

mandements n'oublient qu'une chose, c'est que tout en tout dépend de tout, et s'ils sont de fameux musicographes, ils sont, par contre, de fichus penseurs !

Croient-ils vraiment que, pendant vingt années et davantage, nos oreilles ont pu s'emplier, des heures et des heures durant, des sonorités de la *Tétralogie* et des *Maîtres* et que notre cerveau ne s'en est point définitivement modifié, qu'aucune intoxication n'est résultée pour nous de ce breuvage, dont César Franck, feuilletant un jour la partition de *Tristan*, murmurait avec effroi à chaque page tournée : « C'est du poison ! c'est du poison ! » Singuliers mithridates convaincus qu'ils ont éliminé tout le virus, parce qu'ils en sont saturés.

Mais que vais-je parler de virus ou de poison ? Non certes, le wagnérisme ne fut pas cela pour nous ! Non seulement parmi les œuvres françaises wagnériennes, il y en eut de grandes et de belles, le *Wallenstein* de M. d'Indy ou la *Gwendoline* de Chabrier sont là pour le proclamer splendidement, mais cette influence fut bonne sûrement, puisque nous avons pu reconquérir si vite notre autonomie musicale avec cette admirable énergie qui tant de fois, refit française la pensée de France, que de généreux engouements avaient faite étrangère.

Crier *raca* au wagnérisme, en admettant que le wagnérisme ait été un danger pour nous, ce serait insulter le malheur passé, qui nous rend plus forts, plus nobles, plus humains !

JEAN D'UDINE.



Le *Monde Musical* publiera prochainement :
Une *Nuit de Walpurgis musicale*, par
FÉLIX WEINGARTNER ;

Une nouvelle suite d'articles de JEAN HURÉ ;

La suite de la *Consonance* de G. DAUMAS ;
Des PLANCHES HORS TEXTE et de
nouvelles MONOGRAPHIES MUSICALES.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

LE DRAME LYRIQUE de RAMEAU à GLUCK

(Suite et fin)

Il faut en arriver à Jomelli et Pergolèse, deux esprits créateurs plus puissants et plus inventifs, pour constater une réelle amélioration dans le style dramatique italien. C'est bientôt l'époque où Gluck créera ses immortels chefs-d'œuvre, et l'insipide et plat opéra italien, figé jusqu'à présent dans une attitude roide e. gauche (je ne dis pas conventionnelle car le théâtre tout entier n'a été, n'est et ne sera jamais qu'une convention), l'opéra italien, dis-je, suivant le mouvement régénérateur qui l'entraîne vers plus d'action

et plus de sincérité, va vivre d'une vie nouvelle.

Nicolas Jomelli (1714-1774) est né à Anvers dans le royaume de Naples. Elève du savant professeur napolitain Durante, il reçut aussi les conseils précieux de Féo et de Léo. Il ne semble pas avoir, dès l'abord, beaucoup profité de ces enseignements ; c'était l'avis de Piccini, avouant que Jomelli ne possédait qu'une science fort restreinte en sortant du Conservatoire. Cette science il ne tarda pas à l'acquiescer et à la développer, toutefois ses débuts ne laissaient pressentir ni l'originalité de son tempéramment ni son entente future de l'harmonie et du contrepoint, ni son habileté à manier les voix.

Voulant d'abord écrire pour l'église, il se fixe à Rome et se livre assidûment à l'étude des maîtres anciens et du style sévère et fugué, étude fort négligée par les compositeurs d'alors. Quelques cantates furent remarquées. Il fait jouer aussi un opéra : *l'Erreur Amoureuse*. Le succès en est énorme et décide de sa carrière. Le théâtre et ses triomphes, souvent si passagers, exerce un tel attrait sur les artistes et sur les compositeurs italiens en particulier, que l'on peut avancer que ceux qui n'y sacrifièrent point définitivement (et ils sont rares) sont ceux là seuls dont l'insuccès flagrant vint décourager les efforts.

A Rome Jomelli fait jouer *Il Ricinero*, *l'Astermiase* ; à Bologne, *l'Ezio*. Il fait alors la connaissance du Padre Martini qu'il étonne en traitant avec grande habileté un sujet de fugue proposé par celui-ci. Les conversations avec le savant théoricien étaient fort instructives, il sut en profiter.

De retour à Naples, Jomelli y triomphe avec *Eumène* ; à Venise, même enthousiasme pour *Mérope*. Il est nommé directeur du Conservatoire des filles pauvres. Il écrit alors quelques beaux morceaux d'église, dont son *Laudate* à huit voix, œuvre de style large et aisé. Après l'exécution de son *Artaserse* à Rome, il est nommé maître de chapelle adjoint à Saint-Pierre du Vatican ; mais il quitte ce poste bientôt pour celui de Maître de Chapelle à Stuttgart et compositeur de la Cour. C'est en 1754 qu'il quitta l'Italie pour l'Allemagne où il resta vingt ans. Ce séjour eut la plus heureuse influence sur son style et l'on peut dire que c'est à partir de ce moment qu'il produisit enfin des œuvres fortes et personnelles, d'allure plus large et plus soutenue, d'instrumentation plus nourrie et contenant des modulations plus variées et plus riches.

Sans modifier complètement la forme de l'opéra italien tel qu'il était à cette époque, Jomelli l'améliora grandement par l'importance donnée à l'accompagnement et surtout par la transformation de l'insipide aria, coulé toujours dans le même moule. Cette forme vieillote de l'Adagio suivi de l'allegro avec reprise finale de l'Adagio a été, pour quelques maîtres, l'occasion de réels chefs-d'œuvre.

Gluck s'en servit lui-même assez souvent avec bonheur ! Mais que l'on songe à un opéra entièrement formé d'airs semblables, séparés les uns des autres par de très courts récits bâtis sur des formules toujours pareilles, cousus à la suite les uns des autres, et toujours sur le même patron ! Jomelli donna plus de développement aux récitatifs, qu'il soigna davantage, s'attachant à la justesse de l'expression. Puis il supprima le retour à l'Adagio, allongeant l'allegro en lui donnant plus de chaleur et de mouvement, dans une gradation très heureuse de l'effet.

Cependant ce style déplut aux Italiens lorsqu'il revint dans sa patrie. Les nouveautés sont toujours mal accueillies. Les modulations surtout déroutèrent les oreilles habituées depuis longtemps aux tranquilles promenades du thème de la tonique à la dominante et de la dominante à la tonique, avec quelques rares et courtes incursions dans les tons très voisins.

Jomelli avait 58 ans, il fut très affecté de ce retour de fortune. Il avait conscience de ses progrès et d'avoir fait faire un pas à l'art musical. Le roi de Portugal lui commanda une *Armide*, qui peut-être considérée comme son œuvre la plus parfaite, mais dont le succès fut très modéré. Son *Démofonte* et son *Iphigénie*, sur lesquels il fondait de grands espoirs, tombèrent à plat. Il se découragea de plus en plus. Une attaque d'apoplexie le terrassa quand il venait de terminer un *Miserere* à deux voix, d'inspiration élevée mais de style plus dramatique que religieux comme du reste toute sa musique d'église.

H. WOOLLETT.



Le Duel Vincent d'Indy

La reprise de *Iphigénie en Aulide* a donné lieu à un incident des plus vifs entre M. Vincent d'Indy, d'une part, et MM. Alb. Carré et Jules Bois, d'autre part.

Cet incident a été provoqué par un article intitulé : *De la Sophistication de l'œuvre d'art* (1), dans lequel M. V. d'Indy, critique d'une manière excessivement vive l'interprétation du chef-d'œuvre de Gluck à l'Opéra-Comique. En voici les passages essentiels :

Cet infortuné chevalier Gluck n'a vraiment pas de chance ! Violamment attaqués pendant sa vie, il faut qu'après sa mort, ses œuvres soient présentées, de façon à donner amplement raison à ses adversaires, les Piccinistes !

Que manque-t-il donc, va-t-on me dire, à l'exécution d'Iphigénie à l'Opéra-Comique ? Les chanteurs sont des artistes de premier ordre, l'orchestre est admirable d'ensemble, pas une note ne manque à l'appel, les décors sont superbes, le ballet... oh ! le ballet surtout est un véritable charme pour les yeux...

(1) *Comédia*, 28 décembre 1907 et numéros suivants.

D'accord ! Mais, outre que des luteurs me paraîtraient plus à leur place à la Foire aux jambons que sur les planches d'un théâtre musical, outre qu'il me serait indifférent d'entendre attaquer un second violon un peu après les autres dans un passage pathétique, ce qui manque, à mon avis, dans l'Iphigénie de l'Opéra-Comique?... oh ! mon Dieu, c'est un élément bien simple, bien banal — essentiel, cependant : ce qui manque, c'est la vie.

En musique, la vie se nomme expression, et sans expression, point de musique.

De bons professionnels vous diront que, du moment qu'on respecte la nuance marquée, on applique à l'œuvre son expression... Quelle erreur ! — La nuance n'est qu'une infime partie de l'expression ; elle y contribue, mais ne la constitue pas.

Qu'est-ce donc que l'expression ?

Pas autre chose que la communion intime du ou des interprètes (truchements indispensables dans l'art musical) avec l'esprit, et surtout avec le cœur de l'auteur ; ceci est le seul moyen de faire pénétrer la signification de l'œuvre dans l'âme de l'auditeur, de la toucher, de l'émuvoir.

Et il n'est pas de forme si surannée qui ne soit susceptible d'expression si la musique contenue dans cette forme est touchante et émue : générale, en un mot. En art musical, la forme, si nécessaire au producteur, au constructeur, n'est rien vis-à-vis de l'auditeur attendant une impression que peut seule lui apporter l'expression adéquate, non pas à la forme, mais à l'esprit de l'œuvre. Si désuètes que puissent être les formes du Motet, de la Fugue, de la Sonate même, du Récitatif et de l'Air, les œuvres inscrites en leurs contours par les Palestrina, les Bach, les Beethoven, les Rameau et les Gluck, seront éternellement émuivantes et ne périront pas si elles sont présentées à l'auditeur de façon expressive, c'est-à-dire (qu'on me permette cette image) en établissant un courant électrique entre l'esprit de cet auditeur et la pensée créatrice du compositeur.

Et pour Gluck surtout, précisément parce que, plus que Rameau, il s'est fié à la forme, l'expression est indispensable. Qu'on ne vienne point me parler de style, de tradition : un style qui n'est pas expressif est faux, une tradition qui est mauvaise ne mérite pas autre chose que d'être abolie.

Et, d'ailleurs, qui peut se vanter de connaître la tradition vraie dans l'interprétation des opéras de Gluck, alors que nul de nos contemporains n'a été à même d'entendre une représentation réglée par quelque élève ou quelque familier du grand Christophe ?... alors surtout que, pour se diriger vers cette expression — si on ne la sent pas — on possède les indications de Gluck lui-même (1).

L'a-t-il assez dit, l'a-t-il assez écrit ? que, dans ses drames, la musique n'était et ne devait jamais être que le soutien de la parole : « Je voulais réduire la musique à son véritable but, qui est de fortifier la poésie par une expression nouvelle. »

Est-ce assez clair ? et peut-il exister des traditions qui l'emportent sur l'opinion même de l'auteur ?

Quoi de plus humain et de plus émouvant que ce sujet d'Iphigénie, fortifié par la musique expressive de Gluck ? Quoi de plus conventionnel et de plus ennuyeux — il faut bien le dire — que ce même drame privé de tout accent et de tout sentiment expressif, tel que vient de nous le présenter l'Opéra-Comique ? La musique de Gluck vit et se meut aussi bien — mieux quelquefois — que celle de nos compositeurs modernes, il ne s'agit que de lui conserver cette chaleur vitale, de lui communiquer ce mouvement ; pourquoi donc faire délibérément de ces opéras une succession de marches funèbres ? Il commence à être temps de couper court à cette tradition erronée, je dirai presque criminelle, puisqu'elle ne tend à rien moins qu'à tuer

des chefs-d'œuvre. Il faut bien se mettre dans la tête que, dans tout l'œuvre de Gluck, il n'y a, pour ainsi dire, pas un récitatif, pas un air qui doive être dit et chanté en mesure ; la musique étant tenue de suivre et de servir étroitement le sens des paroles, il s'ensuit que le mouvement doit être accéléré ou ralenti tout le temps suivant les exigences du drame. Il suffit de comprendre la direction de la ligne mélodique, aussi bien dans les airs que dans les récits, et dans les chœurs même, pour être convaincu de la légitimité des désirs du compositeur à cet égard ; il n'y a pas, il ne peut pas y avoir, dans les airs dramatiques de Gluck, trois mesures qui gardent le même mouvement ; parfois même, on rencontre deux ou trois mouvements différents dans une seule mesure.

Et ce n'est pas l'accélération de quelques mouvements aux représentations futures qui pourrait remédier au mal, ce mal est dans la racine ; il faudrait recommencer les études à nouveau, et maintenant qu'on tient bien la lettre, tâcher de se pénétrer de l'esprit de l'œuvre...

On ne le fera pas ; on se contentera de continuer à nous servir une Iphigénie « frelatée... » ; le terme n'est pas trop fort, car rien n'est au point dans cette interprétation : ni les récits, trop solennels, ni les airs, manquant totalement de vie et d'expression, ni l'orchestre, parfait au point de vue de la note, absolument à côté au point de vue de l'accent et du style, ni même le ballet, dans lequel le détail amusant, le détail pour l'œil : lutte à main plate et frise antique en bonbons fondants, dépasse le but et annule toute l'impression musicale (au reste, la musique des ballets d'Iphigénie est la partie la moins intéressante de l'œuvre, on aurait pu la supprimer sans inconvénient...)

Qui donc incriminer de cet attentat au droit de vie d'un chef-d'œuvre ?

Il faut avoir le courage de le dire, le vrai coupable, c'est le directeur de l'Opéra-Comique.

C'est lui, en effet, qui reçoit de l'Etat la mission subventionnée de nous restituer les belles œuvres de l'art ancien, comme aussi de nous présenter les meilleures productions modernes. M. Carré a merveilleusement monté Pelléas et Ariane, mais MM. Debussy et Dukas sont vivants, bien vivants, ils savent fort bien ce qu'ils veulent, et M. Carré s'est très intelligemment conformé à leurs désirs, en les aidant de son expérience personnelle.

Gluck n'est plus là pour dicter ses volontés...

Mais si l'on n'a point lu ou point compris ses écrits, au moins sa musique parle pour lui ; pour peu que l'on se soit bien pénétré de l'action dramatique et de cet axiome gluckiste : « la musique n'a d'autre objet que de fortifier la poésie », il semble qu'il n'y ait pas deux interprétations possibles... et pourtant !...

M. Carré n'eût jamais laissé passer au Vaudeville les contresens scéniques qu'il a soufferts à l'Opéra-Comique. Mais voilà : M. Carré n'est pas musicien — et c'est grand dommage, car s'il était quelque peu apte à juger et à sentir l'appropriation de la musique au drame, il ne nous lancerait pas dans des aventures comme celle reprise d'Iphigénie en Aulide.

Je le répète : c'est à M. Carré, bien que — ou parce que — non musicien, qu'incombe toute la responsabilité de cette sophistication d'un chef-d'œuvre.

Vincent d'INDY.

On peut certainement faire des réserves sur l'interprétation d'Iphigénie en Aulide et trouver qu'elle n'atteint pas l'idéal qu'on s'en fait ; mais outre qu'il en est de même de presque toutes les exécutions classiques, aussi bien au concert qu'au théâtre, celle de l'Opéra-Comique est d'un niveau encore bien supérieur à celui auquel nous sommes habitués depuis longtemps.

Ce n'est pas, à proprement parler, que les interprètes d'aujourd'hui manquent d'expression lorsqu'ils traduisent une Sonate de Beethoven, un Aria de Bach, ou bien une scène de Gluck. Les uns, il est vrai, débitent la musique comme

de la guimauve molle et gluante, avec une technique parfaite, mais la plupart de ceux qui sont réputés pour être doués de chaleur, de vie, et d'un tempérament d'exécutant, trouvent rarement l'expression juste, vraie et simple des choses sublimes. Cela tient à ce qu'ils ne sont pas naturellement musiciens, ou à ce que leur nature première a été déformée : ils mettent alors dans la phrase des accents faux, des ponctuations inexactes qui lui enlèvent tout sens ou lui en donnent un qu'elle n'a pas. En un mot, ils manquent de style, il y a, à cela, des causes multiples, provenant de l'évolution, du milieu et de l'éducation modernes, qu'il serait trop long d'expliquer ici. Mais, ces réserves faites comment dire que M. Carré nous a présenté « un cadavre tué de frais, à la place du personnage bien vivant et passionnément agissant que l'auteur s'était complu à exprimer », avec des chanteurs comme M. Beyle, l'un des plus « bouillants » Achille qu'on puisse imaginer ; Mlle Brohly, dont les emportements tragiques sont parfois émouvants ; Mlle Bréval, dont les faiblesses vocales sont amplement rachetées par des qualités de style et de tenue scénique ; un orchestre qui mène très vigoureusement l'action et des chœurs qui y participent comme cela ne se voit nulle part ailleurs.

Quant aux danses, quant aux luttes, si bien à leur place et si bien adaptées à la musique, M. V. d'Indy, décidément aussi insensible aux beautés plastiques corporelles que peu respectueux de l'intégralité d'une œuvre, ne parle de rien moins que de les supprimer, par un hardi coup de ciseau.

Mais, ce qui est inouï, c'est que le reproche de manque de vie et d'expression provienne justement du musicien qui en est le plus dépourvu dans l'interprétation de ses propres œuvres. Tout ceux qui ont entendu M. d'Indy au piano, savent à quel point il est glacial. Nous nous souvenons encore de la première audition de sa Sonate pour piano et violon par M. Parent et l'auteur. Il était impossible d'y découvrir le sens musical que d'autres pianistes nous révélèrent par la suite.

Mais ceci prouve — non seulement que l'histoire de la paille et de la poutre est toujours vraie, — mais que M. V. d'Indy, comme beaucoup d'interprètes, ressent très bien ce qu'il est incapable d'exprimer lorsque son tour est venu d'occuper les planches.

Il est également curieux de constater que celui qui accuse un directeur de théâtre de sophistication et de frelatage d'une œuvre ancienne a fort bien toléré les « dérangements » apportés à l'interprétation de l'Etranger, sous ses propres yeux, à l'Opéra, en 1903. Les volontés de l'auteur gravées dans la partition avaient été si violemment méconnues que nous avons dû alors écrire un article qui aurait pu s'intituler : *De la trahison d'une œuvre avec le consentement et l'approbation de l'auteur* (Monde Musical du 15 décembre 1903).

Mais ce qui diminue beaucoup la portée des critiques de M. V. d'Indy (qui n'auraient pas été tout à fait injustes, si elles avaient été plus mesurées et moins acerbes), c'est l'insistance avec laquelle il veut faire retomber la faute sur M. Albert Carré. S'il y a une chose dont un directeur peut ne pas être tenu pour personnellement responsable, c'est bien le manque de style

(1) C'est la première fois, croyons-nous, que M. V. d'Indy s'exprime ainsi sur la Tradition. Il est très curieux de rapprocher ce paragraphe de l'article La Tradition de Jean Huré, paru dans le Monde Musical du 15 septembre 1907.

dans l'interprétation d'une œuvre. Or à qui incombe de respect de style? Au chef d'orchestre au directeur de la musique, et aux chanteurs eux-mêmes. M. d'Indy (en un passage que nous n'avons pas reproduit) essaye au contraire de justifier les uns et les autres, tant il tient à accabler de ses reproches M. Carré lui-même. Singulière attitude de la part d'un compositeur dont une œuvre nouvelle, *Hippolyte couronné*, figure dans la liste des ouvrages reçus à l'Opéra-Comique.

Pourquoi cela? C'est M. Carré qui nous en explique la raison dans sa lettre à M. V. d'Indy, du 28 décembre :

Lorsque mon ami Jules Bois vint me proposer de transformer en opéra sa belle tragédie d'*Hippolyte couronné*, je vous désignai aussitôt comme le plus capable d'écrire une œuvre de cette importance.

Ce choix vous prouve que je ne suis pas aussi mauvais musicien que vous le dites.

Je pourrais encore me défendre contre votre reproche en publiant tout ce que vous m'avez écrit à propos de *Fervaal*, qui fut le premier ouvrage que je montai en prenant possession de la direction de l'Opéra-Comique. (Il y a dix ans de cela. Vous l'avez oublié!) Mais je déteste ce jeu de petits papiers.

Vous avez accepté d'écrire la musique de *Phèdre* et *Hippolyte* et vous êtes venu me remercier.

Que s'est-il passé depuis?

Je vais vous le dire.

Il s'est passé que la direction nouvelle de l'Opéra vous a demandé l'ouvrage que vous étiez en train de préparer, et que, sans doute, vous avez regretté de vous être engagé avec moi.

C'est alors que, très ingénument, remplissant vos poches de cailloux comme le Petit Poucet, vous êtes venu les lancer dans les vitres de l'Opéra-Comique, comptant me pousser à quelque extrémité, par exemple à celle de priver mon théâtre de l'honneur de monter une œuvre de vous, en vous rendant votre parole.

Vain calcul, cher Monsieur Vincent d'Indy.

Phèdre et *Hippolyte* m'appartient, j'y tiens, et nul autre que moi n'en aura l'étrème. Vous eussiez donc mieux fait d'employer à parachever cette œuvre le temps que vous venez de perdre à vous essayer dans le rôle ingrat de critique musical.

Je reste votre admirateur.

Albert CARRÉ.

Voici donc la question *Iphigénie en Aulide* mise de côté et remplacée par la question *Hippolyte couronné* et donne lieu à la réplique suivante de son présumé auteur.

Ayant, depuis un an déjà, loyalement rendu à M. Jules Bois la libre disposition de son beau drame que je me trouvais dans l'impossibilité de traduire musicalement, je ne vois pas très bien comment la direction de l'Opéra ou celle de l'Opéra-Comique pour raient revendiquer la propriété d'une œuvre qui n'existe pas, et de mon fait, au moins, n'existera jamais?...

Là où il n'y a rien, le plus puissant directeur lui-même perd ses droits.

Veuillez agréer, mon cher Monsieur Carré, l'expression de mes meilleurs souvenirs.

Vincent d'INDY.

Mis en cause par cette lettre, M. J. Bois intervient à son tour : il confirme les engagements pris par M. V. d'Indy et lui vis-à-vis de M. Carré, il raconte les débuts de sa collaboration avec le compositeur en 1906, les hésitations de celui-ci en mai 1907, mais déclare n'avoir été avisé du renoncement de M. d'Indy que par la lettre ci-dessus, trois mois après que l'œuvre été annoncée à l'Opéra-Comique.

Nouvelle réponse de M. Vincent d'Indy, le 31 décembre rétablissant les faits comme suit :

Il y a deux ans environ, M. Carré me convoqua dans son cabinet et me demanda si je consentirais à ce qu'il me mit en rapport avec M. Jules Bois, dont il désirait faire mettre en musique l'*Hippolyte couronné*.

Je lui répondis qu'il me répugnait toujours de travailler sur un sujet établi par d'autres que par moi-même, mais que, néanmoins, pour lui être agréable, je causerais avec M. Jules Bois. Depuis, je n'ai plus revu M. Carré.

M. Jules Bois et moi, nous eûmes deux conversations au sujet du poème dont je refis à peu près complètement le scénario, en vue d'une adaptation musicale.

Puis, M. Jules Bois m'ayant envoyé quelques pages de rédaction, je me mis consciencieusement au travail, et, en effet, comment aurais-je pu m'apercevoir que ce poème ne me convenait pas, si je n'avais point fait l'essai loyal de le mettre en musique, je le demande à tous mes confrères compositeurs?

Au bout de quelques temps, je me rendis compte qu'il m'était impossible de trouver de la musique pour ce poème, et, au printemps de 1907, dans une troisième et dernière conversation avec M. Jules Bois, je lui dis très explicitement que je lui rendais la libre disposition de son beau poème, regrettant de ne trouver, personnellement, dans l'impossibilité de le traduire musicalement.

Je ne crois pas m'être mal expliqué et suis fort surpris que M. Jules Bois paraisse maintenant n'avoir jamais compris.

En tout cas, je n'ai jamais nié que le poème de M. Jules Bois fût la propriété exclusive de l'Opéra-Comique et je puis affirmer, d'autre part, que les nouveaux directeurs de l'Opéra ne m'ont jamais fait aucune proposition au sujet de *Phèdre* et *Hippolyte*.

Vincent d'INDY.

A partir de ce moment, la polémique devient plus aigre que douce entre V. d'Indy et Jules Bois. La lettre de ce dernier, du 5 janvier, en donne le ton.

J'ai cru en la parole de M. Vincent d'Indy. Lourde faute, aussi lourde que les plaisanteries dont il m'accable, aussi lourde que ses torts.

A propos d'*Iphigénie*, par un acte d'injustice et d'ingratitude, il a mis son honneur à se débarrasser d'un engagement pris avec M. Albert Carré et avec moi.

Au lieu d'en convenir, il s'obstine en des subterfuges scolastiques pour déguiser la vérité.

Je conseillais à M. Vincent d'Indy d'écrire un *Tartuffe* en attendant son *Phèdre* ou son *Hippolyte* sournois, mais au ton guilleret de sa dernière lettre, et par sa mauvaise foi il me semble plutôt désigné — avec le respect que je lui dois — pour tirer une opérette du *Menteur*.

Jules Bois.

M. V. d'Indy riposte avec les *Fourberies de Scapin* et finalement nous apprenons que M. Jules Bois a envoyé ses témoins à son ex-collaborateur pour lui demander une réparation par les armes. Celui-ci a chargé MM. Octave Maus et Pierre Lalo de réclamer pour lui-même la qualité d'offensé, laquelle lui a été accordée, et la comédie du duel, consistant dans l'échange de deux balles à vingt-cinq pas sans résultat a été jouée le 11 janvier au Parc-des-Princes. Beau sujet à mettre en musique.

De l'examen impartial des faits, il résulte que :

1° M. Albert Carré avait chargé M. V. d'Indy d'écrire la musique d'un livret agréé par lui, alors que précédemment il avait déclaré ne

jamais commander de musique à aucun compositeur. Le choix de M. Carré paraît d'ailleurs étrange, l'éminent compositeur de *Fervaal* étant très peu désigné pour mettre en musique un sujet antique.

2° M. Vincent d'Indy a laissé annoncer sans protester, au mois d'octobre, une œuvre à laquelle il avait renoncé, nous apprend-il aujourd'hui, depuis le mois de mai. Une simple déclaration de sa part, lorsque *Hippolyte couronné* parut sur les affiches, eût mis les choses au point et évité la désastreuse polémique d'aujourd'hui.

Et maintenant, chacun à l'ouvrage, *Iphigénie en Aulide* continue vaillamment à offrir sa gorge au couteau sacrificateur de Calchas avec un succès qui grandit à chaque représentation. La voix de Mlle Bréval se raffermir ; les chanteurs et instrumentistes se pénètrent petit à petit du génie de l'œuvre et Gluck triomphe au-dessus des mesquines et étroites querelles de la faible humanité.

A. MANGEOT.



LA QUESTION DES VIOLONS

Le Stradivarius de E. Ysaye volé à Pétersbourg.

— M. A. Asagne délaisse ses violons italiens pour un violon neuf construit pour un architecte. — Lettre de M. Georges Enesco. — Opinion de M. Paul Viardot. — Un premier prix gagné sur un violon de vingt-huit francs. — L'importance de la suggestion confirmée par un négociant de pianos.

Le vol dont M. E. Ysaye vient d'être victime à Saint-Petersbourg donne un puissant et nouvel intérêt à la question soulevée par le *Monde Musical*.

Le maître jouait au théâtre Marie et après avoir répondu aux ovations du public, il était venu déposer son Stradivarius au foyer des artistes, lorsque, profitant d'un moment d'inattention, un individu s'empara du violon et eut le temps de filer, avant qu'Ysaye se soit aperçu du vol.

Toutes les recherches faites depuis 15 jours pour retrouver le précieux instrument sont restées infructueuses.

Ce Stradivarius dénommé « l'Hercule » avait été payé par Ysaye 28.000 francs, et il estimait qu'il en valait aujourd'hui le double.

Ce fait montre que la grande valeur donnée aux instruments anciens n'est pas sans inconvénient pour les artistes.

« La question des violons » continue à passionner le monde de la lutherie et des artistes.

Sans nous arrêter à la mauvaise et discourtiseuse humeur d'un important négociant, qui par sa maladroite attitude montre qu'il a bien moins confiance que nous-même dans la supériorité des violons anciens, nous relatons une très intéressante visite que nous avons reçue de M. Arthur Asagne, qui avait eu connaissance de nos articles au cours d'une tournée de concerts dans l'Amérique du Sud et qui, dès son arrivée à Paris est venu nous voir. « J'ai joué pendant vingt ans, nous dit en substance cet