

LE MENESTREL

5077. - 95^e Année. - N^o 33.



Vendredi 18 Août 1933.

LE THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE

(Fin.) (1)



A Maximilien, tout plein de violence, de contrastes accusés, vivant du grouillement des foules et des colères humaines, s'oppose *le Jardin sur l'Oronte*, histoire d'amour comme on en peut imaginer dans l'Orient des Croisades, dont les Occidentaux espéraient peut-être tempérer la fièvre et ramener les impulsions dans les limites de leur idéal, déjà tourné vers l'harmonie et la raison. Sans aucun doute, les auteurs ont recherché dans leur architecture et dans leur style la modération, la justesse d'expression, le rythme lentement et méthodiquement progressif de l'action, depuis le début incertain jusqu'à la tragédie finale qu'on sent se préciser de tableau en tableau. Cette œuvre appartient non seulement à la bonne tradition du drame musical, mais encore à la production artistique de grande classe. Nous insisterons ici sur ce qui, précisément, rattache de façon étroite *le Jardin sur l'Oronte* au répertoire classique d'opéra. Si l'on fait abstraction de la *valeur des œuvres*, de leur fortune diverse, des antinomies qui les séparent ou des analogies qui les rapprochent, *le Jardin sur l'Oronte* s'ajoute à cette longue suite de partitions qui s'échelonnent de *Sigurd* et même d'*Esclarmonde* jusqu'à *Guerceur* ou *la Tour de Feu*, et demeurent sous l'influence plus ou moins discernable du théâtre wagnérien. Barrès s'indignerait de cette assertion, et il est possible que M. Bachelet renie une telle ascendance; pourtant elle est perceptible et dans l'esprit même de l'action, et dans l'attitude générale du héros, et dans les procédés de composition qui éploient et tendent le chant, utilisent l'harmonisation dans un sens expressif, intègrent la voix aux instruments, s'appuient sur des thèmes tortement dessinés dont les formes et l'emploi les apparentent au leitmotiv. Nous sommes bien loin de prétendre que M. Bachelet se soit seulement rappelé Wagner, mais qu'il subsiste cependant dans la conception et l'élaboration de sa musique un reflet de l'inspiration qui donna naissance à *Tristan* ou à *Siegfried*, alors que rien, par contre, ne la rattache au théâtre de Gounod et à celui de Verdi, sauf peut-être certaines véhémences qui ont frappé quelques critiques. Le compositeur du *Jardin sur l'Oronte* possède, d'autre part, une esthétique personnelle dont on trouve les caractères dans la distension des intervalles, dans l'efflorescence vocale qui l'entraîne à une prosodie particulière, en même temps qu'à la résurrection de la vocalise et à des polyphonies inatten-

dues, dans la souplesse, la flexibilité de la ligne mélodique qu'il a voulu assortir peut-être à l'âme et au décor de l'Orient. Un même souci de mesure l'éloigne des rythmes décidés ou heurtés; les siens sont régulièrement balancés et ne participent que par des *nuances* à la synthèse dramatique. L'instrumentation, savante, fine, élégante, procède également par des variations différentielles, mais sait atteindre des paroxysmes dont la puissance résulte, comme il se doit, de la conjonction entre l'intensité sonore et l'écriture harmonique, strictement tonale, mais aussi riche, aussi minutieusement fouillée qu'on peut le souhaiter d'un maître musicien.

Certaines scènes du *Jardin* peuvent compter parmi les meilleures du théâtre musical contemporain; tels sont : au second acte, la fin du deuxième tableau avec son postlude; tout le troisième tableau du même acte; le début somptueux de l'avant-dernier tableau (troisième acte). Dans d'autres scènes, la musique, tout en conservant sa valeur intrinsèque, souffre de la lenteur de l'action, qu'elle accentue inévitablement, et même parfois de certains éléments accessoires visuels qui choquent le spectateur (1). Dans l'ensemble, et en se plaçant au point de vue plus particulièrement dynamique, cette partition se déroule davantage comme un bas-relief aux détails artistement travaillés que comme une ronde-bosse aux plans nets et violemment opposés.

A côté de ces créations d'œuvres françaises, il convient de noter les reprises que tous les musicographes devraient suivre avec intérêt, puisqu'elles nous révèlent les modifications de l'opinion du public à plusieurs années d'intervalle. *Parsifal* a fait salle comble; même réussite pour *l'Or du Rhin* (2); *Esclarmonde* paraît avoir été, après *Parsifal*, le plus grand succès parmi les reprises; il semble que ce soit ensuite *Boris Godounov*, œuvre où la valeur théâtrale l'emporte sans doute sur la réalisation musicale; puis *Guerceur*, accueilli il y a trois ans avec réserve, mais dont la haute tenue morale, l'équilibre scénique, la justesse et la sincérité d'expression ont fait oublier les quelques maladresses d'orchestration et même de construction qu'on pourrait relever dans la partition. *L'Alceste* de Gluck nous avertit qu'à 175 ans de distance le génie perd son homogénéité; si l'œuvre entière est encore acceptable, seuls quelques fragments emportent notre assentiment et le public s'est moins émerveillé des *Divinités du Styx* que du grand chœur final du deuxième acte; l'ouverture, avec son orchestration sonore et bien équilibrée, a paru surprenante pour une telle époque. Les reprises de *l'Illustre Fregona* et de *la Tour de Feu* ont connu le même accueil que lors de la création. *La Prise de Troie* n'est sans doute pas la meilleure œuvre de Berlioz et n'a eu aucune portée sur la salle; quant au *Triomphe de l'Amour*, diverse-

(1) Voir le *Ménestrel* des 4 et 11 août 1933.

(1) Par exemple l'entrée d'Isabelle au premier acte.
(2) Et tout dernièrement la Tétralogie (fin avril).

ment accueilli, il est nécessaire d'y voir une reconstitution documentaire justifiée par le centenaire de Lully et qui s'adressait surtout aux historiens de la musique (1).

Il convient de mentionner les représentations d'*Elektra* de M. Richard Strauss; le succès marqué qui accueillit cette tragédie prouve à la fois l'éclectisme du public de l'Opéra, la certitude de son jugement moyen, et le rôle prépondérant de l'intensité scénique : seule l'ascension continuelle de l'intérêt dramatique pouvait dominer cet acte unique d'une heure trois quarts, et l'étude approfondie de l'élément théâtral d'*Elektra* devrait être d'un puissant secours pour quiconque se propose d'écrire le drame musical; peut-être éclairerait-elle les jeunes auteurs sur des points dont nous aborderons maintenant l'examen.

Nous noterons cependant, avant de clore ce paragraphe, combien la jeune école est peu représentée dans notre nomenclature; presque tous ses disciples ont cependant paru sur nos affiches, mais c'est surtout comme auteurs de ballets; et de grands noms comme Rabaud, Roussel, Dukas, Fl. Schmitt, Pierné, etc., paraissent se détourner du drame musical (2).

IV

Je voudrais aborder l'examen rapide des conditions d'existence de nos scènes lyriques.

Les événements de 1932, qui ont failli aboutir à la fermeture de l'Opéra, puis de l'Opéra-Comique, ont fait ressortir, une fois de plus, l'acuité d'un problème dont la presque totalité de la population se désintéresse, ne serait-ce que parce qu'elle l'ignore. Il a fallu la démission de M. Rouché, heureusement retirée, et celle de M. Ricou, suivie de celle de M. Masson, définitives, pour que les journaux s'étant enfin alarmés d'une situation qui allait nous reporter à trois siècles en arrière, le public se soit aperçu que nos théâtres lyriques ne subsistaient que grâce au mécénat, nous dirions même à un double mécénat, puisque la subvention insuffisante de l'État doit être complétée par les appoints souvent très importants du directeur ou des commanditaires des scènes lyriques.

Un pays surchargé d'impôts s'étonne facilement, d'abord, qu'une partie de ceux-ci serve à alimenter deux théâtres hantés seulement par un nombre restreint d'auditeurs; et ensuite que des institutions nationales soient obligées de recourir à l'appui des caisses particulières; il se demande, non sans raison, si ces interventions privées sont sans influence sur la vie artistique des grandes scènes lyriques, si elles sont sans répercussion sur les destinées même de notre art dont l'orientation normale peut se trouver contrariée. On a écrit aussi, avec une apparente logique, que si les Français aiment

réellement la musique, ils doivent le prouver en n'hésitant pas à payer leurs places un prix suffisamment rémunérateur pour que cette seule source de recettes assure le budget de chaque scène. Nous ne nous attarderons pas ici à discuter de telles questions, qui nécessiteraient à elles seules une longue étude; bornons-nous à rappeler que de grandes institutions artistiques sont toujours fort au-dessus du courant normal de la vie quotidienne et qu'il est donc contradictoire de vouloir en proportionner les frais aux recettes; à partir d'un certain niveau, les lois du commerce cessent de s'appliquer à l'activité intellectuelle; c'est pour cette raison, ajouterons-nous, que de tout temps, à Athènes, à Rome, à Florence, et de nos jours dans les pays réputés les plus musiciens, le mécénat public ou privé a été l'une des conditions *sine qua non* de l'efflorescence artistique (1).

* * *

Les difficultés économiques mondiales ont, certes, pesé lourdement sur les destinées du théâtre lyrique, et les péripéties de cette attaque sont assez connues de tous pour qu'il soit inutile d'y insister ici.

Cependant le théâtre musical a affaire avec un autre adversaire dont la puissance ne peut être méconnue : l'art mécanique, dans quoi je comprends aussi bien le disque, que la radio-diffusion et le film. Disons d'abord que l'art mécanique n'a pas retiré un seul habitué à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. Mais il a empêché le contingent de se renouveler; de là l'usure, l'amoindrissement progressif des auditoires habituels de ces deux scènes. Le caractère industriel et commercial des arts mécaniques, qui ne saurait faire aucun doute, les entraîne par la force même des choses à user de la publicité; les sociétés productrices subventionnent la Presse; celle-ci, qui doit tenir ses engagements envers elles et ne saurait se dispenser d'exploiter dans d'aussi bonnes conditions l'engouement de la foule pour ces distractions faciles, ouvre largement ses colonnes à des textes de propagande qui submergent véritablement le lecteur; des rubriques importantes ont été créées dans les grands quotidiens, des pages entières dans des feuilles plus récentes; des revues, des journaux de format considérable ont vu le jour, qui ne doivent la vie qu'au film, au disque, à la radiophonie. Ce phénomène n'est point particulier à la France, et il est facile de prévoir que ce brassage vigoureux et perpétuel du public ne peut être entrepris par les théâtres lyriques; outre qu'une certaine dignité leur impose quelque réserve dans la réclame, leurs moyens financiers sont absolument incompatibles avec la nécessité de soutenir des campagnes de publicité analogues à celles qu'entreprennent les industries prétendues artistiques. Car c'est là une constatation peu encourageante : les millions et les efforts que représente la publicité des arts mécaniques, ne profitent qu'aux formes inférieures de la musique. Conséquence inéluctable : le commerce a besoin de résultats chiffrables et immédiats; si la Presse touche des multitudes de lecteurs, c'est pour en tirer le maximum, et elle n'y parviendra qu'en leur proposant des denrées de leur goût et d'un accès facile.

Le résultat de cet état de choses, nous l'avons dit, n'est

(1) Nous insistons, à la dernière minute, sur l'accueil extrêmement favorable qu'une salle bondée a réservé à la nouvelle adaptation de *la Damnation de Faust* de Berlioz à la scène de l'Opéra.

(2) *L'Œdipe Rex* de M. Strawinsky n'a pas été donné sur nos grandes scènes; on peut douter que l'emploi du latin prononcé à l'antique, soit indiqué pour une pièce tirée du grec; tant qu'à demeurer inintelligible au grand public, pourquoi ne pas adopter d'emblée la langue de Sophocle? Au surplus, il s'agit plutôt d'un oratorio que d'une œuvre scénique.

Un autre compositeur étranger, M. Honegger, a écrit la musique d'une charmante comédie tirée du *Roi Pausole* de Pierre Louys; cette pièce tint longtemps l'affiche; nous ne pensons pas que ce soit uniquement à cause de la musique, bien réussie sans doute, mais aussi loin du *Roi David* que de la *Symphonie* et qui n'ajoute rien à la renommée de leur auteur.

(1) Cette assertion se trouve pleinement confirmée par les renseignements que nous avons pu recueillir à Florence et que, de son côté, M. Paul Bertrand a exposés avec chiffres à l'appui dans les numéros de mai 1933 du *Ménestrel*.

pas seulement d'orienter la collectivité vers les distractions d'ordre musical, ce qui serait un bien, mais de la détourner des formes supérieures, en particulier du grand spectacle lyrique. En dehors de la conséquence financière de cette situation, nous allons en découvrir une incidence, qui ferme en quelque sorte le circuit des phénomènes d'action et de réaction qui se déroulent en ce moment sous nos yeux.

Notons d'abord que l'obligation de vivre a ramené vers l'exploitation du disque populaire et du film bon marché les Compagnies qui avaient jadis commencé de s'assurer le concours de la bonne musique et des maîtres modernes; c'est, de ce fait, l'éloignement définitif de toute l'élite musicale à l'égard de l'art industrialisé (1). Entre les deux camps, le fossé s'est creusé au lieu de se combler, comme il était souhaitable, et c'est encore le théâtre musical qui en souffre le plus.

C'est qu'en effet, ni les auteurs, ni les compositeurs, maintenant séparés des arts mécaniques, ne se rendent compte des transformations que ceux-ci ont apportées à la psychologie des auditoires.

Le film muet déjà était un miracle de précision, de netteté, et parfois de concision; son pouvoir expressif et évocateur était d'autant plus grand que le commentaire littéraire se trouvait réduit au minimum; les mêmes qualités se retrouvent dans le film parlant; mais s'y ajoutent la perfection dans la diction, l'accord exact du geste et de la parole; et comme celle-ci est rare, elle doit être lourde de sens, comprise immédiatement de tous, réalisant le maximum de clarté et de simplicité dans le plus petit nombre de syllabes; quant à l'action, elle est toujours ramassée, sans un mouvement inutile, sans une attitude, sans un silence qui pourraient paraître longs, inexplicables ou seulement singuliers. Peu à peu cette technique a agi sur le spectateur; ces qualités indiscutables du film, il s'attend à les retrouver partout et principalement au théâtre; il n'imagine pas en particulier qu'on atteigne un tel équilibre au studio et qu'on n'y parvienne pas sur la scène. Il n'y a aucun doute que depuis vingt ans les facultés réceptives de la foule se soient modifiées dans le sens de la précision, et que ses exigences se soient accrues touchant la signification et la réalisation de ce qui se passe devant elle. C'est cette modification que semblent ignorer la plupart de nos hommes de théâtre, et c'est l'incidence que je voulais signaler, car c'est elle qui explique en partie la désaffection, et tout au moins la tiédeur des auditoires qu'on a mentionnée plus haut.

Tous ceux qui s'intéressent aux grandes scènes musicales ont été amenés à rechercher les causes de cette dépression non seulement en dehors du théâtre, mais dans le théâtre même, et dans les œuvres qu'on y joue. On pense bien que la musique, et surtout la musique dite moderne, a été visée; l'occasion était belle de mettre sur son compte la bouderie du public. Une telle opinion est-elle bien fondée? Elle l'est pour ceux qui estiment encore «... que les paroles banales et insignifiantes... sont celles qui se prêtent le mieux au chant, à la mélodie, et qu'elles ne doivent être souvent pour l'auteur qu'une suggestion de sentiment, de couleur et de rythme; que des syllabes heureuses permettent de ne pas tout chanter

sur « ah! »; on ne les écouterait d'ailleurs... que dans les récitatifs, qui entre les morceaux nous mettront rapidement au courant de la situation » (1).

Une telle doctrine est manifestement incompatible avec une musique substantielle qui réclame sa part dans l'amalgame indissoluble du drame musical; mais c'est parce qu'elle trouve encore des adeptes même chez les jeunes que tant d'œuvres récentes n'ont connu que le demi-succès, si ce n'est moins. La grande faiblesse du théâtre lyrique contemporain, et cela aussi bien en France qu'à l'étranger, ne réside pas dans la musique, mais dans le livret: c'est là le point névralgique du problème qui nous occupe.

Depuis la tragédie grecque, de laquelle on croit pouvoir se réclamer, rien n'a changé des grandes lois qui régissent l'émotion collective, et si l'auditoire français d'aujourd'hui marque une indifférence qui nous inquiète, c'est que le théâtre qu'on lui propose, pour bon qu'il soit, ne correspond plus exactement à sa psychologie. Les livrets actuels auraient peut-être été parfaits il y a une quarantaine d'années: ils le sont moins aujourd'hui, alors que tout incite le spectateur à réclamer du théâtre le rythme, l'acuité, la précision qui s'infiltrant dans sa vie quotidienne (2).

Nous pourrions ici reprendre une à une toutes les partitions que nous avons énumérées au précédent chapitre: nous y relèverions partout une disproportion surprenante entre la valeur de la musique et celle du livret. Notre intention n'est d'ailleurs pas d'entrer dans de tels détails ni de faire le procès des écrivains, mais bien de nous élever contre l'opinion qui rend la musique responsable du malheur des temps, alors que c'est bien plutôt parce que le fond lui-même du théâtre manque d'intérêt, n'est plus adapté à l'esprit de notre époque. Ce point de vue se trouve renforcé par un témoignage significatif et qu'on ne peut soupçonner de partialité: un cinéaste comme M. René Clair exposait, il y a quelques mois, l'indifférence que commence à manifester le public pour le film; et un journal spécialisé (*Comœdia* 9 février 1933) ne cache pas que ni le film, ni le music-hall n'ont plus aujourd'hui d'irrésistible attirance sur la masse. On a tant exploité les mécanismes à succès qu'ils sont maintenant sans vertu, et il faut trouver de nouveaux leviers pour agir sur le cerveau et la sensibilité de l'auditoire. C'est exactement le même problème qui se pose pour le théâtre lyrique; toute musique sera acceptée, quelle que soit sa technique, pourvu qu'elle soit judicieusement adaptée, combinée à une action dont l'intérêt, mesuré à l'étiage de la culture et de la vie contemporaines, ne faiblisse pas un instant (3).

(1) Max d'Ollone, *les Musiciens et le Public* (*Ménestrel*, 29 juillet 1932). C'est revenir indirectement à cette hérésie des anciens wagnériens qui se rendaient à l'Opéra « pour entendre la musique » et prétendaient même fermer les yeux afin de n'en être pas distraits par l'action scénique.

(2) Ce texte était déjà rédigé depuis longtemps et même envoyé à la dactylographie lorsque parut le 8 mars 1933, dans *Comœdia*, un article de M. Gheusi qui en confirme les différents points. On y lit en particulier: « Le public, intéressé par le cinéma et enfiévré par la vie moderne, veut retrouver sur nos scènes l'action et le mouvement des temps nouveaux... ».

(3) Nous relevons encore une exacte coïncidence entre cette opinion et celle qu'exprime M. Gheusi dans l'article précité: « même hérissées de dissonances... même débordantes de talent et de maîtrise incontestée, les œuvres de ce soir et de demain ne seront vivantes et agissantes que si elles sont tramées sur une vraie pièce de théâtre qu'on pourrait jouer et applaudir sans musique ».

(1) Les chroniqueurs de la musique mécanique en conviennent eux-mêmes. M. Pierre Wolff parle sans enthousiasme « de ces chansonnettes faites pour le grand public, et de ce fait, peu aptes à toucher une élite » (*Édition Musicale Vivante*, mars 1933).

V

Pour être complète, cette étude devrait ici déterminer la place occupée par le théâtre musical contemporain français dans l'évolution générale de la pensée occidentale. Il semble cependant que ce serait sortir des limites normales de ce Congrès, où chacun doit apporter sa pierre à l'édifice, laissant à ses confrères le soin de collationner ces divers éléments et d'en tirer les déductions d'ordre général qu'ils comportent.

En ce qui nous concerne, il suffira donc de conclure aussi brièvement que possible.

Le théâtre musical français n'est pas encore libéré de ses difficultés; elles ne sont pas seulement d'ordre économique, mais s'aggravent d'un véritable problème de réadaptation, qui, lui, relève de la psychologie collective. Il n'y a aucune raison pour douter sérieusement que le drame musical ne reprenne l'avantage. L'opéra, comique ou non, est une institution nécessaire; le grand spectacle, somptueux, baigné de musique, défendu par de bons acteurs est un besoin pour une partie de la population cultivée. On objecte toujours que le Français n'aime pas la musique; c'est avoir la vue courte; il n'en fait pas, il est vrai, une religion, à la manière de l'Allemand; il ne s'y livre pas avec l'enthousiasme de l'Italien, ni avec la gravité quasi-scientifique de l'Anglais; mais elle fait partie intégrante de son existence, où elle trouve une place normale, nécessaire à l'équilibre intellectuel que tout Français recherche instinctivement; et c'est encore une manière, et une bonne manière semble-t-il, d'aimer la musique que de la sentir indispensable à cet équilibre. A cet égard le public des grandes scènes lyriques est d'une homogénéité surprenante, et son jugement, qu'on peut suspecter du point de vue esthétique, est, du point de vue sociologique, d'une certitude absolue. Toute solution, parmi celles qu'on tente d'apporter à la crise actuelle, qui ne tiendrait pas compte de ces facteurs serait inefficace, et il est puéril de compter parmi les causes de faiblesse du drame musical la vétusté de la machinerie, le ciel-ouvert de l'orchestre, les coutumes, les usages des habitués et des abonnés; ce sont là des imperfections et des travers qui n'échappent à personne, qui ont été signalés il y a plus d'un quart de siècle, n'en déplaise à quelques censeurs qui s'imaginent les découvrir aujourd'hui et taxent d'aveuglement le public habituel des grandes scènes qu'ils connaissent si mal; imperfections dont tous souhaitent la disparition, mais dont cette disparition même serait impuissante à modifier l'attitude de l'auditoire à l'égard du drame proprement dit. Nous avons écrit plus haut qu'il fallait une réadaptation de l'esprit même du théâtre à l'esprit de la collectivité. Ce sont donc les dramaturges, les librettistes, les compositeurs qui doivent ouvrir les yeux sur la psychologie moderne et s'efforcer de remettre au point des procédés désormais insuffisants, des techniques trop peu rigoureuses, des doctrines surannées; si classique que soit leur formation, ils ne peuvent plus se dispenser de vivre dans le flot humain et d'en observer par eux-mêmes les désirs, les tendances et les réactions, complétant ainsi le travail de cabinet par l'enregistrement quotidien des réalités en mouvement. Là encore une question d'équilibre s'impose. Et qu'ils ne se laissent pas griser par les enthousiasmes impulsifs qui poussent tant de primaires à prophétiser le remplacement prochain du théâtre par le film et la musique artificielle; outre que les inventions modernes, exploitées ou en réserve, ne permettent pas,

aussi loin qu'on en imagine les incidences, de prévoir cette substitution, on peut affirmer que celle-ci ne sera possible que le jour où le cerveau de l'homme, complètement modifié, préférera les ombres à la réalité; avatar imprévisible à moins que les mortels, ayant perdu leurs qualités géométriques, ne soient eux-mêmes réduits à n'avoir que deux dimensions.

Cette échéance étant assez lointaine pour qu'on la néglige, il nous reste à tourner notre attention et à diriger nos efforts vers le drame musical français, qui, en dépit des ignorants, des grincheux et de ses légitimes hésitations, reste une des plus complètes et des plus vivantes expressions de notre activité artistique, absolument conforme aux aspirations les plus élevées des classes cultivées, et riche d'un avenir qui est en puissance entre les mains de nos contemporains.

A. MACHABEY.



QUELQUES INÉDITS DE GEORGES BIZET

(Suite.)⁽¹⁾

2^e IVAN LE TERRIBLE

On lit dans la biographie de Bizet par Ch. Pigot (2) qu'en 1865, après le succès des *Pêcheurs de Perles*, Bizet avait mis en musique un *Ivan le Terrible*, opéra en cinq actes de Arthur Leroy et Trianon, que la partition d'*Ivan*, terminée, orchestrée, présentée et reçue au Théâtre lyrique, avait été retirée par l'auteur et brûlée par lui « quelques années après ». Selon Bizet lui-même, il n'aurait retiré son œuvre au Lyrique qu'en raison des retards que lui imposait la situation précaire de ce théâtre et était entré en pourparlers avec l'Opéra (3).

En tout cas, pas plus que le *Don Sanche* de Liszt, qui passait pour avoir disparu dans l'incendie de l'Opéra en 1873 et dont j'ai retrouvé la partition à la Bibliothèque de l'Opéra, il y a une trentaine d'années, *Ivan* n'a pas été brûlé par son auteur. La partition, entièrement achevée et presque complète (dix-neuf numéros sur vingt-deux) se trouvait dans un paquet de musique donné au Conservatoire par M. Sibilat, exécuteur testamentaire de M. Émile Straus.

Jetons, si vous le voulez bien, un coup d'œil sur cette partition, étant bien entendu qu'elle offre surtout un intérêt documentaire et de simple curiosité. Ce n'est pas une seconde *Carmen* ou une autre *Arlésienne*.

Le livret lui-même est écrit dans un style à décourager la muse la plus intrépide, car les vers ne semblent vraiment y appeler que la musique des mirlitons...

La scène se passe au Caucase, dans un camp de tcherkesses et l'ouvrage débute par un chœur de femmes se rendant à la fontaine,

And^{te} moderato

Fl.

Pul.sons mes sœurs... l'eau des fontai.nes

Et remplissons nos ur.nes plei.nes

(1) Voir le *Ménestrel* des 4 et 11 août 1933.

(2) Pages 60-61.

(3) *Lettres à un ami*, pages 61-62.