

1^{re} Année. — N° 4 — 1^{er} Juillet 1905.



Le Mercure Musical

Parait le 1^{er} et le 15 de chaque mois

AU SOMMAIRE:

**PIERRE AUBRY
RICCIOTTO CANUDO
LOUIS LALOY
JEAN MARNOLD
ARMANDE DE POLIGNAC
WILLY**



Un croquis d'album inédit de LÉANDRE

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

**PRIX DU NUMÉRO : { France : Cinquante centimes.
Étranger : Soixante centimes.**

SOMMAIRE

RICCIOTTO CANUDO.....	<i>La musique italienne contemporaine.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC.....	<i>Pensées d'ailleurs.</i>
JEAN MARNOLD.....	<i>Dialogues des Morts : II. Liszt, Wagner.</i>
LOUIS LALOY.....	<i>Le drame musical moderne : III. Gustave Charpentier.</i>
LÉANDRE	<i>Croquis d'album inédit : A. Geloso.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

JEAN MARNOLD.....	<i>Le Scandale du Prix de Rome.</i>
LOUIS LALOY	<i>Camille Saint-Saëns et les Italiens.</i>
PIERRE AUBRY.....	<i>Le Congrès musical de Clermont.</i>
WILLY	<i>Causette.</i>
PAN.....	<i>Échos.</i>

ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
PARIS ET DÉPARTEMENTS	12 fr.	6 fr.
ÉTRANGER	15 fr.	7 fr. 50

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

DÉODAT DE SÉVERAC.	Les Cors (P. Rey).	2 fr. »
—	L'Éveil de Pâques (Verhaeren)	1 fr. 70
—	L'Infidèle (Maeterlinck).	1 fr. 70
MAURICE RAVEL. . .	D'Anne jouant de l'Espinette.	1 fr. 70
—	D'Anne qui me jecta de la neige. . . .	1 fr. 70
—	Jeux d'Eaux, pour piano.	3 fr. 35

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'édition et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Direction et organisation de Concerts pour Paris, la Province et l'Étranger

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion



LA MUSIQUE ITALIENNE CONTEMPORAINE

Maintenant que la désolante saison d'opéra italien a pris fin sur un grand appel à la générosité publique, il est intéressant de faire un rapide bilan de la musique italienne contemporaine et des quelques causes de sa déchéance.

Dans sa *Musique de l'avenir*, Wagner écrivait : « Un opéra italien doit contenir au moins un air que l'on écoute volontiers ; pour avoir du succès, il faut que la conversation des spectateurs soit interrompue et qu'on puisse écouter la musique au moins six fois. Le compositeur qui sait une douzaine de fois arrêter l'attention de son auditoire sur sa musique est exalté comme un génie et glorifié comme un créateur inépuisable de mélodies... »

Cette absurde *conception mélodique* de l'opéra, laissée en héritage par la génialité éclatante et tyrannique de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer, continue à sévir sur tous les esprits. Les talents les plus jeunes et les plus ardents, qui s'approchent de la symphonie beethovienne et de l'œuvre héroïque de Wagner, en rêvant d'horizons immenses ouverts à leur inspiration, sont vite rappelés aux nécessités réelles qui leur réclament des opéras et *rien que des opéras*, dont l'architecture traditionnelle ne demande à son tour qu'à être modernisée par de nouvelles agglomérations de notes et de nouvelles combinaisons mélodiques, sans que la ligne générale en soit altérée.

Les maîtres vénérés des Conservatoires de musique et le grand maître misonéiste : le public, sont les gardiens de cette écrasante tradition et les ennemis de toute inspiration qui s'efforce vraiment d'atteindre le niveau contemporain de l'expression musicale.

Aux compositeurs italiens le public et les artistes mêmes ne

demandent pas des extériorisations mystiques de leur tempérament, une musique libre d'une liberté animique sans bornes comme une fugue de Girolamo Frescobaldi, une page descriptive de Claudio Monteverdi, une sonate de Scarlatti, une suite de Bach, une page de Beethoven, une ouverture de Wagner, un quatuor de Debussy. Toutes les tendances italiennes ne convergent que vers l'unique but, l'unique idéal réalisable et digne d'être rêvé par chaque compositeur : l'opéra. Cet opéra demeure encore tout à fait étranger à la victoire wagnérienne de l'esprit philosophique sur l'impulsivité, de la science profonde des leit-motifs et des procédés sur les acrobaties de la vocalise. Il est bien loin de la fusion absolue de la voix humaine et de la voix de l'orchestre que nous trouvons dans *Pelléas*.

L'évolution de la musique orchestrale, la signification idéale de la voix des instruments continuant et élargissant jusqu'aux dernières limites de l'émotion la voix de l'homme, a échappé aux Italiens. En cela, ils ont été entraînés par leur tempérament extrêmement individualiste, et par leur passionnalité violente, qui les pousse fatalement plutôt vers la vie extérieure, d'où dérive l'amour du geste et de l'action, que vers les profondeurs immobiles de la vie de l'âme ; de là leur éloignement général du vague divin de l'Idée sans forme, qui a produit les grandes conceptions métaphysiques et les symphonies de Beethoven.

Les Italiens ne sont pas un peuple contemplatif. Ils aiment l'extériorisation formelle du sentiment, le geste et l'émotion du geste. Aussi n'ont-ils pas pu suivre les transformations profondes qui s'opéraient dans la nature même de la musique devenant suprêmement instrumentale et dissonante.

Le culte de la voix humaine, du *bel canto*, de l'action humaine, raffermi par l'influence de l'éclat rossinien, a perpétué chez eux cette faute grave qui fait servir la musique uniquement à accompagner le drame, l'action, un drame quelconque, une action quelconque, qui la précisent et la rendent capable de communiquer une émotion claire et immédiate. Naturellement, la forme musicale qui pouvait constamment se prêter à satisfaire cette aspiration était la forme mélodique. Et c'est dans la formule mélodique élémentaire, à la structure et aux contours pauvres et enfantins, que les Italiens ont cristallisé leur inspiration. L'infinie mobilité du rythme de Beethoven, de Weber, de Schumann, de Wagner, a été par eux constamment sacrifiée au triomphe mélodique. Tout grand élan du compositeur fut ainsi paralysé. Ils ont oublié ou ignoré la marche de la musique, qui de plus en plus devient, de vocale, instrumentale, de mélodique, symphonique, et de consonante, dissonante.

L'opéra de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer est resté pour

les Italiens, comme, d'ailleurs, pour le gros public et pour certains compositeurs officiels français, allemands ou russes, le seul modèle classique digne d'être copié.

§

Des efforts pourtant ont été déjà accomplis en Italie pour ouvrir les portes trop fermées de la Tradition aux grands souffles de l'Innovation, telle que les autres peuples l'ont réalisée depuis un siècle. Un de ces efforts fut fait par Verdi : il aboutit à *Otello* et à *Falstaff*.

L'*Otello* compte des scènes d'une si grande et d'une si noble puissance, et d'une si profonde pénétration de l'esprit héroïque qui domine et tue les créatures tragiques de Shakspeare, que l'œuvre écrite par un vieillard apparaît sur les horizons italiens comme une promesse du printemps très proche. Dans *Otello*, il y a de nombreuses et fâcheuses facilités mélodiques qui trahissent le décorateur de *Rigoletto* et d'*Aïda* ; mais les plus belles et les plus fortes qualités du maître qui écrivit le « quatuor » de *Rigoletto* et *Aïda* se montrent assez évoluées dans tout le quatrième acte, où une belle atmosphère musicale, sombre et terrible, révèle, exprime, enveloppe, continue, élargit indéfiniment la catastrophe du héros more. Ces qualités d'atmosphère du dernier acte font oublier la banalité insupportable de l'air par trop célèbre d'*Otello* : « Adieu, saintes [mémoires... » Et toutes les beautés éparses dans le drame, telles que le toast méphistophélesque de Iago et son « Credo », marquent le dernier élan d'un grand maître, qui, résumant toute la musique italienne d'un demi-siècle, et par cela mille fois responsable, vécut trop longtemps étranger à la marche superbe, orgueilleuse, fatale de toute la musique.

Le mélodrame de Verdi, comme ceux de presque tous les Italiens, garde, en les modifiant à peine, les formes traditionnelles de l'opéra : le récitatif et l'air, les quelques mesures de remplissages ou de banales et vaines figures d'orchestre préparant l'attention du public à une mélodie ou à une ritournelle qui va être répétée par les instruments ou par le chanteur. L'orchestre, chez Verdi, comme chez les autres, conserve encore trop souvent ce caractère de simple accompagnement qui suggérait à Wagner l'image un peu grotesque d'une « monstrueuse guitare ». De nos jours, cela est laid et insupportable et témoigne d'une déconcertante misère. Cependant, de la forme juvénile de l'opéra, dont Verdi avait hérité, jusqu'aux dernières œuvres de ce maître, si l'évolution logique de la musique n'est

pas suivie dans toute sa plénitude, on y peut retrouver cependant des signes de progrès d'un intérêt tout particulier pour l'idée qui sera la conclusion de cette étude rapide et synthétique.

Un autre maître, à la fois compositeur et poète de grand talent, M. Arrigo Boito, fut un des premiers qui sentit l'extraordinaire puissance de vie que la musique avait acquise hors de son pays. Il s'efforça à rendre dans une ample vision dramatique musicale le drame noble et logique que Wagner avait rêvé et réalisé.

M. Boito ne conçut pas, suivant l'exemple wagnérien, le drame héroïque de sa race, il ne comprit pas le rôle d'exaltation sociale que doit jouer la musique, lorsqu'elle est renouvelée devant l'âme des hommes par un génie à la fois musicien, poète et philosophe. M. Boito, pourtant, ne choisit nullement son drame pour l'agrément du public, en envisageant un succès immédiat. Au contraire, à vingt-cinq ans il éleva tout d'un coup la conception dramatique musicale aux sommets très purs de l'œuvre d'art conçue en artiste, poursuivie en artiste, réalisée en artiste.

Il résuma, dans une architecture légère et profonde et dans de beaux détails de style toute la tragédie goethienne de Faust. Son drame *Méphistophélès* n'est ni un vagabondage artistique ni une reconstitution d'histoire. Il se tint bien loin de la profanation que Gounod fit de Gœthe. Il rompit aussi avec beaucoup des conventions de l'ancien opéra. Sa musique y est grandiose, de haute inspiration mélodique. Son orchestre s'efforça de compléter le drame « (avec la signification qu'avait le chœur dans la tragédie grecque ».

Il ne donna pas à son orchestre toute la portée philosophique de la polyphonie du maître de Bayreuth, avec la fatale « unité dans l'art », apportée par l'enchevêtrement des leit-motifs. Mais il atteignit les limites du tragique qu'un esprit *encore* mélodique, quoique révolté, pouvait toucher.

Méphistophélès fut une tragédie musicale de beauté et de révolte. Aussi au commencement fut-elle sifflée. Plus tard, elle enthousiasma toute la nation, elle gagna l'étranger, mais elle ne fut suivie ni comme exemple ni comme tendance. M. Boito lui-même, après cette œuvre étonnante de sa jeunesse, n'a plus rien produit en musique, bien qu'il promît toujours à sa patrie un peu lasse de l'attendre une nouvelle tragédie musicale : *Nerone*, dont il a publié le drame trop romantique il y a trois ans.

M. Pietro Mascagni a renouvelé l'effort, pour donner à la musique italienne une consistance orchestrale s'approchant de

la polyphonie; mais plutôt qu'à des réalisations symphoniques, chez lui aussi l'orchestre ne tend qu'à faire un vague travail sur des mélodies. La compréhension philosophique de la musique, déjà assez limitée dans l'œuvre de Boito, lui est indifférente.

Parmi les compositeurs contemporains de l'Italie, Mascagni reste le plus ardent et le plus original. Malheureusement il partage avec la presque totalité de ses confrères de tous les pays le tyrannique penchant de *plaire au public*.

Or, le public est partout et en tout temps la foule amorphe, la conscience complexe et sans nom, l'âme collective opaque, qui reçoit sa lumière du génie, c'est-à-dire de l'individu synthétique qui la résume et la continue à son tour, comme elle résume toute l'individualité médiocre d'un temps. C'est pour cela qu'au lieu de la seconder, le génie de l'artiste *doit constamment lutter* contre la foule. Sa lutte, la lutte de l'Innovation contre la Tradition, est celle qui perpétue la vie de l'art en le renouvelant sans cesse.

Les compositeurs italiens, pas plus que les autres en général, n'ont compris cette nécessité. Ils ont suivi les tendances et les succès du théâtre de prose. Et c'est ce manque d'esthétique dans le choix des sujets, par exemple, qui a donné naissance en Italie à un groupe de musiciens réalistes, dont le premier fut le maestro Mascagni.

Gabriele d'Annunzio me dit un jour : « Avec Niccolo van Westerout, nous voulions créer à Rome un mouvement artistique, pour compléter notre éducation musicale suivant l'évolution de la musique instrumentale, lorsque, tout d'un coup, au théâtre de l'Argentina, éclata la *Cavalleria Rusticana* ! »

En effet, à la suite d'un concours de l'éditeur milanais Sonzogno, un jeune maestro, chef obscur d'un petit orchestre d'une toute petite ville de l'Italie méridionale, fut appelé à la gloire troublante de la rampe, et, dans tous les pays, aux plus grands honneurs populaires et aux plus opulentes recettes. Aucune noblesse, aucune délicatesse, aucun souci d'art. La tentative du jeune compositeur (tentative purement formelle) contre le mélodrame historique était aussi superficielle, enfantine et stérile que celle de Verdi écrivant la *Traviata*. Verdi aussi avait cru *renouveler* l'opéra, en abandonnant la traditionnelle richesse des costumes historiques pour présenter ses personnages en habit noir et cravate blanche. Il avait suivi les manifestations naturalistes-romantiques françaises que représente la *Dame aux Camélias*, comme Mascagni suivit le mouvement littéraire réaliste, tirant son drame d'une nouvelle de mœurs de l'écrivain sicilien Giovanni Verga.

Cependant, il y a certaines pages et certains procédés d'or-

chestre de *Cavalleria* qui révèlent une profonde culture technique et une hardiesse de conception qui se seraient assurément développées chez le compositeur, si le milieu l'avait aidé.

L'exemple réaliste donné par Mascagni, et accepté d'une façon enthousiaste par tous les publics du monde, fut malheureusement suivi. L'imitation la plus fâcheuse, la plus dépourvue de sens artistique et la plus révoltante qui soit est celle de M. Léoncavallo, auteur des *Paillasses*, qui tiennent l'affiche de l'Opéra. *Pagliacci*, par ses agglomérations vulgaires de sons, n'aurait jamais dû avoir droit à la critique des artistes.

Ainsi ni Mascagni ni Léoncavallo ne purent créer un véritable mouvement mélodramatique *réaliste*, car aucune idée préconçue ne les poussait dans une ligne esthétique. Ils ne recherchaient que le succès. Aussi choisirent-ils leurs sujets indifféremment dans le drame historique ou dans les éternelles ritournelles des motifs romantiques. Léoncavallo écrivit *Les Médicis*, drame et mélodrame complètement raté, et *Zaza*, mauvaise pièce qui accentua ses qualités de brutalité antiesthétique. Mascagni, tout en étant vraiment artiste, s'est égaré à la recherche de ses thèmes dramatiques dans l'apre romantisme du *Ratcliff* ou dans le romantisme à l'eau de rose de l'*Ami Fritz*.

Ces drames ne font avancer ni l'art ni la conception esthétique de l'art. Ils ont toujours ce caractère antiphilosopique, purement impulsif et presque inconcevable, qui distinguait l'ignorance des musiciens d'autrefois ; aujourd'hui cette ignorance est inadmissible. Mais, du moins, Mascagni a écrit un peu partout des pages d'une bonne et émouvante originalité ; parmi elles, il faut placer quelques passages sombrement tragiques de *Ratcliff*.

Ce musicien était admirablement doué pour développer les tentatives élémentaires de Verdi et de Boito, pour donner à l'Italie un opéra qui ait l'allure d'un drame musical. Mais la fièvre de la composition et le vertige du succès l'ont peut-être stérilisé à jamais.

Cependant, parmi les livrets de deux versificateurs surchargés de besogne, MM. Illica et Giacosa, que la tyrannie capitaliste de M. Ricordi impose à tout compositeur désireux d'arriver, M. Mascagni a su choisir son drame *Iris*. Tout en étant un drame fort insignifiant, *Iris*, qui n'est qu'une simple vision japonaise sentimentale et sensuelle, sans soucis d'histoire ou de tendances littéraires, lui a permis d'écrire de la musique à la fois forte et douce, assez intéressante. Dans la médiocrité de cette musique, il est étrange de constater encore les possibilités originales du compositeur qui a su rendre efficacement au dernier acte l'atmosphère d'une aube grise et sinistre, dans laquelle des

chiffonniers trouvent sur un tas d'ordure le corps de la belle et malheureuse Iris. Dans l'*Hymne au Soleil* de cette même œuvre, faute de phrases musicales puissantes, toute l'émotion est confiée au dynamisme de l'orchestre ; mais il y a une certaine solennité d'inspiration qui peut faire classer cet *Hymne* parmi les rares compositions italiennes modernes purement orchestrales, et cela bien qu'il se rapproche beaucoup trop de l'instrumentation *coloriste* russe à la manière de Rimski-Korsakoff.

Mascagni a voulu aussi refaire l'ancien opéra italien en mettant sur la scène d'anciens masques des temps de la *Commedia dell' Arte*, avec leurs grossières subtilités et leurs amours. Il a cru rendre ainsi un grand hommage à l'art italien. Et par un caprice malheureux, il fit le même soir pour la première fois représenter les *Maschere* dans sept théâtres de la péninsule. Il dédia son opéra à lui-même. C'étaient là des originalités faciles. Les publics des divers pays firent un accueil bien différent à la nouvelle œuvre du maestro le plus populaire d'outre-monts. A Rome, où il dirigeait lui-même, j'ai vu des ouvriers crier d'enthousiasme lorsque le chœur des *Maschere* chantait sur une phrase des plus banales : « Et nous t'aimons, ô bel Art italien ! » On avait voulu voir dans cette phrase la résurrection de l'art national !

Mais la tentative avorta. Dans la même année, les *Masques* triomphèrent et furent oubliés.

En réalité, *Iris* est jusqu'ici la seule œuvre qui, après *Méphistophélès* de Boito, puisse donner une idée des efforts des Italiens vers un théâtre musical digne des réalisations des autres pays.

Un autre musicien producteur de mélodrames est le maestro Giacomo Puccini. Celui-ci n'apporte rien à la musique italienne. Il suit les maîtres français contemporains et surtout M. Massenet, que maintes fois il imite servilement. M. Puccini n'a pas la vulgarité de M. Léoncavallo, mais il n'a pas non plus l'intelligence ouverte et l'esprit d'originalité de M. Mascagni. Sa musique est molle, sentimentale ; elle ne fait que noyer en mode mineur toutes les plus belles énergies de la vie. Ses personnages, choisis dans la littérature française, n'ont plus ce caractère d'insoucieuse sensualité et de vague sentimentalité qu'ils ont sur leur scène d'origine. Passés à travers l'esprit italien, rendus par une musique toujours faible et incolore, ils deviennent imprécis et insignifiants.

M. Puccini a atteint son plus grand succès avec les *Scènes de la vie de Bohème*. Du réalisme romantique, du romantisme mou, et toujours du romantique ! Les rapins vagabonds et parasites du Quartier-Latin impressionnèrent, par leurs allures d'artistes sentimentaux, tous les rapins du monde. On pleura

sur le sort de Mimi, et on se répéta « le thème de Rodolphe », « le thème de Marcel », etc., qui ne sont que de pauvres adaptations de la loi du leit-motif. M. Léoncavallo, pour exploiter le bon moment, écrivit lui aussi une *Vie de Bohème*.

Un journaliste, ami de M. Puccini, publia un jour, dans la *Tribuna* de Rome, une interview du compositeur lucquois. Le journaliste, voulant rendre hommage au musicien, le présentait désespéré de ce qu'aucun libretto, parmi les milliers qu'il recevait, n'arrivait à *inspirer* le maître ! Cet article, fait pour vanter un artiste, étalait au grand jour le mérite d'un musicien qui n'avait pas la dignité de son art. M. Puccini attendait de la Providence un livret capable de l'inspirer. Il ne savait pas qu'aujourd'hui le musicien doit être conscient de son grand rôle dans la vie esthétique des peuples, et doit penser beaucoup et méditer beaucoup sur la destinée de la race et sur les grandes tendances animiques de son temps. Dans ses méditations il doit poursuivre la vision digne d'exalter son inspiration, celle qu'un poète ensuite précisera en paroles.

M. Puccini ignore tout cela. Et il fait annoncer par les journaux que la tradition glorieuse de l'Italie ressuscitera, lorsque dans une œuvre il aura repris les anciennes formules de l'opéra : cavatines, duos, quatuors, airs, récitatifs, etc. M. Puccini semble croire qu'en la charpente d'un drame primitif réside le secret de sa gloire. Il ignore que la musique dramatique s'est *développée* avec Weber, Wagner et Debussy, et ne peut plus retourner un siècle en arrière, pour reprendre des formes embryonnaires que la primitivité des maîtres avait pu concevoir. On ne rajeunit pas un homme en imitant ses gestes d'enfant.

M. Puccini ignore tout cela. Il a mis en musique une *Madame Bovary*. Il a écrit un mélodrame sur la *Tosca* de Sardou. Ce travail eut les plus grands honneurs parisiens ; le drame sensationnel du grand décorateur français et l'amitié franco-italienne contribuèrent à sa gloriole. Mais tout cela n'est pas de l'art. Insoucieux des efforts orchestraux, auxquels s'essaye M. Mascagni, M. Puccini, au moment culminant de la *Tosca*, lorsque *Scarpia* meurt, au lieu d'annoncer avec tout son orchestre le point synthétique du drame... déclare son impuissance et se tait.

Les œuvres de M. Puccini se prêtent à beaucoup d'autres remarques, techniques et littéraires, de ce genre...

Comme lui, M. Giordano subit l'influence française, littéraire et musicale, et écrit des drames à grands bruits pathétiques, tels : *André Chénier*, *Fédora*, *Siberia*; sa dernière œuvre contient des poses très belles, mais qui ne nous suffisent point.

Moins connus, d'autres musiciens ont travaillé avec con-

science et avec intelligence. M. Catalani, M. van Westherout, M. Franchetti et M. Cilea ont suivi de meilleurs chemins.

M. Cilea a montré dernièrement, dans son œuvre *Adrienne Lecouvreur*, la volonté sincèrement artistique de se conformer aux nécessités nouvelles du théâtre musical. Il a fait sa musique sur un schéma dramatique assez libre, qui se développe en tableaux, et s'éloigne un peu de l'absurde conception de l'ancien opéra. Sa musique est douce et tendre, mais combien fatiguée !

M. Franchetti, dans *Cristoforo Colombo* et dans *Germania*, montre une personnalité d'artiste non originale, mais faite d'excellente culture et de noble effort. Sa musique manque de grand élan et d'inspiration ardente, il n'atteint jamais les grands contrastes de lumière et d'ombre qui caractérisent les œuvres puissamment concues. Mais sa maîtrise orchestrale réalise de belles et poignantes tentatives d'ambiance qu'on retrouve dans le prélude du troisième acte de *Cristoforo Colombo*.

Les deux maîtres Catalani et van Westherout, morts tous les deux trop jeunes, étaient les seuls qui semblaient destinés à réformer la musique italienne dramatique. Doués d'une inspiration très noble, ayant approfondi l'étude de toutes les puissantes ressources de la musique contemporaine, poussés eux aussi vers le théâtre par la fatalité mélodique de leur race, ces deux musiciens suivirent dans des chemins divers la même vision d'une musique théâtrale qui se rapprocherait le plus de la « musique pure ». Ils rêvèrent une musique surgissant du gouffre des instruments, comme de l'âme immense et obscure de la nature, pour suggérer un « état d'âme » ou un fait d'âme, que la voix de l'homme préciserait dans une parole définie : récitatif ou chants. Le Toscan Alfredo Catalani écrivit la *Loreley*, œuvre d'un sentiment exquis. Niccolo van Westherout, d'une ancienne famille hollandaise d'organistes établie dans le midi de l'Italie, laisse, entre autres drames et sonates, *Cimbelino* et *Fortunio*. Leurs recherches et leurs hauts efforts étaient déjà de claires promesses. L'Italie pouvait réver son renouveau, qui l'aurait élevée au niveau de l'évolution musicale. Mais ces deux fiers et solitaires rêveurs d'un grand rêve d'art moururent trop jeunes.

A côté de ces musiciens plus ou moins créateurs, un maestro-compositeur, M. G. Orefice, a perpétré la plus grande profanation qui pouvait atteindre un génie, qui étant mort ne peut plus se défendre. Il a transcrit sur un libretto de M. Angiolo Orvieto presque toute la musique de Chopin, croyant ainsi rendre un hommage au génie du divin malade. Le libretto a comme sujet et comme titre : *Chopin*. Des lignes laissées par George Sand, disant qu'un jour la musique de Chopin pourrait servir intégralement à remplir un opéra, ont donné le prétexte aux deux artistes.

italiens de faire chanter Chopin et la Pologne sur tous les thèmes des préludes, nocturnes, etc., du maître. Ils ont poussé leur profanation jusqu'à *orchestrer* la musique de Chopin.

Une telle œuvre, faite d'ailleurs avec un souci d'art et une subtile conscience, mais absurde et néfaste à tous les points de vue de l'esthétique, ne nous aurait pas intéressés si nous n'avions pas entendu dire qu'en Pologne elle avait été agréée et fêtée. Et on l'a jouée à Paris !

§

J'ai suivi jusqu'ici les manifestations musicales les plus symptomatiques du théâtre italien contemporain. Je n'insiste point sur le caractère qu'a ce théâtre dans le mouvement musical récent de la France, de la Russie et de l'Allemagne.

Le mouvement général de la musique tend de plus en plus à la symphonie, sous la forme de symphonie pure, de poème symphonique ou de prélude. Cette tendance générale correspond en peinture au phénomène préraphaëlite de 1840 et à l'avènement de Rodin. Elle proclame les droits de domination de la vie intérieure contre l'extériorité du sentiment et contre le culte du geste. Elle se rattache à l'idéal de la musique qui précéda l'opéra, et fut religieuse avec Palestrina et Bach, et dramatique avec Claudio Monteverdi, comme les préraphaélites se rattachèrent à l'art profond des précurseurs de Raphaël. Dans tout le désordre des personnalités indisciplinées, les efforts des musiciens semblent préparer partout la grande réalisation du drame musical de l'avenir. Après Wagner, et sauf *Pelléas et Mélisande*, aucune forme de théâtre ne peut plus satisfaire la logique renouvelée de notre esthétique.

L'Italie se renferme dans ses vieilles formes. La nécessité *mélodique* des Italiens, que même le grand Spontini subit entièrement, se perpétue par leur mauvaise éducation musicale. — En Italie, les grandes auditions orchestrales sont très rares (1); elles sont loin de devenir les *Concerts du dimanche*, qui créent de plus en plus un temple pour les esprits insatisfaits et anxieux de beauté, c'est-à-dire *d'oubli esthétique*. L'éducation musicale est faussée par l'admiration excessive des opéras du siècle dernier et par l'ignorance des chefs-d'œuvre orchestraux, de Bach

(1) J'ai sous les yeux le programme d'une saison de concert, de l'*Accademia di Santa Cecilia*, institution triséculaire, à Rome. Sur 8 concerts, à côté d'une audition de musique ancienne et des œuvres wagnériennes fort bien dirigées par le maestro G. Martucci, deux concertos remplissent un concert entier, et Gounod (!) figure à côté de Mozart, Händel et aussi de M. Camille Saint-Saëns.

aux Russes et à Debussy. A cause de cette faible culture musicale, jamais l'exaltation créatrice n'exprimera l'essence tragique du drame : elle se bornera à le décorer, sinon à l'interpréter. Toute musique qui, dans les mille ressources des combinaisons orchestrales, ne porte pas d'une façon très visible, et reconnaissable à première vue, les petites fleurs de la mélodie, n'est pas compréhensible, et, *surtout*, « c'est de la musique qui ne parle pas au cœur ». L'immense forêt orchestrale, avec ses voix infinies, si elle ne renferme pas quelques petites fleurs que la main insoucieuse puisse cueillir, *ne parle pas au cœur*. J'ai entendu en Italie comme en France de semblables propos. Et, en réalité, on peut étendre les constatations que je fais pour l'Italie, où tout effort orchestral manque, aux Russes, qui adorent l'opéra italien, aux Français qui l'honorent, et aux Allemands de Vienne et de Berlin qui accueillent sur les scènes impériale l'exportation de quelques Italiens. Mais les Russes ont les symphonies de Borodine et les poèmes orchestraux de Rimski-Korsakoff, de Glazounow et de Balakirew, et les Français, à côté des profanateurs et des médiocres pleins de talent qui suivent la tradition de la musique « qui parle au cœur », ont l'œuvre de Berlioz, de César Franck, de Vincent d'Indy, de Debussy, de Dukas ; les Allemands ont l'excellent Bruckner, le paradoxal wagnérisme Richard Strauss, et quelques symphonistes tels que Goldmark, Gustave Mahler, Gernsheim, Max Schillings...

L'Italie s'obstine à suivre son mauvais chemin. Pourtant, dans toutes ses capitales, des groupes de talents d'avant-garde fondent des sociétés de concerts, pour répandre la culture sévère et féconde de la « musique pure ». Une tentative personnelle fut même faite par le jeune maestro Veneziani, qui écrivit des « mélologues » sur des lyriques du poète Domenico Tumiati.

Deux musiciens de talent, MM. Sgambati et Martucci, ont composé de bonnes œuvres orchestrales. MM. Martucci, et Toscomini, excellents conducteurs d'orchestres, et le profond historien de la musique M. Luigi Torchi, continuent avec leur savante activité à poursuivre le « rêve wagnérien » conçu à Bologne, dans la docte Bologne, qui la première accueillit en Italie le charme irrésistible de la musique du nord.

Un autre renouveau, ou un fort désir de renouveau, se manifeste en Italie dans la musique sacrée. Le cardinal Sarto, Pie X, accueillit à la chapelle Marciana à Venise le jeune maestro Perosi et loua ses oratorios, où se révélait une personnalité musicale et poétique assez remarquable. Aujourd'hui, le maestro Perosi est maître de chapelle de la chapelle Sixtine. Quelle voie suivra-t-il maintenant qu'il détient un grand pouvoir ? La fameuse ordonnance « motu proprio », partie de Rome, inspirée par la

Schola de la rue Saint-Jacques, qui dans le but de ramener la musique religieuse à la pure forme grégorienne, interdisait dans l'église la musique orchestrale, retrancha presque comme non-religieuse la messe en *ré* de Beethoven, ainsi que tous les oratorios de l'abbé Perosi. L'ordonnance fut rapportée. Est-ce l'œuvre de la révolte silencieuse des maîtres de la chapelle sixtine? Toujours est-il que le maestro Perosi suit ses idées de renouveau dans la musique religieuse et nous annonce ses nouveaux oratorios. Y trouverons-nous la polyphonie vocale à la manière de Palestrina, ou encore l'orchestre trop pathétique et le chant dramatique des précédents?

Ces oratorios, d'inspiration bachienne, furent une grande promesse. Dans la *Résurrection de Lazare* et dans le *Noël*, certains accents des choeurs et certaines descriptions orchestrales (comme celle de la nuit des Bergers dans le *Noël*) sont d'une telle énergie douloreuse et ardente, quela passionnalité dramatique du compositeur, chevauchant une noble polyphonie de l'orchestre, devient angoisse. Le chœur « *Jucundavit filia Sion* », de l'oratorio de Noël, est d'un mouvement dramatique que certes la divine sévérité immobile de Bach, ou la profondeur métaphysique de Beethoven, n'auraient pas accepté pour leurs élans théistes. Mais Perosi, comme Berlioz, est un musicien chrétien trop vibrant de toute l'anxiété et de toute la fièvre contemporaines...

Et ce jeune maestro, une fois maître de ses moyens d'expression, mûri par une étude inlassable des chefs-d'œuvre qui révèlent la progressive richesse des procédés musicaux, épuré de quelques facilités de chant, où l'entraîne la fatalité de sa race, pourra peut-être faire jaillir de son âme quelque belle et haute inspiration, qui bârre le chemin du succès à ces quelques compositeurs dramatiques, qui font de la musique comme les Napolitains jouent de la mandoline : avec trop de facilité.

Perosi est profondément sincère. Je l'ai vu, ému, dire d'admirables paroles devant le tout petit tableau de la tête du Christ de Léonard de Vinci, un des plus beaux chefs-d'œuvre du monde.

« On se demande pourquoi, avec tant de sentiment dramatique, vous ne faites pas du théâtre, » lui dis-je un jour. — Il me répondit: « Ma soutane me met à l'abri des molles vilenies qui affligent la vie des artistes, à l'abri de toute la superficialité de la vie que je ne pourrais pas reproduire devant une foule anxieuse de nouveauté et de gestes ; je m'enferme ainsi dans mon rêve religieux, qui est tout mon rêve d'art. »

Il y a donc en Italie des rêveurs solitaires, qui s'éloignent du théâtre banal et commerçant : ce sont des conducteurs d'orchestre et des compositeurs.

Des sociétés, dites *del Quartello*, dans presque toutes les principales villes, s'efforcent avec une certaine intelligence à reproduire les œuvres des grands maîtres du passé. La société Bach, avec bien moins d'activité et d'ampleur, est un peu la *Schola Cantorum* de Rome.

Mais il n'en est pas moins vrai, et je le répète, que les musiciens se dirigent trop vers le théâtre. Et celui-ci ne fait que perpétuer les faiblesses et les erreurs de l'opéra élémentaire.

La musique continue à ignorer son rôle essentiel dans les arts ; elle continue à *revêtir des actions* banales d'un tissu quelconque de sons. Les œuvres qui en résultent n'arrivent qu'à satisfaire à peine quelques sentimentalismes et quelques sensualismes inférieurs. Pourtant l'Italie garde certains foyers de création d'où pourra jaillir quelque lumière. A Naples, quoique les chansonniers répètent souvent des clichés que le public chérit, et que les impresarii achètent volontiers, les fêtes de Piedigrotta tirent de temps en temps de l'âme d'un peuple joyeux, insouciant, voluptueux, de belles mélodies qui répètent la tendresse infinie de la célèbre chanson attribuée à Bellini, et la divine mélancolie de la musique italienne *avant* l'opéra vulgaire et détructeur. L'âme d'un peuple est un foyer impérissable.

Si par une culture orchestrale semblable à celle des trois pays qui se disputent la palme de la création contemporaine : la France, la Russie et l'Allemagne (et c'est la France qui l'emporte), les Italiens fondent au milieu de leur activité nationale refaite, des institutions efficaces comme les grands concerts et les grandes auditions orchestrales subventionnés par les gouvernements, ils pourront devenir dignes de la tradition.

Certes, aucune prophétie ne peut être faite. Car un génie peut surgir qui nous réserve de grandes surprises. Mozart adoucit et enrichit la rigidité orchestrale allemande par le chant italien ; avec cet orchestre enrichi, Beethoven fit son œuvre. Un génie qui ait conscience de son temps et de la fatale évolution des arts, pourrait donc peut-être un jour unir encore la mélodie italienne purifiée, approfondie, devenue autre chose, aux plus complexes beautés de la science harmonique, et surtout au sens philosophique du drame qu'on n'a plus le droit de négliger.

Mais l'opéra italien qui a encombré le Théâtre Sarah Bernhardt nous donne le droit de désespérer. Et l'on a eu grand tort de brusquer à Paris l'opinion universelle. Il eût fallu attendre des temps meilleurs et ne pas se présenter en suppliants là où jadis on triompha en rois.

RICCIOTTO CANUDO.



PENSÉES D'AILLEURS

De tous les instruments, si pénibles à entendre, le plus laid est peut-être encore le violoncelle. Ce son écrasé donne la douloreuse impression d'être dans un pressoir ; on sent un poids sur sa poitrine, dont on voudrait rejeter au loin l'oppression. L'on pardonnerait encore au violoncelle s'il n'avait que ses deux cordes graves, — et encore, — jouées à vide par un très bon violoncelliste ; mais les deux cordes aiguës ! Il en sort un son si grinçant, même sous l'archet du virtuose le plus invétéré, que le grincement de pieds de chaise sur un parquet de bois ou de pierre n'est qu'un peu moins musical, mais reste égal en qualité. Qui donc a eu la fâcheuse idée d'inventer à la légère un art qui s'appelle la musique ? Un jour antique, un berger désœuvré se tailla dans un jonc un chalumeau à quelques notes plus ou moins mesurées. Aussitôt surgit un compositeur, qui voulut disposer ces notes en combinaisons variées. Cela ne suffit pas ; immédiatement à ses trousses se montra le théoricien, s'arrogeant le droit de dicter des lois pour la combinaison de ces petites formules. Et ainsi de suite, depuis la gamme de 5 notes jusqu'aux gammes innombrables de tous les pays, depuis le petit air de berger jusqu'au contre-point à 96 parties !

Puisque tout cela est introduit, ne pourrait-on au moins chercher à adoucir le son des instruments et ne pas se servir de leurs mauvaises notes, les priver même de ces dernières ; avoir un orchestre réformé, avec des sonorités triées, d'où on éliminerait toutes celles qui ne sont pas aussi parfaites qu'il est possible en ce monde ? Sinon beau, cela sera toujours moins pénible. L'on pourrait ainsi conserver : la première octave de la flûte, la même de la clarinette, un peu plus du hautbois et du cor anglais, les notes *justes seulement* des cuivres, les cordes à vide de la guitare, les octaves inférieures de la harpe, ni violons ni altos, mais des contre-basses, dont le son, quoique ce soit plutôt un bourdonnement, n'est cependant pas désagréable.

On me reprochera de n'avoir pas de sonorités aiguës ; mais « aigu » n'est-il pas plutôt « strident » ? et d'ailleurs l'aigu est

relatif, nos perceptions étant de toute façon vite limitées. Faisons donc le sacrifice de quelques octaves.

Quant aux chœurs, j'en dirais la même chose que de l'orchestre; il faudrait trier les voix, en choisir une sur mille. On entend des souffles rauques. Si les chœurs étaient composés uniquement de voix timbrées et stylées et justes, il y aurait peut-être un certain agrément à les entendre chanter.

Mais quel plaisir y a-t-il à entendre le cliquetis du pédalier de l'orgue, qui couvre le bruit de la note, le vent que la flûte laisse échapper de partout, les affreux grincements des instruments à archet? Puis il y a tous les petits bruits inhérents à l'orchestre, tournement de pages, nettoyage des embouchures, essai des anches, qui font que notre oreille assoiffée se tend pour distinguer au milieu de tout cela un peu de musique pure.

Une dernière chose resterait encore à abolir : c'est la musique pour instrument solo ou pour un seul instrument accompagné par le piano. Lorsqu'un seul instrument récite, il faut utiliser toutes ses ressources. Or celles-ci sont loin d'être agréables. Il y a dans chaque instrument quelques jolies sonorités que l'on peut mettre en valeur en les alternant avec celles d'une autre famille, de manière à éviter la monotonie qui résulte très vite du jeu continu sur le même instrument. Mais dans les soli les compositeurs et exécutants se croient obligés de ne laisser sans emploi aucune région de l'instrument, d'autant que les combinaisons seraient très limitées dans une étendue moindre. Evitons donc plutôt les soli pour ne pas avoir la tristesse d'entendre pendant un quart d'heure des ruissellements de harpe avec des notes aiguës comme des vrilles, ou bien un chant faux et angoissé du violoncelle en clé de sol.

ARMANDE DE POLIGNAC.



DIALOGUES DES MORTS

II

LISZT, WAGNER.

LISZT. — Qu'est-il donc arrivé, Richard ? Tu cries si fort que tu fais aboyer Cerbère. En accourant au bruit, je l'ai trouvé devant ta porte, le poil hérissé, l'œil en feu et les crocs menaçants. J'avais sur moi, par bonheur, quelques dragées du dernier envoi de la Princesse et dont il est friand. J'ai pu apaiser sa rage...

WAGNER. — Ah ! mais, tu sais, il commence à m'embêter, ce sale cabot ! Il grogne dès qu'il m'aperçoit, et je ne puis faire un pas sans l'avoir à mes trousses.

LISZT. — Calme-toi. Il n'est pas si méchant ; d'ailleurs, on l'adoucit bien vite avec la moindre croquignole. Il est sans haine et sans rancune. Au lieu de le traiter en ennemi, donne-lui de temps en temps une praline à la pistache. Tu en as toute une provision.

WAGNER. — Mais qu'est-ce qu'il a à être toujours après moi, sitôt que je parle ou que je bouge ?

LISZT. — Il croit accomplir son devoir de gardien d'un séjour interdit aux vivants. Ta fougue le déconcerte. Le pauvre animal ne peut s'imaginer qu'un mort ait conservé l'exubérance que tu as rapportée jusqu'ici, stigmate indélébile et incandescent résidu de l'indomptable volonté qui te soutint dans les épreuves terrestres pour créer, envers et contre tous, tes chefs-d'œuvre immortels. Enfin, il est sans doute un peu surpris du privilège qui t'échut peu à peu, d'accaparer à toi tout seul l'antre de ces lieux le plus vaste, qui suffisait jadis à la communauté d'une demi-douzaine d'ombres illustres, entre lesquelles, Palestrina, Schubert et le Français Couperin, si je ne me trompe.

WAGNER. — Ma foi ! je ne sais pourquoi ils sont tous partis l'un après l'autre, mais je n'en suis pas fâché. D'abord, on ne



Croquis d'Album de Léandre

pouvait causer de rien avec eux : ils n'avaient même pas lu Schopenhauer. Et puis, où aurais-je casé mes bagages ?

LISZT. — Encore un des étonnements de cet excellent Cerbère, de te voir installer ici tes sofas en moquette aux effilés de passementerie, tes fauteuils capitonnés, tes trois armoires à glace, tes deux pianos à queue, ta bibliothèque en chêne sculpté, tes bahuts *alt-deutsch* viennois, sans compter tes malles et leur contenu. Tu es le seul parmi nous à jouir d'un mobilier aussi complet. J'avoue que je n'aurais pas cru qu'on fût autorisé à introduire avec soi tant de choses en un endroit comme celui-ci. Avant toi et depuis, nul ne paraît l'avoir osé.

WAGNER. — Il n'eût plus manqué qu'on se permît une observation ! Je l'aurais bien voulu voir. Il n'y a que cette brute de Charon qui ait commencé par ronchonner. Il en profita pour m'exploiter et me fit payer cinq voyages. En outre, je suis convaincu que c'est lui qui m'a volé une de mes tabatières en or, cadeau de Cosima pour ma fête. Heureusement, elle était en plaqué.

LISZT. — Tu as tort de le soupçonner. C'est un brave homme, un peu avide peut-être. La boîte a pu facilement s'égarer. C'était probablement la première fois qu'il avait à transborder un si grand nombre de colis...

WAGNER. — Un si grand nombre !... Mais, à peine ai-je emporté le plus strict nécessaire. Mon esprit a des exigences à sa taille, et le trépas n'a pu éteindre sa fournaise aux effluves jailissants qui surent embraser le monde. Même en ces demeures éternelles, je ne saurais sevrer ma pensée de ce qui constitua sa nourriture divine, de ces livres profonds, dévorés et ruminés naguère, épars sur ces tablettes ou qui gisent amoncelés dans les coins et sur ces tapis. Tu le sais aussi : mon génie a ses habitudes. Je ne puis m'abandonner à son extase impérieuse et imprescriptible sans me sentir environné d'une atmosphère de luxe et de beauté, enveloppé de la fine batiste des linges et de la soie colorée des étoffes chatoyantes, enlacé, par surcroît, dans la douceur moite des bras nus de la femme aimée. Hélas ! Cosima, que n'es-tu près de moi !...

LISZT. — Voyons, Richard, calme-toi. Tu oublies qu'elle va sur ses soixante-dix. Et puis, ne dis pas de choses comme ça ; en somme, elle n'a peut-être pas envie de mourir encore.

WAGNER. — Du moins, ai-je ici le reste... A propos, papa, quand tu es arrivé, je cherchais justement ma robe de chambre en taffetas mauve doublée de satin cerise et ouatée. Je n'ai pu découvrir que la cordelière. C'est un désordre ici !...

LISZT. — C'est pour ça que tu pestais comme un diable dans un bénitier, au point d'affoler Cerbère par ton vacarme ?

WAGNER. — Je soupçonne un tour de ce vieux sournois de Meyerbeer. Tu ne l'as pas rencontré dans les environs? Il jalouse mon confortable, car, en venant ici, le nigaud n'a emporté que de l'argent. Aussi, il est fort mal loti. Il n'a rien à se mettre que son habit et ses décosations. Il convoitait ce vêtement : je suis sûr qu'il me l'a caché quelque part ou chipé.

LISZT. — Comment peux-tu...?

WAGNER. — Mais si, mais si! Il a voulu me l'acheter. Figure-toi qu'il m'en offrait sept thalers et demi de Prusse. Tu penses! Une robe de chambre de trente louis d'or!.. Tu n'imagines pas les compliments dont il m'accable depuis qu'il a appris que ma musique rapporte encore plus que la sienne... Mais où peut-il l'avoir fourrée?

LISZT. — Tu la retrouveras. Prends-en une autre. Quel besoin t'oblige à endosser celle-là?

WAGNER. — Comment, quel besoin?.. Tiens, la voilà, pendue à son clou et à sa place. Je ne me rappelais pas l'avoir racochée... Quel besoin?.. Mais, pour sortir avec toi... C'est le plus foncé de mes costumes. Tu comprends, comme tu es toujours en soutane...

LISZT. — Tu auras l'air de mon évêque...

WAGNER. — Tu crois?.. Mais non; je vais me draper à l'antique avec des épingle. Je voulais l'arranger en toge, en t'attendant. C'est bien aujourd'hui, n'est-ce pas, que nous allons voir Eschyle et Sophocle? Tu t'es chargé du rendez-vous, — pour la dixième fois, au moins, à vrai dire; mais tu n'as pas de mémoire pour deux sous. Tu conçois combien je brûle d'affronter la présence de ces deux génies magnifiques, ancêtres et précurseurs du mien, à qui des ressources désormais surannées de plus de vingt siècles ont suffi pour ébaucher grandiosement la suprême splendeur de mon Œuvre d'Art de l'Avenir. Je pressens leur émoi joyeux, leur orgueil de m'avoir inspiré égal au mien d'avoir parachevé leur rêve dans l'apothéose orchestrale des timbres puissants ou subtils, d'avoir transfiguré leur mélos dans la radieuse et polyphonique arabesque de ma « mélodie infinie », et reculé les horizons mythiques de leur Ouranos jusqu'aux arcanes les plus secrets du Symbole, aux profondeurs métaphysiques et aux plus insondables synthèses de l'Idée! Et cependant, ce furent certes deux grands penseurs, surtout pour des gens nés si longtemps avant Kant et Schopenhauer... Eh bien! comment me trouves-tu? Décidément, mon béret de velours grenat fait mieux que le noir. Je suis prêt. Partons-nous?

LISZT. — Si tu veux, mais... pour la visite dont tu parles,... je voulais justement te dire...

WAGNER. — Quoi? Est-ce que tu aurais encore oublié?

LISZT. — Pas du tout, pas du tout. Seulement, je n'ai pu voir qu'Euripide... Il m'a arrêté au passage...

WAGNER. — Comment? De quoi se mêle-t-il cet intrigant-là?

LISZT. — Attends donc un peu. On raconte qu'il sut bientôt rentrer en grâce auprès de Dionysos et réussir habilement à lui plaire, et, comme, au demeurant, il a toujours été en assez bons termes avec Apollon, il paraît que ces Dieux, qui sont fort occupés, lui ont délégué leurs pouvoirs pour le quartier des tragiques. Il y exerce une sorte d'archontat. Du reste, c'est un homme charmant, très distingué, très poli.

WAGNER. — Alors?...

LISZT. — Il me demanda qui je cherchais et se mit gracieusement à ma disposition pour me guider dans un domaine qui, peut-être, ne m'était pas familier. Je lui exprimai ton vœu...

WAGNER. — Et que t'a-t-il répondu?

LISZT. — Eh bien! il a semblé d'abord un peu embarrassé. Après avoir réfléchi, il me dit qu'il ferait volontiers ma commission, si la démarche n'était trop certainement inutile; diverses circonstances interdisant l'espoir ou la possibilité d'un entretien avec ces deux poètes, lesquels, au surplus, avaient toujours opiniâtrément refusé de recevoir des inconnus...

WAGNER. — Comment, des inconnus? L'impertinent! Tu ne lui as donc pas dit mon nom?

LISZT. — Mais si. Il me l'a même fait répéter deux fois. J'ai été aussi stupéfait que toi qu'il parût l'ignorer.

WAGNER. — L'imbécile! A quoi donc emploie-t-il son temps? Dès mon arrivée, j'ai envoyé dans sa section — comme dans toutes les autres, d'ailleurs — six exemplaires de mes œuvres complètes. S'il n'a jamais rien compris à la musique, il aurait pu au moins être frappé de l'innombrable et substantielle multiplicité des textes, quintessence résumée du lyrisme, de l'esthétique et de la philosophie du monde, encyclopédie sans précédent de l'âme, de la science et de l'intelligence humaines. C'est le dernier des idiots!

LISZT. — Voyons, calme-toi; tu vas te faire du mal. Il est trop pris par ses fonctions minutieuses pour être capable de l'attention que comportent tes ouvrages. J'ai su depuis qu'il ne lit plus que des romans français.

WAGNER. — Ah! ah! ah! Ça ne m'étonne pas de la part de ce serin pommadé! Le père Dumas, sans doute, ou bien la grosse Madame Sand, — George pour les messieurs.

LISZT. — Je t'en prie, Richard, ménage tes propos à l'égard d'une femme... Et puis, songe à qui tu t'adresses.

WAGNER. — Ah! c'est vrai, papa. Pardon. Dame, avec toi, tu

sais, on serait excusé de s'y perdre un peu. Quel niais que cet Euripide!... Des romans français! Ah! ils vont bien ensemble!... Ecoute, papa, je suis sûr qu'il t'a menti. Ce fut toujours un faux bonhomme. Il est tout simplement furieux de ce que j'ai écrit sur son compte. Il veut m'écartier de ceux que je lui préférail, entraver les rapports de nos gloires et priver Eschyle et Sophocle de connaître Wagner!

LISZT. — Mais non, je t'assure. C'est, autant dire, impossible.

WAGNER. — Et pourquoi?

LISZT. — Tu sais que Sophocle est mort très vieux, quelque chose comme quatre-vingt-neuf ou dix ans. Quoiqu'il eût gardé toute sa tête, sa vue était fort fatiguée. Il est arrivé ici à peu près, et même absolument aveugle...

WAGNER. — Ça n'empêche pas de causer!

LISZT. — Sans doute. Mais il s'est obstiné à des ablutions quotidiennes dans l'eau glacée du Léthé. Outre que, par mégarde, il en avala quelques gouttes, ce qui embrouille un peu ses souvenirs, il y gagna une affection des oreilles, laquelle a rapidement empiré, bref...

WAGNER. — Il est sourd?...

LISZT. — Comme un pot, m'avouait Euripide. Quant à Eschyle, il n'est jamais là. Il ne quitte pas Prométhée sur son roc. C'est tout au bout des Enfers. Il faut traverser la caverne des supplices, où nul ne doit pénétrer. Seul, Eschyle en obtint la faveur exceptionnelle.

WAGNER. — C'est la guigne! Me faudra-t-il donc renoncer à jamais au commerce des génies de la race du mien? Ton dévouement m'est précieux, ô papa et ami, car je suis peu porté aux avances. Je te sais gré de tes tentatives réitérées et inlassables, mais les résultats pleins d'amertume en sont étrangement décevants. Napoléon, avec qui je souhaitais un colloque, isolé à l'infirmerie par ordre d'Hippocrate à cause de la gale qui dévore ses mains ensanglantées tant il se gratte; Orphée, toujours entre deux eaux, en quête de sa lyre, ou chevauchant sur un dauphin pour imiter Arion; Platon, gâteux, inaccessible au milieu d'éphèbes frisés au petit fer et callipyges; Shakspeare, renfrogné, têtu, muet comme les carpes qu'il pêche et qu'il prend pour des truites; Gœthe, enlevé par Pan le Satyre; Dante, pétrifié par Gorgone la Phorcynade en croyant embrasser Béatrix; acharnés à une partie d'échecs ardente et éternelle, Alexandre le Grand perçant de javelots les curieux, et le Grand Frédéric chassant les importuns à coups de canne...! De tous ceux dont j'ai chanté la gloire, commenté et élucidé lumineusement les chefs-d'œuvre, il est assez singulier que le premier que j'aie

pu joindre ici, grâce à ta fidèle entremise, — et l'unique, jusqu'à présent, — soit ce forcené de Michel-Ange qui, sans toi, m'enfonçait son poignard dans le ventre...

LISZT. — Certes, il se divulgua ombrageux à l'excès, et sa nervosité est terrible. Mais tu eus peut-être tort d'insister en voulant prouver au peintre du *Jugement dernier* que, malgré son génie, son art et les moyens de son époque étaient impuissants à traduire la sublime horreur dantesque en son intégrale et merveilleuse beauté, dévoilée seulement, bien plus tard, par la musique et révélée, d'abord et enfin, par la profondeur allemande et divinatrice de Bach et de Beethoven.

WAGNER. — Il ne m'a pas compris. Ce n'est qu'un vaniteux et un imbécile. Et puis, quel ignorant ! Il est inouï de songer combien les plus fameux individus d'alors étaient dénués de culture scientifique. A propos, papa, tu serais bien gentil d'organiser une entrevue entre moi et Darwin. Je serais enchanté de savoir son avis sur mon originale exégèse touchant le mystère de notre descendance simiesque, réalisée par la Nature, plutôt que nous faire dériver « de l'éléphant ou du chien, chez qui, pourtant, nous constatons des dispositions intellectuelles indiscutablement plus développées que chez les singes ».

LISZT. — Oui, oui, la phrase me revient. J'ai lu ça quelque part dans tes écrits. Vraiment, tu as une mémoire prodigieuse, Richard. C'est très intéressant, en effet, et ce bon Cerbère serait flatté de l'hypothèse s'il la pouvait entendre. Malheureusement,... pour Darwin,... on ne sait pas ce qu'il est devenu...

WAGNER. — Allons donc !...

LISZT. — Mais oui. On craint qu'il ne se soit échappé ou bien qu'il ait glissé dans les boues du Cocytus en observant des algues. Surtout n'en parle pas : l'aventure est tenue secrète. Eaque en est fort ennuyé. C'est lui qui me l'a confiée. Il n'a pas encore osé avertir ses collègues.

WAGNER. — La guigne ! La guigne noire ! C'est insensé. On dirait que la Fortune se venge ici d'avoir été vaincue là-bas par ma persévérance et mon génie. Tous mes projets, contrecarrés, tous mes désirs, nargués par elle ! En tout cas, voilà ma journée fichue...

LISZT. — Veux-tu venir prendre quelque chose au Walhall ? Ils ont reçu un foudre monstre de *Hofbrau* incomparable, d'une fraîcheur !... Nous irons par l'allée des Sirènes et le bois des Violes d'Amour.

WAGNER. — Pour nous cogner à chaque pas contre un de ces benêts de musiciens jaloux et ignares, qui ne comprennent rien à ce que je leur dis et démeurent bouche bée ou ricanent ; comme ce toqué de Berlioz qui se figure avoir inventé Shaks-

peare, Virgile et le cor anglais !... Ma foi ! non. J'aime autant rester à la maison.

LISZT. — Eh bien ! restons. Veux-tu un cigare ?

WAGNER. — De ceux de la Princesse ? Merci. Ils sont trop forts. Et puis, pour moi, tu sais, rien ne vaut une prise de tabac. Tiens, puisque tu es là, tu vas m'aider à ranger ma bibliothèque.

LISZT. — Volontiers. Elle en a besoin.

WAGNER. — C'est le désordre du génie. Regarde ces rayons presque vides ; autour de ces divans, de ces sièges, où mon ombre se repose et rêve, les livres s'entassent pêle-mêle, empilés, confondus au caprice insatiable de mon cerveau toujours avide. Mais je veux faire un classement. Ici : le Mythe, la Légende. Tu vas me passer les volumes.

LISZT. — Ça n'est pas très commode.

WAGNER. — Puise au hasard. On verra bien.

LISZT. — Comme tu voudras... *Les Mystères de Paris*...

WAGNER. — Hein ?... Parbleu ! c'est le fauteuil où Auber vient bavarder ou lire. Fouille plutôt dans le tas près de ma chaise-longue.

LISZT. — Bon... *Saint-Cloud et ses environs en 1841*...

WAGNER. — Ça date de longtemps, hélas ! Meudon ! Mon *Vaisseau-Fantôme* écrit de verve en sept semaines ! O jeunesse !... Pose-le sur ma table.

LISZT. — *Les Trois Mousquetaires*... *Le Maître de Forges*...

WAGNER. — Qu'est-ce que ça fait là ?... C'est inconcevable... Sans doute que... Ah ! c'est sûrement ce satané Berlioz qui a introduit ces stupidités françaises aux Enfers et chez moi...

LISZT. — Calme-toi, Richard, je t'en prie. Tu l'accuses toujours et trop vite. D'abord, il n'était pas contemporain de M. Ohnet.

WAGNER. — Ecoute, papa, c'est un chaos à n'en pas sortir. Et puis, tu t'éreintes à te baisser. Classons plutôt la Science et la Métaphysique. Tout est réuni là, dans cette malle,... sauf celui-ci qui me tombe justement sous la main. C'est le tome premier de Schopenhauer.

LISZT. — Et voici les cinq autres... Tiens ! ils ne sont pas coupés...

WAGNER. — Comment, encore brochés ? Cette étourdie de Cosima aura oublié de les envoyer à la reliure. Après, tu dois trouver Kant et Feuerbach...

LISZT. — Oui, avec Spinoza... Ils sont reliés... Même, on dirait d'hier !... Ils n'ont pas souffert du voyage. Puis... Dieu ! quel ouvrage gigantesque ! Il remplit tout le fond du coffre d'un même et imposant format. Sapristi ! celui-là n'est pas

neuf ! On s'en est servi. Qu'est-ce donc ?... Tiens, un *Larousse*...

WAGNER. — C'est Siegfried qui l'a acheté d'occasion. Mais laissons cela, papa. Une autre idée germie dans ma cervelle et se précise. Spinoza !... S'il ne saurait évidemment compter parmi mes pairs, néanmoins ce fut un grand et noble esprit. Je veux le voir et lui parler.

LISZT. — Hum !... Ce sera bien difficile,... surtout pour toi, qui publias *le Judaïsme dans la Musique*.

WAGNER. — Qu'est-ce que tu veux que ça lui fasse ? Il s'exclut volontairement de la synagogue et fut même, à cause de cela, persécuté par Israël. Il était athée...

LISZT. — Jadis ; mais, d'après Euripide, qui est informé de tout, il manifeste aujourd'hui un repentir extrême de son apostasie. Il ne cesse de réciter des prières en hébreu et a élu domicile au ghetto des rabbins... Tu n'y serais guère bien reçu...

WAGNER. — Eh bien ! j'irai quand même ! J'en ai assez, à la fin, de ton Euripide et de ses renseignements astucieux. Il s'est bien douté que tu me les rapporteras et il redoute mon influence. Il a peur que ma gloire n'éclipse sa fausse renommée de langoureux sophiste auprès d'un penseur d'envergure à scruter l'immensité de mon œuvre, pour en mesurer le néant de ses fadaises alambiquées. Mais je trouverai bien quelqu'un pour nous aboucher. Tiens, voilà précisément Meyerbeer. Il va encore nous baragouiner son mauvais français. Quelle drôle de manie ! Ma foi ! je n'aurai jamais eu autant de plaisir à l'entendre.

MEYERBEER. — Drès honoré Maïdre, che fousalue resbec-dueusement. Ah ! ce ger Liszd, ced atmiraBLE Liszd, pien heureux te fous rengondrer. Che foulais fous tire, drès honoré Maïdre,... fous safez, bour la bedide avaire,... che grois que chebourrai aller chusgu'à ti... à... tisbosser te neuv dhalers te Brusse en archent. Bas en archent babier, en archent médal...

WAGNER. — Dites donc, Beer, connaissez-vous Spinoza ?

MEYERBEER. — Sbinotza... Sbinotza... che... ui, ui, che le gonnais.

WAGNER. — Pouvez-vous nous présenter l'un à l'autre, me l'amener ici ou bien me conduire chez lui ?

MEYERBEER. — Hum ! che ne grois bas... Fous safez, il n'est bas drès aimable afec ses gorelichionnaires. Il nous dourne le tos guand il nous aberçoit te loin... On ne beut bas l'abborger...

WAGNER. — Comment ça ? Vous ne savez donc pas où il loge ?

MEYERBEER. — Mais si. Il est douchours gez les Kregs...

WAGNER. — Chez les Grecs !... Il joue ?...

MEYERBEER. — Oh ! non, non. Gez les Kregs te Krèze. Il basse dout le temps tans la vorêt t'Abollon, assis sous le cêtre te Tonusous, à gauser afec Esgile, Sovogle et Bladon.

WAGNER. — Qu'est-ce que vous chantez là ?

MEYERBEER. — Che... Che ne geande bas... Che tis la féridé. Che fous tonne ma barole t'honneur...

WAGNER. — Tu entends, papa ! Qu'est-ce que tu dis de ça avec ton Euripide ? !...

LISZT. — Voyons, mon bon Meyerbeer... Je ne doute pas un instant de votre parole, mais on vous a induit en erreur. Croyez-moi, mon cher ami...

MEYERBEER. — Bas le moins tu monte... Denez, che le chure sur l'héridache te m'en crand-bère Liepmann Meyer Wulf !...

WAGNER. — Eh bien ! Beer, écoutez-moi bien. Si vous pouvez m'avoir un rendez-vous avec ces quatre personnages, je vous fais cadeau de ma robe de chambre.

MEYERBEER. — Bour rien ?...

WAGNER. — Naturellement, pour rien ! Et je vous donne par-dessus le marché une calotte en peluche assortie, brodée et festonnée par Cosima. Est-ce convenu ?

MEYERBEER. — C'est gomme si c'édaït vait ! Ch' y gours !...

WAGNER. — Dépêchez-vous !...

MEYERBEER. — Che refiens tans tix minudes !...

LISZT. — Mais non, mais non ! Richard, je t'assure qu'il se trompe. Il n'est pas au courant. Mon Dieu ! quelle histoire ! Il va faire arriver des malheurs ! Jacob ! Giacomo !...

WAGNER. — Oh ! tu peux courir, papa. Je te défie bien de le rattraper !

JEAN MARNOLD.



LE DRAME MUSICAL MODERNE⁽¹⁾

III

LES VÉRISTES FRANÇAIS : GUSTAVE CHARPENTIER.

Louise, de Gustave Charpentier, est une œuvre moins malheureuse que l'*Ouragan*, d'Alfred Bruneau. Elle n'a point cet air triste et revêche, cette démarche gênée, cette laideur soucieuse et froncée. C'est même, si l'on veut, une assez jolie fille ; mais il existe des beautés dont le premier regard dissipe l'illusion : car elles portent la sottise ou la vulgarité écrite en chacun de leur traits. Louise ne serait-elle pas du nombre ?

Les paroles, dans ce drame, ont une grande qualité : elles ne sont point d'Emile Zola. Mais elles ont un grave défaut : l'auteur en est Gustave Charpentier. Ce n'est plus cette prose incolore et incorrecte, terne et prétentieuse à la fois, miraculeusement dépourvue de mouvement et de rythme, cette prose d'instituteur primaire en mal de littérature. Mais c'est une prose de Montmartre, crasseuse et vaguement métaphysique, qui sent l'atelier poussiéreux, la fumée des vieilles pipes, les chapeaux à grands bords affirmateurs d'esthétiques insoupçonnées, et les tables de marbre des estaminets où l'art coudoie la politique et où les futurs virtuoses du socialisme électoral s'essaient à l'éloquence devant un auditoire de sculpteurs ébahis et de musiciens gobe-mouches. Cette prose est vaniteuse et creuse ; elle aligne, avec de grands gestes prophétiques, de très vieilles âneries ; elle fait frémir lorsqu'elle veut être poétique ; elle désarme par sa candeur, quand elle vise à l'esprit. En voici quelques échantillons. — Une ouvrière décrit à ses compagnes les séductions de l'amour. Ecoutez, et savourez cette grossièreté bleutée de romanesque, et cette mythologie surannée que pimente une involontaire métaphore :

D'où vient ce sentiment qui nous attire constamment vers les hommes ? D'où vient qu'à leur approche nos cœurs chavirent ? On a beau nous dire :

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 1^{er} juin.

« Prenez garde ! » Qu'apparaisse le prédestiné, les scrupules s'envolent, à son regard on rougit, à sa parole on sourit. Dans l'enthousiasme du baiser on s'ouvre au dieu malin.

Maintenant, c'est l'amour de Louise et de Julien, les deux héros, qui chante :

Ah ! prends-moi vite, mon bien-aimé, plus beau que les fiers chevaliers des contes bleus de la Légende ! A mon appel hâte-toi d'accourir ! Prince charmant dont la caresse éveilla la petite Montmartroise au cœur dormant !

Gagné à son tour par tant de poésie, le Prince charmant de Montmartre répond galamment :

La chair de l'amante a parlé ; elle appelle son maître. Ton cher corps me désire ?

Voici, pour changer, de la philosophie : pendant la fête de Montmartre, un commentateur bénévole explique à Louise, qui n'en peut mais, les mystères de la danse :

O Jolie, cette danseuse est une fleur de vie faite d'un peu de chacun de nous tous. Et cette fleur vivante, c'est notre âme sous la forme d'une fleur qui serait une femme, fleur-femme dont la grâce, le parfum, se traduisent en cadences afin que tes sens aussi bien que ton âme puissent apprécier l'hommage suprême.

Il est rare de rencontrer une aussi ascendante progression dans le galimatias. Voulez-vous enfin de l'esprit ? C'est dans la chanson des bohèmes qu'il faut le chercher.

Enfants de la Bohème, nous aimons qui nous aime. Toujours gais et pimpants, les femmes nous trouvent séduisants... quoique sans argents, presque indigents ! Mais nous sommes très intelligents !

« Tu parles ! » dirais-je volontiers, ou, si l'on me trouve trop familier : « Ta bouche ! »

Comme drame, *Louise* n'a pas le tragique intérêt de l'*Ouragan*, mais pouvait encore atteindre à une certaine émotion. Louise, Mimi Pinson moderne, se laisse courtiser par un vague poète, son voisin. Ses parents, honnêtes ouvriers, n'approuvent point ce flirt de mansarde à mansarde, et font entendre la voix de la sagesse et de l'expérience : c'est un simple caprice qui passera, et puis le futur n'a pas de gagne-pain. Résultat : Louise révoltée se laisse enlever par son Julien, et vit heureuse dans l'amour libre. Cependant le père est tombé malade de chagrin, elle revient pour le soigner, et les pauvres vieux parents voudraient bien la garder encore. Mais elle ne peut s'y résoudre ; trop de choses lui manquent auprès d'eux, elle les quitte à nouveau, sûre de son droit de vivre à sa guise, et il ne reste au père qu'à maudire ce Paris, ville de joie qui lui a ravi sa fille.

Il n'y a pas ici, on le voit, un jeu compliqué de passions contraires ; presque point de luttes intérieures, nul revirement. Chaque personnage va droit devant lui, sans s'inquiéter des autres ; dès le début, il est certain que Louise cédera à son amoureux, et que les parents trop sages ne pourront l'absoudre. Mais il y avait dans cette fatalité morale elle-même une source de beauté, rien n'étant plus poignant que ce spectacle, souvent donné par la vie, d'êtres qui s'aiment, et qui ne peuvent se comprendre ; entraînés par leur destinée intérieure sur des voies divergentes, ils ne peuvent ni se rapprocher, ni se quitter ; chacun de leurs contacts est un choc, chaque parole de l'un d'eux est une insulte aux convictions et à la nature même de l'autre ; et l'amour qui les unit ajoute un remords à chacune de ces souffrances. Nous pouvions avoir ainsi un tableau, très sombre, mais émouvant et vrai, de la vie dans une famille où il n'y a plus d'entente. Seulement il fallait pour cela que Louise aimât ses parents. Elle ne les aime guère : un peu de câlinerie pour son père, qui a la grande vertu de ne s'occuper de rien, puisqu'il est tout le jour au travail, et ne désire que la paix quand il rentre. De la haine pour une mère acariâtre et dure, qui ne mérite pas autre chose en effet. Un profond mépris pour tous les deux, dont elle singe la sagesse surannée, là-haut, dans la chaumière montmartroise où Julien l'a initiée à la libre vie. Cette fille est sans cœur, comme sa mère ; ni l'une ni l'autre ne nous intéresse. Quant au bohème ravisseur, il est tout en grandiloquences creuses sur le droit à l'amour et en malédictions contre des préjugés inexplicables ; il m'intéresse moins encore. Seul le père est touchant ; c'est un brave homme, qui aime bien sa fille, et ne comprend rien à l'obstination de cette tête mutine. On le plaint lorsqu'il reste, seul et désespéré, à la fin de la pièce. Je ne sais si l'intention de l'auteur était bien de nous le rendre à ce point sympathique, puisque son idée est que les parents ont tort de s'opposer à la volonté de leurs enfants. Mais le résultat est là, et quelque tort qu'il fasse à la thèse, nous sommes heureux de pouvoir nous intéresser au moins à l'un des personnages.

Un sur quatre, c'est peu cependant, et pour nourrir un drame d'une psychologie aussi pauvre, il a fallu le charger de scènes épisodiques : l'une est celle des ouvrières à l'atelier, l'autre celle de Paris le matin, avec les cris de ses marchands, et la troisième, absolument étrangère à l'action, celle du couronnement de la Muse.

Traitées avec un peu de légèreté et d'esprit, ces scènes pouvaient plaire. Malheureusement l'auteur ne badine avec rien, pas même avec les chansons des couturières ou les cris de Paris. L'ironie

lui est étrangère, et il reste partout sérieux comme un pape, le pape de la bohème. On a pu voir comment on parle de l'amour dans cet atelier, et quelle est la prétentieuse emphase de ces trottins. On a pu voir que la fête de Montmartre a un sens profond et véritablement philosophique. Et que dire de ces sergents de ville sentimentaux qui parlent d'amour, au coin d'une rue, avec une laitière désabusée et une balayeuse qui roula carrossée en son temps ? Sans doute les détails matériels sont exacts, ce sont de vrais ciseaux qui passent aux mains des ouvrières, et c'est bien ainsi que l'on plie, sur les tables des kiosquès, les journaux du matin. Le paisible citoyen de Dresde ou de Zurich peut alors s'émerveiller, et pousser du coude son voisin en murmurant avec un sourire d'allusions : « La vie de Paris ! *Pariser-Leben !* » Mais ces spectacles coutumiers ou couturiers ne suffisent point à nous enchanter, puisque l'auteur ne veut en tirer que des enseignements et des moralités, non de la grâce ou de la poésie.

C'est que Gustave Charpentier est, lui aussi, un penseur. Il ne songe point à rire devant la misère du peuple, et c'est là un bon sentiment ; mais il y songe si peu qu'il n'observe même pas cette misère, ayant un mot profond à placer dans la bouche de chaque chiffonnier, de chaque sergent de ville et de chaque ouvrière qui passe à sa portée. Les séductions de Paris ou la souveraineté de l'amour, l'inégalité des conditions humaines et le droit au bonheur, voilà ce qui préoccupe ces braves gens, voilà de quoi ils viennent nous entretenir. Aussi ne sont-ils pas autrement surpris quand le noctambule qui cherchait sa proie au milieu d'eux se transfigure tout à coup sous la lumière électrique et devient un éblouissant symbole : « Je suis le Plaisir de Paris ; je suis le Procureur de la Grande Cité ». — « Ah ! je le connais, le misérable ! » murmure le chiffonnier, accoutumé sans doute à de telles rencontres. Et voilà de quelle manière les véristes voient et peignent la réalité.

§

La musique dont se revêtent ces peu plaisantes fictions n'est point déplorable, comme celle d'Alfred Bruneau. La déclamation a souvent une allure aisée et familière, un peu facile et banale d'ailleurs, qui rappelle beaucoup Massenet, et n'est point désagréable à entendre, quoique sa monotonie lasse vite. Mais dès que le ton s'élève, nous sommes perdus : l'emphase qui tient lieu de sentiment à ces bavards se retrouve dans la musique, et ajoute à sa banalité profonde un accent faux et décla-

matoire, que l'on ne peut supporter. L'air de Louise au III^e acte (*Depuis le jour où je me suis donnée*) est modèle de ce genre à la fois trivial et maniére, qui fait songer aux minauderies d'une fille des rues. Et je ne sais rien, je crois, de plus désagréablement affecté que l'effet de voix facile qui le termine :



Croirait-on pas un souvenir de Rome, une impression d'Italie, hélas ! trop sincère ?

Julien ne vise point tant à la grâce. Mais qu'il est solennel !

Tout être a le droit d'être libre. Tout cœur a le de-
voir d'aimer !

Cette mélodie s'accompagne d'accords en relations de tierces (*ut, mi, ut dièse*) qui lui donnent une tournure nettement wagnérienne ; mais en même temps elle a dans ses deux membres une symétrie qui rappelle le style de romance, cher à Massenet et à ses disciples. Enfin le *la dièse* final annonce ce qu'on appelle, dans l'argot du Conservatoire, une rosalie, c'est-à-dire une transposition du motif tout entier en un autre ton, ici celui de *mi bémol*. Rien en tout cela de franc, de personnel : une musique bâtarde, un métier plus habile que celui d'Alfred Bruneau, mais non pas plus intéressant. Voyez encore la mélodie du début, celle que chante Julien à gorge déployée. Le début ne manque pas d'entrain, mais dès la seconde mesure, on rencontre un chromatisme tout wagnérien encore, et qui rappelle la chanson du marin, dans *Tristan et Yseult* :



Tout l'art de Gustave Charpentier est un art de souvenir, de seconde main. Les deux mélodies que je viens de citer sont aussi des motifs conducteurs, appliqués l'un à la liberté, l'autre à l'amour. Un troisième motif, celui du plaisir, n'est pas plus original, ni plus expressif : car c'est tout simplement le cri de ces marchands qui promènent dans Paris une longue boîte cylindrique surmontée d'un cadran : on nomme plaisirs, en effet,

les minces pâtisseries que l'on gagne à ces loteries ambulantes. C'est là un simple calembour musical, bon pour égayer une tablée d'élèves de la villa Médicis, non pour entrer dans la charpente, si j'ose dire, d'un drame lyrique.

Ces mélodies sans caractère sont développées selon toutes les recettes de l'orchestration moderne. On verra, à la page 124 de la partition pour piano et chant, la chanson de Julien monter et s'enrouler sur elle-même, à la manière du motif d'impatience de Tristan à l'arrivée d'Yseult. Et un peu plus loin (page 128), le cri du marchand de plaisir monte à son tour, soutenu par des harmonies en pédale dont le ronflement est tout wagnérien encore. Mais Massenet ne perd pas ses droits : il les affirme, au contraire, par la symétrie berceuse des rythmes, et par l'extraordinaire fréquence des mouvements de valse. C'est une valse que la chanson du noctambule, le duo d'amour de Louise et Julien commence et finit par une valse, la danseuse du couronnement danse naturellement une valse, et c'est sur un air de valse que Louise quitte ses parents. Ce tournoiement monotone, ce vertige à prix réduit, conviennent à la pensée de Charpentier pour la même raison qu'ils conviennent aux fades galanteries qui s'échangent sous les lustres d'un bal bourgeois.

On ne peut dire, en effet, que cette musique soit privée d'émotion ; mais c'est une émotion superficielle ou fausse, qui se prend au sérieux et s'exagère à plaisir : c'est un romanesque de bas étage, une sentimentalité frelatée et qui se croit sincère. Quelques pages sont assez jolies cependant, entre autres la berceuse enfantine que le père chante à sa fille, la grande enfant qui ne veut plus l'écouter comme autrefois. Cela est simple et touchant ; mais aussitôt après nous retombons dans la déclamation. Cette musique sonne faux, presque perpétuellement faux, et cependant elle n'a pas été écrite pour nous tromper. L'auteur ne s'est pas moqué de nous, il est incapable de se moquer de qui que ce soit. Mais il s'est trompé lui-même.

Qu'on imagine une nature primitivement honnête et bonne, mais crédule, sans finesse, et sans autre culture que celle du Conservatoire ; les premiers succès, dus à un talent très réel, l'ont enflée d'orgueil ; la littérature à un sou des journaux politiques a faussé le jugement et perverti la sensibilité. Incapable non seulement d'ironie, mais de toute critique, livré sans défense à toutes les suggestions, la tête toujours montée, bourdonnante d'un tumulte de mots sonores, le cœur palpitant d'émotions frivoles et d'attendrissements inutiles, un tel homme vivra dans une perpétuelle illusion sur le monde et sur soi-même. Il se laissera séduire par des grâces triviales, il placera

sa pitié sans discernement, et en fera spécialement largesse aux fausses innocences qui lui plaisent déjà pour d'autres motifs ; il croira à la sincérité de sentiments qui chez lui-même ne sont que froide rhétorique ; bientôt il ne saura plus distinguer, parmi ses impressions, celles qui lui viennent de ses sens, et celles qu'il a apprises quelque part, semblable à ces touristes trop dociles qui retrouvent, à chaque pas, les admirations prescrites par leurs guides. C'est alors que, complètement dépersonnalisé, ne voyant les choses qu'à travers les brumes poudreuses du boniment politique et social, ne pensant, même en musique, que par la pensée d'autrui, c'est alors qu'il écrira *Louise*. Et peu après il fondera cet extraordinaire Conservatoire où Mimi Pinson apprendra le chant et la danse du ballet, comme si elle n'était pas assez tentée déjà de quitter l'atelier pour le théâtre et ses alentours.

Tel est l'homme ; je n'ai pas l'honneur de le connaître, j'ignore tout de sa vie. Mais je sais qu'il doit être tel. La biographie idéale dont je viens de tracer une sommaire esquisse mériterait d'être détaillée. C'est un sujet que je propose au talent puissamment intuitif de mon ami Romain Rolland. Ce second Jean-Christophe, moins plaisant que le premier, serait plus édifiant encore, car il appartiendrait bien à notre temps. Et l'on y pourrait inscrire, en sous-titre : *Portrait d'un musicien démagogue*.

Il y a donc d'utiles enseignements à recueillir dans *Louise*. Mais l'œuvre est trop peu personnelle, trop peu pensée et trop arbitrairement sentie pour mériter le nom d'œuvre d'art. Elle s'intitule elle-même : Roman musical. Etant sans malice, je ne dirai pas que c'est le roman chez la portière. Mais c'est bien le roman chez l'ouvrier, je veux dire le roman tel qu'il le veut, tel qu'il le demande à son journal quotidien. C'est le roman-feuilleton que la ménagère, avant de le lire à son homme, dévore en surveillant le poêle de fonte où mijote le ragoût. Car ce roman-feuilleton, lui aussi, enveloppe sa romanesque intrigue dans une « étude de mœurs » ou une « satire sociale », comme un berlingot dans du papier doré. Ici comme là, on trouve ces déclamations sur l'honneur et l'argent, ou sur l'amour et la liberté, qui font frissonner les cœurs simples, et cette émouvante fausseté de ton et de sentiment. Gustave Charpentier n'a pas seulement choisi un sujet vulgaire, il l'a traité vulgairement, et *Louise* aurait pu être signée par Louise elle-même, si l'on faisait de plus sérieuses études d'harmonie au Conservatoire de Mimi Pinson.

Alfred Bruneau nous offrait un drame bien conçu, mais réalisé d'une manière piteuse, et revêtu d'une musique barbare et

toute conventionnelle. Le drame, chez Gustave Charpentier, existe à peine, les caractères sont creux et sans consistance, et la musique elle-même manque de style et n'accuse aucune personnalité artistique. L'école vériste française n'a pas encore produit son chef-d'œuvre, ni même, au sens propre du mot, une œuvre.

Louis LALOY.

P. S. Les deux articles qu'on vient de lire développent une conférence faite au mois de mars dernier à l'Ecole des Hautes Etudes sociales. Quelques jours après je recevais une lettre fort curieuse, que je me crois en droit de publier, puisque la signature, volontairement illisible, en fait une lettre anonyme.

Timbre de la Poste : *Tribunal de Commerce*, 29 mars 1905.

5 h. 45.

Monsieur,

J'ai eu le récit d'une conférence faite par vous lundi à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, conférence dans laquelle vous sembliez dénigrer et méconnaître grandement la valeur de deux de nos plus belles œuvres modernes : *Louise* et *l'Ouragan*. La première œuvre est consacrée depuis longtemps par un éclatant succès très légitime — le fait de la dénigrer ne peut venir que d'un esprit rétrograde.

Pour la seconde de ces œuvres, c'est différent ; dès son apparition, elle a soulevé de vives polémiques, et *l'Enfant Roi* en soulève également aujourd'hui, le bon public routinier n'a pas compris la puissante beauté de ces œuvres, et il m'apparaît que vous ne l'avez pas compris (1) davantage. Bruneau ne sera sans doute compris qu'après sa mort, c'est le sort de bien des musiciens. Il a pourtant de fervents admirateurs, et je me flatte d'être de ce nombre, mais c'est une génération nouvelle et éclairée qui dira combien ces œuvres sont magnifiquement belles.

Un des chefs-d'œuvre du maître, *Messidor*, a déjà triomphé sur des scènes de province et de l'étranger, à Munich notamment.

En tous cas, ce ne sera pas à l'Ecole des Hautes Etudes qu'on aura contribué à montrer au public tant de beautés qui restent méconnues, et c'est grandement regrettable.

On m'a dit que vous n'aviez pas épargné Zola, et je m'en suis sentie blessée dans mon admiration si enthousiaste pour le glorieux maître. Mais qu'importe, qu'importe ! Les œuvres restent, et ce sont celles qui sont le plus décriées, qui sont le plus admirées plus tard. Wagner qu'on acclame, a été sifflé ; Emile Zola qui fut honni, aura bientôt sa statue dans Paris.

Ma lettre n'a aucune prétention, mais gardez-la, car elle indique certaines tendances que vous ne semblez pas soupçonner.

En déplorant la façon peu courtoise dont vous avez parlé de deux chefs-d'œuvre, en déplorant que vous n'ayez pas choisi un autre sujet qui peut-être vous aurait convenu mieux et inspiré davantage,

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

(1) Sic !

Tout est remarquable en ce document. D'abord, le soin que l'on prend de ne pas se renseigner : on ne parle que par ouï-dire, et l'on n'attend pas, pour engager la discussion, de savoir ce que j'ai avancé. Puis, la valeur en quelque sorte surnaturelle que prennent, pour les cœurs touchés de la grâce, des mots par eux-mêmes vides de sens, tels que *routine*, *rétrograde*, *éclairé*. Une candide mauvaise foi qui invoque tour à tour la consécration du succès et la sottise du public. Un ton sévère, qui rappelle un peu le prêche, et fait sentir que c'est un péché de ne pas admirer les « chefs-d'œuvre » des musiciens bien pensants. Un tel état d'esprit (que l'on me pardonne cette imprécision d'expression !) est assez fréquent dans certaines sectes socialistes et anticléricales ; je le sais. C'est même pour cela que je le combats.

L. L.



REVUE DE LA QUINZAINE

LE SCANDALE DU PRIX DE ROME

J'avais promis à nos lecteurs de m'enquérir des insondables causes dont le poids évident ou l'influence péremptoire ouvrit à M. Paladilhe les portes de notre Institut. Un peu novice en la fonction pseudo-policière, j'interrogeai, au hasard des rencontres, musiciens, littérateurs, publicistes ou, même, vulgaires contribuables, avec une persévérance inextinguible et digne d'un sort meilleur. Hélas ! je dus constater bientôt que le monument national en question est généralement plus connu que ceux de qui sa coupole abrite l'éventuelle immortalité A l'égard de M. Paladilhe, en tout cas, la surprise apparut à peu près unanime de l'apprendre doté d'un fauteuil. Au lieu de me dévoiler pourquoi, chacun m'en demandait les motifs, à moi pauvre qui, précisément, cherchais à pénétrer ce mystère. Quelques-uns, pourtant, prononçaient le nom de *Patrie*, mais sans conviction; d'autres, en l'entendant, rectifiaient et attribuaient cet opéra à M. Victorin Joncières. Je remarquai, en outre, que la plupart de mes interlocuteurs avaient décidément oublié la *Mandolinata* d'antan. *Sic transit gloriola mundi !...*

Je n'essaierai pas de dissimuler mon embarras perplexe en présence d'une obscurité si éloquente ou si modeste. Quels mérites cachés avaient donc incité ses collègues à introduire M. Paladilhe au sein de leur illustre et séculaire compagnie ? Assurément, on ne se montra jamais d'une exigence impitoyable au Palais Mazarin. La collection des privilégiés n'y manque pas d'imprévu, et, quand on en relit la liste, l'érudition des plus complaisants dictionnaires est trop souvent impuissante à ressusciter la personne et les exploits de maint Immortel défunt. Notre célèbre Académie Française, elle-même, ne s'attesta onques inexorable à la piètre bonne volonté postulante, pas plus qu'inaccessible à des considérations dont le prix se dérobe aux soupçons de la postérité inavertie que nous sommes. Les alliances, les relations ou le cuisinier de tel candidat, reçu sans ambages, échappent à la sagacité des plus patients compilateurs, ou bien, détails superflus ou indignes, sont inconsidérément rejettés de leurs secourables lexiques. Enfin, certains élus bénéficient de la stérilité propice de l'époque où fleurit leur laborieux talent. C'est ainsi que le Directoire, en 1798, valut l'habit palmé de vert et le bicolore à Gabriel-Marie-Jean-Baptiste Legouvé. Ce plumitif aimable, alors âgé tout juste de trente-quatre printemps, avait commis quelques tragédies versirimaillées dont le temps effaça pour nous tout souvenir, sinon jusqu'à la trace. Dans leurs *Exercices de mémoire et de lecture* (1840), MM. Théry et Désobry assurent que celui de ses ouvrages « qui conserve aujourd'hui encore le plus de droits à l'estime des gens de goût est le petit poème intitulé : *le Mérite des Femmes*, qui, joignant l'intérêt des anecdotes au charme de la versification, eut neuf éditions en quatre années ».

En voici un trop court et authentique extrait :

*L'enfant, de jour en jour, avance dans la vie ;
Et, comme les aiglons, qui, cédant à l'envie
De mesurer les cieux dans leur premier essor,
Exercent près du nid leur aile faible encor,
Doucement soutenu sur ses mains chancelantes,
Il commence l'essai de ses forces naissantes.
Sa mère est près de lui : c'est elle dont le bras...*

Et ça continue tranquillement son petit pipi de muse en nourrice ; ça coule comme le robinet du marchand de coco des Tuilleries. Evidemment, nos aïeux étaient loin de Zola. Mais, si les neuf éditions enlevées témoignent d'âmes candides, elles trahissent aussi l'indigence du moment, et excuseraient presque l'académisation de ce Ducis du pauvre, lequel, au surplus, siégeait déjà parmi nos Immortels, quand il émit ce jet serein de sa verve innocente. On peut faire, en somme, bien d'autres non moins ineffables trouvailles dans le passé de notre Institut.

D'ailleurs, et tout récemment, nous y possédâmes encore un autre Legouvé. Celui-ci se prénommait Ernest et vécut fort vieux. Il laissa la réputation d'un homme amène et spirituel, expert éminent dans l'art de bien lire, qui fit de l'escrime tous les matins jusqu'à quatre-vingt-quinze ans et *Adrienne Lecouvreur*. A titre de document, voici un échantillon de sa prose :

... Un jour, un de nous, après un morceau entraînant de Bossuet, prit la Provinciale de Pascal sur l'homicide. Quel contraste ! Quelle différence d'impression ! Autant Bossuet avait enthousiasmé nos amis, autant Pascal les laissa froids, je dirai presque ennuyés...

Ce style de conversation dans la rue indique assurément que si ce M. Legouvé-là était un fin liseur, il fut un écrivain plutôt négligé, à tout le moins. Certes, ce n'est pas un crime irrémédiable : il avait de glorieux exemples. Malheureusement, chez lui, le fond est adéquat à la forme et n'offre rien de stendhalien. C'est de la causerie puérile et honnête, débitée au courant d'une plume insipide et, même, un peu pédante aussitôt qu'il s'agit de la spécialité du lecteur dans les salons du monde où l'on s'ennuie. Voir avec *Adrienne Lecouvreur*, le reste du bagage, y compris l'amour du fleuret et la longévité, justifierait à peine un bout de ruban violet, — et encore, aujourd'hui, où on n'en est pas chiche, — sans le papa dudit second M. Legouvé. Ernest, en effet, était le fils du précédent. Notre Académie a parfois des raisons que la raison du commun saisit mal. La succession héréditaire est volontiers admise parmi les habitudes de la maison ; elle y est même très bien portée. Evidemment, le résultat en apparaît quelquefois déconcertant, si on se place à un point de vue si peu que ce soit artistique ou le plus charitalement intellectuel. Mais on ne peut guère exiger d'eux de n'élire que des génies : ils sont quarante en l'assemblée. Diogène ne cherchait qu'un homme, et il le chercha toute sa vie.

Il n'y a, en tout et pour tout, que six Membres de l'Institut dans la section musicale. On aurait donc quelque droit d'espérer de ces messieurs le souci de distinguer leur petit nombre par la qualité. Le devoir même s'imposerait, d'abord, de diriger ses investigations dans ce sens favorable et de ne repousser, *a priori*, nulle hypothèse. Ce n'est qu'après avoir épuisé les plus invraisemblables du genre que, peut-être, on serait autorisé à évoquer les traditions du lieu, et à oser se demander, dans l'espèce, à la fois qui diable certain de ses collègues eut pour oncle et

de qui M. Paladilhe put bien être le neveu. Un jugement téméraire, néanmoins, est chose assez grave pour excuser qu'on persiste longtemps dans une indécision scrupuleuse, même au risque d'y patauger. J'en étais là de ces réflexions troublantes, quand un ami m'interrompit par sa visite. Aussitôt je mendigotai sans vergogne quelque renseignement d'ordre un tantinet musical. La réponse fut négligente : « Paladilhe ?... mais c'est l'auteur de *Jeanne d'Arc*. — Non, de *Patrie*. — Tu crois ? C'est bien possible... C'était le gendre de Legouvé. J'ai connu un peu son beau-père... » La suite de la conversation n'apprendrait rien au lecteur, pas plus que je n'y découvris rien, moi-même, qui pût autrement expliquer la fortune académique de cet Immortel inopiné.

M. Paladilhe est ignoré du public et de la plupart des musiciens. Successifs et opiniâtres, ses fours mêmes sont désormais oubliés. Je ne parle pas du génie, mais le simple talent méconnu sait percer et se répandre peu à peu hors du théâtre ou du concert et en dépit de leur ostracisme. M. Paladilhe eut la chance d'être joué à son heure, sans attendre, et cependant, introuvables aujourd'hui dans les domiciles, ses partitions ne se rencontrent même pas sur les quais. Pour en dénicher les rossignols, il faut explorer le rebut des magasins d'abonnement et en braver la poussière humide. La... musique déposée le long de ces feuillets irresponsables assomme les profanes, ahurit le moindre dilettante, fait sourire les plus indulgents de ses confrères et rigoler les autres. Mais M. Paladilhe « se moque absolument » de tout cela ; il s'en tamponne les prunelles. Il s'en moqua toujours imperturbablement, car il avait un papa-beau-père. *M. Paladilhe était le gendre de M. Legouvé (Ernest)*, lequel était le fils de Gabriel-Marie-Jean-Baptiste, lequel... C'est trop loin, mais, qui sait ? Il y a des hérédités si têtues ! Les fruits de M. Paladilhe le démontrent, à tous égards, digne de perpétuer le désarmant lignage. Peut-être sont-ce là titres valables, auprès des électeurs brevetés, pour pénétrer à l'Institut de France. Les esprits les plus circonspects accorderont que c'est peu, sans doute, ou bien beaucoup trop, pour légitimer des fonctions conférant audit personnage l'influence et l'autorité de juge sans appel, en des matières intéressant l'avenir de notre art musical. Mais le gendre de M. Legouvé s'en paladilhe — ab-so-lu-ment.

JEAN MARNOLD.

(A suivre.)



M. CAMILLE SAINT-SAËNS ET LES ITALIENS.

Par un malheureux hasard, M. Camille Saint-Saëns est arrivé à Paris trop tard pour joindre le bruit de ses deux mains au fracas des acclamations italiennes. Mais il a payé son écot par une assez longue lettre, adressée à l'éditeur organisateur de ces douteuses victoires, et l'élogieuse opinion qu'il y exprime a d'autant plus d'intérêt qu'elle n'a pas été influencée par l'audition des œuvres.

14 juin 1905.

Excusez-moi, mon cher ami, auprès de votre brillante phalange de compositeurs et auprès de vous-même, pour avoir été si peu présent, pendant cette belle campagne à laquelle j'aurais voulu prêter un concours plus actif ; les destins ne l'ont pas voulu. Ne croyez pas pour cela que je m'en sois désintéressé : pendant le peu de jours que j'ai passés à Paris et qui m'ont laissé si

peu de liberté, j'ai dit à tous les échos ce que je pensais de ces œuvres si intéressantes, si vivantes et si théâtrales, et dont le haut intérêt, à mon sens, réside dans la réaction qu'elles montrent contre la tendance au théâtre mystique et antidramatique, tout en employant des moyens nouveaux.

Ce sont des œuvres audacieuses et franchement italiennes dans leur modernisme. Peu importe qu'elles soient combattues, peu importe même qu'elles ne soient point parfaites — qui donc est parfait ? — elles tracent un sillon lumineux.

Jesuis, comme toujours, votre ami reconnaissant et dévoué.

C. SAINT-SAENS.

Des moyens nouveaux dans *Fedora*, *Siberia*, *André Chénier* ou *Zaza* ! Ah ! qu'il est bon de parler des choses sans les connaître ! D'ailleurs il est clair que l'auteur de cette lettre se moque de la musique italienne presque autant que de celle qu'il écrit lui-même aujourd'hui. On connaît M. Saint-Saëns ; on sait qu'il n'exalte que pour rabaisser. L'*Ouvreuse* de l'*Echo de Paris* ne s'y est pas trompée : « *Laissons, s'écrie-t-elle, laissons M. Saint-Saëns, en son âpre souci d'attaquer Vincent d'Indy (pour la plus grande joie du paradoxal Vuillermoz et du felleux Bruneau), exalter ces fondateurs du vérisme transalpin et s'extasier sur le sillon qu'ils tracent ; rien de bon n'y germera...*

« Déplorable *Sillon*, qu'as-tu fait de ta gloire ? »

Les aversions artistiques de M. Saint-Saëns sont nombreuses et tenaces. Wagner, dès qu'il eut du succès en France, César Franck, dès qu'il eut groupé autour de lui quelques jeunes énergies, Vincent d'Indy et Claude Debussy depuis toujours ! ont eu l'honneur des imprécations de Camille. Excusez du peu !

Tous nos maîtres n'en sont pas là, heureusement. Lorsque *Pelléas* nous fut donné, et que la critique quotidienne se déchaîna, avec un ensemble presque parfait sur ce chef-d'œuvre, M. Vincent d'Indy, qui sait admirer d'autre musique que la sienne, voulut réfuter lui-même certaines accusations ineptes, et saluer les beautés nouvelles. Et il disait au Directeur de l'*Occident*, en lui remettant son article : « Je regrette de n'avoir pu le travailler davantage : cela m'intéressait beaucoup. » Lorsque l'*Etranger* fut donné à Bruxelles, Claude Debussy à son tour, par un mouvement spontané et charmant, courut embrasser l'auteur de ce noble drame, au moment même où il échangeait avec les princes du journalisme des poignées de main funèbres. Et il me souvient encore de ce dialogue, à la deuxième de *Pelléas*, entre un organiste illustre et vénéré, et un autre organiste plus jeune et moins illustre, qui croyait flatter son maître en dénigrant Debussy. Solidement campé sur ses deux courtes jambes, la tête renversée en arrière, comme cédant au poids des épais cheveux blancs, le maître l'écoutait, jusqu'au moment où, n'y tenant plus, il éclata : « Ah ! vous me faites pitié ! Vous ne sentez rien devant cela ? Je suis plus jeune que vous ! » Éternellement jeunes, en effet, sont les âmes d'artistes, parce qu'elles ne peuvent se dérober à l'attrait d'une belle œuvre. Mais méfions-nous des talents grincheux !

LOUIS LALOY.



LE CONGRÈS MUSICAL DE CLERMONT, 12, 13 et 14 juin.

Clermont-Ferrand, qui veut qu'aucune manifestation du progrès ne lui soit étrangère, a fait précéder d'un congrès de musique religieuse les jours de fièvre du circuit automobile. Organisé à l'instigation de la *Schola Cantorum* parisienne par le maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé F. Brun, et sous les auspices de l'évêque, Mgr Belmont, ce congrès local et régional a parfaitement réussi.

Je ne doute pas que des manifestations de ce genre servent puissamment les intérêts artistiques de la musique : moins brillante peut-être que des assises internationales ou des congrès généraux, elles sont, dans un cadre plus restreint, d'un effet plus immédiat sur la région où elles se produisent.

Ces réflexions viennent tout naturellement à l'esprit, en constatant combien les échanges de vues, les demandes d'explications, les objections présentées et résolues, se sont bien mieux fait place dans les discussions intérieures de ce congrès, que dans des séances d'apparat où chacun n'ose dire tout haut ce qu'il pense tout bas, et combien ainsi tous peuvent profiter de ce qui paraît n'intéresser que quelques-uns.

Mais venons à l'ordre même du congrès.

Il s'ouvrit le lundi de la Pentecôte, 12 juin, par les Vêpres solennelles célébrées à la cathédrale. Un double chœur de 200 voix, formé par la maîtrise et le séminaire, a chanté l'office et le salut, un chœur sous la direction de M. l'abbé Brun, maître de chapelle, et de M. l'abbé Lagrange, maître de chœur de la cathédrale, et l'autre chœur dirigé par M. Amédée Gastoué, professeur de chant grégorien à l'École de la *Schola* parisienne. Au grand orgue, le maître Al. Guilmant, assisté de M. Clausmann, titulaire, a joué les entrées, sorties, postludes et interludes, tous choisis dans les anciens maîtres, ou improvisés par l'éminent organiste sur les thèmes liturgiques exécutés au chœur.

Et vraiment, c'était d'un effet superbe que d'entendre du chœur s'élever à l'unisson la puissante mélodie du *Veni creator Spiritus*, dans sa monodie purement vocale, sans aucun accompagnement, tandis qu'à l'autre bout de la vaste nef le grand orgue répondait en traitant le même thème par la voix de Bach, de Gigault, de Frescobaldi, de Scheidt, de Titelouze, ou de Guilmant.

Deux jours de suite, semblable fête se renouvela, avec plus de solennité encore la seconde fois. La maîtrise de la cathédrale d'abord, les Chanteurs de Saint-Gervais ensuite, exécutèrent divers motets de maîtres anciens et modernes, depuis Palestrina jusqu'à Guy Ropartz, avec un égal succès, et une même note de distinction artistique et de beauté religieuse, que la différence de caractère des œuvres faisait encore plus vivement ressortir.

Le matin du mardi et du mercredi, ce fut la grand'messe solennelle, d'abord avec, comme ordinaire, une messe médiévale à l'unisson, puis, le lendemain, l'admirable messe « du pape Marcel ». La dernière exécution religieuse fut un florilège de motets choisis en l'honneur de la Vierge Marie, à l'église si célèbre de Notre-Dame du Port, dont le beau vaisseau roman s'accordait si bien avec les chants exécutés.

J'ai omis de dire que Sa Grandeur Mgr Belmont ouvrit et clôtra le congrès par des allocutions élevées et enthousiastes, suivies encore d'un toast délicat porté à la *Schola* et à ses représentants, au cours d'un banquet au petit séminaire.

* * *

Les séances des congressistes furent des plus intéressantes, comme je

l'ai dit, par l'échange de vues qui put se produire pendant les discussions ouvertes, auxquelles deux heures furent consacrées chaque matinée. M. Gastoué avait assumé la tâche de répondre à toutes les questions, qui portèrent principalement sur le chant grégorien, depuis la prononciation et l'accentuation latine jusqu'à l'accompagnement. Hâtons-nous de dire que tout le monde se déclara satisfait. Au cours des réunions musicales, M. Ch. Bordes avait fait appel à toute demande d'explication, à tout contradicteur ou dissident : on eut les unes et les autres. Les principales explications et résolutions pratiques portèrent sur ces points : 1^o le latin bien accentué, et l'adoption de la prononciation romaine de l'*u*, du *j*, etc.; 2^o tous les assistants se déclarèrent d'accord sur la question du rythme grégorien, après les lumineuses explications fournies par le conférencier, montrant, textes en mains, que les principaux dissidents de l'interprétation traditionnelle, ou ne comprenaient pas ces textes, ou en passaient sous silence les parties capitales ; 3^o en conséquence, on résolut de se préparer dans les églises à l'adoption progressive de l'édition vaticane, en appliquant aux éditions en usage les règles mises en vigueur par la réforme bénédictine. Ces discussions furent encadrées de conférences de M. Bordes, sur *le sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles* ; de M. Quittard, l'érudit musicologue, originaire de Clermont, sur *Jean-Philippe Rameau à Clermont et sa musique religieuse* ; de M. Gastoué, sur *les chants de la Pentecôte* ; le tout avec des exemples chantés. Nous pensons que ces diverses conférences seront publiées, et qu'on pourra en particulier relire les pages pratiques de M. Bordes sur le sujet plus haut désigné et s'inspirer à beaucoup d'égards des projets d'organisation musicale des églises qu'il soumit au congrès, à la suite de l'application des lois en cours ou en discussion.

* * *

Enfin, si les chanteurs de Saint-Gervais s'étaient fait goûter à l'église encadrés par les chants plus sévères du séminaire et la grande voix des orgues, ils se firent applaudir avec enthousiasme au concert, en compagnie de l'admirable *quatuor vocal* de la *Schola*; M^{lle} de la Rouvière interpréta entre autres le fameux air *Divinités du Styx* de telle façon qu'il fut comme une révélation pour beaucoup de personnes qui le connaissaient déjà; M^{me} J. de la Mare détailla, en surpassant encore sa maîtrise habituelle, un air de Hændel et une mélodie de Bordes; MM. David et Gébelin enfin furent applaudis dans leurs admirables exécutions d'auteurs anciens ou modernes, et le quatuor entier souleva la salle avec le *Dialogus per la Pascua* de Schutz, le *Chant élégiaque* de Beethoven, le *Madrigal* de G. Fauré (dont on annonçait précisément le même jour la nomination au poste de directeur du Conservatoire national).

PIERRE AUBRY.



CAUSETTE

Critique royale.

Si les souverains s'y mettent ! Je viens de découvrir, dans le *Petit Niçois*, une chronique musicale signée du roi d'Italie, et consacrée, naturellement, à l'exaltation de l'italianisme. Les rois sont généralement des nationalistes assez fervents. Tout de même, Majesté, vous avez des arguments plutôt imprévus ! Vous décrétez, avec une raideur toute monar-

chique, que, pour un Français, la vénération de M. Sonzogno est une obligation patriotique. Vous affirmez que la supériorité artistique de cet éditeur réside dans les opinions de son journal *Il Secolo*, qui fut le défenseur courageux de la France, « aux plus mauvaises heures de la politique crispinienne ».

Saisissant mal le rapport qui unit la politique de Crispi à la musique de Leoncavallo, j'admetts humblement, sans autre examen, que les musiciens dépourvus de tendresse pour les partitions de M. Sonzogno sont de mauvais Français et d'odieux ingrats. Mais, par contre, Sire, je trouve plus irritante votre ironique peinture de notre esprit national, qui se complaît, dites-vous, « aux nuageuses irréalités de la légende, et que ravissent par-dessus tout les musiques mystiques de l'inexprimable et les formules d'un art très savant et très hermétique » ! (Ce qu'il faut s'entendre dire tout de même !) De plus, il m'apparaît obscurément que la logique des rois n'a rien de commun avec celle des simples mortels. Après avoir prouvé dans la première colonne que Paris avait le devoir d'adorer l'art milanais, n'ajoutez-vous pas dans la seconde que les tempéraments français et italien sont radicalement opposés l'un à l'autre et incapables, quoi qu'on fasse, de se comprendre ? « Ce sont, ajoutez-vous, des conflits de races foncièrement dissemblables et, malgré tout, sournoisement hostiles. » Alors... je ne comprends plus du tout !... D'ailleurs, vous vous emparez de synthétiser les efforts artistiques des deux nations dans les noms inattendus de d'Annunzio et de Maeterlinck ! Ah ! ces souverains ! Quels princes-sans-rire ! Voici d'Annunzio obligé d'endosser la responsabilité artistique de *Zaza*, et Maeterlinck désigné pour servir de caution à Debussy !

DERNIÈRE HEURE. — L'ambassade italienne nous informe que ce n'est pas au roi d'Italie qu'il faut attribuer la paternité de cet article. Cette signature de « Victor Emanuele » est celle d'un obscur plumitif des Alpes-Maritimes... Ah ! par exemple, si j'avais su ça plus tôt, c'est moi qui n'aurais pas pris tant de précautions oratoires et de mitaines protocolaires pour réfuter ce bafouillage !

WILLY.



ECHOS

Au Conservatoire. — M. Dubois se retirant des affaires directoriales, « écœuré des attaques injustes dont sa personnalité était l'objet », il fallait choisir un successeur à ce Théodore ineffable, cadeau d'un Ciel trop facétieux. On avait prononcé un tas de noms célèbres, avec les titres à l'appui. On parlait naturellement de M. Henry Marcel, l'auteur distingué de la *Bonne à tout faire* ; du blond M. Adrien Bernheim, le premier comique applaudi de *Trente ans de théâtre ou la Vie d'un Souffleur*. La blanchisseuse de M. Le Bargy (en deux mots) envoyait au *Matin* des dépêches datées de Londres pour poser la candidature des cravates de son client. On murmurait les voyelles et consonnes de M. Raoul Gunsbourg, dit « Passe et Manque pas un Impair », metteur en scène d'une inégalée *Tête de Faust à la véranda*. D'aucuns songeaient au Prince de Monaco et même à M. Deutsch (de la Meurthe... et *Musik*). Tout ça, au fond, n'était que du battage pour amuser la galerie. Les gens bien informés connaissaient le complot qui se tramait dans l'ombre des couloirs faubourg-poissonniers. L'héritier présompt-

tif avait déjà sa cour, comme jadis, à l'Elysée, d'avisés flatteurs adulaient un Président Napoléon, — le neveu de l'autre. A l'instar de ce devancier, et peut-être insuffisamment désigné par la gloire, l'ambitieux résolut de faire un coup d'Etat, et, profitant d'un examen, d'un jury complaisant ou faible, il se fit proclamer Roi du Prix de Rome. Le lendemain, les journaux signifiaient son triomphe aux populations ébaubies ; les interviews assiégeaient ses élèves. Ce fut un beau feu d'artifice, — dont les pétards, bientôt, lui sont partis dans les jambes. Quand la fumée fut dissipée, il constata avec stupeur qu'un autre était assis sur le trône envié. M. Gabriel Fauré vient d'être nommé Directeur du Conservatoire. Un grand artiste remplace une honorable nullité à la barbe d'un prétentieux jocrisse. Le singulier verdict du tout récent « concours préparatoire » n'est évidemment pas étranger au bienfait de cet heureux dénouement. Ainsi Gribouille crachait en l'air, sans se douter que ça lui retomberait sur le nez. — J. M.

Les prudents. — Il existe à Paris une Revue qui se qualifie de *musicale*. Vous ne le saviez pas sans doute, ami lecteur, et peu vous importe ? D'accord. Mais voici que cette insignifiante feuille-de-gros-légume s'avise de se fâcher ; sa colère est grosse et sournoise à la fois, et se traduit, dans le dernier numéro (15 juin 1905, p. 348), par une petite note où on se plaint de « soustraction de listes d'abonnés » et « regrette de voir un journal se disqualifier, dès le début, en employant aussi légèrement de tels procédés. »

Faisons une hypothèse hardie autant que gratuite. Supposons que l'anonyme auteur de cet entrefilet sache ce que parler veut dire. Ce n'est pas « légèrement » qu'il aura employé des mots tels que *soustraire* ou *disqualifier*.

Il sait à quoi l'on s'expose en traitant ainsi son prochain. Nous nous étonnons donc, à notre tour, qu'il n'ait pas cru devoir désigner plus nettement les personnes à qui s'adresse cette provocation. Force lui sera bien de le faire, s'il ne veut pas que l'épithète que nous écrivions en tête de ces lignes demeure attachée à son nom. Cette première satisfaction obtenue, ceux qu'il aura pris à partie donneront à l'affaire telle suite qu'elle semblera comporter.

M. Vincent d'Indy a accepté de diriger une série de concerts d'orchestre à Boston au mois de décembre prochain.

Le prix d'un torticolis. — M. Paderewski, pianiste cher surtout aux Anglo-Saxons, a été pris, comme un simple mortel, dans un déraillement de chemin de fer, aux États-Unis. Le cou de M. Paderewski a gardé de cet accident une certaine raideur ; cette infirmité, très gênante, paraît-il, pour un pianiste, sera indemnisée, en bon numéraire, par une compagnie d'assurances. Car M. Paderewski dépense, bon an mal an, une vingtaine de mille francs en primes : ses deux mains, en particulier, sont assurées pour 250.000 francs. Voilà des précautions que feront bien de prendre tous ses confrères en acrobatie, et quelques-uns rencontreront peut-être un généreux philanthrope qui consentira à verser l'indemnité totale, en échange d'un engagement, en bonne et due forme, de ne plus toucher au clavier d'ivoire. Tout sera pour le mieux ainsi : ils auront acquis une modeste aisance tout en conservant leurs dix doigts, et nos oreilles seront soulagées d'un virtuose.

Orgue à vendre, 4 claviers, 75 jeux, etc. — L'autre jour, M. Mutin, le successeur de Cavallé-Coll, nous conviait dans son *hall* de l'avenue du Maine à venir entendre un orgue monumental. Il y avait sur cette réunion artistique une note de mélancolie : cet instrument colossal, avec ses quatre claviers et ses 75 jeux, est une victime de la politique actuelle. Qui l'eût cru ? c'est une conséquence peut-être inattendue des lois récentes

qui appauvrisseient les églises sans enrichir les communes : la cathédrale qui avait commandé cet orgue ne peut plus le recevoir. Et au bout du compte, qui est atteint par la politique du Défroqué ? Si l'industrie des organiers souffre en France, elle peut s'établir ailleurs : M. Mutin ouvre une succursale en Angleterre. Mais celui qui reste toujours attaché à la glèbe, au risque d'y mourir de faim, quand l'industriel s'en va, c'est l'ouvrier. Je suis bien sûr qu'il importait fort peu aux ouvriers organiers français que le monopole des inhumations fût aux églises ou aux communes, pourvu que le travail ne chôme pas !

Enfin ! parlons plutôt musique. La maîtrise coutumière d'A. Guilmant a mis en relief tout ce qu'on peut tirer d'un instrument aussi complet, véritable encyclopédie de la sonorité. On a encore entendu avec un plaisir toujours renouvelé M^{me} Marthe Legrand et un soprano très remarquable, formé à la *Schola Cantorum*, dont les variations onomastiques nous empêchent de savoir le nom exact : on l'applaudit il y a un an et demi sous l'honnête vocable de Marie Pironnet. Puis, comme succès oblige, Marie est devenue Mary. De même Pironnet s'est alangui en Pironnay. Enfin, dans un programme de musique moderne, nous rencontrons l'orthographe Pyronnay ! Tout cela est très drôle, et même un peu puéril. Les raisons de votre succès, Mademoiselle, sont plutôt dans votre talent naissant. MM. David et Gébelin ne changent pas de nom et ils ont bien raison d'être fiers de celui qu'ils portent : ils complétaient l'autre jour le quatuor vocal que nous avons applaudi dans un *Madrigal* d'A. Philippe.

Les « Chanteurs de Saint-Gervais » à l'église de la Sorbonne. — On se souvient qu'en l'année 1903 le nouveau curé de l'église Saint-Gervais, M. l'abbé Maille, estimant que les célèbres *chanteurs* ne réalisaient point son idéal artistique, un beau matin, leur signifia leur congé.

Comme on avait quelque raison de croire que les plus hauts dignitaires du clergé parisien avaient sans déplaisir vu cette expulsion, aucune église ne s'ouvrit à eux, jusqu'au jour où l'énergique et intelligent chapelain de l'église de la Sorbonne, fort d'ailleurs du *Motu proprio*, M. l'abbé Paquier, docteur ès lettres et en beaucoup d'autres sciences, ne se crut point obligé, au nom de la solidarité ecclésiastique, d'épouser le sectarisme imbécile de tel de ses collègues, et appela les *Chanteurs de Saint-Gervais* dans l'église de Richelieu.

Il n'eut point tort : à la Toussaint et à la Noël, en Semaine sainte, à Pâques, à l'Ascension et à la Pentecôte, on entendit les plus beaux offices que Paris connut jamais. La foule vint et l'on put connaître que la *Missa brevis* fait encore plus d'argent qu'un pauvre *Enfant-Roi*. Le vieux répertoire n'est pas mort, en dépit de ceux qui le jugent suranné. On l'entendra encore l'an prochain aux mêmes dates.

Et la morale de cette histoire est piquante. La foule qui vient à la Sorbonne ne va plus à l'église Saint-Gervais et n'y porte plus son argent, comme jadis. Or donc, oyez le poids des gros sous ! le clergé proscripteur de Saint-Gervais fait aujourd'hui à Charles Bordes ses plus jolis sourires. Tel qui le mit naguère à la porte le redemande aujourd'hui. Mais Bordes ne se crut point le droit de galvauder Palestrina et les autres : l'église de la Sorbonne, qui leur ouvrit ses portes, les a refermées sur eux.

Théâtres populaires. — « M. Dujardin-Beaumetz vient de créer une commission des théâtres populaires. Au sein de cette commission, — comme disent en leur jargon MM. les parlementaires, — reposent les membres les plus notoires, les plus décoratifs, ou simplement des gens que M. Beaumetz croit utiles à chanter sa gloire dans la presse. M. Sarraut en est parce que l'appui de la *Dépêche* n'est jamais à négliger ; M. Millevoye,

comme bon républicain, M. Brisson comme bon penseur ou comme homme de lettres, et aussi M. Lumet.

« Mais il est deux hommes qui, depuis dix ans, ont lutté pour l'avènement du théâtre populaire en France. L'un se nomme Eugène Morel, auteur d'un substantiel ouvrage sur la question ; l'autre est Romain Rolland, de qui faire, à ce propos, l'éloge serait oiseux. Ni l'un ni l'autre n'en sont... Cela ne vous étonne point, n'est-ce pas ? Nous non plus... »

Ainsi s'exprime, en son numéro du 18 juin, le *Cri de Paris*. Nous nous associons d'autant plus volontiers à ces paroles, que M. Romain Rolland est un de nos plus éminents et fidèles collaborateurs.

Société Philharmonique... française. — Le quatuor Capet, dont un de nos collaborateurs faisait à juste titre le plus bel éloge dans un de ces derniers numéros, fera entendre les *XVII Quatuors* de Beethoven, salle des Agriculteurs, les jeudis soir à partir du 9 novembre 1905. Les premiers artistes de Paris donneront leur concours à ces auditions, qui se dénommeront *Concerts populaires*. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Barrau, 22, rue Nollet, Paris.

La société l'Orchestre, que dirige M. Victor Charpentier, donnait, le 24 juin, au Trocadéro, un fort beau concert où nous sommes heureux d'avoir à signaler le très vif succès de M. A. Guilmant dans le *Concerto en si bémol* de Hændel et la *Marche funèbre et Chant séraphique*, dont il est l'auteur ; de M. G. Enesco dans l'*Aria* de Bach et de Mlle Lucienne Bréval dans la scène V du II^e acte d'*Armide*, de Gluck.

Un Concours général de musique. — Sous le haut patronage de S. A. S. le prince Albert de Monaco, de M. Henry Deutsch (de la Meurthe) et de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, dont la présidente est Mme la Comtesse Greffulhe, un Concours de musique est ouvert par les soins de la *Société Musicale*, dont le siège est au Pavillon de Hanovre, 32, rue Louis-le-Grand, à Paris.

ARTICLE PREMIER. — Ce concours prendra le nom de : Concours général de musique.

ART. 2. — Le Concours portera sur quatre genres d'œuvres :

1^o *Opéra ou drame lyrique.*

2^o *Opéra comique.*

3^o *Ballet ou ballet-pantomime.*

4^o *Musique de chambre (un trio et une sonate).*

ART. 3. — Le Concours sera international pour chacune des sections précitées.

ART. 4. — Pour les ouvrages dramatiques, opéras, drames lyriques, opéras comiques, ballets, les concurrents restent libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leur poème.

ART. 5. — Les œuvres présentées au concours devront être inédites et inexécutées, soit intégralement, soit par fragments.

ART. 10. — Le nombre des actes ou tableaux, pour l'*opéra ou drame lyrique*, l'*opéra comique* et le *ballet* n'est pas limité. Toutefois leur durée totale ne devra pas excéder la durée normale d'une représentation théâtrale.

Le *ballet* devra offrir des qualités de composition qui permettent de le représenter sur un théâtre classé.

Le *trio* (pour piano, violon et violoncelle) et la *sonate* (pour piano et violon) devront être conçus dans le caractère habituel des œuvres de musique de chambre.

ART. 11. — Le Concours s'est ouvert le 15 février 1905 ; il sera irrévocablement clos le 31 octobre 1906. Les manuscrits seront reçus jusqu'à cette date ; ils devront être adressés à M. le Secrétaire général du Concours.

général de musique, à la Société Musicale, Pavillon de Hanovre, 32, rue Louis-le-Grand, Paris.

ART. 12. — Les donateurs du *Concours général de Musique* ont mis les sommes suivantes à la disposition de la Société Musicale pour être distribuées aux lauréats :

1 ^o <i>Prix d'opéra ou drame lyrique</i>	30.000	"
2 ^o <i>Prix d'opéra comique</i>	12.000	"
3 ^o <i>Prix de ballet</i>	8.000	"
4 ^o <i>Prix de musique de chambre</i> :		
a. <i>Trio</i>	3.000	
b. <i>Sonate</i>	2.000	
		5.000 "
		55.000 "

ART. 13. — L'*opéra*, l'*opéra comique* et le *ballet* qui auront remporté le premier prix seront joués soit au Grand-Théâtre de Monte-Carlo, soit sur une grande scène parisienne.

A l'**Opéra-Comique**. — *Aphrodite*, la nouvelle œuvre lyrique de M. Camille Erlanger, d'après le roman de M. Pierre Louys, sera une des nouveautés importantes de la saison prochaine (hélas !). Le principal rôle sera créé par Mlle Mary Garden.

M. Ch. Widor a écrit, sur un livret de M. Henri Cain, une nouvelle œuvre musicale, qui s'appelle les *Pêcheurs de Saint-Jean*.

Cet opéra comique en quatre actes a été lu aux interprètes, en présence de MM. Albert Carré, Luigini et Vizentini.

Les *Pêcheurs de Saint-Jean* seront joués en octobre, aussitôt après *Miarka*, dont les répétitions se poursuivront jusqu'à la clôture. Les deux ouvrages seront représentés peu de temps après la réouverture.

Les *Pêcheurs de Saint-Jean* seront interprétés, pour les principaux rôles, par Mmes Cocyte, Claire Friché, Lucy Vauthrin, et par MM. Dufranne, Billot, de Poumayrac et Salignac. Ce dernier fera ses débuts dans les *Pêcheurs de Saint-Jean*, et le rôle qui lui est confié est le plus important de la pièce.

Nous apprenons avec grand plaisir la rentrée, à partir du 15 septembre, de Mme Charlotte Wyns.

Voici les recettes encaissées par l'**Opéra-Comique** pendant le mois de mai 1905 :

1. <i>L'Enfant-Roi</i> (rep. pop.).	3.371	15. <i>Xavière, les Rendez-vous bourgeois</i> (rep. pop.).	2.718
2. <i>Carmen</i>	8.414	16. <i>La Cabrera, le Jongleur de Notre-Dame</i>	7.973
3. <i>Le Légataire universel, le Jongleur de Notre-Dame</i>	6.030	17. <i>Le Vaisseau Fantôme</i>	5.681
4. <i>Le Roi d'Ys</i>	9.243	18. <i>La Cabrera, Philémon et Baucis</i>	7.472
5. <i>La Cabrera</i> (1 ^{re}), <i>Philémon et Baucis</i>	1.700	19. <i>Carmen</i>	8.223
6. <i>La Cabrera, Philémon et Baucis</i>	8.761	20. <i>Le Roi d'Ys</i>	7.399
7. (Matinée), <i>Pelléas et Méli-sande</i>	8.154	21. (Matinée), <i>Lakmé, la Cabrera</i>	7.469
7. <i>Carmen</i>	7.258	21. <i>Louise</i>	6.087
8. <i>Les Dragons de Villars</i>	4.513	22. <i>Mignon</i> (rep. pop.).	4.577
9. <i>La Cabrera, le Jongleur de Notre-Dame</i>	6.118	23. <i>Chérubin</i> (1 ^{re}).	1.575
10. <i>Manon</i>	8.875	24. <i>La Cabrera, le Jongleur de Notre-Dame</i>	8.521
11. <i>La Cabrera, Philémon et Baucis</i>	8.006	25. <i>Chérubin</i>	9.393
12. <i>Le Vaisseau Fantôme</i>	6.367	26. <i>Alceste</i>	7.133
13. <i>La Cabrera, Philémon et Baucis</i>	8.111	27. <i>Chérubin</i>	9.491
14. (Matinée), <i>Pelléas et Méli-sande</i>	6.858	28. (Matinée), <i>la Vie de Bohème, la Cabrera</i>	4.882
14. <i>Werther, Cavalleria Rusticana</i>	6.944	28. <i>Le Vaisseau Fantôme</i>	5.400
		29. <i>Mireille</i> (rep. pop.).	4.490
		30. <i>Chérubin</i>	5.721
		31. <i>Carmen</i>	6.263

Ecole des Hautes Etudes sociales. — Les cours et conférences de la section de musique seront organisés pour l'année 1905-6 de la manière suivante :

Président : M. Romain Rolland.

MM.

<i>Histoire sociale des musiciens au moyen âge</i>	P. Aubry, archiviste paléographe, professeur à la Schola Cantorum.
<i>Les origines des maîtrises d'églises du XI^e au XVI^e siècle.</i>	
<i>Musiciens primitifs et musiciens de la Renaissance.</i>	A. Gastoué, professeur à la Schola Cantorum.
<i>Palestrina.</i>	
<i>Les violonistes français au XVII^e siècle.</i>	H. Expert, professeur à l'Ecole Niedermeyer.
<i>Musique française du XVII^e siècle.</i>	
<i>Les cantates profanes de Bach.</i>	Michel Brenet.
<i>Le lied avant Beethoven.</i>	de la Laurencie.
<i>La ballade : Löwe.</i>	Henri Quittard.
<i>L'influence de Schumann comme compositeur et comme critique.</i>	André Pirro.
<i>La musique contemporaine.</i>	Romain Rolland.
	Jean Chantavoine.
	Paul Landormy.
	Louis Laloy.

LABORATOIRE D'ÉTUDES MUSICALES sous la direction de M. LALOY,
docteur ès lettres, directeur du *Mercure musical*.

MM. Alcan, Chartier, Dubrisay, Feine, de Lacerda, P. Landormy,
de la Laurencie, G. Lyon, Marnold, Mutin, Th. Reinach, Romain Rolland.

Recherches sur la valeur réelle des intervalles musicaux.

Quatuor Expert.

Sous la direction de M. H. Expert.
Mme Mathieu, de l'Opéra, soprano.
Mme Goulaincourt, de l'Opéra, contralto.
MM. Piroïa, de l'Opéra, ténor.
Ragneau, de l'Opéra, basse.

Quatuor Luquin.

M. Fernand Luquin, 1^{er} violon.
M. Roelens, alto.
M. Dumont, 2^e violon.
M. Henri Richet, violoncelle.

Société des Auditions modernes. — MM. Jean Canivet et Paul Oberdörffer ont l'honneur de porter à la connaissance des compositeurs de musique, qu'ils viennent de fonder, avec le précieux concours de sommités musicales autorisées, la *Société des Auditions modernes*, dont le but est de faciliter aux auteurs de musique de chambre l'exécution, sans frais, de leurs œuvres nouvelles et d'aider ainsi à la vulgarisation de la *Sonate moderne* (piano et instruments à cordes) et de la *Musique de chambre* (trios, quatuors, quintettes, etc., avec piano).

Les compositeurs sont donc invités à envoyer dès maintenant à l'adresse du secrétaire de la « Société des Auditions modernes » au siège social, maison Pleyel, 22, rue Rochechouart, à Paris, les manuscrits d'œuvres non encore exécutées dans le genre énoncé ci-dessus.

La date de clôture pour la réception des ouvrages est fixée au 1^{er} septembre 1905.

Les manuscrits ne devront pas porter de noms d'auteurs, mais une épigraphie reproduite sur une enveloppe scellée jointe à l'envoi et renfermant le nom et l'adresse du compositeur.

Les œuvres seront soumises à l'examen d'un comité composé de MM. C. Chevillard, P. Dukas, S. Lazzari, P. Vidal et de MM. J. Canivet et P. Oberdörffer. Ce comité désignera les ouvrages qui seront exécutés à la salle Pleyel en auditions publiques aux dates qui seront ultérieurement fixées.

Les auteurs des œuvres qui auraient été choisies en seront avisés avant le 1^{er} octobre 1905, et à partir de cette date, les manuscrits dont l'exécution n'aura pu être fixée pour l'exercice 1905-1906, pourront être retirés ainsi que leur enveloppe conjointe (1) au siège de la société, sur la présentation du reçu délivré lors du dépôt.

(1) Afin de respecter l'incognito, seules les enveloppes correspondant aux manuscrits choisis pour être interprétés seront ouvertes.

L'édition vaticane. — L'*Ordinarium missæ* de la future édition vaticane est à l'impression. Le R^{me} dom Pothier, qui est à Rome, préside les séances où la Commission pontificale s'occupe de cette publication. Il a été reçu en audience par le Très Saint Père le 15 février.

Cette édition, on le sait, ne constituera pas un monopole pour l'imprimerie vaticane. Les éditeurs et imprimeurs qui offrent les garanties nécessaires sont autorisés à la reproduire librement en entier ou par extraits, dans tous les formats. Outre la Société de Saint-Jean, Desclée et C^e, qui publie déjà les éditions de Solesmes, la Maison de la Bonne Presse a résolu de reproduire, en une ou plusieurs éditions de format commode et à l'usage des fidèles, l'édition type. En outre, MM. Biais frères et C^e, V. Lecoffre, P. Letthielleux, éditeurs, et J. Dumoulin, imprimeur, se sont réunis en une société dite *Société d'éditions du chant grégorien*, pour la reproduction authentique et autorisée de l'édition vaticane.

Les matériaux pour la préparation de l'édition ont continué de s'accumuler au *scriptorium* d'Appuldurcombe. La *Revue du Chant grégorien* nous apprend qu'au milieu de février on avait déjà reçu d'Italie *quinze mille* épreuves photographiques de manuscrits. D'après une intéressante *Chronique grégorienne* parue dans l'*Univers* du 20 mars, l'atelier paléographique de rédaction possédait à cette date plus de 250 manuscrits complets. De plus, deux moines, lisons-nous dans la *Rassegna Gregoriana* (mars-avril, 158), parcourent en ce moment l'Espagne, à la recherche des manuscrits grégoriens de ce pays. Chacun verra dans ces renseignements des preuves nouvelles que les rédacteurs prennent les moyens les plus sûrs et emploient les méthodes de travail les plus conscientieuses pour donner à l'Eglise une édition aussi correcte que possible.

Les Concours publics du Conservatoire auront lieu cette année à l'Opéra-Comique, dans l'ordre suivant :

Lundi . . . 17	juillet à 9 h. 1/2	contrebasse, alto, violoncelle.
Mardi . . . 18	— à 1 h. 1/2	chant (hommes).
Mercredi 19	— à 1 h.	chant (femmes).
Jeudi . . . 20	— à midi	violon.
Vendredi 21	— à 9 h.	harpe, piano (hommes).
Samedi . . . 22	— à 1 h.	opéra comique.
Lundi . . . 24	— à midi	piano (femmes).
Mardi . . . 25	— à 1 h.	opéra.
Mercredi 26	— à 9 h.	tragédie, comédie.
Jeudi . . . 27	— à midi	flûte, hautbois, clarinette, basson.
Vendredi 28	— à —	cor, cornet à piston, trompette, trombone.

Boulogne sur-Mer. — La Commission municipale des Fêtes organise cette année, pour remplacer son festival permanent, des concerts pour l'exécution desquels elle fait appel aux musiques et harmonies de division supérieure et d'excellence. Une allocation très importante (500 fr., croyons-nous) sera accordée pour chaque concert.

Nous avisons les sociétés intéressées que leurs offres doivent être adressées, le plus rapidement possible, à *M. le Président de la Commission municipale des Fêtes*, mairie de Boulogne-sur-Mer. Elles devront faire connaître le nombre des exécutants, la date possible du concert et la composition du programme.

Bruxelles. — Le Groupe des compositeurs belges est définitivement constitué depuis le 14 mai 1905. Ce groupe est fondé dans le but *d'encourager tout mouvement musical en Belgique; de favoriser l'exécution et l'édition des œuvres de ses membres effectifs; d'établir et d'entretenir entre eux des relations confraternelles; de sauvegarder leurs intérêts artistiques et professionnels.*

Voici la liste des membres du groupe :

MM. Agniez, Alpaerts (Anvers), Biarent (Charleroi), Cluytens (Mons), Crickboom, Ed. Criels (Gand), Daneau (Tournai), A. de Boek, A. De Greef, E. F. Delune, L. Delcroix, Du Bois (Louvain), A. Dupuis (Verviers),

F. Durand, Ed. Eckhautte, G. Frémolle, Paul Gilson, Henri Henge, Ch. Hénusse, J. Jongen (Liège), Paul Lebrun (Gand), Th. Lebrun (Gand), M. Lunssens, Marvet (Liège), Mortelmans (Anvers), R. Moulaert, L. Ontrop (Anvers), Ch. Radoux (Liège), Fr. Rasse, E. Raway, Ryelandt (Bruges), O. Roels (Gand), Schrey (Anvers), Smulders (Liège), L. Soubre, H. Thiebaut, Uyttenhove (Gand), L. Van Dam, A. Van Oost (Diest), V. Vreuls (Paris), Wilford.

Secrétaire : G. Rens.

Lyon. — La direction du Grand-Théâtre compte donner pendant la saison 1905-6 : *Armor*, de Sylvio Lazari, *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, et *Amica*, de Mascagni. On annonce comme reprises intéressantes : *L'Or du Rhin*, *Siegfried*, *la Valkyrie*, *le Crédit des Dieux*, *Tristan et Yseult*.

Strasbourg. — Un congrès international de chant grégorien se tiendra à Strasbourg, du 16 au 19 août 1905, sur l'initiative de la Commission pontificale de chant grégorien, pour promouvoir la restauration grégorienne ordonnée par S. S. le Pape Pie X. Son programme se composera de conférences scientifiques et pratiques et d'exécutions modèles.

Le Dr P. Wagner, professeur à l'Université de Fribourg en Suisse, a été chargé de la préparation et de l'organisation du congrès.

S. G. Mgr Fritzen, évêque de Strasbourg, a bien voulu en accepter la haute présidence.

Le comité local du congrès se compose de MM. le chanoine Kieffer, archiprêtre de la cathédrale, président ; Lutz, curé de Reuttenbourg ; Dr Mathias, organiste de la cathédrale ; J. Viktori, maître de chapelle de la cathédrale ; M. Vogeles, curé de Behlenheim.

La Société des compositeurs de musique a tenu le 19 juin, dans une des salles de la maison Pleyel, sous la présidence de son président, M. Georges Pfeiffer, son assemblée générale annuelle. Lecture a été faite par M. Arthur Pougin, secrétaire-rapporteur, de son rapport annuel sur les travaux du comité. Puis, après une allocution du président, il a été procédé à l'élection de douze membres du comité, dont dix sortants et rééligibles et deux démissionnaires. Ont été nommés : pour trois ans, MM. Letocart, Paul Rougnon, Tournemire, Léon Gastinel, Marcel Rousseau, Pierre Kunc, Quef, Henri Büscher, Ganaye, Gedalge ; pour deux ans, M. Dallier ; pour un an, M. Charles Lefebvre.

A. Cappella. — Ce compositeur vient d'être découvert par notre confrère *la Presse*, qui, dans son numéro du 10 juin, annonce la nouvelle en ces termes :

« Dimanche 11 juin, une messe solennelle sera chantée par A. Cappella et les chanteurs de Saint-Gervais, à l'église de la Sorbonne, à dix heures. »

Cours et écoles de musique. — A la très intéressante audition d'élèves de M. Marcel Chadaigne, donnée le 15 juin, on a vivement applaudi le *Soldat de plomb* de Séverac, joué par M. Chadaigne et trois de ses élèves, la *Chanson bohémienne* d'Inghelbrecht (Mme M. Chadaigne), la *Petite suite* de Debussy, la *Marche américaine* de Widor, et de nombreux morceaux de Mozart, Beethoven, Schumann, Lalo, Chabrier, brillamment exécutés.

— Le 17 juin, la séance d'examens pour l'obtention des Brevets de capacité à l'enseignement du piano a été particulièrement brillante à l'Ecole Beethoven, dirigée par Mlle Balutet.

Le jury — dont la compétence n'échappera à personne — composé de MM. Guilmant, Büscher, X. Leroux, Maréchal, Rougnon et P. Vidal, a signé les diplômes des élèves présentées (et toutes reçues) ; il a adressé ses plus chaudes félicitations à Mles Balutet et Prévost sur la manière si artistique dont elles dirigent les classes de piano et de pédagogie.

Sur les 14 diplômes obtenus, 10 ont mérité des mentions.

A l'étranger. — L'Opéra de la Cour de Berlin a organisé une série de représentations wagnériennes (de *Rienzi* au *Crédit des Dieux*). M^{me} Aïno Ackté, du grand Opéra de Paris, a été engagée pour interpréter le rôle d'Elsa.

— Les Opéras de la Cour de Dresde et de Munich ont organisé au commencement de juin une représentation d'une *Ringtetralogie* de Wagner.

— Une pièce dramatique de Thuille, *Lobetanz*, a été jouée comme nouveauté au Théâtre de la Cour de Weimar sous la direction du kapellmeister Richard.

— *Les Femmes curieuses* de Wolff-Ferrari ont été données à titre de nouveauté au théâtre Westens de Berlin.

— Une opérette de H. Zumpe, *Farinelli*, a été mise à la scène à l'Opéra de la cour de Francfort.

— *Manon*, de Massenet (avec M^{me} Gutheil-Schoder), a été remise à l'étude à l'Opéra de la Cour de Vienne.

— **M. Gunsbourg** n'a rien dit pour démentir le bruit flatteur, et par lui-même semé, qui fait de lui l'auteur du chant des prisonniers, au II^e acte de *Siberia*.

Rappelons pour mémoire que cette mélodie, très populaire en Russie, est chantée par les *bourelaki*, haleurs de bateaux des bords de la Volga, et aussi par tous ceux qui peinent et ahantent à quelque lent travail ; qu'elle a été transcrise et harmonisée par Balakiref dans son *Recueil de chants populaires* (1866), importée en France par les chœurs de M. Slaviansky d'Agrénaf en 1886, et publiée même, à cette époque, par le *Figaro* (mercredi 5 mai 1886). Tout cela n'empêche que M. Gunsbourg en est l'auteur, et l'a généreusement cédée au compositeur Giordano. On serait généreux à moins !

Nécrologie. — Franz Strauss, le père de M. Richard Strauss, est mort à Munich il y a une quinzaine de jours. Il fut pendant de longues années premier cor de l'orchestre de la Cour de Bavière et s'était acquis une réputation méritée pour la sûreté, la pureté, la plénitude du son qu'il obtenait sur son instrument. Excellent professeur, il a formé de très bons élèves.

— Le Conservatoire de Bruxelles vient de perdre, en la personne de M. Léon Jouret, un professeur éminent et sympathique. Entre autres productions, il avait donné une adaptation lyrique du *Tricorne enchanté*, de Théophile Gautier, et des chœurs pour l'*Esther*, de Racine. M. Léon Jouret enseignait, depuis trente-deux ans, le solfège ; il était officier de l'Ordre de Léopold II.

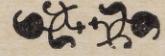
PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. *Esquisses d'après nature*, pour piano. Paris, Alphonse Leduc.

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. *La Chanson de la Bretagne*. Piano et chant. Paris, A. Noël.



AVIS IMPORTANT

Notre numéro 1 (15 mai 1905) étant entièrement épuisé, nous sommes obligés de procéder à un second tirage. Nous prions donc MM. les nouveaux Abonnés qui désirent avoir la collection complète de vouloir bien patienter quelques jours.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.