

MERCURE MUSICAL

T BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ECORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO :

UNE DANSEUSE FRANÇAISE A LONDRES AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE, PAR ÉMILE
 MACIER (UNE PLANCHE HORS TEXTE) ♪ ARIANE ET BARBE-BLEUE, PAR HENRY
 DE BUSNE ♪ LA MUSIQUE RUSTIQUE ARMÉNIENNE, PAR LE R. P. KOMITAS ♪
 MUSIQUE NOUVELLE, PAR LOUIS LALOY (CROQUIS D'ALBUM INÉDITS DE CH. LÉANDRE)

ÉLÉPHONE
 222-65

IMP. ART. L.-M. FORTIN & C^{ie}
 6, CHAUSSEE D'ANTIN, PARIS

TÉLÉPHONE
 222-65

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S . I . M .

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René d'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JACQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ÉCORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent d'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUËIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEQ, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT :
Galerie de l'Odéon.
36 bis, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.

PROVINCE.

Amlens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux : FEVET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 bis, rue Pascal.

Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.

Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.

Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel de Ville.

Marseille : CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.

Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.

Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.

Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.

Nîmes : THIBAUD.

Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.

Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.

Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.

Valence : DUREAU.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : BREITKOPF et HARTEL

Berlin w 21, Potsdamerstr.

Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.

Leipzig, 36, Nürnbergerstr.

London w, 54, Great Marlborough Street.

New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

UNE DANSEUSE FRANÇAISE
A LONDRES AU DÉBUT DU
XVIII^e SIÈCLE, par EMILE
DACIER.

ARIANE ET BARBE-BLEUE,
de M. PAUL DUKAS, par HENRY
DE BUSNE.

LA MUSIQUE RUSTIQUE AR-
M. NIËNNE, par le R. P. KO-
MITAS.

Le Mois

MUSIQUE NOUVELLE, par
LOUIS LALOY, RAYMOND BOU-
YER (Croquis d'album inédits de
CH. LÉANDRE).

MUSIQUE RUSSE, par LOUIS
LALOY.

MUSIQUE POPULAIRE, par
HENRY DE BUSNE.

LES GRANDS CONCERTS, par
CH. CHAMBELLAN, M. SYNNEST-
VEDT, L. RÉGIS.

EN PROVINCE

THE LONDON SPRING SEA-
SON, par MARCEL BOULESTIN.

CHRONIQUE TCHÈQUE, par
WILLIAM RITTER.

VARIÉTÉS.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

REVUE DES LIVRES ÉTRAN-
GERS.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE
DE MUSIQUE.

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de
4 heures à 6 heures.

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU
MINISTÈRE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, avec MOLLIPHONE

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

IMPRESSIONS ARTISTIQUES
L. = Marcel FORTIN & C^{ie}
6, Rue de la Chaussée d'Antin, 6,
Téléphone 222-65



PARIS (IX^e)

JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français

En deux volumes in-4^o raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham BOSSE, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4^o raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs ⁽¹⁾

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4^o couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique.

Prix: 5 Francs ⁽²⁾

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix. 5 Francs ⁽³⁾

(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.

(2) — — — 5 — *l'Esthétique*.

(3) — — — 5 — *Cornelle et la Musique*.



UNE DANSEUSE FRANÇAISE A LONDRES

AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE (1725-1735)

MADemoiselle SALLÉ



OUT le monde sait qu'aujourd'hui l'un des « articles de Paris » les plus demandés pour l'exportation, c'est, révérence parler, l'article théâtral : nous exportons nos pièces à succès, nous exportons nos artistes en vedette, — que dis-je ! en vedette : nous exportons même nos tragédiennes les plus défraîchies et les plus falots de nos mentons bleus ; sur les scènes de l'étranger, les « gommeuses » surannées rajeunissent de vingt ans, et les « diseurs à voix » — qui n'en ont plus — oublient les émotions inséparables des derniers débuts...

Il y a beau temps, d'ailleurs, que l'Europe a pris ce goût de nos comédiens, de nos cantatrices, de nos danseuses, voire de nos acrobates. Un seul regard en marge de notre histoire théâtrale permet de se convaincre que, dès qu'il y eut des troupes constituées et des acteurs de métier, il y eut aussi des engagements et des tournées à l'étranger. Au xvii^e siècle, on trouve la compagnie de Philandre et des Guérin en Belgique et en Hollande (1653) ; Brécourt, Anne Dennebault et son mari Nicolas Desmares, le propre frère de la Champmeslé, sont à Copenhague en 1682, etc. ; au xviii^e, c'est bien autre chose encore, et, pour ne parler que de la première moitié du siècle qui est la moins connue, il n'est pas exagéré de dire que, sur toutes les scènes d'Europe qui se piquaient de quelque renom, se sont fait applaudir des artistes de chez nous : on en rencontre à Londres, à Amsterdam, à Bruxelles, à Milan, à Bologne, à la

5-11-15
1725-1735
Paris
1706

cour de Prusse, d'Autriche, de Pologne, etc. Certains, dont on peut suivre les traces de pays en pays, nous apparaissent comme les véritables précurseurs des « étoiles filantes » d'aujourd'hui ; et pour d'autres, leurs saisons à l'étranger, quand on parvient à en démêler les causes et les effets, ne laissent pas d'apporter quelquefois d'assez curieuses contributions à l'histoire générale du théâtre et de la musique. Tel est précisément le cas pour les trois séjours à Londres de Mlle Sallé, danseuse de notre Académie royale de musique, entre 1725 et 1735.

I



PREMIÈRE ET DEUXIÈME SAISON (1725-1729)

Au temps où Marie-Anne Cuppi de Camargo n'était pas encore venue de Bruxelles à Paris pour s'y perfectionner auprès de Mlle Prévost, la ballerine en vogue, — celle qui devait être un jour sa rivale sur la scène de l'Opéra débutait tout enfant à la Foire Saint-Laurent de 1718. Marie Sallé était en effet la nièce de Francisque Molin, dit Francisque, un arlequin célèbre autant par ses talents d'acrobate et de comédien, que par ses campagnes héroïques, lors de la guerre entreprise par les Comédiens du roi contre les forains. Il est hors de propos de rappeler ici les phases de cette lutte épique (1) ; on en retiendra seulement que notre arlequin, après avoir connu les plus retentissants succès et vu le public s'entasser dans sa « loge », éprouva coup sur coup toutes sortes de déboires et quitta Paris pour un temps, après la Foire Saint-Germain de 1724. Or, la troupe de Francisque était composée, pour une grande part, des membres de sa famille : en effet, l'excellent artiste avait avec lui son frère, Simon Molin, « voltigeur » émérite, dont la femme, Mlle Molin, jouait les amoureuses ; sa sœur, qui tenait les soubrettes et qui avait épousé Cochois, un « Gille » très apprécié ; sa femme, et le frère de celle-ci, Sallé, acteur médiocre, mais père de deux enfants, Marie Sallé et son frère, qui s'étaient acquis de bonne heure une petite célébrité comme danseurs.

(1) Voir MAURICE ALBERT, *les Théâtres de la Foire* (Paris, Hachette, 1900, n-16).

Tout ce monde jouait de compagnie depuis une demi-douzaine d'années, tant à Paris qu'en province ; mais il semble qu'à la suite des difficultés de 1723-1724, il se fit une scission dans la troupe, dont une partie suivit Francisque, et dont une autre, composée de la famille Sallé, resta encore quelque temps à Paris (1724) et passa ensuite en Angleterre (1725).

Le vieux *manager* Christopher Rich, qui était mort le 4 novembre 1714, un mois avant l'inauguration de son théâtre de Lincoln's Inn Fields, entièrement reconstruit par ses soins, avait coutume de dire qu'il préférerait s'enrichir grâce aux danseurs français, aux chanteurs italiens et autres « exhibitions exotiques », plutôt que de compromettre l'argent de ses commanditaires en utilisant le talent des comédiens anglais. Ce n'était pas précisément flatteur pour ceux-ci, mais en matière théâtrale plus qu'en toute autre chose, la fin justifie les moyens ; et de fait, dès le début du XVIII^e siècle, Christopher Rich avait été le premier à introduire sur la scène anglaise ces « attractions » auxquelles le public devait si vite prendre goût.

Son fils John Rich hérita de ces idées, en même temps que d'une salle de spectacle toute neuve, où, après avoir fait quelques tentatives infructueuses dans la tragédie, il s'empressa de les réaliser : « Il créa, dit Davies (1), une espèce de composition dramatique inconnue jusqu'alors, et, je crois, dans aucun autre pays, qu'il appela pantomime et qui se composait de deux parties : l'une sérieuse et l'autre comique. A l'aide de scènes gaies, de costumes luxueux, de ballets, de musique appropriée et de décors, il représentait, par exemple, une pièce tirée des *Métamorphoses* d'Ovide ou d'autres histoires fabuleuses. Dans les entr'actes de ce spectacle sérieux, il entremêlait une fable comique, ayant d'ordinaire pour sujet les Amours d'Arlequin et de Colombine, avec une variété d'aventures surprenantes et de tours de passe-passe produits par la baguette magique d'Arlequin : par exemple, la soudaine transformation de palais et de temples en huttes et en chaumières ; d'hommes et de femmes, en brouettes et en chaises ; d'arbres en maisons ; de colonnades en parterres de tulipes, etc... Et c'est une chose vraiment singulière que, de toutes les pantomimes

(1) Cité par P. FITZGERALD, *New history of the English stage*, I, 421.

mises à la scène par John Rich, il n'y en eût pas une qui ne plût au public et n'attirât les spectateurs pendant quarante ou cinquante soirées consécutives ».

Ce spectacle coupé, ou plutôt mi-parti, eut en effet une vogue extraordinaire, à telle enseigne que les directeurs des scènes rivales de Drury-Lane et de Haymarket durent céder à l'engouement du public et monter aussi des arlequinades, sous peine de jouer devant les banquettes (1).

John Rich, excellent arlequin lui-même, s'entendait merveilleusement à l'arrangement de ces spectacles de fantaisie, qui alternaient avec des représentations de drames ou de comédies. Le fond de sa troupe se composait d'acteurs anglais réputés — Quin, Hippisley, Ryan, Egleton, Boheme, Mrs Bullock, Miss Seymour qui allait quitter la scène au moment où Miss Lavinia Fenton allait se révéler —, mais le directeur avisé ne dédaignait pas de faire de fréquents emprunts aux scènes du continent : chanteurs italiens, acrobates allemands, — comme ce Swarz, engagé en 1717 avec ses deux chiens savants —, ou comédiens français : c'est lui qui engagea Mlle Sallé et son frère, bientôt suivis de trois autres danseurs de la Foire, Nivelon le fils, Dupré et Poitiers, pour les saisons de 1725-1726 et de 1726-1727.

Des auteurs qui se sont occupés de l'histoire du théâtre anglais, rares sont ceux que cette curieuse époque a retenus ; la plupart ont traité sommairement des premières années de la direction de John Rich à Lincoln's Inn Fields, et encore ont-ils insisté sur la partie sérieuse du répertoire, en négligeant, en omettant même quelquefois d'étudier la partie fantaisiste. Les documents ne font pourtant pas totalement défaut, et les plus faciles à consulter, sinon les plus complets, sont les journaux de l'époque — entre autres, le *Daily Journal* et le *Daily Courant*, — dont les annonces théâtrales, extrêmement précieuses, permettraient de reconstituer, à quelques lacunes près, le répertoire des théâtres et les créations des artistes ; on y trouve parfois mentionnés de menus incidents de la vie théâtrale, et aussi le prix des places, la location, les débuts, les départs, les *benefit*, etc. Tout incomplet qu'il soit sans doute, l'aperçu

(1) Francisque joua les arlequins à Haymarket, pendant la saison de 1720-1721 (V. dans le *Daily Courant*, les annonces théâtrales du 18 et du 21 février 1721, annonçant son départ).

qu'on va lire sur les représentations données à Londres par Mlle Sallé et son frère, d'octobre 1725 à juin 1727, pourra suffire à démontrer l'intérêt de cette source de renseignements (1).

Les deux jeunes gens — Mlle Sallé pouvait avoir alors quatorze ou quinze ans, et son frère seize ou dix-sept, arrivés un peu après l'ouverture de la saison, débutèrent à Lincoln's Inn Fields, le 23 octobre 1725: « Demain, lit-on dans le *Daily Post* du 22 de ce mois, sera représentée une comédie intitulée *Love last shift, or the Fool in fashion*, avec des danses par Monsieur et Mademoiselle Sallé, pour leur première apparition sur la scène depuis leur arrivée de Paris ».

Après quoi, les petits danseurs concourent régulièrement au spectacle, et il semble qu'il y ait plusieurs manières de mettre leurs talents à contribution : le plus souvent, ils exécutent, pendant les entr'actes d'une comédie ou d'un drame, de courts divertissements chorégraphiques ; dans d'autres cas, la comédie ou le drame qui forme la première partie du spectacle, est suivie d'un ballet-pantomime — je ne vois pas de meilleure traduction des mots : *dramatic entertainment of dancing* —, dans lequel ils ont un, et quelquefois plusieurs rôles ; enfin, on joue de temps à autre un opéra anglais, où les danses ont leur place.

Au lieu d'énumérer jour par jour le répertoire du théâtre pendant la saison de 1725-1726, mieux vaut donner quelques exemples de chacune des trois manières dont on employait nos petits danseurs.

Le premier genre, le divertissement chorégraphique d'entr'acte, isolé, indépendant du spectacle, — l'intermède en un mot, — est le plus fréquent ; il est juste d'ajouter qu'il n'est pas très varié : on trouve très souvent *un Matelot français et sa femme* ; plus rarement *un Berger et une bergère*, *le Marié* ou *le Mariage* (*sic*), et *les Deux Pierrots*. Après le 9 avril 1726, Mlle Sallé est remplacée, dans ce dernier divertissement, par Nivelon le fils, une nouvelle recrue de John Rich. Il faut aussi mentionner « une danse par Mademoiselle Sallé, jamais encore exécutée en Angleterre et intitulée *les Caractères de la*

(1) V. SCHÆLCHER en a tiré beaucoup de renseignements curieux pour sa biographie de Hændel

danse, dans laquelle sont exprimés tous les différents mouvements en dansant (1); cette annonce est du 27 novembre 1725; on la trouve aussi le 14 décembre de la même année, et encore une fois dans le programme de la représentation au bénéfice de Mlle Sallé et de son frère, le 18 avril 1726. Nous aurons à revenir sur ce divertissement de Rebel le père, créé par Françoise Prévost, à Paris, vers 1720, et qui devait servir de morceau de début à Mlle Camargo sur la scène de notre Académie royale de musique, le 5 mai 1726, au moment où Mlle Sallé, autre élève de Françoise Prévost, le dansait elle-même à Londres (2).

Quant aux ballets-pantomimes, qui étaient, comme on l'a vu, la « spécialité de la maison » de Lincoln's Inn Fields, leur vogue ne s'épuisait pas facilement. Ainsi, le premier en date pour cette saison de 1725-1726, n'est qu'une reprise d'un des plus anciens types de ce genre de spectacle imaginé par John Rich et créé par lui-même, le 20 décembre 1723, avec un succès extraordinaire : *the Necromancer or the history of Dr. Faustus* (3). Il revient maintes fois au programme; mais Mlle Sallé ne figure pas dans la distribution, où l'on ne trouve que son frère.

La grande nouveauté de la saison permit à la danseuse de se faire valoir : ce fut « une nouvelle pantomime, avec danses de caractères sérieux et grotesque », intitulée *Apollon et Daphné, ou le Bourgmestre dupé* : le rôle d'Apollon, sous la figure de Pierrot, y était tenu par le jeune Sallé, dont la sœur jouait Daphné; et, dans un divertissement qui terminait la pièce, le petit danseur représentait aussi Zéphyr, et Mlle Sallé, Flore, « c'est-à-dire une Inconstante ». Donnée pour la première fois le 14 janvier 1726, ce divertissement ne fut pas moins bien

(1) *All the movements in dancing*. [L'annonce a sans doute été rédigée par un français peu familiarisé avec la langue anglaise : il s'agit des mouvements de l'âme.]

(2) L'histoire fort curieuse de ce divertissement et de ces transformations successives a fait l'objet d'une étude particulière, accompagnée d'une réalisation complète de la partition de J.-F. Rebel et d'un portrait en héliogravure de Mlle Prévost : « *les Caractères de la danse* », *histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIII^e siècle*, par Pierre Aubry et Emile Dacier (Paris, H. Champion, gr. in-8^o). Au moment où cette étude a été publiée je n'avais pas encore recueilli ces notes sur Mlle Sallé à Londres, et j'ignorais qu'elle eût dansé ce divertissement plusieurs mois avant les débuts de la Camargo à l'Opéra.

(3) Cette pantomime avait été montée par J. Rich pour faire pièce à une œuvre analogue de Thurmond le jeune, maître à danser, représentée à Drury Lane, *Harlequin Dr. Faustus* (Doran, *Annals of the english stage* I, 377).

accueilli que le *Necromancer* dans sa nouveauté : après avoir gardé l'affiche pendant la fin de janvier, tout le mois de février et presque tout le mois de mars, il resta ensuite longtemps au répertoire.

Cependant la saison prenait fin, mais les enfants Sallé renouvelèrent leur engagement avec Lincoln's Inn Fields pour une nouvelle année théâtrale (1726-1727).

Le programme en ce qui les concerne, ne varie pas beaucoup pendant cette seconde saison : le *Matelot français et sa femme*, le *Berger et la bergère*, la *Mariée* (même sujet sans doute que le *Marié* et le *Mariage* de la saison précédente), et une *Danse pastorale* sans autre désignation, — c'est tout pour les divertissements isolés, et quant aux ballets-pantomimes, *Apollon et Daphné* et le *Necromancer* tiennent toujours l'affiche.

Les nouveautés sont au nombre de trois : d'abord, le 12 octobre 1726, un divertissement allégorique et burlesque — *a mask*, dit l'annonce (1) — en deux intermèdes, avec danses appropriées — *Pan et Syrinx* — dans la distribution duquel figure seul le nom du jeune Sallé ; puis le 13 février 1727, une nouvelle pantomime à grand spectacle, ayant pour titre l'*Enlèvement de Proserpine*, avec la naissance et les aventures d'*Arlequin*, où Mlle Sallé paraît en « premier sylvain » et en « divinité », aux côtés de son frère qui joue un des Eléments, l'Eau, et un dieu des bois (2) ; enfin, le 15 mars, on ajoute à la pièce principale « un divertissement burlesque de danses », *les Amours de Damon et Climène*, avec Mlle Sallé et son frère dans les deux rôles principaux.

En dehors des intermèdes et des ballets-pantomimes selon la formule chère à John Rich, l'opéra réclamait aussi le concours des danseurs ; mais, depuis la venue de Hændel en Angleterre (1710) et l'importation de l'opéra italien, les directeurs de théâtre n'avaient fait que de rares essais, et tous infructueux,

(1) Sur l'origine des *masques*, sortes d'opéras allégoriques mêlés de danses, rehaussés par un grand luxe de décorations et de costumes, que sous Jacques I^{er} le roi, la reine et les principaux personnages de la cour jouaient, chaque année, le jour des Rois, voir TAINÉ, *Hist. de la litt. anglaise*, I, 251. — Voir aussi V. SCHELCHER, *Life of Handel*, p. 114.

(2) Très grand succès pendant les mois de février et de mars. Il faut aussi noter, cette même saison, de nombreuses représentations des *Fourberies de Scapin* (*the Cheats of Scapin*).

de mettre à la scène des opéras anglais : le public n'avait d'yeux et d'oreilles que pour les Italiens. Aussi l'abbé Prévost admirait-il, en 1733, « la passion toujours vive que les seigneurs anglais conservent depuis tant d'années pour l'opéra italien », car il est à remarquer, ajoutait-il : « 1° qu'ils n'entendent point la langue du théâtre ; 2° qu'il n'y a ni danses, ni intermèdes aux représentations ; 3° que les changements de décoration sont rares et n'ont rien assurément qui puisse attacher » (1)

A voir le petit nombre de soirées que John Rich accorde à l'opéra anglais, de 1725 à 1727, on se rend compte du peu de goût que montrait le public pour ce genre de spectacle, en dépit des danses et des décors dont le directeur de Lincoln's Inn Fields prenait soin de le rehausser. Ce sont le plus souvent des reprises d'œuvres vieilles, comme *la Princesse d'Islande* ou comme *la Prophétesse*, deux opéras de Beaumont et Fletcher qui dataient du premier quart du XVII^e siècle (2) ; mais le temps est passé où l'on se hasardait encore à monter un opéra anglais nouveau ; les ballets-pantomimes, voilà ce que les spectateurs apprécient par-dessus tout, ce qu'ils prisent plus fort que l'opéra italien lui-même, jusqu'au jour où John Rich vengera en quelque façon l'opéra anglais, en jouant avec un succès sans précédent le célèbre *Beggar's Opera*, de Gay (1728).

En attendant, la saison de 1726-1727 touchant à sa fin, Mlle Sallé et son frère annoncèrent leurs *benefit*, ou comme on dirait aujourd'hui, les représentations à leur bénéfice. C'était un usage admis en Angleterre que chaque artiste eût sa soirée à la fin de la saison : « Chaque acteur a sa nuit, dont il retire tout le profit, dit l'abbé Prévost. C'est ce qu'on nomme *benefit*. Cela monte pour chacun à proportion de l'estime qu'il s'est acquise » (3). Et, ainsi qu'il est encore de tradition aujourd'hui dans le monde des comédiens, tous les camarades des artistes au profit desquels était donnée la représentation, tenaient à honneur de se grouper autour d'eux et de figurer au programme, afin de prêter à la soirée un éclat inaccoutumé.

Le *benefit* de Mlle Sallé eut lieu le 6 avril 1727 ; au programme : un opéra, *Camilla*, « avec plusieurs intermèdes de

(1) *Le Pour et le Contre*, I, 360.

(2) PAYNE COLLIER, *History of english dramatic pætry, etc*, I, 435.

(3) *Le Pour et le Contre*, II, 22. — La saison précédente, Mlle Sallé et son frère n'avaient eu qu'une soirée pour eux deux, le 18 avril 1726 (*Daily Journal*).

danses, notamment une danse pastorale par Miss Rogers, une enfant de neuf ans, élève de Mademoiselle Sallé, pour ses débuts au théâtre ». Le frère de la danseuse ne voulut pas être en reste et produisit aussi une de ses élèves, miss Violante ; *la Prophétesse*, avec les divertissements accoutumés, et *les Caractères de la danse* complétaient le programme de sa soirée qui fut donnée le 14 avril.

Quelques semaines plus tard, la saison terminée, Mlle Sallé reprenait le chemin de la France (1), et trouvait presque aussitôt un engagement à l'Académie royale de musique. Ses débuts eurent lieu le 14 septembre de la même année, dans *les Amours des dieux*, de Fuzelier et Mouret, et ne passèrent point inaperçus : « La Dlle Sallé, lit-on dans le *Mercur*, jeune danseuse qui vient de la cour d'Angleterre où elle a extrêmement brillé, dans la Fête (2) avec le Sr Dumoulin, et occupe la place de Mlle Prévost qui est indisposée ; elle compte cependant de reprendre bientôt les entrées qu'elle devait danser. La Dlle Sallé a été fort goûtée » (3).

Peut-être le fait qu'elle doublait Mlle Prévost fut-il pour quelque chose dans l'attention qu'on accorda à la débutante et peut-être le bruit de ses succès de l'autre côté de l'eau acheva-t-il de disposer favorablement le public en sa faveur ; toujours est-il que la petite danseuse s'imposa tout de suite et qu'à peine entrée dans la place, on la voit passer au premier rang. Dès lors, parle-t-on d'un ballet nouveau, on ne manque pas d'associer au nom de Mlle Prévost, les noms des deux nouvelles étoiles, Camargo et Sallé, ses élèves d'hier et déjà ses rivales, qui partagent avec elle les entrées, comme aussi les applaudissements ; et quand le *Mercur* de juin 1729 annonce les débuts d'une nouvelle ballerine, Mlle Mariette, à qui le parterre trouve assez de talent pour la placer immédiatement après Mlles Prévost, Camargo et Sallé, il remarque que « si

(1) Il m'est difficile de dire si son frère l'accompagnait. Peut être resta-t-il à Londres pendant la saison suivante — je n'ai pas poursuivi les recherches dans les annonces théâtrales de 1727-1728 — ; en tout cas, la mention de sa rentrée à la Foire Saint-Laurent de 1728, où il danse avec Nivelon et où on le donne comme « aussi nouvellement arrivé de Londres », permet de le supposer (Parfait, *les Théâtres de la Foire*, II, 46).

(2) Le ballet-héroïque de Fuzelier et Mouret est composé de quatre entrées, précédées d'un prologue. La Fête se trouve dans la troisième entrée.

(3) *Mercur*, septembre 1727, p. 2083.

elle sçait profiter des talens que chacune de ces trois illustres, dans leur profession, a dans un éminent degré, on pourra dire qu'on n'aura jamais vu un aussi grand nombre d'excellentes danseuses ensemble ».

Par malheur, au moment où la Mariette commence à faire figure d'étoile, le brillant quatuor se dissout ; Mlle Prévost prend sa retraite définitive en septembre 1730, époque à laquelle on est tout surpris de découvrir que Mlle Sallé n'appartient plus à l'Académie royale de musique : depuis *le Carnaval et la Folie*, repris le 13 juillet de cette même année, elle n'a dansé dans aucune pièce nouvelle, et elle se prépare à repartir pour l'Angleterre.

II

TROISIÈME SAISON (1730-1731)

Ce n'était pas chose facile que de pénétrer le mystère de ce départ. Faute d'indications plus précises, on pouvait se demander si la danseuse, pourtant très appréciée d'une partie du public parisien, n'avait pas eu à souffrir de sa rivalité grandissante avec la Camargo, ou bien si elle n'avait pas été reprise par la nostalgie de la vie nomade qui avait été celle de ses premières années, ou encore si elle n'avait pas simplement cédé aux alléchantes propositions de John Rich, qui se rappelait les succès de sa petite pensionnaire de jadis. Il y eut sans doute un peu de tout cela, et autre chose encore ; car un entre-filet, découvert dans un manuscrit de « nouvelles à la main », en date du 25 août 1730, est venu nous apporter un renseignement au moins inattendu : « Le 20 de ce mois, y lisons-nous, la Dlle Sallé, de l'Opéra, et le Sr Le Bœuf, l'un des chefs, eurent dispute sur le théâtre ; on prétend mesme qu'il y eut des coups donnés. Ils ont présenté à ce sujet des mémoires à la cour, qui doit décider de cette affaire (1) ».

Si l'on pense que Maximilien-Claude Gruer, associé avec Abraham Coustard, secrétaire du roi, Claude-François Lebeuf, sieur de Valdahon, président de la Chambre des comptes de

(1) Bibliothèque Lepelletier de Saint-Fargeau, ms. 26700.

Dôle, et Claude Le Comte, sous-fermier des aides de la généralité de Paris, avait acheté le privilège de l'Opéra le 1^{er} juin 1730, et que le 25 août suivant, « l'un des chefs » avait ainsi maille à partir avec une des premières danseuses, on ne s'étonne plus que Gruer ait dû rompre avec ses associés, dès le mois d'octobre de la même année. Quant aux causes de la dispute et à la sentence de la cour — si sentence il y eut — elles sont encore à découvrir. Ce que nous savons, c'est que Mlle Sallé dut céder, non seulement à un mouvement de dépit contre « l'un des chefs » —, et peut-être, comme on le verra plus loin —, contre le public, mais encore aux conseils de Voltaire, qui, depuis son récent retour de Londres (1), ne jure plus que par la liberté anglaise, et qui lui remettra le jour de son départ, un paquet de lettres de recommandation pour les personnes les plus capables, suivant son mot, de lui « amener une faction considérable ». Et plus tard, quand le bruit des applaudissements qui saluèrent l'apparition de la ballerine sera parvenu jusqu'à Paris, Voltaire écrira, dans la première version de *l'Épître sur la Mort de Mlle Lecouvreur* (2) :

O toi, jeune Sallé, fille de Terpsichore,
 Qu'on insulte à Paris, mais que tout Londres honore,
 Dans tes nouveaux succès, reçois avec mes vœux
 Les applaudissements d'un peuple respectable... »

Cette variante fut supprimée dans l'édition définitive, mais il convient de la retenir ici : le « qu'on insulte à Paris » suffirait à prouver que la dispute entre Lebeuf et Mlle Sallé n'avait pas gardé les proportions d'un simple incident de coulisses, et que, sans doute, le parterre avait dû s'en mêler.

C'est au moment de ce second voyage en Angleterre qu'entre en scène un des plus fidèles adorateurs de Mlle Sallé, Nicolas-Claude Thieriot, qui mérite bien deux mots de présentation.

Ce parisien avait dix-sept ans, en 1714, quand il rencontra Voltaire chez le procureur Allain. Un commun goût pour les choses de l'esprit unit les deux jeunes hommes dont un commerce épistolaire ne tarda pas à resserrer l'amitié ; mais tandis

(1) Il était de retour au début de l'année 1729. Voir lettre à Thieriot, éd. Garnier, XXXIII, 185.

(2) Voltaire, éd. Garnier, IX, 371.

que Voltaire se révélait de bonne heure le prodigieux travailleur que l'on sait, Thieriot se bornait à des intentions de littérature. Faible de caractère, passablement vaniteux, aimant la bonne chère et la vie facile, assez dépourvu d'argent par surcroît, il se fit le *factotum* de Voltaire et son commissionnaire très empressé ; sa fatuité trouvait satisfaction dans cette communion de chaque jour avec le grand homme, et sa bourse bénéficiait de petits profits très appréciables : tantôt Voltaire lui abandonne ses droits sur la traduction anglaise d'un de ses ouvrages, et tantôt il va jusqu'à lui glisser de l'argent dans sa malle ; grâce à sa recommandation, Thieriot entre chez Mme de Fontaine-Martel, « la belle Martel », qui lui fait une pension de 1,200 livres, en récompense d'on ne sait trop quels services ; et plus tard, en 1738, le même appui lui vaudra d'être choisi par le prince Frédéric de Prusse comme son agent littéraire à Paris, ce qui, à dire vrai, ne constituait pas une bien grasse prébende.

En retour de tant de bienfaits, non seulement il régala Frédéric de tous les libelles qui se publiaient à Paris sur le compte de son « cher et illustre ami », mais il abandonna honteusement celui-ci, en 1739, lors de ses démêlés avec l'abbé Desfontaines. Voltaire, qui connaissait de longue date la faiblesse de Thieriot, oublia la querelle et lui garda son amitié.

Cet habitué des cafés littéraires et des théâtres n'avait pas tardé à remarquer Mlle Sallé : « Adieu, caillette, suivant opéra et bégueule, lui écrit Voltaire le 31 mai 1729 ; je vous aime de tout mon cœur ». Dans la correspondance de Voltaire, la « bégueule » ou la « cruelle bégueule » désigne Mlle Sallé, dont on sait que la vertu fut célèbre ; et cette simple phrase est une indication du peu de succès qu'avaient obtenu les premières avances de Thieriot. Il semble, pour tout dire, qu'il n'ait jamais été beaucoup plus heureux par la suite, encore qu'il ait usé de toutes les armes offensives, depuis le madrigal à la Gentil-Bernard jusqu'aux épigrammes calomnieuses inclusive-ment ; mais Mlle Sallé, comme Voltaire, sut oublier les perfidies de son soupirant tenace et vindicatif, et l'on voit dans une lettre écrite par elle en 1742, qu'elle recevait toujours « l'ennuieux Theriot » au nombre des « doulereux martirs » qui formaient sa cour.

Or, quand il reçut la danseuse à son arrivée en Angleterre,

au milieu de novembre 1730 (1), il n'était pas encore question de vengeance, si ce n'est toutefois de celle que Mlle Sallé entendait tirer du public parisien, et pour laquelle, comme on l'a vu, Voltaire lui avait préparé les voies : elle emportait « une cargaison de lettres » dont elle devait remettre une partie à Thieriot de la part de son ami. « Toutes les autres qu'elle a eues, ajoute Voltaire, sont des lettres de recommandation ; mais pour moi, je la prie de me recommander et n'ai point trouvé de meilleur expédient pour faire ressouvenir les Anglais de moi, que de supplier Mlle Sallé de leur rendre mes lettres ».

Suivent des conseils destinés à lui assurer le succès : « Je vous prie cependant de lui dire qu'elle ne manque pas de voir M. Gay (1), dont M. Rich (2) lui apprendra sans doute la demeure. Il faut que M. Gay la présente à la duchesse de Queensbury, qui est sans contredit la personne de Londres la plus capable de lui ameuter une faction considérable. Mme la duchesse de Queensbury n'est pas trop bien en cour, mais Mlle Sallé est faite pour réunir tous les partis. Mme de Bolingbroke pourra aussi la servir vivement, et surtout auprès de Mme de Queensbury. Que ne suis-je à Londres cet hiver ! Je n'aurais d'autres occupations que d'y servir les grâces et la vertu... ».

D'ailleurs, l'arrivée de la danseuse n'est pas sans attirer l'attention, et dès le 19 novembre, elle est annoncée à la première page du *Daily Journal*, en tête de la colonne consacrée aux évènements londoniens : « La célèbre danseuse Mlle Sallé, si renommée pour ses créations à l'Opéra de Paris, est récemment arrivée ici ; mais on ne sait pas encore sur quel théâtre elle paraîtra ». Le courriériste théâtral de cette estimable feuille n'était sans doute pas très exactement informé, car, au moment

(1) Il l'avait précédée de peu, car la première lettre que Voltaire lui écrivit à Londres, après sa lettre d'introduction pour Mr. Dodington, est celle que lui remit Mlle Sallé et dont on va lire des extraits (éd. Garnier, XXXIII, 200) : elle est datée de novembre 1730. — D'autre part, il était rentré à Paris pour la première du *Brutus* de Voltaire, le 11 décembre. (*Ibid*, XXXIII, 203).

(2) Le fabuliste, auteur du célèbre *Beggar's Opera*. Il allait chaque soir, avec Pope et Swift, chez la duchesse de Queensbury, femme d'une beauté remarquable, dont le salon était, à Londres, le centre des whigs courtisans, du monde élégant et des beaux esprits.

(3) Tous les éditeurs des lettres de Voltaire ont lu *Kich* : il s'agit indubitablement de John Rich, le directeur de Lincoln's Inn Fields, qui avait joué le *Beggar's Opera*.

où il rédigeait son entrefilet, Mlle Sallé avait déjà traité avec son ancien directeur John Rich, et quatre jours plus tard, le 23 novembre, l'annonce de ses débuts paraissait en quatrième page, dans ce même *Daily Journal*.

Quinze jours après, les gazettes manuscrites de Paris, à l'affût de toutes les nouvelles théâtrales, publiaient quelques détails nouveaux sur cet engagement : « Les dernières lettres de Londres, lit-on dans une feuille inédite en date du 15 décembre, portent que la Dlle Sallé y est arrivée et qu'on lui donne 2.000 guinées, avec une représentation entière d'un opéra, à condition qu'elle y restera jusqu'au mois de may prochain. On ajoute qu'elle y a porté des lettres de recommandation de plusieurs beaux esprits de ce pais-ci (1) ».

Thieriot en personne aurait fourni ces renseignements aux rédacteurs de gazettes que le fait n'aurait rien pour surprendre ; en effet, le jeune homme que Voltaire recommandait à M. Dodington comme un sien ami « qui voyage pour son plaisir et apprend l'anglais pour son instruction », était brusquement rentré à Paris, où il assistait, le 11 décembre, à la première représentation du *Brutus* de Voltaire, à la Comédie-Française (2)

Ce retour inopiné et le séjour de Thieriot à Paris pendant toute l'année 1731 nous privent des renseignements que la correspondance de Voltaire aurait pu nous fournir sur la troisième saison de Mlle Sallé à Lincoln's Inn Fields ; et en outre, la collection des journaux anglais qui inséraient les annonces théâtrales est fort incomplète pour cette période (3), ce qui rend malaisé de donner un peu de vie et de précision à ce fragment de biographie.

Une première constatation à faire, c'est que, cette fois encore, Mlle Sallé n'avait point passé seule le détroit : son frère, Poitiers, Nivelon, Dupré, comme elle anciens pensionnaires de Lincoln's Inn Fields, avaient de nouveau traité avec John Rich. Le premier de ces danseurs était même arrivé à Londres dès l'ouverture de la saison, et son nom figure fréquemment sur les programmes d'octobre à décembre 1730, notamment dans un intermède intitulé *le Highlander et sa*

(1) Bibl. Lepelletier de Saint-Fargeau, ms. 26700.

(2) Voltaire, alors éloigné de Paris pour un temps, lui demande par un billet des nouvelles de la première (éd. Garnier, XXXIII, 203).

(3) Des mois entiers manquent aux collections du *British Museum*.

maîtresse, avec, pour partenaire, une certaine Mrs. Laguerre.

Le soir des débuts de sa sœur, le 23 novembre, il danse avec elle un pas de deux sans désignation précise ; puis on les rencontre ensemble dans l'*Enlèvement de Proserpine* et dans *Apollon et Daphné*, deux succès de 1726-1727, qui tiennent encore souvent l'affiche pendant cette saison de 1730-1731, et où nos danseurs reprennent leurs rôles d'autrefois. En dehors de ces pantomimes, le corps de ballet au grand complet paraît dans les opéras, dont Rich soigne toujours la mise en scène (1), et les étoiles se produisent, comme par le passé, entre les actes des drames et des comédies du répertoire : le 3 décembre 1730, c'est « une nouvelle ballade, avec de nouveaux costumes » ; le 29 mars 1731 une « pastorale, dansée par Monsieur et Mademoiselle Sallé » ; d'autres fois, Nivelon exécute la célèbre « sabotière » (*wooden dance*) qu'il avait créée dans *Achmet et Almanzine*, lors de ses débuts à la foire Saint-Laurent de 1728, et qui passa longtemps pour un modèle du genre ; enfin Mlle Sallé reprend *les Caractères de la danse*, mais d'après une nouvelle formule : on a déjà dit que ce divertissement, créé par Françoise Prévost vers 1720 et dansé par Mlle Sallé lors de son premier séjour à Londres, avait servi de morceau de début, à Mlle Camargo, quand elle parut sur la scène de l'Académie royale de musique le 5 mai 1726 ; pour la Camargo, ce divertissement était devenu une « entrée » à effet, n'ayant d'autre objet que de mettre en valeur son tempérament de virtuose et l'admirable perfection de son mécanisme ; la Sallé, au contraire, avait suivi les traditions de Mlle Prévost, qui mimait le divertissement, mais pour que cette pantomime fût plus complète et plus expressive, elle avait apporté dans son exécution une innovation capitale : Mlle Prévost la dansait seule, Mlle Sallé inventa de la danser avec un cavalier ; et c'est pourquoi les annonces font désormais figurer le nom de son frère à côté du sien, quand les *Caractères de la danse* sont inscrits au programme.

Ces annonces indiquent encore que le *Beggar's Opera*, n'avait pas épuisé toute sa vogue, malgré l'extraordinaire suite de représentations qui l'avaient consacré en 1728. D'ailleurs,

(1) Témoin l'opéra d'*Oreste*, représenté pour la première fois le 31 mars 1731, après plusieurs remises, « les machineries n'étant pas au point » (*Daily Journal* du 26 mars).

l'avisé directeur qu'était John Rich avait trouvé, dans la présence de Mlle Sallé parmi les pensionnaires de Lincoln's Inn, une occasion inespérée de relever encore l'intérêt d'un spectacle qui n'avait rien perdu de sa faveur. « Écoutez ! dit Macheath en lutinant les filles dans la taverne de Newgate (acte II, scène IV). Écoutez ! J'entends la musique... Le joueur de harpe est à la porte... Si la musique est le soutien de l'amour, qu'on joue ! Avant de nous asseoir, mesdames, que pensez-vous d'une danse ?... Entrez... (*Le joueur de harpe entre*). Jouez l'air français que Mrs. Slammekin aime tant ». Et le *libretto* porte cette indication : « Une danse à la ronde (1) dans la manière française. Après cette danse, on chante le chœur suivant sur un air de *cotillon* ». Et voilà sans doute pourquoi, quand il affichait le *Beggar's Opera* en 1731, John Rich ne manquait pas d'ajouter : *witth dancing by Mlle Sallé* (2). Deux attractions valent mieux qu'une !

Cette saison, les *benefit* se donnèrent de bonne heure et furent extrêmement brillants ; on en pourra juger d'après le programme de celui de Mlle Sallé, qui eut lieu le 25 mars ; voici la traduction *in-extenso* de l'annonce publiée par le *Darby Journal* :

« Par commandement de Sa Majesté, pour le *benefit* de Mlle Sallé, au théâtre royal de Lincoln's Inn Fields, ce présent jeudi 25 mars, sera représentée une farce en trois actes intitulée les *Fourberies de Scapin* — le rôle de Scapin, par M. Hippisley — avec plusieurs intermèdes de danses :

« Après l'acte I, les *Caractère de la Danse* (*sic*) (3), dans lesquels sont exprimés tous les mouvements en dansant, par M. Sallé et Mlle Sallé ;

« Acte II, la danse écossaise (4), par M. Sallé et Mrs Legar ;

« Acte III, un nouveau *Tambourin* français, par Mlle Sallé.

« Auxquelles choses sera ajoutée une farce en deux actes intitulée *l'Ecolier* — le rôle de l'Ecolier par Mrs. Younger :

« Après l'acte I, les *deux Pierrots*, par M. Poitier et M. Nivelon ;

« Acte II, la nouvelle grande danse, intitulée *le Paysan français, à-la-mode de l'Opera* (*sic*) (5), par M. Poitier, Mlle Sallé, etc. »

(1) En français dans l'édition de 1728 (London, J. Watts, in-8°).

(2) Par exemple, le 30 mars (*Daily Journal*).

(3) En français dans le texte.

(4) *A scottish dance*. Il serait peut-être plus exact de dire simplement : *la scottish* ; et peut-être la danse que nous connaissons aujourd'hui sous ce nom est-elle plus ancienne qu'on le croit communément ?

(5) En français dans le texte.

A la suite de cet attrayant programme, la direction avait fait passer un avis au public ainsi conçu :

« Les loges étant toutes prises, et les demandes de places étant encore nombreuses, le parterre et les loges, à la demande de plusieurs dames de qualité, seront réunis ensemble et personne ne sera reçu autrement que sur présentation de billets imprimés, qui seront délivrés au théâtre à raison de 5 shillings l'un: Galerie, 2 sh. (1)

« Il sera permis aux valets de garder les places sur la scène.

« On peut trouver des billets à la porte de la scène, et chez M. Glover, armurier, Russel Street, Covent Garden, en face de la taverne de la Rose.

« Les billets délivrés pour le lundi 22 seront acceptés le 25 (2). »

Cet entrefilet équivalait déjà à une constatation de succès. On n'avait pas accoutumé d'augmenter le prix des places pour les *benefit* ordinaires, à Lincoln's Inn Fields, et si John Rich décida de mettre les places du parterre au même tarif que celles des loges, c'est-à-dire à 5 sh. au lieu de 3, ce fut peut-être moins « à la requête de plusieurs dames de qualité » que parce que la « location » promettait d'être fructueuse pour la bénéficiaire : même quand il ne doit rien toucher sur la recette, il n'est pas un directeur de théâtre digne de ce nom qui ne se sente le cœur en joie à la pensée qu'on va faire le maximum dans sa salle.

Or, à ce *benefit*, on fit le maximum à Lincoln's Inn, et même, comme disait feu Victor Koning, plus que le maximum. La nouvelle de cette soirée triomphale ne tarda pas à parvenir en France, où le *Mercur*e du mois de mai et le *Journal de Verdun*

(1) Le prix des places, qui n'était pas augmenté, d'ordinaire, pour les représentations à bénéfice, était de 5 sh. pour les loges, 3 sh. pour le parterre, 2 sh. pour la première galerie et 1 sh. pour la galerie supérieure (v. annonces des théâtres, *Daily Journal*, *Passim*).

(2) Le *benefit* du frère de Mlle Sallé eut lieu le 2 avril suivant. Le programme se composait des *Conscious lovers*, avec Quin, Ryan et Mrs. Younger, accompagné des intermèdes suivants : après le premier acte, une sarabande et un tambourin, par miss Rogers, élève de Mlle Sallé ; acte II, « un divertissement chorégraphique, intitulé *le Loyal et généreux franc-maçon*, qui sera exécuté par Mons. Sallé, Mons. Du Pré, Mr Pelling et Mr Newhouse, représentant tous des Frères (-maçons), et dans lequel M. Salway chantera la chanson originale du franc-maçon, accompagnée en chœur par le reste des Frères » ; après l'acte III, *les Caractères de la danse*, par Mlle Sallé et son frère ; après l'acte IV, « la sabotière » par M. Nivelon ; et à la fin de la pièce *le Louvre et la Bretagne* : — en français dans le texte — par M. et Mlle Sallé.

« Le spectacle commencera à six heures exactement », ajoutent les annonces.

du mois de juin prêtèrent à cet évènement une attention inaccoutumée. Après avoir énuméré les pièces représentées à Londres, le 17 avril, le *Mercur*e ajoute :

« On mande de la même ville que, quelques jours auparavant, on représenta sur le théâtre de Lincoln's Inn Fields, la comédie des *Fourberies de Scapin*, au profit de la Dlle Marie Salé, fameuse danseuse de l'Opéra de Paris, que le roy, la reine et les princesses honorèrent de leur présence, et que le concours des spectateurs fut si grand que malgré les échaffauts dressés sur le théâtre, où quantité de dames se placèrent, on fut obligé de renvoyer bien du monde. Cela faisoit un spectacle des plus agréables, et la noblesse, les grâces, la finesse et l'art enfin avec lequel cette excellente danseuse exécuta les entrées qu'elle dansa dans différens caractères, la firent généralement applaudir ; outre la recette entière de cette représentation, elle a encore reçu quantité de présens considérables.

« On sera sans doute bien aise d'apprendre que la Dlle Salé reviendra à Paris au mois de juillet prochain (1) ».

Et le *Journal de Verdun* ayant résumé la précédente information, termine par ce détail inédit, qui est peut-être du cru du rédacteur et qui, dans son esprit, met le sceau à la renommée de Mlle Sallé : « On dit que la reine fut si charmée de sa danse qu'elle lui fit dire qu'elle apprendrait aux trois princesses ».

Et Voltaire, adressant à Thieriot, le 1^{er} mai, cette *Épître sur la mort de Mlle Lecouvreur* dont il a été parlé précédemment, commente à son tour ce qu'il appelle des « succès flatteurs et solides » : « En pleurant Mlle Lecouvreur (2), dit-il, je rends à Mlle Sallé la justice qui lui est due. Je joins ma faible voix à toute les voix de l'Angleterre pour faire un peu sentir la différence qu'il y a entre leur liberté et notre esclavage, entre leur sage hardiesse et notre folle superstition, entre l'encouragement que les arts reçoivent à Londres et l'oppression honteuse sous laquelle ils languissent à Paris (3) ».

C'est la paraphrase des vers déjà cités :

« O toi, jeune Sallé, fille de Terpsichore,
« Qu'on insulte à Paris, mais que tout Londres honore... ».

(1) *Mercur*e, mai 1731, p. 1150.

(2) Adrienne Lecouvreur était morte subitement le 29 mars 1730.

(3) Ed. Garnier, XXXIII, p.

et si l'on veut bien s'arrêter aux amères comparaisons de Voltaire, on ne sera pas éloigné de conclure que le brusque abandon de l'Opéra par Mlle Sallé, en 1730, n'avait pas eu pour seule cause sa dispute avec Lebeuf, mais que cette dispute même avait bien pu être la résultante d'un certain état d'esprit de la danseuse, aux idées neuves de laquelle « l'un des chefs » au moins avait sans doute prétendu s'opposer...

Maintenant, elle revenait avec le prestige de ses récents triomphes : « On attend incessamment icy la Dlle Salé, qui a gagné de grandes sommes d'argent à l'Opéra de Londres, où elle a été fort admirée, » écrivent les gazettiers parisiens dès le 16 avril ; et le 14 juin, elle reparait à l'Opéra dans les *Fêtes vénitiennes*, où le public qui « connaît les talents, la finesse et les grâces de cette excellente danseuse », ne laisse pas de témoigner « par de grands applaudissements le plaisir que lui fait son retour (2) ».

Mais ce que le *Mercur*e ne dit pas, c'est que la salle avait été quelque peu houleuse, ce soir-là : et si nous en croyons Gentil-Bernard, qui faisait alors ses débuts dans la littérature galante et se posait en rival de Thieriot,

Un tas de vains perturbateurs
Soulevant les flots du parterre,

étaient venus déclarer la guerre à l'étoile et à ses amis. Mais ceux-ci les avaient bien vite réduits au silence, et maintenant tous n'avaient qu'une voix — celle de Gentil-Bernard ! — pour adjurer la danseuse de se contenter désormais des « suffrages de sa patrie » et de repousser les offres des Anglais :

Restez, fille de Terpsichore !
L'Amour est las de voltiger :
Laissez soupiner l'étranger
Brûlant de vous revoir encore (3).

(1) Bibl. Lepelletier de Saint-Fargeau, *ms. cit.*

(2) *Mercur*e, août 1731, p. 1991.

(3) Cette *Épître à Mlle Sallé pour célébrer son retour* parut, sans nom d'auteur, dans le *Mercur*e de septembre 1731, pp. 2104-2106. On l'attribua d'abord à Voltaire, qui semble s'en avouer l'auteur dans une lettre à Thieriot du 14 juillet 1733 et la donne à Gentil-Bernard, dans une autre lettre au même Thieriot, du 10 mars 1736 (éd. Garnier, XXXIV, 47).

La « fille de Terpsichore » avait, entre autres qualités, une petite volonté très nette et des idées très arrêtées sur son art, — toutes choses auxquelles pas un poète au monde n'aurait pu en imposer. Pour le moment, on lui assurait 2.000 livres d'appointements à l'Opéra et il lui plaisait de reprendre sa place auprès de la Camargo. Elle resta.

Mais l'étranger ne devait pas « soupirer » longtemps.

III

NOUVELLE RUPTURE AVEC L'OPÉRA. SES CAUSES.

Rentrée à l'Opéra le 14 juin 1731, Mlle Sallé n'y reste pas un an sans que le bruit se répande de son départ prochain. Et pour quel pays partirait-elle, sinon pour l'Angleterre ?

Le 9 juillet 1732, Voltaire écrit à Thieriot, alors à Londres : « Restez-vous réellement pour Mlle Sallé ? Et doit-elle réellement aller vous retrouver ? (1) » Les nouvelles à la main se chargent de remplacer la réponse de Thieriot, qui ne nous est pas parvenue : le 18 décembre, elles nous apprennent que la danseuse a de nouveau rompu avec ses directeurs, et, pendant toute l'année 1733 qu'elle reste éloignée de la scène, elles nous tiennent au courant de ses faits et gestes, et des projets qu'elle forme de se venger de l'Opéra.(2)

Se venger, mais de quoi ?

Que la jalousie de ses compagnes — de Camargo en particulier — l'ait poursuivie, blessée, excédée, c'est bien chose possible, et les gazettiers ne le laissent entendre que trop clairement ; que les épigrammes ne lui aient pas été épargnées, nous en avons des preuves nombreuses : mais n'est-ce point là le commun sort des reines du théâtre ? Et les louanges hyperboliques de Voltaire, les madrigaux de Gentil-Bernard, de Boissy, du librettiste Cahusac, les éloges de cette cour de beaux esprits dont elle faisait les délices — encore un mot des gazettes — tout cela ne pouvait-il suffire à compenser tant de petites misères ?

(1) Ed. Garnier, XXXIII, 277.

(2) Nouvelles à la main, B. N., ms. fr. 25.000, *passim*.

Oui certes, si elle eût été une danseuse quelconque et non pas une artiste, et si elle n'eût pas souffert quasi-journellement dans son idéal d'artiste d'une blessure que les flagorneries des poètes badins étaient impuissantes à lui faire oublier.

Dans ses observations sur *la Danse ancienne et moderne*, Cahusac parle avec enthousiasme de Thymèle, danseuse romaine du temps de Domitien, qui excellait dans les « actions théâtrales », en particulier « dans les tableaux de galanterie » ; et après avoir fait mention des succès considérables qu'elle obtint, il ajoute cette remarque qui, venant d'un contemporain doublé d'un homme de théâtre, prend une signification toute particulière : « Telle aurait paru Mlle Sallé, si elle fût venue dans un siècle où la danse théâtrale eût été mieux connue(1). »

Qu'était donc la danse théâtrale aux environs de 1733 ? C'est ce que l'on voudrait rappeler ici brièvement.

Le grand ballet si florissant au siècle précédent, — le ballet de cour, — dansé non par des professionnels, mais par des personnes de qualité, avait reçu un coup sérieux, le jour où Quinault et Lully arrêtaient la formule de l'opéra français dans lequel, comme on sait, la danse se trouvait reléguée au second plan, après le récit. Dès lors, les seigneurs cessèrent de se travestir et abandonnèrent les « entrées » dans lesquelles ils aimaient à figurer, aux fêtes de la cour ; le nombre des danseurs de profession s'accrut peu à peu ; les danseuses firent leur apparition sur le théâtre en 1681, et quand La Mothe eût morcelé l'opéra en petits tableaux sans relation bien apparente entre eux, où le chant et la danse intervenaient successivement, la formule nouvelle était trouvée : ce fut celle du XVIII^e siècle presque tout entier, et surtout de l'époque qui nous occupe.

Or, quel est le rôle de la danse dans ces sortes de représentations ? Loin de servir à relier les différentes parties du drame musical ou de concourir adroitement au développement de l'action, chacun de ces ballets se présente comme un ornement de fantaisie, un hors-d'œuvre qu'on dirait imaginé pour remplir le vide des entr'actes, sans souci de ce qui précède et de ce qui va suivre. Dans chaque acte, écrit Jean-Jacques Rousseau,

(1) *La Danse ancienne et moderne* (Paris, 1754, 2 vol. in-12), I, 144.

l'action est ordinairement coupée au moment le plus intéressant par une fête qu'on donne aux acteurs assis et que le parterre voit debout... La manière d'amener ces fêtes est simple : si le prince est joyeux, on prend part à sa joie, et l'on danse ; s'il est triste, on veut l'égayer, et l'on danse » (1).

Et pourquoi danse-t-on ? Qu'expriment les pas et les figures ? Rien : on ne danse que pour danser ; pas et figures sont des mouvements sans variété et sans intérêt, des divertissements sans objet : « un petit pas tricoté maladroitement sur le coup de pied sert d'exposition, de nœud et de dénouement à ces chefs-d'œuvre ; cela veut dire : Voulez-vous danser avec moi ? — Et l'on danse » (2).

On danse pour danser ; on croit tout naïvement que le dernier mot de l'art se résume dans la perfection mécanique, le brillant d'un saut, le glissé d'un pas. Quand à l'expression dont il conviendrait d'animer ces figures vides, c'est là le moindre souci du troupeau des « artistes », dont la plupart ne se doutent même pas qu'ils pourraient exprimer quelque chose.

Et si Noverre, ce danseur excellent qui fut un des plus remarquables maîtres de ballets du XVIII^e siècle, se montre si sévère pour cette sorte de « danse simple », c'est qu'il savait par expérience de quelle façon elle se pratiquait. Il avait vu le musicien, le maître de ballet, le décorateur et le costumier, bien loin de collaborer à l'unité d'un spectacle, travailler chacun de son côté, sans se préoccuper en aucune façon de l'impression d'ensemble ni s'inquiéter de la disparate qui devait résulter de tant d'efforts contraires. Il avait vu « le dessinateur pour les habits » ne consultant personne et sacrifiant un costume historique à la mode du jour, voire au caprice d'une artiste en vogue. Il avait vu le paysan, le matelot et le héros pareillement couverts d'oripeaux, les danseurs s'enfermer les jambes dans de roides et disgracieux « tonnelets », les danseuses se guinder dans leurs robes à paniers. Il avait vu chaque danseuse et chaque danseur en renom choisir ses « entrées », Mlle une telle se réserve les passe-pieds, l'autre les musettes, celle-ci les tambourins, celle-là les loures, celui-ci la chaconne » (3)

(1) J.-J. ROUSSEAU, *la Nouvelle Héloïse*, II^e partie, lettre 23 (éd Hachette, IV, 195).

(2) NOVERRE, *Lettres sur les arts imitateurs*, I, 262.

(3) NOVERRE, *Ibid*, I, 297.

ce qui valait à chaque opéra dix « entrées » seules, ne se différenciant guère les unes des autres, sinon par le costume des artistes, et en tout cas n'offrant aucun enchaînement logique avec le spectacle.

Il avait vu tout cela, et entendu les applaudissements du public, et connu les récriminations des directeurs et du parterre, quand il avait essayé de rompre en visière avec ces traditions qu'il qualifiait de « gothiques ». Or, ce qu'il essaya en 1760, Mlle Sallé l'avait tenté, trente ans plutôt.

De ses débuts sur le théâtre de la Foire, où l'on n'avait pas accoutumé de faire un seul geste sans raison et où même on en était arrivé, grâce aux persécutions des Comédiens du roi, à faire une pièce avec très peu de paroles et beaucoup de gestes autour, elle avait gardé une prédilection particulière pour la pantomime. Elle avait compris de bonne heure que la danse n'amuse que ceux qui dansent, et non pas ceux qui regardent danser, à moins qu'on ne les y intéresse de quelque façon. Or, il y avait plusieurs moyens d'intéresser : l'un d'eux était la perfection du jeu, la virtuosité pure et simple ; elle abandonna ce procédé facile à la Camargo et chercha quelque chose de plus relevé, de plus digne d'une véritable élève de Mlle Prévost. Elle eut l'intuition, elle, la nièce du bon arlequin Francisque, du ballet d'action, avec une exposition, un nœud et un dénouement ; de ce ballet-pantomime, autrefois entrevu par Quinault lui-même dans certains de ses livrets, mais toujours négligé lors de la mise en scène ; et comme elle avait appris tout enfant que le geste est l'expression la plus vivante d'une action dramatique, l'idée lui était venue que, dans un ballet d'opéra, la danse intriguée pourrait aisément se mêler à l'action, la servir bien loin de l'interrompre, avoir des situations et montrer des sentiments, au lieu de grouper des tableaux sans intérêt et sans vie... Et tout cela n'était point trop mal raisonné, n'est-il pas vrai ?

Mlle Sallé avait encore une autre idée. Ce n'était pas assez d'être forcée de danser les « entrées » traditionnelles, il lui fallait encore accepter ce fameux article XXIII du règlement de 1714 qui imposait aux artistes de l'Opéra l'obligation « de danser et chanter avec les habits qui leur sont donnés à cet effet, sans pouvoir en prétendre d'autres ». Or, s'il était à cette règle des exceptions, si l'on autorisait les premiers rôles à se

commander des costumes à leur goût et à leurs frais, si l'on tolérait qu'une choriste portât sur la scène le deuil d'un amant princier et que Mlle Pélissier exhibât successivement, aux représentations du ballet *le Carnaval et la Folie*, toutes les robes qu'elle avait achetées à la vente après décès d'Adrienne Lecouvreur, les temps n'étaient pas encore venus où Mlle Clairon devait supprimer les paniers et Lekain sortir du tombeau de Ninus, dans *Sémiramis*, les manches retroussées, les bras ensanglantés, les cheveux hérissés et les yeux hagards. L'Opéra, d'ailleurs, de beaucoup en retard sur la Comédie-Française, pour ces sortes de réformes ; aussi quand Mlle Sallé émit la prétention de remplacer les costumes compliqués par des draperies simples, légères et amplement distribuées, donnant, comme Noverre le demandera plus tard, « de beaux plis et de belles masses », il est permis d'imaginer l'accueil qui lui fut réservé ! Chose singulière, il semble que l'artiste n'ait pas même été soutenue dans cette tentative par ceux qui applaudissaient à sa manière si personnelle de comprendre la danse ; et Voltaire, qui fit tant pour la réforme de la mise en scène et encouragea si souvent cette « excellente danseuse qui exprime les passions » (1), ne paraît pas l'avoir défendue sur ce terrain.

Or, s'il est toujours besoin d'un certain courage pour qu'on puisse se risquer à jouer les précurseurs, ce n'est pas une mince dose qu'il en faut avoir pour tenter de changer un *iota* aux canons qui régissent l'art théâtral. Les premiers ennemis de Mlle Sallé, apôtre de la « danse d'action », étaient les danseurs eux-mêmes, pour cette raison qu'ils avaient toujours suivi la routine des « entrées » traditionnelles et qu'en abandonnant leur « danse simple », ils auraient renoncé de gaieté de cœur à montrer leur virtuosité dans leurs morceaux favoris ; allez donc demander pareille chose à un artiste, à un danseur surtout ! D'autre part, le public n'entendait pas plus être privé d'une chaconne de Dupré qu'il eût consenti autrefois à être frustré d'un passe-pied de Mlle Prévost, car il était admis que chaque étoile du corps de ballet était titulaire d'une certaine « entrée » ; et peu importait au parterre que Mlle Sallé lui exprimât des sentiments, pourvu qu'elle exécutât au cours de la soirée la

(1) Ces mots sont tirés d'une note de Voltaire dans une édition du *Temple du goût* de 1733 (éd Garnier, VIII, 1592).

musette qui était, comme on dit en argot théâtral, de son « emploi ».

Elle aurait donc pu dire ce que Noverre, son successeur dans la voie des réformes, écrira une trentaine d'années plus tard : « Briser les masques, brûler les perruques noires, supprimer les paniers, bannir les tonnelets, substituer le goût à la routine, indiquer un costume plus noble, plus vrai, plus pittoresque ; exiger de l'action et du mouvement dans la scène, de l'expression dans la danse ; marquer l'intervalle immense qui sépare le mécanisme du métier, de l'esprit qui le place à côté des arts imitateurs, c'était m'exposer à la mauvaise humeur de tous ceux qui respectent les anciens usages, quelque barbares qu'ils puissent être » (1).

Sous le coup de cette mauvaise humeur, elle reprit sa liberté, et comme elle avait annoncé qu'elle ne danserait plus que « quand quelque prince ou princesse lui ferait l'honneur de la demander et de la faire avertir », elle tint sa promesse pendant l'année 1733. Elle dansa pour son compte et suivant ses idées, notamment dans une fête donnée par le comte de Clermont à la duchesse de Bourbon la jeune, dans un bal chez le duc de Lorge, et aux fêtes du mariage du président Molé avec la fille de Samuel Bernard (2). Entre temps, elle voulut entrer à la Comédie Italienne, mais un ordre de M. de Maurepas vint couper court à ces projets (3). Alors elle décida de partir pour Londres, où sa venue était escomptée depuis plusieurs mois.

C'est d'abord Voltaire qui écrit à Thieriot, alors en Angleterre, et lui dit, le 1^{er} mai 1733 : « Gagnez quelque argent avec mes pauvres ouvrages ; aimez-moi, et revenez aussitôt après leur publication. Mais Sallé ira vous rejoindre ; au moins, revenez avec elle » (4).

Puis c'est *le Pour et le Contre*, cette petite feuille tout

(1) NOVERRE, *Lettres sur les arts imitateurs*, I, IV.

(2) *Nouvelles à la main* des 18 décembre 1732, 20 février et 2 novembre 1733 (B. N., ms. fr. 25.000), et *Mercure* d'octobre 1733, p. 2310.

(3) B. N., ms. fr. 25.000, *Nouvelles à la main* du 10 août 1733 : « Mlle Sallé a eu ordre de M. de Maurepas de ne point danser à la Comédie Italienne. On lui a laissé l'espérance jusqu'à la veille pour qu'elle fit tous ses préparatifs et fût punie en quelque façon davantage. Mlle Sallé ne cherchait qu'à se venger de l'Opéra, et l'Opéra se venge d'elle ».

(4) Ed. Garnier, XXXIII, 338.

récemment fondée à Londres par l'abbé Prévost (1), sur le modèle des gazettes anglaises, et notamment du *Spectator* d'Addison, qui annonce ainsi l'arrivée prochaine de la ballerine: « Les Grâces qui se trouvent si bien du séjour de Paris doivent le quitter, dit-on, cet hiver, pour passer en Angleterre avec Mlle Sallé, qui ne sçaurait faire un pas sans les Grâces. On supportera cette absence à Paris comme l'on pourra, mais les Anglais songent déjà à l'avantage qu'ils en vont retirer, non seulement pour passer agréablement leur hiver, mais pour rétablir dans leur isle le bon goût de la danse dont ils sont encore fort éloignés : bien entendu, Mlle Sallé en tirera de son côté des fruits solides, moitié en or, moitié en applaudissements... (2) Et l'auteur de *Manon Lescaut*, après avoir rappelé les succès de la danseuse à Londres pendant l'hiver de 1730-1731, cité des vers à sa louange et vanté son portrait « par Nancré » qu'on vient de faire passer, depuis peu de jours, en Angleterre (3), termine par une pointe galante.

Quelques numéros après, c'est de la fête chez Samuel Bernard que *le Pour et le Contre* prend texte pour couvrir de fleurs le fastueux banquier, dont on dit « qu'il a payé une danse d'un quart d'heure par un présent de cent louis d'or » (4), et lui faire une réputation, bien inattendue, de protecteur de la vertu : « On se demandait, en lisant cette nouvelle, à qui elle était plus glorieuse, ou à Mlle S..., ou à M. B..., qui a sçu reconnaître qu'elle en était digne, et qui, pour ôter tout air d'équivoque à son motif a pris soin de lui déclarer publiquement qu'il considérait moins en elle la meilleure danseuse de l'Europe qu'une des plus sages et des plus aimables personnes de son sexe. Ce rapport a trouvé à Londres d'autant plus de crédit qu'on n'y connaît pas moins la vertu de Mlle S..., que ses talens extraordinaires pour la danse ».

(1) L'auteur de *Manon Lescaut*, ayant quitté la Hollande, était venu se fixer à Londres, au mois de juin 1733. Voir Schroeder, *un Romancier français du XVIII^e siècle*, p. V. SCHROEDER (Paris, Hachette, 1898, p. 68 et ss).

(2) *Le Pour et le Contre*, 1733, I, 115.

(3) C'est le portrait de Lancret, peint au commencement de l'année 1732 (Voltaire, op. cit., XXXIII, 257 et *Mercure* d'avril 1732), et gravé par Larmessin (Voltaire, lettres à Thieriot, 1732, *passim* ; Bocher, *les Gravures du XVIII^e siècle*, IV, p. 53). Une reproduction de cette estampe célèbre, qui faisait pendant avec le portrait de Mlle Camargo par le même artiste, accompagne le présent article.

(4) *Le Pour et le Contre*, II, 30-33.

Beaucoup plus sceptiques sont les nouvellistes de Paris: « Parlons de Mlle Sallé pour la dernière fois, lit-on dans les feuilles manuscrites du 12 octobre. Elle part le 16 pour Londres, mignaudant d'avance sur la peur que le trajet lui donne. Samuel Bernard lui a fait présent de cent louis pour avoir dansé à la noce de M. le président de Molé. Voilà le vrai Bernard pour elle. Ce style est bien d'une autre énergie que celui du petit Bernard, qui, dans tous ses ouvrages, se tue de peupler Cythère en sa faveur (1). »

(A suivre).

EMILE DACIER.

(1) *Nouvelles à la main*, B. N., ms. fr. 25.000. — Le « petit Bernard » désigne ici, comme on sait, le poète Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard.



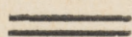



M^{lle} SALLE



ARIANE ET BARBE-BLEUE

de M. PAUL DUKAS.



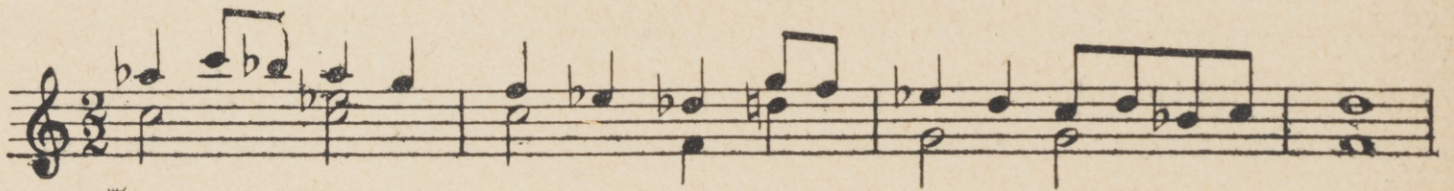
A partition que vient d'écrire M. Dukas sur le drame de Maeterlinck est d'inspiration et de forme absolument moderne et originale tout en demeurant fidèle aux traditions. On peut dire en certain sens que P. Dukas est un classique, mais il est aussi un créateur et s'il use volontiers de formes traditionnelles, c'est pour leur rendre la vie et la jeunesse qu'elles ont perdues. Le célèbre Scherzo *L'apprenti sorcier* appartient à un genre qui pouvait paraître épuisé, après les innombrables poèmes symphoniques de ces dernières années; il déborde cependant de vie et révèle des mondes nouveaux dans l'art de l'orchestration. La forme quelque peu surannée des *Variations* fut pour Dukas l'occasion d'une des œuvres les plus intéressantes de la musique moderne : *les Variations, Interlude et Final sur un thème de Rameau*. La sonate en mi bémol mineur — (œuvre malheureusement peu accessible au public en raison des difficultés presque insurmontables qu'elle présente à l'exécutant, de ses dimensions considérables et de la tension d'esprit qu'elle exige) — est parfaitement classique de forme, mais nouvelle si on considère la hardiesse des harmonies et des rythmes.

La simplicité de la ligne mélodique mise en valeur par un dessin d'accompagnement d'une extrême complexité sont les caractéristiques de ces deux dernières œuvres. Il en résulte à la lecture une impression de complication qui ne se dissipe qu'à l'audition de l'œuvre intelligemment exécutée. Voilà

sans doute pourquoi il régnait une certaine appréhension au sujet du drame qui allait paraître. On redoutait l'obscurité probable de la partition, qui, semblait-il, devait être encombrée de combinaisons contrapontiques. Ces craintes étaient bien peu fondées et *Ariane et Barbe Bleue* nous apparaît comme une œuvre éclatante de lumière. Les thèmes s'y caressent et s'y entrelacent sans jamais se nuire, ni s'étouffer.

Je serais assez tenté pour ma part d'attribuer cette heureuse évolution à l'influence que n'a pu manquer d'exercer sur Dukas l'œuvre de C. Debussy. La musique s'égarait en de stériles et ténébreux méandres quand *Pelléas* la ramena à la simplicité des lignes et à la clarté. *Pelléas* représente donc une étape dans l'histoire de la musique ; P. Dukas l'a compris. Il n'a pas voulu, comme tant d'autres, feindre d'ignorer le fait accompli, il en a largement profité, puis est allé de l'avant dans la voie qu'il s'était tracée.

C'est d'ailleurs un tempérament essentiellement original que celui de P. Dukas et son œuvre s'en ressent. On y chercherait en vain quelque-une de ces réminiscences ou de ces emprunts qui constituent pour la plus grande part certaines partitions de nos modernes entrepreneurs d'opéras ; et si telle phrase poignante et douloureuse ou divinement suave fait penser à César Franck, si tel accord délicieusement dissonant rappelle les harmonies de *Pelléas*, on ne perçoit jamais ces traces d'influences qu'au travers de la puissante personnalité du compositeur. A ces deux musiciens qui n'ont sans doute pas été étrangers à la formation ou à l'orientation du génie de Paul Dukas, je serais assez tenté de joindre le vieux Rameau dont certains motifs d'*Ariane et Barbe Bleue*, isolés de la partition évoquent assez la gracieuse façon.



Je citerai encore ce thème si pimpant, si joyeux qui scintille parmi le ruissellement des bijoux et des pierreries :



Mais en quoi consiste exactement l'originalité de Paul Dukas ? C'est là une question des plus délicates. L'originalité d'*Ariane et Barbe Bleue* n'éclate pas par quelque innovation très saillante, mais est partout assez également répartie ; cette œuvre marque moins une révolution qu'une évolution. C'est cette évolution et la signification générale du drame lyrique de P. Dukas que je voudrais surtout m'efforcer de mettre ici en lumière.

Nous trouvons pour la première fois dans *Pelléas et Mélisande* l'emploi systématique de la musique symphonique en vue de déterminer chez l'auditeur des impressions et des sensations équivalentes à celles que devraient immédiatement suggérer les péripéties de l'action. C'est là le principe impressionniste, depuis longtemps déjà appliqué à la peinture et à la poésie, il consiste à faire naître au moyen de sons, de traits, de couleurs ou de mots, les sensations qui résulteraient naturellement de la perception des objets ou des idées que l'artiste cherche à évoquer.

Ceux qui les premiers se conformèrent à ce principe, l'appliquèrent intégralement et avec une entière rigueur. A cette école succéda bientôt une autre. Celle-ci profitant des libertés acquises au cours de la lutte à peine terminée, ne rompit point ouvertement avec la tradition, mais elle mit au service des idées et des théories nouvelles, toutes les ressources de l'art classique enrichi par l'adjonction des procédés techniques inventés par les premiers novateurs. Cette seconde école bien qu'essentiellement impressionniste d'inspiration ne renonça d'ailleurs pas à traiter à l'occasion des sujets traditionnels. Tel sonnet de Samain *d'Hélène* par exemple, de forme absolument classique, sur un sujet consacré, est d'inspiration nettement impressionniste. Le poète cherche à nous donner des sensations visuelles, auditives ou même tactiles ou olfactives au moyen du vers classique à peine modifié. Paul Dukas, comme Samain ou Carrière, appartient à cette seconde école impressionniste. Scrupuleux observateur des traditions, il conserve les formes anciennes dans la mesure du possible, mais les renouvelle absolument en leur attribuant une nouvelle destination. Il tend au même but que Cl. Debussy, mais par des voies différentes, comme lui il n'emploie pas de leit-motifs proprement dits, c'est-à-dire de formules mélodiques à signification nettement définies, reparaissant de temps à autre pour provoquer chez l'auditeur le souvenir de l'objet ou de l'action qu'elles repré-

sentent. Les thèmes dont est formée la trame musicale d'*Ariane et Barbe Bleue* ont un sens très vague et plutôt musical que littéraire, ils n'ont point pour objet de prêter à d'ingénieuses combinaisons sonores, mais de concourir par leurs transformations à l'effet dramatique. Ils ne cherchent pas comme chez Wagner ou Vincent d'Indy à former un véritable langage et à raconter des faits, mais par les modifications plus ou moins profondes de leur structure, ils jouent un rôle descriptif et impressionniste. Voici un thème que j'appellerai, tout-à-fait arbitrairement d'ailleurs, le *thème de la Révolte* et sur lequel repose une partie de la partition :



Lorsqu'au III Acte le compositeur veut décrire le fourmillement des paysans révoltés surgissant des fossés pour se ruer sur Barbe Bleue, voici comme il le modifie :



Enfin lorsque les paysans sont vainqueurs, ce thème devient une sorte de danse sauvage et triomphale :



On saisit le procédé ; c'est là une utilisation toute nouvelle de l'ancien système du leit-motif en vue d'un effet nettement impressionniste. Le même thème est transformé de manière à provoquer en nous des sensations diverses suivant les exigences de l'action. Je tiens à faire cependant remarquer que ce serait

une grave erreur que de s'imaginer qu'il n'y a place dans *Ariane et Barbe Bleue* que pour la description. P. Dukas ne renonce nullement à peindre des sentiments et des passions et précisément cette alliance d'effets « expressifs » et d'effets « impressionnistes » est un des aspects les plus intéressants de son œuvre.

Quant à la manière dont sont développés les thèmes d'*Ariane et Barbe Bleue*, les *Variations sur un thème de Rameau* en peuvent donner une idée très exacte. Tous les motifs sont traités à la manière de Variations, ce qui permet à P. Dukas de déployer librement les prodigieuses facultés d'imagination et d'invention que nous lui connaissions déjà.

Ne voulant pas entrer ici dans le détail de l'œuvre, je n'insisterai pas sur la nouveauté des harmonies. Mais la richesse mélodique d'*Ariane et Barbe Bleue* est vraiment inouïe : toute cette musique semble n'être qu'un chant immense fait de rires et de sanglots. Au reste Dukas ne gaspille jamais ses trésors ; il ne répète pas à satiété la même phrase, il préfère la laisser désirer plutôt que d'en fatiguer l'auditeur. Il modifie et varie d'ailleurs si curieusement ses thèmes qu'on a souvent peine à les reconnaître, et on s'aperçoit parfois avec surprise que deux motifs qui semblaient très différentes de structure dérivent en réalité d'une même pensée mélodique. Ces modifications portent surtout sur le rythme, qui est, on l'a vu par l'*Apprenti Sorcier*, les *Variations* et la *Sonate*, un des éléments les plus caractéristiques du génie de P. Dukas. Cependant ces œuvres ne peuvent donner qu'une idée approximative de l'aisance et de l'infinie souplesse avec laquelle le compositeur se joue parmi les combinaisons rythmiques les plus nouvelles et les plus hardies au cours de cette partition.

Du reste *Ariane et Barbe Bleue* ne nous manifeste pas seulement le développement de qualités que nous connaissions déjà, mais nous en révèle d'autres que nous ne soupçonnions pas. Ainsi je ne m'attendais pas pour ma part à ce que P. Dukas, qui, à ma connaissance, n'a jamais publié ou fait entendre aucune œuvre de chant, sût écrire pour les voix avec une telle sûreté. La chanson des femmes de *Barbe Bleue* ; « *Les cinq filles d'Orlamonde..* » est une pure merveille et manifeste une connaissance approfondie de toutes les ressources de la voix humaine. Dans les récitatifs, la ligne mélodique toujours très simple se rapproche parfois beaucoup de celle de

Pelléas; cependant, en général, les intervalles sont plus caractérisés, la liberté rythmique et tonale y est moins absolue.

Très souvent le récitatif se change insensiblement en une forme mélodique beaucoup plus accusée, cela se produit toutes les fois que la poésie devient plus lyrique et s'exalte comme en cette sorte d'invocation aux diamants : « O mes clairs diamants, je ne vous cherchais pas, mais je vous salue en chemin. Vous êtes purs, infatigables... » Ces phrases mélodiques sont souvent d'une grande beauté expressive et font un peu songer aux merveilleux lieds de Duparc. Une règle qu'observe, assez volontiers Paul Dukas consiste à traduire les quantités de chaque syllabe par des quantités musicales équivalentes. Ainsi un dactyle sera rendu par deux croches et une noire, un spondée par deux noires, etc. Cette préoccupation explique certaines tournures rythmiques d'une régularité parfois déconcertante, mais qui ne font qu'obéir au rythme des syllabes. Voici un exemple assez caractéristique tiré de cette sorte d'air des diamants dont je viens de parler :

pleuvez en co - re, en trailles de l'é-té ex

plus de la lumière et conscience in-nom-bra-ble des flam - mes

Si je me sers du mot *air*, ce n'est pas que je veuille donner à entendre par là que j'assimile en aucune façon les phrases mélodiques de Dukas, toujours expressives et distinguées, aux *airs* insipides ou vulgaires d'*Ariane* ou de *Louise* — mais que le chant d'*Ariane* et *Barbe-Bleue* diffère complètement de la déclamation de *Pelléas*. Dukas sur ce point comme sur tant d'autres revient à la tradition classique, mais le chant qu'il crée est bien original et tout l'honneur n'en revient qu'à lui seul.

Il me reste à dire un mot des chœurs qui jouent un très grand rôle dans la partition. La difficulté que P. Dukas avait à résoudre pouvait sembler insurmontable : faire parler et dialoguer une foule invisible. Les voix des solistes ne pouvaient suffire à donner l'impression d'un peuple en révolte grondant

autour du château enchanté, et d'autre part il fallait faire ressortir les différentes phrases du dialogue. Voici comment Dukas a résolu ce problème : Les chœurs groupés dans le fond du théâtre, derrière les décors, font entendre une sourde rumeur sur laquelle se détache la voix des solistes dissimulés dans les coulisses très près de la scène, tandis que l'orchestre suit son cours. Je crois qu'il était impossible de trouver une solution plus simple et plus originale. Ces parties de chœurs peuvent s'analyser comme étant des pédales d'octave, de quarte, de quinte, etc. autour desquelles se meuvent librement les voix des solistes et les parties d'orchestre. Il en résulte des combinaisons harmoniques assez curieuses.

Si j'avais maintenant à dire quelles scènes je préfère, je serais, je l'avoue, bien embarrassé, car je connais peu d'œuvres qui se soutiennent aussi parfaitement de la première note à la dernière ; toutefois, l'éblouissante chute des pierreries au premier acte, la lumineuse symphonie qui éclate au sortir des souterrains et semble tissée de soleil, de ciel bleu, d'effluves printannières et du murmure de la mer, enfin tout le dernier acte m'ont particulièrement enthousiasmé.

Je m'aperçois que mon étude a pris le ton d'un panégyrique ; j'en demande pardon au lecteur. Que celui qui entendra *Ariane* et *Barbe-Bleue* sans être ému, ni captivé, me jette la première pierre.

HENRY DE BUSNE. [





LA MUSIQUE RUSTIQUE ARMÉNIENNE

L'AUTEUR DE LA CHANSON POPULAIRE

Demandez au paysan Arménien le nom de l'endroit où telle chanson a pris naissance ; qu'il le sache ou non, il vous nomme un village. Demandez le nom de celui qui l'a composée ; il désigne le chanteur en vogue de ce village ; quand vous vous adressez à celui-ci, il donne un autre nom ou hausse les épaules. Le nom de l'auteur est connu dans les chansons qui ont pour sujet l'histoire d'un homme déchiré par une hyène, ou noyé dans la mer, ou étouffé par la bourrasque, ou assassiné, ou dont la fille a été enlevée, etc. De pareilles chansons sont composées par les *goussans* (les poètes-chanteurs) ordinaires, errants et incultes ; après avoir narré l'évènement, ils mentionnent leur nom dans le dernier couplet. Mais lorsque avec le temps la chanson vieillit, on oublie le nom ou on le confond avec celui d'un autre chanteur, car c'est la chanson elle-même qui intéresse le paysan et non point son auteur ; l'auteur, c'est lui aujourd'hui, demain ce sera un autre. La faculté de la composition est pour lui un don naturel ; tous les paysans savent, tant bien que mal, composer et chanter des chansons. Ils apprennent l'art de la composition au sein de la nature, qui est leur école infailible.

Les Arméniens des villes appellent rustiques, villageois, les chants populaires, et ils ont raison, car c'est le paysan que crée la chanson, qui compose l'air ; dans la composition d'une chanson, chaque paysan a sa part.

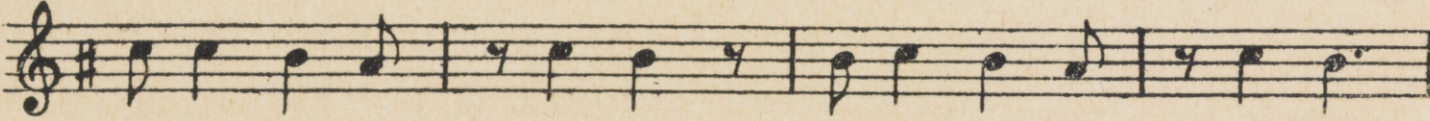
COMMENT LE PEUPLE COMPOSE DES CHANSONS

L'année dernière j'étais allé en villégiature au monastère de Haridj (dans le Chirak, à 28 verstes d'Alexandropol, sur l'Aragatz). C'était lors des fêtes de la Transfiguration ; des pèlerins en foule étaient arrivés. Les jeunes paysannes, les nouvelles mariées et les garçons dansent, improvisent des chansons et chantent, comme il est de coutume aux pèlerinages. J'étais déjà sur le toit dallé du bâtiment, crayon et papier à la main, et j'attendais l'arrivée des chanteuses. Cette fois, je devais y assister dès le commencement, ce qui ne m'avait pas été possible jusque là, car on commence la danse en pleine nuit et lorsque j'arrivais le matin, je n'entendais que des chansons déjà composées. J'ai vu et senti alors combien je m'étais trompé.

Tout d'abord, quatre personnes s'avancèrent et formèrent la ronde. Elles firent quelques tours, en silence, à pas symétriques, vers la droite, comme il est d'usage au début de la danse. La meilleure chanteuse du groupe se mit à chanter le refrain suivant :

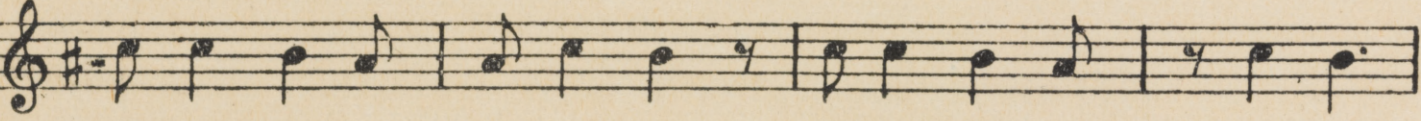
« Amann Tello, Tello !
Sirounn Tello, Tello ! »

« Pitié, Tello, Tello ! Charmante Tello, Tello ! » sur l'air que voici :

I a 

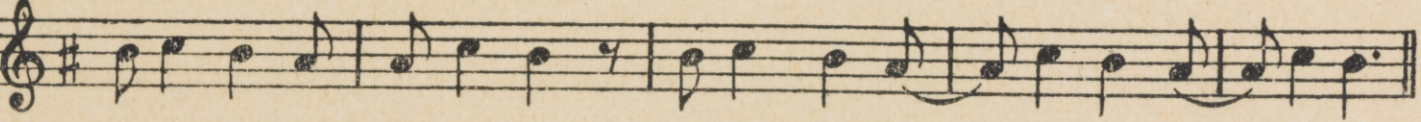
Amann Tel - lo, Tel - lo! Sirounn Tel - lo, Tel - lo!

Le chœur le répéta identiquement, et la coryphée chanta la première partie de la chanson et le premier vers du refrain :

I b 

Kanatch ar - te hats ta - ra; amann Tel - lo, Tel - lo!

le chœur le répéta ; la coryphée chanta la deuxième partie de la chanson et le deuxième vers du refrain, avec une petite addition :

I c 

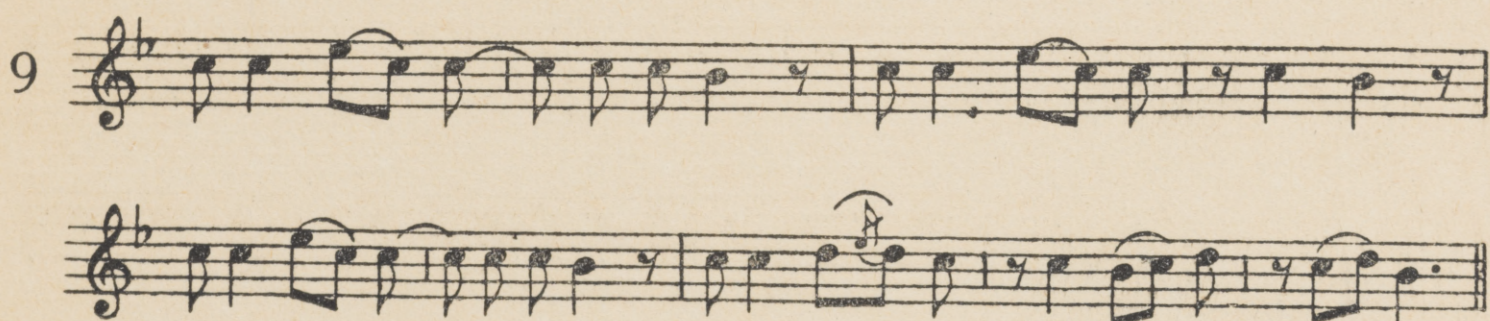
Ja-ris tés-sa, het da - ra; Sirounn Tel-lo, Tel-lo djann, Tello!

Sous l'effet de l'animation, l'air se développa peu à peu, se modifia de la façon suivante :

The image displays a musical score illustrating the evolution of a melody in eight stages, labeled 2 through 8. Each stage consists of two staves of music in G major (one sharp). The notation shows the progression of the melody, with various rhythmic and melodic changes. The first stage (2) shows a simple melody with quarter and eighth notes. As the stages progress, the melody becomes more complex, incorporating sixteenth notes, triplets, and more intricate phrasing. The final stage (8) shows a highly developed and animated version of the original melody.

Aux 6^{me}, 7^{me} et 8^{me} formes la mesure changea, car le mouvement de la danse s'était accéléré. Au moment où la 8^{me} forme était chantée, un deuxième groupe entra dans la danse, au cours même du chant. Une nouvelle coryphée passa à la tête de la danse. Se font coryphées les jeunes filles ou les garçons doués d'une belle voix et connus pour leur talent de chanter ; quand un de ces coryphées s'avance, le précédent lui cède la place et se tient à sa gauche.

La seconde coryphée changea d'air, et chanta, plus haut d'un degré, la première partie :



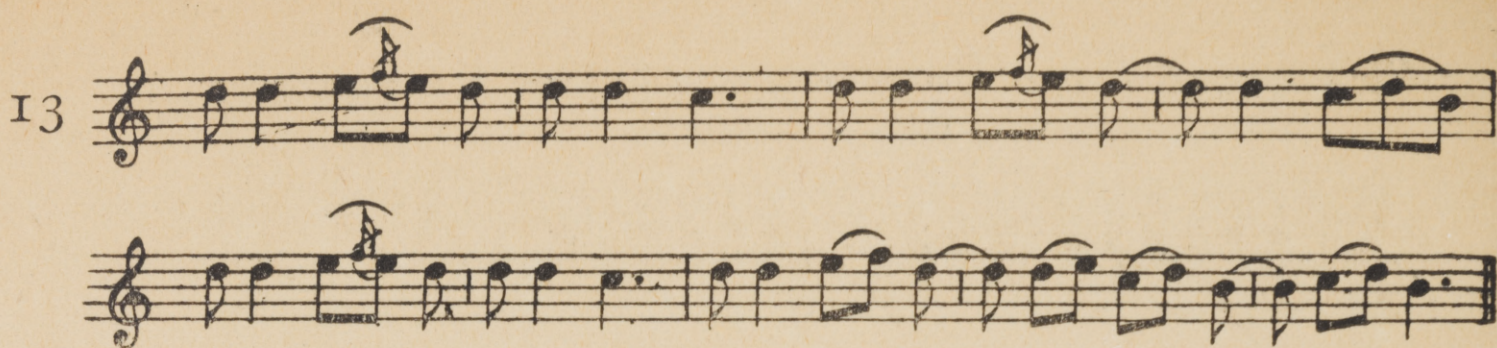
L'air se développa de la manière suivante :

10

11

12

Ici entrèrent dans la danse quelques autres jeunes filles et femmes mariées ; la coryphée fut encore remplacée. La nouvelle chanta, plus haut :



et l'air, dans le cours de la danse, prit cette forme :



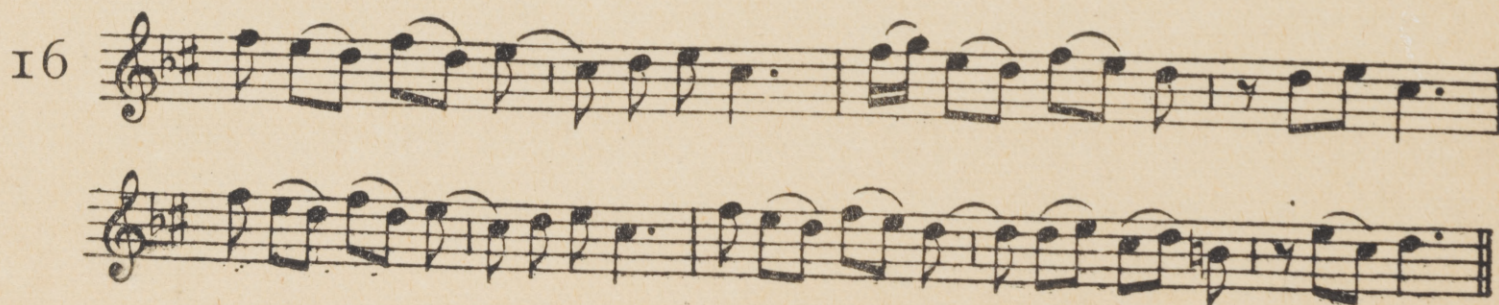
Tout à coup elles se mirent à appeler une jeune fille qui regardait debout à distance ; on l'amena et on en fit la coryphée. La danse fut un moment interrompue, jusqu'à ce que cette jeune fille fût entrée. Elle était la meilleure chanteuse et danseuse du village.

Suivant l'usage, elle fit bien des manières pour accepter l'invitation, tout en brûlant, au fond, du désir de chanter et de danser.

La danse atteignit à sa plus grande animation. La coryphée, de sa belle voix, modula l'air en donnant au chant une nouvelle vigueur :



L'air subit les modifications suivantes, dont chacune à sa beauté spéciale.



17

18

19

20

21

Les chansons suivantes furent formées sous l'influence du motif principal de cette chanson. Mais à mesure que l'air changeait, les chansons s'en écartaient. On pouvait facilement remarquer que la mesure de la plupart des chansons chantées ce jour-là, était le trochée : — —, l'iambe — —, ou un mélange des deux : — — — — et — — — —.

Ce jour là, j'ai noté trente-quatre nouvelles chansons. Cela suffit pour montrer de quelle manière naissent les chansons rustiques, et comment, au même moment, elles se multiplient et se développent.

La danse prit fin. Sur ma demande, les jeunes filles ont chanté la première chanson, mais sur l'air de la dernière cory-

phée. Lorsque j'ai voulu leur rappeler la manière dont les coryphées précédentes chantaient, elles n'attachèrent aucune importance à la question de création personnelle, puisque la première chanteuse du village, grâce à sa voix souple et à ses dons naturels, avait donné à leurs balbutiements une expression artistique et complète ; elles objectèrent : « Ce que nous chantions n'était pas bien ». Elles s'étonnaient même de voir un « Vardapet (1) chanteur » s'intéresser à des choses futiles. Une chanson, on la chante, et puis c'est tout ; à quoi bon s'occuper de savoir qui l'a chantée, où, quand et comment ?

Au village, tous savent chanter, tant bien que mal, car ils prennent part au chant et à la création des chansons. Mais personne ne sait qui a « noué » la chanson, car tous ensemble la composent. Personne ne sait où il l'a lui-même composée, car on peut partout composer des chansons. Personne ne sait comment il l'a composée, car la création des chants est une faculté spontanée. Personne ne sait quand il a inventé une chanson, car chaque minute entraîne avec elle une disposition nouvelle. L'un fournit l'occasion, l'autre la formule, et à l'instant, sous l'impression momentanée, la parole et la mélodie, la poésie et la musique, s'élancent simultanément du cœur et de l'esprit du peuple, d'une façon tout instinctive, sans aucune préparation. Celui d'entre eux qui est homme de goût, met au point la chanson, lui donne le cachet local, y fait resplendir, en vives couleurs, le véritable esprit du paysan. Une fois qu'une chanson est toute faite et prête à être chantée, ils ne savent pas eux-même par qui elle a été créée, quand, où et comment elle a pris naissance.



CREATION INDIVIDUELLE DES CHANSONS.

Un autre jour, dans la même année, j'ai entendu un chant poignant s'élever d'une rue attenante au couvent de Haridj. Aussitôt je suis monté sur le toit. En face, sur le toit de sa maison, une jeune fille assise, roule des boulettes de bouse (2) et chante :

(1) Docteur.

(2) Dans les villages d'Arménie on emploie comme combustible la bouse de vache séchée.

22 a



May-rik djann, intch é-ne kou balènn, — mayrik —



djann, may-rik — djann, — har-tsou imm ha - lènn

A peine avait-elle lancé la dernière syllabe, arriva une deuxième jeune fille, et elles se mirent à causer. Quelques instants après, la nouvelle venue partit ; l'autre continua :

22 b



Mayrik djann, akh intch é-nèmm, akh intché-nèmm, akh intch é-nèmm;



may-rik — djann, an-ter toghir kou ba-lènn, mayrik —



djanr., anter toghir kou ba lènn; vay, vouy, vouy, vay, vouy, vouy!

Tout à coup, une vieille femme, en colère, cria à la jeune fille de descendre. Celle-ci rentra immédiatement.

J'ai longtemps tendu l'oreille, mais je n'ai plus entendu chanter.

Le texte de la chanson révèle l'état d'âme de la jeune fille. L'adolescente au service d'autrui pour un morceau de pain. songe, en travaillant, à sa mère qu'elle avait perdue, comme, on me l'a dit, dès son jeune âge ; elle se rend compte de l'amertume du sort de l'orpheline, et, d'un mouvement spontané, elle exprime sa douleur en chantant une chanson désordonnée, image de son âme.

Si d'autres jeunes filles, orphelines comme elle, avaient entendu ce chant, il aurait assurément exprimé le fond de leur cœur, elles auraient pris part, selon la mesure de leur douleur, à cette tristesse et à son expression musicale.

Au bout de quelque temps, ce chant serait oublié ou il n'en resterait qu'un vague souvenir. Car pour le paysan, la

création des chants est un acte aussi ordinaire et naturel que l'est pour nous la conversation journalière. Si nous ne notons pas ce qu'on dit aujourd'hui, ou bien si nous ne prenons pas soin de le retenir dans notre esprit, nous ne nous en souviendrons pas ensuite, ou tout au plus, il n'en demeure que les grandes lignes.



VARIATION DES AIRS.

Les airs populaires arméniens comportent cinq sortes de variation : de *dimension*, de *mesure*, de *diapason*, d'*air* et d'*ornement*.

La variation de dimension se divise en trois groupes : longue et brève, complète et incomplète, simple et complexe.

La longue

23a

et ses variations

23b

23c

This block contains five staves of musical notation for piece 23c. The notation is written in a single system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and beams, creating a rhythmic and melodic pattern characteristic of Armenian folk music.

diminuent de dimension, lorsque le refrain est rejeté :

24a

This block contains two staves of musical notation for piece 24a. The notation is in a single system with a treble clef and one sharp. It features a melodic line with various note values and rests, including a double bar line and repeat signs.

et forment de nouvelles variations :

24b

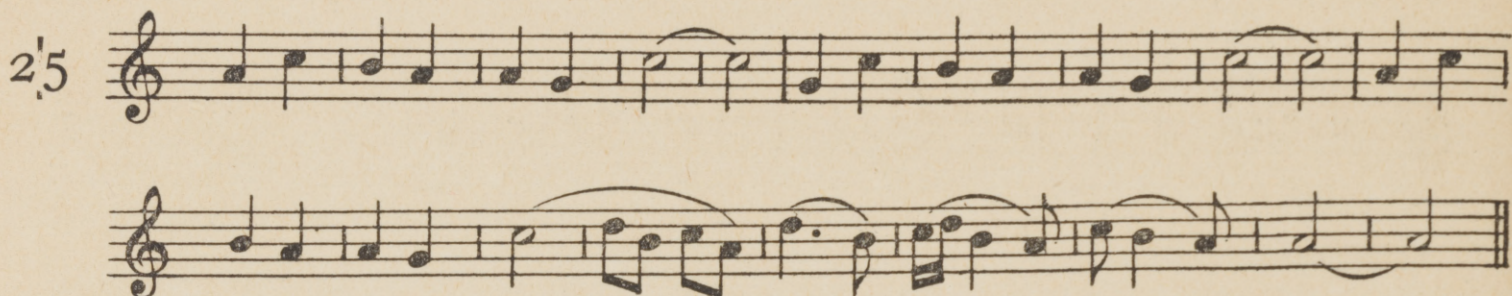
24c

24d

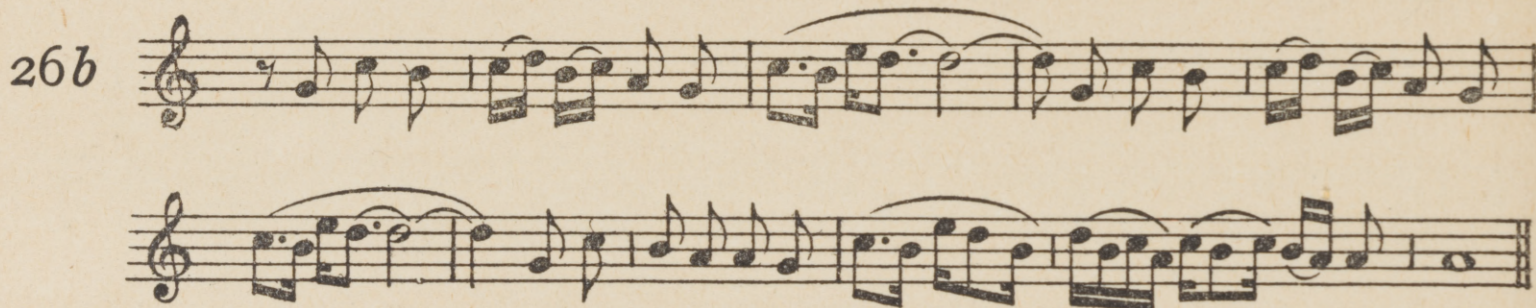
This block contains three separate musical pieces, each with its own set of staves. Piece 24b consists of two staves. Piece 24c consists of three staves. Piece 24d consists of one staff. All pieces are written in a single system with a treble clef and one sharp, showing various rhythmic and melodic variations.



La brève



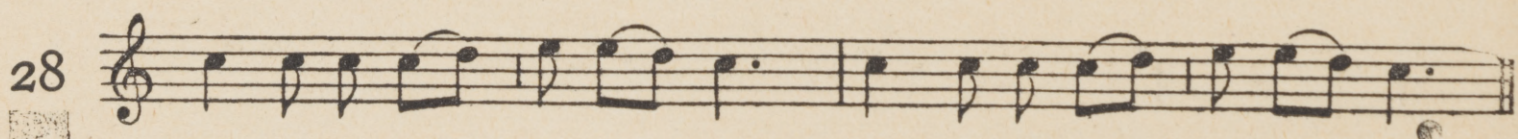
augmente de dimension, lorsqu'il s'y ajoute un nouveau fragment ou un refrain, qui prend naissance des figures caractéristiques de l'air :



Le complet



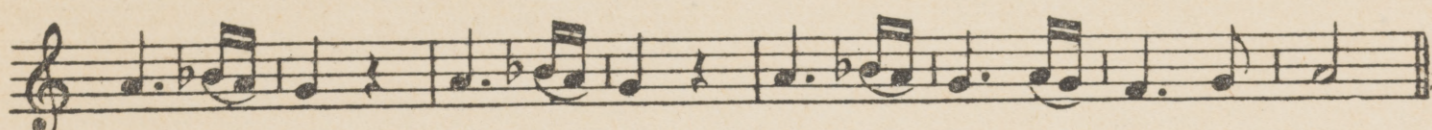
devient incomplet, lorsque tombe une des deux phrases musicales indispensables :



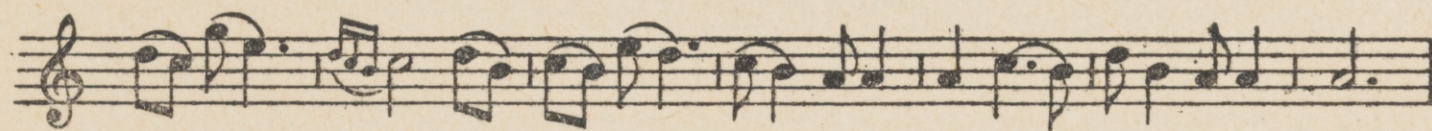
L'incomplet



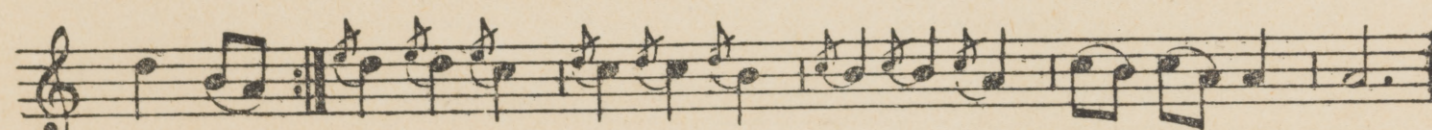
est complété par le chanteur doué :



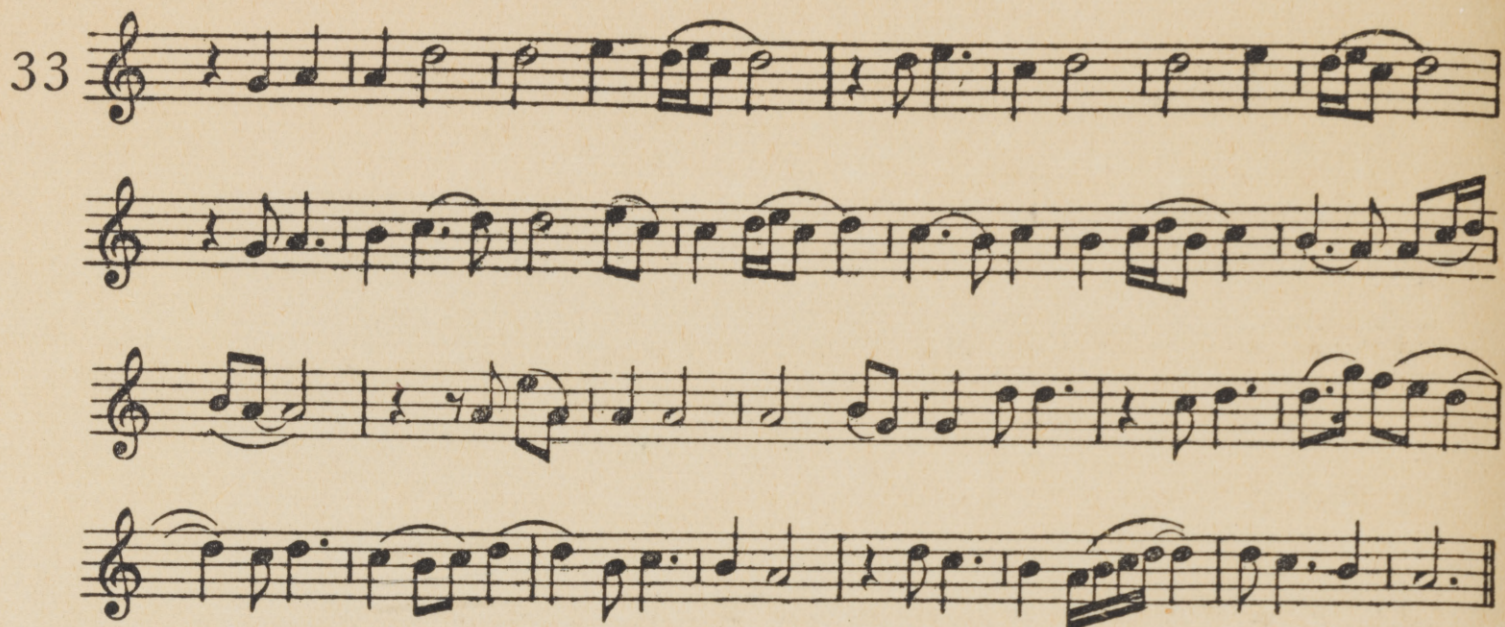
Le simple



devient complexe, lorsque des refrains similaires ou dissemblables, avec des ornements divers, enrichissent l'air et forment un ensemble nouveau :

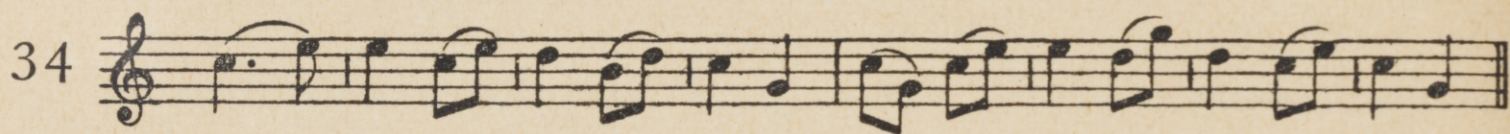


Ici, la répétition variée de petites phrases ayant un sens analogue donne une expression séduisante et fine aux figures musicales, notamment aux figures lyriques. Quant aux refrains ayant une formation différente, ils rafraîchissent l'air.



La variation de *mesure* se divise en deux groupes : mesure simple et mesure complexe.

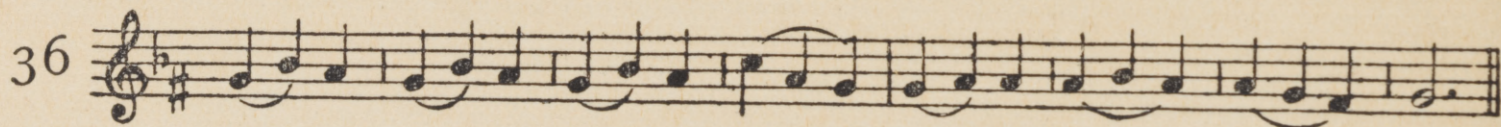
Simple, lorsque la mesure paire



devient impaire :



ou l'impaire



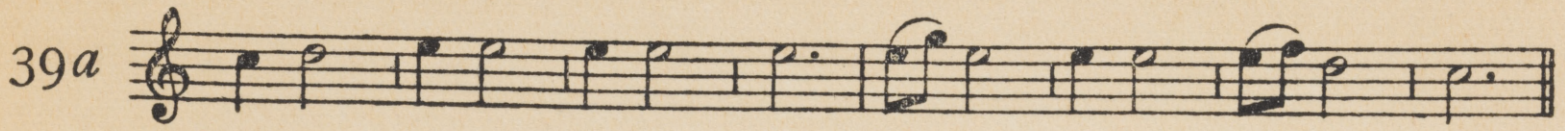
devient paire :



La mesure complexe



devient simple impaire :



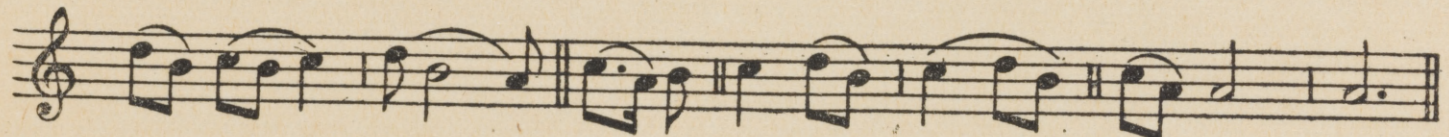
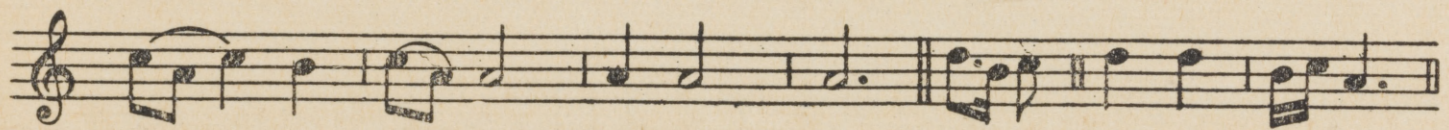
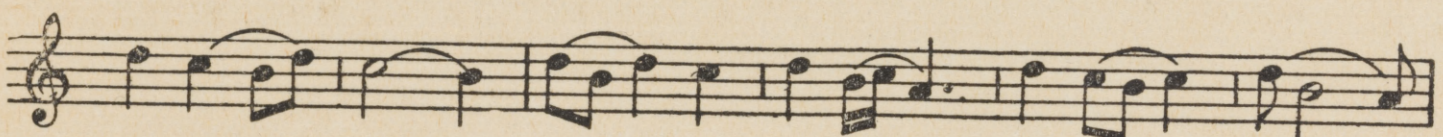
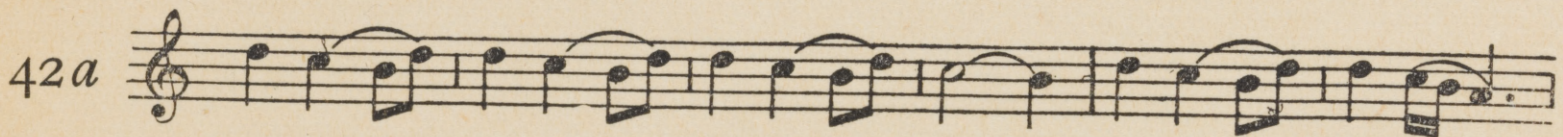
ou simple paire



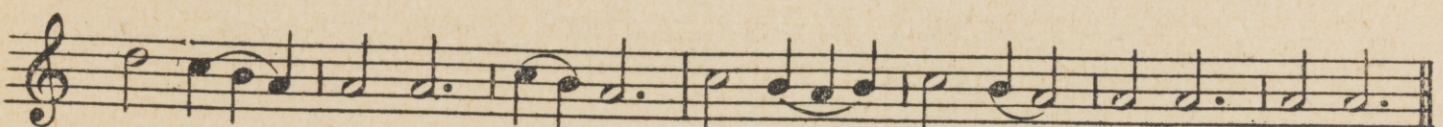
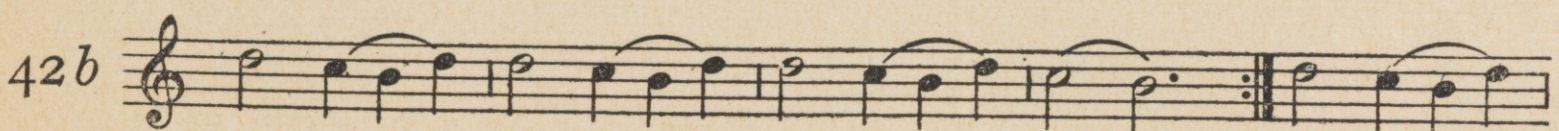
La mesure complexe est régulière, lorsque la simple



prend une forme complexe symétrique et uniforme, partiellement :



ou entièrement :



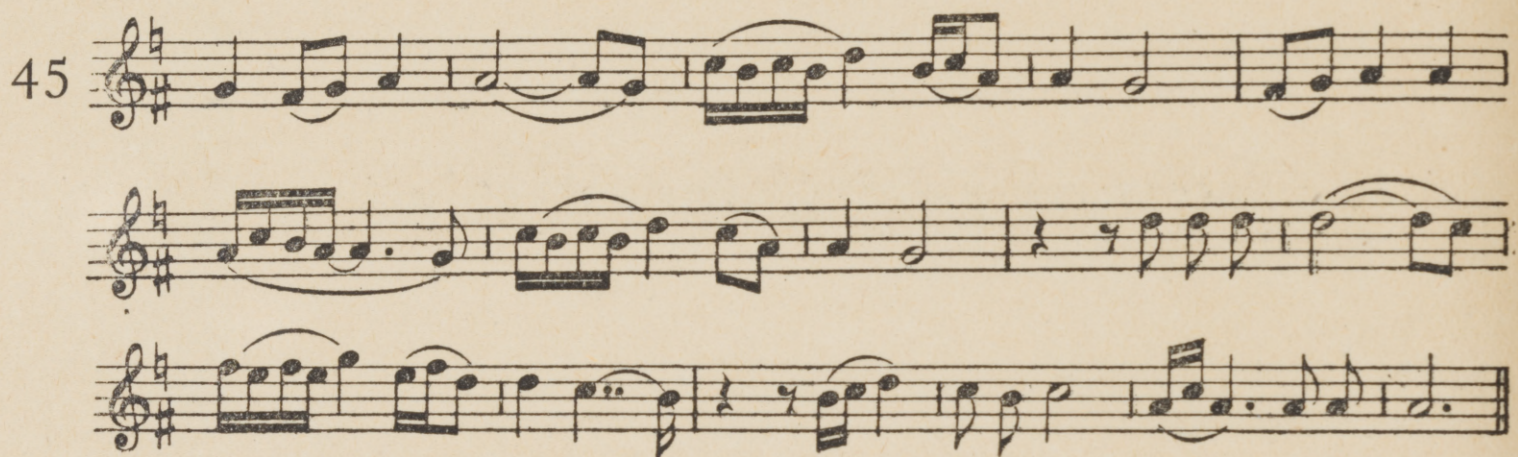
De même, lorsqu'une mesure complexe régulière



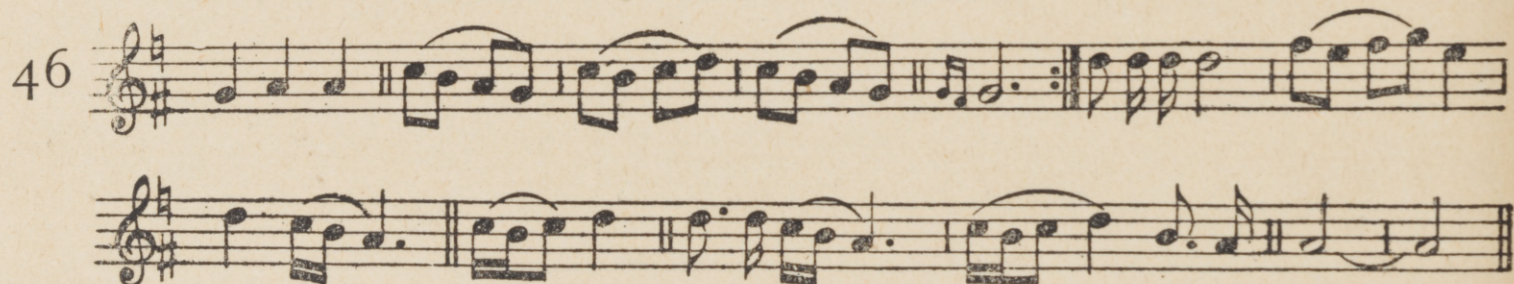
redevient complexe, mais régulière d'une manière différente :



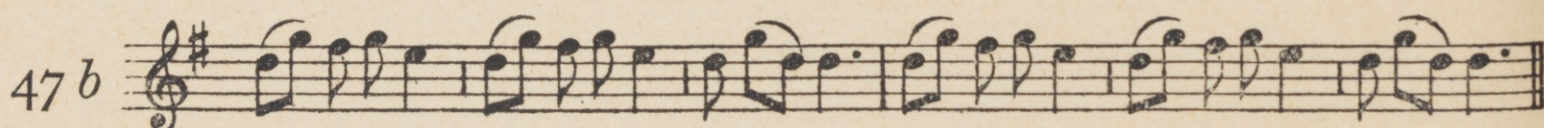
La variation irrégulière se produit, lorsque dans l'ordre régulier de la mesure.



s'introduit une interruption asymétrique :



La variation du *diapason* se produit lorsque monte le son accentué de l'air, dans tout le cours de la chanson :



ou, comme à l'ordinaire, seulement dans la première phrase musicale. Les figures :



montent d'une seconde :



ou la figure



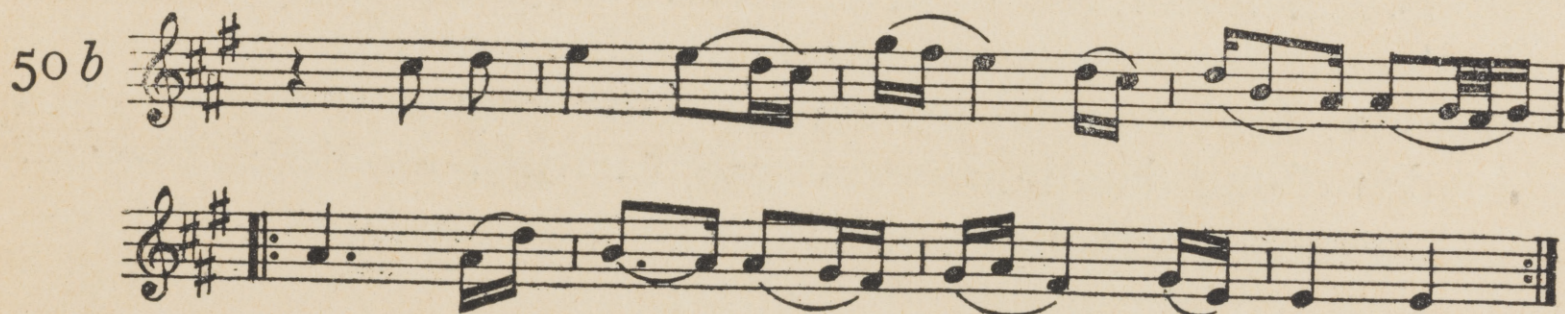
monte d'une tierce :



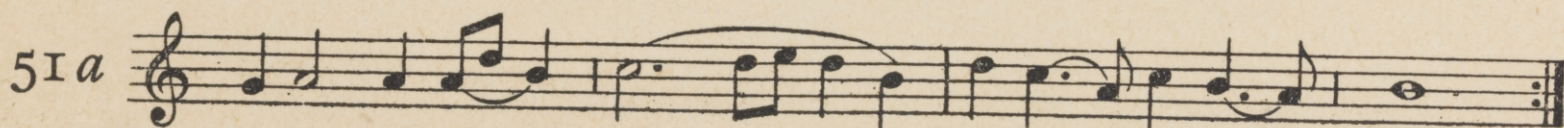
La figure

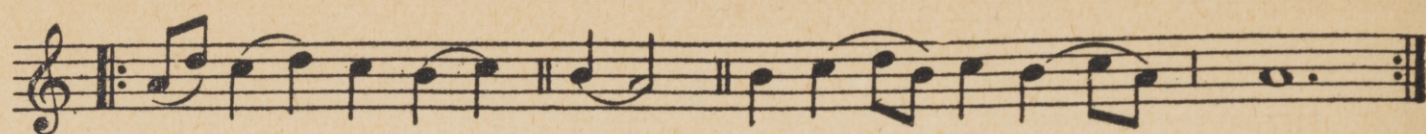


monte d'une quarte.

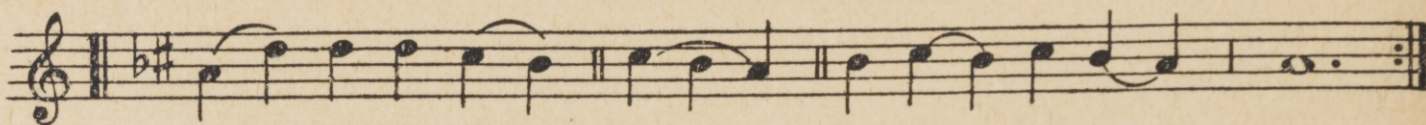
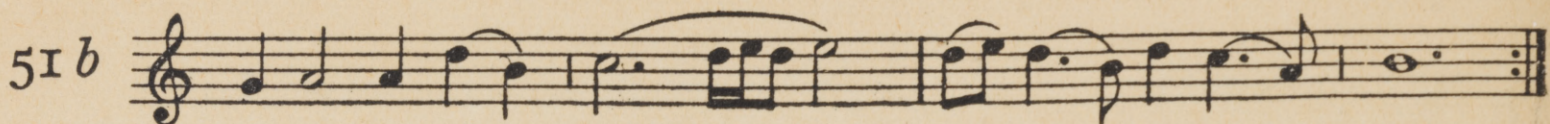


La variation de l'air se produit, lorsque les tons et les demi-tons de la gamme changent de position, partiellement :

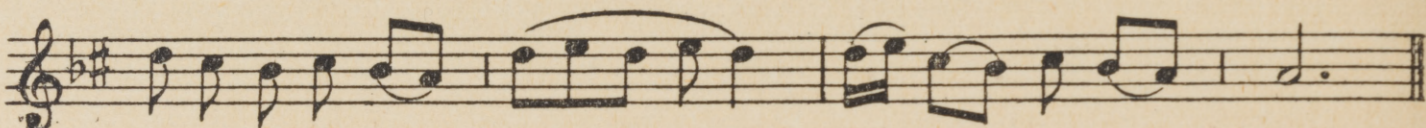
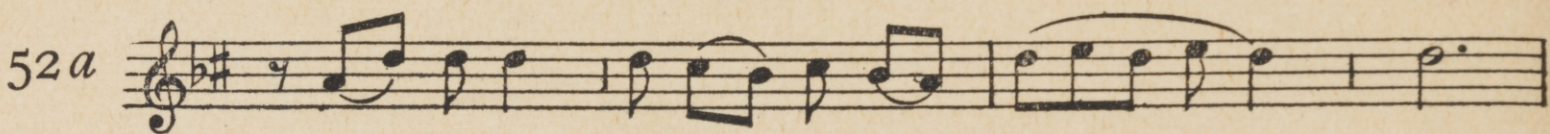




qui devient :



ou entièrement



qui devient :



La variation d'*ornement* comporte de nombreuses modifications. Par exemple : 50 a, 50 c etc.

Les variations croissent et se développent dans la bouche du paysan, tout comme les contes. Une chanson, quand vous l'entendez d'une deuxième personne, est déjà modifiée. Chacun y met son cachet personnel, puis la passe à un autre, et la chanson subit ainsi constamment des changements nouveaux. Lorsqu'une nouvelle chanson paraît et attire l'attention, elle devient rapidement populaire et fait oublier l'ancienne.



GENRES DU CHANT RUSTIQUE.

La musique rustique arménienne comprend des soli et des chants choraux.

Le solo est chanté par un homme ou par deux. Dans le premier cas, un seul homme chante une chanson en entier ou partiellement.

Deux personnes chantent en solo les divers couplets de la même chanson, tour à tour, par alternance, sur le même air ou sur un air différent.

Cette manière est d'usage ordinairement dans les chansons satiriques, amoureuses et toutes celles qui par un chant alterné reproduisent les répliques de personnes se querellant, ou bien exprimant l'amour dont elles brûlent, etc.

Le chant choral a trois formes : simple, complexe et mixte.

La forme simple se produit lorsqu'un groupe chante seul la chanson d'un bout à l'autre.

La forme complexe se produit lorsque deux personnes, deux groupes, ou une personne et un groupe chantent sur le même air, mais en s'unissant par anneaux ou par nœuds, de la manière suivante : l'un commence le chant et achève la première phrase musicale ; l'autre la répète ; mais au dernier pied rimé le premier chanteur s'unit au second jusqu'à la fin de la phrase, puis chante seul la deuxième phrase ; au dernier pied rimé de celle-ci, l'autre chanteur s'unit au premier et répète la deuxième phrase en entier ; au dernier pied rimé, le premier chanteur s'unit encore au second, et ainsi anneau par anneau, ils forment une chaîne d'un bout à l'autre de la chanson.

Parfois à un chœur s'unit un chœur d'un autre village, et, chacun gardant son indépendance, ils rivalisent entre eux en se donnant la réplique.

Dans ce cas, en même temps que chaque chœur chante de la manière susdite, les groupes du chœur alternent entre eux et forment la chaîne.

Les formes complexes sont plutôt propres aux chansons de danse.

La forme mixte se produit quand le solo et le chant choral se succèdent sans alternance régulière. On chante de cette façon les chansons de charrue et les chansons qui accompagnent le battage du blé.

TRACES DE POLYPHONIE.

Bien que la musique populaire arménienne ignore la polyphonie, il y a souvent des cas qui révèlent des vestiges de chant à deux voix.

Quand le premier chanteur commence le chant si haut que l'étendue des voix moyennes est dépassée, ou si bas que les voix élevées ne peuvent chanter à l'unisson, ceux qui se trouvent exclus ainsi conduisent leur voix de manière à ce que leur chant forme un accompagnement harmonique à celui du premier.

53 a

La venn assek la venn assek imm Ja - ri;
 La venn assek
 imm Ja - ri; imm si-ré-lou va - te m'assek
 la venn assek imm Ja - ri;
 imm Ja - ri; imm Ja - ri.
 imm Ja - ri; imm si-ré-lou va - te m'assek imm Ja - ri.

Notons les deux airs l'un sous l'autre, nous obtenons encore un chant à deux voix.

53 b

Le R. P. KOMITAS.

Traduit par A. TCHOBANIAN.



LE MOIS

MUSIQUE NOUVELLE

LE dernier concert de la Société Nationale, qui était, selon l'usage, le concert d'orchestre, nous a rendu un délicat compositeur qui depuis trop longtemps se laissait oublier. M. Raymond Bonheur, comme Déodat de Séverac et comme Francis Jammes dont il illustre jadis huit poèmes, appartient à la lignée des « rustiques », et je me plais à rêver pour lui une existence paisible en quelque vieille maison bien ombragée, qui ouvre d'un côté sur une rue pavée et solitaire, de l'autre sur un jardin fleuri de roses, ou peut-être sur l'immensité des champs. Sans doute il peut avoir pour voisin M. Jules Renard, que Maurice Ravel venait surprendre l'autre jour. Mais ceux-là ne sont pas des rustiques véritables ; ce sont des curieux venus là pour exercer, sur de nouveaux objets, leur sagacité pénétrante, et leur ironie attendrie. Ils ne sont pas « du pays », ils ignorent les expressions locales, la généalogie des familles, et les lieux-dits du territoire. Quoi qu'ils fassent, et en raison même de leurs pipes et de leurs vareuses, ils restent, pour les braves gens qui les entourent, des « Messieurs » ; des Messieurs très aimables d'ailleurs, pas fiers, et qui semblent se plaisir beaucoup à la campagne ; mais il y a, malgré tout, dans l'intérêt qu'ils témoignent aux êtres et aux choses, un rien de protection, un soupçon de supériorité bienveillante qu'ils ne sentent peut-être pas eux-

mêmes, mais qu'on sent très finement autour d'eux. Ils sont venus un jour ; ils partiront peut-être ; ils ne tiennent pas au sol même ; ils n'y ont pas puisé, par de lointaines racines, le suc des traditions et la saveur du terroir : un rien leur fait une âme différente, mais ce rien suffit à les isoler. Ceux dont je veux parler sont au contraire, — et ceci en dépit de tous les accidents de leur vie — de vrais enfants de la terre ; ils n'ont pas, devant les arbres, les fleurs, les eaux, les nuages, les insectes, les oiseaux qui volent et ceux des basses-cours, les animaux sauvages ou domestiques, de ces étonnements amusés et apitoyés tout à la fois ; ils ne découvrent pas la nature : elle leur est, de tout temps, connue, intime et familière ; ils ne jouent pas avec les aspects variés des choses, ils en sont eux-mêmes l'image et leur âme est pareille, en vérité, à l'ombre qui descend sur le coteau, aux vapeurs blanches de l'étang, ou à la silencieuse prière de l'église habillée de feuilles. Ainsi veut naître, dans la poésie comme dans la musique, une pastorale réelle, qui répudie les mignardises du genre ancien, et nous donne, en ses tableaux sincères, l'émotion profonde et vraiment filiale que la nature n'accorde qu'à ses enfants. Je dis que cette pastorale veut naître, et non pas qu'elle est née ; de grandes difficultés s'opposent en effet à son achèvement, dont la plus grave est que le sentiment nuit parfois à la forme : aucun de ceux que j'ai nommés, ni D. de Séverac, ni même Francis Jammes, n'est exempt, jusqu'à ce jour, de faiblesses ; uniquement absorbés en leur contemplation rêveuse, ils n'ont pas toujours le courage de se relire, de se placer hors de leur ouvrage afin d'en apprécier les proportions et les contours. Ames élégiaques et douces, ils se laissent, un peu facilement parfois, entraîner au fil de leurs pensées ; et ainsi subsiste, en plus d'une de leurs pages, quelque incertitude de style. Il en allait de même, jusqu'à ce jour, pour M. Raymond Bonheur, mais sa dernière œuvre marque un très grand progrès. Ce *Crépuscule provincial* est traité d'une manière précise et vraiment personnelle où n'atteignent ni les *Huit poèmes*, ni le *Polyphème*. C'est le soir qui tombe sur une ville grise où les maisons ne se ressemblent pas, et où les bruits s'isolent dans le silence ; des propos sur le pas des portes, des pas qui sonnent, une fontaine qui chante, les arbres de la promenade qui s'endorment, la retraite qui passe, de légers bruits encore, quelque chose qui se cache et se blottit derrière une porte lourde,



HURÉ.



ENESCO.

le sommeil muet et sans rêve ; et, par dessus tout cela, un ciel mélancolique qui veille : enfin tout ce qui tient, en la vie provinciale, de séculaire monotonie, de léger ridicule, mais aussi d'originalité, de caractère et de couleur ; d'ennui languoureux, de paresse

alanguie, de bavardage indéfini, de rêve inconscient et de poésie éparses. Tout cela marqué en quelques mélodies courtes et nettes, très expressives, et que dessine un orchestre délicat, un peu disjoint peut-être ; mais combien cela est préférable aux lourds empâtements dont on abuse depuis Wagner : ces sonorités fines, menues, qui s'entrecroisent sans se confondre, donnent l'idée d'une de ces minutieuses et charmantes gravures sur bois, où la plus imperceptible ligne garde un accent personnel. Et sans doute le tableau manque d'une certaine ampleur, et d'une certaine perspective : malgré l'adresse de l'artiste, tout vient, à peu de chose près, sur le même plan. Mais chaque détail est si joli, si finement senti, si délicatement tracé,

si vrai enfin, qu'une impression d'ensemble se dégage sans effort de tout ce pittoresque accumulé ; et cette impression est d'une fraîcheur piquante et délicieuse. Comme récemment Maurice Ravel, je crois que Raymond Bonheur a trouvé sa voie.

Les autres œuvres de jeunes auteurs qu'on nous a présentées à ce même concert présentent parfois de l'intérêt, mais aucune ne montre une vraie maîtrise, une sûre conscience de soi. M. P. le Flem a un sentiment juste de la couleur orchestrale, sans rien de personnel encore ; mais ce mérite suffit pour que je m'abstienne de toute mauvaise plaisanterie sur cet « *Andante de la symphonie en la* » que le programme nous présentait sous son nom, alors qu'on attendait plutôt celui de Beethoven. M. Gustave Samazeuilh est certainement un musicien bien doué, mais les deux mélodies, anciennes d'ailleurs, qu'il orchestra pour la circonstance, sont encore indécises de contour et de sentiment ; un certain éclectisme, qui admire, admet et imite diverses formes de beauté, me paraît le défaut particulier de M. Samazeuilh ; défaut très honorable d'ailleurs, puisqu'il signifie largeur de goût, et qui déjà s'amende en des œuvres plus récentes. M. Albert Groz a écrit sur l'admirable *Cantique des Créatures* de saint François d'Assise (traduit par Anatole France) une musique qui me paraît sérieuse, grave, digne, soutenue, et d'une bonne écriture vocale, chose assez rare aujourd'hui. Pourquoi faut-il que M. Bischoff, dont la voix est celle d'un mauvais chantre de village, ait desservi l'œuvre à ce point ? J'attends l'épreuve de la lecture pour mieux pouvoir apprécier ce nouvel effort d'un musicien dont l'intelligence et le goût, dès aujourd'hui, ne sauraient être mis en doute.

L'épisode comique a été fourni par M. Jean Huré, dont le *Concerto* de violon s'accompagnait, sur le programme, de ces lignes solennellement vengeresses : « Ce concerto, conçu à la fin de l'année 1901 et écrit en 1902, était destiné à un virtuose étranger qui le trouva trop symphonique, et ne le joua pas à cause de cela ». Il y a, on le voit, des virtuoses fort polis. Et il y a des ouvrages qui se flattent d'être symphoniques, lorsqu'ils éclatent de trivialités d'orphéon. Livide et lugubre, M. Enesco joua sans enthousiasme et presque sans sonorité des pages indignes de lui.

C'est à dessein que je n'ai pas parlé encore du nouveau



MAISON FONDÉE EN 1858
E. DEMETS
Rue de Louvois, PARIS (2e)
Organisation de Concerts

poème symphonique de Vincent d'Indy, *Souvenirs*, exécuté à ce même concert. C'est là une œuvre qui n'a rien de commun avec les précédentes et ne doit pas être jugée à la même mesure, puisqu'elle a pour auteur un maître en pleine possession de sa gloire. C'est une page d'impressions, mais d'impressions tout intérieures, où l'amour se mêle au regret, me semble-t-il, de très poignante manière. Musique austère, hautement morale, et d'un idéalisme obstiné qui commande le respect. Ce fut,



HURÉ.

comme bien l'on pense, un fervent succès, et le maître, qui dirigeait lui-même, dut revenir, à plusieurs reprises, s'incliner devant le public enthousiasmé.

L'Opéra-Comique a cru nécessaire de nous donner, en attendant *Ariane et Barbe-Bleue*, deux nouveautés encore. Que dire de *Circé*, des frères Hillema-cher ? Bien rarement on avait entendu musique aussi laborieusement insignifiante. Le poème rimé par M. Edouard Haraucourt imposait d'ailleurs une tâche bien ingrate aux fraternels efforts :

J'étais tout jeune et tout petit
Quand le Roi des Peuples partit
Pour combattre les Priamides ;
Je partis : voilà depuis quand
J'ai vécu sans quitter le camp
Des princes aux belles cnémides.

Par quel miracle des vers aussi peu harmonieux, aussi vides d'émotion, aussi mal cadencés, pourraient-ils porter un chant je ne dis pas expressif, mais simplement musical ? Tout le reste est à l'avenant : c'est de la



c l cards
w avul
1407

MAUS.

« littérature », dans le plus triste sens du mot, c'est-à-dire un jeu de rimes, et rien de plus. Pas une ombre de sentiment ni de caractère en cet insipide délayage de la légende d'Ulysse ; et malgré les titres symboliques dont se pare, comme d'une enseigne, chacun des trois actes (*l'emprise de la chair, — la chair et l'idée, — le triomphe de l'idée*), malgré la transformation du personnage d'Elpénor qui se tue par désespoir d'amour au lieu de se laisser naïvement choir du toit comme dans *l'Odyssée*, malgré la matérialisation des incertitudes d'Ulysse traduites à nos yeux en des visions successives de Pénélope et de Circé, rien ne réussit à nous tirer du morne ennui ; tous les accents sont faux, tous les traits sont affectés, tous les mots sont des mots d'auteur, et tant de mensonges entassés font un air irrespirable où l'on agonise de dégoût : car on ne rencontre même pas ici ces élégances frelatées, mais parfois divertissantes, dont se réjouit, en ses poèmes, M. Catulle Mendès. La musique appelée à orner tant de paroles inutiles était condamnée d'avance. Les frères Hillemacher ont eu à se partager, jusqu'à l'heure présente, plus d'insuccès que de gloire ; ce n'est pas *Circé* qui rompra cet enchantement. Leur musique est, avec la poésie de M. Haraucourt, dans le plus étroit et le plus déplorable rapport. L'inspiration lui est du tout étrangère, elle ne connaît que le travail ; ni la mélodie, ni l'harmonie, ni l'orchestre ne trahissent jamais le moindre sentiment personnel ; et l'on croit lire quelque chose comme le corrigé d'une longue, d'une interminable cantate de concours, écrite, pour l'édification des candidats futurs, par deux anciens prix de Rome.

Le spectacle commençait par la légende du *Point d'Argentan* où M. Fourdrain déchaîna toutes les puissances de l'orchestre pour nous conter comment un secret de broderie fut retrouvé par l'intervention de la Sainte-Vierge ; et nous eûmes, sur la scène, toute une descente d'anges aux ailes blanches et aux figures fardées, tandis que le motif du point d'Argentan sonnait aux cuivres. Quelques passages, d'un tour plus aisé et plus simple, montrent que M. Fourdrain eût fait, il y a cinquante ans, un agréable opéra-comique. Quant aux raisons qui ont déterminé le choix de ces deux œuvres, je les ignore profondément. Peut-être M. Carré a-t-il voulu nous donner un nouveau témoignage de son infatigable activité ? Nous l'aurions bien volontiers dispensé de cette preuve.

LOUIS LALOY.

Que dire du quatuor nébuleux de Mlle Corbin, exécuté par le *Quatuor Parent* ? Nous connaissions de l'auteur une sonate piano et violon, des pièces pour piano, des *lieder* : son quatuor très ambitieux, paraît meilleur, sans répondre encore à notre goût d'eurythmie ; flottant de tonalités et de rythmes, son chromatisme intermédiaire et neutre hésite entre le *franckisme* et le *debussysme*, en nous suggérant les dangers de cette route nocturne où l'étoile des mages ne brille pas toujours...

RAYMOND BOUYER.



MUSIQUE RUSSE

Ayant tâché de dire avec une sommaire exactitude quelle fut la pensée des créateurs de la musique russe, quel fut leur succès aussi, et quelle curiosité mêlée d'inquiétude nous donnent aujourd'hui les hésitations de leurs épigones, je laissai parler les œuvres elles-mêmes, que signaient les noms inégalement illustres de Borodine, Moussorgski, Balakiref, Rimski-Korsakof, Arenski, Antipof, Rakhmaninof et quelques autres, et que devaient interpréter M. Stéphane Austin, chanteur délicat, et M. Maurice Dumesnil, pianiste. Je disparus donc dans les profondeurs fraîches de la salle Berlioz, qui ressemblent, avec leurs parois blanches et nettes où poussent, comme des champignons, les lampes à incandescence, aux soutes d'un navire de guerre chargé de pianos en guise d'explosifs. Puis je remontai dans la salle attentive, avec la douce joie d'être redevenu auditeur, qu'ont ressentie comme moi tous ceux qui ont terminé leur discours, leur tirade ou leur morceau. Un beau vieillard était assis juste derrière moi, et parlait à mi-voix, en russe, avec l'insouciance d'un homme sûr de n'être pas compris de ses voisins ; comme il portait assez fièrement en arrière une tête bien taillée, ratissée et soignée, d'où s'échappait un flot lisse de barbe grise fendu seulement d'une ligne mince à l'endroit de la bouche, je prêtai l'oreille, nourrissant peut-être au fond de mon cœur l'espoir inavoué d'avoir été écouté de ce seigneur étranger. Et il disait : « Un franc imbécile, et rien de plus ! (*Priamo dourak, i bol'che nitchévo*). Il ne connaît rien à la musique russe, il ne comprend rien. Le diable l'emporte avec ses Borodine et ses Balakiref ! Qu'est-ce que cela ? Rien, rien, rien ! Et il n'a rien dit de Sérof, ni de Varlaamof ! Quel imbécile, ce Français ! » Sa voisine, qui acquiesçait sous un chapeau assez élégant, eut bien du mal à le faire taire. Mais, après quelques notes de la *Mer* de Borodine, l'indignation jaillissait de plus belle de la barbe entr'ouverte : « Ce chanteur ! il ne comprend rien à ce qu'il chante ! Rien de russe à tout cela ! L'accompagnateur est moins inepte, il com-

prend quelque chose. N'écoute que l'accompagnement, et tu sentiras passer un souffle de l'âme russe. Mais quels auteurs ! Et quel programme ! Imbéciles, imbéciles, ils ne savent rien, rien, rien ! Ils ne connaissent pas Sérof ! » Je dois à la vérité d'ajouter que la délicieuse scène de Borodine, *Au Couvent*, rudement plaquée au piano par les larges mains de M. Dumesnil, ne calma point cette colère. Tchaïkowski seul eut cette vertu, et sa *Doumka* amena cette réflexion : « Ici je reconnais un peu du parfum russe ». Mais quand M. Stéphane Austin eut chanté la charmante chanson de Moussorgski, *Aux champignons*, dont le style est si savoureusement populaire, je vis le vieux gentilhomme se lever d'une seule pièce, haut et raide en une correcte redingote, et, avant de partir, laisser tomber sur la salle entière ce mot unique et définitif : « *Gadost'* ! (Dégoutation !) ».

LOUIS LALOY.



MUSIQUE POPULAIRE

Le concert de chansons et danses populaires, donné par Mmes Marguerite et Chouchik Babaïan, fut une promenade délicieuse, riche de découvertes et de surprises, à travers l'Arménie, la Russie, la Grèce, et la France, — celle du passé lointain et celle qui chante encore aujourd'hui. M. Louis Laloy commença par évoquer les sites et les paysages que la musique allait animer tout à l'heure. Il nous parla avec émotion de ces pays d'Orient, pays de rêve où la beauté et la joie sont naturelles. Il nous dit ces danses russes tournoyantes et enivrantes, où passe comme un désir éperdu d'oublier et de s'anéantir ; les danses arméniennes, si naturelles, si souples, si vivantes, capables de traduire en attitudes et en gestes harmonieux les rythmes et les mouvements de l'âme : art admirable ignorant des conventions dont vit, ou plutôt meurt, l'orchestrique européenne. Il nous parla aussi de notre doux pays de France, du charme de ses paysages, et de la Bretagne rêveuse, endormie d'un sommeil séculaire.

La mélodie arménienne est d'une tendresse indicible. Rien de plus simple et de plus raffiné à la fois que ces chants aux inflexions suaves, dont la mélodie et le rythme ont la grâce la plus libre qu'on puisse rêver.

Le chant d'émigré : « *Mon cœur est comme une maison en ruines* » est d'une puissance et d'une ampleur mélodique vraiment splendide. Il se déroule largement comme un grand fleuve et roule dans ses ondes la tristesse et la suprême mélancolie de ceux qui abandonnent la terre natale. La *Berceuse* est tendre comme un baiser de mère sur le front d'un enfant endormi et le chant d'amour : *Il marche, il brille mon bien-aimé*, éclate d'un amour naïf et passionné. Ceux-là seuls qui ont eu la joie d'entendre déjà Mlle Babaïan chanter ces mélodies, écloses dans son pays, pourront comprendre l'intensité de l'émotion que nous avons ressentie en écoutant sa voix souple et pure nuancer délicieusement ces chants admirables. Ces mélodies étaient

harmonisées avec une rare habileté et un goût exquis par le R. Père Komitas, c'est également lui qui avait transcrit pour le piano les danses arméniennes que nous fit entendre Mme Chouchik Babaïan : danses de gestes, danses plastiques, comme celles de l'Extrême-Orient, mais toutes proches de nous aussi, évocatrices des cortèges et des rondes qui tournent autour des vases antiques. Rythmes souples et variés, vivantes images des harmonies physiques ; mélodies qui tracent aux yeux les attitudes gracieuses et les formes sculpturales. Je ne sais ce que deviendrait la délicatesse de ces danses sous les doigts grossiers d'Occidentaux. Mme Chouchik Babaïan les a interprétées non seulement en artiste vraie, forte d'une technique irréprochable, mais avec une persuasive douceur d'émotion et un sentiment exquis de cet art de la danse dont les secrets sont presque perdus pour nous.

Les chansons russes n'ont ni cette adorable sérénité, ni cette grâce spontanée : elles portent un voile de mélancolie résignée, ou s'abandonnent au contraire à une joie folle et sauvage. Même dans les chansons de noces, qu'on attendrait souriantes, règne encore la tristesse : la jeune épousée pleure et gémit de quitter ses parents pour l'étranger inconnu. Les danses, nettement rythmées et martelées, commencent dans un mouvement assez modéré qui devient de plus en plus rapide et ne s'arrête qu'au moment où le danseur est à bout de souffle : aussi n'ont-elles pas de cadence finale. Elles traduisent une gesticulation forte et un délire de mouvement inconnu à tous les autres peuples de l'Europe.

J'aurais préféré entendre les mélodies grecques après les chants arméniens, dont elles sont bien plus voisines que des musiques de ces Scythes que l'ancienne Athènes estimait propres à faire des gardiens de la paix. Les trois mélodies que nous fit entendre Mlle Babaïan ont été recueillies par M. Pernot dans l'île de Chio, à l'aide du phonographe. C'est sur ce document scientifiquement exact que travailla M. Ravel à qui nous devons les délicieuses harmonies dont elles sont revêtues. Ces chants sont lumineux comme le ciel qui les fit éclore, harmonieux et purs comme les lignes d'un temple grec : la première, *Ya roumbi*, est spirituelle et fine, d'une grâce attique ; la deuxième est un chant d'amour mélancolique, et d'une extraordinaire intensité d'expression ; la dernière, *Tripatos*, est une chanson à

danser, alerte et fine, que l'accompagnement enveloppe d'un frisson de soleil. Cette mélodie a été spécialement harmonisée pour ce concert et n'est pas encore éditée.

Il fallut revenir en France : après la musique fluide, indéterminée, libre comme la source qui jaillit et le vent qui passe, la musique mesurée, régulière, raisonnable et modérée. J'ai beaucoup admiré l'art avec lequel Mme Chouchik Babaïan a mis en valeur la suite des branles tirés des recueils de Francisque et Besard, célèbres « luthistes » du XVII^e siècle commençant : elle donna l'impression des sonorités fondues et mêlées du luth et rendit ainsi à cette musique sa grâce maniérée et quelque peu empesée et guindée. Les bourrées et montagnardes d'Auvergne et du Vivarais, tirées des recueils de V. d'Indy et de Lemaigre, sont des danses en sabots, comme les danses russes sont des danses bottées ; mais la poésie n'en est du tout absente, et les compositeurs du XVIII^e siècle, si friands de ces divertissements champêtres, l'avaient sentie avant nous.

Les deux chansons celtiques harmonisées par M. Ladmirault, *Merlin au berceau* et la *Chanson de la Mariée*, témoignent d'une inspiration suavement mélancolique et rêveuse : fleurs pâles de la lande parfumée. Au contraire la ballade provençale du XIII^e siècle harmonisée par R. de Castéra était éblouissante de gai soleil et de jeunesse. Le concert finissait par la dramatique *Pernette* du recueil de V. d'Indy. Toute cette partie du programme était du plus grand intérêt, mais j'eusse mieux aimé l'entendre en commençant : car nous avons erré en de si beaux pays, que le ciel voilé de France avait perdu quelque peu de son charme discret.

L'accueil enthousiaste fait aux deux artistes rares qui viennent de se révéler au grand public les engagera, j'espère, à nous initier bientôt à d'autres merveilles. Quel rêve, de voir ces danses d'Arménie, si nobles, si harmonieuses, et si vivantes ! Ne pourra-t-il se réaliser un jour ?

HENRY DE BUSNE.





LES GRANDS CONCERTS

CONCERTS COLONNE.

M. Colonne me paraît ignorer les pénalités qui punissent ordinairement la récidive. Non content d'avoir exhumé le *Désert* et d'en avoir donné une seconde audition que personne ne réclamait, il en a usé de même vis-à-vis de ses auditeurs et de la *Symphonie Légendaire* de Benjamin Godard.

Doué de facilités extraordinaires que le besoin et la flatterie excitèrent à l'envi, Godard est le type du musicien dont la vulgarité élégante et facile fait les délices d'un certain monde qui n'est pas celui de la musique. Lorsqu'à la première du *Tasse*, Gounod le serrant dans ses bras l'appelant son Benjamin (déplorable jeu de mots, d'ailleurs) lui déclara qu'il était vraiment son fils, il prononça l'arrêt fatal qui devait le classer dans les rangs de la plèbe musicale.

Sa *Symphonie Légendaire* est une œuvre qui renferme tout ce que les influences désastreuses dont il était entouré pouvaient lui inspirer. Ecrite sous l'empire de ce mysticisme de pacotille qui semblait, il y a quelque vingt ans, un piment délicat, elle n'est en réalité qu'une suite de petits morceaux pour orchestre, soli et chœurs, où nulle unité ne se peut découvrir. Les rythmes sautillants qui, à cette époque, avaient tout le succès qui accueillit les *pizzicati* de *Sylvia*, y prédominent

et tantôt en majeur, tantôt en mineur, sont des Elfes, des Lutins ou des Follets. Unissant pèle-mêle des vers de poètes dont nous ignorons les noms à des vers de Leconte de Lisle, il allonge ses petites phrases, ingénieusement orchestrées d'ailleurs, en mêlant *Faust* et *Mireille* selon les circonstances. Cette audition servit de rentrée à Mme Delna dont la voix est toujours aussi extraordinaire que le style peu adéquat à l'œuvre. Elle massacra l'air célèbre d'*Orphée* et fut médiocrement émouvante dans l'emphatique morceau de la Guerre de l'*Attaque du Moulin*.

La *Rhapsodie Bretonne* de M. Le Borne n'excita ni colère ni dédain. Elle passa somme toute bien inaperçue. Son auteur, homme avant tout de théâtre, n'a nullement le sens de l'intimité musicale. Ami de l'extériorisation à outrance, son style s'accommode mal d'une pièce symphonique. Or, il n'y a guère que de la technique dans cette pièce, œuvre trop adroite, où toutes les habiletés que l'auteur a rapportées du temps où il était chef d'orchestre, sont très discrètement intercalées, mais où on ne retrouve pas le souffle d'amour du sol natal que met M. Ladamirault dans ses œuvres. Cependant, il convient, ces réserves faites, de louer le clair agencement et l'agréable sonorité de cette Rhapsodie qui, comme les peuples heureux, n'aura probablement jamais d'histoire.

Plus intéressante chose fut le *Jet d'Eau* de Debussy que M. Colonne voulut bien admettre aux honneurs de la « 2^e et dernière audition ». Sur l'admirable poème de Baudelaire, si chaud, si parfumé, où tout l'amour semble s'être cristallisé sous l'effort d'un cerveau bouillonnant, Debussy a mis son orchestration délicieuse. Toute de rêve, tour à tour mollement voluptueuse ou frénétiquement embrasée d'une passion sans heurts, elle promène à travers tous nos nerfs une série de sensations aux saveurs indicibles dont le souvenir exquis est comme une lointaine caresse, plus chère encore au cœur qu'aux sens.

Enfin, l'âpre *Don Juan* de Richard Strauss reparut sur l'affiche. Ce premier poème de Strauss me paraît une chose superbe. Non exempt de défauts, il est caractéristique du tempérament de Strauss dont l'exubérance sous toutes ses formes semble être la qualité dominante. D'un entrain endiablé, ses héros passent à une tristesse intense avec une sincérité sans égale, sans jamais cesser de s'épancher avec

fougue. Leur langage d'une richesse, parfois même d'une truculence prodigieuses leur permet souvent de ne pas dire grand'chose, mais de le si bien dire que l'on ne peut songer à blâmer cette prodigalité de belles couleurs et de somptueuses parures.

Parfois aussi l'art de Strauss devient intime et les trois exquis lieder que chante Mme Ida Ekmann sont d'une ténuité qui ne rappelle guère des œuvres comme *Mort et Transfiguration* ou la *Domestica*.

Il convient pour être juste de noter le grand succès de Mlle Bailet dans le *Concerto en sol mineur* de Saint-Saëns, œuvre insipide, longue et assommante s'il en fut, et de féliciter M. Colonne de la belle interprétation qu'il donne de la Symphonie en *la*. Sa verve s'y exerça magnifiquement et cette belle fresque sonore où la vie circule avec une telle magnificence de rythme s'anime réellement comme une vague immense emportant les êtres et les choses dans son ruissellement magnifique.

Ch. CHAMBELLAN.



CONCERTS CHEVILLARD.

Voici la saison 1906-1907 terminée ! La nécessité de remplir la lettre sinon l'esprit des conditions mises par l'Etat à l'obtention de la subvention nous a valu, en fin de campagne, quelques œuvres de jeunes compositeurs français dont le public paraît avoir accueilli sans curiosité la révélation, M. Gabriel Fauré et M. Sylvio Lazzari.

Qui ne connaît *Dolly*, la gracieuse suite pour piano à 4 mains que M. Fauré jadis écrivit pour des bambins amis ? C'est une œuvrette sans prétention, et pleine de grâce et d'esprit dans sa forme extrêmement simple, mais quelle singulière idée d'avoir mobilisé à son service toutes les ressources orchestrales ! non pas que l'orchestration de M. Henri Rabaud ne soit agréable et ingénieuse ; elle est même charmante dans *Mi-a-ou* ; mais il semble bien qu'ainsi transformée l'œuvre

ait entièrement perdu la spontanéité et la simplicité qui faisaient tout son charme.

Quant à la symphonie de M. Sylvio Lazzari, c'est une œuvre de proportions et de durée considérables. Actuellement l'entreprise d'écrire une symphonie révèle à elle seule un esprit si consciencieux et si désintéressé, qu'on se sent d'avance prévenu en faveur de l'œuvre, désireux en tous cas d'en savourer toutes les qualités sans attacher trop d'importance à ses imperfections possibles. C'est dans cet état d'esprit que nous avons entendu le premier mouvement de la *Symphonie en mi bémol* de M. Lazzari ; c'est sans doute à lui qu'il faut attribuer l'intérêt que nous y avons pris ; malheureusement l'interminable *scherzo* où des thèmes trop vulgaires se poursuivent sans adresse et le finale boursoufflé qui complétaient l'œuvre de M. Lazzari ont entièrement dissipé cette première impression. Essayons donc d'oublier les deux dernières parties de cette symphonie, et nous retrouverons peut-être les qualités que paraissait annoncer l'introduction, le souci d'abord d'une construction rationnelle et bien équilibrée ; des recherches vraiment intéressantes d'harmonie et d'orchestration. Certes, M. Lazzari connaît bien son métier, et s'en sert habilement quand il veut s'en donner la peine ; mais ce n'est là qu'une qualité négative, d'ailleurs assez banale aujourd'hui ; ce qui complète et classe le véritable artiste, c'est l'individualité, cette qualité personnelle de la sensibilité ou de l'intelligence, ce je ne sais quoi qui fait que pensant ou sentant différemment, il donne à la langue commune un cachet personnel. Voilà malheureusement ce qui paraît manquer à M. Lazzari, dans l'œuvre duquel les influences wagnériennes et autres, sont encore apparentes.

En même temps que ces deux œuvres, M. Chevillard nous a donné la très grande joie d'entendre *Snegourotchka* (la fille de neige) la suite d'orchestre dans laquelle Rimski-Korsakof a groupé les principaux épisodes symphoniques de son opéra fantastique du même nom. Cette œuvre délicieuse nous a révélé un côté tout nouveau de la personnalité du maître Russe : car nous le connaissions uniquement jusqu'à présent comme le formidable évocateur des délices de la vengeance et des fureurs de la mer, comme le peintre étrangement voluptueux des délices de l'amour et du pouvoir.

Mais voici que *Snegourotchka* vibre de tous les rires insou-

ciants et fous, resplendit de gaieté spirituelle et légère : Et nous constatons avec stupeur mais avec joie que Rimski a utilisé toutes les ressources de son étincelante palette orchestrale pour broser une exquisite pochade de musique d'opéra-comique tout à fait digne de faire pendant à l'œuvre charmante de Chabrier, le Roi malgré lui. Du reste Rimsky s'en est donné à cœur joie d'accumuler les trouvailles orchestrales dans les deux tableaux symphoniques de *Snegourotchka* : Le premier qui renferme l'Introduction (*le Beau Printemps*) et une *danse des oiseaux* débute par des tenues de flûtes à l'aigu, au suraigu même, d'un effet saisissant. Puis un chant populaire d'une grâce enfantine s'élève et devient la trame de combinaisons contrapontiques étrangement neuves que semble ponctuer ironiquement une trompette bouchée, soudain grelottante ; mais comment dire le charme, fait de fluidité et d'irréelle transparence, des harmonies dont se pare si discrètement la souple *danse des oiseaux* ? Comment dire surtout le tout puissant et imprévu comique du second tableau où passe le Cortège du roi Bérendel et où se contorsionne la danse des bouffons ? Il y a surtout des *morendo* des instruments à percussion, et des reprises à contre-temps dont l'amusement est tout simplement irrésistible.

En somme *Snegourotchka* fourmille en trouvailles harmoniques, rythmiques et instrumentales de toutes sortes ; pour le musicien elle est pleine d'enseignements techniques, pour le simple auditeur insoucieux d'analyser les moyens, c'est un pétilllement continu d'esprit et de gaieté robuste et saine. Aussi le succès a-t-il été unanime et formidable. Quand donc nos théâtres subventionnés nous donneront-ils enfin une œuvre lyrique de ce génial musicien que le public lui-même considère maintenant comme un des plus grands, des plus divers, et des plus séduisants ?

Bien qu'il ne s'agisse certes pas d'une œuvre nouvelle, je m'en voudrais de ne pas mentionner la merveilleuse exécution que l'orchestre Lamoureux a donnée deux dimanches de suite du *Prologue du Crépuscule des Dieux*. Et lorsque le public faisait une véritable ovation à l'orchestre, pourquoi M. Chevillard s'est-il obstinément adonné à la poursuite de poussières égarées sous ses ongles, au lieu de faire lever l'orchestre comme le public le réclamait ? Peut-être voulait-il, en dépit de toute

vraisemblance, réserver à Siegfried et à Brunehilde le bénéfice de cette ovation ? Il est impossible pourtant qu'il se fasse des illusions sur la valeur d'une interprétation dans laquelle méritaient seules une mention la délicieuse Mme Mellot-Joubert, et le remarquable contralto de Mlle Mathilde Cauchy, un nom à retenir.

Les bruits les plus singuliers courent sur l'organisation des Concerts Lamoureux pendant la prochaine saison. Ce ne sont encore que des bruits dénués de consistance, aussi je n'y insiste pas. Pourtant je crois me faire l'interprète de beaucoup d'habitues, en déclarant que quelles que soient les modifications à intervenir, elles seront bien accueillies, si elles peuvent nous assurer dans la saison prochaine une part plus grande aux œuvres nouvelles, françaises ou étrangères, dont la saison qui s'achève a été systématiquement dénuée.

MAGNUS SYNNESTVEDT.

P.-S. — Comme les plaisanteries, les discussions les plus courtes sont les meilleures ; aussi aurais-je volontiers laissé le dernier mot à M. Ritter dans la discussion engagée pour Dvorak, par égard pour nos lecteurs que cette question ne saurait plus longtemps retenir, si mon interlocuteur ne m'imputait une « palinodie » en employant le procédé classique de la citation tronquée. Pour y répondre je me contenterai de reproduire les deux phrases. J'ai dit le 15 décembre : « N'y voyons qu'une symphonie de forme essentiellement classique. A ce titre l'œuvre de Dvorak prouve une connaissance honorable des règles de la technique musicale, mais elle ne révèle ni une nature vibrante d'artiste, ni un tempérament créateur ». Le 15 février je disais : « Du reste dans d'autres formes musicales plus concrètes..., Dvorak a donné une note d'art très personnelle ; et nous le répétons, ses danses et ses quatuors nous paraissent très expressifs et très originaux. » Il suffit de lire intégralement ces deux phrases pour se rendre compte que loin de se contredire, elles se complètent. Pourquoi M. Ritter ne l'a-t-il pas fait ? Inattention ou mauvaise volonté ?

M. S.



CONSERVATOIRE.

Ce fut, ces derniers temps, une débauche de concertos : MM. Diémer, Hennebains et Capet, qui sur le piano, qui sur la flûte, qui sur le violon, nous firent pousser le petit soupir de soulagement et de satisfaction qui est de rigueur à la fin des cadences. Je ne suis pas, *a priori*, ennemi des concertos ; je crois que le genre n'est point tellement mort que veulent le faire croire bien des critiques qui l'enterrent tous les lundis matin, et j'éprouve, à l'égal de William Ritter, notre collaborateur, un grand plaisir à ouïr le beau concerto de Brahms, par exemple, surtout quand il est exécuté par Capet. Ceux de Mozart sonnent aujourd'hui un peu moins bien : leur poésie mignarde a vieilli, avec son cadre de perruques poudrées et de bas de soie, couleur tendre. N'était-ce pas un peu l'opinion de l'exquis M. Hennebains, puisqu'il pressait, pressait encore, tellement que M. Marty avait fort à faire avec sa baguette, retenant d'une part le bouillant flûtiste, et de l'autre entraînant son quatuor.....

Quelques premières auditions : le second tableau de *Sadko* de M. Rimski-Korsakof. Sur la foi du programme qui nous apprenait que l'œuvre datait de 1873, je m'esbaudissais des hardiesses harmoniques et orchestrales de cet ouvrage : une rectification nous apprend que c'est en 1896 qu'il fut composé.

Je constate avec le plus grand plaisir que M. Marty fait beaucoup pour la cause du vieux Cantor, cause qui n'est point encore tout à fait gagnée hors de la Schola et des établissements Bret-Hermann et C^{ie}. La cantate *Dieu ne juge pas tes fils* est des plus belles, autant du moins que je puis en juger, ne connaissant (quelle incompétence) que quelques-unes des trois cents qu'écrivit le maître des maîtres. Mais hélas ! ce fut M. Emile Cazeneuve qui chanta la partie de ténor solo. Nous excuserions bien volontiers la pénurie de sa voix ainsi que les canetons dont il a coutume de nourrir à point nommé les auditeurs de la *Damnation* chez Colonne. Mais ce que nous n'admettons pas, c'est la sérénité et la candeur parfaites avec quoi il nous fit voir combien il se rend peu compte de son absence complète de style et d'interprétation adéquate. Sa

partenaire Mme Jane Bathori chante au contraire avec une parfaite intelligence et une technique très sûre, sans rien du reste qui sacrifie à l'effet ; le timbre de sa voix, exempte de tout maquillage, et son exacte compréhension de l'objective et pure beauté de la cantate ont suffi à Mlle Bathori pour recueillir ample moisson de bravos.

LOUIS RÉGIS





EN PROVINCE

ROUEN.

Richard Wagner a, cet hiver, obtenu les honneurs de la saison musicale rouennaise. Le Théâtre des Arts nous donne une interprétation convenable de *Walkyrie* ; nous louerons très volontiers cet intéressant effort, tout en regrettant l'art suranné avec lequel les artistes chantèrent et jouèrent leurs rôles.

Malgré une longue connaissance du drame wagnérien, puisque *Lohengrin* (1891) le *Vaisseau fantôme* (1896), *Siegfried* (1900) ont été déjà exécutés à Rouen, on s'aperçoit, non sans surprise, que, pour d'aucuns, la musique de Wagner reste encore la « musique de l'avenir ! » On put constater ce fait, lors d'une audition-conférence donnée par M. Desrez sur le maître de la *Tétralogie*. Le conférencier, avec une fougue toute juvénile, malmena quelque peu les auteurs de *Faust* et de *Sigurd* : alors, s'élevèrent des exclamations indignées et des « chut » proférés par des amateurs de « récitatifs » et « d'airs », stupéfaits d'entendre critiquer leurs idoles. Voilà qui prouve une fois de plus la difficulté de comprendre, sans un effort intellectuel et une initiation voulue, une musique qui n'est pas composée suivant l'ancienne formule. On reste étonné qu'à l'époque de Debussy il y ait encore un « cas Wagner ! »

Nous féliciterons M. Desrez de commenter devant ses compatriotes *Lohengrin*, la *Tétralogie*, *Tristan et Iseult*, etc ; commentaire qui n'expose pas seulement de vive voix, mais qu'il complète en exécutant au piano les pages importantes

des œuvres et en accompagnant d'excellents artistes : Mmes C. Fourrier, Mayrand, M. Nansen. Nous aurions peut-être désiré plus d'idées générales et d'esprit synthétique dans ces conférences ; mais, au surplus, avant d'exposer une œuvre au point de vue spéculatif, n'est-il pas nécessaire de la « raconter » à ceux qui ne la connaissent pas ?

Nous nous contenterons de signaler les premières représentations au Théâtre des Arts de *La Tosca*, de Puccini ; *Laura*, de Pons ; les *Fugitifs*, de Fijan ; l'*Accordée de Village*, de P. Steck.

DU ROBEC.



MONTLUÇON.

Nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs la très brillante inauguration à Montluçon d'un orgue de la maison Merklin par le jeune maître Joseph Bonnet : il interpréta Bach, Haendel, Franck et d'autres avec le talent qui fait du meilleur élève de Guilmant l'exécutant le plus remarquable de la jeune génération.



LE HAVRE

MARS 1907.

Le 10, troisième et bonne séance des *Concerts Durantou* consacrée cette fois à Beethoven (1^{re} manière), le 13, deuxième concert de la *Société des quatuors à cordes* : le 13^e de Mozart, le 67^e de Haydn et le 10^e de Beethoven imparfaitement exécutés par le quatuor Viardot, le 20 *Risler* inoubliable, à son habitude, dans trois sonates de Beethoven (*ut* maj. *ut* min. et *fa* min.) le 3 avril très équitable exécution de la *Damnation de Faust*

par la *Société Ste-Cécile* et la *Lyre Havraise* rehaussées de la voix belle et pure de Mlle Eléonore Blanc, de l'art consommé de Cazeneuve et du chaleureux organe de Jean Reder.

C'est là un bilan chargé et intéressant, en un mois, pour une ville comme le Havre : je parlerai plus particulièrement d'un cinquième concert *Récital d'œuvres anciennes de l'époque du clavecin* donné par Henry Woollett, le 6 mars.

Henry Woollett est connu hors de notre ville même comme compositeur, on a interprété des œuvres de lui en divers concerts, entre autres à la Nationale. Ici il est depuis près de quinze ans l'esprit musical le plus agissant, le plus averti : il a été mêlé à toutes les réalisations musicales où le désignèrent à la fois une inattaquable compétence et son infatigable activité.

Avec quelques amateurs et professionnels il fonda, voici deux ans, une école libre de musique du plus haut intérêt, où il professe à la fois à la classe de piano — et le cours d'histoire de la musique. C'est pour illustrer ce cours même qu'Henry Woollett donnait le récital d'œuvres de clavecin.

Ce fut une heureuse fortune pour nous d'entendre excellemment exécutées une exquise sonate de Francisque, la *Loureuse* de Chambonnières et les délicates fioritures de la *Frescobaldi*, point de départ d'un programme fort soigneusement composé pour donner à la fois une idée des clavecinistes français italiens et allemands et pour montrer l'élargissement de la conception claveciniste évoluant vers les recherches pianistiques plus complexes d'un Krebs, d'un Marpurg enfin de Haendel.

Une partie seulement du programme fut exécuté sur le clavecin — la vérité historique en souffrit peut-être, mais nous sommes trop habitués aux sonorités du piano, pour une fois passé le premier mouvement de curiosité pour le clavecin ne pas ressentir autre chose qu'un certain agacement de ses sonorités grêles.

Toutefois quelle grâce particulière prennent sur le clavecin la *Musette* et le *Tambourin* de Rameau et comme on y sent mieux même que dans les pièces pourtant belles de Froberger ou de Friedman Bach l'adaptation subtile des ressources de l'instrument aux thèmes de l'inspiration et réciproquement.

Mlle Merville, une excellente musicienne, interpréta l'air admirable de l'*Amadis* de Lully — un air d'Haendel et l'*Absence* de Beethoven. Avec une expression juste notre excellent

violoncelliste Ch. Maurech et Henry Woollett exécutèrent la grave sonate en *sol* mineur de Haendel.

Curieuse et attachante manifestation dont il faut louer doublement Henry Woollett.

G. J. R.

Le cercle de l'art moderne au Havre, toujours en quête de manifestations attachantes, organise cette année comme l'an passé deux ou trois fois durant la durée de son Salon annuel, des auditions musicales dans l'après midi.

La première de ces auditions sera consacrée cette fois à Maurice Ravel et Florent Schmitt.

Le programme qui n'est point encore arrêté comprendra des pièces pour piano et des mélodies. Maurice Ravel et Florent Schmitt eux-mêmes prêteront leur concours à cette manifestation qui témoigne une fois de plus que ce Cercle n'a point usurpé son titre de moderne.



NANTES.

Les *Concerts historiques* sont définitivement acclimatés à Nantes. Si j'en juge par l'immense succès de la dernière séance qui a eu lieu le 1^{er} mars, la mode commencerait même de s'en mêler. Il serait imprudent, je crois, de négliger son concours ; le snob est un sot qui essaie de se dépouiller de sa sottise et il en est plus d'un qui réussit. En tous cas, il fait réussir l'esprit des autres.

Connaissant le sort réservé d'ordinaire à de pareilles tentatives, j'en serais encore à rechercher les causes de ce triomphe, si je n'avais suivi les efforts de M. de Lacerda, directeur-fondateur de l'Association. Imposer à un public ami des banalités coutumières, un art très pur, très élevé, c'était déjà passablement hardi. Ce fut mieux encore de ne consentir aucune concession au goût de certains dilettanti pour des œuvres modernes,

non sans valeur, mais dont la musicalité souffre de la recherche d'un réalisme outrancier dans l'expression dramatique.

Ce que veut en effet M. de Lacerda, c'est éduquer le sens artistique. Pour y parvenir, il confronte les styles qui, dans chaque genre, caractérisent une époque, avec les procédés de nos auteurs modernes qui continuent l'évolution musicale commencée par les vieux maîtres. Il faut donc le féliciter d'exclure de son programme, ce qui dans les productions contemporaines pourrait nuire au progrès de l'éducation poursuivie. Aussi s'explique-t-on qu'il ait eu à lutter contre les professionnels de l'Art officiel, tout en regrettant pour les concerts la collaboration des qualités mécaniques que l'on ne saurait contester aux meilleurs élèves de nos conservatoires ; car on peut bien avouer que ce qui manque à ses musiciens, c'est le métier.

Certes, grâce à l'excellent professeur de chant qu'est Mme Caldaguès, les chœurs sont bien disciplinés ; mais, l'aide pécuniaire des sociétaires et le dévouement de leur président M. Jollan de Clerville, sont encore insuffisants pour grouper sous la baguette du maître des instrumentistes parfaits.

Le tour de force a consisté précisément à tirer de médiocres éléments des exécutions aussi artistiques peut-être que si elles eussent été impeccables.

Dès le premier soir, les *Concerts historiques* nous ont fait connaître l'ouverture de *Scylla et Glaucus* de Leclair et un admirable chœur de Schutz. Plus tard ils nous firent entendre le bel *Adventlied* de Schumann.

Puis ce furent les élégances surannées, l'harmonie bien ordonnée, le limpide contrepoint de nos meilleurs clavecinistes du XVII^e siècle : Chambonnières, Couperin, etc.

Enfin M. de Lacerda eut l'originale idée de faire jaillir devant nous la fontaine de Jouvence à laquelle toutes les inspirations viennent se rajeunir : la mélodie populaire. Après qu'on nous eut rappelé dans leur primitive simplicité, des chansons populaires françaises, russes, hongroises, espagnoles, il nous fut agréable de suivre le développement de chacun de leurs thèmes dans les compositions brillantes, chaudes ou émues de Liszt, de Grieg, de Rimski-Korsakof et d'Albeniz.



Afin de nous mieux faire saisir les affinités que nous signalait entre Rameau et Debussy une conférence de M. Lionel de la Laurencie, le dernier Concert était presque exclusivement consacré à ces deux rénovateurs de la musique française. D'un style grave et ému, l'ouverture de *Zoroastre* conquiert la salle tout entière, dont les hommages au génie de Rameau devinrent enthousiastes après l'exécution du *Laboravi*, le motet à cinq voix dont le chœur sut rendre la sévère grandeur.

De *Dardanus* étaient détachées la scène III du I^{er} acte : Rigaudons et Chœur, et la scène I du 4^e acte : Entrée, Récit et air de Vénus, Trio des Songes. Ce fut l'occasion pour Mme Bathori de reconquérir auprès des Nantais un succès qu'elle eut l'honneur de partager avec Rameau. Mais que dire du final du 4^e acte d'*Hyppolyte et Aricie* ? Il mit le comble à la surprise de beaucoup qui connaissaient du génie si divers du grand musicien les parties surtout gracieuses. Ils retrouvèrent dans ce merveilleux final toute l'intensité, la vérité expressive et la noblesse dramatique de Gluck avec les « dessous » d'une orchestration beaucoup plus riche. Ce fut là une audition qui laissera des souvenirs inoubliables.

Pour la première fois l'on jouait à Nantes la *Damoiselle Elue* de Debussy; Mme Bathori, Mme Caldaguès et les chœurs y furent parfaits. L'orchestre n'en déflora pas trop la poésie, et c'est déjà beaucoup pour qui sait de quel tissu précieux et fragile l'œuvre est tramée.

Si je ne goûte pas tout dans le poème du chef des préraphaélites et si les symbolistes français m'ont gâté le charme très pur que j'éprouvai jadis à la lecture des poèmes de Dante-Gabriel Rossetti, je suis reconnaissant à Claude Debussy d'avoir renouvelé la fraîcheur de mes premières impressions. Il y a dans son œuvre des phrases et des accords que l'on peut dire « angéliques » et qui nous tiennent suspendus dans des rêves de lumière. Certes il n'a pas manqué chez nous de coloristes en musique mais nous n'avions guère de *coloristes de la nuance* et Debussy est sans conteste leur maître à tous.

Combien Mme Bathori nous y charma ! Sa voix nous a ouvert cette barrière d'or du Ciel où rêve l'Elue. Après qu'elle eut chanté, il semblait encore que de pâles mélodies palpitaient au bord de ses longs cils parmi les rayons de ses yeux émerveillés...

Ce fut avec le même talent et en s'accompagnant

elle-même au piano qu'elle nous dit du même auteur quatre mélodies sur des poèmes de Verlaine, les *Berceaux* de Fauré et l'*Ile Heureuse* de Chabrier.

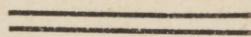
Le Concert était complété par les *Bohémiens* de Schumann fort bien interprétés par les chœurs et l'orchestre.

G. R.





THE LONDON SPRING SEASON



TROIS CONCERTS D'ORCHESTRE.

Trois concerts importants, ce mois-ci, sollicitèrent notre attention, trois concerts également bien fournis en musique moderne, symphonies classiques et virtuoses connus.

A la Philharmonic Society, Mr. Arthur Harvey, chef d'orchestre, compositeur et critique musical, conduisit lui-même le prélude de son opéra *Ione*, opéra encore non joué, il va sans dire. Cette œuvre ne manque ni de sincérité, ni de qualités techniques, ni de sentiment mélodique et sonne assez bien, encore qu'aucun génie ne l'illumine spécialement, et que sa passion manque de chaleur. Quant au *Concerto* de Schumann, il fut exécuté par Mr. Percy Grainger avec une grande violence unie à une extraordinaire froideur. Le public applaudit avec enthousiasme le *Concerto* de Sinding, longuet ; mais deux concertos en une seule séance, c'est, décidément beaucoup, même accompagnés par l'excellent orchestre de la Philharmonic Society.

Au Queen's hall, Richard Strauss est toujours fêté et pittoresquement interprété ; et sa popularité britannique s'accroît chaque jour — si l'on en juge, en outre, par le prix qu'il demande pour venir conduire un Festival, 300 guinées, pas un sou de plus ! — Il semble que Richter aime, maintenant, à conduire les œuvres de ce compositeur ; du moins sembla-t-il prendre un vif plaisir à mettre en relief les curiosités, les sou-

venirs et les prétentions de ce poème symphonique auto-biographique, la *Vie d'un héros*. Et Mr. Henry J. Wood diriga avec clarté une scène de *Feuersnot*, parfaitement incompréhensible au Concert.

Feuersnot est une combinaison d'une vieille légende flamande et d'un conte du folk-lore allemand, le tout accompagné d'intentions symboliques. La scène se passe à Munich aux temps fabuleux du « fabelhafte Unzeit » le jour que, selon la coutume, les enfants viennent demander à chacun un peu de bois de son feu. Kunrad, une manière de savant sollicité, donne ses livres, ses grimoires à brûler et décide de se laisser aller — une fois n'est pas coutume — aux influences grisantes de ce jour de fête. Bientôt, il rencontre Diemut, la fille du bourgmestre, et devant tous, sans plus de façons, lui fait la cour et même lui vole un baiser. Pour se venger, la jeune personne accorde au savant déchaîné une entrevue nocturne à laquelle il devra se rendre, blotti dans le panier à bois qu'elle fera monter jusqu'à sa fenêtre par où il entrera dans la chambre. Mais, rancunière, la fille du Bourgmestre le laisse suspendu entre la terre réelle et ce ciel qu'il espérait atteindre... Furieux Kunrad appelle à son aide ses pouvoirs magiques et voici que tous les feux et toutes les lumières s'éteignent dans la ville ; après quoi il prend grand soin d'expliquer à la populace qu'ils ne se rallumeront que si Diemut cède à son amour. Et la foule attend au dehors, dans l'obscurité, impatiente de savoir ce qui se passe et comment ça se passe, murmurant avant Goethe « De la lumière !... »

C'est cette scène où tous les thèmes reviennent, se heurtent, s'enchevêtrent pour arriver à un point culminant ponctué de cymbales un peu inexplicables et inconvenantes — que les musiciens du London Symphony Orchestra exécutèrent l'autre jour, avec toute la fougue désirable. Cependant l'on se perd dans les phases de cette scène d'amour un peu particulière.

A ce même concert Mr. Richard Buhling nous fit entendre et voir une interprétation assez personnelle du cinquième et interminable *Concerto* de Beethoven. Je ne veux pas dire que M. Buhling ait fait preuve d'une grande personnalité musicale, mais sa tenue au piano impressionne par son originalité : il se pâme aux passages de douceur, bondit aux tutti de l'orchestre, frissonne avec les trilles, court avec les traits et j'ai cru un

moment qu'il s'évanouirait pendant l'andante avec ses cheveux dénoués sur les épaules. Car Mr. Buhling a plus de cheveux que n'importe quel virtuose, sinon plus de talent. Les milliers de spectateurs rassemblés au Queen's hall parurent transportés par la dramatisation du vieux *Concerto*.

La Royal Choral Society, délaissant un peu l'ancêtre Haendel nous convia à une audition du *Kingdom* de Edward Elgar. Cet oratorio qui contient d'assez beaux chœurs heureusement nuancés, n'a ni l'intérêt, ni la valeur du *Dream of Gerontius*. Miss Gleeson-White fut particulièrement applaudie dans la *Meditation* de la seconde partie, une des pages les mieux venues de la partition. Peut-être aurait-on pu souhaiter un peu plus de cohésion et de délicatesse dans l'exécution générale du *Kingdom*. Ni cette œuvre ni son interprétation ne transportèrent les auditeurs hors des affligeantes et immenses laideurs du Royal Albert hall.



QUELQUES OPINIONS DISCUTABLES.

Dr. Emil Reich, dans ses conférences, prouve hebdomadairement qu'il est le moins modeste des hommes. Son savoir, croit-il, embrasse tous sujets, politiques, religieux, littéraires ou moraux. Quand il s'attaque à la musique, ce critique universel devient intransigeant avec la plus pompeuse autorité ; il n'accumule point les arguments, mais s'affirme lui-même, tout spécialement désigné pour apporter la bonne parole et discourir, en connaissance de cause, mieux que quiconque sur les maîtres de la musique classique et moderne. Beethoven, Wagner, Richard Strauss tombent tour à tour sous ses coups. Du moins l'imagine-t-il, lourd, incorrigible et naïf.

Ses peu convaincantes raisons sont, en outre, assez difficiles à suivre. Qu'il nous suffise de savoir comme il le déclare que « Beethoven est en train de moisir rapidement », que « Wagner nous prend par les nerfs et non par le cœur avec ses personnages sans réelles qualités dramatiques » et que « Strauss est le plus clair symptôme du socialisme allemand en musique. » Remer-

cions les Dieux que, la semaine prochaine Dr. Reich prêche sur la *Théologie ancienne et moderne* — simplement.

Un nouveau livre vient de paraître écrit par Mr. Frederick Niecks, professeur à l'Université d'Edinburgh autour de « la Musique à programme ».

Que Mr. Niecks possède des lumières particulières, une écrasante documentation et les qualités impartiales du véritable historien, on n'en doutera pas une minute, en feuilletant son épais volume, où l'on peut voir l'historique de la musique à programme depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, depuis les *Cris de Paris* de Jannequin jusqu'aux dernières productions de l'école allemande moderne.

Nous y lisons de curieuses descriptions d'une des premières pièces de William Byrd composée vers l'an 1565, ayant pour sujet une bataille, naturellement dont les différentes phases sont marquées de commentaires explicatifs simples et se terminant par une marche triomphale, le prototype en somme de la bruyante ouverture MDCCCXII de Tchaïkowsky. Ces sujets bibliques, paraît-il, étaient fort en honneur à cette époque si l'on en juge par les élucubrations plutôt ambitieuses de Johann Kuhnau auteur de Sonates pour le clavecin intitulées *La lutte entre Goliath et David, le Mariage de Jacob, Gédéon, le Sauveur d'Israel, la Tombe de Jacob*, pièces à prétentions descriptives s'il en fut, accompagnées heureusement de notices, ancêtres malgré tout — quoique ne rappelant que de loin leur complexité — de *Don Quixote* et de *Zarathustra*, et dont Richard Strauss doit sourire avec attendrissement.

Mr. F. Niecks conclut, et c'est son droit : « Pour moi, du moins il est clair et certain que toute bonne musique contient un sujet, un programme, au sens le plus élastique du terme. N'est-ce pas l'humanité cachée derrière la technique qui distingue les fugues et canons de Bach de ceux de Klengel? Pourquoi Beethoven nous émeut-il si profondément?... Sans doute, toute forme d'art doit être belle, mais l'artiste dont les productions ne sont que formes et formules laissera toujours l'auditeur froid. Comprenons le bien, la musique à programme est la seule vraie et haute musique... » Cependant Mr. Niecks ne s'estime pas satisfait de l'actuel état de la musique. Certes

juge-t-il que de nos jours, la technique a atteint un point extrême de perfection, mais « nous allons bientôt nous trouver face à face avec la faillite; la route sur laquelle nous marchons est sans but comme sans ressources. L'heure critique va sonner car la complexité et le sensationnalisme deviennent impossibles. Nous sommes mûrs pour une révolution musicale, une révolution qui nous donnera de la simplicité, de la spontanéité, des productions saines et par dessus tout, de la beauté — une beauté naturelle, gracieuse et persuasive...»

Comment concilier toutes ces théories et tous ces termes contradictoires ? Mr. Niecks, malheureusement ne nous en fournit pas le moyen, ni des exemples de cette musique idéale que notre époque, selon lui, demande. J'imagine d'ailleurs que, pendant longtemps encore, les amateurs se contenteront, chacun selon son goût, de la grâce de Mozart, de la fierté de Beethoven, du romantisme de Wagner, de la noblesse de d'Indy, de la littérature de Strauss, de l'impressionisme de Debussy, de la sensiblerie de Puccini, pour ne citer que ceux-là.

.

La question toujours actuelle « L'Angleterre est-elle un pays musical ? » vient d'être discutée à nouveau par Mr. Landon Ronald. Ce conférencier ne craint pas d'affirmer que « le goût ordinaire du public anglais est bien inférieur à celui des pays continentaux où des *musical comedies* et *ballad Concerts* ne seraient jamais tolérés » (juste appréciation), et que « la manie subsiste à Londres de mépriser sans examen toute musique anglaise sérieuse et de s'engouer pour tout chanteur, virtuose ou compositeur d'origine étrangère. » Mais Mr. Ronald s'égare quand il déclare que le public anglais est le plus intelligent quand même, des publics ; le plus studieux et désireux de s'instruire, soit, mais voilà tout. Et de quel éclectisme déroutant !

Comment ne pas admirer en effet un auditoire qui approuve une mode nouvelle, celle des *Gramophone Concerts* où l'on entend les voix de Melba, de Caruso, de Battistini, fidèlement reproduites ? Le fait que ces instruments, très perfectionnés donnent l'illusion de la réalité n'excuse point de façon valable ces séances bien modernes dont l'adresse seule d'un inventeur peut s'honorer. Que si Mme Melba obtient plus d'argent et moins

de fatigue en chantant dans un entonnoir de métal, cela ne nous regarde pas..... A quand un concert dirigé par Nikisch de gramophones et de pianolas ? Plaisante perspective.



THEATRES.

La musique des pantomines de Drury Lane ne brille généralement pas par sa valeur intrinsèque. *Sindbad* donne à M. Fragon l'occasion d'intercaler quelques unes de ses chansons déplorablement sentimentales si « plaisantes » et les parties de ballet étonnent par leur banalité. Un seul moment, au cours de cette longue représentation, amuse, une déformation ingénieuse, parodie sans irrespect et sans lourdeur de certaines pages du deuxième acte de *Siegfried*. Le jeune prince combat le monstre qui garde les trésors sur les thèmes de *Siegfried*, du Dragon et de la Traversée du feu, ingénieusement. Et, quand, le dragon vaincu, le changement à vue découvre une foule de jeunes dames vêtues de pierreries, l'enchaînement des passages wagnériens à une entrée de ballet sur un rythme de mazurka ne manque pas de saveur.

Au His Majesty's théâtre, la partition composée par Mr. Raymond Roze pour *Antony and Cleopatra* reste indélébilement wagnérienne, sans que la reine d'Egypte en paraisse surprise. Quelques danses d'esclaves avec instruments antiques ou soi-disant tels sonnent agréablement tandis qu'un jeune soprano nègre drapé de blanc chante une mélodie assez charmante, quelque *coon song* de la période ! Le leit-motiv qui accompagne Mr. Beerbohm Tree toutes les fois qu'il songe à *Cleopatra* est somptueux et troublant comme *Cleopatra* elle-même — Miss Constance Collier. Quant à la pièce, d'ailleurs admirablement montée et mise en scène, avec une magnificence qui la pare, mon Dieu, mon Dieu, si elle n'était pas signée Shakspeare !.....

X. MARCEL BOULESTIN.





CHRONIQUE TCHÈQUE



ÉSIREUX de tirer au clair de la façon la plus définitive possible la question de l'origine de la *Symphonie du Nouveau-Monde*, j'ai posé aux fils de Dvorak, dans une lettre du 25 février, le questionnaire suivant :

« Je viens vous demander de répondre le plus vite possible aux questions suivantes *avec une extrême précision sinon catégoriquement par oui ou par non* ».

- A. 1. M. votre père, notre regretté maître, avait-il oui ou non utilisé des *airs nègres* dans sa *Symphonie du Nouveau Monde* ?
2. Si oui, les a-t-il utilisés tels quels ou modifiés à sa façon ?
3. Si oui, les a-t-il utilisés partout, dans toutes les parties de la symphonie ou seulement dans telle ou telle ?
4. Si oui, prière d'indiquer quels sont ces motifs ?
- B. 5. A-t-il utilisé pour cette symphonie des *chorals bretons* ?
6. A-t-il utilisé des « mélodies populaires russes » ?
7. Connaisait-il et consultait-il des recueils de mélodies populaires de Balakirew ?
8. Ou de Rimsky-Korsakof ?
9. Ou de Moussorgski ?
10. Ou de Bourgault-Ducoudray ?
11. Avait-il lu un auteur français du nom de la Villemarqué ?

J'ai reçu sous pli recommandé la réponse suivante datée de Prague le 12 mars, et dont je suis prêt à déposer l'original tchèque au S. I. M. à la disposition de toute personne qui en voudrait vérifier la traduction.

Monsieur,

« En vous remerciant bien cordialement pour la défense de notre père que vous avez prise, c'est avec plaisir que nous répondons à votre lettre. Aux questions que vous nous avez posées, nous commencerons par répondre à celles numérotées de 5 à 11, et notre réponse est un bref et catégorique NON. D'airs et chorals bretons notre père n'avait même pas idée. Soutenir que notre père aurait pu mettre à contribution Balakirew, Rimsky-Korsakof, Moussorgski est une absurdité. Il connaissait l'existence de ces auteurs, mais certes ne s'occupait pas de leurs compositions. Qui d'ailleurs connaît ses propres compositions à lui sourira certainement à la seule supposition qu'il ait eu besoin d'emprunter quoi que ce fût à ces Maîtres.

Qu'il ait seulement su l'existence de noms tels que Ducoudray ou Villemasqué (sic), c'est *absolument non* ; nous ne devrions même pas avoir besoin de le faire observer. Notre père n'a rien tiré des chants populaires russes et il ne s'en est même jamais occupé : la simple logique donne qu'il aurait déjà composé dans cet esprit là antérieurement, sans attendre l'Amérique où ont été composées comme chacun sait et la Symphonie d'Amérique et quantité d'autres œuvres classées partout ailleurs qu'en France.

« Et maintenant venons-en aux réponses aux questions numérotées 1-4. En Amérique, les airs nègres qui sont pleins de particularités mélodiques, ont intéressé notre père ; il les a étudiés et a dressé la gamme selon laquelle ils sont formés. Mais les passages de la symphonie et d'autres œuvres de cette période américaine, dont on prétend qu'ils ont été pris à des airs nègres, sont l'absolue propriété de l'esprit de notre père et ont été seulement influencés par les mélodies nègres. De même que dans ses compositions il ne s'est jamais servi des chants slaves, mais que étant slave, il créait ce que son cœur lui dictait, toutes les œuvres de cette période américaine (donc aussi la symphonie en question) sont répondantes de l'origine slave (1) et c'est ce que toute personne qui a le moindre sentiment proclamera. Qui ne reconnaîtra pas la nostalgie dans le *Largo* de cette symphonie ? La phrase secondaire de la première partie, le premier thème du *scherzo*, le début de la dernière partie et peut-être encore ce chant du *largo*, qui donne une certaine impression du chant gémissant des nègres, ne sont qu'influencés par ce chant-là et déterminés par le dépaysement et l'influence du climat étranger.

« Nous serions heureux si ces lignes contribuaient à élucider la question. Nous vous prions d'agréer, Monsieur, nos plus sincères remerciements pour l'intérêt que vous témoignez au bien de la chose et soyez assuré de notre accord avec votre manière de voir.

Vos dévoués :

(signé) ANTONIN et OTAKAR, fils d'ANTONIN DVORAK.

(1) Mot à mot : *sont instituées du sang slave*.

Et maintenant qu'on me permette encore quelques citations tout à fait impersonnelles d'autres lettres reçues de Prague à cette occasion. Les plus intéressantes me sont venues de M. Miloslav Rybák que je tiens à remercier tout particulièrement ici. Elles complètent à merveille la physionomie de Dvorak dans le sens que mes précédentes chroniques ont indiqué et qui est celui familier à toutes personnes l'ayant connu.

« Je crois que Dvorak eût été pas mal surpris en apprenant qu'on lui imputait la lecture d'auteurs français. Il ne se souciait que de composer et de la vie rustique, de ses pigeons avant tout. Parmi les lettres que l'on connaît de lui, il y en a une d'Amérique à un curé qui l'avait invité pour l'été à la campagne... Il mettait un âne à la disposition de la famille... Ç'avait été l'argument décisif : Quel plaisir ce sera pour mes enfants et pour moi-même... »

Quant aux lectures de Dvorak :

« Je sais aussi par M. Schwerik, jadis correspondant musical de la *Zeit* de Vienne, qu'ayant une fois rencontré Dvorak au Vaclavke namesti et lui ayant demandé ce qu'il faisait, celui-ci tira de sa poche une mauvaise brochure intitulée : *les Héros de l'Esprit humain*, et il lui dit : « Vous voyez ! je m'instruis ! » Le livret en question est un petit recueil de biographies de personnages célèbres : Galilée, Kopernick, etc., pour garçons de 15 à 16 ans Dvorak n'avait aucune instruction autre que celle de l'école primaire rurale. Tout le reste de sa vie appartient à sa musique...

Suit une grande page sur la difficulté de classer les différentes mélodies slaves, leur incompatibilité avec des airs bretons, etc. Puis :

« Dvorak était trop peu érudit pour connaître les livres cités, et tout élément non tchèque, je ne dis pas même slave, devait répugner à son individualité musicale. Enfin il *produisait trop vite pour pouvoir chercher des mélodies dans des livres* et il n'en avait sûrement pas besoin. Il entendait toute son orchestration dès les premières esquisses. J'ai vu celle de la *Symphonie du Nouveau Monde*. Sur deux feuilles de papier la symphonie est déjà toute entière, d'un jet, sur deux portées. Et déjà l'orchestration est si bien indiquée sous chaque accord que même si la symphonie n'avait pas été écrite il serait presque possible d'en reconstituer le plan complet d'après cela ».

Toutes ces lettres insistent sur le tchèquisme de la symphonie en question. L'accord est unanime :

« Jamais Dvorak n'a été mieux tchèque... Il est du reste très difficile à un étranger de distinguer les mélodies des diverses nations slaves. Je parie que si on soumettait à ce Monsieur le chœur du dernier acte de Sainte-Ludmila : *Gospodine pomiluj ny*, il le déclarerait catégoriquement une chose russe. Or, rien ne ressemble davantage aux chœurs des Frères Moraves familiers à chacun d'ici. Dans la *Symphonie du Nouveau Monde* on sent le paysan tchèque confronté au tohu-bohu de la fiévreuse vie moderne des grandes villes. Mais pour comprendre la base psychologique de cette symphonie il faut connaître un peu notre peuple. Fait analogue : Vous connaissez son *Requiem* : le texte est bien certainement ce qu'il y a de plus...international au monde. Eh bien, toute la musique en est excellemment tchèque : elle exprime exactement ce qu'éprouve un paysan de Bohême pendant la messe pour les défunts... »

Et ceci encore

« Il y a aussi la question du *tempo*. A-t-on entendu une *bonne* exécution ? Car avec Dvorak il est de première importance de connaître ses *tempo*, que les suscriptions dans la partition ne donnent jamais bien à qui ne sait pas les rythmes tchèques... Vous vous souvenez de cette dame X à B... qui prétendait que les *Danses slaves* étaient très ennuyeuses. Puis nous les avons jouées ensemble et elle déclare : « Evidemment c'est autre chose ; mais il faudrait distribuer avec chaque cahier un Tchèque qui y mette son sentiment national. » Je me suis toujours souvenu de ce jugement d'une musicienne étrangère. »

Le résumé de toutes ces lettres est en définitive :

1° La *Symphonie du Nouveau Monde* exprime l'état d'âme d'un Tchèque sans culture en Amérique, état d'âme nostalgique et plein de reminiscences de la patrie d'une part, d'autre part stupéfait du brouhaha de la nouvelle vie...

2° Ce Tchèque sans culture est profondément musicien et sait admirablement son métier : il s'intéresse aux seules traces de musique qu'il rencontre dans les campagnes du Nouveau Monde, soit aux airs nègres. Sans être jamais copiés, adaptés ou imités, ces airs nègres déteignent légèrement sur deux ou trois passages de la symphonie sans détriment de son caractère tchèque.

3° La symphonie jaillit de cette tête géniale et inculte, d'un bloc, en une fois comme presque toutes ses autres compositions sauf les opéras, sans être stimulée par aucun adjuvant étranger, consultation d'auteurs, citations, lectures, etc., comme c'était le cas chez Brahms par exemple.

4° Le tchèquisme exaspéré par la nostalgie de cette œuvre

est tel que la nation à l'unanimité s'y reconnaît, depuis les sages et les docteurs jusqu'au plus infime peuple.

Il est extrêmement dommage que des œuvres étrangères de cette importance soient présentées de but en blanc à quel public que ce soit sans une connaissance exacte des conditions où elle s'est produite, et il est encore plus dommage qu'elles soient jugées au pied levé sur des renseignements qui déroutent l'impression. Il y a une question d'adaptation de l'œuvre au milieu ou plutôt de *familiarisation* (pardon du barbarisme) du public avec l'œuvre qui ne se résout qu'avec le temps. C'est très lentement que je vois l'étranger se rendre compte de la vraie valeur de César Franck. Et la seule fois où à ma connaissance le public de Prague sortit de sa réserve habituelle à l'égard des œuvres nouvelles qui lui viennent de France ou de Russie, ce fut pour huer l'*Espana* de Chabrier qu'il trouva d'une indécence révoltante et digne du café-concert. Je pourrais citer des premières autorités musicales d'Allemagne des jugements extraordinaires sur Franck et d'Indy. A quoi bon ? Souvenez-vous seulement de Hanslick sur Wagner et Bruckner. Et par mon expérience personnelle j'ai été amené à me méfier extraordinairement des premières impressions.

WILLIAM RITTER.





VARIÉTÉS

L'INVENTAIRE DU FONDS MUSICAL DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE

Tous nos lecteurs connaissent au moins de nom les admirables collections de musique ancienne qui se trouvent au Conservatoire et à la Bibliothèque nationale, et dont la France a droit d'être fière. Depuis plusieurs années le chiffre des volumes de musique, conservés rue de Richelieu a dépassé trois cent mille ; à la rue Bergère, l'opiniâtreté de M. Weckerlin n'a cessé depuis quarante ans d'accumuler les œuvres les plus rares ; et, bien qu'en ces derniers temps le manque de crédits nous ait, en France, interdit de lutter contre des nations plus favorisées, on peut dire que les séries musicales de nos deux grandes bibliothèques parisiennes conserveront pendant longtemps encore le rang qu'elles tiennent en Europe.

Malheureusement ces trésors sont d'un accès difficile au public. Dans aucun de ces dépôts, il n'existe d'inventaire que le chercheur puisse librement consulter. Parfois même un classement défectueux rend impossible tout travail méthodique et certain. Ceci est le cas pour le Conservatoire, véritable jardin des Hespérides, dans lequel l'érudition n'ose guère s'aventurer. Le lecteur est donc réduit à procéder le plus souvent par des sondages habiles, des explorations longues et hasardées, sans pouvoir cependant parvenir à un résultat bibliographique satisfaisant.

Cet état de choses lamentable va se modifier prochainement. La Bibliothèque nationale a décidé l'impression d'un inventaire du fonds de musique ancienne conservé au département des imprimés sous la côte *Vm*. Il y a deux ans, l'éminent admi-

nistrateur général Henry Marcel a chargé M. Ecorcheville de ce classement, qui se trouve aujourd'hui suffisamment avancé pour permettre de songer à sa publication. Enfin l'Académie des Beaux-Arts a bien voulu s'intéresser à cette œuvre et en assurer la réalisation matérielle. L'Institut vient de prélever, sur le legs Hubert Debrousse une première somme qui couvrira les frais de l'établissement de cet ouvrage.

Le catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale sera alphabétique, il comprendra toutes les œuvres de musique théorique et pratique, en partitions et parties et tablatures imprimées manuscrites, qui se trouvent au département des imprimés. Il s'arrêtera en 1750, cette date coïncidant avec une époque de l'histoire musicale, et formant une limite naturelle dans un travail de ce genre. Tous les mss. qui ne sont point manifestement la copie d'ouvrages imprimés feront l'objet d'un dépouillement thématique, qui permettra dans la suite l'identification d'un très grand nombre d'œuvres anonymes et contribuera au projet de bibliographie musicale universelle que la S. I. M. espère bien réaliser un jour.



DÉCORATION

M. Fendall Pegram, l'excellent baryton et professeur de chant américain, vient de recevoir les palmes académiques de M. le ministre des Beaux-Arts. Son talent et son enseignement si consciencieux lui ont mérité cette distinction artistique.



QUELQUES ÉLOGES

Ce communiqué a été déposé aux bureaux du *Mercure Musical*. Nous serions impardonnables de n'en point faire part à nos lecteurs, et nous regretterons seulement la modestie de l'auteur de ce petit morceau, qui n'a pas voulu y mettre sa signature.

Le grand Concert que le célèbre violoniste Kneisel a donné à la salle Erard s'est transformé en une admirable apothéose rendue au génie de l'artiste, qui comme Hercule, le plus célèbre des héros de la Mythologie, a enlevé les pommes d'or du jardin des Hespérides.

[Cette haute comparaison s'impose à nous quand on parle de Kneisel, ce digne et noble roi du violon dont l'âme multiple et surnaturelle nous est transmise par la correspondance uni-

forme et miraculeuse qui existe lui et le jeu étrange et endiablé de son archet qui entre ses mains devient une baguette magique avec laquelle une fée opère ses enchantements.

L'immense virtuosité de l'artiste se double d'un charme sublime qui a je ne sais quoi de « Céleste ». Est-il besoin de parler de l'exécution ? Je me contente de dire que même aux sons harmoniques naturels et aux quarts que tous les violonistes exécutent admettons bien ou très bien, il leur donne de son âme je ne sais quoi de sublime.

Les quintes et les octaves sont encore possibles, mais les tierces et les doubles tierces sont très rares et alors médiocrement exécutées par les violonistes ; pour notre héros ces tierces et doubles tierces sont autant de sons naturels et les difficultés sont savamment et admirablement dispersées. Son mécanisme est vraiment extraordinaire et sa maëstria est incomparable. Il exécute en se jouant les arpèges, les trilles, les staccato à doubles tierces, les pizzicato de la main gauche et de la main droite, avec une agilité inouïe et une parfaite égalité des sons harmoniques. Dans les morceaux de Paganini et surtout dans les thèmes les sons ont été merveilleusement harmoniques et dans la plus haute position sur la quatrième corde ont été exécutés avec une puissance et une expression qu'on n'a jamais entendus. Dans les sons effleurés le maître a une vivacité surprenante qui met en extase tous les grands violonistes qui après se demandent étonnés comment est-il possible qu'il fait ressortir des notes et des sons qui n'existent pas en réalité.

Et pour finir disons que tout violon qu'il touche a de nouveaux sons infiniment mélodieux comme le géant Antée qui reprenait de nouvelles forces chaque fois qu'il touchait la terre.



SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE RESULTATS DES CONCOURS POUR L'ANNÉE 1906

I. *PIÈCE SYMPHONIQUE*. — Jury : MM. Massenet, président ; Enesco, Ganaye, Gédalge, Aymé Kunc, Mouquet, Max d'Ollone, Taffanel, Paul Vidal, Anselme Vinée. Prix de 500 francs offert par *M. le Ministre des Beaux-Arts*, décerné

à M. FLORENT SCHMITT. Mentions aux auteurs des œuvres ayant pour devise : *P. H. E. M.* et *Pax*.

II. *SONATE* pour piano. — Jury : MM. Gabriel Fauré, président ; de Bériot, Ermend Bonnal, Diemer, Galeotti, Albert Roussel, Fl. Schmitt, G. Sporck, Wiernsberger, Wormser Prix de 500 francs (*Fondation Pleyel-Wolff-Lyon*). décerné à M. THIRION. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : N° 56.

III. *TANTUM ERGO*, pour ténor solo et chœur à 3 voix (soprano, ténor et basse sans division) avec accompagnement d'orgue, de harpe, de violon et de contre-basse. — Jury : MM. Lenepveu, président ; Bellenot, Letorey, Pierre Kunc, Ch. Malherbe, Michelot, Planchet, Richelot, Marcel Rousseau, Tournemire. Prix Samuel Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau. Exceptionnellement et avec l'assentiment de la donatrice, ce prix a été divisé en trois mentions primées de 100 francs chacune, aux auteurs des œuvres ayant pour devise : *L'homme n'est que la pensée qu'il a.* — *Veni.* — *Roma.*

IV. *CHŒUR A 4 VOIX* pour voix mixtes avec accompagnement de piano. — Jury : M. Ch. Lefebvre, président ; Mme Hélène Fleury-Roy, MM. Eymieu, G. Caussade, Glandaz, Lavignac, de St-Quentin, Rougnon, Ternisien. Prix de 300 francs offert par M. Glandaz, partagé entre : M. RAYMOND SAURAT et M. ACHILLE PHILIP. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Iris*.

V. *PIÈCE D'ORGUE* avec accompagnement de quintette à cordes et trois cors. — Jury : MM. Dubois, président d'honneur ; Al. Guilmant, président ; Dallier, Emmanuel, E. Gigout, G. Jacob, Lacroix, Letocart, Mulet, Perilhou, Ch. Quef, L. Viern. Prix de 200 francs offert par la *Société*, décerné à M. PAUL FAUCHET. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise *In Pace*.

Les Auteurs ayant obtenu des Mentions sont priés de vouloir bien se faire connaître, s'ils désirent que leur nom figure à l'Annuaire de la Société.



STUTTGART

M^r Marcel Herwegh, est allé dernièrement se faire entendre à Stuttgart, à l'occasion du Jubilé (cinquantenaire de la fondation) du Conservatoire Royal de cette ville. M. Herwegh, disciple du professeur Edmond Singer (aujourd'hui directeur honoraire du Conservatoire), a joué le concerto de Beethoven avait tenu à donner cette marque de déférence à son maître vénéré. Le public allemand a suivi avec intérêt l'interprétation donné par notre collègue, de cette œuvre difficile.



PUBLICATIONS RÉCENTES

DE CAIX D'HERVELOIS : *Pièces de viole*, transcrites pour violoncelle avec réalisation de la basse chiffrée par Auguste Chapuis. Deux recueils. Paris, Durand et fils.

MARCELLO CAPRA : *Annuario generale del Musicista d'Italia*. Turin-Rome, Societa tipografico-editrice nazionale.

MARC ANTOINE CHARPENTIER : *La couronne de Fleurs*. Révision par H. Busser. Paris, Durand et fils.

JEAN HAUTSTONT : *Notation musicale autonome*. Paris, Imprimerie de l'école Estienne.

VINCENT D'INDY : *Deuxième quatuor*. Petite partition. Paris, Durand et fils.

PAUL LADMIRAULT : *Variations sur des airs de binou tricolorois*, pour piano à 4 mains. Paris, Demets.

E. LALO : *Scherzo* pour orchestre. Paris, Durand et fils.

MAURICE RAVEL : *Histoires Naturelles*. Chant et piano. Paris, Durand et fils.

RAOUL RICHTER : *Kunst und Philosophie bei Richard Wagner*. Leipzig. Quelle Meyer.

RICHARD WAGNER : *Lohengrin*. Prélude et Introduction au 3^e acte. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et C^{ie}, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la Société Internationale de Musique).



REVUE DES LIVRES ÉTRANGERS



AHRBUCH der Musikbibliothek Peters für 1906. (XIII Jharg.) herausgegeben von R. Schwartz (Peters 1907 in-4°). — Actes du Congrès de la Société internationale de musique, tenu à Bâle en septembre 1906. (Breitkopf 1907 in-8°.)

Nous n'avons pas en France d'institution comparable à cette bibliothèque fondée et dotée par le regretté directeur de la maison Péters (Dr Vogel), et administrée par notre collègue le docteur Rudolf Schwartz. Dans un bâtiment vaste et tranquille d'une rue morose de Leipzig, s'ouvre sur un jardinet la salle de lecture : une grande table verte, des sièges confortables, et aux murs d'admirables portraits authentiques des vieux maîtres. Gluck au clavecin se tourne brusquement vers le visiteur ; Sébastien Bach, les sourcils contractés, poursuit un rêve intérieur ; et Beethoven, tout barbouillé d'encre, se rend aussi laid que possible. Le service est prompt et discret ; le lecteur silencieux ; le bibliothécaire toujours prêt à rendre service.

C'est là que se concentrent depuis treize ans tout ce qui paraît d'intéressant dans la littérature musicale et musicologique du monde entier. Tous les périodiques, les ouvrages théoriques et pratiques, instruments de travail et d'information dont peut avoir besoin l'étudiant et l'érudit sont soigneusement rassemblés et inventoriés ; et bien souvent aussi tel livre rare, tel autographe signalé dans un catalogue de vente ou de librairie prend le chemin de la bibliothèque. Tous les ans le dr Schwartz publie un annuaire qui témoigne du bon ordre et de l'activité de l'institution confiée à ses soins. Le volume XIII qui vient de paraître contient comme les précédents un résumé bibliographique de toute la littérature musicale de l'année écoulée ; puis les études suivantes :

F. SPITTA. — *Les « Passions » de Schütz.*

H. RIETSCH. — *Le principe de la sélection dans l'art musical.*

- H. KRETZSCHMAR. — *L'esthétique de Robert Schumann.*
 — *L'importance de Chérubini et de ses opéras.*
 R. SCHWARTZ. — *A propos de Hassler.*
 — *Les madrigaux profanes de Palestrina.*

Enfin une petite statistique nous renseigne sur les goûts et les préférences des lecteurs de la bibliothèque. Cette fois le « *Quellen-Lexicon* » d'Eitner, et les œuvres théoriques de Wagner tiennent la tête sur la liste des livres demandés. Parmi la musique pratique on remarque bien entendu avant toute autre œuvre la *Salomé* de Strauss, suivie des drames wagnériens et aussitôt après de *Carmen*. De telles publications font honneur à l'Allemagne.

A côté de ce témoignage de l'initiative individuelle, il convient de placer la manifestation d'une entreprise avant tout collective je veux dire la publication des comptes rendus de ce deuxième congrès de la S. I. M., tenu à Bâle en septembre dernier, et qui, pour tous ceux que n'aveugle pas l'intérêt personnel, constitue une heureuse innovation. Il y a en effet quelque chose de changé dans les mœurs de la musicologie depuis qu'un millier de chercheurs dévoués aux intérêts de l'histoire musicale, s'est solidarisé, reconnaissant la nécessité du travail en commun. Cette S. I. M. que nous avons tous, il y a huit ans, considérée comme une entreprise de librairie germanique, est ainsi devenue par la force du dévouement collectif une véritable société savante, au sein de laquelle chacun conserve son indépendance et qui se dirige tout simplement par le jeu normal de sa propre activité. Le congrès de Bâle, dont il a été rendu compte en son temps, a marqué il faut l'espérer, la fin de cet isolement infécond dans lequel l'historien de la musique s'est si longtemps confiné, pour son plus grand dommage.

La publication des conférences, communications, vœux et projets présentés au cours de ces réunions internationales remplit 250 pages in-8°, et nous ne pouvons songer à en détailler ici les sommaires. Nous renvoyons à ce volume tous ceux de nos lecteurs qui sont soucieux de connaître l'état présent des sciences musicographiques en Europe.

J. E.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

SECTION DE PARIS



PARIS

La séance du 15 avril de la Section de Paris a eu lieu sous la présidence de M. Poirée, président.

Présents : MM. Poirée, Prod'homme, Ecorcheville, Aubry, Sautelet, van Waefelghem, Pirro, Teneo, Masson, Allix, de La Laurencie, Mutin, Legrand, de Lacerda, Mmes Gallet, Pereyra.

La démission de M. H. Radiguer est acceptée.

M. Allix, de Grenoble désormais fixé à Paris, est admis dans la Section

Candidatures : M. *Imbart de La Tour*, professeur d'esthétique lyrique au Conservatoire, présenté par MM. de La Laurencie et Prod'homme, (admis.)

M. *Knosp*, présenté par MM. Ecorcheville et Laloy (admis.)

M. Ecorcheville signale à l'attention de nos collègues un manuscrit français du début du XVIII^e siècle, conservé à la bibliothèque du Trinity Collège de Dublin sous la cote G. S. 10. 1177, et dont le titre est « *Traité de la musique moderne avec quelques remarques sur la musique ancienne* par A. D. V. 1702 » L'auteur de cet ouvrage est Alphonse des Vignolles, né au château d'Aubais en Languedoc en 1649 et mort en 1744 à Berlin où les persécutions contre les protestants l'avaient contraint de se réfugier. Des Vignolles avait étudié à Genève et à Londres; il n'était connu jusqu'à présent que comme un théologien érudit, auteur d'une volumineuse « *Chronologie de l'Histoire Sainte* », et membre distingué de la Société royale de Berlin.

Le ms. de Dublin nous le montre écrivain précis et avisé de la théorie musicale. Ce petit manuel manuscrit résume assez heureusement ce qu'un homme du monde instruit pouvait connaître de la doctrine des sons vers la fin du XVII^e siècle en France ; et sans doute plus d'un musicien n'en savait pas davantage, avant la venue de Rameau. La partie historique de l'ouvrage est la plus faible, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un érudit. Les sources habituelles de des Vignolles sont : Kircher, de la Voye, Sauveur, Loulié. L'« histoire » de Bonnet, citée plusieurs fois, montre que le ms. n'a pu être achevé avant 1715. Cet ouvrage méritait d'échapper à l'oubli.

M. Pierre Aubry fait ensuite une communication sur l'œuvre musicale des *troubadours français*. Il s'agissait de résumer un siècle et demi d'histoire musicale dans un exposé assez court. Aussi notre collègue, laissant de côté le point de vue purement historique, s'est-il attaché de préférence aux genres poétiques cultivés par les troubadours : la pastourelle, la chanson d'aube, la chanson à danser, la chanson religieuse et la chanson courtoise. M. Pierre Aubry, après avoir défini chacune de ces formes, en a fait entendre des exemples chantés par Mme Tracol, l'excellent professeur de la Schola Cantorum, et M. Sautelet, qui fut une fois de plus le dévoué collaborateur des réunions de la S. I. M. Nous notons que les interprètes, dédaigneux des traductions faciles, ont chanté le texte ancien des troubadours. Enfin M. R. de Castéra voulut bien accompagner au piano ces pièces qu'il a lui même harmonisées. (1)



PUBLICATIONS INTERNATIONALES

Sommaire des numéros d'avril.

BULLETIN MENSUEL :

Die Musikaesthetik der Deutschen Aufklaerung, par SCHERING,
 « *Master Alfonso* » (Ferrabosco), par P. ARKWRIGHT.
Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Haendels, par EINSTEIN.

(1) Ces mélodies archaïques viennent en effet de paraître avec accompagnement de piano et de harpe, par M. de Castéra chez l'éditeur Rouart. Nous rendrons compte prochainement de cette anthologie.

Comptes rendus et Revue des livres, articles de presse et conférences. Communications des sections.

Recueil trimestriel :

Iter Hispanicum, par PIERRE AUBRY.

Roland Lassus Beziehungen zu Frankreich, par A. SANDBERGER.

La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres des privilèges, par M. BRENET.

Wie entstehen Kirchengesaenge, par A. THURILNGS.

Das absolute Tonbewusstsein und die Musik, par O. ABRAHAM.

Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Musik, par V. LEDERER.

