

je m'appête à demander à M. d'Indy ce qu'il entend par « *faire de la musique* ». Je me retiens cependant et me contente pour aujourd'hui du témoignage que m'apportent, dans leurs œuvres, les disciples du Maître; et s'il y a des exceptions, je tiendrai, comme il sied, qu'elles confirment la règle.

Qu'importe, me dira-t-on, que vous n'entendiez pas le langage de M. d'Indy? Si lui-même s'entend, cela suffit. D'accord, et je conviens qu'un musicien peut, s'il lui plaît, user du jargon philosophique; qu'un avocat a le droit d'enseigner la composition: M. Ingres jouait du violon. Ce n'est rien: ce qui eût été grave, c'est qu'on eût attribué à M. Ingres l'autorité nécessaire pour enseigner sa façon de jouer, et qu'il en eût usé.

Qu'on le croie bien, ce n'est pas une vaine querelle que je cherche à M. d'Indy. Le débat est plus haut: que j'y aie porté un ton plus ou moins plaisant, la faute en est à M. d'Indy et à la nature même — si puérile — de ses arguments: on ne prend pas une massue pour assommer une mouche, même suspecte ou dangereuse. Que M. d'Indy laisse aux conférenciers ecclésiastiques leur procédé trop commode, mais si vain de « l'avocat du diable ». Sa « *jolie petite dame* », « *son commerçant milliardaire* », « *son critique averti* » sont plus snobs que nature; leur argumentation dépasse le but: ce sont des compères, et ils le font trop voir.

Je n'ai certes pas qualité pour donner des conseils à M. d'Indy; je lui fais une prière: qu'il se méfie des « *locutions dangereuses* »: le « *Bon sens* » en est une. Qu'il aille même plus loin: qu'il traite les mots, quand il veut parler des choses de la musique, comme des alliés suspects et le plus souvent comme des ennemis dangereux, dont on se méfie d'autant moins qu'ils sont d'une fréquentation plus courante. Ce sont à tout le moins des traitres qui, lorsqu'ils ont rôdé dans les ténèbres des officines pseudo-philosophiques, ne répandent plus autour d'eux qu'obscurité et confusion.

Quoi qu'il en soit, je considère que l'article de Monsieur d'Indy sur le « *Bon sens* » a la valeur d'un symbole: il est caractéristique, en ce qu'il nous révèle, chez le pédagogue (ce que nous savions déjà par le traité de composition) une mentalité d'un autre âge, d'un dogmatisme étroit, autocratique et intolérant.

Que de semblables tendances puissent passer, aux yeux de quelques-uns, pour des qualités, c'est ce que je ne veux pas discuter; tout au plus les admettrais-je chez un professeur de théologie. Elles me paraissent incompatibles avec la mission si délicate, si angoissante parfois, de celui qui assume la redoutable charge d'aider la jeunesse à trouver non une voie, mais sa voie. Elles ne peuvent qu'engendrer de stériles imitations. Jamais elles ne susciteront l'élan des créateurs libres et hardis.

(a suivre)

André GÉDALGE.



“Fervaal” à l'Opéra

THÉÂTRE DE L'OPÉRA. — *Fervaal*, action musicale en 3 actes et un prologue, poème et musique de M. Vincent d'Indy (Partition piano et chant, chez MM. Durand et Cie, éditeurs).

Il est toujours agréable d'avoir à la tête d'un théâtre de musique un musicien.

Même — ou surtout — lorsque ce théâtre a des attaches officielles, c'est encore le meilleur moyen de le préserver contre la camelote outrageante, qui fut débitée ces derniers temps par des directeurs trop peu conscients des choses de la musique.

Rendons cette justice à M. Messager que son principal et peut-être unique souci, à l'Opéra, est d'ordre musical. Sans doute, il nous fit entendre, de temps à autre, quelques œuvres de peu de valeur, mais les moins réussies d'entre elles n'étaient pas une flétrissure pour le temple des muses, et elles étaient bientôt compensées par de belles manifestations d'art. La représentation de *Fervaal* à l'Opéra en est une.

M. Messager ne pouvait oublier qu'une des premières œuvres qu'il dirigea à l'Opéra-Comique, en 1898, fut *Fervaal*, créé l'année précédente à la Mornaie de Bruxelles. C'est à lui qu'en avaient été confiées les études et pour qui se souvient des soins scupuleux qu'il y mit, ce ne fut pas une surprise d'apprendre qu'après quinze ans de silence l'œuvre de M. V. d'Indy allait renaître à l'Opéra.

Durant ces quinze années la Musique s'est bien modifiée. Il est encore trop tôt pour affirmer que ce soit en bien ou en mal. D'ailleurs pourquoi comparer, et ne suffit-il pas de constater que M. V. d'Indy a lui-même évolué dans ce laps de temps? *Fervaal* fut conçu au milieu du triomphe wagnérien. Rien de plus naturel que M. d'Indy, qui, « par sa nature, par sa forme d'esprit, peut-être même par ses convictions morales est essentiellement un disciple », comme le remarque très justement, M. R. Hahn, ait subi cette influence.

« L'influence de Wagner, écrivit M. P. Dukas après les représentations de Bruxelles, ne se décèle pas seulement, dans la conception de *Fervaal*, par la manière dont le poème et la musique réagissent l'un sur l'autre. Elle apparaît encore dans le poème et la musique pris séparément... »

En effet le poème de *Fervaal*, fait « penser » à Wagner. Non qu'il y ait similitude (comme dans *Sigurd*) avec tel épisode des drames wagnériens, mais assimilation des concepts dramatiques du génial allemand. Mais tandis que les personnages de Parsifal, de Siegfried ou de Tristan sont des symboles humains très nettement définis, figurés par des héros éminemment nobles, *Fervaal*, par son caractère mou et inconstant ne répond à aucun idéal. Soit qu'il adopte le parti des Prêtres, dont il est l'Élu, soit qu'il cède à celui de l'Amour, il est tout de suite en faute contre lui-même et il va de l'un à l'autre avec la désinvolture et la cruauté de ceux qui ne reculent devant

aucun moyen pour arriver à leur fin. Quelle est celle de ce « fils des nuées »? Comment sera le « règne d'Amour », « le règne de Lumière », qu'il prophétise en partant vers les sommets? Sa vie passée nous rassure peu sur sa vie future. Ce robuste jeune homme veut bien mourir lorsqu'il a les pieds dans la neige, qu'il a tout perdu et tout détruit, — Amour, Religion, Patrie —, mais il change vite d'avis en entendant une voix de femme, et il tue un noble vieillard pour se rapprocher d'elle. Sera-ce pour la sauver, pour la secourir, car elle est pâle, meurtrie et défaillante? Sera-ce pour lui offrir son toit? Non, car il est en ruines. Mais *Fervaal* se souvient des riches jardins de Guilhen, où l'on reste mollement étendu et il voudrait bien y retourner:

« Dans ton chaud pays où naît le soleil,
« où fleurit l'Amour aux parfums mystiques,
« à jamais unis, à jamais charmés
« nous irons tous deux

« en les enivrements magiques de l'éternelle
[volupté]. »

Ce langage est celui d'un libertin. Son ascension sur les Cévennes, portant dans ses bras le cadavre d'une femme, nous paraît être le fait, après de telles paroles, d'un Athlète, mais non d'un Pur.

Mais il y a la musique!

Contrairement au poème, elle repose sur des principes extrêmement rigides dont, pas un instant l'Auteur ne se départit.

M. V. d'Indy a employé pour la construction de son œuvre des matériaux qui ne sont pas tous d'égale valeur. Le thème bien connu du sommeil de *Fervaal* est d'un adorable sentiment, et il s'en exhale un parfum langoureux dont on ne se lasse pas. M. d'Indy en fait cependant un usage très discret et l'on regrette que le réveil du jeune homme y mette si rapidement fin. La mélodie populaire du berger, au début du second acte, procure encore un moment de trop court bonheur. Aussi n'est-ce pas dans la valeur mélodique des autres thèmes, mais dans leur superbe agencement qu'il faut trouver la raison de la haute valeur de l'œuvre. La sévérité des moyens de M. V. d'Indy en impose plus que la nature même de ces moyens. Tout y est prévu, su et appliqué avec une volontaire rigueur et le musicien répond immédiatement au désir du poète. L'audition de *Fervaal* pourrait être accompagnée d'une conférence de l'Auteur ayant pour sujet: « comment on fait un drame lyrique ».

La sévérité, l'austérité même avec lesquelles M. V. d'Indy maintient ses principes durant les 3 actes de *Fervaal*, la trop visible apparence de sa prodigieuse technique, ne doivent pas être prises ici au sens critique et regardées comme des défauts. Ce sont au contraire des pôles de force, des foyers d'émotion pour le compositeur. La pratique de la science ne se traduit pas forcément par de la froideur et elle procure à qui s'y livre une griserie d'autant plus intense qu'elle est activée par une foi quelconque. L'humanité exprimée par *Fervaal*, dans ses discours et dans ses actes, ne me paraît pas être celle du pur christianisme universel, mais ce doit être celle de M. V. d'Indy, et, si elle lui vaut de parvenir au sommet

de lui-même, elle provoquera en moi une contemplation émue.

On peut conclure, avec M. Paul Dukas, en disant que *Fervaal* est une « œuvre grandiose, d'inspiration constamment élevée, de tenue musicale supérieure, où s'affirment un talent et une conscience incomparables ». J'ajouterai : il ne lui manque que du génie.

L'orchestre joue le premier rôle musical dans la partition de *Fervaal*. Les personnages ne sont là que pour l'intelligence du poème et pour donner corps aux symboles de l'action. Sous la direction clairvoyante, aisée et hautement compréhensive de M. Messenger, l'orchestre de l'Opéra fut magnifique de précision, de juste expression, de couleur et de sonorité. Avec les merveilleux instrumentistes qui le composent, cet orchestre est sans rival, quand il est bien dirigé et qu'il est attentif. Ajoutons que, dès la seconde représentation, M. Messenger céda le bâton à M. H. Rabaud, qui ne fut guère moins parfait.

Le rôle de Guilhen comprend deux parties distinctes : au début, la Sarrasine est la belle et ardente jeune fille à la voix chaude et pénétrante ; à la fin, c'est la femme meurtrière par la souffrance, brûlée par le soleil de l'amour, et qui d'une voix râlant dit son adieu à la vie. Mme Bréal a montré qu'elle avait toutes les qualités voulues pour cette dernière partie du rôle, mais elle les appliqua dès le prologue, aussi bien à la répétition générale (où elle demande l'indulgence) qu'aux représentations suivantes. On l'entend à peine durant tout le premier acte ; ses notes aiguës ont encore quelque éclat, mais son médium est complètement voilé. De plus, elle n'a rien de la sveltesse et de l'entrain d'une jeune femme ; elle n'exprime aucune passion amoureuse et ne donne qu'un pâle et maladif croquis de la grande scène d'amour.

C'est un adieu au théâtre que devrait faire Mlle Bréal, si elle ne veut entraîner dans sa chute les rôles qui lui seront imprudemment confiés.

L'échec de cette artiste fut d'autant plus sensible que tous les autres rôles sont merveilleusement tenus : M. Muratore personnifie un Fervaal généreux, ardent, juvénile, dont la voix sut aller le charme à la puissance. M. Delmas est un Arfagard incomparable, dont on ne perd pas un mot ; il est encore et toujours le maître artiste et le grand chanteur, que nous admirons depuis si longtemps. La voix de veilleurs sombre de Mlle Charny se fait émouvante dans les prédictions de Kalto. Et les chœurs eux-mêmes furent excellents.

A. MANGEOT.



“ La Forêt Bleue ”

Devançant l'Opéra de Boston qui avait annoncé la *Forêt Bleue* en 1912 et en a remis la première représentation au mois de mars prochain, M. Bruni, directeur du théâtre de Genève vient de créer la nouvelle œuvre de M. Louis Aubert.

Bien qu'elle ait reçu une interprétation qui ne fut pas entièrement parfaite en raison d'un travail trop hâtif et de l'insuffisance des chœurs, cette création fait honneur au discernement et au goût artistique de M. Bruni. Il ne dépendrait que de la municipalité genevoise d'élever son théâtre au rang des grandes scènes européennes, en le dotant d'une subvention convenable, les 60.000 francs qui lui sont actuellement accordés étant tout-à-fait insuffisants pour conduire une entreprise artistique dans un centre musical aussi important que Genève.

Les études de la *Forêt Bleue* ont été faites avec un zèle et un talent indiscutables par M. Barras. Mais, surmené par les répétitions, cet excellent chef tomba malade le jour de la première et dut céder le bâton à l'Auteur. Le public ne ménagea pas ses marques de sympathie à M. Louis Aubert et le rappela en scène à la chute du rideau.

Bien que le rôle fut d'une tessiture un peu élevée pour elle, Mlle Saint-Germain s'acquitta fort bien, surtout par son jeu, du rôle du Petit Poucet. Les seize printemps de Mlle Roussel et sa petite taille assurèrent à Chaperon rouge les qualités physiques du rôle, plus que les qualités vocales qu'on ne pouvait espérer chez une si jeune artiste. Mme Gavelle très bien comme Fée, M. Flavien terrible à souhait en Ogre, Mme Doraka, belle princesse et M. Mirès, un peu froid pour un Prince Charmant, complétaient la distribution.

L'orchestre fut parfait, mais les chœurs, dont la tâche était il est vrai fort difficile ne purent toujours réaliser les parties qui leur étaient destinées et obligèrent l'Auteur à faire dans son œuvre de regrettables suppressions.

M. Jacques Chenevière a très habilement réuni en un seul et charmant poème les féeriques légendes du Petit Poucet, du Petit Chaperon Rouge, et de la Belle au Bois dormant.

Le premier acte de la *Forêt Bleue* se passe dans le village où se dressent côte à côte les maisons de Petit Poucet et celle de Chaperon Rouge. Après un court prélude, le rideau se lève et les fées chantent dans le lointain ; l'une d'elles, la « bonne fée amie des petits enfants », apparaît et dit la protection qu'elle réserve à ces deux petits qui s'amusaient ensemble et s'aimaient déjà. Ils ont besoin de protection, en effet : la famille du Petit Poucet est sans pain, et la boulangère (mère du Petit Chaperon Rouge) qui voit sans plaisir l'affection de sa fillette pour son petit ami, refuse de faire crédit... Monsieur Poucet, père, ne pouvant suffire à nourrir ses enfants prend

le parti de les emmener dans la forêt pour les perdre. Apparaît à son tour la Belle au Bois dormant ; elle voit les paysannes filer, et cela l'amuserait de filer aussi, mais elle sait par la légende que si elle touche un fuseau, elle se piquera et alors s'endormira aussitôt jusqu'au jour où un bel inconnu lui donnera un baiser. — Cette scène de filieuse est charmante (car, bien entendu, la Belle file malgré l'oracle, et se pique...) et M. Aubert l'a agrémentée d'une douce et délicate musique.

Au second acte, nous sommes dans la Forêt ; les enfants, emmenés par leur père, sont perdus ; mais Petit Poucet, pas bête, s'est douté du danger, et a émiétté en route la galette que son amie, le Chaperon Rouge, lui avait donnée. On voit alors, en une délicieuse page musicale, les oiseaux s'abattre sur le sentier pour picorer quelques miettes. — Le Chaperon Rouge passe à son tour ; elle traverse la forêt pour porter une galette chez sa Mère grand, elle entend le loup qui hurle, et n'est pas plus rassurée que les enfants Poucet qui sont, eux, poursuivis par l'ogre dévorant de manger « de la chair fraîche ». Mais voici que les deux amis se retrouvent dans leur fuite, et lassés, s'endorment sur la mousse, Chaperon Rouge sous la protection de son jeune amoureux, et celui-ci se recommandant aux bonnes fées. Les bonnes fées font pousser des bulsons pour cacher les enfants, et chantent de charmantes berceuses en veillant sur eux. L'ogre arrive : sur l'ordre de l'une des fées, du vin jaillit d'un arbre, et l'ogre s'enivre en chantant une chanson grotesque de plus en plus confuse et que M. Aubert a fixée de la plus spirituelle façon. — L'aube renaît ; une page musicale des plus remarquables illustre le réveil de la forêt et le rêve du Chaperon Rouge ; les enfants aperçoivent l'ogre qui ronfle, lui tirent ses bottes de sept lieues, et s'enfuient en chantant une ronde pleine d'ironique galeté. — Le Prince charmant, à son tour, apparaît, et chante sa lamentation d'avoir perdu celle qu'il aime ; à cet instant un changement de décors s'opère, et un château apparaît au loin ; c'est là que repose la Belle au Bois dormant.

Au troisième acte, nous voici transportés au château de la Belle au Bois dormant ; Petit Poucet et Chaperon Rouge y pénétrèrent par la fenêtre et trouvent tout le monde endormi... ils font signe au Prince qui entre et reconnaît sa belle dormant toujours ; il chante son amour sur une mélodie pleine de tendresse, et lui donne un baiser. La légende s'accomplit : la Belle se réveille sous la douceur de ce baiser, et se souvient du fuseau qui l'a endormie (la filieuse est discrètement rappelée, dans la partition, à cet endroit). Tout le château se réveille alors de son sommeil magique — il y a, là encore, une page musicale des plus résumées — ; enfin le Prince et la Belle chantent leur amour en un duo que M. Aubert a traité avec talent et maîtrise, et qui est d'une belle musicalité. Petit Poucet et le Petit Chaperon Rouge ne sont pas oubliés, ils sont comblés et, au Prince qui leur offre place au château, ils répondent qu'ils veulent retourner auprès de leurs mères qui pleurent ; — « vous vous perdrez, dans la forêt !... » dit le Prince, mais la bonne fée apparaît encore et les conduit, pendant qu'un double chœur des hommes du

CHANGEMENT D'ADRESSE

Pour cause d'agrandissement, les Bureaux du Monde Musical sont transférés.

72, Rue de Miromesnil

PARIS (8^e)