

s'est exprimé, devant un appareil de T. S. F., et je n'ai pu recueillir ses paroles.

P.-P. PLAN.

MUSIQUE

Opéra: *La Damnation de Faust*. — Concert de la Société des Etudes Mozartiennes. — Orchestre Symphonique de Paris: *Bacchus et Ariane*, de M. Albert Roussel. — Concerts Lamoureux: *Ophélie*, de M. Ed. Bondeville. — Concerts Straram: *Concerto*, de M. E. Bozza. — Sur Henri Duparc.

Convient-il de porter au théâtre l'ouvrage de Berlioz que nous avons l'habitude d'entendre au concert? Bien que Berlioz songeât à la scène en l'écrivant, les précédentes tentatives avaient paru des trahisons: toute la poésie, tout le rêve s'évanouissaient par la matérialisation des personnages dont nous ne voulions connaître que la voix, et dont nous voyions, malgré nous, la forme humaine, le costume, la gaucherie durant de longues scènes immobiles; à l'immatérialité, à la fantasmagorie des tableaux sonores comme le « Chant de la fête de Pâques » arrachant Faust à sa méditation mortelle, comme la « Course à l'Abîme », ou comme la « Marche de Rakoczy », une mise en scène trop précise n'ajoutait qu'un peu de confusion. Autant de raisons de penser que l'adaptation théâtrale de **La Damnation de Faust** ne pourrait jamais être qu'un sacrilège. Et pourtant l'étonnante réussite de M. Jacques Rouché à l'Opéra me semble avoir triomphé de tous ces arguments.

Il s'agissait de la plus difficile des entreprises, puisqu'il fallait vaincre l'opinion reçue et que les expériences précédentes avaient si bien justifiée, à savoir que *la Damnation de Faust* devait rester au concert. Mais c'est sans doute cette difficulté préjudicielle qui a séduit l'excellent metteur en scène qu'est M. Rouché. Le problème consistait à nous donner une illustration visuelle de la partition, une série d'images se déroulant sans ralentir la marche du drame. En outre, il fallait que ces tableaux et ces images, sans prendre jamais une part excessive de notre attention, sans nous détourner d'écouter et sans nous obliger à trop voir, restassent simplement complémentaires de la musique et la suivissent pas à pas, pour renforcer le sens sans le jamais fausser. Et c'est ce qui a été réalisé exactement, en effet.

Le théâtre comporte deux plans : le premier, qui est au *proscenium*, est constitué par le plancher même de la scène; le deuxième, qui est à deux ou trois mètres de la rampe, est surélevé d'un mètre cinquante. Des escaliers, à chaque extrémité, permettent aux personnages de passer de l'un à l'autre. Des rideaux noirs les isoleront au besoin, limitant le cadre selon les exigences du drame. Parfois les deux plans seront utilisés séparément, parfois simultanément. Des choristes et des figurants se grouperont sur l'inférieur (comme pour le menuet des Follets); d'autres fois, c'est sur le plateau supérieur qu'ils se tiendront (comme dans la scène de la taverne d'Auerbach), ou bien encore c'est derrière qu'on les fera défiler, en prenant soin de laisser dépasser seulement les armes et les bannières qu'ils portent, comme pendant la marche de Rakoczy dont l'effet est saisissant. Et tout cela est plein d'ingénieux détails, de trouvailles très curieuses. Beaucoup de scènes qui, jusqu'alors, n'étaient jouées qu'à l'aide des « trucs » les plus vieillissés et par les moyens les plus grossiers, s'en trouvent renouvelées. Point de trompe-l'œil plus ou moins réaliste, mais une évocation constante et poétique, une suggestion nuancée comme la musique elle-même, par l'effet des éclairages appropriés et des changements à vue.

Sur la toile de fond sont projetés des paysages qui, changeant selon le déroulement de l'action, commentent le poème. Ainsi, lorsque Faust songe devant la nature rajeunie au premier souffle du printemps, des arbres en fleurs apparaissent comme sur une énorme estampe; des forêts verdissantes, des plaines où lèvent les premières pousses, et tout cela stylisé, pas assez précis pour franchir la limite incertaine qui sépare le rêve de la réalité. Et de même, lorsque le docteur, après avoir quitté les riantes campagnes, se retrouve dans sa maison du nord de l'Allemagne à la veille de Pâques et que le chant des cloches le tire des tristes pensées où il s'enfonce, le chœur religieux est commenté par la projection d'une immense nef gothique d'où semblent monter les paroles d'espoir : « Christ vient de ressusciter... »

La lumière joue un rôle essentiel dans cette mise en scène si nouvelle, d'abord parce qu'elle permet ces projections d'un effet surprenant, puis ses oppositions avec l'ombre offrent

aussi des ressources très variées. Dans la scène des follets, par exemple, le théâtre est dans l'obscurité complète, mais des danseurs, dont les mains et quelques mèches de cheveux sont phosphorescentes, promènent sur ce fond de nuit des « lueurs malfaisantes », tandis que les « ménétriers d'enfer » marquent la cadence.

La course à l'abîme est non moins saisissante : des visions d'apocalypse sont projetées sur le fond, mais demeurent assez imprécises pour que l'effet terrifiant ne soit jamais gâté par quelque détail. Sur le plateau surélevé du deuxième plan, les chœurs sont groupés au pied de la croix. Et celle-ci, devenue lumineuse, s'abat sur les fidèles quand passent, dans leur galop d'enfer, les deux cavaliers.

Mais il faudrait tout citer : la taverne d'Auerbach, grouillante et bariolée, estampe mouvante comme la fugue sur l'*Amen* de la Chanson du rat; le songe de Faust et le ballet des Sylphes. L'épisode de Marguerite se déroule dans un décor qui n'occupe qu'un tiers de la scène exhaussée, flanqué de deux tours appartenant aux remparts où, tout à l'heure, défilaient soldats et étudiants. Ainsi tout se relie, lieux et action. Nous voyons d'abord l'extérieur de la maison, puis le décor devient transparent et c'est la chambre elle-même que l'on distingue. Nous y suivons Faust qui se cache en attendant l'arrivée de Marguerite. Tout à l'heure, après la scène d'amour, les voisins, « éveillés par les chants, accourront, désignant la maison aux passants », et c'est par l'escalier des tours qu'ils surgiront, lanterne à la main.

Pour le Pandæmonium, il eût mieux valu, sans doute, ne pas faire paraître les personnages d'une manière aussi nette sous les lumières rouges de l'Enfer. Mais bientôt s'apaisent « les grincements de dents de ces tourmenteurs d'âmes » et nous suivons au Ciel, dans un décor botticellien, Marguerite pardonnée.

Il convient de louer sans réserves l'effort accompli à l'Opéra. La tentative est neuve. Elle enrichit le théâtre de procédés jusqu'alors réservés au cinéma. Elle ouvre une voie où certainement d'autres suivront M. Jacques Rouché. La reprise de *la Damnation de Faust* restera une date mémorable.

Ce n'est point seulement par la nouveauté de la mise en

scène qu'elle s'impose à l'admiration : tout le personnel de l'Opéra se montre plein de zèle. M. Philippe Gaubert, tout d'abord, se dépense généreusement depuis la première mesure jusqu'à la dernière. Il communique à l'orchestre une flamme romantique du plus bel éclat. On voulut bisser la marche de Rakoczy, et longuement on acclama le chef qui en avait donné une interprétation fulgurante. Au baisser du rideau, son succès personnel fut triomphal. Les chœurs, comme l'orchestre, ont droit aux plus vifs éloges. Mlle Marise Ferrer est une Marguerite dont la beauté, la grâce et la voix conquièrent les spectateurs comme elles séduisent Faust. Elle chante en perfection les deux airs — si célèbres — du rôle : la ballade du roi de Thulé et « D'amour, l'ardente flamme consume mes beaux jours ». Elle concourt à former avec MM. Georges Thill et Pernet un trio vocal de premier ordre. Dans l'invocation à la nature, M. Georges Thill s'est surpassé. Son timbre est d'une merveilleuse qualité. M. Pernet chante et compose le rôle de Méphistophélès d'une manière inoubliable. M. Narçon est un Brander à la voix profonde, qui détaille excellemment les couplets du rat.

§

Les *Litaniæ de Venerabili altaris sacramento* formaient la pièce principale du programme qui nous fut offert à la dernière séance de la **Société des Etudes Mozartiennes**. Ces litanies ont été écrites en mars 1776 sur un texte qui n'est pas celui de la liturgie romaine, mais qui était probablement en usage chez les Bénédictins de Salzbourg. Elles sont très développées, comprennent des chœurs, des soli pour ténor, basse, soprano et contralto, et une partie d'orchestre importante. Non seulement l'unité de la composition est assurée par son assise tonale, mais encore par son caractère thématique, chacun des numéros offrant, à ce point de vue, une étroite parenté avec les autres, en dépit des variations de mouvement. Sans avoir l'importance de la *Messe en ut mineur* qui nous fut révélée l'an dernier, ces *Litanies du Saint Sacrement* se classent parmi les grands ouvrages religieux du maître : on y trouve cette grâce exquise qui reparaitra dans certaines pages des *Noces* et de la *Flûte enchantée*, et puis aussi cette profondeur soudaine, ces accents pathétiques,

mais toujours voilés de pudeur. Tout cela est fort profane, direz-vous. Non. La spiritualité de cette musique est, selon le mot très juste de M. Henri Ghéon, « juvénile ». Mozart « rit aux anges » quand il écrit ces litanies. Et si vous doutiez de la sincérité de sa foi, le *Lacrimosa* que nous avons entendu à la même séance vous convaincrerait bien vite. Je ne sais rien de plus troublant que cette admirable prière, jaillie d'un musicien de vingt-cinq ans : il y a là tant de douleur humaine et tant d'espérance divine, tant de lumineuse certitude et de tendres consolations, tant de génie et si peu d'artifice, que l'on s'étonne d'un pareil miracle. Mozart avait écrit ce *Lacrimosa* pour un *Requiem* qu'il n'acheva jamais. Il oublia sans doute ces feuilles et ne se soucia même point de mettre le texte sous les portées : un mot, le premier, et puis, une ou deux lignes plus loin, un deuxième, comme un jalon, pour marquer l'accent de la mélodie... M. Félix Raugel, pieusement, sûrement, a terminé la besogne interrompue par le laborieux nonchalant Mozart, et réalisé la basse chiffrée que celui-ci, négligemment, avait quand même notée. Cette courte pièce est un grand, un très grand chef-d'œuvre.

Quant au motet *Inter natos mulierum*, c'est un ouvrage antérieur de douze années au *Lacrimosa* : Mozart n'avait que treize ans lorsqu'il le composa pour célébrer, en l'honneur d'un père bénédictin de ce nom, la fête de saint Jean-Baptiste. Il respire la joie. Le *Kyrie* (K. 341) qui, avec le duo *Sub tuum præsidium*, complétait le programme, fait partie d'une messe de *Requiem* inachevée. Il est de vastes proportions et d'une architecture admirable.

Mme Octave Homberg, dont le zèle et la foi mozartienne animent toujours ces beaux concerts, M. Félix Raugel, chef d'orchestre digne des chefs-d'œuvre qu'il dirige, Mmes A.-M. Guglielmetti et Monna Sangor, MM. Frédéric Anspach et Georges Bouvier, les chœurs et l'orchestre de la Société, doivent être grandement félicités, car on sait quel effort exige une semblable réussite.

§

Le ballet dont M. Albert Roussel écrivit la musique sur un scénario de M. Abel Hermant fut donné à l'Opéra il y a deux ans. Nous retrouvons au concert **Bacchus et Ariane**

(dont chacun des deux tableaux forme une suite d'orchestre), car le concert recueille naturellement les ouvrages que le théâtre, pour des raisons étrangères à la musique, laisse en sommeil. Et *Bacchus et Ariane* viennent ainsi rejoindre *la Péri*, *la Tragédie de Salomé*, *Daphnis et Chloé*, et le *Festin de l'Araignée*; il n'est nul besoin d'être prophète pour leur prédire un succès aussi durable. La partition est, en effet, de celles qu'imposent les qualités les plus brillantes et les plus solides à la fois. Elle renferme telles pages, comme les « jeux des éphèbes et des vierges » et comme « la danse du labyrinthe », ou encore comme la « danse d'Ariane endormie », qui seront bientôt aussi fameuses que les épisodes du *Festin de l'Araignée*. Et il faut souhaiter d'entendre bientôt la seconde suite, car on garde du Sommeil d'Ariane, de l'entrée du thiasse et de la Bacchanale un souvenir plein de regrets. M. Ch. Munch a conduit cette belle œuvre avec beaucoup de vaillance. Au même concert on applaudit une pianiste vraiment hors de pair, Mlle Ania Dorfmann, qui joua le *Concerto en sol mineur*, de Mendelssohn, en grande artiste.

§

M. Emmanuel Bondeville est l'auteur du *Bal des Pendus*, et le *Bal des Pendus* a laissé dans la mémoire des habitués des Concerts Lamoureux le souvenir d'un ouvrage fort original. Il est dangereux d'être hissé d'emblée, dès la première audition publique, sur le pavois : on attend beaucoup de ceux à qui cet honneur échoit et il ne manque point de gens qui guettent la défaillance. L'épreuve redoutable du second ouvrage a été favorable à M. Bondeville. Son **Ophélie**, tirée d'une pièce de Rimbaud comme le *Bal des Pendus*, forme avec *Marine* et le *Bal* un triptyque dont elle est le volet central. La première partie, avec ses sonorités et ses rythmes liquides, évoque l'image de l'héroïne flottant « comme un grand lys »

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles...

Dans la seconde, qui est un *scherzo*, sont traduites les aspirations d'Ophélie, son désir de libération; et dans l'andante final, Ophélie, fantôme blanc, repose au milieu des fleurs. M. Albert Wolff a donné en perfection cette poétique

image sonore de l'héroïne shakespearienne. M. Emmanuel Bondeville peut attendre avec confiance l'exécution intégrale de son triptyque.

M. E. Bozza, non moins bien traité par M. Straram que M. Bondeville par M. Wolff, nous a révélé un **Concerto** pour *violon, alto, violoncelle et orchestre à vent* qui est aussi un ouvrage plein de qualités de toutes sortes. Le compositeur a trouvé d'ailleurs en MM. J., P. et E. Pasquier trois interprètes de premier ordre. Mais il leur a donné de quoi mettre en relief leur valeur : sa réussite a été complète et son triomphe mérité.

§

M. Rhené-Baton veut bien rectifier une erreur que j'ai commise **à propos de Duparc**. Ce n'est pas en 1885, comme je l'écrivais, que Duparc a quitté Paris, mais en 1905 : « Son expatriation était motivée par la loi de séparation. Je me rappelle fort bien, ajoute M. Rhené-Baton, lorsque je m'étonnais de sa décision, qu'il me dit ces paroles : « Je ne puis » rester dans un pays qui a fait la loi de séparation des » Eglises et de l'Etat. » C'est cinq ou six mois après le vote de cette loi qu'il quitta la France après avoir vendu sa belle collection de tableaux.

« Il est exact, poursuit M. Rhené-Baton, que Duparc n'a plus rien composé depuis 1885, mais, à l'époque où nous nous réunissions chez lui, il avait transcrit pour deux pianos (pour Ricardo Viñès et pour moi) les trois *Chorals* de Franck et son *Cantabile*. Ces œuvres ont été éditées chez Demets et appartiennent maintenant au fonds Eschig. Il avait également transcrit pour deux pianos quelques œuvres de Bach, mais je crois que ces transcriptions sont restées à l'état manuscrit... »

RENÉ DUMESNIL.

L'ART A L'ETRANGER.

Un grand artiste régional : Bohumir Jaronek. — Ce qui fait la force et la vraie gloire d'un pays, c'est, plus que la forme de son gouvernement, la santé morale de sa population, la fierté au travail de ses artistes et les chefs-d'œuvre en lesquels se résume leur vie. Je ne sais pas de plus noble