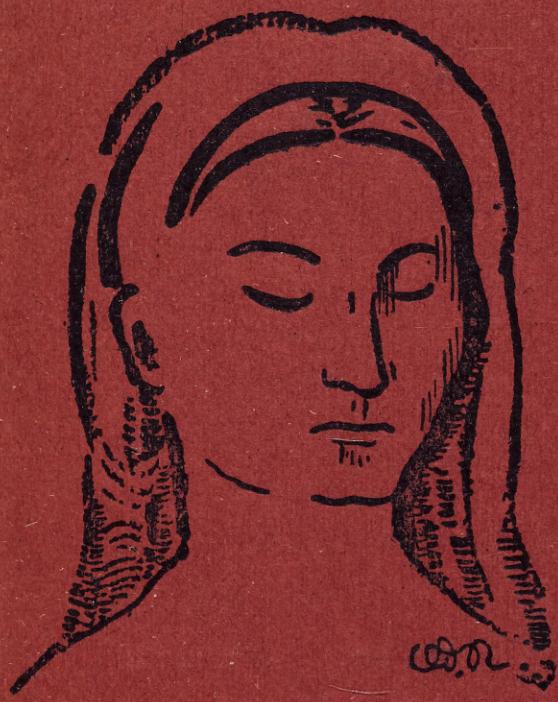


1^{re} Année. — N° 10 — 1^{er} Octobre 1905.



Le Mercure Musical

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

AU SOMMAIRE :

ABBÉ CHAMINADE

LOUIS LALOY

LIONEL DE LA LAURENCIE

JEAN LEROUX *(Concerts)*

JEAN MARNOLD

ARMANDE DE POLIGNAC

JEAN PONEIGH



ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

VENTE ET ABONNEMENTS :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

PRIX DU NUMÉRO :

{ France : Cinquante centimes.
Etranger : Soixante centimes.

SOMMAIRE

JEAN LEROUX	<i>Dialogues d'été : l'Opéra populaire.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC....	<i>Pensées d'ailleurs.</i>
LIONEL DE LA LAURENCIE..	<i>L'anoblissement d'un musicien sous Louis XIV.</i>
ABBÉ CHAMINADE.....	<i>Trois chansons sarladaises.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

JEAN MARNOLD.....	<i>Conservatoriana.</i>
JEAN PONEIGH.....	<i>A Béziers.</i>
LOUIS LALOY	<i>Les Superflus.</i>
LIONEL DE LA LAURENCIE...	<i>Iconographie musicale.</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.	<i>Les Cors (P. Rey).</i>	2 fr. »
—	<i>L'Éveil de Pâques (Verhaeren)</i> . . .	1 fr. 70
—	<i>L'infidèle (Maeterlinck)</i>	1 fr. 70
MAURICE RAVEL..	<i>D'Anne jouant de l'Espinette</i> . . .	1 fr. 70
—	<i>D'Anne qui me jecta de la neige</i> . . .	1 fr. 70
—	<i>Jeux d'Eaux, pour piano</i>	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'éditer 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



DIALOGUES D'ÉTÉ

L'OPÉRA POPULAIRE.

A la campagne. — En été, le soir. Le ciel s'éteint derrière les grands arbres noirs. Quelques grenouilles et les aboiements lointains d'un chien éveillent l'idée de l'immensité.

M. MONTRICHARD, 50 ans, châtelain et maire.

Mme MONTRICHARD, née de Sangloup.

EDITH MONTRICHARD, 18 ans, lectrice de tous les *Mercures*, ne supporte ni corset ni observations.

C. D'HOUVIELENVENT, ancien universitaire, présentement député, 55 ans.

LE GRINCHEUX, musicologue, 30 ans.

Mme MONTRICHARD. — (*Pour rompre le silence.*) Hé bien, et ce pauvre M. d'Indy, est-ce qu'il fait toujours de la musique ?

LE GRINCHEUX. — Je crois bien ; on dit même qu'il prépare un grand opéra populaire !

EDITH. — Un opéra populaire, qu'est-ce que c'est que ça ? On n'en a pas parlé dans le *Mercure* !

D'HOUVIELENVENT. — (*Empressé.*) L'opéra populaire, ma mignonne, est une des réformes les plus considérables qui soient inscrites au programme de la démocratie triomphante. Le peuple a droit à l'opéra, comme à toutes choses d'ailleurs. Il est temps que l'art et les artistes tendent au prolétaire qui souffre une main réconfortante. Nos hommes d'Etat n'ont que trop négligé ce côté du grand problème social. Une réparation s'impose.

MONTRICHARD. — (*Se verse un verre de sherry.*) Bravo, mon cher, bravo ! La France a besoin d'hommes comme vous. Il n'y a que notre pauvre musicologue qui reste froid ; et cependant l'opéra populaire !... Cela rentre bien dans sa spécialité.

LE GRINCHEUX. — Hélas !

D'HOUVIELENVENT. — Mais précisément, les spécialistes sont ceux qui s'intéressent le moins aux questions vitales dont la

France impatiente attend la solution. C'est ce que je me tue à dire à la Chambre : Pas de spécialistes, surtout pas de spécialistes, nulle part, et tout sera pour le mieux. (*Se tournant vers Le Grincheux qui allume un cigare.*) Voyez-vous, jeune homme, la musique ira au peuple, ou la musique périra. C'est fatal. Vous autres, qui écrivez l'histoire avec des œillères, vous en êtes encore à l'esthétique du grand siècle ; que faudra-t-il donc pour vous ouvrir les yeux et vous faire entendre les justes revendications des classes laborieuses ?

LE GRINCHEUX. — Que voulez-vous ! je n'ai pas l'habitude de tâter le pouls des faubourgs. Je ne fais pas l'histoire de demain... J'ai bien assez de celle d'hier.

D'HOUVIELENVENT. — (*Sévère.*) L'histoire, mon ami, aurait dû vous apprendre à jeter sur notre lyrisme musical un regard vraiment démocratique.

L'antique tragédie des Grecs n'est-elle point la source et le prototype de tous les opéras passés et à venir ?

EDITH. — C'est vrai, Wagner l'a dit, et Gluck aussi, et Peri avant lui.

D'HOUVIELENVENT. — L'opéra appartient donc de droit à cet admirable *démos* dont la Renaissance retrouva la tradition obscurcie par le moyen âge, à ce *démos* que notre grande Révolution a définitivement émancipé de la tyrannie et qui demain se lèvera pour demander des comptes à ceux qui l'ont méconnu. L'opéra vient du peuple : il faut le rendre au peuple !

MONTRICHARD. — (*Se verse un second verre de sherry.*) Parbleu !...

(*A Le Grincheux qui hausse les épaules.*) Hé bien, il me semble qu'on lance des pierres dans votre jardin, Le Grincheux ?

EDITH. — Oui, vous n'êtes pas en veine ce soir.

LE GRINCHEUX. — (*Piqué.*) Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Tout cela est absurde ! L'opéra, le peuple, Eschyle, Wagner, Gluck, Jaurès, ce sont des mots, rien que des mots. Entre l'antique *tragœdia* et le *drama rappresentativo*, premier symptôme de notre opéra, il y a un abîme. L'origine de tout ce mouvement qui aboutit à Caccini, à Monteverdi, à Peri, il faut la chercher dans les divertissements des princes italiens et dans les préoccupations archéologiques des érudits. L'*académisme* ! voilà le vrai père de l'opéra.

EDITH. — Cependant cette simplification du style mélodique, cette déclamation, libérée du contrepoint polyphone, n'est-ce pas un retour vers quelque naïveté populaire ?

LE GRINCHEUX. — Quelle erreur ! Si la musique populaire a joué un rôle dans la fondation de l'opéra, soyez sûrs que c'est un rôle de dupe. En 1600, toute musique antique avait

disparu ; il fallut bien s'inspirer de la musique moderne. Mais croyez-vous que ce fut au profit du peuple ? Pensez-vous qu'en s'adressant à la *canzone*, au *motet*, à la danse, à la déclamation liturgique, pour faire chanter Vénus, ou Orphée, selon la vraisemblance présumée, le musicien de Florence ou de Venise ait eu quelque ambition démocrate ? Efforts d'académiciens, vous dis-je, plaisirs de lettrés, enthousiasmes de dilettanti. Que revint-il au peuple de tout cela ?

D'HOUVIEVENT. — Oui, mais en France...

LE GRINCHEUX. — En France, c'est bien pis encore. Avec Mazarin l'opéra est une importation étrangère, avec M. De-lahaye et Cambert une folie de millionnaire, avec Louis XIV et Lulli une académie royale. C'est à la faveur du luxe impopulaire d'un ministre italien qu'ils s'est glissé chez nous, et c'est au triomphe d'une monarchie fastueuse qu'il doit son élévation. Mieux que Racine, mieux que Lebrun et que Mansart, Lulli symbolise ce goût de l'apparat théâtral, de la pompe vaine, cette passion de fiction et de galanterie, cette préoccupation de jouer un rôle et d'en imposer qui firent la gloire et aussi la détresse du Roi-Soleil.

MONTRICHARD. — Le voilà parti.

LE GRINCHEUX. — Mais oui, moi aussi, je m'emballe. L'opéra est intimement lié à tout ce qu'il y a d'excessif dans l'ancien régime ; il restera comme une image vivante de cette monarchie contre laquelle vous hurlez depuis cent ans, à tort ou à raison, je n'en sais rien. Est-ce là l'exemple que vous voulez mettre sous les yeux du peuple ?

D'HOUVIEVENT. — Vous exagérez, mon ami.

LE GRINCHEUX. — Ah bien ! nom d'un chien, si j'exagère !.. Vous ne savez donc pas, ô conducteur de peuple, quelle liste je pourrais dresser de tous les méfaits de l'opéra, si je voulais défendre ici les intérêts de la musique populaire. Le règne, le joug de la tragédie lyrique a été désastreux pour les tendances natives et naïves de notre art national. Dès le début, dès 1670, la concurrence s'établit implacable, irrésistible. Ce fut un éblouissement, auquel personne ne résista. A quoi bon chercher davantage, et « phantastiquer » encore, puisque la perfection était désormais devant nous, et que la nature représentée par Lulli déposait ses secrets aux pieds du plus grand roi du monde ? Tout le passé *barbare* fut oublié en un instant et détruit. Il n'y eut plus qu'un style dans la musique française, il n'y eut plus qu'une ambition parmi nos musiciens, il n'y eut plus...

EDITH. — Et les querelles, les polémiques, les guerres de plume livrées autour de cet opéra ? Il me semble qu'elles prouvent

bien qu'il y eut du tirage aussi. Tout n'a pas marché comme vous le dites ; vous arrangez l'histoire à votre mode. La résistance a été longue. Le *coup de main* de l'opéra, je n'y crois pas, moi.

D'HOUVIELENVENT. — Et cette résistance fut féconde. Souvenez-vous de Beaumarchais, de Saint-Evremont, et surtout de cet immortel Jean-Jacques qui prit en main la cause de la raison, et montra tout le parti que le sentiment naïf de la nature pouvait tirer de la musique de scène. Rousseau fut un grand précurseur, sa voix...

MONTRICHARD. — (*Bâille bruyamment.*)

D'HOUVIELENVENT. — (*Insistant.*) Oui, ces querelles furent fécondes, et bienfaisantes pour la pensée populaire, qui sommeillait encore, retenue par la tyrannie. Si bien que cet opéra, dont vous faites le procès, a contribué à l'émancipation de la conscience démocratique. Saluons en lui un instrument modeste du grand mouvement de libération qui vint couronner les efforts du XVIII^e siècle.

LE GRINCHEUX. — Ça c'est du bon sophisme. A qui fera-t-on croire que les Lullistes, Ramistes, bouffonistes, Gluckistes aient jamais songé un instant au peuple et à son art ? Les uns luttaient pour un système, les autres défendaient une habitude, une préférence nationale ; les plus sincères s'en tenaient à la volupté de l'oreille. Dans tout cela, pas la moindre pensée démocratique. Et puis, qu'est-ce que prouvent au fond toutes ces luttes, sinon l'antipathie involontaire, instinctive du public français contre l'opéra ? L'accumulation de ces libelles si vains, et remplis de raisonnements oiseux, qui n'aboutissent à rien, qui n'atteignent jamais le fond des choses, qui s'épuisent à des mesquineries, n'est-ce point le signe de l'existence factice que l'opéra a toujours menée chez nous ?

Jamais il n'a pu prendre de fortes racines dans notre pays. Quel rapport y a-t-il entre les solennités presque religieuses de la tragédie athénienne et les représentations du Palais-Royal, entre le chœur grec et les filles d'opéra ? Le peuple ne s'y est pas trompé, et jusqu'à nos jours encore vous trouverez dans les classes moyennes une prévention secrète contre tout ce qui touche à ces mauvais lieux. On y va, tout en les méprisant, parce qu'on sent bien que c'est un amusement, un luxe, de la blague en un mot. Et au XVIII^e siècle ces sentiments étaient encore bien plus forts que maintenant.

EDITH. — Mais voyons, je ne vous comprends plus ; tout à l'heure vous prétendiez que l'opéra avait tout absorbé, et voilà que vous lui enlevez toute importance.

LE GRINCHEUX. — Je ne me contredis pas. L'opéra a été un

exploiteur, un accapareur, parce que son sort était lié aux classes que vousappelez capitalistes ; et pour les mêmes raisons il n'a jamais pénétré dans le peuple. Comment s'en étonner ? C'est précisément son privilège, son monopole qui fut fatal à la musique populaire. Celle-ci, bannie des hautes régions de l'art lyrique, dut se contenter des genres inférieurs. La chanson et la danse furent ses refuges. Elle s'y montra singulièrement active, il faut l'avouer. Mais toute cette activité fut rigoureusement maintenue au-dessous du niveau moyen. Le courant populaire, ayant trouvé tout à coup son chemin obstrué, s'étendit et perdit en hauteur ce qu'il gagnait en surface. Condamnés au superficiel, exilés dans le médiocre, les genres s'étiolèrent, tombèrent aux mains de l'ineptie sentimentale et devinrent la proie des instincts les moins relevés. Rappelez-vous le vieux vaudeville du xvi^e siècle, les danses « hautes et basses », la « canzone francese » ! Tout cela aboutit au café-concert. Tandis que des hommes comme le grand Rameau épuaient leur génie à soutenir l'opéra, nos voisins créaient le *lied*, la *sonate*, la *symphonie*; leurs mélodies libres de s'idéaliser, de s'amplifier à l'aise, produisaient des œuvres complexes, vivantes et qui ne cessaient point d'être profondément populaires. Sébastien Bach est contemporain de l'abbé Pellegrin, l'auteur des *Cantiques sur des airs tirés des plus beaux opéras*. Et les Germains donnaient avec Mozart et Beethoven un exemple impérissable de vitalité lyrique, alors que nous discutions sur les mérites comparés de l'Autrichien Gluck et de l'Italien Piccini. Voilà où nous a conduits l'opéra !

MONTRICHARD. — On se croirait au Collège de France.

LE GRINCHEUX. — C'est votre faute ; pourquoi me poussez-vous ? J'en aurais pour huit jours, si je voulais réfuter notre démagogue. Encore un exemple. Ne voyez-vous pas que l'opéra dépérit depuis 50 ans ?

D'HOUVIELENVENT. — Hé bien ?

LE GRINCHEUX. — Hé bien, c'est une preuve de plus en ma faveur.

L'opéra ne prospère plus en France. Il se maintient par des subventions, par la force acquise, et grâce à Wagner, qui voulait le détruire. Il reste stationnaire, vous ne direz pas le contraire. Ses chanteurs sont mornes à côté des virtuoses d'autan ; son public manque d'enthousiasme, et ses *maestri*, empêtrés dans les plus savantes besognes, n'ont plus même la désinvolture d'un Rossini, ou l'air dégagé d'Auber.

Il semble que la composition, la représentation et l'audition d'un opéra soient devenues quelque chose de redoutable pour tout le monde. Des musiciens si à leur aise dans d'autres ré-

gions musicales font mauvaise figure dès qu'ils entrent ici. Ils me rappellent *Peer Gynt* luttant contre le *grand Tortueux*. Pourquoi ce malaise ? Pourquoi cet arrêt au moment même où notre musique française d'orchestre, de chambre, de piano, d'église se reprend à vivre et à respirer librement ? Tout simplement parce que l'influence de ce fameux *démos* devient de plus en plus sensible. Mille causes sociales, que M. d'Houvienville vous énumérera mieux que moi, nous ont fait perdre le goût de cette seconde nature dont le Français tira si longtemps vanité, comme d'un jeu subtil et précieux. « C'est fini de rire », disait déjà Napoléon. Nous pourrions ajouter : C'est fini de jouer la comédie et l'opéra. La Cour a disparu, la ville est inquiète. La galanterie est devenue féroce. La mascarade ne se soutient plus même en temps de carnaval. Nous avons perdu le sens du gala. Et notre décor d'opéra pend lamentable et démodé. Nos préoccupations sont ailleurs. Je n'apprécie pas, je constate. Et je conclus : la prospérité de l'opéra est en raison inverse de la prospérité de ce que vous appelez le *populaire*.

D'HOUVIENLEVENT. — Il y a du vrai dans ce que vous venez de dire. Et pourtant le peuple réclame un théâtre lyrique.

LE GRINCHEUX. — Oui, mais ce ne sera pas l'opéra ; puisqu'entre peuple et opéra il y a un antagonisme radical.

D'HOUVIENLEVENT. — Qu'importe ! pourvu que ça soit *populaire* !

LE GRINCHEUX. — Alors !...

(*Quelques minutes de silence pendant lesquelles Mme Montrichard, assoupie, se réveille.*)

M^{me} MONTRICHARD. — Je crois qu'il est l'heure d'aller se coucher. Nous reprendrons cela une autre fois.

D'HOUVIENLEVENT. — Oui, et je vous amènerai mon ami Wolff, de l'Université populaire du xx^e, pour vous confondre.

(*Exeunt omnes.*)

JEAN LEROUX.

(*Ecorchéville*)



PENSÉES D'AILLEURS

« Oui, dit un jour le spectateur indifférent au mélomane écléctique, la musique est en cela supérieure aux autres arts que par elle on peut s'exprimer entièrement : on peut tout dire, crier ses joies, ses souffrances, toutes les sensations qui sont au delà de la parole humaine. Et ceux qui écoutent comprennent peu ou pas ou de travers, tout en ayant des émotions louables, quelquefois même analogues, peut-être, à celles de l'auteur. C'est comme si l'on se promenait nu mais invisible sur la place de la Concorde ; c'est Phryné devant des juges aveugles ; c'est le secret qu'on publie exultant et que personne n'entend. La musique est une *Tarnkappe* qu'on met pour tout dire.

Tout cela c'est pour celui qui se déverse là-dedans, mais pour celui qui écoute c'est autre chose. Je suis, pour ma part, si désabusé de la musique, que l'une me vaut l'autre, et je les trouve également bonnes ; en cela je vous ressemble.

— En effet, répondit le mélomane, toutes les musiques sont belles, et c'est immoral de n'aimer qu'une chose au détriment des autres. Dans chaque musique l'auteur a parlé à sa façon, s'est exprimé à sa manière, s'est laissé aller dans son langage. Ils sont donc également sincères, et leur musique est également belle, même si elle ne convient pas à votre état d'âme, en admettant que cet état soit permanent.

— Vous avez raison dans tout cela, reprit le spectateur ; mais cependant il peut y avoir une musique supérieure à d'autres ; en parlant, une personne s'exprimera mieux que telle autre : de même en musique.

— Il faut des musiques journalières, dit le mélomane, et non pas seulement des musiques du dimanche. Il faut des sensations qui correspondent à la vie de tous les jours, sans cela les jours de fête ne ressortiraient plus. Nous ne pouvons mener tout le temps des conversations transcendantes, il faut un peu de bagou pour se reposer l'esprit. Nous nous fatiguerions de ne manger que des mets très raffinés : ils sont rehaussés par la cuisine saine et simple qui est notre ordinaire.

— C'est vrai, dit le spectateur souriant, vous autres humains

n'aimez pas regarder le soleil ; vous préférez la lune qui n'en a que le reflet.

— Cependant, reprit le mélomane, il y a de la musique qui m'ennuie bien aussi.

— Je crois la connaître ; c'est ce que j'appellerai de la musique-repoussoir, car après un morceau de ce genre le suivant paraît divin, ne fût-il que médiocre. Il en faut à cause de cela, de cette musique en bois où l'exécutant s'escrime, devient de plus en plus rouge jusqu'à la fin. Pas d'autre résultat. C'est comme l'orange qu'on mange après la saison ; on a beau mâcher, pas une goutte de jus, mais beaucoup de matière qu'on voudrait cracher. Heureusement, du reste, on le peut. Mais comment nos oreilles cracheront-elles jamais cette musique d'apothicaire ?

— Apothicaire ?

— Oui, c'est-à-dire de la musique faite d'après une recette ; car pour moi il y a deux espèces de compositeurs : les créateurs et les apothicaires, ou bien encore les compositeurs et les recompositeurs. Ceux-ci combinent des formules comme ils ont appris à le faire ; ils recomposent selon des théories ce qu'ils ont décomposé chez les autres. Ils ont vu comment cela se fait, mais il manque le souffle de vie. Tandis que les premiers se moquent de ce qu'ont pu penser d'autres avant eux ; avant de pouvoir bégayer ils s'élancent après leur pensée, et même lorsqu'ils la tiennent ils s'en rendent à peine compte. Et c'est pourquoi les grands hommes souvent n'ont pas compris leur propre œuvre, n'ont pas vu tout ce qu'elle contenait, parce que leur génie parlait à travers eux. Ainsi Gœthe ne comprit pas bien son 2^e *Faust*, et dans les œuvres des grands hommes l'on trouve à leur insu la logique, la perfection, la profondeur, une source de richesses à laquelle peuvent puiser indéfiniment les successeurs. Et il est vraiment admirable de voir qu'une œuvre moins prémeditée qu'une autre présentera souvent moins de défaillances.

— Moi, dit le mélomane, je ne me lance pas dans la critique et la dissection. Je reste étranger à toutes les controverses sur la musique. Elle doit plaire comme une jolie femme, et peu importe que ses traits soient réguliers. Peu importe aussi que l'écriture en soit horizontale ou verticale, logique, et *cætera*.

— Il n'y a pas de logique en musique, dit le spectateur ; elle est essentiellement arbitraire ; il n'y a pas de raison pour que son écriture soit plutôt harmonique que polyphonique. Il n'y a pas de lois physiques, ou, s'il y en a, elles seraient si peu nombreuses que l'on se bornerait à un enchaînement de dominantes. Tout changement d'accord, modulation, etc., serait infraction aux lois. Quant à l'enchaînement des notes d'une mélodie, il ne

peut y avoir de loi, pas plus physique qu'esthétique. S'il y avait une logique dans la musique, on ne pourrait pas, comme Beethoven, commencer une mélodie par un instrument et la continuer par un autre; ou bien commencer un thème dans une partie, le terminer dans une autre; ou bien encore alterner des sonorités sans raison précise. Il faudrait alors s'en tenir à des registrations fixes, comme le fait Monteverdi. Les mots d'une phrase concourent à former un sens, mais la musique n'a pas de sens; elle est le reflet d'une impression oubliée. Evidemment le compositeur doit posséder tous les moyens et toute l'habileté possibles pour essayer de traduire ce vague souvenir. Il y aurait plus de logique dans le rythme, car c'est un bruit pouvant venir d'un mouvement aboutissant à quelque chose, par exemple le tic-tac d'une montre.

Donnez-moi n'importe quelle mélodie sur un joli rythme de 6/8, et je préférerai cela à la plus belle mélodie sur un agonisant largo 4/4.

— Que vouliez-vous dire, lorsque vous parliez d'un souvenir ou d'une impression oubliée? interrogea le mélomane.

— Voici: Nous avons imaginé la musique, donc la musique existe, mais je ne puis admettre que ce soit dans un tel état d'imperfection. Vous aurez entendu parler de la musique des sphères! Qui vous dit que ce n'est pas là la musique que nous cherchons, que nous devinons, que nous essayons de ressaisir avec une intuition désespérée? Je crois l'entendre encore cette musique dont le son ne produit aucune manifestation physique. Elle est simultanée; on l'entend tout à la fois comme si l'on était dans un globe de cristal ou d'eau et qu'on en subît toute la radiation. Elle est une, on ne l'entend pas à l'aide de la mémoire, elle est. C'est le limpide son existant par lui-même, radieux dans sa puissante, complexe loi, renfermant la sensation musicale complète et unique. Et voilà pourquoi la musique est supérieure aux autres arts qui sont ou furent utilitaires, c'est qu'elle est inutile et divine. »

ARMANDE DE POLIGNAC.



L'ANOBLISSEMENT D'UN MUSICIEN SOUS LOUIS XV

Le sceptre de roseau que Lully brandissait impérieusement au-dessus de sa phalange instrumentale avait attiré sur le fougueux surintendant l'abondante manne des faveurs royales. Aussi bien, ce bâton de chef d'orchestre valait un bâton de maréchal, et ne pouvait-on mieux récompenser celui qui le portait qu'en lui décernant des lettres de noblesse. Se conformant à l'exemple donné par son arrière-grand-père, Louis XV tint à honneur de s'affirmer le premier des Mécènes du royaume ; on s'en aperçoit bien en parcourant la longue, la très longue liste des pensions que la Maison du Roi allouait aux artistes, et en particulier, aux « ordinaires » de la musique ; mais de loin en loin, le roi pimentait l'allocation de la « matérielle » d'une distinction que ni l'ostentation des grands ni la fastueuse générosité des traitants n'étaient susceptibles d'octroyer, distinction d'autant plus appréciée qu'on l'accordait plus rarement. Aux espèces trébuchantes et sonnantes, il ajoutait un titre de noblesse : « Le privilège de la noblesse, lit-on dans les Lettres patentes d'anoblissement, a toujours été regardé par les Rois comme la marque la plus précieuse de leur estime et la plus digne récompense qu'ils puissent accorder à ceux de leurs sujets qui se sont distingués par leur zèle et leur fidélité pour leur service, mais aussi par des talents supérieurs dans les Arts, et il n'est point, en effet, de moyen plus capable d'exciter à la vertu, d'élever le cœur et les sentiments que d'accorder à ceux qui se distinguent dans les Arts des récompenses qui se transmettent à leur postérité (1). »

Nous avons un exemple de l'application de ce principe dans l'anoblissement de François Francœur. En 1764, François Francœur était directeur de l'Académie royale de musique, de

(1) Lettres de noblesse pour le Sr F. Francœur. Bibl. nat. Cabinet des titres. *Nouveau d'Hosier*, 144. On peut aussi consulter des lettres analogues pour le Sr Rebel, *Nouveau d'Hosier*, 280.

concert avec son inséparable compagnon, François Rebel ; depuis 7 ans il gouvernait, non sans mérite et sans peine, cette turbulente république, en même temps qu'il occupait, comme successeur de Collin de Blamont, la charge de surintendant de la musique du roi. C'était donc un musicien officiel, un fonctionnaire important, que plus de trente ans de services (il était entré aux 24 violons en octobre 1730, en remplacement d'un violoniste célèbre, Jean-Baptiste Sénallié) désignaient à la bienveillance du souverain ; celui-ci, qui déjà avait anobli François Rebel (mai 1760), ne pouvait que se montrer aussi généreux à l'égard de son fidèle associé ; en mai 1764, il décernait à François Francœur des Lettres de noblesse, et de la sorte Rebel et Francœur, ces frères siamois de la musique dont toute l'existence ne fut qu'un long duo d'amitié et qui rééditèrent au XVIII^e siècle la constance d'Oreste et de Pylade, ne se quittèrent point à l'honneur, après avoir été ensemble à la peine.

Les lettres patentes délivrées par Louis XV à l'occasion de l'anoblissement de François Francœur ne visent pas seulement les services rendus par le bénéficiaire de la mesure royale, le zèle, et les « grands talents » qu'il a fait paraître, l'application suivie avec laquelle il a rempli les diverses charges qui lui incomberent ; elles rappellent encore les services rendus au feu roi par le père de François, par le vieux Joseph Francœur, entré aux 24 violons en remplacement de Simon de Saint-Père, le 2 mars 1706, musicien qui laissa le souvenir d'un artiste consciencieux mais peu brillant. En la personne de François, on récompensait ainsi toute la famille Francœur, y compris Louis, l'aîné, entré en 1710 à la musique royale, et auteur de 2 livres de Sonates de violon et basse continue, publiés en 1715 et 1726.

Une curieuse pièce de la belle collection de M. Ecorcheville vient, à l'appui de ces lettres patentes, nous renseigner sur les armoiries attribuées à Francœur par le juge d'armes de la noblesse de France, armoiries dont elle donne la description et le dessin colorié. C'est le *Règlement d'armoiries pour le sieur François Francœur, surintendant de la Musique du Roi, en conséquence de ses Lettres d'annoblissement du mois de may de la présente année mil sept cent soixante-quatre* (1).

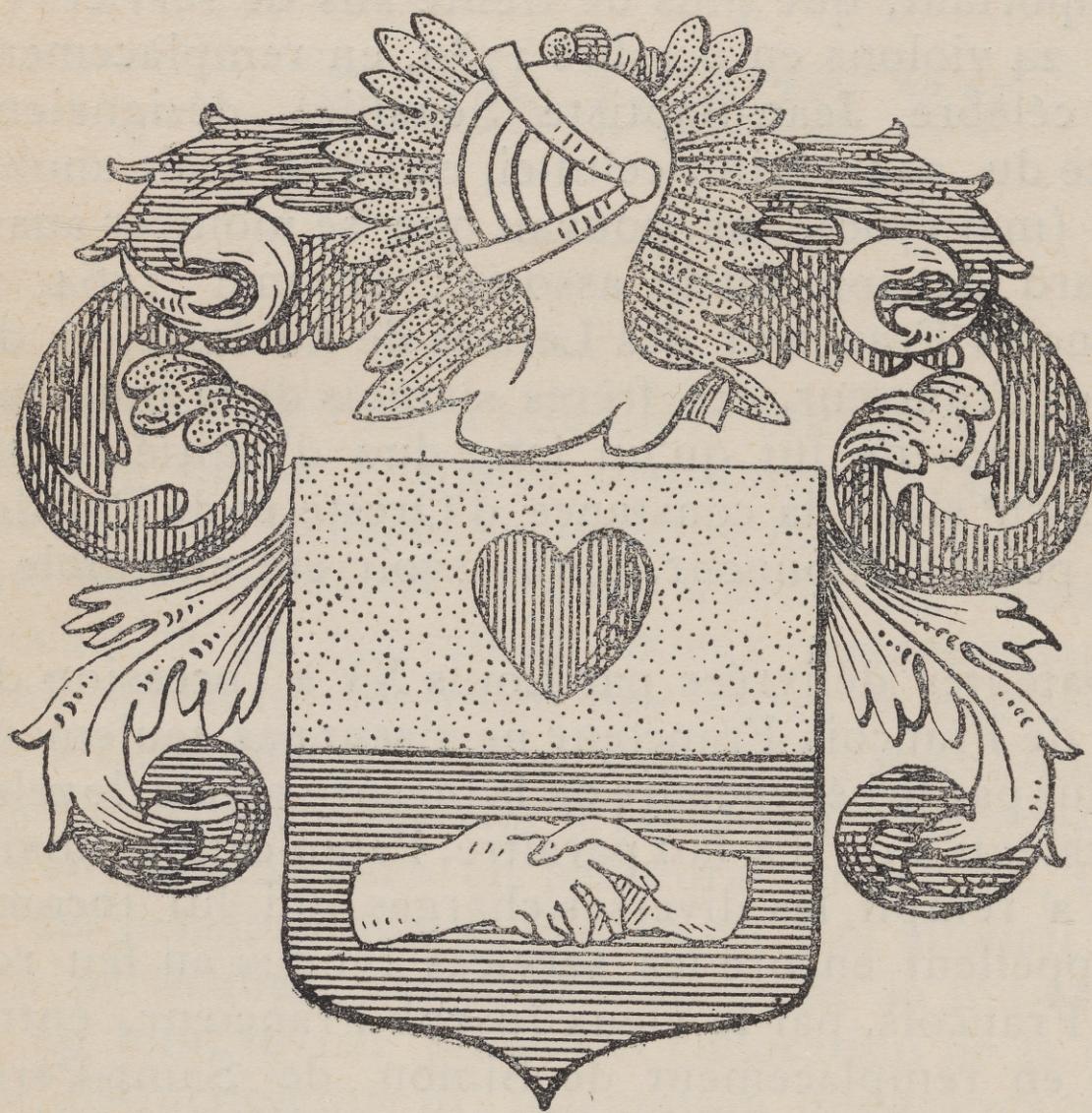
Louis-Pierre d'Hozier, Chevalier, Juge d'Armes de la Noblesse de France, Conseiller du Roy en ses Conseils, etc...

Après avoir vu des Lettres patentes en forme de Charte données à

(1) Ce « Règlement » est établi sur parchemin ; il porte en haut et en marge : Francœur. Paris. Juin 1764.

Versailles au mois de May de la présente année mil sept cent soixante-quatre ; ces Lettres signées Loüis, et sur le repli : par le Roy Phelypeaux, par lesquelles Sa Majesté annoblit le Sr François Francœur, Surintendant de sa Musique ; ensemble ses enfants, Postérité et Descendants mâles et femelles, nés et à naître en légitime mariage.

Nous, en exécution de la clause contenue dans lesdites Lettres, qui permet audit Sr François et à ses Enfans et postérité de porter des armoiries timbrées, telles qu'elles seront réglées et blazonnées par nous comme Juge d'Armes de la Noblesse de France, ainsi qu'elles seront peintes et figurées dans lesdites Lettres auxquelles notre acte de Règlement sera attaché sous le contre-sceau de la Chancellerie, avons réglé pour



ses Armoiries un *Ecu coupé le Chef d'or à un cœur de Gueules, et la pointe d'Azur à une Bonnefoi d'Argent posée en fasce* : cet *Ecu timbré d'un casque de profil orné de ses Lambrequins d'Or, d'Azur, d'Argent et de Gueules*. Et, afin que le présent Règlement que nous avons compris dans les Registres de ceux qu'il plaît au Roy d'annoblir puisse servir audit Sr François Francœur et à ses Enfans et postérité, nés et à naître en Légitime mariage, tant qu'il vivront noblement et ne feront aucun acte de dérogeance, nous l'avons signé et nous y avons fait mettre l'empreinte du sceau de nos Armes à Paris, le Samedy, deuxième jour du mois de Juin de l'an mil sept cent soixante quatre.

Signé d'Hozier (1).

D'Hozier signe ce règlement de sa haute écriture très tremblée.

François Francœur ne put, et pour cause, faire « peindre, graver et insculpter, si elles ne le sont déjà, en tels endroits de ses Maisons, Terres et Seigneuries que bon lui semblera », les armoiries blasonnées par d'Hozier ; mais comme, à défaut de donjon, il possédait une bibliothèque, il se contenta, ce qui était

(1) Le sceau a été enlevé ; ces armoiries sont peintes avec le plus grand soin ; nous en donnons ici une reproduction en noir.

assurément plus modeste, d'en orner son « ex-libris ». C'est ainsi que plusieurs volumes de la Bibliothèque de l'Opéra provenant de celle du musicien, et notamment l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville, portent le cœur de gueules et la bonne foi d'argent en lesquels l'imagination de d'Hozier s'était complu à transposer le nom de Francœur.

La faveur que le roi accordait à Francœur méritait du reste toute approbation, car, outre la collaboration que le nouvel anobli avait apportée à Rebel pour la composition des nombreuses œuvres lyriques signées de ces deux auteurs (*Pyrame et Thisbé*, *Tarsis et Zélie*, *Scanderberg*, *Le Ballet de la Paix*, *Les Augustales*, *Ismène*, *Zélindor*, etc.), Francœur avait écrit dans sa jeunesse des Sonates de violon (1720) auxquelles une grâce toute juvénile jointe à une parfaite élégance et à une solide construction assurent des qualités de premier rang.

Remarquons, en terminant, que les deux frères Francœur, Louis (l'aîné) et François (le cadet), ont été fréquemment confondus par les historiens ; nous reviendrons quelque jour sur ces intéressants musiciens.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



TROIS CHANSONS SARLADAISES

Quelques vieilles chansons, plus ou moins défigurées, courent encore le guilledou à travers les campagnes de Périgueux, de Ribérac ou de Nontron ; mais c'est dans le Bergeracois et surtout dans le Sarladais qu'on peut cueillir ces savoureuses légendes, dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Là, dans ces coins ignorés, à l'ombre des chênes verts, sous les toits de pierre brune, elles gardent la sève vivace du terroir. Mais tout de même il faut se hâter, car les vieux airs meurent avec les vieilles gens. Il n'y a plus guère, en effet, que les têtes chenues à se souvenir du passé.

Parmi les thèmes populaires toujours en honneur, il faut citer les légendes de la *Passion*, du *Mauvais Riche* et de *Jésus perdu et recouvré*.

LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST.

Elle a laissé des traces dans beaucoup de cantons de la Dordogne : à Saint-Cyprien, au Bugue, à Salignac, à Belvès, à Domme, à Thenon, à Hautefort, à Excideuil, etc., et jusque dans la bonne ville de Périgueux, où, la veille du nouvel an, on entend nasiller la *Passion* déguisée en *Guillanèu*. Même en plusieurs endroits, le Jeudi et le Vendredi saints, les garçons, voire les filles, s'en vont de porte en porte quémander les œufs en retour du chant de la *Passion*. Notre version est peut-être moins connue dans le Périgord que celle qui commence ainsi :

La passion de Jésus-Christ
N'ey tan tristo, doulanto !

mais, comme on va le constater, elle ne manque pas de charme. Elle a des points de ressemblance avec l'air

Suivons, chrétiens, sur le Calvaire,
que l'on attribue à Campra (1660-1744).

Patois de Castels, près Saint-Cyprien (Dordogne).

A.

Cu bol ou- bi loy shen pos- shiou Ke fueroun fat- so- jol boun
Qui veut ou- ïr la pas- si- on Que l'on fit souf-frir au bon

B.

Dìu? Mè cu lo shat e nou lo di, Passho gran
Dieu? Mais qui la sait et ne la dit, Pas- se grand

pe- ni- tan- sho.
pé- ni- ten- ce.

TEXTE PÉRIGOURDIN.

B.

*Cu nou lo shat e nou l'opràn,
Lo passho bien pu grando.*

B.

*Lo passhion de Zièju-Cri
Es tan trist' e doulanto !*

A.

*L'on courounà, l'on flotzelà,
Dobàn Pilato l'on menà.*

A.

*Can dobàn Pilato e-j-ehstà,
Elà ! moun Dìu, lo gran piotà !*

A.

*Elà ! moun Dìu, lo gran piotà !
De beyre un Dìu do kel està !*

B.

*Sho bouno mèro be de lay
Touto trist' e doulanto :*

A.

— « *Moun fil Tsièjù, k'obè bouy fa,
Bou-j-atzoun mi do kel està ?* »

TRADUCTION RYTHMIQUE (1).

B.

Qui ne la sait et ne l'apprend,
La passe bien plus grande.

B.

La passion de Jésus-Christ
Est tant triste et dolente !

A.

L'ont couronné, l'ont flagellé,
Devant Pilate l'ont mené.

A.

Quand devant Pilate a été,
Hélas ! mon Dieu, la grand pitié !

A.

Hélas ! mon Dieu, la grand pitié
De voir un Dieu dans cet état !

B.

Sa bonne mère vient de là
Toute triste et dolente :

A.

— « Mon fils Jésus, qu'avez-vous fait
Qu'on vous ait mis dans cet état ? »

(1) Les traductions rythmiques du texte périgourdin peuvent s'appliquer à la musique originale.

La langue périgourdine est écrite d'après le système purement phonétique. — L'accent tonique ne se marque pas sur l'avant-dernière syllabe : placé sur la dernière, il se marque par l'accent aigu ou grave, suivant le besoin. — Les diphongues *ou*, *aou*, *eou*, *iou*, se marquent ainsi : *òu*, *àu*, *èu*, *ìu*, — *Gn* français s'écrit *nh* (*Segnor* = *Senhor*). — Le chuintement se marque par *sh* : *Eyshi* (ici), prononcez entre *eychi* et *eysi*.

A.

— « *Nou purehs, mèro, nou purè
De tan de mal ke me betsè.*

A.

« *Me betsè biu, me beyrè mor,
Tournoray biu oprè mo mor :*

A.

« *Los estèlo c'ol cel seròn,
Del cel en terro tounboròn :*

A.

« *Ne tounboròn de douo-j-en douo
Coumo fay lo felho pèu bô :*

A.

« *Ne tounboron de sie-j-en sie
Coumo lo pero ol periè (1).* »

A.

— « *Ne pleurez, mère, ne pleurez
De tant de mal que me voyez.*

A.

« *Me voyez vif, me verrez mort,
Reviendrai vif après ma mort :*

A.

« *Les étoiles qu'au ciel seront
Du ciel en terre tomberont :*

A.

« *Et tomberont de deux en deux,
Comme fait la feuille des bois :*

A.

« *Et tomberont de six en six
Comme la poire du poirier.* »

LA LÉGENDE DU MAUVAIS RICHE.

L'une des plus populaires au moyen âge. Les cloîtres de Cadouin l'ont immortalisée : il y a là tout un poème dans une colonne. A cette époque-là les pierres elles-mêmes chantaient. A leur tour, les divines légendes pénétraient dans les chaumières et se transmettaient de génération en génération. Cette chanson est encore usitée au Bugue, à Saint-Cyprien, à Belvès, etc. On remarquera la tournure antique du dialogue : ces répétitions périodiques, à la façon de la Bible et d'Homère, cette persistance à placer l'article devant le vocatif, ces expressions surannées, tout cela dénote une époque probablement reculée. Remarquez aussi la mélodie avec son *fa* naturel bien accusé. N'affirmons rien de peur d'hérésie : mais ne serait-ce point un vestige du mode hypomixolydien ?

Belvès (Dordogne).

*Lou did-zò de loy Shè- no, Jie- ju s'en plon-dzio tan :
Le jeu-di de la Cè- ne, Jé- sus tant se plai- gnait :*

TEXTE PÉRIGOURDIN.

— « *Ke plondzè-bou, lou Shenho,
Ke plondzé-bou-j-oné ?* »

TRADUCTION RYTHMIQUE.

— « *Que plaignez-vous, ô Maître,
Que plaignez-vous, meshui ?* »

(1) Cette complainte comporte deux belles variantes, indiquées par *A* et *B*. — Voir les *Vieilles chansons patoises du Périgord* (102 à 109. — 113).

- « You ne plandze luy pàure
Ke mouriràn de fan. »
- « Nou faràn pa, lou Shenho :
Entre ritse viuràn. »
- N' oponho pa metz' ouro,
Lou pàure bay passhà,
- O lo porto del ritse
S'hen bay shercà shoun po :
- « Fojè-m'un pàu d'ormoyno,
Lou ritse, si 'ou plè. »
- « Bay-t-en, bay-t-en, lou pàure,
Eyshi tu n'oura rien :
« Shi dobali l'ehscalò,
Te coumetrày mouy chien. »
- Nou tardo pa metz' ouro,
Lou ritse bay mourì :
- S'hen bay de port' en porto,
Porto del Porodì :
- « Ogayto tu, Shen Pierre,
Cu-j-oco' nperokì. »
- « Lou Shenho, coy lou ritse :
Domando Porodì. »
- « Digho-li tu, Shen Pierre,
S'ho fay sho ke y'ay dî :
« Sho fay l'ormoyno ol pàure,
Sho revestì loy nû :
- « S'esta beyre molàude,
Lour opourtà sholù :
- « S'es estàt o lo messo
Lou motì tou dedzù. »
- « Shi tzomày torn' ol mounde,
Ni may doun shey bengüt,
« Foriroy l'ormoyn' ol pàure,
Rebestirioy louy nû,
- « Onirioy o lo messo,
Lou motì tou dedzú. »
- Nou tarde pa mez' ouro,
Lou pàure bay mourì :
- S'hen bay de porto en porto,
Tou dret ol Porodì :
- « Ogayto, tu, shen Pierre,
Cu-j-oco' nperokì. »
- « Lou Shenho, coy lou pàure :
Domando Porodì. »

- « Moi je plains tous les pauvres
Qui vont mourir de faim. »
- « Ne feront pas, le Maître :
Entre riches vivront. »
- Tarde pas demi-heure,
Le pauvre va passer,
- A la porte du riche
S'en va chercher son pain :
- « Faites un peu d'aumône,
Le riche, s'il vous plaît. »
- « Va-t'en, va-t'en, le pauvre,
Ici tu n'auras rien.
- « Si je descends l'échelle,
Te lâcherai mes chiens. »
- Ne tarde demi-heure,
Le riche va mourir :
- S'en va de porte en porte,
Porte du Paradis :
- « Regarde, toi, saint Pierre,
Qui est-ce qui par là. »
- « Le Seigneur, c'est le riche :
Demande Paradis ». »
- « Eh ! dis-lui, toi, saint Pierre,
S'il a fait ce qu'ai dit :
- « Donné l'aumône au pauvre
Et revêtu les nus,
- « S'il a vu les malades,
Leur a porté salut :
- « S'il a ouï la messe
Le matin, bien à jeun. »
- « Si je reviens au monde,
Et là d'où suis venu,
- « Ferais l'aumône au pauvre,
Revêtirais les nus,
- « Et j'irais à la messe
Le matin, bien à jeun. »
- Ne tarda demi-heure,
Le pauvre va mourir :
- S'en va de porte en porte,
Tout droit au Paradis :
- « Regarde, toi, saint Pierre,
Qui est-ce par ici. »
- « Le Seigneur, c'est le pauvre :
Demande Paradis. »

- « *Digho-li tu, shen Pierre,*
Ke benghe biste oyshi.
- « *Loy porto shoun druberto*
Dempéy didzò motì. »
- « Dis-lui donc, toi, saint Pierre,
 Qu'il vienne vite ici.
- « Les portes sont ouvertes
 Depuis jeudi matin. »

L'ENFANT JÉSUS PERDU ET RETROUVÉ.

Voilà encore un thème qu'affectionnaient nos anciens. C'est une moissonneuse gémisante d'un haut caractère. A l'époque des moissons, on l'entend encore ricocher d'une colline à l'autre, par là-bas, du côté de Saint-Cyprien ou de Carlux. Qu'on ne s'effarouche pas des anachronismes qui y règnent : ceux-ci n'ont jamais embarrassé les inventeurs ou troubadours. Pour avoir le bonheur de mettre en scène le populaire Jean-Baptiste, ils ne reculent devant aucune invraisemblance. Ici, la sainte Vierge et saint Pierre, après bien des recherches infructueuses, finissent par retrouver l'Enfant-Jésus, qui prêchait (devinez où ?)... à l'autel de Saint-Jean. Dans une autre chanson périgourdine, les conteurs ne se gênent pas pour faire figurer saint Jean-Baptiste aux scènes de la Passion, quoique saint Jean eût depuis long-temps subi la décollation. Mais c'est précisément par ces surprises naïves que les vieilles chansons nous ravissent d'aise. Il y a aussi bien de la saveur dans ces mélodies archaïques, principalement dans celle-ci, qui nous paraît adaptée à la formule psalmodique du mode hypophrygien. Goûtez et comparez avec les chansons populacières du jour : peut-être remercierez-vous le transcrivant.

Saint-Cyprien, Belvès (Dordogne).



Variante de Castels

Moun Diu, lo bra- bo be -lho, Lo be- lho
 de shen Tzan !

TEXTE PÉRIGOURDIN.

Lo shento Biertzo puro,
Puro shoun bel anfan.

TRADUCTION RYTHMIQUE.

La sainte Vierge pleure,
 Pleure son bel enfant.

Shen Pierre li domando :

— « *Biertzо, ke purа tan ?* »

— « *Ay bien rajoù she puri,*
Ay perdù moun anfàn. »

« *En-t-anan o l'oyfrando*

Ay perdù moun anfàn. »

— « *Nou plures pa tan, Biertzо,*
Belèu lou troubariàn. »

S'hen ban de gleytso en gleytso,
De coubén en coubén :

Lou troboun ke pretsabo

O l'outar de shen Tzan :

Shen Pierre li domando :

— « *Shenhoùr, ke pregà tan ?* »

— « *Counbertissi moun puple,*
Louy boun, may louy moytsan. »

— « *Nou plurehs pu doun, Biertzо,*
Betsè ke l'en troubà. »

L'on troubà ke pretsabo

O l'outar de shen Tzan (1).

Saint Pierre lui demande :

— « Vierge, que pleurez tant ? »

— « Ai bien raison, si pleure,
Ai perdu mon enfant.

« En allant à l'offrande
Ai perdu mon enfant. »

— « Ne pleurez pas tant, Vierge,
Peut-être le joindrons. »

Vont d'église en église
De couvent en couvent :

Prêchant ils le trouvèrent
A l'autel de Saint-Jean :

Saint Pierre lui demande :

— « Seigneur, que priez tant ? »

— « Je convertis mon peuple,
Les bons et les méchants. »

— « Ne pleurez plus donc, Vierge :
Voyez : l'avons trouvé. »

Prêchant ils le trouvèrent
A l'autel de Saint-Jean.

Abbé CHAMINADE.

(1) Voyez les *Vieilles chansons patoises du Périgord*, p. 113.





REVUE DE LA QUINZAINE

CONSERVATORIANA

Notre antique et vénérable Conservatoire se révèle décidément comme une institution précieuse entre toutes pour la distraction des contemporains et l'embarras des courriéristes à court de copie. Il n'est jamais trop tard pour parler encore d'elle, — d'autant que son portail verrouillé, bientôt, va grincer sur ses gonds rouillés pour engouffrer toute une armée d'adolescents pleins d'avenir, — et nulle actualité n'apparaît moins banale en ses apports variés, certes, à souhait. Le transfert des concours publics à la salle Favart a fourni l'occasion d'un petit scandale, dont la lune en avance afficha la velléité d'éclipser le soleil avunculaire de celui du dernier Prix de Rome. La distribution des billets dévoila chez nos honorables législateurs un amour effréné de la musique qu'aucun budget des Beaux-Arts n'avait laissé soupçonner jusqu'ici par ses largesses. Exigés d'un ministre imbu de sa « responsabilité » complexe, 900 tickets furent voués en holocauste à l'esthétisme inopiné du Parlement que l'Europe nous envie (1). Lesdits tickets, naturellement, correspondaient aux meilleures places, ainsi qu'il convient dans une démocratie qui se respecte en la personne des élus de son libre choix, si bien que l'accès des baignoires, balcon, orchestre ou loges, se trouva de la sorte interdit aux privilégiés de la presse musicale et des spécialistes habitués auxquels échut l'aumône exceptionnelle de quelque modeste carton. Une après-midi de juillet, j'eus l'héroïsme de transpirer durant un bon quart d'heure dans le fournil obscur et surplombant de la Troisième Galerie gracieusement accordée au *Mercure musical*. Malgré mon dévouement pour nos abonnés, la crainte, évidemment présomptueuse, de priver à jamais leurs loisirs des trésors douteux de ma prose, m'empêcha de braver plus longtemps la congestion, et j'abandonnai lâchement un prochain fanatico, dont la sueur ruisselait sur le cuir des fauteuils dans l'atmosphère d'une buée suffocante et de relents municipaux. J'ajouterai, pour mon excuse, que, si on y sentait très fort, on n'y entendait pas grand' chose et on n'y voyait rien du tout. D'ailleurs, hormis quelques représentants des journaux quotidiens, les musiciens et la critique étaient pourvus à l'avenant.

L'aventure, néanmoins, eut certains résultats qu'on ne prévoyait guère. Nos sénateurs et députés partaient justement en vacances, et bon nombre d'entre eux, préférant sans doute Apollon sous les traits de Phébus, distribuèrent les coupons reçus à leurs parents, amis, connaissances, valets de

(1) Ainsi que nous l'avons établi dans le *Mercure musical* du 15 août, page 311.

chambre ou concierges. Parmi ceux-ci, quelques indifférents s'en débarrassèrent de la même façon ; d'autres, plus ingénieux, les furent porter chez tels intermédiaires où chacun, moyennant finance, pouvait s'en procurer à des prix abordables, échelonnés selon l'attrait présumé du programme. C'était charmant, comme on voit, et, de tout cela, s'ensuivit la présence à l'Opéra-Comique d'un public inaccoutumé, — dans l'espèce, du moins, de quoi il s'agissait ; — d'un public fortuit ou payant, qui s'associa soudain aux manifestations traditionnelles avec la spontanéité de gens dépourvus du plus lointain respect et de toute considération intéressée ou obligatoire à l'égard des sommités administratives et conservatoires. Le jury passa quelques mauvais moments et dut s'esquiver même, un jour, sous la tempête d'interpellations les moins flatteuses qui se puissent rêver. Je me garderai de reproduire les épithètes dont furent gratifiés, en particulier, MM. Adrien Bernheim et Constant d'Estournelles, de qui la compétence apparut discutée sans précaution la plus infinitésimale. Mais on se demandait depuis longtemps quelle inscrutable cause imposait leur collaboration opiniâtre à des jugements où on n'arrivait pas à découvrir les lumières que l'un ou l'autre de ces personnages fût bien capable d'apporter, et, pour s'être énoncée en termes aussi peu courtois que véhéments, il n'est tout de même pas dommage que l'impatiente stupéfaction soit enfin parvenue aux oreilles du jury, exprimée par un auditoire plus indépendant que celui de la rue Bergère et moins géné de traduire vertement une opinion trop unanime. Ce joli chahut fut sans doute le plus remarquable incident de concours dont M. Gaston Carraud a finement noté ici le dangereux cabotinage. Il est peut-être un signe des temps. Notre bon vieux Conservatoire traverse une crise aussi aiguë que sa caducité lui permet d'en trahir les symptômes. Sa carcasse usée tremble la fièvre des lendemains inconnus. Aujourd'hui, les palmarès de deux mois proclamés ont rejoint leurs aînés en ces limbes d'oubli où leurs pages jaunies tournoient, pour s'abîmer, comme des feuilles au vent d'automne ; les lauriers sont coupés et nous n'aurons plus Dubois, c'est entendu. Mais voici qu'on nous annonce bien d'autres choses.

A la cérémonie d'usage et solennelle de la répartition des récompenses, M. le Directeur des Beaux-Arts a prononcé un discours qui dut fleurer bigrement le fagot aux orthodoxes naseaux de l'endroit. « A qui se fier, grand dieu des cuistres ? » murmuraient vraisemblablement ceux-ci, en dressant la longueur d'oreilles frémistantes. Et, dame ! on ne peut pas dire autrement, c'est un peu le monde à l'envers. M. Henri Marcel, qui joue du piano, paraît-il, institua, à la vérité, les « quatre heures de musique contemporaine », mais, entre deux inaugurations apologétiques, cet homme universel et avisé eût peut-être esquissé risette à l'Institut en nommant M. Lenepveu. M. Dujardin-Beaumetz, qui, dit-on, fait de la peinture, ne se contenta point d'élire un grand artiste au délicat génie ; en présentant M. Gabriel Fauré à ses futurs subordonnés, il osa insinuer que tout n'allait pas pour le mieux dans le meilleur des Conservatoires, et suggérer quelques réformes, exposées d'une parole amène avec l'autorité, nonobstant, inhérente aux fonctions dont il est investi. Si dorée que fût la pilule, on en augure l'amertume aux gosiers qui bâient sous la grimace obséquieuse. Tous se résoudront-ils à l'avaler sans résistance ? C'est peu probable, et on prévoit quelques prochaines démissions. Mais, chez les plus résignés même, la force d'inertie devient à peu près invincible quand sa routine se double de la parfaite impossibilité de se conduire d'autre manière.

A coup sûr, on ne doit pas ménager les éloges à M. Dujardin-Beaumetz pour des projets empreints visiblement de la bonne volonté la plus sin-

cère. S'est-il douté, toutefois, de la teneur réelle du problème qu'il abordait d'une âme téméraire et bien intentionnée ? En tout cas, il n'a manifestement pas songé à qui il s'adressait. La question de l'enseignement musical est incertaine, et devient tout à fait troublante, en constatant que les grands musiciens furent la plupart autodidactes, ou bien ne se soumirent à la direction d'un quelconque pédagogue qu'au hasard de brèves, parfois tardives et intermittentes études ; enfin, qu'il en est fort peu, parmi les plus ou moins illustres, qui soient sortis d'un Conservatoire ou d'une école analogue, depuis cent ou cent cinquante ans que ces établissements se sont répandus en Europe. Mais le génie fut rare à toute époque, et, outre que ce n'est pas pour lui qu'on fait des méthodes, on ne voit pas, à priori, quel dommage il pourrait éprouver, par la suite, d'une meilleure ou superlatrice qualité de la culture offerte à son jouvenceau possesseur, aussi bien qu'aux peu ou prou talentueux condisciples d'icelui. C'est cette culture, si possible, achevée, que visait M. le Directeur des Beaux-Arts en disant, non sans quelque indulgence ou secrète ironie : « Nous voulons qu'au Conservatoire l'éducation musicale soit au niveau de l'enseignement... » La pensée de M. Dujardin-Beaumetz a été développée par M. Pierre Lalo dans un très remarquable article, où l'éminent critique analysait ainsi qu'il suit la situation actuelle : « ... Le Conservatoire enseigne à ses élèves leur métier ; il ne leur enseigne pas leur art ; il leur apprend la composition, le chant, le piano, le violon ou la flûte ; il ne leur apprend pas la musique. Les jeunes compositeurs qu'il instruit connaissent l'harmonie et le contrepoint, savent écrire et orchestrer un morceau selon les recettes d'aujourd'hui ; ils ignorent comment s'est faite la musique, par quelles acquisitions successives elle s'est constituée telle qu'elle est aujourd'hui, quelles formes elle a revêtues à travers la suite des temps ;... ils ignorent les œuvres des maîtres, l'histoire et l'évolution de leur art ;... ils n'ont aucune culture musicale... » Le tableau n'est pas engageant, même en passant sur l'indigence pareillement absolue des violonistes et autres exécutants de tout genre instrumental, nantis cependant, eux, d'excellente « technique » ; quant aux classes de chant : « ... Ici, ni art, ni métier : c'est complet. »

Non, le tableau n'est pas flatteur, assurément ; mais M. Lalo ne s'est pas aperçu qu'en voulant parler des élèves, il faisait le portrait des maîtres, lesquels, au surplus, sont généralement d'anciens lauréats de la maison où ils professent conformément aux traditions qui leur y furent jadis inculquées. A deux ou trois exceptions près, qui tranchent assez crûment sur le lot piteux pour qu'il soit superflu d'insister, le personnel de notre Conservatoire national est photographié, dans ces lignes, avec une exactitude qui ne pourrait gagner qu'à un surcroît peut-être de sévérité. Il faut avoir eu l'ahurissement de causer musique pendant cinq minutes avec quelqu'un de ces messieurs, pour imaginer l'épaisseur de l'obscurantisme dont la couche protège leur boîte crânienne contre toute bénévolente entreprise ; car l'incontinence de leur inculture n'a d'égale que sa sérénité. Les plus curieux, outre le théâtre, fréquentent parfois depuis peu les concerts, où il leur advient de découvrir l'Amérique. Mais, là ou ailleurs, les étonnements ne sont point pour entamer leur superbe. Le passé les surprend surtout par son ignorance de ce qu'ils savent et enseignent. On prépare en l'endroit, paraît-il, un *Dictionnaire du Conservatoire* qui, s'il est imprimé jamais, réserve aux rates de demain le secret de désopilations inconnues. Il transpira quelques nouvelles de ce monument d'érudition musicale, du fait, non pas d'un professeur, à vrai dire, mais d'un compositeur diplômé et fort prisé céans, membre agréé de jurys divers, qui vota le verdict du récent Prix de Rome, et dont la « savante » collaboration fut

requise aux fins de commenter le xvi^e siècle dans l'encyclopédie pré-médiée. On ouït l'ébahissement dédaigneux du sire, feuilletant, empruntés pour la circonstance, quelques fascicules « des publications d'un nommé Expert », de se trouver en face d'une « musique sans harmonie », tout entière « écrite en contrepoint », et, pestant contre la tâche ingrate, décidant enfin de traiter principalement « des deux auteurs caractéristiques de cette époque », à savoir : Hasler (1564-1612) et Dufay (1400-1474). Or, celui qui étalait une telle inconscience, dans l'aveu de son impéritie stupéfaite, se classerait éventuellement parmi les plus estimables de nos fonctionnaires conservatoiaux, et exprimait, dans sa candeur naïve, l'état d'esprit et de culture qui règne au Faubourg-Poissonnière, sauf infime et susdite exception.

Il n'y a rien à faire, on s'en convainc trop vite, avec des gens qui se figurent tout savoir pour avoir autrefois décroché quelque couronne ou accessit en des examens auprès de quoi le brevet supérieur des demoiselles de seize ans prend l'envergure d'un doctorat. Et c'est ici que le portrait peu flatteur, buriné par M. Lalo, apparaît cependant flatté. Le « métier » qu'on enseigne et qu'on apprend au Conservatoire n'est qu'un patois particulier d'une sorte de volapuk pédagogique, exclusivement usité là ou dans les établissements similaires, et n'ayant rien de commun avec l'ensemble et le détail de ce qui, par les productions du génie aussi bien que d'un tant soit peu réel talent, compose l'art musical du passé, du présent, et, espérons-le, de l'avenir. L'harmonie et le contrepoint qu'on y cultive constituent un idiome spécial au lieu, fruit de tradiments puérils, de prescriptions arbitraires et têtues amendées uniquement par des influences locales *ejusdem farinæ*, et il en sera ainsi tant qu'on recruterà les professeurs parmi les anciens élèves et aussi longtemps qu'il y aura des concours. Comme on s'y évertuait naguère à confectionner une strette et un point-d'orgue selon le pseudo-Cherubino-Traité de Fromenthal Halévy, on s'y exténua plus tard à signoler la dissonance au goût poisseux d'un Léo Delibes, à caricaturer la fugue à l'instar des exemples de feu M. Dubois (Théodore), ou bien à noircir son papier du haut en bas pour plaire à M. Lenepveu, dont le cerveau jaloux a horreur du vide, et qui déteste la rencontre de portées délaissées dans une partition d'orchestre, parce que : « ... Ça ne fait pas bien, tout ce blanc ! » L'enseignement du Conservatoire date et émane de sa fondation à une époque où l'histoire de la musique n'existant quasiment pas encore, où non seulement Bach, mais, à bien peu près, tout ce qui l'avait précédé, n'était ni connu ni même publié, où Mozart, peu répandu, et Haydn, contemporain, ne comptaient pas plus pour des classiques que bientôt ce fou furieux de Beethoven dont jusqu'en 1867 (9^e édition) Fétis, en son *Traité*, corrigeait imperturbablement les fautes d'harmonie qui déparaient la *Pastorale* ; et cet enseignement n'a jamais changé dans son essence. Aux conventions aléatoires ou ineptes du début, pieusement perpétuées, s'adaptèrent peu à peu des conventions adéquates, de quoi le style insipide s'acquierte au moyen d'exercices assez mécaniquement saugrenus, dégénérant aisément en habitudes que celui qui veut mériter le nom d'artiste doit s'empresser de perdre, s'il peut, dès qu'il a son prix dans sa poche. Tout cela, désormais, ne peut plus lui servir à rien qui vaille.

On conçoit facilement que ceux qui passent leur vie à seriner avec conviction la routine de ce galimatias pédantesque à de successives et irresponsables générations soient peu portés, par nature, à approfondir, dans l'œuvre des maîtres, le développement progressif de leur art à travers les siècles. En eussent-ils le temps ou la fantaisie que cela dépasserait sans doute la portée présumable de méninges volontairement absorbées à des

occupations de cet acabit. D'ailleurs, ils n'ont que faire de ce glorieux passé pour donner leurs leçons, à moins que d'y chercher le démenti de tout ce qu'ils enseignent. Aussi l'ignorent-ils, par défiance, peut-être, autant que par inclination — quand, par hasard, ils en ont entendu parler, — mais d'un esprit tranquille et satisfait, conscient de sa supériorité lauréate. On comprend également à quel point la prétention de M. Dujardin-Beaumetz dut abasourdir ces auditeurs, nourris dans le sérail et mieux informés de ses tours, détours et alentours. En réalité, dans notre Conservatoire, « l'éducation musicale » est « au niveau de l'enseignement ». Elle en découle comme l'effet de sa cause, et il est trop naturel qu'elle implique une quiète ignorance de l'histoire et de l'évolution de l'art sonore relatées dans les ouvrages des grands musiciens, puisque, depuis l'origine, l'autorité et les exemples de ceux-ci furent immuablement exclus d'un enseignement de four à bachot, où on parut de tout temps redouter de prononcer même leurs noms. Il est trop évident aussi que M. le Directeur des Beaux-Arts n'eut pas tort, dans le milieu pour qui il discourait, d'éviter l'expression employée par M. Lalo, son exégète, évoquant sans ambages « l'évolution de la musique ». Les braves gens eussent mieux compris du chinois, voire de Confucius. Quant à exiger de ces professeurs, après leur avoir expliqué ce qui s'entend par là, de l'enseigner à leurs élèves, ce serait leur demander tout bonnement de retourner eux-mêmes à l'école, — et pour longtemps. Fussent-ils animés de la bonne volonté la plus inextinguible et suprême, ils ne seraient pas plus avancés que M. Hillemacher en présence d'un psaume de Goudimel, d'une chanson de Lassus ou de Costeley, et non moins candidement interloqués. On ne s'improvise pas une culture, — laquelle, au surplus, n'est peut-être jamais, chez quiconque, que l'inconscient résultat d'observations, de connaissances et d'impressions surtout, amassées peu à peu, lentement assimilées, puis comparées et classées à son propre insu. C'est un acquis tout personnel, où l'intuition, une instinctive et avide curiosité ont plus de part que le désir de s'instruire, et qu'on peut douter qui se reçoive d'autrui par la voie didactique. Il demeure toutefois fort légitime d'en vouloir provoquer le goût chez les jeunes étudiants ; de leur en fournir, pour le moins, les éléments nécessaires, ce à quoi l'indispensable condition est de les posséder soi-même. Mais serait-il possible à quelqu'un de les posséder sans que leur influence intervînt dans son enseignement, quels qu'en soient la matière et le degré ? Ce sont choses inséparables : l'éducation de l'élève est le reflet de l'enseignement du maître, et l'enseignement du maître est le miroir de sa culture. Il semble donc bien que, pour réaliser le vœu de M. le Directeur des Beaux-Arts, il faudrait commencer par changer les professeurs et renouveler notre Conservatoire de fond en comble, à trop peu près ; — conclusion, d'ailleurs, entrevue naguère par certaine « Commission de refonte », qui s'assembla, discuta durant plusieurs mois, sans aboutir qu'à... se dissoudre enfin avec un Ouf ! de soulagement, car l'alerte avait été chaude pour les intéressés rétifs à assumer le rôle de suicidés par persuasion.

M. Dujardin-Beaumetz ne nourrit point d'aussi âpres desseins, ni si vastes. Les clémentes réformes qu'il propose en bon père de famille témoignent avant tout de ses bonnes intentions. D'aucuns prétendent que l'enfer, hélas ! en est pavé. Tout dépendra des gens choisis pour les exécuter. On ne peut guère qu'applaudir à l'extension du cours de M. Bourgault-Ducoudray, encore qu'il y ait plusieurs façons de concevoir l'histoire de la musique. Récemment, l'honorable professeur avait pris pour sujet l'école russe, ce qui ressemblerait assez bien à enseigner l'histoire de France en racontant celle du Tonkin. Il y donnait les noms, les dates de

naissance et de décès des compositeurs slaves, y disait leurs emplois, les titres de leurs œuvres et narrait les livrets d'opéras. On avait peut-être le droit d'espérer autre chose du folkloriste distingué qu'on sait épris d'orientalisme, et, même aussi, du « musicien » qui écrivit telles pages d'un menu ballet de saveur exotique idoine à laisser regretter *Thamara*. M. Bourgault-Ducoudray, néanmoins, apparaît l'un de ceux dont on peut attendre la meilleure des bonnes volontés, et, pour être plus étendu, le programme imposé à ses efforts est cependant mieux déterminé désormais. Il s'agit de retracer l'histoire de l'art musical et son évolution, dans un enseignement régulier où l'interprétation des œuvres secondera précieusement la parole. Malheureusement, le professeur sera sans doute, et maintes fois, gêné dans son nouvel office, s'il est vrai que M. Bourgault-Ducoudray ignore la langue allemande. Malgré le nombre et la qualité des travaux de notre musicographie française, on ne peut guère se dissimuler le désavantage et les inconvénients d'une lacune aussi considérable dans les ressources d'un historien de la musique.

L'autre réforme, aux allures plus modestes, peut devenir diversement sérieuse en ses conséquences, et semble tout d'abord narguer la précédente. Elle consiste dans l'institution de classes de contrepoint ouvertes aux élèves ayant accompli deux années d'études harmoniques. L'harmonie ayant assez tardivement succédé au contrepoint dans l'évolution musicale, la coutume d'enseigner celle-là avant celui-ci, — outre que c'est peut-être une grave erreur didactique, — pourrait passer non sans quelque raison pour une sorte d'anachronisme historique. Mais il saute aux yeux que le cours de M. Bourgault-Ducoudray se trouvera fatalement contredire avec obstination la presque unanimité de l'enseignement du Conservatoire, qui, spécialement chez les vieux routiers, continuera placidement son petit bonhomme de chemin du succès aux concours. Il faut se résigner à bien d'autres et plus flagrantes incohérences, inévitable effet des demi-mesures. D'ailleurs, il est peut-être assez indifférent que les lois d'une inéluctable logique président peu ou point à l'organisation d'un Conservatoire. Les méthodes, au fond, n'ont d'autre valeur que celle du maître qui les applique. Le danger serait l'avènement, aux chaires annoncées, de sous-Bruneau, d'aide-Leroux ou de néo-Delibes, doublure et monnaie du trio Lenepveu-Dubois-Paladilhe, grâce à quoi rien ne saurait empêcher l'avortement complet de toute et quelconque réforme. Mais, sans menacer de respectables intérêts ni révoquer personne, un personnel hostile ou incapable peut disparaître peu à peu par extinction de ses membres condamnés du fait et de l'épreuve d'une trop longanime expérience. La sollicitude de M. le Directeur des Beaux-Arts pour notre musique n'eut jamais si belle occasion d'exercer ses bienfaits au Conservatoire. S'il hésite à tout chambarder, qu'il profite du moins des circonstances favorables, et écarte impitoyablement des places dont il dispose tous ceux qui bénéficièrent audit lieu de l'éducation qu'il déplore, c'est-à-dire, célèbres ou non, toutes les nullités sorties de notre Conservatoire ; qu'il soit particulièrement implacable à l'égard des soi-disant « Maîtres » n'ayant jamais écrit que pour le théâtre et encombrant nos scènes subventionnées de leur officieuse ou relationnée camelote. « L'enseignement » ne pourra qu'y gagner et, avec lui, la « culture », puisque les deux font la paire. Qu'il se persuade enfin que, comme aussi bien les mots, les programmes n'ont de sens que celui qu'on leur donne, et ne contiennent que ce qu'y met celui qui les emploie. C'est une affaire bien compliquée que de réglementer « l'éducation musicale » : théories et systèmes resteront toujours discutables ; les meilleurs, imparfaits, sinon dangereux par quelque endroit. Tout dépend des éducateurs, car l'art ne s'apprend pas dans les traités. Tout dépend de l'homme

en fonction, et, jusqu'ici du moins, la réforme la plus féconde effectuée par M. Dujardin-Beaumetz, et la plus sûrement tutélaire à notre vieux Conservatoire, est d'en avoir nommé M. Gabriel Fauré directeur.

JEAN MARNOLD.



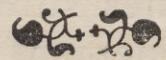
LES SUPERFLUS.

J'ai fait mention récemment (*Mercure musical* du 15 août 1905, p. 288) de l'« universelle incomptance d'un Camille Mauclair ». Ces cinq mots m'ont valu en réponse une longue diatribe, où, dans l'excès de sa rage, ledit polygraphe va jusqu'à me traiter de « professeur ». Je lui serais infiniment obligé de me dire où je suis professeur, et de quoi. Je voudrais aussi savoir quelle œuvre d'art, signée du nom qu'il s'est donné, lui confère le droit d'écrire, avec une si risible fierté : « nous autres artistes. »

Car M. Camille Mauclair, qui se qualifie aussi de « naïf sentimental », est de ceux qui ne plaisantent point avec eux-mêmes : « Que dirait M. Laloy, fait-il en se rengorgeant, s'il savait que j'admire *Louise* et la *Vie du Poète* de mon vieil ami Gustave Charpentier ? » Ce que je dirais ? Mais rien, selon toute probabilité. Si j'ai cité une fois, et en note, M. Mauclair, c'est pour signifier que ses multiples opinions m'étaient et me seraient à jamais indifférentes. Il peut, Faust indigne de toute damnation, promener à travers la science et l'art son impuissante curiosité. Il peut inonder d'une prose insipide Alfred Bruneau ou Alfred Dreyfus, louer le style d'Émile Zola ou se faire l'exégète de l'impressionisme, donner des conseils à nos peintres ou remettre Debussy à sa place, sans que je m'en émeuve au point de le contredire. Et je ne suis pas le seul ; lorsqu'il nous affirme que « Debussy ne lui en voudra pas » d'aimer *Louise* et les préludes de l'*Oursagan*, je n'ai vraiment aucune peine à le croire.

Nous avons toujours eu, et nous aurons longtemps encore des critiques musicaux et des critiques d'art qui n'entendent rien à la peinture ni à la musique. Autrefois on cachait son ignorance avec un soin et des ruses touchantes ; la mode nouvelle est de s'en vanter, de s'en parer, de s'en pavoyer. On veut persuader au bon public que moins on connaît un art, et plus on s'y connaît, et, comme l'a joliment dit l'*Ouvreuse*, « on crie *raca* sur les « pions » assez méprisables pour avoir appris la musique avant d'en parler ». Une race nouvelle de pédants nous est née : les professionnels du sentiment naïf et de l'oreille dure. Ils brandissent bien haut leur bannière, où s'inscrivent, en rouge aveuglant, ces devises : « Place aux sourds ! » et : « Honte à qui sait distinguer un *mi* d'un *ré*, ou une quinte d'une tierce, ou un violon d'un cor ! » Leur outrecuidance sans bornes et les injures qu'ils nous adressent nous contraindront à parler d'eux quelquefois.

Louis LALOY.



THÉÂTRE DES ARÈNES DE BÉZIERS

Première représentation des *Hérétiques*, opéra en 3 actes, de MM. R. Ferdinand Hérold et Ch. Levadé.

Certains hommes incarnent une époque ; Simon de Montfort est de ceux-là. Aussi j'écris son nom en tête de ces lignes, afin qu'en l'esprit de chacun

s'évoquent les années de tumulte et de sang vécues par le Midi lors de la Croisade des Albigeois. C'est en effet un épisode de cette guerre : — Prise et sac de Béziers en 1209 — que M. Hérold a voulu mettre à la scène. On comprend dès lors l'intérêt qui, pour les cités méridionales, s'attachait aux représentations des *Hérétiques*, cet ouvrage devant faire revivre une des pages les plus tragiques de leur histoire.

La place d'un faubourg de Béziers, avec, par delà les remparts, la ville dominée par la cathédrale Saint-Nazaire, tel est le décor — très beau d'ailleurs — dans lequel vont se dérouler les trois actes de l'œuvre.

Acte I. Malgré les sombres prédictions de l'abbesse Almelys, le peuple de Béziers, par des rondes et des chants, manifeste sa joie de vivre. Le vicomte Roger l'encourage. Sourd aux prières de Bellissende sa femme et aux menaces du légat du pape, il refuse de s'humilier devant Rome et n'a de regards que pour Daphné, jeune Grecque qui vient d'arriver au milieu d'une troupe de jongleurs et de baladins.

Acte II. C'est d'abord Simon de Montfort qui vient annoncer au légat que son armée montera demain à l'assaut de la ville ; puis Bellissende obtient de faire une dernière tentative pour ramener à Dieu celui que malgré tout elle aime encore. Mais lui ne pense qu'à deviser d'amour avec la belle Grecque. Le peuple continue ses réjouissances ; les jongleurs se mettent à danser.

Acte III. L'heure de la bataille est proche. Avant de marcher à l'ennemi — et grâce à Daphné — Roger se réconcilie avec Bellissende. Il part, mais c'est pour revenir bientôt, poursuivi lui et les siens par l'armée innombrable des Croisés. Ceux-ci pénètrent dans la ville et la saccagent, pendant que Simon de Montfort tue Roger et que Bellissende se poignarde sur le cadavre de son époux.

Tel est, rapidement exposé, le sujet des *Hérétiques*. Je n'insisterai pas sur les inexactitudes voulues qu'il contient : Roger tué sous les murs de Béziers, alors qu'il mourut prisonnier de Simon de Montfort après la prise de Carcassonne ; sa femme dont le vrai nom était Agnès et non Bellissende. Ce qui me paraît plus grave, c'est que rien dans l'œuvre de M. Hérold ne rappelle le midi de la France au XIII^e siècle. Les provinces méditerranéennes avaient alors avec les Maures des rapports fréquents ; aussi étaient-elles tout imprégnées d'orientalisme. Il eût donc fallu nous montrer l'indolence et la volupté d'Orient sous les traits de quelque Mauresque au lieu de symboliser en Daphné, la jeune Grecque, une civilisation complètement disparue. Le titre lui-même ne précise rien, hérétique ne signifiant pas nécessairement Albigeois. Quant au poème proprement dit, nous nous attendions à plus de relief dans les caractères et à plus d'émotion dramatique jaillissant du choc des sentiments, au lieu de cette action qui se traîne et languit malgré — ça et là — de jolis vers trop clairsemés.

Je voudrais n'avoir que du bien à dire de la partition, son auteur étant des plus sympathiques ; mais il faut bien reconnaître que trop rarement l'on y rencontre ces accents expressifs, ces trouvailles de rythme et d'harmonie qui font les œuvres originales et fortes. Les passages de douceur sont les mieux venus ; mais certaines phrases assez tendrement jolies nous rappellent par trop que M. Levadé fut élève de Massenet. Moins heureusement traitées, les scènes de vigueur manquent de mouvement, de chaleur et de vie, surtout dans le troisième acte, — le plus faible de tous. Il ne s'agit pas de savoir si nos préférences personnelles vont au drame musical moderne, — et à ce propos je m'en voudrais de ne pas rappeler la très belle étude de M. Louis Laloy parue ici même, — ou à la forme du vieil opéra adoptée par M. Levadé pour ses *Hérétiques*. Tel quel, cet ouvrage

donne l'impression d'avoir été hâtivement conçu et trop rapidement écrit ; aussi faut-il souhaiter que son auteur, dans une prochaine œuvre longuement méditée, mette un peu plus de lui-même et nous révèle un tempérament dramatique que nous avons en vain cherché dans cette première œuvre.

Le public n'a point manifesté le même enthousiasme que pour *Déjanire* ou *Prométhée*. Pas de rappels après chacun des deux premiers actes ; à la fin seulement l'habituelle accolade entre organisateur, auteurs et interprètes. Ceux-ci ont été généralement satisfaisants ; et parmi eux, M. Dufranne, l'inoubliable Golaud, nous a donné une belle figure d'homme de guerre. Grâce à lui, ce rôle un peu court de Simon de Montfort a pris une grandeur inattendue, et l'on peut dire qu'il a été le véritable triomphateur de la journée. M. V. Duc n'a plus la belle voix sonore tant admirée il y a quelques années ; en outre, il a fait du bel adolescent qu'était Roger, vicomte de Béziers, un reître lourd et, tranchons le mot, commun, sans grand intérêt.

M^{mes} Harriet Strasy en Bellissende et Charles Mazarin en Daphné ont fait admirer deux fort jolies voix, et M^{me} Charbonnel a réussi à plaire dans le rôle ingrat de l'abbesse Almelys. M. Vallier fut un légat inflexible et M. Jean Valette un Lychas, chef des jongleurs, pittoresque et adroit.

Les chœurs et l'orchestre, conduits par M. Nussy-Verdié, m'ont paru manquer de cohésion ; est-ce le trop petit nombre de répétitions, ou le chef d'orchestre qui manquait de l'autorité nécessaire ? Mais, au-dessus de tout éloge — grâce à M. Belloni qui le régla, et à M^{mes} Ida Cecchini et Julia Antonacci qui, avec leurs compagnes le dansèrent — fut le ballet, le très long ballet du second acte. Et c'est là le meilleur souvenir que les spectateurs emportèrent de la représentation des *Hérétiques*, de MM. Hérold et Levadé, organisée à Béziers par les soins de M. Castelbon de Beauxhostes. Ce n'est vraiment pas assez.

JEAN PONEIGH.



ICONOGRAPHIE MUSICALE

Deux nouveaux portraits de Rameau et de Mondonville.

L'Iconographie des musiciens français va s'enrichir de deux pièces importantes. Le musée de la ville de Saint-Quentin vient, en effet, de recevoir deux œuvres de La Tour qui, après de singulières vicissitudes, sont rentrées au bercaill, dans la patrie du célèbre pastelliste. L'une n'est qu'une simple préparation pour un portrait de Rameau ; mais, dans cette esquisse, La Tour a su, avec la sûreté et la puissance qui le caractérisent, fixer les traits dominants de son modèle. C'est, en quelque sorte, un Rameau pris sur le vif que nous possédons maintenant et qui s'ajoute fort heureusement à la nombreuse collection des portraits du maître bourguignon.

De Mondonville nous connaissons déjà le joli médaillon dessiné par Cochin et gravé par Saint-Aubin. Le pastel de La Tour nous apporte un portrait achevé, la perle de la collection de Saint-Quentin : il est « de tous points excellent », dit M. Thiébault-Sisson dans l'intéressant article qu'il a consacré aux nouveaux La Tour (1). « Vêtu d'un habit gris bleuté bordé

(1) *Le Temps*, 17 août 1905.

d'épais galons d'or, le modèle est assis de profil sur un fauteuil dont le dossier amarante s'assortit avec un goût délicat aux notes ardoisées du vêtement. Courbé en avant, Mondonville tient de la main gauche, en travers sur sa poitrine, un violon dont il doit pincer de la droite les cordes à la façon d'une guitare. Satisfait sans doute du son donné par l'instrument, il tourne vers le spectateur, de trois quarts, un visage à l'expression triomphante. La Tour n'a jamais fait mieux ni plus large. »

Les deux portraits que nous signalons furent vendus en 1809 avec 9 autres pièces de La Tour pour la somme modeste de 582 fr. ! Ils ont été légués au musée de Saint-Quentin par le petit-fils d'un des acheteurs de 1809, M. Mennechet.

L. DE LA LAURENCIE.



ÉCHOS

Connais-toi toi-même. — L'ineffable M. Mangeot n'obéit point encore à la parole delphique, puisqu'il continue d'écrire, parmi la risée du monde musical tout entier. Les avertissements ne lui sont pas ménagés cependant, et il faut un esprit aveuglé par les dieux pour ne point voir des signes aussi manifestes ni entendre d'aussi clairs oracles.

Voici ce que l'un de nos plus distingués confrères, le *Monde Artiste*, nous faisait lire le 30 juillet dernier (page 494) :

Québec. Un Extraordinaire Lanceur Impose D'Ineptes Oeuvres Théâtrales Considérablement Ennuyeuses : Musicalité Absente, Niaiserie Générale Et Obsédants Tapages.

A quoi le *Journal Musical* répondait, le 1^{er} septembre, par ce télégramme plus explicite encore :

Queensberry. Un Eleveur Londonien, Impose D'Immenses Oratorios Tels Qu'Uriah-Elie Chanté Et Mimé Au National. Grossière Erreur, Obscurités, Tapages.

Il pleut, comme on voit, des vérités premières. Mais le moyen, qui trouvera jamais le moyen de faire comprendre à M. Mangeot le sens, toujours mystérieux pour lui, de la phrase la plus simple ?

La musique et l'Université. — Il fut un temps où un professeur se drapait pudiquement dans sa redingote aux plis de toge, lorsqu'on lui parlait musique ou peinture ; où l'on n'osait laisser tomber, du haut de la chaire cubique, les noms profanes de Mozart ou de Vernet qu'aux jours de « lecture », à ces vigiles de vacances où l'on ne distinguait plus le faste du néfaste. Ce temps, heureusement, est tout près de disparaître ; il est des cas, que l'on cite, de normaliens qui n'ont trouvé leur voie ni dans la grammaire, ni dans l'histoire, ni même dans le journalisme littéraire, mais bien dans la musique. Et il existe, en province, des professeurs qui sont en même temps des amateurs d'art fort distingués et fort cultivés, et ne s'en cachent point. Témoin le très intéressant discours prononcé récemment à la distribution des prix du lycée de Bordeaux, par M. Lambinet, et dont le titre seul est déjà fait pour nous séduire : *pro Musica*. On y montre avec beaucoup de force et de finesse la valeur éducative de la musique. Tout d'abord, elle est une école de logique, un exercice de la raison.

L'art a sa logique, et d'autant plus sensible, pour de jeunes esprits, qu'elle est concrète. La création artistique n'est pas l'œuvre d'une fantaisie capricieuse. Ecoutez un homme de goût critiquer tel détail d'un meuble original : « Ceci n'est pas logique », dira-t-il volontiers. Le regretté compositeur Ernest Chausson était une nature délicate et noble ; son oreille était, comme son âme, exquise : il eut des sourires tristes qui sont charmants et réva des sonorités qui sont délicieuses. Son œuvre semble déjà caduque. Pourquoi ? On n'y sent pas cette force souveraine de logique, cette lucide, volontaire, impeccable conduite, qui sacrent pour jamais, comme parfaites œuvres d'art, les meilleures mélodies, où tant de raison s'allie à tant de charme, de M. Gabriel Fauré.

*Le développement symphonique est œuvre de logique autant que de sentiment. D'un principe mélodique, le Thème, sorte d'axiome tout plein de vérité musicale, tirer de multiples conséquences, c'est procéder par déduction, faire avec les sons ce que le géomètre fait avec les lignes, le dialecticien avec les jugements. Un maître contemporain, musicien très cébral, M. Vincent d'Indy, s'avisant de renverser le procédé habituel, a, dans son poème symphonique *Istar*, dégagé peu à peu de la complexité initiale l'idée qui y était enveloppée et qui n'apparaît qu'à la fin, *Isis* enfin dévoilée, loi découverte et énoncée : c'est une symphonie inductive.*

Que l'on ne croie pas d'ailleurs que la musique se livre au premier venu et qu'on en soit quitte avec elle lorsqu'on a prononcé la terrible phrase : « La musique ? Je n'y connais rien, mais je l'adore. »

Il faut — et de bonne heure, car plus tard, c'est trop tard — se former l'oreille d'abord à l'audition analytique, l'exercer à percevoir distinctement les voix diverses de la polyphonie. Il n'est plus guère aujourd'hui de musique digne d'intérêt qui ne soit polyphonique. Les auditeurs dénués de culture musicale n'entendent, ne comprennent, ne goûtent que la mélodie. Plus l'harmonisation en est pauvre, banale, « plaquée », moins il y a de « dessous », plus c'est vide et nul, plus ils se sentent emplis d'aise. Les pires musicastres d'Italie sont leurs maîtres de prédilection, et on les entend, tout vains de leur infirmité, accabler de leurs ignorants dédains la « musique savante ». Amateurs qui n'aiment pas, connasseurs qui n'y connaissent rien, ces auditeurs, qui n'entendent pas, laissent un grand vide, quand ils le quittent, à leur foyer...

Voilà des lignes que feraient bien de méditer quelques-uns de nos plus notables importateurs de musique italienne. Il est tel aristocratique foyer où l'on souhaiterait plus souvent une gracieuse présence dont la musique n'a que faire.

Critique parlementaire. — Le titre des HÉRÉTIQUES a attiré sur eux un article ignominieux d'un de nos plus notoires francs-maçons, de ceux qui trouvent intelligent de jucher un plâtre en face du Sacré-Cœur de Montmartre ou de processionner devant la statue de Dolet. On y félicite M. Levadé, en un style qui ne sévit plus qu'au fond des loges de toute espèce, « d'avoir acclimaté la musique à la Libre-Pensée. » Suivent ces lignes apocalyptiques, dont une ingénieuse typographie rehausse l'obscurité bouffonne :

**NE VAUT-IL PAS MIEUX PRÉSENTER AUX HOMMES LE PASSÉ
TEL QU'IES SE L'IMAGINENT, AU LIEU DU PASSÉ TEL QU'IL
FUT ?**

L'inspiration de l'œuvre est évidemment plus philosophique qu'historique, et on sent que les auteurs ont dû opter, dès la première heure, entre la préoccupation de rendre, jusque dans le plus infime détail, la vérité locale et

particulière, et le dessein autrement large et utile d'écrire une œuvre bien moderne, où éclatait la permanence d'une pensée philosophique.

LES DEUX JEUNES (1) **QUI ONT SIGNÉ CE POÈME SONT DE L'ÉCOLE ANTICLÉRICALE.** C'est l'inspiration de Ces Messieurs, des Vautours, de bien d'autres pièces à thèse, où s'affirme la contribution de la jeune école dramatique au grand mouvement laïque, qui emporte la France contemporaine.

Déjà, dans Prométhée — auquel Hérold avait apporté cette vigueur de pensée et de style qui se mêlangeait, sans se confondre, avec la passion étrange des vers de Jean Lorrain, — nous avions retrouvé, sous le symbolisme antique, la même pensée de révolte contre l'autorité, de lutte contre la souffrance imméritée, d'aspiration au progrès indéfini par la raison pure, dont le Titan d'Eschyle fut la première et douloreuse image.

— « *TUEZ-LES TOUS, DIEU RECONNAITRA LES SIENS !* »

Parole historique ?

Parole légendaire ?

Qu'importe ?

Émile Zola gagnait cinquante mille francs par an (payés par qui ?) à défendre un certain capitaine, ainsi qu'il ressort d'un propos récent de sa veuve (2). Mieux eût valu acheter son silence au double de ce prix. Mais quant aux éloges maçonniques dont MM. Hérold et Levadé viennent d'être écrasés, quelle rançon ne donnerait-on pas pour y échapper ? Être loué par un député de Béziers, terrible affaire !

L'Almanach des Amateurs. — Tel est le titre d'une luxueuse publication américaine (*The Musiclovers Calendar*), qui paraîtra annuellement à partir du 1^{er} décembre 1905, et donnera à ses lecteurs un résumé fidèle autant que précis de tous les événements musicaux du monde : rien de plus intéressant ni de plus utile que ces examens rétrospectifs, qui rappellent tous les souvenirs d'une année, permettant ainsi d'apprécier ce que la musique a gagné ou perdu, et d'augurer de son avenir. Les correspondances de l'Almanach des Amateurs seront signées des noms suivants : NEW YORK, H. E. Krehbiel ; PARIS, Louis Laloy, directeur du *Mercure musical* ; LONDRES, E. A. Baughan, du *Daily News* ; BERLIN, J. C. Lusztig ; DRESDE, Albert Noll ; MILAN, Aldo Franchetti ; SAINT-PETERSBOURG, N. Findeisen, directeur du *Journal russe de musique*.

A ces études d'ensemble seront joints des articles de fond. C'est ainsi que cette année L. Gilman traitera de la Musique de l'avenir, J. Hartog de Julius Röntgen, l'homme et l'artiste, et V. Herbert nous fera faire connaissance avec l'Armée des Amateurs d'Amérique, beaucoup plus nombreuse et mieux organisée que nous ne le croyons en Europe.

Le volume commencera par de curieuses éphémérides musicales, et contiendra en outre de nombreuses photographies : pour la France, celles de V. d'Indy, Cl. Debussy et A. Messager. Il sera imprimé en deux couleurs, sur papier à la forme, et tous les ornements seront originaux. On pourra se le procurer à Boston, 37, St Botolph Street, et à Paris aux bureaux du *Mercure musical*.

La traite des planches. — Sous le titre, *Tribulations de Thespis chez Thémis*, un de nos jeunes confrères de la presse théâtrale, M. Raoul

(1) Sans doute MM. A. Ferdinand et Hérold ?

(2) *Mercure de France*, 15 septembre 1905, p. 289.

Davray, docteur en droit, dénonce courageusement, en un intéressant volume qui vient de paraître à la librairie Larose, l'odieuse exploitation des acteurs par les tenanciers d'agence, et jette une lumière impitoyable sur les « engagements » dont les clauses les plus anodines sont des trappes obscures où choient les pauvres prolétaires du théâtre. Cet utile volume, — *vade mecum* que chacun devrait consulter avant de mettre sa signature au bas d'un contrat, soit avec un directeur, soit avec un intermédiaire, — conclut que, pour donner quelque sécurité aux acteurs, une transformation s'imposerait : aux isolés manquant de force, il faudrait substituer des groupes corporatifs. Tel est aussi l'avis de Gémier qui, dans une préface convaincue, adresse un éloquent appel aux « étoiles » et les incite à prêter leur appui aux syndicats formés par leurs camarades moins heureux, imprévoyantes fauvettes d'opéra et insouciantes demoiselles de comédie.

Organisation de Concerts. — Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le *Quatuor vocal de Paris*, la Société de Concerts de Chant classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qu'il a choisi pour administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité. Pour tous renseignements, s'adresser chez M. Demets, 2, rue de Louvois, Paris III^e.

Les grands Concerts. — La réouverture des Concerts Lamoureux aura lieu, sous la direction de M. Camille Chevillard, le dimanche 15 octobre, à 3 heures, au Nouveau-Théâtre.

Le célèbre orchestre fêtera cette année son jubilé. Il y a, en effet, vingt-cinq ans que Charles Lamoureux donnait son premier concert, au théâtre du Château-d'Eau. Son premier programme était ainsi composé :

Pour honorer la mémoire de Charles Lamoureux, M. Chevillard, d'accord avec son Comité, a décidé de donner, entre autres œuvres, au premier concert de cette année, la *Symphonie en la* de Beethoven et l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz.

Nécrologie. — Nous apprenons avec un vif regret et une respectueuse sympathie la mort de M. le commandant Colette, le père de notre exquise collaboratrice, M^{me} Colette-Willy.

Le Directeur-Gérant : Louis LALOY.