

LA REVUE MUSICALE

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

N° 10 (neuvième année)

15 Mai

1909

La musique et notre état social.

On dit que la musique exerce une influence bienfaisante et pacifique sur les mœurs ; on lui reconnaît le privilège de créer, en nous et autour de nous, l'harmonie qu'elle exprime. Je veux bien ; mais réfléchissez à ceci :

Notre état social est présentement voisin de l'anarchie ; partout il y a grondement de conflits, gestes de guerre intérieure, craquements inquiétants du vieil édifice de conventions et d'habitudes qui nous abritait depuis si longtemps. Un individualisme féroce exaspère les convoitises. Or, jamais on ne fit tant de musique ! Jamais il n'y eut autant de concerts ! autant de « récitals » ! autant de grands virtuoses en vedette sur les affiches ! autant de « saisons sensationnelles » !...

Comment expliquer que cette débauche excessive de musique coïncide avec un tel état social ? — Philosophes, avez-vous une réponse ?

La mienne est celle-ci :

Au fond, on n'est pas musicien ; toute cette agitation musicale est à la surface. C'est la houle des vanités au moment où passe le vent de la mode ; c'est aussi la forme que prend une certaine entente des affaires. Rares sont les gens qui aiment à pénétrer dans l'intimité d'une belle œuvre et à l'entendre sans souci d'être vus. En réalité, il y a deux souverains dans le domaine musical : l'un a nom Snobisme ; l'autre, Mercantilisme. Heureusement qu'aujourd'hui les souverains ne sont pas tout dans un pays.

Au premier plan de la scène, il y a ceux qui se servent de la musique au lieu de la servir, et qui transforment la lyre en tire-lire. Moins en vue mais plus en crédit, sont les compositeurs qui respectent leur art, les amateurs qui ne courtisent pas les gazettes et les critiques qui répugnent à la réclame. Honneur à eux ! Ils nous dédommagent du reste. — J. C.

A l'Opéra.

BACCHUS. — Nous sommes dans l'Inde. Au pied d'une montagne, un étang de lotus bleus et de nymphéas roses... Une grande statue du Bouddha. Autour d'elle, des ascètes hindous sont plongés dans la contemplation et la méditation. La tête rasée, vêtus de haillons, ils sont immobiles ; ils ne s'interrompent que pour baiser des amulettes ou proclamer le néant des choses. Avec une sorte de volupté à rebours, ils oublient le monde, et cultivent en eux-mêmes l'idée du néant :

L'apparence n'est rien, et tout est apparence ;
 Donc, vivants, tout n'est rien.
 La terre aux belles fleurs, le ciel aérien,
 N'existent pas. Il n'est de vrai que la souffrance.

Mais voici qu'on entend au loin un tumulte joyeux d'hommes et de bêtes. Io ! Poëan ! Evohé ! C'est un chaos déchaîné qu'accompagne un bruit de flûtes, de tambourins, d'instruments sauvages. Les ascètes voient là une tentative du diable pour troubler leurs pénitences ; et leur extase est à peine troublée... Mais on vient leur faire le récit d'une terrible bataille : le pays a été envahi par une armée de guerriers chanteurs et de vierges ivres qui profanent tout, et dont la joie triomphante déjà déborde. On entend se rapprocher le chant des prêtres de Bacchus. Les ascètes sortent ; cependant, entrent très joyeux, en deux groupes, des vigneronns que précèdent quatre jeunes Bassarides, très jeunes, Bacchantes thraces, armées comme des guerriers. Debout sur le pont, elles donnent des ordres aux vigneronns qui enfoncent des plants de vigne dans la terre, comme on ficherait une lance pour prendre possession d'une conquête. Après, entrent à reculons des prêtresses qui agitent des encensoirs entourés de pampres et de lierres. Plus nombreux, précédés par un danseur au bruyant tambourin, apparaissent en un glorieux tumulte les chefs des hommes qui ont suivi Bacchus. Ce sont les conducteurs de son armée ; les guerriers aux belles armures, de Thèbes, de Thespies. — Et des Lybiens. — Et des Ethiopiens. — Et les conducteurs des phalanges voluptueuses de la Lydie. — Et leurs armes resplendissent.

Et voici — traîné par des bêtes fauves liées de fleurs, de lierres et de branches vertes, et que fouettent des Bassarides avec des fouets fleuris — le char de Bacchus. Le char est d'or. Bacchus se tient debout, appuyé sur le thyrses, en blanche robe dorée ; sous la couronne de pampres, son visage est beau comme celui d'une belle jeune femme avec de longs cheveux, couleur des rayons du soleil. Ariane est couchée à ses pieds sur un léopard endormi. Et, autour du char, c'est la bande frénétique et sacrée des demi-dieux, des dieux monstres, des Silènes, fils cornus de la terre, des Cyclopes, des Centaures, des Corybantes, et des Vierges bassarides et des Ménades qui font tinter des cymbales, et des chanteuses qui portent des lyres, et des danseuses aux chevilles sonores de clochettes. Sur l'universelle clameur s'élève la voix triomphante du jeune dieu Bacchus : c'est le ténor Muratore.

Dans ce pays de l'Inde qu'il vient de conquérir, là même où les ascètes proclamaient le néant des choses, le règne de la souffrance, la nécessité du retour

au Nirvana, il lance à pleine voix, avec une sorte de violence sereine, les strophes suivantes :

Mortels ! la vie est dans le monde !
 Le blé mûrit au champ, et la vigne au ravin.
 Par Cérès et Bacchus, par le pain et le vin
 Mûrit l'humanité féconde.
 Mortels ! la vie est dans le monde !

Vierges ! l'amour est dans le monde !
 Les grappes ont saigné sous les pesants pressoirs ;
 Les forts adolescents dans l'ivresse des soirs
 Pressent la chair de l'enfant blonde.
 Vierges ! l'amour est dans le monde !

Muses ! le rythme est dans le monde !
 La danse ondule sous les amphores de grès...
 La haute lyre avec la flûte aux rires frais
 S'allie à la conque profonde.
 Muses ! le rythme est dans le monde !

Vivants ! la joie est dans le monde !
 J'ai massacré la nuit et j'ai tué la mort ;
 Du meurtre de la nuit c'est le matin qui sort ;
 Hors du tombeau, la vie abonde.
 Vivants ! la joie est dans le monde !

La frénésie de l'enthousiasme orgiaque secoue toute la multitude, qui reprend :
 « Vivants ! la joie est dans le monde ! »

Telle est l'idée maîtresse de l'œuvre : l'opposition de la vie à la négation de la vie. M. Massenet l'a magnifiquement exprimée à l'aide des plus heureux contrastes, avec un orchestre extrêmement coloré. Et bien que j'aie résumé seulement le deuxième acte, je voudrais m'arrêter là. Le reste m'a paru obscur et entortillé (je parle du livret). Je vois bien que les deux religions en conflit s'incarnent en deux femmes, Ariane et Amarelli (celle-ci reine de l'Inde), qui, toutes deux, deviennent amoureuses de Bacchus ; mais cette intrigue me ramène aux livrets du XVIII^e siècle, et, dans le détail de l'action, j'ai peine à la suivre jusqu'au bout. Je ne sais pour quelle cause, je ne distingue pas très bien. Je vous autorise à me comparer au dindon de la fable. Pourquoi, lorsqu'une impression a été très forte et très nette, la gâter par un cortège d'analyses qui seraient nécessairement très sèches ? La joie de vivre (prenez le mot *joie* dans le sens profond) s'oppose au mépris de la vie : c'est là le vrai sujet, le sujet essentiellement musical, celui où Massenet s'est donné tout entier. Plus tard, après de nombreuses auditions, nous verrons s'il y a lieu d'examiner autre chose... Pour le moment, je ne veux pas faire de pédantisme, chicaner les auteurs sur ceci ou sur cela. Les directeurs de l'Opéra ont monté cet ouvrage avec beaucoup d'éclat ; et les artistes font un magnifique effort pour être à la hauteur de leur tâche. M^{lle} Zambelli triomphe comme toujours, aérienne et infiniment gracieuse. En ce qui concerne le ballet, me permettra-t-on une réserve d'archéologue ? Les anciens n'ont pas connu les danses sur la pointe de l'orteil ; il faudrait réserver cela pour des drames différents. — S.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (Suite).

Le drame lyrique au moyen âge : les mystères.

Le drame a suivi, au moyen âge, la même évolution que dans la Grèce antique : après s'être organisé dans une liturgie déterminée, il se développe hors de cette liturgie et s'enrichit d'éléments profanes. Il est d'abord une partie à peine distincte du culte ; il devient ensuite un acte social où apparaissent et entrent en jeu les organes principaux de la cité. La scène n'est plus dans l'église, comme il arrive le plus souvent durant la première période : elle s'installe sur la place publique ; elle aura enfin un théâtre couvert et fermé. Les acteurs ne sont plus des prêtres, mais des bourgeois, puis des professionnels ; il y a désormais des entrepreneurs de spectacles, des auteurs payés, un vrai public, une censure, des magistrats qui président au « jeu » et le surveillent. La langue employée ne sera plus à peu près exclusivement celle des offices, le latin, mais la langue vulgaire. D'ailleurs, comme la cité elle-même est profondément pénétrée par l'idée religieuse, il s'ensuit que pendant longtemps l'évolution apparaît dans les modalités du drame beaucoup plus que dans son esprit, lequel ne sera dominé que très tard par l'esprit laïque. Le genre reste « sacré », tout en devenant politique. Dans toutes les parties de la société civile, il retrouve l'atmosphère de l'Eglise, sinon celle qui est chargée de prières rituelles et d'encens, au moins celle des idées, des croyances et des règles directrices de la vie. Le sujet des pièces est toujours tiré de l'Ancien et du Nouveau Testament, des miracles de Notre-Dame, de la vie des Saints : l'objet poursuivi, c'est toujours la représentation par personnages d'un dogme, en vue de la démonstration de ce dogme et de l'édification des auditeurs. Le groupe des œuvres purement profanes est très restreint et peu important (il ne comprend guère que l'histoire de *Grisélidis* et six moralités).

Tel est le caractère général des « mystères », faisant suite à ce que nous avons appelé les « drames liturgiques ». Il y en a près de quatre cents ; leur âge d'or a été le ^{xiv}e siècle, le ^{xv}e siècle et la première moitié du ^{xvi}e ; leur règne s'étend jusqu'au 17 novembre 1548, date de l'arrêté du Parlement de Paris qui, pour mettre un terme à de gros abus, « inhibe et deffend de jouer le mystère de la Passion Nostre Sauveur ne autres mystères sacrez ». (En 1548, nous sommes en pleine « Renaissance », à la veille du jour où, en prenant la forme de la *tragédie* et du ballet, le théâtre rompra définitivement ses attaches avec le culte.)

Si je me conformais à l'usage adopté par les historiens, il devrait me suffire de donner cette caractéristique très sommaire, sans pousser plus loin. Les mystères du moyen âge sont considérés comme étant placés en dehors d'une histoire du théâtre lyrique. Je ne veux pas donner une extension paradoxale au domaine que j'ai à parcourir ; je suivrai cependant une autre opinion et une autre méthode.

A priori, avant même d'avoir consulté les textes, on pourrait affirmer qu'ici encore la musique joue un rôle plus ou moins considérable, plus ou moins rapproché de ces précisions nettes et rigoureuses qu'exige l'œuvre d'art, mais un rôle réel. L'existence, dans les siècles antérieurs à la Renaissance, d'un théâtre dénué de tout caractère musical, serait, en soi, peu vraisemblable, parce qu'elle supposerait une conception et un goût du drame « littéraire » qui sont étrangers aux primitifs ; ce goût n'apparaît qu'assez tard ; il est le privilège des âges très cultivés où des abstractions hardies et raffinées ont rompu l'unité traditionnelle des arts du rythme. Les primitifs ne vont pas au théâtre, comme au temps de Jodelle ou de Racine, pour goûter un régal de « littérature » ; ils y vont pour assister à un spectacle sur des tréteaux, pour suivre une image vivante de certains faits, une imitation réalisée par des personnages agissants et costumés. Les paroles, le style, si importants aujourd'hui, n'ont alors qu'une importance secondaire ; on ne conçoit même pas — tout comme dans la période grecque antérieure à Eschyle — qu'ils puissent présenter un intérêt durable et méritent d'être conservés après la solennité où on les a employés comme moyen d'imitation. Or les fables qu'on représente sont empruntées à la religion ; et l'élément religieux, depuis le passé le plus lointain, implique et contient l'élément musical. Le primitif ne connaît que le drame *mimé*, ou bien celui où la parole est plus ou moins accompagnée de musique instrumentale et vocale ; il ignore le drame qui est l'œuvre d'un « homme de lettres » pur. De plus, en dehors des usages religieux, les instruments et le chant lui paraissent inséparables de toute fête où l'éclat et l'agrément sont de règle. Il ne faut cependant rien exagérer. Les mystères ne sont déjà plus des drames musicaux ; ce sont des drames où il y a de la musique. Ce n'est pas la même chose ; mais cela me suffit pour m'y arrêter un instant et marquer les caractères principaux de l'évolution qui s'accomplit. Je ne dois pas mettre cette partie de mon sujet sur le même plan que les autres ; je ne dois pas non plus la passer sous silence. Si nos mystères, dans leur ensemble, sont inférieurs aux drames lyriques de l'antiquité, ils ne laissent pas de former, sur bien des points, un pendant symétrique à l'histoire du théâtre grec.

L'organisation du spectacle devient, dans les parties principales, une œuvre mixte : l'élément religieux se combine avec l'élément politique et profane ; ils collaborent ; l'analyse peut les distinguer, bien qu'au moyen âge, en fait, ils se pénètrent constamment.

L'Eglise ne s'oppose pas aux « jeux », à condition qu'elle les surveille et les tienne sous son contrôle. Elle exerce un droit de censure avec une sévérité qui, lorsque les abus lui paraîtront excessifs, ira, au moins dans certaines villes, jusqu'à la prohibition totale et définitive. Même dans la période la plus récente, un mystère ne peut être joué sans l'agrément de son tribunal, celui de l'official, qui est le représentant direct de l'évêque ou de l'archevêque. En 1462, à Bouafles, un sieur de Vieux-Pont, qui s'est passé de l'autorisation régulière, est condamné à deux jours de prison. En 1527, l'évêque de Meaux impose son visa pour toute représentation. Ainsi l'autorité ecclésiastique impose aujourd'hui l'*imprimatur* aux livres publiés par les prêtres. En 1547, l'évêque de Cambrai nomme une commission de docteurs en théologie pour examiner la *Passion* qui doit se jouer à Valenciennes. L'idée religieuse reste d'ailleurs l'inspiratrice première du théâtre. J'ai déjà cité, d'après Danjou, le testament d'un chanoine

légua une somme d'argent au chapitre, pour qu'après sa mort on représente tous les ans ce qu'on a appelé un « drame liturgique ». Il en est souvent de même pour les mystères. Ainsi, à Coutances, le chanoine Bazire, soucieux du repos de son âme après la mort, lègue 90 livres tournois pour célébrer une fois par an, devant la statue de Notre-Dame du Pilier, la veille de la fête de l'Annonciation, « un service et mystère de l'Annonciation de la benoïste Vierge Marie et faire représentation par personnages de la dicte Annonciation ». D'autres fois, à l'ensemble du jeu est attribué le même pouvoir ou le même but qu'à l'incantation magique des primitifs : ainsi à Poitiers, en 1508, on joue un mystère pour obtenir de la bonté céleste que la peste cesse et que la récolte des céréales ne soit plus mauvaise ; à Romans, en 1509, on représente le « mystère des trois doms » pour remercier Dieu d'avoir accordé des pluies bienfaisantes après une période de sécheresse...

L'Eglise ne reste pas seulement l'autorité qui surveille et censure au besoin ; elle participe effectivement aux jeux. Les fabriques et les chapitres prêtent le matériel, les ornements, costumes et « accessoires », que sans eux on n'aurait qu'à grands frais. Les heures des offices sont parfois changées pour faciliter la représentation. Quelquefois (comme à Metz en 1437, à Dijon en 1447), c'est un membre de l'Eglise qui dirige un mystère ou prend l'initiative de son organisation. Les chapelains de la cathédrale sont autorisés à figurer dans la pièce. Beaucoup de prêtres deviennent des acteurs d'occasion ; à Romans, l'official lui-même, représentant l'archevêque de Vienne, figure parmi les acteurs, et (en 1436) une subvention de 5 florins est accordée à deux curés pour faire un jeu sur la place publique. En général, ce sont les rôles d'apôtres, de saints, de saintes, ou de personnes divines, qui sont tenus par les ecclésiastiques ; à Metz (en 1437), un religieux et deux curés jouent les rôles de saint Jean, de Jésus, de Judas, de Titus ; en 1490, à Troyes, Nicole Molu, jacobin, avoue que, depuis sept ans, il néglige ses devoirs religieux pour étudier et jouer le rôle de Jésus ; à Seurre (1496), le rôle du père de saint Martin est rempli par messire Oudet-Gabillon, vicaire, et cinq religieux ont les rôles de l'évêque des Ariens, de maîtres et de sacristains ; à Metz (1437), le curé Nicolle joua si bien au naturel le rôle du Christ au moment de la Passion, que « le cœur lui faiblit et qu'il cuyda mourir en l'arbre de la croix » ; à Laval (1507), c'est le clergé de Sainte-Thugal qui représente « le sacrifice d'Abraham ». Mais tous les rôles sont comme sanctifiés par la pensée religieuse qui anime l'ensemble. Ici, un prêtre ne craint pas de prendre le rôle de bourreau de Dieu ; ailleurs, un chantre fait celui de Satan. A Amboise, plusieurs ecclésiastiques obtiennent la permission de laisser pousser leur barbe pour mieux faire leurs personnages dans les mystères.

Cette action de l'Eglise est complétée par celle de la vie civile. Il n'y a pas, comme chez les Grecs, des lois réglant de façon précise la fonction des magistrats de la cité ; mais des usages analogues veulent que l'organisation du spectacle soit l'œuvre de la commune tout entière. Un intérêt collectif, en même temps que le goût des réjouissances locales, y est en jeu. Chez les modernes, aussi bien que chez les anciens, les fêtes du théâtre ne sont pas des choses banales, quotidiennes, passées dans le courant des distractions ou des affaires de chaque jour ; on n'en abuse pas : on les apprécie d'autant plus ; on leur conserve leur caractère de grande solennité annuelle ; de part et d'autre, il y a concert de toutes les activités du groupe social, élan populaire, foi dans cer-

taines idées, esprit de tradition, — et beuveries énormes. Les administrations municipales, maires et échevins, paient de leur personne, ou accordent des subsides. A Bourges, le jour d'une représentation, on voit dès six heures du matin le maire et les échevins montés sur leurs mules recouvertes de housses, accompagnés de trente-six officiers à pied, vêtus de robes rouges et vertes, un bâton blanc à la main, prendre leurs dispositions pour diriger les mouvements de la foule ; ils se transportent au monastère de Saint-Sulpice, font sonner le rassemblement par les trompettes, rangent les acteurs en bon ordre après appel nominal, puis, à leur tête, font à travers la ville un triomphal cortège d'annonce. Ailleurs (à Rouen, en 1454) les échevins allouent aux organisateurs d'un mystère de sainte Catherine une somme de 25 livres (375 fr. environ) pour les aider à supporter de « très grands frais et coustaiges ». Les acteurs sont recrutés dans tous les rangs de la société : hommes du peuple, corps de métiers, artisans, confréries, membres des puits, bourgeois, seigneurs ; car la noblesse elle-même ne dédaigne pas de monter sur les planches. A Valenciennes (1547), Arnould de Cordes, seigneur de Maubray, figure parmi les organisateurs du mystère de la Passion, et tient le rôle de Ruben mis à mort par son fils Juda.

Parmi ces amateurs de théâtre, il ne faut pas oublier de mentionner les élèves des écoles claustrales et diocésaines, ceux que nous appellerions aujourd'hui les « Etudiants ». J'ai déjà commenté l'inscription placée en tête du manuscrit du drame lyrique de *Daniel*, composé et exécuté à Beauvais :

*Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus,
Et invenit hunc Juventus.*

Cette jeunesse, c'est celle des « Scholars ». Moralement, elle est, bien entendu, sous la direction de l'Église ; mais elle a, comme aujourd'hui et comme partout, une tendance à ne pas se contenter des fêtes organisées autour des autels. Elle veut dépenser sa force et sa verve dans des réjouissances plus libres, voire licencieuses. Elle aime particulièrement le théâtre, celui qu'elle crée et qu'elle réalise elle-même. Ces écoles, annexes des monastères et des églises cathédrales, sont les aïeules de nos Universités. Telles furent en France les écoles annexes de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire et du monastère Saint-Martial de Limoges d'où nous sont venus des manuscrits de drames lyriques si précieux ; l'école de l'abbaye de Vaucelles (où étudia le poète musicien Adam de la Halle) ; celle de l'abbaye de Saint-Vaast (Arras), dont le trouvère Jean Bodel fut l'élève ; celle de l'abbaye de Saint-Victor, à Paris, fondée par Guillaume de Champeaux ; celle de la cathédrale du Mans, d'où sortirent les deux Gréban, etc. Leurs « étudiants », qui avaient le goût du théâtre et faisaient souvent concurrence aux moines comme librettistes, se partageaient en deux classes : les novices, formés par le clergé pour son recrutement, et les *clers vagants*, ou *volants*, qui prenaient seulement les ordres mineurs et rentraient ensuite dans le monde pour s'y marier. La psychologie de l'étudiant, s'il est bien permis d'employer ici ce mot, est à peu près la même à toutes les époques. Voici comment — dès l'an 813 ! — un canon du Concile de Mayence parle des *clers vagants* (sortes d'étudiants libres) : « Ils ne respectent pas l'autorité... Ils aiment le plaisir et tombent dans la licence, comme des animaux ; ils ressemblent à des Hippocentaures plus

qu'à des hommes. » (*Nullum metuunt, voluptatis causa licentiam sectantur, quasi animalia bruta..., hippocentauris similes, nec homines.* — *Conciles*, coll. Mansi, Venise, 1769, t. XIV, col. 71, canon xxiii.) L'état d'esprit caractérisé ainsi se retrouve au théâtre et dans ses alentours, même quand le sujet de la pièce est tout religieux.

Peu à peu on voit apparaître un personnage dont l'existence est profondément regrettable, bien qu'il soit presque inévitable, parce qu'en créant une spécialisation, il favorisera la rupture de plus en plus grande entre le théâtre et la vie communale : c'est l'acteur de profession. Déjà, dans le haut moyen âge, il y avait les jongleurs. En 1398, une compagnie de bourgeois et d'artisans se voit interdire par un édit du prévôt de Paris « les jeux de personnages, par manière de farces, vie de saints, etc... » qu'elle donnait à Saint-Maur ; elle plaide contre le prévôt, gagne son procès, et se voit officiellement reconnue sous le nom de *Confrérie de la Passion*. C'est la première constitution d'une troupe régulière d'après les idées de l'ancien régime, c'est-à-dire d'une troupe ayant un privilège. Les lettres patentes de Charles VI (4 décembre 1402) lui confèrent, en effet, le droit exclusif de représenter des mystères et des miracles dans le ressort de Paris. Ces confrères de la Passion installent leur scène dans la salle du rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité ; à la troupe régulière s'ajoute ainsi le premier théâtre fixe à Paris. Ailleurs, les usages sont très divers.

Cette apparition du professionnel est conforme aux lois de l'évolution ; mais, je le répète, elle est bien regrettable. Elle aura pour conséquence, dans les âges suivants, l'apparition de l'acteur, si éloigné des choses de la foi et du culte que l'Eglise sera obligée de l'excommunier. En exprimant ce regret, je ne plaide pas pour l'influence indéfinie de l'Eglise en matière de théâtre, — le divorce du divin et du profane était fatal, — mais pour une certaine conception du drame lyrique. Ce qui m'a toujours paru très beau, chez les Grecs de la bonne époque (première moitié du v^e siècle avant l'ère chrétienne), c'est que la partie essentielle d'une tragédie, le chœur, était formée de citoyens libres n'exerçant pas le *métier* de chanteurs ; s'ils répondaient aux exigences de la loi, ils étaient admis à abandonner momentanément leurs affaires pour remplir une fonction religieuse et artistique, très enviée, où ils représentaient la cité. Au moyen âge, il y a eu d'abord quelque chose d'analogue ; et c'est là ce qui a fait la grandeur du drame lyrique : il était une synthèse de la vie sociale, en même temps qu'une synthèse de tous les arts ; il sortait d'une foi commune, d'un élan collectif et sincère. Le jour où il y a des salariés de métier, l'habileté technique y gagne sans doute, mais la grandeur de l'œuvre est diminuée ; par surcroît, on tombera bientôt dans l'affectation et le maniérisme...

*
* *

Le lieu de la représentation est successivement déterminé par une évolution analogue à celle dont je viens de parler. On joue d'abord, nous l'avons vu, dans l'église, puis sur le parvis, parfois dans le cimetière qui entoure la cathédrale, ensuite sur la place publique, enfin dans une salle couverte. Ces diverses phases ne se suivent pas partout avec la même régularité. Le moyen âge a une histoire faite de très nombreuses histoires locales. Ainsi à Rouen, en 1451, on joue encore un mystère dans l'église de Saint-Maclou ; en 1400, un autre mys-

tère est joué à Vienne dans le cimetière de l'abbaye Saint-Pierre. Il arrive (comme à Bourges en 1536) qu'on utilise un ancien amphithéâtre romain. L'installation dans un lieu clos semble avoir été justifiée par la date de la fête d'un saint (célébrée par le mystère qu'on représente) coïncidant avec une époque de l'année qui ne permettait pas un jeu de plein air.

Il y a eu parfois aussi des représentations mobiles, formant une sorte de procession ou de cortège allant d'un lieu à l'autre. Le moyen âge a eu son char de Thespis ; il en a même employé plusieurs à la fois, formant des décors successifs et en marche, comme on voit aujourd'hui encore à Paris, le jour de la mi-carême. Ainsi, pour le *Mystère du Juif* qui, après avoir reçu l'hostie en gage, la profane, il y avait un premier char où on voyait le juif garrotté ; sur un second char, à la suite, étaient les juges, la femme et les enfants du prisonnier. C'est surtout en Angleterre que ce système de parades (*pageants*) a été employé. Les chars s'arrêtaient, l'un après l'autre, à des endroits fixés d'avance (carrefours, maison d'un magistrat ou d'un personnage important). En Flandre, ces scènes populaires, simplement mimées peut-être, se sont appelées *wagenspiel* (jeux sur les chars).

Malgré l'impossibilité de tout ramener à l'unité, prenons le cas le plus fréquent, celui où le théâtre est fixé sur la place publique.

Les charpentiers dressent d'abord les « échafauds » ou « establies », de façon à avoir, sur des piliers, une plate-forme qui s'appelle le champ, la terre, le parc, le parquet, le *deambulatory* en Angleterre, c'est-à-dire la scène. Ses dimensions sont très variables, comme dans tous les théâtres de circonstance : la longueur est, une fois, de 19 m. 49 sur 4 m. 86 de large ; une autre fois, de 60 mètres et même de 100. Comment sont compris les décors sur la scène ? Pour la représentation de ces drames énormes où l'action se passait dans des lieux très nombreux et assez distants l'un de l'autre, il y a eu trois systèmes également naïfs : la convention préalablement indiquée dans un prologue, où on avertissait le spectateur qu'il devait considérer telle partie de la scène comme étant tel palais ou telle ville ; l'écriteau — si fréquent au temps de Shakespeare — où les choses étaient remplacées par leur nom ; enfin la juxtaposition *simultanée* de tous les décors, plus ou moins exacts ou enfantins, qui étaient nécessaires à l'action. On en a un exemple très connu dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale (français, 12536) qui donne l'image du théâtre où fut jouée la Passion (Valenciennes, 1547) et dont une reproduction en relief est au musée de l'Opéra. On y voit à la fois le paradis, Nazareth, le Temple, Jérusalem, un palais, la mer (représentée par un petit bassin), et, à l'autre extrémité, l'enfer. Chaque partie de ce décor multiple s'appelle une *mansion*. Lorsque le xvii^e siècle posera « l'unité de lieu » comme une des règles essentielles de l'art dramatique, il ne fera que réagir contre les habitudes du moyen âge et de la première moitié du xvi^e siècle ; habitudes contraires à la vraisemblance et possibles seulement dans un âge où la foi était plus forte que les exigences du sens critique.

Il est intéressant de voir comment on a représenté le paradis. Voici ce que dit, au milieu du xv^e siècle, l'auteur anonyme d'une Résurrection : « Icelui paradis doit être fait de papier, au dedans duquel doit avoir branches d'arbres les uns fleuris, les autres chargés de fruitz de plusieurs espèces comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches de may et des rosiers dont les roses et les fleurs doivent excéder la hauteur

des carneaux (créneaux) et doivent estre de frais coupez et mis en vaisseaux plains d'eau pour les tenir plus freschement (1). » Le manuscrit ajoute encore qu'il faut mettre des « prunes, poires allemandes, oranges, grenades, romarins, marjolaines », et ne pas oublier la « fontaine qui se déversera en quatre ruisseaux ». Quant à l'Enfer, il est figuré à droite de la scène par la gueule énorme et mobile d'un monstre, d'où sortent les diables et qui se referme sur les damnés.

Sur une scène où le paradis et l'enfer sont les deux choses principales, il y a nécessairement des machines, un certain art de réaliser, pour le spectateur, le merveilleux. On en jugera par ce témoignage d'un historien de Valenciennes au xvii^e siècle (2) :

« Aux festes de la Pentecoste de l'an 1547, les principaux bourgeois de la ville représentèrent sur le théâtre en la maison du duc d'Arschot, la vie, mort et passion de Nostre Seigneur en vingt-cinq journées, en chacune desquelles on vit paraître des choses estranges et pleines d'admiration. Les secrets du Paradis et de l'Enfer estoient tout à fait prodigieux, et capables d'estre pris par la populace pour enchantemens. Car l'on voyait la Vérité, les Anges et divers personnages descendre de bien haut, tantost visiblement, autrefois comme invisibles, puis paroistre tout à coup ; de l'Enfer, Lucifer s'élevoit sans qu'on vît comment, porté sur un dragon. La verge de Moyse, de sèche et stérile, jettoit à coup des fleurs et des fruictz ; les âmes de Hérodes et de Judas estoient emportées en l'air par les Diables ; les Diables chassés des corps, les hydropiques et autres malades guéris, le tout d'une façon admirable. Ici Jésus Christ estoit élevé du diable qui rampait le long d'une muraille de quarante pieds de haut ; là, il se rendoit ailleurs, il se transfiguroit sur la montagne de Thabor. On y vit l'eau changée en vin, si mystérieusement qu'on ne le pouvait croire ; et plus de cent personnes voulurent gouter de ce vin ; les cinq pains et les deux poissons y furent semblablement multipliés et distribués à plus de mille personnes ; nonobstant quoi il y en eut plus de douze corbeilles de reste. Le figuier maudit par Nostre-Seigneur parut séché et les feuilles flétries en un instant. L'éclipse, le tremblement de terre, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de Nostre-Sauveur furent représentés avec de nouveaux miracles. »

On a des « feintes » pour représenter tout ce qui est matériel de féerie ; des appareils (habituellement des contrepoids) qui servent à enlever certains personnages dans les airs, jusqu'à une hauteur de 40 pieds ; des fils pour faire descendre le pigeon en fer-blanc qui vient se poser sur la tête de Jésus pendant son baptême dans le Jourdain ; des toiles peintes pour figurer les nuages. On fait des orages ; on imite les langues de feu qui viennent se poser sur la tête d'un saint. On produit des effets de lumière à l'aide de flambeaux apparaissant et disparaissant soudain derrière des toiles et restant invisibles au spectateur. Du côté de l'Enfer, on n'a pas de mal à imiter, quand il le faut, la foudre et la tempête, ou à faire un vacarme terrible. On a des trappes, comme le prouve ce texte du mystère de la Résurrection (3) : « Après la dite résurrection faite, s'en doivent les

(1) Texte cité par Gustave Cohen (*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, trad. fr., p. 91).

(2) Cité par Cohen, *ibid.*, p. 142.

(3) Cohen, *ibid.*, p. 162.

dictes troys âmes aler par soubz terre... Et Jésus vestu de blanc, accompagné de troys anges, Michel, Raphaël et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessous terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys, couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en apperçoive. »

Je ne m'arrêterai pas plus longtemps à ces analyses. Il est temps de décrire l'aspect général d'une représentation et de dire quelle place y occupait la musique.

Jules COMBARIEU.

Le chant et les méthodes

(Fin) (1).

Il est entendu que le mécanisme vocal se produit d'ensemble, mais qu'il doit être modifié suivant les individualités.

Les tenues de son demandent une inspiration suffisante et une expiration prolongée. (Il est facile de régler la respiration, de la mesurer, au moyen d'instruments spéciaux.) Ce rythme respiratoire s'applique au chant, et à la parole, dans un degré moins accusé. En un mot, il faut rester maître de la respiration, et diriger l'expiration de façon à ne pas chanter sous une poussée trop forte d'air comprimé, ce qui peut nuire à l'intonation.

Les sons liés donnent lieu à un écoulement non interrompu de l'air ; et les sons brisés à une secousse aérienne et glottique.

Pour *monter* la gamme, il suffit de contracter régulièrement, et de plus en plus, les cordes vocales, tout en surveillant les mouvements expiratoires, que le heurt de la hauteur nouvelle peut faire dévier et soustraire à la volonté, volonté qui retient et dirige les muscles expiratoires au moyen de leurs antagonistes. Pour descendre la gamme, il y a détente régulière des contractions glottiques.

Il faut en quelque sorte éprouver cette détente et veiller à ce que l'air n'en profite pas pour se précipiter à travers les lèvres vocales moins tendues.

Enfin, pour les notes disjointes, il faut *prévoir* soit la contraction, soit le relâchement qu'elles entraînent par l'ascension ou la descente ; les attaquer juste, sans coups de glotte trop accusés, et sans traînée de voix. La meilleure gymnastique vocale consiste à étudier le *trille* sur tous les degrés de la gamme ; on acquiert ainsi l'agilité et la sûreté dans les notes disjointes. Les notes élevées nécessitent plus de souffle que les notes basses. Elles annoncent une surexcitation plus grande, un mouvement musculaire plus accusé ; elles entraînent l'ascension du larynx en totalité et se produisent plus facilement en timbre clair.

L'émission dépend donc : d'une part, du souffle ; de l'autre, des contractions glottiques ; et enfin de la pureté et de la situation des résonances. Je crois avoir établi que la *pondération* entre la pression aérienne et les tensions glottiques pouvait s'obtenir par la volonté agissant sur les muscles antagonistes des expirateurs, et par l'appropriation des mouvements glottiques à la note et à sa durée (ce qui s'obtient par l'habitude). La glotte a encore des secrets ; mais d'une

(1). Voir la *Revue* du 5 novembre 1907 et du 15 février 1908, conclusion.

façon générale, ses contractions dominant le tableau, et les positions d'ensemble du larynx, sans avoir l'importance de générateur du son, influent sur les résonances. Nous savons encore que la contraction des muscles pharyngiens, la direction du souffle, son écoulement en avant ou en arrière de la luette, a un très grand effet sur ces mêmes résonances. Il faut donc chercher dans la structure du larynx, dans son mécanisme la raison unique de tous les phénomènes du chant.

Il faut tenter de fixer les modes nouveaux que détermine dans ce mécanisme la différence des sensations des sentiments. Ici, l'intervention des médecins est nécessaire ; nous apprendrons d'eux à connaître les changements respiratoires et circulatoires qu'entraînent la maladie ou la passion. Nous viserons plus directement alors les changements de timbre, de hauteur de voix, d'intensité, correspondant à ces variations.

Ces faits, opposés au calme vocal qu'entraînent les sentiments simples ou nuls, deviendront le critérium de l'expression à employer, à condition que les sujets en expérience soient assez nombreux pour établir une moyenne, et assez sincères pour être pris sur le fait ; l'état *somnambulique* pourrait rendre de grands services pour fixer la mesure du souffle, déterminer la contraction vocale dans le son paisible, et voir immédiatement les différences de souffle, de hauteur de voix, d'intensité de timbre, dans le son passionnel.

Nous remarquons dès à présent que dans le *plaisir vrai ou imaginaire*, l'excitation nerveuse entraîne un souffle assez puissant, une forte tension glottique de la couleur dans le timbre, couleur qui répond à l'échauffement des résonateurs. Les sons se produisent plutôt *coulés*, par conséquent sous l'influence d'un souffle régulier.

Dans le *calme* : circulation, respiration large et lente ; par conséquent, tension vocale modérée, et comme conséquence : sons moyens, intensité moyenne, timbre peu coloré.

Douleur : ressemble à l'effort, à la lutte ; tendance à immobiliser la cage thoracique et à tenir le diaphragme bas ; respiration interrompue, forte ; glotte très fermée ; sons rauques par suite du tremblement qui accompagne l'effort.

Dans l'*amour* : mélange d'admiration et de plaisir ; analogie avec le plaisir déjà décrit, mais suspension du souffle et interruption de la coulée aérienne par suite de l'admiration qui est une sorte d'étonnement suspendant sa respiration. Cet essai d'adaptation émotionnelle à nos mouvements mécaniques, suffit à ouvrir une route inexplorée qui n'en reste pas moins réelle, puisque nous éprouvons tous les effets que je viens de décrire, sans penser à les faire dériver, comme il convient, les uns des autres.

Quand nous formons un chanteur, nous n'avons pas seulement pour but de former une machine parfaite, mais encore d'adapter cette machine à la gamme des émotions ; le but de la voix, ce merveilleux instrument, n'est pas de vibrer à faux ou sans but, mais d'aller éveiller les vies environnantes ; d'aller cueillir la fleur du sentiment à l'aide de la sensation ; de faire surgir les bons instincts par un *appel* énergique ; d'éteindre, d'endormir les pires, par des sons monotones, par des timbres sombres, des mouvements lents ; de provoquer, par la hauteur des sons, leur intensité, leur timbre éclatant, les *enthousiasmes* juvéniles ; de provoquer par leur vigueur, leur ampleur, leur tenue, les colères généreuses, sœurs des décisions viriles. Nous voulons encore, à l'aide de la voix,

calmer les malades auxquels elle peut apporter la sérénité morale.... En un mot, la voix est éducatrice par excellence, quand elle a commencé par être soumise à un entraînement physique et expressif. De même que l'appareil de M. Dussaud réveille l'*ouïe*, la *sensation* musico-vocale, plus que toute autre, a le pouvoir de réveiller tel ou tel sentiment. Notre ensemble de molécules impressionnables, suivant le point où les atteint le son, ordonne aux jambes de danser ou aux yeux de pleurer. Il est curieux qu'un moyen d'éducation aussi puissant soit relégué au second plan. Quelle belle étude à faire que celle de l'instrumentation au point de vue spécial de son effet sur l'organisme humain ! Nous y verrions que rien n'égale le cor anglais, ou la flûte, ou le hautbois, pour peindre les passions tendres et douces, et nous remarquons en même temps que ces instruments sont frères de la *voix humaine*, mais ne l'égalent jamais. C'est à cet instrument merveilleux qu'est réservé le pouvoir d'inspirer l'amour et ses nobles entraînements : la pitié, la fraternité, qui n'est qu'une sympathie intelligente, un attrait nécessaire.

La connaissance du phrasé musical, et par conséquent de l'harmonie élémentaire, a une grande importance pour le chanteur, car elle doit régler la respiration de façon que les membres des phrases ne se confondent pas. La cadence finale, la demi-cadence, les silences, rendent la respiration nécessaire. En règle générale, les membres ou les dessins de phrase ne sont pas toujours coupés par cette même respiration.

Nous avons remarqué que toute gamme montante occasionne une dépense de force graduellement plus grande, et que le contraire se produit dans la gamme descendante. Le chanteur doit aussi *étaler* par un temps d'arrêt toute note étrangère à l'accord et au mode, parce que cette note constitue un *fait nouveau*. Je n'ai pas besoin de dire que nous déconseillons la fioriture, qui altère le plus souvent le caractère général d'une œuvre. Est-il nécessaire de dire aux jeunes chanteurs d'interrompre leurs études au moment de la mue ? L'organe est alors dans un état de gonflement et de surexcitation qui nécessite le repos. Ce temps de repos peut être très utilement employé à corriger les défauts de prononciation qui chez un chanteur sont beaucoup plus remarqués que chez un diseur, puisqu'il tient généralement le son plus longtemps.

Pour finir, quelques observations.

Nous devons signaler ce fait : un souffle *insuffisant* ne nourrit pas la voix qui s'éteint ; une mauvaise *circulation*, qu'elle soit naturelle ou causée par la maladie ou la passion, la rend irrégulière ; le manque de précision dans les mouvements glottiques peut la rendre criarde ou la contrarier ; le manque de *direction* du souffle peut entraîner le timbre nasal ou guttural. La position trop *basse* du larynx entraîne le timbre sombré trop haut des résonances de tête.

L'effort trop répété, le coup de glotte, la rendront chevrotante.

Les ouvertures de bouche, loin d'être uniformes, doivent varier avec les voyelles et varier aussi avec l'individualité. L'ouverture de bouche ne doit jamais être exagérée, pour éviter le *rétrécissement* de l'arrière-bouche.

L'agilité gagne à être étudiée *piano* ; le chant dramatique répond à des respirations pleines, des tenues de voix très grandes, et en général des tensions vocales assez faibles.

Examinons à quelles manifestations expressives correspondent les principaux termes employés en musique. L'*allegro* indique une accélération du mouvement

qui nécessite des changements glottiques fréquents, et qui annonce de l'excitation corporelle. Cette excitation répond souvent à la joie, au désir, à la fièvre, sentiments employés plus souvent dans l'opéra comique ou bouffe que dans l'opéra.

L'*andante* indique le ralentissement du mouvement, respiration plus lente, mouvements glottiques moins fréquents. Il dénote le calme organique, et se rencontre plus fréquemment dans le drame lyrique que dans l'opéra comique. Il suppose la pratique des tenues de voix, des sons filés, des traits larges, conduits par une respiration pleine et bien dirigée. L'*andante* peut se donner en douceur ; mais il nécessite en général plus de force que l'*allegro* ; il est mieux timbré, puisque la note dure plus longtemps, et devient par cela même plus musical.

L'*agitato* désigne un mouvement varié inégal ; il s'applique aux passions extrêmes et contraires. Il suppose tous les mouvements corporels se succédant, par conséquent une possession parfaite des respirations prises à différents degrés, interrompues, continues ; la direction du souffle doit agir soit de façon à rendre le son guttural, soit de façon à le rendre pur ; d'où mouvements très étudiés du voile du palais. Mouvements glottiques très variés : le son pouvant se produire haut, bas, fort ou doux, ou tremblé ou interrompu.

L'*agitato* accompagne le délire des sens, la folie, la colère furieuse, etc.

Il faut remarquer quelles hauteurs de voix, quels timbres, quelles intensités, quels mouvements correspondent aux différentes passions. Les exemples seront pris chez les grands maîtres, Mozart surtout, qui unit la simplicité à la largeur d'expression.

L'*accento* se marque en force par l'énergie du souffle et souvent par un léger coup de glotte ; il s'applique à un seul son ou à l'ensemble du trait. Quand il souligne des paroles, il se rend par la force articulaire.

Legando exprime que plusieurs sons doivent être rendus d'un seul mouvement glottique pendant qu'ils sont nourris par le souffle. Les passions douces et amoureuses s'expriment bien par le *legando*.

Fuoco donne lieu à un souffle fort, un mouvement de gosier marqué, un timbre brillant, un rythme animé. Les passions généreuses, enthousiastes, la force de la jeunesse, sont rendues par le *fuoco*.

Dolore ou *littuosamente*, tristesse, s'exprime par la lenteur du mouvement, les intervalles mineurs, le timbre sombré ; convient à l'expression du chagrin, de l'ennui, du découragement, et même du désespoir, à condition d'y entremêler aux notes monocordes des notes plus hautes ; respiration soutenue, mouvements laryngiens peu fréquents, timbre sombré.

Pour conclure, l'art vocal, quant au mécanisme, consiste dans la juste proportion à établir entre la force expiratoire et les contractions vocales.

LENOËL-ZÉVORT.

Lettres inédites de Choron (suite).

AU MÊME.

Toulouse, 4 juillet 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

Aux sept individus possédant la voix de haute-contre, déjà bons musiciens et plus ou moins au courant du répertoire, capables par conséquent d'être employés tout de suite, que j'ai signalés dans mon précédent rapport, il faut joindre encore les suivants :

Le sieur N..., haute-contre à la cathédrale d'Arras ; bonne voix, bon musicien, vingt ans environ, désire venir à Paris ; sa laideur m'a seule empêché de l'amener. M. Hecquet, maître de musique de la cathédrale, peut donner son nom et tous les renseignements nécessaires.

Le même M. Hecquet indiquera deux frères vivant maintenant à Saint-Omer et précédemment hautes-contre ou hautes-tailles à la même cathédrale.

Enfin le jeune homme qui doit sortir de la maîtrise de Paris le 8 septembre prochain possède une jolie haute-contre et est bon musicien.

Voilà donc en tout dix à douze sujets parmi lesquels on peut choisir pour remplir dès à présent les cadres délabrés de l'Académie. J'ose espérer que V. E. appréciera les sentiments qui me portent à lui transmettre ces renseignements au préjudice probable de mes intérêts immédiats.

J'ai en effet découvert à Montpellier quelques jeunes gens chantant la haute-contre, mais la plupart employaient le fausset. Deux seulement m'ont offert des voix franches : l'un, nommé Latapie, clerc d'avoué, s'est excusé sur l'incompatibilité de son état et des fonctions de chanteur à l'Opéra ; l'autre, nommé Boucher, ouvrier et colporteur de parapluies, chez son père, ne peut quitter en ce moment ; mais il viendra à Paris pour son commerce au mois de septembre prochain ; il me fait espérer d'être libre à cette époque.

Sous d'autres rapports, j'ai eu connaissance à Montpellier de deux sujets qui ne me paraissent pas à dédaigner. Un jeune homme nommé Forge, bonne basse-taille, déjà musicien, sujet intelligent et studieux ; un autre de dix-huit ans nommé Potet, assez bon concordant, quoiqu'un peu voilé dans le haut, très joli physique propre aux Colins et aux jeunes princes ; le sieur Carbonnier doit se charger de vous les présenter.

J'ai quitté Montpellier le mardi 29 à 10 heures du soir, après huit jours de résidence en cette ville. Cette longue station a été occasionnée par une nouvelle indisposition qui m'a obligé à prendre l'émétique et qui depuis mon départ de Paris m'avait fait perdre tant en cette ville qu'à Marseille une huitaine de jours. Le lendemain, en passant à Béziers et à Pézenas, j'ai employé le temps du stationnement de la diligence pour faire des recherches : elles m'ont à peu près convaincu que ces deux villes n'offraient point de ressources disponibles. J'ai été plus heureux à Narbonne, où j'ai fait un séjour de quatre heures environ. M. Pesche, professeur de musique, directeur de celle des Pénitents de cette ville, m'a appris qu'il y avait plusieurs bonnes hautes-contre, notamment deux frères jumeaux, nommés Bézière, âgés de 20 ans, et d'un physique agréable, ayant de très belles voix, et qui seraient disposés à suivre la carrière musicale. Ils sont mariés tous deux et l'un d'eux a un enfant : cela ne ferait pas en cas

d'urgence un obstacle invincible. J'ai cherché à les voir ; je n'ai pu les rencontrer. Pressé de partir par la diligence, j'ai laissé des instructions à M. Pesche, qui m'a fait espérer de faire encore d'autres découvertes et qui me fera part du tout.

J'ai traversé Carcassonne la nuit avec le regret de n'y pouvoir prendre aucun renseignement ; mais comme cette ville est peu éloignée de Toulouse où je me rendais en toute hâte, je me suis réservé d'y revenir si cette dernière ville ne me procurait pas tous les avantages que j'espérais y rencontrer, et que l'on ne cessait de m'annoncer depuis mon départ de Paris.

Tout me fait espérer que je ne serai point trompé dans mon attente. Arrivé à Toulouse, jeudi 1^{er} juillet, au soir, je me suis mis aussitôt à la recherche de mes correspondants. Je n'ai commencé à les rejoindre que dans la soirée du lendemain. J'ai infiniment à me louer de leurs bonnes dispositions. Si je les en crois, la ville renferme à elle seule assez de belles voix en tout genre pour remonter de la tête aux pieds les chœurs de l'Académie royale de musique. Ce qui confirme cette assertion, c'est l'état des chœurs du théâtre de la ville : uniquement formés d'ouvriers de toute sorte, ces chœurs sont les meilleurs que j'aie entendus depuis mon départ. Ils ont une justesse, un ensemble et une précision étonnants. Ils se prétendent supérieurs à ceux de l'Opéra. Je ne déciderai point la question, mais je puis déclarer que j'en suis très satisfait et qu'il serait en effet à désirer que ceux de l'Opéra eussent toujours autant d'ensemble et de fermeté.

On s'occupe en ce moment à me fournir des listes de sujets propres à remplir mes vues. Je vais suivre cette opération avec soin et j'aurai l'honneur de vous en faire connaître incessamment les résultats.

J'ai l'honneur, etc.

AU MÊME.

Toulouse, le 24 juillet 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

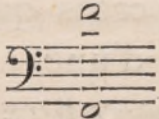
Dans mon dernier rapport, j'ai eu l'honneur de vous informer de mon arrivée dans la ville de Toulouse et des motifs que j'avais d'y espérer de grands succès. J'ai l'honneur de vous informer aujourd'hui que ces espérances sont totalement remplies et que je suis au moment d'avoir terminé mes opérations de la manière la plus heureuse qu'il soit possible de désirer.

Si, à l'époque où j'ai commencé mes recherches, j'avais eu les renseignements que j'ai aujourd'hui, je me serais épargné la peine que j'ai prise de parcourir la plus grande partie du royaume. Je serais venu directement en ce pays et quelques semaines auraient suffi pour obtenir un succès complet. La ville de Toulouse suffirait à elle seule pour peupler un nombreux conservatoire : ou plutôt c'est un eespèce de conservatoire ; car pourrait-on qualifier autrement une ville où l'on trouve un nombre infini de belles voix en tout genre, jointes à une excellente organisation et à un goût dominant pour la musique, une ville où les plus beaux morceaux de nos opéras sont populaires, où le chant d'*Œdipe*, de la *Vestale*, les chœurs de la *Caverne*, s'exécutent le soir dans les rues par des réunions de vingt-cinq ou trente chanteurs, gens de métier, dépourvus la plupart de toute connaissance de musique, et cela avec une précision, un ensemble et un goût capables de faire honte aux chœurs et aux artistes de nos premiers théâtres ? Ce n'est cependant pas que toutes les voix soient également belles, ni toutes les

organisations également heureuses ; mais un entraînement général, l'habitude de chanter ensemble, des localités favorables, produisent ces intéressants résultats. Les recherches détaillées où je suis entré m'ont fait découvrir les principaux sujets qui prennent part à ces réunions et, sans parler de ceux qui par leur position, leur âge ou quelque autre circonstance particulière ne sont point dans le cas d'accepter les propositions que l'on aurait à leur faire, je vais transmettre succinctement à Votre Excellence des renseignements sur ceux à qui elles pourraient convenir.

I^o Basses-tailles, savoir :

1. Bach, 19 ans, 5 pieds au plus, commis chez son père, marchand papetier, rue Saint-Romme, n^o 59. Basse-taille de la plus grande beauté, deux octaves pleines

d'étendue  voix riche, égale, harmonieuse, excellente organisation,

commençant la musique, a le plus grand désir de suivre la carrière musicale ; mais comme il est fils unique, son père le retient jusqu'à ce jour.

2. Vidal, 36 ans, 5 pieds 2 pouces, passablement musicien, très belle voix, chantant assez bien : formerait un très bon coryphée, peut-être même un double. Commis marchand, place du Capitole, n^o 21.

3. Darboussette, 19 ans, 5 pieds 3 pouces, ouvrier rue des Couteliers, n^o 28, bonne organisation.

4. Rousseau, 18 ans, 5 pieds 4 pouces, basse-taille très étendue et de bonne qualité ; quelques vices d'organisation compensés par une grande ardeur ; étudiant, rue des Couteliers, n^o 56.

5. Cassille, 18 ans, 5 pieds 5 pouces, rue des Balances, n^o 41. Basse-taille très forte.

II^o Tailles et ténors :

6. Grillon, 25 ans, 5 pieds 1 pouce, coiffeur, rue des Tourneurs, n^o 39, charmant ténor, bonne organisation musicale.

7. Blanc, Léopold, 22 ans, 5 pieds 4 pouces, ordonnance à la préfecture, bon ténor, bonne organisation.

8. Vinsa, 21 ans, 5 pieds 7 pouces, rue du Rempart, n^o 10, excellente taille, un peu musicien.

III^o Hautes-contre ; huit, savoir :

9. Le Comte, Joseph, 25 ans, 5 pieds 3 pouces, maçon, rue des Trois-Canelles, n^o 12, faubourg Saint-Cyprien. Haute-contre d'une étendue et d'une vigueur extraordinaires ; organisation très bonne ; hardiesse et assurance imperturbables ; sujet précieux.

10. Martin, 20 ans, 5 pieds 4 pouces, boulanger, rue Saint-Charles, n^o 2 ; bonne haute-contre, montant facilement à l'*ut*, joli timbre, bien organisé.

11. Laporte, 17 ans, 5 pieds 2 pouces, chez son père, choriste au théâtre, île Tournisse, n^o 1, jolie haute-contre ; paraît bien organisé.

12. Bieu, 22 ans, 5 pieds 4 pouces, présentement à Paris, au 3^e régiment de la garde royale.

13. Delclaux, 25 ans, 5 pieds 1 pouce, bonne haute-contre, quoiqu'un peu maigre sur le haut, sait le plain-chant. Fils d'un chantre de la cathédrale, à Tournisse, n^o 52.

14. Raynal, 18 ans, ouvrier en bateaux sur le canal, jolie voix ; très timide.

15. Dutour, 24 ans, 5 pieds 2 pouces, rue du Change, n° ... Voix étendue, mais nasillarde et de peu de qualité.

16. Dufau, Fr., 18 ans, 5 pieds 2 pouces, île Tournisse, n° 52, superbe voix de haute-contre ; organisation passable.

Comme il ne s'agit ici que de hautes-contre, voici en peu de mots les observations que j'ai à faire sur cette nomenclature. Les meilleurs sujets sont Le Comte, Martin, Laporte, Desclaux et Dufau. Martin et Desclaux sont engagés, ils seraient déjà partis sans une indisposition du premier qui a une foulure au pied ; ils partiront néanmoins du lundi prochain 26 en 8, au plus tard. Le Comte est un pauvre maçon marié, ayant un enfant : il demande l'habillement et un secours de 20 francs par mois pour sa jeunesse et son enfant jusqu'au moment où il pourra gagner des appointements. Je crois qu'il pourra promptement rendre service, car il est très intelligent et, d'une autre part, sa voix est d'une énergie capable de couvrir toutes les hautes-contre actuelles de l'Opéra. Laporte est retenu par ses parents qui veulent ne le laisser venir que l'année prochaine ; j'arrangerai cette affaire à mon retour à Toulouse, si la tournée que je vais faire vers le Sud-Ouest ne me fait pas découvrir de nouvelles ressources. A l'égard de Dufau, j'ai besoin de l'entendre encore ; comme il ne sait rien du tout, pas même la gamme, il n'a pu prendre l'intonation du *si* et de l'*ut* d'en haut ; mais la facilité avec laquelle il monte jusque-là ne me laisse point de doute : il étudie en ce moment ; je l'entendrai à mon retour et je pense que je pourrai l'amener avec moi.

Les demandes des Le Comte portent sur des points qui excèdent mes pouvoirs ; je vous prie de vouloir bien me donner une autorisation spéciale à cet effet.

Je suis décidé à ne point quitter ce pays que tous les sujets que j'aurai engagés ne soient partis devant moi, car s'ils venaient à se rétracter, il faudrait revenir ici, ce qui occasionnerait une grande perte de temps et d'argent. C'est là le motif qui m'a décidé à faire en dernier lieu une tournée par Montauban, Villefranche, Rodez, Albi et Castres : tournée dans laquelle j'ai découvert à Villefranche une haute-contre jolie, mais qu'il serait difficile de déplacer. J'ai reçu à Albi des renseignements sur une jeune haute-contre qui est présentement à Saumur.

Je partirai après-demain pour Agen par la rivière ; de là j'irai à Bordeaux, puis à Bayonne, Pau, Tarbes, Auch ; je reviendrai par Toulouse. Je prendrai sur tous ces pays des renseignements utiles ; je ferai marcher devant moi les sujets que j'engagerai ; de Toulouse je reviendrai à Paris par Limoges, Angoulême, la Rochelle, Nantes, etc., où j'espère faire de nouvelles découvertes.

Ma dépense est très modérée ; elle s'élève à peine, tout compris, à 100 francs par semaine. Les fonds qui me restent sont suffisants pour achever ma mission. A mon retour à Paris, si j'ai besoin d'un supplément, ce ne pourra être que fort peu de chose, et il dépendra entièrement de votre bienveillance.

J'ai l'honneur, etc.

AU MÊME.

Toulouse, le 18 août 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

Lundi dernier, sont partis pour Paris, où ils doivent arriver dimanche prochain 22 courant, les sieurs Arboussette, Barbot, Comte et Gaillard : le premier, basse-taille, le second ténor, les deux autres hautes-contre. Lundi prochain,

je ferai partir une autre compagnie dans laquelle sera Comte, frère aîné du précédent, et deux ou trois autres hautes-contre ; je partirai avec eux ou immédiatement après.

Toutes ces hautes-contre sont de bonne qualité, tant pour l'étendue que pour la justesse de la voix et la bonne organisation ; mais les deux frères Comte se distinguent d'une manière toute particulière. Ils n'ont pas besoin de se mettre ensemble pour dominer sur la totalité des chœurs de l'Académie. Ils ne savent ni lire ni écrire, et pas un mot de musique ; mais ils ont tant d'intelligence et de hardiesse qu'ils peuvent apprendre sur-le-champ tout ce qu'on voudra leur enseigner et l'exécuter avec les autres pour peu qu'ils soient guidés. Ils pourront donc rendre service tout de suite, et l'on peut dès à présent compter sur eux pour tous les besoins.

J'en dis autant du reste de l'Ecole. J'ai appris que V. E. avait autorisé l'envoi des chœurs ou parties de chœurs d'*Olympie* à l'établissement : il n'y a aucun doute que tout le monde sera prêt, grands comme petits ; et si V. E. veut ordonner l'envoi des rôles, je lui ferai entendre l'opéra entier sous six semaines. V. E. peut se rappeler que le premier acte d'*Orphée* a été appris en dix ou douze jours, sans déranger les travaux ordinaires de la maison, et que les élèves étaient alors fort neufs.

J'ai été obligé, pour décider le départ des élèves que je prends dans ce pays-ci, de faire quelques sacrifices. Ils ont tous demandé l'habillement, se fondant sur ce que leurs familles n'avaient pas le moyen et ne pouvaient pas les entretenir à de si grandes distances. En outre, j'ai promis à chacun des deux frères Comte 25 francs par mois pour leur femme et leur enfant tant qu'ils seront à l'Ecole : c'est s'engager à peu de chose, car je ne crois pas qu'ils y restent longtemps. Quant au genre de l'habillement, les jeunes gens ne sont pas exigeants : ils se contenteront d'être traités sur le pied militaire. D'ailleurs je n'en aurais pas eu un seul si je n'eusse cédé sur ce point.

En résumé, vous voyez que j'ai complètement réussi dans la mission que vous m'avez fait l'honneur de me confier. A la vérité, il en aura coûté un peu plus de temps et d'argent qu'on ne l'avait pensé d'abord ; mais il faut observer que l'objet de la mission s'est lui-même étendu ; qu'il ne s'est point borné à chercher quelques élèves pour l'Ecole, mais qu'il a été question aussi de trouver, s'il était possible, quelques sujets tout formés propres à entrer de suite dans les chœurs de l'Opéra, ce à quoi nous avons réussi, puisque j'en ai découvert une douzaine dont je vous ai envoyé la liste et que vous pouvez appeler quand bon vous semblera. En second lieu, l'on est parvenu à connaître les ressources pour l'avenir et à établir des moyens pour les avoir à sa disposition. Enfin il faut remarquer que le supplément de fonds que j'ai demandé n'est pas seulement pour frais de tournée, mais comme secours pour les loyers que j'avais arrêtés en conséquence des premières conventions et pour divers objets dont je rendrai compte incessamment.

Aussitôt après ce départ des derniers élèves, je partirai pour Paris, où je serai rendu dimanche 29 courant au plus tard.

J'ai l'honneur, etc.

CHORON.

Exécutions récentes.

A. BRUKNER. — COMPOSITEURS DIVERS. — Le *Tonkünstler-orchester* vient de donner à Paris quelques séances. Une réclame assez habile lui avait préparé les voies ; le succès fut modéré. Il est entendu que le chef de la Société, M. Lassale, est d'origine française, et qu'à ce titre il a toute notre sympathie ; mais il serait islandais ou australien que nous lui adresserions des éloges enthousiastes s'il les méritait. Malheureusement, nous ne pouvons aller jusque-là, sans avoir d'ailleurs de reproches graves à formuler. Cet orchestre est fort honorable ; c'est net, bien discipliné, à l'allemande ; mais franchement, je ne vois pas la nécessité de tenter l'aventure et les risques d'un grand voyage pour nous apporter en grande pompe ce produit métissé d'outre-Rhin. Le programme offrait quelques pièces peu familières aux oreilles parisiennes. Cependant, pour cela aussi, je suis resté assez tiède.

Anton Bruckner, dont j'ai entendu patiemment la IV^e symphonie, est fort estimé en Autriche (où il est né, en 1824), mais ses œuvres sont un médiocre article d'exportation. Estimable ? certes, il l'est entre tous ; le seul fait d'avoir composé neuf symphonies (la 1^{re} est de 1868, la dernière est de 1903) indique un esprit élevé. Malheureusement ce chiffre neuf, et le genre lui-même, imposent un souvenir écrasant. Il faut un courage extraordinaire ou une naïveté tout allemande pour affronter le rapprochement avec Beethoven. La symphonie de Bruckner, fort bien exécutée par le *Tonkünstler-orchester*, a toutes les qualités, sauf celle qu'on ne définit pas et qui est le signe des grands maîtres. C'est honnête, consciencieux, solide, parfaitement dépourvu de charme. Pas de flamme ! pas d'« ivresse » dionysiaque ou apollinienne ! Les manuscrits de Bruckner reflètent bien cet état d'esprit : écriture nette, mais un peu hésitante, appliquée, sans un trait de plume (note caudée ou *legato*) qui soit d'un seul jet : l'application toujours un peu tremblée de la main trahit l'absence de cette fièvre intérieure et de cette impatience de réaliser la pensée, sans lesquelles il n'y a pas de grande musique.

Comment nommer tous les grands virtuoses venus pour conquérir Paris ou pour faire une visite dans un royaume déjà conquis ? M. Kubelick nous gratifie de trois concerts ; c'est un admirable et merveilleux violoniste, jouant avec toutes les difficultés, et d'un goût parfait, — sauf quand il exécute les *Clochettes* de Paganini ; M. Busoni, M. Isidore de Lara, ont triomphé aux concerts Sechiari ; le nom de Paderewski est déjà en vedette sur les affiches ; et tout ce que la Russie compte d'artistes célèbres — à commencer par Felia Litvinne — va paraître demain au Châtelet.

LA CHANSON FRANÇAISE. — Au théâtre *Femina*, le 4 mai, très intéressante Conférence-Concert, par M. Lucien de Flagny, professeur supérieur à l'Académie de musique de Genève, et M^{lle} H.-M. Luquiens. Sujet : « La chanson française depuis le XII^e siècle ; chanson historique, satirique, politique, chanson d'amour. » Ces séances, où l'intérêt purement musical tente de s'appuyer sur un intérêt historique, sont inspirées d'un excellent principe ; mais les dessous d'érudition qui leur servent de support ne sont pas toujours bien établis. Beaucoup d'affirmations sont hasardées, superficielles, ou nettement inexactes. La soirée

donnée par M. Lucien de Flagny fut cependant agréable, et l'exécution de quelques-unes de ses œuvres n'a pas nui à l'impression de l'ensemble.

LE CŒUR DU MOULIN ; BAIGNEUSES AU SOLEIL, par M. DÉODAT DE SÉVERAC. — *Le Cœur du moulin*, pièce lyrique en deux actes, fait une partition qui, réduite au piano, a 200 pages. A plusieurs reprises, j'ai voulu la lire jusqu'au bout. Je n'ai pu aller que jusqu'à la page 38. Après chaque tentative, j'ai rejeté le volume avec impatience. Le livret, je ne le connais pas, et je n'y attache qu'une importance secondaire. La musique, pour commencer par elle, m'a paru illisible et dénuée, sinon de talent technique, au moins de tout ce que je considère comme musical. Tantôt je pense à des nègres qui joueraient à colin-maillard, la nuit, dans un tunnel ; tantôt il me semble que je marche sur des débris d'assiettes et de bouteilles. Que pensez-vous donc, dirais-je à l'auteur, de Bach, de Beethoven, de Bizet ? Si vous les connaissez et si vous les aimez, comment pouvez-vous écrire ces choses informes et innommables où ils auraient vu une mauvaise plaisanterie ? *Les Baigneuses au soleil*, pièce pour piano, ont un défaut de plus : une insupportable prétention. Chaque mesure a une glose, une indication de nuance ! Partout des minuties descriptives : d'idée heureuse, mélodique, rythmique ou harmonique, je n'en vois guère !

E. B.

NOTES SUR LA MUSIQUE A MUNICH. — On sait que Munich a produit un très grand nombre de musiciens célèbres. Peter Cornélius, l'auteur du *Barbier de Bagdad*, a été à Munich ; Alexandre Ritter est connu par ses opéras ; Richard Strauss est le fils d'un musicien de l'Opéra ; Max Schillings a étudié à l'Université, composé les opéras *Rugwilde* et *Moloch*, et a été une des célébrités musicales de Munich. Il a été nommé premier chef d'orchestre à l'Opéra de Stuttgart. Il y a Max Zenger, Karl von Perfall, Adolphe Sandberger, Louis Thuille, le compositeur de *Gugeline*, de *Lobetanz*, de *Theuerdank*. M. Félix von Weingartner est devenu directeur de l'Opéra de Vienne ; il a été le directeur de l'orchestre Kaim à Munich. Il y a Siegmund von Hausegger, et Lassalle qui vient d'être applaudi à Paris, Antoine Beer-Walbrunn, Félix von Rath, Ermanno Wolff-Ferrari et Félix Mottl, directeur général de l'Opéra.

Cet Opéra vient de représenter *Salomé* de Richard Strauss. Je suis très peu disposé à distribuer systématiquement des éloges, mais je suis tout simplement pris par la merveilleuse exécution de l'œuvre de Strauss à l'Opéra de Munich, qui avait représenté, quelques jours avant, le *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner, représentation assez défectueuse. Nous constatons que M. Feinhals, célèbre en Amérique et à Munich, est inférieur à Delmas. L'illustre chanteur a trop peu de nuances. Son jeu est monotone. Sa voix n'est pas aussi formidable qu'on a prétendu, et elle n'est pas magnifique. J'avais entendu M. Hermann Weil, le créateur attitré des opéras de M. Eugène d'Albert, le compositeur allemand (au nom français) le plus joué en Allemagne. M. Hermann Weil est un baryton tout à fait hors de pair ; sa voix profonde et ample est d'une pureté absolue, — absolue pour un chanteur allemand, — et toute la science de ce chanteur démontre bien l'étude approfondie du rôle, de tous les rôles. Il a chanté par exemple, cette semaine, le rôle d'Amfortas, du *Parsifal* de Richard Wagner, à côté de M. Erik Schmedes, de l'Opéra de Vienne ; son succès a été tel qu'il l'a

mérité. M. Hermann Weil est un Hollandais tout à fait unique et je ne puis m'enthousiasmer — ou pas encore — pour M. Feinhals, qui a chanté à Paris le rôle de Jochanaan pendant les représentations de *Salomé* au Châtelet. Ces représentations étaient, on se le rappelle, très belles ; mais celles de *Salomé* à l'Opéra de Munich sont autre chose. Le directeur de l'Opéra de Leipzig, le docteur Lœwenfeld, avait fait, pour le Châtelet, une excellente mise en scène et Richard Strauss a conduit les musiciens d'une façon très savante. Les représentations de *Salomé* à Munich n'ont pas de rivales. C'est le *nec plus ultra* de l'art. Je ne m'attendais pas à cela, d'autant plus que les représentations munichoises m'ont déçu quelquefois. Mais cette représentation et celle d'*Electra* du même Strauss sont dignes de tout éloge. On n'exagère pas en disant que *Salomé* est jouée à Munich de la façon la plus grandiose qui puisse être. On ne peut se l'imaginer. Et le grand nombre de Français qui ont assisté à cette représentation sont absolument épris de Munich, ce qui est beaucoup dire. Car Munich n'est pas Paris, et à côté de Paris, Munich, qui a près d'un million d'habitants, n'est qu'un petit village, plein de gens peu aimables et pris par le goût éternel du plaisir. L'étranger qui fréquentera Munich, cet été, à cause des représentations du Théâtre du Prince-Régent, où auront lieu les fêtes de Mozart et de Richard Wagner, ne devra pas manquer d'aller voir une représentation de *Salomé*. L'orchestre — 140 musiciens — fut dirigé par M. Cortolezis, un musicien célèbre et excessivement doué. M. Wirk a réglé la mise en scène. M. Wirk semble être un second Albert Carré. La salle Favart, que je fréquente depuis des années, m'avait habitué aux mises en scène les plus fortes et les plus merveilleuses. M. Albert Carré et M. André Antoine — je cite la *Tragédie royale*, *Jules César*, *Résurrection* — sont les maîtres de la mise en scène. Je n'avais pas entendu parler de M. Wirk, qui est assez connu à Munich. Les Munichois cherchent leur science à Paris à toute occasion. Paris est pour eux ce que l'Italie est pour les peintres. Et, en effet, MM. Albert Carré et André Antoine jouissent d'une renommée universelle. Ils sont les maîtres des metteurs en scène étrangers. Toute l'année il y a des artistes étrangers à Paris, pour étudier la science de ces deux artistes. Aussi parle-t-on, à l'étranger, de MM. Carré et Antoine autant qu'à Paris, où l'on s'habitue aux fastuosités de ces messieurs. M. Wirk est, sans doute, un émule de ces Parisiens. Et, jusqu'à nouvel avis, je prends M. Wirk pour leur émule le plus doué et le plus intelligent. M. le docteur Lœwenfeld a été certainement bien inspiré en montant, à Paris, *Salomé*, que les Parisiens n'ont entendu qu'en allemand. Et j'avais cru que le docteur Lœwenfeld, qui a, lui aussi, fait ses études à Paris, atteignait le plus haut point de la mise en scène. Non pas. M. Wirk, qui est inconnu à Paris, a cette belle science de MM. Albert Carré et André Antoine. J'espère que les Parisiens iront voir cette mise en scène en allant, cet été, à Bayreuth. Le *Vaisseau fantôme* m'a complètement satisfait ; seulement le troisième acte était digne d'un théâtre de forains et ce fut dommage après la belle mise en scène du premier. Je suis donc rassuré sur le sort de la mise en scène à Munich, après avoir vu *Salomé*. La *Revue* a parlé de cet opéra et je prierai le lecteur de relire ce qu'elle a dit de cet ouvrage. Je puis donc me borner à vous parler comme à des lecteurs au courant de la chose.

Le mouvement de la foule était bien réglé, comme a été réglé celui d'*Iphigénie en Aulide* par Gluck, joué salle Favart, ou celui du *Chemineau*. Il est vrai

qu'il n'y a pas de chœur dans *le Chemineau*, mais je parle du 1^{er} acte ; ou je pense aux mouvements réglés par M. Albert Carré dans *M^{me} Butterfly* et dans *la Vie de Bohème* et dans *Louise*. Ah ! j'ai retrouvé toute cette science chez M. Wirk. Et ce serait un péché contre le saint esprit de l'art si le Parisien en voyage n'allait pas voir cette mise en scène. Quelle science de détails, la même que possède M. André Antoine ! Ces détails furent si bien compris que j'en suis tout à fait émerveillé. Je n'ai jamais — ni en Allemagne, ni en Amérique, ni en Angleterre — eu l'occasion de voir triompher si bien l'art de MM. Carré et Antoine. J'en pourrais écrire une centaine de pages, mais j'oublierais l'interprétation. M^{me} Burk-Berger est une Salomé idéale. Pas au commencement ! Mais elle est une chanteuse exquise et elle devient, à la fin, une artiste plus que splendide. C'est elle qui a eu le triomphe de la soirée. On l'a rappelée une quinzaine de fois. On a eu tort, car elle était fatiguée, exténuée sans doute. Cette chanteuse est une très grande actrice, c'est la Réjane ou la Bartet de Munich. Et elle serait unique, si elle ne faisait que jouer ; mais il y a le chant. Et son chant est purement grandiose. J'ignore comment elle chante ses autres rôles ; mais son rôle de Salomé, excessivement difficile, fait supposer qu'elle est une des meilleures chanteuses de l'Opéra, sinon la meilleure. M. Hagen a été un terrible Hérode. Cette faible créature a eu des accents de tragédie rappelant Mounet-Sully. A Munich, tous les artistes jouant dans *Salomé* ont ce je ne sais quoi de virtuose, de très artiste, que je n'ai pas remarqué dans les autres pièces. Aussi la représentation de *Salomé* est-elle un véritable régal. M. Hagen est un diseur incomparable ; on comprend chaque syllabe, quelle que soit la force de l'orchestre. Sa prononciation vaut la peine d'être entendue. Ses moments tragiques étaient ce qu'il y avait de plus intéressant à voir ; et lorsqu'il était épris de sa belle-fille, c'était un animal sauvage, barbare, inconscient. Et à la fin, en criant : « Qu'on tue cette femme, » il a été complètement livré à la folie. M^{me} Burk-Berger en Salomé, et M. Hagen en Hérode, font de cette représentation une sorte de festival. C'est la première fois que j'ai entendu M. Hagen. Le rôle de Jochanaan fut joué par M. Brodersen et le rôle de Naraboth par M. Buysson, un ténor rappelant M. Léon Beyle de la salle Favart. Cette voix splendide est puissante, belle, capable d'enflammer tous les cœurs de femmes. M^{lle} Hoefer, le page, est une comédienne exquise ; mais les éloges vont surtout à M^{me} Burk-Berger et à M. Hagen. Ces deux artistes, en compagnie de leurs camarades et dans ce luxe de mise en scène, ont donné plus que je n'espérais.

« Je veux la tête de Jochanaan, » fut le cri le plus terrible lancé par M^{me} Burk-Berger, et on était dans une sorte de fièvre, de folie, comme si l'on avait perdu la raison en entendant la réponse de cette terrible musique. « Je veux la tête de Jochanaan » a produit un mouvement d'effroi dans la maison, comme je n'en ai rien vu pendant ces vingt ans que je fréquente le théâtre. Ce cri strident perçait dans tous les cœurs comme une aiguille empoisonnée ou une lance. Ce moment est indescriptible. Alors, la chanteuse était une bête fauve ; elle ressemblait à un tigre. C'était la vie dans le désert, le combat avec Hérode. Le duo de ces deux personnes était malsain, maladif, produisant une nuit et une journée de remords. Je n'ai jamais vu quelque chose de plus sauvage, de plus excitant, que le combat de ces deux artistes. « Je veux te donner la moitié de mon royaume, » a été comme la libération de tout ce souci. On était vite déçu.

Je crois que ce moment était le plus beau qu'on puisse rêver. J'ai vu se tuer deux lions ; le duo de Salomé et d'Hérode était beaucoup plus effrayant. Ceux qui ne comprennent pas l'allemand n'ont pas une soirée plus tranquille, car tout leur est dit par la musique et les gestes. Et ils sont forts, les artistes muni-chois, dans l'art des gestes. Ce n'était pas du théâtre, c'était la vie. Cette musique nous avait miné les nerfs et le baiser de Salomé nous a fait oublier ce malaise. Elle est à genoux et embrasse la tête du saint qu'on a mise sur un plat en or. Je croyais que de tels gestes, qu'une telle mise en scène n'était possible que chez les aliénés. J'en suis revenu. A Munich, on nous offre des scènes d'aliénés au théâtre royal. Et l'on s'attendait à voir mourir de peur la pauvre Salomé, qui avait dansé la danse des sept voiles avec un très grand art. Mais elle chantait et elle chantait toujours avec la même vigueur et avec la même puissance. C'est la première fois depuis vingt ans que je me suis laissé transporter de cette sorte par une œuvre que je critique. Je peux vous assurer que les représentations allemandes de *Salomé* au Châtelet à Paris ne peuvent pas se comparer à celle de Munich. C'était pauvre ; celle d'hier est riche et folle. Mais je crois que c'est la première fois et la dernière que je parle dans ce ton ; demain nous n'aurons plus de *Salomé*, ni d'enthousiasme, ni de mise en scène de M. Wirk. Oh ! il y aurait à dire de petites choses ; ce sont des détails qui échappent en regardant l'ensemble, et cet ensemble a été parfait, plus que parfait. Dorénavant en voyant des représentations inférieures à celles-ci, je devrai être sévère, car on nous a donné la preuve que Munich peut faire de belles choses, lorsqu'il veut. Ce n'est pas la science qui manque, ni la force ; il n'y a que la volonté. Et c'est pourquoi je blâme de toutes mes forces la représentation du *Vaisseau fantôme*. Il est impossible de nous offrir des choses mauvaises et mal faites, après avoir donné la preuve que le contraire est possible. Hélas ! si je n'avais pas vu *Salomé*, je pourrais être indulgent. On peut, on sait faire, mais on nous offre de la médiocrité. On a le droit de demander ce qui est parfait, car Munich l'a. Mais a-t-on aussi la volonté d'agir ? Non, elle manque trop souvent.

K.-G. H.

— A LA SCHOLA CANTORUM, qui nous a donné récemment une très curieuse audition des *Orphée* de Peri, Monteverde, Charpentier, le quatuor Parent (MM. Parent, Loiseau, Brun et Fournier) a joué, le 11 mai, un nouveau quatuor à cordes de Th. Dubois. Il est divisé en 4 parties : *Larghetto allegro*, *Allegro animato*, *Larghetto*, *Allegro vivo*. Le scherzo est placé avant l'andante ; le 1^{er} morceau finit, comme il a commencé, sur un mouvement lent. Dans cette œuvre élégante abondent les idées mélodiques, les dessins délicats ; on y remarque une fraîcheur et une franchise d'inspiration qui en font une des plus belles de l'auteur. Nous avons demandé le texte gravé chez Heugel ; il nous est répondu qu'il paraîtra seulement dans quelques semaines. Nous en reparlerons alors.

— Dans notre prochain numéro, nous donnerons un compte rendu du festival franco-anglais qui a eu lieu, le 14, avec un succès complet, devant une salle comble.

Le Gérant : A. REBECQ.