

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 5 (neuvième année)

1^{er} Mars

1909

A l'Opéra.

Les journaux qui parlent de la « question de l'Opéra », laquelle reprend un caractère alarmant, ne voient pas les vraies causes de la crise que nous traversons.

D'un certain côté, on incrimine les personnes. Un commanditaire a écrit au ministre pour demander le départ de MM. Messenger et Broussan et la nomination d'un intérimaire en vue de la liquidation... L'assemblée du 26 lui a donné raison. Je ne vois pas en quoi cette mesure violente pourrait être salutaire.

Non, le mal n'est pas dans la présence de M. X... ou dans l'absence de M. Z... (En ce qui concerne l'administration proprement dite, une seule chose est à demander, à exiger même : un commissaire du gouvernement qui remplisse sa fonction et qui contrôle réellement l'Opéra, au lieu de lui demander des services pour une œuvre à côté.)

Le groupe parlementaire de l'art, présidé par M. Georges Berger, demande la régie directe par l'Etat. Soyez assuré que ce coup d'Etat serait inefficace !

Le mal est ailleurs. La *Revue musicale* est en mesure de le faire toucher du doigt au public, en publiant des statistiques précises.

Deux faits essentiels méritent toutes les réflexions.

Le premier, c'est que le public se détourne de plus en plus de l'ancien répertoire. Nous arrivons comme à un tournant où les « chefs-d'œuvre » qui régnèrent si longtemps sur la scène de l'Opéra ont épuisé leur crédit, et paraissent vieillis, usés, mûrs pour la retraite définitive. Des chanteurs exceptionnellement brillants pourraient sans doute leur conserver une apparence de jeunesse ; mais nous ne sommes plus au temps où on allait à l'Opéra pour entendre tel ou tel grand virtuose !

L'Opéra, pour ne pas être en déficit, doit faire, à chaque soirée, une recette minimum de 16.000 francs. Le *Faust* de Gounod allait jusqu'à 21 et 22.000 francs ! Or voici les recettes du dernier mois.

Opéra.

Recettes détaillées du 16 janvier au 15 février 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 janv. 1909	<i>Monna Vanna.</i>	H. Février.	9.431 50
18 —	<i>Monna Vanna.</i>	H. Février.	12.294 45
20 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	13.060 73
22 —	<i>Monna Vanna. — L'Etoile.</i>	H. Février. — C. Erlanger.	14.304 25
23 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	9.860 »
24 —	(Gala franco-italien) <i>La Vestale.</i>	Spontini.	75.345 »
25 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.768 95
27 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns.	13.410 39
29 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	16.758 25
30 —	<i>Monna Vanna. — L'Etoile.</i>	H. Février. — C. Erlanger.	8.769 50
1 ^{er} février	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.468 95
3 —	<i>Rigoletto. — L'Etoile.</i>	Verdi. — L. Delibes.	9.949 89
5 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	14.089 79
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.565 50
8 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	14.010 45
10 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	13.700 39
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	13 383 33
13 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	11.861 »
15 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	16.470 45

Ces chiffres sont d'une éloquence lamentable !

Le second fait est indiqué dans cette statistique : c'est l'insuffisance des compositeurs contemporains, sauf un ou deux noms, à créer un nouveau répertoire normalement productif. La représentation de *Monna Vanna* fut une erreur, et elle devient une manière de symbole.

Le remède ? Il est difficile à trouver. Cette pénurie de grands chanteurs et de grands compositeurs a des causes profondes et en grande partie insaisissables.

Comme compensation à ce tableau noir, voici les recettes de l'Opéra-Comique dans la même période. Elle sont très satisfaisantes. Mais, là aussi, on peut constater le crépuscule de certains dieux. *Mignon* est en baisse visible ; elle a d'ailleurs de quoi se consoler dans les souvenirs de sa longue carrière ; les *Noces de Jeannette* ne suffisent plus à attirer la foule, et le délicieux *Barbier de Séville* se tait pour quelque temps...

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 janvier au 15 février 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 janv. 1909	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.884 16
17 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.322 50
— soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.763 50
18 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.514 50
19 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.657 »
20 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.622 »
21 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.670 »
22 (repr ⁿ -pop.)	<i>Sapho.</i>	Massenet.	1.631 50
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.876 50
24 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.173 50
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.689 50
25 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.567 50
26 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	6.739 50
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.050 »
28 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	5.365 »
— soirée.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	9.546 50
29 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.110 50
30 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	9.816 66
31 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i>	Massenet. — R. La-	
	<i>La Habanera.</i>	parra.	9.185 »
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.803 50
1 ^{er} févr. 1909	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.548 »
2 —	<i>Sapho.</i>	Messager.	7.958 »
3 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.216 50
4 — matin.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	3.456 »
— soirée.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	9.506 50
5 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	6.723 »
6 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	9.845 50
7 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.144 »
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.207 50
8 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i>		
	<i>Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet.—V.Massé.	4.592 »
9 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.894 »
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.347 50
11 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	3.375 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.826 50
12 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.091 »
13 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.669 16
14 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.715 50
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.977 50
15 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i>		
	<i>Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet.—V.Massé.	4.479 50





Que nous réserve l'évolution de la musique contemporaine ? Il faut patienter. Le commanditaire apportant ou refusant la forte somme est moins important que le compositeur qui apporterait un vrai chef-d'œuvre, ou l'artiste qui serait doué d'une voix admirable...

Questions de rythme : la diérèse.

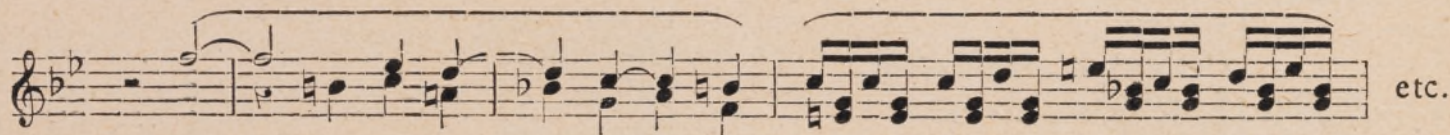
NOTES SUR LES SONATES DE BEETHOVEN.

Je vois avec plaisir qu'une « revision de l'édition des œuvres de Beethoven » figure au programme d'un congrès musical qui doit avoir lieu prochainement à Vienne. Un tel travail a deux objets : l'établissement exact du texte, mais aussi et surtout — en ce qui concerne les œuvres pour piano — l'indication du rythme correct. Nous n'avons pas encore, dans notre enseignement officiel, une terminologie précise et rationnelle pour l'analyse rythmique du discours musical ; dans la pratique même subsistent des erreurs assez fâcheuses.

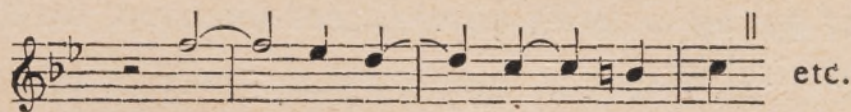
J'ai sous les yeux la dernière édition de quelques sonates de Beethoven par un excellent musicien, M. Georges Sporck. Je regrette de me trouver en désaccord avec lui sur quelques points importants. Il a mille fois raison de dire, dans une *Préface*, que « trop d'élèves ne voient dans l'interprétation d'une œuvre que la note à faire ». J'expliquerai ainsi, pour ce qui regarde le rythme, cette juste observation :

Un *allegro*, un *andante*, un *scherzo*, etc..., de Beethoven ressemblent à un discours qui serait écrit en vers inégaux. Le bon exécutant est celui qui reconnaît l'étendue exacte des phrases, celle de chaque vers, celle des hémistiches, et qui, en sachant bien placer les césures, les virgules, les points, se rend compte à la fois de la distinction et de l'enchaînement des parties de l'ensemble. Le bon éditeur est celui qui facilite la tâche de l'exécutant en marquant les divisions du rythme par des procédés visibles. Il est chargé de la ponctuation, si l'on peut dire du texte musical. Pour la marquer, il a deux moyens : la *diérèse* ou division. ( au lieu de  ou  au lieu de , etc...) et le *legato*. Voici quelques exemples, pour la restitution desquels (telle que je la comprends) je ne ferai intervenir aucune théorie antique et me bornerai à faire appel au sens musical.

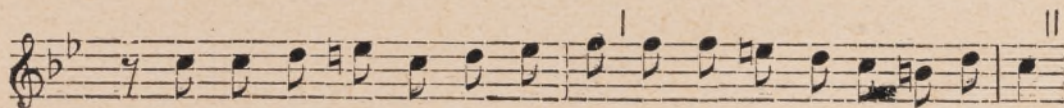
Je prends la charmante sonate op. 22, si vive et si brillante d'allégresse. M. Georges Sporck édite ainsi :



Le *legato* indiquant les groupes rythmiques ne me paraît pas bien placé ; finissant avec le si ♯, il fait un non-sens (reproduit de l'édition Winkler et Köhler) ; de plus, pour la clarté du texte, je n'hésiterais pas, si j'étais éditeur, à employer une diérèse. L'ossature mélodique du premier vers est celle ci :



Le vers suivant commence ainsi :



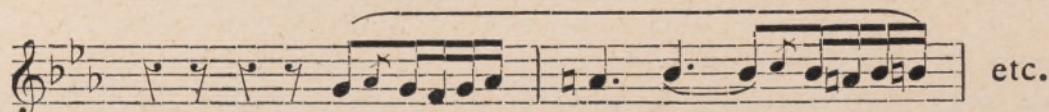
Il faut donc présenter le rythme en distinguant les vers musicaux et leurs hémistiches :



Remarquez que la diérèse qui vaut pour une voix ne doit pas être nécessairement introduite dans toutes les autres. Chaque partie conserve son rythme propre.

La même observation trouverait plusieurs fois sa place dans la suite de cette sonate. Ce qui est bizarre, c'est que les éditeurs pratiquent *quelquefois* la diérèse ; pour être logiques, ils devraient l'employer partout où elle est nécessaire.

Dans l'*adagio* de la même sonate (même édition) je lis :



Je ne vois là aucune construction rythmique.

En beaucoup de cas, certainement, il y a plusieurs façons de comprendre le rythme d'une phrase. Encore faut-il en avoir une...

Cet *adagio molt' espressivo* est une sorte de thrène, un chant de deuil, d'un accent profond. Le *sol* ♩ — temps fort — sur lequel on fait commencer la phrase et qu'on rattache au groupe suivant, doit être détaché, mis en dehors et à part. (Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur la même formule reparaissant dans la suite de la phrase.) Une telle note de début est ce qu'on appelle, dans la terminologie classique, un *épiphonème*, c'est-à-dire une exclamation, analogue ici à celle que l'on trouve au début de certains vers. Victor Hugo dit :

— Oh ! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur ?
— Oh ! combien de marins, combien de capitaines,
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !...

Et Ronsard, en parlant de la rose :

Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las ! las ! ses beautés laissé choir !

Et Corneille :

Quoi ! vous vous arrêtez au songe d'une femme ?...

Et Musset :

Ah ! J'oserais parler si je croyais bien dire !

Le discours musical (j'emploie ce mot de *discours* à dessein) a parfois une allure identique. Je laisse donc en dehors — en la séparant par l'équivalent d'un

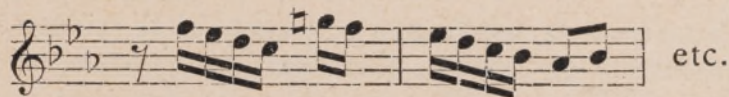
point à la fin d'une phrase — cette note *sol*, et je considère la période qui commence aussitôt après comme débutant par une anacrouse (c'est-à-dire par un *levé*, sur un temps faible). Remarquez que cette interprétation change complètement l'expression de l'ensemble. En commençant la phrase par le *sol*, nous aurions une phrase solidement appuyée sur sa base et traduisant un sentiment de sérénité parfaite. En commençant par l'anacrouse, nous pouvons traduire une aspiration douloureuse. Je dirai donc :



La diérèse a une importance capitale. Dans le menuet de la même sonate, il y a une rentrée ainsi présentée par le même éditeur :



Ce texte me fait penser à un moulin à café dont on tournerait la manivelle avec des vitesses inégales. Les éditeurs ne paraissent pas voir qu'il y a là un badinage. L'ossature est, en simplifiant :



Le badinage consiste à placer cette formule (*fa, mi, ré, do*) tantôt sur le temps fort, tantôt à cheval sur le temps faible et le temps fort, en ayant l'air de tout brouiller, — pour mieux faire ressortir par voie de contraste la claire réapparition du thème principal. Je dirais donc :



Le petit trait horizontal ne figure ici que pour la clarté de l'analyse ; dans une édition, le legato et la diérèse suffiraient.

JULES COMBARIEU.

Certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures

(DEGRÉ SUPÉRIEUR)

Au dernier examen, ont été donnés les sujets de composition suivants :

I. — *Rédaction sur une question d'enseignement ou d'art musical.* — Schumann est l'un des noms les plus considérables de l'histoire de la musique. Ses principaux « lieder » sont portés au programme des œuvres que les candidats doivent avoir plus particulièrement étudiées.

Répondre aussi brièvement et aussi nettement que possible aux trois questions suivantes :

1^o Quels sont les sentiments que Schumann a su exprimer avec le plus de bonheur ?

2^o Si l'on compare à ce point de vue les « lieder » de Schumann avec des mélodies d'auteurs français, n'est-on pas frappé de certaines différences très importantes ?

3^o Quel est le rôle que Schumann attribue au piano dans la composition de ses lieder ? — Montrer que l'intérêt musical de ses œuvres ne réside pas uniquement (ni même quelquefois principalement) dans la partie vocale.

II. — *Solfège :*

Très lent (106 = )



Suivent d'autres sujets d'épreuve dont nous nous occuperons dans notre prochain numéro, celui-ci étant suffisamment chargé de musique.

Dans la leçon de solfège on a, selon l'usage, accumulé les difficultés et les pièges. Cela rappelle un peu la composition en orthographe donnée en 1855 à de futurs instituteurs : *Quelles que soient depuis quelque dix ans les négligences, de mes gardes-chasse, etc...* Parmi nos chanteurs d'opéra comique, combien y en a-t-il qui pourraient, sans catastrophes, se tirer d'une telle épreuve ? (Je parle du solfège et non de l'orthographe.)

A ce propos, nous ne saurions demander avec trop d'insistance qu'une épreuve de solfège fût imposée à tous les élèves du Conservatoire qui sont admis aux concours de fin d'année. On en dispense les chanteurs qui devraient, plus que tous les autres, y être soumis. C'est sans doute pour ménager leur amour-propre. Ils veulent, alors qu'ils sont encore des élèves, se présenter comme des artistes. Mais, de ces résistances de l'amour-propre, il faut savoir triompher.

Le « Fervaal » de M. Vincent d'Indy.

Une nouvelle édition de la remarquable *Etude* thématique et analytique sur *Fervaal* par Pierre de Bréville et Henry Gauthier-Villars vient de paraître chez les éditeurs A. Durand et fils (broch. de 63 p.). En voici l'avant-propos, reproduit de l'édition de 1897 :

Les beaux jours sont finis de l'antique opéra selon la formule, fait de pièces et de morceaux détachés, « détachables » tout au moins, vaguement reliés par l'artifice d'un livret aux gauches ingéniosités. On réclame, désormais, des drames symphoniques, où la musique suive pas à pas les paroles, fasse corps avec l'action, s'identifie avec les sentiments exprimés, se modifiant avec eux sans cesse, de telle sorte que l'affabulation et le développement musical forment un tout indivisible.

La réalisation d'un pareil desideratum exige un vrai musicien, familiarisé avec la musique pure (1), connaissant à fond toutes les ressources de son art : nul plus que M. Vincent d'Indy n'en apparaissait capable.

Ses premières œuvres, universellement connues aujourd'hui, l'ont placé à la tête de cette jeune Ecole française, si appréciée déjà à l'étranger, et qui — tout arrive — finira peut-être par obtenir en France le renom qu'elle mérite. Après de fortes études musicales, il n'a cessé de se consacrer à la musique pure, à la musique symphonique, écrivant des quatuors, trios, symphonies, ne négligeant aucune forme, s'instruisant ainsi de toutes les combinaisons.

Ainsi préparé, il aborda le drame et écrivit Fervaal. A l'exemple de Wagner, et pour que fût plus parfaite l'unité de ce Wort-ton-drama, il en composa également le poème, dont nous verrons que, désireux d'empreindre d'une plus large humanité les personnages et, dès lors, ennemi des contingences trop précises, il situa l'action dans une époque très reculée.

Des traditions locales (2) ont fourni les éléments de cette œuvre que l'art du poète compositeur a transformées, magnifiées, élevées jusqu'au symbole. Fervaal, c'est la lutte entre l'Eau et le Feu, la religion druidique à son déclin et l'avènement de la religion d'amour... Certains critiques musicaux ont paru regretter les livrets où se déroulaient les péripéties, follement passionnantes, à la suite desquelles Anatole finissait par épouser Armande. Il faut plaindre ces critiques musicaux.

Il y aurait beaucoup à dire sur cet « avant-propos », qui tranche cavalièrement le nœud gordien de l'esthétique moderne ! Il y a des opéras de l'ancien répertoire qui sont aujourd'hui démodés et paraissent hors de service : rien n'est plus vrai. S'ensuit-il qu'« on » réclame désormais des « drames symphoniques » ? Quel est cet « on » qui pose ses conditions aux compositeurs et confisque leur liberté ? J'ai bien peur qu'il n'y ait, en critique musicale, une sorte de C. G. T. où la vérification des pouvoirs amènerait des surprises.

(1) La vieille distinction entre les compositeurs dramatiques et symphoniques, qui fut toujours absurde, ne peut même plus être risquée aujourd'hui. En effet, le drame devenu symphonique, il serait puéril de proclamer l'antagonisme de deux éléments qui doivent au contraire se fondre et s'identifier. Il faut donc qu'un compositeur dramatique soit symphoniste, c'est-à-dire puisse mettre en œuvre toutes les ressources de la musique pure, en un mot de l'art musical.

(2) On ne saurait trop relire la préface de Quatre Poèmes d'Opéras où Wagner explique les raisons qui l'ont conduit à choisir le mythe comme thème général de ses drames. — Pour ce qui concerne spécialement *Fervaal*, on consultera avec profit la très intéressante brochure de notre confrère Etienne Destranges.

Les compositeurs les plus avancés seraient bien contrariés si on ne trouvait plus dans leurs œuvres des morceaux « détachables ». Est-ce que, dans la symphonie elle-même, on ne peut pas « détacher » un menuet ou un adagio ? est-ce que chaque jour, au concert, on ne « détache » pas tel prélude ou telle scène des opéras d'un Alfred Bruneau, d'un R. Wagner, d'un R. Strauss, que dis-je ! d'un Vincent d'Indy ? Les auteurs de la brochure oublient-ils qu'un très beau fragment de *Fervaal* fut « détaché » de la partition pour être joué dans un concert donné à l'Opéra-Comique, et que l'orchestre était dirigé par ...M. Vincent d'Indy en personne !

NOTES SUR L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Les théâtres de province en 1818 (suite).

Il est assez facile de rappeler ce qui s'est passé dans les théâtres, mais comment en évoquer la physionomie ?

« En province, dit Castil-Blaze, l'auditoire se compose toujours à peu près du même nombre d'habituez qui se connaissent tous... Le spectacle commence à une heure où l'on ne s'occupe plus d'affaires ; on vient au théâtre pour s'en entretenir. On tourne le dos à la scène, et l'on continue... La salle des spectacles est un lieu de rendez-vous préférable au marché, à la promenade, à la place d'armes, puisqu'on y est à l'abri de la pluie. Il y règne une aimable liberté : l'orchestre et les chanteurs n'empêchent personne d'y trouver du plaisir, d'y conclure des traités et d'y placer au cours le papier sur Paris, Lyon, Bordeaux ou Marseille. » La comédie, ajoute-t-il, est dans la salle (1).

Ce qui domine, au moins dans le Midi, c'est le bruit. A Bordeaux, suivant le mot d'un voyageur, on n'écoute que le ballet. Le reste du temps, on cause, on interpelle, on s'agite. En 1829, dans une lettre anonyme adressée au ministre de l'Intérieur, un propriétaire et un négociant de Montpellier se plaignent de ce sans-gêne : « Les personnes qui habitent ou voyagent dans le Midi de la France ont dû remarquer avec douleur que la police s'y fait dans quelques cas avec la plus grande négligence ». Le bruit y est constant. Ce sont des caquetages, des rixes parfois violentes au parterre, soit parce qu'on ne veut pas laisser siffler, soit parce qu'on croit en imposer sans cesse au public par des gendarmes et des factionnaires armés de fusils et de sabres (2). Il n'y a pas de banquettes au parterre ; — à Paris le parterre ne devint plus calme que quand il fut assis ; — comme

(1) Cf. ce qu'écrit Stendhal en 1837 dans les *Mémoires d'un Touriste* : « C'est tout le bout du monde s'il va (un jeune homme à Marseille) se montrer une heure au théâtre, où pourtant il est abonné, et encore, cette heure, il la passe dans les coulisses ; car, à Marseille, tout ce qui va aux premières loges passe sur le théâtre par une certaine petite porte ouverte au bout du couloir, et le directeur sait bien que s'il fermait cette porte, il pourrait fermer aussi celle du théâtre. »

(2) « Les femmes s'occupent aussi, dans les loges qui leur sont indiquées, de leurs petites spéculations ; il en résulte un bourdonnement général... » *Essai sur l'état actuel des Théâtres de Paris et des principales villes de l'Empire*, etc., par J. D. B. 1813.

à Toulouse, les filles publiques sont à l'orchestre, et au parterre les étudiants sont côte à côte avec les gendarmes.

C'est à Toulouse que la jeunesse semble le plus ardente. Les étudiants en droit sont les plus turbulents, et ils entraînent leurs camarades de l'école de médecine. Plus d'une fois, dans ces désordres, il n'y a, comme l'écrit paternellement un colonel de gendarmerie, que l'exubérance « de jeunes têtes chaudes, de jeunes gens qui viennent de quitter la maison paternelle, et sont enchantés de faire du bruit. » Il y a aussi le plaisir d'être de l'opposition, avec l'humeur frondeuse et les idées libérales naturelles à la jeunesse. En 1820, dans les rapports officiels, les Facultés de Toulouse sont signalées comme un foyer d'où partent les provocations qui se répandent dans les autres académies. Les étudiants de cette ville cherchent à travailler leurs camarades des différentes Facultés de France : à Grenoble, à Dijon, c'est sur leur conseil que les jeunes gens, lors du passage du duc d'Angoulême, au lieu de crier : Vive le Roi ! ont crié : Vive la Charte ! Les étudiants de Rennes s'agitent, frondent le pouvoir : les coupables, ce sont les étudiants de Toulouse, « ces étourdis mal dirigés. » On cherche à quel mot d'ordre ils peuvent bien obéir, et le 7 mai 1820, la Commission (ministère d'alors) de l'instruction publique prend un arrêté concernant la police intérieure des Facultés. Le préfet de police, les préfets de la Seine, des Bouches-du-Rhône, du Calvados, de la Côte-d'Or, de l'Isère de la Vienne, d'Ille-et-Vilaine, du Bas-Rhin et de la Haute-Garonne, ont reçu la veille une circulaire où l'on appelle leur attention sur la conduite des élèves. Dès le même mois, Cuvier, écrivant au baron Mounier, directeur général de la police, se plaint qu'« une partie des professeurs en droit montre toujours peu d'empressement à suivre les directions qu'ils reçoivent pour le maintien de l'ordre ».

LE RÉPERTOIRE. — VALEUR ET APPONTEMENTS DES ACTEURS EN 1818. — CONCLUSIONS
DES RAPPORTS DE DUVERGER.

Sous l'Empire, on aimait encore la tragédie, et des comédiens de campagne la jouaient même dans des bourgades. En 1818, elle n'est nulle part représentée à titre permanent. A Bordeaux, Eric-Bernard la soutient avec beaucoup de peine ; à Nantes, on parle de la supprimer ; à Rouen, on ne peut pas la jouer, parce que les sujets n'ont pas été remplacés. C'est par les grands acteurs de Paris, — sans oublier M^{lle} Mars, — c'est avec Talma, M^{lle} Georges, M^{lle} Duchesnois, M^{lle} Leverd, avec Victor, avec Joanny, que la province entendra les chefs-d'œuvre du Théâtre-Français, mais parfois dans quelles conditions ! « Les acteurs de Paris, quand ils voyagent, sont obligés d'avoir recours à des chanteurs pour les seconder, et remplir souvent les rôles les plus tragiques. »

Trop coûteux avec la mise en scène et le personnel qu'il exige, le grand opéra ne peut se donner que dans les villes du premier ou du second ordre : c'est le répertoire de l'Académie royale de musique, *la Vestale*, *la Caravane*, *le Rossignol*, *Fernand Cortez*, *les Mystères d'Isis*, *les Prétendus*, etc. (En 1822, on donne à Marseille le *Barbier* de Rossini.)

Ce qu'on aime le mieux, c'est, avec l'opéra comique, ce qu'on appelle le petit opéra, facile à monter, facile à jouer. A côté de pièces déjà anciennes, *le Déserteur*, *Rose et Colas*, de Monsigny, *Joconde*, de Jadin, *Blaise et Babet*, de Dezède, figurent, avec les œuvres de Boieldieu, *la Jeune Femme colère*, *Jean de Paris*, le Nou-

veau Seigneur de village, *Nina* et *Maison à vendre*, de Dalayrac, *la Fausse Magie*, *Richard Cœur-de-Lion*, *la Rosière de Salency*, de Grétry, *l'Auberge de Bagnères*, de Catel, *le Petit Paze*, de Kreutzer et Nicolo Isouard, *les Rosières*, d'Hérold.

Il est rare qu'on joue la comédie classique : elle n'est représentée que par des œuvres secondaires, *la Gageure imprévue*, *Crispin rival de son maître*, *le Vieux Célibataire*, *les Châteaux en Espagne*, etc. Les Variétés et les petits théâtres de Paris fournissent le reste des pièces. Le mélodrame sévit, *le Château de Paluzzi*, — c'est sous des noms italiens l'histoire de Fualdès, — de Melesville et Borie, *Werther*, de Gourney, *les Francs-Maçons*, *Victor ou l'Enfant de la forêt*, et beaucoup d'autres aussi inconnus. On donne aussi des féeries et des pantomimes ; les théâtres sont ouverts aux improvisateurs, aux faiseurs de tours, aux gobelets et muscades. En somme, le répertoire est peu varié ; il a peu changé depuis la fin de l'Empire, quand Duverger se plaignait que, depuis quinze ou vingt ans, on représentât éternellement *le Père de famille*, *Eugénie*, *l'Abbé de l'Épée*, *le Déserteur*, *Tom Jones*, *Misanthropie et repentir*, *la Mère coupable*, *Mélanie*, *les Amours de Bayard*.

La représentation des œuvres musicales est peu satisfaisante : même dans les grandes villes, les ensembles laissent à désirer, et les troupes, comme on l'a vu, n'ont pas toujours le nombre nécessaire de sujets.

Duverger ne peut louer qu'un petit nombre d'orchestres. A Bruxelles (1), il est nombreux et très bon ; très bon à Gand, à Bordeaux, à Strasbourg ; bon à Anvers, à Lille, à Marseille, à Lyon, mais dans cette ville il est incomplet, surtout en violons ; assez bon à La Haye, à Liège, à Metz ; passable seulement à Nantes, et partout ailleurs, à Aix, à Amiens, à Besançon, à Calais, à Carcassonne, à Clermont, à Lorient, à Nancy, à Toulon, à Vesoul, il est déclaré faible ou très-faible.

A Lille, il y a trente-deux musiciens ; à Calais, quatre ou cinq, avec quelques amateurs ; à Mézières, un pauvre orchestre est aidé par les musiciens prussiens.

Dans une seule ville, à Toulouse, les chœurs ont douze chanteurs : « Ceux-ci sont des amateurs du pays qui forment un ensemble remarquable » (2) ; à Strasbourg, il y a quatre chanteuses et six chanteurs ; à Bordeaux, cinq chanteurs et sept chanteuses, à Nantes, six de chaque sexe ; — c'est le chiffre à peu près partout. A Lyon, on compte dix danseurs et dix danseuses ; à Bordeaux, dix figurants et dix figurantes. Mais les chœurs ne se trouvent pas partout : à cela ne tienne ! les acteurs les chantent. Dans les petits théâtres, on les supprime (3), et, à force de simplifier, on en arrive à ce qu'a vu Castil-Blaze. Dans *Fernand Cortez*, un même acteur faisait le Mexicain et l'Espagnol ; un seul acteur, dans le dernier finale de *Joseph*, « remplissait tour à tour les rôles des quatre voix, et montait ainsi des pédales de la basse aux sons aigus de la haute-contre » Un acteur chantait les rôles des deux personnages en même temps en scène, Thésée

(1) « Le public de Toulouse est passionné pour le spectacle ; le goût du chant y est généralement répandu. Un étranger pourrait se croire en Italie, en entendant de simples ouvriers chanter en parties, avec une précision étonnante, des morceaux d'ensemble des meilleurs opéras. » J. D. B. *Essai*, etc.

(2) En 1818, M^{me} Desbordes-Valmore joue à Bruxelles : « Jeune première, dit Duverger, 36 ans ; physique très usé ; 6.000 fr. d'appointements ; toujours du talent, mais trop de sensibilité. » Son mari est au même théâtre. Valmore père est au théâtre de Rouen.

(3) A Rennes, on les chanta pour la première fois en 1827. L. Decombe.

et le grand prêtre dans *Œdipe à Colone*. « Après avoir rempli sa partie, le roi d'Athènes, se tournant comme pour cracher, récitait celle du pontife, tandis qu'un soldat de la garnison, revêtu de la robe sacerdotale, le front ceint du bandeau sacré, ouvrait la bouche, roulait les yeux, étendait les bras et jetait de l'encens sur le feu. »

Les chanteurs, ajoute-t-il, les chœurs, les musiciens, tous se valent. On exécute dans telle ville *Paul et Virginie* sans parties séparées. « Le chef d'orchestre et le bassiste lisaient sur la partition, et quelques instruments à vent répandus çà et là dans l'orchestre accompagnaient de mémoire, ou suivaient le chant à l'unisson. Les choristes ne sont jamais assez nombreux pour faire masse d'harmonie ; les chœurs de femmes surtout sont une véritable cacophonie. » Que dire des acteurs ? « Qui pourrait reconnaître *Orphée, la Vestale, Fernand Cortez, les Deux Journées, Jeannot et Colin, Jean de Paris*, sur certains théâtres ? Quelle pitoyable exécution ! Quelle confusion étrange ! Quel charivari ! Quel sabbat infernal ! Les troupes de première classe n'offrent cependant pas cette foule de défauts portés à l'excès... Sans être jamais bonne, l'exécution y est souvent d'une décente médiocrité ; un ou deux chanteurs soutiennent l'opéra ; le reste va comme il peut. » Mais dans les villes d'ordre inférieur, les représentations deviennent parfois grotesques. Ici, « des chanteuses à la voix glapissante exécutent, soutenues par un aigre violon, les airs de bravoure des *Prétendus* ou du *Rossignol* » ; là, à Limoges, « la troupe est une collection unique, où le mauvais le dispute au ridicule ; tout est prétentieux, quoique déguenillé... Il paraît que le goût des habitants n'est pas fort éclairé, car ils applaudissent avec fureur une première chanteuse qui a soixante ans (1), et dont la voix chevrotante ne conserve pas même un reste d'éclat, ce qui ne l'empêche pas de jouer les rôles à roulades avec un aplomb inconcevable » (2).

On peut rire de ces détails, mais la conclusion est navrante : « Une part des spectateurs a perdu l'exercice de la bonne musique, à force d'en entendre de la mauvaise ; l'autre est insensible à des charmes qu'elle n'a jamais pu connaître. » Duverger, après son inspection, tiendra le même langage que Castil-Blaze deux ans plus tard, mais, avant de parler de ses appréciations, je voudrais dire rapidement quels étaient en 1818 les appointements des acteurs.

Ils sont soigneusement consignés sur son registre. Pour beaucoup de chiffres, il y a sans doute des réserves à faire. Si les sommes indiquées par certains chefs de troupes sont exactes, on se demande si elles ne sont pas un trompe-l'œil. Elles sont marquées pour l'année, mais, si la saison du carnaval était lucrative, en était-il de même pour les mois d'été, et alors, que recevait le personnel ? Que gagnaient ces acteurs qui, après une faillite, s'administraient eux-mêmes, ou ces sociétés à prorata formées par les directeurs privilégiés des arrondissements de troisième et quatrième ordre, dans lesquelles les comédiens, vivant dans une perpétuelle inquiétude, « n'avaient nulle assurance d'un traitement, même modique ? » Les chiffres ne doivent donc être acceptés que pour les grandes villes ; ailleurs, ils ne peuvent servir que d'indication.

Les appointements les plus élevés approchent de dix mille francs, c'est ce qu'on donne à la *Phylis* de Rouen, M^{lle} Mercier, mais c'est l'exception. Le *Lays*,

(1) A Bruxelles, en 1818 le premier comique avait 70 ans. Il allait enfin prendre sa retraite.

(2) M^{me} Ducrest (nièce de M^{me} de Genlis), *Paris en Province et la Province à Paris*, 1831.

à Lyon, a 8.000 francs ; la première chanteuse de Lille gagne 6.000 fr., l'*Elleviou*, 7.000 ; à Marseille, le premier sujet pour l'Opéra-Comique, a 8.000 ; celui de l'Opéra, seulement 5.000 ; à Nantes, le traitement le plus élevé est de 6.000 ; à Montpellier, de 7.000 ; à Toulouse, de 6.500 pour la première actrice comique, de 4.200 pour le premier acteur ; à Grenoble, à Amiens, de 3.600 ; à Strasbourg, de 2.800 ; à Calais, de 2.400. Dans les grands théâtres, les seconds rôles arrivent à peine à 4.000 ; il faut descendre à 1.800, 1.500 et même 1.200 — c'est partout le minimum — pour les troisièmes rôles et les utilités. Le théâtre de Lille, pour ses acteurs, — opéra et comédie, et non compris seize choristes, — dépense un peu plus de soixante mille francs par an ; celui de Grenoble, près de vingt-sept mille. Il serait peut-être téméraire de se demander ce que coûtaient les troupes de Mézières, de Vesoul ou de Perpignan.

Ce que valaient les acteurs, Duverger le fait connaître deux fois. D'abord dans son registre : chaque page, avec le nom du directeur et du régisseur, donne celui de chacun des sujets, leur genre d'emploi, leur âge, leur physique, leurs appointements, et enfin des observations sur leur talent et leur moralité. Ce dernier mot ne tient pas ce qu'il promet ; pour leur valeur, il apprécie en quelques mots : un tel, aimé, mais peu de naturel ; une telle : voix pure, flexible, peu comédienne ; celui-ci : disant bien, comédien exact, un peu lourd ; celle-là : point d'âme, voix lâche, mais pouvant acquérir. Pour tous avec les restrictions nécessaires, il est poli et bienveillant.

Il réserve pour le baron de La Ferté des explications plus étendues : cette fois, il s'agit d'apprécier les sujets les plus connus et ceux qu'on peut appeler à Paris. Des talents renommés en province ne lui semblent pas répondre à leur réputation. Les meilleurs artistes ne sont pas jeunes : les uns terminent leur carrière, les autres ont, dans leur âge mûr, des défauts dont ils ne se corrigeront pas. A Lille, M^{lle} Julien a « une voix assez pure et flexible, mais lâche » ; de plus, elle manque de méthode classique. Au même théâtre, Fages, qui chante les *Martin*, « a du mordant ; sa voix est franche, mais il en abuse, et lie difficilement la voix de poitrine avec celle de fausset ; bon musicien, il est pauvre comédien, et sa tenue est commune ». A Bruxelles, le jeune premier manque de naturel dans sa diction ; la première basse-taille est maniérée dans son jeu. A La Haye, une actrice est extrême en tout, son jeu maniéré, sa méthode outrée ; à Liège, la voix d'un jeune acteur physiquement bien doué promettait beaucoup, la voix n'est pas mal, mais « c'est déjà gâté », et son jeu n'a rien de distingué ; à Metz, un jeune premier tragique et comique détruit tout effet par une diction fatigante qu'il appelle de *l'école* ; à Marseille, M^{lle} Paradol — la future mère de Prévost-Paradol — n'est pas mieux notée : « depuis son début à l'Opéra (à Paris, en 1816), elle a de l'afféterie dans la tenue, et sa prononciation est toujours lâche ; elle a l'avantage d'une voix assez pure, d'un beau physique, mais doit beaucoup travailler, si elle veut par suite obtenir des succès. »

Du travail ! voilà le mot qui revient souvent, et Duverger ajoute qu'il faudrait à tous de bons modèles et des conseils. Mais quoi ! les vieux acteurs s'en soucient peu, et, à quelques exceptions près, les jeunes ne prennent pas assez de peine. Tous, ou presque tous, Duverger les a entendus ; ceux qu'il n'a pas vus, il les connaît pour les avoir eus sous ses ordres comme directeur, ou il se fait, sur leur compte, remettre des notes. Ses lettres et son registre portent sur plus de cent théâtres et sur un peu plus d'un millier de sujets. Combien en désigne-t-il

pour Paris ? Trente-cinq en tout. Vingt-deux acteurs et treize actrices tirés de la foule (1) : voilà le bilan d'une inspection !

Et encore, il n'a pas tout dit dans ses rapports : « De vive voix, écrit-il au baron de La Ferté, je vous exposerai la situation vraiment désastreuse de nos théâtres, sur lesquels on ne peut plus compter à l'avenir pour fournir un seul sujet à la capitale... La pauvreté des talents et la rareté des jeunes sujets est toujours la même dans toutes les villes que je parcours... Il faut être témoin du mécontentement du public partout, et dans nombre de villes, les représentations sont constamment interrompues par les sifflets... Il n'y a pas un instant à perdre si l'on veut remédier à la gravité du mal. »

Que pouvait l'intendant des théâtres royaux contre cette universelle médiocrité ? A Paris, la triste situation de l'Opéra et des classes de chant au Conservatoire préoccupait déjà suffisamment le ministre de la Maison du roi. En 1819, il chargeait Choron d'aller découvrir, où il le pourrait, dans les départements, les belles voix que l'on ne rencontrait pas sur la scène (2) ; au printemps de 1821, par un envoyé qui n'a pas signé son rapport, et avec l'intention d'attirer à Paris des talents étrangers, il se faisait rendre compte de la situation des théâtres en Allemagne et en Italie, et la comparaison n'était pas flatteuse pour la France : en dehors des frontières, dans les grandes villes, au moins pour la musique, production abondante, public éclairé, acteurs en général satisfaisants ; chez nous, pas de centres artistiques en province, un répertoire peu varié, le plus souvent médiocre, venant toujours de Paris, et des interprètes trop rarement dignes d'être appelés des artistes (3).

GABRIEL VAUTHIER.

Georges Bizet (4).

MESDAMES, MESSIEURS,

Le grand musicien dont je vais avoir l'honneur de vous parler aujourd'hui se rattache à la trop nombreuse famille de ceux qui, si nous en croyons Musset après Ménandre, sont aimés des dieux, et à laquelle appartiennent Pergolèse, Purcell, Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Bellini et Chopin. Le plus âgé d'entre eux meurt à quarante ans, le plus jeune à vingt-cinq. Bizet, le plus proche de nous, ne devait point achever sa trente-septième année.

(1) Quatre seulement sont connus : un chanteur, Ponchard cadet ; trois tragédiens, Eric-Bernard, Menjaud, et l'éminent sociétaire du Théâtre Français, Samson, ainsi apprécié en 1818 : « de l'Ecole royale, jeune comique intéressant, donnant tout à l'étude, bonne école, scrupuleux sur les traditions. »

(2) Tenté par ces tournées, Picard, en 1821, demande la place d'inspecteur des théâtres des départements. — mission temporaire. Il développe, dans sa lettre au ministre, tout un plan de réformes.

(3) Bien plus tard, des plaintes se faisaient toujours entendre. Voir *Notice sur les causes de la décadence du théâtre en province et des moyens de le régénérer*, par M. D., ancien directeur et artiste, 1852, et Carmouche, *le Théâtre en province*, 1859.

(4) Conférence faite récemment à l'hôtel de ville de Nancy, sous les auspices de la *Ligue Française de l'Enseignement*, et la présidence de M. Bourcart, professeur à la Faculté de droit, par M. René Brancour, conservateur du Musée du Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

Né à Paris le 25 octobre 1838, admis à neuf ans au Conservatoire, élève de Zimmermann, d'Halévy et de Gounod pour lequel son admiration ne se démentira jamais, il témoigna, à un âge où les candidats à la gloire sont en général enclins à d'étroites partialités, d'un éclectisme véritablement surprenant : Bach, Beethoven, Mozart, Meyerbeer, Rossini sont tour à tour ou simultanément les objets de son culte enthousiaste. Il les admire passionnément, violemment, et leur ouvre à deux battants les portes de son âme. Non qu'il cherche à les copier, — il a horreur de l'imitation servile et n'eût certes pas pris pour devise, ainsi que l'ont fait maints de ses contemporains, ces vers du *Trésor* :

Qui pourrai-je imiter pour être original ?

Laissons aux impuissants le peu enviable privilège de démarquer pieusement Bach, Wagner ou César Franck. Bizet, lui, réserve faite des influences ambiantes auxquelles nul ne peut se soustraire, sera lui-même, et, sans refuser de le choquer contre ceux des autres convives, s'obstinera, comme le poète des *Nuits*, à « boire dans son verre ! ».

En 1857 il obtient le prix de Rome. Sa correspondance, récemment publiée, nous montre, dans la fraîcheur des impressions de cette période, l'homme et l'artiste. Il s'y peint avec l'ardeur, la foi, le don quichottisme de la jeunesse, — et aussi avec la tendresse familière et délicate du meilleur des fils. Rome l'éblouit et le subjugue. D'abord dominé par les surhumaines créations de Michel-Ange, il se sent bientôt irrésistiblement attiré vers Raphaël et nous ne sommes donc pas surpris de rencontrer chez lui, à cette occasion, des préférences « parallèles ! » « Oui, s'écrie-t-il, j'ai le courage de préférer Raphaël à Michel-Ange, Mozart à Beethoven et Rossini à Meyerbeer. Je ne mets pas les uns au second rang pour mettre les autres au premier, ce serait absurde, seulement c'est une affaire de goût ; un ordre d'idées exerce sur ma nature une plus forte attraction que l'autre. » Au reste, tout cela bouillonne en lui sans qu'il se rende un compte exact de ce mystérieux travail ; il sent plus qu'il n'analyse.

Les mille aventures en commun à la Villa Médicis, les préoccupations politiques, les excursions, les projets d'avenir, tout cela s'inscrit avec la même spontanéité en ces feuillets remplis à la hâte. Il parle sans indulgence, mais sans aigreur, de ses commensaux ; — non toutefois sans malice : « Les peintres sont toujours divisés en deux camps : les coloristes et les dessinateurs. Malheureusement les coloristes ne savent pas plus la couleur que les dessinateurs, et les dessinateurs ignorent le dessin comme les coloristes. » Bizet prévoyait-il déjà l'esthétique du *Salon d'automne* ?

Hélas ! une tout autre prescience se révèle au cours de ces lettres ; un froid rayon se glisse parmi tant de chauds effluves. A propos de la mort d'un camarade nous lisons : « Donnez-vous donc du mal pour avoir le prix de Rome, lutez au retour pour vous faire une belle position, et cela aboutira peut-être à mourir à trente-huit ans... » Et, quelques lignes plus bas, en songeant à une enfant malade : « Plus je vais, et plus l'idée de la mort me glace... » N'oubliez pas ce frisson prophétique. C'est le *leit-motiv* qui se répète et se déroule à travers l'œuvre du musicien. Au milieu même des élans les plus passionnés, et comme en embuscade derrière les paroles de joie et d'amour, apparaîtra la funèbre pensée ; et surtout dans ses deux chefs-d'œuvre nous la verrons s'insinuer et surgir,

vêtue de noir, ainsi que l'étranger de la *Nuit de Décembre*. Et c'est sur une scène de sang et de désespoir que tombe le rideau, dans ce *Jeu de l'Amour et de la Mort*.

Mais c'est d'abord l'amour qui parle, dans les *Pêcheurs de Perles*, joués en 1863. Le livret sans doute est des plus médiocres. Nous partageons à cet égard l'opinion des auteurs eux-mêmes, dont l'un écrivait avec une naïveté qui l'honore : « Si nous avions connu le talent de M. Bizet, nous ne lui aurions jamais donné cette pièce. » *Habemus confitentem reum* ! Mais la musique est si souvent émue et charmante ! Parfois elle est radieuse et bleue comme la mer qui baigne les pieds de la vierge Leila, parfois aussi doucement lumineuse comme les perles qu'y viennent cueillir les pêcheurs. Les mélodies s'en laissent écouter, même après celles du *Désert* et de *Lalla-Roukh*. Moins indolemment orientales, moins grisées de soleil, elles sont peut-être plus humaines. Mais le génie de Bizet, là et dans les *Adieux de l'Hôtesse arabe*,* rejoint celui du plus poétique rêveur qu'ait engendré l'école française : j'ai nommé Félicien David.

Le livret de la *Jolie Fille de Perth*, représentée trois ans plus tard, n'est pas supérieur au précédent, quoique emprunté à Walter Scott qui s'en fût bien passé. Mais la musique témoigne d'une maturité plus grande, sinon d'une inspiration plus originale. Une page surtout, au-dessus de beaucoup d'autres que je voudrais citer, s'y détache en un puissant relief. C'est l'air de Ralph, la chanson du malheureux qui essaie de noyer sa raison dans l'ivresse et d'y éteindre son amour. En avons-nous entendu, de ces « chansons bachiques » célébrant *le vin, ce jus divin ; le jus de la treille qui rougit la bouteille de sa liqueur vermeille, le son des glouglous si doux* ! O la poncive niaiserie de ces élucubrations traditionnelles ! Bien peu avaient eu le courage de s'y soustraire : Meyerbeer, Rossini, Félicien David, Auber, Hérold, Donizetti, Gounod, Massé, M. Saint-Saëns ont payé leur tribut à cette esthétique de cabaret qui suffirait à justifier le prosélytisme des sociétés de tempérance. Et voilà que tout à coup jaillit de ce lieu commun une plainte humaine, où résonne le rire le plus amer et le plus déchirant sanglot. A la faveur d'une telle pensée, et aussi de la *Ronde bohémienne*, j'amnistie volontiers telle cavatine ou tel « air de la folie » avec les roulades qui accompagnent obligatoirement l'aliénation mentale chez les jeunes premières dans tout opéra qui sait les usages, témoin Lucie de Lammermoor, Ophélie, Catherine de l'*Étoile du Nord*, etc.

Sept ans se sont écoulés : *Djamileh* paraît à son tour, œuvre délicieuse, dont le sujet n'est autre que celui de la *Namouna* de Musset, mais plus habillé et sans que les personnages puissent y être comparés au « discours d'un académicien ». Cet acte, a-t-on dit, n'est pas « scénique ». Il se peut, et je ne nie point que ce tableau, si discrètement nuancé, doive un peu trop s'atténuer sous les feux de la rampe. Mais rien n'est plus touchant ni d'une grâce plus exquise que ce marivaudage oriental, et le musicien s'y est montré digne du poète

En voulant prendre au vol les rêves de son cœur.

« L'Amour est frère de la Mort, le destin les a engendrés tous deux en même temps. » Ces vers de Leopardi (1) pourraient servir d'épigraphe à l'*Arlésienne*.

(1)

*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte. (Amore et Morte.)*

L'*Arlésienne* ! Comment prononcer ce nom sans émotion ! Auparavant Bizet avait donné d'indéniables preuves d'un talent tout ensemble souple et fort. Dès lors il se révèle comme un grand, un très grand musicien. Avec l'*Egmont* de Beethoven, le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, le *Manfred* de Schumann, le *Struensée* de Meyerbeer, les *Erinnyes* de M. Massenet, l'*Arlésienne* demeure l'un des modèles — et l'un des plus parfaits — de la musique commentant, illustrant, fécondant le drame sans pourtant s'y mélanger, chacun d'eux conservant son individualité et son autonomie. Mais ici, de même que dans les plus belles des œuvres que nous venons de nommer, le mystère des sonorités crée autour de l'action une atmosphère plus lumineuse et donne au verbe des protagonistes une signification plus intense.

Représenté quelques mois après *Djamileh*, — le 1^{er} octobre 1872, — le beau drame d'Alphonse Daudet n'eut pas l'heur de plaire au public. Celui-ci n'y trouva rien de divertissant et qui fût de nature à favoriser ses digestions. Tout cela était trop simple et trop vrai. La partition partagea fraternellement l'accueil fait à la pièce, et les vingt-six musiciens parcimonieusement octroyés au compositeur exécutèrent leur besogne au milieu de l'indifférence générale. Peut-être estimait-on qu'ils gênaient les conversations des messieurs chauves avec les dames décolletées. Et le double chef-d'œuvre s'effondra, bêtement assassiné par le public « si parisien » des premières.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler l'affabulation du drame : l'irrésistible passion de Frédéri pour son arlésienne, le candide amour de Vivette, le demi-sommeil où vacille la raison embrumée de l'Innocent, dont l'éveil n'aura lieu qu'au prix de la mort de son frère ; tous ces « états d'âme » et les événements qui en résultent ; vous savez aussi quel parti en a tiré le musicien.

Voici d'abord le thème, dur et résolu, de la *Marche des Rois*, dont les lignes rigides font songer aux paysages sèchement découpés sous les flammes des ciels du Midi. Puis celui, ingénument plaintif, de l'Innocent, comme enveloppé de caresses par la douceur de l'accompagnement. Enfin le cri de désespoir de Frédéri, aussi éperdu que le cri du naufragé s'abîmant sous les flots, et mourant en un immense effort.

Vous les retrouverez tous trois au cours de la partition, modifiés dans leurs nuances, dans leurs colorations, parfois dans leurs rythmes, mais toujours et partout fidèles à leur mission psychologique, accentuant la portée de la situation dramatique et battant, pour ainsi dire, avec le cœur des personnages.

Et tant d'autres richesses ! Quelle solennité dans cet hymne au « Grand soleil de la Provence » ! Quelle vigueur dans la *Pastorale* ! Quelle rustique allégresse dans le chœur qui la suit ! Quelle indicible impression de mystère, quelle sensation d'horizons infinis dans ce chœur de quelques mesures, profond cependant comme un paysage de Millet, où résonnent les vagues appels des bergers éparés à travers la plaine !...

Comment exprimer la douloureuse noblesse dont s'empreint l'entr'acte précédant le second tableau du deuxième acte ! Après une majestueuse entrée, la phrase s'élève, grandit, déploie la fierté de sa courbe sonore. Mais elle ne consent pas à fléchir sous le fardeau de la souffrance, et semble vouloir mourir debout.

Ecoutez maintenant le délicieux carillon : *The air broke into a mist of bells* dit Robert Browning en des vers qui seraient intraduisibles sans la magie de cette

musique. En effet, l'air semble vibrer à l'appel continu des trois cloches et se voiler de brumes légères sous l'effort de leurs battements. Autour de leurs notes obstinées se groupent des sons tour à tour joyeux et graves, et cette symphonie aérienne se termine en un glorieux *crescendo* irradié d'espoir.

Il se souvient sans doute de deux personnages dessinés par le poète avec une tendresse toute particulière : le vieux berger Balthazar et la mère Renaud, qui s'aiment.. depuis toujours et peuvent, au soir de leur vie, s'en faire enfin l'aveu réciproque. Ils ont inspiré à Bizet deux des plus admirables morceaux de sa partition.

L'*Intermezzo* d'abord. En adoptant la forme du menuet classique (on l'a surnommé le *menuet des vieillards*), le musicien semble avoir voulu caractériser à la fois le moment où ceux-ci ont senti naître leur amour et celui de la rencontre inattendue d'où jaillit enfin l'aveu. Le thème débute allègrement en majeur, puis recommence aussitôt en mineur, mais atténué, comme affaibli et ridé par les années. Un peu plus loin, des successions de tierces se balancent au-dessus de quatre notes attristées. C'est comme un chant très lointain s'éveillant dans la mémoire, et je ne puis m'empêcher d'évoquer ici les beaux vers du poète, suppliant ses amis d'aller chercher, pour bercer son agonie, sa vieille nourrice, afin

D'entendre chanter, tout bas, de sa bouche,
Un air d'autrefois,
Simple et monotone, un doux air qui touche
Avec peu de voix.

· · · · ·
Vous nous laisserez tous les deux ensemble :
Nos cœurs s'uniront ;
Elle chantera d'un accent qui tremble,
La main sur mon front (1).

Là aussi les voix s'unissent et les cœurs s'étreignent sur le rythme de la danse ancienne, tandis que montent lentement aux yeux les pleurs du souvenir.

Mais, au milieu du menuet, voici venir la phrase printanière, largement épanouie sous le murmure ailé des violons. C'est l'immortel amour qui apparaît en pleine lumière, et je ne sais rien qui soit supérieur à cette inspiration où se trouve réuni ce que peut offrir de plus beau la vie humaine : le rêve de la jeunesse, et son image fidèlement gardée, à l'heure crépusculaire, dans les cœurs qui ont véritablement aimé.

Une autre conception est — sinon plus — du moins *autrement* belle : c'est l'*adagio* qui accompagne la rencontre de Balthazar et de Renaude. Celle-ci est annoncée par un air doux et lassé, à la démarche claudicante. Mais lorsqu'elle reconnaît le vieux pâtre, alors une ineffable mélodie confiée au violon se pose sur une tenue du violoncelle, puis monte et s'éploie, unie au reste du quatuor et le dominant toutefois ; elle plane, redescend, puis reprend son essor. Une voix plus grave lui répond cette fois, et lorsque, parvenue de nouveau à son apogée, elle va retomber encore, cette voix, et d'autres avec elle, la soutiennent et l'empêchent de défaillir. — Une dernière étreinte, et comme dit Hamlet expirant, le reste est silence...

En face de telles inspirations, la louange doit demeurer silencieuse. Qu'il nous suffise de dire que jamais l'amour, la douleur, et ce je ne sais quoi de divin qui naît de leur union, n'ont rien inspiré de plus profond ni de plus pur.

(1) Sully-Prudhomme, *l'Agonie*.

*
* *

Récapitulons à présent les « succès » de Bizet : *les Pêcheurs de perles* avaient eu dix-huit représentations ; la *Jolie Fille de Perth* vingt et une ; *Djamileh* dix ; *l'Arlésienne* quinze — oui, j'ai bien dit QUINZE ! Il était réservé à *Carmen* de doubler le plus élevé de ces nombres, et de ne disparaître qu'après trente-sept représentations.

Carmen ! Ce nom évoque non seulement le poignant réalisme de Mérimée, le drame passionnant et brutal si prodigieusement condensé dans sa courte nouvelle, mais aussi le rutilant décor que lui peuvent fournir les récits de voyage de Théophile Gautier et plus encore les tableaux de son *España*. Vous souvient-il, parmi cette galerie, de la *Fontaine du cimetière* ? Le poète a trempé ses lèvres dans l'eau limpide qui déborde « d'une vasque éplorée », et recule, frissonnant :

Cette eau de diamant avait un goût de mort !

Ce « goût », nous le retrouvons dans la partition de *Carmen*, imprégnée, comme celle de *l'Arlésienne*, de la pensée de la mort. Après la marche pompeuse attaquée par le Prélude, et la vulgaire chanson du Toréador, elle s'insinue en une phrase tortueuse et inquiétante, caractéristique de l'amour diabolique de l'héroïne. Et maintenant, place au soleil, à la galante bonne humeur des soldats, à la chaste douceur de Micaëla, à l'allégresse des gamins ! Place à la fringante coquetterie des cigarières, à la fatuité du bellâtre Escamillo, à la verve rusée des contrebandiers, à la fiévreuse attente des *aficionados* et de la foule en liesse ! Qu'elle coule à flots, l'eau diamantine, et chatoie, scintillante, sous les feux du soleil ! le « goût de mort » y subsistera toujours.

Irai-je analyser tous ces épisodes si présents à votre mémoire, et vous parler de la *Seguedille* — ce modèle de séduction perverse — ou de la *Chanson bohème*, — ce merveilleux exemple de progression rythmique — ou du *Quintette* — si finement spirituel ? A quoi bon ! Mais comment ne pas nous arrêter devant le duo si passionnément douloureux où la danse de Carmen, rivalisant avec l'appel des clairons sonnant la retraite, symbolise la lutte qui déchire l'âme de Don José ? L'humble lancier se trouve placé, aussi tragiquement qu'un héros de Corneille, entre l'amour et le devoir. Toute une agoniemorales'accomplit sous nos yeux. Et quel plaidoyer profère ce soldat déjà voué à la désertion ! O la longue, l'ardente, la plaintive mélodie émanant de la fleur à lui jetée par la sorcière ! Fleur empoisonnée et dont le parfum affole et anéantit la volonté. Tout s'évanouit ; les murailles de la *posada* semblent s'effacer pour laisser apparaître l'horizon tentateur. Mystérieusement s'esquisse le rythme haletant de la fuite : « Là-bas, là-bas dans la montagne ; là-bas, là-bas tu me suivras... » — « Carmen ! »... balbutie l' amoureux éperdu... Et lorsque, dans un suprême effort, il s'est arraché à l'étreinte ensorcelante, vous savez comment sa destinée le ressaisit, et comment triomphe, repris par toutes les voix, cet hymne farouche à la liberté !

De ce sommet Carmen et son amant vont maintenant descendre, à pas toujours plus précipités, puis rouler ensemble jusqu'à l'abîme. Dans une gorge sauvage où la troupe des contrebandiers s'apprête à camper, et tandis que ses compagnes demandent aux cartes la réalisation de leurs rêves de tendresse ou de fortune, Carmen, essayant aussi de les interroger, n'obtient, pour elle et pour José, que cet arrêt : « la mort ». — A l'appel menaçant des cuivres, et sur un rythme solennel

et pesant, une admirable phrase s'élève, calme comme le destin et comme lui inexorable, — tel le fantôme royal sur la terrasse d'Elseneur. — Et les rieuses gitanes ont beau redire leur refrain gracieux, ce sont les paroles entrecoupées de Carmen qui nous frappent à la façon d'un glas monotone : « Encor le désespoir ... encor, toujours la mort ! » Ainsi que dans la *Dame de pique* de Pouchkine, l'ivresse ardente du jeu s'y mêle à la stupéfiante ivresse du néant.

Le prélude du dernier acte, si bruyamment scandé au début, s'obscurcit presque aussitôt pour laisser percer le gémissement obsédant du hautbois alternant avec le tournoiement affolé de la flûte. La gaité s'efforce pourtant de reprendre le dessus, mais le thème se redresse plus violemment encore, puis s'apaise, s'envole, disparaît...

Il faut en effet que le pressentiment laisse la place à l'action. Voici l'heure de la *corrida* qui s'approche, et le cortège s'avance, annoncé, décrit au fur et à mesure par les assistants. Quel grouillement pittoresque et quelle fièvre populaire où se mêlent la joie de vivre et la soif du sang qui va jaillir ! La musique elle-même semble costumée et chamarrée de cannetilles d'or, et les motifs fortement accentués semblent porter le poing sur la hanche (1). La proximité du danger ennoblit Escamillo lui-même, lorsque, après la tapageuse reprise de son refrain de cape et d'épée, il échange avec Carmen l'une des phrases les plus exquisement émues, mélange de sincérité, de bravoure et de désir, que l'amour ait inspirées à la musique.

C'est l'amour aussi qui règne dans le sublime duo par où se termine l'œuvre. Jamais les supplications ne se sont agenouillées si bas, jamais l'orgueil humain ne s'est si complètement prosterné, jamais non plus l'amour n'a plus irrémédiablement possédé la créature. Car c'est la possession au sens diabolique du terme, l'envoûtement absolu qui abolit toute la personnalité. Mais rien n'entame l'implacable franchise et la hautaine résignation de Carmen : « Je ne t'aime plus... » « — Mais moi, je t'aime encore ! » Et l'imploration désespérée repart, talonnée par l'orchestre qui semble vouloir se hâter vers le dénouement... On croit entendre la ballade de Bürger : « En avant ! hâte-toi ! nous sommes au bout, au bout de notre course... Nous voilà, nous voilà au but ! » Les instruments, à l'unisson de la voix de José, joignent leurs efforts aux siens... Alors éclate le thème brutalement vainqueur de l'*Espada*, le sinistre *leit-motiv* de son amante, et la destinée s'accomplit...

Que de sang, que d'amour, que de parfums, de sonorités et de rêves ! La Danse macabre du moyen âge passait ainsi, entraînant l'empereur, le soldat, le paysan, la matrone et la courtisane aux bras de ses squelettes.

Le public ne fut guère satisfait. A l'instar du héron de la fable, il « s'attendait à mieux ». L'*Arlésienne* avait été jugée ennuyeuse ; *Carmen* fut jugée immorale et choqua les vertus bourgeoises. Les gens comme il faut n'osèrent y mener leurs dames et leurs demoiselles. D'ailleurs, l'exemple leur tombait de haut. Un ministre ayant demandé à M. du Locle une loge pour la première représen-

(1) Un savant critique d'alors — il a laissé des descendants à l'usage de certains de nos grands journaux — qualifia le motif du chœur des marchands de « thème de quadrille », bien qu'il soit écrit à trois temps ! Peut-être cet érudit avait-il été entraîné à cette trouvaille par les paroles du chœur suivant annonçant « la quadille (*cuadrilla*) des toreros ». On sait que la coutume généralement observée par les feuilles à fort tirage, de choisir leurs critiques musicaux parmi les écrivains (2) ignorant complètement la musique ne date pas d'hier. Honneur aux saines traditions !

tation, ce directeur scrupuleux et pudique lui conseilla prudemment d'assister à la répétition générale, la pièce étant à tel point immorale qu'il était bon d'en prendre connaissance avant de se décider à l'entendre en famille.

Peut-être est-il bon de rappeler que l'Opéra-Comique servait alors de vestibule au « temple de l'Hymen », et que les familles y organisaient des rencontres fortuites entre les jeunes gens et les jeunes filles, en vue de projets matrimoniaux. De mauvaises langues prétendaient même qu'un notaire était attaché à l'établissement. On conçoit dès lors que le motif sensuel et pervers de *Carmen* ne pût passer auprès de ces braves gens pour le « bon motif » ! — Heureuse époque que celle où les familles, les directeurs, les ministres, étaient revêtus d'une telle couche de moralité !

Après cette triste soirée, anéanti par l'accueil froidement poli — car il faut savoir se montrer bien élevé, même envers la musique qui ne l'est pas — accordé à son dernier chef-d'œuvre, Bizet, la mort dans l'âme, erra à travers Paris jusqu'à l'aube : « Je croyais pourtant ne pas m'être trompé cette fois, » dit-il à un ami. Déjà malade, il venait de recevoir le coup de grâce. Il voulut quitter Paris « dont l'air m'empoisonne », disait-il ; et c'est à Bougival, dans sa petite maison de campagne, qu'il mourut le 3 juin 1875, trois mois jour pour jour après la première de *Carmen*. D'ailleurs le public parisien ne lui garda point rancune de son insuccès, et saisit avec empressement l'occasion que lui procurèrent les funérailles pour assurer le cercueil du maître de sa considération la plus distinguée.

Puis vinrent les grandes manœuvres familières à la moutonnière armée du général Panurge : il en fut de *Carmen* comme il en avait été de *Don Juan*, d'*Obéron*, de la *Damnation de Faust* ; la sympathie éveillée si tardivement par ce trépas prématuré attira l'attention sur l'œuvre, et l'admiration y succéda lors des reprises des deux maîtresses partitions. « Nous ne reprenons pas les chefs-d'œuvre, » écrivait Jules Janin, « ce sont eux qui nous reprennent. » A quel point ceux-là l'ont fait, nous possèdent, nous étreignent, nous font palpiter d'une intense et religieuse émotion, vous le savez ! — Mais peut-être ne serait-il pas inutile de déterminer ici quelques-unes des causes de cette prise de possession si complètement acceptée par notre intelligence et par notre cœur, et c'est ce que je vais m'efforcer de faire en terminant cette étude.

*
* *

Interrogeons d'abord Bizet lui-même pour savoir de quels principes se réclame son esthétique. Nous avons vu quels sont les maîtres qui fixaient, avant tous les autres, son admiration. Ajoutons à leurs noms, mais à quelque distance, celui de Wagner : « Le grand, l'immense musicien que vous adoreriez si vous connaissiez sa musique, est tellement en dehors et au-dessus de tous les autres, qu'il n'y a pas à s'en préoccuper, » écrit-il. Mais ce qu'il a surtout aimé chez l'auteur de *Lohengrin*, c'est « le charme indicible, inexprimable » de sa musique, c'est « la volupté, la tendresse, l'amour ». Quant à devenir son disciple, il n'y a pas même songé, ce qui ne l'a nullement empêché d'être taxé de « wagnérisme », accusation terrible à une certaine heure. Qui dira combien l'épithète de « wagnérien » a été néfaste à maints compositeurs de talent ! Mais qui dira, en revanche, combien elle aura été utile à d'autres qui, s'enrégimentant sous le drapeau du maître, semblaient invoquer son autorité en garantie de leur persévérante impuissance !

Ce que veut Bizet, lui, c'est le libre et normal développement, en dehors de tout parti pris sectaire, de l'idée du musicien. Mais il entend que ce développement soit conforme aux éternels et nécessaires principes qui ont guidé tous les maîtres du passé et du présent. Il a « horreur du pédantisme et de la fausse érudition... ne fait partie d'aucune coterie »... étudie les œuvres sans s'occuper « de l'étiquette qui les accompagne ». Pour lui « il n'existe que deux musiques : la bonne et la mauvaise... Faites-moi rire ou pleurer ; peignez-moi l'amour, la haine, le fanatisme, le crime ; charmez-moi, éblouissez-moi, transportez-moi et je ne vous ferai certes pas la sotte injure de vous étiqueter comme des coléoptères !... » Sur un seul point il est inflexible : « La rêverie, le vague, le *spleen*, le découragement, le dégoût, doivent être exprimés comme les autres sentiments par des *moyens solides*. Il faut toujours que ce soit *fait*. » — Et qu'il ait eu raison de parler ainsi et de découvrir en outre le mal qui sévit de plus en plus, en disant : « On chicane au lieu de produire ; l'Art s'appauvrit jusqu'à la misère, mais la technologie s'enrichit... Quel galimatias ! » — qu'il ait vu et prévu juste, nous ne sommes que trop à même de le constater. Nous pouvons nous figurer sans peine la stupeur indignée qu'eussent provoquée en lui les vagissements de ces musiques mort-nées d'où la mélodie, l'harmonie, la vie et la pensée sont également absentes, où l'orchestre — ce sublime interprète de Mozart, de Beethoven, de Wagner ! — ne sert plus qu'à oindre d'une douceâtre pommade les bandeaux — moins plats que leurs chants — de chlorotiques Mélisandes. O musiques philosophiques, alchimiques, ésotériques, extatiques et surtout soporifiques, d'où la musique seule est exclue, la muse qui vous inspire possède peut-être toutes les vertus de la jument de Roland, à qui l'on ne pouvait guère reprocher que d'être morte ! Encore cette excellente bête (c'est la jument que je veux dire) avait-elle la louable discrétion de rester muette !

*
* *

Mais ce « libre et normal développement » dont je viens de parler s'est manifesté chez Bizet par l'emploi de procédés nouveaux qui, lorsque nous les étudions dans ses deux maîtresses œuvres, nous frappent comme appartenant au « modernisme » le plus affiné, et nous montrent en lui un précurseur, qui eût d'ailleurs répudié maints disciples dégénérés. Des *Pêcheurs de perles* et de *la Jolie Fille de Perth* à *l'Arlésienne* et à *Carmen*, que de chemin parcouru ! La coupe traditionnelle, sans avoir disparu, car Bizet, à juste titre, en estime la logique et la solidité, fait souvent place à des constructions plus hardies et moins prévues. L'harmonie s'imprègne d'un chromatisme à la pénétrante saveur. — Nous avons signalé l'appel des bergers, et telles autres pages de *l'Arlésienne*. Mais *Carmen* surtout nous offre, à cet égard, des exemples d'un singulier intérêt. Je ne reviendrai pas sur la phrase caractéristique qui semble incarner l'héroïne et qui, dès qu'elle apparaît dans le prélude, met en présence l'ancien et le nouveau monde de la musique. Bien d'autres sont riches en modulations curieuses : la *Seguedille* au 1^{er} acte ; au second, la *Chanson bohème* — dont j'ai précédemment loué les qualités rythmiques — et qui, résonnant tour à tour dans des tonalités diverses, bizarrement enchaînées, forme un véritable kaléidoscope de sonorités.

Le chœur des contrebandiers, à l'acte suivant, n'est pas moins curieusement ouvré. Dès le commencement, les montées et les descentes de l'orchestre apportent je ne sais quelle impression de vague inquiétude. Peu après les voix s'allient aux instruments pour l'augmenter encore : la douceur étrange de ces dégradations

chromatiques est d'une mystérieuse beauté, mais pour l'époque, une telle harmonie pouvait être considérée comme une témérité. — Cette fois, Bizet méritait la qualification de « wagnérien ». — Et pour en être convaincu, il suffit d'ouvrir la partition de la *Walkyrie*, à l'admirable passage où Wotan, posant un dernier baiser sur les yeux de Brunnhilde, la livre aux ombres du sommeil.

Voulez-vous d'autres exemples ? Voyez la reprise, par l'orchestre, de la chanson du toréador, lorsque celui-ci quitte la bande du Dancaire. — Que de raffinements modernes pour un air de l'ancien régime, et quelle parure nouvelle pour un vêtement de coupe surannée ! — Je n'insiste pas, et il faudrait faire une étude spéciale d'un sujet aussi intéressant. Mais il était nécessaire d'indiquer, ne fût-ce que d'une façon sommaire, l'évolution du style de Bizet, en faisant voir comment il a uni au respect de la tradition l'indépendance la plus hardie, et introduit dans la musique dramatique des éléments nouveaux à bien des titres, en demandant aux combinaisons harmoniques des effets, des coloris, des sensations dont il a été, en France tout au moins, le premier créateur.

Sans doute, Mesdames et Messieurs, il vous sied de goûter avec une préférence toute particulière l'art de Bizet, si vigoureux, si sain, si délicat, — si mystérieux parfois, et toujours si profondément humain. Il présente plus d'une affinité avec cette noble ville où règne l'harmonieuse pureté des lignes architecturales, où une grâce sérieuse et charmante fleurit dans la pierre, le marbre, les métaux et les feuillages, où dans l'atmosphère que nous respirons s'entrelacent les pensées d'aujourd'hui aux souvenirs d'autrefois. Rien de ce qui touche à l'art ne vous est étranger, car vous le possédez

Et par droit de conquête et par droit de naissance.

Que n'ai-je pu aussi parler de cette belle ouverture où flamboie le mot : *Patrie* ! et qui est doublement digne de votre admiration ? Voilà la musique de la cité ! — Et voici, avec les *Jeux d'enfants*, la musique du berceau et du foyer, rieuse et douce, spirituelle et attendrie et au sujet de laquelle on peut évoquer sans irrévérence la grande ombre de Schumann ! *Roma* nous emmène à son tour vers la ville où s'ébauchèrent les premiers songes et les légitimes ambitions du compositeur qui, même après Mendelssohn, ne craignit pas d'écrire une *Symphonie italienne*. — Quant à la musique du rêve celle qui nous transporte vers les contrées lointaines et parfumées, nous en avons ensemble analysé quelques pages, et c'est avec regret que nous nous arrachons à la contemplation de ces larges et lumineux décors au milieu desquels se livre la grande bataille des passions, des amours et des haines, interrompue par l'éternelle chanson des illusions décevantes et bénies. Musique du rêve et musique de la vie, où nous sentons toujours palpiter l'âme même de l'humanité.

Belle par la pensée qui l'anime, la musique de Bizet est belle aussi par la forme qu'elle revêt. La mélodie y circule à libres flots ; l'harmonie en est pleine et riche sans jamais devenir lourde et compacte. L'orchestration, franchement colorée, respecte le caractère individuel des instruments, et contraste singulièrement avec cet amas de sonorités entassées qui constitue le luxe indigent de certains musiciens, dont les partitions font parler toutes les voix de l'orchestre constamment et simultanément, sans que cette fois hélas ! « ces deux adverbes joints fassent admirablement » !

Me reprochera-t-on d'être banal si je me sers, pour caractériser Bizet, d'une expression dont on a quelquefois abusé, et si j'affirme qu'il est « bien français » ? Mais qui contestera que, par son amour de la forme et du style, de la mesure et des proportions, il appartienne bien authentiquement à notre race ? Il lui appartient aussi par cette jeunesse d'imagination, par cette plasticité d'adaptation qui a permis à nos grands artistes de s'assimiler, sans rien aliéner de leurs facultés natives, les caractères spécifiques des autres races. Qui donc a été plus espagnol que Corneille quand il écrivait le *Cid* ? Mais ne pouvons-nous justement soutenir que Mérimée et Bizet ne l'ont pas été à un moindre degré ?

« Dans les interminables journées d'été », a dit Baudelaire d'après de Quincey, « il est difficile de ne pas penser à la mort. » — Nous l'avons senti planer au-dessus du Castelet de *l'Arlésienne* et des arènes de Séville. Mais le soleil n'en baigne pas moins les plaines de la Provence et les sierras de l'Andalousie ; il n'en donne pas moins les fleurs à la terre, la joie au cœur, le sourire aux lèvres. — Savez-vous ce qu'avouait un jour Wagner : « Un instinct secret nous avertit que nous autres (Allemands) ne possédons pas l'essence totale de l'art ; une voix intérieure nous dit que l'œuvre d'art doit être un tout complet qui charme les sens eux-mêmes, qui touche toutes les fibres de l'homme, qui l'envahisse comme un torrent de joie. » — Et c'est aussi, je pense, l'opinion de Nietzsche, qui prisait par-dessus tout la richesse, le goût, l'éclat de la musique de *Carmen*. Or cette joie inonde l'œuvre de Bizet, luttant contre l'issue fatale, lui disputant pied à pied le terrain, la défiant et lui faisant face, et d'autant plus ardente à jouir de la vie qu'elle en sent la brièveté. — Cette joie fiévreuse, fragile, mais enivrante, Bizet nous l'a donnée. Accueillons-la sans réserve et laissons-nous envahir par elle, en rendant grâces au maître qui a si bien répondu aux désirs formulés — soupirés par le grand Allemand, et fait si complètement vibrer « toutes les fibres de l'homme ».

Mais il en est une entre autres qu'il a su toucher avec une prédilection particulière. J'entends marquer par là ce sentiment de compassion qui le fait se pencher sur les souffrances des humbles et des déshérités. Son âme était pleine de ce « lait de l'humaine tendresse » dont parle Shakespeare : Songez à la chanson de Ralph, à la rêverie de l'Innocent, au poignant désespoir de Frédéri et de José, à la sublime résignation de Renaude et de Balthazar....

Oui, Bizet se place au rang de ces maîtres à qui nous donnons notre cœur parce qu'ils l'ont fait battre à l'unisson du leur. Parmi ceux dont les doigts ont frémi sur la lyre divine, si prématurément échappée à son étreinte, il vivra dans la mémoire des hommes, car il s'est mesuré avec ces deux mystères sacrés entre lesquels se meut la destinée : l'Amour et la Mort.

RENÉ BRANCOUR.

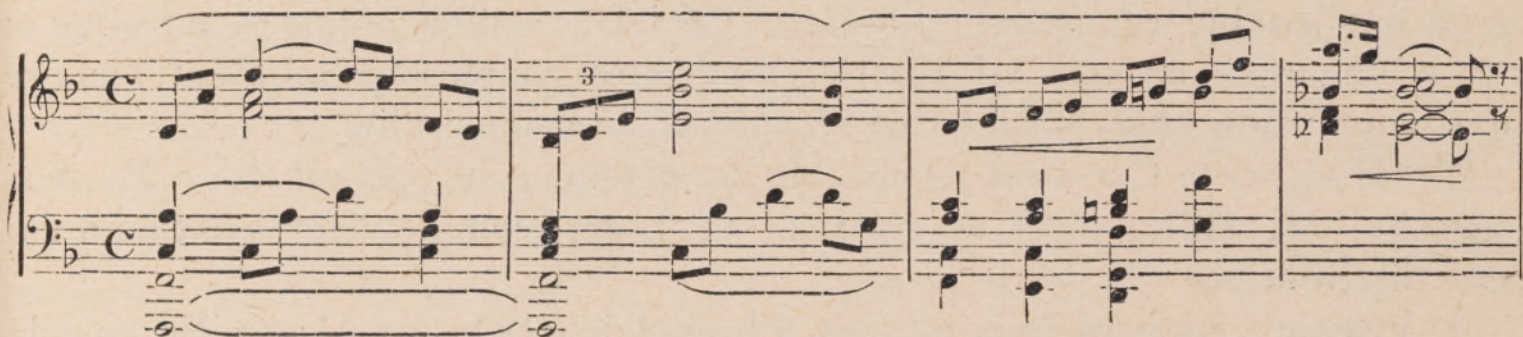
Exécutions récentes.

« LAÏS » drame lyrique de MM. LACRIE et PONTIER, musique de M. Marc DELMAS (représenté pour la 1^{re} fois au théâtre municipal de Dijon). — Depuis que nous possédons à Paris trois théâtres lyriques, l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Gaîté,

il semble que les œuvres nouvelles trouvent encore plus de difficultés que par le passé à paraître aux chandelles. Certain critique prétendait il y a peu de jours qu'il n'y avait pas à l'heure actuelle une seule partition inédite susceptible d'être jouée. Je n'en crois rien et j'ai tout au contraire de fortes raisons de supposer que de volumineux manuscrits languissent et sommeillent dans maints tiroirs. Pourquoi nos théâtres de province ne monteraient-ils pas des opéras nouveaux ? En Allemagne, il n'est pas de ville où chaque année on ne donne deux ou trois pièces musicales, et les juges ne manquent pas, même en dehors de Berlin. Il faut applaudir à tous les essais de décentralisation et féliciter la direction du théâtre de Dijon, qui vient de représenter *Laïs*, dont l'auteur, M. Marc Delmas, est encore étudiant ès musique à Paris. Le sujet qu'il a traité est une histoire d'amour et de violence, qui convenait admirablement au jeune compositeur dont la verve fougueuse s'épanche en une orchestration très colorée. M. Marc Delmas est merveilleusement doué pour le théâtre, et lorsque le recueillement que lui imposera son poétique séjour à Rome lui aura permis de guider son inspiration prime-sautière et de classer ses idées, il produira des œuvres durables. Ses premières compositions dénotent déjà une personnalité, et cette *Laïs* contient des pages que nos concerts symphoniques pourraient recueillir en attendant qu'une de nos scènes lyriques suive l'exemple de Dijon.

L'œuvre de M. Delmas est bâtie sur plusieurs thèmes, dont le principal est celui de *Laïs* amoureuse :

Lent, avec charme.



Cette phrase caractéristique, avec son gracieux dessin montant à la neuvième, et reproduite en imitation, révèle les qualités de mélodiste de M. Marc Delmas, qualités que l'audition de *Laïs* a rendues manifestes, et sur lesquelles je ne saurais trop insister à cette époque où si souvent les musiciens, pour éviter le Charybde de la banalité, échouent contre le Scylla de l'incohérence. Ayant su naviguer entre ces récifs, M. Marc Delmas peut aller loin.

D'ailleurs, élève de MM. Lenepveu et Caussade, il n'est pas homme à perdre de vue les principes fondamentaux qui aident à établir l'ordonnance d'une œuvre musicale et l'architecture d'une partition. — HENRI BRODY.

— La Société J.-S. Bach (salle Gaveau) annonce pour le mercredi 10 mars une audition de quatre *cantates religieuses*, entre autres la célèbre « *Wachet auf* » contenant des chœurs très importants et des soli pour lesquels sont engagés deux des plus réputés chanteurs allemands : M^{me} Tilly-Cahubley Henken et M. Fritz Haas.

Chœur et orchestre sous la direction de M. Gustave Bret. Répétition publique le mardi 9, à 4 heures.

Théâtre de Monte-Carlo

PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS : « NARISTÉ », DE M. BELLEVOT ; « LE COBZAR », DE M^{me} GABRIELLE FERRARI. — D'une inlassable activité, M. Raoul Gunsbourg vient de nous donner deux nouveaux ouvrages lyriques dont le succès fut très vif.

Naristé est une comédie lyrique en un acte, fort agréable. Le librettiste, M. Alban de Polhes, a imaginé une fiction fantaisiste aimable et ingénieuse, dans un pittoresque décor japonais. Cette féerie poétique a fourni à M. Philippe Bellenot, l'excellent maître de chapelle de Saint-Sulpice, l'occasion d'écrire une musique très mélodique, d'inspiration abondante et bien personnelle, et de facture élégante, dont le charme a ravi les auditeurs.

L'interprétation en fut excellente avec l'exquise cantatrice M^{lle} Bessie Abott et le ténor très artiste qu'est M. Swolfs, — tous deux remarquablement secondés par M^{mes} Marguerite d'Elty et Mary Girard, MM. Chalmin, Marvini et Philippon.

Le Cobzar est un drame lyrique, également en un acte, très empoignant. C'est, avec les coutumes et les superstitions populaires de Roumanie servant d'atmosphère, une action d'amour, de jalousie et de vengeance, dont la violence produit un grand effet. Solidement construite par l'habile dramaturge M. Paul Milliet, émaillée de fort jolis détails poétiques par M^{lle} Hélène Vacaresco, cette pièce eut un très beau succès.

M^{me} Ferrari a emprunté au folklore roumain ses thèmes caractéristiques, qu'elle a développés amplement, avec une science parfaite de l'orchestration et un très louable sentiment du théâtre. Un beau souffle anime sa musique et l'on y remarque un très vif coloris. D'adroites coupures rendraient l'œuvre plus émouvante encore, sans rien lui enlever de sa musicalité.

M^{me} Marguerite Carré fut admirable de passion ; le brillant ténor M. Altchewsky, M. Gilly, M^{mes} de Kowska et Liéry complétaient excellemment cette distribution.

M. Visconti, pour ces deux œuvres, a brossé de très beaux décors. Et, sous la direction de M. Léon Jehin, les chœurs et l'orchestre ont vaillamment concouru à l'éclat de la représentation.

« LE VIEIL AIGLE », drame lyrique en un acte, poème et musique de M. RAOUL GUNSBURG.

L'action du *Vieil Aigle* se déroule en Crimée, au xiv^e siècle, et fait revivre les passions sauvages et héroïques des guerriers farouches de cette époque.

C'est la rivalité d'amour du khan Asvak et de son fils, le vainqueur Tolaïk, tous deux épris de la belle esclave russe Zina. Par l'épouvante qu'ils ont de se haïr et de s'entre-tuer, en leur jalousie féroce, ils décident de supprimer la cause de leur conflit : Zina, la douce esclave, éprise du khan, son « vieil aigle », accepte de se sacrifier par amour. Asvak la jette dans la mer, et s'y précipite à son tour.

Ce drame violent, bien construit, où les personnages expriment avec force et douleur les sentiments qui les troublent, a produit une profonde impression sur le public. Le succès fut d'autant plus considérable que la musique, intimement liée au poème, est extrêmement scénique et contribue beaucoup à l'effet théâtral. Elle est abondamment mélodique en sa simplicité et en sa clarté. L'orchestration, confiée à M. Léon Jehin, est bien pleine et d'un vif coloris.

L'interprétation réunissait les trois grands artistes : MM. Chaliapine, Rousselière et M^{me} Marguerite Carré. M. Chaliapine a fait du « vieil aigle » une figure formidable de chef redouté et en a traduit avec un sentiment pathétique tout l'amour et toute la douleur. M. Rousselière, le superbe ténor, est un admirable Tolaïk. M^{me} Marguerite Carré incarne délicieusement, avec un charme adorable, le rôle si poétique de Zina.

L'œuvre et ses interprètes ont été chaleureusement acclamés.

— La représentation italienne de *Rigoletto* fut une très belle soirée de répertoire. Jamais encore l'opéra de Verdi n'avait trouvé à Monte-Carlo une interprétation si complètement parfaite.

M. Titta-Ruffo est un magnifique Rigoletto. Sa voix splendide, jeune et facile, son art du chant, sobre d'effets et pur de style, et son merveilleux talent de comédien le servent remarquablement dans ce rôle.

M^{lle} Frieda Hempel, dans le rôle de Gilda, fait admirer une voix délicieusement pure et d'un timbre éclatant. Elle chante avec une virtuosité prodigieuse, dont elle a le bon goût de ne jamais abuser. Avec elle la musicalité reste absolue. Elle compose et joue le personnage de Gilda avec une exquise simplicité et un profond sentiment dramatique.

Le jeune ténor russe M. Smirnoff, qui jouait le duc de Mantoue, y est fort élégant cavalier. Sa voix est charmante, très souple, et il s'en sert avec un art irréprochable.

M^{lle} de Kouska, de sa superbe voix de contralto, chante à ravir le rôle de Maddalena : avec ces quatre artistes, le quatuor est allé aux nues.

M. Vallier est un robuste et farouche Sparafucile. M. Marvini fait sonner son bel organe dans le rôle de Monterone.

M^{mes} Mary Girard, Liéry, d'Elty, MM. Padouréano et Fabert complètent excellemment cette magnifique distribution.

Il ne faut oublier ni les chœurs, remarquablement sonores, ni l'orchestre, qui exécuta en perfection cet opéra sous la direction de M. Pomé.

— Le célèbre chef d'orchestre M. Otto Löshe, directeur de l'Opéra de Cologne, vient de diriger la seconde partie du dernier concert classique. Par une modestie trop grande, il n'avait inscrit au programme aucune de ses œuvres, qui lui méritent pourtant la plus haute estime. Il a dirigé magistralement des œuvres de Beethoven, Liszt, Tchaïkowsky et Wagner, et a été acclamé unanimement pour la perfection de style et la vie qui caractérisent sa manière, très fidèle interprète des chefs-d'œuvre.

— M. Raymond MARTHE a donné une soirée consacrée tout entière aux œuvres de Henry MARÉCHAL. Au programme, le *Spectre de la Rose*, mélodie (M^{me} Brunet) ; air de l'*Etoile*, opéra comique en 1 acte (M. Vernudachi) ; air de *Daphnis et Chloé*, opéra en 3 actes (M^{me} Dorska) ; deux morceaux pour violoncelle, *Desdémone endormie* et *Sérénade joyeuse* (M. Raymond Marthe) ; duo du *Miracle de Naïm*, drame sacré (M^{me} Brunet et M. Vernudachi) ; duo de *Calendal*, opéra comique (M^{me} Brunet et M^{me} Dorska) ; *Mona* (M^{me} Dorska) ; morceaux pour piano : *Comme il vous plaira*, *Rêve d'enfant*, *Sérénade interrompue* (M^{me} Marcel Chailley) ; le trio de la *Taverne des Trabans*, opéra comique (M^{me} Dorska, M^{me} Brunet, M. Vernudachi).

M. Maréchal est un compositeur qui se réclame de l'école de Gounod. Sa musique tantôt tendre, tantôt spirituelle, toujours claire et bien française, a été très applaudie, ainsi que ses excellents interprètes.

— Les obsèques de M. Clément Loret, compositeur, ancien organiste à Saint-Louis-d'Antin, ancien professeur à l'Ecole de musique classique Niedermeyer, chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold, ont eu lieu à Notre-Dame de Bois-Colombes, au milieu d'une nombreuse assistance d'amis et d'anciens élèves. — Le deuil était conduit par MM. Victor et Charles Loret, ses fils.

M^{lle} BRÉVAL DANS LE RÔLE DE CARMEN. — On a rarement l'occasion d'entendre *Carmen* aussi admirablement interprétée que cette fois : M^{lle} Lucienne Bréval abordait au théâtre de Monte-Carlo le rôle de Carmen, et la présence de la magnifique artiste lyrique suffisait à donner à la soirée un intérêt tout particulier. Les admirateurs de M^{lle} Lucienne Bréval n'ont pas été déçus : jamais encore peut-être l'héroïne de Bizet ne fut plus belle, plus vivante ; l'interprétation toute personnelle de M^{lle} Bréval se distingue à la fois par une incomparable pureté de style et par une variété merveilleuse de nuances, aussi bien dans le chant que dans le jeu. Ce fut une vraie révélation. Et les ovations enthousiastes du public ont acclamé triomphalement la nouvelle Carmen, splendide entre toutes.

Tous les autres rôles étaient, d'ailleurs, admirablement interprétés : M. Rouselière est un superbe Don José, chanteur de voix chaude et jeune, comédien plein de passion. M. Gilly, dans le rôle d'Escamillo, fait applaudir un généreux organe, sonore et timbré. M^{lle} Dubel est une délicieuse Micaëla. Et MM. Chalmi, Philippon, Marvini, Delestan, M^{mes} Mary Girard, Detroy, complètent le plus parfait ensemble qu'on puisse désirer.

L'orchestre, dirigé par M. Léon Jehin, a remarquablement exécuté la partition de Bizet.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

La Compagnie organise, avec le concours de l'Agence Cook, les excursions suivantes :

1^o Carnaval de Nice-Italie

Du 18 février au 18 mars 1909.

Prix (tous frais compris) 1^{re} cl., 1.300 fr. ; 2^e cl., 1.170 fr.

2^o Egypte, le Nil et la Palestine

Du 24 février au 28 avril 1909.

Prix (tous frais compris) : 1^{re} cl. 3650 fr.

3^o Tunisie-Algérie

Départs de Paris les 28 février et 4 avril 1909.

Prix (tous frais compris) : 1^{re} cl., 1.270 fr. ; 2^e cl., 1.150 fr.

4^o Italie (Semaine Sainte à Rome)

Du 23 mars au 20 avril 1909.

Prix (tous frais compris) : 1^{re} cl., 1.225 fr. ; 2^e cl., 1.125 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'Agence Cook, 1, place de l'Opéra, et 250, rue de Rivoli, à Paris.

Le Gérant : A. REBECQ.