

Nous avons été convié, l'autre semaine, à la première audition d'un drame lyrique, qui a valu à son auteur, M. Samuel Rousseau [Samuel-Rousseau], ancien prix de Rome, une mention honorable au dernier concours de la ville de Paris. On sait que ce concours a pour but de favoriser le développement de la musique française, en récompensant par des allocations en espèces et des exécutions convenables les compositeurs jugés dignes de figurer sur la liste des lauréats. Tout récemment on a modifié le programme imposé par la Ville, en y faisant entrer les œuvres dramatiques proprement dites. Auparavant le concours ne comportait que des ouvrages pour soli, chœurs et orchestre.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'organisation de ces épreuves et sur les résultats qu'on en peut attendre. Mais notre intention n'est pas, aujourd'hui, de faire une philosophie du concours non plus qu'une psychologie du concurrent, bien que le sujet ne nous semble manquer ni d'intérêt ni de piquant. La seule remarque que l'on puisse hasarder en ces matières, c'est que la préoccupation de se conformer aux clauses du programme constitue à elle seule un grave empêchement à la production de compositions d'une forme vraiment originale, // 603 // et l'on peut même ajouter que l'élargissement de ce programme n'est pas pour affranchir les compositeurs de ce genre de souci: avec la facilité de présenter des ouvrages franchement dramatiques, les musiciens n'en restent pas moins sous l'influence de l'idée première du concours, et cherchent à montrer leur savoir-faire de *musicien* en accumulant les effets les plus contraires à l'économie dramatique, tels que chœurs indéfiniment développés, prolixes redondances instrumentales et vocales interrompant à chaque instant l'action, en un mot en écrivant des œuvres qui ne sont que des compromis entre la cantate et l'opéra. Il semblerait presque qu'ils veuillent ainsi mettre toutes les chances de leur côté, et accorder entre eux des articles du programme manifestement contradictoires en présentant des partitions à deux fins qui puissent passer à la fois pour des oratorios ou pour des opéras, suivant que le jury sera d'humeur à couronner une œuvre de l'un de ces genres. C'est là du moins l'impression que nous avons emportée de l'ouvrage de M. Samuel Rousseau [Samuel-Rousseau]. Son *Mérowig*, bien qu'intitulé *drame lyrique*, semblerait, à la scène, avoir été écrit pour le concert; au concert il paraît devoir être entendu à la scène. C'est une partition à la fois trop et trop peu dramatique pour l'une ou l'autre de ces deux destinations. Voilà un des effets les plus convaincants de la mauvaise organisation du concours de la ville de Paris, et un exemple probant de la confusion d'idées que le souci de remplir son programme et de mériter le prix apporte dans l'esprit des concurrents.

La partition de M. Samuel Rousseau [Samuel-Rousseau], à part ce défaut dont il convient de ne pas le rendre seul responsable, est pleine de qualités qui en rachètent la défectueuse économie. Sur un poème d'un intérêt contestable et qui paraît avoir été écrit moins pour donner au sujet un développement logique que pour fournir // 604 // au compositeur les épisodes traditionnels en usage dans tous les opéras à grand spectacle depuis Meyerbeer: chanson à boire, chœurs de guerriers, de chasseurs, de laboureurs, cortège sacerdotal avec orgues et cloches obligées, cri de

guerre, serment, etc...sur un tel poème, M. Rousseau [Samuel-Rousseau] a écrit un opéra dont les bonnes pages dénotent un musicien consciencieux et très au courant de tous les procédés de son art.

Le premier acte de *Mérowig* comprend six scènes qui forment l'exposé du drame: la veuve du roi d'Austrasie, Brunnehild, plus connue sous le nom de Brunehaut, s'est réfugiée dans le palais des Thermes, attendant la venue de Hilperick, le Neustrien, le vainqueur de son époux; au commencement de l'action se place un chœur de femmes d'une bonne facture auquel succède un chœur de soldats qui rappelle quelque peu les ensembles guerriers de *Sigurd* comme allure et comme instrumentation. Bientôt Brunnehild paraît, et le fils du roi Hilperick, Mérowig, pris de pitié pour l'infortune de la reine, en même temps qu'enflammé d'amour pour sa beauté, lui déclare sa passion en un duo non sans chaleur et sans agrément mélodique. Cependant Hilperick et ses guerriers reviennent chargés des trésors du vaincu. Brunnehild est envoyée en exil.

Tout ce premier acte, malgré de réelles habiletés et le mérite des pages que nous venons de signaler, nous a laissé l'impression d'une musique quelque peu rétrograde au moins comme forme: non pas que nous jugions qu'il soit, à l'heure qu'il est, absolument impossible d'écrire des morceaux suivant les anciennes coupes en usage dans l'opéra (nous pensons au contraire qu'il vaudrait mieux, dans bien des cas, que nos musiciens ne se servissent pas des procédés de Wagner en les appliquant à tort et à travers), mais nous croyons que si ces formes ont des avantages sur lesquels il convient de réfléchir, au moins faudrait-il, en les employant, les // 605 // mettre au service d'idées personnelles, ce qui serait un excellent moyen de les faire passer. Or, c'est là le point faible de la conception de M. Rousseau [Samuel-Rousseau]: ses idées, bien qu'à coup sûr très honorables, ne sont ni originales ni saisissantes, et il se dégage de sa musique une sensation de *déjà entendu* qui aggrave en quelque sorte la caducité des formes dans lesquelles se meut son inspiration.

Le deuxième acte de *Mérowig* est, d'ailleurs, supérieur de beaucoup au premier: le divertissement qui accompagne la rêverie de la reine exilée à Rouen est une des meilleures choses de cette partition. Le duo de Brunnehild et de Mérowig, accouru auprès d'elle malgré la défense de son père, contient également de bonnes parties; enfin la bénédiction de l'évêque Pretextatus aux jeunes époux nous a semblé être la page la plus saillante de tout l'ouvrage: certes, l'épisode n'est pas neuf, mais on l'entend toujours avec plaisir, quand il est traité avec cette largeur et cette sûreté de main. Quant au reste de l'acte, ces chœurs de chasseurs, de laboureurs et de guerriers, ainsi que ce cri de guerre final, nous ont paru relever d'une rhétorique dramatico-musicale bien conventionnelle et, disons-le franchement, bien surannée.

Le troisième acte est certainement le plus dramatique et celui qui conviendrait le mieux à la scène. Le rêve de Mérowig, endormi dans la neige, est d'une heureuse expression musicale, ainsi que le chœur des paysans qui lui indiquent le chemin conduisant au palais de Brunnehild. M. Rousseau [Samuel-Rousseau] a fait preuve dans ces deux scènes et

dans celle qui termine l'ouvrage, entre Mérowig et Brunnehild, de qualités de compositeur de théâtre qu'il avait tenues trop cachées dans les deux actes précédents. Nous ne doutons pas que le dénouement de son œuvre ne paraisse, à l'Opéra, très vivant et très énergique. Malheureusement, il est à craindre que // 606 // l'ensemble de sa partition ne semble, à la représentation, bien languissant et monotone. Pour un drame lyrique, ce sont là des défauts que ne rachètent ni le savoir-faire ni même, certains exemples en font foi, l'originalité et la richesse du détail.

Le directeur du Grand-Théâtre, M. Porel, a monté l'œuvre de M. Rousseau [Samuel-Rousseau] avec tout le soin désirable. Un orchestre nombreux et discipliné, des chœurs pleins de vaillance, conduits avec habileté par M. Gabriel Marie, ont rendu la musique de *Mérowig* avec une ardeur et une conviction qu'il convient de louer sans réserve. Mlle Pregi, dans le rôle de Brunnehild, un peu tendu pour elle, nous a permis d'apprécier une fois de plus sa voix charmante et son excellente méthode. M. Gogny (*Mérowig*) est un chanteur plein de moyens et d'avenir. Quant à M. Auguez (*Hilperick*), son éloge n'est plus à faire: le plus grand succès de la séance a été pour lui.

Il y avait déjà plusieurs années que *l'Enfance du Christ*, de Berlioz, n'avait été exécutée intégralement. M. Colonne vient de donner plusieurs exécutions complètes de cette *Trilogie sacrée*, comme l'intitule l'auteur, dont une partie seulement, le *Repos de la Sainte Famille*, semblait décidément se populariser jusqu'ici parmi le public de nos concerts du dimanche. Et pourtant *l'Enfance du Christ*, bien que n'étant pas d'une inspiration aussi soutenue que la *Damnation de Faust*, renferme, elle aussi, des beautés de premier ordre. Berlioz s'y montre pénétré de cette grâce naïve et de cet attendrissement recueilli qui rappellent ce qu'on nommerait volontiers l'ingénuité mystique des vieux maîtres. Chose étrange, en écoutant ou en lisant cette page unique dans l'œuvre de Berlioz, ce n'est pas à la musique ancienne que l'on songe le moins du monde, mais bien plutôt à la peinture des primitifs. L'artifice archaïque de Berlioz dans // 607 // *l'Enfance du Christ* est, en effet, bien innocent et bien superficiel, heureusement pour lui et pour nous, car un pastiche authentique de la musique du dix-septième siècle nous eût certainement valu une œuvre assez plate, on ne peut en douter. On ne refait pas l'art d'une époque en se servant de ses formules, et ce n'est pas par là que cet art exerce encore son influence sur nous. Voyez plutôt la tentative de Mendelssohn dans ses oratorios: en usant des formes de Bach et de Haendel [Handel], il n'est arrivé à produire que des œuvres dont on ne peut, il est vrai, contester le mérite, mais qui n'en sont pas moins tout artificielles. Cette musique érudite est paralysée par son érudition même, et l'auteur, loin de nous donner la sensation d'un rajeunissement de l'art des vieux maîtres, ne fait qu'en remuer devant nous la poussière.

Consciemment ou non, Berlioz se garda de ces vaines résurrections: au lieu de ranimer la lettre, il se contenta d'interroger l'esprit, et ce n'est pas certes l'emploi continu des gammes du plain-chant et l'allure de complainte de certaines mélodies de *l'Enfance du Christ* qui purent jadis donner le change aux musiciens informés sur le génie de Pierre Ducre.

Bien plus, Berlioz a été servi, en cette occasion par son inhabileté même; la maladresse avec laquelle il exprime sa pensée n'est ici qu'une grâce de plus, et devient une qualité qui donne à son œuvre un charme et une candeur que bien des musiciens plus adroits auraient été impuissants à traduire. Berlioz est ainsi plus primitif qu'il ne pensait lui-même, en ce sens que cette gaucherie adorable de développement et d'écriture que l'on remarque, par exemple, dans le *fugato* précédant l'*Adieu des bergers*, est dans sa manière ordinaire et qu'il n'écrit pas autrement, alors même qu'il ne cherche pas à faire de l'archaïsme. S'il eût voulu, au contraire, s'inspirer véritablement des formes de la musique du dix-septième // 608 // siècle, il lui eût fallu auparavant perfectionner sa technique, car la musique ancienne est la plus savante de toutes, et il est bien probable que Pierre Ducré, s'il eût existé, aurait été un gaillard ferré sur la fugue et le contrepoint, très capable de trouver la musique de Berlioz fort mal écrite.

On ne se méprendra pas, sans doute, sur le sens de ceci. Nul plus que nous n'aime et n'admire Berlioz, et rien n'est plus loin de notre pensée qu'une censure pédantesque de sa manière et de son style. Nous l'avons dit naguère, à propos des *Troyens*, si Berlioz a rarement du talent, il a presque toujours du génie or, entre la correction du talent et l'inhabileté du génie, nous n'hésitons pas une seconde. Il y a maintenant, nous le savons, une foule de jeunes aligneurs de notes et de chevaliers du contrepoint quadruple qui regardent Berlioz du haut de leur science fraîchement acquise, et de leur wagnérisme d'hier ou d'avant-hier. Nous n'avons jamais été et nous ne serons jamais de ceux-là. Les défauts de Berlioz ne sont que relatifs, et ses qualités sont absolues: nous prenons cet homme de génie tel qu'il est, et nous ne perdons pas de vue que si chez lui l'expression est parfois inférieure à l'idée, l'idée part toujours d'une âme passionnée et sincère et d'un esprit profondément épris d'idéal. Quant à ses maladresses, vraiment par trop faciles à relever pour quiconque a poussé tant soit peu ses études musicales, nous laissons le soin de les censurer à ceux qui ne peuvent mieux se prouver leur supériorité qu'en découvrant des quintes de suite dans une symphonie de Beethoven.

La musique de l'*Enfance du Christ* est donc, selon nous, d'un archaïsme beaucoup plus apparent que réel, et l'explication que nous avons donnée à l'instant avait seulement pour but de montrer que cet archaïsme tenait davantage à la manière spéciale de Berlioz qu'à une prétendue inspiration des vieux maîtres. Tout au plus // 609 // trouve-t-on dans l'*Enfance du Christ* des tournures de mélodies populaires qui rappellent les vieux Noël's français; c'est la seule chose qui ait pu tromper les premiers auditeurs de l'*Adieu des bergers* sur l'antiquité de cette charmante inspiration. Tout, au contraire, dans l'*Enfance du Christ* porte l'empreinte d'une musique très moderne et particulière à Berlioz, comme procédé et comme développement. Voilà ce qu'il importait de définir, pour mettre en garde contre leur propre jugement certaines personnes que l'on entend encore s'exclamer sur le caractère «si délicieusement archaïque» de la musique de l'*Enfance du Christ*.

La première partie de l'ouvrage, intitulée le *Songe d'Hérode*, renferme les seules pages qui aient un caractère véritablement dramatique.

Nous aimons infiniment le très beau récit qui ouvre l'oratorio, avec son heureuse modulation finale d'une expression si inattendue et solennelle. Par contre, le dialogue du centurion et de Polydorus et la marche nocturne des soldats romains nous ont toujours semblé d'un pittoresque manqué et d'une musicalité douteuse. C'est un épisode assez enfantin dont le réalisme descriptif nous paraît à présent passablement vieilli. D'ailleurs, cette marche abonde en détails d'orchestre ingénieux qui en rachètent assez bien la faiblesse d'idée et les trop longues proportions.

Toute la scène du palais d'Hérode est admirable de sentiment tragique. L'air du roi surtout est superbe. Le souffle des terreurs de la nuit passe dans cette page d'une expression si sombre et si inquiète à la fois. Hérode implorant le sommeil et le craignant à cause des visions qu'il dresse devant lui, est dessiné là en traits grandioses et ineffaçables. Berlioz a rendu en grand artiste qu'il était l'angoisse du tyran appelant l'aurore qui dissipera les ténèbres où surgit l'obsédante apparition de l'Enfant-Dieu. Cet air est une des inspirations les plus saisissantes de *l'Enfance du Christ*.

La conjuration cabalistique des devins est encore un morceau descriptif, mais beaucoup mieux réussi que la marche nocturne: c'est un fragment d'une couleur orchestrale très pittoresque, comme Berlioz savait les écrire, bâti sur un rythme ternaire (à 7 temps) du plus curieux effet. La fin de cette scène, la résolution du roi de massacrer tous les nouveau-nés pour apaiser la fureur des esprits, et le chœur qui l'accompagne, sont d'un beau mouvement musical et d'une énergie fébrile admirablement appropriée à la situation.

Le duo de saint Joseph et de sainte Marie, avec l'intervention des anges leur prescrivant de fuir vers l'Égypte, s'enlève avec une netteté lumineuse sur le fond ténébreux de cette première partie. Ce gracieux tableau semble un lever d'aurore après la scène de violences qui précède. Berlioz a trouvé là des accents idylliques d'une tendresse et d'une sérénité qu'on n'eût certes pas attendues d'un romantique aussi farouche que l'était le compositeur de la *Symphonie fantastique* et du *Requiem*. Cette scène forme un contraste heureux avec celle qui se passe dans le palais d'Hérode.

La seconde partie, la *Fuite en Égypte*, est une des productions les plus achevées et les plus vraiment musicales qui soient sorties de la plume de Berlioz. Rien ici ne détonne. Pas un accent qui ne soit admirablement mesuré et en harmonie parfaite avec le sujet. Pas un détail qui ne soit charmant et naturel: l'introduction, qui dépeint l'assemblée des bergers autour de la crèche, les adieux et l'air exquis du récitant, sont connus de tous ceux qui fréquentent les concerts du dimanche; chacun a pu en admirer l'ineffable grâce et la quiétude tout évangélique. Ce sont là des pages dont le temps n'amoindrira pas la beauté, car elles ne contiennent aucun de ces éléments factices d'expression que les années détruisent si rapidement. Elles comptent parmi les plus belles de celles qui forment la fleur de l'œuvre // 611 // de Berlioz la scène d'amour de *Roméo et Juliette* et les grandes inspirations de la *Damnation*, des *Troyens* et du *Requiem*. Elles les égalent, si même elles ne les surpassent par leur simplicité.

La troisième partie, moins réussie à notre avis que les deux précédentes, contient encore des beautés supérieures. L'air du récitant en *sol dièse mineur* (sans sensible) est sans doute inférieur à celui qui le précède immédiatement, ou du moins paraît inférieur, mais combien il est encore heureux de coloris et de détails! Le duo entre saint Joseph et sainte Marie qui suit est également bien venu, et Berlioz retrace avec une réelle puissance d'émotion la détresse des voyageurs sacrés et leur épuisement; mais nous n'aimons guère ni les coups de timbale qui imitent le heurt de saint Joseph à la porte des Romains et des Égyptiens, ni la brutale réplique du chœur. Sans ce détail réaliste, la scène serait parfaite. Ainsi, traitée elle semble un peu trop théâtrale.

Dans la conclusion de l'ouvrage nous aimons surtout le dialogue du Père de famille et de saint Joseph. Quant aux deux chœurs d'Israélites qui encadrent cette scène, ils nous ont toujours paru un peu indécis comme forme et comme idées; au milieu de ces ensembles, le trio pour deux flûtes et harpes forme une sorte de divertissement épisodique d'une agréable sonorité, mais l'œuvre à ce moment est quelque peu languissante. Elle se relève une dernière fois par la dernière phrase du récitant et par le chœur qui termine: ce chœur, sans accompagnement, conclut dignement cette partition toute de mystère et de sérénité.

M. Colonne a monté *l'Enfance du Christ* avec tout le zèle et toute la conviction artistique qu'il met au service des ouvrages de Berlioz. C'est assez dire qu'il a conduit celui-ci au triomphe. Mlle Berthe de Montalant, MM. Manoury, Warmbrodt et M. Fournets, // 612 // qui a chanté admirablement l'air d'Hérode, ont eu à ses côtés leur part de bravos. MM. Douaillier et Gallois complétaient l'ensemble de cette excellente interprétation.

Pendant que M. Colonne jouait *l'Enfance du Christ*, M. Lamoureux faisait entendre la Neuvième Symphonie de Beethoven. On a sans doute remarqué combien les exécutions de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre se multiplient depuis deux ou trois ans. Est-ce un signe des temps? Est-ce un indice du progrès réel de nos capacités musicales? Toujours est-il que le public prend un goût de plus en plus marqué à la Symphonie avec chœur, et que des auditions qui naguère encore ne figuraient au programme de nos concerts qu'à titre pour ainsi dire exceptionnel, tendent à présent à entrer dans nos moeurs artistiques d'une manière plus courante. Nous voyons s'approcher le moment où l'on joindra la Symphonie avec chœur à ses aînées et où on la jouera aussi fréquemment. Est-ce un bien? est-ce un mal? Il serait difficile de se prononcer, mais nous pensons qu'il vaudrait mieux garder à cette grandiose conception son caractère d'ouvrage en dehors et au-dessus de toute musique symphonique, en l'entourant à chaque exécution d'une sorte de solennité particulière.

M. Lamoureux a apporté dans l'exécution de la Symphonie avec chœur tout le fini et toute la précision dont il est coutumier; le scherzo, notamment, a été joué avec une délicatesse et une vigueur merveilleuses. L'incommensurable finale, si complexe, et par instants si périlleux pour les voix et pour l'orchestre, a été également rendu avec une audace et une

fermeté d'expression remarquables. Mais pourquoi cette malencontreuse substitution du mot *liberté* au mot *joie*, dans le texte de l'Ode de Schiller? La Neuvième Symphonie n'a pourtant pas été écrite pour fêter le centenaire de 89, et c'est // 613 // une étrange méprise de feu Victor Wilder d'avoir voulu faire de Beethoven un émule de Bartholdi, le sculpteur de la *Liberté éclairant le monde*. Le mot *joie* nous paraît avoir un sens d'une bien autre portée philosophique que le mot *liberté*, et nous n'avons jamais pu nous empêcher de le comprendre dans la Neuvième Symphonie autrement que suivant la belle définition qu'en donne Spinoza [Spinoza]: *La joie est une augmentation de la puissance d'agir*. Cela nous paraît donner au finale de l'œuvre capitale de Beethoven une signification suffisamment profonde et qui jette une lumière éclatante sur la Symphonie tout entière. Beethoven, il est vrai, était républicain d'opinion, mais il était humanitaire et déiste de sentiments, ne l'oublions point. Si le mot *joie*, d'ailleurs, a paru, au traducteur de l'Ode de Schiller, trop frivole et trop superficiel, il aurait dû se souvenir de ce passage des Lettres de Sénèque où le philosophe écrit à Lucilius: «Croyez-moi, la véritable joie est une chose sérieuse.»

En même temps que la Neuvième Symphonie, M. Lamoureux nous a joué le *Venusberg*, de Wagner, et l'*España*, de M. Emmanuel Chabrier: ces deux morceaux ont retrouvé leur succès habituel. Nous avons eu aussi la primeur d'une ouverture symphonique de M. Estaview, un jeune compositeur russe. Cette ouverture est d'un bon développement, mais manque un peu de chaleur et d'intérêt. Elle rappelle d'ailleurs le style du maître de l'auteur, M. Rubinstein, lequel rappelle Mendelssohn, lequel...mais n'allons pas plus loin!

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE
Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages etc.
Day of Week: Saturday
Calendar Date: 24 DÉCEMBRE 1892
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: TOME VII
Year: 1^{er} ANNÉE
Pagination: 602 à 613
Issue: Livraison du 24 décembre 1892 (31^e livraison)
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE
Subtitle of Article: MÉROWIG. LES CONCERTS
Signature: Paul Dukas
Layout: Internal main text