

On entend quelquefois des gens vous affirmer qu'il y a une musique faite uniquement pour être lue! Ils comprennent par là qu'il existe une catégorie de compositions desquelles l'audition effective ne peut que désillusionner, soit qu'elles exigent une exécution si parfaite qu'elle demeure presque irréalisable, soit que, cette exécution étant, par impossible, obtenue, l'auditeur en reste quand même insatisfait et se prenne, en quelque sorte, à regretter encore que la matérialité des sons vienne s'intercepter comme un voile importun, entre son esprit et l'objet qu'il contemple. Les gens dont nous parlons vous avouent facilement que jouer l'un des derniers quatuors de Beethoven est chose inutile et quasi sacrilège. Ils tiennent en profond mépris les archets profanateurs qui s'y risquent. Faire entendre certains ouvrages, c'est, pour eux, les amoindrir. C'est surtout la musique de chambre, et en particulier celle pour instruments à cordes, qu'ils condamnent ainsi à ne résonner jamais; car, notons-le en passant, il ne viendra à la pensée de personne qu'un opéra ou même une symphonie aient pu être écrit, pour la lecture muette, et les gens en question eux-mêmes admettent, par une sorte de concession plai-  
// 460 // -sante [plaisante], que la sonate de piano non plus ne perd pas sensiblement à être livrée aux virtuosités féroces des tourmenteurs d'ivoire, fût-ce l'œuvre cent onze du même Beethoven! Mais les quatuors! les derniers surtout! ne vous risquez pas à les leur faire entendre! Ils en réprovent d'avance l'exécution: c'est pour eux par excellence de la musique faite pour être lue!

Disons-le tout de suite, la plupart de ces hyper-raffinés, dont les oreilles délicates ne peuvent s'accommoder de la réalité sonore, sont, en général, de bons amateurs parfaitement incapables de se rendre compte par la lecture, de cette musique qu'ils se déclarent également incapables d'écouter; mais on rencontre aussi parmi eux des musiciens véritables qui paraissent croire à la possibilité d'une musique écrite pour ne pas être entendue. C'est de ces derniers qu'il importe de combattre l'erreur. Ils prennent l'effet pour la cause, et de l'extrême difficulté d'obtenir une exécution supportable de certaines œuvres transcendantes ils concluent faussement qu'elles ne sont pas faites pour être exécutées, tandis qu'en réalité il n'y a pas de musique qui n'appelle l'exécution, puisqu'une composition, quelle qu'elle soit, n'existe effectivement qu'au *moment même* où elle est jouée. Nous savons, à la vérité, combien il est rare d'entendre un quatuor bien interprété; mais il suffit que, par un hasard heureux, le cas se produise pour répondre victorieusement à cette fausse opinion qui tend à dénier la vie à toute une classe de grandes œuvres en les réduisant à n'être qu'une sorte d'algèbre musicale, un inutile et vide jeu d'esprit, une froide abstraction.

Nous faisons ces réflexions il y a quelques semaines en assistant aux séances que M. Ysaye [Ysaÿe], un maître du violon, est venu donner ici pour nous faire entendre des ouvrages de musique de chambre de l'école française moderne. Assurément, s'il est quelque chose qui // 461 // semble motiver l'opinion, touchant les œuvres de ce genre, que nous

réfutations à l'instant, c'est bien la médiocrité des exécutions auxquelles nous font généralement assister nos joueurs d'instruments à cordes. Avez-vous déjà subi ce supplice du quatuor ou du trio? Connaissez-vous cette torture de demeurer de longues minutes immobile, à la merci de virtuoses implacables, les oreilles déchirées par les sonorités grinçantes d'instruments qui ont toujours l'air de jouer un quart de ton l'un au-dessus de l'autre? Vous savez comment la chose se passe: trois ou quatre messieurs en habit noir s'installent majestueusement devant des pupitres sur lesquels sont étalées les parties d'une œuvre de maître, et, après un silence solennel, commence un ensemble charivarique: le premier violon gémit en un *vibrato* prolongé, inexorable, qui vous vrille le tympan d'un perpétuel *molto espressivo* d'une inquiétante intensité; le second, s'effaçant respectueusement devant son chef, le suit tant bien que mal, en tâchant de ne point troubler ses épanchements passionnés; l'alto larmoie, le violoncelle s'efforce en démanchements éperdus ou en ronflements sur la quatrième corde qui vous font trépider de la tête aux pieds, et c'est un véritable sauve-qui-peut musical jusqu'au moment où le bienheureux accord final, en permettant à vos bourreaux de reprendre haleine, indique en même temps au public l'endroit d'applaudir, ce qu'il fait d'autant meilleure grâce qu'il a plus souffert et moins compris.

Nous croyons qu'il est peu de tourments plus cruellement raffinés que celui-là: les pianistes les plus redoutables parviennent à peine à en infliger d'aussi barbares à leurs patients. C'est que le piano, quel que soit celui qui en joue, reste malgré tout un instrument se suffisant à lui-même; ses ressources sonores, l'homogénéité de son timbre, sont indépendantes du manque de style ou de la maladresse de l'exécutant; elles lui // 462 // prêtent toujours un solide appui. Au contraire, dans ce frêle groupement de sonorités qui résulte de la réunion de quatre instruments à cordes, indépendamment du style et de l'intelligence du morceau que chacun des partenaires doit posséder, l'ensemble réclame une telle unanimité d'expression, une telle habileté à mettre les idées en lumière suivant leur valeur, une si grande cohésion et une si prodigieuse souplesse, qu'il est presque à désespérer de rencontrer des artistes assez...artistes, d'abord pour réunir en eux des qualités aussi diverses, et ensuite ayant assez d'abnégation pour les faire concourir à un but aussi difficile à atteindre. Cela se trouve cependant quelquefois: témoin les belles séances que vient de nous donner M. Ysaye [Ysaÿe] secondé par MM. Crickboom, Van Hout [van Hout] et Jacob. Ces quatre artistes nous semblent aussi abondamment pourvus qu'il est possible des qualités dont nous parlons, et nous garderons longtemps le souvenir des auditions qui nous ont permis de les admirer.

Nous avons infiniment regretté de n'avoir pu assister à la première de ces séances, consacrée à A. de Castillon, un compositeur mort jeune et qui promettait un maître, et à M. Ernest Chausson. De ce dernier, le quatuor bruxellois a exécuté un *Concert* pour violon principal, quatuor et piano. Nous nous souvenons d'avoir entendu cet ouvrage par le quatuor de M. Geloso, et nous nous rappelons en avoir goûté la belle ordonnance et le charme tout particulier. L'andante, en forme de *Sicilienne*, surtout, nous en avait plu. C'est un morceau d'une structure extrêmement délicate

et qui dénote chez son auteur de brillantes facultés musicales. Nous croyons bien que ce *Concert* est l'œuvre la plus achevée que M. Chausson ait encore produite. Il y affirme une personnalité peut-être encore un peu indécise et sujette à certaines influences tenaces, mais qu'on sent se dégager néanmoins par échappées soudaines [soudaines] qui nous font pressentir un artiste. Les développements de l'œuvre dont il est question, l'intérêt harmonique et mélodique qu'elle présente, l'ingéniosité et la hardiesse de son plan et de nombre de ses détails, surtout l'effort sérieux et sympathique qu'elle atteste vers un idéal ennemi de toutes vulgaires concessions, tout est pour nous convaincre que M. Chausson est, dès à présent, quelqu'un, qui cherche encore, peut-être, comme bien d'autres, mais qui sûrement trouvera.

Les deux quatuors de M. Vincent d'Indy que M. Ysaye [Ysaÿe] nous a fait entendre sont deux ouvrages qu'on aurait peine à attribuer au même auteur, s'ils n'étaient signés du même nom: l'un est une des plus anciennes productions du compositeur, l'autre est une de ses plus récentes. Par une contradiction assez singulière, M. Ysaye [Ysaÿe] nous a joué le plus ancien de ces quatuors en second et le plus récent en premier. Nous ne suivrons pas l'ordre du programme et, pour remettre les choses à leur place, nous parlerons d'abord du quatuor avec piano, la plus vieille en date des deux compositions. C'est une œuvre remarquable en plus d'un sens: toutes les belles qualités du talent de M. Vincent d'Indy s'y trouvent en germe, et l'on y reconnaît le musicien de grande race. Une fougue juvénile, une aisance de développement tout à fait surprenante et parfois, comme dans la *Ballade* qui sert d'*andante*, un charme romantique bien personnel, en voilà plus qu'il ne faut pour faire placer cet ouvrage parmi ceux qui restent. Ne nous eût-il servi, d'ailleurs, qu'à apprécier de combien M. d'Indy s'était dépassé lui-même depuis l'époque où il l'écrivit jusqu'à celle où il composa son quatuor pour instruments à cordes seuls, nous saurions gré à M. Ysaye [Ysaÿe] de nous l'avoir fait entendre. Mais, une fois encore, pourquoi avoir diminué cette œuvre intéressante d'un débutant qui promettait en la plaçant après celle d'un maître qui a tenu? // 464 //

Le quatuor pour deux violons, alto et violoncelle de M. d'Indy est un chef-d'œuvre, nous ne croyons pas le mot trop fort. Par les transformations thématiques de l'idée mère, l'auteur arrive à donner à l'ensemble une unité grandiose tout à fait significative. C'est l'antique procédé de la variation appliquée d'une manière aussi neuve que caractéristique.

L'influence du motif conducteur, tel que le comprend Richard Wagner, s'y fait bien sentir aussi; mais l'auteur, avec un admirable bon sens, se garde de tout éclat dramatique et ne prend du système que juste ce qui en est compatible avec la pure musicalité, c'est-à-dire que ses thèmes ont, par eux-mêmes, un sens expressif suffisant et qu'il n'est pas besoin de leur en chercher un en dehors de la musique. Après une courte introduction où se pose le large motif qui domine l'œuvre entière, se dessine le premier morceau, un *allegro* plein d'élans généreux et de chaleur entraînant; le *scherzo* suit, pétillant de verve, éblouissant de fantaisie et de

pittoresque imprévu; un *andante*, bâti sur le motif principal, lui succède; c'est certainement avec le récitatif qui précède le finale, ce qu'il y a de plus réellement beau dans tout l'ouvrage. On sent passer un souffle beethovenien en cette page d'une rare poésie. Il y résonne comme un écho de cette sérénité passionnée, de cette calme et chaste tendresse qui font de l'andante de la symphonie en *si bémol* une incomparable merveille. Le finale ne le cède en rien au reste pour la vigueur et la clarté du développement, pour la variété et la franchise du rythme, en un mot pour tout ce qui concourt à faire de ce quatuor un ouvrage hautement remarquable, le plus remarquable peut-être du musicien qui nous a déjà donné le *Chant de la cloche*, les ouvertures pour *Wallenstein* et la Symphonie avec piano. Le seul énoncé d'œuvres si différentes montre en M. d'Indy un artiste doué d'une // 465 // volonté et d'une souplesse de talent merveilleuses, desquelles on peut attendre les plus beaux résultats.

La troisième séance nous a permis de savourer le talent tout de séduction de M. Gabriel Fauré. Les deux quatuors pour piano et cordes que nous y avons entendus sont des œuvres de grâce et de charme plutôt que de force, mais d'une grâce si complète, d'un charme tellement irrésistible, d'une recherche si naturelle et si aisée, qu'on serait vraiment mal venu à exiger de M. Fauré qu'il s'efforce de nous donner ce qu'il n'a pas, alors qu'avec une si aimable spontanéité il s'empresse de nous offrir ce qui est bien à lui. M. Fauré est doué d'une nature foncièrement, absolument musicale, et ce n'est pas peu de chose par le temps qui court; à entendre par exemple les seuls andantes de ses quatuors, si adorablement mélodiques, d'une telle douceur enveloppante et mystérieuse, on sent bien qu'il n'a jamais été et ne sera jamais un abstracteur de quintessence, non plus qu'un de ces faux lyriques qui décorent leurs emphatiques brutalités du beau nom d'inspiration. M. Fauré est simplement un musicien, mais il l'est entièrement et d'une façon exquise. Il chante sans effort apparent, et parce qu'il est dans sa nature de chanter. Ayant de plus le bon goût de ne jamais forcer sa voix, il se trouve qu'il chante toujours juste. N'est-ce pas là un don précieux, et peut-on en demander davantage?

La dernière de ces quatre séances était consacrée à César Franck. M. Ysaye [Ysaÿe] et ses partenaires ne pouvaient mieux terminer que par l'exécution du quatuor et du quintette de ce maître. Ils s'y sont véritablement surpassés. Nous avons éprouvé là une grande et forte impression musicale, et tous les assistants l'ont ressentie comme nous. Nous ne croyons pas décerner au quatuor Ysaye [Ysaÿe] un trop grand éloge en affirmant que l'interprétation qu'il nous a donnée du quintette est la plus éloquente glorification que puisse souhaiter un // 466 // compositeur. Il n'y a d'ailleurs que les œuvres supérieures qui puissent inspirer aussi puissamment des artistes, et une telle exécution de ce quintette suffit à elle seule à témoigner du génie de celui qui le conçut. Nous croyons que depuis Beethoven on n'a pas écrit de pièce de musique de chambre d'une telle envergure, aussi abondante en nobles motifs, en accents profonds, en lyriques envolées; l'adagio surtout en est d'une beauté suprême, absolue, d'une splendeur comparable à celle des plus belles pages des sonates et des quatuors de l'auteur de la Symphonie avec chœurs. Nous avons entendu souvent cette œuvre géniale, mais il faut

convenir que l'exécution que nous en avons eue salle Pleyel nous l'a, en quelque sorte, fait voir sous un jour tout nouveau. M. Ysaye [Ysaÿe] et ses collègues, secondés par un jeune élève de M. Diémer, M. Auguste Pierret, un pianiste dont on parlera, ont absolument transporté l'auditoire par cette interprétation qui ressemble fort à une révélation.

La séance avait commencé, comme nous l'avons dit, par le quatuor pour instruments à cordes que César Franck composa postérieurement au quintette. Les développements de cette œuvre sont d'une richesse très grande et d'une inépuisable ingéniosité, mais l'idée maîtresse ne s'en impose pas avec tant de force et de clarté que dans le quintette. Celui-ci demeure une œuvre unique par l'ensemble comme par les détails, par la grandeur de la conception comme par la maîtrise de la réalisation et par le souffle génial qui l'anime d'un bout à l'autre. Nous espérons que M. Ysaye [Ysaÿe] aura été sensible aux applaudissements enthousiastes qui l'ont salué, ainsi que ses coexécutants, après le dernier accord de cette grande œuvre, et qu'il reviendra l'an prochain nous donner encore des concerts de musique de chambre. Du quintette de Franck aux quatuors de Beethoven il n'y a qu'un pas. // 467 //

Le nouveau directeur de l'Opéra, M. Bertrand, vient de débiter brillamment dans ses fonctions en montant la *Salammbô* de M. Ernest Reyer. La presse entière entonne sa louange. Il faut convenir que M. Bertrand a royalement fait les choses, et que nous voici loin des misères décoratives du *Lohengrin* de MM. Ritt et Gailhard. Mais de là à conclure que l'Opéra a retrouvé son ancienne splendeur, c'est peut-être aller un peu loin. Quoi qu'on fasse, l'Opéra n'est pas un théâtre de musique et les plus opulentes mises en scène du monde n'y pourront rien changer. Ce théâtre trop vaste où toute sonorité s'éteint dès la rampe, où tout courant sympathique de la salle à la scène est impossible, cette halle dorée dans laquelle on ne voit rien, à part les évolutions des masses, dans laquelle on n'entend rien, excepté les *tutti* de l'orchestre et des chœurs (et encore!), n'est pas faite, n'a jamais été faite pour la musique. Avant comme après *Salammbô* nous persistons à croire que pour rénover efficacement l'Opéra il faut commencer par le changer de local.

La pièce que M. du Locle a tirée de la *Salammbô* de Flaubert met assez habilement en œuvre tous les éléments dramatiques que la donnée du roman pouvait fournir, et les scènes en sont convenablement découpées pour la musique. Il reste à savoir jusqu'à quel point l'admirable épopée du romancier pouvait se prêter il une interprétation musicale. Les visions grandioses qu'évoque la prose magique de Flaubert devaient, nous le comprenons, fasciner un artiste comme M. Reyer, épris de sujets mystérieux et barbares. Mais la psychologie rudimentaire des personnages qui peuplent les décors prestigieux de *Salammbô* pouvait-elle suffire à alimenter un drame lyrique? Voilà la question. Dans le roman de Flaubert les personnages sont faits pour le décor. C'est à ce décor même que le livre emprunte sa splendeur la plus originale. Au théâtre, c'est le con- // 468 // -traire [contraire]. C'est aux personnages que nous demandons d'être intéressants. Eh bien! ceux de *Salammbô* se rapetissent singulièrement à la

scène; ils y paraissent bien peu vivants; le décor lui-même, si somptueux soit-il, en perdant son caractère d'évocation lointaine, en se précisant dans la réalité de la mise en scène, nous cause la désillusion de toutes les réalités possibles. Là nous l'imaginions et nous le sentions vivre, ici nous le voyons, et...c'en est fait de nos imaginations. C'est de *Salammbô* qu'il s'agit? Eh bien, nous contemplons, il est vrai, de superbes toiles de fond, nous assistons à un drame qui met en scène les péripéties du livre; mais *Salammbô*, la *Salammbô* qui nous est familière, la *Salammbô* de Flaubert, en un mot, où est-elle? Nous ne la reconnaissons plus; c'est une autre œuvre qui prend sa place, une œuvre qui n'a plus guère du modèle que le titre et le sujet... modifié.

Acceptons-la pourtant, cette *Salammbô* nouvelle, puisqu'aussi bien elle ne fait guère de tort à la véritable et que, dans la forme où la présente M. du Locle, l'auteur de *Sigurd* l'a jugée digne de l'inspirer. Et vraiment, on retrouve dans la partition de M. Reyer toutes les qualités musicales et scéniques qui font de lui le représentant le plus autorisé de la tradition lyrique française. Le talent de M. Reyer dérive en droite ligne de Gluck, de Spontini et de Berlioz. Mais il applique les préceptes de ses maîtres à sa manière, et sa manière est bien à lui. Nous reconnaissons que dans *Salammbô* il y demeure fidèle, et nous lui savons gré de n'en avoir pas changé puisqu'elle convient à son tempérament.

M. Reyer a mis le meilleur de son inspiration dans le rôle de *Salammbô* et il en a fait une autre Brunehilde [Brunehild]. C'est la même tendresse calme, la même simplicité un peu nue, très noble pourtant. Les pages les plus réussies appartiennent à l'héroïne... et au grand // 469 // prêtre de Tanit. L'invocation avec chœurs que ce personnage chante au second acte est d'un sentiment lunaire très caractéristique; c'est certainement avec la cantilène de *Salammbô*:

Que ne puis-je au sein de la nuit ...

une des choses les meilleures de la partition; l'instrumentation en est très pittoresque avec ses traits étincelants de harpe. Ce morceau est un heureux pendant à la prière que M. Reyer a fait chanter jadis au prêtre de *Sigurd*, et bien que l'hierophante de Tanit ait l'hymnodie plus aiguë, et pour cause, que l'adorateur de Freïa, elle n'en est, pour cela, ni moins expressive ni moins colorée.

Nous citerons encore la scène de la toilette de *Salammbô*, très parente, à certains points de vue, de la scène de Brunehilde [Brunehild] avec ses femmes, au quatrième acte de *Sigurd*. M. Reyer excelle à exprimer ces sentiments de trouble secret, de vagues pressentiments, d'aspirations contenues qui sommeillent dans l'âme féminine. L'élégie des *Colombes* est là pour en témoigner. C'est une simple phrase vocale, mais elle est d'une suavité si pénétrante, d'un charme si réel et si parfait, d'une émotion si sincère, qu'elle suffit à nous donner la sensation d'un art achevé.

Parmi les autres scènes de l'opéra, nous avons encore remarqué celle de la tente, entre Matho [Mathô] et *Salammbô*, très mouvementée et

d'une allure bien dramatique en sa sobriété, la scène du grand prêtre et de Salammbô, et enfin le dénouement, très vivant, très simplement et très fortement rendu. Quant au côté carthaginois: le conseil des anciens, le festin des mercenaires, la bataille, etc., c'est la partie faible de l'œuvre et la moins musicale. Mais tout cela était-il vraiment *musicable*?

Mme Caron imprime au personnage de Salammbô // 470 // cette grâce énigmatique et cet indéfinissable charme qui lui sont personnels. M. Saléza a fait d'énormes progrès et joue déjà en tragédien sur lequel on peut compter. M. Vergnet est excellent en grand prêtre de Tanit. MM. Delmas et Renaud ne méritent, comme toujours, que des éloges; les chœurs font de leur mieux, et M. Colonne parvient à galvaniser l'orchestre. Quant aux décors, nous l'avons dit, ils sont superbes, de même que la plupart des costumes. M. Bertrand a bien mérité de Carthage.

**LA REVUE HEBDOMADAIRE, 11 juin 1892, pp. 459-470.**

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE  
Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages etc.  
Day of Week: Saturday  
Calendar Date: 11 JUIN 1892  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: TOME I  
Year: 1<sup>er</sup> ANNÉE  
Pagination: 459 à 470  
Issue: Livraison du 11 juin 1892 (3<sup>e</sup> livraison)  
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE  
Subtitle of Article: LES SÉANCES DE QUATUOR YSAÏE [YSAÏE];–  
SALAMMBÔ  
Signature: Paul Dukas  
Layout: Internal main text