

Le Ménestrel (Paris. 1833)

■ Le Ménestrel (Paris. 1833). 1833-1940.

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

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais le père du berger, Lazaro di Roio, vient troubler cette idylle. Des desseins infâmes l'ont conduit ici; par trahison, il s'empare de Mila; un coup de poignard arrête à temps ses violences; Aligi, son fils, le frappe: justice est faite au prix d'un parricide.

Les tribunaux ecclésiastiques ont condamné le meurtrier. Aligi va être conduit au supplice. Selon les mœurs de l'époque, sa mère doit lui présenter le dernier breuvage; ensuite on lui tranchera les poignets et il sera brûlé conformément aux lois. Il est là, parmi la foule, au milieu des bourreaux. Ses trois sœurs en deuil se lamentent, sa mère est glacée et comme folle, le peuple tour à tour indigné ou terrifié. La tragédie va s'achever. A cet instant suprême Mila di Codra paraît. « C'est moi, c'est moi, s'écrie-t-elle, moi qui ai tué le père; j'ai jeté un sort au berger, c'est moi qui ai guidé sa main ». La populace hurle et se retourne contre elle, Aligi lui-même croit qu'elle dit vrai, il la maudit. L'instant est pathétique; c'est là son plus cruel supplice. On l'attache au bûcher des sorcières, triomphante, car elle s'est ressaisie. Pendant que s'accomplit le sacrifice du feu et du sang, Ornella, la douce fiancée, la jeune femme qu'Aligi a délaissée, et qui seule a compris la vérité, tombe à genoux: « Le ciel! le paradis! » s'écrie-t-elle, le paradis pour Mila, victime d'amour.

Mila, c'est M^{me} Suzanne Després. Elle s'est montrée grande et sincère artiste, ayant su joindre à l'émotion un véritable sens de l'esthétique de la scène. MM. Lugué-Poe et Saillard ont été, l'un sombre et terrible dans son odieux personnage, l'autre indécis et troublant comme l'a voulu l'auteur. M^{mes} Carmen Deraisy, Louise Prevot, Delange, Ydavon, et Ida Brassy se sont montrées soucieuses des moindres nuances, toujours bien dans le sentiment de leurs rôles. L'ensemble a été complété par une mise en scène réellement appropriée et parfaitement comprise. C'est vraiment là un beau spectacle.

L'œuvre de M. Gabriele d'Annunzio est puissante et forte, étrange, ruisselante de coloris, réaliste et idéaliste à la fois. Elle a son milieu spécial, dans lequel il faut savoir se placer; qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, elle s'impose à l'attention, elle est saisissante, elle vit.

* * *

THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT. — *Angelo, tyran de Padoue*, drame en cinq actes, de Victor Hugo.

L'intérêt de cette représentation se reporte tout entier sur la principale interprète, sur l'acteur chargé du rôle d'Homodei, sur l'actrice qui représente Catarina et sur la mise en scène, qui est d'un goût parfait. A tous points de vue, le premier acte, rehaussé discrètement par la musique de M. Reynaldo Hahn, nous a paru exquis. M^{me} Sarah Bernhardt demeure incomparable quand elle n'est pas obligée d'exagérer son jeu; et même, lorsque la violence des situations la contraint de le faire, elle sait encore garder quelque mesure et rester grande artiste. M. de Max donne un relief sombre à ce rôle d'Homodei dans lequel tout est anti-thèse, même le nom du personnage: homo Dei. M^{me} Blanche Dufrène, un peu inégale, s'est montrée parfois impressionnante.

Mais cette pièce, dans laquelle les péripéties les plus terribles reposent sur d'insignifiants hasards, — par exemple sur le fait qu'un crucifix donné n'a pas été perdu, ou que l'on n'a pas un crayon pour écrire le nom de Rodolfo sur une feuille de papier qui est là toute prête, — ce vieux mélodrame, malgré quelques idées généreuses éloquemment défendues, n'a plus pour nous d'autre intérêt que d'être un document pour l'histoire du romantisme de 1830. Toutefois le rôle de la Tisbé devait tenter une tragédienne comme M^{me} Sarah Bernhardt pour varier la série de ses incarnations.

AMÉDÉE BOUTAREL.

L'ORFEO de Monteverde à la salle Pleyel.

La *Schola cantorum* nous a convié cette semaine, salle Pleyel, à une séance extrêmement intéressante, qui consistait dans l'exécution, sous forme de concert, des principaux fragments du premier opéra de Claudio Monteverde. (Ici, une toute petite chicane au programme, qui écrit à tort Monteverdi, tandis que tous les écrivains italiens s'accordent à écrire Monteverde. Je crois qu'il ne peut y avoir d'hésitation sur ce point).

On sait que Monteverde est le véritable créateur de l'opéra, dont les membres du fameux cénacle Florentin avaient donné la première idée. Il n'y a pas loin du drame sacré au drame profane, et de même que chez nous les mystères avaient engendré le théâtre, de même en Italie l'oratorio, encouragé à Rome par saint Philippe de Neri, allait donner naissance à l'opéra. C'est à un groupe extrêmement distingué de musi-

ciens et de poètes florentins qu'on doit les premiers essais, d'abord timides et hésitants, puis plus actifs et plus raisonnés, qui peu à peu, et insensiblement, amenèrent, vers la fin du seizième siècle, la création du véritable drame musical. C'est vers 1560 que se forma à Florence, dans la maison de Giovanni Bardi, comte de Vernio, le petit cénacle dont je parlais, composé de plusieurs gentilshommes, grands amateurs de poésie et de musique, et musiciens eux-mêmes, tels que Giacomo Corsi, Pietro Strozzi et Girolamo Mei, de savants comme Vincent Galilée, de poètes comme Ottavio Rinuccini, de compositeurs comme Giacomo Peri, Giulio Caccini et Emilio del Cavaliere. Sans trop savoir comment ils atteindraient leur but, tous ces hommes dévoués à l'art songeaient à lui donner une forme nouvelle, à lui procurer une plus grande puissance d'expansion, et pour cela ils s'ingéniaient à retrouver la simple et majestueuse déclamation musicale des Grecs. « Ils entendaient, a dit un écrivain italien, proscrire la multiplicité des parties, renoncer aux lourds artifices qui constituaient le genre madrigalesque à une ou plusieurs voix qui était alors le seul en vogue dans la musique profane, pour y substituer la *monodie* accompagnée par des instruments, et respectèrent les relations qui doivent exister entre les paroles et la musique. »

Tous ces hommes étaient bien préparés, par une solide instruction artistique, à l'exécution du projet qu'ils caressaient. Bardi était bon musicien, Mei publia un *Trattato di musica*, Corsi composait à l'occasion, de même que Strozzi, et l'on sait que Galilée, qui jouait bien du luth et de la viole, a écrit divers morceaux pour ces deux instruments. Chacun se mit à l'œuvre. A l'occasion des noces de Bianca Cappello avec François de Médicis, Strozzi composa un *intermezzo* qui fut chanté à la cour par Caccini avec accompagnement de violes. Galilée s'essaya à la monodie en mettant en musique, pour une voix soutenue par des violes, l'épisode du comte Ugolin: *La bocca solleva sul fiero pasto*, puis traita au point de vue dramatique les *Lamentations de Jérémie*. On vit ensuite Emilio del Cavaliere écrire plusieurs monodrames: *il Satiro*, *la Disperazione di Fileno*, tandis que Caccini composait *il Combattimento di Apollo col Serpente*, et Peri *Dafne* et *il Giuoco della cieca*. Puis Peri et Caccini écrivirent chacun, sur une poésie de Rinuccini, un drame intitulé *Euridice*. Tout cela était exécuté non publiquement, mais à la cour ou dans des réunions privées, et avec le plus grand succès.

Ce qui est curieux en ceci et digne de remarque, c'est que les hôtes du palais Bardi, en cherchant une chose en trouvèrent une autre à laquelle ils ne pensaient point. Ils s'efforçaient, je l'ai dit, de faire renaître l'antique déclamation musicale des Grecs, et ils finirent par donner naissance sinon à l'opéra proprement dit, du moins à quelque chose qui en était le germe. Il va sans dire qu'on ne trouve pas dans les compositions que j'ai citées les éléments du véritable opéra, et en particulier l'accent dramatique qui doit caractériser tout ouvrage de ce genre. Dans les deux *Euridice*, par exemple, on peut constater l'absence du vrai sentiment mélodique. Toutes deux écrites dans un style récitatif tantôt pompeux, tantôt languissant, qui manque à la fois d'allure et de mouvement, avec des chœurs eux-mêmes dépourvus de rythme, le tout portant une harmonie insignifiante et molle, sans saveur et sans couleur, les instruments (un clavecin, un *chitarrone*, un luth et une viole de gambe) se bornant à quelques ritournelles et à des accompagnements qui ne font que doubler fâcheusement les parties de chant. Et cependant, il faut le répéter parce que c'est la vérité, c'est de là que part le principe de l'opéra moderne, inventé ainsi sans le savoir par des artistes qui ne se doutaient pas de l'importance de leur découverte et qui rendirent à l'art un signalé service.

Cette découverte, un homme de génie allait la mettre à profit, et, du premier coup, faire faire à la musique dramatique un pas immense. Ce grand artiste, dont le nom ne doit être prononcé qu'avec respect et reconnaissance, c'est Claude Monteverde, qui, après avoir été directeur de la musique du duc de Mantoue, devint maître de la chapelle de Saint-Marc à Venise, et pendant plus d'un quart de siècle poursuivit dans cette ville une carrière aussi brillante que glorieuse. Fameux déjà par ses madrigaux et ses nombreuses œuvres de musique religieuse, Monteverde mit le comble à sa renommée par le génie qu'il déploya dans la composition de ses opéras, où il apporta, avec un style vraiment dramatique, avec des traits d'inspiration qui révélaient un rare sentiment pathétique, des audaces et des innovations harmoniques qui ne tendaient à rien de moins qu'à révolutionner l'art en lui donnant, par la modulation, non seulement une couleur nouvelle et une variété imprévue, mais des moyens et une puissance d'expression inconnus avant lui.

L'Orfeo, « fable en musique », écrit pour le service du duc François de Gonzague, prince de Mantoue, et représenté en 1607 à la cour de ce prince, est son premier ouvrage en ce genre. Je n'ai pas à m'occuper ici de ceux qu'il composa par la suite (*Arianna*, *Proserpina rapita*, *Adone*, etc.).

J'ai cru seulement nécessaire, avant de parler de son exécution par le personnel de la *Schola*, de rappeler brièvement les travaux et les œuvres des artistes qui ont précédé Monteverde, qui lui ont ouvert indirectement la voie et qui lui ont permis de donner l'essor à son génie.

Il va sans dire que cette exécution ne pouvait être qu'un à peu près aussi strict que possible, d'abord pour cette raison que nous ne possédons pas aujourd'hui les instruments en usage au temps de Monteverde, qui comptait dans son orchestre des basses de viole, des violes de gambe, des cithares, des luths, et des trompettes d'un genre particulier. Et ici il faut remarquer la spécialisation curieuse et intéressante de l'accompagnement instrumental tel que le comprenait le compositeur. La notice du programme nous le rappelle en ces termes : — « Chaque personnage s'accompagne d'un groupe d'instruments déterminés et caractéristiques. Orphée et Eurydice apparaissent aux sons d'instruments doux tels que les orgues, les luths, parfois les clavecins et les violes, tandis que Pluton possède un cortège de trombones. Des indications multipliées sur la partition prescrivent les changements que doit subir l'instrumentation, suivant que tel ou tel personnage entre en scène, ou selon le développement de l'action dramatique. Par exemple, dès qu'Orphée descend aux Enfers, les trombones et les cornets retentissent, traçant comme un décor du lieu, et soutiennent gravement le chœur des Esprits du troisième acte. De même encore, chacune des cinq strophes de l'air d'Orphée comporte une instrumentation distincte. Au cinquième acte, la venue d'Apollon s'entoure des délicates harmonies des cordes, des orgues, des clavecins et de la harpe, et, au sein de cette atmosphère sereine, sur l'aile de vocalises ascendantes, le dieu de la musique entraîne le poète infortuné vers le ciel consolateur. »

Il a donc fallu forcément transformer un peu l'instrumentation en se servant des éléments modernes. Nous avons bien, à la salle Pleyel, un clavecin, un orgue, même des trombones et des trompettes d'une nature particulière, mais on dut se résoudre à faire un travail d'appropriation délicat et difficile, travail qui a été effectué avec beaucoup de goût et de savoir par M. Vincent d'Indy. Il a fallu faire aussi une traduction du texte, de façon que les paroles françaises pussent cadrer comme il convient avec la musique, et cela a encore été fort bien fait. Pour diverses raisons, on n'a pu nous donner l'œuvre en son intégralité, mais seulement sous forme d'une sélection très importante. Sous cette forme elle n'en était pas moins digne d'un puissant intérêt, et l'on a pu en admirer les saisissantes beautés, on a pu en apprécier le grand caractère et, si l'on peut dire, sa singulière modernité, surtout au point de vue du rythme et de l'accent. La déclamation en est vraiment superbe, parfois empreinte d'une véritable grandeur, et le sentiment mélodique en est plein de grâce, de charme et de poésie. Quant au sentiment pathétique, il est incontestable et vraiment émouvant.

Parmi les morceaux qui m'ont particulièrement frappé, je citerai surtout, après l'air de la Musique qui sert de prologue, le très beau récit de la Messagère, dit d'une façon extrêmement remarquable par M^{me} Legrand, et les plaintes touchantes d'Orphée au second acte ; au troisième, la curieuse *sinfonia* de trompettes et trombones, dont l'effet est superbe, l'air d'Orphée et sa scène avec Caron, dont la dernière partie est d'une singulière puissance dramatique ; et au quatrième le chœur des Esprits et les stances d'Orphée, étonnantes par leur accent moderne et leur caractère pathétique. En réalité, tout cela est très beau et tout cela est une révélation, la révélation d'un génie que nous avons accoutumé jusqu'ici de respecter sur parole et que nous pouvons apprendre à admirer aujourd'hui comme il le mérite. Pour ma part, je sais un gré infini à ceux qui m'ont procuré cette jouissance et permis cette admiration.

Constatons d'ailleurs que les soins donnés à l'exécution augmentaient encore le plaisir du très nombreux et très attentif auditoire que l'annonce de cette séance intéressante avait réuni à la salle Pleyel. Sans parler des chœurs, qui ont donné avec un rare ensemble, et de l'orchestre, très suffisamment stylé, qui manœuvraient sous la conduite de M. de Lacerda, il faut signaler l'effort très intelligent des interprètes chargés de nous faire connaître une œuvre dont la forme générale diffère singulièrement de ce que nous avons l'habitude d'entendre et qui présente, sous ce rapport, des difficultés inaccoutumées. Le rôle d'Orphée, qui, naturellement, est le plus important, était tenu à souhait par M. Bourgeois, dont la belle voix est malheureusement atteinte parfois d'un certain chevrottement ; l'artiste n'en mérite pas moins de sincères éloges. Le personnage fort intéressant de la Messagère est confié à M^{me} Legrand, dont il faut louer non seulement la voix vibrante, claire et superbe, mais le goût très pur, la fort belle articulation et le style plein d'ampleur ; elle a dit son double récit avec une sûreté d'accent et un sentiment artistique tout à fait remarquables. M^{lle} Pironnet, qui représentait la Musique, a chanté le prologue avec

beaucoup de grâce et de délicatesse, et M. Gébelin a été un Caron excellent. Je ne puis que nommer les autres artistes qui complétaient la distribution : M^{me} Flé, M^{lle} Hugon, MM. David et Gibert ; mais j'en voudrais de ne pas signaler M. Philip, qui tenait le clavecin d'accompagnement avec autant de sûreté que de discrétion, et M. Georges Loth, qui était chargé de la partie d'orgue. On peut affirmer enfin d'une façon générale, que tous se sont montrés à la hauteur d'une tâche qui n'était certes pas exempte de difficultés.

ARTHUR POUGIN.

REVUE DES GRANDS CONCERTS

Le dernier programme du Conservatoire s'ouvrait par la Symphonie pastorale, qu'on ne nous avait pas donnée depuis assez longtemps et dont l'exécution était fort intéressante. Au lieu de faire une glose nouvelle et fort inutile sur ce chef-d'œuvre incomparable, j'aime mieux rappeler l'impression que reçut George Sand à son audition et qu'elle traduisait ainsi dans ses *Lettres d'un voyageur* (Lettre 41^e, à Giacomo Meyerbeer) : — « ... Jusqu'à ce que la lumière se fasse, je reste convaincu qu'il est au pouvoir du plus beau de tous les arts de peindre toutes les nuances du sentiment et toutes les phases de la passion métaphysique ; la musique peut tout exprimer. La description des scènes de la nature trouve en elle des couleurs et des lignes idéales, qui ne sont ni exactes ni minutieuses, mais qui n'en sont que plus vaguement et plus délicieusement poétiques. Plus exquise et plus vaste que les plus beaux paysages en peinture, la Symphonie pastorale de Beethoven n'ouvre-t-elle pas à l'imagination des perspectives enchantées, toute une vallée de l'Engaddine ou de la Misnie, tout un paradis terrestre où l'âme s'envole, laissant derrière elle et voyant sans cesse s'ouvrir à son approche des horizons sans limites, des tableaux où l'orage gronde, où l'oiseau chante, où la tempête naît, éclate et s'apaise, où le soleil boit la pluie sur les feuilles, où l'alouette seche ses ailes humides, où le cœur froissé se répand, où la poitrine oppressée se dilate, où l'esprit et le corps se raniment, et, s'identifiant avec la nature, retombent dans un repos délicieux ? » Voilà comment les poètes expliquent et interprètent la musique, lorsqu'ils l'aiment et la comprennent. Il y a loin de là à la boutade fameuse de Théophile Gautier : — « La musique est un bruit, et le plus cher de tous les bruits. » Mais peut-être Gautier n'avait-il jamais entendu la Pastorale ! Après le chef-d'œuvre, M. Hollman est venu, avec son très beau talent, nous faire entendre le second concerto de violoncelle de M. Saint-Saëns, exécuté pour la première fois à la Société des concerts. Ce concerto, qui est dédié, est une des œuvres les plus récentes du maître, car il a été composé en 1902. Il n'en est pas moins intéressant dans ses proportions modérées. Comme dans la troisième symphonie (*ut* mineur), il comprend les quatre parties traditionnelles mais réunies deux à deux, avec une seule interruption, entre la seconde et la troisième. C'est d'ailleurs une composition de haute virtuosité, hérissée de difficultés ardues dont M. Hollman semble se jouer avec une aisance parfaite. Mais il n'y a pas à louer seulement l'exécutant de son irréprochable technique, jusque dans les doubles cordes les plus aventureuses ; il faut le féliciter encore de son goût, de son style plein d'élégance, et de l'ensemble d'une exécution vraiment magistrale. Aussi, son succès a-t-il été aussi grand qu'il était mérité. C'était pour la première fois aussi qu'on entendait une Fantaisie pour orchestre en *ré* majeur, de M. Guy Ropartz. J'avoue que je préfère cette Fantaisie à certaine composition pour le piano du même auteur que j'avais entendue il y a quelques semaines et qui m'avait laissé perplexe, pour ne pas dire plus. Elle est construite entièrement, et non sans habileté, sur un thème d'une certaine rudesse, établi d'abord par les instruments à cordes, et qui se reproduit jusqu'à la fin pour prendre, dans la péroraison, une ampleur sonore qui ne manque ni de verve ni d'éclat. Après un chant funèbre (toujours première audition), chœur pour voix de femmes d'Ernest Chausson, d'un sentiment assez pénétrant, sont venus trois chœurs sans accompagnement de Schumann (*les Adieux des Montagnards*, *Chanson de Chasseur*, *Cri de guerre*), d'un heureux effet, et le concert s'est terminé par l'étincelante ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz.

A. P.

— Concerts Colonne. — Le concert commence délicieusement avec un des ouvrages de M. Vincent d'Indy sur lequel aucune divergence d'opinion ne semble possible pourvu qu'on se donne la peine, bien petite, d'écouter avec attention. Le prélude de *Fervaal* est un fragment de musique descriptive d'un genre tout spécial ; ce que l'auteur a exprimé, c'est le sentiment de bien-être qui se produit chez un malade d'amour, au moment où le retour à la santé, à la vie, lui fait trouver un charme intense, nouveau, profondément calme dans toutes les sensations de la nature. Un chant délicat enveloppé dans une sonorité orchestrale fluide et transparente, chant monotone et simple, dont la ligne est quelquefois rompue par une sorte d'élan qui s'élève et retombe, voix intime et d'une langoureuse douceur, voilà tout ce morceau, qui dure à peine quelques minutes, et dans lequel tout doit satisfaire et réjouir, plaire et captiver. M. Vincent d'Indy n'a jamais fait mieux. Le hasard des circonstances a fait placer sur le même programme une scène de folie du premier opéra de Wagner, *les Fées*. Disons de suite que la musique reste sans intérêt d'art, mais conserve sa valeur anecdotique pour permettre de juger l'état psychologique du maître à sa vingtième année. Le fond de cette musique est emprunté à Weber. On y rencontre, de plus que dans celle de ce maître, les brutalités et