

LA
REVUE MUSICALE

N^o 9 (cinquième année)

1^{er} Mai

1905.

Les chanteurs italiens à Paris : ANTONIO BALDELLI

Tous ceux qui s'intéressent à l'art du chant seront heureux d'apprendre que le célèbre chanteur Antonio Baldelli a accepté, sur la vive insistance de M. Sonzogno, de se faire entendre dans le rôle de Don Bartolo du *Barbiere di Siviglia*, de Rossini, durant les représentations des opéras de l'école italienne qui doivent être données au théâtre Sarah-Bernhard pendant le mois de mai.

Antonio Baldelli, qui s'est acquis une réputation universelle, joint aux qualités de l'artiste chanteur un tempérament et une science incomparables d'acteur, qui font de ses personnages des êtres vivants et d'un caractère tout personnel. Pour mémoire, je

relaterai ces quelques lignes du critique italien Filippo Filippi, lors de ses premiers débuts au théâtre de la Pergola, à Florence, dans la *Matilda di Ciabrano*, de Rossini,



Antonio BALDELLI

avec les célèbres Tiberini, dans le rôle d'Isidore, où il souleva le plus grand enthousiasme de ses compatriotes : « Si Baldelli perdait un jour sa voix, écrit Filippi, il n'aurait rien à craindre, car il serait toujours le premier comique de l'époque. » A ses débuts il avait vingt ans et il était déjà consacré.

Il faut espérer qu'aucun événement imprévu ne viendra s'opposer à cette série de représentations. C'est grâce à l'intelligente initiative de M. Sonzogno, je l'ai dit, que les Parisiens devront d'entendre une fois encore, et dans son rôle de prédilection, l'artiste admirable qu'est Baldelli, dont la réputation est grande à l'étranger, et qu'ils seront heureux de consacrer définitivement.

Baldelli, depuis plusieurs années déjà, habite Paris et s'est acquis une réputation considérable comme professeur de chant : ce fut pour lui sa façon de prendre le repos après une carrière triomphale des plus longues.

Antonio Baldelli est né à Florence en 1851. Après avoir fait les plus sérieuses études musicales au conservatoire de sa ville natale, où il remporta tous les premiers prix, il y débuta en 1871. De Florence, l'éminent artiste se fit applaudir tour à tour sur tous les premiers théâtres de l'Italie. Parmi les ouvrages qu'il interpréta, nous citerons les suivants, qui sont les plus connus : *Donne Curiose*, *Falsi Monetarii*, *Matilda di Ciabrano*, *Matrimonio Segreto*, *Elisir d'Amore*, *Crispino e la Comare*, *Nozze di Figaro*, *Barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, etc., etc.

Engagé à Saint-Pétersbourg, où il eut un énorme succès, il partit de cette ville pour Buenos-Ayres.

A son retour d'Amérique, il fut engagé au Théâtre Royal de Madrid, où il resta quatorze ans, tenant toujours le premier rang et conservant la faveur du public jusqu'au dernier jour. Baldelli a créé à Madrid le rôle de Beckmesser dans les *Maîtres Chanteurs* avec une science inoubliable.

En Italie, en Russie, etc., partout enfin où ses engagements l'appelèrent, cet artiste acclamé du public, recherché dans les salons aristocratiques, ne connut que des triomphes.

Le 23 juillet 1900, l'impresario Gran l'engagea pour chanter le rôle de Don Bartolo du *Barbiere di Siviglia*, de Rossini, avec M^{me} Melba dans le rôle de Rosine, au théâtre de Covent-Garden, à Londres. Son succès fut immense.

C'est cette année qu'il vint à Paris, où il donna à la Bodinière des auditions musicales avec conférences du spirituel Georges Vanor.

Le public parisien fut pendant ces séances sous le charme de cet art d'expression et manifesta hautement son admiration. Ce fut, du reste, à la suite d'une de ces auditions que l'éminent artiste, pressenti par M. Vincent d'Indy, accepta la fonction délicate de professeur de chant à la *Schola Cantorum*.

Enfin, on l'entendit au théâtre pour la première fois à l'Opéra-Comique — engagé par M. Carré, — dans une séance extraordinaire donnée à l'occasion d'un cycle de Mozart. Il me fut donné personnellement le plaisir de l'entendre très souvent dans les salons de musique les plus réputés de Paris, où il ne compte que des admirateurs ; j'ai toujours été conquis par la fraîcheur de sa voix et son étonnante finesse d'interprétation.

ADALBERT MERCIER.

Publications nouvelles. — Notre Supplément.

Théoricien des anciennes modalités, épris d'art populaire, historien de la musique, apôtre convaincu du chant choral, compositeur excellent, M. Bourgault-Ducoudray occupe une place à part parmi les maîtres de l'heure présente. Son œuvre musicale est, entre toutes, originale. Il a toujours voulu écrire des œuvres qui, sans renoncer à aucun des raffinements de l'art moderne le plus riche, demeurent en leur essence assez simples et assez proches de la nature pour être entendues des masses presque ignorantes de toute culture musicale. Certes, d'autres maîtres, en même temps que lui, professent les mêmes principes. Pour ceux-là aussi, c'est une chose mauvaise qu'il y ait deux musiques, l'une pour les artistes et les connaisseurs, l'autre pour le commun des hommes et qui ne compte point. Malheureusement, il ne s'est point trouvé — sinon bien rarement — que leur œuvre ait confirmé leur doctrine.

M. Bourgault-Ducoudray fut plus heureux, ou plus sincère. Les sept compositions vocales qu'il vient de faire paraître chez l'éditeur A. Noël en seraient, au besoin, une preuve nouvelle (1). La Chanson de la Bretagne, tel est le titre du recueil. Et en vérité c'est bien la Bretagne qui chante en ces musiques. Ces pièces, aussi belles parfois que les vrais chants populaires, sont aussi sincères et nées comme elles d'un amour passionné de la terre natale. Jadis M. Bourgault-Ducoudray publiait les plus exquises des mélodies que la Bretagne a vues naître. Plus d'une fois il s'est servi, en diverses compositions, de tels de ces thèmes anonymes, commun trésor de toute une race. Voici qu'il vient enrichir son pays après lui avoir fait tant d'emprunts.

Sur les vers de M. Anatole Le Braz, un poète véritable demeuré fidèle au pays d'Armor, ces compositions évoquent l'âme bretonne tout entière. L'art du musicien a su agrandir le cadre, toujours un peu étroit, des chefs-d'œuvre de l'art populaire. Les proportions sont ici plus larges, la réalisation plus raffinée, l'inspiration plus complexe et le sentiment plus subtil. Différences de détail qui laissent subsister l'identité du fond. Car ces scènes et ces légendes ne furent pas curieusement rassemblées par un poète et un musicien seulement érudits. Scènes et légendes nationales, elles sont mises en œuvre par deux vrais artistes en qui l'âme de la Bretagne est demeurée vivante. L'œuvre, sincère entre toutes, plaira assurément partout; elle ne sera nulle part aussi fortement sentie qu'au pays qui lui donna naissance.

Nous mettons MM. Le Braz et Bourgault-Ducoudray en la compagnie de Mozart en notre supplément.

(1) *La Chanson de la Bretagne* : 1° Berceuse d'Armorique ; 2° Dans la grand hune ; 3° Nuit d'étoiles ; 4° le Chant des Mages ; 5° le Chant d'Ahès ; 6° la Chanson du vent qui vente ; 7° Sône. — A. Noël, éditeur, 22-23, passage des Panoramas.

« **Armide** » à l'Opéra.

Voici pas mal d'années que, périodiquement annoncée comme prochaine, la reprise d'*Armide* était, périodiquement aussi et sous divers prétextes, remise régulièrement à une date ultérieure. On eût pu croire que le jeu allait durer toujours. Tout a une fin cependant : cette belle partition, exilée de la scène depuis trois quarts de siècle, l'Opéra s'est enfin décidé à nous la rendre. Après les autres grands drames de Gluck, qui successivement (*Iphigénie en Aulide* seule encore exceptée) sont venus reprendre leur place au répertoire de nos théâtres lyriques, voici *Armide* qui reparaît triomphante.

Certes, cette résurrection fut un triomphe. Je ne sais pourtant si, malgré leurs acclamations, les auditeurs n'éprouvèrent pas quelque désillusion. Bien qu'en divers temps d'importants fragments de l'opéra, même des actes entiers, aient été exécutés dans les concerts, on peut dire que la musique en restait inconnue au public des théâtres, qui ne sait rien des œuvres que par la représentation. Depuis que Gluck a repris faveur, ce public s'est formé de son génie une idée très simple, exacte assurément en ses grandes lignes, incomplète néanmoins et qui ne saurait rendre raison de la complexité de cet art.

Gluck est resté pour lui le créateur du drame lyrique, le rénovateur prestigieux dont la volonté puissante substitua au vain bavardage et aux charmes équivoques de l'opéra italien le cri tragique de la passion vécue, celui qui le premier répudia les mélodies brillantes et vides, chères à la sensualité d'un auditoire frivole, pour faire entendre à leur place la voix de la nature et de la vérité. L'opéra de Gluck, c'est *Orphée*, c'est *Alceste* : un drame simple et rapide, fortement construit, où quelques sentiments profonds se traduisent en une langue musicale sobre et robuste, sans vains ornements, sans concession à la virtuosité ni au beau chant, sans hors-d'œuvre inutiles et seulement agréables.

Qu'il n'y ait aucun opéra du maître qui réponde entièrement à cette conception idéale, cela paraît certain. D'autant que, mieux connue, l'histoire de ses partitions est là pour nous apprendre que, sans se soucier beaucoup des fières déclarations de la célèbre préface de l'*Alceste* italienne, il ne se fit jamais scrupule d'utiliser, en ses derniers ouvrages, les inspirations les plus belles de ses anciens opéras italiens, bien souvent suggérées par des situations passablement différentes. Il est vrai que ce travail d'adaptation est réalisé ordinairement avec assez d'art et de goût pour ne se point trahir et que, d'autre part, les maîtresses pages de ces œuvres suffisent à leur assurer une unité qui paraît intangible.

Mais les sujets choisis, de la façon dont les collaborateurs habituels du musicien — poètes médiocres mais dramaturges originaux — les surent disposer, répondent du moins à la définition. Quelquefois peu variés, ils sont toujours profondément dramatiques. Dans le conflit de passions qu'ils excellent à faire naître d'événements très simples, ils tendent impérieusement au dénouement, sans jamais s'en laisser détourner, malgré quelques conventions théâtrales acceptées ou subies.

Avec *Armide*, rien de tel. Je pense que le sujet est assez connu pour qu'il soit inutile de le narrer une fois de plus. La magicienne Armide aime Renaud et ne triomphe de ses dédains que par la puissance de son art. Ce thème, pour un poète moderne, vaudrait surtout par les complexités psychologiques du carac-

tère d'Armide, le seul vraiment vivant de la pièce. La lutte de la haine impuissante et de l'amour triomphant, la souffrance et la honte de ne sentir sa passion partagée que par la force des enchantements, le désespoir tragique de l'abandonnée, toutes ces péripéties du drame intérieur dont le cœur de la magicienne est le théâtre prêteraient, avec notre conception contemporaine du drame lyrique, aux plus riches développements de l'inspiration musicale. Si l'incertain Renaud, tel qu'il apparaît dans la tradition, n'est rien à côté de Tristan, Armide ne demeure guère inférieure à Isolde.

Quand Philippe Quinault, en 1686, écrivait pour Lulli ce poème que la fantaisie de Gluck reprenait quatre-vingt-dix ans plus tard, ni lui ni les compositeurs de son temps n'imaginaient que la musique pût jamais arriver à une expression assez précise et assez profonde pour rendre effectivement des nuances de sentiments aussi subtiles. Au contraire, il a parfaitement bien vu tout ce qu'un pareil sujet, avec le merveilleux qu'il comporte, offrait de ressources pour un spectacle magnifique et varié comme on souhaitait alors que fût avant tout l'opéra.

Il n'y a pas de reproche à lui faire. Sa conception du drame lyrique fut celle de son siècle, qui n'est point la nôtre. Mais on peut s'étonner que Gluck ait repris, tel quel, un pareil livret. Car le grand dramaturge qu'il était avait une autre idée du pouvoir expressif de son art. Voyez certaines scènes typiques, chez lui et chez Lulli : le grand monologue du 2^e acte par exemple : « Enfin il est en ma puissance ». Et comparez, je ne dis pas la *qualité* de l'inspiration, mais la *quantité* de musique que la scène contient chez l'un et chez l'autre. Lulli se contente d'un récitatif simple avec la seule basse continue : c'est-à-dire qu'il se borne à mettre en relief les vers du poète, sans chercher à les traduire en sa langue. Gluck écrit une mélodie tantôt violente et pathétique, tantôt mélodique et soutenue, entrecoupée de dessins d'orchestre expressifs. Il réussit, avec une souplesse merveilleuse, non seulement à suivre la pensée dans toutes ses ondulations, mais encore à faire apparaître des nuances de sentiment et de passion que le poète n'avait point soupçonnées.

Si le génie du musicien a pu augmenter ainsi la part qui lui était faite, il n'a pu — et il ne l'a d'ailleurs assurément point tenté — modifier la construction du drame. Avec ses apparitions, ses changements à vue, ses enchantements, ses monstres, ses divertissements chantés et dansés, intercalés à chaque acte au détriment de la marche de l'action, avec en un mot l'attirail de ces prestiges qu'on souhaiterait moins encombrants, *Armide* devient presque une féerie, une pièce à spectacle. Assurément la musique n'est point absente des parties accessoires. Au contraire : les mélodies gracieuses, les inspirations fraîches et savoureuses y abondent. Il se peut même que ces prétextes à tableaux de pure fantaisie aient séduit le compositeur et déterminé un choix qui nous semble singulier.

Que l'on veuille se souvenir de son éducation et de sa longue carrière italienne, de tout ce qui subsiste en lui de goût pour la pure mélodie vocale ou instrumentale en dehors de toute déclamation expressive. Il n'est pas sûr que Gluck ne soit pas au fond le plus grand des musiciens italiens, même dans sa musique française... Mais ce n'est pas le lieu de chercher ici à le définir.

Quoi qu'il en soit, la variété du spectacle et celle de la musique qui l'accompagnait purent être pour les contemporains un élément de succès, plus sûr encore peut-être que la splendeur tragique des pages véritablement dramatiques. Je ne sais trop si le public d'aujourd'hui trouvera là le même plaisir. C'est dans ses

parties de musique pure que l'œuvre de Gluck a le plus sensiblement vieilli. Pour tout dire d'un mot, le musicien chez lui n'est pas, à beaucoup près, à la hauteur du poète tragique ou du dramaturge. Sans l'appui d'une forte situation dramatique, sa phrase musicale, presque toujours gracieuse, manque de solidité et d'ampleur. Son harmonie n'est point très riche, ni ses rythmes bien caractérisés : ses procédés sont monotones, et ses formes, assez pauvres, tournent facilement à la formule. Ses airs de danse plaisent extrêmement tout d'abord, mais ils fatiguent assez vite. Il est loin, sous ce rapport, de l'inépuisable variété et du coloris étincelant de Rameau.

Quelque charmants que soient assurément certains des divertissements semés à profusion dans *Armide*, par exemple la belle chaconne et les airs chantés du dernier acte qui sont de toute beauté, il se pourrait que cette abondance d'une musique plus aimable que profonde nuisît, à la longue, au succès durable de cette reprise. J'espère néanmoins qu'il n'en sera rien. Les beautés merveilleusement expressives du second acte, la sauvage grandeur, la force dramatique du troisième (l'acte de la Haine), la tragique désolation de la scène finale, suffiront à assurer le succès. Elles suffisent en tout cas, et au delà, à légitimer la remise à la scène de cette belle partition.

Il faut louer l'administration de l'Opéra d'avoir donné *Armide* en son intégrité, sans coupures, adjonctions ni transpositions d'aucune sorte. On sait assez que le cas n'est point commun. La *Revue musicale* a des raisons particulières de se déclarer aujourd'hui satisfaite (1).

Je voudrais pouvoir décerner les mêmes louanges à l'interprétation. Malheureusement de graves lacunes la déparent, et, en dépit de tout le mal que l'on s'est donné, paraît-il, pour la rendre parfaite, le résultat répond peu à de si grands efforts. Il semble que personne à l'Opéra n'ait la moindre idée du style qui convient à cette musique et qu'on y soit persuadé que les procédés d'exécution et d'expression qu'elle réclame ne diffèrent en rien de ceux du répertoire moderne. Je mets à part M. Delmas, qui a fait du rôle, malheureusement trop court, d'Hidraot une de ses créations les meilleures. Celui-là chante et joue avec simplicité et noblesse. Mais presque tous les autres artistes paraissent ignorer que l'art classique exige impérieusement le respect du rythme et de la ligne mélodique, et que les altérations de mouvement, l'expression outrée, le *tempo rubato*, les effets mélodramatiques, n'y sont aucunement à leur place.

Malgré son grand talent, M^{lle} Bréval n'évite point ce travers. Elle a cependant composé avec art et chanté intelligemment le rôle écrasant d'Armide. Plus à l'aise dans les parties violentes de déclamation pure que dans le chant soutenu et expressif, elle n'en a pas moins bien rendu l'air du 3^e acte : « Ah ! si la liberté me doit être ravie », et la merveilleuse phrase finale du même tableau. M^{lle} Féart, en ce même 3^e acte, a proféré avec une belle énergie les effrayantes imprécations de la Haine. M^{lles} Lindsay et Dubel sont assez agréables dans les rôles secondaires de Sidonie et de Phénice. M^{lles} Verlet, Vix, Demougeot, Agussol, Mendès, prêtent le charme de leurs voix fraîches aux différentes apparitions qu'évoquent à chaque instant les enchantements d'Armide.

MM. Scaramberg et Gilly s'acquittent de façon satisfaisante des rôles épiso-

(1) Mais cette satisfaction n'aura pas été de longue durée. Dès la seconde représentation, toute la scène de Mélisse et d'Ubalde au 4^e acte a été retranchée comme faisant longueur.

diques du Chevalier danois et d'Ubalde. Il est regrettable que l'on n'en puisse dire autant de M. Affre, qui a donné du personnage de Renaud une interprétation tout à fait défectueuse. Je ne lui reprocherai pas l'insuffisance, l'inexistence plutôt de son jeu : les chanteurs depuis longtemps nous ont, là-dessus, contraints à l'indulgence. Je ne lui demanderai pas non plus d'entrer dans le caractère de l'œuvre qu'il rend d'une belle voix inexpressive : ce serait beaucoup. Au moins pourrait-il avoir quelque souci de la justesse des intonations : ce serait déjà quelque chose.

Les chœurs, dont le rôle dramatique n'a pas ici la même importance que dans les autres opéras de Gluck, ont chanté avec intelligence et précision. En revanche, l'orchestre, sous la direction de M. Taffanel, s'est montré partout terne et sans couleur.

On nous vantait depuis six mois les splendeurs et la nouveauté de la mise en scène. Il ne m'a pas paru qu'elle s'écartât nulle part des traditions les plus surannées, ni qu'elle eût l'air de soupçonner rien des progrès réalisés depuis longtemps sur d'autres scènes. Insignifiante partout, elle est par endroits d'une naïveté qui déconcerte. Au 4^e acte par exemple. Ubalde et le Chevalier danois, à la recherche de Renaud, traversent la forêt enchantée qui défend les abords du palais d'Armide. A leurs yeux surgissent les apparitions évoquées par l'art de la magicienne ; chacun, tour à tour, croit reconnaître l'image d'une femme qui lui est chère et se laisse abuser — bien facilement — par ces prestiges un peu naïfs. Ce tableau, qui d'ailleurs arrête inutilement l'action, est le plus difficile à admettre. Pour le sauver du ridicule, il faudrait qu'une mise en scène intelligente en atténuat l'invraisemblance en donnant à ces fantômes irréels une apparence assez incertaine, assez lointaine pour que l'illusion fût un instant admissible. L'Opéra-Comique nous a plus d'une fois montré ce qu'il est possible de faire en cet ordre d'idées. Mais l'Opéra n'a point de ces délicatesses. Lucinde, Mélisse et les bergers-démons qui leur font cortège arrivent en scène tout simplement, par le grand chemin, sans aucun mystère, en pleine lumière. La scène ainsi comprise n'a plus rien de fantastique : elle devient simplement absurde et incompréhensible.

L'action d'*Armide* se déroule dans de fort beaux décors.

Les costumes sont assez en rapport avec ces splendeurs, malgré quelques fautes de goût singulières. Les Albanais du divertissement du premier acte paraîtront d'un orientalisme bien moderne. Les costumes grecs antiques du ballet au cinquième acte peuvent aussi étonner quelque peu. Mais l'idée la plus surprenante fut encore celle de placer des bergères Louis XVI dans la campagne de Damas, en Syrie, au XII^e siècle.

Je sais bien qu'il s'agit d'apparitions et que ces bergères ne sont que des ombres animées par l'art des enchantements. La magie eut toujours le privilège de pressentir les mystères de l'avenir. Peut-être Armide abuse-t-elle ici de son pouvoir. La vraisemblance eût exigé sans doute qu'elle pénétrât moins avant dans les arcanes du futur.

HENRI QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE VANDALISME MUSICAL.

(Leçon du jeudi 6 avril, d'après la sténographie) (1).

MESDAMES, MESSIEURS,

Je me propose de traiter aujourd'hui, sans sortir de mon programme, une question très délicate qui me tient à cœur depuis longtemps et que j'ai déjà soumise en 1900 au Congrès international de l'histoire de la musique, le premier de ce genre qui ait été tenu à Paris, à l'occasion de l'Exposition universelle. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler, par analogie, le *Vandalisme musical* dans les établissements musicaux officiels et subventionnés. Il me paraît indispensable que cette question soit traitée ici avec l'autorité exceptionnelle que donne l'illustre maison où nous sommes à toute parole partie de cette chaire. Je reprendrai l'exposé des principaux faits qui l'ont provoquée, les considérants que j'ai développés devant le Congrès, quelques-unes des idées qui ont été formulées à cette occasion, et enfin le vœu très net qui est sorti de tout cela. Comme nous le verrons, ce vœu n'est pas resté platonique.

Un tel sujet se rattache doublement à mes leçons précédentes. Je me suis proposé, en effet, de passer en revue toutes les œuvres un peu importantes du xix^e siècle qui offrent une portée générale et qui intéressent l'organisation des études de musique. Or, le vœu qui a été émis sur ma proposition par le Congrès et qui vient d'avoir un commencement de satisfaction, comme je l'indiquerai en terminant, est tout à fait dans ce cas.

Il me fournit de plus une occasion de compléter ce que j'ai dit sur le rôle de l'Etat, question que j'ai déjà étudiée sous plusieurs aspects. J'ai montré l'Etat traçant, en 1849, le plan d'une histoire de la musique et organisant une grande association pour la réaliser dans toutes ses parties. Nous l'avons vu introduire la musique dans l'enseignement national à tous ses degrés : primaire, secondaire et, un peu plus tard, supérieur ; créer une sorte d'école normale de la musique : le Conservatoire, et multiplier à chaque instant, en province, les succursales de cette école. Nous savons, enfin, qu'il soutient pratiquement toutes les entreprises sérieuses d'exécution et d'érudition. L'expérience nous a montré que toutes les œuvres qui ont été commencées en dehors de cette protection ou de cette contribution officielles, après des essais plus ou moins brillants, plus ou moins éphémères, étaient frappées d'impuissance ou condamnées à un échec. Cela est vrai des concerts, des écoles privées, des cours publics et même des associations libres, à moins que, se passant du concours de l'Etat français, on n'accepte la tutelle de l'étranger. Mais il y a un autre devoir, ou, plus exactement, l'exercice d'un droit particulier qui s'impose à l'Etat : c'est celui d'exiger que dans les grands établissements subventionnés par lui et placés, par conséquent, sous sa

(1) Nous avons l'intention de ne publier le cours du jeudi qu'après ceux du lundi. Nous faisons une exception aujourd'hui pour cette leçon qui a heureusement coïncidé avec le dépôt du Rapport de M. Déandréis, sénateur de l'Hérault, sur le budget des Beaux-Arts.

surveillance directe, on s'abstienne de mutiler les œuvres du passé. Si ces œuvres ne sont pas respectées, si elles sont dénaturées, l'éducation se trouve faussée ; puisque en musique comme en littérature cette éducation a pour principe et pour base la connaissance des ouvrages du passé. De plus, l'histoire de la musique risque de s'égarer, puisqu'on ne lui fournit plus que des pièces tronquées. Aussi doit-on protester, puisque l'Histoire a pour objet de reconstituer exactement l'étude des compositions d'autrefois.

Le sujet que j'ai à traiter peut se réduire aux trois points suivants : 1^o dans les établissements officiels, on n'a pas eu et on n'a peut-être pas encore un respect suffisant des compositions à exécuter ; 2^o cette situation est d'autant plus anormale qu'en ce qui concerne les arts du dessin, l'Etat a établi des lois protectrices à l'application desquelles il veille avec la plus grande rigueur ; 3^o ce que nous demandons, c'est que l'on fasse pour l'art musical ce que l'on fait pour les autres arts.

Chacune de ces propositions pourrait être l'objet de longs développements ; je me bornerai à l'essentiel.

I. Le public croit naïvement, au théâtre, que l'ouvrage représenté est conforme à ce qui a été conçu par tel ou tel auteur. Rien n'est moins exact, attendu que toujours les interprètes ont le désir de faire des changements et de substituer leur création à celle du compositeur. Cette constatation a été faite par M. Saint-Saëns lui-même. Précisons-la.

Déjà, à la fin du XVIII^e siècle, le *Journal de Paris* (messidor an IV de la République), au moment où le Conservatoire s'organisait, s'en félicitait, car il comptait que l'on pourrait y retrouver les chefs-d'œuvre qui, à l'Opéra, devenaient absolument « méconnaissables ». Ce n'est pas ce qui s'est passé au XIX^e siècle qui a été de nature à modifier cette situation. Il y a une phrase cinglante, de Berlioz, que l'on a souvent citée : « Les théâtres sont les mauvais lieux de la musique ; la chaste Muse qu'on y traîne n'y peut entrer qu'en rougissant ! » C'est lui aussi qui a écrit ces quelques lignes : « Gluck se meurt ! Gluck est mort ! » Il déclarait inconcevable « ce que devient de plus en plus son œuvre, dans les théâtres où on la représente, dans les concerts où on en chante quelques fragments, dans les boutiques où on les vend ». Il disait que cette noble figure, d'une pureté de lignes tout antique, était devenue un masque grotesque. C'est ce cri d'alarme, comme nous l'avons vu, qui a poussé M^{lle} Fanny Pelletan à entreprendre une édition sérieuse des chefs-d'œuvre du grand compositeur.

Je citerai un autre témoignage qui me dispensera d'insister plus longuement ; je l'emprunte à M. Legouvé, qui a consacré une petite brochure charmante à une cantatrice célèbre à la fois par son talent et par les fameuses stances qu'Alfred de Musset lui a consacrées : la Malibran. M. Legouvé, dans cet opuscule rempli d'anecdotes personnelles, veut montrer que la Malibran n'était pas seulement une grande cantatrice, mais une très bonne musicienne, dans le sens sérieux et précis du mot. Or, la raison qu'il en donne est singulière : il rappelle qu'elle a été formée par son père, qui était un chanteur célèbre, et il ajoute les renseignements suivants. Nourrit se présente chez Garcia, pour recevoir ses conseils, et lui chante un air du *Mariage secret*. Arrivé à certain passage, il exécute un point d'orgue, « un trait de sa façon et de très joli goût » — « Faites-m'en un autre ! » dit Garcia. Nourrit s'exécute. — « Un autre ! ». Nourrit s'exécute. — « Un autre ! » Nourrit finit par déclarer qu'il est à bout de ressources. — « Eh

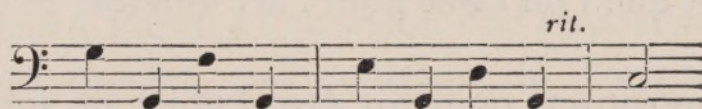
quoi ! s'écrie Garcia, après trois points d'orgue ? un *bon chanteur* doit être en état d'en faire dix, quinze, vingt!... »

Et le narrateur de conclure :

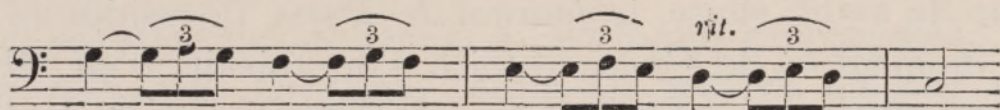
« Tel fut le maître admirable mais rude et rarement satisfait de la Malibran. »

Par conséquent, d'après M. Legouvé, qui représente la moyenne du goût et de l'opinion, il semble qu'à un moment donné il y ait eu assimilation complète entre le talent musical et cette aptitude à ajouter des improvisations plus ou moins étendues au texte des grands maîtres.

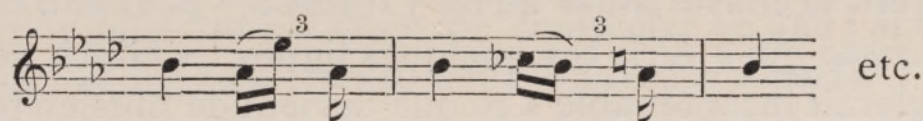
Pour justifier cela par quelques exemples, je rappellerai deux ou trois faits parmi une centaine d'autres bien connus. Vous connaissez au troisième acte de *Robert le Diable* le duo de Rimbaud et de Bertram ; le motif principal est précédé, lorsqu'il reparait pour la seconde fois, de cette rentrée :



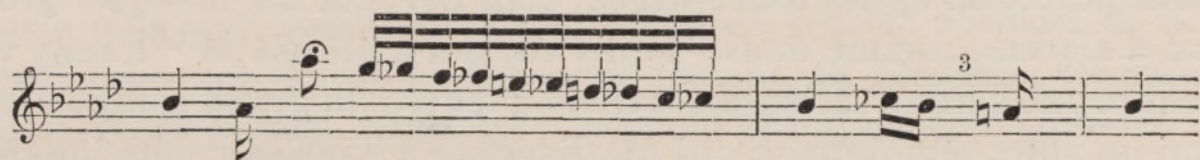
Je me rappelle avoir entendu (il y a de cela plusieurs années, je dois le dire) un chanteur du Conservatoire, qui avait pris ce morceau comme sujet de concours, le dénaturer d'une façon singulière ; estimant que cette rentrée était mal écrite, ou insuffisamment conforme aux ressources de sa voix, il l'avait remplacée par celle-ci :



Je citerai encore un passage bien connu de *Guillaume Tell*. Dans la romance universellement admirée *Sombres forêts...*, au lieu de :



tout le monde a pu entendre, à l'Opéra :



On pourrait faire des observations plus précises et plus complètes, si, au lieu d'éparpiller les remarques, on les groupait sur une seule œuvre : sur *Guillaume Tell* lui-même, sur le *Freischütz* de Weber, le *Joseph* de Méhul, *Fidelio* de Beethoven, etc.

Je m'arrêterai, pour donner une base plus précise à ma démonstration, à une œuvre devant le manuscrit autographe de laquelle Rossini disait : « Je veux m'agenouiller une dernière fois devant cette relique. » Il s'agit du *Don Juan* de Mozart.

Don Juan est un opéra bouffe ; il a été écrit en deux actes. Il fut représenté pour la première fois à Prague, le 29 octobre 1787. De cette première représentation, nous ne savons rien ; l'histoire du chef-d'œuvre, de ses vicissitudes et de

ses malheurs, ne commence qu'à la première représentation qui eut lieu à Vienne en 1788. En France, on a commencé à le jouer avec un arrangement invraisemblable. en 1805, à l'Opéra. En 1811, le Théâtre Italien le reprit, en respectant un peu plus la forme originelle.

Mais ce retour à l'exactitude fut de courte durée. Castil-Blaze fit un nouvel arrangement pour l'Odéon en 1827 et pour l'Académie nationale de Musique en 1827 ; le Théâtre Lyrique, dirigé par M. Carvalho, le reprit avec une forme différente en 1866 ; enfin, depuis quelques années, il a reparu à l'Opéra et à l'Opéra-Comique sous une forme nouvelle. L'opéra bouffe est devenu d'abord un opéra « sérieux ». En outre, ce qui était en 2 actes est aujourd'hui en 5. Un ancien maître de ballet (Saint-Léon ?) n'a pas craint de faire subir au chef-d'œuvre des remaniements sur lesquels voici quelques indications.

Le principal est le finale du premier acte. Je rappellerai brièvement le sujet, car il est indispensable d'avoir présente à l'esprit l'idée exacte de ce que Mozart a voulu faire, pour mieux apprécier la valeur réelle de ce que l'on a osé faire à sa place.

Nous sommes en pleine fête villageoise. Deux paysans, Zanetto et Zerline, sont en train de célébrer leurs fiançailles ; Don Juan ne voit là qu'une occasion de libertinage et, sûr de lui, il donne à ces paysans un bal. A ce moment apparaissent trois personnages masqués : Ottavio, Anna, Elvire, qui cherchent Don Juan pour le confondre ; et vous connaissez cet admirable trio connu sous le nom de *Trio des masques*, qui, par l'élégance et la pureté des lignes mélodiques, par son agencement vocal, est une des choses les plus exquises qui existent en musique.

Le valet de Don Juan, par les fenêtres de la salle où a lieu la fête, aperçoit les trois personnages et avertit son maître, qui les invite. Les trois masques reconnaissent le criminel et acceptent l'invitation.

Ici, un changement de scène, comme il s'en produit souvent dans ce premier acte : nous entrons dans la salle de bal. Est-ce à une fête banale que nous assistons ? Nullement ! l'action, remarquez-le bien, n'est pas interrompue un seul instant. Il y a en effet dans cette salle de bal trois groupes de personnes auxquels correspondent trois intrigues spéciales et trois formes musicales appropriées à chacun d'eux. Premier groupe : c'est celui d'Anna, Ottavio et Elvire, qui sont des justiciers, venus pour châtier, et qui ne cherchent que le moment propice pour confondre Don Juan. Le second groupe, c'est Don Juan s'efforçant de séduire Zerline. Le troisième groupe, c'est Leporello cherchant à détourner l'attention de Zanetto et à le mêler aux autres danseurs.

Il y a trois observations à faire sur la façon dont Mozart a traité cette scène. Pour le premier groupe, composé de personnes de condition, il a écrit un menuet. Pour le second groupe, qui comprend Don Juan et Zerline, il a écrit une contredanse. Pour Zanetto et les autres villageois, une valse. Par conséquent le choix des motifs est exactement approprié, dans sa pensée, et d'une façon visible, au caractère des personnages. Deuxième observation : afin de ne point séparer ce que le drame unit et de présenter une intrigue continue, non à compartiments étanches, il s'est attaché à faire entendre *simultanément* la contredanse et le menuet, en combinant le rythme à trois temps et le rythme binaire dans un contre-point hardi où sa dextérité se joue. En troisième lieu, pour ne point ralentir l'action, il a donné aux épisodes chorégraphiques une durée très courte.

Don Juan est bientôt découvert : les trois personnages lui reprochent ses crimes ; alors éclate un orage dramatique d'une extrême violence, jusqu'au moment où Don Juan tire l'épée et s'ouvre un passage à travers la foule.

Dans tout ce finale, j'insiste sur ce point, il n'y a pas un seul moment où l'action languisse, où elle soit divertie, coupée par un hors-d'œuvre. Or, c'est la partie de l'opéra qui a le plus souffert par voie de substitutions et de surcharges, par méconnaissance de son vrai caractère.

Voyons d'abord les substitutions. Dans son *Histoire de l'Académie de musique*, tome II, Castil-Blaze nous apprend, ce qui paraît invraisemblable, qu'à Paris, en 1805, le trio des trois masques fut remplacé par un trio de trois gendarmes, comme suit :

Courage, vigilance,
Adresse, défiance,
Que l'active prudence
Préside à nos desseins !

Et pour notre honte, un biographe allemand de Mozart (Otto Jahn, *W.-A. Mozart*, t. II, p. 365) a enregistré cette parodie !

On ne se permet plus aujourd'hui cette fantaisie d'opérette substituée à une scène extrêmement noble et dramatique ; mais une hardiesse aussi grande a consisté à considérer cette scène du bal comme étant un prétexte tout indiqué à un déploiement de ballet. On y a introduit (on pouvait le voir l'année dernière encore) des anthologies chorégraphiques : 57 pages, faites avec des lambeaux de quintettes, de trios, et même une marche turque, empruntée à une sonate. Tout cela est contraire à la pensée de Mozart, puisque l'action est morcelée et arrêtée ; au caractère de l'œuvre, puisque la musique n'a plus aucun rapport avec les personnages ; enfin à la vraisemblance : que vient faire ici une *Marche turque* ?

Je donnerai le bilan de ces transformations d'après la partition dont on s'est servi à l'Opéra. Cette partition n'est autre que l'édition Peters (laquelle est très mauvaise) avec des remaniements. Voici la liste des additions et des changements faits. Dans le second acte : 10 pages d'entr'acte ; — 8 pages de récit ; — 2 pages de récit ; — 13 pages de récit. (Là, une coupure supprimant 7 pages du texte gravé.) — Encore 2 pages de récit. Là, nouvelle coupure (de la p. 263 à la p. 268) ; et, dans l'intérieur de cette coupure devenue une sorte de tranchée favorable à des opérations diverses, un énorme paquet où l'on trouve ceci : 1° 20 pages de manuscrit cousues et condamnées (repentir d'adaptateur qui se corrige lui-même) ; 2° un trou béant... je veux dire une division qui met fin à un 3^e acte, fait baisser le rideau pour une pause d'un quart d'heure et ouvre.... un *quatrième* acte ; 3° 5 pages d'entr'acte ; 4° 6 pages de récit ; 5° un Rondo, etc., etc., etc... Tel est l'aspect de la partition qui a figuré au pupitre de l'orchestre, dans notre premier théâtre lyrique.

Je ne veux pas poursuivre cette énumération jusque dans les détails ; je donne le relevé, le nombre total des pages ajoutées : il y en a 228 !!

En un pareil état, avec de telles blessures, de telles cicatrices et ces prétendues réparations, cette partition donne bien l'idée d'un malade qui viendrait de subir plusieurs opérations chirurgicales. C'est Eros avec des béquilles, un emplâtre sur l'œil, une jambe dans une gouttière et, par surcroît, des ornements pos-

tiches qui embarrassent sa marche. Ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que, manifestement, des remaniements aussi graves n'ont pas été provoqués par des préoccupations musicales, mais par celle de présenter au public des ballets conformes aux « usages ». La légende grecque raconte qu'Orphée fut mis en pièces par les Bacchantes. Mozart a subi un sort analogue.

Si les sources auxquelles on doit puiser n'existaient pas, ou si elles étaient trop éloignées, il y aurait une circonstance atténuante ; mais je rappelle que nous avons la bonne fortune de posséder à Paris, au Conservatoire, le manuscrit autographe de *Don Juan*, qui a été donné au Conservatoire par M^{me} Pauline Viardot. En dehors de ce manuscrit si facile à consulter, il y a une édition — une seule, d'ailleurs, — exactement conforme à l'original, et qui, par conséquent, doit être adoptée par tous ceux qui veulent une exécution sérieuse ; c'est celle de Gugler, parue en 1875 chez Leuckart, à Leipzig. C'est la *seconde* édition Gugler, que l'on ne doit pas confondre avec celle qu'il avait donnée en 1870, qu'il a reniée à la suite d'une autre édition que Riess avait faite en 1872, après avoir examiné le manuscrit Viardot (et qui, cependant, est celle dont on s'est servi, si je ne me trompe, à l'Opéra-Comique).

Ceux à qui l'on présente ces doléances répondent : C'est vrai ! on a ajouté ! on a fait des changements ! on a pris des fragments de musique symphonique ! mais c'est toujours « du Mozart » qu'on a ajouté à *Don Juan* !....

Ce n'est pas une excuse. Admettrait-on que, dans *Ruy-Blas* ou dans *Hernani*, on insérât quelques pièces tirées des *Contemplations*, des *Orientales*, des *Rayons et des Ombres* ? Il y a là quelque chose d'absolument contraire aux lois les plus essentielles de l'art dramatique, au goût, aux bienséances élémentaires.

Si, au lieu de nous en tenir à la musique d'opéra, nous examinions ce qui a été fait dans le domaine de la Symphonie, nous n'aurions pas à constater un mal aussi grave, mais nous aurions également à relever des erreurs, surtout si nous remontions à l'époque de Habeneck, où on ne se bornait pas à exécuter les symphonies par fragments, et où l'on transportait dans telle symphonie le scherzo de telle autre. En ce qui concerne le genre mixte (orchestre et voix), il y aurait beaucoup à dire. Un exemple très brillant serait fourni par l'exécution de la messe en *si* mineur de Bach qui, jusqu'à ces dernières années, était jouée, aux concerts du Conservatoire, dans des conditions bizarres : sur 26 morceaux, on en coupait 6 ; sans se préoccuper de la liturgie à laquelle Bach s'est conformé, on introduisait des divisions arbitraires : on formait deux groupes avec l'*Agnus Dei* et le *Dona nobis pacem*, réunis par le compositeur ; on intervertissait l'ordre de certaines parties de la Messe, en donnant avant l'*Hosanna* le *Benedictus*, qui doit être entendu après ; enfin, au début de l'œuvre, alors que dès les premières mesures nous devons être jetés en plein contrepoint vocal, on introduisait un petit solo d'orgue. C'était du reste l'usage dans ces concerts (usage dont nos réclamations ont triomphé), toutes les fois que l'on exécutait une pièce purement vocale, de débiter, au mépris de la règle, par quelque chose d'instrumental, sous prétexte de donner le ton aux chanteurs.

Ces quelques faits permettent *a fortiori* de juger ce qui se passe sur des scènes moins importantes.

II. J'arrive maintenant à la seconde partie de mon exposé : indication de ce qui a été fait à côté de la musique, pour les arts du dessin. Je serai très bref, mais je ne puis m'empêcher de citer deux ou trois exemples. Je rappelle que le

respect des chefs-d'œuvre est assuré à peu près partout par des règlements et des lois, soutenus eux-mêmes par un état d'opinion beaucoup plus avancé que pour la musique.

Vous savez ce qui s'est passé lorsque l'on a cru que certains tableaux du Louvre avaient été lavés à la potasse : il y a eu immédiatement une campagne de presse et un *tolle* général parmi les connaisseurs ou ceux qui croyaient l'être.

Je citerai ce fait parmi une centaine d'autres : il y a à Nancy une place très belle, la place Stanislas, qui, avec la place des Vosges, à Paris, et la place de Bordeaux est considérée comme un des plus beaux monuments du ^{xvii}^e siècle. Sur cette place, il y a une mairie. Là comme partout, la mairie a cru pouvoir installer un cadre avec grillage pour exposer les affiches officielles. On a déclaré que ce cadre détruisait l'harmonie de la place : on en a exigé l'enlèvement : le cadre a disparu !

En 1879, le conseil de fabrique de l'église Saint-Ouen, à Rouen, eut l'idée de faire placer, dans le chœur et dans la nef, un grand nombre de statues *sans avoir préalablement consulté l'administration des monuments historiques*. Le Ministre des Beaux-Arts fit une enquête ; il chargea le Préfet de la Seine-Inférieure d'inviter le conseil de fabrique à faire enlever des statues qui « défigureraient le monument ». Le conseil de fabrique (délibération du 30 juillet 1879) refusa d'obéir. Il objecta qu'il s'était imposé des frais considérables ; que certaines de ces statues étaient là depuis dix ans, etc... Le Ministre insista ; il rappela ses circulaires ; il invoqua l'article 525 du Code civil pour prouver que ces statues, parasites déshonorants, ne pouvaient être considérées comme « immeubles par destination ». Il fit un procès. Le conseil de fabrique finit par céder. — Un directeur de théâtre est-il plus indomptable, en certains cas, qu'un conseil de fabrique ?

Hier, à propos du Congrès archéologique qui va avoir lieu en Grèce, on a parlé de restaurations qui seraient infligées à certains monuments. Immédiatement, des polémiques se sont engagées : d'une part, on a dit qu'il ne fallait jamais restaurer ; et, d'autre part, ceux qui avaient lancé ce mot de restauration se sont appliqués à démontrer qu'ils songeaient simplement à faire quelques réparations *d'entretien*, à redresser ce que le temps avait couché....

Au-dessus de cet état d'opinion, il y a des lois. Elles sont anciennes. C'est à la Révolution que revient, malgré des erreurs singulières, l'honneur d'avoir pris les premières mesures ; c'est elle qui a placé les œuvres d'art sous la protection de l'Etat : « En attendant, lit-on dans le décret du 16 septembre 1792, que les monuments qu'il importe de conserver aient pu être transportés... » etc...

Je citerai encore le rapport de Guizot au Roi et 14 circulaires du Ministre des Beaux-Arts aux préfets, la première de 1832, la dernière de 1874. Elles se répètent toutes, et il suffit d'en avoir lu une pour les connaître toutes ; le thème qui revient constamment est celui-ci : « Vous ne devez autoriser sans m'avoir prévenu aucuns travaux d'agrandissement, aucune modification, même utiles, dans tout autre intérêt que celui de l'art, lorsque cette modification serait de nature... » (31 octobre 1847.)

Toutes ces mesures ont été prises à la suite d'une campagne extrêmement vive, à la tête de laquelle se trouvaient Victor Hugo, Mérimée et les représentants de l'Ecole romantique.

Dans tous les pays civilisés, en France comme partout, il y a donc des lois qui

protègent les monuments d'art. Pourquoi la musique n'est-elle pas nommée dans ces lois ? Pourquoi les arts plastiques, absorbant toute la sollicitude des pouvoirs publics, jouissent-ils d'une sorte de privilège ? Est-ce qu'un opéra, une symphonie du XVIII^e siècle n'offrent pas, eux aussi, un intérêt historique ? Est-ce que les chefs-d'œuvre de l'art musical ne font pas partie de la richesse nationale ?

Les deux principes qui servent de base à toute cette législation sont les suivants : les chefs-d'œuvre d'art appartiennent à tout le monde ; c'est une partie du patrimoine public. L'Etat, délégué de la nation, a pour charge spéciale de veiller à leur entretien et de les préserver contre toute fâcheuse atteinte.

La campagne qui a été menée en ce sens a abouti à la loi importante de 1887, qui n'a été promulguée qu'à la suite de travaux extrêmement longs, très minutieux, dans le détail desquels je n'entrerai pas. On a été très prudent, mais en même temps très hardi, parce que la protection des œuvres d'art se trouvait parfois en conflit avec le droit de propriété : l'Etat voulait classer les monuments présentant un intérêt historique ; d'autre part, les propriétaires de ces monuments se refusaient parfois au classement. L'Etat n'a pas hésité à proclamer qu'il avait le droit d'exproprier les particuliers en pareil cas.

III. Telles sont les idées qui ont été présentées au Congrès.

J'indiquerai maintenant deux idées qui ont été exposées au cours de la discussion et qui peuvent être reprises. La première dépassait le but qu'il s'agissait d'atteindre. La seconde était une objection assez sérieuse.

La première idée était la suivante. Un congressiste, plein de zèle d'ailleurs, voulait que l'on adoptât cette formule : Les directeurs des théâtres et des concerts subventionnés sont astreints au respect absolu des textes musicaux.

Je crois qu'il est absolument impossible qu'un musicien un peu au courant des choses parle ainsi : exiger de qui que ce soit, quand il s'agit de représenter une œuvre du XVII^e et même du XVIII^e siècle, le respect « absolu » du texte musical, c'est vouloir quelque chose de chimérique, attendu que l'état dans lequel nous sont parvenus les manuscrits de certaines œuvres est déplorable ; il y a d'ailleurs des erreurs, des confusions de toute sorte, et surtout des lacunes, que l'on est obligé de combler, soit quand on veut faire une exécution, soit quand on veut faire simplement une édition. Dans ce cas se trouvent particulièrement les manuscrits de Gluck.

Par conséquent, si on exigeait le respect absolu du texte musical, on exigerait quelque chose qui est non seulement impossible, mais qui serait essentiellement dangereux. L'absence de superstition à l'égard des anciens manuscrits est le commencement de la sagesse. Il faut les lire avec un esprit critique.

Il y a des cas où on est obligé de restaurer ; mais il faut distinguer entre une opération nécessaire, une opération qui s'impose, en quelque sorte, et l'opération de pur embellissement, où la fantaisie a la prétention d'établir une sorte de rivalité entre l'interprète et le compositeur lui-même.

L'objection suivante a été formulée par M. Théodore Reinach : Il y a une grande différence entre les monuments musicaux et les monuments plastiques ; on protège ceux-ci parce que, en somme, ces monuments sont en bronze, en métal, et chacun d'eux est un exemplaire unique ; c'est pour cela que l'on veille à ce qu'ils soient respectés, parce que le mal dont ils pourraient souffrir serait irréparable. Il n'en va pas de même pour un opéra ou pour une symphonie. On a beau les muti-

ler, il est toujours facile de retrouver le texte original dans les manuscrits des bibliothèques. Il y a, en un mot, entre le chef-d'œuvre musical et l'exécution que l'on peut en faire ici et là, la même différence que celle qui existe entre le tableau de maître et sa photographie, laquelle peut être tirée à des milliers d'exemplaires : l'Etat protège le tableau, mais il n'a pas à protéger la photographie.

Il est vrai que les œuvres musicales semblent protégées par leur immatérialité même contre les atteintes de la malveillance et de l'ignorance ; mais que l'on veuille bien réfléchir à ceci : d'abord, un opéra n'existe réellement que quand il est exécuté ; par conséquent, si on le déforme par la représentation, on l'atteint dans son existence même. En second lieu, un théâtre national a un grand rôle à remplir ; sans doute, il a de sérieuses préoccupations matérielles ; de gros capitaux sont engagés ; il est obligé de songer, ce qui est brutal mais indispensable, à la recette. Mais il doit contribuer à l'éducation morale du public ; c'est la partie élevée de sa fonction. Or, avec quoi la remplir ? Est-ce en renvoyant aux manuscrits rarissimes, et qu'il est même impossible de lire si on n'a pas des connaissances spéciales, ou bien avec les pièces que l'on montre aux feux de la rampe ? Ce serait, je crois, se moquer des gens, que de leur dire : Nous allons vous jouer un *Don Juan* qui n'est pas le véritable *Don Juan* ; mais si vous voulez bien aller au Conservatoire, vous trouverez l'ouvrage authentique !... En tolérant les dérangements musicaux les plus arbitraires, on fausse donc l'éducation du public. En troisième lieu, est-on bien sûr que le mal fait aux opéras soit passager et réparable comme celui que l'on ferait à une photographie et qui n'atteindrait pas l'original ? Quand on demande à une chanteuse pourquoi elle dénature avec des vocalises puériles telle ou telle mélodie classique, elle répond invariablement : J'agis ainsi parce que telle chanteuse célèbre faisait comme cela avant moi : *c'est la tradition*. Au théâtre, comme le dit encore M. Saint-Saëns, ce qui est coupé ne reparaît jamais ; en revanche, les végétations parasites finissent par faire corps avec l'œuvre.

Donc, ici encore, le danger est plus grand que l'on ne pense. Il y a, en outre, des œuvres dont le manuscrit original est perdu, et on est obligé de reproduire l'édition princeps ; or cette édition est très souvent postérieure à l'exécution. Il en résulte que si la représentation a été tronquée, l'édition le devient aussi. Il faut donc veiller à ce que la première ne soit pas une trahison.

A quelle limite s'arrêtera-t-on ? Lorsque l'on a « arrangé » *Joseph*, par exemple, on a dit : Il faut y mettre des récitatifs, parce que, aujourd'hui, le genre qui consiste à mêler les paroles et la musique est démodé ; nous aimons le drame lyrique où il y a une unité parfaite. Mais il y a bien autre chose que l'unité formelle du drame lyrique qui tend à se substituer à l'ancienne formule ! Ainsi, nous n'aimons plus les couplets, ils sont démodés : ira-t-on jusqu'à les supprimer ? Nous pensons aussi que l'emploi des dissonances est presque nécessaire dans le style dramatique : ira-t-on jusqu'à en introduire dans les œuvres anciennes ?

En somme, il faut demander que, si on juge impossible d'appliquer la lettre même de la loi sur les monuments historiques à l'art musical, on en applique au moins l'esprit. Ce qu'il faut souhaiter, c'est que toute œuvre représentée sur la scène d'un théâtre subventionné ou dans un concert du même genre soit considérée comme « classée ».

L'Etat n'accorde le bénéfice du classement qu'à la suite de formalités assez

longues. Quand il a classé un monument, l'Etat fait bien supporter les frais d'entretien par les communes ou les départements, mais il se considère comme moralement engagé à payer ce qui est nécessaire. Or s'il s'agit d'une œuvre comme un opéra, ce motif d'hésitation ne saurait exister ; ce n'est pas une charge nouvelle que l'Etat va s'imposer, c'est un droit qu'il exercera, par suite de sacrifices préalablement consentis et de dépenses déjà faites, puisqu'il accorde une subvention permanente. C'est cette subvention qui crée le droit et le devoir de l'Etat. Mutiler-on le plain-chant dans les églises ? cela ne le regarde pas. Fait-on, dans des théâtres à côté, des caricatures de chefs-d'œuvre ? il n'a rien à y voir non plus ; il faut respecter la liberté, même celle du mauvais goût. Mais il y a des théâtres où l'Etat est chez lui, mandataire du pays, et doit parler en maître.

Ce qu'il faut demander, c'est que, dans les théâtres subventionnés, on traite les opéras, les symphonies, avec le même respect que les vieux monuments ; c'est que l'Etat exige, des théâtres qu'il paye, un exposé des motifs pour lesquels les directeurs jugent des modifications nécessaires, et qu'on lui fournisse, avant de rien déranger, une liste détaillée de tous les changements que l'on se propose de faire ; c'est qu'un directeur ne soit autorisé à commencer des travaux de ce genre qu'après avoir reçu une autorisation écrite ; c'est, enfin, lorsqu'une œuvre aura été retouchée, que mention soit faite, sur les affiches et sur les programmes qui sont distribués, de ces retouches. Il faudrait enfin qu'il fût interdit une fois pour toutes aux professeurs du Conservatoire d'altérer les textes musicaux.

Je peux terminer cette leçon par autre chose que des doléances.

Dans la séance du Sénat du 25 mars, a été déposé le rapport fait au nom de la Commission des finances, pour le budget des Beaux-Arts, par M. Déandréis, sénateur de l'Hérault. Avec une grande netteté, dans un langage très ferme, l'honorable rapporteur vient de s'approprier le vœu formulé par le Congrès en y ajoutant son autorité personnelle (1). Il cite d'abord les opéras qui ont été représentés ces dernières années ; après avoir rappelé *Don Juan*, et annoncé *Armide*, il ajoute « que tous ces opéras exigent des directeurs le respect de la forme que le compositeur leur a donnée », et il approuve la sévérité avec laquelle nous avons jugé quelques-unes de leurs libertés excessives, « peu compatibles avec le bon renom de l'art français ». Il y a là une espérance et comme le gage d'un progrès prochain, attendu, nécessaire ; progrès qui, sans doute, ouvrira une ère nouvelle.

En somme, il n'est nullement paradoxal de dire que, quand on soutient une cause juste, on finit, tôt ou tard, par être entendu.

JULES COMBARIEU.

(1) Nous avons publié le texte de cette partie du Rapport dans le dernier numéro de la *Revue musicale*.

M. Saint-Saëns à Bordeaux.

Nous ne parlerions pas ici de la fête donnée à Bordeaux dans la matinée du 25 avril pour inaugurer, sur le célèbre cours de Tourny, le monument de Gambetta, si cette cérémonie n'avait donné lieu à une manifestation musicale du plus haut intérêt. Après une série de discours qu'il ne nous appartient pas d'apprécier, mais qui, n'ayant pu être entendus de la foule immense réunie sur cette longue place, avaient semblé lui causer un énervement traduit par des bousculades, des cris variés et un long bourdonnement semblable au grondement éternel de la mer, voici que M. Camille Saint-Saëns se débarrasse de son manteau, saisit une baguette blanche, gravit les marches du monument, et groupe autour de lui, par un geste d'appel circulaire, des jeunes filles, des femmes et des hommes, la Garde républicaine ; et celle-ci, au commandement du maître, exécute la « Marche héroïque » si connue, d'une allure noble et simple, qui saisit vivement le public. Après cette introduction, les chœurs, soutenus par cette musique, chantent une cantate dont Saint-Saëns a composé les paroles et la musique et qui, si nos renseignements sont exacts, remonte au lendemain de la guerre de 1870 ; notre grand compositeur y exprima son patriotisme avec l'art sévère et pur qui lui est propre. L'œuvre n'obtint pas grâce alors auprès des sociétés de concerts ; la marche triomphale fut seule exécutée ; mais, le 25 avril, elle a retrouvé sa forme complète et son intégrité première. L'effet a été admirable.

Dès les premières mesures, une foule de cent mille personnes s'est calmée, et un silence parfait a régné sur cette mer humaine, jusqu'aux dernières mesures, où les applaudissements ont éclaté, répercutés dans le lointain, longuement, comme une immense ovation...

Après la cantate, M. Delmas, de l'Opéra, succédant sur le socle du monument à M. Saint-Saëns, a chanté de sa belle voix la *Marseillaise*, reprise au refrain par le chœur. Même silence pendant la musique, même tonnerre d'applaudissements après. Comment ne pas regretter qu'on ne fasse pas dans nos cérémonies officielles une part plus grande aux ensembles musicaux ? Quel moyen plus sûr, plus noble, de tenir une foule, de l'unir dans un même sentiment, de la faire communier dans un même idéal ? Quel acte plus social ? Quel acte plus républicain, renouvelé d'ailleurs des fêtes de la Révolution ? Souvent nous avons soutenu cette thèse ; mais la cérémonie de Bordeaux nous apporte pour la faire prévaloir un décisif argument, et témoigne une fois de plus de la grandeur et du caractère profondément social de notre art. — Nous serions injuste de ne pas reporter une part du succès aux artistes eux-mêmes. L'œuvre de M. Saint-Saëns, par sa belle simplicité, méritait d'être comprise par un peuple entier. Elle a été réalisée, dans la longue préparation qui précéda cette mémorable cérémonie, grâce à un artiste de premier ordre, qui n'est pas seulement un violoniste de la grande école ayant depuis longtemps déserté la virtuosité pour les succès plus sérieux de la composition et de l'enseignement, directeur aujourd'hui du Conservatoire de Bordeaux où il propage les meilleurs principes : M. Pennequin. C'est lui qui a groupé dans un organisme unique plus de mille musiciens ou chanteurs ; nous avons été tous émerveillés par la justesse, la beauté des voix, comme par la précision des attaques et la marche toujours bien rythmée de l'ensemble.

Il a fallu deux mois d'efforts, nous dit-on, pour ce résultat. Le succès a passé tout ce qu'on pouvait espérer. Nous devons à M. Pennequin une date dans l'histoire de la musique associée aux cérémonies publiques.

Grand succès aussi, je le répète, pour M. Delmas : sa voix, d'un si pur métal, et servie par une articulation si nette, a sonné à merveille en plein air, et s'est fait applaudir au loin...

A. C,

M. Camille Bellaigue. Un point d'histoire.

Un journal du 25 avril contenait une interview d'allure un peu singulière. On sait que le Pape, dans un récent « *motu proprio* », a voulu donner à la musique d'Eglise un caractère moins profane. Or, ce serait sur la demande personnelle de M. Bellaigue et dans les circonstances suivantes que ce projet aurait pris naissance. L'honorable publiciste est admis auprès du Souverain Pontife avec sa famille, ses cinq enfants, et sa *bonne*, laquelle tient une place considérable dans la scène. Le pape s'étonne d'abord du grand nombre des enfants de son visiteur. Ils sont *tous* à vous ? » demande-t-il — (hum ! j'imagine difficilement un pape faisant pareille gaffe !). Puis, la conversation tombe sur la musique et les choses vont rondement. « Que faudrait-il, selon vous, pour remédier au mal ? — Je crois, Très-Saint-Père, qu'une encyclique, ou un *motu proprio*... — Un *motu proprio* ? Vous l'aurez dans quelques jours. » (Le narrateur ne dit pas si, sur ces mots, le Pape appuya sur un timbre et donna des ordres.)

M. Bordes, chef de l'orphéon de Saint-Gervais, a déjà publié que, dans son *motu proprio*, le Pape, dont il est quasiment l'ami personnel, n'a fait qu'adopter les idées de la *Schola*.

On aimerait à être fixé sur l'exacte paternité du document en question. — S.

Les origines de la musique et la magie.

Le lundi 8 mai et les lundis suivants, à 4 heures et demie, M. J. Combarieu reprendra, au Collège de France, son cours sur l'*Introduction à l'Histoire générale de la musique*. Il continuera à traiter le sujet déjà étudié dans les leçons du dernier semestre : *les origines de la musique et la magie*. Les principaux documents dont M. Combarieu s'est déjà servi pour développer cette thèse nouvelle sont : 1° les plus anciennes croyances, en particulier celles des Egyptiens, sur le pouvoir créateur de la parole chantée ; 2° les monuments figurés et les textes littéraires qui nous renseignent sur le rôle et le pouvoir attribué aux incantations ; 3° le folklore musical, c'est-à-dire les contes transmis oralement dans divers pays, recueillis par les voyageurs, et dans lesquels le chant ou la musique instrumentale ont des effets magiques. La *Revue musicale* publiera le texte intégral de ces leçons, dans l'ordre actuellement suivi.

Le jeudi 11 mai et les jeudis suivants, M. Combarieu reprendra son cours sur la *Bibliographie critique de l'Histoire générale de la musique*.

Théâtres et Concerts.



CONCERT COLONNE. — M. Jan Kubelik a donné au Châtelet, les 15 et 18 avril, deux concerts qui ont été l'occasion de nouveaux triomphes pour le jeune virtuose. Des ovations enthousiastes ont fêté cet extraordinaire violoniste, ovations d'autant plus précieuses que presque tous les artistes et professeurs de Paris se pressaient dans la salle, amenés par la curiosité d'entendre un artiste et le désir d'éprouver eux-mêmes la solidité d'une maîtrise qui pouvait être surfaite.

L'hommage a été unanime, et, vraiment, nous ne croyons pas qu'aucun violoniste, disons le mot précis, aucun virtuose du violon, puisse en ce moment disputer la palme au jeune Kubelik.

Avec un souci assez habile du contraste, il compose son programme en plaçant à côté d'un morceau classique un morceau tout à fait technique et instrumental. C'est ainsi que le 15 avril, après l'admirable *Concerto* de Beethoven, nous avons entendu le *Concerto en ut majeur* de Paganini.

Parlons d'abord du premier, et, pour être tout à fait sincère, reproduisons dans leur décousu et leur vivacité d'impression les notes que nous avons prises au crayon pendant le concert même.

1^{er} Morceau : *Allégro*. — Largeur et sobriété de style tout à fait classiques. Certainement Beethoven aurait aimé cette interprétation, s'il lui eût été permis de l'entendre ! Rythme très nettement accentué et accusé, pas d'interprétation personnelle : l'interprète s'efface derrière l'auteur. Les nuances (coups d'archet indiqués sur la partition, les *forte* et les *piano*, les *crescendo*, etc.) sont exécutées dans le rythme même du morceau. On entend toujours ce mouvement scandé de la mesure. Quelle justesse exquise ! On peut donc être un grand virtuose, un grand violoniste, sans accorder son instrument plus haut que le ton ? Grand et légitime succès. La cadence (le passage faible) est très applaudie ; l'artiste a ajouté quelques numéros nouveaux : licence permise par la tradition.

2^o *Larghetto*. — Un peu plus de liberté ; mais il n'y a pas d'excès. La justesse et la sonorité sont toujours exquis. Pourquoi l'orchestre Colonne accompagnait-il en sourdine ? La sourdine n'est indiquée sur aucune partition, au moins à ma connaissance, et produit ici un effet de préciosité qui choque.

3^o *Finale*. — Belle netteté d'attaque. Toujours parfaite propriété et sobriété du style ; justesse exquise. Il vaut mieux écouter en fermant les yeux. Pourquoi ce continuel balancement d'une jambe sur l'autre, en jouant ? La tenue de l'archet et la tenue de la main gauche sont si parfaites ! Près de moi quelqu'un dit : « Il a le petit doigt de la main gauche aussi long que les autres ! » — Les notes les plus élevées du violon, le contre-*fa* dièse, sont aussi pures et pleines que celles du registre normal. Enthousiasme de très bon aloi, quatre rappels. Kubelik tient évidemment le record des violonistes.

Pour donner à l'artiste le temps de se reposer d'un si grand effort, car le concerto de Beethoven est bien, malgré sa grande simplicité, une des œuvres les plus lourdes à porter, on nous a servi comme intermède une pianiste qui nous a semblé, dans la fantaisie chromatique de Bach et l'air varié en *mi* majeur de Haendel, avoir dépassé les limites permises de la liberté qu'un interprète peut prendre à l'égard d'un auteur. Passons. Kubelik apparaît de nouveau, et nous offre une œuvre qui est au pôle opposé du concerto de Beethoven : c'est le concerto de Paganini. Les virtuoses couronnent leur carrière par cet effroyable exercice où les gammes en tierces et en dixièmes s'ajoutent aux plus fantastiques arpèges et aux gammes en sons harmoniques les plus vertigineuses. Toute cette musique d'auteur pitoyable a secoué vivement les nerfs de la salle, qui a encore plus applaudi l'artiste qu'après le concerto de Beethoven. Tout ce que cette petite machine de bois verni sur laquelle sont tendues quatre cordes imperceptibles peut produire d'effets et de contrastes, de surprises et de prodiges, de timbres et de sonorités, a été prodigué pendant une demi-heure. Et nous avons applaudi aussi nous-même, emporté par un sentiment d'étonnement plus que d'admiration, et pour faire comme tout le monde.

Mais comme la musique vaut mieux que la virtuosité, et comme, au total, elle est plus difficile à atteindre ! Pour celle-ci il suffit, à côté de moyens physiques, d'un travail acharné ; pour l'autre il faut, en plus, une âme et une intelligence d'artiste.

Heureux qui, comme Kubelik, possède les deux !

A. C.

Mardi 18 avril. — Deuxième concert avec orchestre, Jan Kubelik.

La salle enthousiaste fait une véritable ovation au célèbre violoniste, qui fut rappelé cinq et six fois après chaque morceau.

Le concert commençait par l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz. Ce morceau, qui n'est qu'un grand *crescendo* commençant par le *pianissimo* des violons et finissant à grand orchestre avec les cymbales, les timbales et les trompettes, est, comme toujours, fort bien exécuté par l'orchestre de M. Colonne.

Symphonie espagnole, par J. Kubelik, avec le concours de l'orchestre. Le *scherzando* et le *rondo* ont été particulièrement applaudis : ce qui ne diminue pas les mérites de l'*andante*.

Une *Romance*, de Beethoven, a démontré une fois de plus que M. Kubelik n'était pas seulement un virtuose, mais un grand musicien, qui domine son public et lui fait partager ses émotions.

L'*Introduction* et le *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns ont été exécutés avec une grâce charmante.

Enfin Kubelik s'est surpassé dans les compositions de Paganini. Le souvenir de son illustre prédécesseur semblait doubler ses forces... L'*I palpiti* et *Perfektum mobile*, qui, pour tout autre musicien, ne seraient que des virtuosités, sous l'archet de Kubelik sont devenus des chefs-d'œuvre de légèreté, de finesse et de puissance.

Un tonnerre d'applaudissements éclata au moment où Jan Kubelik cessa de tenir les auditeurs sous le charme de son exécution. Et comme personne ne voulait se retirer, bien que la séance fût terminée, force lui fut de nous donner

une audition de la *Ronde des Lutins*, qui semble être son œuvre de prédilection. Ce fut alors du délire, et la séance se termina par des hourras frénétiques.

Au milieu de la séance il y eut un entr'acte de piano. M^{me} Toutain-Grün a exécuté avec une belle virtuosité la *Rhapsodie* de Liszt. Une grande part du succès, disons-le toutefois, revient à M. Colonne, qui a conduit son orchestre avec sa science habituelle.

M. J.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE. — 18 avril. — Le succès principal de ce concert a été à la *Symphonie vivaraise* de M. Georges Sporck et surtout à la belle scène dramatique de M. Arthur Coquard, *Héro*, admirablement chantée par M^{me} Durand-Texte. Cette œuvre n'est pas nouvelle, puisqu'elle fut donnée autrefois chez Padeloup en 1882 et chez Colonne l'année suivante. Elle n'a rien perdu de sa force expressive. La déclamation y est sincère et puissante, l'orchestre plein de vie et de couleur : elle reste une des meilleures de l'auteur.

CONCERT DU VIOLONISTE MISCHA ELMAN. — Le 18 avril, à la Salle des Agriculteurs, le jeune virtuose Mischa Elman a donné son troisième concert. Son succès a été considérable. Ce jeune violoniste est vraiment extraordinaire, et ce qui étonne le plus en lui, outre la sûreté d'exécution et le mécanisme merveilleux qu'il possède, c'est la *compréhension* parfaite dont il fait preuve dans les œuvres qu'il exécute, car il est vraiment inouï d'entendre cet enfant interpréter l'*Andante* et l'*Allegro* de la 3^e Sonate de Bach avec le style impeccable et classique d'un talent mûri par de longues années de carrière musicale, alors que ce prodige a tout au plus quinze ans.

ADALBERT MERCIER.

A mentionner parmi les derniers concerts les plus brillants :

Au Conservatoire (semaine sainte) le très beau *Stabat Mater* de M. Paladilhe. — Les deux récitals de piano donnés par M. Mark Hambourg les 8 et 13 avril ; les deux concerts de la Société J.-S. Bach les 12 et 18 avril (MM. Alex. Guilmant, Cortot, Gigout, Capet, Jan Reder ; M^{mes} Gallet, Gay, Blanche Selva, Marguerite Long), sous la direction de M. Gustave Bret ; le concert de la Société nationale de Musique du 15 avril (œuvres de René de Castéra, Wienawski, Albeniz, Witkowski) ; le concert donné par M. Scriabine pour l'audition de ses œuvres (15 avril) ; le concert de M. J. de Santesteban (salle Æolian, 11 avril), avec le concours de M^{me} Parentani, M. Paul Viardot et M. Lucien Berton.

MARSEILLE. — La saison musicale qui vient de s'écouler a été particulièrement intéressante. L'Association artistique et M. Gabriel Marie, son chef d'orchestre, ont mérité surtout de sincères éloges pour le choix des pièces qui furent exécutées. La *Symphonie héroïque* de Beethoven, la *Symphonie n° 41* de Mozart, les *Impressions d'Italie* de G. Charpentier ; la *Symphonie n° 1* de Borodine, la *Symphonie n° 4* de Brahms, le *Camp de Wallenstein* de V. d'Indy, la *Symphonie n° 4* de Mendelssohn, la *Symphonie n° 4* de Beethoven, la *Symphonie n° 3* de Saint-Saëns, pour orchestre et orgue, le *Faust* de Liszt, la *Symphonie n° 5* de Beethoven, la *Procession nocturne* de Rabaud, ont figuré successivement sur ses programmes.

Nous eûmes aussi le plaisir d'entendre les admirables *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui, sous la direction de M. Bordes, leur chef, nous ont rappelé les vieilles chansons françaises et les monodies du moyen âge. Notons en passant que la *Schola* de Marseille, dirigée avec compétence par M. Drogoul, continue patiem-

ment son œuvre et nous procure de temps à autre la joie d'entendre les œuvres contrapuntiques des anciens maîtres.

Après la clôture officielle des concerts, M. Gabriel Marie a offert aux abonnés et habitués des réunions dominicales une matinée de gala que le maître Saint-Saëns a bien voulu honorer de sa présence. Inutile de dire que l'affluence fut énorme et le succès très grand.

Le Grand-Théâtre, de son côté, n'a pas été inactif et a monté quelques opéras modernes encore inconnus à Marseille : la *Tosca*, de Puccini, et le *Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet. Ce dernier ouvrage n'a malheureusement pas obtenu de succès et n'a pu arriver qu'à trois représentations.

Il faut espérer que les bonnes dispositions dont ont fait preuve les président de l'*Association artistique* et directeurs du Grand-Théâtre continueront à se manifester l'année prochaine, et que notre ville n'aura rien à envier aux autres grands centres français. — ERNEST GUEYDAN.

BORDEAUX. — Bordeaux vient de nous donner la première audition en France du *Tasse* de M. Eugène d'Harcourt. La partition de l'excellent musicien, pleine d'énergie et d'accents sincères, a maintes fois soulevé d'unanimes approbations. Son inspiration, féconde au point de vue mélodique, se plaît à vouloir ressusciter les formes de l'Ecole ancienne, sans dédaigner pourtant les richesses harmoniques du drame lyrique moderne. L'œuvre, d'une si large et si puissante envergure, se trouve peut-être un peu à l'étroit sur la scène du Grand-Théâtre ; et les éclatantes sonorités des vingt trompettes de la marche finale dans l'apothéose feraient sans doute encore plus d'effet en un plus vaste cadre.

Il faut reconnaître l'extrême intérêt de cette tentative, et décerner aux interprètes les éloges qu'ils méritent. Nos artistes ont su donner une physionomie intelligente et sincère aux divers personnages de la pièce. MM^{me} Granier (le Tasse), Claverie, Raynal, Mezy (Sciana), MM^{mes} Nady Blancard, Alice Baron (Léonore), Magne (Julio), ont interprété fidèlement les intentions du compositeur. Les ballets, les costumes et les décors sont fort beaux, et M. E. Montagné a dirigé magistralement cette savante partition. JOS. GRIMO.

NICE. — Un journal allemand paraissant à Nice avait organisé et annoncé une série de représentations wagnériennes, qui se sont réduites à deux modestes concerts donnés par M. Siegfried Wagner dans le grand hall du Casino, d'une acoustique abominable, avec un orchestre insuffisamment préparé. Aux programmes : l'ouverture d'*Egmont* et les *Préludes* de Liszt ; des œuvres de Richard et surtout de Siegfried Wagner : l'ouverture du *Bærenhäuter*, dont l'auteur dirigea lui-même l'exécution au Châtelet, il y a quelques années ; des fragments d'*Herzog Wildfang* (Munich, 1891), et du *Kobold* (Hambourg, 1904), œuvres non sans mérite, mais écrasées par le voisinage de celles du père. — EDOUARD PERRIN.

Informations.

CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts du Conservatoire se propose de donner, le 4 mai prochain, une séance supplémentaire au profit de la souscription au monument Beethoven.

PRIX DE ROME. — Le Concours d'essai du Grand Prix de composition musicale, en 1905, aura lieu, comme les années précédentes, au Palais de Compiègne.

L'entrée en loge est fixée au samedi 6 mai, à 10 heures du matin ; la sortie aura lieu le vendredi 12 mai, à la même heure.

Le jugement sera rendu au Conservatoire national le 13 mai, à 9 heures du matin.

Les candidats doivent se faire inscrire au bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, de 11 heures du matin à 4 heures du soir, avant le 30 avril courant.

Les poèmes de cantates pourront être déposés au Conservatoire national jusqu'au 16 mai inclus, terme de rigueur.

MONTE-CARLO. — On nous communique les lettres suivantes échangées entre S. A. S. le Prince de Monaco et M. Camille Saint-Saëns.

Paris, le 22 janvier 1905.

MON CHER CONFRÈRE,

Au lendemain du succès remporté par *Hélène* sur le théâtre de Monte-Carlo, je vous ai dit quelle satisfaction ce serait pour moi de donner votre prochaine œuvre sur la même scène.

D'après nos entretiens, le programme de 1906 dont je m'occupe maintenant vous réserve une place que vous voudrez remplir, je l'espère, avec la création projetée ?

En attendant le retour des émotions que vous savez faire naître par chacune de vos œuvres, je vous prie, mon cher confrère, de recevoir l'expression de ma très cordiale sympathie.

ALBERT, Prince de Monaco.

Alger, 1^{er} février 1905.

MONSEIGNEUR,

Le Théâtre ne m'attire plus, et je croyais bien, avec *Hélène*, lui dire adieu pour toujours ; mais comment résister au désir que Votre Altesse Sérénissime daigne exprimer avec une insistance si flatteuse pour moi ? Je vais m'efforcer d'y satisfaire dans la mesure de mes forces, dans l'espoir, si je n'y réussis pas pleinement, que Votre Altesse voudra bien m'accorder son indulgence.

Avec la plus profonde reconnaissance, je suis, de Votre Altesse Sérénissime, le très respectueux et dévoué serviteur.

C. SAINT-SAENS.

— La Société des musiciens de France organise pour les 2, 6, 11, 13, 16 mai (Salle Æolian, 32, avenue de l'Opéra, où l'on trouve des billets, une « Exposition de la mélodie française ».

— Le grand concours international de musique et festival d'Epernay (secrétaire, M. E. Jacquet, conseiller municipal) est reporté aux 13, 14 et 15 août.

— On vient de débiller au garde-meuble national la harpe de l'impératrice Joséphine.

Cet instrument est tout en acajou, orné de bas-reliefs et d'attributs en bronze très finement ciselés et dorés au mercure. Il est orné d'une aigle impériale et porte, sur les trois parois de sa caisse, des bas-reliefs représentant Apollon, l'Harmonie et Minerve, qui tient un écusson au chiffre de l'impératrice.

Le décor se complète à la base d'un très joli dessin en incrustations de nacre, et, à la frise, d'un semis d'abeilles et d'étoiles d'or.

La harpe est en très bon état, il n'y manque qu'une pédale, trois abeilles et une étoile.

Le Gérant : A. REBECQ.