jadis des malveillances.

Victor DEBAY.



LES GRANDS CONCERTS

Une fois n'est pas coutume. N'ayant à vous entretenir aujourd'hui que des deux derniers concerts de la rue Blanche, je vais être très bref.

Je n'ai pas entendu M. Arthur Nikish conduire l'orchestre du Châtelet ; sans doute il ne m'eût guère enthousiasmé. L'année dernière, quand il vint avec la Société Philharmonique de Berlin au Cirque d'Hiver, je goûtai médiocrement sa direction. Les compte-rendus de lundi dernier, en m'apprenant toutes les licences qu'il a prises la veille avec les textes de Beethoven et de Wagner, me permettent de croire que je l'eusse franchement détesté cette fois. Ajouter des passages de cors dans l'ouverture de *Tannhäuser* ne me semble pas un trait de génie.

Au contraire mon admiration pour M. Weingartner croit à chaque nouvelle audition de ce chef d'orchestre prestigieux. Le 2 mars, au Concert Lamoureux, il n'a donné que deux pièces de Berlioz pour tout programme : *Harold en Italie* et la *Symphonie fantastique*. En ce qui concerne la seconde, je préfère, à vrai dire, l'interprétation de M. Colonne. Certes la « Scène aux champs » subtilement détaillée par le capellmeister allemand, est bien exquise, et quel curieux spectacle de voir ce gesticulateur parfait accomplir des sorcelleries dans le « Songe d'une nuit de Sabbat » ! Il n'empêche qu'au Châtelet on imprime à ce cauchemar musical une allure plus tumultueuse, mieux en rapport avec son caractère, et surtout que l'on y conduit avec beaucoup plus de puissance, de terreur et de débordement la phénoménale « Marche au Supplice ». A cet égard, il n'y a pas de comparaison possible.

Nul, en revanche, ne saurait exécuter plus remarquablement que M. Weingartner *Harold en Italie* ; l'« Orgie de Brigands » lui a notamment fourni l'occasion d'un triomphe bien mérité, car ce fut une merveille de clarté, de souplesse et de cohésion plastique.

M. Hermann Ritter tenait la partie d'alto principal. Ce vieil artiste, très simple et très sympathique d'allures, possède un talent fort élevé ; son style est excellent discret et chaleureux tout ensemble. Mais je regrette qu'il nous ait joué l'œuvre de Berlioz sur un instrument de son invention : la viola alta, sorte de grand alto à cinq cordes, au lieu d'user tout bonnement de l'alto ordinaire. Je n'ai pas retrouvé