



SIMPLES NOTES SUR CE QU'IL CONVIENT D'ADMIRER...

* * *

Ceci n'est pas une déclaration de principes, ni un article documenté ; ce n'est même pas un article du tout. C'est le produit d'élucubrations écrites pendant la trêve des confiseurs, dans l'isolement d'une chambre de malade, et parce que l'acolyte du Père Janvier chargé de la répartition des verges entre les enfants pas sages, m'avait attribué une forte grippe, sans doute en punition de toutes les horreurs que j'ai proférées sur cette pauvre école italienne. J'ai relu les précédents numéros de la *Revue*, j'y ai trouvé des affirmations qui m'ont paru constituer un bien beau corps de doctrine, et je me suis demandé si les gens qui aiment la musique, et qui aiment à en causer, mais qui ne sont pas des professionnels, adoptent comme vérités d'Évangile ces principes définis et ces affirmations pleines d'assurance. Et ceci m'a amené à rechercher sur quoi l'on se base d'ordinaire pour déclarer qu'une œuvre est bonne ou mauvaise, et sur quoi reposent ces convictions absolues qui se manifestent d'ordinaire par des formules, violentes et synthétiques comme « Donizetti est une brute » ou « *La Favorite* est une infection ». J'atténue. Et, faisant sur mon propre état d'âme un retour salutaire et introspectif, je me suis découvert un éclectisme scandaleux, un désintéressement coupable, une indifférence criminelle, et, pour tout dire, un scepticisme éhonté. Je me croyais pourtant wagnérien et même

dindyste, et un examen de conscience de quelques minutes me révèle une foi chancelante et des principes incertains. A quoi donc faut-il se rattacher pour redevenir un doctrinaire et un convaincu ? A quel signe reconnaît-on les œuvres admirables, les seules admirables ? Et par quoi se stigmatisent les œuvres inférieures, celles que l'on doit mépriser ? Car enfin, il est bien convenu, n'est-ce pas, qu'il n'y a que deux sortes de drames lyriques, les bons et les mauvais, de même qu'il n'y a que deux sortes d'hommes, les artistes et les bourgeois. Il y a les opéras que l'on doit aimer depuis la première note du prélude jusqu'à l'accord final ; il y a ceux qu'il est décent de ne pas connaître ou du moins de ne pas reconnaître : et cela parce qu'il existe des usages de l'esprit et des élégances du goût, une civilité des appréciations, et des convenances de la critique. Il y a un bon ton de la louange, et un savoir vivre de l'admiration : et vous n'ignorez pas qu'il est aussi mal élevé d'aimer Donizetti que de manger avec ses doigts, et qu'un homme capable de béer au *Prophète* doit être jugé aussi sévèrement qu'un individu qui garderait son parapluie dans un salon, ou qui parlerait à son adversaire sur le terrain. Par contre le wagnérisme est une gentilhommerie, le dindysme une grâce et le debussysme la marque d'un esprit raffiné. Ce sont les règles de cette civilité puérile, musicale et honnête, que je voudrais rechercher ici.

La question se ramène donc à cette formule : quelle règle générale permettra de dire si on doit approuver ou mépriser une production quelconque du théâtre lyrique conformément aux usages et aux convenances, et cela avec une certitude tellement assurée qu'il devienne possible d'avoir et d'exprimer une opinion concentrée, synthétique et définitive sur les œuvres mêmes que l'on n'aurait pas eu le temps d'entrouvrir, et, moins encore, d'auditionner.

Ces lignes s'adressent de particulière façon à deux classes d'honnêtes gens : ceux qui, ayant peu de loisirs à consacrer aux choses de l'esprit, veulent cependant faire figure dans un salon, et, sans prétendre à conduire le cotillon de la causerie, désirent pourtant ne se point embrouiller dans les figures, et ceux qui, ayant décidé de s'adonner à l'aristocratique profession de musicographe, n'auraient pas eu le temps d'étudier préalablement la musique.

Par quel critère révélateur se signalera la pièce qu'il convient de déclarer belle ? Faut-il faire entrer d'abord en ligne de compte la sympathie que l'on éprouve pour l'auteur ? Notez que ceci n'implique nullement qu'il ne s'agisse que des compositeurs vivants, car la sympathie peut fort bien s'étendre aux hommes des temps anciens : rien n'empêche de professer un culte pour l'ombre de défunt Monteverde, ou du feu chevalier Gluck. Et nulle époque ne fut plus riche que la nôtre en découvertes sur l'existence menée par les grands ancêtres, en exhumations de leur vie privée, en confidences chuchotées sur leurs détails d'alcôves ; rien n'est plus facile de se documenter sur les défauts, les manies et les vices des auréolés de la gloire : pour la postérité, comme pour leurs valets de chambre, il n'y aura bientôt plus de grands hommes, et leur prestige s'éteint sous les flots de lumière dont la critique historique inonde leurs aventures les plus cachées, et les recoins les plus obscurs de leur jardin secret. De vrai, ils n'y gagnent pas extrêmement, et mieux vaut s'abstenir de chercher dans les lettres de Wagner des raisons d'admirer *Tristan* ou dans les mémoires de Berlioz des motifs d'applaudir à ses œuvres suivant ce que furent leurs inspiratrices. Et puis si d'une amourette toute imaginative peut sortir un chef-d'œuvre, un grand sentiment peut inspirer de bien médiocre musique : le terrain importe plus ici que la graine semée. Et s'il y a de belles âmes productives de platitudes, il est de vilains gens qui eurent du génie : l'empoisonnement certain de la Duparc et le vol probable de ses diamants n'enlèvent rien aux mérites d'*Athalie*.

Pour nos contemporains, il en va de même : et si je dois vous concéder qu'à moins d'être rigoureux et probe comme Minos, (ce qui n'est guère bien porté en notre temps de douce veulerie), il vous est permis d'afficher une scandaleuse indulgence pour les médiocrités issues d'hommes célèbres que vous avez eu le bonheur d'avoir à votre table ou de présenter en liberté dans vos salons — (ma chère, ce *Sapho*, quel pur bijou, Jules me le répétait lui-même, hier soir, à la maison, en prenant son café!), — par contre, il ne faut pas vous considérer comme ayant le droit de mépriser un drame lyrique parce que le compositeur qui le perpétra a des idées opposées aux vôtres sur la coupe des jaquettes, ou parce qu'il manifeste un penchant regrettable pour les alcools, voire même pour le bien d'autrui : on peut être kleptomane et avoir quantité d'idées neuves, originales et inspirées. Et l'on ne

doit pas rejeter un opéra par ce motif unique que l'auteur a des moyens d'existence que le code ignore, mais que la morale bourgeoise n'encourage que médiocrement, ou sous le prétexte que ses relations sont fâcheusement suspectes, encore que princières. Tout au plus, avez-vous le droit de légitime défiance contre des surproductions d'origine trop évidemment commerciales ; lorsque la parution lyricodramatique d'un compositeur indéniablement fini revêt le type périodique, régulièrement annuel ou semestriel, vous avez de grandes chances de tomber juste en déclarant, en toute ignorance de cause, que le dernier chérubin du maître ne dépasse pas le niveau des précédents.

Un second critère s'offre à nous, plus compréhensif. N'est-il pas très rationnel et très simple de classer les compositeurs lyriques par écoles, de se faire une idée d'ensemble sur chacune de ces catégories, et d'appliquer ensuite cette appréciation générale à chaque opéra suivant qu'il nous semble devoir rentrer dans l'un ou l'autre des compartiments. Excellent système, certes, logique satisfaisante pour les esprits les plus droits, et les raisons les plus rigides ; méthode de tout repos, rigoureusement inexacte comme toutes les moyennes et précisément fautive comme toutes les mathématiques, mais si claire, et si bellement généralisatrice ! Donc, établissons des cloisons étanches, et systématisons des divisions très définies : il n'est pas de plus doux passe-temps, ni de récréation plus innocente.

Mettons à part, avant toute chose, le cortège divin des classiques, l'âme théorique de ceux qu'un recul suffisant place en dehors des discussions et au-dessus des critiques. Si donc l'on vient à parler de l'*Orfeo* de Monteverde, de la *Psyché* de Lulli, de la *Proserpine* de Rameau, ne ménagez point votre encens. Ne craignez d'ailleurs pas d'avancer sur ces musiques ancestrales les opinions les plus tranchées, et les affirmations les plus décisives : vous avez de grandes chances de ne pas être contredits, et pour cause : le nombre de ceux à même d'émettre un avis motivé sur *Abaris ou les Boréales*, *Platée ou Junon jalouse*, *Acis et Galatée*, ou le *Temple de la Paix*, n'est pas légion. Avec Mozart, avec Beethoven, avec le chevalier Gluck, il est prudent de montrer moins d'assurance, mais l'admiration doit être chaude, constante et exclamative. Ainsi pour Weber. Ne craignez pas de mal faire en traitant de même Berlioz ; admirer *les Troyens* et *la Prise de Troie*, de façon à laisser entendre que vous n'en avez

pas sauté une mesure, vous posera aux yeux des gens compétents en homme rempli de patience, de persévérance et de ténacité. Et les masses vous trouveront du goût.

Dans le casier voisin s'empilent les opéras étiquetés Ancien Répertoire. Là, se mêlent les produits de Meyerbeer, les enfants d'Halévy, les œuvres de Gounod. En fouillant au fond du tiroir, on trouverait les déchets excrétés par Ambroise Thomas. On vous conseillera peut-être des transactions ; on vous dira : Abandonnez *la Juive* et *le Prophète* mais respectez *Faust* et *les Huguenots* ; ou encore : Méprisez tout ce solde de pièces démodées, mais proclamez la supériorité de *l'Africaine*. N'en croyez rien : ce sont là des capitulations de conscience. Un homme bien élevé ne pactise pas avec le Répertoire. Quand on déballe devant vous ces échantillons des modes abolies, froncez les narines en homme incommodé par des émanations fétides ; plissez d'une moue dédaigneuse les coins d'une bouche qui ne doit s'entrouvrir que pour célébrer les gloires indiscutées ; ignorez le Répertoire : c'est un spectacle pour les petites gens.

Le troisième tiroir est celui de l'ancien opéra-comique, et de la buffa italienne : c'est le cercle de Cimarosa, de Boieldieu, de Méhul, de Grétry, de Paër. Ici, vous avez quelque latitude. Evidemment le voisinage d'Auber et d'Hérold met cette catégorie en fâcheuse posture ; le purisme strict reprendrait ici la moue du Répertoire, avec une ride ou deux en moins pour marquer la nuance. Cependant, on peut considérer comme une excentricité de bon ton, et un spirituel badinage d'attacher quelque faveur à ces bagatelles. Le mélomane qui sourit à *la Dame Blanche*, et condescend à la *Gazza Ladra*, rappelle le monsieur qui dit dans les salons des monologues un peu poivrés. Il y faut ce certain je ne sais quoi qui sauve tout : il faut surtout un air détaché.

La quatrième catégorie est celle des réprouvés : c'est l'horrible mélange des arias rossiniens, des cantabile de Bellini, des roulades de Verdi, et des inepties donizettiques. Rappelez-vous seulement qu'entre gens de goût, l'épithète d'Italien appliquée à une musique est la dernière injure, et qu'il faut éviter de la prononcer, parce que c'est un mot malsonnant.

La cinquième classe comporte des œuvres de provenance unique : elle est réservée au seul Wagner ; mais on y trouve trois divisions bien tranchées : dans la première, il y a *Rienzi* et le

Vaisseau Fantôme qu'il vous faut accueillir seulement *in amore auctoris* ; dans la seconde, *Tannhäuser* et *Lobengrin* pour lesquels vos enthousiasmes admettront le tempérament de ces critiques souriantes comme les habitués des maisons princières en peuvent faire des menus qui leur sont servis, et dans la mesure où ils sont intimes ; dans la troisième, qui est le Saint des Saints, règnent *Tristan*, les *Maîtres*, la *Tétralogie* et *Parsifal* : une dévotion d'une chaleur uniforme est de rigueur.

La sixième classe est un peu mêlée. Nous y entasserons l'école française moderne. Le dessus du panier nous présente Bizet, Charpentier et d'Indy, pour lesquels une sympathie très vive est convenable. Lalo et Saint-Saëns exigent de fortes réserves ; pour le dernier, on adoptera très simplement l'ordre chronologique correspondant à un *decrescendo* admiratif ; ce maître, à force de s'inspirer de lui-même, ayant fini par s'endormir, comme un boudha pour s'être trop regardé le nombril. Coquard et Bruneau ne réclament qu'une considération distinguée, Lazzari et Le Borne des civilités empressées. N'y ajoutez pas Reyer : ce serait comme si, entrant au bal, vous faisiez une courbette au maître d'hôtel.

La septième classe réunit un dieu discuté et des prophètes regrettables. De M. Jules Massenet, vous apprécierez *Werther* et *Manon*, rien autre, et sans faire montre d'une obséquiosité inutile. Il serait oiseux d'y joindre *le Mage* ou *le Roi de Labore*. Quant à la séquelle péninsulaire que son inspiration a déchaînée, vous n'avez rien de plus sage à faire que de vous reporter à la série IV. Soyez bien assurés qu'entre Bellini et Boïto, Verdi et Mascagni, Donizetti et Leoncavallo, il n'y a que la différence qui sépare un habit d'arlequin râpé d'un habit d'arlequin tout neuf.

Le huitième tiroir, tout petit, est aménagé pour le seul *Pelléas* dans un superbe isolement. Admirez-le, n'hésitez pas, vous y gagnerez au moins de n'être pas traités de retardataires.

Votre ambition désordonnée va peut-être jusqu'à vouloir se rendre compte des causes premières qui ont présidé à l'établissement de cette sériation. Votre esprit insuffisamment discipliné, voudrait-il découvrir les obscures raisons qui, sous peine de vous ranger parmi les gens de peu, vous obligent à manifester de l'enthousiasme pour des œuvres qui vous restent obscures, et à dédaigner les mélodies qui berceraient agréablement vos soirées ? Vous êtes tentés de mépriser les castes établies, de franchir les

barrières et de juger par vous-même ? Mais sur quoi vous basez-vous ?

Sera-ce d'abord sur l'opinion préalable d'un guide choisi et adopté entre tous ? Vous en rapportez-vous aux maîtres de la critique ? Si vous saviez de quoi est faite l'opinion d'un musicographe ! Et je ne parle pas seulement des lendemains de répétition générale ou de première représentation : l'avis exprimé en ces sortes de circonstances est influencé par tant de causes extérieures à l'art : nécessité du compte rendu à heure fixe, affection de nature variée pour les interprètes, désir d'être agréable à l'auteur, ou désagréable au manager ; sans compter les contingences d'ordre physiologique dont nul d'entre nous n'est exempt, et au premier rang desquelles il faut noter : l'état de la digestion, l'étroitesse des souliers vernis, l'imminence du rhume de cerveau, et le besoin d'un repos mérité. Mais pour les œuvres maîtresses, pour les classiques, pour celles qui ont été vingt fois réentendues, qui dira la proportion lamentable de parti pris, d'ignorance voulue, et de préjugé que recèle l'opinion d'un pontife. On est wagnérien ou massenettiste comme on est monarchiste ou républicain ; on l'est avec conviction, avec force, mais sans cause et sans savoir pourquoi. Interrogez un fervent sur les raisons de son amour pour le dieu qui règne à Bayreuth, il répondra par des oraisons jaculatoires, mais si vous le poussez un peu, vous serez surpris de la pauvreté des raisons dont il tentera de justifier sa foi. Autant demander à un électeur les causes qui l'incitent à voter pour un parti plutôt que pour la liste adverse. Tel wagnérien qui vous jure que le premier acte du *Crépuscule* est court comme une nuit d'été (quitte d'ailleurs à goûter pendant le monologue de Hagen, les bienfaits d'un sommeil réparateur), serait fort empêché d'expliquer pourquoi il préfère le duo d'Elisabeth et du Landgrave à telle scène de *La Favorite*. Et pourtant nous savons bien que cette infamie donizettique (l'abomination de la désolation), c'est Wagner lui-même qui, de ses mains divines en a écrit la réduction pour piano, et qu'il a daigné s'en souvenir plus tard au point de modeler son thème de la Rédemption par l'Amour sur l'« idole et si douce et si chère ». C'est à ne plus oser mépriser les italiens ! Et n'oubliez pas que Scudo qui fut un pontife, méconnut Wagner toute sa vie, et mourut dans l'impénitence finale, et que Kufferath, un des plus purs parmi les meilleurs, s'est

cabré devant les premières manifestations de Claude Debussy. Après cela, comment choisir un guide ?

Alors ? juger par soi-même ? C'est plus difficile encore. Il faudrait ne rien ignorer de la technique musicale : savoir les arcanes du contrepoint et connaître les mystères de l'orchestration. Il faudrait avoir des notions précises sur toutes les musiques et tous les opéras, pour être à même de comparer, et voir en quoi inaugure un auteur ; il faudrait surtout pouvoir choisir le détail de technique par quoi l'œuvre affirmera la supériorité de sa facture. Mais quelle composition dira-t-on bien faite ? Lui faudra-t-il asséner de rudes dissonances que rien ne prépare et n'amène, et alors vive Bruneau ! Lui voudra-t-on un fouillis contrapuntique inextricable, un écheveau, de thèmes enchevêtrés, un imbroglio de leitmotive labyrinthiques, et vous en tiendrez-vous au *Crépuscule* ? Mais ne chercherez-vous pas plutôt d'habiles pâmoisons de violoncelles, d'astucieux égrènements de harpes et d'enivrants cantabile de cordes hautes, et Massenet vous apparaîtra comme le dieu ? Ou plutôt ne vous faut-il pas admirer le pimpant aménagement des grupetti, et la grâce des fioritures, élégantes comme ces bouquets découpés dans du papier rose, dont on orne le manche des côtelettes de porc frais ; et c'est alors le triomphe de la mélodie italienne. Ou ne serait-ce pas encore qu'il convient de s'arrêter aux bizarreries harmoniques, à la négation des vieux usages et aux successions de quintes, et s'en tenir à Debussy. En vérité, cruelle énigme ! Et puis, n'est-il pas vrai que le souci de la forme voile souvent la pauvreté du fond, et que d'habiles musiciens se montrent techniciens d'autant plus savants qu'ils sont plus médiocrement inspirés. Et qu'est-ce, je vous prie, qu'une musique bien faite, qui n'est que bien faite, et qui ne fait point plaisir ?

Le plaisir ! N'est ce pas la clef du problème et le critère cherché ? Le plaisir n'est-il pas toute la morale de l'art ? Il est variable, et mobile, et divers, je le sais ; il est adultéré par la présence d'éléments qui ne sont point nobles, cela est exact. Le plaisir seulement esthétique, l'émotion pure qu'évoque l'audition des chefs-d'œuvre, se complique ici du plaisir des yeux ; à la joie intellectuelle qu'est la compréhension des thématismes complexes, se substitue et s'adjoint souvent la douceur uniquement physiologique des rythmes qui bercent les digestions heureuses et le prélassement après les heures de travail ; au charme de communier

avec l'âme des génies se superpose quelquefois la complaisante attention pour les interprètes, et de troublantes préoccupations chorégraphiques. Et nous connaissons tous des habitués de théâtres qui avouent ne rien comprendre à la musique dès qu'il n'y a plus de décor. Mais convenons qu'il n'y a de plaisir vraiment artistique que celui qui se peut goûter les yeux clos, et renvoyons ces spectateurs au café chantant où il leur sera loisible, selon le précepte du curé de Meudon, de « s'esbaudir aux ébattements et joyeux devis des belles ribaudes ».

Et je sais bien encore, que même en s'en tenant à l'audition toute nue, et les yeux fermés, le plaisir que l'on éprouve au drame lyrique variera étrangement, pour un même sujet, selon les heures, et les dispositions, et les états d'âme, et qu'il sera de nature passablement diverse suivant le caprice des conjonctures. J'avoue qu'un homme capable de goûter pleinement les ivresses de l'Isoldestodt, de la Wartburg, ou de l'enchantement du Vendredi-Saint, peut fort bien, dans une heure troublée, se satisfaire des griseries fumeuses qu'apportent l'arioso de *Paillasse* ou l'intermezzo de *Cavalleria rusticana* : je reconnais qu'à côté des plaisirs d'essence raffinée que procure la compréhension de la scène des Nornes, ou de l'évocation d'Erda, ou de la mort de Brünnhild, de bons esprits se pourront attendrir aux plaintes de Werther ou aux langueurs de Thaïs ; je concède qu'après avoir vibré aux pures douceurs du rêve d'Elsa ou des amours de Sieglinde, des initiés subiront sans se plaindre les brutalités de *l'Attaque du Moulin* ou le rudolement de la *Navarraise*. Mais qu'importe : pour ceux qui ont vraiment le goût et l'intellection du grand art, ce ne seront que passagères faiblesses, et le critère du chef-d'œuvre sera le plaisir persistant, ou pour mieux dire le plaisir progressif à mesure que les auditions seront réitérées, tandis que ce plaisir momentané ressenti au spectacle des autres œuvres s'émoussera, et que le frisson à fleur de peau deviendra de la fatigue et du dégoût.

Et quand bien même, pour certains, le plaisir ne justifierait pas exactement le classement auquel nous nous étions arrêtés plus haut, cela importe peu vraiment. Mieux vaut afficher sur les questions doctrinales le plus aimable scepticisme, et avouer tout simplement l'émotion ressentie ; ce sera autant de perdu pour le snobisme et les conventions hypocrites. Si tous ne peuvent pas fixer leur maximum d'impression sur le même point de cette lon-

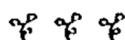
gue échelle qui monte de la *Fille du Régiment* à *Parsifal* c'est qu'il y a frisson et frisson, et que tous ne sont pas d'une nature également distinguée. Mais il est agréable de se laisser aller au charme des sensations sans avoir d'idées préconçues et de jugement préformé : il est doux de n'appartenir à aucune école, de n'admirer que ce que l'on aime, de changer d'opinion suivant les jours, et de faire consister la sagesse à modifier la définition du beau sous la dictée des circonstances.

EDMOND LOCARD.



LETRES DE MUSICIENS

Chabrier et Lalo



Les deux lettres que nous reproduisons ci-dessous présentent le plus grand intérêt car le caractère de deux vrais musiciens, Emmanuel Chabrier et Edouard Lalo s'y révèle avec une intensité toute particulière. Elles avaient été adressées à Armand Gouzien, qui, on se le rappelle, était inspecteur des Beaux-Arts.

Bruxelles, dimanche 18 avril

Et naturellement tout ce qu'il y a de plus confidentiel ? — Le succès de *Gwendoline* a été considérable, vous le savez, et la deuxième a été plus chaude encore que la première ; c'est ce soir que l'on donne la troisième ; or, il faudrait battre le fer, et je viens vous supplier de voir Gailhard le plus tôt possible et de lui parler de mon affaire. Je vous assure qu'avec un bon ballet en deux actes derrière, c'est un spectacle tout trouvé, et cet ouvrage, bien mis en scène (ici c'est déplorable), bien chanté, doit faire, j'en ai la certitude, une certaine impression. Il vous reste à voir les articles de Joncières et de Reyher ; ils seront plus que bienveillants : [donc on est unanime à trouver que c'est bien ; alors, quand entrerais-je, nom de Dieu, dans cette boîte à *Juive* ? Jamais ! Eh bien si, je veux gueuler là-dedans des chants nouveaux. Je veux que ça pète pour moi comme pour les autres ! Oui, ça peut

faire beaucoup d'effet et me « caser », me classer même. Vous devez avoir déjà la partition, n'est-ce pas ? J'arrive à Paris jeudi dans la soirée ; vendredi, j'irai causer avec vous ; mais, si d'ici là vous pouviez joindre Pedro, vous rendriez à ce sacré Chabrier un fier service. Mais quel métier ! quel enfer ! Bérardi rentre à Paris le 3 mai : il sait (pas très musicalement mais enfin) il sait le rôle ; c'est toujours ça ; enfin nous en recauserons. Écrivez-moi donc un mot que je recevrai mardi matin et qui mettra quelque baume sur les légitimes convulsions (44 ans) de mon impatience. puis un agréable rabattage chez l'homme au faux-col de la rue Favart ? Qu'en dites-vous ? Ah ! c'est bien du tintouin que je vous donne, cher ami, mais vous n'ignorez pas que tout seul je ne puis quasi rien et, si je m'enhardis ainsi, c'est que j'ai la plus intime conviction que vous ne me lâcherez pas.

A bientôt donc ; nous envoyons à M^{me} Gouzien nos plus pressés hommages, et moi j'embrasse la petite jolie qui se porte à merveille, je suppose, et a repris sûrement ses leçons de piano.

A vous,

EMMANUEL.

* *

Paris. 30 octobre 1879.

Mon cher Gouzien,

Je viens de lire à l'instant votre article si bienveillant et je m'empresse de vous envoyer mes bien sincères remerciements. Hélas ! que ne puis-je entrer à l'Opéra par une autre porte que par celle de la danse ! J'ai passé ma vie à étudier la musique dramatique ; j'ai un grand opéra écrit avec toute ma conscience d'artiste et l'on me demande un ballet, genre dont j'ignore les premières notions. C'est insensé ! mais il paraît cependant, que je dois me trouver très heureux de pouvoir me glisser dans le Temple en me courbant pour passer sous les jupons des vestales de l'endroit. Cela prouve une fois de plus, que le seul théâtre nécessaire pour la production nationale, c'est un théâtre lyrique avec une large subvention. Merci de nouveau et croyez à mes sentiments les plus sympathiques.

E. LALO.

☿ ☿ ☿



Chronique Lyonnaise

* * *

GRAND-THÉÂTRE

Tannhäuser, avec Mme Kutscherra

L'impression donnée par Mme Kutscherra dans *Lobengrin* ne s'est pas sensiblement modifiée à l'audition de *Tannhäuser*, et je ne puis que renvoyer aux indications fournies par Léon Vallas dans la dernière chronique. Le rôle d'Elisabeth, comme celui d'Elsa, est précisément de ceux où la supériorité de Mlle Louise Janssen s'affirme avec le plus d'évidence, et si l'on eût voulu tenter de renverser les rôles et mettre en pleine lumière l'indiscutable talent de la grande cantatrice allemande, il aurait fallu avancer pour elle la reprise du *Crépuscule des Dieux*. Toutes ses qualités, timbre et volume de la voix, robustesse physique, énergie du jeu, conviennent très particulièrement au caractère marqué de Brunnhild, et non au psychisme rêveur, éthéré, mystique, d'Elsa ou de sainte Elisabeth. C'est pourquoi l'on emporte de ces représentations l'idée que nous n'avons pas vu Mme Kutscherra sous son jour le plus favorable. Et c'est ce qui explique aussi à quel point l'accueil fait par le public lyonnais, indiscutablement compétent en matière wagnérienne, a été réservé.

L'ensemble de l'interprétation a été d'ailleurs fort satisfaisant. M. Verdier a eu le plus vif succès ; il s'est d'ailleurs surpassé, et rarement il avait aussi bien dit le récit du voyage à Rome. M. Dangès et Mlle Pierrick ont été très bons l'un et l'autre. Seul M. Galinier fut pitoyable, à son ordinaire : sa gaucherie, sa maladresse, son inexpérience scénique faisaient, avec le talent de Mme Kutscherra, le plus extraordinaire contraste dans les scènes du second acte. L'orchestre a dû agréablement surprendre la cantatrice allemande par sa cohésion parfaite, le fini de ses nuances et la netteté de son exécution. Je n'en dirais pas autant des chœurs.

La mise en scène du Venusberg continue d'être profondément regrettable. Un de nos wagnériens les plus compétents m'écrit à ce sujet une lettre que je regrette de ne pouvoir reproduire et où le parallèle établi entre le ridicule ballet qu'on nous offre et les figurations suggestives de Bayreuth n'est pas précisément à la louange de la scène lyonnaise. Peut-être serons-nous mieux partagés l'an prochain.

EDMOND LOCARD.

Symphonie Classique

* * *

La jeune Société dirigée par M. Gustave Daumas donnait jeudi, aux Folies-Bergère, un concert au programme étrangement et agréablement bariolé, allant de Beaujoyeux à Delibes, en passant par la gamme des classiques les plus divers. Lulli ouvrait le cortège avec le « Combat de la Barrière » d'*Amadis*, charmant, très court, d'une simplicité toute primitive. La symphonie en *si bémol majeur* d'Haydn offre de considérables difficultés pour une société d'amateurs, en majorité très jeunes; l'exécution en a cependant été en général satisfaisante, sauf peut-être un peu de flottement dans le *presto*.

Nous avons réentendu avec un plaisir très vif le délicieux prélude d'*Hansel und Gretel*, d'Humperdinck, page exquise toute remplie de la plus pure inspiration wagnérienne, et dont certaines parties, la phrase *allegro en mi majeur* des violons, par exemple, rappellent directement les meilleures pages des *Maîtres chanteurs*, sans que l'on puisse en aucune façon inculper Humperdinck de démarquage ou d'imitation servile. Et quelle charmante opposition que celle du motif sautillant et vif de la chevauchée de la sorcière, succédant au thème de la prière « Quand le soir, je vais au lit », proposé au début par l'harmonie, redit en conclusion par le quatuor. L'exécution en a été des plus satisfaisantes : les bois, notamment, ont exposé d'une façon excellente la phrase du début, et si l'on n'avait quelque réserve à faire pour la justesse des trompettes, l'ensemble eût été vraiment remarquable.

Le peu connu *Ballet comique de la Reine*, écrit par Beaujoyeux à la fin du xvi^e siècle, pour une fête qui coûta, nous dit le chef d'orchestre de la Symphonie classique, la modique somme de trois millions et demi, ne nous paraît pas justifier aujourd'hui d'aussi folles prodigalités, et si l'on doit féliciter M. Gustave Daumas de nous avoir restitué une œuvre dont le principal mérite est d'être datée de 1582, il faut bien convenir que ce *Ballet de la Reine* n'a guère qu'un intérêt historique. Certes, la danse que pratiquaient nos ancêtres de la Renaissance était noble, mais combien froide et guindée. Cette note de réserve et d'excessive mesure, le ballet de Beaujoyeux l'exagère dans d'invraisemblables proportions. C'est de la danse figée et compassée; c'est de la musique solennelle et merveilleusement uniforme, et toujours semblable à elle-même, et d'une belle tenue, ô combien! Nous en avons entendu la partie symphonique; espérons que l'orchestre de la Symphonie classique s'adjoindra quelque jour un corps de ballet : reconstitué avec ses pas

et ses costumes et sa figuration, et quelques jolis minois, Beaujoyeux gagnera cent pour cent. En attendant, il excite plus de curiosité que d'enthousiasme. L'exécution en fut d'ailleurs élégante et précise.

Le *Déluge* de Saint-Saëns, présente dans son Prélude, une page tout particulièrement difficile : c'est la fugue à quatre parties : altos, seconds violons, violoncelles, premiers violons. Elle a été pour l'orchestre de M. Daumas l'occasion d'un succès très vif et très mérité. Le public a fait ensuite un accueil très chaud au solo de violon, évidemment très bien joué par M. Joseph Chanel, avec une sonorité très bonne et beaucoup de brio, mais sur la valeur esthétique duquel il sied de faire les plus expresses réserves. Il y a dans ce Saint-Saëns là un peu trop de Massenet, et de regrettables comparaisons s'imposent avec la méditation de *Thaïs* et autres cantabile d'un goût suspect. La prodigieuse mémoire musicale de Saint-Saëns lui a nuï bien souvent, mais jamais autant que lorsqu'elle éveille, aux heures où il compose, des ressouvenances de l'auteur de *Marie-Madeleine*. Il n'est peut-être pas exagéré d'avancer que l'oratorio du *Déluge* n'est pas une œuvre de tout premier ordre.

La partie musicale du concert s'achevait par une suite des ballets de Sylvia : le prélude (les Chasseresses), l'intermezzo (valse lente), les pizzicati, et le cortège de Bacchus. Ne perdez pas de vue une seconde que ceci a été joué il n'y a pas extrêmement longtemps, dans un des grands concerts dont Paris s'honore. Et si cette raison vous paraît insuffisante, considérez que la musique de Delibes est tout à fait amusante, joyeuse, évocatrice de pensées folâtres, et idoine à chasser les soucis, et que pour un orchestre formé surtout de jeunes, il sied d'achever un concert autrement que sur un lamento. Et notez enfin qu'il est tout à fait intéressant de pouvoir comparer ce que fut le ballet au XVI^e siècle et ce qu'il est devenu au XIX^e siècle, et que Delibes après Beaujoyeux suggère des réflexions fort intéressantes et des méditations grandement philosophiques sur l'évolution de l'art de s'amuser depuis les Valois jusqu'à nos jours,

La *Revue étant musicale*, je ne puis que dire un mot d'un exquis avant-dire sussuré par le charmeur qu'est notre excellent ami et collaborateur éminent Antoine Sallès, et de la représentation de la farce de Maître Pathelin donnée par la Société des « Loisirs artistiques ». Je veux cependant complimenter les artistes amateurs qui ont eu l'idée très heureuse d'organiser ces exécutions des vieilles comédies du XV^e siècle, et qui s'y sont montrés fort intéressants. M. Pierre Tardy, directeur de cette compagnie d'artistes dramatiques a rempli le rôle de Maître Pathelin de façon à recueillir et à mériter d'unanimes applaudissements. M. R. Gubian était ravissant en Agnelet ; les autres rôles étaient fort bien tenus par M^{lle} Y. Tardy, MM. Janibert et Demeyrange.

E. L.



HORS LYON

* * *

LETTRE DE MARSEILLE

« On trouve toujours plus malheureux que soi », et cette vieille maxime m'est revenue à l'esprit dimanche dernier, à Marseille. De passage dans la « cité phocéenne », j'ai voulu me rendre compte de la température musicale, et, en une soirée, je me suis imposé dix heures de musique : *Guillaume Tell* et *Manon* au Grand-Théâtre, et, entre ces deux représentations, concert de l'Association Symphonique (et l'on mettra en doute la « capacité » musicale des musicographes !)

En entrant au Grand-Théâtre, je me rappelais que Marseille est la seconde ville de France, ou du moins prétend à l'être, et je m'attendais à assister à des représentations, sinon supérieures, du moins égales à celles de notre théâtre lyonnais. Et aussi, cette bonne impression prémonitoire était accentuée par la cordialité régnant jusque dans le vestibule de l'Opéra marseillais. Dès l'entrée, une affiche vous annonce que « les employés de contrôle vous souhaitent une bonne et heureuse année » et, au premier étage, au moyen d'une pancarte délicieusement polychrome, les employés du vestiaire vous renouvellent ce même souhait : on ne peut qu'être séduit par cet accueil si aimable si l'on ne remarque pas les « plateaux à quête » gisant au bas des souhaits cordiaux. Et la bonne impression était encore accentuée par l'accueil franc et familier des contrôleurs, et elle l'était toujours par le sourire bon garçon des ouvreuses...

A vrai dire, sitôt entré dans la salle, j'éprouvai une impression moins favorable : le théâtre de Marseille est très laid et très inconfortable. Il est sombre et maussade, et, comme à l'Opéra-Comique, il arrive aux spectateurs d'une taille un peu au-dessus de la moyenne, de ne pas avoir l'espace nécessaire pour prendre place sur les inconfortables fauteuils de balcon.

L'exécution musicale y est, hélas ! plus inconfortable encore. L'ouverture de *Guillaume Tell* fut massacrée ; sous la direction de notre ancien chef, M. Miranne, l'orchestre donna une véritable parodie de cette page dont la vulgarité extrême, et l'allure bastringue surprennent après l'agréable début des violoncelles. L'exécution fut... adéquate à l'œuvre, et le début lui-même fut abominable. J'ai rarement entendu des solistes de grand orchestre plus médiocres : violoncelle, cor, flûte semblent de mauvais amateurs ; et l'ensemble de l'orchestre est parfait.

tement déséquilibré. Le quatuor, très réduit, sonne mal et l'on a de la peine à croire qu'il existe des seconds violons et des altos ; le tout est écrasé par des cuivres assourdissants. Quant à la direction, elle est franchement détestable : j'ai vivement regretté M. Archimbaud !

La « tenue » générale des deux représentations auxquelles j'ai assisté était digne d'un théâtre de sous-préfecture ; le public semblait d'ailleurs enchanté d'une réalisation artistique sans doute en rapport avec son esthétique... alliacée, et les ovations furent nombreuses adressées à l'orchestre et aux artistes.

Ceux-ci, — les artistes du chant — étaient aussi fort ordinaires : le ténor Aboñil « premier ténor des forts ténors du Grand-Théâtre de Lyon » annonçait l'affiche officielle délicieusement province, n'a pas acquis depuis l'an dernier le goût, le style, l'art du chant et la justesse vocale qui lui faisaient défaut, et ses partenaires lui étaient bien inférieurs. Le Guillaume de la soirée, M. Gaidan, je crois, pousse l'attention pour le public, jusqu'à se projeter presque en dehors de la scène afin de mieux faire entendre les hurlements convaincus de sa voix solide, mais mauvaise : c'est d'ailleurs sa seule qualité.

La représentation de *Manon* ne fut pas meilleure ; elle avait, comme principales interprètes, Mme Bréjean-Silver prodigue des derniers restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui ne s'éteint pas, et un jeune ténor léger, M. Delmas — rien de la célèbre basse de l'Opéra — doué d'une voix charmante mais douloureusement incertaine.

L'ensemble — interprétation vocale, orchestre, mise en scène — était tout à fait... homogène et j'avoue n'avoir pas eu le courage d'attendre le troisième acte de l'œuvre de Massenet. J'ai quitté le théâtre, très dégoûté de la « première scène phocéenne » et j'ai regretté d'avoir, depuis deux ans, pensé et écrit tant de mal de M. Broussan : le Grand-Théâtre de Lyon, même aux jours des plus piteuses soirées organisées par le directeur qui s'en va, est incomparablement supérieur à celui de Marseille, et cette constatation est reconfortante.

Il n'y a par contre que des éloges à adresser à l'Association symphonique de Marseille : son orchestre est tout à fait excellent, et ses programmes sont agréablement composés. J'ai pu entendre au concert du 7 janvier, — les concerts sont hebdomadaires d'octobre à avril — la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, *Psyché* de Franck, avec plusieurs pièces vocales chantées par le baryton Clark, et, comme pièce finale ou symphonie des manteaux, la marche de *Tannhäuser* baptisée du nom de *Marche des Nobles*.

L'orchestre n'est guère différent de celui de nos Grands Concerts (le quatuor est pourtant un peu moins fourni) ; les solistes sont très bons, et les cors particulièrement imperturbables. Dans une salle immense, plus grande que celle de l'Opéra, — c'est l'ancien théâtre des Nations —

rien ne se perd grâce à une acoustique qui n'a rien de celle des Folies-Bergère lyonnaises. La direction de M. Gabriel-Marie est précise, délicate et fort élégante : il ne lui manque, à mon avis, pour être parfaite, que cette vigueur et cette intensité émues qui sont la caractéristique de Witkowski.

La Symphonie en *ut* mineur aurait peut-être mérité plus de profondeur dans l'interprétation : les fameux « coups du destin » étaient peu impressionnants, mais la délicatesse infinie de *Psyché* fut rendue d'une façon délicieuse : quel charme possède cette partition que nous entendrons certainement à Lyon, l'hiver prochain, et dans laquelle César Frank a montré d'une façon géniale, qu'il était possible de traduire le voluptueux duo d'Eros et de Psyché sans les irénésies truquées chères à M. Massenet et à ses élèves.

Le gros succès du concert — et les Marseillais savent faire les succès bruyants et prolongés ! — fut pour M. Clark. Cet artiste américain, déjà célèbre à Paris, possède au plus haut point les qualités les plus rares chez les chanteurs : une simplicité parfaite et le sens le plus fin de l'adaptation exacte d'une interprétation toujours sincère au genre des œuvres qu'il chante ; en un mot, pour employer un terme que l'on emploie à tort et à travers, il a du *style*. C'est ainsi qu'il chanta, dans des manières diversement mais également justes, un air dramatique d'*Euryanthe*, des Lieder de Schumann et de Brahms, enfin la *Vague et la Cloche* écrite par Henri Duparc sur des vers assez ridicules de François Coppée. Il chanta aussi, hélas ! et d'une façon admirable, *Vi-sion... fu-gitive* d'*Hérodiade*. Et ce *bis*, réclamé par un public enthousiaste, fut le seul signe qui, au cours de ce beau concert, vint me rappeler que j'étais à quelques degrés de latitude au-dessous de Lyon (Voyez-vous Witkowski accompagnant un soliste dans un fragment d'*Hérodiade* ?)

Je n'ai pas parlé du public marseillais... Il est inutile de dire que les spectateurs du Grand-Théâtre et les auditeurs du concert étaient bien différents. Ici un public attentif et silencieux ; là, un public bruyant et houleux rappelant un peu, comme composition, l'aspect de celui qui fréquente au « poulailler » de Lyon, les jours où sévit l'*Africaine*. Il m'a semblé — et ceci constitue une différence avec Lyon — qu'il existe deux publics bien distincts au théâtre et au concert. Et ceci se comprend lorsqu'on pense que, aux concerts de l'Association symphonique, on peut entendre des œuvres très modernes, sinon les plus modernes, tandis que, au théâtre, est seul admis le répertoire Meyerbeer-Halévy-Donizetti, renforcé parfois par du Massenet, et que Wagner y est à peu près inconnu. D'ailleurs, je me représente difficilement l'orchestre du théâtre de Marseille et le public qui l'applaudit aux prises avec la partition du *Crépuscule des Dieux*. Le peuple de Marseille a, au théâtre, la musique qui convient à son tempérament

presque italien. je veux dire une musique facile et sans prétentions, vulgaire et bruyante; et l'orchestre du théâtre, au fond, ne joue pas mal; s'il déplaît à des oreilles du Nord, c'est qu'il joue *avé l'assent*.

LÉON VALLAS.



LETTRE DE MUNICH

Les théâtres allemands, excellents pendant les saisons wagnériennes organisées pour les étrangers, ne sont pas toujours parfaits en temps ordinaire, et à Munich même, la ville musicale entre toutes, l'ensemble des représentations des théâtres royaux n'est pas constamment très supérieur à la moyenne des représentations lyonnaises. Une revue rapide de la musique à Munich, pendant le mois de décembre, nous renseignera à ce sujet.



La première quinzaine de décembre ne s'est signalée au Théâtre de la Cour que par deux assez mauvaises exécutions, au point de vue vocal de la *Walkyrie* et du *Freischütz*. Par suite de l'absence des deux principaux sujets de la troupe (M. Knote étant en Amérique et Mme Morena, indisponible en ce moment), on a dû recourir à des chanteurs plus ou moins de rencontre et étrangers à la ville, ce qui est toujours regrettable. Le rôle de Siegmund était tenu par M. Moers de Dusseldorf. Ce ténor, pourvu d'une voix sèche et gutturale, a composé de la plus inintelligente façon, ce personnage qui exige beaucoup de compréhension et de sentiments artistiques. Il a dit sans aucune expression le délicieux chant d'amour du deuxième acte. Sa partenaire, Mme Fasbender de Karlsruhe, fit preuve d'un organe et d'un jeu beaucoup plus sympathiques, mais sa voix est déparée quelquefois par un chevrottement désagréable. La contralto chargée du rôle de Fricka a un nom allemand si difficile que je vous en fais grâce, elle s'est montrée impeccable mais glaciale sous les traits de l'épouse austère de Wotan personnifié par M. Feinhals, un baryton à la voix très puissante, pas très sonore, et assez souple. Il apporte malheureusement dans chacun de ses rôles une lourdeur bien teutonne. Néanmoins, il a dit les adieux du dernier acte avec une émotion contenue très remarquable. M. Bender (Hunding) possède une voix excellente, et s'est montré sombre et ténébreux comme il convient. Nous avons réservé pour la fin l'interprétation invraisemblable apportée au rôle si poétique de Sieglinde, par Mme Burck-Berger, qui est destinée, paraît-il, à prendre la place de prima-donna maintenant vacante; sa voix est superbe, mais parfaitement fautive, surtout dans les notes élevées: elle a une tenue en scène impossible, et une plastique qui lui permettrait

facilement de tenir les emplois auxiliaires : elle nous a rappelé invinciblement, par sa compréhension du personnage, la regrettée Mme Charles Mazarin.

L'orchestre, sous la direction de Félix Mottl a été au-dessus de tout éloge ; la mise en scène est parfaitement intelligente et les décors délicieux. A remarquer, un effet de nuages dont pourraient s'inspirer MM. Lorant, Nerval et Cie.

* * *

Le *Freischütz* n'a pas eu un meilleur sort que le drame de Wagner. Le rôle de Max était tenu par un ténorino aphone quoique d'une stature majestueuse, celui d'Annette par une jeune personne munie d'un filet de voix tremblotante et d'une assurance à toute épreuve. Agathe était personnifiée par Mme Burck-Berger qui continue à émettre une succession de cris pris en dessus ou en dessous de la note, mais jamais mis à leur place. Gaspard était tenu par M. Bender, excellent chanteur et comédien. L'orchestre parfait comme d'habitude,

* * *

Nous ne pouvons passer sous silence *Ilsebill*, un excellent conte musical en un acte de M. Friedrich Klose, tiré d'une légende des frères Grimen. Le libretto est très enfantin, mais la musique a une réelle valeur, surtout au point de vue descriptif, et a obtenu beaucoup de succès auprès du public et de la presse. La finale surtout nous a paru tout à fait remarquable.

Dans les mêmes tendances, il nous faut signaler également *die Rose des Liebesgarten* (la Rose du Jardin d'amour), de M. Pfister, que nous espérons entendre d'ici peu.

On a joué plusieurs fois les *Contes d'Hoffmann*. Il est bien regrettable que ce charmant opéra-comique soit presque inconnu en France. Il diffère essentiellement des joyeuses fantaisies de l'auteur de la *Belle Hélène* et d'*Orphée aux Enfers* par la note de fine émotion et de sensibilité rêveuse qui s'en dégage. Le triple rôle d'Olympia-Giulietta-Antonia était tenu par Mme Brossetti qui a fait apprécier une voix très fraîche et très sûre, celui du Démon par M. Bender, méphistophélique à souhait, celui d'Hoffmann par M. Walter, un ténor à la voix très froide, étriquée et grelottante. On ne peut assez louer la mise en scène toujours très artistique et très bien comprise, et l'orchestre impeccable, mais manquant un peu de légèreté et de laisser-aller pour l'exécution de ce genre de musique.

* * *

On a donné les *Maîtres Chanteurs* le 26 décembre. M. Feinhals chantait Hans Sachs, mais n'a pu nous faire oublier Delmas et Van Rooy. Ce jour-là, sa voix était sourde et mal posée, et puis, il joue lourdement et enlève à ce type du vieil artisan tout ce qu'il a de grandeur et de cordialité émue : il le joue trop en bon compagnon, en joyeux buveur. L'artiste personnifiant le fielleux Beckmesser remplace par des grimaces excessives la voix qui lui manque (ainsi que, d'ailleurs, son partenaire ou plutôt son antagoniste, David), Walter chantait Walter Stolzing (simple coïncidence). Il apporte en scène une gaucherie incomparable et son organe n'est guère fait pour remporter le prix au concours. La voix et le visage de Mme Bossetti sont également agréables dans Eva, mais pour une si jeune fille, elle est un peu replète. Les rôles secondaires de Pogner et de Maddalena étaient bien tenus. M. Mottl étant indisposé, l'orchestre a été dirigé par M. Fischer qui s'est tiré plus qu'honorablement de sa lourde tâche. Nous nous permettons de regretter qu'au dernier tableau on ait négligé de renforcer les chœurs des corporations, comme on le fait d'habitude, ce qui a beaucoup nui à l'effet.

* * *

Le samedi 30, on a célébré les vingt-cinq ans de pupitre de M. Fischer par une représentation du *Vaisseau Fantôme* donné à la place de *Tannhäuser* à cause d'une indisposition de M. Burrian. Le Hollandais Volant ne nous a pas paru beaucoup plus amusant que de coutume, quoique ce soit, à notre avis, le meilleur rôle de M. Feinhals, qui traduit avec une ampleur magnifique le caractère inquiet et tourmenté de l'épouse malheureuse, surtout dans les adieux à Senta, cette dernière interprétée par Mme Burk-Berger, encore plus empruntée dans son jeu que de coutume, et qui continue à être brouillée avec la tonalité. Un ténor venu de Francfort a fait preuve dans le rôle du chasseur, d'une voix très sympathique mais trop souvent étouffée par l'orchestre. M. Bender fait un Daland plein de bonhomie. Le pilote a une voix très claire et une bonne articulation,

Le public en délire a couvert d'une avalanche de couronnes et de fleurs (véritables) le chef d'orchestre, les exécutants et le régisseur. Quoique tous n'aient pas mérité, à des degrés égaux, de tels honneurs. Toutefois, en ce qui concerne le Kapellmeister et ses élèves nous nous y associâmes de bon cœur.

* * *

Le samedi 23 décembre ont eu lieu les premières représentations de *Feuersnot* de Richard Strauss, et de *La Cabrera* de Gabriel Dupont. Nous n'avons pas à juger musicalement le drame de M. Strauss, mais constatons qu'il a obtenu un très vif succès et qu'il restera probablement au répertoire. Ce n'est d'ailleurs pas une nouveauté pour l'Alle-

magne, puisque *Fenersnoth* a déjà été joué nombre de fois, notamment à Dresde et à Francfort. Quelque estime qu'on puisse avoir pour le talent du compositeur, nous ne pouvons nous empêcher de trouver, pour notre goût personnel, que c'est un compromis un peu singulier entre l'opérette et le drame lyrique. Il faut dire que le thème est bâti sur un livret tellement absurde !

Le compositeur a dirigé lui-même les trois premières représentations. Mentionnons simplement l'échec complet de *La Cabrera*, tombée après une audition unique. L'œuvre de M. Dupont bénéficiait d'ailleurs d'une interprétation exécrationnelle.

* * *

Durant le dernier mois, il n'y a eu peu ou point de concerts symphoniques proprement dits, mais en revanche, trois fois par semaine, les Concerts populaires de la Kaim Saal, dont le programme est très varié. Le jeune chef d'orchestre Kaiser a succédé à Félix Weingartner, et les dirige avec talent.

Georges BAYÈRE.



ÉCHOS

* * *

MORT D'EDOUARD BLAU

Cette semaine est mort le librettiste bien connu Edouard Blau.

Après avoir fourni à Duprato le livret du *Chanteur Florentin*, Edouard Blau écrivit en collaboration, plusieurs poèmes d'opéra et d'opéra-comique, entre autres la *Coupe du roi de Thulé*, le *Cid*, *Lancelot du Lac*, et, seul, ceux du *Roi d'Ys* et de *Dante*. Il fut un des collaborateurs des livrets de *Werther*, la *Jacquerie*, etc. . . .

En outre de plusieurs poèmes destinés à la musique comme *Rédemption* de César Franck, il est l'auteur de nombreux romans.

LA " DAMNATION DE FAUST "

Dans l'*Echo de Paris*, l'Ouvreuse écrit à l'occasion de la double audition du chef-d'œuvre de Berlioz au concert Colonne et au concert Lamoureux :

« Décidément. l'illustration musicale de l'aventure où Marguerite se laissa effeuiller manque parfois de discrétion, vitrail où le plombier, en

cernant les contours des personnages, a eu la main lourde... Mais au lieu de juger cette enluminure avec notre goût actuel, il faut se refaire une âme berliozienne, revivre cette époque extraordinaire, agaçante souvent mais jamais indifférente, où des jeunes gens si curieusement exaltés appellent les femmes « anges » ou « démons », gesticulent éperdûment à propos de tout et de rien, rêvent de gigantesques mystifications ou de dévouements surhumains, meurent d'amour quinze fois par semaine et ne s'en portent pas plus mal.

« Berlioz, en proie à la perpétuelle hantise du colossal et du sublime, même lorsqu'il chante la biographie d'une puce, hurle : « Ecrasons-la soudain ! » avec héroïsme, dans un déploiement de sonorités dignes de l'écroulement du temple de Gaza. Il cherche avec une désarmante candeur la divine « couleur locale », et quand il a trouvé une bonne quarte augmentée pour évoquer tout le décor médiéval du pays de Thulé, il la répète inlassablement... »

LES DÉBUTS DE L'INTENDANT VON POSSART

On a longuement parlé de M. de Possart à l'occasion de sa récente retraite de l'intendance des théâtres royaux de Munich ; il est peut-être intéressant de savoir comment il prit contact avec l'administration théâtrale lorsqu'il arriva dans cette ville, en 1864, ayant été engagé pour une année, comme acteur en représentations. Au bureau des théâtres, il se trouva devant un gardien qui le toisa en s'écriant, non sans manifester une surprise quelque peu mortifiante : « Vous ! c'est vous monsieur Possart ???... » Au même instant, la porte d'un cabinet s'ouvrit, et un fonctionnaire, l'intendant d'alors, apparut : « Vous êtes..... monsieur Possart ? » On sait que monsieur de Possart est loin de ressembler à un Adonis et que sa figure est plutôt rébarbative, ce qui convient très bien pour certains de ses rôles ; il répondit sans se troubler : « Oui, je suis monsieur Possart ». Long silence ! Enfin, la suite du dialogue intervint : « Entrez, Monsieur, je vous prie... Vous voulez jouer après-demain le rôle de Franz Moor dans *les Brigands*, c'est bien ; mais que jouerez-vous après ? Que pourrez-vous trouver comme deuxième rôle ? » — « Monsieur le Conseiller, répondit Possart, un mot avant toutes choses. Vous vous attendiez, je pense, à trouver en moi un homme de six pieds de haut, portant ses cheveux en belles boucles noires, ayant un nez irréprochablement aristocratique, une tête d'intrigant, un habit à la dernière mode, des gants glacés, des bottes luisantes, et le reste. Excusez-moi, je suis venu ici sans un sou vaillant, je n'ai rien mangé depuis mon départ de Cassel, j'ai consigné, en gage de mes dettes, tous mes costumes à Hambourg, Je suis seul et sans appui. Laissez-moi d'abord jouer Franz Moor. Si je plais au public, je jouerai tous les rôles qu'il vous conviendra de me réserver ; si je ne plais pas, je suis trop fier pour rester ici après mon

insuccès, je partirai. » — « Soit, dit le conseiller, jouez Franz Moor. »

Le succès de Possart à la représentation, le 9 juillet 1864, fut éclatant. Le lendemain, l'intendant Schmitt fit venir l'artiste et lui dit : « Monsieur Possart, j'ai fait avec vous un contrat pour une année ; les clauses de ce contrat vous plaisent-elles ? » — « Oui, répondit Possart, qui n'avait pas encore le droit de porter la particule devant son nom. » — « Je le regrette, continua l'intendant, car les conditions de ce contrat ne peuvent pas être réalisées. » — « Et pourquoi cela ? » — « Je ne puis pas engager pour 2.000 florins un acteur tel que vous ; je déchire incontinent ce contrat. En échange, je vous offre 3.000 florins et le double comme supplément d'honoraires, vous aurez, en outre, quatre louis d'or par rôle. Maintenant, voici 500 florins pour dégager vos costumes qui sont restés à Hambourg, et pour vous installer ici ; adieu ! »

Le jeune acteur demeura reconnaissant et fidèle en ne quittant plus Munich. Il y resta 41 ans.

MENDELSSOHN DESSINATEUR

On annonce, pour paraître dans une biographie du maître, qui sera mise en vente prochainement, la publication d'un grand nombre de dessins, aquarelles, esquisses au crayon, etc., que Mendelssohn, imitant en cela Goëthe, s'amusait à produire pendant ses heures de repos. Le caractère simple, familial et un peu humoristique de l'artiste qui a écrit parmi d'autres chefs-d'œuvre *le Songe d'une nuit d'été*, va s'éclairer sans doute de quelques traits nouveaux et la personnalité du musicien qui mourut si prématurément ne pourra que gagner en se laissant surprendre, pour ainsi dire, dans l'intimité de la pensée libre et capricieuse.

CARMEN ET LES DROITS D'AUTEURS

Carmen, le chef-d'œuvre de Bizet, est un des opéras les plus populaires en Allemagne. Partout où il y a un théâtre, un concert, ou seulement un « biergarten », c'est-à-dire dans la moindre ville de l'empire, on est assuré d'entendre la habanera, ne fût-ce que transcrite pour cornet à pistons. Aussi les Allemands, qui joignent à une nature incontestablement poétique un sens très avisé des réalités positives, s'intéressent-ils beaucoup à la question de savoir quand l'opéra de Bizet tombera dans le domaine public.

La convention franco-allemande de 1883 a limité à trente ans (pour l'Allemagne) le privilège accordé aux ouvrages d'auteurs défunts. Georges Bizet étant mort en 1875, certains capellmeisters émettent la prétention de jouer gratuitement sa musique à partir du 1^{er} janvier 1906. On leur objecte que Bizet n'est pas le seul auteur de *Carmen*, et que si l'un des librettistes, Meilhac, a disparu comme lui, le troisième

collaborateur, M Ludovic Halévy, est encore, Dieu merci! vivant, et bien vivant. Mais les capellmeisters ne se tiennent pas pour battus; ils ont appelé à leur secours les juristes, et voici le système qu'ont trouvé les juristes :

Un opéra n'est pas l'œuvre commune du poète et du musicien; ces deux artistes ne sont point, à proprement parler, des collaborateurs. L'un fait le livret qui est une chose; l'autre, la partition, qui en est une autre. Chacune de ces œuvres reste distincte, autonome, garde ses destinées propres. Si le musicien vient à mourir, peu importe que le librettiste survive; trente ans après la mort du compositeur, la partition doit tomber dans le domaine public. Le poète continuera de toucher les droits d'auteur afférents au livret, mais les héritiers du musicien n'auront plus aucun droit à prétendre sur l'exécution de la musique.

On s'étonnera peut-être d'entendre soutenir dans le pays de Wagner une doctrine si peu conforme à la théorie wagnérienne. Rien n'est plus éloigné, en effet, de cette union intime de la musique et des paroles que rêvait l'auteur de *Tristan*. Mais les Allemands répondraient à cela que *Carmen* n'est pas une « œuvre d'art totale » et que Bizet n'a pas, comme Wagner, pris soin d'être lui-même son propre librettiste.

Mais les directeurs de théâtres allemands se sont imaginé à tort que l'opéra *Carmen* tombait dans le domaine public à partir du 1^{er} janvier 1906, ils viennent d'être détrompés par la maison d'éditions Ahn, de Cologne, qui leur a fait parvenir la note suivante :

« Les représentations de l'opéra *Carmen* ne pourront avoir lieu qu'avec l'autorisation de l'éditeur Paul de Choudens, de Paris, qui a acquis et représente les droits des auteurs, respectivement avec la maison d'éditions Ahn, de Cologne, chargée par M. de Choudens, à dater de ce jour, de la sauvegarde des droits d'auteur dans les pays de langue allemande.

« Les traductions nouvelles ainsi que la reproduction de la partition et des textes existants sont également interdites. »

(*Le Guide Musical*).

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS