

LA REVUE MUSICALE

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

N° 4 (huitième année)

15 Février

1908

EXÉCUTIONS ET PUBLICATIONS RÉCENTES (1).

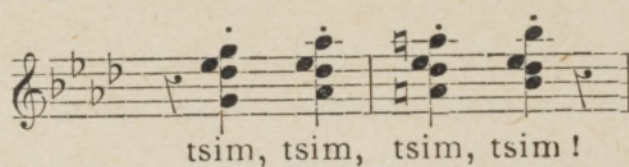
LES VALSES DE CHOPIN. — Une dernière impression des très belles séances où M^{me} Riss-Arbeau a exécuté par cœur (salle Pleyel) toutes les œuvres de Chopin. Je me rappelle que, dans mon enfance (il y a une trentaine d'années !) le nom de Chopin était prononcé comme une sorte de nom cabalistique. Chopin, c'était le compositeur rare, sélect, en dehors de ceux dont les œuvres sont accessibles aux intelligences et aux talents moyens ; le premier venu ne pouvait pas comprendre toute la poésie de Chopin ; il fallait être initié. Chopin était réservé aux connaisseurs et aux grands virtuoses. Dire qu'on jouait du Chopin, surtout en suivant la « tradition », c'était se décerner une sorte de brevet de distinction, et se classer à part, bien au-dessus du vulgaire.

Aujourd'hui, je trouve que cette musique (sauf une dizaine d'œuvres peut-être sur quatre-vingts environ) a singulièrement vieilli, — beaucoup plus vieilli que celle de Beethoven (qui elle-même, çà et là, ne laisse pas d'avoir des rides). Oui, pour être sincère avec moi-même, je suis obligé de dire que plusieurs de ces prouesses pianistiques, jugées autrefois de qualité si brillamment originales et romantiques, me paraissent franchement *communes*, précisément dépourvues de distinction :

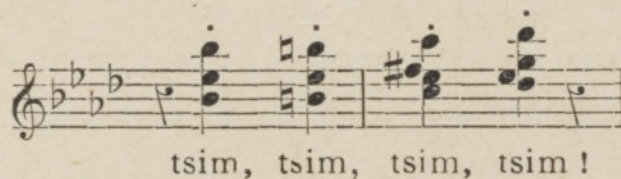
The image displays a musical score for a Chopin waltz, marked 'Vivace' and 'f' (forte). The notation is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. Pedal markings 'Péd.' are present below the bass staff. The second system also consists of two staves, continuing the musical notation. The notation is in 3/4 time and B-flat major.

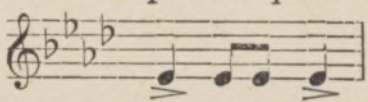
(1) Un retard de la Poste dans la transmission d'une épreuve, nous oblige à renvoyer au prochain numéro la suite du Cours professé au Collège de France par le Directeur de la *Revue musicale*, M. Jules Combarieu, sur l'« Histoire du théâtre lyrique ».

En y réfléchissant, et même sans y réfléchir, que pensez-vous de ce début ? A la première mesure, il me semble ouïr un piston de fanfare municipale *attaquant* un pas redoublé très « entraînant ». La franchise d'attaque est, certes une bonne chose, mais pas avec cette répétition de notes. Ce *taratata* de buccin à pistons a vraiment quelque chose de plat et de cynique ! A la deuxième mesure, l'accord arpégé de neuvième ne me dit rien ; ce n'est que paraphe d'écriture, trait d'emphase quelconque, remplissage de style qui bedonne. A la troisième mesure, entendez-vous d'abord un vigoureux coup de grosse caisse sur ce *mi b* de la basse (qui répète assez fâcheusement celui de l'octave supérieure) ? et, aussitôt après, entendez-vous les coups de cymbales qui accompagnent chacun des accords de ce dessin chromatique ascendant :



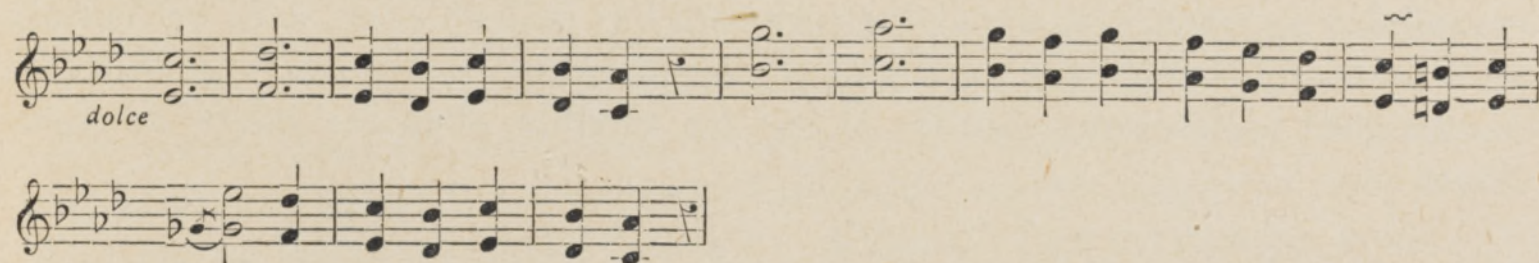
C'est concours agricole, distribution des prix de collège devant M. le maire en écharpe et M. Homais décoré des palmes académiques, — surtout avec la progression :



Comme cette reprise de dessin est puérile ! Nous avons l'air d'avancer, et nous paradons sur place. Et puis, comme tout cela est équilibré, symétrique, solidement établi dans des façons de faire qui paraissent indiscretes à un goût délicat ! Chez ce compositeur « nerveux et enfiévré », quelle carrure et quelle santé ! quelles couleurs rubicondes et quel geste gaillard de villageois en goguette ! Non, tout cela ne vient pas de l'âme ; je ne sens pas, comme dit Schumann, l'« intériorité ». C'est du fracas, de la bouffissure, de la poudre aux yeux, de l'expansion facile, du n'importe quoi de premier jet, tout ce qu'on voudra d'extérieur et de gros qui tire l'œil et l'oreille, — sauf le langage secret du cœur ou le rêve de musicien-poète qui se fait mélodie et rythme. Décidément, cet appel de début  est agaçant, parce qu'effronté. Je ne l'aime plus. La musique et la danse ont des ailes ; ici, elles se contentent d'emboucher une trompette pour faire le rassemblement et se mettre en place marchande. La suite de la composition ne vaut pas mieux. Nous avons, comme fin d'introduction, une phrase creuse, dépourvue de sens, et qui n'est qu'une escalade suivie d'une dégringolade, à grandes enjambées, avec un sonore arpège au milieu, pour bien souligner la virtuosité de l'exercice et avertir la galerie :



et, tout de suite, nous arrivons à la valse ronronnante et authentique, à la valse qui s'étale en romance, à la valse qui se pâme dans le *dolce* sentimental d'un duo très convaincu. Cette succession régulière de sixtes me fait songer aux couples provençaux où chaque danseur est collé d'aussi près que possible à sa danseuse, et la conduit, *amoroso*, avec une gravité comique, en balançant sa « dame » :



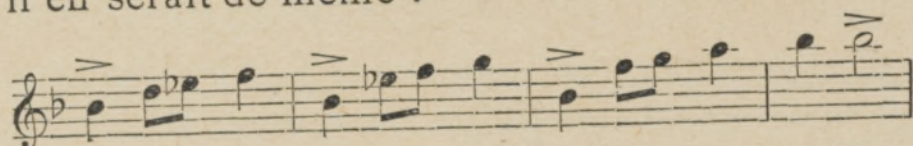
Ah ! cette mélodie n'est pas distinguée ! C'est un spécimen de fausse poésie musicale. Elle est franchement commune. Elle a le chapeau sur l'oreille. Le grupetto et la petite note des deux dernières mesures sont déplorables. Où est né Chopin ? est-ce en Pologne ou à Marseille ? Etait-il plutôt de *Toulouse même* ?.. Pauvre Chopin, devant qui s'est pâmée toute une génération ! Comme nous sommes loin de lui ! L'expérience nous a rendus difficiles, et nos exigences ne me paraissent pas illégitimes. Vous me direz que les œuvres aujourd'hui admirées auront, dans une trentaine d'années, le même sort que celles de Chopin ; qu'on les tournera probablement en ridicule ; que tout est éphémère et changeant... Oui, j'entends bien, il y a une part de vérité dans cette opinion. Le « Beau » n'est pas, comme dogmatisent les platoniciens, une chose immuable dont on pourrait dire, en parodiant un vers de Lamartine :

Sur des mondes détruits il rayonne immobile.

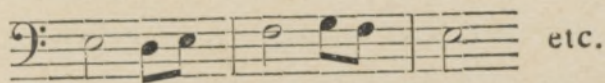
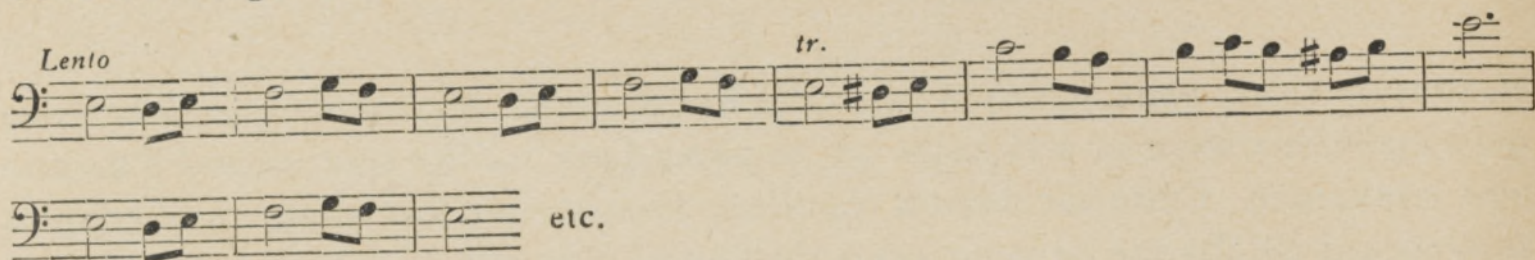
J'ajouterai même que cette quasi certitude où nous sommes de n'aimer que des idoles destinées à déchoir bientôt n'est nullement une raison de montrer moins d'enthousiasme pour le chef-d'œuvre qui passe devant nous. Plus je sais fragile et provisoire l'objet de mon admiration ou de mon amour, plus je m'attache à lui avec passion. L'assurance d'une pérennité à l'abri des fluctuations de la vie me refroidirait plutôt. Je suis homme, et il ne me déplaît pas de changer de goût. Mais tout n'est pas changeant ; en musique comme ailleurs, *tout* n'est pas soumis à la loi du paraître et disparaître. Le philosophe antique disait : « Nous ne nous baignons jamais dans les mêmes eaux du fleuve. » Il se trompait ; je

me baigne toujours avec délices dans le flot rafraîchissant de certaines œuvres de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Bizet. Nous distinguons assez facilement ce qui vieillit et ce qui n'a pas vieilli.

Chopin a vieilli, cela est incontestable. Si je poursuivais l'analyse de cette valse célèbre, je n'aurais pas de peine à montrer beaucoup de faiblesses ; et, pour les autres, il en serait de même :



N'insistez pas, je vous prie !... Quant à la valse lente, je sais des musiciens qui, en l'entendant, éprouvent l'irrésistible besoin de prendre dans leur droite le bout de leur redingote et de faire le geste spécial à la mouture des grains de café :



Ce qu'il y a de fâcheux dans la musique de Chopin (et particulièrement dans le recueil des 43 mazurkas, dont plusieurs sont fort belles), c'est, avec un certain goût du poncif, l'abus des papillotes et des mouches, des fausses gentillesse pianistiques et des notes inutiles. Il fait un terrible abus des effets de manche :



Ce « passage », comme on disait autrefois, est encore un des moins périmés Dans Schumann — bien qu'on l'ait accusé d'être trop exclusivement pianiste — vous ne trouverez rien de semblable. Mais je m'arrête ; c'est déjà trop d'avoir osé exprimer de telles réserves, à propos des admirables séances de M^{me} Riss-Arbeau, sur ce cher et douloureux Chopin ! — J. C.

LE RÔLE DE MARGUERITE (« FAUST » DE GOUNOD) ET M^{me} KOUSNIETZOFF. — Jamais le *Faust* de Gounod ne fut mieux représenté à l'Opéra de Paris. C'est un spectacle très brillant, très soigné, et charmant. J'ai remarqué avec plaisir que les fâcheuses lampes de l'électricien n'étaient plus *visibles* des fauteuils d'orchestre et avaient été reléguées derrière le premier châssis de la scène, assez profondément dissimulées dans les coulisses pour ne pas gêner l'illusion. Je n'ai plus qu'à souhaiter une modification de l'éclairage dans l'acte du jardin. Lorsque Méphistophélès dit à Faust d'écouter ce que Marguerite « va raconter aux étoiles », il est certain qu'il faudrait là une lumière appropriée, un clair de lune, des ombres bleues, un beau ciel étoilé, en un mot un *nocturne*. Nous ne l'avons pas. C'est dommage. Mais, dans son ensemble, l'exécution est très artistique et l'œuvre reste infiniment séduisante. La note en voix de tête que doit donner

M. Muratore sur la phrase *où se devine la présence...* est, au point de vue musical, la seule banalité qui choque vraiment le goût. Cette note est cynique !...

Un des attrait de la représentation, où l'on peut admirer la voix splendide de Gresse, la jeunesse élégante de Muratore, la grâce ailée de Zambelli, c'est l'interprétation du rôle de Marguerite par M^{me} Kousnietzoff. La voix est d'abord d'une pureté rare, très puissante dans le registre élevé. Le meilleur éloge que j'en puisse faire est de dire qu'elle m'a rappelé Aïno Akté et la grande Litvinne. (Remarquez que la plupart de nos meilleures cantatrices sont étrangères.) Le jeu est extrêmement intéressant. Ce rôle de Marguerite était jusqu'ici conçu de façon conventionnelle : on le figeait un peu dans un idéal d'innocence angélique, tout d'ingénuité inconsciente et de blancheur assez froide. M^{me} Kousnietzoff le rend vivant, le rapproche le plus possible de la vie réelle. Elle nous montre une Marguerite qui, avant la faute, est très enjouée. Elle dit l'air des bijoux avec un mouvement et des attitudes qui le rapprochent heureusement de la comédie de genre. Elle a mille trouvailles qui sont des traits de caractère, des détails bien observés. (Ainsi, dans la scène du jardin, le geste de montrer le tablier brodé qu'elle porte en suggérant qu'elle a fait elle-même la broderie.) Après la mort de Valentin, — ceci est de grand effet tragique, — lorsqu'elle est maudite, elle a, après une mimique très expressive, un rire qui, en indiquant la folie, rattache la première partie du drame à la seconde. Quand elle court chez elle, on devine qu'elle va étrangler son enfant. Tout cela est très étudié, très neuf au point de vue théâtre, et mérite les plus grands éloges.

Le public vient en foule. Samedi dernier, il n'avait pas laissé libre un seul strapontin. Et comme il est amusant d'entendre ses réflexions ! — cette pauvre Marguerite ! Pourquoi tant l'accabler ? — Eh quoi ! Elle est damnée parce que, seule et orpheline, elle a aimé un jeune homme très distingué ? — C'est une morale un peu spéciale ; aujourd'hui, on serait plus indulgent !... — J. C.

LE CHEVALIER GLUCK ET M. BOURGAULT-DUCOUDRAY. — Nous sommes au théâtre Sarah-Bernhard, un de ces samedis (5 h. du soir) où la Société d'histoire du théâtre, dirigée par MM. J. d'Estournelles de Constant et P. Ginisty, reçoit hebdomadairement. La salle est comble. On vient de frapper les trois coups ; le rideau s'est levé lentement. Apparaît M. Bourgault-Ducoudray : il salue très correctement, et va prendre place derrière une petite table de conférencier. Une pause. Un geste est esquissé, et l'on s'apprête à boire les paroles du célèbre compositeur : mais non ; vous vous trompez : le conférencier a pris la carafe et verse un peu d'eau dans son verre, lentement, comme s'il préparait une expérience de physique sur les vases communicants. Nouvelle pause. Un second geste succède au premier : c'est pour prendre délicatement un morceau de sucre et l'immerger dans le verre d'eau. Ici, une nouvelle pause et encore un silence. Un troisième geste amorce l'attention : après avoir cherché son mouchoir, le conférencier le déploie, et se mouche avec sérénité. Un murmure de sympathie court dans le public *ἐπευφύμισαν* "Αχαιοι). Quelques personnes se demandent vaguement si elles ne seraient pas en présence d'un parolier timide, embarrassé pour trouver son début... Vous vous trompez encore.

Voici que Bourgault-Ducoudray se lève ; bravement, il vient se camper devant le trou du souffleur. Et là, debout tout le temps, sans notes écrites, sans auxiliaire d'aucune sorte (plus fort en cela qu'Eugène Lintilhac, lequel s'appuie sur le dos-

sier d'une chaise), l'éminent compositeur se livre tout entier au public, avec une admirable netteté de parole. On se sent tout de suite en présence de *quelqu'un*. Pascal disait, après avoir lu un écrivain dont le style était naturel : « J'ai été étonné et ravi : je m'attendais à trouver un auteur, et j'ai trouvé un homme. » Ceux qui ne connaissaient pas Bourgault-Ducoudray (s'il y en a à Paris !) peuvent en dire autant. Ce n'est pas seulement un compositeur qui dit avec une autorité exceptionnelle tout ce qui est technique : c'est un convaincu, un homme de foi qui se donne sincèrement, je dirai même ingénument. Bien qu'il ait une rare élégance de parole, vous cherchiez vainement dans tout ce qu'il dit une de ces pointes, un de ces traits de finesse affectée, une de ces formules à effet qui représentent le côté pitoyable du métier de conférencier. Chez lui, tout vient du sentiment musical, je veux dire du cœur. Il a trop le sentiment de son sujet, et il le respecte trop pour ne pas s'effacer derrière lui : il le met seul en lumière.

Sa conférence est une esquisse magistrale, négligeant volontairement les menus faits historiques, mais indiquant l'essentiel. On peut la résumer ainsi :

L'Autrichien Gluck (1714-1787) n'est arrivé qu'à l'âge de 60 ans à réaliser pleinement son idéal, lequel consistait à concevoir la musique de théâtre non comme un pur divertissement de virtuosité, mais comme une œuvre de *vérité* expressive, *appropriée à un livret déterminé*. Cette esthétique, dominant aujourd'hui l'art moderne, il en a eu l'idée au contact de l'art dramatique français qui, depuis le xvii^e siècle, offrait des modèles de cette vérité nécessaire à un art d'expression. D'abord Gluck écrit des opéras à la mode italienne (en commençant par *Artaserse*, 1741) ; il cède même à la mode du temps en écrivant une œuvre comme *Pirame et Thisbé* (Londres, 1745), qui est un simple pastiche d'opéras antérieurs, sans lien avec le sujet traité. Mais, quand il a eu connaissance des opéras de Rameau, dernier représentant de l'école de Lulli, il mûrit de nouveaux principes ; il veut que la musique d'une partition soit « comme le jeu non arbitraire des lumières et des ombres sur le dessin tracé par le librettiste » ; il lutte courageusement contre la mode après l'avoir subie ; enfin il s'installe à Paris, et grâce à la protection de la reine Marie-Antoinette, sa compatriote et son élève, il fait triompher (après *Orphée*, Vienne 1762), ses immortels chefs-d'œuvre : *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride*, *Echo et Narcisse* (1779). En commentant les illustrations données à sa conférence par des artistes tels que M^{me} Vallandri, M^{me} Brohly, MM. Vieuille, Mouliérat, M. Bourgault-Ducoudray nous a fait remarquer qu'au premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck termine un air par un récitatif, ce que l'école italienne de la virtuosité n'aurait jamais osé se permettre ; que l'air du sommeil, dans *Armide*, ne conclut pas, etc.

Aujourd'hui, on pousse très loin, par souci du document, les études d'histoire musicale. Mais parfois les pièces d'archives font oublier la musique elle-même. M. Bourgault-Ducoudray n'est pas dans ce cas ; par des applaudissements très nourris, le public a montré qu'il admirait pleinement ce concours rare de la maîtrise musicale, de l'érudition et du talent de parole. A l'occasion de cette très belle conférence, nous donnons un peu plus loin des détails inédits que nous devons à un des membres les plus distingués de la *Société d'histoire du théâtre*. — J. C.

VARIATIONS ET FUGUE SUR UN THÈME D'ADAM HILLER, DE M. MAX REGER. — Enfin voici une véritable nouveauté que nous offrent les Concerts Lamoureux. J'entends

une œuvre d'un homme franchement inconnu en France, comme l'école et la génération de musiciens qu'il représente, et qui nous révèle véritablement quelque chose. C'est une initiative heureuse et qu'on voudrait plus fréquente.

Initiative heureuse; et cependant le résultat fut une déception vraiment cruelle. Nous attendions mieux de M. Max Reger, un des compositeurs les plus en vue, malgré sa jeunesse, de l'Allemagne musicale contemporaine. M. Max Reger, professeur, je crois bien, au Conservatoire de Leipsig, compte quelque trente-cinq ans à peine. Et c'est un homme considérable. Considérable par le nombre de ses œuvres qui sont de poids, et qui atteignent à peu près la centaine; considérable par ses principes, qui en font l'adversaire de Richard Strauss et de la musique représentative, et aussi l'antiwagnérien le plus déterminé de là-bas, où les musiciens de la jeune école pensent volontiers démontrer par leurs ouvrages et leurs discours que le maître de Bayreuth était sans génie.

Donc, ni poème symphonique, ni drame lyrique ou opéra. A la suite de Brahms, qui ne pensait pas autrement, faisons de la musique pure ! C'est le domaine particulier de M. Reger, qui le laboure avec une infatigable constance.

Ces *Variations avec fugue*, c'est de la musique pure. Mais, si j'ose dire, c'est aussi de la musique solide, certes, et faite demain d'ouvrier consciencieux. mais de la musique inutile. Prodigieusement inutile, en vérité. Faite sans joie, sans fantaisie, sans passion (bien entendu), et qui s'écoute de même.

Quelle étrange conception, au surplus, que d'écrire onze variations et qui ne sont point courtes (on nous en épargna deux), ainsi qu'une fugue copieuse, sur une pauvre petite phrase, gentille, mais qui ne méritait pas tant d'honneur, empruntée à un vieux compositeur d'opérette mort il y a plus d'un siècle ! Quelle disproportion entre ce qu'on veut faire, car M. Reger voulait écrire une grande œuvre, et ce que l'on prend pour base de ce colossal édifice ! Malgré l'autorité des grands classiques et celle de contemporains que j'admire, je n'ai pour le genre de la variation en soi qu'une sympathie médiocre. Cependant lorsqu'un maître emploie tout l'effort de son art à présenter sous divers aspects significatifs un thème dont la valeur expressive considérable permettait ces multiples appropriations, je ne trouve rien à objecter à cette forme. Car, à proprement parler, ce n'est là que dégager simplement de la mélodie ainsi traitée ce qui s'y trouvait en puissance. C'est faire valoir tout ce qu'elle renfermait véritablement sans que personne l'y aperçût tout d'abord. Mais dans le cas présent, c'était vouloir faire quelque chose de rien. C'est possible, je le sais. Mais il y faut du génie, ou d'éminentes qualités qui s'en approchent de bien près...

M. Max Reger a totalement échoué. Un ennui morne et pesant s'exhale de cette musique. Des neuf variations que nous entendîmes, il n'en est pas une qui ne ressemble à l'autre, et bien peu, une ou deux peut-être, qui ne soient pas franchement fastidieuses. Aucun rythme caractéristique ne se dégage; aucune combinaison contrapontique qui fasse oublier qu'elle est savante par un peu de grâce et d'imprévu. Une pâte orchestrale épaisse, terriblement indigeste, sans nulle des recherches instrumentales dont nous abusons peut-être, mais qui seraient ici les bienvenues. Jamais un peu d'air entre les membres de cette polyphonie compacte et sans surprise. Jamais un instant de repos. Jamais un rayon de lumière !

Avec cela, une prétention continue au sublime, à la profondeur. Et c'est là le terrible. Les Allemands, depuis un siècle, nous reprochent dédaigneusement de

ne voir dans la musique qu'un simple divertissement. Ils louent volontiers — quelques-uns du moins — notre art, quand il se borne à vouloir plaire un instant par la délicatesse et la distinction qu'ils nous concèdent « Vous savez charmer, disent-ils, et mieux que nous peut-être. Mais vous êtes sans profondeur. La musique allemande seule est profonde... ».

Et ce sont les mornes symphonies de Brahms ! Et puis encore, dans leur pédantesque et inutile faconde, les variations de M. Reger ! Voilà bien de la musique de *kapellmeister*, de la musique qui croit hausser sa pensée jusqu'au niveau de celle des maîtres en se vêtant de leur défroque, comme s'il y avait dans les formes classiques une noblesse spécifique et qu'il suffise d'écrire des symphonies et des fugues pour s'affirmer de la lignée de Beethoven et de Bach !

Je n'aime pas beaucoup les variations, disais-je tout à l'heure. Mais cependant ! Ecoutez celle que M. Dukas écrivit sur un thème de Rameau, et vous ne vous sentirez plus le courage de condamner ce genre. Ecoutez encore l'admirable *Istar* de M. d'Indy, de simples variations *renversées* en somme, que nous entendions au même concert, il y a quelques semaines. Ecoutez et comparez avec celles-ci. Et je choisis à dessein deux musiciens qui ne sont pas précisément ennemis des traditions, ni adversaires d'une écriture ornée des plus savants artifices.

M. Max Reger, qui assurément n'ignore-rien de ce qui peut s'apprendre, n'a pas la prétention d'être plus *savant*, comme disent certains dilettanti, que MM. Dukas ou d'Indy. Il confesserait probablement, s'il avait pratiqué leurs œuvres (ce dont je doute fort), que ces deux Français l'emportent singulièrement dans l'art de tirer de l'orchestre des sonorités infiniment diverses et séduisantes. Je ne doute point, au reste, que ses disciples et admirateurs ne tinssent cet avantage pour médiocre et bon tout au plus en des ouvrages de pur divertissements. Car Max Reger, disent-ils, est un maître de la musique pure et rien que cela ; c'est un musicien profond.

Les maîtres de l'école française, à l'heure actuelle, sont-ils ou non profonds ? Je ne leur souhaiterais toujours pas de l'être de cette façon ! H. Q.

AU CONSERVATOIRE. — La nouvelle classe d'ensemble, dont la direction a été confiée à M. Lucien Capet, s'est fait entendre, le 31 janvier, devant un auditoire — nous ne dirons pas un jury, puisqu'il n'y a pas de récompenses décernées, pas même de notes données aux élèves — composé de quelques professeurs choisis hors de la maison officielle, auxquels le directeur avait joint quelques éléments non professionnels, et les parents des élèves.

Le programme de cette réunion était le suivant :

Sonate en <i>ut</i> majeur pour 2 violons et piano.	J. S. Bach.
Quatuor en <i>mi</i> $\flat$ pour piano et cordes, op. 16.	L. V. Beethoven.
10 ^e sonate, piano et violon, op. 96.	L. V. Beethoven.
Quatuor à cordes n ^o 13, op. 76.	J. Haydn.
7 ^e sonate, piano et violon, op. 30.	L. V. Beethoven.
1 ^{er} trio en <i>ré</i> mineur.	Mendelssohn.

La classe d'ensemble dirigée par M. Charles Lefebvre et celle de M. Chevillard seront entendues prochainement.

Cette répartition entre trois maîtres d'une tâche qui incombait jusqu'ici à un seul permet de donner aux élèves une instruction musicale plus complète et plus parfaite, en accordant à chacun d'eux plus de temps et de soins. Nous n'avons cessé de réclamer au Conservatoire moins de virtuoses, ou de pseudo-virtuoses, et plus de musiciens d'orchestre. Nous ne pouvons donc qu'applaudir au développement des classes d'ensemble et à l'impulsion que leur donne M. Gabriel Fauré.

La nouvelle classe de M. Capet, est-il besoin de le dire ? se distingue déjà par des qualités sérieuses de respect de la musique et de sobriété de style qui font bien augurer de l'avenir. Quelques mouvements (notamment dans la sonate en *sol* majeur de Beethoven) ont été trop pressés ; mais il ne suffit pas toujours de l'autorité du professeur pour retenir l'ardeur de ces jeunes gens ! — A. C.

LA CHANSON DU PRINTEMPS (1^{er} ACTE DE LA « WALKYRIE » DE R. WAGNER) et M. VAN DYCK. — Cette chanson, toute de grâce et de séduction, infiniment agréable à l'oreille de tous les publics, est un des faits que l'on peut opposer à ceux qui prétendent que Wagner a tué la mélodie. Elle est d'une forme si pure et si heureusement adaptée à la voix qui sait chanter, qu'on se demande même, avec une certaine inquiétude, si dans quelques années on ne lui reprochera pas d'être un peu poncive et vieux jeu. L'évolution musicale est si rapide, si précipitée, si hardie !..

M. Van Dyck a eu un très gros succès, au concert Colonne (du 2 février), avec cette mélodie qu'il a dite — et nous l'en remercions — en français. L'interprétation qu'il en donne est assez spéciale. M. Burgstaller, artiste allemand, qui, au même concert, l'an dernier, avait été lui aussi très applaudi avec le même morceau, chantait cet « air du printemps » avec douceur, presque en demi-teinte, en ne faisant pour ainsi dire pas de nuances, et en donnant à tout l'ensemble le charme d'une sorte de caresse enveloppante. Il paraissait surtout appliqué à dégager la poésie de la scène : Siegmund montrant à Sieglinde la campagne baignée par le clair de lune et l'invitant à partir avec lui... M. Van Dyck est tout autre : il varie beaucoup l'intensité de sa voix, passe du *piano* au *forte*, détaille, accentue certaines syllabes ou certains vers, comme ceux que je souligne :

*Le jeune avril vers nous s'avance
Bercé par l'aile des Zéphirs...*

Bref, il exprime surtout l'impétuosité de la passion. Cela tient peut-être à deux causes. La voix de M. Van Dyck, avec des qualités de premier ordre, n'est pas absolument homogène : elle est comme la superposition d'une voix de ténor et d'une voix de baryton, avec un *passage* un peu faible et parfois inquiétant. Souvent on devine chez le chanteur un effort (d'ailleurs très adroit) pour ajuster les organes de la voix et trouver une intonation bonne. Et ceci n'est nullement pour diminuer le célèbre chanteur, qui est un grand artiste. De plus, M. Van Dyck a beaucoup de mouvement, une animation singulière. Il est extrêmement vivant. De là sa manière chaleureuse et variée de dire l'air du printemps. Elle est certainement plus dramatique que celle de M. Burgstaller. A noter encore chez M. Van Dyck une parfaite et admirable netteté de prononciation et d'articulation. On lui a fait recommencer sa chanson, et on l'a rappelé quatre fois, ce qui est rarissime aux concerts Colonne. — E. D.

INAUGURATION DE L'ORGUE DES CONCERTS COLONNE. — A la suite d'une conversation avec M. Arthur Coquard, qui se plaignait avec raison que la France fût en retard sur différentes sociétés musicales de l'étranger, M. Mutin, directeur de l'ancienne maison Cavaillé-Coll, s'est mis à l'œuvre : dans l'espace d'un mois il a créé, pour les concerts Colonne, un orgue portatif, démontable en quelques heures, d'une grande légèreté d'ensemble et d'une force extraordinaire dans l'intensité du son. L'effet des 8 jeux qui le composent donne l'impression d'un instrument de 30 jeux répondant à un orchestre de 150 musiciens. La boîte expressive est bâtie en séquoïa creux, garnie de subérine. La fabrication des tuyaux est spéciale. Voici la composition et les caractéristiques de l'instrument :

Un clavier manuel : 56 notes. — Un pédalier à tirasses : 30 notes. — Entièrement expressif.

Bourdon de 16 pieds. — Diapason, 8 p. — Flûte harmonique, 8 p. — Principal, 4 p. — Plein-jeu, 3 rangs. — Tuba magna, 16 pieds. — Trompette, 8 p. — Soprano, 4 p.

Tirasse. — Soubasse pédale. — Combinaisons 5, 6, 7 à 8.

Grâce à cette précieuse acquisition, qui fait honneur à M. Colonne (noblesse oblige), nous avons pu entendre et applaudir l'admirable 3^e *Symphonie* de Saint-Saëns pour orgue, piano et orchestre, un des chefs-d'œuvre de l'illustre maître français et de l'art musical tout entier. (Malgré l'attaque du premier accord en une « appoggiature non résolue », comme on l'a dit spirituellement, la suite du poème n'eut pas trop à souffrir de cette légère distraction et le finale fut accueilli par de chaleureux applaudissements.)

La *Fantaisie pour piano avec orgue* de A. Périlhou est écrite avec beaucoup d'art ; dans les passages à effet, l'organiste (auteur de la pièce) a fait sonner dans toute leur ampleur les jeux de fond, donnant ainsi l'illusion de la mise en scène des 16 pieds d'anches.

En somme, félicitons-nous de voir nos quatre grandes sociétés musicales aujourd'hui pourvues d'un orgue : concerts du Conservatoire, Colonne, Chevillard et Séchiari. — F. M.

CONCERTS DE MONTE-CARLO. — A signaler le succès de trois virtuoses aux derniers concerts classiques, dirigés par M. Léon Jehin.

M^{lle} Clara Sansoni, une pianiste de 13 ans, a fait l'admiration des dilettanti dans l'exécution du *Concerto en ré majeur* de Bach et du *Concerto en ut mineur* de Beethoven, avec une assurance de vétéran et une correction extraordinaire qui n'exclut pas une élégante expression.

M. Hasselmans est un séduisant exécutant qui charme sur le violoncelle par un son velouté, une souplesse d'archet rare et un goût d'un style impeccable. Il fut très applaudi et rappelé après l'interprétation du 2^e *Concerto en ré mineur*, de Saint-Saëns, de l'*Elégie* de G. Fauré et du finale du *Concerto* de Lalo.

Le célèbre violoncelliste M. J. Ollman a eu un succès triomphal dans le beau *Concerto* de Haydn et deux pages délicieuses, *Aria* et *Menuet*, de Noël Desjoyeaux, où il a fait éprouver aux auditeurs une sensation d'art qu'on ne saurait surpasser.

OEUVRES DE M. LEDERER EXÉCUTÉES PAR LUI-MÊME A LA SALLE ERARD. — M. Dezsö Lederer est un violoniste troublant. D'une rigueur impeccable lorsqu'il interprète les classiques, — et il l'a bien prouvé à son dernier concert en jouant le *concerto* en la de Mozart avec une pureté de son et un style irréprochables, — M. Lederer sait à l'occasion déployer les ailes de la fantaisie, et c'est surtout dans l'exécution de ses œuvres qu'il tire de son violon des sonorités étranges et séduisantes. La *Mélodie* qu'il nous a donnée est d'une expression pénétrante; l'archet fait chanter le violon. Ce n'est pas d'une musicalité très complexe, et un morceau de ce genre peut être exécuté par des violonistes non virtuoses. Moins aisée est l'*All'ongharèse*. Les rythmes tziganes qui tantôt bondissent avec furie et tantôt s'apaisent en de languissants retards et les pizzicati malicieux donnent à cette page une allure qui justifie suffisamment son titre.

L'*Air russe* qui terminait la série est également d'une couleur pittoresque et d'une inspiration poétique et évocatrice. Le public aime les pages d'album lorsqu'elles sont illustrées d'images, et il sait aussi témoigner sa satisfaction quand il entend des œuvres musicales où il y a de la musique, ce qui est le cas de celles dont nous parlons.

M^{me} Durand-Texte prêtait son concours à cette séance. Sa voix n'est pas très chaude, mais elle est parfaitement juste, et c'est avec plaisir que nous avons entendu, chantés par elle, quelques lieder aimables de M. Léo Sachs. L'*Aubade* fut acclamée, — et c'était justice. — H. BRODY.

« GIOCONDA », OPÉRA EN 4 ACTES D'AMILCARE PONCHIELLI (THÉÂTRE DE MONTE-CARLO). — Sur un livret de Tobia Gorrio (pseudonyme et anagramme d'Arrigo Boïto), Ponchielli — né près de Crémone le 1^{er} septembre 1834, mort à Milan le 17 janvier 1886 — a écrit un opéra dont le sujet est assez compliqué. C'est une belle tragédie d'amour qui se joue à Venise. La chanteuse Gioconda aime le prince Enzo Grimaldo; ce dernier aime Laura Adorno, femme d'Alviso Badoero, membre du fameux conseil des Dix. Enfin Gioconda elle-même est aimée par Barnaba, espion de l'Inquisition...

C'est avec cette œuvre célèbre du répertoire italien que M. Raoul Gunsbourg vient d'ouvrir sa nouvelle saison d'opéra. La *Gioconda*, qui est au répertoire de tous les théâtres de la Péninsule, est totalement ignorée en France, et c'est dommage : les étrangers, fervents de notre art, nous connaissent mieux que nous ne les connaissons. Ponchielli n'est pas si loin de nous, puisqu'il est mort en 1886, — l'année même où fut créée à Milan la *Gioconda*, — que nous ayons le droit de l'ignorer plus longtemps. Et, ne fût-ce que parce qu'il a révélé un exquis chef-d'œuvre à un public français, M. Raoul Gunsbourg mérite les plus sincères louanges.

L'interprétation de la *Gioconda* fut, comme c'est la coutume à Monte-Carlo, originale et brillante, réunissant les artistes les plus célèbres de divers pays et offrant, en outre, le vif intérêt d'un magnifique début; cette débutante, c'est M^{lle} Bailac, qui, depuis son concours triomphal au Conservatoire, n'avait pas trouvé la vraie occasion de se manifester. Le rôle de la Cieca lui a valu un énorme succès : c'est une tragédienne lyrique absolument complète, voix et jeu, d'un beau tempérament personnel, et qui bientôt, demain, tout de suite, sera, et est déjà une des plus magnifiques cantatrices dramatiques.

M^{me} Litvinne, dans le rôle de la *Gioconda*, fut, selon sa coutume, admirable

et acclamée. Le délicieux ténor M. Anselmi fit applaudir la voix la plus pure qu'on puisse entendre. Le héros de la soirée fut le baryton, M. Titta Ruffo, dont l'organe splendide et le jeu dramatique ont soulevé des applaudissements frénétiques.

M. Nivette, M^{lle} Male Talesi, MM. Douaillier, Salomoni et Vronsky complétaient ce magnifique ensemble.

On a fortement admiré les beaux décors de M. Visconti.

L'orchestre était dirigé par le maestro Alexandre Pomé, pour qui le style et la tradition de la musique italienne n'ont pas de secrets. — F.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Voici encore, pour cette fois, un air tiré d'*Isabelle et Gertrude*, la comédie à ariettes de Favart, avec musique arrangée ou composée par Blaise, dont nous entretenions nos lecteurs en notre dernier numéro. On jugera peut-être que c'est ajouter plus d'importance qu'il ne sied à ces petites compositions, gracieuses j'en admetts, mais secondaires en somme.

Assurément ce petit air à deux reprises, que chante le juge Dupré, n'est pas d'une qualité bien rare. La philosophie qu'exposent les paroles est fort terre à terre, et l'on peut trouver que cet oncle adresse à son neveu des conseils qui n'ont rien d'édifiant. Certes, la musique sans prétention vaut mieux que tout ce fatras tant soit peu grossier. Sa rondeur bon enfant, conventionnelle si l'on veut, n'est pas cependant sans mérite, et le bonhomme Dupré expose avec assez de verve ses pensers dénués de noblesse.

Mais cet air, par un point, reste tout de même assez digne de remarque. Blaise n'en est point l'auteur. Nous savons, en effet, que, pour cette comédie de Favart comme pour bien d'autres, son travail consista plus souvent à adapter aux couplets du parolier des airs connus qu'à composer de son cru des mélodies nouvelles. Cette manière de procéder est très habituelle à la comédie à ariettes, où la musique reste, en somme, tout à fait au second plan. Le vaudeville, jusqu'au milieu du dernier siècle, avait conservé ces habitudes qui nous choquent un peu aujourd'hui. On ne s'en cachait pas alors.

Donc l'air n'est pas de Blaise. Et de qui ? De Gluck tout simplement, si l'on en croit le témoignage des contemporains. A vrai dire, le style de l'auteur d'*Orphée* ne s'y reconnaît guère.

C'est là un Gluck que nous ne sommes pas du tout habitués à entendre. Mais, après tout, la chose est bien possible. Certaines formules, la cadence à l'italienne de la fin par exemple, ne sont guère dans les habitudes des Français de ce temps, et d'autres menus détails portent aussi bien une marque qui n'est point la leur.

De quelle pièce de Gluck est tirée cette bluette ? On ne nous le dit point et l'identification n'en est pas facile. Ce n'est pas là le style de l'opéra italien de la première manière du maître. Et ce morceau, s'il est vraiment de Gluck, a dû plutôt être extrait de l'un ou l'autre de ces opéras comiques français qu'il écrivit, nous le savons, sur des livrets de Lesage, d'Anseaume ou de Favart lui-même, à Vienne, de 1758 à 1764. Rien de surprenant à ce que les musiciens français, par Favart par exemple, aient eu en mains la musique de ces pièces.

H Q.

Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris.

(D'après des documents inédits tirés des Archives de l'Opéra.)

Il ne s'agit point ici d'étudier techniquement les œuvres du célèbre compositeur qui modifia si profondément le sens du drame lyrique en France, mais d'apporter simplement quelques éléments historiques capables d'intéresser les chercheurs et d'expliquer le triomphe du maître aussi bien que son effacement devant Piccini, représentant de l'école italienne.

A son arrivée à Paris, Gluck trouvait notre Académie royale de musique dans un complet état d'anarchie. Tout y était désordre, abus, caprice et routine. Les principaux artistes, tant chanteurs que danseurs, se montraient à qui mieux mieux despotiques et exigeants. Tout progrès paraissait à leurs yeux comme un grossier non-sens ; aussi, lorsque, par ordre de la Dauphine, *Iphigénie en Aulide* fut distribuée et mise à l'étude, y eut-il de la part des interprètes et des exécutants des révoltes inquiétantes. Enfin, après mille difficultés, la première eut lieu le mardi 19 avril 1774. Sophie Arnould (*Iphigénie*), qui avait eu maille à partir avec le compositeur en plusieurs occasions, joua, au dire de Grimm, de façon à émerveiller la Cour et le public.

L'arrivée (*Agamemnon*) manqua un peu de dignité, mais s'efforça de mettre de l'expression dans son chant ; Legros (*Achille*), qui ne s'était point débarrassé de sa gaucherie, racheta ses défauts de comédien par la beauté de son organe, et M^{lle} Duplant (*Clytemnestre*) fit tout au monde pour atténuer la rudesse de sa voix. Quant à l'orchestre, stylé par le maître, il exécuta remarquablement la partition. Le corps de ballet ne fut pas en reste, et malgré des menaces de cabale, en dépit de sourdes menées, l'œuvre obtint un succès d'argent, c'est-à-dire qu'elle attira de nombreuses assemblées. Pour s'en rendre compte, il faut savoir qu'au commencement de la saison de 1774, la moyenne des recettes n'excédait jamais 2.500 ou 3.000 livres. Or la première faisait encaisser 6.212 livres ; la seconde (vendredi 22 avril), 6.030 livres ; la troisième (dimanche 24), 5.620 livres ; la quatrième (mardi 26), 6.053 livres, et la cinquième (vendredi 29), 5.739 livres. Ces chiffres, tirés des archives de l'Opéra, montrent bien que la curiosité générale était aiguësée. D'ailleurs, *le Mercure de France* (mai 1774) déclarait nettement ceci : « Jamais le public n'a montré tant d'empressement et d'enthousiasme que pour cet opéra qui doit faire époque dans la musique française. Monseigneur le Dauphin et Madame la Dauphine, Monseigneur le Comte et Madame la Comtesse de Provence ont honoré le spectacle de leur présence à la première représentation, et ont consacré par leurs applaudissements, réunis à ceux d'une brillante assemblée, le mérite de cet ouvrage et les grands talents des principaux acteurs. »

Il y avait en effet, ce soir-là, fort brillante assemblée, car on voyait, du côté de la loge du roi : au « crachoir », partie en retrait et en arrière de l'orchestre : M. le comte de Bentheim ; à la « timbale » (partie centrale du rez-de-chaussée) : le duc de Coigny, le marquis de Gouffier ; sous le balcon : le prince de Conti ; à la « chaise de poste » (genre de baignoire grillée) : M. de Presle ; au premier rang des loges : le duc de Choiseul, le duc de Nivernais, le comte de Strogonoff, la marquise de Crussol, le prince d'Hénin, le marquis de Boulainvilliers, la comtesse de Boufflers ; au deuxième rang, dans l'entre-colonnes : le comte d'Artois, la duchesse de Bourbon, le maréchal de Biron, la comtesse de Beauharnais, la

marquise de Ségur ; au troisième rang : MM. de Marcilly, d'Harvelay, d'Alligre, de la Vaupalière, MM. du Bureau de la Ville, M^{mes} de Villemoble, le comte de la Marche, etc. etc. Du côté de la reine, dans la baignoire, se trouvaient le marquis de Louvois et le duc de Luynes ; au crachoir : M. de Chamborant ; à la timbale : la princesse de Soubise et le comte de Stainville ; sous le balcon : le duc d'Aumont ; dans la chaise de poste : M. de la Live d'Epinay et M^{me} la comtesse d'Houdetot ; au premier rang : M^{mes} de Vaux, de Fontenille, de Selle, de Neufbourg, MM. de Marsan, d'Argental, de la Ferrière, de Praslin, de Rosambo ; au deuxième rang : la duchesse de Mazarin, M^{lle} d'Escoussans, MM. de Bréquigny, d'Aiguillon, de Luxembourg, les premiers gentilshommes de la Chambre du Roi ; au troisième rang : les marquis de Villette et de Brancas, la princesse de Monaco, M^{lle} Duthé, M^{me} de Chabanois, la marquise de Brunoy, le marquis de Montalembert, le maréchal de Richelieu, les intendants et trésoriers des Menus etc. etc. (1).

Le jour même de la cinquième représentation, Louis XV tombait malade de la petite vérole. Les théâtres fermèrent par ordre, et ne rouvrirent que le mercredi 15 juin, c'est-à-dire cinq semaines après la mort du roi (10 mai).

Peu de gens se sont expliqués pourquoi la reprise d'*Iphigénie en Aulide* ne coïncida pas avec la réouverture de l'Opéra. C'est que, d'une part, *Orphée et Eurydice* était en pleines répétitions et que, d'autre part, Gluck s'était engagé à apporter quelques changements à son premier ouvrage.

Du 15 juin au 31 juillet, la quatrième remise du *Carnaval du Parnasse* fit retomber les recettes à 3.000 livres. Aussi la direction salua-t-elle avec joie la première d'*Orphée* qui alla aux nues. On réalisa 5.498 livres. Les neuf représentations suivantes donnèrent : vendredi 5, 5.387 livres ; dimanche 7, 2.648 ; mardi 9, 3.854 ; vendredi 12, 4.886 ; dimanche 14, 1.365 ; mardi 16, 3.064 ; vendredi 19, 3.586 ; dimanche 21, 957 ; enfin le mardi 23, 2.458 livres. L'ouvrage fut joué 47 fois en moins de trois mois et il atteignit 61 représentations jusqu'au 20 juin 1775.

Au mois de septembre 1774 le *Mercur*e s'exprimait ainsi, à l'égard du nouvel ouvrage qui marquait l'apogée de la gloire de Gluck. lui créait de nouvelles inimitiés et des estimations notoires : « Elle (la musique) confirme l'idée que l'opéra d'*Iphigénie* avait déjà donnée du génie et du grand talent de M. le chevalier Gluck pour peindre et pour exprimer les affections de l'âme.

« Le récitatif employé dans cet opéra se rapproche beaucoup de celui de Lulli, mais de son récitatif débité, déclamé et parlé comme vraisemblablement ce musicien le faisait exécuter, et non chanté, comme il l'a été abusivement après sa mort. Les morceaux de symphonie et d'accompagnement sont très bien faits, quoiqu'ils paraissent quelquefois chargés de beaucoup de traits et d'accords recherchés et contrastés, qu'embarrassent souvent l'expression, d'autant plus sûre qu'elle est moins compliquée.

« Les airs de danse de cet opéra sont en général plus soignés et plus variés que ceux d'*Iphigénie* ; il en est plusieurs d'un tour original et piquant que Rameau lui-même eût enviés. »

Comme pour *Iphigénie en Aulide*, les frais nécessités par *Orphée et Eurydice* devaient être assez élevés, car Gluck exigeait des danseurs, des symphonistes,

(1) Les loges à l'année rapportèrent dans la saison 1775-76 la somme de 194.432 livres (Archives de l'Opéra).

des enfants supplémentaires, et ces « extraordinaires » augmentaient d'autant la dépense. De plus, les accessoires étaient fort coûteux. En un mois on brûlait au-delà de 250 livres (environ 700 francs) d'esprit-de-vin pour les flambeaux et plus de 225 livres de poudre de lycopode, ainsi qu'en témoigne un état de dépense journalière de l'époque.

Ce n'est donc que le 10 janvier 1775 qu'*Iphigénie en Aulide* fut reprise, après les changements jugés nécessaires. Il est certain que l'affluence fut plus grande que jamais, car alors que le *Carnaval du Parnasse* encaissait péniblement de 4 à 500 livres, l'ouvrage du protégé de Marie-Antoinette réalisait entre 4 et 6.000 livres.

On peut se rendre compte approximativement de ce qu'étaient les décorations, d'après l'inventaire de 1780. On y voit figurer : « Le palais d'Agamemnon dans *Iphigénie*, n^o 52, composé de deux châssis, quatre colonnes isolées, six plafonds, une ferme pleine par augmentation avec une porte au milieu d'ordre ionique, prisé la somme de 3.200 livres.

« Le temple de Dianne (*sic*), n^o 26 A. composé de quatre châssis, côté de la reine, dont un à doubles brisures couronné de trophées, plus un châssis oblique et un gradin de trois marches, prisé la somme de 300 livres.

« La tente d'Agamemnon dans *Iphigénie*, n^o 32, composée de six châssis, une ferme au 4 et quatre plafonds. Cette décoration est richement peinte en draperie de blocards d'or avec franges, glands et cordons d'or et différents trophées d'armes et meubles, prise la somme de 2.000 livres.

« Un autel dans *Iphigénie* dont les bas-reliefs sont en or, avec son marche-pied, n^o 235 B. »

Avant de repartir pour Vienne comblé d'honneurs et de présents, Gluck eut le tort de céder au désir qu'exprima la direction de monter sa *Cythère assiégée*. Cet opéra comique, qu'on avait eu l'intention de donner alternativement avec *Iphigénie*, ne pouvait qu'être préjudiciable à sa renommée. Joué 22 fois en deux mois, il n'eut qu'un succès médiocre, les dix premières recettes en font foi : le mardi, 1^{er} août, jour de la première, on encaissa 5.357 livres ; le 4, 4.634 ; le 6, 937 ; le 8, 2.295 ; le 11, 4985 ; le 15, 849 ; le 18, 2.281 ; le 20, 617 ; le 22, 1.151, et le 25, 1.421 livres.

En septembre, *le Mercure* esquissait une critique : « M. le chevalier Gluck, disait-il, a traité trop sérieusement cet opéra comique, où il a employé toute la force imposante de son génie, lorsqu'il fallait y répandre les grâces aimables de l'esprit et du goût. Au reste, ce spectacle n'est point sans agrément. » Mais on vantait surtout la musique du dernier divertissement, écrite par Berton.

Il ne reste aucun document administratif bien intéressant sur cette création, à part un état de dépenses journalières établi par le sieur Bourbon, garde-magasin, qui donne la physionomie des détails courants. On voit figurer des milliers d'épingles, des chaussures pour M^{lles} Laguerre et Châteauneuf, des baguettes et des corbeilles d'osier, des bouteilles d'essence de citron, des voitures pour porter les livrets à la famille royale, à Versailles, des gants chair, du cuivre rouge pour attacher les cuirasses, le blanchissage de 108 aunes de vieille gaze, etc. etc.

La description de deux décors vaut aussi d'être rapportée : « Le péristyle du temple de l'Amour dans *Cythère assiégée*, n^o 100, composé de deux fermes à colonnes isolées au 7 et au 8 ; un plafond au-dessus de la première ferme por-

tant fronton ; ces colonnes sont d'ordre ionique en marbre blanc : les chapiteaux, bases, et tous les ornemens sont en or, prisé la somme de 1.200 livres. Les remparts et l'enceinte de Cyterre assiégée, n^o 81 A. composés, côté du Roi, de six châssis à colonnes isolées par le haut et par le bas dans lequel bas est pratiqué un pont-levis ; six châssis de retour pour fermer les coulisses dans deux desquelles sont pratiquées des portes ; au-dessus de la ferme ou plafond est un horizon faisant fond à la dite décoration sur lequel sont répétées les arcades de la dite ferme. Cette décoration est peinte en architecture de treillage doré et orné de fleurs dans les masses, prisés la somme de 3.300 livres. »

*
* *

Gluck avait une revanche à prendre. La Harpe l'y convia en réclamant *Alceste*. Mais cette œuvre devait subir de nombreuses modifications avant d'être présentée au public parisien, et d'ailleurs le musicien avait promis d'écrire un *Roland* et une *Armide*. Du fait que Piccini avait été invité par l'Académie à écrire aussi un *Roland*, Gluck anéantit le sien et se rabattit sur *Alceste*. La mise au point dura de longs mois, et l'œuvre sur laquelle comptait tant l'auteur pour imposer silence à des ennemis acharnés, ne devait pas être comprise de suite. La première, donnée le mardi 23 avril 1776, fut désastreuse, en dépit des efforts des artistes, et particulièrement de M^{lle} Levasseur, protégée par le comte de Mercy-Argenteau. *Le Mercure*, pourtant très bien disposé en faveur du maître, lança cette pointe, au mois de mai, à la suite de quelques écrits trop louangeurs : « Ainsi cet opéra est annoncé comme le chef-d'œuvre de M. le chevalier Gluck et comme celui de toute la musique théâtrale. Nous n'avons rien à dire après un éloge si bien prononcé. Les amateurs et les connaisseurs sont à portée d'en juger. » Insidieusement, l'auteur de l'article rappelait l'*Alceste* de Quinault. « Il seroit à souhaiter, ajoutait-il, que ce beau spectacle fût reproduit sur le théâtre de l'Opéra, et que le même sujet, traité si savamment en musique par M. le chevalier Gluck, y fût de nouveau donné par un maître digne d'entrer avec lui dans cette noble carrière. » C'était une invite à Piccini.

En dépit de l'hésitation première, le public ne pouvait échapper à la curiosité qu'éveillait toujours une œuvre du maître allemand. *Alceste* fut jouée 45 fois dans le courant de l'année, et ses dix premières représentations donnèrent une moyenne supérieure à 4.000 livres, ainsi que le démontrent les recettes suivantes : mardi 23 avril, 5.990 livres ; vendredi 26, 5.925 ; mardi 30, 4.474 ; vendredi 3 mai, 4.708 ; mardi 7, 3.586 ; vendredi 10, 4.998 ; mardi 14, 2.870 ; vendredi 17, 4.716 ; dimanche 19, 1.292 ; mardi 21, 2.252 livres.

En ce qui concerne les décorations, l'inventaire de 1780 signale : « L'amphithéâtre d'*Alceste*, n^o 19, composé de 16 châssis dont quatre sont doubles à brisures, une ferme pleine, une figure d'Alcide, deux fermes à colonnes isolées, deux plafonds arcadés pour l'arc de triomphe et six sphinx, prisé la somme de 1.404 livres.

« La figure d'Apollon dans *Alceste* rehaussée d'or sur son piédestal, n^o 163 D, prisée la somme de 48 livres.

« Une feuille de nuages représentant l'enlèvement d'*Alceste*, n^o 138 B.

« L'avant-cour du palais d'Admette dans *Alceste*, n^o 13, composé de quatorze châssis dont six à petites brisures, deux fermes à colonnes isolées et une ferme

pleine au 10, un plafond au 9, vingt-deux figures isolées qui se placent au-dessus des châssis, prisé la somme de 3.600 livres.

« La Place publique d'*Alceste* n^{te} 14 B, faite en 1776, composée de quinze châssis dont deux sont à brisures, deux autres châssis obliques, six figures, un balcon de relief porté par deux consoles, un rideau de fond, prisé la somme de 1.700 livres.

« La ville de Ciro dans *Alceste*, n^{te} 115, composée d'un châssis, une ferme pleine, un morceau de ferme et cinq petits châssis de retour, prisé la somme de 300 livres. »

*
**

Frappé dans ses forces vives par la mort de sa nièce Marianne, une jeune fille qu'il chérissait, Gluck abandonna *Alceste* à son sort et gagna Vienne. Ce sort fut enviable, car de 1777 à 1780, de 1786 à 1793, de 1797 à 1817, l'Opéra eut à honneur de jouer l'œuvre redemandée d'année en année.

Rentré à Paris au mois de mai 1776, le chevalier songea à la mise en scène d'*Armide*. Ses amis n'étaient pas sans crainte, car cette fois la comparaison entre l'œuvre nouvelle et celle de Lulli pouvait être établie au détriment de leur dieu. La première, donnée le mardi 23 septembre, n'était point faite pour calmer de telles appréhensions. La salle fut houleuse, et l'immédiate impression ne parut guère favorable. Il faut dire que des innovations malheureuses tentées dans la décoration et les costumes avaient prêté à la raillerie, et que les sottises critiques de La Harpe devaient envenimer la lutte entre deux camps où le parti pris dominait le bon sens. Ajoutons que le choix de Rosalie Levasseur était regrettable. Cette femme au minois chiffonné, aux yeux vifs, luisants, toujours en quête d'un regard passionné, cette chanteuse à qui Sophie reprochait des manières « peuple », ne pouvait évoquer la figure d'une reine imposante. Malgré un violent courant d'opposition, *Armide* allait triompher par sa valeur propre. Cet ouvrage, dans lequel Gluck, de son intime aveu, se montra « plus peintre et plus poète que musicien », fit quelques belles recettes, au début. Les dix premières représentations donnèrent un total de 48.734 livres (environ 146.000 fr. de notre monnaie actuelle) ainsi décomposé : 23 septembre, 5.622 livres ; vendredi 26, 5.391 ; mardi 30, 4.947 ; vendredi 3 octobre, 5.409 ; mardi 7, 4.598 ; vendredi 10, 4.843 ; mardi 14, 4.336 ; dimanche 16 novembre, 5.665 ; mardi 18, 3.080 ; vendredi 21, 4.843 livres.

Le Mercure fit remarquer tout d'abord que Lulli avait traité le plus heureusement ce sujet en chants voluptueux et en belle déclamation. Puis il ajoutait : « M. le chevalier Gluck a suivi tout un autre plan. Il nous a fait entendre une musique *dramatique*, où il s'est montré tel que dans ses Opéra d'*Orphée*, d'*Iphigénie* et d'*Alceste* ; c'est la même énergie de style, le même art dans la distribution des instrumens, la même science d'harmonie. Mais les situations de l'Opéra d'*Armide* n'étant ni aussi favorables à son génie, ni à la déclamation théâtrale que dans ses autres Opéra, il a paru produire des sensations moins vives et moins fortes. Son génie trop vigoureux n'a pu se plier à ces nouvelles inflexions de la tendresse, à ces douces langueurs de la volupté, à ces soupirs des amans

Que Lully réchauffa des sons de sa musique. »

Sur cet ouvrage les documents sont rares en ce qui regarde la mise en scène et

les décorations. L'inventaire de 1780 signale simplement ceci : « Le désert du 3^e acte d'*Armide*, n^o 74, composé sçavoir de dix châssis dont huit à brisures, un terrain en deux parties, une ferme pleine, huit plafonds peints en ciel foncé, n^{os} 46, et deux autres grands châssis à brisures peints en rochers et cyprès, placés au 3 et au 5, côté de la reine, prisé la somme de 2.700 livres.

« Le Palais bleu d'*Armide*, n^o 24, composé de 14 châssis dont deux à brisures, une ferme pleine avec porte au milieu, une autre ferme arcadée, deux morceaux de ferme pleine faisant fond, et huit plafonds, prisé la somme de 1.250 livres. »

*
* *

Lorsque Gluck revint à Paris, en septembre 1778, dans l'espoir de s'y établir définitivement, il apportait la partition d'*Iphigénie en Tauride* complètement terminée. Les répétitions furent très suivies et chacun y apporta un zèle inaccoutumé. Mais Rosalie Levasseur tomba malade ; il fallut retarder la première, qui eut lieu le mardi 18 mai 1779. Cette fois le triomphe fut immédiat, malgré l'allure sévère de l'ouvrage.

« Je ne sais si c'est là du chant, disait Grimm, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. Quand j'entends *Iphigénie*, j'oublie que je suis à l'Opéra ; je crois entendre une tragédie grecque dont Lekain et M^{lle} Clairon auraient fait la musique. »

Et en juin, *le Mercure* constate qu'en dépit des chaleurs excessives on a continué les représentations d'*Iphigénie* « avec une affluence extraordinaire », avec un succès toujours croissant.

Le relevé des recettes prouve, en effet, que le triomphe était sans précédent, si l'on tient compte surtout d'une température excessive.

A la première (18 mai), on encaissa 5.757 livres ; le 21 (2^e), 5.343 ; le 25 (3^e), 3.989 ; le 28 (4^e), 4.672 ; le 1^{er} juin (5^e), 4.906 ; le 4 (6^e), 5.142 ; le 8 (7^e), 4.917 ; le 11 (8^e), 5.213 ; le 15 (9^e), 4.298 ; le 18 (10^e), 4.813 livres.

On ne dut pas faire de très grands frais, car l'inventaire de 1780 ne contient que ces deux courts articles : « Les deux statues de Dianne dans *Iphigénie en Tauride* et leurs deux piédestaux, le tout en voliges peint en marbre, prisées la somme de 72 livres.

« Le lit d'Oreste servant dans *Iphigénie en Tauride*, représentant un tombeau ruiné, et le gradin pour les Uménides en pierres ruinées, de trois dégradations, prisé la somme de 120 livres. »

Après de longues controverses et de véritables scandales de presse, *Iphigénie en Tauride* vivait toujours, mais Gluck songeait à donner un autre ouvrage à l'Opéra, pour en éloigner Piccini. Les pourparlers avec la direction furent assez difficiles. Le compositeur exigeait 20.000 livres pour *Echo et Narcisse*, — il venait d'en toucher 12.000 pour *Iphigénie en Tauride*, — et Devismes ne lui en accordait que 10.000. Enfin l'entente fut faite à l'amiable et les répétitions commencèrent bientôt.

Mais cette fois Gluck s'était trompé du tout au tout en s'attaquant à un sujet qui n'était guère capable de l'inspirer. Le soir de la première (vendredi 24 septembre), l'accueil fut d'une froideur désespérante. A la deuxième, l'auteur songea à apporter quelques changements à son ouvrage « A l'instant où nous écrivons cet article, disait *le Mercure* du 2 octobre, M. Gluck s'occupe des changements que la première représentation de cet ouvrage lui a fait juger nécessaires. Nous

attendrons donc, pour entrer dans quelques détails, que ces changements aient eu lieu, et que le public en ait jugé. »

Les changements faits, « il n'en résulta rien d'avantageux pour l'ouvrage, en le regardant simplement comme composition musicale. S'il ne peut rien ôter à la réputation de M. Gluck, il ne doit rien y ajouter, » avouait *le Mercure*.

Les recettes fournissent bien la physionomie de la chute. La première (24 sept.) produisit 4 931 livres ; la seconde (28), 2.496 ; la 3^e (1^{er} oct.), 3.046 ; la 4^e (5), 1.863 ; la 5^e (8), 1.829 ; la 6^e (12), 1.650 ; la 7^e (17), 1.482 ; la 8^e (24), 1.483 ; la 9^e (2 nov.), 1.151 ; la 10^e (28 déc.), 3.525 livres.

La mise en scène d'*Echo et Narcisse* avait été cependant exceptionnelle, ainsi que le démontre une description de la décoration principale, très compliquée :

« La campagne d'*Echo et Narcisse*, composée de onze châssis côté de la Reine, un grand arbre isolé au 3 du même côté ; côté du Roi, sept châssis, savoir un au 2, un au 3 et un au 5 ; un châssis oblique du 3 au 5. Sous ce châssis une colonne rustique ; au 5, un châssis à triple brisure ; au 6, un châssis en demi-ferme isolée ; au 7, le temple avec une colonne isolée, châssis fermant la porte, et ferme du fond représentant l'intérieur du temple au 8 ; un grand terrain au 9 à brisures, traversant le théâtre ; un autre terrain du 8 au 7 posé obliquement ; un autre bout de terrain au 6 côté de la reine, allant jusqu'au milieu du théâtre ; en devant des ponts les plus hauts cinq parties de terrain dont deux portant des arbres isolés allant du 2 au 9 ; les terrains du premier plan en devant joignant la fontaine en quatre morceaux ; un petit terrain au 5, côté du Roi, masquant une chute d'eau ; un groupe de deux arbres isolés au 6 ; un arbre isolé au 9 ; un autre groupe de deux arbres isolés au 10 ; un autre au 11 ; trois châssis formant l'intérieur et la devanture de la fontaine ; deux figures de l'Amour, côté du Roi, sur leurs piédestaux et un autel antique ; pour former la chute d'eau de la fontaine, un tambour à claire-voie de sept pieds de long, deux pieds trois pouces de diamètres. Trois Roues de voliges de quatre pieds de diamètre, le bâtis du cylindre et des dites roues. une nappe d'eau préparée pour la d. fontaine, quarante-quatre tréteaux plats de six pieds de haut réduits, dix-neuf contre-fiches qui en dépendent. Tous les ponts de la d. campagne produisent ensemble treize toises et demie de long sur trois pieds de large ; un escalier en plats-bord de seize marches placé au 7, côté de la reine ; six montants de chevrons de dix pieds de long sous les fermes du 5, du 6 et du 7. Un escalier oblique entre les 3 et le 4, côté de la reine, de neuf marches, quatre petits marchepieds, sous de vieux escaliers de chacun trois pieds de long sur huit pouces de haut, onze plafonds et un rideau, prisé la d. décoration et ses dépendances la somme de 6.500 livres. »

L'insuccès de cet ouvrage porta un rude coup à l'auteur. Il en fit une maladie et il ne fallut rien moins que sa nomination de maître de musique des enfants de France pour l'empêcher de rompre avec éclat. C'est en promettant de revenir qu'il quitta Paris ; mais en août 1780 il n'était pas de retour. On imagina de vouloir reprendre alors *Echo et Narcisse* pour l'amadouer. Aidé du bailli du Roulet, le baron de Tschudy modifia de nouveau son poème. Le bailli alla même jusqu'à vouloir changer les mouvements de l'orchestre, à l'encontre des idées de Francœur qui s'en plaignit à Gluck, mais en vain.

Un curieux document inédit révèle les intentions neuves qui devaient assurer un triomphe, car, y est-il dit, « la musique de cet ouvrage paraîtra,

comme elle l'est, ce qu'a fait de mieux et de plus neuf M. Gluck, si elle est exécutée dans l'esprit et le genre qui lui convient. »

Voici quelques-unes des recommandations les plus typiques extraites du « Programme pour la mise d'*Echo* » :

« Acte I^{er}, scène 1^{re}. — Cette scène telle qu'elle étoit. On observera seulement qu'il faut supprimer dans le ballet la course de M^{lle} Heynel et de M. Gardel qui faisait un très mauvais effet. M. Gluck le recommande expressément et demande que cet air soit dansé en contraste entre les Nymphes et les Sylvains, M^{lle} Heynel et M. Gardel à leur tête.

« Scène 3^e. — Toute cette scène nouvelle doit être dite avec chaleur et jouée avec intérêt. La lenteur lui serait pernicieuse ; il faut que les acteurs aient attention à bien phraser et que le récitatif soit rapide et déclamé : c'est ce que recommande M. Gluck.

« On observera que l'air *Hélas ! je n'ay pour moy* etc. doit être chanté avec naïveté et simplicité, mais point trop haut, et surtout qu'il soit déclamé. La fin de la scène doit être très vive de la part d'Echo.

« Acte II, scène 4^e. — Cette scène reste telle qu'elle étoit. Il faut recommander à M. Lainez de ne pas forcer sa voix dans cet air, non plus que dans la scène de la fontaine au 1^{er} acte. »

La chaconne du 5^e acte d'*Armide* devait faire partie du divertissement.

« On espère que MM. de la Danse ne se refuseront pas de compléter cet ouvrage en remplissant le divertissement tel que M. Gluck l'a fait et le désire. Il est même nécessaire qu'ils s'y prêtent ; cet ouvrage retouché ainsi deviendra un grand ouvrage par sa consistance ; il faut que le divertissement en soit noble et soigné. »

Tant de précautions ne relevèrent pas *Echo et Narcisse*. La reprise atteignit difficilement une vingtaine de représentations.

La vie musicale de Gluck étoit terminée à Paris. En moins de cinq ans, le maître allemand avait gravi les plus hauts sommets de la gloire, et il allait faire place à l'école italienne des Piccini et des Salieri. Quelques années encore passées à Vienne, et le chef incontesté du drame lyrique, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, allait mourir victime de sa passion pour l'alcool et les vins généreux.

MARTIAL TENEO.

Correspondance.

I. — Le cahier des charges de nos théâtres lyriques et les pièces « nouvelles. »

Asnières, 6 février 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR de la *Revue musicale*,

Toute la presse a favorablement accueilli la proposition que j'ai d'abord formulée ici, et qui tend à faire supprimer l'article du cahier des charges de l'Opéra

et de l'Opéra-Comique : *qu'un ouvrage joué en province ne peut être compté comme œuvre nouvelle à Paris.*

Comœdia, qui s'intéresse aux causes justes, a bien voulu hospitaliser celle-là, et après que vous l'avez exposée dans la *Revue musicale*, M. Méaly l'a reprise et développée dans *Comœdia*. Je profite de cette occasion pour lui exprimer ici toute ma gratitude. Notre réclamation a donné lieu à une campagne qui a des proportions inespérées. *Le Temps*, *le Figaro*, *le Journal*, *l'Intransigeant*, *le Gil Blas*, *la Liberté*, *le Radical* et *le Petit Parisien*, vingt autres journaux, ont reproduit ou commenté avec éloge notre initiative. M. Henry Maret, dans *le Journal*, a consacré à cette question, en première page, une spirituelle et mordante chronique. M. Edmond Le Page, le subtil critique musical du *Soleil*, a publié dans *la Liberté* un article qui donna lieu à un petit débat entre M. Th. Dubois et le signataire de ces lignes, débat très courtois d'ailleurs. La province elle-même s'est émue ; *la Petite Gironde* lui consacre en première page un article important et *le Tout-Elégant* approuve notre juste demande.

Voici quelques-unes des lettres qui nous ont été adressées. M. Paladilhe, membre de l'Institut, l'auteur de l'admirable *Patrie* et de tant de chefs-d'œuvre de mélodie, est très catégorique :

Paris, 8 février 1908.

MONSIEUR,

Je m'associe pleinement à l'idée d'une réforme, d'une adjonction à faire au cahier des charges de nos scènes lyriques subventionnées, et la formule indiquée par M. Jules Combarieu : « Toute œuvre d'un compositeur français, jouée plus de six fois... etc., etc., » me paraît excellente.

E. PALADILHE.

M. G. Marty, qui, comme grand compositeur et comme directeur de la Société des concerts du Conservatoire, a une exceptionnelle autorité, se prononce aussi nettement :

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Entièrement de l'avis de mes éminents collègues et amis Paladilhe, A. Bruneau et Ropartz au sujet des œuvres nouvelles représentées en province et à l'étranger et que nous voudrions voir qualifiées telles à leur apparition sur nos scènes parisiennes. Je souhaite aussi de voir exaucer le vœu que forme Ropartz au sujet des œuvres de concert.

Veillez agréer, etc.

G. MARTY.

Lettre de M. Edmond Missa (1) :

MONSIEUR,

J'ai suivi avec beaucoup d'intérêt la campagne que M. Adalbert Mercier poursuit dans votre journal. Cette cause me paraît très légitime et j'y applaudis très chaleureusement. Nul doute que Monsieur le Ministre des Beaux-Arts ne

(1) Auteur de *Muguette*, représentée à l'Opéra-Comique.

soit favorable à ce vœu si sincèrement exprimé et qui touche — de si près — tous mes confrères.

N'est-ce pas une cause juste entre toutes ?

Veillez agréer, etc.

Edmond MISSA.

Lettre de M. Henry Février avec une réserve (sur un détail qui peut être modifié) :

MONSIEUR,

Il m'est assurément difficile de prendre parti à propos des ouvrages joués en province et non comptés comme œuvres nouvelles à Paris, puisque j'ai débuté d'emblée en 1906 à l'Opéra-Comique, grâce au bienveillant accueil réservé par M. Albert Carré à mon ouvrage le Roi aveugle.

Cependant, je suis tout à fait de l'avis de mon camarade Adalbert Mercier pour l'abrogation de cet injuste article du cahier des charges des théâtres subventionnés.

Je ne crois pas toutefois que le nombre de six représentations en province, imposé comme condition essentielle à la représentation d'un ouvrage à Paris, soit judicieux, car il est indéniable que la valeur artistique d'une pièce de théâtre n'est nullement proportionnelle au nombre de fois qu'elle a été représentée.

Veillez agréer, etc.

Henry FÉVRIER.

Lettre de M. Gabriel Marie, le chef d'orchestre et compositeur de musique si estimé :

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Vous avez mille fois raison de mener le combat pour que les œuvres créées en province ne trouvent plus portes closes aux théâtres subventionnés. Si cette campagne échouait, ce serait à renoncer à toute tentative de décentralisation.

Mais vous devez aboutir, car vous avez pour vous le bon sens et l'équité. Vous avez mieux encore : le précédent ! — En effet, Samson, de Saint-Saëns, n'a-t-il pas vu le jour à Rouen avant de venir à Paris, et n'a-t-il pas été représenté à l'Éden avant de passer au répertoire de l'Opéra ?

Alors... ? — Et puis, avec le temps, il y a tant de choses qui deviennent possibles !

Ainsi je me rappelle une époque pas très lointaine où nous avons reculé, M^{me} la comtesse Greffulhe et moi, devant cette chose formidable de demander la salle des concerts du Conservatoire pour l'exécution d'une grande œuvre classique. Et pourtant, maintenant, on y entend un quatuor !!!

Je vous souhaite bonne chance en vous priant d'agréer mes meilleurs sentiments.

Gabriel MARIE.

Permettez-moi, Monsieur le Directeur, de vous citer encore les passages les plus saillants d'autres lettres qui, par l'autorité de leurs auteurs, apporteront, j'en suis certain, un appoint décisif au triomphe de notre cause.

M. Bruneau écrit : « *Si la réforme en question doit faciliter les débuts de nos jeunes musiciens, qu'on la fasse au plus vite !* »

M. Ch. Widor, professeur au Conservatoire : « *Si les œuvres créées en province sont remarquables, le cahier des charges a évidemment tort ; si elles sont mauvaises, personne n'aura envie de les monter : donc l'article est inutile. Alors pourquoi cet article ?* »

La lettre de M. Émile Pessard, professeur au Conservatoire, est du plus haut intérêt : « *Je suis d'avis que cet article ne doit pas être modifié ; il faut qu'il soit supprimé, comme portant un grave préjudice à l'art musical, aux auteurs et aux compositeurs français. Comment peut-on admettre qu'un ouvrage, considéré comme inédit s'il a été joué en Allemagne ou en Belgique, ne le soit plus si on l'a représenté en province, à Toulouse ou à Rouen, et que, sous le prétexte que Saint-Saëns a fait jouer jadis Étienne Marcel à Lyon, les directeurs de nos grandes scènes subventionnées se soient trouvés dans l'impossibilité de faire connaître cet opéra aux Parisiens ?*

Au moment où l'administration des Beaux-Arts alloue des primes de décentralisation aux directeurs des théâtres de province qui montent des œuvres lyriques d'un compositeur français, l'abrogation de cet article inique s'impose. Du reste, le cahier des charges dans lequel il figure (et qui ne paraît pas avoir été rédigé avec la collaboration de musiciens) n'est plus en rapport avec la production moderne. Il faudra le remanier complètement... »

Enfin je vous citerai pour terminer la lettre de M. Henri Cain, le librettiste bien connu : « *Mais c'est notre devoir absolu de demander l'abrogation d'un article qui empêche nos scènes subventionnées de pouvoir monter comme nouvelle une œuvre intéressante si elle a été représentée en province ! Quand les auteurs pourront espérer revenir à Paris avec leurs partitions, ils seront tout heureux de confier leurs ouvrages à nos directeurs de province, qui comptent tant d'artistes de haute valeur. Pour la décentralisation musicale, ce sera un bienfait, et soyez certain que nos directeurs parisiens iront volontiers écouter une œuvre curieuse, quand ils ne seront plus ligotés par une clause surannée de leur cahier des charges. Oui, faisons tout ce qui sera possible pour être utile à la cause sacrée de tant d'artistes intéressants, et tentons un sérieux effort pour leur retirer les grosses pierres d'une route qui reste encore si rude à parcourir !* »

N'est-ce pas là un solide faisceau d'arguments et d'approbations en faveur du but que nous poursuivons ? Après de semblables témoignages, nous pouvons espérer que M. le ministre des beaux-arts s'intéressera à cette cause juste et légitime, et qu'il apportera la solution que tous mes confrères et moi nous attendons si impatiemment.

Recevez, Monsieur le Directeur, etc.

Adalbert MERCIER.

Les lettres que M. Adalbert Mercier nous a communiquées sont si nombreuses que nous avons dû nous borner à publier un choix, une simple anthologie. Mais le succès est incontestable : les adhésions sont très nombreuses, très nettes, signées de noms qui font autorité. Il nous semble que l'Administration des Beaux-Arts, toujours si prudente (et avec grande raison !), peut examiner une question qui paraît mûre, et accueillir un vœu qui donnerait satisfaction à tous les jeunes

compositeurs. Deux principes (si bien dégagés par M. Henry Maret dans sa spirituelle chronique) soutiennent la proposition dont nous avons pris l'initiative dans la *Revue musicale* : 1^o il est bon qu'avant d'aborder une de nos scènes officielles, les compositeurs aient fait leurs preuves sur un des grands théâtres de la province, laquelle n'est pas seulement l'antichambre de Paris, mais doit bénéficier de toutes les mesures pouvant favoriser la décentralisation ; 2^o une œuvre a beau avoir été jouée à Rouen, à Nantes ou à Toulouse, si elle est reprise par un directeur de Paris, elle devient, *en fait*, une « nouveauté » par suite des ressources toutes spéciales qu'ont les directeurs parisiens et des dépenses qu'ils s'imposent.

Et maintenant un simple mot à l'adresse de ceux *qui n'ont pas compris*. Il y en a toujours quelques uns. Nous n'avons pas demandé qu'un opéra joué un certain nombre de fois sur un théâtre sérieux de province dût nécessairement être monté par l'Opéra-Comique ou l'Opéra ; nous avons demandé qu'il pût l'être, et compter administrativement parmi les « nouveautés » que chaque directeur subventionné est tenu de produire tous les ans.

J. COMBARIEU.

II. — Le piano symétrique.

Au sujet de la lettre de M. Courau, ancien élève de l'Ecole polytechnique, que nous avons publiée dans notre dernier numéro, nous recevons la lettre suivante (signature illisible) :

Versailles, le 4 février 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

Résumé de la question. — Un de vos correspondants, avec le très louable désir de faciliter l'étude du piano aux débutants, propose un clavier où les 12 demi-tons seraient actionnés par des touches égales et placées dans le même plan. Ces touches pourraient être blanches, ou avoir la tonique, la sous-dominante et la dominante teintées de bleu ou noir, ou enfin être alternativement bleues et blanches. Enfin une bande de toile reproduisant les divisions des touches avec les teintes pourrait s'adapter au piano à touches blanches. Cette toile pourrait courir le long des claviers, au moyen d'un système mécanique quelconque, de manière que la touche qui correspond à l'*ut* pourrait à volonté se placer devant un des 12 demi-tons de la gamme.

Il n'y aurait donc qu'à apprendre la technique de la gamme d'*ut*, ainsi que la lecture de la musique écrite sans accidents à la clef, la transposition se faisant mécaniquement par le clavier. Vous demandez à vos lecteurs si des objections peuvent s'élever contre le piano symétrique ; je me permets de vous envoyer celles que m'a suggérées la proposition de votre honorable correspondant.

Opportunité du perfectionnement. — Avant de discuter le projet en détail, il me semble nécessaire d'en discuter l'esprit. M. Courau désire faciliter l'étude du piano aux débutants ; c'est donc qu'il pense, avec raison je crois, que le piano « symétrique » devra être délaissé à un moment quelconque pour le vulgaire piano des Liszt, des Pugno, des Blanche Selva, Roger Miclos, le piano de tout le monde enfin.

Dans ces conditions, la simplification deviendrait une complication, et les difficultés du terrible clavier ordinaire se dresseraient les mêmes pour l'élève, sinon augmentées par l'éducation déjà acquise sur le clavier symétrique. Il n'y aurait

donc qu'un instrument nouveau dont la technique serait très différente de celle du piano — J'avoue ne pas très bien saisir ce que M. Courau entend par la technique du ton d'*ut*. Un morceau écrit en *ut* peut contenir des doubles dièses, des bémols et doubles bémols, des passages enharmoniques, et cependant rester en *ut*. Faudra-t-il, toujours dans l'espoir de simplifier, à chaque modulation passagère, tirer le bouton de commande de toile teintée ? Dans ce cas, l'aide d'un auxiliaire pourrait être nécessaire, sans compter qu'il sera très difficile à un débutant de déterminer avec précision l'endroit précis des modulations et retours au ton. Il sera donc de toute nécessité d'avoir une musique spécialement réduite pour le piano symétrique ; mais alors que deviendront les œuvres les plus belles à la lecture ? Je crains qu'elles ne soient un contresens harmonique perpétuel, et qu'elles ne faussent le jugement de l'élève.

La conception du piano symétrique correspond à une conception musicale différente de la nôtre. Elle envisage la gamme comme formée de demi-tons égaux, dont le type est réalisé dans la gamme chromatique tempérée. Ainsi il n'y aurait plus qu'une seule gamme, la gamme chromatique, dont les variantes seraient simplement des transpositions. Nous admettons encore maintenant le mode majeur et le mode mineur ; je ne crois pas qu'en disant que la musique moderne est devenue chromatique, on veuille dire qu'on a fait table rase de nos conceptions harmoniques ; je crois plutôt qu'on a voulu dire que tous les demi-tons, dièses ou bémols, voire les doubles dièses et doubles bémols, peuvent avoir un lien logique de parenté avec la tonique d'*ut* par exemple. L'intérêt de nos gammes vient de la place des demi-tons diatoniques. Il serait trop long de discuter cette question ; mais notons en passant que, bien loin de répudier le demi-ton diatonique, les compositeurs modernes ont encore élargi notre domaine musical en faisant appel aux modes grecs.

Le clavier actuel est logique. — C'est pour en arriver à conclure que le clavier du vulgaire piano est logique, et qu'il correspond à notre gamme type qui est la gamme d'*ut*.

Rien n'est plus facile que d'exécuter cette gamme avec l'ancien clavier (la position du *do* étant facile à connaître) ; il suffit d'abaisser successivement les touches qui correspondent à l'écartement d'une main de moyenne taille. Que se passera-t-il sur le clavier symétrique ? Un simple graphique permettra d'en juger.

do	do $\sharp$	ré	ré $\sharp$	mi	fa	fa $\sharp$	sol	sol $\sharp$	la	la $\sharp$	si	do
+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Difficulté d'exécution sur le piano symétrique. — L'exécutant devra sauter une touche du *do* au *ré*, etc., tandis que du *mi* au *fa* et du *si* au *do*, il devra abaisser deux touches voisines. Outre l'écartement des doigts pour faire entendre six notes de cette modeste gamme d'*ut*, écartement qui produira une fatigue assez grande, il y aura dans l'exécution en vitesse de cette modeste gamme bien des chances de toucher les touches voisines et « d'accrocher »...

De plus, remarquons que l'octave se trouve la 13^e note de la suite des sons, et qu'en teignant une note sur deux on arrivera à cette incohérence d'avoir deux notes de même nom, à distance d'octave, de couleurs différentes.

Par ces raisons : obligation pour effectuer le mouvement le plus simple de seconde majeure, de faire un steeple-chase continu, et pour les demi-tons diatoniques d'abaisser deux touches voisines ; fatigue résultant de l'écartement des

doigts ; production probable comme exercices de tortillages chromatiques qui tueront le sens de la tonalité ; alternance non justifiée des couleurs ; — nous ne croyons pas que le clavier symétrique facilite le travail pour les débutants.

Le clavier symétrique ne convient pas aux virtuoses. — Le clavier symétrique sera-t-il le clavier des virtuoses, le clavier de l'avenir ? Nous ne le pensons pas davantage. L'allongement du clavier ne permettant plus même d'octavier, comment exécuter du C. Franck, du Liszt, du Weber ? La diminution des touches sera elle-même un obstacle à l'attaque du son. Comment les doigts pourront-ils vibrer et se prélasser sur des objets aussi petits sans frôler les touches voisines ?

Evidemment les touches noires actuelles sont quelquefois bien gênantes. Mais elles servent à bien des choses, quand ce ne serait que de points de repère bien fixes. On a toujours besoin dans les passages difficiles de jeter un rapide coup d'œil sur le clavier. Ces repères sont impossibles avec le clavier zébré, présentant tantôt un *do* bleu, tantôt un *do* blanc.

Discussion du principe de transposition. — Examinons la conception d'écrire toute la musique en *do* et son relatif mineur. Nous avons effleuré ce sujet, et nous avons dit que les partitions deviendraient un non-sens harmonique. Développer ce sujet nous entraînerait trop loin. Disons tout de suite que cette proposition nous paraît antimusicale. Si le clavier devait posséder tous les avantages rêvés, cette seule condition le ferait rejeter. Il est vrai que cette condition peut être indépendante de la facture du clavier, et qu'on pourrait — grâces soient rendues au ciel ! — lire dans leur intégrité l'œuvre des maîtres, qu'on pourrait se repaître des couleurs apportées par les modulations. Mais j'avoue que l'ancien clavier suffit. Je ne puis assez m'élever contre cette idée qui serait la mort du sens musical.

Quoi ! on a le rare bonheur d'avoir un instrument qui résonne *comme c'est écrit* dans les partitions, et qui met d'accord l'œil et l'oreille, et l'on veut en faire un instrument transpositeur ! On veut revenir à une chose aussi barbare que la solmisation et donner le même nom à des quantités de sons ! Et il s'agit d'offrir ce cadeau à des débutants qui ont à se former l'oreille et le jugement !

Qu'on n'objecte pas qu'avec le tempérament il en est de même. Si au point de vue mathématique, *la* $\flat$ donne autant de vibrations que *sol* $\sharp$ (1), pour le musicien il n'en est pas de même, et suivant leur fonction ces notes sonnent différemment.

M. Courau, en voulant faciliter l'usage du piano, n'a en vue que les croque-notes dont l'ambition est de jouer le plus vite possible un petit morceau. Que ceux-là achètent un piano mécanique ! Pour les autres, que l'amour de la musique tyrannise qu'ils prennent patience, et qu'ils aient du courage. Il y a de par le monde encore pas mal de gens capables d'interpréter très bien la musique écrite, et jamais le piano vulgaire ne trahit les virtuoses (je n'en dirai pas autant pour les compositeurs). — On arrive donc par le travail. L'art est long et difficile, dit je ne sais plus qui, mais cette lenteur des débuts est un bien. Qui veut bâtir une maison solide fait de puissantes fondations. Que de choses à assimiler pour le musicien, qui ne peuvent l'être qu'avec le temps ! Education de l'œil et de l'oreille, mécanisme de l'instrument, compréhension de l'harmonie et de la

(1) C'est probablement le contraire que veut dire notre honorable correspondant. — Nous ne saurions trop recommander à ceux qui nous écrivent d'être très lisibles, surtout dans leur signature (à moins qu'ils ne veuillent garder l'anonyme, comme beaucoup des éminents collaborateurs de la *Revue musicale*).

composition, et enfin les petites ficelles du métier, — et puis les recherches personnelles.

Excusez, Monsieur, cette lettre beaucoup trop longue, mais peut-être trop courte pour épuiser les sujets que la révolution proposée suggère. J'espère me trouver en conformité d'idées avec des personnalités plus autorisées que la mienne et vous prie de croire à mes sentiments de considération très distinguée.

T.

III. — L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une importante communication de M. Adophe Boschot, lauréat de l'Institut, contenant des documents inédits sur Berlioz.

Le chant et les méthodes : conclusion.

(Suite.) (1)

Pour établir une méthode type, nous prendrons à Garcia, Battaille et Delle Sedie leurs patientes recherches scientifiques qui ont orienté le chant dans une voie nouvelle. Et nous remarquons en passant que nous devons à ces maîtres plus que des méthodes : par la *méthode expérimentale*, Garcia a le premier vu la glotte en mouvement ; Delle Sedie paraît avoir pressenti la question du timbre. Il tente, de plus, d'établir un rapport tangible entre l'expression et la note musicale. Dupré met en valeur la *voix sombrée*, dont les méfaits ne se comptent plus ; mais nous lui prendrons sa persévérance, son amour de l'art. Avec Faure nous aurons une mise de voix sans tache chez un musicien parfait. Nous déroberons à Lablache, à Martini, leurs conseils pratiques. Nous constaterons dans la méthode du Conservatoire l'effort courageux des auteurs pour établir un monument durable, et qui a duré même trop longtemps ; la faute de ceux qui ont suivi, c'est d'avoir immobilisé ce monument sans paraître se douter que, dans la vie scientifique et dans l'histoire naturelle du tout ou d'une partie de la physiologie humaine, *quiconque n'avance pas recule*. Or, pendant longtemps, la *vocale* a été considérée comme un art, et on a oublié que cet art dépendait d'une science, la *phonation*.

La plupart des méthodes citées diffèrent entre elles, nous l'avons dit. En général, la respiration n'est pas enseignée normalement ; le rapport entre la *force* du souffle et la *contraction* vocale est mal déterminé ; le rapport entre la nature de l'idée ou de la passion et l'effort mécanique exigé n'est pas déterminé du tout ; le rapport entre l'articulation et le genre de l'expression est à peine indiqué. Les études musicales, harmoniques et littéraires, nécessaires à un artiste, sont rarement mises en relief. La gradation dans les études n'est pas observée ; trop de vocalises dominant le tableau ; les voyelles sont étudiées partiellement, et non d'ensemble. La théorie du trille est généralement mauvaise. On en fait une entité spéciale au lieu de le suspendre au sein de sa mère qui est la gamme. Le coup de glotte, qui n'est qu'un *moyen expressif particulier*, devient une *émission* systématique. La tenue de voix en *forte* et *crescendo*, qui exige du souffle

(1) Voir la *Revue* du 15 novembre 1907, *Conclusion*.

et l'habitude pratique de l'émission, est indiquée au début des études. L'agilité est indiquée en force ; enfin les registres ont donné lieu à toutes les théories possibles, tant et si bien qu'il vaudrait mieux n'en plus parler que d'engager à faux les élèves dans une voie si mal connue. Mieux vaut la bonne nature que plusieurs mauvais systèmes. Mais pourquoi les hommes de science ne nous éclaireraient-ils pas tous ces problèmes qui sont pourtant dignes de les tenter ?

Cependant, puisque la méthode type existe virtuellement en partie, voyons ce que dès à présent pourrait connaître un maître en l'art du chant. La musique d'abord, l'harmonie ensuite, sans laquelle il comprendra difficilement les ensembles dont il fait partie ; la phonation, sans laquelle il serait aphone au bout de dix ans de théâtre ; le français et la bonne prononciation qu'il ignore, sans compter l'histoire dramatique et musicale qu'il ne connaît généralement pas ; la mimique, dont il ne se doute guère ; la gymnastique pulmonaire qui devrait précéder les études vocales ; l'étude des sentiments qu'il devra exprimer ; les règles de l'expression dans ses rapports avec le mécanisme musical et vocal ; les règles sur la mise de voix qui doivent varier comme mesure de souffle et contraction vocale, suivant que l'on chante un cantabile ou un morceau de bravoure ; la gradation dans les exercices, gradation basée sur la difficulté réelle de l'organe à rendre certains effets dès le début des études : (par exemple ne donner les limites de voix que progressivement, ainsi que les *forte* et les *crescendo*, mais au contraire établir les *diminuendo* dès l'abord, parce que la respiration aide ce mouvement). Il faut enfin veiller aux *passages de voix* sur toutes les hauteurs et sur tous les changements de voyelles, attendu que l'adaptation varie mécaniquement non seulement d'une voyelle à l'autre, mais encore d'une hauteur à l'autre sur la même voyelle, avec cette différence que d'une voyelle à l'autre il y a changement de forme *absolu*, et que, pour les changements de hauteur de voix sur la même voyelle, il y a *modification* dans le mouvement des cordes vocales et parfois dans le mouvement en totalité du larynx quand la voyelle est sombrée. Donc chaque note est en quelque sorte un registre nouveau dont il faut surveiller l'émission. Quant à ces notes, il est évident que quelques-unes d'entre elles ont des parités plus complètes, des résonances analogues, ce qui a donné lieu à la question des registres et au nombre différent que préconise chaque auteur .. La vérité est peut-être que cette question est individuelle, et que les ressemblances d'une série de notes (ressemblances qui ne peuvent pas être absolues, comme je viens de l'établir, puisque chaque note a sa vie propre) changent avec chaque chanteur. Le tort est de donner des règles absolues là où les conditions varient.

Nous conseillons la suppression des vocalises, puisque l'exercice de la gamme sous toutes ses formes suffit à former rapidement un excellent chanteur ; puisque les roulades, les trilles, les grupetti, les portamenti, les notes tenues, butées ou piquées ne sont, en somme, que des modifications de la gamme dans sa hauteur, son mouvement et dans la manière d'attaquer le son. Pourquoi alors rechercher dans de fastidieuses vocalises des difficultés éparpillées, au lieu de chanter directement et immédiatement après les exercices les œuvres de grands maîtres ?

La gamme adoptée chez nous, ou bien la gamme adoptée chez d'autres nations, représente donc, pour chaque peuple, le matériel de la vocale, matériel qui commence à être mathématiquement connu et qui a pour théâtre unique la glotte.

L'attaque du son doit dépendre de la nature de ce son, c'est-à-dire de son

degré d'*élévation* et de l'*expression qu'il est appelé à traduire*, expression qui doit modifier le timbre et l'intensité du son.

Nous n'aurons pas de peine à décrire le mécanisme des sons tenus, filés ou piqués, puisqu'ils dépendent de la force d'écoulement du souffle et de la tension glottique, facteurs que les muscles se chargent de mettre d'accord en réagissant les uns sur les autres.

La position respiratoire, les mouvements glottiques, la façon dont les poumons s'emplissent d'air, et la mesure, la pondération dans l'écoulement de cet air combiné avec des tensions vocales différentes et volontaires, doivent donc donner toutes les nuances du son sur toute l'échelle, du fort au faible : sons tenus, brisés, coulés, piqués, etc., et timbrés différemment suivant l'élévation du larynx, les combinaisons des voyelles et leur résonance. Je crois avoir démontré que la respiration diaphragmatique combinée avec la latérale (grandes respirations) donnait un bon résultat dans les *puissantes* manifestations expressives. Il y a lieu d'examiner quels sont les mouvements propres à soutenir le son dans la seconde partie de la respiration, c'est-à-dire l'expiration ; nous verrons ensuite à quelle force relative de souffle répondent les tensions glottiques et dans quelle mesure chaque passion développe ces effets. Remarquons d'abord que la glotte s'élargit dans l'inspiration et se rétrécit dans l'expiration. Ce mouvement de rétrécissement est accentué dans l'expiration sonore et varie de degrés suivant l'émotion qui anime le chanteur. La glotte s'accommode donc aux hauteurs de sons que nous voulons émettre, mais il est nécessaire que la force expulsive de l'air ne vienne pas contrarier la mesure des mouvements expressifs glottiques. C'est ici que doit intervenir une force antagoniste qui luttera contre l'élasticité pulmonaire et la rapidité du courant d'air expirateur ; les mouvements musculaires d'ensemble qui se produisent dans l'effort donnent le schéma de cette force.

Comme on le sait, on a coutume de dire que la respiration peut être diaphragmatique, latérale ou claviculaire, bien que tous ces moyens se combinent de fait dans une certaine mesure. La respiration diaphragmatique emmagasine beaucoup d'air presque sans effort (1) ; combinée avec la latérale (soulèvement des côtes d'en bas), elle donne un minimum d'efforts et un maximum de souffle. Elle convient à certains mouvements passionnels violents, ou à la reprise du souffle réparateur après suspension trop longue. Isolée, la diaphragmatique répond à une respiration normale simple, et se lie à tous les sentiments moyens. Quant à la claviculaire, elle produit de la constriction céphalique et doit être abandonnée. On a prétendu que les Italiens pratiquaient la respiration claviculaire ; cela est possible, appliqué à des sentiments superficiels et dans un léger appel d'air (dans leur *mezzo-respiro*). Mais ils emploient certainement la diaphragmatique combinée avec la latérale dans le *respiro*.

D'où je conclus que les modes respiratoires ne peuvent pas être *prescrits* ou *proscrits absolument*, mais que l'on doit, comme la nature, les *combiner* suivant les *besoins expressifs*, et chez les femmes suivant les *nécessités pathologiques*. J'en dirai autant du timbre. Dans la nature, nous le donnons clair ou sombre, suivant le *genre de nos émotions*. Certaines écoles ont fait de cette règle expressive si simple, une *loi générale* qui impose le sombre à toutes les émotions, quelles

(1) Ce n'est pas toutefois l'avis de tous les médecins.

qu'elles soient. Or, d'une part la *vérité* dramatique est perdue par une nuance de son qui ne lui convient pas ; d'autre part, l'organe est perdu quand on l'oblige à faire *continuellement* un effort assez grand pour maintenir le larynx très bas, ce qui est le propre de la voix sombrée. Donc la voix sombrée, par raison expressive et par raison de santé vocale, devrait être donnée sur les notes basses seulement, et par conséquent pour traduire les sentiments qui ont tendance à faire baisser sa voix, haine, colère concentrée, abattement, tristesse, etc.

Dans tous les traits d'étude sans paroles, les voyelles doivent être *travaillées* sur leur note fixe autant que *cela est possible*. En parlant, les voyelles se succèdent trop rapidement pour que l'on puisse tenir compte de ces considérations de résonance. Mais dans l'étude du chant, les élèves devraient connaître la note d'élection de chaque voyelle, et le professeur devrait s'appliquer à reconnaître chez l'élève les changements de timbre que chaque degré entraîne et les changements de voyelle à voyelle, car nous savons que si les voyelles peuvent être données à tous les degrés de l'échelle musicale, chacune affectionne un degré particulier, sur lequel elle reçoit toute sa puissance de timbre. Le timbre est donc plus ou moins bon, suivant le degré vocal où la voyelle est placée. Bien entendu, il diffère encore de voyelle à voyelle.

Il est évident, d'autre part, que le professeur ne doit pas exiger une position *uniforme* des voyelles chez tous les élèves, attendu que dans des organismes similaires mais qui ont leur *individualité*, une *règle fixe* de position serait un nonsens. Du reste, les maîtres de chant n'ont pas de tendance à généraliser les moyens d'étude, mais bien plutôt à tailler en pièces le mécanisme vocal ; à choisir chacun leur mode respiratoire, leurs résonances de tête, de poitrine ou de masque, leurs voyelles claires, sombrées ou vocalisées en *o*, *a*, *é*, ou *è*, sans s'inquiéter des moyens de l'élève.

(A suivre.)

ALIX LENOËL-ZEVORT.

Informations.

LE THÉÂTRE ET LA MUSIQUE A MONTE-CARLO. — La nouvelle saison d'opéra, sous le haut patronage de S. A. le prince Albert I^{er}, s'est ouverte le mardi 4 février, sous la direction de M. Raoul Gunsbourg, avec un éclat exceptionnel.

Voici les œuvres déjà représentées et celles qui paraîtront ensuite sur l'affiche.

Les mardi 4, jeudi 6 et samedi 8 février : *la Gioconda*, opéra en 4 actes, d'Arrigo Boïto, musique de Ponchielli (MM^{mes} Litvinne, Bailac, Male Talaisi ; MM. Anselmi, Ruffo, Nivette, Vronsky, Douaillier, etc.). — Les mardi 11 et jeudi 13 février : *l'Or du Rhin*, drame lyrique en 3 actes, de Richard Wagner (MM^{mes} Bailac, Male Talaisi, Nelly Borgo, Charlotte Lormont, Deschamps-Jehin, Velder ; MM. Van Dyck, Bonnet, Nivette, Philippon, Vallier, Fabert, Douaillier, Ananian, Vronsky). La répétition générale de *l'Or du Rhin* a eu lieu le dimanche 9 février.

Le samedi 15 février : *Thérèse*, drame lyrique en 2 actes, de M. Jules Claretie, musique de M. Massenet (M^{lle} Lucy Arbell ; MM. Rousselière, Bonnet, Chalmin,

Douaillier, Vronsky, Ananian). — Le vendredi 14 février : répétition générale d'une première : *Espada*, ballet en 1 acte et 2 tableaux, de M. Massenet (M^{lles} Trouhanowa et le « Ballet de Monte-Carlo »).

Le dimanche 16 février (matinée) : *l'Or du Rhin*. — Les mardi 18 et jeudi 20 février : *la Tosca*, opéra en 3 actes, de Victorien Sardou, musique de Puccini (M^{me} Giachetti ; MM. Anselmo, Renaud, Pini-Cersi, Chalmin, etc.). — Le samedi 22 : *Thérèse et Espada*. — Le dimanche 23 (matinée) : *la Tosca*. — Les mardi 25, jeudi 27 et samedi 29 février : *Rigoletto*, de Verdi (MM^{mes} Selma Kurz, Lucey, Velder, Mérentié-Maël, Nozeran ; MM. Anselmi, Renaud, Nivette, Douaillier, Ananian, Vronsky). — Le dimanche 1^{er} mars (matinée) : *Thérèse et Espada*. — Le mardi 3 mars : *Mefistofele*, opéra en quatre actes, d'Arrigo Boïto (M^{lle} Chenal, M^{me} Deschamps-Jehin, M^{lle} Durif, MM. Smirnoff, Chaliapine, Vronsky).

Le jeudi 5 mars : *la Traviata*, de Verdi (M^{mes} Selma Kurz, Mérentié-Maël, Mary Girard, Nozeran ; MM. Smirnoff, Scandiani, Nivette, Chalmin, etc.). — Le samedi 7 mars, *Carmen*, de Bizet (M^{mes} Bailac, Nelly Martyl, Velder, Mary Girard ; MM. Rousselière, Renaud, Nivette, Chalmin, etc.). — Le dimanche 8 (matinée) : *Mefistofele*. — Le mardi 10 : *la Traviata*. — Le jeudi 12 : *la Vie de bohème*, de Puccini (M^{mes} Selma Kurz, Male Talaisi ; MM. Rousselière, Chaliapine, Scandiani, Chalmin, Pini-Corsi, etc.). — Le samedi 14 : *Mefistofele*. — Le dimanche 15 (matinée) : *Carmen*. — Mardi 17 : *Carmen*. — Jeudi 19 : *la Vie de bohème*. — Samedi 21 : *Henri VIII*, opéra en 4 actes, de Léonce Détroyat et Armand Silvestre, musique de M. Camille Saint-Saëns (M^{mes} Litvinne, Bailac, Mérentié-Maël ; MM. Renaud, Koubitzky, Fabert, Nivette, Chalmin, Douaillier, Vronsky, Ananian). — Dimanche 22 (matinée) : *la Vie de bohème*. — Mardi 24 : *Henri VIII*. — Jeudi 26 et samedi 28 : *le Barbier de Séville*, de Rossini (M^{lle} Selma Kurz ; MM. Smirnoff, Titta Ruffo, Chaliapine, Pini Corsi, Ananian, Vronsky ; M^{lle} Nozeran). — Dimanche 29 (matinée) : *Henri VIII*.

Chefs d'orchestre : pour les représentations françaises, M. Léon Jehin ; pour les représentations italiennes, M. A. Porné. Second chef d'orchestre : M. André Block.

HARPE CHROMATIQUE. — Le 12 février, à la salle Pleyel, très beau concert de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique, accompagnée tantôt par le double quatuor, tantôt par la flûte et le piano. Au programme : sonate en *sol* mineur de Dom. Scarlatti (1649-1725), *Au soir*, de R. Schumann, un très brillant *Allegro-Fantaisie* de J. Risler, admirablement joué par M^{lle} Germaine Cornélis, des pièces d'A. Georges, de Garat (1764-1823), de Pradher (1810), Delaborde, Moskowsky, Schubert, Pierné, Lefebvre, A. Mailly.

RÉCITALS JOSEPH DEBROUX. — Le second récital aura lieu (salle Pleyel, à 9 h.) le 26 février. Au programme : sonate en *si* mineur n^o 12 de J.-M. Leclair (1697-1764) et la sonate en *sol* mineur de Branche (1722-?), la sonate en *la* de Louis Albert (1720-1771) et diverses pièces de Bach, Max Bruch, etc..., pour violon accompagné et seul.

AUTOGRAPHES MUSICAUX. — On a vendu aux enchères publiques, au début de ce mois, à l'Hôtel Drouot, une réunion de lettres et pièces autographes de compositeurs de musique célèbres.

On y a remarqué, entre autres, un morceau de musique intitulé *Larghetto*, pour piano, violon, alto et violoncelle, autographié et signé par Charles Gounod avec dédicace à M^{lle} Lucie Palicot, 1^{er} janvier 1891, payé 255 francs. Une lettre autographe en français du célèbre compositeur russe Michel Glinka, adjudée à 51 francs. Une lettre de Le Sueur à Lucien Bonaparte (brumaire an X), où le grand compositeur lui demande sa protection pour que ses ouvrages soient mis à la scène : 80 francs. Une lettre de la Malibran à M. Boisregard, datée de Paris 27 décembre 1827, dans laquelle elle l'informe des succès qu'elle a obtenus aux concerts de la duchesse de Berry et de la comtesse Merlin : 40 francs. Il faut citer encore une lettre de Meyerbeer, en français, au comte Sollohub, où il donne des conseils pour la constitution d'un conservatoire de musique. Il propose pour le diriger Fétis, Berlioz ou Halévy. Cette lettre a fait 22 francs. — Une lettre de Rossini, dans laquelle il vante les charmes des bords du Rhin, est montée à 65 francs. Un morceau de musique autographe de Beethoven, avec quelques mots également autographiés feuilles d'esquisses de l'ouverture de son *König Stephan*, composé en 1811 : adjugé à 200 francs.

On a donné 75 francs d'une lettre de Chopin à Pleyel où il le prie, sous une forme humoristique, d'envoyer un piano chez M^{me} Potocka : « Personne n'en jouera que moi, » écrit le célèbre pianiste. Des lettres de Liszt, Lœwe, Weber, ont fait, respectivement, 8, 10 et 45 francs.

Une lettre en français de Tchaikovsky, le célèbre compositeur russe, a atteint 85 francs.

A. R.



Le Gérant : A. REBECQ.