



LE

MÉNESTREL

Le Numéro : 0 fr. 30

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

Le Numéro : 0 fr. 30

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

SOMMAIRE-TEXTE

I. Critiques musicaux de jadis ou de naguère (21^e article), RAYMOND BOUYER. — II. Bilan musical de 1909, ARTHUR POUJIN. — III. Revue des grands concerts. — IV. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE PIANO

Nos abonnés à la musique de PIANO recevront, avec le numéro de ce jour :

IMPROMPTU EN sol MAJEUR

de A. PÉRILOU. — Suivra immédiatement : *Le Chevrier*, n^o 2 des *Poèmes Alpestres*, de THÉODORE DUBOIS.

MUSIQUE DE CHANT

Nous publierons samedi prochain, pour nos abonnés à la musique de CHANT, *la Gavotte de Puyjoli*, pour chant, de J. MASSENET, poésie d'ÉDOUARD NOËL. — Suivra immédiatement : *la Chanson du cœur*, chantée par M^{me} FRICHÉ, dans l'opéra *la Glu*, de GABRIEL DUPONT (poème de JEAN RICHEPIN et HENRI CAIN), qui va être prochainement représenté à l'Opéra de Nice.

PRIMES GRATUITES DU MÉNESTREL

pour l'année 1910

Voir à la 8^e page du journal.

CRITIQUES MUSICAUX DE JADIS OU DE NAGUÈRE

I

ESSAI SUR LA CRITIQUE MUSICALE, EN GUISE DE PRÉFACE

A mes confrères d'aujourd'hui.

§ 11 (Suite)

— Bref, les *Coins* se réveillent; et je connais les mots, les brochures, les couplets, les caractères: J.-B. Suard, toujours malin, taquinant les palinodies de La Harpe avec ses *Lettres de l'Anonyme de Vaugirard sur Gluck et Piccinni*; l'abbé François Arnaud, toujours impétueux, caricaturant Marmontel ou criblant d'étincelles le dialogue de *la Soirée perdue*; le vieux Jean-Jacques, toujours paradoxal, mais enivré d'Eurydice; sans oublier la diplomatie de M. le bailli du Rollet, qui s'appelait du Roulet, ni l'entrepreneur de l'abbé Morellet, qui fait les présentations, tous rédacteurs du *Journal de Paris*, de Corancez, ou convives de ce *Souper des Enthousiastes* dont l'éloquence fait pâlir, dans l'autre camp, d'Alembert, vieilli, Coqueau, folliculaire, Ginguené, biographe. Et Piccinni se tait, mais Gluck parle; il fait, en trois lignes de persiflage au pédant La Harpe, le procès de la critique musicale... non scientifique :

J'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion, que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez, Monsieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout. Me voilà bien convaincu que la musique des maîtres italiens est la musique des maîtres par excellence; que le chant, pour plaire, doit être régulier et périodique, et que même dans ces moments de désordre où le personnage chantant, animé de différentes passions, passe successivement de l'une à l'autre, le compositeur doit conserver le même motif de chant...

L'ironie de Berlioz écrivain ne dira pas mieux. Et n'omettons pas, en ce Paris toujours boueux de Louis XVI, qui semble avoir moralement beaucoup changé, l'heureux opportunisme du jeune Mozart accordant « que MM. les Français n'ont fait d'autre progrès que de savoir écouter, enfin, la bonne musique » (1)...

— C'est déjà quelque chose !

— A propos du nouvel opéra de Piccinni, *Rolland (sic)*, dont la musique a paru trop « uniforme », Mozart écrivait de Mannheim, le 28 février de la même année : « Les Parisiens sont habitués actuellement aux chœurs de Gluck. » Et le 9 juillet, à Paris : « J'ai causé avec Piccinni au Concert spirituel. Il est tout à fait poli avec moi, et moi avec lui, quand nous nous rencontrons. Du reste, je ne me lie ni avec lui, ni avec aucun compositeur : je comprends mon affaire, eux la leur, cela suffit. » Ce Paris de 1778 ressemblait au nôtre. Et Mozart le quittera bientôt; Gluck aussi. Passez la querelle : son histoire anecdotique est connue (2); son histoire morale est annoncée par le plus gluckiste de nos confrères (3) : inutile de prolonger la « critique » de cette guerre fameuse entre toutes les guerres musicales, mais confuse encore. Et le naufrage de Marmontel, qui se noie dans son *Essai sur les Révolutions de la musique en France*, a dû rendre prudents vos désirs de psychologie... Une question seulement ! Il est resté de bon ton d'affirmer que les contemporains n'ont rien compris aux événements, qu'adversaires ou partisans du chevalier Gluck ne savaient pas même ce qu'ils disaient.

— Oui, c'est une opinion courante, depuis quarante ans, de Félix Clément à M. Frédéric Hellouin, qui ne craint pas de conclure ainsi, dans son *Essai* fort documenté :

En d'autres termes, — ce que les contemporains n'ont pas discerné, et nous pas beaucoup non plus, — la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, si l'on considère les pièces du litige plus que les arguments qui les accompagnaient, ne fut, à la vérité, qu'une dispute au sujet de deux membres de la famille musicale italienne...

— Gluck, un maître italien ! Qu'en pensez-vous ?

— J'en pense... que ce paradoxe *livresque* est d'une finesse un peu forte.

(1) Post-scriptum de la lettre de Mozart datée de Paris, 5 avril 1778.

(2) GUSTAVE DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccinni* (Paris, Didier, 1872).

(3) A la fin de son *Gluck*, paru le mois dernier, M. Julien Tiersot promet à ses lecteurs ce grand sujet, déjà commencé dans le *Ménestrel* : *Chr.-W. Gluck et la philosophie du XVIII^e siècle*.

— Et pourriez-vous démontrer votre opinion, sans échouer comme Marmontel ?

— Au moins je le voudrais ; car je ne crois pas du tout que le génie de Gluck soit venu tout exprès à Paris pour y faire triompher la Sirène italienne en paraissant la combattre. Et son instinct d'artiste n'était pas en désaccord avec sa volonté de lutteur.

— Alors, comment expliquer le dernier mot du critique de la Critique : « La différence entre les deux champions resta celle qui subsiste toujours entre l'homme de génie et l'homme de simple talent » ?

— Remarquez, d'abord, que M. Frédéric Hellouin se déclare ouvertement partisan de Rameau, comme M. Debussy, critique occasionnel (1), que ce chapitre second de son *Essai* n'est qu'un brillant morceau de polémique *ramiste* en réponse au *gluckisme* avéré de M. Romain Rolland (2). Tout *Ramiste* a quelque tendance à déprécier Gluck, à le juger plus *littéraire* que *musical*, à retrouver ses trouvailles dans les accents de Rameau, sa réforme de la mise en scène dans l'initiative de Laujon (3), ses plus belles audaces orchestrales dans les concerts de Gossec ou dans l'oratorio du XVIII^e siècle ; et pour tout *Ramiste* entêté, Gluck et Piccinni ne sont que deux aspects inégaux de l'*italianisme* ennemi de la pure lignée *française*. De là, par exemple, à soutenir qu'en opposant Gluck et Piccinni leurs contemporains n'ont point su voir leurs affinités... italiennes, il n'y a qu'un pas.

— Mais, longtemps avant les bibliothécaires, Mozart et tous les musiciens ont constaté cette ressemblance...

— Et cette ressemblance évidente ne prouve pas du tout que Gluck soit un maître italien sans le savoir, mais, au contraire, que c'est le bon Piccinni qui s'inspira de son robuste rival, car le talent imite le génie, dès que la défiance première de l'auditoire a fait place aux bravos ; et sa *Didon* (4), contemporaine de l'*Idomeneo* du jeune Mozart, ne sera qu'une forme italianisée du *gluckisme*. Une pareille argumentation fait long feu.

— Que diriez-vous de l'argument tiré de l'éducation longtemps italienne de Gluck ?

— Autre mirage ! Et faut-il conclure à son italianisme invétéré, parce que cet Allemand nomade écrivit plus de trente opéras italiens avant de se faire musicien français ? Ce long stage de *bel canto* n'a pas moins trompé nos braves « *Ramistes* ». Mais, alors, il faudrait méconnaître la préface d'*Alceste*, parce qu'elle est une épître dédicatoire au grand-duc de Toscane ; renier la portée d'*Orfeo*, d'*Alceste*, de *Paride ed Elena*, parce que ces trois partitions s'expriment encore dans la langue chantante de Métastase ; parce que leur compositeur rappelle parfois Jomelli ou Traetta ; parce que son nouveau librettiste, Calsabigi, n'a pu s'empêcher de dédier très ironiquement, naguère, une satire « à la divine musique française (5) » ; enfin, parce que certains principes novateurs de Gluck sont en germe dans l'*Essai sur l'Opéra* du comte Algarotti (6), dans la critique du *Théâtre à la mode*, écrite par le Vénitien Marcello, dès 1720, dans les intuitions du P. Martini, qui vivait à Bologne ? Oublierions-nous que la préface de l'*Alceste* italienne apparaît, dès 1767, comme le plus hautain des plaidoyers contre l'opéra d'Italie, dénonçant tous ses « abus » vocaux, et l'égoïste virtuosité de ses chanteurs, et la lâche complaisance de ses maîtres, et la ridicule monotonie de ses airs ? Que veut ce soi-disant maître italien ? « Réduire la musique à sa vraie fonction, qui est de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action ni la refroidir par des ornements

superflus. » Suit la fameuse comparaison de la musique avec le *coloris* qui s'ajoute au *dessin* du poème. Ce n'est pas Gluck, c'est Mozart qui s'avouera le plus italien des maîtres, quand il écrira de Vienne (1) à son père que, « dans toute situation, la musique doit chercher à plaire toujours, c'est-à-dire toujours rester musique » ; et Mozart ne voudra jamais oublier qu'il est musicien, car il sait que, dans tout opéra, comique ou sérieux, « il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique ». Aussi bien, les contemporains n'étaient déjà pas si bêtes quand ils appelaient l'innovation, longtemps discutée, du chevalier Gluck une *révolution* (2).

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

BILAN MUSICAL DE 1909

En l'an de grâce 1909 l'Opéra a repris l'aplomb qu'il avait forcément un peu perdu, l'année précédente, par le fait de la transmission des pouvoirs, opération toujours délicate et qui n'est pas sans amener avec elle certain inévitable désarroi. Aujourd'hui l'équilibre est normalement rétabli, et notre grande maison lyrique a repris son train habituel, ce que prouve le travail qui a pu permettre l'apparition des trois grands ouvrages qu'elle a offerts à la curiosité du public : *Monna Vanna*, *Bacchus* et *l'Or du Rhin*. Même les exploits burlesques du roi Pataud n'ont pu réussir à l'émouvoir et à la transformer en pataudière.

A l'Opéra-Comique nous n'avons, en dehors de la liste des ouvrages représentés nouvellement, rien de particulier à faire ressortir, sinon que les spectateurs ont pu y assister, le 1^{er} février, à la 100^e du *Jongleur de Notre-Dame*, et le 27 à la 200^e de *Werther*.

Quant au Théâtre-Lyrique, il a commencé à nous donner, cette année, des preuves d'une véritable activité, activité dont il est juste de le féliciter et qui ne peut, en se continuant, que lui attirer les sympathies tout ensemble des artistes, du public et de la critique. Il nous a offert, entre autres, deux grands ouvrages, *Hernani* et *Quo vadis?* et si ces deux ouvrages n'étaient pas complètement inédits, l'un ayant été joué précédemment à Liège, l'autre à Nice, ils étaient du moins inconnus du public parisien, et ils lui ont été présentés, le dernier surtout, dans des conditions remarquables non seulement d'interprétation, mais d'exécution générale et de déploiement scénique qui joignait le goût à la richesse. Il y a là un grand effort, dont il faut tenir compte, et qui semble nous promettre enfin ce Théâtre-Lyrique qui nous manquait depuis si longtemps et qui peut rendre à l'art français de si grands services. Qui sait si, comme son aîné, il n'aura pas la chance de trouver un jour son *Faust* et son Gounod ? Et quelle joie ce serait pour tous ! Ainsi soit-il !

Dans ce résumé musical de l'année écoulée, on ne saurait oublier de mentionner deux tentatives, de résultat très inégal, faites en faveur de l'art étranger. Je veux parler de l'essai, sur la scène des Folies-Dramatiques, d'une saison lyrique italienne, et de la série de représentations d'opéra russe données sur celle du Châtelet. La saison italienne a été courte et ne s'est pas prolongée au delà d'une dizaine de jours, pendant lesquels ont été représentés *la Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *i Puritani* et *il Trovatore*. Elle a tourné court en présence de la complète indifférence du public. C'est que, il faut bien le dire, il y avait quelque candeur à offrir à ce public des ouvrages archi-usés dont l'interprétation était confiée à des artistes dont on ne voudrait pas dans la moindre ville de province. Franchement, Paris valait mieux que ça, et Paris a répondu par son silence.

Beaucoup plus intéressante était la saison russe du Châtelet, bien que, pour diverses raisons, ce fût beaucoup plutôt une saison chorégraphique que lyrique. Néanmoins elle nous a permis d'entendre, avec, malheureusement, de simples fragments du *Prince Igor* de Borodine, de *Rousslan et Ludmilla* de Glinka et de *Judith* de Serow, un très bel et très noble opéra de Rimsky-Korsakow, *Ivan le Terrible (la Pskovitaine)*, et d'apprécier le talent de tous ces excellents artistes, M^{mes} Félicia Litvinne, Lyolia Lipkowska, Petrenko, Pavlova, et de MM. Chaliapine, Damaew, Kastorsky, Charonow et Dawydow. Et dans les ballets, qui, on peut le dire, n'étaient point des chefs-d'œuvre, nous avons pu aussi applaudir le talent et la grâce de M^{mes} Ida Rubinstein, Pavloska, Karsovina, Bal-

(1) V. le *Gil Blas* du 23 février 1903 et le *Figaro* du 10 mai 1908, nouvelle profession de foi *ramiste* et traditionnelle, sous l'œil des « barbares ».

(2) V. la *Revue de Paris* du 15 juin 1904.

(3) V. LAUJON, *Œuvres choisies* (Paris, 1811), t. I, p. 176 ; cité par M. Hellouin, dans son *Essai*, pp. 57-58.

(4) La *Didon* de Piccinni (Paris, 1^{er} décembre 1783) est postérieure de deux ans à l'*Idoménée* de Mozart (Munich, 29 janvier 1781).

(5) Manuscrit retrouvé tout récemment à Florence par M. Henri Prunières et cité par M. Julien Tiersot dans le *Ménestrel* du 22 août 1908, p. 266, col. 1.

(6) Rapprochements faits par M. Charles Malherbe, dans la *Revue Musicale* de 1902, p. 110, et cités par M. Hellouin dans son *Essai* de 1906, pp. 46-47, à l'appui de sa thèse de « l'italianisme » de Gluck.

(1) Lettre datée de Vienne, 27 septembre 1781.

(2) *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Naples et Paris, Bailly, 1781, in-8°) ; recueil anonyme de précieux documents recueillis et publiés par l'abbé G.-M. Leblond.