

LA REVUE MUSICALE

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

N° 9 (neuvième année)

1^{er} Mai

1909

Jeunes filles de Londres et de Paris.

Elles seront mille environ, le 14 mai, à 2 heures précises, au Trocadéro, pour chanter des airs populaires d'Angleterre et de France, et aussi quelques grandes compositions accompagnées par l'orgue et un orchestre de 98 musiciens. Vingt et une écoles anglaises ont répondu à l'invitation. L'objet du festival? une contribution charitable à l'œuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose. Les moyens? le chant choral, l'élan discipliné de la seizième année, la culture d'une précieuse entente entre deux grands pays amis. Le Comité (parisien) de patronage est ainsi constitué grâce à de généreux concours :

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS ;
Lady Feodorowna BERTIE ;
M^{me} ST.-PICHON ;

M^{me} LOUIS LIARD ;
M^{me} JULES GAUTIER ;
Princesse DE CYSTRIA-FAUCIGNY ;
C^{tesse} JEAN DE CASTELLANE ;
M^{me} GRANCHER ;
M^{me} EDWARD RAPHAEL ;
M^{me} MADELEINE LEMAIRE ;
M^{me} FRANÇOIS FLAMENG ;
M^{me} ARMAND LINOL ;
Princesse ED. DE POLIGNAC ;

Lady AUSTIN LEE ;
Mrs. HEATON ELLIS ;
Mrs. HOWARD ;
Mr. WALTER BEHRENS, President of
the british Chamber of Commerce, and
Mrs. BEHRENS ;
Right Rev. Bishop and Mrs. ORMSBY ;
Mr. R. WALTON, vice-President, and
Mrs. WALTON ;
Mr. and Mrs. O. E. BODINGTON ;
Mr. and Mrs. ALEC S. WALEY ;
Mr. and Mrs. C. H. JONES ;
Mr. and Mrs. W. C. ROBERTSON, and
Miss ROBERTSON ;
Mr. and Mrs. A. VYE-PARMINTER ;
Mr. and Mrs. D. ANDRADE.

Prix des fauteuils et des places de loges : 10 fr. Les demandes de billets — et les souscriptions nécessaires à une grande fête de charité — sont reçues à la *Société musicale*, 32, rue Louis-le-Grand, qui accuse réception par la voie des journaux quotidiens.

Exécutions et publications récentes.

Selon notre habitude, nous jugeons les statistiques précises plus éloquentes que des développements littéraires pour indiquer l'état du gout public :

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mars 1909	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	7.747 50
17 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.204 50
18 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.831 »
— soirée.	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	8.683 »
19 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.576 50
20 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	9.116 50
21 — matin.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	7.854 50
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.602 »
22 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.072 »
23 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	6.020 »
24 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	5.608 »
25 — matin.	<i>Werther. — La légende du Point d'Argentan.</i>	Massenet. — F. Fourdrain.	4.767 »
— soirée.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.581 50
26 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	6.473 »
27 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.706 16
28 — matin.	<i>La Habanera. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	R. Laparra. — Massenet.	4.727 50
— soirée.	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	8.000 50
29 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.608 »
30 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	7.487 50
31 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.655 50
1 avril matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.141 »
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.522 50
2 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	5.951 »
3 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.152 50
4 — matin.	<i>Werther. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. — V. Massé.	4.584 50
— soirée.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	5.234 50
5 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	3.808 »
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.226 50
7 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	3.523 50
8 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	3.318 »
9 —	<i>Relâche.</i>	»	»
10 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.962 »
11 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	3.960 »
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.947 50
12 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	5.576 »
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.562 50
13 — matin.	<i>Werther. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. — V. Massé.	5.876 50
— soirée.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.513 50
14 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	9.394 50
15 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	»
— soirée.	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	»

Opéra.

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 mars 1909	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	13.028 39
19 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.851 33
20 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	10.482 »
22 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	14.297 95
24 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	13.712 39
26 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	16.097 33
27 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	12.643 »
29 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.003 45
31 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	13.712 39
2 avril 1909	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.152 33
3 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	10.627 50
5 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	15.007 95
7 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.878 39
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.167 95
14 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns.	19.002 39

« LA VIE DE F. CHOPIN DANS SON ŒUVRE ; SA LIAISON AVEC GEORGE SAND », PAR EDOUARD GAUCHE (1 broch. 54 p., avec bibliographie du sujet, à la Société des auteurs-éditeurs). — La *Revue musicale* (années 1903 et suiv.) a publié toute la Correspondance, alors inédite, de Chopin, qui forme aujourd'hui le fort volume publié par M. Karlłowicz. Elle a donc qualité pour signaler l'intérêt de la brochure de M. Gauche. On y trouve un « journal » de Chopin, dont M. Rosenthal a nié l'authenticité, mais qui paraîtra difficilement avoir pu être écrit par une autre main que celle du grand compositeur. Pour expliquer les œuvres de Chopin par sa vie, pour relier au moins avec suite et méthode chacune des premières aux circonstances de la seconde, il faudrait que les éditeurs nous donnent deux renseignements qu'ils ont le grand tort de négliger ; pourquoi, sur la couverture de chaque ouvrage, ne mettent-ils pas deux dates, l'une indiquant l'« achevé d'écrire », l'autre l'« achevé d'imprimer ou de graver » ? Le travail élégant — un peu trop bref — de M. Gauche dit ce qu'on peut dire. Pour en donner une idée, au lieu d'une sèche analyse, je citerai les pages suivantes :

Dans son *Histoire de ma Vie*, George Sand parle ainsi de Chopin à Majorque : « Le pauvre grand artiste était un malade détestable. Ce que j'avais redouté, pas assez, malheureusement arriva. Il se démoralisa d'une manière complète. Supportant les souffrances avec assez de courage, il ne pouvait vaincre l'inquiétude de son imagination. Le cloître était pour lui plein de terreurs et de fantômes, même quand il se portait bien. Il ne le disait pas et il me fallut le deviner. Au retour de mes explorations nocturnes, dans les ruines, avec mes enfants, je le trouvais à onze heures du soir, pâle devant son piano, les yeux hagards et les cheveux presque dressés sur la tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître. Il faisait un grand effort pour rire et il nous jouait des choses sublimes qu'il venait de composer, ou pour mieux dire, des idées terribles ou déchi-

rantes qui venaient de s'emparer de lui, comme à son insu, dans cette heure de solitude, de tristesse et d'effroi.

« C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visions de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient; d'autres sont mélancoliques et suaves; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé... D'autres encore sont d'une tristesse morne et en vous charmant l'oreille vous navrent le cœur. Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. Nous l'avions laissé bien portant ce jour-là, Maurice et moi, pour aller à Palma acheter des objets nécessaires à notre campement. La pluie était venue, les torrents avaient débordé; nous avions fait trois lieues en six heures pour revenir au milieu de l'inondation et nous arrivions en pleine nuit, sans chaussures, abandonnés de notre voiturin, à travers des dangers inouïs. Nous nous hâtions en vue de l'inquiétude de notre malade. Elle avait été vive, en effet, mais elle s'était comme figée en une sorte de désespérance tranquille et il jouait son admirable prélude en pleurant. »

Liszt commente différemment cette scène et prétend « qu'au retour de la femme aimée, Chopin tomba évanoui. Elle fut peu touchée, fut agacée même de cette preuve d'un attachement qui semblait vouloir empiéter sur la liberté de ses allures, limiter sa recherche effrénée de sensations nouvelles, lui soustraire quelque impression trouvée n'importe où et n'importe comment, donner un lien à sa vie, enchaîner ses mouvements par les droits de l'amour.

« Le lendemain, Chopin joua le Prélude en *si* bémol mineur; elle ne comprit pas l'angoisse qu'il lui racontait.

« Depuis, il le rejoua souvent devant elle, mais elle l'ignora, et si elle l'avait deviné, elle eût intentionnellement ignoré quel monde d'amour de telles angoisses révélaient. Son cœur, à lui, éclatait et se brisait à la pensée de perdre celle qui venait de le rendre à la vie. Son esprit, à elle, ne voyait qu'un passe-temps amusant. »

En juin 1839, ils étaient revenus à Nohant, propriété de George Sand dans le Berry. Chopin devait désormais passer là tous les étés et résider à Paris l'hiver, dans un pavillon voisin de celui habité par son amie, rue Pigalle.

La vie à Nohant lui fut salutaire, elle le reposait des fatigues occasionnées par les obligations mondaines, la fiévreuse activité de la capitale, et lui permettait de travailler librement. Il écrivit le Prélude en *do* dièse majeur, les Polonaises en *mi* mineur et *do* mineur, des mazurkas, la Sonate en *si* bémol mineur, dans laquelle il intercala la sublime *Marche Funèbre* composée antérieurement et improvisée par Chopin dans l'atelier d'un peintre de ses amis, à la vue d'un squelette articulé. Une autre version assure que Chopin voulut accompagner au piano des funérailles terminant le spectacle d'un théâtre de marionnettes.

De nombreuses distractions entouraient Chopin à la campagne. George Sand recevait l'élite de son époque, un monde de littérateurs et d'artistes, auquel Chopin préférait néanmoins la société aristocratique. Il se trouvait avec Balzac, Louis Blanc, Edgar Quinet, Etienne Arago, l'acteur Bocage, le chanteur Lablache, Ulric Guttinguer, M^{me} Pauline Viardot et Eugène Delacroix dont les lettres révèlent la vie à Nohant et son contact avec Chopin : « Quand on n'est pas retenu pour dîner, déjeuner, jouer au billard ou se promener, on est dans sa chambre à

lire ou à se goberger sur son canapé. Par instant, il vous arrive, par la fenêtre ouverte sur le jardin, des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté... J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup et qui est un homme d'une distinction rare. C'est le plus vrai artiste que j'aie rencontré. Il est de ceux, en petit nombre, qu'on peut admirer et estimer. »

Profitant d'une amélioration de sa santé, Chopin donna, en 1841 et 1842, deux concerts à la salle Pleyel. Deux ans avant, il avait, avec Moschelès, de passage à Paris, joué au château de Saint-Cloud, devant le roi Louis-Philippe.

La maladie le terrassa de nouveau, le minant lentement, sûrement. La compagnie d'un poitrinaire ne pouvait plaire longtemps à George Sand. Elle avait déjà reporté son affection sur d'autres et attendait une séparation qu'elle n'osait provoquer. Dans son roman, *Lucrezia Floriani*, elle voulut, d'après Liszt et ses contemporains, en prêtant au prince Charles le caractère de Chopin, lui faire comprendre l'ennui d'une vie avec un malade dont la disparition serait un soulagement.

Ils se séparèrent en juin 1847. Si Chopin était devenu indifférent à George Sand, il l'aimait toujours et son chagrin fut inexprimable.

Ils se rencontrèrent par hasard, l'année suivante, et George Sand raconte cette dernière entrevue : « Je le revis un instant en mars 1848. Je serrai sa main tremblante et glacée. Je voulus lui parler, il s'échappa. C'était à mon tour de dire qu'il ne m'aimait plus. Je lui épargnai cette souffrance et je remis tout aux mains de la Providence et de l'avenir. Je ne devais plus le revoir. Il y avait de mauvais cœurs entre nous. Il y en eut de bons aussi qui ne surent pas s'y prendre. »

ANNUAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE PETERS POUR 1908 (LEIPZIG, CHEZ PETERS). — Successeur du très regretté Emil Vogel, M. Rudolf Schwartz publie un très élégant et très substantiel volume où l'on trouve, avec la bibliographie musicale de 1908, les études suivantes : l'*hétérophonie*, par Guido Adler ; J.-G. Noverre et son influence sur la composition du ballet dans le drame lyrique, par Hermann Abert ; deux opéras de Nicolo Logroscinos, par Hermann Kretzschmar ; les Symphonies de jeunesse de Jos. Hydn, par le même. Publication très soignée et des plus utiles.

LÉON VALLAS, « LA MUSIQUE A LYON AU XVIII^e SIÈCLE ». — Tome I : *La musique à l'Académie*. — Editions de la *Revue musicale de Lyon*. — Voici un excellent ouvrage et qui vient singulièrement enrichir la série encore bien incomplète des études consacrées à la musicologie de nos provinces. Il est à peine besoin de représenter une fois de plus l'intérêt capital de semblables travaux, pourvu qu'ils soient conçus dans un esprit véritablement scientifique et réalisés avec une méthode précise. L'histoire de la musique française, prise dans son ensemble ou pour une époque déterminée, ne pourra être sérieusement établie que du jour où ceux qui s'essaieront à en tracer le tableau complet auront à leur disposition un nombre suffisant d'ouvrages de cette sorte. La patience et la sagacité des érudits de nos villes de province doivent donc journellement contribuer à élaborer cette série de matériaux préparatoires, sans lesquels toute généralisation ne saurait être qu'incomplète et mensongère.

Car la centralisation artistique est chose relativement récente. Des grands musiciens du xvi^e, du xvii^e et du xviii^e siècle, même de ceux qui établirent tant

à la Cour qu'à la Ville les plus solides fondements de leur renommée, il en est bien peu qui aient été formés à Paris ou qui n'aient point passé en d'autres régions de la France une part très notable de leur existence artistique. Il en est, et non des moindres toujours, que la capitale n'attira jamais. Comment juger sainement de l'étendue et de la valeur des efforts des uns comme des autres, si demeure inconnu tout à fait le milieu où ils se sont développés, où ils ont même vécu leur vie toute entière? C'est dans les archives et les bibliothèques provinciales que gisent ignorés les documents qui risquent de pouvoir nous enseigner quelque chose d'eux-mêmes.

En pareille matière, rien n'est à dédaigner. Le renseignement biographique le plus insignifiant d'apparence, l'anecdote la moins significative à première vue, peuvent fournir la matière de rapprochements suggestifs, lesquels, éclairant soudain une période obscure de la vie d'un grand homme, nous fourniront sur son œuvre les données susceptibles de nous en faciliter l'intelligence. Aussi, ne saurait-on trop louer les érudits modestes qui se consacrent à la tâche, d'apparence ingrate, du dépouillement soigneux d'un dépôt d'archives en leur ville natale. Eux seuls sont à même de mener à bonne fin ce long travail. Car les archives françaises, si elles sont redevables à la centralisation un peu brutale opérée à l'époque révolutionnaire d'être d'accès particulièrement facile, lui doivent aussi de se présenter partout, en général, remarquablement mutilées. Rien n'est plus exceptionnel chez nous que les séries complètes de documents, registres capitulaires des églises par exemple, où l'on trouverait rapidement et sans peine assez de renseignements pour établir l'histoire d'une maîtrise, des maîtres qui y travaillèrent et des élèves qui s'y instruisirent dans leur art. C'est donc toujours un peu partout et presque au hasard que le chercheur est contraint d'opérer. Souvent, il trouvera le renseignement poursuivi partout ailleurs qu'il eût pu s'imaginer le découvrir. Mais ce n'est qu'au prix d'un labeur infatigable et longtemps continué qu'il risque d'avoir ces surprises agréables. Elles n'arrivent jamais à l'historien qui, au cours d'un voyage d'études, s'essaierait à une exploration de quelques heures ou de quelques jours.

Un ouvrage comme celui de M. Léon Vallas, seul, un érudit lyonnais pouvait songer à l'entreprendre. Seul, il pouvait le poursuivre et le mener à bonne fin. Le distingué directeur de la *Revue musicale de Lyon* s'est en effet proposé d'écrire toute l'histoire musicale de la seconde ville de France au XVIII^e siècle. Voilà un sujet considérable et qui peut-être, cependant, serait utilement complété par une étude consacrée aux deux siècles précédents. Cette étude, il est permis d'espérer que M. Vallas nous la donnera un jour, si toutefois les documents originaux qu'il doit connaître mieux que personne ne sont pas notoirement insuffisants pour qu'on y puisse songer.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage complet de M. Vallas comprendra quatre gros volumes. Dans le premier, le seul encore paru et celui dont je m'occupe ici, l'auteur a retracé l'histoire très complète de l'Académie de Lyon, fondée en 1713. L'Académie de Lyon : Académie musicale, cela va sans dire ; une de ces sociétés privées comme il s'en créa un peu partout au XVIII^e siècle, et dont le but était d'organiser des concerts réguliers pour l'agrément des associés. Ce premier volume doit prochainement se compléter d'un second où seront réunies un certain nombre d'œuvres musicales inédites de compositeurs lyonnais du même temps. Car par un hasard heureux, malheureusement trop rare, pas mal des

nombreux volumes imprimés ou manuscrits qui composaient la riche bibliothèque de l'Académie lyonnaise ont été conservés et font encore partie des collections de la ville.

Dans un troisième volume, à paraître, M. Vallas retracera l'histoire de l'opéra à Lyon, de 1687 (date de sa première apparition aux bords du Rhône) jusqu'en 1800. Enfin l'œuvre se complétera d'un dernier tome, consacré aux concerts en dehors de l'Académie, au théâtre musical des amateurs ou du collège des jésuites, à la musique des fêtes publiques, aux artistes, aux professeurs, aux luthiers, etc... En un mot, rien ne sera omis, dans cette monographie monumentale, de tout ce qui s'est fait ou écrit de musique à Lyon pendant le siècle choisi par l'auteur.

Tenons-nous-en au seul volume paru, que l'Université de Lyon reçut comme thèse de doctorat ès lettres, inaugurant ainsi en province l'acceptation d'un ordre de sujets encore trop rarement présentés. L'ouvrage se divise en deux parties. D'abord l'histoire de la fondation de l'Académie et celle de ses concerts. Puis, après la pratique, la théorie, que les Académiciens lyonnais ne méprisaient point. Et nous avons le résumé des discussions historiques, esthétiques ou scientifiques, tenues sur la musique, tant à l'Académie des Beaux-Arts qu'à celle des Sciences et Belles-Lettres.

L'intérêt de cette seconde partie n'est pas médiocre, puisque le grand Rameau ne dédaigna pas d'intervenir dans un de ces savants colloques et qu'une longue lettre de sa main, datée du 3 novembre 1741, figure encore dans la correspondance de la Compagnie. Soit dit en passant, ce document (que M. Vallas reproduit en *fac-similé*) vient heureusement grossir le petit nombre des autographes connus du maître. Néanmoins, il se peut que l'histoire, plus variée et très attachante, des efforts des premiers fondateurs de l'Académie ou celle des péripéties diverses qui marquèrent son existence, pique davantage encore la curiosité du lecteur.

M. Vallas ressuscite devant nous les attachantes figures des deux passionnés de musique à qui revient l'honneur de l'établissement du concert lyonnais : J.-P. Christin et Bergiron du Fort-Michon ; le premier, connu déjà de quelques érudits pour ses travaux scientifiques, sinon comme musicien ; le second, tout à fait ignoré. C'est une curieuse figure que celle de ce fils d'un avocat lyonnais, compositeur de mérite, en tous cas dilettante déterminé et capable pour l'amour de l'art de se donner tout entier à l'œuvre qu'il avait entreprise. Presque exclusivement composée d'amateurs à l'origine, la Société lyonnaise ne tarda point à prendre un caractère plus nettement professionnel, à mesure que l'extension de son répertoire rendait indispensable le concours d'exécutants nombreux et exercés. Si Bergiron conserva longtemps l'emploi de batteur de mesure, du moins n'eut-il assez vite sous ses ordres que des musiciens de métier : les amateurs limitèrent leur collaboration au rôle d'auditeurs ou à celui, plus important, de souscripteurs.

M. Vallas nous fait connaître les différents domiciles où l'Académie établit ses pénates. Il nous fait assister à ses séances plus ou moins brillantes, au cours d'une carrière dont la prospérité ne fut pas constante. C'est vers 1736 que la Société connut ses plus beaux jours. Mais à mesure que les concerts prenaient plus d'éclat, qu'elle enrôlait dans son orchestre des exécutants plus notoires, J.-M. Leclair le cadet par exemple, ou qu'elle offrait l'hospitalité à des virtuoses

réputés, Grignon, Mondonville, Leclair, M^{lle} Fel, les frais augmentaient et l'équilibre du budget devenait plus chancelant. Il y eut des périodes difficiles, très difficiles même. Et quand Bergiron meurt, en 1768, son œuvre est déjà frappée à mort. Elle ne lui survivra que cinq ans. L'année 1773 est la dernière de l'Académie musicale de Lyon.

Pendant ces 69 années d'existence, son répertoire avait curieusement évolué, suivant le goût du siècle et les influences diverses que la musique française subissait alors. Nous le connaissons à merveille, ce répertoire, puisque le catalogue de sa bibliothèque, une des plus riches du royaume, subsiste toujours et que M. Vallas n'a point manqué de publier intégralement ce document significatif, daté de 1768. De Lulli et de Campra, puis de Rameau, dont les fragments d'opéra ou les airs de danse défrayèrent les premiers concerts, des motets de Lalande ou de ses imitateurs, nous passons aux oratorios latins de Scarlatti, de Melani ou de Bononcini. A côté des pièces de violon françaises, nous rencontrons les œuvres des grands violonistes italiens. Hændel, Gluck, figurent sur ce catalogue qui reflète en somme fidèlement les variations du goût français dont les tendances, à Lyon, demeurent assez exactement apparentées à celles que les programmes du Concert Spirituel nous font connaître à Paris pour la même période.

Quelque intéressantes qu'elles soient, ces constatations, dira-t-on, n'ont qu'un intérêt médiocre en ce qui regarde l'histoire générale de la musique française. Il se peut. Mais, sans vouloir débattre ce point contestable, notons du moins que le travail de M. Vallas apporte une contribution assez notable à la biographie de Rameau, d'où l'on peut très vraisemblablement déduire quelques renseignements fort intéressants pour la chronologie de son œuvre.

Depuis que j'ai publié ici même, en 1902, les documents qui établissaient irréfutablement le premier séjour de Rameau à Clermont en 1702 (séjour ignoré jusqu'ici), divers travaux ont contribué à établir l'emploi de son temps jusqu'à l'époque où, à Clermont pour la seconde fois, il prépare son *Traité de l'Harmonie*. Détails biographiques qui ne sont pas indifférents, puisqu'en ruinant la légende ridicule qui voulait faire de Rameau pendant près de 20 ans une manière de musicien errant, apprenant la théorie de son art au hasard des grandes routes, ils mettaient en relief le caractère hautement traditionnel de son art. M. Vallas nous apporte, avec une date certaine, la confirmation d'un séjour de Rameau à Lyon, que l'on n'ignorait point, mais qu'on ne savait à quelle année fixer. Pendant toute l'année 1714, nous l'apprenons maintenant, il fut organiste des Jacobins à Lyon, aux appointements de 200 livres.

Ceci suffirait à établir les rapports qui ne purent manquer d'exister entre le jeune organiste et l'Académie naissante, rapports que confirme, rétrospectivement en quelque sorte, la lettre très postérieure qui montre en 1741 Rameau s'intéressant encore aux discussions des académiciens lyonnais. M. Vallas est très légitimement parti de là pour supposer que deux des motets connus du maître : *Deus noster refugium* et *In convertendo*, ainsi qu'un troisième : *Exultet cœlum laudibus*, aujourd'hui perdu, remontent à cette période lyonnaise. En effet, ces pièces figuraient, en partition et parties séparées, dans la bibliothèque de la Compagnie sous un numéro d'ordre qui indique qu'elles furent des premières à y entrer. C'est ainsi que le *Deus noster refugium* porte le n° 11. N'est-ce pas assez pour démontrer avec évidence que ce morceau fut exécuté par l'Académie dès la première

année de sa fondation, en 1714, et que très vraisemblablement Rameau l'avait écrit à cette intention ? Le même raisonnement s'applique à plusieurs cantates de l'auteur futur d'*Hippolyte et Aricie*, dont la date, difficile à déterminer jusqu'ici, se trouve ainsi établie avec une quasi-certitude.

Assurément personne ne contestera qu'établir ainsi quelques points importants de l'histoire de l'œuvre d'un grand maître ne soit un utile apport à l'histoire générale de l'art. N'y eût-il que cela dans le livre de M. Vallas, nous ne devrions pas moins lui rendre grâce. J'espère cependant avoir montré qu'on y trouve autre chose. J'ajouterai enfin en terminant que la lecture en est agréable, que le volume est présenté avec un luxe de bon goût, que les recherches y sont rendues faciles par des tables claires et complètes. Ce sera, j'imagine, plus qu'assez pour inspirer aux musicologues et aux simples amateurs le désir d'en prendre connaissance.

HENRI QUITTARD.

LA MUSIQUE FRANÇAISE A ROME. — Le dernier événement de la saison d'opéra à Rome : l'insuccès de *Pelléas et Mélisande* sifflé dès le début de la représentation, et sans même être écouté, n'est guère de nature à donner aux musiciens ou aux critiques de France une idée bien favorable du goût et de la tenue du public de cette ville, réputée déjà la moins musicienne de la péninsule. Il n'est donc pas inutile que l'on sache en France que cette attitude et cette démonstration hostile d'un public irrité par la maladresse et les insuccès toujours croissants de la direction du *bostanzi* (l'opéra) n'ont été jugées nulle part plus sévèrement qu'à Rome même : *Pelléas* a été la victime beaucoup plus que la cause réelle d'une manifestation dirigée contre cette malheureuse direction ; et ceux-là même parmi les spectateurs qui seraient venus avec l'intention de siffler l'œuvre nouvelle à la fin de l'opéra auraient été bien empêchés de le faire en connaissance de cause, puisqu'il était impossible de juger de la musique et de l'entendre dans des conditions normales.

Dès le lendemain et les jours suivants, les critiques de musique de Rome ont donné à l'incident son interprétation véritable et ils ont rendu hommage à la musique de Debussy en termes justes et élogieux. Plus significative encore que leurs articles m'a paru la réclamation des habitués du « paradis », du *bostanzi* (publiée dans la *Tribuna*) : « Nous demandons un jugement en appel de *Pelléas et Mélisande*, c'est-à-dire une représentation hors l'abonnement et à prix *popolarissimi*. — Signé : Beaucoup d'habitués du « cerveau » du *bostanzi*, c'est-à-dire du paradis, qui n'ont pu assister à la première représentation... et pour cause ! (Les prix des places, les soirs de « premières », sont beaucoup plus élevés.)

Après des déclarations de ce genre, un esprit impartial ne peut tirer de ce regrettable incident les conclusions fâcheuses qui s'imposaient d'abord.

Il me semble au contraire que des observations assez favorables à notre musique française ressortent de tous ces débats et qu'il est même curieux de noter l'évolution du goût des Romains pour la musique moderne : une des causes principales en est sans aucun doute l'augmentation dans les salles de concert ou de théâtre du public populaire, ce public qui depuis l'ouverture de l'immense amphithéâtre *borea* (de 3.000 places) entend depuis deux ans et écoute avec intérêt et impartialité l'*Après-Midi d'un Faune*, le quatuor de Debussy,

l'Apprenti sorcier de Dukas, voire *la Mer*, en même temps que les symphonies à programme de Strauss. C'est ce même public — composé d'étudiants, de jeunes gens, de petits bourgeois — qui a protesté l'autre jour contre la mise au ban de *Pelléas*, et qui me paraît digne de l'attention bienveillante des musiciens et des artistes français.

Il ne faut pas oublier non plus qu'il existe à Rome — et en Italie — de jeunes chefs d'orchestre, des musiciens qui connaissent et étudient attentivement la nouvelle musique française, — même parmi ceux qui appartiennent à une école bien différente, comme Perosi par exemple. Bien loin d'être animés d'un esprit de parti pris contre ces formes d'art nouvelles, ils souhaitent les connaître davantage ; je n'en veux pour preuve que les représentations de *Pelléas et Mélisande* à Milan l'hiver dernier, dont l'exécution et le succès furent à la hauteur de l'œuvre. Milan est, à vrai dire, beaucoup plus touché que Rome par les courants de l'art moderne ; et d'ailleurs il semble naturel que la fine atmosphère voilée de brume et de fumée parisienne dont s'enveloppe la musique de Debussy s'harmonise mieux avec le brouillard milanais qu'avec la lumière méridionale de la capitale. Mais, après tout, la musique n'est pas une question de climat, précisément ; et on trouve ici même des amateurs pour l'impressionnisme de Claude Debussy, comme il en est d'autres pour les violentes peintures musicales de Richard Strauss.

A ce propos, on n'aura sans doute pas manqué de faire à Paris des comparaisons fâcheuses entre le bruyant succès des concerts de Strauss (où il a dirigé lui-même et pour la seconde fois déjà ses propres œuvres) et le non moins bruyant insuccès — à ce qu'il semblait — de *Pelléas*. Les Allemands sont sur nous l'avantage d'être — en matière d'art, comme en industrie — plus exportateurs que nous. Sans parler des nombreux chefs d'orchestre allemands qui viennent diriger les concerts hebdomadaires du *borea* — un compositeur de l'importance de Strauss ne dédaigne pas de venir livrer ses batailles musicales en personne..., ce qui dans un pays où le prestige personnel d'un artiste a tant d'importance contribue pour une grande part au succès de son œuvre. L'amour-propre italien est fort sensible à de pareilles marques d'intérêt ; il est bien regrettable que les artistes français ne se préoccupent pas d'en donner de semblables au public italien. On juge sans doute du goût et des préférences de ce public par ces représentants populaires et peu sérieux de l'opéra italien que sont Mascagni, Puccini ou Leoncavallo ; — à vrai dire, ils ne sont pas beaucoup plus populaires ici qu'à Paris même.

Si l'on voulait s'en donner la peine, on découvrirait en Italie des symptômes intéressants de la sympathie et de l'intérêt de beaucoup de musiciens pour les formes d'art et de pensée musicales françaises : qu'il me soit permis d'en relever un indice caractéristique dans une analyse des volumes intitulée : « *Le peuple le plus musicien du monde* », de *Révolte*, de Jean-Christophe, et publiée par un journal de Florence. M. Silvio Tanzi, jeune compositeur de talent, commentait d'une manière amusante et inattendue l'œuvre d'un écrivain dont la pensée impartiale et élevée contribue plus que toute autre manifestation d'art français à nous faire comprendre et aimer en Italie :

« Voici enfin que la musique allemande a été observée par un regard et sous « un aspect nouveaux et que cette analyse aiguë, sûre, originale, impitoyable « parfois, a été faite par un Français. Cela est très réconfortant pour la France

« et de bon augure pour tous les autres pays. Car il est encourageant et réjouissant de constater que les Français ne sont plus intimidés par les Allemands et que la frivolité gauloise ose découvrir avec une joyeuse irrévérence tout le ridicule qui se cache sous la gravité teutone.

« Manquer de respect à quelqu'un ou à quelque chose signifie qu'on n'en a plus peur. Le respect en effet s'il n'est pas une des formes nobles de l'ignorance, est une des formes ignobles de la peur. La critique portée par un Français sur ce qui constitue la partie la plus noble, la plus élevée de l'esprit allemand, est sans nul doute un bel et significatif acte de « revanche ».

Et en un autre passage : « Nous savons que cette floraison superficielle de la musique allemande cache un état morbide et sentimental ».

... Quand on se souvient que nous avons à Rome une institution unique dans son genre (puisque les autres académies étrangères n'ont point de section pour les musiciens) et que la Villa Médicis serait un terrain de contact tout indiqué entre les musiciens des deux pays — on regrette d'autant plus vivement l'absence d'intérêt dont témoignent les artistes ou les musiciens de France à l'égard de cette maison. Chaque printemps, en une séance traditionnelle, les jeunes Médicéens donnent au monde officiel et des arts une audition de leurs envois. Combien la présence de quelques personnalités du monde musical parisien n'ajouterait-elle pas de prestige et de signification à ces séances ! Et pourquoi nos compositeurs ou nos chefs d'orchestre n'y viendraient-ils pas diriger leurs œuvres, si difficiles parfois à interpréter pour des étrangers ? Notre musique de chambre française, si peu connue ici, trouverait dans la Bibliothèque de la Villa, une salle parfaite. Il y aurait là un moyen excellent de préparer le goût et l'opinion en notre faveur et en vue des exécutions musicales de 1911 auxquelles nous serons conviés (de grands concerts seront organisés pour l'exposition de Rome).

La villa Médicis, il est vrai, semble assez tombée en défaveur dans l'opinion publique et même auprès des jeunes musiciens que l'on y envoie. Ceux-ci s'y trouvent très dépaysés, au sortir de la grande fournaise de travail et d'émulation qu'est Paris. Mais si Rome n'est pas en effet un centre musical et si ses ressources particulières en cette matière sont encore assez limitées, n'est-elle pas dans un autre sens et plus véritablement la ville la plus suggestive de musique qu'il soit ? Son air harmonieux et doux est tellement imprégné de chaleur et de lumière qu'il semble les communiquer aux sons eux-mêmes. Quel concert est plus merveilleux que celui de ses cloches innombrables aux timbres et aux rythmes les plus variés que l'on puisse imaginer ? Comment décrire le joyeux éclat de toutes ces voix de bronze sous le soleil ardent de midi, ou le *decrescendo* grave et mélodieux de l'angélus, qui semble s'éteindre avec les teintes variables du coucher du soleil ? Et où l'oreille du musicien, harcelée et obsédée par les bruits et les dissonances de nos grandes villes, trouverait-elle un repos plus complet et plus bienfaisant que dans le silence enveloppant de la *campagna*, troué seulement de loin en loin par le trille des alouettes invisibles ?... Tout ceci ne vaut-il pas les concerts les plus savants ou les discussions d'art les plus suggestives ?

..... Sans vouloir paraître trop optimiste, il me semble que l'on trouvera dans tout ce que j'ai indiqué des symptômes de réveil musical à Rome. Je serais heureuse qu'un élan de sympathie et de compréhension de la part de mes compatriotes les portât vers elle. Au lieu de s'intéresser uniquement au passé artistique

et historique de cette sœur latine, ne serait-il pas opportun de rechercher dans le présent les éléments communs de vie et d'art qui peuvent nous rapprocher d'elle ?

Pourquoi ne cherchons-nous pas, en musique, à nous prévaloir d'arguments d'une importance majeure, puisque la musique devient toujours davantage une langue générale et qu'elle est peut-être le meilleur moyen de compréhension entre les différents peuples ? Il serait regrettable que nous négligions de nous servir des armes excellentes qu'elle peut nous fournir ici et qui pourront être les plus persuasives de toutes !

HÉLÈNE BARRÈRE.

Rome, avril 1909.

SÉANCES DE MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE POUR HARPE CHROMATIQUE. — La neuvième séance a eu lieu à la salle Pleyel, le 27 avril, avec le concours de M^{lle} Rose Féart, de l'Opéra, de M^{me} L. Wurmser-Delcourt, de M. André Caplet et M. Lucien Wurmser.

Au programme, les œuvres de Florent Schmitt (un des compositeurs les plus avancés de l'École moderne !), André Caplet (même note !), Ed. Lalo, L. Delune, G. Enesco, Ch. Quef, L.-M. Tedeschi, Cl. Debussy. L'auditoire, toujours élégant et très nombreux, s'est mieux familiarisé avec le *Masque de la Mort Rouge* (légende tirée d'Edgard Poë), de M. Caplet, qui, récemment exécuté aux concerts Colonne, avait mieux dérouté l'auditoire. Les charmantes *Danses* de Cl. Debussy, pour harpe chromatique et orchestre à cordes, ont été particulièrement applaudies.

Bibliographie de la musique.

HISTOIRES (suite).

SAVERIEN : *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences exactes et dans les arts qui en dépendent, savoir l'arithmétique, l'algèbre, la géométrie, l'acoustique, la musique, etc., avec un abrégé de la vie des auteurs les plus célèbres...* — Paris, 1766, in-8°, 600 p. — Peu important.

BLAINVILLE (Charles-Henry de). — *Histoire générale, critique et philologique de la musique.* — Paris, 1761 ; Paris Pissot, 1767, in-4°, xi-189 p. et 69 tableaux. (Une édition gr. in-8° a dû paraître à Paris en 1765, d'après le *Musik Almanach* de Reichardt.) — « Ouvrage qui promet beaucoup et tient peu » (Forkel).

Blainville, né à Tours en 1725, 1769, violoncelliste, protégé de la marquise de Villeroy, a fait une œuvre aussi faible que celle de Bonnet-Bourdelot, mais avec une pointe de prétention naïve en plus. L'auteur croit faire œuvre « critique » (puisqu'il insère le mot dans le titre de son Histoire), mais il ne fait rien moins que cela.

Blainville est l'auteur de deux symphonies pour orchestre et de quelques pièces (qui sont à la B. N.) ; il a aussi arrangé sous forme de « grands concerts » quelques sonates de Tartini. Théoricien en même temps que virtuose et professeur, il a écrit une brochure curieuse, *Essai sur un troisième mode* (1751). Il s'agit

de la « découverte » d'un mode nouveau qu'il appelait *mode mixte* ou *mode hellénique*, parce que ce mode tenait le milieu entre le majeur et le mineur. C'est en somme un mode du plain-chant, équivalent à la mineur, sans note sensible, et commençant par la dominante. Ce mode fut appliqué dans une symphonie en 1751. (Voir *Mercure*, juin 1751 ; réponse de Serre (de Genève), *ibid.*, septembre 1751 ; *Observations* de Blainville, *ibid.*, nov. 1751 ; dispute terminée par les *Essais sur les principes de l'harmonie*, publiés par Blainville en 1753).

LA BORDE (Jean-Benjamin). — *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Eug. Onfroy, Paris, 1780, 4 vol. in-4°. — Tome I^{er}, 445 p. et 59 p. d'exemples notés ; t. II, 444 p. et 178 de musique ; t. III, 698 p. et 59 p. de musique ; t. IV, 476 p. et 59 p. de musique (sans tables). — L'ouvrage (annoncé par un prospectus publié en 1778) fut publié sans nom d'auteur. De la Borde en était l'éditeur, plus que l'auteur ; les matériaux de cette histoire avaient été réunis par Bêche et Roussier.

C'est l'histoire de la musique la plus considérable, la plus riche et la plus originale du XVIII^e siècle. Mais le témoignage de l'auteur est sujet à caution et il ne faut pas considérer comme authentiques tous les documents produits par l'auteur (M. Riemann s'y trompa un jour !...) Le vol. I contient de nombreuses planches d'instruments ; le vol. II (ch. XII) contient une série de chansons françaises depuis le siècle de saint Louis, mises à 4 parties. Le tome III, qui est la source principale pour l'étude des musiques italienne et française à cette époque, est un Dictionnaire des musiciens. Un des mérites de l'auteur est d'utiliser les monuments figurés et d'avoir une certaine curiosité d'esprit. Il traite de la musique chinoise.

De la Borde est un des types de l'amateur brillant et superficiel, instruit cependant et assez habile connaisseur. Né à Paris le 5 septembre 1734, fils d'une ancienne et riche famille française, élève de d'Auvergne pour le violon, de Rameau pour la composition (il a écrit 28 opéras !), il fut gouverneur du Louvre sous Louis XV et guillotiné par la Révolution le 22 juillet 1794.

Après le XVIII^e siècle, il y a une série d'historiens peu importants. Il faut, pour trouver un travail digne d'attention, arriver à 1844. Avant cette date, je citerai :

AUBERT (P.-F. Olivier) : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet...* — Paris, 1827, in-8°, 44 p. — Peu important ; extrait du *Dictionnaire de Choron*.

BERGERRE (Alexandre). — *Exposé raisonné des principes de la musique... accompagné de l'histoire des signes et des faits...* — Paris, Frey, 1835, in-8° ; dédié à Reicha.

2^e édit., Paris et Lyon, Périsse frères, 1843, in-8°. — Peu important.

LEDHUI (Adolphe) et BERTINI (Henri). — *Encyclopédie pittoresque de la musique, contenant l'histoire de la musique ancienne et moderne, la description et la figure des instruments les plus curieux, la biographie et le portrait des artistes célèbres...* — Paris, H. Delloye, 1835, in-4°. — Inachevé (tome I^{er} seul) ; médiocre. La collaboration de Bertini se réduit à l'insertion de quelques morceaux de piano.

Tous ces opuscules sont peu de chose à côté de LA FAGE (Adrien de) : *Histoire générale de la musique et de la danse...* — Paris, au Comptoir des imprimeurs, 1844, 2 vol. in-8°, avec un Atlas in-f° de 28 planches, nombreux exemples notés et appendices. Tome I^{er}, 614 p. ; t. II, 449 p. — Travail très important, ayant le

mérite de réunir beaucoup de documents épars dans des ouvrages spéciaux, devenu très rare aujourd'hui ; inachevé. Traite seulement de la musique des Chinois, Indiens, Egyptiens et Hébreux.

FÉTIS (François-Joseph) : — 1^o *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié...* — Paris, Mesnier, 1830, in-8° ;

2^e édit., Liège, Collardin, 1830, in-8°.

2^e édit., augm., Paris, Paulin, 1834, in-12.

Autre édit., Bruxelles, Hauman, 1839 (et 1840), in-12.

— 3^e édit., augm., Paris, Brandus, 1747, in-8°.

Traductions : en allemand, par Blum (Berlin, 1830) ; — en italien, par E. Predari (Turin, 1858, 2 vol. in-16) ; — en anglais, abrégé sous le titre : *The Music lover's Handbook* (Londres, 1846, in-16) ; Boston, B. Perkins, 1842, d'après la 2^e édit. de Paris, et Londres, Clarke, 1844 ; — en espagnol, par Soriano-Fuertès (Barcelone, 1840) ; — en russe, par Belikoff (Saint-Pétersbourg, 1833). — Ouvrage dont le titre fait tache dans la bibliographie musicale et justifie trop le succès.

2^o *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de « la Musique mise à la portée de tout le monde »...* — Paris, Janet et Cotellet, 1830, in-8°.

3^o *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, publié par Fétis comme Introduction à sa *Biographie Universelle des musiciens* (Paris, Bruxelles, 1835-44, vol. gr. in-8°), mais n'ayant pas paru à part ; — nombreuses inexactitudes.

4^o *Histoire générale de la musique...* — Tomes I et II, Paris, 1869, in-8° ; t. III, IV, V, publiés après la mort de l'auteur, par les soins de son fils (Firmin-Didot, 1872-76). — Ouvrage de haute valeur, malgré des défauts presque aussi grands que les qualités, où est indiquée, pour la première fois, la connexité nécessaire de l'histoire de la musique avec toutes les autres parties de l'histoire générale. Pour ce qui concerne l'antiquité, l'influence de de la Fage et de C. Engel est visible.

Voici l'indication du plan suivi par Fétis :

Vol. I. — « Considérant qu'en dehors des peuples de la race blanche il n'y a pas de musique élevée à la dignité d'art et que les chants instinctifs des autres races n'ont pas contribué à sa création... j'ai cru devoir traiter de ce qui les concerne dans une *Introduction* à l'histoire de la musique véritable. » Les trois 1^{ers} livres sont consacrés aux peuples sémitiques de l'Egypte, de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Judée.

Vol. II. — Le 4^e livre est consacré aux *Arabes* et aux diverses époques de leur histoire ; le 5^e livre, à la race arienne : *l'Inde* ; le 6^e livre aux Perses et à l'introduction de la musique persane chez les Turcs.

Vol. III. — Peuples d'Asie-Mineure. — Grecs et Romains.

Vol. IV. — La Musique dans les Eglises d'Orient et d'Occident.

Vol. V. — Histoire de l'harmonie (du xiv^e au xvi^e s.).

Vol. VI. — Histoire de la rénovation de l'art, par l'invention du drame lyrique, et par la transformation de la tonalité ; invention de la cantate et de l'oratorio ; création de formes nouvelles dans la musique instrumentale.

Vol. VII. — Histoire des transformations de la musique dans toutes ses directions, depuis 1750-1868.

Dans la table analytique, on trouve des phrases comme celle-ci : « Temps anté-

diluviens et postdiluviens. Quelle a pu être la musique dans les premiers âges de l'humanité ? On peut le décider *a priori* par la comparaison des crânes fossiles avec ceux des peuples sauvages de l'Océanie » !! Dans l'Introduction, sont passés en revue avec une assurance singulière et un désordre effroyable, Polynésiens, Australiens, nègres d'Afrique, race finlandaise, race jaune ou mongolique, Chinois, Japonais, Kalmouks, Kirghis et Kamtschadales, Malais, Mexicains et Péruviens... L'œuvre historique de Fétis, très estimée en son temps par des lecteurs peu informés, est aujourd'hui en grand discrédit.

J'indiquerai prochainement les principales histoires de la musique qui ne sont pas écrites en français.

Le livret de la « Flûte enchantée ».

L'Opéra-Comique va mettre à la scène une nouvelle adaptation du livret classique de la *Flûte enchantée*. Quelle sera l'exactitude ou l'originalité de la traduction ? C'est ce qu'il sera intéressant de rechercher en comparant l'œuvre nouvelle avec le texte allemand, et en la rapprochant du scénario français antérieur. On sera d'autant plus à l'aise pour formuler un jugement qu'on aura plus présentes à l'esprit l'histoire ou plutôt les histoires d'où furent tirées à l'origine les « paroles » de la *Flûte enchantée*.

C'est pour cette raison que ce premier article est consacré au livret allemand et à ses sources.

*
* *

I. *L'auteur*. — L'auteur de la *Flûte enchantée* est Schikaneder. Du moins, c'est lui qui l'a signée. Il eut certainement pour collaborateur Gieseke, « choriste et librettiste », dont le véritable nom était C. F. Metzler. Ce dernier, né en 1778, après une carrière médiocre, abandonna le théâtre en 1804 et devint professeur de minéralogie à Dublin, où il mourut en 1833. Mais il est difficile de déterminer la part qui revient au second de Schikaneder. M. Auguste Sauer signale la préface de l'opéra intitulé *le Miroir d'Arcadie* (Vienne, 1795). Schikaneder s'indigne de l'insolence avec laquelle certain courriériste de Ratisbonne prétend se faire passer pour le collaborateur de la *Flûte enchantée*. « De telles impertinences, s'écrie-t-il, confinent à l'escroquerie. » Toujours est-il que la critique ne lui conteste pas la paternité de l'ouvrage. Il est probable que le factotum se contenta de mettre au point certaines données de son directeur. Quant à Schikaneder lui-même (1), c'est en 1791 qu'il offrit à Mozart le sujet. Il connaissait le musicien pour l'avoir rencontré à Salzbourg. C'était le plus jeune d'une famille de douze enfants. Né à Ratisbonne en 1751, il se voua au théâtre, joua, devint chef de troupe, inaugura en 1801 le Théâtre « An der Wien », prit en 1807 la direction du théâtre de Brunn, tenta d'organiser des représentations à grand spectacle, mais échoua misérablement. De nouveaux déboires à Vienne et à Pest ébranlèrent sa raison. Après une série de prodigalités et d'orgies, il

(1) Voir : *Allgemeine deutsche Biographie*, vol. XXXI, et Auguste Sauer : Schikaneder.

succomba à la folie en 1812. Le nombre des pièces de toute nature qu'il a composées est considérable. L'édition complète de ses œuvres, parue en 1792, ne contient que quelques pièces de chevalerie.

L'idée première de la *Flûte enchantée* est empruntée à un conte de fées. Mais tandis que Schikaneder travaillait à son sujet, deux poètes du théâtre de Léopoldstadt s'inspiraient du même récit. Heusler faisait représenter, le 3 mars 1791, *Gaspard l'oiseleur* ; Périnet, le 8 juin de la même année, *Le Basson ou la Cithare enchantée* ; l'un et l'autre avec une partition de Venceslas Müller. Sont-ce les deux opéras de ses rivaux qui mirent Schikaneder sur la piste du recueil où se trouve *Loulou ou la Flûte enchantée* ? N'eût-il vent de ces imitations qu'après avoir entamé ses chants, ses duos, ses chœurs et ses dialogues ? En tout cas, c'est en mars 1791 qu'il propose le livret à Mozart, et c'est le 30 septembre qu'a lieu la première représentation ; de plus, au lieu de s'en tenir à la fable de Loulou, Schikaneder introduit dans l'action et dans les caractères des éléments divers dont on a pu préciser l'origine.

II. *Les sources.* — Quoi qu'il en soit, *Loulou* parut en 1789 dans le troisième volume publié à Winterthur chez les éditeurs Steiner et C^{ie} par Wieland sous le titre de « *Dschinnistan* (1) ou Choix de contes de fées et d'histoires fantastiques en partie originaux, en partie traduits à nouveau et refondus ». Dans la préface de ce troisième volume (datée du 18 mars 1789 à Weimar) (2), Wieland se révèle comme le principal narrateur de la collection, nomme ses collaborateurs Christophe Martin, F. Hildebrand, von Einsiedel et A. J. Liebeskind, en désignant le dernier — l'auteur des *Feuilles de palmier* — comme l'auteur de *Loulou ou la Flûte enchantée*. A Liebeskind revient donc l'honneur d'avoir, indirectement, inspiré Mozart.

Pour se rendre compte de ce qu'a réalisé Schikaneder et de ce à quoi il a prétendu, il est nécessaire de connaître, au moins sommairement, le conte du *Dschinnistan*.

III. *Analyse du conte initial.* — La fable se déroule à Mehrou, capitale du pays de Corassan. Le roi Djamide, fondateur de l'empire, a bâti un château « par enchantement » ; mais ses successeurs n'ont pas su commander aux esprits qui hantent la vieille demeure. Ne se souciant pas d'être jetés au bas de leur lit, ils ont laissé les appartements inoccupés. C'est ainsi qu'une fée en a fait sa résidence. Elle écarte les indiscrets et trouve moyen de leur enlever jusqu'à l'envie de traverser la forêt où se dresse le château. Car elle se métamorphose à volonté ; surtout, elle s'entoure d'un éclat aveuglant. C'est la « fée rayonnante ».

Le roi actuel évite la région de la demeure magique. Mais son fils Loulou ne partage pas cette crainte de la forêt. S'il se tient à distance respectueuse, c'est pour ne point importuner la fée. Il entraîne peu à peu les courtisans à la chasse parmi les buissons et les arbres, et, désireux de se distinguer, il compte pour le moins rapporter quelque lion ou quelque tigre. Justement, un tigre poursuit une gazelle : bonne aubaine pour Loulou. Mais la gazelle est si prompte et si habile qu'elle échappe toujours au carnassier. Loulou se laisse entraîner. Le voici soudain devant la fée « vêtue de lumière ». Pour ne point être ébloui, le jeune homme se protège les yeux de ses mains, puis il s'agenouille et s'excuse

(1) En français, il est plus conforme à nos habitudes de prononcer *Djinnistan*.

(2) Le tome I parut en 1786 ; le tome II, en 1787.

d'avoir, par mégarde, violé le mystère de la retraite. La fée Périfirime assure le prince de toute sa bienveillance. Loulou lui promettant obéissance, elle l'autorise à fixer sans danger les yeux sur elle, l'emmène au château et finalement lui confie une mission. « La porte s'ouvrit d'elle-même. Un nuage vint en planant se poser devant eux : c'était une voiture. Ils y montèrent. La voiture se souleva et s'envola doucement et vite, telle une hirondelle au-dessus de la forêt. »

Et voici la tâche dont elle charge son protégé. Il s'agit de pénétrer chez un sorcier qui a dérobé à Périfirime, « il y a longtemps » un bijou précieux. Ce bijou, c'est une plaque « d'acier flamboyant doré » : talisman auquel obéissent les esprits de tous les éléments et de toutes les contrées. A chaque étincelle qu'on en fait jaillir, un esprit puissant vient, sous la forme souhaitée, offrir ses services en esclave empressé. C'est le roi Djamide, le fondateur même de la dynastie de Loulou, qui avait remis à la fée l'acier magique. Entre les mains du sorcier Dilsenghouine, le bijou perd en partie sa vertu ; mais pour le lui reprendre il faut un jeune homme dont le cœur n'ait pas encore battu d'amour, courageux et innocent à la fois. Loulou sera ce merle blanc.

L'expédition n'est toutefois pas exempte de périls. Dilsenghouine retient prisonnière une vierge dont il est épris ; la jalousie le rend singulièrement circonspect. Gagner sa confiance, pénétrer dans la demeure située « derrière la montagne », subtiliser le talisman, tout cela exige beaucoup de sang-froid et d'intelligence. Heureusement, Loulou reçoit des mains de Périfirime deux objets enchantés : une flûte et une bague. La flûte possède le pouvoir de concilier l'affection de tous les auditeurs et d'apaiser à volonté toutes les passions. La bague est munie d'un diamant : suivant qu'on tourne le chaton vers la paume ou en dehors, on revêt tous les déguisements souhaités. En cas d'extrême danger, l'anneau peut, à titre de messenger, s'envoler chez la fée.

Le prince se met en route. Grâce à sa bague, il prend l'aspect d'un vieux vagabond. Dans les parages de l'habitation ensorcelée, il joue sur sa flûte des airs infiniment doux. Nouvel Orphée, il charme les animaux de la forêt. Dilsenghouine ouvre sa fenêtre et se sent irrésistiblement attiré par les fioritures du musicien. Il sort par une porte dérobée et s'approche du prince. Son air est terrifiant : c'est un géant aux lèvres épaisses, aux joues boursouflées, au nez retroussé, moustachu, ventru, clignotant. Loulou se donne comme un musicien nomade, indifférent à la fortune, gagnant sa pitance au jour le jour. La magie de sa flûte opérant, il arrive à se faire engager par le sorcier. Le voilà dans la place.

Naturellement, Dilsenghouine a été tenté de porter à ses lèvres le mélodieux instrument, mais il n'en a tiré que des sons criards. Il admirera davantage l'art du musicien. D'ailleurs, c'est moins pour sa propre satisfaction qu'il l'introduit dans son palais que dans l'espoir d'une influence heureuse sur le caractère de sa femme. Car elle est maussade au dernier degré et résiste à toutes les avances.

Entre temps, le sorcier a recours à son talisman pour se faire servir. Chaque fois qu'il frappe le métal d'un bâtonnet, des gardes, des sbires, des domestiques actifs, vont au devant de ses ordres. Un nain surveille l'exécution des moindres commandements.

Loulou est amené devant dix fileuses peu diligentes : il en distingue une, aux yeux noirs, dont la vue le remplit d'admiration. C'est Sidi parmi ses dames d'honneur. A peine est-il capable, sur l'invitation expresse et réitérée du sorcier,

d'exécuter des variations tour à tour langoureuses, plaintives, angoissées, tendres, gaies, chorégraphiques. La belle Sidi commence, ainsi que ses compagnes, à tourner vers le flûtiste des regards de reconnaissance. Dilsenghouine préfère les airs joyeux. Mais Loulou de feindre l'impatience : il prétend diriger les morceaux à sa fantaisie. Qu'on aille chercher un autre artiste, s'il suffit d'obéir aux caprices d'un maître ! Aussi bien, les premiers résultats ne donnent-ils pas toute satisfaction ? Quel est le but de Dilsenghouine ? De gagner le cœur de Sidi. Au lieu d'user de la contrainte, mieux vaut s'évertuer à plaire et à persuader. Tandis que, prêt à suivre ces conseils, le sorcier va se parer de ses plus beaux atours et qu'il emmène son nain, Loulou retourne le chaton de sa bague et paraît sous ses traits véritables. Il n'a que le temps de rassurer la princesse et de lui exprimer son amour subit et son intention de la délivrer. Sidi éprouve des scrupules. Le jeune homme ne serait-il pas quelque nouvel esprit au service du tyran ? Mais non. Le prince n'a pas de peine à convaincre la prisonnière. Il faudra seulement qu'elle fasse bonne figure au barbon et qu'elle aide son sauveur à dérober la plaque d'acier.

Quand le sorcier revient, les femmes ne peuvent se défendre d'un sentiment de surprise, tant les esprits évoqués par le talisman l'ont paré de riches couleurs et de bijoux. Quelques compliments adroitement assénés par Loulou qui, par la vertu de sa bague, a repris son aspect de musicien ambulant, l'attitude amusée et bienveillante de Sidi, mettent le galant en joyeuses dispositions. Le flûtiste se place derrière lui, manœuvre derechef son diamant et se livre envers la jeune fille à une pantomime expressive dont le tyran interprète les réponses en sa faveur. Dilsenghouine est si content qu'il s'avance pour embrasser la princesse. Loulou n'y peut tenir. Nouvelle volte de la bague et sons stridents de la flûte. C'est une fausse note commise par mégarde, explique le musicien. Cela n'empêche pas le sorcier de prétendre célébrer ses noces le jour même. De son talisman il fait surgir toute une armée et commande les préparatifs de la fête.

Jusque-là Sidi avait toujours résisté victorieusement aux avances du magicien : car elle tenait de sa mère, la fée Périfirime, un don. Il lui suffisait d'opposer la force d'inertie à ce qui ne lui agréait point pour en empêcher la réalisation. Mais ce don devait être annihilé sitôt que Sidi deviendrait amoureuse. L'inclination pour Loulou la livre aux caprices de Dilsenghouine. Déjà elle a subi le baiser du vilain. Déjà les esclaves apportent les parures de la mariée. Le flûtiste ne peut qu'offrir d'égayer le festin de sa musique. Mais tout à coup il feint de trouver l'hospitalité du maître peu généreuse et déclare vouloir reprendre son chemin. Sous la menace de châtements terribles, il exécute quelques trilles, agace les valets et les gardes et déchaîne leur colère contre le nain du sorcier. Grâce à ce stratagème, il peut poursuivre Dilsenghouine. Il le trouve en train de calmer la jalousie et les soupçons de sa favorite, Barsine. Le monstre déclare qu'il instruira dans l'art des maléfices le garçon qu'il a eu d'elle, Barka, le nain, puis promet de jeter en prison les suivantes de Sidi et d'éloigner le joueur de flûte.

Cependant Périfirime célébrait un festin dans son château. Dilsenghouine va la surveiller au moyen d'un télescope, sans se douter que, précisément, la fée l'observait par un jeu de miroirs, lui et son entourage, et riait à gorge déployée de voir le nain Barka servir de jouet aux esclaves.

Le banquet de noces commence. Loulou de diriger les dispositions des con-

vives. Le sorcier s'oublie et s'enivre : il a le vin gai. Or, le nain s'avise d'un caprice dangereux. Ne s' imagine-t-il pas savoir tirer de la flûte des sons enchanteurs ? « Nem'enlève pas mon gagne-pain ! », s'écrie le prince pour se défendre : « Que ne vends-tu ta bague ? » riposte Dilsenghouine, découvrant le diamant. Le flûtiste portait d'ordinaire l'anneau à son pouce gauche, si bien qu'en jouant il le cachait. Il se trouve en mauvaise posture, car il risque de perdre simultanément ses deux fétiches. Comment faire face au danger ? Il demande la faveur d'exécuter un dernier air avant de se séparer à jamais de son fidèle instrument et il joue une berceuse. Tous les assistants s'endorment. Loulou s'avance vers le sorcier, lui glisse la main sur la poitrine et enlève l'acier magique. C'est une double poignée dorée retenue par un ressort, enchâssant, d'un côté, une tige d'acier, de l'autre une pierre à feu aiguisée. Le prince, involontairement, appuie sur le ressort. Les gardes et les serviteurs tressaillent et accourent protester par gestes de leur obéissance. Il retourne sa bague et réveille Sidi. Enthousiasme des deux amants. La princesse révèle son origine. Fille de Périfirime et du roi de Cachemire, elle a eu le malheur de suivre un oiseau dans la forêt et d'être surprise par Dilsenghouine : c'est ainsi qu'elle s'est laissé ravir le talisman et la liberté.

Les amoureux jasant. Ils ne prennent pas garde au nain qui avertit son père. Le sorcier se précipite sur le prince. Mais c'est ce dernier que les esprits protègent. Loulou retire sa bague et la lance loin de lui. Aussitôt apparaît dans toute sa splendeur la fée. En vain Dilsenghouine se métamorphose en faucon. Périfirime le transforme en oiseau de nuit, ainsi que le nain. Elle pardonne à l'infidèle Barsine d'avoir aimé le sorcier. Puis elle fait monter l'heureux couple dans son char et fiance les jeunes gens. Elle fait trois fois le tour de la demeure ensorcelée qui s'écroule et, « par le chemin des airs », ramène sa fille et son futur gendre auprès des rois de Cachemire et de Corassan.

IV. *Histoire du livret et de ses modifications.* — Cette analyse un peu détaillée du conte de Liebeskind dispensera d'insister sur les livrets de Heusler et de Périnet, car ils reproduisent exactement la marche du récit. Celui de Périnet suit pas à pas le modèle. A peine change-t-il quelques noms et quelques circonstances accessoires. Loulou devient Armidoro, prince d'Eldorado ; le sorcier s'appelle Bosphoro ; le gardien de son sérail est un goinfre ventru, Zoumio. La fée et la princesse conservent leur nom. Périnet prend seulement soin de doubler son jeune premier d'un domestique, Gaspard, et Sidi, de la confidente Palmire. Un génie particulier, le petit Pizichi, est attaché aux personnes de Gaspard et d'Armidoro. Quant aux instruments donnés par la fée, une cithare remplace la flûte et la bague garde le pouvoir que lui attribue la fable primitive. Mais le serviteur reçoit un basson dont la vertu magique produit des effets analogues à ceux de la cithare confiée au maître. De plus, la fée envoie au moment du danger un cheveu enchanté à Gaspard, et au prince une boule. A part ces légères additions, le conte n'est guère que découpé en scènes. Quelques couplets à la fin de chaque acte ou entre les dialogues célèbrent la chasse, la nature, la danse, le pouvoir des instruments magiques, le génie Pizichi, l'amour, le bonheur, tout cela sans ombre d'originalité. Quant aux plaisanteries réservées à Gaspard et à Zoumio, elles portent exclusivement sur la boisson et sur la bedaine du gourmand. Les décors choisis par Périnet représentent une forêt, puis le palais de Bosphoro, enfin l'appartement des femmes et le jardin. A l'occasion de ses noces, le sorcier songe

à une fête nautique. C'est à ce propos qu'il empoisonnera les hôtes gênants. Ses plans sont déjoués, et finalement Armidoro épouse Sidi et Gaspard conquiert le cœur de Palmire.

Périfirime, restée « la fée rayonnante », retrouve, comme chez Liebeskind, son talisman que constitue également « l'acier flamboyant doré ». Le sorcier vaincu sera condamné à vivre trois cents ans sous terre.

Périnet se s'est guère mis en frais d'imagination. Mais quelles modifications Schikaneder a-t-il fait subir à son sujet ?

Il l'a tout bonnement amalgamé avec une série de descriptions empruntées pour la plupart à un livre d'origine française : « *Séthos*, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec » (par le P. Terrasson) (1). Il s'est souvenu de « l'*Obéron* viennois » (2) dont la musique était de Paul Wranitsky. Il a pris une pincée du conte des *Trois habiles garçons* paru dans la même collection que le conte de *Loulou ou la Flûte enchantée* (3). Enfin il a saupoudré le tout d'allusions aux rites et aux usages de la Franc-Maçonnerie. S'il n'avait pas créé — avec l'aide de Gieseke — le personnage de Papageno, on serait en droit de se demander ce dont il faut le plus s'étonner : que Schikaneder ait eu besoin de tant d'inspirations pour aboutir à un tel tissu de contradictions et d'absurdités, ou que Mozart, et, avec lui, le public et les critiques, se soient intéressés à une œuvre si confuse, si maladroite et, malgré tous les ingrédients dont elle se compose, si voisine de la niaiserie.

Mais puisque la partition de Mozart a immortalisé le livret, force est bien de démêler « l'intrigue » et « les caractères » de la *Flûte enchantée*.

Séthos est la biographie d'un prince égyptien. Pour échapper aux poursuites de sa belle-mère, Daluca, il se fera recevoir parmi les prêtres initiés de la trinité : Isis, Osiris, Horus. Les épreuves de sagesse et d'humanité le prépareront à sa mission idéale de futur roi.

Le librettiste allemand a mis à profit les chapitres III et IV consacrés à l'initiation du prince ; il a peu tenu compte du reste de l'ouvrage : voyages de Séthos en Afrique, fondation d'États, lois données aux sauvages, retour en Égypte, victoires sur ses adversaires, abdication au profit de ses demis-frères Béon et Pemphos. Mais ce qu'il a utilisé, il l'a copié de très près et par endroits littéralement transcrit.

Ainsi l'on identifie (4), pour ainsi dire, les passages suivants :

Dans *Séthos* :

Le grand prêtre. — Isis, ô grande déesse des Egyptiens, donnez votre esprit au nouveau serviteur qui a surmonté tant de périls et de travaux pour se présenter à vous. Rendez-le victorieux de même dans les épreuves de son âme en le rendant docile à vos lois, afin qu'il mérite d'être admis à vos mystères.

(Ch. III.)

Dans la *Flûte enchantée* :

Sarastro. — O Isis et Osiris, accordez l'esprit de sagesse au jeune couple ! Vous qui dirigez les pas des voyageurs, donnez-leur dans le danger la force de la patience... accueillez-les dans vos demeures.

(Acte II, sc. 1.)

(1) L'ouvrage parut en 1731 à Paris, en 3 parties, et fut réimprimé en 1732 à Amsterdam en 2 parties in-8°. Il fut traduit en anglais par M. Lediard (Londres, 1732) ; en allemand par Claudius (1777 et 1778, Breslau).

(2) Cf. *Gœthes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte* par Victor Junk (Berlin, Verlag von Alexander Dunker, 1900).

(3) Voir Otto Jahn : *Mozart*, t. II.

(4) Junk, *op. cit.*

Inscription. — Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derrière lui, sera purifié par l'eau et par l'air ; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande déesse Isis.

(*Id.*, p. 214.)

Le chœur. — Quiconque parcourt cette route pleine de difficultés devient pur par le feu, l'eau, l'air et la terre ; s'il peut surmonter les terreurs de la mort, il s'élance de la terre au ciel ; illuminé, il sera dès lors en état de s'initier pleinement aux mystères d'Isis.

(Acte II, sc. xxviii.)

Schikaneder a-t-il du moins harmonieusement fondu les deux thèmes de Liebeskind et du P. Terrasson ? Il faudrait être bien prévenu en sa faveur pour l'affirmer.

Dans *Séthos*, le prince et son compagnon Amédès, l'ancien conseiller de la reine Nephte, descendent dans la pyramide où les initiés se livrent à leurs pratiques rituelles. Amédès révèle à son jeune ami maint secret et mainte merveille, pique sa curiosité, aiguillonne son courage. Puis Séthos découvre l'inscription en lettres noires sur marbre blanc qui annonce l'épreuve de la triple purification par le feu, l'eau et l'air. L'avis est confirmé par trois guerriers en armes. Après ces épreuves, le héros devra encore marcher seul et droit devant lui sans se retourner, vaincre la peur de la mort et préparer son âme aux mystères d'Isis. Les épreuves commencent. La première impose de traverser au pas une mer de flammes ; la seconde de passer à la nage un canal alimenté par une cascade au bruit étourdissant ; la troisième de se faire transporter sans lumière par deux roues gigantesques qui engendrent un effroyable courant d'air. Finalement Séthos arrive au temple lumineux, sanctuaire des divinités Osiris, Isis et Horus. Il y retrouve Amédès, déjà classé parmi les élus. L'archiprêtre des initiés l'accueille. Après vingt-quatre jours de jeûne, il obtient « la purification du corps ». Suivront la « purification de l'âme » et la « manifestation ». La purification de l'âme comporte « l'invocation » et « l'instruction ». Durant toute l'initiation, défense d'adresser la parole aux femmes. Après les épreuves de « renoncement » et du « silence », l'archiprêtre pose à l'aspirant trois questions ; neuf jours sont accordés pour la réponse, et le silence est pour la seconde fois de rigueur. Les sujets sur lesquels on interroge Séthos ont trait à l'héroïsme, à l'honneur, au patriotisme et à l'humanité. La « purification de l'âme » ayant eu lieu la « manifestation » s'accomplit. L'entrée du prince parmi les initiés est célébrée en grande pompe.

Au point de vue de l'action Schikaneder a fait passer au premier plan l'histoire d'amour : l'enlèvement de Pamina sert de pivot à la pièce. Le talisman de la fée est devenu le septuple cercle solaire ; mais le librettiste l'oublie quelque peu. Il s'en souviendra dans *la Suite de la Flûte enchantée*. C'est pour délivrer Pamina que Tamino s'efforcera de mériter l'initiation. Loulou se transfigure en Séthos. Comme d'autre part Sarastro tient Pamina sous sa domination, il faut qu'il remplisse les fonctions de grand prêtre. Voilà donc le sorcier Dilsenghouine promu à la dignité de chef des initiés. Mais alors son ennemie n'est plus la bonne fée ! Noircissons-la. Périfirime est escamotée pour céder la place à la reine de la nuit, personnage vindicatif. Les trois dames qui escortent cette méchante passeront au camp adverse, tandis que les trois garçons dévoués à Tamino demeureront jusqu'au bout ses compagnons fidèles. Par contre, Monostatos, vilain nègre, furieux d'être repoussé par Pamina, abandonne Sarastro pour le parti de la nuit. C'est bien le moins qu'on entende une voix d'homme auprès

de la reine et des trois autres femmes ! Quant aux amoureux, leur cause triomphe : Papageno et Papagena forment le pendant comique du couple éprouvé.

Et maintenant, si vous ne tirez pas de ces constatations des conséquences très ambitieuses, c'est que vous n'avez pas l'âme métaphysique. Schopenhauer (1) discute gravement : « Le progrès serait parfait si, à la fin, Tamino, écartant le désir de posséder Pamina, n'avait plus qu'une aspiration : être initié au temple de la sagesse, et la réalisait ; si, au contraire, par un contraste nécessaire, Papageno obtenait sa Papagena... Cette perfection attribuée à Séthos nuirait à l'effet de l'opéra. Schikaneder a raison de réunir ses amants. »

Eh oui, Schikaneder a raison. Mais que nous importe la perfectibilité de Loulou ou de Tamino dans un conte de fées ? Que nous chaut le symbole franc-maçonique emprunté à l'histoire de Séthos dans un décor égyptien ? Victoire de la lumière sur les ténèbres, du bien sur le mal, purification de l'homme par les épreuves ! Que de principes sublimes ! « Le jour est en lutte avec la nuit. L'un a pour moyens d'action la raison et la bienfaisance, l'autre la cruauté, la duperie et les intrigues, déclare solennellement Herder (2). « Le grand public prend plaisir à l'apparition du jour ; à l'initié n'échappera pas le sens supérieur du phénomène, comme c'est le cas dans la *Flûte enchantée* et dans d'autres choses », confie Goethe à Eckermann (3)... O Mozart, que ta divine Flûte conféra donc, par sa grâce magique, de profondeur et d'esprit à Schikaneder !

Toujours est-il que *Séthos* fournit à l'auteur allemand une ample moisson d'allusions à l'Ordre tarabusté par Léopold II. L'épreuve de l'impétrant conduit aux portes du temple ; le bandeau appliqué sur les yeux de l'étranger ; le discours de l'orateur ; les symboles de la lumière, — ici la bible, l'équerre et le compas, là le soleil, la lune et le maître de la chaire ; — les formules amitié, fraternité, humanité, transposées en principes d'amour, perfection, discrétion, abstinence et continence ; les expressions : la divinité, la vertu, le bien, toutes ces explications du P. Terrasson se retrouvent dans la *Flûte enchantée*. « Dès que te conduira la main de l'amitié » ; « l'harmonie de l'amitié » ; « l'amour et la fraternité » ; « quand un homme est tombé l'amour le mène au devoir » ; « puis il chemine à la main d'un ami », etc. Schikaneder a suivi docilement son modèle. Il n'est pas jusqu'aux chiffres fatidiques, et surtout le chiffre 3, dont le librettiste n'ait usé et abusé : il présente 3 dames de la reine, 3 garçons, 3 prêtres, 3 esclaves ; il faut subir 3 épreuves ; on sonne 3 fois le cor ; 3 appels de trompette attirent Tamino et Pamina dans le sanctuaire. Enfin, parmi les personnages, les 3 garçons, la reine de la nuit, et Papagena font une triple apparition. Les indications de ce genre abondent dans *Séthos*.

Dans la franc-maçonnerie les femmes sont exclues. « Elles ne doivent pas scruter ce qui est incompréhensible à l'esprit humain » ; le récit français, au contraire, appelle les femmes des « prêtresses par honneur ». Schikaneder fera donc sacrer Pamina prêtresse : « Une femme qui ne craint ni la nuit ni la mort est digne d'être initiée. »

*
* *

La double source à laquelle a puisé le directeur de théâtre allemand explique,

(1) *Parerga und paralipomena*, I, 5. Cf. Junk, p. 23.

(2) *Adiasta*, II, 284. Cf. Junk, p. 24.

(3) *Conversations avec Eckermann*, I, 219. Cf. Junk, *ib.*

sans la justifier, la déformation subie par les personnages. Le sorcier Dilsen-ghouine se scinde pour ainsi dire : d'une part ses fonctions de gardien sont attribuées à Sarastro, façonné à l'image du grand prêtre, et devenu dans l'opéra le père adoptif de Pamina ; d'autre part, l'horreur qu'inspire chez Liebeskind le tyran à Sidi se reporte dans l'âme de Pamina sur Monostatos. Schikaneder aime dans son théâtre les rôles de pères nobles : son Sarastro s'idéalisa jusqu'à devenir une des figures sympathiques de la pièce.

De même la princesse du conte est pourvue, sous les traits de Pamina, de toutes les qualités. A la question de Papageno : « Mon enfant, que dirons-nous ? » elle répond fièrement : « la vérité, quand ce serait un crime ! » Elle ne pouvait d'ailleurs guère subir l'influence de l'ouvrage français. Pamina est donc Sidi, sans trop d'altérations. Elle est seulement moins passive que l'héroïne de Liebeskind. Peut-être Schikaneder a-t-il aussi pour ce personnage emprunté quelques traits à l'Armande de l'*Obéron* viennois (1).

Le caractère le plus méconnaissable est celui de la fée. De Péririfime il n'y a presque plus trace. Car la reine de la nuit est méchante et envieuse. L'obscurité qui l'entoure contraste avec la clarté qui baigne le royaume des initiés. D'abord présentée comme « la reine aux flammes d'étoiles », elle a bien pu ressembler peu à peu à la belle-mère de Séthos, Daluca, qui cherche à faire sombrer la moralité dans le peuple comme à la cour. De toute façon, elle est précipitée dans la nuit éternelle.

Papageno, c'est le personnage comique cher aux farces viennoises. Schikaneder jouait lui-même ce rôle et ajoutait au texte des plaisanteries improvisées. La physionomie précise, par contraste, l'élévation des sentiments de Tamino. « Je suis, dit-il, un homme de la nature qui se contente de dormir, de manger et de boire, et, si cela pouvait se faire, d'attraper une fois une belle petite femme. »

On s'accorde à louer l'originalité du personnage de Papageno. Il ne faudrait pourtant pas oublier que les couples de serviteurs ne manquent pas dans la comédie viennoise.

Quant à Monostatos, c'est un mélange de Dilsen-ghouine et d'Osmin, eunuque du bey de Tunis, et chargé de surveiller Armande dans l'*Obéron* viennois.

Parmi les figures de second plan, on s'est demandé s'il fallait chercher aux trois suivantes de la reine des modèles dans le théâtre de Shakespeare. Ont-elles quelque analogie avec les furies de Macbeth ou les furies qui apparaissent dans le prologue de *Hamlet* ? C'est, croyons-nous, s'ingénier à soulever de bien grosses questions à propos de fantoches sans consistance. Les 3 garçons ont pour origine, comme nous l'avons signalé, un conte du Dschinnistan. Enfin l'archiprêtre a sans doute été créé sous l'influence d'habitudes locales. Il correspond à quelque « orateur » franc-maçon.

Le chœur n'était pas une nouveauté. Au point de vue musical le chœur avait déjà été introduit par Gluck dans *Orphée* en 1762 et dans *Iphigénie à Aulis* en 1774. Mozart lui-même avait, en 1780, distingué les chœurs intimement mêlés à l'action et ceux qui sont de simples fioritures. Dans la *Flûte enchantée* le chœur se mêle par trois fois à l'action, mais en restant invisible : pour assurer à Tamino que Pamina est encore en vie ; pour l'aider à trouver le vrai temple ; pour mettre un

(1) V. Junk, *op. cit.*

terme aux agaceries des femmes qui s'efforcent d'égarer Tamino et Papageno. Le chœur visible n'en a pas pour cela moins d'importance dans l'opéra.

Les rapprochements établis avec le conte de Loulou et avec l'histoire de Séthos suffisent amplement pour comprendre la manière dont a travaillé Schikaneder. Est-il utile de poursuivre dans le détail les rapports avec l'*Obéron* viennois et avec d'autres pièces contemporaines ? Vaut-il la peine de rechercher les allusions que le public a voulu voir à des événements du temps ou d'analyser la description des décors, eux aussi pour la plupart imités de *Séthos*, ou encore de discuter la signification des instruments magiques, flûte et jeu de clochettes ?

Nous ne le pensons pas.

Avant d'examiner les adaptations françaises de la *Flûte enchantée*, ajoutons seulement que la pièce de Schikaneder fut colportée sur toutes les scènes et traduite dans toutes les langues. Les imitations surgirent. L'auteur lui même écrivit un opéra : *le Labyrinthe ou le combat avec les éléments*, dont il confia en 1798 la partition à Winter et qu'il désigna comme la seconde partie de la *Flûte enchantée*. Tieck, dans son *Chat Botté*, fit chanter des airs entiers sur les paroles de la *Flûte enchantée*, évoquant aussi le pacificateur avec son jeu de clochettes. Grillparzer, en 1826, consacra deux satires à la *Flûte enchantée* : une soi-disant suite et l'*Ermite en prison* ; il en tira aussi des indications pour la pièce : *Le Rêve d'une vie*. Quant à Goethe, il jugea l'œuvre digne d'être reprise, mais son poème est resté à l'état de fragment.

(A suivre.)

LOUIS WEILL.

MONTE-CARLO. — Une des attractions qui auront obtenu le plus de succès, durant la saison montécarlienne, c'est assurément l'orchestre des jeunes virtuoses dressés, façonnés, dirigés par ce maestro merveilleux qui se nomme Louis Ganne.

Aussi l'International Sporting-Club, où se manifestent les concerts de gala donnés par Ganne et son orchestre, est-il le rendez-vous à la mode de la société mondaine du littoral, venant en foule assister aux *Concerts Ganne*, dont le succès est triomphal.

Le supplément musical (Danses de la Renaissance, suite) qui devait paraître dans ce numéro, est renvoyé au prochain, par suite d'une erreur de transmission postale.



Le Gérant : A. REBECQ.