

LE MERCURE

MUSICAL

Sommaire

RICCIOTTO CANUDO	<i>Origine de la Danse et du Chant.</i>
JEAN MARNOLD	<i>Cloches.</i>
RAYMOND BOUYER	<i>Impressions musicales.</i>
ROMAIN ROLLAND	<i>L'Opéra populaire à Venise.</i>
MARTIAL TENEO	<i>Miettes historiques.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, Jean Poueigh, Colette Willy : *Les Concerts.* — **Louis Laloy** : *Les « Pêcheurs de Saint-Jean » à l'Opéra-Comique.* — **Raoul Davray** : *Le Théâtre en province.* — **A. G. et L. L.** : *Correspondance à propos d' « Armor ».* — **Sous-Off** : *La musique à Stuttgart.* — **J. R.** : *Courrier de Lyon.* — *Échos.* — *Nécrologie.* — *Publications récentes.*

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 60 | UNION POSTALE..... 0 fr. 75

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

Le *Mercure Musical* paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	12 fr.
ÉTRANGER.....	15 fr.

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II^e

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).	
C'est l'espoir.	
Les grands vents.	
Tristesse.	
En recueil.	Net. 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).	
I. Roses en bracelet autour.	
II. Dans le jeune et frais cimetière.	
III. Va-t-on songer à l'automne.	
En recueil.	Net. 3 »
— « Cinq mélodies ».	
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).	
II. Si la plage penche (P. Valéry).	
III. Les deux Perles (Tchang-Tsi).	
IV. L'air (Th. de Banville).	
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).	
En recueil.	Net. 5 »
Déodat de Séverac.	
Chanson de Blaisine (M. Magre).	Net. 1 50
Le Chevrier. (P. Rey).	» 1 70
Les Cors (P. Rey).	» 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren).	» 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck).	» 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour	
Sopr. et Tén. (Th. Gautier).	» 2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A.	
Rimbaud).	» 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor).	» 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinet.	
nette.	» 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige.	» 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).	

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse.	» 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne.	» 2 »
— Minuetto.	» 2 »
— Valse, en sol mineur	» 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre.	» 3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part.	» 8 »
Mel-Bonis. Bourrée.	» 1 70
— Le moustique.	» 2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en <i>mi</i> min.	Net. 1 »
II. Prélude oriental, en <i>fa</i> # maj.	» 2 50
III. Prélude, en <i>ut</i> min.	» 1 »
IV. Prélude, en <i>la</i> b maj.	» 1 70
V. Prélude ancien, en <i>si</i> min.	» 1 70
VI. Prélude, en <i>sol</i> min.	» 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau.	» 3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
Vanzande (R.). Marine.	» 2 50
Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i>,	
piano 4 mains.	» 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en	
<i>la</i> min. (de J.-S. Bach.)	» 3 »
— Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de	
J.-S. Bach.)	» 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).	

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net. 10 »
Leclair (J.-M.). 1^{er} Livre de 6 So-	
nates.	» 15 »
Mel-Bonis Largo en <i>mi</i> maj. (attri-	
bué à Haendel).	» 1 70
Munktell (H.). Sonate.	» 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i>, en 4	
parties.	» 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.	» 7 »
----------------------------	-------

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	» 6 »
---------------------------	-------

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	» 7 »
---------------------------	-------

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano	
et cordes.	» 15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vio-	
lon ou flûte, violonc. et piano.	» 2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et	
cordes.	» 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	» 5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instru-	
ments à cordes.	» 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion



ORIGINE DE LA DANSE

ET DU CHANT ⁽¹⁾

La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle.
(NOVALIS.)

L'humanité barbare se courba sous la menace de l'orage. L'homme à la toison rouge — rouge comme le feu, rouge comme le sang, rouge comme le soleil qui meurt dans la violence de la nuit envahissante — s'avança vers la femme qui ne savait pas pleurer. Et la Bête fauve prit la femme dans ses bras et fatigua ses reins. La menace de l'orage n'était qu'une extraordinaire clarté qui, semblable à un sang extrêmement pâle, se répandait sur la forêt silencieuse.

Tout dans l'attente était silencieux et immobile. Et cette énorme stupeur s'étendait sur toutes les choses comme une

(1) Tiré du *Livre de l'Évolution*, deuxième volume du *Traité de Métaphysique contemporaine*, de prochaine publication. Le *Livre de l'Évolution* fait suite au *Livre de la Genèse*, paru en juillet dernier aux Editions de *La Plume*. Dans ce second volume, M. Ricciotto Canudo suit l'évolution de l'Homme de l'Orient vers l'Occident et fait le premier une histoire des Civilisations à travers l'évolution des manifestations musicales des peuples. Le style est toujours le même, si particulier au jeune poète philosophe, c'est-à-dire qu'il procède par visions lyriques, développées selon une méthode rigoureusement historique et positive. Nos lecteurs nous sauront gré de leur faire connaître des fragments inédits du *Livre de l'Évolution* de M. Ricciotto Canudo.
(N. D. L. R.)

eau tranquille, comme l'eau de la lune sur les rêves des nuits d'été. Le silence n'était troublé par aucun bruit, il était exagéré par l'immobilité même de toutes les choses, sous l'immense clarté, tranquille et chaude, semblable à un sang extrêmement pâle.

L'homme à la toison rouge, couché sur la femme, cachait sa tête de lion entre les deux petites mamelles, les deux petits seins ronds et polis comme de l'or, qui n'avaient jamais connu les morsures anxieuses de l'enfant. Ainsi l'homme voulait oublier la menace de l'orage. Son corps était glacé de stupeur, et son âme frissonnait. Et la femme regardait le ciel et la cime immobile des chênes immenses qui semblaient désirer la terre, et les cyprès hardis qui semblaient atteindre le ciel. Elle écoutait aussi le bruit de leurs deux cœurs unis, de leurs cœurs humains unis, et ce bruit lui semblait monter de profondeurs inconnues, se répandre tout à l'entour, faire trembler un peu la terre, et s'élever vers le ciel. Pourtant tout était immobile, stupéfié. Et elle avait les yeux voilés et les joues chaudes de larmes, et ne comprenait pas.

L'orage éclata. Tout d'un coup il se déchaîna de tous les coins de l'horizon. Un long frémissement passa sur les arbres, qui secouèrent leur chevelure, lentement d'abord, puis violemment, comme en un réveil plein d'angoisse. Les plus petits se courbaient jusqu'à toucher la terre, jusqu'à l'embrasser comme pour lui demander de les engloutir, afin d'échapper à la violence de l'orage impitoyable. Des gouttes d'eau commencèrent à tomber grosses et chaudes, comme des gouttes du sang pâle répandu dans la clarté terrible, mère de l'orage. Des voix se levèrent de partout. Des voix, frêles, plaintives, des voix fortes, toutes lancées, toutes mêlées, toutes perdues dans la violence toujours croissante et toujours nouvelle de l'orage. L'eau tomba sur la forêt avec une fureur telle, qu'elle semblait percer la croûte terrestre et pénétrer jusqu'aux entrailles de la terre. Alors les choses furent unies par les liens de l'eau, et commencèrent toutes ensemble à vibrer, à se courber, à se relever, à crier, puis à rire ou à pleurer.

Le ciel descendait sur la forêt. Et de cette voûte accablante se précipitaient des âmes, des âmes lumineuses et ardentes, étroites et aiguës, qui se posaient sur la chevelure agitée des arbres en les enflammant. De grandes lueurs rouges et chaudes enveloppèrent les plantes qui se tordaient, se relevaient, puis disparaissaient. Et grande était la lutte entre le feu et l'eau. Les arbres exhalaient des gémissements aigus et terribles, l'air enflammé gémissait et criait, et les flammes longues et droites qui semblaient percer la voûte basse du ciel couvraient de leur voix subtile toutes les voix des fureurs déchaînées.

C'est alors que les oiseaux et tous les animaux accoururent et se groupèrent autour de l'homme qui relevait la tête, se redressait et restait debout au milieu de l'orage, concentrant les feux et les étincelles sur sa poitrine rouge et sur ses jambes immobiles. Les oiseaux touchaient le sol de leurs ailes baissées, et les animaux de leurs poitrines gonflées et alourdies. Semblables aux enfants qui, ne pouvant comme les hommes articuler leurs plaintes dans la parole, gémissent et pleurent leur souffrance, les créatures mobiles gémissaient sourdement. Tous les cœurs battaient violemment; dans les gorges enflées et palpitantes, les bouches qui ne savaient pas crier, les bouches qui ne savaient pas pleurer, les bouches qui ne savaient pas rire, s'ouvraient pour le cri sauveur. Le groupe des créatures mobiles gémissait sourdement dans son isolement.

Et la fureur de l'orage augmentait. Le feu, le vent et l'eau étaient déchaînés. De terribles frissons parcouraient la terre qui s'ouvrait en bouches béantes, noires, horribles, immenses, où la fureur du feu, du vent et de l'eau se précipitait. Et de ces bouches béantes sortaient de fortes voix, des rires et des pleurs. Tout semblait sangloter de joie et de douleur. L'âme de la terre de ses abîmes de feu montait à la surface et dans le chaos des voix de l'orage apportait des paroles nouvelles. Du haut en bas, jusqu'aux profondeurs invisibles, toutes les choses semblaient unies, fondues, en une masse unique, grande comme l'horizon, et plus vaste, et plus haute, et plus profonde encore que tout l'horizon. Dans la communion des voix de l'orage et dans la fureur tout se résorbait en une âme unique et immense.

Seules les créatures mobiles restaient à part, et gémissaient de leur isolement. Leurs gémissements devenaient de plus en plus profonds et désespérés, leurs gorges commençaient à haleter. Leurs extrémités tremblaient comme les arbres et comme les flammes qui, des arbres incendiés, se levaient toujours plus nombreuses perçant la voûte basse du ciel.

De la terre entr'ouverte montaient des mugissements si puissants et si graves que l'air en paraissait ébranlé. La vie s'efforçait de fondre toutes ses créatures dans un seul élan de fureur, dans un seul mouvement d'orgie. Mais les créatures mobiles demeuraient isolées, secouées par les sanglots du sol et par la violence de l'orage qui sans un instant de répit faisait trembler leurs poitrines et leurs têtes. Cependant un événement était suspendu dans l'atmosphère en fureur. L'air se gonflait pour une évolution. La voix des animaux encore muets devait s'unir à la voix végétale. Et tout d'un coup les animaux se mirent à hurler. Les oiseaux en criant ouvrirent leurs grandes ailes; unis en de grands cercles, ils prirent leur essor sur les ailes

du vent et, avec le tourbillon, devinrent une chose seule. Les animaux s'éloignèrent en hurlant, et en courant à travers l'eau, le vent, le feu. Toute la forêt et l'air et tout furent un hurlement, unique, formidable. Les animaux se précipitèrent dans l'orage, dont eux-mêmes devinrent un élément palpitant et sonore. L'homme seul restait seul, muet, immobile, incapable de crier son angoisse, incapable de mouvoir sa terreur.

Alors il se tourna vers la femme qui, debout, pâle et tremblante, attendait. Leurs corps ondoyaient avec le vent et se tordaient comme les flammes. Tous les membres vibraient sur le rythme uranique de la nature en fureur. Et leurs bouches s'ouvrirent. Et le cri sauveur sortit. Et il fut plus fort que les mugissements de la terre et la voix des flammes et de l'eau et du vent. Tous les cris et les rires et les pleurs de la nature passèrent dans leur voix, et dans le rythme de leurs corps vibrants. Trois fois leurs mains se joignirent. Trois fois de leurs pieds ils frappèrent la terre. Trois fois ils exhalèrent en cris immenses leur âme libérée, communiant *enfin* avec toute la vie qui les environnait. L'homme à la toison rouge comme un sang éblouissant, prit la femme dans ses bras ; hurlant ils s'enfuirent sur les ailes du vent, en répétant avec leurs corps furieux le mouvement des arbres, pour ne pas être vaincus et anéantis, et en surpassant avec leurs cris tous les cris de la nature.

Avec toute la nature ils ne firent plus qu'une chose seule : l'expression unique et rythmée d'une âme unique et immense.

C'est ainsi que la Terre extériorisa dans l'homme son appel impétueux à l'Harmonie, qu'on appelle Musique. Dans sa première nuit d'angoisse, l'homme connut la nécessité du Rythme et du Chant, pour s'unir à toutes les créatures, pour résister à toutes les hostilités. Le souvenir profond de cette connaissance, pendant les orages de l'air et les orages de son âme, le poussa à répéter les mêmes gestes devant les mêmes terreurs, et peu à peu, en se compliquant avec l'âme des temps, il détermina l'évolution de la Musique.

*
* *

Une fois fondu dans la nature en fureur et avec elle devenu, par sa propre exaspération, une chose unique, l'homme initié au grand mystère de l'harmonie dans la nature — c'est-à-dire de l'unité retrouvée avec les choses environnantes — n'oublia plus la sagesse acquise. Il avait appris la joie et la douleur, en apprenant leur extériorisation par les gestes et par la voix. Il avait appris le *mouvement extatique* des nuits éclairées par les yeux amoureux des étoiles, et le *mouvement orgiastique* des choses

enchaînées par le rythme tumultueux de l'orage. Il avait appris la danse. Et jamais il ne put l'oublier.

La grande clef des mystères lui était donnée. Et quand le couple devint une famille, puis un peuple, puis une race, dans cette danse qui exprimait sa joie, dans cette danse qui exprimait sa douleur, qui seule revenait devant les yeux brûlés par le désir; dans la fièvre de son délire anxieux, se révéla à lui, confusément mais impérieusement, la raison primordiale de son être, l'essence uranique de son existence, l'unité de sa personne que l'isolement d'avec les hommes et les choses environnantes accablait.

La *ὄργη* lui était révélée; la Fureur, la puissance invisible et suprême qui était en lui se réveillait, et en se réveillant l'enchaînait avec les choses extérieures et l'attirait par un attrait continuel, inextinguible comme une soif mortelle, d'où surgissait, comme d'un abîme insondable, sa douleur. Dans la Fureur il oubliait cette douleur, s'unissait avec toute la création, et son âme riait et pleurait, satisfaite et ardente. Devant ses yeux voilés par ses flammes intérieures paraissait le fantôme blanc de l'unité. La folie uranique saisissait à jamais l'individu. Les hommes et les animaux et les végétaux et les pierres, toujours détachés, individualisés dans la souffrance, c'est-à-dire dans l'insatisfait primordial et éternel de leur séparation, se heurtaient, se mêlaient, se fondaient. Le grand creuset était la nature. Le grand feu était la *ὄργη*, la Fureur, la puissance sublime qui formait de toutes choses un corps invisible et magnifique qui ouvrait ses mains innombrables vers les espaces infinis et faisait flotter sa chevelure vers le soleil, ou vers les étoiles dans les cieux infinis.

Ayant appris que par sa danse il oubliait la faim, la soif et la fatigue, qu'il s'oubliait lui-même, l'homme salua avec de grands cris chaque réveil de la Bête irrésistible et unique. Par les longues mélancolies de la séparation et par le désir nostalgique et perpétuel de la grande Fureur, il avait appris aussi plusieurs choses qui étonnaient son âme. Il avait appris la peur. Et la nuit, lorsque des voix insidieuses le faisaient tressaillir dans son sommeil, que des mains tremblantes de femme l'étreignaient, que son enfant terrifié s'attachait à lui, il sentait dans sa bouche sèche et amère le désir violent de cette sublime Fureur, seule, dans la joie et dans la douleur, capable de l'unir à toutes choses, et qui, en allégeant le poids même de sa chair lourde et tremblante, lui faisait oublier la peur, la faim, la soif et la fatigue.

Alors violemment il aspira à cet état d'orgie, qui était le repos de tout son être. Il commença à aimer son désir, il com-

mença dans les moments terribles de sa solitude à invoquer l'objet de son aspiration la plus profonde. Et lorsque son âme s'ouvrait, telle une fleur libérée du vert sombre et humide de la plante, lorsque le soleil, comme un bon pasteur, chassait les brebis à la longue laine du brouillard insidieux qui avait enveloppé et accablé le cœur de la terre, l'homme répétait le mouvement des arbres tout frissonnant de plaisir. Il imitait aussi leur désespoir lorsque le vent agitait leurs chevelures et tordait leurs membres. Il imitait la voix du vent à travers les arbres et sur les rochers immobiles, sombres et lumineux, qui pleuraient et riaient de leurs couleurs dans la nuit et dans le soleil. Son corps connaissait le *rythme* du soleil et de la nuit, pour s'unir à toutes les choses et aussi aux autres hommes, seuls et craintifs comme lui. Sa bouche connaissait le son qui s'unifiait avec le rythme de son corps et de toutes les choses. Et son âme connaissait l'aspiration suprême, l'aspiration apaisante, l'aspiration au bonheur, à la Orghé, à la puissance invisible et sublime qui était dans toutes les choses et sortait de toutes les choses en les unissant : l'aspiration au divin. Cette puissance est celle du Feu qui est contenu dans chaque atome, qui est la monade de vie, qui est la vie, car tout existe par l'aspiration à l'état de suprême légèreté, d'extrême subtilisation à l'état de feu. Le Feu est le grand synthétiseur, la grande âme du monde que la danse symbolise. L'homme apprit à le saluer, en riant et en pleurant, par les rythmes unis de son corps, de sa voix et de l'élan de son âme.

Il connut ainsi l'aspiration à Dieu, et l'exprima dans la conscience et dans la science acquises de la Danse et du Chant.

RICCIOTTO CANUDO.



CLOCHES

I

pp
p
Les deux Pédales

Detailed description: This musical exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, starting with a piano-piano (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The exercise is marked 'Les deux Pédales' (both pedals) and includes a dashed line below the staff. There are four measures in total, each with a fermata at the end.

II

f
Péd.

Detailed description: This musical exercise consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic. The exercise is marked 'Péd.' (pedals) and includes a dashed line below the staff. There are four measures in total, each with a fermata at the end.

III

p
Les deux Pédales

Detailed description: This musical exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The exercise is marked 'Les deux Pédales' (both pedals) and includes a dashed line below the staff. There are four measures in total, each with a fermata at the end.

IV

Musical score for exercise IV. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic. The bass staff contains a series of chords, with a pedal instruction (*Péd.*) indicated by a dashed line below the staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

V

Musical score for exercise V. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, starting with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff contains a series of chords, with a 'Les deux Pédales' instruction indicated by a dashed line below the staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

VI

Musical score for exercise VI. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, starting with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff contains a series of chords, with a 'Les deux Pédales' instruction indicated by a dashed line below the staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

JEAN MARNOLD.



IMPRESSIONS MUSICALES

A PROPOS D'UNE SYMPHONIE PATHÉTIQUE

A M. Lionel Dauriac, au psychologue de
l'« Essai sur l'Esprit musical ».

Elle paraît d'actualité, puisqu'elle est pathétique — et qu'elle est russe...

Elle est aimée de tous les virtuoses du bâton de mesure, de tous ceux qui jouent de l'orchestre ou qui, plus subtilement, s'amuse à jouer au *Kapellmeister* devant un orchestre éprouvé qu'ils suivent en ayant l'air de le conduire : sport nouveau, très répandu dans les deux mondes !

Mais pourquoi cette prédilection ? Serait-ce parce que les-dits virtuoses, dont le geste est beau, trouvent, dans ces quatre morceaux mystérieux, ample matière à brillants contrastes ? Et, d'abord, comment une Symphonie, un poème instrumental sans paroles, peut-il être dit *pathétique* ? Qu'est-ce que le *pathétique* ?

Nous manquons ici du traité classique, analogue à celui que le rhéteur grec Longin, traduit par Despréaux, écrivit *sur le Sublime* : depuis les Anciens, qui cultivaient mieux que nous le jardin de l'éloquence et les fleurs, encore fraîches, de la rhétorique, on cause, on dispute, sans se mettre absolument d'accord sur le domaine circonscrit par ce grand mot ; et les Encyclopédistes n'ont fait que délayer les Anciens ; mais, après quelques hésitations scolastiques, le romantique Jean-Jacques, cité par M. Charles Malherbe, a dit en mélomane : « Le vrai pathétique est dans l'accent passionné qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse, en aucune manière, en donner la loi... » C'est toujours le transport d'enthousiasme, l'*æstre* admiré par la sagesse des Anciens. Et le plus spontané disciple de Jean-Jacques, Beethoven jeune a donné cette épithète à son *Opus 13*, à cette *Sonate* immortelle que Risler joue loyalement et dont l'inventeur Mathis Lussy scande à nouveau les mesures selon

les lois récentes de l'Anacrouse. Mais, chez Beethoven, les meilleurs interprètes ont remarqué, d'accord avec Rubinstein, que l'épithète s'appliquait à tel morceau (le premier), plutôt qu'à toute la *Sonate pathétique*... La Symphonie, au contraire, semble revendiquer cet attribut pour sa personne tout entière. Et c'est là sa plus réelle originalité.

L'*Op. 74* n'est pas seulement la dernière des six symphonies écrites par Tchaïkowsky ; elle est le dernier ouvrage qu'il composa, qu'il entendit même : car l'auteur mourait du choléra le 6 novembre 1893, vingt-deux jours après en avoir dirigé la première audition ! Œuvre suprême, et, biographiquement déjà, pathétique ! Mais l'artiste n'avait pu prévoir ce dénouement... Il faut chercher ailleurs les raisons d'un secret que la musique seule laisse entrevoir sans l'expliquer. D'un éclectisme assez inégal et surfait, la *Symphonie pathétique* est telle *par sa construction même* ; c'est son *plan* qui lui communique l'émotion que chacun de ses quatre morceaux laisserait indécise : par un artifice poétique, et qui paraîtra *littéraire* aux musiciens purs, le symphoniste a rejeté le mouvement lent à la fin de son œuvre ; et, succédant aux chaleureuses et faciles mélodies du premier temps, à la joliesse printanière du second, à la marche violente du troisième, ce *lamento* final prend l'aspect d'une conclusion mineure et désolée : sa place lui confère une allure d'étoile éteinte, de métaphore ambitieuse, le ton d'un ultime chapitre, à points suspensifs, dans un roman pessimiste ; c'est une vie d'artiste qui succombe ou de héros qui survit à son rêve :

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras...

Tel est l'étrange pouvoir de suggestion de l'art musical ! Et c'est là que nous voulions vite aboutir, afin de compléter nos impressions de l'année dernière, déjà si lointaines (1) ! Une seule modification de *plan* suffit à faire parler *autrement* la forme, à bouleverser la technique, à défigurer la *physionomie* sonore, aussi discrète qu'un silence !

A la *Symphonie pathétique*, un auditeur intelligent reproche de n'être que « l'illustration extérieure d'un drame que l'on ne devine pas » (2). Mais la musique sans programme peut-elle fournir autre chose ? Propose-t-elle même une « illustration » ?

(1) Cf., dans le *Ménestrel* (août-novembre 1904), notre série d'études et d'impressions sur la *physionomie* de la Musique.

(2) Expression de notre confrère J. Jemain à propos de la *Symphonie pathétique* dirigée aux Concerts Lamoureux par le maestro Mascagni, le dimanche 22 janvier 1905.

La musique est moins un décor expressif qu'une atmosphère suggestive : c'est le parfum qui réveille l'âme par les sens. Un tableau sans titre ne vous livre point son sujet particulier ; mais il vous impose, au moins, des formes précises (1) ; les mots d'une page descriptive, en vers ou en prose, demeurent bien généraux et bien vagues : un romancier nous a-t-il fort avancés quand il a poussé l'indiscrétion jusqu'à nous suggérer d'un mot la couleur des yeux et des cheveux de son héroïne ? Mais, au moins, savons-nous pertinemment qu'il s'agit d'une héroïne... et qu'elle a les yeux gris, les cheveux châtain ! — Tandis que la lente rêverie du vieil Hans Sachs amoureux de la jeune Eva ne livre rien de son sublime renoncement.

Impuissante à trahir son secret, la musique la plus volontairement *pathétique* semble seulement nous dire : « En m'écoutant, votre âme est libre de préciser le poème. Je suis la physionomie mobile : mettez un caractère sur mon visage et faites-en le miroir d'une âme ! Je fournis la nuance : ajoutez la ligne. A chacun sa chimère — et son rêve ! »

RAYMOND BOUYER.

(1) A propos de la « musique à programme », M. Saint-Saëns rapprochait déjà (dans *Harmonie et Mélodie*, en 1885) la musique de la peinture ; mais la plus vague peinture, sans notice explicative, est plus explicite que toute musique, — un Monticelli seul excepté !



L'OPÉRA POPULAIRE A VENISE

FRANCESCO CAVALLI.

Les théâtres d'opéra vénitiens furent les premiers théâtres d'opéra réguliers et publics (1). Tous les théâtres qui avaient été ouverts jusque-là étaient aristocratiques. Ainsi, le grand théâtre Barberini à Rome, qui, malgré ses 3.500 places, était un théâtre d'invités. Une anecdote nous montre, pendant une représentation, en 1639, le maître du logis, le cardinal Antonio Barberini, futur archevêque de Reims, chassant à coups de bâton un de ses invités, un jeune homme de bonne mine, pour faire de la place aux gens de marque.

Désormais, à Venise, c'est le peuple qui a son théâtre d'opéra. Il paye : il est maître chez lui. Monteverdi, établi à Venise depuis 1613, avait prévu cette transformation artistique et sociale, et il semblait l'appeler depuis longtemps ; car il écrivait déjà en 1607 ces lignes si nouvelles pour son siècle : « Les hommes de science protestent que le peuple se trompe, et ne saurait juger. Non, le peuple a raison ; et s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire. »

Le peuple eut-il raison ? On peut le discuter. Mais ce qui est certain, c'est qu'il força l'élite à se taire, et qu'il transforma l'opéra à son image.

*
* *

Venise était alors une ville d'environ 150.000 habitants, — la troisième d'Italie pour la population. Elle eut, pendant un temps, jusqu'à huit théâtres d'opéra à la fois. Ils jouaient de la Saint-Etienne (26 décembre) à la fin mars, du deuxième dimanche de Pâques au 15 juin, et 15 septembre à la fin novembre. Le prix des places était d'environ deux liras. Les bourgeois avaient l'habitude d'y venir en famille avec leurs femmes et leurs enfants. Les nobles se crurent de bonne heure obligés à

(1) Le premier théâtre public d'opéra à Venise, le S. Cassiano Nuovo, s'ouvrit en 1637.

posséder des loges ; et il est bien probable que, dès l'origine, s'établit la coutume, que mentionne Burney, un siècle après, de laisser entrer le peuple sans payer. Burney ajoute même que, de son temps, « lorsqu'une loge, appartenant à une famille noble, n'était point occupée, le directeur de l'Opéra permettait aux gondoliers de s'y installer ».

Un tel public, véritablement populaire, ne pouvait manquer de marquer de son empreinte tous ceux qui travaillaient pour lui, poètes et musiciens. L'opéra, composé jusque-là pour des sociétés de grands seigneurs et de lettrés, en fut aussitôt changé de fond en comble. Au lieu des froides et nobles mythologies, au lieu des allégories néo-antiques de Florence et de Rome, les poètes vénitiens s'attaquent à l'histoire. Le premier et le plus grand, le collaborateur de Monteverdi, le poète de cet admirable *Couronnement de Poppée* (1642), dont la *Schola* faisait entendre, l'an dernier, quelques fragments, — Francesco Busenello, a une vérité d'observation et une psychologie presque shakspeariennes. Nul ne l'égala en cela ; mais tous eurent, comme lui, le goût du mouvement et de la vie. L'histoire était pour eux une mine d'épisodes extraordinaires ; ils y faisaient choix des aventures les plus romanesques et des catastrophes les plus épouvantables. Cela ne suffisait pas encore à l'amusement de ces grands enfants : ils y ajoutaient tout ce que leur imagination pouvait inventer de morts, de conjurations, d'intrigues, d'imbroglis, de niaiseries colossales. Et le monde étant épuisé, ils avaient recours à l'autre monde, au fantastique, au surnaturel, aux magiciennes, aux incantations de sorcières. Si l'on veut chercher les origines du romantisme au théâtre d'opéra, — de ce romantisme qui a pris un tel développement, entre 1770 et 1820, dans les *Singspiele* allemands, — on peut le trouver ici déjà, en pleine floraison.

A côté de cela, le besoin national de la bouffonnerie, la tradition de la *commedia dell'arte*, remplit les opéras vénitiens de scènes et de personnages burlesques, de bègues, de sourds, d'infirmités grotesques, d'idiots exilarants. C'est un mélange de grand opéra et de parodie d'opéra. Il y a là quelque chose de l'opérette d'Offenbach : c'est ce comique de *la Belle Hélène*, qui consiste à montrer les héros de l'antiquité dans des postures ridicules (1).

(1) On trouvera, dans la remarquable étude de M. Hermann Kretzschmar sur l'*Opéra vénitien*, une analyse sommaire de ces principaux livrets d'opéras, dont les poètes les plus connus se nomment Cicognini, Minato, Faustini, Piantanida. (*Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, février 1892.)

Ni les auteurs ni le public ne pouvaient prendre ces œuvres au sérieux. Ils cherchaient à s'amuser, et ils y réussissaient largement. D'ailleurs, dans cet imbroglio, il y a beaucoup de trouvailles, de situations dramatiques ou comiques, et d'observations vraies. Tout en parlant de Rome ou de la Grèce, ils prennent leurs modèles autour d'eux, auprès d'eux, parmi leurs contemporains ; et la Venise d'alors, cette grande mascarade perpétuelle, pleine de fantoches, d'intrigues, de coups de poignards et de pitreries de foire, revit et grouille dans ces opéras d'une façon amusante. Impossible d'être sévère pour un tel art. Il vit : c'est l'essentiel.

*
* *

Les musiciens ne furent pas moins transformés que les poètes. Ils durent compter désormais avec le public. Les théâtres n'étaient plus soutenus par l'argent des grands seigneurs ; il leur fallait subsister avec leurs propres ressources, et vivre de ce qu'ils gagnaient. Ils avaient donc grand besoin d'œuvres — bonnes ou mauvaises, originales ou non — qui eussent cette première qualité : de réussir. Monteverdi et ses contemporains en prenaient à leur aise, quand ils avaient à écrire des pièces ; ils pouvaient, au besoin, se payer le luxe de n'être pas compris. De plus, ils disposaient de tous les moyens instrumentaux et vocaux qui leur étaient nécessaires. Ils écrivaient pour eux, et ne se gênaient en rien. — Tout cela fut changé. Les musiciens de Venise durent s'accommoder des moyens très restreints de leurs théâtres (1), et plaire au grand public. Cette obligation, assez saine après tout, quand il s'agit du théâtre, dont la première loi est d'être compris de tous, les conduisit à chercher passionnément l'effet théâtral, et tout ce qui agit sur la foule de la façon la plus immédiate et la plus saisissante. Elle leur fit aussi parler la langue de tous : ils puisèrent aux sources populaires des rythmes et des mélodies.

Cavalli fut l'homme par excellence que réclamait cet art nouveau. Il était un génie populaire et fait pour inaugurer l'opéra ouvert au peuple.

Ces distinctions d'art populaire et d'art aristocratique ne sont pas, comme on pourrait croire, des inventions modernes. Elles ne sont pas seulement des distinctions sociales ; ce sont, bien plus encore, des catégories d'esprits absolument opposés ; et on les retrouve dans toute la suite de l'histoire de

(1) L'obligation la plus fâcheuse fut de se passer des chœurs. Ils coûtaient cher. On n'en vit plus, à partir de 1650, dans les opéras vénitiens.

l'art. Je suis persuadé que la plupart des discussions musicales : Ramistes contre Gluckistes, Debussystes contre Wagnériens, se ramènent au fond à cette grande question de l'art aristocratique et de l'art populaire. Il ne s'agit pas du public qui peut, ou non, assister à ces spectacles : il s'agit de la conception de l'artiste, qui — s'il est dramaturge — ne peut écrire son œuvre sans penser à un public idéal : populaire ou aristocratique ; il s'agit, par suite, du style qu'il adoptera, pour s'en faire comprendre ; et il s'agit, en fin de compte, de son tempérament, qui lui dicte ce style et le rapproche ou de la foule ou de l'élite. Gluck, qui concevait ses œuvres pour des foules assemblées dans de vastes théâtres à la façon des Grecs, — Gluck, qui, par suite, écrivait à grands traits, par grandes masses, larges, rudes, heurtées, un peu lourdes, grandioses, était populaire d'instinct et de volonté. Rameau, plus raffiné, plus complexe, plus nuancé, voulait un public plus musicien et plus aristocratique. De même, c'est à tort qu'aujourd'hui on reproche, en France, à Wagner son orchestre compact, l'unité massive de ses œuvres, l'insistance acharnée de ses motifs, la lourdeur de sa déclamation, ses effets appuyés. C'était ainsi qu'il fallait écrire pour ses immenses *Festspiele*. Eût-on voulu qu'il écrivît pour un public de musique de chambre ?

Les mêmes observations peuvent être faites au sujet des musiciens italiens du xvii^e siècle. Monteverdi, qui le premier conçut l'importance du peuple en art et qui entrevit les temps nouveaux, fut pourtant, par les conditions où il passa la plus grande partie de sa vie, par ses habitudes d'esprit, par son génie subtil, toujours à la recherche de nuances nouvelles, plus justes et plus fines, un artiste aristocratique. Cavalli, par opposition avec Monteverdi, son maître, fut le premier grand musicien populaire au théâtre.

Populaire, il l'est, non seulement parce qu'il met en musique des pièces qui sont à la portée du peuple, des sortes de mélodrames et d'opérettes ; — non seulement parce qu'il tire parti de motifs musicaux populaires, mais parce que le style naturel où il écrit est fait pour être immédiatement compris de tous, et pour porter, si grand que soit le théâtre, jusqu'aux dernières places des amphithéâtres et du parterre. Ce sont des mélodies à lignes nettes, d'un dessin presque élémentaire le plus souvent, avec des rythmes accusés : nul doute sur ce qu'elles expriment. Il n'y a pas là ces expressions flottantes à dessein et complexes que Monteverdi emploie dans son *Couronnement de Poppée*, pour rendre des âmes troubles et doubles, comme celles d'Othon ou de Poppée. Cavalli voit clair, net et fort. Ses personnages ne sont pas des êtres de roman, avec des dessous

mystérieux. Il les campe sur le théâtre, en pleine lumière ; et ils agissent avec une fougue sans pareille. — On comprend que l'admirable *Couronnement de Poppée* de Monteverdi ait fait si peu de bruit dans son temps, et que le *Jason* de Cavalli, non moins admirable, mais d'un genre tout différent, ait au contraire triomphé pendant trente ans, dans toute l'Italie et au dehors (1).

*
* *

Cavalli (2) écrivit 39 opéras, dont aucun ne fut publié ; mais il fut bien partagé par le sort ; car on en a conservé 26 à la bibliothèque S. Marco de Venise : le premier, de 1639 ; le dernier, de 1670. Ces partitions manuscrites sont souvent autographes et nous révèlent sa façon de composer. Elle est prodigieusement italienne ; elle fait penser à Rossini, qui, dans sa jeunesse, prenait à peine le temps de lire ses *libretti* avant d'en écrire la musique. On connaît cette anecdote : Rossini, étant au lit, venait d'écrire un trio d'opéra ; le trio vint à tomber sous le lit : — plutôt que de se lever pour le ramasser, Rossini aima mieux en écrire un autre, tout nouveau. Cavalli est de cette force. Il écrit du premier jet ; il est si pressé d'écrire qu'il lui arrive, comme le montre M. Kretzschmar, d'écrire bravement un duo, puis, arrivé à la fin, de s'apercevoir qu'il y avait trois personnages en scène, et non pas deux ; alors il rature son duo et écrit un trio (3). Cela lui prenait moins de temps encore que de réfléchir avant d'écrire. — Et ce détestable système ne prouve pas contre la valeur de ses œuvres : il prouve pour son génie exceptionnel et prime-sautier.

Je n'ai pas la prétention d'étudier la suite de ces 39 pièces, dont la première, *le Nozze di Teti e Peleo* (1639), semble avoir inauguré dans le monde le nom d'*opéra*. Je renvoie pour cette analyse à l'excellent travail de M. Kretzschmar sur Cavalli. Je voudrais seulement examiner ici deux de ses meilleures œuvres qui pourront servir comme spécimens de son talent.

La première est le fameux *Giasone* (1649), le plus célèbre de tous ses opéras.

Le poème, qui est de Cicognini, est plein de coq-à-l'âne, de scènes baroques et burlesques ; le manque de goût en est parfait.

(1) Joué à Venise en 1649, il fut donné, dès l'année suivante, à Munich et à Vienne.

(2) Pier-Francesco Caletti Bruni, dit Cavalli, né en 1599 à Crema, mort en 1676 à Venise, où il fut tour à tour chanteur de Saint-Marc, deuxième organiste (1640), premier organiste (1665), et maître de chapelle (1668).

(3) Dans le morceau final de *Calisto* (1652).

Mais il y a là, comme toujours dans ces pièces vénitiennes, beaucoup d'intelligence psychologique, d'observation, de vie, et même de pensée. Si l'on voulait dégager du chaos de sottises amoncelées par les écrivains italiens de cette époque tout ce qu'ils ont dit de fin, de vrai, et parfois de profond, on serait bien surpris. On ne peut pas s'être gaspillé davantage que ne l'ont fait ces Italiens du XVII^e siècle, bien doués et paresseux.

On trouve de tout dans le *Giasone* de Cicognini : des dialogues sentencieux à la Corneille :

Hercule : Le sage peut dominer les étoiles.

Beppo : Oui, si l'étoile du savoir l'assiste.

Hercule : L'usage de la raison est commun à tous.

Beppo : Chacun présume agir avec la raison.

Hercule : Qui suit ses sens bannit la raison.

Beppo : Les sens sont la raison de qui les suit.

On trouve des caractères vivants et passionnés :

Médée : Egée, tu es roi, tu as grandeur, pouvoir, beauté, tu as toutes les qualités du monde, tu m'as aimée, je t'ai aimé ; tu as été toujours fidèle, loyal et constant envers moi, jamais tu ne m'as offensée, fût-ce seulement en pensée, ... tout cela est vrai, tout cela est vrai, tout, tout est ainsi ; — mais si l'amour a disparu de moi, si je ne peux plus t'aimer, qu'est-ce que je puis faire, qu'est-ce que tu ferais, toi ?

Egée, désespéré, lui demande une grâce.

Médée : Parle, mais à condition que ce ne soit pas d'amour. Si tu me parles d'amour, je ne t'écoute pas, je m'en vais, adieu !...

Egée la supplie de le tuer. Médée y consent, elle prend l'épée qu'il lui tend, la lève pour frapper, puis brusquement la jette à terre, et s'en va, en haussant les épaules :

Ah ! tu es fou !

Les caractères sont vrais, même quand les situations ne le sont pas. Le goût de l'extravagant l'emporte dans l'intrigue ; mais le naturel italien ne se perd presque jamais dans la peinture des personnages. Voici Jason qui, depuis des mois, a une maîtresse, dont il n'a jamais vu les traits, et dont il ne sait pas le nom. Médée lui reproche d'avoir déshonoré cette femme, et elle veut qu'il répare son tort en l'épousant.

Jason : La dame est noble ?

Médée : Egale à toi.

Jason : Je suis fils de roi.

Médée : Egale à toi.

Jason demande à la voir. Médée lui présente sa nourrice Delfa. Jason rit et n'en croit rien. Alors, Médée :

Jason, Jason, mon âme, cette fille, qui, languissant d'amour, la nuit, a partagé ton lit, celle que tu as rendue mère, celle qui à ta foi confia son honneur, celle que tu appelais ta déesse et ton cœur, celle à qui tu juras, parmi les secrètes délices, un amour éternel, Jason, mon âme, mon espoir, mon idole, ta femme, ton bien, celle-là, celle-là, — c'est moi !

Cri de Jason. Air. Duo, etc.

La scène est d'une invraisemblance presque ridicule ; et pourtant elle est pleine de talent et prête admirablement à l'expression musicale.

Pour la partie comique, voici Oreste, qui, indigné de la légèreté des femmes, s'écrie : « Avant que j'en serve encore une, je veux bien devenir boiteux, louche et bossu » (*gobbo*).

Aussitôt surgit un *gobbo*, le bossu et bègue Demo. Il prétend qu'Oreste l'a appelé. Oreste ne comprend rien à ses aboiements :

Demo (furieux) : *Non m'inte-te-te... ah! non m'intendi ?* (Est-ce que tu ne m'entends pas ? »)

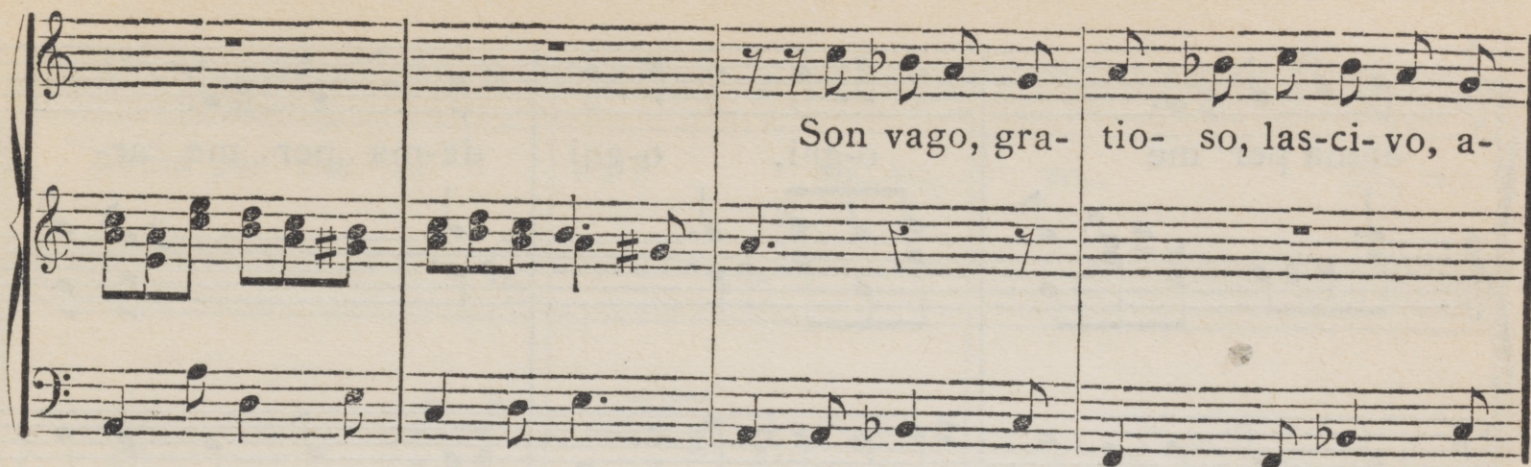
Oreste : *Moi ? — Ah! je croyais que tu appelais un chien !*

Alors Demo chante un air vif et comique : « *Son gobbo, son Demo, son bravo* », — un air bègue naturellement, accompagné de deux violons, qui répondent à la voix et bavardent ensemble, avec une verve et une hâblerie joyeuse, qui fait penser un peu à l'entrain endiablé du *Barbier* de Rossini. Comme on s'y attend, au milieu de son chant, le bègue échoue piteusement contre certains mots, et Oreste doit lui en souffler la fin. Le musicien sait habilement tirer parti de cet effet comique, pour faire attendre la cadence.

DEMO. Acte I, scène VII.

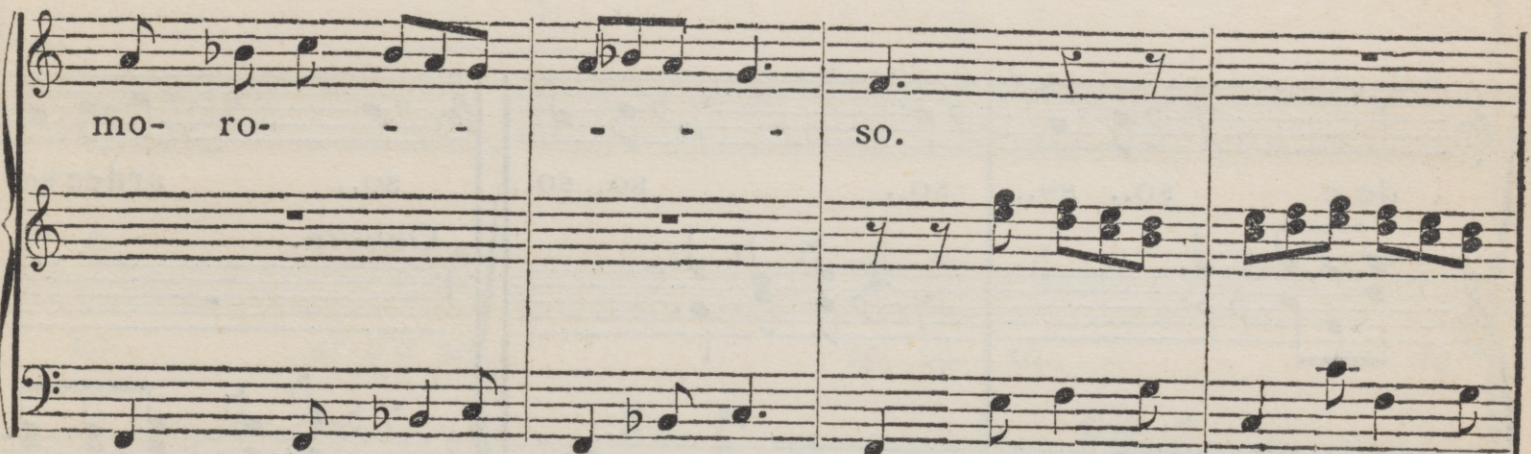
Son gobbo, son De-mo, son bravo, il mon-do m'è schiavo, il diavol, il diavol non temo, non te-mo.

mo.
Deux Violons



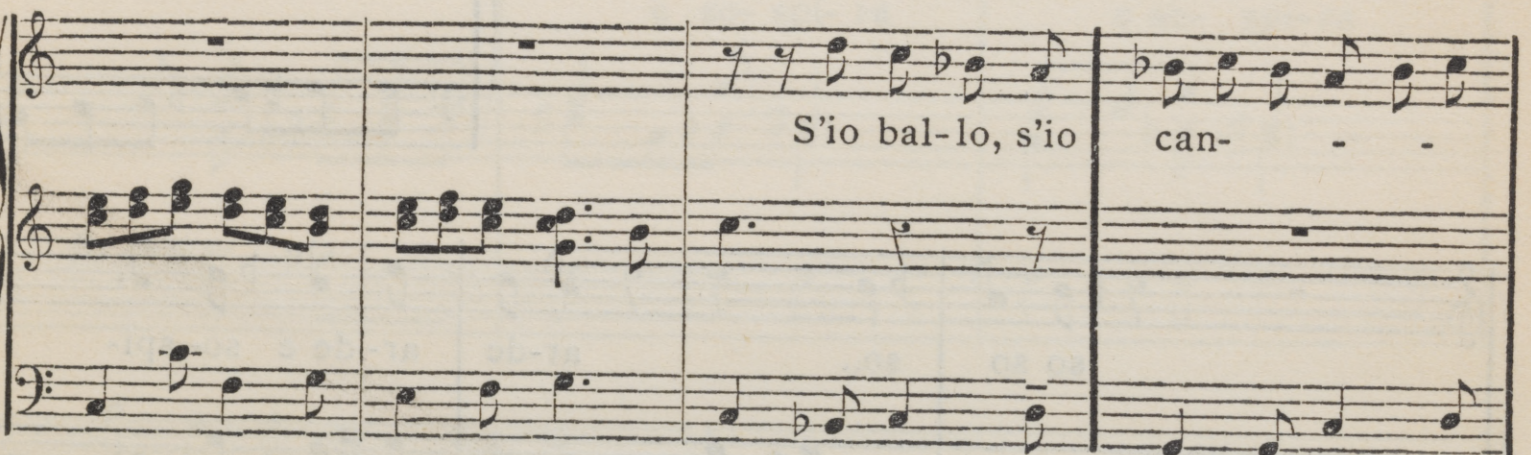
Son vago, gra- tio- so, las-ci-vo, a-

This system contains the first four measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8.



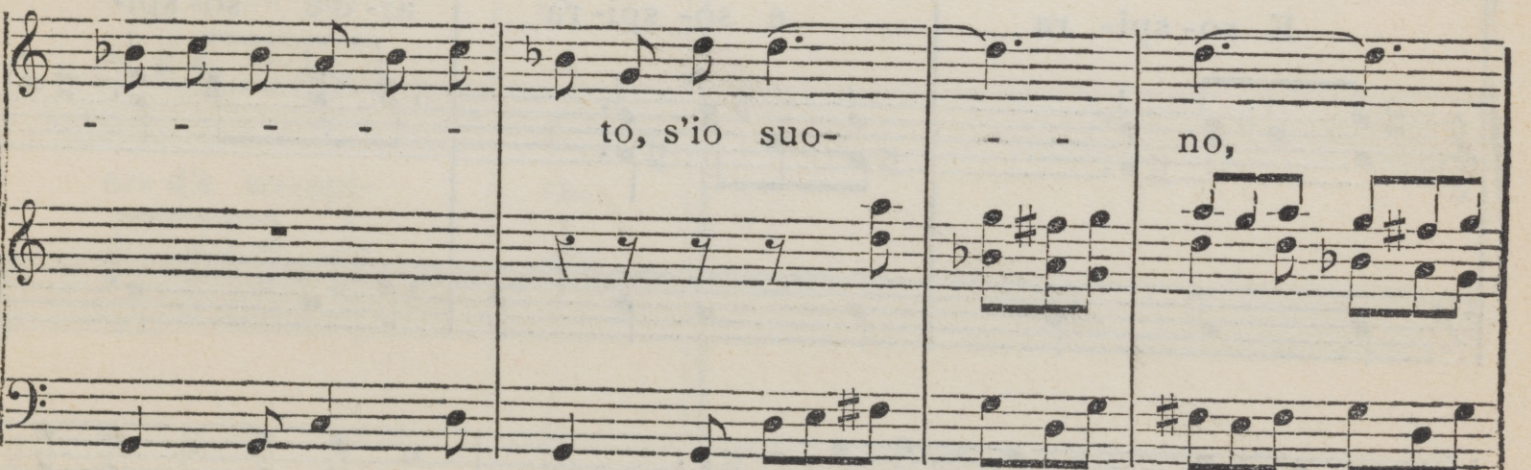
mo- ro- - - so.

This system contains the next four measures. The vocal line continues with the lyrics "mo- ro- - - so." The piano accompaniment and bass line continue their respective parts.



S'io bal-lo, s'io can- - -

This system contains the next four measures. The vocal line begins with "S'io bal-lo, s'io can- - -". The piano accompaniment and bass line continue.



- - - - to, s'io suo- - - no,

This system contains the next four measures. The vocal line continues with "to, s'io suo- - - no,". The piano accompaniment and bass line continue.



la li- - - ra ogni, ogni

This system contains the final four measures of the page. The vocal line concludes with "la li- - - ra ogni, ogni". The piano accompaniment and bass line continue.

dama per me o-gni, o-gni da-ma per me ar-

de e so.. so.. so.. so.. so.. ardee so.
ORESTE.

so so so.. ar-de ar-de e so-spi-
E so-spi- ra e so-spi- ra ar-d'e so-spi-

ra, o- gni o-gni dama per me o-gni o-gni
ra

dama per me ar- de e so.. so.. so.. so.. so..

so.. ar-d'e so.. so.. so.. so.. ar- de
e so- spi- ra e so- spi- ra

ar- d'e so- spi- ra.
ar- d'e so- spi- ra.

A la fin, Demo se fâche et veut se battre contre Oreste. Oreste cherche à l'apaiser et se fait très humble : le matamore devient outrecuidant. Il daigne accepter pourtant ses excuses et reprend la conversation ; mais, au bout d'un instant, brusquement, s'écrie : « Ha ! Ha ! qu'est-ce que je sens ? Ma fureur ne s'est pas encore tout à fait apaisée. Laisse-toi donner au moins un coup d'épée ! » Oreste proteste. Et comme Demo insiste, Oreste met la main à l'épée. Aussitôt le sang

de Demo se calme : « J'oubliais, dit-il... Je n'en tue qu'un par jour. » — Oreste finit par accabler d'injures Demo, qui, bégayant de plus en plus, s'humilie, confondu, tandis qu'Oreste se moque de lui, en singeant son bégaiement.

Ailleurs, le bègue s'en va furieux, sans avoir réussi à dire le mot qu'il voulait. Mais, un moment après, il surgit de la coulisse, et le crie, triomphant.

Nous voilà loin des correctes tragédies florentines. C'est l'opéra bouffe. Et à côté de ces scènes comiques, voici des scènes fantastiques. C'est exactement le même mélange de bouffonnerie et de surnaturel que l'on trouve, à la fin du XVIII^e siècle, dans le *Singspiel* allemand, d'où sortira l'opéra romantique.

(A suivre.)

ROMAIN ROLLAND.



MIETTES HISTORIQUES

CORRESPONDANCE THÉÂTRALE DU XVII^e SIÈCLE

IV

J'arrive à la dernière partie de la correspondance du Conseiller au Grand Conseil du Roy, personnage qui eut certainement son heure de célébrité dans les coulisses de l'Opéra.

« Le « Samedy, 28 janvier 1696 » il écrivait à l'abbé Dubos :
J'ai envoie chez Mons^r Gendron qui a rescu vostre pacquet. Je vous ai envoie par la voie de M^r du Rosai le Jason que mons^r Rousseau mavoit donne et je vous envoie par la poste la reponce a vostre livre que M^r Le premier président vient de me mettre entre les mains. Jason ne se soutient que sur 12 a 13 cent francs (1).

« Quelque envie que vous aies pour Colasse et moi pour M^r de Francinne je croi que nous perdrons nostre proces. Ce nest pas quil ny ait unne recit du prologue en basse chantee par M^{lle} Desmatins quon ecoute avec plaisir aussi bien que le recit des Tauraux et quelques endroits d'Ipsipile, mais le reste est il me semble sans aucun agrement pour le chant et napproche pas de la haute opinion quil setoit acquise par le bel endroit de Thetis et Pelee et la belle scene des Saisons de Thevenard et de M^{lle} Morau. En attendant vostre advis apres la lecture de Jason, je suis. »

L'insuccès de l'opéra de Jean-Baptiste Rousseau et Colasse devint tel que l'on dut cesser les représentations au bout de moins de trois semaines. En dépit de ses relations amicales avec les auteurs, Ladvocat parle de cette chute d'un cœur léger :

« Ce 6 febr a Paris 1696.

« Enfin monsieur Jason expira hier. Il na laissé en mourant que 700 livres et le parterre et les loges en chanterent le libera

(1) Il faut remarquer que cette recette, qui paraît maigre à Ladvocat, ne devait pas être beaucoup au-dessous de la moyenne, pour l'époque.

ou la delivrance pour lennuy quil leurs a causé pendant sa vie sans beaucoup de regret. Nous avons leu mons^r du Rosay et moy vostre critique comme unne des meilleures que vous aies faittes et des plus judicieuses. Je nay peu encore rendre vostre lettre au S^r Roussau qui participe si fort aux louanges quon donne a lautheur de Polixenne quil oublie le mauvais succes de sa piece. On dit pourtant que le cinq^{eme} acte nest pas de la force des autres mais au surplus il sest plus attaché a imiter Mons^r de Corneille que Racinne. Je vous en dirai davantage quand je laurai veu.

« On joua mardi les Saisons et lon repete Ariadne et Bacchus quon espère donner le 20 du present (1). On a repete dans mon cabinet les airs de violon qui mont paru des meilleurs, les chœurs en sont tres baux, pour les Rolles on en est pas si content, peut etre que le 3, 4 et 5^e acte seront plus baux, ainsi soit-il. Pour les vers ils sont des plus courts et le sujet de la piece est incriticable, rien ne si fait que par les dieux, Junon prend la figure de Dircee, elle endort Ariadne, les songes font paroistre Bacchus amoureux de Dircee. Ariadne se reveille, Lamour la detrompe et lui fait conoitre la fourberie de Junon. Geralde eveque de Cahors et magicien dans la piece veut endiabler Bacchus mais ses charmes paroissent impuisants. Il fait venir Alecton qui met en fureur Ariadne qui veut *tout tuer hors Bacchus* pour laquelle elle a « dilucida intervalla ». Junon fait revenir Dircee qui etoit chez les anciens un poete corinthien et dans la piece un confidente DAriadne. Bacchus desarme Ariadne qui se veut poignarder. Adraste amant d'Ariadne et prince d'Itaque inconnu pour tel chez les anciens et qui a pris des aisles pour venir de la mer d'Ionie 500 bonnes lieues distante de Naxe dans la mer Egee ou est la scene croit que Bacchus avec le poignard qui luy voit en sa main en veut tuer Ariadne, se bat avec ses amis contre la troupe de Bacchus qui en demeure vainqueur et revenant en temoigner sa joie a Ariadne qui le veut tuer dans sa fureur, Adraste arrive expirant aux pieds d'Ariadne des blessures de Bacchus. Jupiter descend du ciel qui commande a Bacchus depouser Ariadne. Junon ni est plus contraire les dieux etant pour elle. Mercure par la longueur de son caducee guerit Ariadne de sa fureur. Bacchus et Ariadne chantent ensemble :

Amour cher autheur de ma peine
 Exprime en ce moment mes transports amoureux
 Recompense de si baux feux
 En unissant nos cœurs dune éternelle chaine.

(1) On ne joua cet ouvrage que le 8 mars.

« Le Roy qui s'appelle Ænarus aussi inconnu pour estre roy de Naxe que Dircee sa sœur et Geralde magicien et Adraste sen rejouit avec les suivt^s de Bacchus et les sujets du roy forment des dances. Deux amours viennent decoiffer Ariadne et portent dans le ciel sa coeffure. M^{lle} Desmatins qui a perdu tous ses cheveux restera sur le Theatre en attendant son bonnet de nuit qui pourra l'enrumer a force de lattendre attendu que les demoiselles

Abandonne leurs ames
Aux charmes des amours,
Sans leur aimable flame
On na point dheureux jours.

« La coeffure est changé en couronne detoilles et l'opera finira. »

Cette petite critique avant la lettre de l'ouvrage de Saint-Jean et Marais n'est-elle pas délicieuse ? Ne la dirait-on pas sortie de la plume d'un précurseur de Willy ? Elle condamna dans le raccourci de sa raillerie qui ne va pas sans insinuations risquées, la faiblesse de conception des librettistes de l'époque. A ce point de vue, elle devance son temps et met en évidence un esprit critique avisé.

Une semaine plus tard, dans une nouvelle épître à Dubos, Ladvocat fournit des renseignements qui ont la plus grande valeur, attendu qu'ils fixent des jours de « jeu » et précisent des détails ignorés jusqu'ici :

« A Paris ce Lundi 13^{me} [février 1696].

« Je vous suis infiniment redevable de vostre present. Nous boirons bien a vostre santé pourveu quil arrive demain a bon port. Jay rendu avant hier vostre lettre au Sr Rousseau et je nay pu trouver le temps de parler a M^r de Longepierre que M^{lle} Rochois ma assuré etre toujours a Versaille. On a recommence mardi les Saisons (1) qui continuront jusques au vingt trois que lon donnera Ariadne et Bacchus et lon espere jouer tous les jours jusques au Jubilé cest a dire le jeudi, vendredy, les dimanche et mardi et le samedi, lundi, mercredi les Saisons avec une scene de Porsonnac (2) chantee par Dumenil et quel-

(1) Par conséquent, le 7 février 1696.

(2) *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet de Molière et de Lulli. Personne n'a signalé cette « mise » à l'Opéra d'un fragment de la fameuse farce que Diderot regardait comme un chef-d'œuvre. Clément et Larousse n'en parlent qu'à la date de 1716.

que entree comique et apres le Jubilé les 15 jours qui resteront jusques a la semaine de la Passion les Saisons ou Ariadne sil plaist, mais on refera aux Saisons un quatrieme acte tout nouveau pour apres Pasques, videbitur. Je ne scais pas ce que vous a pu mander M^r Rosay que je ne pus rencontrer hier chez luy et qui ne ma pas encor envoie la critique pour Polixene ou jay été. Il me semble que quelque bien conduite que ce soit unne piece pour les vers les sentiments et la diction, quand elle manque par la catastrophe cest une marque que lautheur a mal choisi son sujet. Jattendrai que vous soies a Paris pour y remarquer vous mesme des manque de preparations a certains incidents outres et peu vraisemblables qui empecheront les bons connoisseurs de donner leurs suffrages a unne piece qui finit aussi mal que celle la. Je ne croi pas vous avoir mandé que M^{lle} Desmatins faisoit aux Saisons le rolle de M^{lle} Rochois et quelle sest attiree lapprobation de tout le monde.

« Je nai pu encore aller chez M^r le pr^r president etant occuppe au Cons^{lle} mais jay fait remarque lacronisme de Jules capit. et de Josime dont lun vivoit en 255 et lautre en 425. Jay parle au S^r Gendron de lhistoire des medecins et ma promis de vous escrire. Je vous repond mons^r que le S^r Roussau nabandonnera point le métier et quil ne croit pas quil luy soit arrive aucun accident. Il nest pas garant si le public ne se connoit pas aux bonnes choses. Pour Iphigenie le 5 acte est commence et nest pas achevé. Duché travaille a un ballet ou comedie en cinq actes dont il y en a trois de faits. Mons^r de Francinne nest pas encor determiné a qui il le donnera a composer en musique. Colasse travaille au ballet de la Naissance de Venus (1) dont il a fait deux actes quon dit etre tres baux. Il y mettra des airs de violon de M^r de Lully. Le poete est le mesme que celui des Saisons. Neptune aime Amphitrite qui est aimée de Neree lequel dans sa jalousie predict à Amphitrite l'inconstance de Neptune. Venus arrive, Neptune en est épris, Mercure apprend en vain a Neptune que Jupiter en veut disposer. Neptune a recours a Eole qui fait soulever les vents. Junon sen mesle au III pour Vulcain qui nest pas rescu agreablement de Venus. Enfin Venus voiant les deux frères prêts a se faire a son sujet un des plus cruelles guerres ou meme lunivers ne pouroit manquer detre fort interessé, Jupiter, Neptune, Melius consultés et pour le bien de Lunivers font epouser Venus a Vulcain et Amphitrite a Neptune et Neree a Dorise.

(1) *La Naissance de Venus*, opéra en 5 actes avec un prologue, livret de l'abbé Pic, musique de Colasse, représenté à l'Académie royale de Musique le 1^{er} mai 1696.

« Je lis presentement l'histoire evangelique de Dom Peseron mais je ne sais si je suis de son advis sur l'adoption de Tibere par Neron. Il y a encor quelque chose de particulier que je vous mandre quand je le relirai pour l'examiner, il en vaut bien la peine. Je suis. »

Dans la lettre précédente nous avons vu de nouveau Ladvocat juger railleusement J.-B. Rousseau, qu'il ne tenait point alors pour un dramaturge de mérite. Sous ce même jour, et à des mois de distance, nous allons le retrouver encore avec son franc-parler teinté de moquerie :

« Ce Jeudi 15 octobre [1696].

« Je suis arrivé hycy mons^r dimanche a cinq heures et ne fus point a lopera ou estoit Mons^r du Rosai. Je le vis le lundi a laudiance et lapres midi nous fumes dans mon cabinet 4 bonnes heures ou nous entretimmes de vous. Je suis convenu avec luy de vous représenter ce qu'Hesiodé a appris a tous ceux qui l'ont voulu lire qu'il y avoit dans le monde deux sorte de personnes. Les uns scavent prendre conseil deux-mesme et les autres qui suivent celuy qu'on a la bonte de leurs vouloir bien donner en amy. Il y a aussy des Abes a simple tonsure irresolus sur le choix des finances qui ne scavent que par génie interessés pour eux meme s'ils n'iront point au Fort levesque apres s'être mis dans quelque bonne affaire ou ils esperent entretenir unne des grandes queus de lopera ou s'ils ne seroient point plus idoines apres unne bonne education estant Liberaux a trouver deux mesme l'art de faire de bons vers. Enfin apres unne meure et serieuse reflection precedee d'unne retraite éloignée de Paris on s'examine et lon se persuade quetant doué d'unne heureuse memoire nourrie des sucs de Racine et de Corneille assaisonnée de la lecture des meilleurs auteurs en fait de poesie on sera capable d'ajouter quelque chose a l'art de *netre pas* inferieur a ceux qui nous ont precedé his positis. Petrarque dans un epistre a un sien amy advoue qu'il auroit beaucoup de peine sil vouloit faire des vers a sen metamorphoser en vers a soie et qu'il sabilleroit plus tost en mouche a miel qui habit aures, etc. On peut devenir orateur sans avoir de naturel a leloquence parce que lon peut suppleer au deffaut de la nature mais lon ne peut être poete sans genie dont rien ne peut tenir la place et au deffaut duquel tout l'art nest pas capable de suppleer. Igneus est olli vi-

gor, etc. Tel fut parmi nous Racan (1). Il nen scavoit asseurement pas tant que labbé dont je vous parle mais il etait poete et sil eut des concurrents il eut peu de semblables et vous aves fort bien conceu vous meme que les vers ne sont pas supportables quand ils ne sont que mediocres et quils sont ridicules dés qu'ils ne sont pas admirables. Vous scaves Mons^r que Pindare se crut au dessus de Bacchilide (2) et de Simonide (3) quod ipse naturâ carmen sevibat illi exorte capandant quam a magistris didicerunt etc. La version de Hidorius conseiller est raportée par Rossius qui vous sera libre de lire.

« On espere jeudy prochain donner le ballet du Triomphe de Lamour (4), les habits que jay veu me paroissent asses bien imagines pour la pièce des flatteurs. Nayant point veu Roussau je ne vous en puis que mander, mais j'aurois bien a vous prier de me procurer pour de l'argent unne edition du livre de Mons^r. Bayle (5) et du Thesaurus Brandeburgient a moins que vous ne me croies asses riche pour nen pouvoir pas esperer meilleur marché que chez Amisson. Je croois que vous scavies que Ma belle sœur fut accouchee dun gros garçon qui a fort pleuré la bonne nourriture quelle luy donna in utero.

« Vous scaves que lempereur a acceptté la neutralite d'Italie et que le comte de St-Pierre et le comte de Mansfel sont en otage en attendant la ratification de lempereur et du roi Despagne. On attend la duchesse de Bourgogne a Fontainebleau le 4 ou le cinq du courant. On croit que le roy partira incontinent apres pour Versaille ayant ressenti quelques attaques de goutte. M. Labbe Pelletier frère du ministre mourut hier d'apoplexie a midi. On dit que ceux Damsterdam pretendent obliger les etats dhollande a representer a lempereur quils accep-

(1) Honoré de Bueil, marquis de Racan, ne méritait pas d'être taxé de génie, mais il est certain qu'il fut poète-né et qu'il montra dans ses œuvres, non seulement beaucoup de charme, un vif amour de la nature, mais encore une douce mélodie qui fait songer à un Lamartine d'un autre âge.

(2) Bacchylides, poète lyrique grec, né dans l'île de Céos et qui vécut à la cour d'Hiéron, tyran de Syracuse.

(3) Simonide, oncle de Bacchylides, poète également et ancien directeur des chœurs aux fêtes d'Apollon.

(4) *Le Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet en cinq actes, paroles de Ben-serade et Quinault, musique de Lulli, représenté à Saint-Germain-en-Laye le 21 janvier 1681. Ce ballet eut un énorme succès et fut constamment repris pendant trente ans.

(5) Pierre Bayle, philosophe français (1647-1706). Il s'agissait là probablement d'un des petits ouvrages publiés par Bayle à Rotterdam, où il s'était retiré.

tent les propositions que le Sr de Calliere (1) leurs a faittes comme tres resonables et quil en doibt faire le meme comme luy etant tres avantageuses.

« Nostre famille vous salue. »

Je ne saurais dire exactement quel est l'abbé que visait Ladvocat dans sa lettre, encore qu'il me paraît probable que ses critiques s'adressaient à l'abbé Pic, librettiste fort médiocre et plein d'outrecuidance, ou à l'abbé Boyer, autre librettiste sans talent.

La dernière missive que je vais donner a été écrite par le conseiller durant des vacances passées en Bourgogne l'année suivante et elle était adressée à « l'Abbé du Bos rue du Roule, a la seconde porte cochère, a Paris ». Elle est intéressante et d'une jolie tournure :

« Ce Vendredy 14 juin [1697].

« Je nay reçu vostre lettre dattee du samedy huitieme quajourd'hui et dans ce moment je suis pressé de vous faire réponse par le meme homme qui nous la a portee. Tout ce que peu faire le reverend pere cest de croire qu'il y avoit unne fontaine de Jouvence ou elle aimeroit mieux aller quaux eaux de Vichy. Je suis ravi que Sublignon dance et sexerce et je suis mesme bien aise quelle vous plaise et je suis fort persuadé que vous la laisseries moins reposer que moy et quelle profiteroit asseurement mieux de vos assiduites que des miennes.

« Je souhaite que Mons^r Rousseau reussisse dans les empiriques comme il nen nest pas lautheur quant a linvention cela ne lui oteroit point celle que son flatteur lui a meritee. Mais si Adonis venoit a netre pas aplaudi, comme on la beaucoup proné je crois quun second acces pourroit mettre sa reputation a lagonie. Je vous dispense de mecrire des nouvelles, nous en recevons hycy deux fois la semaine mais jay peine a me persuader quil narive point de tourmente dans la mer orageuse de Lopera. Asseurement que vous naves pas ete aussi assidu a Meduse (2) que vous le seres a Armide (3) ou lon vous pourra apprendre

(1) François de Callières, diplomate français, fils du maréchal de bataille des armées de Louis XIV. Il fut ministre plénipotentiaire en Hollande et prit une part active aux conférences qui précédèrent la paix de Ryswick.

(2) *Méduse*, tragédie lyrique en 5 actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Boyer, musique de Gervais, représentée à l'Académie de Musique le 13 janvier 1697.

(3) Il s'agit là d'une reprise de l'ouvrage de Lulli.

le present que M^r de Franc. aura fait a Labbé Boier pour lapplaudissement que les gascons ont fait de cet opera. Jespere estre hycy encor douze ou 13 jours et jespere de recevoir encor de vos lettres. On peut ecrire le mercredy et vendredy par la poste de Bourgogne qui passe a Villeneuve le Guiastou Lagerre selon le vulgaire et adresser vos lettres a M^r Michel officier de La feu reinne et je vous prie de navoir aucunne peur de me chagrinner. Je consens mesme que vous noublies pas la grande fille comme vous aves fait et que vous assurees M^r Brissonnet de mes amities. Mais en verite il falloit me mander sil a eu cette charge de Maistre des requestes en question ou unne autre.

« Apres cela mons^r je nai plus qua vous remercier de mavoir donne vos 3 Tomes de Lhistoire des scavants cest un vrai parterre pour la diversitte des fleurs et la variete des fruits y tient lieu dunne bibliotheque. Ce nest pas quil ny eut hycy des historiens, les gentilshommes des environs en sont fournis. Ainsi monsieur au chagrin pres de netre pas aupres de ses amis et Amies la solitude en seroit fort agreable. Je suis. »

Le véritable Opéra fondé par Lulli rue de Vaugirard et inauguré le vendredi 11 novembre 1672 avait grandi très vite en vingt-cinq années. Véritable créatrice de mœurs spéciales, aussi bien dans le monde de la cour que dans celui de la ville, à l'époque où Ladvocat se faisait le colporteur des nouvelles glanées dans les coulisses, dans les salons et dans son propre cabinet, lieu de rendez-vous des auteurs et des artistes, l'Académie Royale de Musique était devenue la préoccupation de beaucoup d'esprits. Depuis qu'il avait été transporté à la Salle du Palais-Royal en 1673, l'Opéra formait un centre d'intrigues, de convoitises, de rendez-vous galants, et lorsque M. de Francine en devint directeur, il était déjà un État dans l'État.

De cette époque lointaine il ne reste pas grand'chose, à telle enseigne que les historiens n'ont presque rien trouvé à dire d'exact. Il n'était donc pas inutile de publier ces quelques lettres d'un Conseiller au Grand Conseil du Roi, homme remuant s'il en fut, puisqu'elles précisaient des dates discutées, des détails ignorés, et qu'elles donnaient une physionomie curieuse de la vie à l'Opéra au xvii^e siècle. A ce point de vue, je crois avoir, par mon modeste apport, ouvert un champ nouveau, et je serai heureux si j'ai su piquer la curiosité des chercheurs.

MARTIAL TENEO.





REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Schola Cantorum. — M^{me} Yvette Guilbert et les Chanteurs de Saint-Gervais. — Soirées d'Art. — M. Calvocoressi. — Maurice Ravel et Ricardo Viñes. — La *Mort de Tintagilès*.

Au **Concert Chevillard** du 24 décembre, M. van Dyck attirait des flots d'auditeurs et faisait merveille encore avec ce qui lui reste de voix, cependant que M. **Colonne**, dévotement, fêtait Noël avec le concours de Bach, Hændel, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, César Franck et Fauré. Et le 31 décembre je retrouvais, au **Concert Chevillard**, la *Symphonie* de Franck, toujours admirable et de mieux en mieux interprétée. Qui donc médissait de l'orchestration du « père Franck » ? Il m'a semblé cette fois que le premier mouvement avait des sonorités magnifiques ; surtout au retour de la première idée, exposée en canon par les trombones et trompettes, et enveloppée d'un frémissement de cordes qui, par influence, prend le timbre des cuivres : on croit voir un brocart royal où se détache, éclat sur éclat, un dessin de vieil or. Le second mouvement a été pris un peu plus vite que de coutume, ce qui me plaît assez, car ce morceau, par sa structure comme par son caractère, tient autant du scherzo que de l'andante. Seul le finale ne me semble pas digne des autres parties de ce chef-d'œuvre : car son idée principale, d'ailleurs aimable, revient avec quelque insistance et quelque fracas inutile. Je ne sais trop si la *Symphonie* de Franck ne devait pas clore l'ère de la symphonie : ce serait une belle fin, et il me semble difficile de renouveler encore une forme qui vraiment a beaucoup donné déjà. Mais on ne sait jamais...

La *Nuit sur le Mont-Chauve*, de Moussorgsky, me plaît beaucoup mieux à l'orchestre qu'au piano ; or l'orchestration est de Rimsky-Korsakof. On y trouve un charmant motif de danse, une fanfare qui annonce congrûment Tchernobog (le dieu noir), un sabbat peu coloré, et un joli lever du jour, où la clarinette et la flûte chantent avec une douceur presque berliozienne ;

tout cela un peu grêle, douloureux et souffreteux, écrit sans doute entre deux accès de fièvre, dans une chambre d'auberge, par cet enfant perdu, cœur tendre et capricieux, qui ne sut jamais s'accommoder de la vie.

C'est M. Chevillard qui avait orchestré les 4 *Esquisses* de Schumann, pour le piano-pédalier, que nous entendîmes ensuite : orchestration très sobre et peut-être respectueuse à l'excès de cette uniformité de timbre qui est le défaut du piano ; mais cette volontaire discrétion est en soi fort louable et a donné plus de prix à des pages d'un coloris charmant dans la 2^e et la 4^e *Esquisse*. Après quoi, retour offensif de Wagner, magnifiquement interprété d'ailleurs par M. Fröhlich.

Le 7 janvier, au Concert Chevillard, la *Damnation de Faust*, de Berlioz, avec M^{me} Gaétane Vicq, MM. Delmas, Laffitte et Petit (admirable interprétation). Et le 14 aussi.

Le 7 janvier, au Concert Colonne, la *Damnation de Faust*, de Berlioz. Et le 14 aussi.

Indifférent à ces records, j'aime mieux revenir à des concerts où l'on nous fit entendre des musiques plus anciennes, plus fraîches par conséquent. D'abord celui de la **Schola Cantorum**, le 29 décembre, tout entier religieux : il commençait par sept pièces de chant grégorien, dont l'exécution a fait le plus grand honneur à la classe de M^{me} Jumel et à M. Gastoué, qui dirigeait ce petit chœur. Il y avait là des mélodies de l'époque romane, très fermes et simples de contour, et d'autres plus anciennes et pour moi plus plaisantes, avec la richesse byzantine de leurs vocalises, où l'on put admirer la pureté de voix exquise de M^{me} Jumel (oui, je sais, cela n'est pas liturgique ; mais le rigorisme qui proscriit aujourd'hui les voix féminines n'existait pas aux temps d'innocence). Venaient ensuite quatre motets, dont les plus beaux sont certainement ceux de Josquin, avec l'élan de ses voix ferventes, et de Vittoria, grave et sombre ; il y a dans Palestrina plus de facilité, un dessin gracieux et une aimable abondance de détails : quelque chose de la manière de Raphaël, et un soupçon d'indifférence. L'intermède fut un Noël flamand du xv^e siècle, chanté avec agrément par M^{lle} Maurat et M^{me} Marthe Legrand, et la *Passacaille* de Bach, où M. Guillemant montra la plus ingénieuse variété de registration. C'était un magnifique prélude à l'*Actus tragicus*, l'œuvre la plus expressive peut-être, la plus sobre et la plus serrée que Bach ait jamais écrite. Tout porte ici, parce que tout est à sa place ; les airs, comme dans le drame musical moderne, reçoivent leur forme des paroles mêmes, au lieu de s'astreindre à la règle italienne des reprises. Toute la cantate d'ailleurs (et par là se justifie son titre) a un caractère dramatique qui amène des libertés d'écriture fort expressives : comme cette vocalise des sopranos, prière d'espoir après un chœur d'épouvante, qui reste isolée et plane, la basse continue elle-même se taisant pour l'écouter. Berlioz n'a jamais rien inventé de plus saisissant. Ce qu'il eût moins aimé certes, c'est le chœur final sur le mot *Amen*, fort vigoureux, mais qui lui eût semblé un retour à la scolastique. Il eût été touché jusqu'aux larmes par la voix et le style de M^{me} Marthe Legrand. MM. Caze-neuve et Bourgeois méritent beaucoup d'éloges aussi, et l'orchestre, sous la direction de Marcel Labey, a été très net et précis.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, qui pour Noël nous avaient fait entendre, à la chapelle de la Sorbonne, une belle messe de **Guerrero**, paraissent le 30 décembre sur la petite estrade des Agriculteurs, à côté de M^{me} **Yvette Gilbert**. Il s'agissait, en effet, de chansons, mais de chansons anciennes : une société vient de se former pour recueillir et faire connaître les trésors d'un genre où nous avons toujours excellé. Le concert commençait par quatre chansons du xv^e siècle (retrouvées et publiées par M. Henry Expert),

signées des noms illustres de Costeley, Roland de Lassus, Claude Lejeune et Clément Janequin, le plus gracieux de tous, peut-être; elles furent interprétées avec une aisance et une souplesse dignes de l'ancienne renommée des Chanteurs de Saint-Gervais. M^{me} Yvette Guilbert ne remonte guère au delà du XVIII^e siècle, en quoi elle a bien raison, car le XVII^e, représenté à ce même concert par des airs galants et un peu cérémonieux de Boesset, n'a rien qui annonce la chanson moderne; au lieu que l'époque de Louis XV connut comme nous l'art des sous-entendus. C'est encore une grivoiserie assez naïve, sans doute, et mêlée de pastorale à la Florian; nous faisons mieux aujourd'hui, ou tout au moins plus fort. Que l'on compare la *Peureuse*, « chanson favorite de M^{me} Dubarry », et son maternel dénouement, à telle chanson du répertoire ancien, je veux dire moderne, d'Yvette Guilbert, par exemple à ce fiacre symboliquement jaune dont elle nous contait jadis la meurtrière odyssee: on conclura que les plus égarées des Minnes d'aujourd'hui n'ont plus peur de rien, même en voiture; ce qui prouve la délicatesse de nos mœurs. Mais, au fond, c'est bien la même sorte d'esprit, et l'interprétation, avec quelques nuances, doit être identique. M^{me} Yvette Guilbert m'y a paru aussi précise et mordante qu'autrefois, et plus fine. Ce n'est plus cette diction martelée qui, mettant tout en valeur, atteignait fatalement aussi le mot à effet double ou triple; c'est un art bien plus délicat, qui souligne à propos; et c'est une variété d'intonations qui fait entendre tout sans exagérer rien; avec cela un masque puissamment expressif, également propre au comique et au tragique, et des gestes volontairement dégingandés, d'une bouffonnerie inimitable. M^{me} Yvette Guilbert porte à sa perfection un genre qui, traité par elle, me paraît hautement artistique.

Soirées d'Art. — Nous approchons des derniers quatuors, et le parfait ensemble, la sûreté de style et la profondeur d'émotion du quatuor Capet sont de plus en plus admirables. On a beaucoup applaudi, le 21 décembre, M^{lle} Long pour son interprétation élégante de pièces de Fauré, Scarlatti et Saint-Saëns, et, le 28, M. Fröhlich dans les six *Mémoires religieuses* de Beethoven (traduites par M^{me} Chevillard), ainsi que M^{lle} Emma Grégoire dans la *Vie d'une femme* de Schumann. Le 4 janvier, la pianiste était M^{me} Thérèse Stiévenard, qui joue avec charme et simplicité l'*Impromptu en fa* dièse majeur de Chopin et la *Bourrée fantasque* de Chabrier. Elle accompagne, dans la seconde *Sonate* de Hændel, M. Gillet, qui enlève les arpèges et batteries avec une virtuosité étourdissante (or le hautbois ne se prête pas à ces jeux avec la docilité du violon ou de la clarinette) et a de plus un son ample et nourri, peut-être un peu tendu parfois. M^{lle} Jeanne Raunay chante avec un lyrisme délicat et contenu le troublant *Mariage des Roses* de César Franck: sujet digne de Verlaine, vers de mirliton, musique candide. Elle donne beaucoup d'accent à une mélodie de Boussion, simple d'inspiration et aussi d'harmonie, assez plaisante, et à une autre du même auteur, dont je ne goûte pas trop l'effort tragique. Elle a une variété de ton et une conviction admirable dans le poème mélodique de Beethoven, *A la bien-aimée absente*. Et nous étions ainsi fort bien préparés à entendre le quatorzième *Quatuor*, interrompu par la sortie malencontreuse d'auditeurs inexperts qui crurent l'œuvre terminée après son cinquième mouvement, mais joué avec une gravité, une dignité, un ensemble et une entente de la perspective musicale qui se manifestèrent particulièrement dans la sombre fugue du début, et dans l'andante plus doux, comme brisé de tendresse. Ces derniers *Quatuors* de Beethoven marquent probablement le plus grand effort que la musique ait fait pour traduire les émotions profondes de l'âme humaine; et non seulement ses émotions, mais ses méditations

aussi, et les bons propos qui succèdent à l'épreuve. Chacun de ces poèmes musicaux est comme un dialogue entre l'homme et sa conscience, ou son Dieu, pour parler le langage de Beethoven. Musique avant tout intérieure, et religieuse à la manière protestante. Musique étroitement attachée à la vie humaine, qui est toute sa substance et dont elle pose sans cesse les douloureuses interrogations. Testament moral d'une âme haute et sévère, que les meilleurs d'entre nous peuvent aimer, et que les autres admirent avec componction.

LOUIS LALOY.

Ecole des Hautes Études sociales. — Dans une sobre et substantielle « lecture », M. Calvocoressi évoque les chants et danses populaires de la Grèce actuelle et appelle de ses vœux une renaissance de la musique hellène. Délicatement harmonisés par MM. Ingelbrecht et Ravel, interprétés avec goût par M^{lles} Thomasset et M. Rœlens (remplaçant au pied levé M. Sandré), ces chants et danses ont plu par le caprice déjà semi-oriental de leur mélancolie ou de leur animation.

J. CH.

Apôtre de la musique russe, M. **Calvocoressi** allait, le 11 décembre, porter la bonne parole à l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine. Il était tout indiqué, à la fois par les circonstances et par la vérité même, de montrer l'art russe puisant sa force aux sources populaires. C'est ce que M. Calvocoressi a fort bien su faire, en une causerie fort appréciée du public, et que suivirent des auditions de chants populaires et d'œuvres de Moussorgsky, Borodine, Balakiref, Rimsky-Korsakof et Akimenko. M^{lle} Babaiian et M. Mougounian ont dû bisser un charmant duo, et M^{lle} Thomasset a eu le plus grand succès dans la *Reine de la Mer* de Borodine, le *Chant d'amour* de Balakiref, et deux belles mélodies d'Akimenko. L'éblouissante *Islamey*, de Balakiref, jouée par M. Viñès avec une aisance souveraine et une verve incroyable, a porté l'enthousiasme à son comble.

L. L.

La mélodie populaire refléurit. Récemment, M^{me} Yvette Guilbert faisait applaudir, rue d'Athènes, des chansons du XVIII^e siècle, délicieusement harmonisées par Déodat de Séverac ; le 6 janvier, c'était la *Société Nationale* qui mettait au programme de son premier concert, des *chansons bretonnes* avec adaptation française et harmonisation de Paul **Ladmirault**. La musicalité de M. Ladmirault — musicalité qualifiée naguère par M. Debussy de « rêveuse et fine, comme un peu peureuse de se trop formuler » — est bien celle qui convient à ces vieux chants populaires, patrimoine d'une race et l'essence même de son génie. Aussi ces *chansons bretonnes* furent-elles, par lui, enguirlandées d'harmonies rares, avec le même soin pieux des maîtres d'autrefois lorsqu'ils ornaient d'enluminures les missels. M^{lle} Marie Lasne les chanta avec expression et dans un sentiment juste, et M. Louis Aubert tint le piano d'accompagnement avec infiniment de délicatesse.

Parmi les compositeurs de la jeune école, M. Maurice **Ravel** est un de ceux dont les œuvres sont, à bon droit, attendues avec une impatiente curiosité. Cette fois il s'agissait de pièces pour piano : *Miroirs*, *Noctuelles* et *Une barque sur l'Océan* me semblent écrites dans le genre de virtuosité tout particulier des *Jeux d'eau* du même auteur. Mais *Oiseaux tristes*, la *Vallée des Cloches* et *Alborada*, plus simples de lignes, sont vraiment d'une originalité puissante ; la dernière surtout, par sa verve rythmique et aussi par sa netteté de construction, est extrêmement savoureuse. Elle fut, du reste, redemandée, et l'on sait qu'à la *Nationale* les « bis » ont une tout autre valeur que dans maint endroit où ce n'est pas toujours l'œuvre la

meilleure qui reçoit le meilleur accueil. J'ajoute que dans chacune de ces pièces — qui paraîtront prochainement chez l'éditeur Demets — le piano est traité avec une entente merveilleuse de ses moyens : Liszt moderne. Quant à M. Ricardo Viñes, il faut le féliciter, non point de son prestigieux talent aujourd'hui universellement reconnu, mais de sa vaillance à lutter pour la bonne cause : je veux dire pour le succès de notre jeune école. Je ne m'appesantirai donc pas sur la manière extraordinairement aisée et vivante dont il a joué les *Miroirs*. Cet artiste semble fait pour interpréter cette musique comme cette musique semble faite pour être interprétée par lui. C'est tout dire.

Bonne exécution d'une *Sonate* piano et violon de M. P. **Le Flem**, par MM. Masson et Lefeuve. L'auteur est très jeune, me dit-on ; c'est à cela qu'il faut attribuer sans doute certaines incohérences et le manque d'équilibre de cette œuvre qui, je me hâte de le dire, présente par ailleurs de réelles qualités. Et, pour finir, le *Premier quatuor* de V. d'Indy, dans lequel MM. Lejeune, Claveau, Drouet, de Bruyn s'employèrent courageusement.

JEAN POUËIGH.

La mort de Tintagiles. — « Ma chère Ouvreuse, venez donc aux Mathurins. Devant une assistance panachée, empanachée (Américaines éclatantes, gens de lettres et musiciens, peintres de mondaines et modèles d'iceux), Georgette Leblanc interprète l'angoissante légende de Mæterlinck, pieusement commentée par les musiques de M. Nougès dont les connaisseurs m'ont déclaré apprécier l'atmosphère mystérieuse et qui me charme par l'intelligente déclamation des récitatifs.

« Faut-il avouer que Georgette Leblanc me les fait parfois oublier, à moi profane, ces musiques ? Blanche à éblouir, sous de lourdes étoffes où le rose cramoisi et le rouge ancien s'affrontent — intervalle de seconde risqué et magnifique — elle est une Ygraine dont les beaux bras faibles se meurtrissent à la porte de fer ; une tragique et tendre sœur qui meurt dans sa chevelure blonde, après des brisements d'ongles contre la porte terrible, après des cris et des plaintes dont le public demeure un long instant frémissant et silencieux.

« Your loving,

« COLETTE ».



A L'OPÉRA-COMIQUE

Henri Cain et Ch.-M. Widor : *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, scènes de la vie maritime. — **Matrat et Gabriel Pierné** : *La Coupe enchantée*, d'après La Fontaine.

Le sujet des *Pêcheurs de Saint-Jean* (de Luz) me rappelle une nouvelle du délicieux et trop rare Emile Pouvillon : *Idylle en Quercy*. Mais ici ce n'est plus le brave Jeantil qui aime Suzon, la fille à Ittié, le maître de la Borde-Longue. C'est Jacques, le bon marin, que son cœur fiance à Marie-Anne, l'héritière de son propre patron Jean-Pierre. Pêcheur et laboureur ne veulent pas pour gendre un sans-le-sou. La résistance exaspère l'amour, et l'on se rencontre, qui dans un ravin touffu, qui sur la grève par miracle déserte. Mais il faut, pour vaincre l'obstination d'un père trop prudent, que Jeantil fasse sauter la courroie de la mécanique prête à dévorer le bras d'Ittié, et que Jacques arme le bateau de sauvetage dont il est patron (et non pilote, comme dit M. Cain), pour secourir Jean-Pierre. Et la nouvelle de Pouvillon

est d'une naïveté subtile et d'une rusticité raffinée, qui font penser à Théocrite. Et le drame de M. Cain ne manque pas de couleur, mais cette couleur est grosse, comme il convient au théâtre, et elle ne pénètre pas le sujet, elle l'encadre plutôt, et lui est superposée : c'est un vieux cantique, puis une chanson de matelot, puis le baptême du nouveau bateau de Jean-Pierre ; c'est encore une scène de cabaret, et des chants d'ivrognes ; et c'est enfin la marche de Noël, et les petits enfants costumés en Rois Mages. Mais cet ensemble un peu composite ne manque ni de force ni d'agrément. C'est une scène fort dramatique que celle où Jacques, fou de désespoir, va boire avec les autres et chanter leurs chansons, se prend de querelle avec Jean-Pierre et tire son couteau, puis brusquement, à la vue de sa mère, se retrouve faible et honteux, et sanglote comme un enfant. M. Salignac s'y est montré excellent acteur, et les mouvements de la foule, partagée entre la peur et le désir de désarmer le furieux, ont été d'une vérité saisissante. Plus loin, lorsque Jacques est allé trouver son amie, toute seule à la maison où le père n'est pas encore revenu, et qu'il est reparti, l'injure à la bouche, parce qu'elle se refuse à fuir avec lui, c'est un joli tableau, et bien émouvant, que l'entrée des petits mendiants de Noël qui chantent leur cantique à la jeune fille souriante et navrée. Et puis, ce qui me plaît en tout cela, c'est qu'on n'y rencontre pas l'ombre d'un symbole. Oh ! les braves gens qui se contentent d'être des hommes, et de souffrir, et de s'efforcer, et de s'entendre enfin, sans vouloir personnifier à nos yeux ébahis la Souffrance, ou l'Abnégation, la Soif de l'or, ou le Salut par l'amour ! Comme on se sent à l'aise avec eux, comme on les prend volontiers en pitié, et comme on les aimerait, s'ils parlaient seulement (O Monsieur Henri Cain, exaucez ma prière à votre prochain livret) une langue un peu moins conventionnelle. Certes cette prose est meilleure que celle d'un Zola ou d'un Charpentier : plus ferme d'abord, exempte de toute phraséologie montmartroise, et par endroits énergique. Il me plaît que Marie-Anne appelle la mer « chienne, gueuse, tueuse, infâme », et les paroles des diverses chansons insérées dans la pièce sont le plus souvent d'une simplicité populaire et charmante. Mais je ne serai tranquille que le jour où un matelot amoureux ne parlera plus de « ce divin baiser où tressaille son âme », ni du « rire d'enfant dont est fait son bonheur ». Combien je préfère les simples lignes de Pouvillon, et cette fuite virginale :

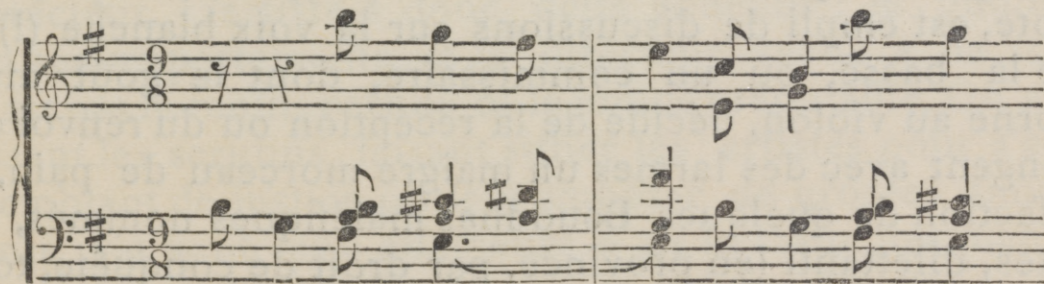
Elle se levait, mais il la retint de force et garda ses mains prisonnières dans les siennes. « Suzon, Suzon », s'écrie-t-il, et il attire sa poitrine sur sa poitrine, ses lèvres sur ses lèvres. Elle résiste ; son sein timide, sa lèvre ignorante se dérobent à l'étreinte ; avertie par l'instinct de la pudeur, elle échappe aux prises de son amant. Dépité de sa faiblesse, honteux, celui-ci s'éloigne à son tour.

Quand donc pourra-t-on s'aimer au théâtre, sans grands gestes, sans « folle étreinte », sans invocations au ciel, et, pour tout dire, sans « duo » ?

Sur ce poème inégal, mais où ne manquent ni le dramatique ni le pittoresque, M. Ch.-M. Widor a écrit une musique sincère et forte, soutenue et nourrie, dont le seul défaut, à mon sens, serait de trop détailler et trop mettre en valeur parfois des paroles qu'il valait mieux faire passer le plus vite possible, voire submerger sous les flots de l'orchestre complice. Mais l'auteur s'est fait une loi de laisser toujours la déclamation en pleine lumière ; et cette loi, fondamentale dans le drame lyrique et trop rarement observée depuis Wagner, n'a ici de fâcheux effets parfois que par la faute du librettiste. Si l'on voulait aller au fond des choses, on trouverait peut-être qu'à un drame lyrique il faut un auteur et non un librettiste. Mais ne posons pas une aussi grave question ; ce qui est certain, c'est que l'intention du musicien est excellente : il faut avant tout, au théâtre, que nous

sachions de quoi il s'agit. Qu'on ne croie pas d'ailleurs que cette musique, pour savoir être discrète, soit insignifiante, et se réduise à un perpétuel récitatif accompagné. Bien au contraire, la mélodie est partout abondante et très nettement dessinée, à la française ; plus abondante même qu'en maint autre drame moderne, car elle ne s'immobilise pas dans ces raides formules qui, sous le nom de *leit-motive* ou motifs conducteurs, font non seulement la charpente, mais toute l'architecture de plus d'un de ces ouvrages. Ce procédé, moins wagnérien qu'on ne croit, et plus commode qu'on ne dit, n'a pas été employé ici, et j'en suis fort aise ; d'abord parce que c'est une affirmation d'originalité assez rare pour qu'on la remarque ; ensuite parce que le lien que je crois apercevoir entre l'emploi des symboles dans le drame et des motifs conducteurs dans la musique se trouve ainsi vérifié par contre-épreuve (1). Ce qui me paraît excellent aussi, c'est l'appel que l'on a fait aux mélodies populaires, ou d'allure populaire. Si l'on veut, comme ce semble être la mode aujourd'hui, mettre en scène l'homme du peuple, c'est par son chant traditionnel que l'on exprimera tout le meilleur de son âme. M. d'Indy l'a fort bien compris, et ce qui me charme le plus dans *l'Étranger* peut-être, c'est la ronde du début (*Dans la tour du palais*). La chanson populaire a un rôle plus important dans les *Pêcheurs de Saint-Jean*, et elle s'y trouve même fort ingénieusement reliée à l'action : témoin, au premier acte, la complainte de Jacques, écoutée par Marie-Anne (*On a quitté sa belle amie*), et la délicieuse chanson de Marie-Anne dans la nuit d'attente (*Partant pour un lointain voyage*). Les cantiques du baptême, les chansons à boire, et surtout les chants de Noël, pour être plus épisodiques, n'en ont pas moins une bien jolie couleur. Et quel art délicat, sobre à dessein, mais si maître de ses moyens, que celui qui unit la marche de Noël au chœur des enfants, ou fait sans effort un canon à deux parties, avec contre-sujet, de la prière au petit Jésus ! Nul pédantisme en cette écriture, bien au contraire : un archaïsme attendrissant, quelque chose de grêle et de doux, enfin un peu de ce « style innocent » où atteignit Berlioz dans *l'Enfance du Christ*.

J'ai un faible pour ces pages ; je les préfère même à d'autres, bien plus dramatiques cependant, et dont je ne méconnais pas les mérites. La tempête du dernier acte est certainement une belle tempête ; mais je suis un peu blasé sur ce genre de spectacle, depuis *Siegfried*, depuis *l'Étranger*, et surtout depuis *l'Ouragan*, où M. Bruneau, avec un cornet à pistons et trois notes obstinées, arrivait, lui aussi, à nous secouer les nerfs. Le troisième acte me paraît supérieur au quatrième : l'inquiétude de Marie-Anne, la sombre fureur de Jacques, l'impuissante tendresse de son amie, se traduisent par une musique tour à tour agitée et berceuse, toujours émouvante, et d'une noble simplicité. De même encore, à la fin du second acte, lorsque Jacques à bout de forces retombe dans les bras de sa mère, on rencontre cette caresse désolée que je veux citer, car l'effet, surtout après la scène terrible qui vient de se dérouler, est un des plus touchants qu'on puisse imaginer :



1) Voir mes études sur le *Drame musical moderne*.

Mélodique avant tout, mais rehaussée de fortes harmonies, telle est la musique de M. Widor : on ne peut, il me semble, en méconnaître le caractère et la puissance. Et ceux même dont l'idéal est tout autre admireront la conviction et le désintéressement d'un grand artiste dédaigneux de plaire au snobisme contemporain par des artifices qui cependant ne lui coûteraient nulle peine, que celle de mal traduire sa pensée. L'œuvre nouvelle est une œuvre sérieuse, librement conçue et mûrement réfléchie ; c'est une œuvre hardie par la clarté probe de son style ; et c'est une belle œuvre, à mon gré, parce que la musique y est partout vibrante d'émotion ou de poésie.

L'interprétation est très satisfaisante. M. Salignac, fort bon acteur, sera un excellent chanteur lorsqu'il se retrouvera en possession de tous ses moyens. M^{lle} Friché a une voix fraîche et une grâce simplette qui va fort bien à son rôle. M. Vieulle est un Jean-Pierre plein d'autorité, et il n'est pas jusqu'au corps de ballet qui ne se montre à son avantage dans un pas de sardinières fortement hanché, sans doute à cause du voisinage de l'Espagne.

Le spectacle commençait par la *Coupe enchantée*, assez insipide badinage tiré par M. Matrat du conte de La Fontaine et orné par M. Pierné d'un pastiche musical qui fatigue vite : encore est-il intermittent, car il y a ici de longs et reposants « parlés », comme dans l'ancien opéra comique. On évoquait auprès de moi le souvenir de Poize. C'est exact : mais pourquoi donc refaire ce qui existe déjà ?

LOUIS LALOY.



LE THÉÂTRE EN PROVINCE

Les Débuts.

M^{lle} Margyl, qui vient de paraître sur les planches de l'Opéra, les jeunes élèves de M. de Féraudy que la Maison de Molière accueille avec une considération distinguée, ne se doutent certainement pas de ce que sont, en province, les trois traditionnelles épreuves et les vicissitudes de la période théâtre-électorale. Qu'elles me permettent de les en instruire.

Les débuts, c'est la saison où l'abonné est plus grave et le chroniqueur moins léger (l'Ouvreuse elle-même y perdrait son esprit), où le directeur a les poches bourrées de papiers télégraphiques (Acceptez-vous 600 ? — Non, rien de fait), où le rideau se lève et se relève comme une chemise et découvre le régisseur, en frac, s'inclinant par trois fois devant le public souverain, où, derrière les portants, on voit des chanteuses aphones et des duègnes apeurées, où Méphisto et Carmen font, en ronchonnant, leurs malles de costumes pour les diriger vers des scènes plus écossaises, où l'on subit, suppliciés, sept ou huit fois l'audition du *Chalet* dans les recoins duquel les abonnés attendent les ténorinos détenteurs de demi-teintes aiguës et les dugazons qui sont comédiennes (*sic*), où le foyer, transformé en salle de vote, est empli de discussions sur la voix blanche (!) du ténor et le creux de la basse, où un commissaire, dont le goût musical, dit Gémier, se borne au violon, décide de la réception ou du renvoi de pauvres cabots qui rongent avec des larmes un maigre morceau de pain, tout cela pour la satisfaction de quelques Bouddhas maléfiques nommés, dans l'argot des gazettes, dilettanti (en province, par droit de conquête, tout abonné est dilettante, comme tout directeur sympathique). Notre république, qui se prétend athénienne, laisse subsister cet usage suranné, inique et barbare. Ne devrait-elle pas abolir ces pratiques, survivance d'un autre âge ?

Les résultats produits par le système actuel ont été par trop bizarres. Songez à la scène lyrique que pourraient constituer les artistes s'ils s'avisent de créer, à l'imitation des peintres, un « Théâtre des Refusés ». Si, à l'inverse, quelque impresario ironiste et désabusé rassemblait en corps de troupe les plus notoires médiocrités admises, un *tolle* accueillerait cette exhibition. Des admissions et des refus sont inexplicables. Pourquoi des chanteurs de mérite sensiblement égal sont-ils diversement traités ? La météorologie théâtrale est une science en faillite. Elle ne peut conjecturer les subites sautes de vent, ni expliquer les calmes plats soudains. Tel qui plaît vendredi, dimanche tombera.

Il se commet, chaque saison, pas mal d'iniquités. Dans les villes dont la municipalité subventionne les plaisirs, se retrouve la torture, partout abolie. Des aficionados, en proie, dirait le Dr Mauclair, au « vertige meurtrier de l'amok », « emboîtent » les ténors, « tombent » les divettes et Meyerbeer conduit le bal ! Hélas ! que j'en ai vu mourir des ténorinos !... Point n'est besoin, pour ces exécutions sommaires, d'une centaine de votants. Deux, trois voix de spectateurs du parterre, incapables, je gage, de distinguer un *mi* d'un *la*, suffisent pour enlever à une femme, le plus souvent malheureuse, le morceau de pain qu'elle sollicite. Doux pays ! dirait Forain... Mais on voit pis. S'il advient qu'un artiste cesse, après son admission, de plaire à quelques spectateurs, les maires s'empressent, après quelques soirs de tapage, de prendre un arrêté excluant de la scène le pauvre cabot. Ainsi les enfants rejettent leur poupée après lui avoir cassé les bras et vidé le ventre. Je n'exagère rien. Une signature, et voilà des malheureux sur le pavé. Ils sont élus et sans place. Ah ! le bon billet !

Je ne sais si l'on peut expliquer par le « plaisir de rompre », délicatement analysé par M. Jules Renard, l'acharnement de certains électeurs. Toujours est-il que nous manquons absolument de charité, Enfants, nous supplicions les bêtes ; collégiens, nos pions ; hommes, nos amuseurs...

Ne serait-il pas plus humain de compatir à la nervosité des débutants, impressionnables à l'excès (*genus irritabile actorum*), dans la gorge desquels le trac étrangle la note et arrête la vocalise ? A cette démoralisation qui est réelle, s'ajoutent les mille et un chantages de la ville. Certains agents persuadent aux actrices qu'elles feraient bien d'acheter l'appui de quelques abonnés pour les trois épreuves. Cette histoire est arrivée, entre autres, à la regrettée Priola, de l'Opéra-Comique. Elle dut donner 5.000 francs à un individu d'une grande ville du Midi. Et l'on pourrait accumuler les faits et allonger le réquisitoire. Visites aux gros bonnets de l'endroit, abonnement et subvention au journal *les Frises*, assauts de « tapeurs » et de Lovelace, voilà, et j'en oublie, les désagréments qu'ont à subir, chaque saison, les artistes, s'ils veulent vivre.

Une fois reçus, ils ne sont pas au bout de leurs peines. Ils restent à la merci du directeur qui conserve, de par l'acte d'engagement, le droit de résiliation (qu'il peut souvent exercer à toute époque de la saison), et ce, « quel que soit le résultat des débuts et avant même qu'ils soient terminés ». Ainsi la décision favorable du suffrage universel peut être infirmée par le veto du directeur. L'artiste a donc deux ennemis : le public, capricieux, terrible en ses emportements, et le directeur, caché à la cantonade. Le second n'est pas le moins perfide ni le moins redoutable. On a vu des directeurs faussant les scrutins, faisant siffler les artistes pour s'en débarrasser avec un semblant de justice ou leur imposer de grosses diminutions d'appointments. Ce sont les « affameurs » de la traite des planches, pour qui le jiu-jitsu n'a plus de secrets.

D'autres fois, les mécontents transforment les débuts en une arme contre l'impresario. On refuse en bloc. On boycotte. On se bat sur le dos des

artistes qui n'en peuvent mais, tant et si bien que le directeur, à bout de munitions, acculé à la faillite, abandonne la lutte et démissionne. Les acteurs, admis ou refusés, sont tous à la rue.

Telles sont les charges graves que l'on peut accumuler contre ce mode de recrutement des troupes de province. Puissent ces lignes contribuer à son abolition et apporter un peu de bonheur aux artistes assez malheureux de chanter de l'Adam ou de l'Halévy pour n'être pas soumis, par surcroît, aux bizarres caprices des foules !

RAOUL DAVRAY.



CORRESPONDANCE

A propos d'Armor.

J'ai reçu la lettre suivante ; elle fait grand honneur à celui qui l'a écrite, et je crois que nos lecteurs me sauront gré de la leur communiquer.

A M. LOUIS LALOY.

MONSIEUR,

Je me permettrais, si ce n'est pas abuser, de faire appel à vos lumières pour éclairer ma religion musicale sur quelques points spéciaux. Ceci, Monsieur, n'est qu'une correspondance privée, et je serais heureux de discuter ces idées avec vous, pour en finir une fois pour toutes avec les appréciations, sincères ou non, que l'on entend émettre journellement sur telles ou telles œuvres dont on détermine la valeur ou la non-valeur avec un dogmatisme réjouissant.

Ces quelques considérations m'ont été suggérées par la représentation d'Armor, de Sylvio Lazzari, donnée au Grand-Théâtre. Les critiques des journaux quotidiens ont célébré sur le mode dithyrambique le succès de ce drame musical ; ils se sont accordés cependant sur l'insignifiance et la puérité du livret. Après une première audition, après avoir écouté religieusement la partition, j'ai essayé d'y voir clair dans le chaos de mes impressions et sensations. Sans plus de préambule, voici le conflit tel qu'il se présente.

Il est bien entendu que la forme surannée de l'opéra, telle que l'ont connue les Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, est démodée et a vécu. Nous ne pouvons plus nous accommoder des puérités des livrets, et de l'orchestration de ces compositeurs. Wagner, avec son génie, a été le rénovateur, le créateur du drame musical, de cette intime association de la forme dramatique et de l'expression musicale, celle-ci suivant l'action scénique pas à pas et nous la rendant plus palpable, pour ainsi dire, au moyen des thèmes conducteurs qui fortifient nos aperceptions.

Armor est bien en ce sens de l'école wagnérienne, trop même, car les reminiscences y sont claires. Mais, et voici le point principal, il se dégage un ennui fatal, une monotonie excessive de cette œuvre. Point d'action, point de vie ; les héros sont gelés. Je n'ignore pas le symbolisme qui s'en dégage ; mais ceci n'est pas une excuse, je suppose. Et enfin, voici mon grand reproche, c'est que les compositeurs actuels ont tellement peur de choir dans la banalité ou simplement d'écrire une phrase mélodique, qu'ils admettent le complexe, qu'ils chassent toute pensée musicale nettement limitée, ayant un sens en soi. De là découlent ces heurts, ces antinomies ; les phrases ou ébauches

de phrases se coupent, se superposent, se succèdent sans logique (que probablement je n'ai pas su y trouver). Le tutti étant la règle, l'orchestration en est lourde, écrasante. Je ne nie pas la puissance, si par puissance il faut entendre éclat, sonorité. Oserais-je le dire ? J'ai la faiblesse inavouable de demander à la musique, non pas seulement de me faire évader des contingences, de me faire penser, mais encore et surtout de m'émouvoir ; non pas l'émoi quelque peu ridicule, qui ébranle une sensibilité à fleur de peau, mais l'émotion plus élevée qui vient réveiller et mettre en jeu les aspirations nobles de mon moi moral : et vous savez mieux que moi que l'idée sans le sentiment a bien peu de force. Or l'œuvre dont nous nous occupons satisfait-elle les désirs formulés ? Point. Un thème de 4 ou 5 notes est proposé par un instrument, et par un procédé bien connu passe d'un instrument à l'autre, jusqu'à complet épuisement. C'est assez futile. On ne trouve pas cette harmonie enveloppante du duo d'amour de Tristan, duo auquel on a assimilé celui d'Armor. Bref, une musique qui se développe sans lien conducteur, et surtout monotone et froide.

Et cependant, on a parlé de grand succès ; on y a découvert beaucoup de choses, dans cette musique. Je ne m'explique pas cet état d'esprit. L'auteur est évidemment un musicien de grand talent, maniant son orchestre en compositeur adroit et savant. Belles sonorités, trouvailles de timbres heureux, association nouvelle d'instruments, puissance, force, aucune banalité, sévérité, je lui reconnais tout cela ; et cependant je suis resté complètement froid à l'audition.

Voilà mon état d'âme musical. Peut-être, Monsieur, vais-je passer à vos yeux pour un barbare ? Mais c'est un musicien convaincu qui vous écrit, qui adore la musique, et qui s'inquiète de la tournure d'esprit qu'affectent certains milieux, quand on agite quelques questions musicales, et c'est là la seule excuse à un bavardage qui vous semblera long, prétentieux et inutile.

Oserais-je espérer, Monsieur, une réponse de votre part qui, j'en suis sûr, sera le baume apaisant désiré ?

Daignez agréer l'assurance de ma parfaite considération.

P.-S. — Il est bien entendu que cette lettre est toute personnelle. Si toutefois vous jugiez que quelques-unes des idées qui y sont contenues pouvaient intéresser les lecteurs, vous avez tout pouvoir, à la seule condition de taire mon nom, ou de ne mettre que les initiales :

A. G.

A Dieu ne plaise que je traite de barbare un amateur aussi éclairé et aussi sincère en ses impressions ! Retenu à Paris par des devoirs multiples et inégalement pénibles, je n'ai point entendu *Armor* ; mais j'ai lu l'excellent compte rendu de M. Reboul, et mon impression, c'est que moi aussi j'aurais accordé à *Armor*, et à son chaste héros, et à son érudit compositeur, un prix de vertu plutôt que de beauté. Il faut songer que l'œuvre remonte à une époque où nous étions tous empoisonnés de Wagner. Oui, empoisonnés. Nietzsche avait raison : « Il a rendu la musique malade. » Malade de philosophie d'abord. La musique n'est point faite pour prôner le renoncement, dissertar sur le jour et la nuit, la vie et le néant, l'amour et la mort, ou pour commenter un Evangile plus ou moins apocryphe. Chez Wagner lui-même, toute cette « profondeur » allemande ne nous apparaît plus aujourd'hui que comme un solennel attrapenigauds, déjà tout vermoulu de ridicule. Que dire de ses continuateurs ? Il est sorti de la *Tétralogie* et de *Parsifal* toute une lignée de héros purs, en lutte avec d'aimables enchanteresses dont les artifices ont bientôt raison

de leur vertu : il faut voir alors les remords affreux de ces bons jeunes gens, et leur châtement aussi ne se fait guère attendre. Comme si la pureté était la seule affaire importante de ce monde, surtout pour un héros ! Voilà une superstition qui fera toujours sourire, dans un pays comme le nôtre, où les mœurs ont su rester si joliment païennes.

Mais cela n'est rien : un sot livret peut encore supporter non pas un chef-d'œuvre, mais une belle œuvre ou de belles pages. Ce qui est plus grave, c'est que la musique a été atteinte dans sa source même et sa structure. Comme le remarque fort bien mon correspondant, Wagner a créé un poncif : les édifices sonores qu'il bâtissait avec des mélodies fortement caractérisées, on a voulu les refaire en matériaux beaucoup moins solides : il n'est si pauvre et insignifiante agrégation de notes qui, promue à la dignité de *leit-motiv*, n'ait été traitée selon toutes les formules de la multiplication wagnérienne, et engagée à tout propos en de pyramidales constructions : d'où des catastrophes sonores et des ruines retentissantes sous lesquelles l'auditeur reste le plus souvent enseveli. Cet art, si c'en est un, a certainement fait son temps. Le drame musical moderne, s'il veut vivre, doit suivre la route de lumière que lui a ouverte en 1902 — date mémorable entre toutes — Claude Debussy. Plus de pédantisme ici, plus de laborieuses superpositions d'insignifiants, plus de lourdes sonorités, plus de tortueuses harmonies : la mélodie en toute sa pureté, l'harmonie naturelle et neuve, l'émotion toute fraîche et le charme partout répandu. Ne nous reprochons point l'ennui que nous inspirent des œuvres surannées ; et comme Agnès, avouons candidement à tous les Arnolphes wagnériens, qu'

« Horace avec deux mots en ferait plus que vous ».

L. L.



LA MUSIQUE A STUTTGART.

A M. Karl Beutter (*Rosenfeld*).

Le 28 janvier prochain, le baron **Putlitz** aura 14 ans de direction. Lorsqu'il entra au Théâtre-Royal, on lui prédit six mois de durée, car, disaient les journaux, « ce beau jeune homme n'a pas d'expérience ni de talent ». Ce « beau jeune homme » a subi les crises les plus graves, par exemple l'incendie du Grand-Théâtre, huit jours avant sa dixième année de direction, et il a promené ses artistes à travers l'Allemagne et notamment à Berlin, où les critiques les plus illustres ont écrit que les artistes de l'Opéra-Royal de Berlin pouvaient prendre modèle sur les artistes de Stuttgart. Le « beau jeune homme » d'il y a quatorze ans était officier badois et avait appris l'art théâtral au foyer domestique, car son père était le poète bien connu et administrateur général des théâtres badois de Karlsruhe. Il avait donc eu l'occasion, dès son enfance, de se préparer à sa carrière future, et il est absolument faux de dire qu'un « officier prussien » arrivait un beau jour pour mettre à la porte un bourgeois, citoyen du royaume de Wurtemberg. M. Kiedaisch, son prédécesseur, est, tout naturellement, l'ennemi acharné du baron Putlitz, car, sous la direction Wehl, il avait administré le théâtre pendant vingt ans et avait cinquante ans de services. Mais la faute n'est pas du tout au « beau jeune homme » de vingt-huit ans ; le Roi voulait un gentilhomme à la tête de son théâtre, et M. Kiedaisch y est entré comme second caissier. Sous les régimes des prédécesseurs du baron Putlitz, la célèbre renommée des théâtres royaux tombait en ruines, et on a dit qu'il n'en restait plus que des lam-

beaux. Mais, en tout cas, l'art en souffrait, et on ne parlait que du magasin qu'avait ouvert le roi Charles, mort il y a quinze ans. Le roi Guillaume avait épousé une charmante petite princesse, excellente pianiste; et la reine est, sans vouloir la flatter, encore très renommée comme pianiste. Arrivé au pouvoir, Guillaume ne supporta plus longtemps cette décadence et nomma un jeune homme, pour réformer et pour rajeunir ses théâtres. M. Kiedaisch avait engagé le célèbre Zumpé, mort il y a trois ans, et M. Péter-Muller qui est aujourd'hui l'artiste favori du public. Le baron Putlitz rompit les relations avec les anciens serviteurs du roi et appela un homme du métier, le régisseur général de Berlin, M. Hans Meery, et un de nos confrères, M. Gerstmann, rédacteur du *Journal national* de Berlin. Ce dernier, aujourd'hui professeur royal, n'a plus l'habitude de son ancien métier. Car il m'a refusé (du reste de la manière la plus courtoise) toutes les notes relatives au pouvoir du baron, car « M. le baron ne travaille qu'au nom de l'art ». Il devrait savoir qu'un chroniqueur ne doit pas inventer ce qu'il avance. M. Gerstmann est d'ailleurs un homme très habile, et nous espérons qu'il nous restera.

Les prédictions sur le baron Putlitz avaient tort, heureusement, et il s'est montré le digne héritier de son père, qu'il avait honoré en montant un de ses opéras, dont la musique est de Flotow, compositeur de *Martha*. Le baron est un des fondateurs de la *Société Richard Wagner* et de la *Société Goethe*; il cultive sans cesse la mémoire de Richard Wagner, en compagnie d'un élève favori de Liszt, M. Karl Pohlig, successeur de M. Zumpé, qui avait collaboré avec Richard Wagner lui-même de 1873 à 1876 à Bayreuth. Zumpé corrigeait avec Wagner les partitions de l'*Anneau du Nibelung*, qui fut joué à Stuttgart, pour la dernière fois, au commencement du mois de décembre avec le concours du célèbre docteur Briesemeister de Bayreuth (Loge), de MM. Desider Zádor de Munich, Brestenfeld de Francfort et Islaub (Albérich), de M^{me} Senger-Bettaque de Munich (Brunhilde) et de M^{lle} Schwenker de Karlsruhe (une des filles du Rhin). Un des plus grands mérites du baron, sinon le plus grand, c'est d'avoir engagé, il y a douze ans, M^{lle} Sutter d'Augsbourg, qui succédait à M^{lle} Anna Riegl, la première Carmen de Stuttgart. Le 4 janvier 1906 est le 23^e anniversaire de la première représentation de *Carmen* ici. Un autre mérite du baron c'est d'avoir aboli la censure et monté le premier en Allemagne Tolstoï, Wilde, Gorki, Bjoernson. Ensuite il jouait des jeunes; avant lui, l'Opéra montait toujours *Fidelio*, le *Freischütz*, *Obéron*, l'*Iphigénie* de Gluck, les *Huguenots*, *Martha*, *Preciosa*, tout le répertoire d'Auber, d'Adam, d'Halévy, de Méhul, de Boïeldieu, de Hérold et de Balfe.

Il a joué les jeunes auteurs suivants: MM. Joseph-Antoine Mayer, Hummel, Kistler, Langer, Zumpe, Krug-Waldsee, Kienzl, Goldmark, Mascagni, Linder, Jaques-Dalcroze, Kulenkampf, Thuille, Seyffardt, Sandberger, Stenhammar, d'Albert. Et M. le baron n'a pas de raison pour ne pas jouer M. **Esslinger**, jeune compositeur de Stuttgart. Est-ce que M. le baron serait hostile aux jeunes d'aujourd'hui? M. Esslinger est un compositeur très doué et a terminé un grand opéra, dont le texte est d'Henri Heine; il y a un très beau ballet dans cet opéra.

M. Joseph-Antoine **Mayer** est chef d'orchestre de l'Opéra; il a monté l'opéra le *Kyffhaeüser*, et attend les répétitions de son nouvel opéra, la *Fontaine de Madeleine*, texte du docteur Ernest Kapff, auteur de *Colomb*. M. Mayer a composé un oratorio, *Jephta*, et un opéra, le *Violoniste de Gmünd*, représenté il y a quelques années. M. Joseph-Frédéric **Hummel** est né le 14 août 1841 et a fait monter à Stuttgart *Mara*; il est auteur d'ouvrages innombrables et des opéras suivants: *Augla*, *Assarpaï*, *Sofie de Brabant* la *Confession*; M. Gustave **Kulenkampf** a monté le *Roi Drosselbart* et est le

compositeur du *Page*, du *Prince des nègres*, de la *Fiancée de Cypre*, d'*Anne-Marie*. M. Ferdinand **Langer**, né le 21 janvier 1839, monta son *Siffleur de Haardt* et a publié les opéras : le *Voisinage dangereux*, la *Belle au bois dormant*, *Murillo*; ses succès n'ont été que locaux.

M. Guillaume **Stenhammar**, né le 7 février 1871, monta son opéra, la *Fête de Solhaug*, que l'Opéra de Berlin vient de jouer. Le texte est de Henrik Ibsen. M. Stenhammar a écrit le drame musical *Tirfing*.

Après lui, ce fut le tour de M. **Kistler**, né le 12 mars 1848, qui montait *Kunihild*; il est auteur des opéras : *Eulenspiegel*, *La pauvre Else*, et d'autres. M. Louis **Thuille**, né le 30 novembre 1861, fit jouer *Lobetanz*; il écrivit les opéras *Gugeline* et *Theuerdank*. M. Gottfried **Linder**, professeur au Conservatoire, donnait au Théâtre-Royal *Konradin de Souabe* et publia une *Belle au bois dormant*, une *Légende de Forêt*, suite pour orchestre. Il est né le 22 juillet 1842. M. Adolphe **Sandberger** de Munich, membre de la Société des Arts et des Sciences de Mons et né le 19 décembre 1864, fit jouer son *Louis le Coureur*. M. Sandberger publia un ouvrage sur Pierre Cornélius et un autre sur la *Gwendoline* de Chabrier que le baron Putlitz monta également. Il représenta *Astorre* de M. **Krug-Waldsee**, né le 8 novembre 1858, ancien chef d'orchestre de la « Nouvelle Société de Chant », dont le chef actuel, M. Ernest Seyffard, a été joué, lui aussi, à l'Opéra. M. Krug-Waldsee est auteur de *Harald*, du *Roi Rother* et d'un *Violoniste de Gmünd*, d'une symphonie et d'une ouverture de *Turandot* de Schiller.

Le baron Putlitz monta en 1893 *Falstaff* de Verdi, avec M. Frické; *Djamileh* de Bizet, la *Poupée de Nuremberg* d'Adam (au répertoire avec M^{lle} Sutter), *Siegfried* de Wagner, les *Machabées* de Rubinstein. Le baron Putlitz monta la saison suivante (1894 à 1895) la *Fiancée vendue* de Smetana, *Iphigénie* de Gluck, *Haensel et Gretel* (avec M^{lle} Sutter) d'Humperdinck; *Sigrun*; la *Belle Galathée*; *Farinelli* de Zumpe; *Janie*, idylle musicale d'un collaborateur de notre *Mercur*, M. Jaques-Dalcroze, et de M. Philippe Godet.

C'est très louable d'avoir joué **Jaques-Dalcroze**, qui n'est pas inconnu en Allemagne; on cultive ses jeux mimiques partout, et son ami, M. Philippe Godet, auteur d'une Histoire de la littérature suisse-française, est très réputé partout. M. Philippe **Godet** est le successeur de feu Henry Warnery, poète vaudois et professeur à l'Académie de Neuchâtel, où est le foyer de la poésie romande et de la musique suisse. C'est un très heureux pays, ce canton suisse, isolé du reste du monde; il est d'autant plus louable que MM. Jaques-Dalcroze et Godet soient venus nous faire connaître leur œuvre. Les Vaudois n'en ont pas fait autant.

Nous avons ensuite *Zaire* de M. de la Nux, *Ratcliff* de **Mascagni**, *Boccace*, *Dalibor* de **Smetana**, *Zanetto* de **Mascagni**, *Silvano* du même auteur, *Tristan et Isolde*; *Otello* de **Verdi**; *Manon*; la *Serva padrona* de **Pergolèse**; des ouvrages de **Lortzing**, *Reine de mai* de **Gluck**; la fin de *François Moor* de **Della Noce**; *Fatinitza* de **Suppé**; un ouvrage de **Siegfried Wagner**; les *Petites Michus*; la *Poupée*; *Louise*; la *Bohème*; le *Petit Corse* fut créé à Stuttgart par M^{me} Charlotte Wiehe; auparavant il n'avait jamais été joué ailleurs. *La Main* fut créée par M^{lle} Sutter; cet ouvrage de M. **Bereny** est au répertoire. M. le baron fera bien de confier enfin un rôle dans cette pantomime à M. **Wilhelm Weidner**, celui du baron, ou du voleur. Mais je crois que le voleur serait mieux pour le grand talent de M. Wilhelm Weidner. M. Béreng et M^{me} Charlotte Wiehe devraient demander M. Wilhelm Weidner; car c'est une injustice de le cacher. M. le baron a maints artistes dans son admirable chœur; il faut qu'il les mette en lumière. Et il n'y a pas de raison pour engager des personnes à qui manque tout pour être un artiste, comme c'est le cas avec M^{lle} Charlotte Bouché. Cette dame

n'est pas une mauvaise actrice ; aux Gobelins ou à Montparnasse elle pourrait jouer les vieilles et les jeunes femmes et les rôles d'hommes. On en serait content. Mais à l'Opéra, elle est impossible, matériellement impossible, Monsieur le baron, aussi impossible pour l'Opéra que M^{lle} Doelitzscher l'a été.

C'est bien méchant de ma part de dire la vérité ; mais je m'efforce d'être plus gentil en vous faisant mes compliments à cause de M^{lle} Hoetzel et de M. Burger. M^{lle} **Hoetzel** est, et c'est la vérité, une toute délicieuse *prima ballerina*, et M. Albert **Burger** est un danseur de premier ordre. La mimique de M. Burger est réglée par son professeur, mais à M. Wilhelm Weidner elle est innée. M. Burger est devenu un maître dans son art, parce qu'il avait une excellente école, celle de M. Scharf. Mais M. Wilhelm Weidner est doué par la nature et n'avait pas besoin d'étudier la pantomime dans une école. M^{lle} Hoetzel nous révèle une artiste exquise ; ce qu'elle sait n'est pas d'elle-même. Elle avait la même école que M. Burger. C'est donc la grande différence entre ces deux et M. Wilhelm Weidner, qui est un enfant précoce.

M. le baron a tort de le négliger ; beaucoup d'étrangers seraient très heureux de voir M. Wilhelm Weidner, par exemple dans *la Main*. Le public ne se plaindrait pas si cette pantomime était reprise, car M^{lle} Sutter, qui est une belle Fille du régiment et un Chérubin fort distingué dans le *Mariage de Figaro*, serait sur l'affiche. Et cette grande artiste, qui, dit-on, est la meilleure Carmen de l'Allemagne, est une attraction comme la belle Otéro ou Cléo de Mérode.

SOUS-OFF.



COURRIER DE LYON.

Rédemption en deux auditions consécutives : c'est le plus encourageant succès pour M. **Witkowski** et pour la Société des Grands Concerts. Mais que les anges ne se fatiguent-ils d'être heureux, du moins s'ils le sont à la façon des hommes !

Les anges de la Schola nous offrent les plus belles robes du monde, et l'innocence de voix timides, qui n'osent pas « tout de suite » s'approcher des notes. Les chœurs d'hommes, eux, sont très... masculins. Pour M^{lle} de la Rouvière, c'est un archange terrible, même lorsqu'il professe les plus douces choses en doux accents.

Et puis cette acoustique des Folies-Bergère ne se modifie décidément pas. — Je pense à un lieu très simple, plein d'une continuelle pénombre, où ceux qui croient aimer la musique, et qui l'aiment, iraient entendre le sourd travail des violons et de l'orgue. Quel bel effort libérateur ne pourrait-on inscrire sur les murs de cette antique chapelle, pour nos âmes qu'étouffent les fumées urbaines ? Ce serait une douce lumière, dans les brumes de nos hivers fluviaux, que celle du génie des maîtres illuminant chaque soir les voûtes de Saint-Pierre désaffecté. — L'on veut transformer ce bel édifice en musée, ne vaut-il pas mieux lui garder son usage sonore ?

Pour en revenir à *Redemption*, que j'aurais voulu entendre en d'autres conditions, M. **Witkowski** a tiré le meilleur parti d'éléments nombreux et inexpérimentés : son succès personnel est vif, et justifié. Le quatuor d'orchestre paraît encore en progrès, mais je crois que pour l'instant il faudrait renoncer aux chœurs.

En début de programme, quelques morceaux d'appétit. — Je ne sais rien de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn, sinon que ce doit être un effrayant bavardage. *Phidylé* est déjà trop connue pour que Mlle de la Rouvière ait pu modifier notre impression. Il y avait aussi du Rameau quelque part. — Air de Phèdre, d'*Hippolyte et Aricie*. — Mais je ne suis pas bien sûr de l'avoir entendu. J. R.

N. B. — Je regrette de n'avoir pu assister à la conférence de M. Sallés, à la Société littéraire, sur le *Pygmalion* de Rousseau, et à l'audition de la musique de scène d'Horace Coignet, « Lyonnais ». L'intérêt est certain de ces reconstitutions d'art régional. Mais j'attends celui qui nous rendra la musique de l'école d'Avignon, d'Elzéar Genet et d'Intermet aux deux Granier.

— A propos de l'*Attaque du Moulin*, un typographe me fait dire « vague », de l'art de M. Bruneau, alors que j'avais écrit « vogue », — puisqu'il s'agissait de ton local.

Et aussi je ne résiste pas à la malveillance de vous signaler que l'affection de notre démocratie s'est éteinte dans une seconde et ultime représentation. Alors... !



ÉCHOS

Documents historiques. — Après les beaux concerts de musique française donnés par M. Vincent d'Indy, on vit paraître dans la presse américaine diverses appréciations dont la plus remarquable nous paraît être celle de l'*Evening Post* :

New-York, lundi 11 décembre 1905.

M. Vincent d'Indy a conduit encore une fois l'orchestre de Boston ; il avait mis au programme la Symphonie en si bémol d'Ernest Chausson ; le poème symphonique Eros et Psyché de César Franck ; deux Nocturnes de Claude Debussy ; un Chant funèbre d'Albéric Magnard, et Istar, de Vincent d'Indy lui-même. Plus d'une de ces œuvres avait déjà été entendue ici, mais il n'en était pas moins désirable de les entendre encore, sous le bâton autoritaire et sympathique de M. d'Indy, qui sut en tirer le meilleur parti possible, avec l'aide de l'excellent orchestre de Boston. La Symphonie de Chausson n'a que trois mouvements ; le quatrième manque. Les trois premiers pourraient manquer aussi, sans grand dommage pour les musiciens. Il y a là bien peu d'indices d'un pouvoir créateur. Le mouvement lent est le meilleur des trois ; il révèle une étude attentive de Parsifal. Le morceau de César Franck est écrit avec recherche, mais absolument banal au point de vue mélodique. Le second des deux Nocturnes de Debussy, Fêtes, intéresse par une splendeur à demi barbare. Le Chant funèbre de Magnard se montre lourd, terne, revêche : cela sent l'amateur, et cela n'en finit pas. Ce fut ensuite un vrai soulagement que d'entendre la familière et ingénieuse série de variations de M. d'Indy intitulée Istar, qui terminait brillamment le concert. Mais après ces deux séances de musique française, une réflexion s'impose à l'esprit : « Pourquoi ces jeunes Français ne prennent-ils pas Saint-Saëns pour modèle, au lieu de César Franck, si absurdement surfait ? » Saint-Saëns, quoique influencé par Bach et Wagner, est bien plus Français en sa pensée et son style que les compositeurs de l'école de Franck. Il a, par-dessus tout, ce qui semble leur manquer à tous : le don divin de la mélodie. C'est sa musique qui est la musique de l'avenir en France.

Il semble difficile de pousser plus loin l'art de ne pas comprendre. On y arrive cependant, tout près de nous, et ce n'est pas sans surprise que nous

lisions récemment, dans une revue cependant sérieuse et bien rédigée d'habitude, ces lignes signées Jean d'Offoel :

Une notable partie du public a paru charmée de ces imprécisions blanches aux harmonies fluides, qui ne peuvent cependant dissimuler le thème d'Aïda qui court et s'obstine à travers l'œuvre.

Le thème d'Aïda ! Il n'y en a donc qu'un ? Et sait-on en quelle œuvre l'oreille plus que subtile de notre confrère retrouve ce thème mystérieux ? C'est dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

Voici maintenant une fantaisie plus macabre ; elle nous vient de Suède. Le *Dagens Nyheter* de Stockholm, en son numéro du 30 décembre dernier, annonce en ces termes la première représentation des *Pêcheurs de Saint-Jean* :

A l'Opéra-Comique on a donné, le deuxième jour de Noël, deux nouvelles œuvres qui ont été accueillies toutes les deux favorablement par la critique. L'une était un opéra en quatre actes, écrit déjà depuis plusieurs années par le compositeur Charles-Marie Widor, organiste à Saint-Sulpice à Paris, mort dès 1887, qui, l'année avant sa mort, put faire jouer son premier et unique drame lyrique, Maître Ambros. L'ouvrage posthume qu'on vient de livrer à la publicité s'appelle les Pêcheurs de Saint-Jean.

M. Armand Parent vient de commencer, à la salle Æolian, la série des concerts consacrés à l'audition intégrale des œuvres de musique de chambre de Beethoven. Rappelons à ce sujet que quatre séances resteront consacrées, chaque année, à la musique française moderne ; on n'attendait pas moins d'un artiste qui fut, nous croyons bien, le premier à faire connaître les œuvres de nos jeunes compositeurs, et qui sait que son rôle est de diriger le goût du public, non de le suivre.

M. Louis Laloy, directeur du *Mercure musical*, fera, le 15 janvier à 3 heures, au cercle des Etudiants catholiques, 18, rue du Luxembourg, une conférence sur la musique de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, Java), avec le concours de M. Ricardo Viñes.

M. Charles Tournemire, présenté en Hollande par le maître *Daniel de Lange*, l'éminent directeur du Conservatoire d'Amsterdam, vient de diriger deux brillantes auditions de son œuvre *Le sang de la Sirène*, grand prix de la ville de Paris en 1904. A Leyde le 8 décembre, et à la Haye le 12 décembre, avec le concours du merveilleux orchestre royal de la Haye et des splendides chœurs de la Toonkunst de Leyde. Les solistes, tous très remarquables : M^{mes} Madier de Montjau, D. Brunings, Jacoba Dhont, MM. Martien Smits et Jos. M. Orelia, surent merveilleusement faire valoir les récits de l'œuvre. La critique hollandaise a été extrêmement élogieuse.

A ces deux séances de Leyde et de la Haye, le maître Daniel de Lange a dirigé en très grand musicien deux chœurs admirables de R. Strauss à 16 parties réelles, chantés supérieurement par la célèbre Société la *Toonkunst* de Leyde. Le concert commençait par l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, admirablement rendue par le superbe orchestre de la Haye.

M. Calvocoressi fera, le 31 janvier à 8 h. 1/2 du soir, à la *Coopération des idées* (Université populaire, 157, faub. Saint-Antoine), une conférence sur *Les origines de la musique de clavier*, avec audition, par M. J. Joachim Nin, d'œuvres de Cabezon, Byrd, Couperin, Frescobaldi, Kuhnau, J.-S. Bach, etc.

Société J.-S.-Bach. — Le prochain concert avec orchestre aura lieu le mercredi 17 janvier (répétition publique le mardi 16), avec le concours du

célèbre ténor allemand Georg Walter. Au programme (1^{re} audition à Paris) la cantate *Ich armer Mensch* pour ténor solo, la cantate *Nun komm der Heiden Heiland* pour soli et chœurs, des *Geistliche Lieder*, et le *Concerto en la mineur* pour piano, flûte et violon.

Bruxelles. — Nous apprenons avec plaisir que M. Paul Grosfils, notre correspondant pour la Belgique, vient d'être chargé de la critique musicale au journal *l'Indépendance belge*.

Nantes. — Ce fut un triomphe que le concert du 29 décembre, dirigé par M. de Lacerda. Nous en reparlerons.

Grand Concours de Composition musicale. — L'Académie des Artistes musiciens de Province, qui est sous la présidence d'honneur d'Émile Paladilhe, de l'Institut, et qui a à sa tête un Comité composé des principales notabilités artistiques de France, sous la présidence de Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut, vient d'ouvrir pour 1906 son cinquième Grand Concours international annuel de Composition musicale.

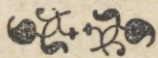
Outre les récompenses qui seront décernées dans chaque section, les *meilleures œuvres couronnées seront éditées gratuitement, et les œuvres chorales primées seront imposées dans les principaux concours orphéoniques.*

Le règlement est adressé franco à tous ceux qui en font la demande à M. François Fargues, compositeur de musique, directeur de l'Académie des Artistes musiciens de Province, rue Voltaire, 49, Carcassonne (Aude).

Le Sottisier musical. — « La valeur d'une interprétation dépend surtout de l'esprit qu'elle renferme... Un cheval est aussi bon coursier qu'un cerf. Il est cependant certain que si tous deux étaient attelés à la même voiture, l'équipage irait fort mal. » — A. M. dans le *Monde musical*, 15 décembre 1905.

« Ah ! quelles merveilleuses sélections on ferait dans les Symphonies de Haydn et de Mozart et pourquoi s'obstiner à les jouer tout entières, ce qui, du reste, revient le plus souvent à ne pas les jouer du tout. » — J. D'OFFOEL dans le *Guide musical*, 23 décembre 1905, p. 850.

« Je ne sais si mon pauvre cerveau a pu s'assimiler le mugissement de ces grandes douleurs. » — GUNSBURG dans *Musica*, 1^{er} janvier 1906, p. 2.



NÉCROLOGIE.

Le 3 janvier, ont eu lieu à l'église Saint-François-Xavier les funérailles de Mme la comtesse d'Indy, née de Pampelonne, femme du grand compositeur à qui nous offrons ici nos respectueuses condoléances.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

The Musiclovers Calendar

Volume I

DECEMBER, MCMV

Number I

CONTENTS

PAGE

Calendar and Anniversaries

The Music of To-morrow

Lawrence Gilman

Julius Rontgen

Jacques Hartog

The Uplift of Music

Mrs. H. H. A. Beach

The Musical Year :

New York

London

Paris

Berlin

Dresden

Milan

St. Petersburg

Nicolas Gatty

Louis Laloy

J. C. Lusztiq

Albert Noll

Aldo Franchetti

N. Findeisen

Victor Herbert

E. A. Baughan

America's Army of Musiclovers

Essay

Biographical Notes and Sketches, with Portraits :

Agathe Backer-Grondahl

Arthur Foote

Emile Sjögren

André Messenger

Arthur Farwell

Edward Marc Dowell

G. W. Chadwick

Bibliography

Compositions, 1905—A selected list

Cadenz to the first and third movements of Beethoven's G major

Piano Concerto, from manuscript

Julius Rontgen

Published by The Musiclovers Company at 37 St. Botolph Street, Boston, U. S. A. MCMV

Copyright, 1905

Entered at Boston post-office as second-class mail matter

En vente au Bureau du **Mercure Musical**, 2, rue de Louvois, PARIS (2.)

ORGANISATION DE CONCERTS

E. DEMETS, 2, rue de Louvois, PARIS, II^e

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité. Pour tous renseignements, s'adresser chez M. Demets, 2, rue de Louvois, PARIS, II^e.

Mercure musical, 1^{er} octobre 1905.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

VOYAGES A ITINÉRAIRES FACULTATIFS De France en Algérie et en Tunisie OU VICE VERSA

La Compagnie délivre toute l'année des carnets de 1^{re}, 2^e et 3^e classe pour effectuer, à prix réduits, des voyages pouvant comporter des parcours sur les réseaux suivants : **Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M.-Algérien, Est-Algérien, Etat** (lignes algériennes), **Ouest-Algérien, Bône-Guelma, Sfax-Gafsa**, ainsi que sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie Générale Transatlantique, par la Compagnie de Navigation mixte (Cie Touache) ou par la Société Générale de Transports maritimes à vapeur. — Ces voyages, dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes et algériens ou tunisiens ; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 km. au moins ou comptés pour 300 km. Les parcours maritimes doivent être effectués exclusivement sur les paquebots d'une même Compagnie.

L'itinéraire doit ramener le voyageur à son point de départ.

Les carnets sont valables pendant 90 jours ; cette validité peut être prolongée d'une, deux ou trois périodes de 30 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal à 10 0/0 du prix initial du carnet pour chaque prolongation.

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours.

Les demandes de carnets peuvent être adressées aux chefs de toutes les gares des réseaux participants ; elles doivent leur parvenir cinq jours au moins avant la date du départ.

— **A vendre** un violon d'Amati authentique. Prix : 7500 fr. S'adresser au bureau du journal, 2, rue de Louvois, Paris, II^e.

— **A vendre** un piano Pleyel, grand format. Prix 1250 fr. S'adresser au bureau du journal, 2, rue de Louvois, Paris, II^e.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

Victor Blanc, 50, avenue de Ségur (des Concerts Lamoureux). Leçons de chant.

Boucrel, des Concerts Colonne. Leçons de chant. 27, rue des Batignolles.

M^{mes}

Mathieu d'Ancy, 11, Grande-Rue, Sèvres. Leçons particulières de chant.

Éléonore Blanc, 71, rue Lafayette. Cours d'ensemble vocal : M^{lle} E. Blanc et M. Henry Eymieu. Le vendredi à 4 h.

Bourgarel-Baron, 111, boulevard Port-Royal, Professeur de chant. Soins et hygiène de la voix.

Louis Brisset. Cours et leçons de solfège et de chant, 8, rue Garancière.

Duporge, des Concerts Colonne et Lamoureux, Cours et leçons particulières de chant. 110, rue de Rivoli.

Camille Fourier, 157, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Cours et leçons de chant.

Holmstrand, de l'Opéra-Comique. Leçons de chant. 88, boulevard des Batignolles.

Kikina, 1, rue Yvon-Villarceau. Leçons de chant en français et en russe.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagan. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi.)

Fanny Lépine. Cours et leçons de chant. 89, boulevard Malesherbes.

De Valgorge. *Le lied français*, cours de style vocal, sous la direction des plus célèbres compositeurs français. Mercredi et samedi, de 4 à 6 h., salle Pleyel, 22, rue Richerchouart.

MM.

G. Bret, suppléant de Widor à St-Sulpice. Cours et Leçons d'orgue, harmonie, composition, grand orgue Cavallé-Coll à la disposition des élèves. 35 bis, rue de Fleurus.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue. 7, boulevard Pereire.

Eugène Gigout. 113, avenue de Villiers. Cours et leçons d'orgue, d'improvisation et de plain-chant, fondés en 1885. — Grand orgue de Cavallé-Coll à la disposition des élèves.

Eug. Lacroix, organiste de St-Merri et des Concerts Lamoureux. Leçons d'orgue, harmonium, piano, plain-chant, harmonie, contrepoint et composition. 154, boulevard Magenta.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

Maurice Ravel. Harmonie et composition. Cours Chaigneau, 162, avenue Victor-Hugo.

A. Sérieyx, 108, avenue de Wagram. Harmonie, contrepoint et composition.

PIANO

MM.

Ed. Bernard, 27, rue Lepic. Cours et leçons de piano.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

G. Jaudoin, 112, boulevard Rochechouart. Leçons particulières : salle Herz, Cours chez Érard.

J. Jemain, piano, harmonie, contrepoint et fugue. 110, avenue V.-Hugo.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Baoul Pickaërt, 11, rue du Delta. Leçons de solfège, chant, piano et orgue.

Daniel Rogerie, 7, avenue Taillade. Leçons particulières de piano, solfège, harmonie.

Georges Sporck. Piano, harmonie, composition. 26, rue Grange-Batelière.

René Vanzande, pianiste-compositeur, 38, rue Laborde. Leçons de piano, harmonie, contrepoint et fugue.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon. Cours et leçons de piano.

M^{mes}

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

P. Landormy, 30, rue Saint-Sulpice. Cours et leçons particulières de piano.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Neveu, 8, rue Mouton-Duvernet. Leçons de piano et solfège.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

M^{lles}

Berthe Duranton, 11, rue Saint-Lazare. Officier d'Académie. Leçons de piano et cours de musique d'ensemble.

Fanny Laming, 18, rue Godot-de-Mauroi, et 101, avenue de Villiers. Cours et leçons de piano et de musique.

VIOLONCELLE

MM.

de Bruyn, 118, rue de la Pompe. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

Marnett, 51 bis, avenue de la République. Violoncelle solo des Concerts Lamoureux. Leçons de violoncelle.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Louis Bailly, 22, rue Chauchat, 1^{er} prix du Conservatoire. Leçons d'alto, violon et accompagnement.

E. Borrel, 11, rue des Halles. Concertiste. Leçons de violon.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

Edouard Bron, 30, rue de Naples. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

R. Durot, 22, rue Baudin. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement. 207, boulevard Saint-Germain.

Herwegh, 3, avenue Bosquet. Leçons de violon. Concerts.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henry Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

Joseph Zeligman, prix Joachim de l'Académie royale de Berlin. Leçons de violon et d'accompagnement. 33, rue de Tocqueville.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

DIJON

M. Dietrich. Piano, orgue, harmonie. 105, rue de la Préfecture.

LYON

M. Charles Bouché. Leçons de violon. 7, place Edgar Quinet.

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement. 24, rue Rabelais

M^{lle} Lacharrière, Piano, accompagnement. 7, rue des Archers.

PAU

Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

TOULOUSE

M. Omer Guiraud. Orgue, harmonie. 18, rue Saint-Bernard.

ECOLE BEETHOVEN, dirigée par M^{lle} M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.