

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N^o 4 (sixième année)

15 Février

1906.

Deux lettres inédites de Berlioz.

Nous avons la bonne fortune de pouvoir publier aujourd'hui deux magnifiques lettres inédites de Berlioz, dont nous devons la communication au jeune et grand artiste Guillonet, élève de Cormont, dont on a pu admirer, lors du dernier Salon, le tableau éblouissant de lumière : *Pèlerinage au tombeau de Gambetta à Nice*, et que nous sommes heureux de féliciter pour sa récente nomination de chevalier de la Légion d'honneur.

Ces lettres splendidement expressives confirmeront l'opinion qui s'impose de plus en plus et que nous avons toujours soutenue ici : à savoir que Berlioz n'eut pas de plus grand ennemi que lui-même et que son caractère inquiet et difficile fut l'origine première de toutes les difficultés dont il se plaignit avec tant de complaisance au cours de sa carrière musicale.

Rome, le 12 janvier 1832.

Je vous remercie mille fois, Madame, de la bonté que vous avez eue de m'envoyer ma partition et plus encore de la lettre qui l'accompagnait. Je suis bien sensible à tout l'intérêt que vous me témoignez et je prends aujourd'hui, pour la première fois, la liberté de vous en remercier directement. Je vous prie de croire que rien ne m'eût été plus agréable que d'entretenir activement notre correspondance, mais j'ai souvent craint de vous fatiguer par des lettres dont le style se serait trop senti de mon humeur sombre.

J'ai été pendant trois mois de suite possédé du spleen jusqu'à en devenir comme un dogue qui prend la rage ; ce n'était guère le cas de prendre la plume, je n'aurais pu la tremper que dans le fiel. Depuis le retour de M. Horace, qui m'a fidèlement remis votre lettre, j'ai fait un voyage à Naples. Je m'y suis déterminé, brusquement, un jour que je dormitais dans notre bois de lauriers, couché sur un tas de feuilles mortes, enviant le sort des lézards que je voyais se jouer à mes pieds au soleil d'août. Ma détermination a été bientôt prise ; je me suis levé, j'ai secoué mon habit, je suis monté faire un petit porte-manteau et avertir M. Horace, et le lendemain matin je suis parti. Oh ! Voilà une ville, Naples ! c'est du bruit, de l'éclat, du mouvement, de la richesse, de l'activité, des théâtres ; c'est tout ce qui nous manque ici et plus encore.

Il n'y a pas, il est vrai, ce fantôme de grandeur qui assombrit la physionomie de Rome et semble couvrir d'un crêpe la désolée campagne qui l'enceint de toutes parts. Il n'y a pas d'arides monticules couverts de débris, sur lesquels le rêveur va s'asseoir pour écouter au loin le grave chant des cloches de Saint-Pierre ; il n'y a pas de plaine immense, inculte, sans arbres ni habitations, — mais il y a un Vésuve, une grande et superbe mer, des îles ravissantes, un golfe

de Baya rempli de souvenirs virgiliens qui me vont au moins aussi bien que la poudre tumulaire et la cendre des empereurs. On sait que les caractères les plus dissemblables sont ceux qui sympathisent le plus fortement et que deux êtres organisés absolument de la même manière ne peuvent que s'ennuyer ensemble ; voilà pourquoi Rome m'assomme. Il y a tant en moi de champs ravagés, de palais déserts, de ruines déjà froides, que je cherche au moins au dehors le mouvement, la chaleur et la vie. Il y a tant de matières fulminantes accumulées au fond de mon caractère refroidi, que vous pouvez penser si mes entrailles fraternelles ont dû s'émouvoir aux cris du Vésuve souffrant et furieux. J'y suis arrivé à pied, à minuit : les étoiles scintillaient sur ma tête ; au-dessous de moi, la mer resplendissante des feux des pêcheurs, semblait une vaste prairie avec un conciliabule de vers luisants, et tout près, le Vésuve soufflant, râlant, vomissait contre le ciel des tourbillons de flammes et de roches fondantes, comme de brûlants blasphèmes auxquels j'applaudissais avec transport. Il serait trop long de vous parler de toutes mes excursions à Pompeï, à l'île de Nisida, de mes promenades en mer, de mes dîners avec mes rameurs dans les bois de Puzolles où, sous une tente de paille de maïs, nous mangions le macaroni et sablions le vin du Pausilippe en discourant du brillant roi Murat, de l'île d'Elbe, de la Corse et de ce qui s'en suit.

Je ne crois pas qu'il fût fort intéressant pour vous de savoir jusqu'à quel point je fus ému en voyant un soir le soleil se coucher derrière le cap Misène, pendant que du sublime paysage illustré par Virgile semblaient surgir rajeunis, Enée, Jube, Latinus, Pallas, le bon Evandre, la résignée Lavinie, Amanda, le malheureux Turnus et tout le bataillon de héros aux panaches flottants dont le génie du poète a peuplé ce rivage. Les mots ne peuvent rendre l'effet d'un tel magnétisme de souvenirs, de poésie, de lumière, d'air pur, d'horizon rosé, de créations fantastiques... J'étais enivré, je me serais cru loin de la terre si mes larmes ne m'eussent rappelé que j'étais encore dans la triste vallée où l'on en répand. Ainsi je vous dirai donc simplement, qu'après avoir admiré de toutes mes forces, jusqu'à en perdre la raison, je suis reparti pour Rome, à pied, à travers les montagnes, couchant la nuit dans des capitales de bandits et marchant le jour dans des lits de torrents ou de vastes prairies sans chemin frayé. Le septième jour je suis arrivé à Subiaco, où j'ai trouvé un camarade de l'Académie qui m'a prêté du linge, dont j'avais grand besoin, et après vingt-quatre heures de repos j'ai repris ma course vers Tivoli et Rome, où je suis arrivé sans encombre.

Je ne vous parlerai pas de mes observations musicales, elles sont toutes consignées dans un grand article qui m'a été demandé de Paris pour la Revue Européenne ; je l'achève en ce moment et vous pourrez le lire avant mon retour.

Je partirai d'ici au mois de mai prochain, me dirigeant sur Milan que je n'ai pas encore vu, de là plus tard sur Paris, où j'irai faire ma cargaison de musique et lâcher deux ou trois bordées vocales et instrumentales avant de me lancer sur l'océan musical de la Germanie.

Quel plaisir je me promets de revoir mon excellent maître et vous, Madame, qui avez droit à tant d'affection de ma part ! Veuillez assurer M. Lesueur que mes efforts ne se ralentissent pas pour me rendre de plus en plus digne de la sienne.

Je demande bien pardon à Mesdemoiselles Eugénie et Clémentine, mais le

jour de l'an n'est pas si éloigné que l'usage ne puisse m'autoriser à les embrasser toutes les deux.

Votre tout dévoué,

H. BERLIOZ.

P. S. Que fait Turbri ? n'a-t-il point obtenu d'avancement à l'Opéra ? Je pense bien souvent à lui et le voudrais voir plus heureux. C'est un excellent garçon qui aurait plus d'amis s'il ne pensait pas tout haut devant des gens que ses pensées offusquent. Mes amitiés à Stephen et à tutti gli fratelli in musica.

Rome, le 2 juillet 1831.

Madame,

Je me disposais à vous écrire de nouveau pour avoir de vos nouvelles, ne recevant pas la réponse de ma lettre de Nice ; quand elle est arrivée, je commençais à craindre quelque infidélité de la poste, qui m'aurait fait passer aux yeux de M. Lesueur pour plus coupable que je ne l'étais réellement. M. Horace va faire un voyage d'un mois à Paris, il sera donc mon courrier en allant et je l'espère aussi en revenant ; pourvu toutefois qu'une nouvelle Révolution de juillet ne le retienne en France. Nous nous attendons ici tous les jours à quelque nouveau bouleversement. Le ciel confonde tous ces petits ambitieux sans génie, qui troublent l'ordre social en pure perte !... Ces héros de carrefours, ces assiégeurs de corps de garde, ne servent à mon avis qu'à discréditer la cause de la gloire et de la liberté ; c'est dans des guerres de pots de chambre qu'ils cueillent leurs lauriers.

Pour moi, l'aversion que j'ai toujours eue pour la politique va encore croissant ; cette grande sèche aux yeux louches, au teint pâle et au cœur dur, me paraît de plus en plus haïssable ; malheureusement on ne peut faire un pas sans la rencontrer. Je remercie M. Lesueur des espérances qu'il veut bien fonder sur moi, je ferai les derniers efforts pour en réaliser une partie.

Depuis mon retour à la caserne, je n'ai fait qu'écrire, mais non pas composer. L'air de Rome m'étouffe, je n'ai pas une idée. En revenant de Nice j'avais composé en entier un ouvrage d'un genre nouveau, que j'intitulerai Mélologue, mélange de musique et de discours, dans lequel j'ai pu exécuter plusieurs projets qui m'étaient chers. Les paroles sont mon coup d'essai, et quoique j'y aie mis tout mon savoir-faire, vous pouvez penser que je n'ai pas sacrifié mon ancienne maîtresse, la Musique, à la nouvelle venue. C'est pour être exécuté dans un concert, à la suite de ma Symphonie fantastique dont le Mélologue est le complément et la fin. Il y a des chœurs, des airs seuls, des morceaux d'orchestre seul, et même une ballade avec accompagnement de piano. Il faudra un acteur pour réciter les monologues et chanter un morceau. Je compte pour cela sur Nourrit, qui j'en suis sûr me comprendra à merveille. Tout est fini à peu près, et comme je veux entreprendre immédiatement un autre grand ouvrage que je rumine, je vais dès maintenant m'établir dans les montagnes de Soubiac à 18 lieues de Rome, où je recommencerai ma vie libre de Nice ; mais, Dieu ! je n'y trouverai pas la mer ; cette belle et vaste mer qui s'étendait sous mes fenêtres, qui me charmait par le flouflou de sa robe verte, qui rugissait avec moi

dans mes jours de rage, et me laissait dormir sur ses cailloux blancs en se contentant de venir lécher mes pieds, dans mes journées calmes ou mélancoliques... N'importe, il faut que je redevienne seul ; je m'aperçois que ces messieurs de l'Académie, avec lesquels du reste je sympathise très peu, m'observent avec malignité et contrôlent toutes mes actions ; il faut pour ne pas leur paraître maniéré (c'est leur mot) se façonner à leurs manières de sentir, de voir, de parler ; s'amuser de ce qui les amuse, ne pas témoigner de l'enthousiasme pour ce qu'ils ne connaissent pas ; en un mot, il faut être tout autre que je ne suis. Comme je ne peux pas me refaire, j'aime mieux leur laisser le champ libre. J'emporte une mauvaise guitare, un fusil à deux coups, des albums pour prendre des notes, et quelques livres ; un bagage aussi modeste ne peut tenter les brigands, avec lesquels, à dire le vrai, je serais charmé de faire connaissance. Je vous remercie de n'avoir pas communiqué à M^{lle} Corinaldi mes observations sur ses compatriotes, je serais bien fâché de lui faire de la peine, et d'ailleurs il peut se trouver des hommes partout, même en Italie. Cette terre est une mère injuste et partiiale, qui a tout donné à ses fils aînés. Le Dante, Arioste, Tasso, paraîtraient avoir dévoré tout l'héritage du génie, si une petite portion échappée n'était échue en partage au gracieux et spirituel auteur des Fiancés (Manzoni).

Quant aux peintres modernes italiens... personne !

Pour les musiciens, excepté Rossini, on compte MM. Bellini, Coccia, Vaccai, Paccini ; oh ! tous ces bons messieurs, je ne leur veux pas de mal, mais pourtant si le diable en voulait je ne les lui disputerais pas. Y a-t-il au monde un musicien italien capable d'écrire ce ranz de vaches, ouvrage d'un paysan suisse des environs de Genève :

Sur les Al-pes, quel dé-li-ce! Au val-lon je
me dé-plais Mal-gré que l'on m'a-ver-tis-se Des dan-
gers du pré-ci-pi-ce. Bra-ves gens, je vous ré-ponds,
Tout m'at-ti-re sur les monts, tout m'at-ti-re
sur les monts.

Voilà de la couleur ! Je vois les grosses bottes ferrées du chasseur de chamois, son long fusil, son pain noir, son morceau de fromage, sa grosse face réjouie, sa voix de stentor qui appelle l'écho ; pour moi c'est admirable ! admirable !

Dans le cas où ce ranz plairait à Mesdemoiselles Lesueur, voici les autres couplets (aussi de la composition du paysan) :

2^e
*Dès que paraît la lumière,
 Je vais chasser le chamois ;
 De ma femme la prière
 Ne peut changer ma carrière ;
 Je lui dis que dans tout lieu
 Sur nous veille le grand Dieu (bis).*

3^e
*Là où le plus intrépide
 Craint de diriger ses pas,
 Moi, prenant le ciel pour guide,
 Nul danger ne m'intimide :
 Sans soucis, le cœur content,
 Je franchis roc et torrent (bis).*

M^{lle} Clémentine priera M. Lesueur d'écrire un accompagnement de piano au chasseur de chamois pour faire un peu diversion à Mazaniello et à toutes les musiques pointues.

Mais je m'aperçois que la terre me manque : il faut donc faire la cadence parfaite, qui me déplaît en ce moment plus que jamais, et vous prier de recevoir les salutations affectueuses de votre tout dévoué,

H. BERLIOZ.

Légion d'honneur. — M. Louis Mors, ingénieur civil, ancien élève de l'Ecole centrale, est nommé chevalier de la Légion d'honneur. Nous manquerions de compétence pour apprécier ici les travaux originaux, dans le domaine de l'électricité et de la mécanique, qui ont motivé une distinction si brillante et si méritée ; et nous ne pouvons que mentionner la création d'un laboratoire destiné à des recherches sur la guérison de la tuberculose et du cancer. Pour nous, M. Louis Mors est et restera le musicien qui, réalisant un progrès décisif et faisant aboutir de très longs efforts, a introduit l'Histoire de la musique dans l'Enseignement supérieur, en créant une chaire, au Collège de France, « pour l'art musical ». Ce service, scientifique et national, est inscrit en lettres d'or sur la plaque de marbre où le Collège de France garde et perpétue, depuis le xvi^e siècle, le souvenir de ses donateurs ; il a pour nous une valeur spéciale, le directeur de cette *Revue* en ayant été le premier bénéficiaire. Nous faisons passer la musique avant tout le reste, mais nous mettons les idées et les principes au-dessus des questions de personnes ; nous ne sommes donc nullement gênés pour offrir nos plus cordiales félicitations à l'homme de bien, si savant, si honorable et si simple à la fois, qui, tout en cultivant utilement les sciences, a donné de si précieux gages à la cause de l'Art !

— MM. Guy Ropartz, compositeur de musique et directeur du Conservatoire de Nancy, et Constant, Pierre, sous-chef du secrétariat du Conservatoire, figurent aussi dans la nouvelle promotion de chevaliers de la Légion d'honneur dont les noms ont paru à l'*Officiel*.

Les grands concerts de Paris ont fait connaître M. Guy Ropartz au public parisien. Musicien de talent, il a su créer — et c'est là son principal mérite — les Concerts symphoniques qui ont fait de Nancy un véritable centre artistique où les grands classiques, Bach tout particulièrement, ne sont pas moins honorés que les maîtres modernes.

M. Constant Pierre, en dehors des fonctions administratives qu'il remplit avec un zèle et un tact parfaits, est un historien modeste, mais de première valeur. Ses recherches, d'une conscience et d'une exactitude scrupuleuses, lui ont permis d'écrire des travaux définitifs. Et son monumental recueil des *Documents historiques et administratifs sur le Conservatoire national de musique et de déclamation* est un de ceux-là. M. C. Pierre est aussi l'éditeur des musiciens de la Révolution, dont il a réuni et commenté les œuvres musicales de circonstance en de somptueux volumes publiés par la Ville de Paris.

L'ANCÊTRE

OPÉRA EN TROIS ACTES, MUSIQUE DE C. SAINT-SAËNS, PAROLES DE L. AUGÉ DE LASSUS.

Sur la côte d'azur, d'or et de soleil, où l'art collabore avec la nature pour maintenir la tradition du paradis terrestre, l'Opéra de Monte-Carlo achève en ce moment la répétition générale d'un nouvel ouvrage de M. Saint-Saëns (première représentation le 24, avec Litvinne et l'élite des chanteurs!). Nous en donnons, dans le supplément de ce numéro, la scène capitale, les *imprécations de Nunciata*, qui est le point culminant de l'action, et dont nos lecteurs apprécieront la puissance dramatique. Nous publions ci-dessous un résumé du livret ; et quelques notes, dues à l'un des deux auteurs, sur la genèse de *l'Ancêtre*.

En un site retiré et sauvage de la Corse, vit un ermite éleveur d'abeilles. Près de sa cabane et de son rucher s'élèvent les tombes rivales et ennemies des Piétra Neras et des Fabiani. Le dernier des Piétra Neras sert dans les armées de Napoléon. Passagèrement il revient en son pays natal, et l'ermite son parrain tout paternel, prend occasion de ce retour pour convoquer tout ce qui représente, amis et serviteurs même, les deux familles depuis longtemps en guerre et en vendetta. L'assemblée est convoquée devant ces tombes mêmes qui attestent leurs sanglantes haines. Il semble qu'à la voix de l'ermite, la paix va se conclure, lorsque Nunciata, l'ancêtre, mère et grand'mère des Fabiani, répond par un *non* implacable à toutes les objurgations qui la sollicitent.

Cependant le jeune officier, Tebaldo, de la race des Piétra Neras, est aimé de deux jeunes filles, Vanina et Margarita, de la famille adverse, celle-là sœur de lait et quelque peu servante de celle-ci. Tebaldo ignore Vanina et chérit Margarita. La vaine tentative d'apaisement laisse désolées Margarita et Vanina.

Au second acte, la cour rustique de la maison où vit Nunciata est tout à coup envahie par une foule anxieuse et dolente. Léandri, petit-fils de l'ancêtre, a été trouvé tué. Nunciata, furieuse jusqu'au délire, s'improvise elle-même *vocératrice* et fait jurer à sa petite-fille Vanina, car elle n'a plus de fils ni de petit-fils, et elle-même est à demi aveugle, de venger le mort. Angoissée, hésitante, Vanina cependant jure la vendetta.

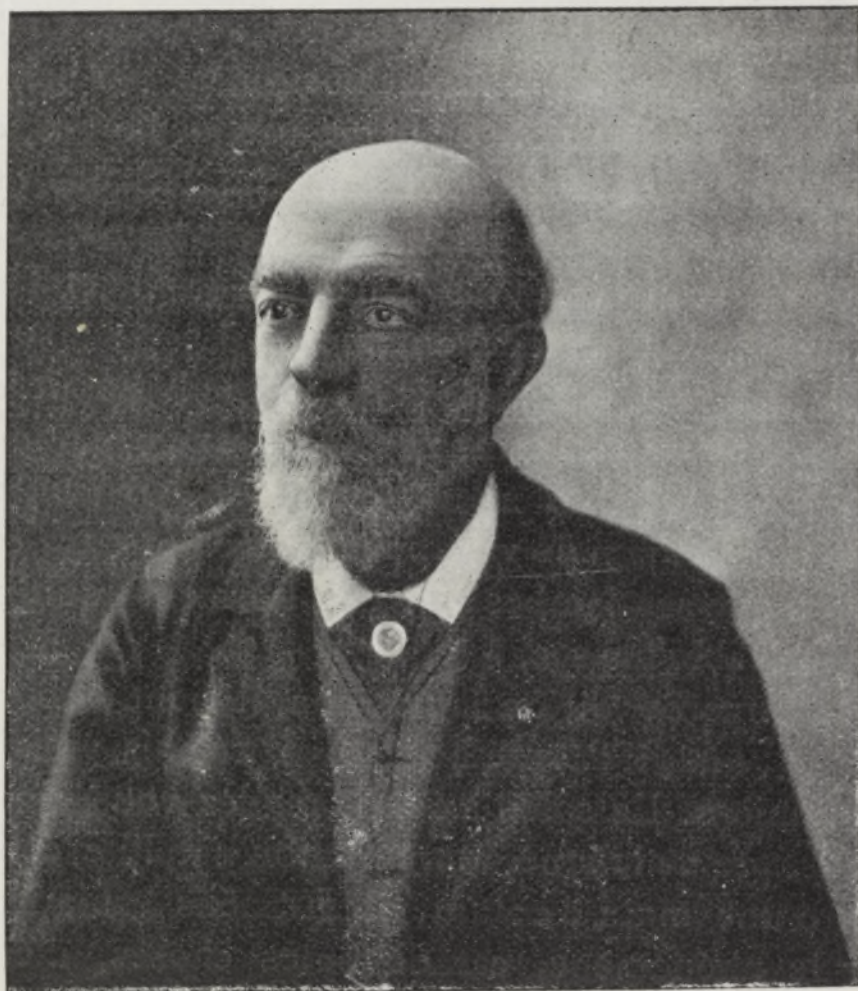
Mais à peine l'assistance s'est-elle dispersée, que devant le mort, un serviteur, Bursica, apprend à Vanina que le meurtrier de son frère est ce Tebaldo qu'elle aime.

Au troisième acte, en un site riant et ensoleillé qui avoisine la mer, Vanina est venue sous l'obsession de l'affreux serment qui lui a été arraché. Elle ne peut se résoudre à tuer. Mais l'ermite a complaisamment décidé et va bénir le mariage de Tebaldo et de Margarita, épris l'un de l'autre. Vanina les surprend sortant de la chapelle où ils viennent d'être unis. Elle se décide, jalouse et déses-

pérée, à frapper celui qui la dédaigne. Mais, au moment de tuer, le fusil lui est échappé des mains. Elle ne peut tuer celui qu'elle aime. L'ancêtre a vu cette défaillance. Elle se dresse implacable, prend le fusil, se lance à la poursuite de l'ennemi de sa race. Vanina court derrière elle, épouvantée. Un coup de feu éclate. L'ancêtre, de ses yeux à demi éteints, a dû mal connaître ce qu'elle a fait. Vanina vient de recevoir la balle destinée à Tebaldo. Elle reparaît expirante, pendant que l'ancêtre farouche, abusée et croyant encore qu'elle a frappé l'ennemi, s'éloigne. Sérénité de la nature qui oublie les souffrances humaines. L'ancêtre, qui ne voulait pas pardonner, a tué sa petite-fille, sa dernière enfant. Elle s'est châtiée elle-même.

**Les auteurs de l' « Ancêtre ». — M. Lucien Augé de Lassus.
— Genèse de l'œuvre.**

Il nous a semblé qu'il serait superflu de publier, avec une notice, un portrait aussi populaire que celui de Camille Saint-Saëns, le maître auquel nous avons déjà consacré une étude dans un de nos numéros antérieurs, et sur lequel tout renseignement inédit serait difficile à trouver. Nous avons demandé à M. Augé de Lassus, auteur du livret de l'*Ancêtre*, de nous dire quelques mots sur les origines de l'œuvre. Notre collaborateur et ami a des titres artistiques et littéraires très considérables ; le meilleur moyen de louer son talent est d'indiquer avec précision les succès qu'il a déjà obtenus au théâtre, sans oublier les livres et les conférences originales qu'on lui doit.



Lucien Augé de Lassus, fils et petit-fils de Parisiens, est né à Paris en 1846.

Première pièce représentée : *Parti carrée*, opéra comique en un acte, musique de Rod. Lavello, à l'Opéra-Comique, direction Carvalho, 23 juin 1884. Cette même année, au Théâtre-Français, à-propos en vers, *Racine à Port-Royal*, 21 décembre 1884. Deux fois lauréat au concours Cressent avec l'*Amour vengé*, deux actes en vers (musique de De Maupou, 1^{re} représentation

à l'Opéra-Comique le 31 décembre 1890), et l'*Amour à la Bastille*, musique de Hirschmann, 1^{re} représentation à l'Opéra-Comique. *Phryné*, musique de Saint-Saëns (24 mai 1893, avec l'interprète délicate, Sanderson). Autres ouvrages avec la collaboration des musiciens : *Chasse gardée*, musique de Montalent, un acte représenté au théâtre des Arts à Rouen : *J'ai pris la Bastille!* musique d'Auzende, un acte représenté au petit théâtre lyrique du passage Vivienne, 29 mars 1897 ; *la Pomme d'Adam*, un acte en vers, musique de Banès, casino de Trouville ; les cantates de prix de Rome, *Endymion*, musique de Leroux, 1885 ; *Didon*, musique de Charpentier, 1887. La grande scène lyrique : *Ahasvérus* (prix Rossini), musique de Hirschmann. — Comédies représentées : *Racine à Port-Royal* et le *Vieux Corneille*, 6 juin 1889, au Théâtre-Français ; *la Saint-Jean*, un acte en vers, à l'Odéon, 15 janvier 1893 ; la *Conspiration du général Malet* (collaborateurs : d'Horville et Richard), drame, six actes, au théâtre du Château-d'Eau, 25 octobre 1889, œuvre d'abord interdite par le ministère. Principales publications : *Voyage aux sept merveilles du monde*, *les Tombeaux*, *le Forum*, *les Spectacles antiques*, *Routes et étapes* (premier livre publié) : *la Vie au Palais-Royal*, *les Champs-Élysées* (1905). M. Augé de Lassus est secrétaire général de la Société des Amis des Monuments parisiens, vice-président du Syndicat de la Presse artistique. Pour ces deux sociétés, il a fait un grand nombre de conférences, très brillantes et très goûtées.

Nous avons pleine confiance que l'*Ancêtre* marquera une date brillante de plus dans une carrière si pleine et si honorable.

J. C.

*
* *

Le *moi* est haïssable, assure-t-on ; cependant si le *moi* se dédouble, et si l'on en vient à dire *nous*, le mot, la pensée ne sont-ils pas mieux acceptables, ou du moins plus excusables ? Mais pourquoi chercher une excuse à ces confidences ? Ceux-là volontiers les sollicitent et les espèrent, qui connaissent, du moins dans les manifestations si diverses de son activité, notre cher et glorieux Saint-Saëns. N'est-ce pas dire à peu près toute la France intelligente et bien française ? N'est-ce pas surprendre, par delà nos frontières, des attentes en éveil et de hautes sympathies ? Saint-Saëns est nôtre par ses origines, par son esprit, par le bel équilibre de sa pensée, par son goût de la mesure, de l'ordre, de la clarté, par sa science bien apprise et qui lui demeure légère ; Saint-Saëns est aussi, plus loin que la terre maternelle, le citoyen d'une plus vaste humanité, une voix qui ne trouve guère d'échos indociles en tous lieux où l'oreille et l'âme accueillent les émotions profondes et de nobles enchantements.

La curiosité cependant serait banale et bientôt se laisserait à suivre cet homme seulement à la trace de ses pas et dans sa vie quelque peu nomade. Les Français, surtout les enfants de Paris, ne se déplacent qu'à regret, disait-on naguère ; celui-ci vagabonde comme jamais vagabond ne s'en montra coutumier. Pour se hâter et courir plus que ses jambes vers des horizons multiples et changeants, il n'est que son inlassable pensée.

Il est à Gênes la Superbe, dit-on ; mais non, il vient d'aborder en Egypte. On l'a vu en Angleterre ; mais il dévore l'espace ; il va plus vite que le son, presque aussi vite que la lumière. Le soleil a donné rendez-vous aux astronomes et se doit éclipser au passage de la lune, notre humble satellite, comme une montagne que fait disparaître une main d'enfant. Saint-Saëns est à Burgos ; il veut surprendre, étudier le phénomène, car de toutes choses, même les plus étrangères à son art, il connaît l'attirance et veut être bien informé.

Il ne fallut rien moins que ce phénomène céleste, que cet appel impérieux d'un astre souverain et d'un dieu, pour arracher quelques jours Saint-Saëns au labeur entrepris. Entre les poses qui de-ci de-là coupent la partition de l'*Ancêtre*, il en est une que l'on pourrait dire d'une éclipse de soleil ; car cette soudaine envolée

par delà les Pyrénées devait passagèrement interrompre le travail de revision et d'orchestration. Toutefois, dès lors l'*Ancêtre* existait, et dans son ensemble, passion au cœur, en quelque sorte le verbe déjà retentissant sur la lèvre, dès lors l'*Ancêtre* avait jailli de la pensée et du front créateur.

Il convient cependant de remonter à la source première. Ceci nous reporte au delà de quelques années révolues. Un voyageur, curieux d'impressions nouvelles, a débarqué au petit port d'Ajaccio. Aussitôt, dès ses premiers pas, à lui se révèle ce contraste violent d'une nature tout à la fois charmante et farouche, des fleurs libéralement épandues, délicieusement parfumées, et des rochers barbares, des montagnes énormes, des cimes qui semblent défier l'escalade. Comme pas une terre au monde, relativement à sa grandeur, la Corse apparaît bosselée, hérissée, tourmentée. Elle n'est le plus souvent que de précipices soudainement ouverts, d'escarpements furieux. Les maquis sont de bouquets joyeux, aussi d'épines meurtrières. En toutes choses il est quelques sourires; il est surtout des trahisons, des méchancetés, de menaçantes colères. C'est misérable et c'est grand. Le spectre formidable de Napoléon plane sur cette terre; elle semble digne de cet enfantement, non pas dans le pauvre logis qui fut l'aire de cet homme de proie, mais dans cet amoncellement de falaises, de pics, de montagnes, de sommets qui partent comme à la conquête de l'espace et de l'infini. On sait que les mœurs sont rudes et que la vendetta sévit aisément en ces campagnes où la rencontre d'un homme est cependant d'une extraordinaire surprise. Le voyageur chemine des heures sans découvrir un toit, sans reconnaître une trace de vie humaine, en dehors de la route déserte, du sentier rocailleux, où longuement il peine dans la poussière et sous la morsure d'un soleil inhumain. L'hospitalité est une loi volontiers transmise et obéie; la contrée cependant apparaît inhospitalière. La rencontre la plus fréquente, et qui certes n'est pas pour égayer la promenade, est de tombes, de chapelles funéraires qui tout à coup surgissent loin de toute habitation, comme si les morts pouvaient seuls se complaire en ces farouches solitudes. Quiconque possède un vaste domaine, ce qui ne veut pas dire une bien grande richesse, car les châtaignes et les glands doux engraisent les porcs et les chèvres plutôt qu'ils n'arrondissent la bourse, quiconque se peut enorgueillir de tenir par ses aïeux à cette terre si misérable qu'elle soit, estime à honneur d'y reposer. La propriété, sinon même la souveraineté, se manifeste en des bâtisses sépulcrales. Les villes sont assez rares, très petites. Les villages perchent sur les rochers et se regardent méchamment de loin, comme si, sous leur armure de pierres grises, ils se voulaient défier.

Le spectacle est pour surprendre, pour intéresser puissamment. Un jour, passant en un chemin désert, comme les chemins, encore une fois, le sont presque toujours, le voyageur, qui lui-même se raconte ici, voyait tout à coup sortir d'un fourré deux canons de fusil qui du reste aussitôt s'abaissaient et disparaissaient, le passant qu'était ce débonnaire voyageur, n'étant point le passant attendu. Certes il ne lui en fallait pas plus pour emporter de cette vision rapide un souvenir ineffaçable, et aussitôt pour imaginer un drame dans ce décor de si tragique beauté.

Les haines corses, les vendettas, déjà ont défrayé le roman, même le théâtre, le théâtre parlé seulement. La musique peut se hausser à de plus terribles éloquences. Il semble qu'un beau cri se lève de cette terre de Corse; la musique seule y peut faire un digne et fidèle écho. La musique seule peut remuer les

suprêmes profondeurs qui sont le mystère et le foyer de l'âme, cette âme serait-elle d'un pays et d'une nation. Cependant la musique en elle-même n'est qu'une abstraction et une allégorie. Il faut qu'elle s'incarne dans un homme pour faire une œuvre qui soit d'un verbe retentissant et de la vie.

La Fête du village voisin, l'Épreuve villageoise, les Noces de Jeannette, ces gentilles paysanneries, peuvent être de toutes régions où le paysan lourdement badine, boit à plein verre, aime à gros baisers, à gourmandes et brutales accolades. La Corse voulait une autre interprétation; et les amoureux eux-mêmes n'y cheminent que le fusil sur l'épaule. La Corse est essentiellement tragique; à se vouloir exprimer en des chants fidèles, il lui fallait donc un auteur tragique. C'est ainsi que le voyageur en venait aussitôt à rêver la collaboration de ce créateur qui peut être gai comme Anacréon, grand à l'égal d'Homère, terrible et beau comme Jéhovah brandissant les colères de son déluge.

Enfin, sans vouloir enfermer l'inspiration poétique en des frontières trop étroites, sans limiter jalousement une œuvre aux caractères particuliers d'une petite terre, n'est-il pas intéressant de surprendre quelque une des voix dont le concert fait la voix complète et suprême de notre chère patrie? La France ne pourrait-elle pas se raconter elle-même comme en des illustrations variées et sonores, en des tableaux multiples? Le très puissant Meyerbeer, même après son *Pardon de Ploërmel* insuffisamment breton, laisse la Bretagne encore inexplorée, au moins de la muse de l'opéra; Gounod a mieux compris la Provence aux traces embaumées de *Mireille*. Pourquoi l'*Ancêtre* ne serait-il pas cette île farouche, berceau de gloire que la mer fouette ou caresse? Sans doute l'humanité déborde les frontières; et pour intéresser les hommes il n'est rien que la vibration contagieuse des cordes qui sont les passions primordiales de l'homme. Mais le décor d'une contrée particulière, et nous entendons un décor, non pas seulement de toiles habilement peintes et ingénieusement harmonieuses, le décor des mœurs locales, l'accent du terroir, la saveur même qui s'exhale des choses coutumières, ajoutent au charme d'une œuvre d'art. La musique peut être singulièrement habile à cette évocation des détails curieux, d'une ambiance caractéristique et pittoresque. Ainsi les âmes de quelques hommes peuvent envelopper l'âme humaine; et l'œuvre ne montera pas moins haut pour révéler la sève qui la nourrit et la terre où plongent ses racines.

Saint-Saëns est homme à tout comprendre, comme à tout dignement réaliser, de l'instant que sa pensée l'adopte et s'y repose. Toutefois tant de voix chantent en lui que ces voix peuvent attendre du moins quelques jours, avant qu'il consente à les noter.

Mais, pour être couvés plus longtemps, les oiseaux de haut vol et de beau ramage n'en prennent, le jour venu, que mieux leur envolée et leur essor. Il fut des âmes, il en est une surtout et qui demeure voisine et chère à celui-là dont le nom achève ces lignes, pour toujours croire au retour et à la rencontre de Saint-Saëns.

Le prince de Monaco, curieux des sciences naturelles, aussi des choses de l'art, ambitionne pour le théâtre de Monte-Carlo, que hautement il patronne, des œuvres qui soient nouvelles, et comme de savoureuses primeurs. Le directeur de ce même théâtre, d'audacieuse initiative, n'est pas moins désireux d'offrir à son public, c'est-à-dire au public le plus varié qui soit au monde, puisqu'enfin le monde entier s'y trouve représenté, des fêtes d'une attirance suprême. Déjà

Saint-Saëns est apparu sur la Côte d'azur, et son *Hélène*, conseillée de Vénus, a surgi là, comme de l'onde amère. Il revient sur ces mêmes rivages ; et l'*Ancêtre* y va surgir à son tour, nous pourrions dire y va rugir, car les passions s'exhalent en toute violence, qui seront là déchaînées.

La pensée première de l'œuvre fut donc, ainsi qu'une fleur très belle mais de venin redoutable, rapportée de Corse. En Corse, où il entreprend une excursion, Saint-Saëns a voulu confirmer les impressions recueillies. Lui aussi a voulu respirer les senteurs capiteuses de cette terre où le myrte fleurit, où verdoie le laurier. Il en est revenu, imprégné et vibrant. Il travaille ; c'est au bord du lac Majeur, dans un décor de nature joyeuse. Mais l'hirondelle errante, que cet homme devient aisément, remporte son nid ; et la voilà qui s'en va l'accrocher en une petite ville de Suisse. Elle se blottit au voisinage d'un lac non pas immense, mais tout plaisant, et qui se déverse en une rivière torrentueuse. L'Aar traverse Thun, le réjouit, quelque peu l'étourdit, car ses eaux ne sont pas d'allure silencieuse et apaisée. Le pays est charmant tout alentour, et cependant cette onde se hâte à le fuir, comme des humains empressés à rejoindre une joie, à l'épuiser, à la perdre.

Thun a ses hôtels *Beau-Rivage*, *Belle-View*, *Beau-Séjour*, tout ce décor d'insipide et prétentieuse banalité qui, dans la vieille Helvétie et en tous lieux où monte le flot des voyageurs cosmopolites, altère cruellement les aspects traditionnels et vulgarise toutes choses. Par delà cette façade tapageuse, une cité se cache et plus tard se révèle encore pittoresque et curieuse. Les rues s'entrecroisent et s'enchevêtrent. Les maisons chevauchent mal alignées ; et les arcades qui les bordent, essaient, emmêlent, rompent de changeantes perspectives. Thun, encore à demi féodal, garde son cimier où s'opposent et se heurtent un antique manoir, une église, un petit cimetière dont l'herbe doucement ensevelit les morts. Là-haut ce sont des tourelles coiffées de hautes toitures, comme de leur hennin, les belles dames dont l'âge des troubadours s'extasiait. Plus bas ce sont les logis de ceux-là qui furent des vassaux ; et les caves béantes, les boutiques ténébreuses qui sont plutôt des tanières, s'enfoncent sous les trottoirs et sous la menace des ruisseaux de rapide vagabondage.

Là Saint-Saëns a vécu quelques jours de beau labeur, en tête à tête avec son œuvre. Il écoute les héros qu'il a fait siens, il s'écoute lui-même. Puis le soir venu, avant que descende l'ombre, il va dans cette Aar grondante se plonger, comme un triton. L'eau est froide à peu près comme les neiges qui des cimes lointaines l'ont pleurée ; mais c'est une eau de Jouvence où retrouve des forces et des agilités celui-là qui semblerait à l'automne de la vie, si la faculté créatrice, si aisément révélée, ne semblait l'attarder en des saisons plus joyeuses.

« Venez, conversation indispensable, récit excellent. » Cet appel laconique mais impérieux réunit les deux complices. L'œuvre dès lors est presque achevée ; et la conversation a seulement décidé de la conclusion dernière.

En date du 11 août 1905, une lettre arrive de Thun, ou Thoune, l'un et l'autre se dit ou se disent : « Le quatuor m'a donné beaucoup de mal. C'est même le seul morceau de l'ouvrage qui m'en ait donné. On ne le dirait pas. Il coule de source comme l'Aar en personne. Maintenant avec le trio et le quatuor, je vous réponds que la pièce ne *desinit* pas *in piscem*. Je sais bien qu'il n'est pas dans les idées du jour de faire des morceaux d'ensemble, mais je m'en ...

Je ne finis pas, sachant que votre chère femme lira ma lettre... » Nous traduisons ces points en langage académique : « Je m'en soucie très peu. »

Une dépêche du 11 est de quatre mots : « Terminé, retourne à Paris. »

Cependant une lettre dernière suivait, celle-ci venue de France : « Non, mon cher ami, disait-elle, ce n'est pas le 10, mais le 12, que mon esquisse a été terminée. Je vous raconterai plus tard par quel bizarre concours de circonstances j'ai écrit la dernière scène samedi, à Pontarlier, entre deux trains, dans un petit hôtel près de la gare ; c'était très amusant. » Ainsi l'hôtel Freienhof à Thoun n'a pas vu la genèse tout entière de cette œuvre nouvelle. Là cependant le travail fut le plus assidu et le plus prolongé. Et maintenant la préface est écrite, l'œuvre ouvre ses pages. La parole est à l'*Ancêtre*.

L. AUGÉ DE LASSUS.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — IV.

LE MODE MAJEUR ET SON MÉCANISME.

(D'après la sténographie de M. E. Dusselier).

Nous avons posé un principe : celui de la variabilité des fonctions de toutes les notes. Avant d'en étudier l'application régulière, nous devons constater trois faits : 1^o les harmonies fondamentales ou primaires (accords construits sur les degrés I, IV et V de la gamme) du mode majeur ; 2^o les harmonies complémentaires ou mineures (accords construits sur les degrés II, III et VI) ; 3^o leur juxtaposition et leur fusion dans un accord spécial, celui de 7^e de dominante.

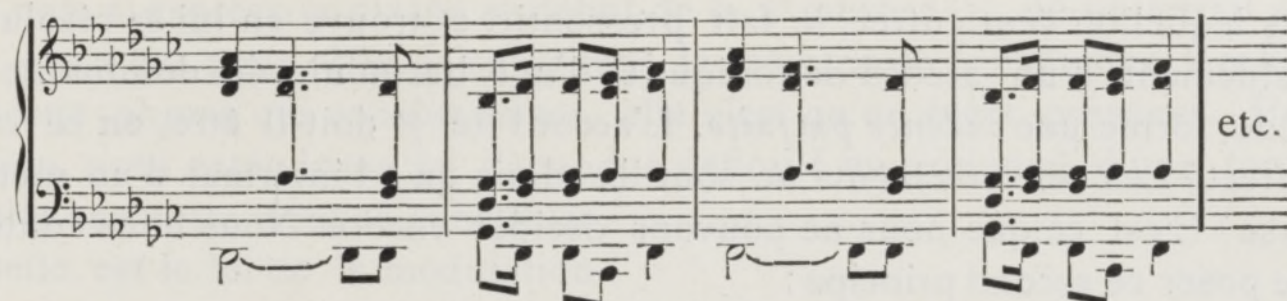
Dans la suite, en tirant un de nos arguments de la différence qui sépare les deux premiers groupes d'accords, nous verrons que toute musique peut se ramener à deux lois fondamentales : *opposition* et *adaptation*. Pour le moment, bornons-nous à observer des faits qui, peu à peu, nous conduiront à cette idée.

1^o Une « harmonie » s'appelait autrefois une triade (*trias harmonica*). Cette locution est employée au commencement du XVII^e siècle par le théoricien allemand Johann Lippius (*Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque methodicæ universæ*, etc... Strasbourg, 1612). J.-B. Doni, patricien de Florence (mort en 1647), emploie un mot plus moderne dans le titre d'une de ses dissertations : *In quanti modi si possa praticare l'ACCORDO PERFETTO nelle viole* (Doni, *Opere*, I, 387). Dans son *Harmonie universelle* (1^{er} livre des consonances, etc... 1636, p. 213... « que l'on appelle ordinairement *harmonie parfaite* ») Mersenne fait entendre que cette expression était usuelle au début du XVII^e siècle. On a employé aussi les mots *Syzygia*, *accord ordinaire*, etc... (V. Riemann, *Geschichte der musiktheorie*, p. 417, à la note).

L'harmonie fondamentale de tonique est le centre d'où partent et où reviennent

tous les mouvements du système tonal, qui trouvent en lui leur principe et leur aboutissement.

Les triades fondamentales contiennent, à elles seules, toutes les tons de la gamme. On n'usait autrefois que des ressources qu'offrait leur enchaînement régulier. De grands compositeurs modernes ont su en tirer, eux aussi, de beaux effets, sans qu'aucune dissonance vienne relever l'expression. M. Gevaërt cite comme exemple, à côté de l'harmonisation d'une psalmodie (*Sicut erat in principio et nunc et semper...*), l'admirable phrase du *Rheingold* de R. Wagner, écrite sur ces accords :



(Cf. *Lohengrin*: *Adieu! Adieu, mon Cygne aimé.*)

Rappelons, en passant, que R. Wagner a été accusé, en son temps, de faire de la musique dissonante, très désagréable à l'oreille!

Par l'emploi de ces triades harmoniques seules, à l'exclusion de tout autre élément, on donne à la phrase musicale quelque chose de très grand et de très pur; mais on n'a pas l'expression pathétique et dramatique.

2^o Chacun des trois accords constituant les *harmonies complémentaires* du mode majeur est appelé le *relatif mineur* (on dit aussi : le *parallèle*) de la triade majeure correspondante, et leur disposition est à peu près la même que celle des accords essentiels :

ré-fa-la-do-mi-sol-si

l'accord *la-do-mi*, relatif de la tonique du majeur, a, comme l'accord central du 1^{er} groupe (*ut-mi-sol*), deux satellites : un à droite et l'autre à gauche, qui s'enchaînent à lui. Les deux groupes sont reliés par le 2^e degré de la gamme majeure (*ré*) qui est au milieu exact du système tonal, et qui touche ainsi, comme frontière commune, aux deux parties du domaine (Gevaërt).

Le rôle de ces accords complémentaires, rôle d'ailleurs assez effacé, est de varier la continuité monochrome des accords parfaits majeurs, d'accroître le matériel polyphonique en permettant d'élargir les phrases et d'éviter le retour trop fréquent des cadences. Ils forment les passages épisodiques du discours musical.

Ce qu'il nous importe de constater, c'est que, grâce à eux, notre mode majeur, dans la gamme diatonique d'*ut*, nous apparaît comme une synthèse de tous les modes à dénomination hellénique, dont j'ai déjà donné la liste :

Ré-fa-la est la division de la quinte fixe des deux modes *doriens* (terminologie moderne); la-do-mi est la division de la quinte fixe dans les modes *éolien* et *hypéolien*; mi-sol-si est la division de la quinte dans les deux modes *phrygien* et *hypophrygien*. Si l'on ajoute que dans les harmonies essentielles ou primaires du majeur diatonique nous retrouvons les divisions de la quinte par une tierce majeure qui caractérisent le *lydien* et l'*hypolydien* (fa-la-do), le *mixolydien* (sol-

si-ré) et l'ionien (do-mi-sol), nous pouvons en conclure que notre majeur diatonique peut être considéré comme le lieu de concentration des anciens modes. C'est un organisme complexe où l'analyse retrouve des éléments hétérogènes ; et cela semble justifier le dire de certains musiciens déclarant qu'avec notre majeur diatonique actuel, nous pouvons, si nous voulons, reproduire tout ce qui se faisait dans la musique ancienne ou tout ce qui se fait encore dans la musique populaire.

3° Les deux harmonies (fondamentale et complémentaire) se trouvent réunies dans l'accord de 7^e de dominante. Cet accord contient la note sensible du ton dans lequel on veut entrer, le fait pressentir, et trouve en lui sa résolution. L'enchaînement d'un accord de tonique et d'une harmonie de dominante qui le précède, forme une *cadence parfaite*. L'accord de 7^e doit-il être, en ce cas, à l'état direct ? Les renversements ne sont-ils admis qu'à l'intérieur d'un membre de phrase ? C'est ce que nous ne pouvons décider encore. Nous nous contenterons de poser ce second principe :

Pour introduire une tonalité nouvelle, il faut d'abord faire entendre l'accord de 7^e de la dominante de cette tonalité. La note dissonante de cet accord se « résout » en passant au degré diatonique voisin, et l'impression de repos final est ainsi obtenue. C'est la règle traditionnelle. (Cf. Michel de Menhou, *Nouvelle instruction familière*, éd. Expert, p. 35.)

Cet accord de 7^e, avec ses quatre notes, concentre dans un conflit passager tous les éléments du système musical : majeur et mineur, quinte juste et fausse quinte, consonance et dissonance ; il est la cheville ouvrière, l'élément actif du mécanisme polyphone, parce qu'étant dissonance et ayant besoin de résolution, il est créateur de mouvement. Étant majeur et mineur à la fois, il permet de moduler dans beaucoup de tons.

L'accord de septième de dominante produit l'émission simultanée de deux degrés contigus de l'échelle (*fa-sol*). Voici ses diverses formes d'après la classification de Reicha, élève de Rameau :

Il y a quatre accords de septième :

1° Tierce majeure de dominante (*sol*) avec la fausse quinte *si-fa* (*septième de première espèce*) ;

2° Accord parfait du 4^e degré (*fa*) précédé d'une tierce mineure au grave (*ré*) *ré-fa-la-do*, — *la-do-mi-sol*, — *mi-sol-si-ré* (accord de seconde espèce) ;

3° Accord parfait mineur du second degré (*ré*) précédé d'une tierce mineure (*si*), *si-ré-fa-la* (accord de 3^e espèce) ;

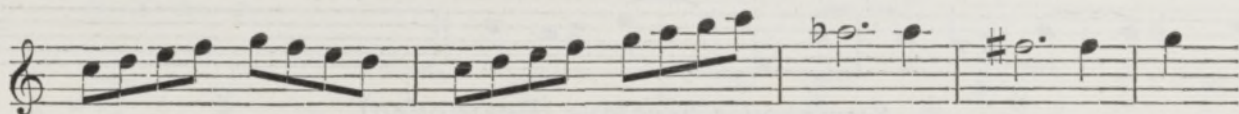
4° Accord parfait mineur, précédé d'une tierce majeure au grave, ce qui produit une dissonance très vive, les deux sons qui créent la dissonance n'étant distants que d'un intervalle de demi-ton (*fa-la-do-mi*, *do-mi-sol-si* ♯) = *septième de 4^e espèce*.

Dans chacun de ces accords, il y a, outre la position directe, 3 renversements ; soit, en tout, 16 accords de septième.

*
* *

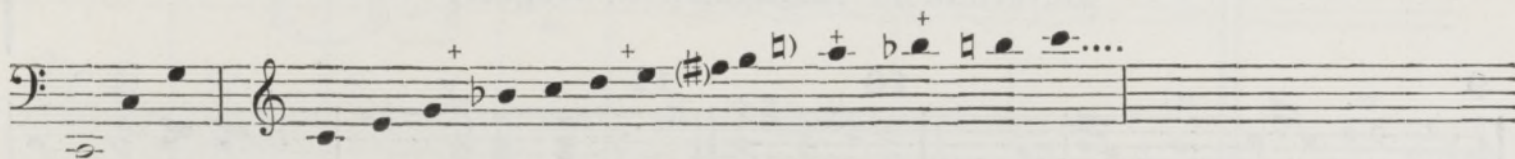
Nous connaissons les éléments du mode majeur. Considérons-les dans leur vivante mise en jeu, et non sous la forme inerte d'accords isolés. Le majeur ne peut rester, sauf des cas exceptionnels, dans une tonalité unique. Deux

cas doivent être distingués. Il arrive fréquemment qu'après avoir choisi un ton pour réaliser le mode qu'il emploie, le compositeur introduit une note ne faisant pas partie de la gamme construite sur cette base ; pourtant, il n'abandonne pas le ton choisi par lui : il ne fait que s'en écarter par exception et passagèrement. Ainsi Mozart dans le 1^{er} finale de *Don Juan* :



La note si expressive placée au début de la 3^e mesure (1), où on aurait attendu un *la* ♮, n'a pas pour objet de substituer la gamme de *la* ♭ majeur à celle d'*ut* : dans cette phrase qui conclut en *sol*, elle n'est qu'un écart passager. Par modulation, nous entendrons ici l'abandon définitif ou prolongé d'une tonalité à laquelle une autre vient se substituer.

Quelle est la loi de la modulation ?

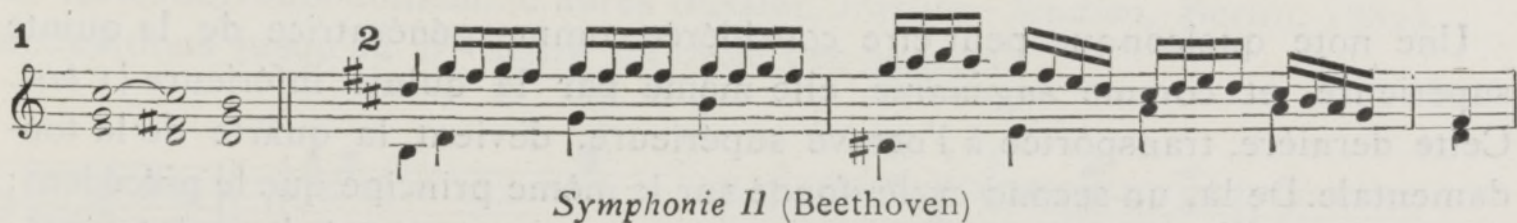


On voit par la suite des notes qu'évoque une fondamentale quelconque (ici, *ut*) que le premier harmonique est une quinte. En d'autres termes : dès qu'un *ut* est émis, il engendre un *sol*. Si, appliquant ici le principe du changement de fonctions, nous considérons le *sol* comme fondamentale, nous dirons qu'il est inséparable de sa quinte *ré* ; le *ré*, considéré au même point de vue, est inséparable de *la* ; *la*, de *mi* ; *mi*, de *si* ; etc. . De là, le cycle des quintes.

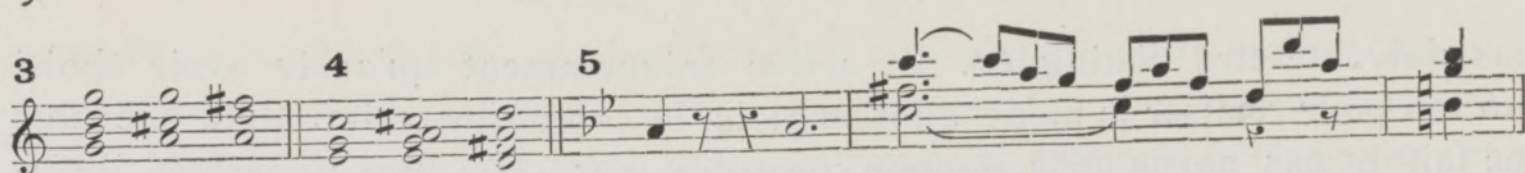
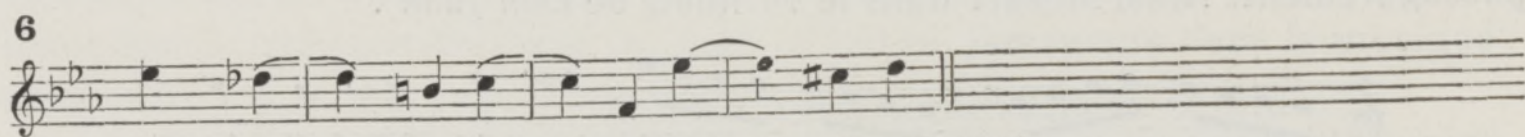
C'est un cycle, car cette série, théoriquement indéfinie (et donnant toujours un son qui n'a pas été encore entendu), est, pratiquement, limitée. Au 1^{er} degré, on arrive à un *mi* ♯, amorçant une tonalité qui est hors d'usage à cause des difficultés d'écriture qu'elle entraînerait, et que les compositeurs traduisent par *fa* ♮. De *fa* ♮ on passe à *do* ♮, et on se trouve ainsi ramené au point de départ.

Les textes ci-dessous, empruntés aux classiques et précédés d'un schéma dont ils sont la transposition, donnent les modulatione d'*ut* aux sept premiers degrés du cycle des quintes : d'*ut* à *sol* (ex. 1 et 2) ; d'*ut* à *ré* (ex. 4, 5 et 6) ; d'*ut* à *la* (ex. 7, 8 et 9) ; d'*ut* à *mi* (ex. 10 et 11) ; d'*ut* à *fa* ♯ (ex. 14 et 15), d'*ut* à *ut* (16).

Cette condensation de tous les degrés de la série dans les limites d'une même gamme ne se fait que grâce à la transposition des notes à une et plusieurs octaves inférieures. C'est là le point faible de cet exposé théorique. Toutes les modulations ne présentent pas d'ailleurs le même caractère aisé.



(1) Elle est familière à Mozart ; dans la *Flûte enchantée* (aria n° 17) il y a un *la* ♭ analogue, mais qui donne à la gamme employée l'allure d'un mode antique transposé (*sol-fa-mi-ré-do-si* ♭-*la* ♭-*sol*) ; nous l'étudierons quand nous parlerons du mode dorien.

*Symphonie pastorale* (Beethoven)*Symphonie héroïque* (Beethoven)

Ouverture du *Tannhäuser* (R. Wagner)

Sonate op. 31 (Beethoven)*Die Taubenpost* (Schubert)

Sonate op. 2. (Beethoven)

8^e *Symphonie* (Beethoven).

Une note quelconque peut être considérée comme génératrice de la quinte supérieure, et comme *engendrée* elle-même par la quinte inférieure (1 bis). Cette dernière, transportée à l'octave supérieure, devient la quarte de la fondamentale. De là, un second cycle, fondé sur le même principe que le précédent : aller de *do* à *fa* (quarte supérieure) équivaut au passage à la quinte inférieure ; aller de *fa* à *si* $\flat$ (quarte supérieure) équivaut au passage de *fa* à *si* $\flat$ (quinte inférieure) ; de même pour la modulation de *si* $\flat$ à *mi* $\flat$, puis

à la $\flat$, etc... Ce second cycle est théoriquement indéfini et pratiquement fermé, pour les mêmes raisons que l'autre.

1 1 bis +

2

Symphonie VIII (Beethoven)

3

4 1 2 3 4 5

Ballade III (Chopin).

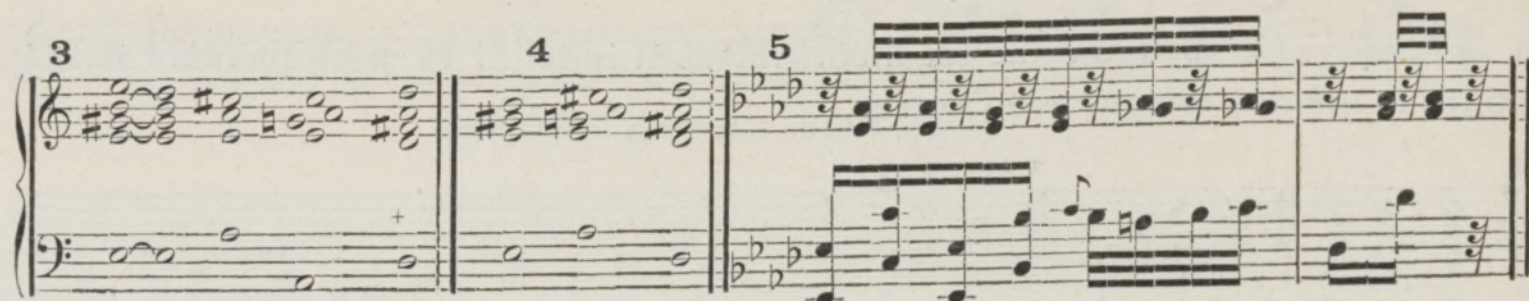
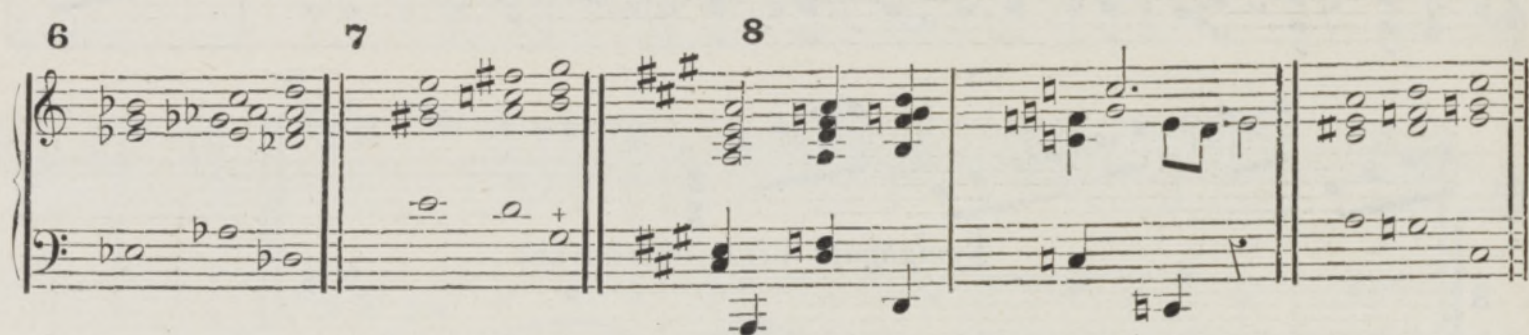
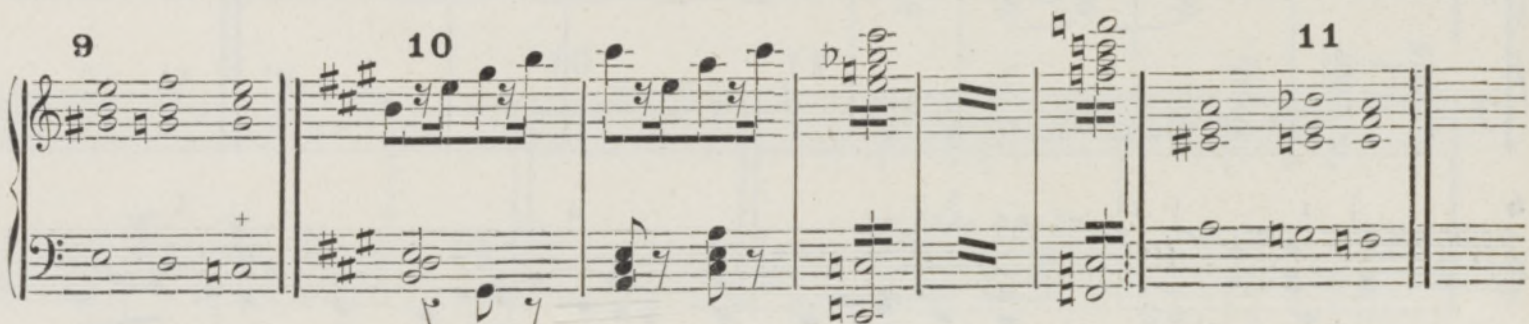
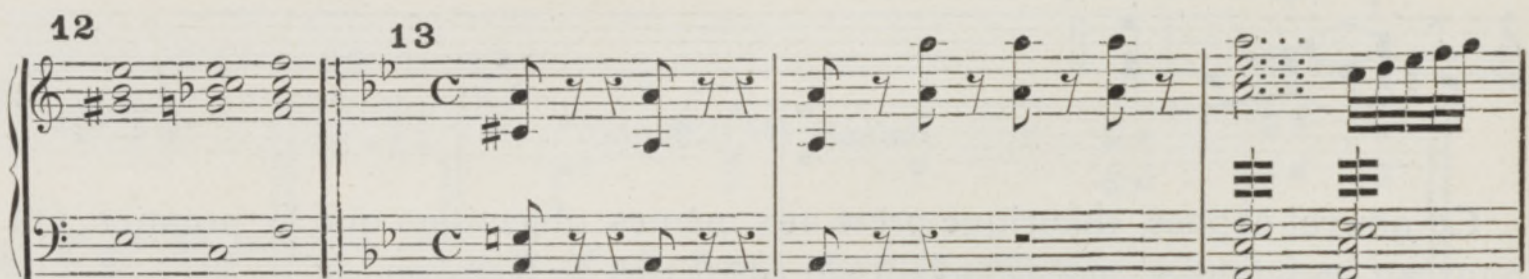
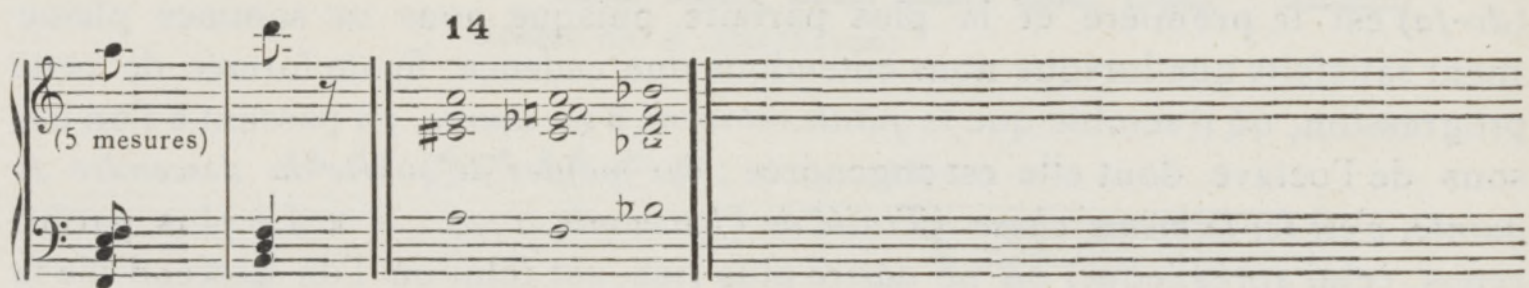
Ce nouvel exposé théorique prête aux mêmes objections que le premier. On pourrait le défendre en s'appuyant sur ces textes de Rameau :

« ... De toutes les progressions de la basse, celle de la quinte en descendant (*do-fa*) est la première et la plus parfaite, puisque nous ne sommes pleinement satisfaits que lorsque nous entendons une cadence finale formée de cette progression, où il semble que *la quinte retourne à sa source*, en passant à l'un des sons de l'octave dont elle est engendrée ; car *monter de quarte ou descendre de quinte, c'est ici la même chose*. (*Traité de l'harmonie*, 1722.) — « Le plus parfait repos, celui après lequel on ne désire plus rien, est celui où l'on descend de la quinte *sur le générateur*, comme de 27 à 9... On l'appelle « repos absolu » ou « cadence parfaite » ; c'est pour lors la quinte engendrée par la résonance du corps sonore, principe générateur du mode, qui retourne à ce générateur même ». (*Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 36.)

Les textes suivants donnent (d'après Bussler, *Partitur-Studien*, Berlin, 1882) les modulations jusqu'au 6^e degré du cycle des quartes :

1 2

Prélude de Lohengrin (R. Wagner)

*Sonate op. 26 (Beethoven).**Sonate (Schubert).**Symphonie en la majeur (Beethoven).**Symphonie en si majeur (Beethoven).*

De l'examen de ces textes on peut conclure :

1° La modulation repose sur un changement de fonction dans une ou plusieurs notes d'un accord donné ;

2° Elle n'est d'un bon effet que là où les accords ont des notes communes ; en tout autre cas, il y a juxtaposition (ex. 7), non enchaînement.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

Théâtres et Concerts.

Nice, le 6 février 1906.

Nice. — *William Rattcliff*, de M. Xavier Leroux. — Le livret de cet opéra, que M. Louis de Gramont a tiré de Henri Heine, nous ramène en plein romantisme, et la musique dont M. X. Leroux l'a orné, en plein wagnérisme ; ce retour vers des passés abolis ne manque pas d'un charme mélancolique. On n'est presque pas choqué par l'invraisemblable fatalité qui dirige les actes des deux principaux personnages, Marie et William Rattcliff, ni par les hallucinations, les visions, les exaltations et les folies de celui-ci. On accepte



avec indulgence son verbe emphatique et les longues tirades où figurent le Ciel, l'Enfer et son éternelle horreur, les spectres vêtus de leur linceul, les sorcières aux carcasses décharnées, levent hurlant du nord qui ricane. On sait gré surtout au compositeur de la belle unité dans laquelle est conçue son œuvre, franchement wagnérienne du commencement à la fin. Sa musique, toute de déclamation, souvent expressive, avec de beaux moments, est construite sur un certain nombre de thèmes, clairs et expressifs. Les airs faciles à détacher sont rares, ou même n'existent pas dans cette partition. Tout au plus pourrait-on extraire, du 1^{er} acte, le chant de la servante folle, pas très original ; au 2^e acte les chansons du cabaretier et de deux prostituées, dont l'une, « Misère et malheur », est très caractérisée par le registre du contralto, toutes du reste morcelées et formant, en passant à l'orchestre, le fond du second tableau, très pittoresque, représentant une taverne interlope dans un faubourg de Londres ; et enfin au 3^e tableau un beau motif, d'abord exposé par les cuivres, puis chanté par Rattcliff s'adressant à son pistolet qu'il qualifie de « loyal serviteur » et dont il aimerait à « presser la bouche sur sa bouche ». Si certains épisodes sont inutiles et les récits parfois un peu longs, ils ont du moins l'avantage de préciser la physionomie des milieux et le caractère des personnages, et je préfère ce procédé à celui de certaines écoles qui font entrer, sortir, s'aimer et se tuer les acteurs sans que l'on ait le temps de les connaître et de s'intéresser à eux.

Voici brièvement l'intrigue de ce drame sombre. La femme de Mac-Grégor, laird écossais, a aimé le père de William Rattcliff, que le mari jaloux a assassiné. Une servante a vu ce meurtre et en est devenue folle. Elle rappellera plusieurs fois, au cours de l'action, les événements auxquels elle a assisté et qui influent fortement sur les décisions, parfois étranges, que prennent les héros principaux de cette tragédie. William, en passant au château de Mac-Grégor, où il a été bien reçu, s'est épris de Marie, la fille du gentilhomme assassin ignoré de son père ; mais elle lui a refusé sa main, bien qu'elle partage son amour. Navré de son échec, le prétendant évincé a tué en duel les deux fiancés qui lui ont succédé, et mène une vie indépendante dans un milieu de bandits. Lord Douglas, qui a été en troisième lieu agréé par la jeune fille, doit se battre à son tour et il blesse

son adversaire, dont les hallucinations paralysent les gestes — il a cru voir se dresser devant lui les spectres de ses premières victimes. — Revenu à lui, William Rattcliff court au château, essaye d'enlever Marie, d'abord apitoyée et presque consentante. Puis il la tue en la voyant hésiter et se tire ensuite un coup de pistolet mortel.

La création de ce drame lyrique, premier essai d'une décentralisation tentée à Nice, cette année, a eu lieu avec le concours de M. Delmas, superbe dans le rôle de W. Rattcliff; de M^{me} Héglon, qui a rendu de façon unique le personnage difficile de la servante folle; de M^{lle} Mastio, personnifiant la touchante Marie; de M. Zocchi, insignifiant Douglas, etc. L'orchestre était conduit par M. Xavier Leroux.

Profitant de la présence à Nice de M^{me} Héglon et de M. Delmas, l'Opéra nous a donné des représentations de *Samson et Dalila* et de la *Walkyrie*. Dans celle-ci M. Imbart de La Tour et M^{me} Pacary ont été également remarquables. M^{lle} Charlotte Wyns et le ténor Constantino ont ensuite obtenu beaucoup de succès dans la *Tosca* de Puccini, qui a certainement plu davantage que l'œuvre de M. X. Leroux et dont je donnerais cependant les trois actes en entier pour un seul tableau de *William Rattcliff*.

— A signaler encore une première séance intéressante de *quatuors* donnée à l'Olympia par une nouvelle société dite « Beethoven », et deux séances de *sonates*, à la salle Bellet, où figuraient aux programmes : Hændel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, R. Wagner, B. Godard et César Franck; ces deux derniers concerts étaient donnés par M^{lle} Ninck, excellente pianiste. M. Ricardou, très bon violoniste-altiste, et M^{lle} Alice Williams, cantatrice de beaucoup de talent. Est annoncé également un concert de la Société « J.-S. Bach » sous la direction de M. G. Bret.

EDOUARD PERRIN.

De Monte-Carlo. — La saison d'opéra, sous le haut patronage de S. A. S. le Prince de Monaco, s'est ouverte samedi, par une ravissante représentation de *Tannhäuser*.

Le prince Albert y assistait du haut de sa loge. La salle était suprématiquement élégante et réunissait l'élite de la haute société mondaine du littoral.

M. Raoul Gunsbourg a monté l'œuvre de Wagner d'une façon toute nouvelle et qui, pourtant, bien que rompant avec la tradition, s'adapte si exactement aux situations de l'opéra wagnérien, qu'elle en paraît la réalisation scénique la plus naturelle et la plus complète.

L'animation du *Venusberg*, avec ses transformations qu'ont rendues possibles les « décors lumineux » de M. Eugène Frey, le groupement et le mouvement de la *Marche des Nobles*, d'un effet décoratif saisissant et d'une vie intense, ont particulièrement frappé le public, et méritent d'être signalés comme des innovations très heureuses.

L'interprétation était fort belle : M. Van Dyck, le parfait héros wagnérien, a chanté *Tannhäuser* avec sa science profonde des traditions musicales de Bayreuth et sa magnifique autorité; M. Renaud, dans le rôle de Wolfram, est le merveilleux chanteur si justement admiré, et il traduit sobrement et totalement les moindres nuances sentimentales de son personnage.

M^{lle} Farrat, la célèbre cantatrice allemande, que Paris a acclamée à l'Opéra, est une Elisabeth admirable : sa voix splendide, son beau tempérament tragique la servent à ravir dans ce rôle.

Il faut citer encore M^{lle} Lindsay, dont la voix superbe a fait merveille dans le rôle de Vénus, M^{lle} Verna, une jeune débutante qui a remarquablement chanté le rôle épisodique du pâtre ; M. Lequien, un landgrave de voix solide et de belle allure ; M. Ananian, qui a fait sonner les belles notes de son organe bien timbré dans le rôle de Bitterhof. Les trois Grâces furent délicieusement personnifiées par M^{lles} Cavini, Charbonnel et Legrand.

Si les décors lumineux de M. Frey ont pris une place importante dans la mise en scène de *Tannhäuser*, il serait injuste de ne pas mentionner les beaux décors de M. Visconti, la grotte de Vénus, la forêt et la grande salle du palais, qui sont de toute beauté.

L'exécution musicale de *Tannhäuser*, avec les chœurs et l'orchestre de Monte-Carlo, sous la direction de M. Léon Jehin, fut d'une perfection absolue.

La première représentation de *Mademoiselle de Belle-Isle*, comédie lyrique en 4 actes d'après Alexandre Dumas père, par M. Paul Milliet, musique de M. Spiro Samara, fut un vrai triomphe.

Le poème de M. Paul Milliet est d'un puissant intérêt en même temps que d'une coupe très adroite.

Quant à la musique de M. Samara, elle est délicieuse. La mélodie y coule à flots. L'inspiration en est franche. L'orchestration, très sobre, est d'une sonorité parfaite. Nombre de pages, d'une superbe envolée, ont été acclamées.

L'interprétation fut remarquable : M^{lle} Lina Cavalieri fut une exquise M^{lle} de Belle-Isle ; M^{lle} Royer a délicieusement chanté le rôle de la marquise de Prie ; M. Bassi fit applaudir sa magnifique voix de ténor dans le rôle du chevalier d'Aubigny ; et M. Renaud, en duc de Richelieu, fut aussi admirable chanteur que parfait comédien.

Très belle exécution orchestrale sous la direction de l'excellent chef italien M. Baroni.

Correspondances et Informations.

M. Oscar Jüttner, chef d'orchestre au Kursaal de Montreux, nous écrit la lettre suivante :

Montreux, le 5 février 1906.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Aujourd'hui seulement, j'ai eu connaissance du numéro si intéressant de la *Revue musicale*, d'après la reproduction d'un journal de Leipzig (*Wochenblatt*), où se trouve traitée la question : *Faut-il diriger par cœur ?* — Je me permets de faire remarquer qu'une direction absolument par cœur devrait être de règle... Je me range absolument à l'opinion de M. Vincent d'Indy, affirmant que c'est dans la liberté de son regard et dans l'expression qu'il lui donne que réside la puissance du chef d'orchestre. Nous en avons fait souvent l'expérience en Suisse.

Les exécutions que Hans Richter dirigeait par cœur ont produit un tout autre effet que celles de la Philharmonie de Berlin, dans le Victoria-hall de Genève. Dans la même salle, le 28 février 1905, M. Chevillard a dû une partie de son grand succès à une cause analogue. Il est regrettable qu'il n'ait pas aussi dirigé par cœur le *Mazeppa* de Liszt et l'*Apprenti sorcier* de Dukas.

Veillez agréer, ... etc.

OSCAR JÜTTNER.

M. A. de Greef. — On nous écrit que M. Arthur de Greef se propose de faire, en une série d'auditions publiques à Bruxelles, toute l'histoire de la littérature du piano, qu'il a esquissée, il y a quelques années, dans ses mémorables séances de la salle Pleyel, à Paris.

Il commencera cet hiver par plusieurs séances consacrées aux primitifs du clavier, Frescobaldi, Merulo, Gibbons, Bird, Couperin, Scarlatti, jusques et y compris Jean-Sébastien Bach.

Puis viendront Haydn, Mozart et leurs contemporains.

Une année entière sera consacrée à Beethoven, dont il exécutera les 32 sonates et les 5 concerti.

Les romantiques Schumann et Weber feront, avec Mendelssohn, Chopin et Liszt, l'objet d'une quatrième série.

Enfin une cinquième série comprendra les modernes, notamment Grieg, Saint-Saëns, César Franck.

Montpellier. — On nous signale de Montpellier le grand succès de la *Troupe Jolicœur*, d'Arthur Coquard.

Les journaux locaux sont unanimes à louer l'originalité de l'œuvre et les mérites de l'interprétation. Le direction mérite les plus grands éloges.

Londres. — Par suite du deuil dont est frappée la maison royale d'Angleterre, le concert du samedi après-midi 3 février, au Queen's Hall, a été ouvert par la *Marche funèbre* de Chopin, exécutée avec toute la perfection dont est capable l'orchestre de M. H. J. Wood. Comme les précédents dus à M. Robert Newman, ce concert réunissait un auditoire nombreux et choisi. Le programme comportait une symphonie de Mozart, un concerto pour violon, violoncelle et orchestre (*op. 102*) de Brahms; *Don Quichotte*, de Richard Strauss.

— La « National Sunday League » (Ligue nationale du Dimanche, fondée en 1855) n'a reculé devant aucun effort dans le but d'offrir au public des distractions et réjouissances dans l'observation du dimanche anglais. Elle organise régulièrement des réunions musicales dans les différents districts londoniens; les auditions symphoniques du Queen's Hall sont particulièrement suivies ainsi que l'orchestre militaire des H. M's Irish Guards, qui viennent prêter leur concours avec chanteurs tels que M. Robert Cunningham et Miss Joan Ashley, dans la salle du théâtre de l'Alhambra dont M. George Scott est manager.

— Le « Théâtre Français de Londres » continue à être le clou de la saison théâtrale. S. M. Edouard VII a tenu à honorer de sa présence plusieurs des belles représentations dans l'organisation desquelles M. G. Mayer n'a rien négligé: artistes de tout premier ordre, très bon orchestre et décoration intérieure du théâtre d'un goût exquis.

Les grands théâtres continuent les représentations de *Cinderella* ; on joue *Cendrillon* au Théâtre Royal Drury Lane, à l' « Empire Theatre », fort rajeuni maintenant et dans un style approprié, au Coronet, et dans une version tout à fait moderne avec une musique très en vogue au Vaudeville Theatre sous le titre : « The Catch of the Season ».

— Shakspeare a été très joué cette saison et avec un égal succès au St-James's Theatre : « As you like it », au Majesty's Theatre avec M. Trec dans la *Twelfth night* ; au Garrick Theatre, M. Bouchier a été très applaudi dans le *Marchand de Venise*, et, à l'Adelphi Theatre, le *Songe d'une Nuit d'été* fait l'objet d'une série de matinées et de soirées qui promettent encore bon nombre de représentations.

A. R.

Concerts annoncés :

Salle Pleyel. — 17 février, M. Julius Isserlis (au programme, œuvres de Chopin, Bach, Rubinstein, Isserlis, Scriabine). — Mardi, 20 février, Récital de piano donné par M. David Blitz (œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Gernsheim, Liszt). — Vendredi 22 février : M^{me} Marie Betille, avec M^{me} Mellot-Joubert, de l'Opéra-Comique, M^{me} Ch. Vormèse et MM. Francis Thomé, Brémont, Raymond Pech (œuvres de Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, R. Pech, Grieg, Debussy, Liszt, Fr Thomé). — Samedi, 24 février, M^{lle} Hélène Laye, avec M^{me} Mellot-Joubert, MM. Paul Pilot et Henry Stenger (œuvres de G. Fauré, Gluck, Saint-Saëns, Boëllmann, Lalo, Gigout, Popper, etc.). — Lundi 26, M. Théo Delacroix, avec M^{me} Marie Mayrand, M^{me} Madeleine Roch et M^{lle} Bernerette Gondrey (œuvres de Schumann, C. Frank, C. Saint-Saëns, Boëllmann, L. Lalo, R. Wagner, etc.). — **Salle Erard :** 26 février, M^{me} Colette Schultz-Gaugain avec M. William Gantrelle (œuvres de Grieg, Saint-Saëns, Henri Busser, Gabriel Fauré, Schumann, Massenet, Paganini, Schubert, etc.). — **Schola Cantorum :** 29 février, M^{lles} Claire Hugon et Henriette Vedrenne (œuvres de Beethoven). — **Salle des Agriculteurs :** 24 février, Francis Thibaud et MM. Louis Diémer, Jacques Thibaud (au programme œuvres de Beethoven, J.-S. Bach, Rameau, L. Diémer, Brahms, etc.).

LA REVUE MUSICALE A LYON

C'est à Lyon que nous avons assisté au triomphe de l'œuvre de M. Valentin Neuville et au succès de M^{lle} Jeanne Foreau, qui s'est révélée dans un très heureux début comme cantatrice de premier ordre.

Joué d'abord à Anvers, puis à Stockholm, ce drame lyrique en deux parties, sur le poème de M. Louis Payen est d'un intérêt soutenu et met en scène les éternels sentiments de l'amour et du remords.

Tiphaine forme une partition dans laquelle l'écriture de l'inspiration, enrichie d'une trame orchestrale savante, atteste le talent très personnel du compositeur.

Cette musique *impressionniste*, sensible, semble faite de *teintes graduées* ; son audition donne une sensation très pure, d'une gamme de couleurs conduisant des tons les plus tendres aux plus accentués et dont la montée constante transporte vers l'au-delà. La sonorité de l'orchestre a des richesses inouïes de

tendresse et de tenue, l'effet en est saisissant surtout dans les grandes scènes où l'accent tragique est de toute beauté.

M^{lle} Jeanne Foreau débutait dans cette œuvre. Elle y a montré, dans son rôle très difficile, qui exige les moyens les plus divers, un talent très personnel de tendresse émotionnante et de puissance tragique.

En écoutant cette Falcon superbe, on est étonné de songer que cette admirable cantatrice de vingt ans possède une si complète expérience de la scène, et puisse être, dans ses débuts, aussi rompue à toutes les finesses d'un art de plus en plus complexe.

Notre grand confrère parisien s'exprimait ainsi au lendemain de la première représentation :

« Pour son « coup d'essai », qui fut magistral, M^{lle} Foreau s'est trouvée en présence d'un rôle puissant, fait d'oppositions tissu de violence passionnée et de touchante sentimentalité, et de ce rôle difficile, varié, complexe, M^{lle} Foreau a fait une création de tout premier ordre, par tous applaudie, et qui met cette jeune fille, d'emblée, en première ligne. Elle est vraiment tragédienne lyrique, et ses qualités à l'heure présente promettent beaucoup pour l'avenir.

« Grande, majestueuse, imposante, d'une superbe plastique, de visage pur de lignes, expressif, reflétant avec une rare intensité des états d'âme divers, M^{lle} Foreau a le geste ample et facile, la voix étendue et riche, d'un timbre émouvant ou caressant.

« Elève de M^{lle} Richard, le célèbre contralto de notre Académie nationale de musique, M^{lle} Foreau a su profiter des leçons de son excellent professeur : elle *sait* et elle *comprend* ; elle débute et déjà elle a l'autorité, parce qu'à ses dons naturels physiques s'ajoute la flamme qui les anime et les fait rayonner ! »

Ce bilan d'une première musicale est aussi heureux pour le savant compositeur que pour l'admirable interprète.

Au souvenir de cette audition remarquable, se joint la joie éprouvée *au lever d'une étoile* et à l'espoir de la voir briller bientôt à Paris.

Le *Gaulois* résume ainsi cette œuvre musicale : « La première représentation de *Tiphaine*, à l'Opéra municipal de Lyon, a été une véritable solennité artistique.

« Le public et la critique ont fait le meilleur accueil à ce nouveau drame lyrique en deux parties, livret de M. Louis Payen, musique de M. Valentin Neuville, et des éloges unanimes ont été adressés à M^{lle} Jeanne Foreau, dont les heureux débuts — qui ont pris les proportions d'un véritable triomphe — présagent de très grands et très rapides succès.

« M^{lle} Foreau — fille de notre confrère M. Eugène Foreau, très répandu dans la presse parisienne et départementale — a travaillé le chant et le théâtre sous la direction d'une célèbre artiste, M^{lle} Richard, qui, de l'avis de tous ses admirateurs, a quitté trop tôt notre Académie nationale de musique. La fille de notre confrère fut donc à bonne école.

« Dans le rôle de l'héroïne de l'œuvre de MM. Payen et Neuville, M^{lle} Jeanne Foreau a eu à lutter contre de sérieuses difficultés vocales et scéniques ; mais elle est si merveilleusement douée et ses qualités de voix et de style sont telles qu'il semble que le triomphe lui ait été facile.

« L'ampleur et la noblesse du geste soulignent chez elle l'expression de la physionomie, mobile à souhait, et font ressortir une plastique superbe, une impeccable beauté de lignes. Tout cela est illuminé par la rare intelligence de la jeune artiste.

« On parle beaucoup pour M^{lle} Jeanne Foreau de très prochaines et intéressantes créations, qui assureront à la jeune et brillante artiste la grande notoriété à laquelle elle a le droit d'espérer. »

Le Gérant : A. REBECQ.