

DES MORTS AUX VIVANTS OU DES VIVANTS AUX MORTS ?

Dans le fascicule de juillet de la *Douce France*, M. Georges Migot soulève une question des plus intéressantes. Dans l'éducation artistique, écrit-il, « nous partons des morts pour arriver aux vivants. La vie nous est dès lors incompréhensible... Ce processus, des morts aux vivants, nous est imposé avec une telle rigueur qu'il est partout : dans nos programmes de concerts, dans nos musées, dans notre éducation littéraire et philosophique. En science, il est logique par la loi même d'évolution et de perfectionnement que celle-ci comporte. Mais en art, en littérature, en philosophie, pouvons-nous affirmer une évolution dans le sens de perfectionnement ? Des sommets de même hauteur n'ont-ils pas été atteints en dehors même de l'ordre chronologique ».

M. Georges Migot n'hésite pas à dire : « Allons des vivants aux morts : d'un vocabulaire, dans l'ambiance duquel nous vivons et devons vivre, à la formation duquel nous assistons, vers des vocabulaires du passé, codifiés, délimités. Commençons par étudier la langue française ; l'étude des langues latine et grecque perfectionnera ensuite notre intelligence de la langue française. Il ne s'agit plus d'être des latinistes mais bien des gallicistes. »

Enfin, plaçant la question sur le terrain de l'interprétation musicale le musicien-peintre ajoute :

« Nous nous rendons compte de la même manière qu'après avoir joué les pièces pour piano de Debussy, il nous sera facile d'interpréter celles de Mozart ou de Haydn, toute question de difficultés techniques mise à part. L'effort que nous faisons pour saisir le sens d'une pensée en mouvement, qui se complète chaque jour, c'est la naissance de la vie de l'art contemporain, — nous rend aptes, par récompense, à saisir le sens de la pensée qui s'est fixée dans une époque précédente. »

La thèse de M. Georges Migot est des plus hardies. La question qu'elle soulève est des plus délicates et nous avons déjà eu l'occasion de l'aborder au cours d'une conversation récente avec M. Alfred Cortot. Comme nous lui demandions s'il avait été satisfait des exécutions qui lui furent données par ses élèves virtuoses à ses cours d'interprétation de l'Ecole Normale, le grand artiste nous fit remarquer que le style des interprètes s'améliorerait au fur et à mesure qu'on allait des œuvres classiques aux modernes. L'explication était facile à donner : nous sommes plus aptes à traduire les émotions de nos contemporains que celles du siècle passé. Nous ne sommes pas moins sensibles à la beauté des Sonates de Beethoven qu'à celle des préludes de Debussy ou des mélodies de Fauré, ni moins avides des chefs-d'œuvres du passé que

de ceux d'aujourd'hui, mais comment nier qu'on se trompe plus facilement dans l'interprétation de ceux là que de ceux-ci. Les bons interprètes de Molière sont extrêmement rares, alors que ceux d'une comédie moderne sont légion.

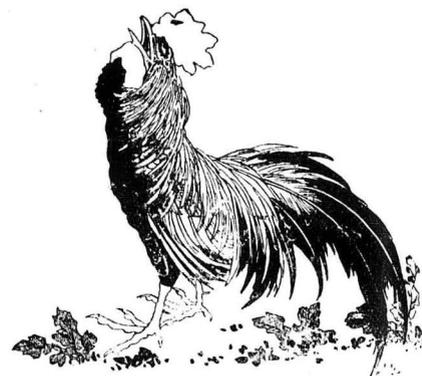
De là à déduire que l'enseignement artistique devrait aller des vivants aux morts, comme le demande M. Georges Migot ; de Verlaine, à La Fontaine ; d'Eugène Carrière à Fra Angelico, de Debussy à Bach, c'est peut-être bien dangereux.

Il est tout à fait exact qu'il n'y a aucune similitude entre le progrès scientifique et l'évolution artistique, laquelle se produit en dehors de tout perfectionnement. Mais, pour nous en tenir à la musique, il est indéniable que ses moyens d'expression furent de siècle en siècle plus nombreux et qu'ils se sont superposés et additionnés. Si Debussy a conservé la cantilène du faune antique sur la flûte, il y a ajouté et il a employé des moyens d'expression, dont la chaîne remonte le passé.

S'il n'y a pas embellissement dans l'évolution musicale, il y a complication. Dès lors, l'esprit peut-il aller du composé au simple ; l'oreille peut-elle entendre et distinguer la septième, la neuvième, si elle n'a pas d'abord entendu la tierce, la quinte et l'octave ?

Si séduisante qu'elle soit, surtout pour le compositeur moderne toujours anxieux de trouver un public qui le comprenne, la thèse de M. Georges Migot n'en est pas moins en opposition avec les lois naturelles. Il ne faut pas moins lui savoir gré d'avoir remué une idée curieuse, et de s'inquiéter des moyens les plus propres à assurer la culture de notre sensibilité.

A. MANGEOT.



A la Gaité

“ LE COQ A CHANTÉ ”

Opérette en 3 actes de M. Michel Carré
Musique de M. Jean Rioux

Une chose est tout à fait remarquable dans la nouvelle opérette, que la direction d'été de la Gaité vient de représenter, c'est sa mise en scène.

La vue du troisième acte — Le bal de la Boule Noire — fut celle d'un tableau de maître et comme, je crois, qu'aucun théâtre n'en avait réalisé jusqu'ici. L'action se passe dans un bal de plein air de Paris sous le second empire. La scène est laissée dans le clair obscur de la nuit, à peine relevé par quelques lampes multicolores. On s'y donne des rendez-vous galants, on y danse, on y boit ; on y voit des gens de toutes sortes : grisettes, filles publiques, dames de la cour et leursendants masculins, et tout ce monde se groupe, se remue, de manière à former des ensembles d'une beauté émouvante.

Comment ce résultat a-t-il été obtenu ; est-ce effet du hasard, ou talent d'un metteur en scène qui serait un prodigieux artiste ? C'est ce que je ne puis dire. Jusqu'à ce jour, les mises en scène de la Gaité avaient visé la somptuosité, et l'éclat le plus bourgeois. Comment tout d'un coup, une transformation aussi radicale s'est-elle accomplie ? Mystère. J'avais déjà pu noter au premier acte (un plein air dans le parc de Saint-Cloud), de très jolis détails qui évoquaient les tableaux de Brown, avec ses chasseurs en habit rouge. Le second acte (une réception dans un salon princier) n'avait rien offert de particulier, mais, au dernier, ce fut d'un bout à l'autre, une merveille artistique. Cela tient peut-être à fort peu de chose, simplement à un bon éclairage, sans feu à la rampe, et sans projecteur, sans aucune recherche d'effet, sans que la première chanteuse apparaisse dans un cercle de lumière. Je crois d'ailleurs que cette mise en scène du bal de la Boule Noire fut d'un goût si discret et si distingué, qu'elle fut très peu remarquée et qu'elle passera probablement inaperçue du gros public.

Quant à l'opérette en elle-même, elle est loin d'être mauvaise. Qu'on en juge :

François de Gerny est le coq de la cour des Tuileries. Il raffole de toutes les femmes, toutes les femmes sont folles de lui. L'Empereur trouve qu'il va un peu fort et lui intime l'ordre de se marier avec Arlette de Vaufrèzes, qui passe pour une jeune fille un peu éva-

porée. Il charge son chambellan le baron Lefresnoy de les présenter l'un à l'autre et de les fiancer dans le délai de 24 heures. Le chambellan remplit la première partie de sa mission, mais Arlette et François n'ont nulle envie de s'assagir et ils s'unissent non pas dans le mariage, mais pour résister aux ordres de l'empereur. Cependant Arlette, pour se prouver qu'elle ne pouvait pas jouer le rôle de dinde dans la basse-cour du coq François, a parié à celui-ci qu'il ne resterait pas 24 heures sans tomber amoureux de trois femmes différentes.

Pour en faire la preuve, elle paraîtra sous trois aspects différents aux yeux du jeune homme, à son insu, une première fois sous les traits d'une danseuse espagnole, la seconde fois, sous le déguisement de la Païna, enfin la troisième, au bal de la Boule noire. Chaque fois le coq s'enflamme, mais Arlette s'est brûlée au jeu et tout finit par un mariage.

Le sujet est traité avec esprit par M. Michel Carré, qui l'a agrémenté de personnages secondaires fort amusants et émaillé de tous les couplets nécessaires à une opérette.

La musique est de M. Jean Rioux, avocat et musicien amateur à Marseille. Si elle n'offre rien de nouveau, ni rien de personnel, elle n'est ni maladroite, ni choquante, ni malfaisante. Elle est un peu facile, puisque dès la répétition générale, on reprenait en chœur aux fauteuils d'orchestre le refrain des chasseurs : *Monter à cheval est un plaisir royal* ; mais elle n'en possède pas moins des qualités plaisantes : elle est propre et, tour à tour, alerte et sentimentale.

C'est de la musique d'amateur, a-t-on dit. Je ne suis pas encore arrivé, pour ma part, à savoir reconnaître la musique d'un amateur de la musique d'un professionnel et il me semble que la déconsidération que l'on jette sur les amateurs — interprètes ou compositeurs — est tout à fait injuste. Borodine fut un amateur. Le fait d'aimer un art pour lui-même et non pour ce qu'il produit est un indice de dons et de goût qui est le signe du véritable artiste. Les amateurs qui manquent de métier ont la ressource d'avoir recours à qui le possède et on se demande pourquoi cette collaboration ne serait pas rendue publique. Rien n'est plus légitime, ni plus honorable qu'une telle association. Par contre, les professionnels qui manquent d'idée — et cela leur arrive quelquefois — ne sauraient en emprunter chez le voisin.

Je ne sais si M. Jean Rioux a un collaborateur, et je ne me soucie guère de le savoir. J'aimerais que ses idées fussent moins celles de tout le monde. On n'en a pas moins pris grand plaisir à ses duos, à ses valse lentes, et à ses ensembles. La phrase sentimentale est celle qu'il tourne le mieux et les couplets d'Arlette *Je rêve d'un amour...* auront un légitime succès. Mlle Jane Montange les chanta avec beaucoup d'expression et sa voix y fut exquise. Elle s'est d'ailleurs fort bien tirée d'un rôle difficile et dont les changements de personnage réclament beaucoup de souplesse.

Le nom de Frantz Caruso est doublement lourd à porter et le jeune ténor qui en est pour-

vu aura fort à faire pour le justifier. Il n'est pas maladroit, mais il manque encore de chaleur... de brio... de personnalité. On croit qu'il suffit d'avoir un peu de voix et une tournure agréable pour chanter l'opérette. Quelle erreur ! Un bon chanteur d'opérette est beaucoup plus rare qu'un bon chanteur d'opéra. La chanson la plus idiote est beaucoup plus difficile à bien interpréter que le plus bel air d'opéra. Un air de *Faust*, de *Carmen*, de *Manon*, une mélodie de Schumann ou de Fauré sont parfaitement entendables même par un chanteur dépourvu de personnalité, parce que ces airs ou ces mélodies ont une valeur intrinsèque. C'est de l'or et il faut être bien maladroit pour en faire du plomb.

Au contraire une chanson, parce qu'elle est le plus souvent idiote, que les paroles sont nulles et la musique zéro, n'existe que par l'interprétation. D'un sale billet de papier que tout le monde a chiffonné, tripoté, il faut faire une belle pièce blanche. C'est un tour d'escamotage. D'un matou de gouttière, il faut faire un tigre ; d'une croûte, une brioche. Cela exige une personnalité, une originalité très rares chez les chanteurs.

Il faut donc se montrer plus indulgent pour les chanteurs d'opérette que pour les chanteurs d'opéra. Montrons-nous donc très satisfait de M. Henry Jullien, qui avait fort à faire dans son rôle à transformation de Guy de Montbrun, de M. Girier, comique de bon aloi en chambellan, de Mmes Toinon et Jane Raymond.

Un bon point également à l'orchestre dirigé par M. Molinetti... et à bientôt le plaisir de retourner voir *Le Bal de la Boule Noire*.

A. MANGEOT.

CARUSO EST MORT

Caruso, dont la santé était chancelante depuis quelques mois, vient de mourir à Naples, des suites d'une péritonite aiguë.

Il était peu connu à Paris, où il ne chanta pas plus d'une demi-douzaine de fois pour des représentations de gala et c'est surtout en Amérique qu'il fut fêté et où il amassa une fortune estimée à plus de 30 millions de lires.

Nous empruntons à *Comœdia* la biographie de Pillustre ténor :

Enrico Caruso était né à Naples en 1868. A 10 ans, il chantait dans les églises, tout en exerçant le métier de mécanicien ; il prit des leçons de chant avec le maître J. Vergine. Il fut piqueur dans les écuries du comte de Bari, mais sa forte corpulence l'obligea à quitter la profession d'écurier.

Il fut engagé au Théâtre Nuovo de Naples, aux appointements de 300 francs par mois. Il chanta *L'Amico Francesco*, de Novelli. Il passa ensuite au Bellini et au Macalouti. Il chanta à Palerme et s'embarqua pour l'Égypte. De retour en Italie, il fut l'interprète de *Rigoletto*, d'*Aïda*, de *Carmen*, de la *Traviata*, de *Cavalleria Rusticana*, les *Pêcheurs de Perles*, de la *Gioconda*, de la *Manon* de Massenet et de celle de Puccini.

Sa réputation, déjà grande, le fit engager à Saint-Petersbourg, à Moscou, à Varsovie et en Amérique. Rentré en Europe, il chanta à Bolo-

gne, à la Scala de Milan, où il créa *Fédora* et *Germania*, et joua *Lohengrin*, la *Favorite*, *Méphitofèle*, *Luccia de Lamermoor*, *Un Ballo in Maschero*, la *Reine de Saba*, la *Bohème*, *I Pagliacci*, *l'Elisir d'Amore*.

En 1905, Caruso fit partie de la troupe italienne de Sonzogno, qui vint donner des représentations au Théâtre Sarah-Bernhardt. Le public parisien fit à Caruso un accueil triomphal.

En 1910, il fut au Châtelet l'interprète d'*Aïda*, de *Paillasse* et de la *Manon* de Puccini.

En 1912, il créa avec un succès considérable *La Fille du Far West* à l'Opéra.

Caruso appartint pendant de nombreuses années au Metropolitan Opera de New-York, où il toucha des cachets fabuleux. Le million qu'il gagna en 1907, il le doubla, il le tripla, il le quintupla.

Les anecdotes qui coururent sur Caruso ne lui furent pas toujours favorables, cependant Caruso n'était pas seulement un chanteur doué d'une voix ample et sonore, dont le timbre exquis unissait la force à la grâce et à la pureté, c'était aussi un excellent homme, plein de tact et de discrétion, dont la charité s'étendait à toutes les infortunes.

N'interrompit-il pas une tournée, en 1906, pour venir prêter son concours au Trocadéro, à une matinée de bienfaisance organisée par Coquelin aîné au profit des Associations des Artistes dramatiques ?

La croix de chevalier de la Légion d'honneur récompensa justement son acte généreux.

Caruso exerça son art avec une conscience rigoureuse. Il apportait dans son travail une aptitude constante.

Caruso perfectionna par ses qualités de régularité et de ténacité les dons que lui avait donnés la nature.

**

La mort de Caruso a produit une grande émotion à New-York, où messe et service funèbres furent célébrés à sa mémoire. A l'un d'eux on entendit la voix de Caruso lui-même reproduite par un phonographe.

Les chanteurs peuvent bien dire qu'ils ne meurent plus. Le phonographe tant décrié est une merveilleuse invention. Associé au cinéma et réglé sur lui à l'aide du visiophone, il a des possibilités de nous faire voir et nous faire entendre à tout ce qui a besoin d'être vu et entendu des possibilités dont on ne se rend pas encore bien compte.

Bien plus : ces deux machines nous multiplient à un nombre illimité d'exemplaires et elles offrent à tout ce qui a besoin d'être vu et entendu des possibilités dont on ne se rend pas encore bien compte.

La Technique et l'Esthétique de Pablo Casals

Une erreur de mise en place des exemples musicaux s'est glissée dans l'article « La Technique et l'Esthétique de Pablo Casals », par M. Diran Alexanian paru dans le *Monde Musical* du mois d'août.

Il y a lieu d'intervertir le quatrième exemple (page 231, 2^e col.) et le quatorzième exemple (page 232, 2^e col.).

Page 231, 3^e colonne, 17^e ligne, lire : Je jouai un *do*, et non pas un *duo*.

A l'École Normale de Musique

Une ligne sautée dans le palmarès de l'École Normale de Musique nous a fait omettre le nom de Mlle de Voïnovitch qui a obtenu le Brevet d'Aptitude pour le piano avec la mention bien (90 points).

De plus, Mlle Soubie a obtenu la Licence avec 79 points 1/2 et non pas 69 1/2, comme il a été imprimé par erreur.