

Rouge, Olympia, Scala, Casino de Paris, et l'ex-Moulin de la Galette... Rien n'y manque.

De jolies poses de Lise Fleuron... Trois Anna Held enfantines...

La Cavalleri, boudeuse, sérieuse et svelte, semble une « Dame-aux-Camélias » que l'on aurait privée de dessert... si jolie qu'on lui pardonne presque de chanter en costumes voyants sur des scènes non subventionnées, au lieu, gentiment, avec un simple costume tailleur tout uni, de passer dans la rue un jour que n'ayant rien à faire, on pourrait occuper toute son après-midi à la suivre avec des rêves minces... (« C'est tout ? » demande une lectrice impatiente. — « Chère Madame, on ne fait pas tout ce qu'on rêve ! »)

Les Sisters Hengler — avec leurs jolis cous longs et souples — si bien qu'il faut absolument que je les compare à des fleurs sur tige — sont ce que j'ai vu de mieux comme danseuses anglaises « sérieuses ». Frêles aussi comme... comme... toujours comme des fleurs...

Et pour terminer, Messieurs et Dames, la « collection des albums parus » c'est un médaillon de Mademoiselle Renee Maupin — médaillon qui ne rend d'ailleurs ni le caractère de sa parfaite beauté, ni son charme unique, ni... je m'arrête avant que vous ne vous aperceviez que j'en suis « éperdument épris »...

JEAN DE TINAN.

MUSIQUE

Gustave Robert : *La musique à Paris 1896-1897*, Delagrave, 3. 50.
— Maurice Kufferath : *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, de R. Wagner, Fischbacher. — Jacques Cox : *Les Maîtres chanteurs*, de Richard Wagner, Etude musicale et littéraire, Fischbacher.

Le livre de M. G. Robert nous parle de concerts qui ont eu lieu il y a un an déjà, et il semble qu'il soit un peu tard pour en discuter les appréciations. Cependant le répertoire de nos chefs d'orchestre varie peu, et les numéros de leurs programmes de 97 sont encore d'actualité en 98. Après son beau-père, M. Chevillard nous a, lui aussi, fait entendre la *Tbamar* de Balakirew, et il est temps encore de demander à M. G. Robert pourquoi « il est difficile de passer sur la forme de cet ouvrage ». On peut aussi l'interroger au sujet « des réserves qu'il convient de faire sur certains procédés de développement de la *Symphonie de Franck* », œuvre admirable qui sera toujours d'actualité. Dans la longue étude, toute hérissée de mots techniques, qu'il lui consacre, M. Robert en effet ne formule pas ces réserves d'une manière bien

distincte. Et cependant il ne craint pas d'entrer dans les détails, il dissèque chaque morceau à la manière d'un professeur de composition en présence de ses élèves. Malheureusement, son enseignement est un peu confus, et, il faut l'avouer, fourmille d'erreurs. Qu'est-ce que ce thème-type qui, d'après lui, reparait dans toutes les parties de la symphonie ? Celui auquel il assigne ce rôle est absent de la seconde, et il est impossible de comprendre comment M. Robert parvient à l'y découvrir. L'analyse de cette seconde partie est du reste, par suite de fautes d'impression, nous voulons l'espérer, fort peu cohérente. Le 2^e thème y prend la place du 1^{er}, et si *bémol majeur* est confondu avec *si bémol mineur*. Comment ensuite ne pas s'étonner devant cet étonnement : « il est curieux que dans cette seconde partie on ne trouve pas les mêmes combinaisons symphoniques que dans la première » ; et devant cette affirmation : « il est rare qu'il y ait développement. » Il est vrai que, pour M. Robert, le moindre dessin accessoire, le plus fugitif développement mélodique assume le rôle de thème. Tout, pour lui, devient exposition ; aussi fait-il à Franck le singulier reproche, qui étonnera ceux qui, si souvent, ont accusé le maître de manquer d'idées, d'en introduire trop dans ses morceaux. (Ajoutons qu'il découvre le même défaut dans le prélude de *Parsifal* et dans la Symphonie en *ut mineur* de M. Saint-Saëns.)

Quant au rappel des motifs principaux dans le finale, il lui paraît imité de Beethoven et de Wagner. Comment M. Robert n'a-t-il pas vu qu'il n'y a aucune analogie entre la simple citation faite au début du finale de la symphonie avec chœur, et le retour d'idées qui, chez Franck, se mêlent à la trame symphonique, et deviennent nouveaux éléments de développement ? En outre M. Robert ignore-t-il le trio en *fa dièse*, écrit en 1840, où le maître français (liégeois encore à cette époque) a en quelque sorte inauguré le système du *leitmotiv* symphonique, auquel il est resté fidèle toute sa vie, tandis que Wagner, inconnu encore, inaugurerait de son côté le *leitmotiv* appliqué au drame ?

En résumé, l'analyse de M. Robert se borne à une nomenclature très arbitraire de thèmes ; marchant pour ainsi dire à la découverte, il note au passage ce qu'il rencontre. Mais du plan si simple et si frappant adopté par le musicien, du rôle prépondérant de la tonalité, de la construction particulière du second morceau où à trois brèves mesures à $\frac{3}{8}$ se superpose la primitive mesure à $\frac{3}{4}$ il n'est pas question. Et cependant M. Robert ne craint pas les termes précis, bien qu'il les emploie souvent comme au hasard. C'est ainsi que les mots « contre-sujet » et « réponse » passent sous sa plume sans paraître représenter pour lui un sens bien défini, et qu'il

parle quelque part de « la strette du mouvement » (?).

C'est le droit de chacun d'aimer ou de ne pas aimer une œuvre, nous ne tenterons donc pas de discuter avec M. Robert au sujet du prélude de *Parsifal* auquel nous avons vu qu'il reproche la multiplicité de ses thèmes, et « l'absence de développement », tout en voulant bien concéder « qu'il n'ira pas jusqu'à prétendre que la manière dont il est traité constitue une réelle défectuosité ». Libre à lui, également, d'estimer que dans la scène du Vendredi-Saint « l'orchestre, se suffisant seul, les paroles qui sont greffées sur sa trame ne peuvent qu'en contrarier les belles lignes mélodiques ». Mais nous lui demanderons où se trouve la « Ballade de Mime » ?...

Depuis qu'il est question de *leitmotiv*, les musicographes se sont appliqués à en voir partout, et on ne peut se figurer avec quelle ingéniosité des rapprochements ont été parfois imaginés auxquels les auteurs n'avaient aucunement songé. M. G. Robert est le premier, cependant, croyons-nous, qui ait découvert dans la IX^e Symphonie « des ébauches du thème final, dans le premier temps (partie en *ré majeur*) ».

Plus loin, au cours d'une sérieuse analyse des concerts Nikisch, nous rencontrons encore de bien singulières expressions. Au sujet de *Tristan*, « le mouvement, nous est-il dit, a été bien supérieur (?) à celui qui est de coutume chez nous ; même on peut le trouver exagéré pour le début ». — De quelle supériorité s'agit-il ? — Et à propos du « motif du coffret » (?) il est question de « deux croches et une double croche qui viennent s'abattre sur un accord de septième dominante avec tonique diézée (?) ».

L'emploi des termes techniques est décidément bien dangereux pour ceux qui n'en connaissent pas nettement le sens. On risque de provoquer le sourire des professionnels, et il n'est pas prouvé qu'une érudition apparente en impose beaucoup aux amateurs.

Quoi qu'il en soit de ces critiques, le livre de M. Robert contient de nombreux documents utiles à consulter, des pages où, se contentant de noter ses impressions, l'auteur a souvent rencontré l'expression juste pour les caractériser et les faire partager, enfin une étude documentée sur l'art du violoniste, à propos d'Ysaye. Il faut signaler aussi, à l'honneur de M. Robert, que contrairement à la plupart de ses confrères il s'occupe des œuvres de musique de chambre ; il nous parle des quatuors de MM. d'Indy, Ropartz, Debussy... et la préoccupation de cet art si élevé prouve, plus que les analyses didactiques, un réel sentiment de musicien.

§

Ecrire un nouveau livre sur les **Maîtres Chanteurs**,

après tous les commentaires, toutes les explications gloses ou analyses qu'a fait éclore cet ouvrage depuis son apparition il y a trente ans, peut paraître une entreprise téméraire. M. Kufferath l'a tentée cependant, et avec succès. Sans doute son récit de la comédie lyrique de Wagner et son étude de la partition ne nous peuvent rien révéler de très nouveau. Mais, de même que pour *Lobengrin*, *Tristan*, *la Walkyrie*, *Siegfried*, et *Parsifal*, il a su réunir sur la genèse de l'œuvre, et sur toutes les phases de sa composition, des anecdotes (ce qu'il y a de plus précieux en toute histoire) et des documents dont plusieurs étaient inconnus. Puis il nous fait assister à la première représentation à Munich en 1868, et à celle de Bruxelles en 1885, sur laquelle, en bon patriote, il insiste particulièrement. Avec cruauté, il rappelle en passant à M. Bellai-gue l'article fameux où le critique de la *Revue des Deux-Mondes* se montra si mauvais prophète quand il déclara que jamais public français n'admettrait une œuvre pareille; il parle ensuite de l'exécution de 1888 à Bayreuth, et passe bien légèrement, il faut le reconnaître, sur celles de Lyon et de Paris en 1897, les meilleures cependant qui aient été données en langue française. Mais tous ces renseignements se trouvaient déjà, épars, en de nombreuses publications, et, sans leur rien révéler, ne pouvaient pour la plupart des mélomanes wagnériens que raviver de récentes et personnelles impressions.

Où M. Kufferath se montre plus instructif, c'est quand il nous parle des poètes et musiciens qui, avant Wagner, ont élu Hans Sachs pour héros de leurs ouvrages. Les pages consacrées au drame de Deinhardstein et à l'Opéra-Comique de Lortzing sont du plus vif intérêt; il en est de même de celles où, d'après Wagenseil, nous sont révélés les rites des anciennes guildes, et où même sont cités quelques vieux chants de maîtrise. Dans l'étude musicale on trouvera aussi de fines remarques sur le *lied*, sur son rôle spécial dans les *Maîtres Chantours*, sur les ensembles et sur les chœurs. L'archaïsme dont Wagner a su donner ici la couleur sans tomber dans le pastiche est également indiqué d'une manière très ingénieuse, ainsi que son souci constant d'unité et de symétrie, démontré autant par le parallélisme des scènes entre elles que par la filiation des éléments thématiques.

Au point de vue technique, nous devons cependant relever une erreur que déjà a commise M. Schuré. Les deux éminents musicographes wagnériens, et beaucoup d'autres avec eux, croient que le célèbre final du 2^e acte est une fugue. Il n'en est rien. Parlant du thème de *bastonnade*, qu'il appelle : thème de fugue, M. Kufferath dit: « Tantôt dans les dessus, tantôt à la basse, prenant pour contre-sujet et réponse ici la

première période de la sérénade (44 a), plus loin la deuxième (b) ou encore la troisième, la fugue se poursuit à l'orchestre... » Cette phrase seule démontre l'erreur de M. Kufferath ; énoncer en effet que le thème 44 sert de réponse au thème 45, c'est prouver qu'il n'est pas question à proprement parler de fugue, ou c'est méconnaître la structure particulière de cette forme de l'art musical. En outre, le contre-sujet étant la partie qui accompagne (1) le sujet, on ne peut dire ici que ce thème 44 (la sérénade) assume le rôle de contre-sujet du thème 45 (la bastonnade) à moins que accompagner ne signifie marcher avant ou après, et non en même temps — ces fragments de thèmes étant exposés successivement.

Il y a ici entrées canoniques, imitations, style fugué... mais non pas fugue.

On pourrait discuter aussi certaines dénominations de motifs, demander à l'auteur ce qu'il entend par : *thème doux et fort* (au début de la troisième scène), et pourquoi il qualifie de *rythme polka* la phrase à 3/8 (plutôt valsante) de Beckmesser dans la scène avec Sachs au troisième acte. On pourrait surtout s'étonner qu'un ouvrage aussi sérieux, aussi complet, d'une lecture aussi instructive et intéressante de toute manière, observe au sujet de la traduction d'Ernst un silence presque absolu. M. Kufferath, qui personnellement a tant contribué à la diffusion de l'idée wagnérienne, sait bien cependant apprécier, nous en sommes convaincus, l'œuvre de notre confrère si regretté.

§

M. Jacques Cor s'occupe, lui aussi, des *Maîtres Chanteurs*, mais il se contente de noter quelques impressions personnelles. « On a tant écrit, nous dit-il, sur Richard Wagner, nous sommes inondés d'une telle masse de documents touchant chacune de ses œuvres, qu'il m'a paru meilleur de dire bonnement ce que j'ai senti, au lieu de répéter, moi centième, des choses sues de tout ceux qu'intéresse cet art. L'impressionisme, discutable en matière de critique littéraire, me paraît seul de mise dans l'analyse des œuvres musicales, et le sentiment seul est fécond. »

Malgré son sous-titre, nous ne trouvons donc pas en réalité dans cette brochure une analyse musicale et littéraire. Nous rencontrons des opinions, simplement énoncées. Nous nous refusons à admettre quelques-unes d'entre elles ; à M. Cor, comme à M. Kufferath, nous ferons observer que le final du second acte n'est pas une fugue. Nous lui dirons aussi que nous ignorons pourquoi il déclare le second renversement de l'ac-

(1) Les Allemands le dénomment *Comes*.

cord de quinte augmentée : accord saugrenu. Ensuite nous ne pourrions qu'approuver absolument ses remarques très justes sur la différence entre la gesticulation et l'action si souvent confondues, et de nombreux passages où très finement est transcrite la spéciale émotion qui émane de certaines scènes des *Maîtres Chanteurs*.

PIERRE DE BRÉVILLE.

CHRONIQUE DE BRUXELLES

E finita la commedia! Avec une unanimité qui ne correspond certes pas au vœu des artistes, le jury chargé de décerner le prix quinquennal a frustré M. Emile Verhaeren de la minime indemnité pécuniaire qui lui revenait comme à un des poètes les plus probes, et les plus désintéressés de ce temps.

La chose était prévue. Dès la nomination du jury celui-ci s'était déjà prononcé. Les jurés qui remplacèrent les démissionnaires ou les morts appartenaient au même monde de fonctionnaires, de professeurs et de journalistes que ceux-ci; c'est-à-dire à une sorte de tiers-état de lettres, monde timoré et opportuniste, ennemi des innovations et des initiatives.

Ces messieurs ne cachèrent pas leur sentiment. Ils ne se réunirent et ne délibérèrent que pour la forme. Cette fois, contrairement à ce qui s'était passé pour le dernier prix quinquennal, le gouvernement conservateur — oh combien! — avait soigneusement éliminé de ce jury tout lettré, fût-il professeur d'université de l'Etat, suspect de sympathie pour les *docteurs*, les apporteurs de neuf.

Il ne s'était adressé qu'aux plus routiniers et aux plus conformes des messieurs Petdeloup du monde de l'enseignement dit supérieur. Ainsi il s'était bien gardé de recourir à M. Wilmotte, le « rapporteur » de l'autre fois, qui avait montré dans son compte-rendu des travaux du jury un esprit ouvert sinon acquis aux tentatives nouvelles.

Il fallait éviter à tout prix que les cinq mille francs fussent octroyés à un rueur dans les rangs, à un contempteur des pasticheurs et des recommençards. M. Wilmotte n'était pas bien redoutable cependant. Il n'est même pas dit qu'il se fût prononcé pour Emile Verhaeren. Ne lisait-on point dans son rapport à propos du puissant poète cette phrase pleine de réserve : « A partir de 1888, M. Verhaeren a abdiqué l'intelligible au sens vulgaire du mot; il s'est réfugié dans l'inaccessible, ou du moins il a hérissé les abords de sa retraite pour en écarter la foule des esprits modestement littéraires. » Mais M. Wilmotte n'a pas semblé assez modestement littéraire aux académiciens (académiciens qui ne sont pas même