

On se souvient quel charmant couple il forma avec Mariette Sully, avec quel chic, quelle élégance et quelle tendresse, il chanta les couplets de Florestan. Pendant une tournée d'un mois en province, il ajouta encore à son répertoire le *Soleil de Minuit*, et *Gilette de Narbonne* : puis à son retour à Paris, ce furent pour lui de nouvelles créations dans la *Demoiselle aux Camélias*, *Shakespeare* (1889), où il montra toute sa verve dans le rôle du commis voyageur, *La Belle au bois Dormant*, *Joséphine vendue par ses sœurs* (reprise) et *Les Petites Michu*, ce di-gue pendant de *Véronique*.

A l'Opéra-Comique, l'artiste était devenu trop parfait et était trop aimé du public, pour que M. Alb. Carré, nouvellement appelé à la direction de l'Opéra-Comique, ne voulût l'attacher à sa troupe. Où trouver un plus spirituel et plus fin Clément Marot pour la reprise de *la Basoche* ? Le succès de Périer y fut tel, que les auteurs n'hésitèrent pas à lui confier le rôle de Moudor dans la *Fille de Tabarin* à côté de Fugère. Comment ne pas rapprocher ces deux grands artistes, si semblables l'un à l'autre, si également grands, si émouvants, si vrais, si naturels dans leurs diverses créations ? La délicieuse partition de Pierné n'eut hélas ! que quelques représentations mais peu de mois plus tard (6 juillet 1901) nous retrouvons Périer désopilant dans Crispin du *Légataire Universel* de Pfeiffer. Il n'est pas de meilleur valet de Molière à la Comédie Française.

Colline dans la *Vie de Bohème*, Juliano dans le *Domino Noir*, devaient conduire Périer à la grande, à la sublime création de sa carrière : celle de Pelléas (29 avril 1902). Comme son illustre partenaire Mary Garden, Périer sut trouver le caractère hésitant, fataliste, et néanmoins profondément humain du héros de Maeterlinck et, une fois passé le premier moment de stupeur provoqué par l'œuvre nouvelle, on put se rendre compte à quel point Périer s'était imprégné de la prose du poète et de la déclamation réclamée par le musicien. Le nom de Jean Périer, est avec celui de Mary Garden indissolublement lié à la création de *Pelléas*.

Mais voici qui est plus fort, qui est unique, qui est incommensurable, qui est génial dans la carrière d'un artiste : après avoir connu les ivresses du triomphe à l'Opéra-Comique, Périer profite de la liberté que lui laisse son contrat pour aller dessiner la caricature d'un vieux savant dans les *Aventures du Capitaine Corcoran* au Châtelet (1902) et, l'année suivante, établir la silhouette d'un grand couturier parisien dans *l'Enfant du Miracle* à l'Athénée. Cette incursion dans la comédie n'aurait pas manqué d'ouvrir à Périer le chemin de la Comédie Française, si son absence ne s'était fait cruellement sentir à l'Opéra-Comique, où l'on tenta vainement de le remplacer. Cette fois, M. Carré se l'attacha par un solide contrat et depuis le mois de septembre 1903, Périer ne quitta plus le théâtre de la rue Favart. Il y créa Giorgio d'Ast dans la *Reine Fiammette*, Galibert dans la reprise de la charmante *Xavière* de Th. Dubois ; le mitron dans *l'Enfant roi* ; Gleude dans *Miarha* ; Sharpless, dans *Madame Butterfly* ; Landry dans *Fortunio* ; enfin le père François dans le *Chemineau*.

Entre temps, il avait pris le costume de

garde-française de Lescaut dans *Manon* et il était allé créer *Don Procopio* à Monte-Carlo.

Cette sèche énumération montre combien fut vaste, abondante, variée et fertile la carrière du grand artiste. Nous l'avons suivie à chacune de ses étapes et, à la dernière encore, nous avons dit quel prodigieux interprète il est des rôles les plus insignifiants. Dans chacun ajoutons-nous, il égale les plus grands comédiens, sans y déplacer son personnage, sans outrer son caractère, mais en devenant exactement sa physionomie. Son expression lyrique est d'une puissance et d'un charme rares et sa voix, en elle-même assez ordinaire, mais assouplie par un admirable mécanisme vocal, devient sublime par le pathétique qu'elle donne à la situation, sans jamais altérer la phrase musicale.

Quelle colossales et inoubliables que puissent avoir été les sensations et émotions diverses que Périer donne au théâtre, elles n'égalent pas, celles qu'il procure dans l'intimité.

Nous ne saurions clore cette rapide étude sans évoquer un souvenir personnel.

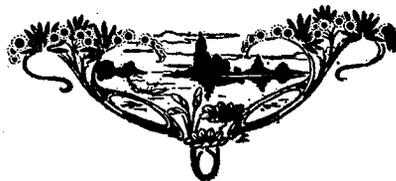
Périer ayant promis un jour son concours pour interpréter les mélodies de Duparc, nous nous étions rendus chez lui, la veille du concert avec l'éminent pianiste Pierret qui devait les lui accompagner. Là, sans le moindre décor, sans l'illusion du costume ni le secours du geste, en simple veston du matin et les mains dans les poches, Périer chanta ces joyaux qu'on nomme *Lamento*, *Elégie*, *l'Invitation au Voyage*, etc... Ce fut un instant de poésie et de musique indicible et nous ne nous souvenons pas avoir été jamais plus profondément touché plus douloureusement ému, par un accent humain. Notre cœur devant être moins sensible que celui des dieux, il est certain que Jupiter eût versé des larmes en entendant cet *Orphée*.

Ceci établit nettement que le secret du grand art de Périer n'est pas dans son jeu comique ou dramatique qui provoque de si grands enthousiasmes, mais dans son *accent pathétique*. Ces éléments indispensables de l'interprétation d'une œuvre d'art, sont malheureusement assez rares et c'est pourquoi les chanteurs voient leur carrière compromise dès que leur voix faiblit ou se défait.

Quel accueil Périer va-t-il recevoir dans la ville où les Caruso, les Chaliapine exercent le prestige de leurs voix uniques, avec un répertoire et dans une langue inconnus des auditeurs. Souhaitons égoïstement que son succès ne soit pas trop considérable afin que l'Américain ne le conserve pas trop longtemps.

Nous n'avons plus de Mélisande ; gardons au moins un Pelléas. En outre, qui dit que notre Opéra, lorsqu'il lui faudra un Beckmesser n'aura pas besoin de lui ?

A. MANGEOT.



Une lettre de C. Saint-Saëns

SUR

L'Interprétation des œuvres de Gluck

A la suite de la polémique qui s'est produite au sujet de l'interprétation d'*Iphigénie en Aulide* à l'Opéra-Comique, M. C. Saint-Saëns a adressé à notre confrère J. Torchet une fort intéressante lettre (1) qu'on ne saurait trop approuver et dont voici l'extrait essentiel :

M. d'Indy regrette que M. Carré ne soit pas musicien. Pour le directeur d'un théâtre de musique, c'est assurément regrettable, mais M. Carré fût-il musicien, qu'il en serait seulement un peu plus coupable ; les choses n'en iraient probablement pas mieux, car il y a bien peu de musiciens, à notre époque, assez versés dans les choses du passé pour comprendre Gluck ; pour la plupart d'entre eux, cette musique est une langue qu'ils épèlent sans en connaître la prononciation ni l'accent.

Il y a d'abord l'interprétation erronée des indications de l'auteur. Comme le fait très bien remarquer M. d'Indy, *andante*, au dix-huitième siècle, n'impliquait nullement l'idée de lenteur que nous lui appliquons aujourd'hui.

L'indication *andante allegro* n'est pas rare chez Haendel ; nous dirions aujourd'hui *allegro giocoso*. L'*allegro* d'alors répondait à l'*allegro moderato* d'aujourd'hui. C'est faute de méconnaître ces principes qu'on a pris l'habitude de dire avec une solennelle lenteur l'air célèbre : *Divinités du Styx*, qui doit être dit, au contraire, avec enthousiasme et emportement ; c'est ainsi que le faisait interpréter Berlioz, qui avait vu, dans sa jeunesse, les ouvrages de Gluck, à l'Opéra, alors qu'ils étaient encore au répertoire.

Il y a bien d'autres choses encore, dont l'examen dépasserait les dimensions d'une lettre ; mais je ne puis passer sous silence, parmi les erreurs d'interprétation, la plus grande de toutes : celle qui a trait aux récitatifs, qui tiennent une si grande place dans l'œuvre de Gluck.

Ici, le grand coupable est l'illustre chanteur Duprez. Ouvrez sa méthode ; vous y trouverez, érigée en principe, la *diction large du récitatif*.

Qu'est-ce donc que le récitatif ? Pas autre chose que la déclamation notée. S'il échappe à toute indication de mouvement, s'il est dans son essence le royaume de l'*ad libitum*, ce n'est pas pour que les chanteurs puissent à leur aise y déployer leur voix et s'éterniser sur les notes ; c'est pour qu'ils puissent suivre, au contraire, les mille nuances de la déclamation et précipiter ou ralentir le débit suivant les exigences de cette dernière, en se rapprochant autant que possible du « parlé ». Cette façon de dire le récitatif nécessite une

(1) *Comœdia*, 18 janvier.

étude approfondie du texte, et naguère la diction du récitatif était un département tout entier de l'art du chant, alors qu'on l'étudiait à fond avant de se produire en public.

La *diction large* supprime cette étude laborieuse ; elle y substitue un trompe-l'œil qui peut faire illusion pendant quelques instants, mais qui engendre bientôt, avec une parfaite monotonie, un cruel ennui. Aussi les compositeurs modernes ont-ils, sciemment ou même instinctivement, renoncé au récitatif pour ne plus écrire que des choses mesurées...

Avec cette *largueur* des récits, avec cette lenteur que l'on croit devoir infliger aux œuvres de Gluck, alors que, dans les œuvres modernes, on semble ne pouvoir jamais courir assez vite, comment veut-on que ces œuvres anciennes ne paraissent pas ennuyeuses ?

Et puis, s'il faut tout dire, ce n'est pas sur une petite scène comme celle de l'Opéra-Comique que de telles œuvres peuvent être à leur place. De haut vol, de large envergure, elles ont besoin d'air et d'espace pour déployer leurs ailes ; tout le talent du monde n'en saurait tenir lieu.

C. SAINT-SAENS.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

LE DRAME LYRIQUE de RAMEAU à GLUCK

(Suite)

Le nom de Pergolèse est resté plus populaire que les noms précédents. Moins profondément musicien que Léo ou Durante, moins dramatique que le vieux Scarlatti, moins savant que Porpora, Pergolèse réussit surtout par des qualités de grâce et de charme, par un style mélodique plus nouveau, fort expressif et s'éloignant des formules alors en usage. Ce fut avant tout un mélodiste très pur et très simple. Le succès de la *Servante-Maîtresse* l'a fait considérer à tort comme l'inventeur de l'*opera buffa*. Nous avons vu que ce genre avait déjà été exploité par des compositeurs de talent, mais Pergolèse sut le perfectionner en lui donnant plus de vie, plus de verve réellement comique, et il a été là un novateur.

Il naquit en 1710. Élève de violon au Conservatoire *dei Poveri di Gesù-Cristo*, il étonnait son maître en inventant sans cesse des traits de violon d'une forme nouvelle et des passages de mécanisme si curieux que celui-ci lui demanda d'écrire une sonate. L'œuvre plut tellement au professeur qu'il recommanda son élève à Greco, alors premier maître de composition. Plus tard, Pergolèse travailla aussi avec Durante et Léo.

Ses premiers essais théâtraux eurent si peu de succès qu'il renonça à la musique scénique et composa alors 30 trios pour 2 violons et basse. Toutefois, à la suite d'une catastrophe (un tremblement de terre), il fut chargé d'écrire, pour une cérémonie solennelle, une messe à dix voix, en deux chœurs, avec deux orchestres, qui produisit un très grand effet. Il écrivit alors plusieurs messes et cantates. Sa seconde messe lui valut les éloges de Léo qui ne les prodiguait pas d'ordinaire.

Vers la fin de 1731, il écrit alors la *Servante padrona* (la *Servante-Maîtresse*) dont la fortune devait être prodigieuse. Cette musique enjouée, alerte, élégante et d'une grande vérité d'expression, cette musique surtout pleine de naturel et de spontanéité, devait triompher sur les principales scènes de tous les pays. Pergolèse put alors se livrer à son goût pour le théâtre, mais ses nouvelles œuvres ne réussirent pas aussi bien de son

vivant. *Il Maestro di musica, Il Geloso scherzito, Adriano in Siria, Livietta e Tracolo, La Contadina astuta, Il Flaminio, L'Olympiade* n'eurent qu'un nombre restreint de représentations.

Sa musique d'église eut une grande vogue. Elle est surtout mélodique et d'expression plus théâtrale que religieuse. Après son *Salve Regina* à deux voix, deux violons, viole de gambe et orgue, son *Stabat Mater* devait porter sa réputation à son apogée. Peu fortuné à cette époque, il entreprit d'écrire cette œuvre pour 40 francs payés d'avance. Mais malade de la poitrine, épuisé par une vie de plaisirs faciles, il dut interrompre plus d'une fois ce travail. Obligé de quitter Naples pour Pouzzoles, il y continua son *Stabat*, tout dévoré de fièvre, presque mourant. Dans un dernier et héroïque effort, il le termina enfin et, dans la même semaine, rendit à Dieu sa pauvre âme inspirée et inquiète.

Le *Stabat Mater* de Pergolèse, qui devait pendant plus d'un siècle être considéré comme le chef-d'œuvre de la musique d'église et qui servit de prototype à la plupart des œuvres de ce genre écrites par la suite, depuis Rossini jusqu'à Verdi, en passant par Gounod et Théodore Dubois, ce *Stabat* ne méritait peut-être pas tant d'honneur. Œuvre expressive, mais d'une expression un peu coulante, un peu facile, sans véritable grandeur, purement écrite, mais avec des modulations sans cesse les mêmes, engendrant une grande monotonie, avec surtout des harmonies de la plus grande correction, mais basées exclusivement sur l'emploi persistant des cadences parfaites, imparfaites ou évitées (je parle ici pour les harmonistes), ces inévitables cadences que les grands classiques ont employées eux aussi, mais avec plus de réserve et de variété, et qui ne sont évidemment que des formules trop longtemps prises pour règles étroites par les compositeurs de cette époque. Nous sommes loin ici des œuvres religieuses sublimes des contrapuntistes, des Palestrina, des Vittoria, des Josquin des Prés, des Lassus, nous sommes loin aussi des compositions si élevées et sévères des J. S. Bach et de Schütz, son précurseur, loin des vigoureuses et grandioses pensées de la Messe de Beethoven ou des pures inspirations d'un Mozart ! Toutefois il ne faut pas méconnaître le mérite de quelques pages du *Stabat* où la grâce de la forme mélodique et la simplicité des moyens sont assez séduisantes. Il semble cependant que Pergolèse fut avant tout un compositeur de théâtre, et l'esprit, l'entrain, le mouvement scénique et le caprice enjoué des prestes mélodies de la *Servante Padrona* sont des qualités plus évidentes.

Je sais qu'en proclamant ceci je suis loin des idées courantes, et qu'il est toujours admis que le *Stabat* est le chef-d'œuvre de Pergolèse et l'un des chefs d'œuvre de la musique. Mais j'ai l'habitude, sinon de dire

VERS ET PROSE

A METTRE EN MUSIQUE

Les vieilles femmes, les aïeules
Se voûtent tous les jours un peu,
L'hiver à côté de leur feu,
L'éché quand elles s'en vont seules,

C'est que tous ceux que leur cœur aime :
Parents, époux, frères, amis,
Fils parfois — se sont endormis
Un par un du sommeil suprême.

Ils reposent parmi la terre,
Peut-être nous marchons sur eux
Eux aussi furent amoureux...
Je serai comme eux solitaire.

Mais les vieilles qu'ils ont aimées
Ne les ont jamais oubliés
Et vont parfois, les yeux mouillés,
Prier sur les tombes fermées.

Et parce que la route est brève
Qu'il leur faut encor parcourir,
Elles finissent de souffrir
Et recommencent l'ancien rêve,

Presque amoureusement penchées
Vers la terre où, près de leurs morts,
Bientôt, sans frayeurs ni remords,
Elles seront enfin couchées !

Pierre REYNIEL.

