

5-15 novembre : *Aux Courses*. — 10 novembre : première représentation de **Nini Tremplin**, pièce en un acte, de M. Ferdinand Bloch. — 11-15 novembre : *Nini Tremplin*.

AMBIGU. — 16-30 octobre, 1^{er} novembre : *La Bande à Fifi*. — 31 octobre, 2, 3 novembre : Relâche. — 4 novembre : Première représentation de **Papa la Vertu**, pièce en cinq actes et huit tableaux, de MM. Pierre Decourcelle et René Maizeroy (Mmes Marcelle Lender, Georgette Loyer, Andrée Méry ; MM. Duquesne, Léon Noël, Ravet). — 5-15 novembre : *Papa la Vertu*.

THÉÂTRE DES NATIONS. — 16 octobre-15 novembre : *Championnet*.

A.- FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

CONCERTS. — *Trois musiques* de Gabriel Fabre (Enoch). — *D'Aimer*, poèmes mis en musique, par Ernst Deltendre (édition de la Lutte, Bruxelles). — *Soirs*, 10 préludes pour le piano, par Florent Schmitt (A. Durand). — *Déjanire*, musique pour la tragédie de L. Gallet, par C. Saint-Saëns (A. Durand). — *Médée*, musique pour la tragédie de Catulle Mendès, par Vincent d'Indy (A. Durand).

Octobre-novembre, reprise des comédies ou tragédies politiques et judiciaires, rentrée des chambres et tribunaux, retour des marchands de marrons, persistance du beau temps et de la détention de M. Picquart (ancien militaire), quelle concurrence à cet autre événement, le seul dont j'aie à m'occuper ici : la réouverture des concerts ! Que nous réservent ceux-ci ? M. Taffanel et ses musiciens, après leur villégiature à l'Opéra, disent adieu au grand public, et réintègrent leur petite salle du Conservatoire qu'un an de repos a sans doute ignifugée. Peut-être le danger redouté la saison dernière renaîtrait-il si la société s'avisait de faire entendre l'*Incantation du feu* ou l'*Incendie* du *Chant de la Cloche*. Mais je n'ai pas vu que ces œuvres ardentes et qui, longtemps, ont fait fuir les « pompiers », figurassent sur les programmes annoncés. On nous promet seulement des fragments de Rameau, projet sans témérité du reste, auquel chacun doit applaudir.

M. d'Harcourt se consacre, au moins momentanément, à la composition. Les mélomanes dominicaux se partageront donc entre le Cirque d'été et le Châtelet. Aux Nouveaux Concerts, quoique le bâton prépondérant dût être repris cette fois par M. Lamoureux, c'est jusqu'ici M. Chevillard que nous avons revu au pupitre, et c'est lui qui a recueilli, après l'exécution vraiment admirable de la *Mort de Brunnhilde*, le plus justifié triomphe. Voilà, en quelque sorte, son morceau d'

maîtrise. N'oublions pas cependant les symphonies de Schumann qu'il dirige avec amour et une absolue compréhension, et faisons des vœux pour que, s'il manifeste le légitime désir de nous faire entendre du nouveau, il ne persiste pas à le chercher parmi les œuvres inconnues de Wagner, où plus rien n'est à découvrir. La fâcheuse *Ouverture des Fées*, que certains ont pensée écrite par Marschner, l'a surabondamment prouvé. Du reste, il conviendrait peut-être de ne pas transformer le Cirque d'été exclusivement en un Bayreuth privé de costumes, de décor, et de mimique. Le drap musical au concert c'est une traduction infidèle et incomplète. M. Lamoureux le sait bien, lui qui, il y a quinze ans, entourait de mille précautions l'audition du 1^{er} acte de *Tristan* au Château-d'Eau. C'était, disait le programme, une simple répétition musicale d'une œuvre qu'il ne fallait pas cependant écouter ainsi que de la musique pure. Ces prudentes préteritions ne sont plus employées aujourd'hui. Le wagnérisme étant tombé dans le domaine public, les auditeurs accourent, ivres de philtre wagnérien, et ayant perdu le sang-froid qui leur permettait de s'étonner devant cette Isolde en robe décolletée et devant ce Tristan en habit noir qui, immobiles et de visage indifférent, les yeux fixés sur leur partition, brament d'amour. Il est vrai que *Tristan* n'a pas encore obtenu les honneurs d'une scène française (sinon à Monte-Carlo, où le héros, sur le vaisseau emprunté à l'*Africaine*, naviguait paisiblement vers un dénouement différent de celui de Wagner) et sans doute, pour plusieurs récemment nés à la vie wagnérienne, cette lecture de la partition à l'orchestre peut encore être féconde en imprévues révélations, et chez tous ceux qui ont pèleriné à Bayreuth, Munich ou Carlsruhe, elle peut aussi être évocatrice de souvenirs impérissables. Cependant, cet envahissement du concert par le drame est un grave danger pour la musique symphonique. Après le premier acte, où orchestre et chanteurs se sont montrés fiévreux et passionnés à souhait (Mme Litvine absolument supérieure) et dont le succès a imposé une nouvelle exécution, nous entendrons le second. Puis peut-être l'un et l'autre figureront sur le même programme... Ne conviendra-t-il pas alors de supprimer sur les affiches le titre injustifié de « concerts » ? Le Cirque d'été étant désormais un théâtre, théâtre spécial où le drame ne se joue pas, mais se chante seulement, théâtre pour les aveugles.

Au Châtelet, les programmes sont moins exclusifs et plus variés. Rien de nouveau jusqu'ici n'a sollicité notre curiosité, mais, lorsque M. Colonne aura solennellement clos, par la centième de la *Damnation de Faust*, ses fêtes jubilaires — revue de tous les auteurs auxquels il a pendant 25 ans donné

l'hospitalité — sans doute, il nous révélera quelque œuvre inconnue. Tandis que, magistralement, M. Massenet dirige son orchestre, il a le temps de faire quelques lectures, et on peut croire qu'il se renseigne sur les compositeurs actuels d'Allemagne où à côté de R. Strauss il faut citer MM. Humperdinck, Thuille, Bungert; sur ceux d'Italie où le jeune maestro don Lorenzo Perosi, biographié par M. Aurelio Pedevilla, accapare actuellement l'attention de ses compatriotes; sur ceux de la Belgique, si hospitalière aux Français, sans oublier absolument ces derniers. La saison musicale commence à peine. Nous apportera-t-elle quelque heureuse surprise ?...

Espérons encore

ainsi que chantent « les trois sœurs aveugles » dans la *Chanson de Mélisande* de M. Gabriel Fabre.

Ce compositeur, qui vient de publier *trois musiques* comprenant, outre cette chanson, *l'Elue* et *Dansons la ronde*, jouit d'une situation assez particulière. Les poètes se sont récemment donné un prince; s'ils avait dû élire leur musicien, il est probable que sur M. Gabriel Fabre se serait porté le choix de plusieurs d'entre-eux. Cependant, si les musiciens à leur tour se fatiguaient de l'état démocratique, je doute qu'il réunît, parmi eux, de nombreux suffrages. Est-ce à dire que les musiciens « s'y connaissent » peu en musique ? Cela arrive parfois, mais j'imagine que les poètes « s'y connaissent » moins encore. Par quel spécial mérite M. G. Fabre s'est-il donc concilié l'estime où le tiennent la plupart d'entre eux ? Serait-ce que, littéraire avant tout, M. G. Fabre, plus que la plupart de ses confrères, a le souci de la juste déclamation et de l'exacte prosodie ? Dès lors comment, dans ces vers de M. Van Lerberghe

*Les plus belles choses du monde
Ce sont toutes des choses rondes*

choisit-il pour les accentuer (par le temps fort et par un accord dissonant au piano) les monosyllabes *Ce* et *des* ? et pourquoi dans cet autre vers, de *l'Elue*

Est-ce moi que tu as choisie ?

tout l'effort vocal porte-t-il sur la première syllabe ? Que si nous considérons ensuite ces « musiques » au point de vue spécial de l'invention harmonique et mélodique, nous devons reconnaître que M. G. Fabre, persuadé avec raison qu'une artiste comme Mme Georgette Leblanc saura quand même, selon l'expression consacrée, « en faire quelque chose », lui a laissé presque toute la besogne.

Lorsque la subtilité des poèmes choisis par le musicien exige pour être bien comprise une particulière attention,

plus que jamais, une prosodie impeccable et originale est nécessaire. Il est fâcheux que M. Ernst Deltendré n'ait pas été pénétré de ce principe lorsque, écrivant son recueil vocal *d'Aimer*, (dont il a si singulièrement confié l'accompagnement à l'orgue), il a mis en musique les vers suivants de M. Max Elskamp :

*Mais lors ma joie étant Hollande,
j'ai bâti du côté du jour
et dans les arbres tout d'atours,
ma maison qui est en Hollande
avec la mer autour...*

Ajoutons que l'impeccabilité et l'originalité que nous réclamions pour la prosodie ne nuiraient pas non plus à la musique « *d'Aimer* ».

Avec M. Florent Schmitt il n'est plus question d'accent verbal. Ses dix préludes « *Soirs* » sont écrits pour piano, et ne se rattachent à la littérature que par les indications de nuances et de mouvement, parfois un peu recherchées, qui sont coutumières à l'auteur, et dont cette fois cependant il est beaucoup moins prodigue que par le passé. Ce petit recueil aura, je pense, du succès ; il est de difficulté moyenne, et les divers numéros s'en suivent et ne se ressemblent pas. A côté d'une *Gaily* tristement ordinaire, se trouve un *Spleen* plein de charme et de musique ; et, passant rapidement sur *Parfum exotique* dont le milieu s'exaspère en des violences inexplicables, et sur *Tziganiana* inutile vulgarisation de Brahms, on arrive à *Dernières pages* où on retrouve avec plaisir le sentiment agréable (encore qu'un peu mendelsohnien) et l'heureuse écriture de piano du n° 1, *En rêvant*. Cependant on attend autre chose de M. F. Schmitt, et il est à souhaiter qu'il ne s'attarde pas longtemps à ces menues pages d'album :

Espérons encore...

S

Tandis que l'Opéra et l'Opéra-Comique se recueillent et préparent leur saison d'hiver, l'Odéon et la Renaissance ouvrent leurs portes à la musique, et nous révèlent deux œuvres ayant quelques points de similitude. Ce sont deux tragédies grecques qu'accompagne et commente de la musique de scène écrite par deux maîtres français contemporains. La jalousie est le mobile principal des deux actions, et une tunique ardente joue un rôle dans les deux catastrophes ; si, pour être entendue à Paris, *Dejanire* a passé par les arènes de Béziers, il est probable que *Medée* fera, à la belle saison, le même voyage en sens contraire ; enfin les deux partitions,

très clairement et simplement réduites pour piano par leurs auteurs, sont publiées par MM. A. Durand.

La s'arrêtent les ressemblances. La majeure partie de l'œuvre de M. Saint-Saëns est chorale. C'est une succession d'hymnes en l'honneur des dieux et demi-dieux antiques. Le catalogue en semble une litanie mythologique : tour à tour sont célébrés Hercule, Pallas, les Dieux immortels, Eros (le gros succès de l'ouvrage grâce à un *ut* suraigu vaillamment lancé par Mme Pacary), Vénus, Jupiter... et ces invocations diverses, écrites le plus souvent en unissons et d'une belle sonorité, affectent une simplicité à laquelle on trouve d'abord du caractère, et qui dégénère à la longue en monotonie. On dirait de sujets de fugue amputés de leurs contre-sujets et de leurs réponses. De courts mélodrames accompagnent les entrées et sorties des personnages et encadrent quelques-unes de leurs paroles. M. Saint-Saëns a trouvé pour Iole une musique pleine de charme. Quant à Hercule, pour le personnifier, il a emprunté au poème dans lequel il a peint sa « jeunesse » les éléments caractéristiques qu'il ramène avec un grand bonheur, notamment à la fin du cortège qui sert de prélude au IV^e acte. Mais pas une seule fois le musicien ne prend la parole pour nous donner dans sa langue propre le reflet de son impression personnelle ; son œuvre liée à la pâle tragédie de M. Gallet ne s'en peut détacher ; elle est, elle aussi, enveloppée dans la funeste tunique de Nessus.

L'ouvrage de M. d'Indy est instrumental. Les voix n'y interviennent pas. Dans *Médée*, les chœurs sont récités, et la musique ne prend part à l'action que comme agent émotionnel, créant une spéciale atmosphère, et intensifiant l'accent de la parole (comme au second acte tandis que Médée caresse les cheveux d'or de ses enfants, ou au troisième tandis qu'elle attend anxieusement Jason). Parfois aussi, elle fait en quelque sorte partie du décor, et semble s'essorer du paysage même. Ainsi en est-il au premier acte, à l'entrée de Créuse et du roi Créon, tandis que, parmi les danses, se déroule la théorie des jeunes vierges, et au second quand paraît le cortège des Athémiens.

La musique de toutes ces différentes parties, d'un caractère hiératique, contemplatif ou plastique, de lignes calmes et simples, est rendue avec la sonorité que lui a assignée l'auteur. Mais le soin minutieux et généreux qui préside à toutes les tentatives artistiques de la Renaissance n'en peut écarter les murs et fournir aux musiciens l'espace qui leur serait nécessaire. Toute la partie humaine de la partition, plus complexe par conséquent, et qui exigerait des ressources instrumentales plus considérables est presque totalement perdue pour l'auditeur. C'est encore, après les représenta-

tions, un véritable dossier secret. Quelques indiscretions d'un orchestre par force peu nombreux et relégué sous la scène derrière des tentures, nous ont révélé, à la fin de l'ouverture, une phrase de beauté profondément expressive, où se peut deviner Médée l'enchanteresse. Mais tout ce qui précède, et qui dépeint Médée la farouche amoureuse, ne nous est parvenu qu'atténué et incomplet. Le prélude du second acte « Médée et Jason » n'est qu'à demi entendu, et, de l'introduction au troisième on perçoit seulement le début et la fin, mystérieuse rêverie, véritable symphonie lunaire. Par bonheur, ce dossier secret n'est pas de ceux qui ne peuvent être ouverts sans danger. En demandant sa divulgation, nous demeurons bons Français, et nous nous adressons aux grands concerts, avec certitude d'être exaucés. C'est chez M. Lamoureux ou chez M. Colonne que prochainement Médée pourra, dans toute son âpreté et dans toute sa douceur, faire entendre sa voix tour à tour violente et charmeresse.

PIERRE DE BRÉVILLE.

ART MODERNE

Puvis de Chavannes. — Memento.

Une contrée où le calme automne sous l'azur purifié allume encore à des branchages l'or pourpre plus languissant des vieilles gloires renoncées ; un rêve à s'éteindre parmi la gravité d'un plus durable amour, et, par la pelouse des chers édifices désormais décombres, errer placidement d'un geste lent, d'un pas que l'âge déjà assagit, en devisant, au milieu de la nature ainsi fruste et salubre, de pensées amicales et austères : quelles destinées s'approfondissent au clair miroir de l'œuvre, quel sérieux unanime au sourire de leur beauté, quel parfum presque sévère et plus tendre d'une hautaine et sûre harmonie.

L'art de Puvis de Chavannes provient d'une très particulière sensibilité, à la fois grave et délicate. D'abord l'avait dérouté la ressouvenance romantique, et l'on se surprenait à déplorer en les toiles exposées la survie des procédés caducs, appris, en désaccord avec la volonté plus froide et la pensée de l'artiste. Il s'essaya, plusieurs fois, à des compositions étranges où se mêlait, d'incompréhensible sorte, la contrainte de ne ployer que malaisément à des fougues menties de couleurs et de lignes l'effort lucide de son dessein, et l'on peut voir encore, à la galerie Durand-Ruel, ces *Pompiers* extraordinaires que le peintre réaliste, allégorique (lequel, ou tous deux ?) présenta au Salon de 1857.

Mais, déjà et mieux, pour la fresque décorative, Puvis de Chavannes, lors se trouve libéré. Il a recours au sortilège, on le croyait en cendres, de la savante *allégorie*. L'Au-