

Saint-Saëns en Allemagne

CHAPITRE VIII

Le Compositeur (1)

L'ÉDITION : SES DIFFÉRENTS MODES, AUX FRAIS DE L'AUTEUR, «AU PAIR», AUX FRAIS DE L'ÉDITEUR; L'ÉDITION MUTUELLE. — L'EXÉCUTION, LES DÉBOUCHÉS. 1° MUSIQUE SYMPHONIQUE (LES GRANDS CONCERTS). 2° MUSIQUE DE CHAMBRE. 3° MUSIQUE DRAMATIQUE (LES THÉÂTRES LYRIQUES DE PARIS ET DE PROVINCE).

L'éducation musicale a été trop longuement étudiée dans les chapitres précédents pour qu'il soit nécessaire d'y revenir au sujet du compositeur. Nous le considérerons donc au moment où, ses études étant terminées, il s'adonne à la composition. Peut-il vivre du produit de ses œuvres? Quels sont les débouchés qui s'offrent à lui de ce côté? Et de quels moyens dispose-t-il pour se faire publier, se faire jouer? D'autre part, si ses œuvres ne sont pas suffisamment rémunératrices, que peut-il faire pour gagner sa vie en attendant la consécration définitive et le succès? Nous étudierons séparément ces deux cas.

L'ÉDITION

L'œuvre est écrite. Quelle est-elle? Peu importe: simple mélodie, pièce pour piano, implexe quatuor, symphonie en trois mouvements, ou opéra en quatre actes, le compositeur l'a créée, chérie, caressée avec amour. Elle est là, manuscrite, et ce qui peut lui arriver de mieux, c'est peut-être de le rester, provisoirement tout au moins. Mais tel n'est pas l'avis de son « père » qui commence aussitôt la chasse à l'éditeur, chasse mouvementée pour un débutant quand il est pourvu de plus d'espoir que d'argent.

On ne peut faire grief à l'éditeur, qui est, ne l'oublions pas un commerçant, vivant de son commerce, de ne pas risquer la forte somme sur l'œuvre du premier croque-notes venu. Mais quand l'auteur a du talent, ou du génie — on le sait... plus tard — la série de ses doléances ou de ses mécomptes a quelque chose d'affligeant. Et que d'exemples nous en pourrions citer. Rappelons-nous le souvenir de C. Franck, dont la *Symphonie* ne fut acceptée qu'après de longues et pénibles négociations, et encore à la condition qu'il en fournirait une transcription en plus. Pour le *Chasseur Maudit*, Franck et M. G. Pierné dépensèrent une journée de voiture et frappèrent inutilement à la porte de dix éditeurs. Plus récemment, n'avons-nous pas le cas de Fagnelli qui dut attendre trente ans avant

(1) La plupart des documents présentés dans ce chapitre ont été réunis par les soins de MM. G. Channonnière et Laurent Ceillier, dont nous ne saurions trop reconnaître ici l'extrême obligeance. leur adressant tous nos remerciements

je me suis quelquefois surpris chanter contre-mesure et conduisant à faux le qui m'environnait. Le maître des s peut s'avancer et jeter un coup sur le bâton, direz-vous; c'est ce ait: mais si c'est un chœur dansé et si; si une foule de danseurs occupent t-scène, le bâton n'est plus visible. tteur de mesure frappe alors sur son e; ce qui est très désagréable à en- car il vous rappelle sur-le-champ ous êtes à la comédie. J'ai souvent aux moyens de remédier à cet in- nient; je crois qu'on le pourrait, en t quelques gros tuyaux d'orgues der- vrant le plancher par des trous aux its des tuyaux; le clavier serait dans estre, un organiste y toucherait pour pagner, guider les chœurs et les em- r de sortir du ton.

ailleurs ces excellentes basses de 24 en renforçant l'harmonie, ajoute-singulièrement à l'effet.

n cherche les moyens de diriger les ats, cherchons donc aussi à perfec- r le plus beau, le plus noble instru- de musique que nous ayons. L'orgue fet ferait à lui seul un orchestre su- , si l'on pouvait donner au son la tion du doux au fort, à volonté de niste. J'en ai parlé à M. Charles, et pas cru cette découverte impossible: lui ai-je dit, l'étude de l'organe in qui peut vous y conduire. La ma- dont nous formons les sons, le déve- ment ou le rétrécissement que nous vons naturellement pour nuancer le , la manière dont un joueur d'instru- à vent modifie les sons par les mou- nts des lèvres et le ménagement du e, etc., font ce qu'il faut approfondir iter pour y parvenir.

ne puis supporter longtemps le meil- orgue, touché par le plus habile or- te: j'ai cherché la cause de cet ennui, provient sans doute de l'uniformité ons; l'artiste a beau changer de jeu, trouve partout des sons pleins et sans ces.

leur monotone peut avoir un bel e et dire de bonnes choses; il vous éprouver à la longue un malaise insup- ble. J'ai remarqué, comme tout le mon- plusieurs sortes de monotonies; celle est produite par un son filé sans nuan- celle qu'occasionne la lecture des ds vers, où le sens suspendu à l'hé- che, finit trop souvent à la fin du vers; us reste dans la tête, après une longue re de vers égaux, un mouvement invo- ire de la quantité de syllabes, qui est qu'aussi désagréable que le cauchemar. ois même qu'un mouvement longtemps té agit sur la circulation du sang.

à suivre)

Le voyage de Saint-Saëns à Berlin aura été marqué d'un petit incident qui s'est heureusement réglé à la satisfaction et à l'honneur de tous. On sait que le maître avait été invité par la Philharmonie à un festival donné en son honneur. Dès son arrivée à Berlin, il reçut un télégramme de bienvenue de l'Empereur, qui lui exprimait en même temps ses regrets de ne pouvoir assister à la centième de *Samson et Dalila*, laquelle devait avoir lieu à l'Opéra Royal de Berlin. Saint-Saëns répondit immédiatement à Guillaume II pour le remercier de son message, en ajoutant qu'il était venu à Berlin pour le festival de Philharmonie, et non pour la centième de son opéra, à laquelle il n'assisterait pas d'ailleurs, vu que la direction avait fait des coupures. Le Kaiser manda aussitôt à l'Intendance Royale qu'on donnât satisfaction au grand musicien, et le conseiller se rendit de suite chez Saint-Saëns avec la partition de *Samson*. Il eut beau lui représenter que les coupures étaient insignifiantes, l'auteur fut inflexible. Dans l'impossibilité de faire apprendre pour la centième les passages supprimés, le conseiller proposa aimablement à l'auteur une date postérieure à celle de la centième pour la représentation intégrale de l'œuvre. Il fut alors convenu que celle-ci aurait lieu le 14 octobre, sous la direction de Saint-Saëns. L'Empereur assistera probablement à cette solennité.

Que faut-il admirer le plus, de la bonne grâce de l'Empereur, ou de l'inflexibilité du Musicien? Certes une telle dignité, une telle rigidité de principes sont rares de la part d'un auteur, et plus d'un a montré moins de mépris pour les concessions, trop heureux de sacrifier au succès un peu de son amour-propre. Mais on ne saurait trop louer d'autre part l'attitude et les prévenances de l'Empereur vis-à-vis d'un artiste qui ne s'était pas gêné autrefois pour égratigner quelque peu, avec sa malice et son ironie coutumières, les productions et les auteurs d'Outre-Rhin. Guillaume II s'est honoré en oubliant ces petits accès d'animosité et en rendant à Saint-Saëns un tel hommage de courtoisie et d'admiration.

Ajoutons que le concert organisé par la Philharmonie a été un véritable triomphe pour le maître français qui fut rappelé quinze fois, couvert de fleurs, et acclamé par trois mille assistants parmi lesquels notre ambassadeur, M. Jules Cambon en personne. Le programme comprenait le *Concerto* pour violon en si mineur exécuté par Henri Marteau; l'*Ouverture* des Barbares; la *Symphonie* en la mineur et la *Danse Macabre* dirigées par l'auteur lui-même qui interpréta ensuite au piano *Africa* et *Wedding-Cake*; un air d'*Henri VIII* et la *Cloche*, chantés par Mme Claire Dux, avec l'auteur au piano. Saint-Saëns s'est déclaré profondément ému de cet enthousiasme cordial. Il dirigera la 101^e de *Samson* le 14 et partira ensuite pour St-Petersbourg, Admirable activité pour un hom-

d'être joué et édité, et qui ne le fut que grâce à un concours de circonstances exceptionnelles?

Quoi qu'il en soit, trois hypothèses sont possibles :

1^o La première est la plus simple. L'auteur, encore inconnu, paie à l'éditeur les frais de l'édition. L'éditeur peut alors, dans une certaine mesure, décliner toute responsabilité touchant la valeur de l'œuvre qu'il édite. Il encaisse le prix convenu et met l'ouvrage en vente. Inutile d'ajouter que les maisons sérieuses n'édition qu'à bon escient et que le prix convenu, si élevé soit-il, ne saurait les engager à revêtir de leur firme une production indigne de leur réputation.

2^o L'éditeur peut prendre les frais à sa charge et ne rien donner à l'auteur, même à cette condition, juge avantageux pour lui de faire connaître son nom et son travail au public. C'est l'arrangement le plus fréquent, du moins quand il s'agit d'une œuvre de début. Rappelons toutefois, en passant, que toutes les œuvres de C. Franck furent prises ainsi « au pair ». On assure qu'il ne vendit jamais un manuscrit.

3^o L'auteur est déjà connu, estimé, « inscrit à la cote du succès ». L'éditeur lui achète alors le manuscrit. Ce prix d'achat est naturellement, des plus variables, et on ne peut ici déterminer de « taux » fixe, celui-ci étant subordonné à des conditions multiples et capricieuses : exigences de l'auteur et... de l'éditeur, notoriété du musicien, importance de l'œuvre, « flair » commercial de l'éditeur etc... Nous croyons intéressant de rapporter à ce sujet quelques chiffres significatifs. Par une lettre datée du 26 octobre 1807, Beethoven proposait à Ignace Pleyel, compositeur et éditeur de musique, de lui confier, pour le « prix modéré de 1200 florins d'Augsbourg » (soit environ 3000 fr.), l'édition des six œuvres suivantes : une symphonie, l'ouverture de *Coriolan*, un concerto de violon, trois quatuors, un concerto pour piano et le concerto pour violon « arrangé pour le piano avec des notes additionnelles ». Dans ce marché, les trois quatuors comptent pour une seule œuvre. On voit que Beethoven n'était guère exigeant. Il recevait de 30 à 60 ducats (350 à 700 fr.), pour une sonate ou un quatuor qui lui coûtait plusieurs mois de travail. Berlioz dut éditer à ses frais la partition piano et chant des *Troyens* (cf. J.G. Prodhomme, *Hector Berlioz*, p. 359). Gounod céda à l'éditeur Choudens la « propriété pleine et entière, sans aucune restriction ni réserve, pour la France et la Belgique, » de son opéra *Faust*, pour la somme de 10000 fr., dont 3000 fr. versés immédiatement, 4000 fr. payables après la cinquantième représentation, et 2000 fr. payables en cinq primes de 400 fr. pour les cinq premières villes qui monteraient l'ouvrage en province ou en Belgique. Encore faut-il ajouter que Gounod n'avait droit qu'aux 2/3 de la somme, l'autre tiers

Bock de Berlin, qui lui en offrit 1000, vu qu'il était encore « un jeune homme » (il avait 42 ans!!) et que c'étaient ses débuts en Allemagne. On sait le prodigieux succès de l'ouvrage en France et à l'étranger. Les éditeurs firent une bonne affaire. Ils en firent une moins bonne quand ils payèrent 100.000 fr. chacune les partitions de *Cinq-Mars* et de *Polyeucte*, qui eurent un succès médiocre. Hasards de la spéculation! (cf. J. G. Prodhomme et A. Dandelot, *Gounod*, t. I, p. 225, t. II, pp. 167, 175 et passim). Les *Plaintes d'une Poupée*, de C. Franck, furent vendues 1000 fr... après sa mort. Par contre l'éditeur bien connu Max Eschig achetait récemment la partition de *Julien* pour la modique somme de 175.000 fr. D'une façon générale, on peut dire que les partitions d'œuvres dramatiques ont plus de chance que les autres d'être éditées à des conditions avantageuses pour l'auteur. Il faut tenir compte toutefois du succès de la pièce ou des pièces précédentes, et nous touchons ici à une autre difficulté : celle de se faire jouer au théâtre. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

A l'heure actuelle, un bon compositeur déjà connu, peut vendre, pour une moyenne de 400 à 600 fr., une œuvre ordinaire de musique de chambre : sonate, suite pour piano, etc... En plus de ce prix d'achat, certains éditeurs assurent à l'auteur un tantième sur chaque exemplaire vendu. C'est le système des *primes*. Les sommes ainsi perçues peuvent être fort élevées quand il s'agit d'un compositeur classé, auquel il ne reste qu'à cueillir les lauriers de nombreuses victoires. Le tantième ainsi imposé est tout à fait juste, l'auteur devant être le premier à supporter les conséquences de la défaveur ou du succès de ses œuvres. Mais le contrôle, difficile et délicat, rend ce mode d'édition peu pratique ; aussi beaucoup d'éditeurs s'y refusent-ils. Ajoutons toutefois qu'il y aurait un moyen extrêmement simple d'assurer ce contrôle. Il suffirait à l'auteur de numéroter lui-même les exemplaires de son œuvre mis en vente ; on pourrait ainsi table sur un nombre *incontestable* et non plus approximatif.

Reste une dernière hypothèse, il peut arriver que l'auteur, désirant se passer d'intermédiaire, publie directement son œuvre, et en assume la responsabilité et les frais. Ceux-ci varient naturellement avec la longueur de l'œuvre, la qualité du papier, du tirage, etc... Nous pouvons citer, à ce propos, Albéric Magnard, qui a édité toutes ses œuvres lui-même.

Enfin, certains musiciens ont essayé, il y a quelques années d'une nouvelle combinaison, qui, jusqu'ici a produit de bons résultats. C'est l'*Edition Mutuelle*. Fondée en 1907 par Albeniz, P. de Bréville, Canteloube de Malaret, de Castéra, P. Le Flem, A. Philip, L. Saint-Requier, L. de Serres et Déodat de Séverac, elle a pour but « la

soumises à un Conseil d'administration composé de 3 membres (1 Président, administrateurs nommés pour 5 ans et ligibles), auxquels peuvent s'adjoindre des personnalités artistiques choisies en de l'Association, et qui a seul le droit pour juger « de l'opportunité, du moment de l'époque de l'édition des œuvres éditées ». L'édition est faite, soit aux frais de l'auteur, soit aux frais de l'Association, soit par souscription, soit par ces moyens réunis. Le conseil d'administration prélève, pour les frais généraux, 10 % sur le produit brut des recettes. Le produit net, plus, 90 0/0, constitue le produit net qui est destiné à couvrir les frais d'édition qui revient, par suite, jusqu'à concurrence de la somme qui leur a été affectée à l'auteur, soit à l'association, soit aux deux — proportionnellement à leur contribution respective — suivant le mode d'édition. Une fois les frais entièrement couverts, le produit des recettes est réparti comme suit : 50 0/0 à l'auteur, 45 0/0 à l'Association, 5 0/0 à la Caisse des réserves. « Quel que soit le mode de publication, chaque auteur conserve la propriété de son œuvre et réserve le droit d'exploitation. »

Quant aux frais d'édition, s'ils sont relativement peu élevés pour une simple sonate ou une petite pièce instrumentale ils deviennent considérables quand il s'agit d'une œuvre symphonique importante. Aussi beaucoup d'ouvrages restent-ils longtemps manuscrits. La partition peut être simplement copiée, par des copistes professionnels, encore les frais de copie passent-ils parfois les ressources de l'auteur. La constitution du matériel nécessaire à l'exécution d'une œuvre durant une demi-heure représente une dépense d'environ 500 fr., qui peut même atteindre 1000 fr., si l'œuvre porte des chœurs et une orchestration peu chargée.

En musique, comme dans les autres arts, les difficultés auxquelles se heurte l'artiste sont presque toujours d'ordre pécuniaire. Le jeune compositeur peut se consoler en pensant que ce genre d'épreuves ne se passe pas épargné même aux plus grands maîtres, et trouver un réconfort dans l'exemple qu'ils ont donné.

L'EXECUTION

Une œuvre, quelle qu'elle soit, jouée ou non, n'existe pour le public que lorsqu'elle est jouée. Les conditions de l'exécution varient beaucoup suivant que l'œuvre est un morceau symphonique, une œuvre de théâtre, ou une œuvre de musique de chambre.

Nous examinerons successivement trois cas.

I. — Musique symphonique.

Pour la musique symphonique, les bouchés sont les grands concerts. Actuellement, on en compte cinq à

concerts *Lamoureux* (1881), celle des *Concerts de Sechiari* (1906), et celle des *Concerts Hasselmans* (1909).

Règle générale, les Concerts du Conservatoire ne donnent pas d'œuvres inédites. L'Association des Concerts *Colonne* et celle des *Concerts Lamoureux* reçoivent chacune de l'Etat, une subvention annuelle de 15,000 fr., à charge pour elles d'exécuter, dans le courant de la saison, qui comprend 24 concerts, trois heures de musique française inédite, pouvant se répartir comme suit : soit six œuvres symphoniques ou lyriques d'une durée de 30 minutes — soit huit morceaux d'une durée minima de quinze minutes; quatre œuvres symphoniques ou lyriques d'une durée de 30 minutes. Cette clause laisse quelque espoir aux auteurs de voir leurs œuvres exécutées. Espoir singulièrement accru lorsque l'état de leur fortune personnelle leur permet de prendre à leur charge, non seulement les frais de copie, mais encore s'il y a lieu, ceux supplémentaires, nécessités par la présence de choristes ou de solistes engagés spécialement pour la circonstance.

Les Associations des Concerts *Colonne* et *Lamoureux* sont donc tenues, par contrat, de jouer chaque année des œuvres inédites. Les associations des concerts *Sechiari* et *Hasselmans* reçoivent également une petite subvention de l'Etat, mais elle n'est accordée à titre d'encouragement et ne leur crée aucune espèce d'obligation. Malgré cette liberté, elles se font l'une et l'autre honneur de consacrer à la musique moderne une part importante de leurs programmes.

Il convient de mentionner à part la *Société Nationale de Musique* (1), fondée en 1862, sur l'initiative de Franck, Saint-Saëns, G. Fauré, Romain Bussine, H. Duparc et Vincent d'Indy, et présidée par ce dernier depuis la mort de Franck (1890). Elle a joué un rôle capital en contribuant à restaurer parmi nous le culte de la symphonie et de la musique de chambre et en provoquant l'éclosion de notre jeune école. C'est en effet à la *Société Nationale* qu'ils furent accueillis, et mis en lumière par la plupart de nos compositeurs actuels : Debussy, Chausson, Dukas, Maillard, et, plus récemment, Ravel, Roussel, Déodat de Séverac, F. Schmitt, etc... La *Société Nationale* donne chaque année des concerts de musique de chambre et des concerts symphoniques. Son 400^e concert a eu lieu en avril dernier Salle Gaveau. Elle est administrée par un comité (1), que dirigent Vincent d'Indy.

Les jeunes musiciens trouveront encore un asile à la *Société Musicale Indépendante* (M. I.), (2), fondée au commencement de 1910, sous la présidence de G. Fauré, et qui a un groupe de jeunes compositeurs,

dont Ravel, F. Schmitt, R. Ducasse, Vuillermoz, Kœchlin. Elle a pour objet l'exécution d'œuvres nouvelles.

II. — Musique de Chambre.

Les œuvres de musique de chambre sont d'un placement relativement plus facile, parce qu'elles ne nécessitent qu'un nombre restreint d'exécutants. Nous citerons ici de nouveau, parmi les sociétés susceptibles d'accueillir et de jouer des œuvres inédites, la *Société Nationale* et la S. M. I. D'autre part, le *Salon d'Automne* a pris en 1905 l'initiative d'organiser, tous les ans, une section spécialement réservée à la musique et aux auditions musicales. Cette section est dirigée par M. A. Parent. Les auditions sont entièrement consacrées à des œuvres modernes ou inédites de compositeurs déjà connus. M. Paul Viardot a organisé une section identique au salon de la *Société Nationale des Beaux-Arts*. Un comité formé de sept membres, est chargé d'examiner les œuvres. Aux termes du règlement, les compositeurs ne peuvent envoyer qu'une seule œuvre : soit instrumentale, de musique de chambre (sonate, trio, quatuor, etc...), soit vocale, à une ou plusieurs voix, ou instrumentale pouvant se décomposer en A et B. Les œuvres doivent être présentées sous leur forme originale. Toute transcription ou réduction pour piano n'est pas admise. Les parties séparées, gravées ou copiées, nécessaires à l'exécution de ces œuvres devront y être jointes, car la *Société* ne pourrait prendre à sa charge les frais de copie. Les auteurs ont la faculté de se faire jouer par des artistes de leur choix, sous l'approbation du jury. Enfin tous les envois doivent être effectués dans un délai indiqué annuellement (1). Grâce à l'active impulsion de M. Paul Viardot, ces concerts ont pris aujourd'hui une extension remarquable. Un grand nombre d'œuvres inédites y sont exécutées tous les ans.

En outre, il existe à Paris plusieurs quatuors qui ne se contentent pas d'interpréter les œuvres classiques, mais font une large place dans leur répertoire aux œuvres modernes : le quatuor Parent, qui donne chaque année, à la Schola Cantorum, une série d'auditions consacrées à la musique contemporaine; le quatuor Willaume qui a beaucoup fait pour la propagation de notre musique de chambre moderne à l'étranger, et notamment en Angleterre; les quatuors Geloso, Hayot, Tracol, Luquin, Loiseau, Lejeune, Lefeuvre, Sangra, etc...

Plusieurs sociétés ont été fondées également pour encourager la musique de chambre et assurer son exécution. La *Société des Auditions Modernes* (1^{bis}), créée en 1911 et dirigée par M. P. Oberdœrffer, subventionnée par l'Etat, s'est exclusivement consacrée à l'exécution d'œuvres inédites, de compositeurs français ou étrangers.

On lui doit d'avoir fait connaître au public plusieurs œuvres remarquables de MM. De Lube, Woollett, Binenbaum. Le *Salon des Musiciens Français* (2) reçoit aussi des œuvres inédites; le jury, présidé par M. H. Maréchal, décerne chaque année un certain nombre de médailles. Citons encore la *Société des Compositeurs de Musique* (1^{bis}), fondée en 1862, successivement présidée par Joncières, Samuel Rousseau, Guilmant, et aujourd'hui par M. Ch. Lefebvre, qui met tous les ans au concours un certain nombre d'œuvres (nous reviendrons plus loin sur les prix dont ces concours sont dotés), et réserve, dans ses concerts, une large place à la musique inédite; la *Société Coopérative des Compositeurs de Musique* (3), fondée en 1903 sous la présidence d'honneur de Ch. M. Widor, actuellement présidée et dirigée par M. H. Libert, qui a pour objet « le dépôt, la lecture, l'audition et la vente d'œuvres musicales de tous caractères étant et restant la propriété absolue de leurs auteurs. »

Enfin, il n'est pas rare qu'un virtuose (pianiste, violoniste, violoncelliste...) présente à son concert une œuvre inédite, ou inconnue du public. On voit que, de ce côté, le jeune compositeur n'a pas à désespérer.

II. — Musique dramatique

Le théâtre est devenu, pour le compositeur « arrivé », une source énorme de profits. On peut dire qu'aux yeux du public ordinaire les grands compositeurs sont ceux qui réussissent au théâtre. *Samson et Dalila* a fait beaucoup plus pour la gloire de Saint-Saëns que la *Symphonie en ut mineur*. De même, le nom de Debussy n'a commencé vraiment à se répandre qu'avec le succès de *Pelléas et Mélisande*. Pour les vrais musiciens, l'horizon est plus vaste, et, de fait, la *Symphonie* de C. Franck, par exemple, marque dans l'histoire de la musique une date autrement importante que *Mignon* ou *Manon*. N'empêche que ces œuvres-ci sont plus populaires et qu'elles furent pour leurs auteurs d'un meilleur rapport.

Paris compte actuellement six théâtres de musique : l'*Opéra*, l'*Opéra-Comique*, la *Gaité-Lyrique*, le *Théâtre des Champs-Élysées*, le *Théâtre des Arts* et le *Trianon-Lyrique*.

L'*Opéra* et l'*Opéra-Comique* sont subventionnés par l'Etat. D'après le cahier des charges, le directeur de l'*Opéra* est tenu de faire représenter par an huit actes nouveaux de compositeurs français. Il doit également faire représenter, pendant la durée de son privilège, quinze actes de grands ouvrages, à son choix, non représentés à l'*Opéra*. En réalité, l'*Opéra* joue peu d'œuvres nouvelles; il devrait d'ailleurs plutôt faire uniquement office de *Conservatoire*.

Le cahier des charges de l'*Opéra-Comique*, renouvelé en août 1911, comporte les clauses suivantes :

Art. 39. — Le Directeur sera tenu de faire composer, par an, douze actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces douze actes nouveaux, il y aura au moins deux ouvrages en un acte... Dans l'ensemble des œuvres jouées pendant le privilège, devront figurer quatre ouvrages de compositeurs Prix de Rome n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique... Le Directeur pourra jouer des œuvres françaises représentées sur des scènes étrangères, mais ces œuvres ne compteront pas comme ouvrages nouveaux, sauf autorisation du ministre. Les œuvres nouvelles représentées en France sur des scènes de province seront comptées comme ouvrages nouveaux.

Art. 40. — Le Directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours de l'année. Toute pièce nouvelle qui, en dehors de l'abonnement et des deux premières représentations, se sera maintenue à un maximum de 6.400 fr. de recettes, sera offerte aux abonnés de l'année suivante.

M. Albert Carré, qui est directeur de l'Opéra-Comique depuis 1897, a toujours témoigné d'une grande activité artistique. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir fait représenter pour la première fois les œuvres les plus remarquables de notre école moderne: *Louise*, de G. Charpentier (1900), *l'Ouragan* de Bruneau (1901), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Aphrodite* d'Erlanger (1906), *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas (1907), *Bérénice* d'A. Magnard (1911), *l'Heure Espagnole* de M. Ravel (1911).

Le Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté, fondé en 1907 et dirigé par M. Isola frères, est lié par contrat à la Ville de Paris, mais ce contrat n'implique aucune obligation en ce qui concerne les œuvres nouvelles. Toutefois, MM. Isola en ont déjà créé un nombre assez considérable. Qu'il nous suffise de citer *Quo Vadis* de J. Nougues, *Salomé* de Mariotte, *Le Soir de Waterloo* de Nérini, *Carmosine* d'H. Février, *Paysans et Soldats* de Noël Gallon, les *Girondins* de Le Borne.

Le Théâtre des Champs-Élysées est de fondation trop récente pour qu'on puisse déterminer dans quelle mesure il accueillera les jeunes. Les œuvres modernes qu'il a données au cours de sa première saison (avril-juillet 1913) sont dues toutes à des compositeurs déjà cotés: Fauré, Debussy, Dukas, Ravel, F. Schmitt. Il ne faut pas oublier d'autre part qu'il est livré à ses seules ressources et que les énormes frais nécessités par sa construction ne lui permettent pas encore de se lancer dans des entreprises trop hasardeuses et de sacrifier des recettes assurées d'avance à des « placements » aléatoires.

L'actif directeur du Théâtre des Arts, M. Jacques Rouché, qui est lui aussi, voué à ses seules ressources, a donné cette année, une preuve éclatante de son dévouement à la musique. Il avait déjà monté auparavant la *Tragédie de Salomé* et *Pu-nazzi* de F. Schmitt et *Ma Mère l'Oue* de

classent le petit Théâtre des Arts parmi nos meilleures scènes lyriques actuelles. Rappelons que ces spectacles comprenaient, comme œuvres nouvelles: la *Source lointaine* de Mme A. de Polignac, le *Rêve* de Ph. Gaubert, et *l'Araignée* d'A. Roussel (1).

Le *Trianon-Lyrique* se consacre plutôt à l'ancien répertoire. Toutefois, il monte, de temps en temps, un petit ouvrage nouveau. Au cours de la saison dernière: le *Diable Galant* de M. Paul Pierné.

Quant à l'Apollon, il est exclusivement voué à l'opérette. Avis aux jeunes musiciens que ce genre difficile peut tenter.

Mais Paris n'est plus le seul endroit où un compositeur puisse se faire jouer. Depuis quelques années, la décentralisation a fait de notables progrès. En juin dernier, le Sénat a ratifié le crédit de 45.000 fr. voté par la Chambre en vue d'encourager dans cette voie les théâtres lyriques de province. Ceux-ci ont représenté, pendant la saison 1912-1913, quinze ouvrages lyriques inédits de compositeurs français, formant ensemble quarante-deux actes (2).

Il faut ajouter à cette liste le théâtre de Monte-Carlo, où fut créée, cette année-même, la *Pénélope* de G. Fauré. A l'Etranger, le théâtre de la Monnaie de Bruxelles a monté *Fervaal* et *l'Etranger* de d'Indy, le *Roi Artus* de Chausson avant que ces œuvres fussent connues du public français (3). Enfin, l'hiver dernier, le théâtre de Genève n'a-t-il pas suivi cet exemple en représentant pour la première fois l'œuvre d'un de nos plus jeunes compositeurs: la *Forêt Bleue* de M. Louis Aubert?

Ajoutons que les théâtres américains, notamment ceux de Boston et de New-York donnent tous les ans des représentations d'œuvres françaises. Les débouchés sont donc actuellement plus nombreux qu'on ne

(1) Je ne compte pas comme œuvres nouvelles *l'Amoureuse leçon*, de Bruneau, et *Dolly* de G. Fauré, adaptations d'œuvres déjà connues.

(2) A Lyon (directeur: M. Gaston Beyle): *Le Vieux Roi*, de MM. Rémy de Gourmont et A. Mariotte; *Yvette*, de Mme Bach-Sisley et M. Chalamel.

A Marseille (directeur: M. Saugey): *Annette*, de MM. Jean Marsèle et Durand-Boch.

A Nice (dir.: M. Villefrank): *Myriane*, de MM. P. Ferrier, de Choudens, et Ch. Silver.

A Rouen (dir.: M. Fermo): *La Terre qui Meurt*, de MM. René Bazin et M. Bertrand; *Madame Roland*, de MM. Bernède, de Choudens, et F. Fourdrain; *Graziella*, de MM. H. Cain, Gastambide et J. Mazellier.

A Nantes (dir.: M. Racht): *Myrialde* de M. L. Moreau; *Sonia* de MM. Batillat et Ph. Gaubert; *Mélusine*, de M. L. Maingueneau.

A Angers (dir.: M. Prunet): *le Retour*, de M. Max d'Ollone.

A Toulon (dir.: M. Traverso): *Pour la Patrie*, de MM. Huart et V. Piétra.

A Nîmes (dir.: M. Crémieux): *Dans la Tourmente*, de MM. Serge Basset et H. Contesse.

A Montpellier (dir.: M. Godefroid): *Gaspard de Besse*, de MM. P. Barlatier et de Lapeyrouze.

A Calais: *Romanitza*, de MM. Magre et M. Jacquet.

(3) Rappelons, dans le même ordre d'idées,

le droit d'ordinaire. Les jeunes compositeurs doivent se bien convaincre de ce que leurs œuvres seront montées à Marseille, Nantes ou Rouen, avec autant de succès qu'à l'Opéra-Comique ou à l'Opéra, et ne défaire une fois pour toutes de ce préjugé qui veut que Paris soit la seule ville capable de consacrer un talent.

M. DAUBRESSE.

(à suivre)



De la musique Irlandaise ancienne et d'une vieille légende

De même qu'il est malaisé à traverser les interpolations de retrouver de poèmes gaéliques anciens, de même la musique populaire irlandaise, celle des reurs et des bergers, chansons de la du lait, berceuses, airs héroïques des bardes aux longs ongles crochus (crooked nails), tout cela a subi à travers les siècles tant d'altérations, qu'il est difficile de retrouver la mélodie originale dans toute sa fraîcheur et son ingénuité primitives.

Chaque District a ajouté sa note sonnelle: la mélodie jaillie de l'âme barde, a couru pieds nus dans plus hameau, et s'est mirée dans maint seau, s'enrichissant chaque fois d'un nouveau, d'une modulation nouvelle.

Des modifications profondes ont été si souvent apportées au texte primitif, que toujours pour en accroître la signification poétique et humaine.

Les plus anciens chants irlandais dont ait pu retrouver trace sont des *Cad* ou chants funèbres sur lesquels les poètes d'Ossian furent ensuite chantés. Ils naient à la fois du Récitatif et du Chant. Un des premiers fut peut-être les *Lamentations de Deïdre* sur les fils d'Usnach remontent aux temps païens bien avant venue du Christ. Le poème comme ceux de la même époque trahit un vif timent de l'Honneur, et de hauts exemples de magnanimité et de grandeur me l'illustrent à chaque strophe.

Le récit commence à la naissance l'héroïne Deïdre, fille de Felinny, fille Dall. Le Druide Cathbad présent prophétise ainsi les malheurs qui atteindront l'enfant:

« Enfant du Malheur, du Pêché et de la Destinée, ton nom sera redouté! [H] Bientôt nous attireront des peines effroyables. Longtemps Ulster déplorera la Nuit que tu donneras à tes yeux leur lumière. Longtemps Ulster pleurera le jour où tes fils subirent leur joug maudité. Ces prédictions se réalisent. Deïdre, malgré les précautions du roi qui l'a épousée et la veut pour épouse, s'éprend de l'un des trois fils d'Usnach. Voici