

Le Ménestrel : journal de musique

I. Le Ménestrel : journal de musique. 1905-08-27.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

acte de son existence étant une action conforme à la légalité, le réconcilie avec la société par son expiation volontaire.

Schiller a indiqué lui-même les côtés faibles de sa pièce avec une exagération qui enlève à sa critique toute réelle autorité. Il le fit non seulement dans le *Répertoire littéraire du Wurtemberg*, donnant d'intéressants détails sur ses principaux interprètes, Boeck, Iffland et M^{me} Toscani, mais aussi dans une préface qu'il écrivit pour une nouvelle édition de son drame en 1781. Beaucoup, parmi les commentateurs, ont trouvé piquant de condamner la pièce en s'appuyant sur le réquisitoire même de l'auteur. Ce sont bien là jeux habituels de critiques en quête de nouveautés paradoxales. *Les Brigands*, consacrés par des succès plus que séculaires, car ils n'ont jamais quitté le répertoire des théâtres allemands, ont leur place dans l'histoire de la scène, comme le chef-d'œuvre le plus impressionnant, le plus mouvementé, le plus pathétique du genre mélodrame. Un auteur s'inflige rarement un reproche public s'il n'a pas le sentiment plein et entier que son œuvre ne saurait en être diminuée. Schiller savait mieux que personne combien ce qu'il avait ajouté à la taille des personnages que le monde ambiant aurait pu lui fournir correspondait exactement à l'optique d'un théâtre réellement populaire dans le sens élevé du mot. Il n'ignorait pas non plus quelle puissance d'émotion, quel charme de poésie conserverait la figure d'Amélie, fantôme issu d'un désir d'adolescent, égaré sur la terre et qui ne sait rien du monde que le chant et les larmes. « Tu pleures, Amélie ! » lui dit Charles Moor dans une scène dont on retrouve l'analogie au troisième acte d'*Hernani* de Victor Hugo, mais dépourvue entièrement du caractère d'intimité attendrie qui en fait ici le prix. Amélie ne le reconnaît pas, tant les traits de son visage sont altérés. Il y a si longtemps qu'ils ne se sont vus, et il est déguisé ! Elle se sent seulement subjuguée par une invincible attraction et se croit infidèle par ce qu'elle trouve, dans ce sentiment nouveau qui la pénètre, un charme étrange mêlé d'une extrême douceur. Il faut lire la scène en regardant les gravures d'une touche si pénétrante de Chodowiecki. On les trouvera dans notre prochain numéro avec celle qui représente le suicide mouvementé de Schweitzer.

(A suivre.)

AMÉDÉE BOUTAREL.

BULLETIN THÉÂTRAL

PORTE-SAINT-MARTIN. — *Les Exploits de Monten'air*, pièce en 5 actes et 8 tableaux, de MM. E. Herbel et Bouvet.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin nargue le mois d'août ; il a toutes les audaces, et le soleil d'été, dans sa pâle indécision, semble devoir lui être favorable. Donc pour lutter contre les estivales villégiatures, il vient de monter une sorte de mélo gai, *les Exploits de Monten'air*, qui ne se recommande ni par son inattendu, ni par sa littérature, ni par l'émotion qui s'en dégage, mais qui, cependant, assez habile à entremêler forçats, réservistes, apaches, cambrioleurs, bourgeois timorés et domestiques sauveteurs, passant sans efforts d'imagination de Nouméa à Fontainebleau, des fortifs aux Vosges, s'offrant même le luxe de décors neufs sinon nouveaux et de sentimentales romances faubouriennes inédites sinon originales, peut congrûment satisfaire aux goûts moyens d'un public sevré de spectacles en ce moment, et peut même, avec quelque chance, voir revenir sur les boulevards le commencement de la bonne clientèle d'hiver.

Si l'on vous disait que M. Clèves et son nouvel associé, M. Laroche, ont happé au passage les étoiles filantes qui, récemment, constellèrent, paraît-il, notre ciel parisien, vous n'en croiriez rien et vous n'auriez pas tort. Nos directeurs, plus raisonnables, se sont contentés de faire appel aux bonnes volontés délaissés par les casinos, et de ces bonnes volontés les unes sont connues, MM. Bartel et Poggi notamment, et les autres ne demandent vraisemblablement qu'à l'être, tels M^{lles} Bérangère, Depeinter, Le Grand, Durand, Delide, MM. Liabel, Lorrain, Hautefeuille et Denerty.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CII

DE CLAUDIO MONTEVERDE A UMBERTO GIORDANO

à M. et M^{me} Fernand Depas.

Toute l'Italie en deux noms extrêmes ; toute l'Italie qui nous hante, car c'est du Midi toujours que nous vient la lumière, et c'est au ciel italien que nous la demandons encore... Audace primitive ou tempérament juvénile, — c'est l'Italie de jadis ou de demain, l'éternelle Sirène, qui se pose en rivale du profond secret de Beethoven, mystérieux comme la personne même de l'Immortelle Bien-Aimée, — *die unsterbliche Geliebte*...

Claudio Monteverde, le passé ressuscité qui séduit l'érudition ! Umberto Giordano, l'avenir déjà consacré qui parle à l'avenir !

Claudio Monteverde (ou Monteverdi, selon ses plus fervents adorateurs), c'est l'attrait de la découverte et de la gloire posthume, c'est le maître hier inconnu des snobs et l'auteur singulièrement original d'un *Orfeo* (que les snobs reconnaissants trouvent, en effet, moins « défraîchi » que celui de Gluck) et d'un curieux *Couronnement de Poppée*. C'est le dieu du jour et de la saison. Comme il arrive, comme il est toujours arrivé depuis les temps lointains de la statuaire hellénique, archaïsme et subtilité sont faits pour se comprendre, et nos jeunes chercheurs de la *Schola Cantorum* ont pactisé d'instinct avec nos plus intransigeants Debussystes pour exalter l'ancien, remis en honneur par un très moderne archéologue appelé Vincent d'Indy. La jeunesse du XX^e siècle aime en lui ses harmonies expressives, ses trouvailles harmoniques, d'ailleurs contestées, et qui n'auraient jamais existé, disent les indiscrets, que dans l'imagination de Fétis (1), assez admirateur de Monteverde pour l'admettre, dès 1833, dans la série trop éphémère de ses *concerts historiques* ! En 1894, M. d'Harcourt fit de même. Et Monteverde n'est donc point né d'hier ? Il ne plaît pas seulement aux élèves qui se vengent de la scolastique en se grisant de fausses relations, de libres dissonances, de neuvièmes greffées sur septièmes, d'appogiatures sans résolutions ou de gammes, plus ou moins orientales, par tons entiers ; il attire les Virgiliens, les Raciniens, les vrais classiques par la toute-puissance du sentiment, par le cœur humain pressenti sous l'antique manteau : force naïve, expression forte, émotion discrète et sobre, âme lointaine et croyante des fresques pâles et des matins encore moyen-âgeux de la Renaissance !

A distance, les dates et les aurores se confondent...

Enfin, ce *Primitif* est des plus modernes : bientôt tricentenaire en 1907, la sensibilité de son *Orfeo* semble notre contemporaine ; n'est-ce pas, d'ailleurs, en 1606 que sont nés le *Roi Lear* et Rembrandt, Van Ryn et le grand Corneille ? En fait de *modernisme*, a-t-on fait mieux ?

Primitifs aussi, les Palestrina, les Frescobaldi, les Allegri (dont l'espionne Mozart retint par cœur le *Miserere* sous la voûte terrifiante de la Sixtine) avaient sacrifié doctement au contrepoint venu du Nord : Monteverde, moins complexe, apparut plus italien, tels nos petits maîtres latins après le géant Wagner. Après lui, nous avons déjà suivi naguère, ici même (2), l'évolution de l'éternelle Sirène italienne, sévère encore avec les beautés des Scarlatti, des Carissimi, des Boccherini, rival ou précurseur d'Haydn, avec les magnificences religieuses de Marcello, vénitien de race, ou du napolitain Stradella (dont le fameux *air d'église* serait aussi de Fétis...), avec la grâce grandiose de la longue école napolitaine d'où sortit l'étoile fugitive et déjà troublante du voluptueux Pergolèse, avec le sombre Traetta qui devance le génie allemand d'un nouvel *Orphée* ; mais éclectique bientôt, avec les Piccini, les Sacchini, qui se préoccupent de Gluck pour le combattre ou pour l'imiter, avec les Salieri, les Cherubini, les Spontini, quasi classiques, avec les Paisiello, les Cimarosa, les Paer, traits d'union plus aimables entre la fraîcheur de Mozart et le fard de Rossini ; décadente promptement avec l'euro-péenne et mondiale domination du *Rossinisme*, en dépit de l'esprit authentique du *Barbier de Séville* ou des sublinités intermittentes de *Guillaume Tell* ; tyrannique longtemps avec l'opéra italien, ce triomphe de la décadence frivole et de la voix insouciant...

Adolescent romantique et vieillard wagnérien, Verdi nous achemine au *Vérisme*. Et le *Vérisme* est-il un moins grand coupable que le *bel canto* ?

Mais il y a *véristes* et *véristes* ; mais Umberto Giordano n'est pas un

(1) La dramatique et plus ou moins inconsciente trouvaille de *l'harmonie dissonante naturelle* est parfois attribuée à Benevoli, contemporain de Monteverde.

(2) Cf., dans le *Ménestrel*, nos *Petites notes sans portée*, des 15 et 29 novembre 1903.

vériste ordinaire, et jamais son bel emportement juvénile ne nous a conseillé de le confondre avec un kapellmeister d'outre-monts, son aîné, que l'hiver dernier nous permit d'entrevoir (1), réaliste plus prosaïque et patron du *Mascagnisme* qui nous vint d'Italie et qui ne lui vint pas des cieux... Sans doute, *Fedora*, le premier ouvrage théâtral de Giordano, ne cache pas assez les gros défauts du genre; mais la belle impétuosité d'*Andrea Chenier* (1896), mais l'émotion communicative de *Sibéria* ne sont plus, dans cette indécision d'aujourd'hui, des quantités négligeables. Et le poignant second acte de *Sibéria* ne l'est pas uniquement parce que le sujet est russe et qu'y résonne avec mélancolie le chant très exotique des bateliers du Volga! Voilà des opéras pathétiques: cette épithète, réservée, jusqu'à présent, à une sonate géniale, puis à une symphonie moins immortelle, ne messied pas à ces drames très musicaux. Comme la passionnée M^{lle} de Coigny, notre âme avoue un faible pour *Andrea Chenier*: nous avons dit ailleurs (2) une sympathie spontanée pour la tumultueuse ampleur de cette œuvre aux grandes envolées vocales, où chante le plus tragique des duos: l'Amour et la Mort. Nous avons retrouvé, sous la fantaisie du livret, l'âme exaltée de l'époque révolutionnaire, en écoutant la voix des belles âmes qui dominaient les cris de la foule. Et, parmi l'ivresse des hymnes grandioses ou les refrains populaciers de la Muse au bonnet phrygien, nous avons respiré le parfum *sui generis* de cette rose d'amour noyée dans le sang... Évidemment, le jeune auteur a le don, cette fougue, signe d'élection, qui signalait, aux environs sanglants aussi de l'année terrible, les jeunes esquisses d'un Regnault, d'un Massenet.

Le Vériste imparfait ne peut vivre qu'à la condition d'être inspiré.

Le « sillon lumineux » qu'il trace est-il « aussi franchement italien dans son modernisme » que l'espère et l'aperçoit un Académicien très français qui, cette année, doit préférer au chemin de Bayreuth ou même de Munich (malgré la présence rassérénante de Mozart) le décor non

moins colossal du Théâtre Romain d'Orange où, sous le ciel constellé, passent les classiques *Troyens* d'Hector Berlioz, ce volcan qui portait le tombeau de Virgile?

L'essentiel est que la race se fasse sentir sous l'époque, que l'âme de la race et, qui plus est, l'éternelle âme humaine, palpite sous le vêtement passager de la mode. L'observateur Fontenelle avait remarqué que « les siècles diffèrent entre eux comme les hommes, qu'ils ont chacun leur tour d'imagination qui leur est propre »: rien de plus finement observé. Mais les races, comme les visages, ont également leur physionomie: cette physionomie, très reconnaissable, est permanente sous les caprices de la coiffure. La race, l'époque! La tradition, l'évolution! Graves antithèses, proposées toujours comme des énigmes, et qu'un lecteur d'*Hamlet* appellerait peut-être des mots! Aux yeux des sages, la tradition du passé, c'est la vie; aux yeux des jeunes, c'est la mort. On s'entend de plus en plus mal sur le sens du mot *classique*. Les mots deviennent de plus en plus difficiles à définir: le mot patrie, par exemple! Mais l'œuvre d'art, comme le langage, n'offre-t-elle pas un beau témoignage instinctif de nationalisme sincère et d'imperdable humanité? En dépit de l'insolation wagnérienne, il y a, dans l'ombre, une musique italienne encore, comme une musique russe, et, nous l'espérons du moins, une musique française...

De Claudio Monteverde à Umberto Giordano, c'est l'Italie toujours, car c'est la vie traduite par la voix (1), l'essor vocal et, par conséquent, théâtral, le souffle suave du chant.

Avec son *catogan* soyeux ou son *repentir* à la Greuze effleuré par son boa de plumes, la très moderne admiratrice de Gabriele d'Annunzio n'est-elle pas une Virgilienne qui s'ignore et l'héritière inconsciente des anges féminins dont la blancheur illumine immortellement le capuchon tragique de Dante ou le front lauré de Pétrarque?

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

BERLIOZIANA : Roméo et Juliette

Le titre autographe est conforme à celui de la partition gravée :

ROMÉO ET JULIETTE. — *Symphonie dramatique — avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, — dédiée à NICOLÒ PAGANINI — et composée d'après la tragédie de Shakespeare — par HECTOR BERLIOZ, — paroles d'ÉMILE DESCHAMPS.*

Au bas de la page, à la partie supérieure de laquelle sont inscrits les mots qu'on vient de lire, a été ajoutée, de la même écriture fière, la dédicace que voici :

Partition autographe-offerte à mon excellent ami
GEORGES KASTNER

Vous me pardonnerez, mon cher Kastner, de vous donner un manuscrit pareil; ce sont ses campagnes d'Allemagne et de Russie qui l'ont ainsi couvert de blessures. Il est comme ces drapeaux

*qui reviennent des guerres
Plus beaux (dit Hugo) quand ils sont déchirés.*

Paris, 17 septembre 1858.

H. BERLIOZ.

L'examen du document confirme de la façon la plus rigoureuse les assertions des *Mémoires* quant à la composition de *Roméo et Juliette*. L'œuvre fut écrite en sept mois et demi, quand trois avaient suffi au *Requiem*, et que la *Damnation de Faust*, autrement développée, fut

griffonnée de côté et d'autre pendant un été. Aussi son écriture révèle le calme. Assez nombreux pourtant sont les remaniements (il y a des ratures dès la seconde page). Mais ces remaniements sont ceux que Berlioz a déclarés, ou dont l'existence nous est connue par d'autres documents, programmes, comptes rendus, surtout par le texte des prologues que nous avons reproduit dans un précédent chapitre (2). Sous les collettes, on retrouve, conforme à ce texte, la musique de plusieurs parties du premier prologue; pourtant, il serait impossible de reconstituer intégralement la première forme, d'autres pages arrachées ayant disparu. Il arrive d'autres fois que deux collettes sont superposées, découvrant deux versions antérieures à celle qui est devenue définitive. Des motifs de la symphonie étaient exposés dans ces parties coupées: tel le dessin descendant des basses soutenant le développement final de la Fête chez Capulet, sous le trémolo grandissant des violons; il répond ici aux vers sur Tybalt :

Il sort en frémissant de rage
Le front plus sombre que la nuit.

La citation musicale est trop intéressante pour que nous nous privions de la reproduire. La voici. Dans les cinq premières mesures, les voix seules sont accompagnées d'une simple tenue des cors. Les treize mesures instrumentales suivantes appartiennent entièrement aux instruments à cordes :

(1) Cf. notre note du 29 janvier 1905.

(2) Dans la *Nouvelle Revue* du 1^{er} juillet 1905.

(1) Cf. l'intéressante préface de M^{lle} Julie Bressolles à sa traduction française du célèbre *Guire* de F. Lamperti (Paris, 1903).

(2) Voy. *Ménestrel* des 17 et 24 juillet 1904.