

bérés des contingences du cabotinage et véritablement conscients de la mission supérieure qu'ils auront à remplir...

Mais, hélas, je parle pour un très lointain futur, car il n'est que trop manifeste que ce théâtre ne peut s'adresser qu'à une élite. Cependant, il ne faut pas oublier, d'abord, que c'est l'élite qui guide la foule; et, secondement, que l'élite d'une époque doit infailliblement devenir la moyenne de la masse d'un âge postérieur.

Il est bien certain que, développant une magnifique pensée de Maeterlinck (m'excusant de la citer de mémoire), il est bien certain, dis-je, que « l'admirable entrera dans notre âme à flots plus ou moins abondants, selon la largeur, selon la profondeur du lit que notre attente aura creusé. » Or, pour que cet « admirable » puisse résonner dans l'âme des foules, il faudra que ces foules se soient tendues vers cet « admirable »; mais l'évolution de la Conscience et de l'Esprit nous assurent de la marche progressive, bien que très lente, cependant infaillible de ce postulat.

C'est pourquoi j'en arrive à penser — tout paradoxal que cela puisse paraître en 1912 — que, libéré des chaînes immondes qui l'enserrent encore, et qu'illuminé par la clarté d'une aurore qui s'annonce déjà, parmi l'effondrement des dogmes et la ruine des médiévales églises, le Théâtre sera l'un des suprêmes Temples de l'Avenir.

Edouard TRÉMISOT.

ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

XXI

Critique de la Notation

— Vive la Portée! mon cher Goëlz, m'écriai-je, voici donc une des rares choses de ce monde où nous avons enfin découvert l'idéale perfection.

— Halte-là! fit mon ami, je n'ai rien dit de semblable. Je me suis borné à réclamer pour les cinq lignes horizontales, parallèles, équidistantes, le droit à l'existence. Quant à souscrire aveuglément à tout ce que l'on met dessus, ceci, c'est une autre affaire. J'admets bien des critiques, j'admettrai même bien des réformes, pourvu que nous restions d'accord sur l'inviolabilité du principe.

— Eh bien! mon ami, répondis-je, vous ne sauriez donner à votre élogieuse plaidoirie « pour la Portée » un plus heureux pendant, qu'en faisant un virulent réquisitoire contre les signes dont nous l'avons surchargée.

Ferdinand Goëlz ne fit point de façons.

Il commença par prendre à parti le professeur diplômé.

— D'abord, Monsieur, n'est-il point vrai que c'est quelque chose de fort pénible que d'apprendre aux enfants à reconnaître la place des notes sur la portée?

Le professeur leva les bras au ciel.

— Or, lorsque vous avez, — au prix de quels efforts, Dieu et vous, Monsieur le Professeur, le savez! — lorsque vous avez, dis-je, introduit dans une jeune caboche la mémoire des notes en clef de sol, n'est-il point vrai que l'élève est positivement effaré lorsque vous lui découvrez que toutes ces notes vont changer de place avec une virtuosité déconcertante, pour peu qu'il vous prenne la fantaisie de dessiner au commencement de la portée de petites figures différentes, ou simplement de remonter ou d'abaisser celle déjà existante?

— Non, Monsieur, répondit avec tranquillité le professeur, — car nous n'allons jamais plus loin que la clef de sol.

— Je vous en félicite, fit Goëlz avec humeur en voyant le coup trop habilement paré. Il n'en est pas moins vrai — ou, du moins, il en est d'autant plus vrai — que le disciple qui sort de vos mains, l'esprit farci de clef de sol, sera fort stupéfié lorsqu'on lui apprendra que le si peut devenir à volonté un do, un ré, un mi, bref, toutes les notes de la gamme. Car, n'espérez pas lui faire comprendre que la troisième ligne est un simple point de repère destiné à représenter des rapports de hauteur: d'après son éducation première, la note si et la troisième ligne sont des termes associés entre eux de si solide matière que tous vos efforts pour les séparer resteront vains. Son si à lui, c'est celui de la troisième ligne: tous les vôtres seront des intrus, et longtemps il se répétera en lui-même:

— Clef d'ut troisième; ça, c'est un do, puisque c'est un si!

— Mais, répliquai-je, il était bien simple d'éviter pareille erreur! Il suffisait d'apprendre en même temps à l'enfant toutes les clefs dont il avait besoin.

— Soit! fit Goëlz, c'est en effet, préférable et le mal serait moins grand. Mais il subsisterait. Croyez-vous qu'il soit bien facile de persuader quelqu'un de cette chose profondément illogique: On se sert pour représenter les sons de cinq lignes, etc., procédé fort avantageux parce qu'il permet à première vue par sa place sur la portée de reconnaître une note. Il semble donc nécessaire que toute note placée d'une certaine façon sur la portée conserve toujours le même nom? Or, elle peut en changer autant de fois qu'il y a de notes dans la gamme! Comment s'y reconnaître? On vous propose un système pratique, pour lui enlever de suite la seule propriété qui le rendait tel. N'y a-t-il pas de quoi confondre l'imagination? Et, de fait, la lecture des clefs est une des grandes difficultés du système de musique actuel.

— Est-il possible de faire autrement? Une seule clef est insuffisante et nous ne pourrions écrire sur cinq lignes tout le registre des voix et des instruments!

— Aussi l'écrivez-vous sur onze! s'écria Goëlz, en me dardant des regards accusateurs.

— Eh oui! fis-je, et vous voyez bien que vos reproches sont injustifiés. Il n'est point vrai qu'une ligne porte tour à tour

des notes différentes. Ce qui est vrai, c'est que nous prenons tantôt une portion, tantôt une autre du système des onze lignes et qu'ainsi la sixième ligne, par exemple, reste toujours la sixième ligne, bien qu'elle semble occuper tantôt la première place (clef d'ut 1^{re}), tantôt la seconde (clef d'ut 2^{me}), la troisième (clef d'ut 3^{me}), ou la quatrième (clef d'ut 4^{me}).

— Et qui l'indique? répliqua Goëlz toujours du même ton.

— La clef!

— La clef! — et mon ami bondit — la clef! Oui, au début de la mesure, une fois pour toutes, mais dans le courant? Rien! Rien! qu'un effort intellectuel incessant, — un effort intellectuel, entendez-vous! — qui détruit toute l'ingéniosité de notre système, dont tout l'avantage devait consister précisément dans l'absence de tout effort intellectuel, dans la spontanéité! Il devait parler aux yeux, le malheureux! Et maintenant, voilà qu'il ne parle plus! Il faut faire intervenir la mémoire! Comprenez-vous, la mémoire! Comprenez-vous!

— Eh! que voulez-vous donc que l'on fasse? l'interrompis-je, moitié amusé, moitié impatienté par cette grande colère.

Mon ami Goëlz tomba immédiatement au calme plat, comme s'il eut reçu quelque douche glacée.

— Rien! fit-il d'un ton sec.

Puis, après une légère pause, il reprit avec chaleur:

— Et vos signes d'altération? Pensez-vous que ce soit quelque chose de bien judicieux? D'abord, je trouve étrange, après avoir convenu que les variations de hauteur graphique représenteraient des variations de hauteur vocale, je trouve étrange, dis-je, que vous veniez m'affirmer qu'un signe placé au même endroit peut exprimer des sons variant de un demi à deux tons selon que vous le faites précéder des signes, dièse, bémol, double-dièse, double-bémol, ou bécarré. Encore une fois, vous détruisez le principe que vous avez établi.

« Ensuite, comprenez-vous un traître mot au mystère de ce bécarré qui selon les circonstances abaisse ou élève la note, tantôt d'un demi-ton, tantôt d'un ton entier? Et comprenez-vous d'ailleurs que pour élever un son vous ayez sans aucune raison recours tantôt à un signe, tantôt à un autre? Et comprenez-vous enfin l'affolante confusion résultant de ce fait que tantôt les notes altérées sont des notes naturelles tandis que parfois les notes naturelles sont des notes altérées! En sol majeur, par exemple, fa bécarré est une altération, fa dièse une note naturelle! Véritablement, si c'est en lui enseignant de pareilles choses que vous comptez former au bon sens l'esprit de votre disciple, je vous en fais mes sincères compliments. »

— Mais, encore, que voulez-vous qu'on fasse, m'écriai-je!

— Rien! répéta Goëlz, de son agaçant petit ton sec.

Et il continua:

— Mais tout ceci n'est encore rien auprès de votre système de chiffrage des mesures.

Cela, c'est la Grande Absurdité dans toute sa splendeur! On se sert de deux chiffres, placés l'un au-dessus de l'autre: celui du bas indique la fraction de l'unité de temps dont sera formée chaque partie de votre mesure, celui du haut, le nombre de ces fractions dont se composera votre mesure entière. Il semblerait naturel que vous prissiez — pardon! — comme valeur composante celle qui remplirait un temps entier, de telle façon que votre chiffrage supérieur indiquât le nombre des temps en même temps que celui des valeurs. C'est bien ce qui se passe en réalité pour les mesures dites *simples* lorsque vous vous proposez d'appliquer à chacune de ces valeurs, la division binaire. Mais, dès qu'elles doivent recevoir la division ternaire, voilà que vous vous affolez, voilà que vous vous déclarez à bout de ressources: vous qui avez inventé le point pour augmenter la note de la moitié de sa valeur, vous fuyez devant les chiffres! Alors vous sortez de votre arsenal de mathématiques les Grandes Opérations! Vous multipliez par trois, vous divisez par deux, puis vous divisez ensuite par trois pour multiplier par deux! Et vous nous offrez ces bijoux compliqués que vous décorez à bon droit du nom de *mesures composées*! Et vous prétendez nous faire admettre qu'une mesure à $9/8$ n'est autre qu'une mesure à $3/4$ dont chaque note a été divisée en trois croches, sous prétexte que vous avez multiplié leur chiffre par deux, et que vous avez triplé le nombre des temps, bien qu'en réalité il y en ait toujours le même nombre, pourvu que nous divisions par trois et que nous multiplions par deux!!

« Enfin, sincèrement, s'exclama Ferdinand d'un ton qui nous fit tous éclater de rire, pour qui nous prenez-vous?

— Mais encore, que voulez-vous qu'on fasse?

— Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur...

Et Goëtz termina avec un gracieux sourire:

— Vous reconnaissiez au moins que je vous ai servi le réquisitoire demandé.

Nous n'en pûmes tirer davantage ce jour-là.

Lucien CHEVAILLIER.



L'Accident de M. G. Pierné

Le 20 janvier, en descendant l'escalier de l'Odéon, où il devait diriger *Waldmanna*, M. G. Pierné fit une chute, qu'il eut d'abord sans gravité, puisqu'il se rendit au pupitre et commença la représentation. Mais après le premier acte la vivacité de la douleur l'obligea à céder le bâton et à se faire reconduire chez lui. Il s'était fracturé la jambe.

L'éminent chef en sera quitte, heureusement pour un repos de 3 à 4 semaines.

M. Paul Vidal le remplacera encore au pupitre du Châtelet dimanche prochain.

Les deux concerts du 11 et du 18 seront probablement dirigés par M. Pierre Monteux, second chef des Concerts Colonne, revenu spécialement de Berlin.



LA VIE ET LES TRAVAUX d'Ernest REYER

(Suite et fin)

J'abuserais messieurs, si je voulais rappeler tous les services rendus par Reyner écrivain à la cause du grand art. Laissez-moi rappeler que dès 1859, il discernait le génie de Gounod. Dans un article du *Courrier de Paris*, il proclamait *Faust*, alors si contesté, « une des plus belles œuvres de ce temps. » Une de ses plus enthousiastes admirations était pour ces chœurs d'*Ulysse*, qu'il nous est donné trop rarement d'entendre. Au lendemain de la mort de Gounod, il écrivait (notez chez ce railleur ce ton qui ne lui était pas habituel): « Hier, après lui avoir dit un dernier adieu, très attristé et très ému, j'ai cueilli dans mon cœur pour la déposer sur sa tombe une fleur qui, tant que je vivrai, gardera sa fraîcheur et son parfum, la fleur du souvenir. » Ces belles admirations, messieurs, c'est le secret des maîtres; vous voulez les entretenir parmi vous comme la plus noble de vos traditions.

Tout ce que nous rappelons ici de l'humour d'Ernest Reyner montre une heureuse philosophie; elle lui a rendu moins amères la lutte et l'attente. C'était un optimiste. En dépit de tout, il croyait que l'heure de la réparation sonnerait pour lui tôt ou tard. Il sentait bien que le plus probablement ce serait tard; il s'était disposé en conséquence. Une des principales sûretés qu'il prit contre le sort ce fut d'être fort modéré dans ses goûts. Le vulgaire soupçonne volontiers les musiciens d'être fastueux; il est en effet, parmi eux, quelques exemples immortels de magnificence. Reyner sut, pendant toute sa vie, se passer très spirituellement de somptuosité. Beaucoup d'entre vous se souviennent de cet appartement peu luxueux de la rue de La Tour-d'Auvergne où il est resté soixante ans. Reyner campait là, au milieu des souvenirs de ses voyages, en laissant presque toujours ouverte sur le ciel gris de Paris une fenêtre où il cultivait des capucines, comme une grisette de Murger. De son métier de feuilletoniste il subsistait tant bien que mal. Pourquoi ne pas rappeler qu'il a été presque fonctionnaire? On l'oublie généralement; lui-même, il se plaisait à l'oublier. Bibliothécaire de l'Opéra, il venait si peu à sa bibliothèque qu'un jour, selon une légende fort accréditée, le gardien le prit pour un intrus et faillit le consigner à la porte. Il s'était aussi laissé nommer inspecteur général de l'enseignement musical; les inspecteurs principaux, hiérarchiquement placés sous ses ordres, lui inspiraient, et à juste titre, une telle confiance qu'il s'absentait toujours consciencieusement de les contrôler. Un rapport signé de son nom est une rareté documentaire que les chercheurs d'autographes devront renoncer à découvrir. Le directeur des beaux-arts osa se per-

mettre un jour envers ce haut fonctionnaire platonique une innocente vengeance. Reyner lui avait recommandé une petite affaire qui relevait, théoriquement du moins, du service de l'inspection générale. Le directeur prit note, comme c'était le moindre de ses devoirs, de la recommandation du musicien illustre; après quoi, il envoya au fonctionnaire un imprimé qui lui confiait l'enquête de rigueur. En recevant ce papier officiel, Reyner daigna sourire. Il pensa d'abord à s'en servir pour allumer son feu; après réflexion il le renvoya à l'expéditeur, en inscrivant en marge ces simples paroles: « Elle est bien bonne! » C'est le seul témoignage qui subsiste de son activité administrative.

Enfin *Sigurd* fut joué. J'ai quelque honte à avouer que cet acte de tardive justice ne fut pas accompli à Paris, mais à Bruxelles. Pour s'être fait cruellement attendre, le succès n'en fut que mieux réparateur. La soirée du 7 janvier 1884 récompensa Reyner de toute l'ancienne souffrance si fièrement supportée. Une artiste admirable collabora puissamment au triomphe: Reyner eut toujours à cœur de proclamer ce que la popularité de *Sigurd* devait à Mme Rose Caron, sa Brunehilde, sa Salammbô, l'interprète idéale des filles mystérieuses de son inspiration. L'éloge sans réserve d'une artiste apparaissait d'autant plus précieux dans sa bouche qu'il n'était pas sans quelques préjugés à l'égard des virtuoses. Il avait connu l'époque où la tyrannie du *bel canto* sévissait implacablement. Sthendhal était l'écho de l'opinion universelle, lorsqu'il écrivait: « Le chef d'orchestre doit être l'esclave soumis du chanteur. » Reyner avait accepté une fois pour toutes la légende de son mauvais caractère; il en profitait pour se soustraire à certaines exigences. Il parle quelque part d'un ténor, « lequel prétend que les deux dernières mesures d'un morceau lui appartiennent et qui le prouve. » Il invitait complaisamment tous les chanteurs et les cantatrices elles-mêmes à méditer l'adage arabe: « Ce qui est écrit est écrit. » Cette fois, il avait rencontré, pour incarner son héroïne, une artiste d'une incomparable intelligence qui se faisait un devoir de la docilité. Ce fut désormais, entre le maître et la cantatrice, une collaboration affectueuse à laquelle nous devons de belles émotions.

L'Opéra de Paris finit par comprendre son intérêt et son devoir. Le 12 juin 1885, il se décidait à donner *Sigurd*. Vous n'attendez pas de moi, messieurs, l'analyse de cette partition désormais classée parmi les grandes œuvres de notre théâtre lyrique; des beautés musicales ne se racontent point. Telles sont, dans cette œuvre, la fraîcheur de l'inspiration mélodique, la puissance du coloris, l'atmosphère d'héroïsme, qu'elle triompha souverainement d'un double danger: celui d'être en avance sur le goût public et celui aussi de paraître retarder. Quinze ans avant, l'ouvrage de Reyner aurait presque scandalisé. En 1885, il restait encore dans le public de l'Opéra assez d'habitues des anciennes formules pour s'étonner du

style
teurs
encore
c'était
conve
peu n
Wagn
peu i
parce
Sigur
On a
music
étran
jouai
retard
et s'e
assez
péren
coter
snob
et si
enter
La n
son
libre
ce n
Au
d'im
plut
quel
bien
bien
gner
son
que
ané
avo
sur
de
d'hu
ave
plus
caci
il
bea
l'ar
ser
rieu
alté
le
ent
sien
sai
Il
de
de
pri
mi
ter
po
à
il
sie
ri
co
af
fo
so
a
q
n