

MM. Hurteau, Guyon, Tréville, Hamilton, Duplay, M^{lles} Faber et Piernold ont contribué à la réussite.

Et au milieu de toutes ces amusettes, voici surgir une soirée grave et de haute tenue artistique, et c'est « l'OEuvre » qui nous la donne, « l'OEuvre », qui se fait un devoir de nous familiariser avec le théâtre de M. d'Annunzio, comme elle le fit pour le théâtre de M. Ibsen. On sait quelle place prépondérante tient en Italie l'auteur de cette très connue *Gioconda*, traduite fort littérairement par M. Georges Hérelle; la réputation de M. d'Annunzio a traversé les Alpes et l'on se rappelle encore la tentative, intéressante sans plus, faite par M^{me} Sarah Bernhardt avec *la Ville Morte*; aussi, les représentations du Nouveau-Théâtre étaient-elles attendues avec grande curiosité.

Pour d'aucuns, cette curiosité a été quelque peu déçue en suite et de la prolixité dont le drame ne se gère pas toujours suffisamment, et du symbole, dont M. d'Annunzio abusera peut-être dans ses œuvres suivantes, et de l'insuffisance du dernier acte, encore que la scène entre la mère, victime douloureuse privée de ses mains, et sa petite fille soit d'impressionnante vérité, et, enfin, de l'interprétation qui, avec M^{mes} Després et de Raisy et M. Burguet, malgré un effort artistique très évident et grandement louable, donne un peu trop à cette tragédie d'allure antique les simples apparences d'un ordinaire drame familial.

« Je sculpte des âmes et non des corps! » s'écrie, en manière de plaidoyer, le Lucio Settala de *la Gioconda*; toute la psychologie de ce caractère indécis est dans cette exclamation qui, à elle seule, explique pourquoi le statuaire finit par abandonner femme et enfant pour retourner vers celle dont la splendeur corporelle enchante son idéal d'artiste. Et c'est le conflit violent entre les sublimes et libres griseries de l'art et les banales et étroites réalités de la vie bourgeoise qui fait que l'œuvre, dans sa pensée vigoureuse, dans sa tournure d'esprit très hautain, dans sa forme de pureté poétique, demeure, prise dans son ensemble, vraiment forte, noble et bellement tragique.

Aux Nouveautés, M. Miguel Zamacoïs donne sa première pièce en trois actes. Il est inutile de redire quel très charmant humoriste est M. Zamacoïs, et combien son esprit tout parisien fit vite la conquête de nos boulevards; il veut, maintenant, mettre la main sur nos théâtres de genre et ce coup d'essai, avec *le Gigolo*, laisse prévoir qu'il y arrivera non moins promptement et non moins victorieusement. *Le Gigolo*, qui est bourré de « mots », prodigieusement bourré même, n'est point vau-deville à quiproquos ou à déhanchements libidineux, ce dont quelques-uns ont paru désappointés et ce dont le plus grand nombre remercie l'auteur; l'histoire en est assez simplette, mais elle est racontée de si aimable façon et de si gentille humeur qu'on s'amuse beaucoup plus à en écouter le dialogue qu'à en suivre les péripéties.

Le Gigolo a trouvé, aux Nouveautés, une charmante distribution avec M^{lle} Suzanne Carlix, captivante et remuante à souhait, avec M. Torin, impayable en *Gigolo*, avec M. Germain, coiffé d'une perruque blanche qui semble l'assagir, avec M^{lle} Guitty, d'une caricaturale maussaderie, avec M^{lle} Maud Amy, dont le décolleté est de persuasive éloquence.

PAUL-ÉMILE-CHEVALIER.

* *

PORTE-SAINT-MARTIN. Reprise de *Résurrection*, pièce en cinq actes et un prologue, de M. Henri Bataille, d'après Tolstoï.

Les drames d'Ibsen s'accomplissent dans le domaine de la pensée; celui-ci se passe entièrement dans la vie. Le prince russe Nékludoff et la petite Katucha nous apparaissent, au prologue, livrés à un doux entretien. C'est le matin de Pâques, le printemps rayonne au dehors, les cloches sonnent, « Christ est ressuscité! »... Abandonnée, et condamnée pour un crime qu'elle n'a pas commis, Katucha, devenue la Maslowa, roule dans l'abjection. Le prince, torturé de remords, l'accompagne en Sibérie. Il s'est voué à la tâche de rendre à cette âme sa beauté morale. Il réussit et offre sa main et son nom à la Maslowa graciée. Mais la jeune fille a trop de noblesse dans le cœur pour vouloir accepter le sacrifice. C'est le jour de Pâques, au milieu des steppes de neige; les cloches sonnent. « C'est un grand jour pour se quitter », dit-elle; et ils se séparent sans un baiser, sans un regard. La résurrection est faite en sens inverse; la Maslowa a racheté le prince. C'est fort beau. M^{me} Berthe Bady et M. André Calmettes ont rendu très poignants les deux rôles principaux.

AM. B.

* *

THÉÂTRE CLUNY. Reprise de *Trois femmes pour un mari*, comédie bouffe en trois actes, de M. Grenet-Dancourt.

On rit démesurément pendant que se succèdent les situations hors de tout sens commun de cette pièce, et l'on reste un peu confus lorsque

l'on se demande à la fin pourquoi et de quoi l'on a ri. Qu'importe! le talent de l'auteur, dans les ouvrages de ce genre, ne consiste-t-il pas à bâtir quelque chose sur rien?

Inutile de raconter à nouveau une pièce si connue et si populaire.

M. Durafour a joué d'une façon amusante et gaie le rôle de Raoul. M. Wagman, en Dubochard, a ressassé toute la soirée le leitmotiv de ses infortunes conjugales, car il a été marié trois fois, dûment et effectivement. M. Dorgat a été excellent en bourgeois suffisant et repu, M. J. Poncet, jeune époux, n'a pas manqué de flamme, et M. Luréau a fait un bon Dardenbois. M^{mes} Frankmel, Andral, Renée Leduc et Brunel complètent agréablement l'ensemble.

AM. B.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

C

KAPPELLMEISTER D'OUTRE-MONTS!

à M. Paul Milliet.

Serait-ce un signe des temps?

Après tant de *kapellmeister* d'outre-Rhin, le *kapellmeister* d'outre-monts! Et ceux qui se plaisent à rêver de « renaissance latine » en invoquant le sixième centenaire de Pétrarque, doivent remarquer cette involontaire, mais suggestive coïncidence: Pietro Mascagni monte au pupitre au Nouveau-Théâtre, en plein théâtre ibsénien-wagnérien de la rue Blanche, où Gabriele d'Annunzio fait jouer sa *Gioconda*...

Quand nous disons: Mascagni monte au pupitre, c'est simple façon d'exprimer; car, plus brave encore que ses rivaux germains ou viennois, le nouveau remplaçant du sobre et puissant musicien français Camille Chevillard conduit tout, non seulement *par cœur* (bien entendu!), mais *sans pupitre*. Après un calme initial et des lenteurs voulues, il se démène subit: sa mèche tremble, son bras brandit la foudre, son regard menace, — comme il sied à tout bon chef d'orchestre étranger qui se respecte, en respectant la galerie...

Notre collection de portraits était incomplète (1): un Italien manquait; le voici.

Le voici dans la personne mouvante, robuste et quadragénaire du partout célèbre lauréat du premier concours Sonzogno de 1888, né le 7 décembre 1863, à Livourne. A quelques mois près, Mascagni donc est un contemporain de Weingartner. L'heureux auteur de l'européenne *Cavalleria rusticana* paraît moins beau chef d'orchestre; mais il est plus illustre en qualité d'auteur.

Sans nous livrer, en présence d'un homme et d'un fait, à de diffuses considérations métaphysiques qui n'auraient rien de commun avec la claire patrie méridionale de Pétrarque et de Mascagni, ce n'est jamais sans surprise que nous constatons la conversion de l'insouciant Italie à tant de musiques compliquées et cosmopolites: si despotique est l'influence de l'époque, unifiant toujours et partout les âmes et les modes! Pareillement, n'aurait-il pas fait sourire nos aïeux bourgeois de la France frivole, le prophète annonçant qu'il nous plairait de *redemander* une longue et superbe séance Franck à la reprise applaudie des vendredis soir du Quatuor Parent? Tout arrive, même en Italie, même en France (où l'on prétend que le provisoire est éternel)... Mais, sous le costume imposé par l'époque, comme la race persiste, comme la chair demeure sous les parures de l'esprit! Comme on reconnaît vite l'enfant de la musique italienne en ce vibrant acteur du pupitre (sans pupitre), conduisant, avec un souci constant de l'*effet*, des musiques slaves, tchèques, germaniques, françaises et même italiennes! La symphonie qu'il dirige est un drame: c'est l'éclectique, et pessimiste, et très inégale *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky, chère aux virtuoses de l'orchestre; la musique bohème de Smetana favorise non moins le geste et les mouvements dansants. Ce qu'il faut au dramaturge sanguin de *Cavalleria rusticana*, c'est l'action, la vie.

Aussi nos Debussystes le trouvent-ils vulgaire... Et pendant que l'ennemi juré de Wagner alourdit l'*Ouverture des Maîtres-Chanteurs*, je retrouve cet extrait, suggestif aussi, du *Journal d'Amiel*: « Wagner est un puissant esprit, qui a le sentiment de la haute poésie. Son œuvre même est plus poétique que musicale. Il subordonne la voix à la parole articulée. Elle est ramenée au rang d'instrument, mise de niveau avec les violons, les timbales et les hautbois — et traitée instrumentalement. L'homme est déchu de sa position supérieure, et le centre de gravitation de l'œuvre passe dans le bâton du chef d'orchestre. C'est la musique dépersonnalisée, la musique néo-hégélienne, la musique-foule —

(1) Cf. *le Ménestrel* du 6 juillet 1902 (*Kapellmeister*).

au lieu de la musique-individu. Dans l'ouverture de *Tannhäuser*, tout est énorme, sauvage, élémentaire, comme les murmures des forêts. C'est formidable et obscur, parce que l'homme, c'est-à-dire l'esprit, la clé de l'énigme, la personnalité, le contemplateur, y manque. La musique de Richard Wagner représente l'abdication du moi et l'émancipation de toutes les forces vaincues. C'est une rechute dans le Spinozisme, le triomphe de la Fatalité... »

Cette craintive définition date déjà.

C'est égal, on ne dira jamais cela d'aucune musique italienne!

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

REVUE DES GRANDS CONCERTS

La Société des concerts nous a donné dimanche dernier une superbe exécution de *Saül*, l'un des plus célèbres oratorios de Haendel, dont c'était la première apparition à Paris. Lorsque Haendel écrivit cet ouvrage magnifique, il était encore sous le coup du désastre qui l'avait accablé dans sa direction du théâtre italien de Covent-Garden, à Londres. Par suite de sa lutte avec la concurrence de la scène italienne établie à Haymarket, il avait perdu en peu de temps tout le fruit de ses économies, environ 250.000 francs, et, chose plus grave pour un si profond honnête homme, il avait dû suspendre ses paiements et s'était vu déclarer en faillite. Mais en dépit de son chagrin, en dépit de l'état fâcheux de sa santé, délabrée par la fatigue, par le travail et par des efforts surhumains, le géant ne tarda pas beaucoup à se remettre à l'œuvre. Après avoir publié diverses compositions, entre autres une série de six superbes concertos d'orgue, il recommença à s'occuper d'oratorios. Le premier qu'il écrivit alors, ce fut *Saül*, dont la partition, commencée le 28 juillet 1738, fut terminée le 27 septembre suivant, par conséquent entièrement écrite dans le seul espace de deux mois. Et à peine avait-il achevé *Saül* qu'il se mit, un mois après, le 27 octobre, à écrire *Israël en Égypte*, qui fut composé en vingt-sept jours! C'est alors que Haendel loua la salle du théâtre Haymarket, devenue vacante, pour y donner, chaque semaine, deux exécutions d'oratorios. Ce fut le début des séries de douze auditions qu'il prit l'habitude de donner régulièrement tous les ans pendant le carême. *Saül* fut exécuté pour la première fois à Haymarket le 16 janvier 1739. Cet oratorio prend donc place, historiquement, entre *Athalie*, qui avait fait son apparition à Oxford en 1733 (et à Londres le 1^{er} avril 1735), et *Israël en Égypte*, qui suivit de près *Saül* et fut donné à Haymarket le 4 avril 1739. Malgré son succès, *Saül* ne fut cependant exécuté que sept fois du vivant de l'auteur : on l'entendit cinq fois en 1739, et deux en 1745.

Il n'est pas besoin de dire si l'œuvre est superbe et grandiose. Le titre en dit assez le sujet. Elle est divisée en trois parties, et, avec Saül, les principaux personnages sont Jonathan, son fils, David, Mérah et Michal, filles de Saül, et la Magicienne d'Endor. Il y a, à côté de ceux-ci, plusieurs personnages secondaires, entre autres Abiathar, Abner, l'Ombre du prophète Samuel, une Israélite, etc., ce qui fait que l'exécution est suffisamment compliquée. L'orchestre, auquel se joint souvent l'orgue, et qui est parfois réduit au simple quatuor, ne comprend ni cors, ni clarinettes, ce qui ne l'empêche pas d'être par instants d'une sonorité et d'une ampleur admirables. On sait quelle était l'étonnante habileté de Haendel sous ce rapport. Il est bien difficile de rendre compte d'une œuvre aussi puissante et aussi vaste après une seule audition. Je suis obligé de me borner à signaler les pages qui m'ont le plus vivement frappé. D'abord l'ouverture, qui comprend plusieurs morceaux, dont le troisième forme un très beau dialogue entre les violons et l'orgue. Puis, dans la première partie, l'exquise petite symphonie (les violons seuls et le carillon) qui sert de ritournelle à un chœur très court et très beau où se fait entendre encore le carillon, les airs de David (remarquablement chantés par M^{me} Marty), celui de Michal, si joliment accompagné par la flûte, et le chœur final, plein de grandeur et de noblesse dans sa forme fuguée. La seconde partie débute par un chœur en *mi* bémol plein de puissance et de grand caractère, qui acquiert une couleur singulière par la persistance avec laquelle les basses font entendre une gamme diatonique qu'elles ne répètent pas moins de vingt-sept fois de suite. Viennent ensuite une très belle scène entre Saül et David, un fort joli duo entre David et Michal (contralto et soprano) et un allegro symphonique avec orgue d'un très grand effet ; et cette partie se termine par une nouvelle fugue chorale — avec vocalises ! — vigoureuse et superbe. A citer surtout dans la troisième l'air de la Magicienne, dont le caractère rythmique est très particulier, la Marche funèbre en *ut* majeur que ses proportions relativement restreintes ne laissent pas moins grandiose, la scène du fantôme de Samuel, et la lamentation chorale, qui est profondément impressionnante. — On conçoit qu'une telle œuvre, où les masses jouent un si grand rôle à côté de personnages dont l'importance est considérable, est d'une exécution singulièrement difficile et compliquée. Il faut féliciter le Conservatoire de nous l'avoir donnée si solide et si remarquable, grâce aux soins et à l'habileté du chef d'orchestre et du chef des chœurs, grâce au talent et à l'ardeur de tous. Un grand et légitime succès a accueilli M^{me} Georges Marty, tout à fait remarquable dans le rôle de David, M^{me} Auguez de Montalant, non moins intéressante dans celui de Michal, M. Cazeneuve (Jonathan), M. Frölich (Saül), M^{lle} Mary Garnier (la Magicienne), sans oublier M^{lle} Marguerite Revel (une Israélite), M. Narçon, qui a fort bien dit les récits de

l'ombre de Samuel, non plus que MM. Laffitte et Boussagol. Et si je complémente comme ils le méritent l'orchestre et son chef, M. Georges Marty, ainsi que les chœurs, je ne saurais oublier M. Alexandre Guilmant, qui a tenu la partie d'orgue, si importante et si intéressante, avec le talent et l'autorité qu'on lui connaît. A. P.

— Concerts Colonne. — *La Croisade des Enfants*, légende musicale en quatre parties, musique de M. Gabriel Pierné, adaptée du poème de M. Marcel Schwob, œuvre classée au second rang au dernier concours de la ville de Paris. — « En 1212, les peuples, persuadés que les fautes des princes étaient la cause de l'insuccès des croisades, organisèrent une expédition d'enfants dont les mains pures devaient délivrer le tombeau du Christ. Ces enfants périrent dans les tempêtes de la Méditerranée, ou furent pris par les pirates grecs et sarrasins ». L'ouvrage littéraire qui a servi de canevas à M. Gabriel Pierné repose sur l'indication précédente que nous avons empruntée à un dictionnaire historique. La composition musicale comprend quatre parties : LE DÉPART. *Place publique d'une ville des Flandres, en 1212, la nuit.* — LA GRAND'ROUTE. *Immense prairie étincelante de fleurs à la lisière d'une forêt. Chaude matinée de printemps.* — LA MER. *Une grève près de Gênes. Le sable blanc brûle sous le soleil avec ses coquilles d'or et ses étoiles de mer violacées.* — LE SAUVEUR DANS LA TEMPÊTE. Il n'y a pas d'action à proprement parler, mais un très gracieux épisode traverse tout l'ouvrage. Deux enfants, Alain et Allys, unis par une tendre affection, partent ensemble pour la croisade. Le premier est aveugle, la seconde le conduit. Quand ils arrivent sur la splendide plage de Gênes, Alain entend le bruit des flots sans comprendre. Allys lui dit :

Alain, réjouis-toi, ce n'est pas une plainte qui pleure ou qui gémit ; c'est la grande mer qui chante de joie, et toutes ses vagues blanches roucoulent comme des colombes, et chacun des roucoulements dit : *Alleluia ! Alleluia !* Toutes les vagues blanches chantent en roucoulant la joie. Noël ! Jérusalem est au bout de la mer jolie. *Alleluia !*

C'est avant ce tout gracieux épisode que se place l'apostrophe du récitant à la Méditerranée : « Eau sainte, tu reçois le fleuve sacré où saint Jean purifia les hommes... O berceuse d'azur qui n'a ni flux ni reflux, porte vers Jésus les petits vagabonds ». Le style en est fort joli ; malheureusement le Jourdain, fleuve où Jean baptisait, se jette dans la Mer Morte (en arabe *Bahr Loût*, mer de Loth) et cette mer n'a aucune communication possible avec la Méditerranée, car son niveau est à 394 mètres au-dessous de celui de cette dernière. Tout ce que reçoit la Mer Morte s'en va par évaporation. Cette petite erreur géographique n'empêche pas la musique d'être exquise à cet endroit. M^{les} Lucy Vauthrin et Mathieu d'Ancy ont tenu d'une façon charmante les deux petits rôles d'enfants. Un peu plus loin se rencontre le morceau que l'on a nommé *la Légende de l'Étoile de Noël* ; il a été chanté magistralement par M. Paul Daraux. La musique de ce ravissant fabliau, car cette dénomination convient bien à la chose, nous a paru construite sur le thème d'un Noël provençal, qu'on peut lire dans le recueil des *Noëls français*, de M. Julien Tiersot. La mélodie du chant populaire d'autrefois semble se retrouver ici presque note pour note et l'impression qu'elle cause est tout à fait délicieuse. La partition de M. Pierné est fort bien comprise comme plan général. L'invention mélodique n'y accuse pas beaucoup d'imprévu ni d'originalité, mais elle est toujours d'un caractère strictement concordant avec le sentiment à exprimer. Tout y est parfaitement clair, écrit avec délicatesse et simplicité. Le prélude initial demeure, à mon avis, une page d'une valeur exceptionnelle dans l'ouvrage. L'orchestration y pose en large plans des coloris harmonieux ; le poème entier s'y résume, pour ainsi dire, dans le plus pur esprit de la légende. L'œuvre a été bien exécutée. Les chœurs étaient renforcés par un nombre considérable d'enfants des écoles de la ville de Paris. Les solistes étaient, en dehors de ceux que nous avons déjà nommés, M. David Devriès qui prononce clairement et détaille avec goût, mais dont la voix a besoin d'être assouplie, et M^{mes} Broquin d'Orange, S. Richebourg, d'Espinoy, Hélène Miray et de Montigny. M. Colonne a conduit l'œuvre avec beaucoup de chaleur et en a placé toutes les parties dans la plus belle relation d'équilibre. Les bravos du public ne lui ont pas manqué, ni à M. Gabriel Pierné, dont le talent s'affirme une fois de plus dans une œuvre intéressante et très agréable. AMÉDÉE BOUTAREL.

— Concerts Lamoureux. — On peut ne pas aimer la musique de M. Pietro Mascagni et lui préférer des œuvres peut-être moins colorées, mais plus châtiées de forme et plus nobles de tendances ; il est permis également d'accorder à une baguette discrète et ferme, obtenant le maximum d'effet et d'intensité avec le minimum d'effort apparent, une sympathie plus vive qu'à un bâton plein de menace et se dépensant en gestes désordonnés avec une mimique d'une utilité contestable. Mais en faisant la part de la race, du tempérament, on ne saurait sans injustice dénier à M. Mascagni, chef d'orchestre, de réelles et solides qualités. Remplaçant M. Chevillard, parti pour diriger une série de concerts en Russie, M. Pietro Mascagni a conduit dimanche, entièrement de mémoire, un copieux programme fort panaché, et qui lui a permis de montrer son savoir-faire. Le Mascagni compositeur se retrouve tout entier dans le Mascagni chef d'orchestre. Ce qu'il cherche à obtenir surtout, par tempérament sans aucun doute, c'est le coloris ; et pour y arriver il ne recule pas devant des moyens quelque peu audacieux et qui, lorsqu'il s'agit d'œuvres classiques comme l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, ou modernes, mais ayant déjà leur tradition établie, comme l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* ou le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, surprennent un auditoire non prévenu. La caractéristique de M. Mascagni à ce point de vue, c'est l'outrance, soit dans la lenteur, soit dans la vitesse ; l'admirable fin de *Coriolan* finit par ne plus finir, avec sa conclusion ainsi ralentie et comme suspendue ; de même, dans l'ouverture de Wagner, le thème des Maîtres perd sa rudesse solennelle et noble