

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N^{os} 8-9 (sixième année)

15 Avril-1^{er} Mai

1906.

Par suite de circonstances indépendantes de notre volonté, certaines épreuves du numéro que nous comptions publier le 15 avril nous sont arrivées très en retard ; d'autres ont été perdues avec les manuscrits qui les accompagnaient. Nous avons réuni en un seul fascicule les numéros du 15 avril et du 1^{er} mai.

Le Salon musical. — Un desideratum de la « Revue musicale ».

Nous avons déjà demandé, ici et dans la presse quotidienne, que le palais des Champs-Élysées ne fût pas réservé uniquement aux arts du dessin, mais que les musiciens, eux aussi, fussent admis à « exposer » dans le Salon annuel.

Pour la première fois, cette année, des auditions musicales viennent d'avoir lieu dans une des salles jusqu'ici réservées aux peintres. Comme entrée de jeu, on a exécuté un « deuxième quatuor » de M. Fauré (l'auteur étant au piano), des mélodies de M. Bourgault-Ducoudray, une suite pour piano et flûte de M. Rabaut... Tout cela est fort bien ; mais tout cela ne nous satisfait aucunement.

Cette entreprise fort agréable, dont M. Viardot garde le mérite, n'est pas du tout ce que nous demandions ; elle ne peut être considérée que comme une expérience préliminaire, une première étape vers le but à atteindre.

Un concert de plus ? Soit, pourvu que ce ne soit pas une chapelle de plus ! mais ce qui nous répugne, c'est de voir la Musique subordonnée aux arts plastiques, entrant pour ainsi dire à leur service, acceptant leur tutelle, et ne prenant pas le rang auquel elle a droit ; car, au palais des Champs-Élysées, la musique est à la fois la locataire et l'employée des arts plastiques.

Ce que nous demandons, c'est qu'il y ait un vrai Salon musical, encadré par le Salon traditionnel, mais non son locataire, non soumis au bon plaisir de telle ou telle société de peintres ou de sculpteurs.

Ce que nous demandons, c'est qu'on fasse entendre de la musique inédite (comme on expose des tableaux nouveaux), et que les virtuoses — surtout les jeunes, ceux qui ont besoin de se faire connaître — soient admis à produire leur talent, au même titre que les compositeurs.

Ce que nous demandons enfin, et surtout, c'est qu'il y ait un jury composé

de musiciens ne tirant pas leur autorité uniquement de la confiance qu'ils ont en eux-mêmes, mais élus par les compositeurs et les virtuoses (par analogie avec ce qui se passe à côté), et ainsi qualifiés régulièrement pour représenter au Salon l'art musical français. Alors seulement ils pourront refuser ou admettre certains envois !

Tant que cette organisation ne sera pas faite, on aura des séances fort intéressantes, sans doute, si l'on y joue du Rabaut, du Bourgault-Ducoudray ou du Fauré ; on n'aura réalisé aucun progrès ! Bien plus : on aura donné un caractère quasi officiel à la sujétion de la musique.

Ne confondons pas le Salon musical et le Salon avec musique !...

Le Président de la Société nationale est un peintre de grand talent ; mais s'il s'agit de musique, je le récusé. Je ne lui reconnais pas le droit de dire aux musiciens, quand il lui plaira : « Messieurs, je vous ai assez vus ! je suis ici chez moi : vous pouvez vous retirer ! » Le Palais des Beaux-Arts doit être à tous les arts et non à quelques-uns.

C'est aux professionnels de l'art musical à sentir ce qu'une telle situation a de fâcheux, d'incomplet, de provisoire ; c'est à eux de se réunir, de se concerter et de choisir des mandataires. S'ils restent cantonnés dans leur individualisme ou dans leurs coteries, ce sont des maladroits qui méconnaissent leurs vrais intérêts.

J. C.

Notre Concours.

Nous recevons d'un de nos abonnés la lettre suivante :

Monsieur le Directeur de la Revue musicale,

J'ai l'intention de donner chez moi, l'hiver prochain, sur invitations personnelles, une suite de quatre concerts caractéristiques, avec petit orchestre et huit ou dix chanteurs au maximum. Voulez-vous me dire quelles seraient les œuvres originales, rarement jouées, d'une nature à la fois hardie et très artistique, qu'on pourrait exécuter dans ces concerts caractéristiques ? Chaque programme aurait (selon l'étendue des ouvrages) de 4 à 6 numéros, de façon à faire 2 heures de musique, et, dans chaque programme, il y aurait une œuvre prise à un compositeur vivant (français ou étranger).

Veuillez agréer, etc.

Bien intéressante nous a paru cette lettre ! Au moment où nous allions lui donner une réponse, nous nous sommes aperçu qu'elle impliquait les plus délicates questions de goût et qu'elle fournissait l'occasion de passer en revue toute l'histoire de l'art musical. Nous avons eu la pensée de soumettre ce cas à nos abonnés et à nos lecteurs. C'est un petit concours que nous ouvrons. Nous faisons appel à nos amis : qu'ils veuillent bien, après réflexion, nous indiquer des plans de programmes, soit pour orchestre seul, soit pour orchestre et chant, soit pour chant *a capella*. Nous publierons ici leurs réponses (prière de donner, autant que possible, la date des œuvres indiquées, avec quelques renseignements très sommaires, si on le juge convenable). Aux auteurs des projets les plus beaux, nous enverrons, comme souvenir, une belle partition, et, ce qui leur fera le plus de plaisir, nous demanderons pour eux, à notre honorable correspondant, une invitation aux concerts si brillants qu'il songe à donner dans son théâtre privé.

Chorale des lycées de jeunes filles de Paris.

Le 6 mai aura lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, le concert d'inauguration solennelle de cette très belle Chorale (657 exécutantes, jusqu'à ce jour) dont nous avons annoncé la formation. Les artistes et compositeurs les plus éminents ont déjà promis leur concours. Les statuts de la Chorale vont être officiellement arrêtés ; nous en publierons le texte intégral : ils prévoient des sections, un comité de direction chargé de surveiller l'enseignement du chant, et un COMITÉ D'HONNEUR, dont les membres seront inscrits sur la première page des programmes et de toutes les publications de la chorale (qui éditera elle-même les œuvres écrites pour son usage). Seront Membres d'honneur tous ceux qui feront un don minimum de 150 fr., adressés à M. le Recteur de l'Académie de Paris, à la Sorbonne, soit directement, soit par notre intermédiaire. Nous recommandons particulièrement à ceux de nos amis qui ont quelque fortune, une œuvre belle et française, dont le but est d'élever l'éducation esthétique des jeunes filles de nos lycées.

Notes sur la musique orientale.

EGYPTE. — Du Caire, M. Maspéro, membre de l'Institut de France, veut bien nous envoyer, avec une collection de photographies, une lettre d'où nous détachons les lignes suivantes :

Le Caire (Service des antiquités).

Monsieur et cher Confrère,

Tout ce qu'on a découvert en Egypte, depuis un quart de siècle, ne fait guère que répéter ce qui était connu auparavant : ce sont toujours les mêmes instruments et les mêmes scènes. Je serai d'ailleurs très heureux de vous faire photographier les monuments qui vous plairont, soit par nos inspecteurs provinciaux, s'ils sont encore in situ, soit par notre photographe, si ces mêmes instruments sont au musée. A première vue, j'estime à une centaine au moins les monuments nouveaux représentant des scènes musicales ; beaucoup d'entre eux se répètent à quelques nuances près, qui ne modifient en rien l'ensemble. Je vous serai obligé de me dire combien à peu près de monuments de chaque espèce vous désirez avoir. J'ai publié dans un de nos recueils (Grebant, Le Musée égyptien, t. I, 2^e livraison), une scène de musique des temps memphites ; cette représentation vous suffirait-elle ? La livraison a dû paraître fin de 1900, commencement de 1901. Je dois vous prévenir que nous ne pourrons pas aller fort vite ; ce qui est dans le musée (où nous possédons un certain nombre d'instruments, entre autres une fort belle lyre) sera fini dans trois ou quatre semaines après votre réponse ; mais il faudra très longtemps pour certains monuments de province. De toute manière, je donnerai des ordres pour que tout marche au mieux.

Agréez, etc...

G. MASPÉRO.

Grâce à la générosité d'un de nos collaborateurs, la *Revue musicale* pourra disposer bientôt, par les soins de l'éminent savant, d'une centaine de photographies (avec les clichés pour les documents les plus importants).

MAROC. — Nous recevons de Tanger la lettre suivante dont nous retenons surtout la partie bibliographique :

Tanger, 11 avril 1906.

Monsieur,

...Malgré mes recherches et mes efforts pour contribuer à vos études, je ne suis pas arrivé à trouver des documents assez sérieux pour vous être offerts. Les cartes postales ci-jointes n'ont pas la prétention de figurer dans les collections de la *Revue musicale* ! Tanger est l'endroit du Maroc où l'on trouve le moins de musiciens marocains. Ici, les cafés chantants se sont transformés en maisons de touristes, où plus rien n'est arabe : instruments, danses, chanteurs, tout est devenu espagnol, tandis qu'à Fez on voit les musiciens et musiciennes si bien décrits par Eug. Aubin dans le Maroc d'aujourd'hui. La fameuse danse du ventre pratiquée à Tanger par des juives pour touristes, l'est à Fez par de véritables artistes mauresques qui y apportent une grâce et des attitudes insoupçonnées dans les baraques de la « belle Fatma ». C'est à Fez ou à Mراكش qu'il faudrait surprendre ces scènes, laissant à ceux qui les ont vues une impression charmante. Au cours de mes voyages, comme je suis arrivé à m'introduire tout à fait dans certaines maisons de riches négociants, j'ai pu n'y plus être considéré comme un gêneur et assister à la fête de famille où, pendant plusieurs jours, on faisait de la musique et des danses. Les fonctionnaires de l'ambassade, eux-mêmes, n'ont pu les voir, car, pour eux, il y avait toujours une mise en scène spéciale qui dénaturait la chose. Je mentionne aussi — ce que bien peu de gens connaissent — les danses berbères des Riffanis et des Djbalas que j'ai pu voir chez le fameux brigand « Valiente ». Ces danses sont toutes et uniquement dansées par des hommes, dont l'un fait le rôle de la femme avec une merveilleuse science d'imitation.

Pour tout cela, j'ai pensé que le mieux était de donner à la *Revue musicale* une bibliographie faite d'après la bibliothèque de la Mission scientifique à Tanger. Je suis à votre disposition pour en faire des extraits ou des résumés.

BIBLIOGRAPHIE TIRÉE DE LA MISSION SCIENTIFIQUE DU MAROC (TANGER, MARS 1906)

Notes sur la poésie et la musique arabe dans le Maghreb algérien, par E. Delphin et L. Guin, Paris, Leroux, 1886 ;

Etude sur la musique arabe et maure, par M. Collangette (*Journal Asiatique*, 1^{re} série, fasc. 1 à 16, in-4°, 1905-6. En préparation : fasc. 17 à 22 ; chez Paul Geuthner, Paris) ;

La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Salvador Daniel (Alger, Jourdan, 1879) ;

La musique arabe, par S. Rouanet (*Bulletin de la Société géographique d'Alger et Afrique du Nord*, année IX, 1905) ;

Le Maroc d'aujourd'hui, par Eug. Aubin (Paris, Colin) ;

Chants arabes du Maghreb, *Etude sur le dialecte et la poésie populaire*, par C. Sommeck, t. II, fasc. 1, Guilmoto, 1904;

En préparation :

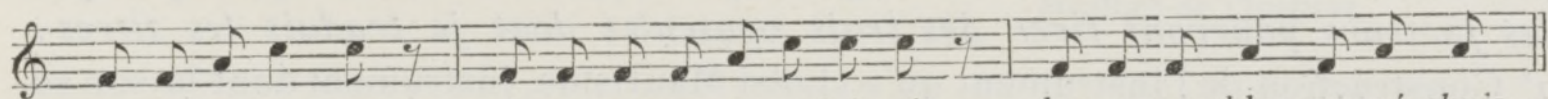
Etude sur la musique à Fez, par Ben Ghabrit et M. Blanc, drogmans de la Légation de France.

Il faut, bien entendu, joindre à cette liste le « Répertoire de musique arabe et maure » dont M. Rouanet poursuit la publication, à Alger et à Paris simultanément, et dont la Revue musicale a déjà donné des analyses.

Veuillez agréer, etc...

MAXIME ALLIER.

Océanie. — M. l'abbé H. Trilles, missionnaire, qui est rentré en France où il rétablit sa santé éprouvée par un séjour de douze années dans l'Afrique équatoriale, nous envoie, de Tours, un curieux document que lui transmet un autre missionnaire, en ce moment chez les Baïnings de la Nouvelle Poméranie (Océanie). Les Baïnings n'ont qu'une connaissance très rudimentaire de la musique, ils la connaissent pourtant. Voici un spécimen de leur chant :



A ra-baskâa muk, i a-ma vu a e-lei- git dar a-ma chlap ge- ré skuis
Un épervier en haut, une mauvaise patte; les vers, ils rejettent la terre en creusant.

Les Baïnings, à en juger par ce document, n'emploieraient que trois notes (analogues en cela, d'ailleurs, à d'autres primitifs). De même, il y a des tribus sauvages où on ne sait compter que jusqu'à trois! Mais ce qu'il y a de très remarquable, c'est que les trois notes du chant ci-dessus forment l'accord parfait; et si la transcription est exacte — comme nous sommes autorisés à le croire puisqu'elle a la garantie de notre honorable correspondant — c'est une nouvelle preuve qu'il y a en musique certains principes universels. — Quelques morceaux de musique océanienne ont été donnés dans un livre édité il y a quatre ans (Raïatêa la sacrée) sur lequel nous publierons prochainement une note, et dans la thèse pour le doctorat de Hagen, Die Musik einiger Naturvölker; l'appendice de ce livre, contenant les documents musicaux, n'est plus dans le commerce, mais il se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

TERRITOIRE DU TCHAD. — Nous accusons réception de la lettre qui nous est envoyée du « Territoire du Tchad, Poste de Fort-Bretonnet, 20 janvier 1906 », par « le maréchal des logis d'artillerie Grenier, commandant le Poste de Fort Bretonnet » qui nous annonce des photographies sur les musiciens et danseurs locaux.

Nous accueillerons toujours, avec reconnaissance, les documents sérieux et authentiques envoyés par nos lecteurs de tout pays.

ARABES ET BYZANTINS. — Avec la lettre que nous avons publiée dans notre avant-dernier numéro, M. Collangette, professeur de physique à l'École de Beyrouth, nous avait adressé une Revue arabe, *Al-Machriq*, contenant des traités, récemment découverts, qui intéressent l'histoire de la musique, et attirant l'attention sur un théoricien jusqu'ici inconnu : MYRTOS ou MAURISTOS. Nous avons communiqué ces documents à notre éminent ami M. Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, professeur d'arabe à l'École des Hautes Études et à l'École des Langues orientales vivantes. M. Derenbourg veut bien nous répondre par la lettre suivante, où l'on reconnaîtra le savant habitué aux recherches précises¹ :

Paris, ce 16 mars 1906.

Cher ami,

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu dans Al-Machriq du 1^{er} janvier 1906 le « Texte arabe de trois traités grecs perdus sur les orgues », publiés par le P. L. Cheïkho, S. J. Al-Machriq est la Revue catholique orientale bimensuelle (Sciences — Lettres — Arts) qui paraît à Beyrouth depuis plus de huit ans sous la direction des Pères de l'Université Saint-Joseph. Or, le P. L. Cheïkho ne compte plus les services qu'il a rendus à la littérature arabe et son activité est à la hauteur de sa science.

Amoureux de l'orchestre qu'est l'orgue, lorsqu'il est touché par Guilmant ou l'un de ses émules, j'en admire les voix et l'harmonie. Mais, les mystères de la fabrication ne m'étant pas révélés, je ne puis apprécier l'utilité pratique que les facteurs pourront tirer des trois opuscules dont je traduis les titres : 1^o Construction de l'instrument qu'a choisi Mauristos, instrument dont le son se propage à soixante milles ; 2^o Confection de l'orgue qui réunit tous les sons ; 3^o Description du djouldjoul (carillon) qui, mis en mouvement, produit des sons divers, tour à tour émouvants et allègres. L'instrument du premier opuscule paraît désigner les jeux de trompettes de l'orgue.

Quel est ce Mauristos, auteur du premier opuscule et, très probablement, comme l'a supposé le savant éditeur, des deux autres ? J'ai interrogé tous les échos, aucun ne m'a répondu. Ni les répertoires du patriarche si informé et si vivant, Moritz Steinschneider, ni la science des deux hellénistes français les plus qualifiés en cette matière, Charles-Émile Ruelle et Théodore Reinach, n'ont pu venir au secours de mon ignorance. A la suite du P. L. Cheïkho, j'en suis réduit à invoquer trois témoignages arabes, dont il a cité le texte dans son introduction, que je mets en français pour votre plus grande commodité et pour celle de vos lecteurs. Aboû 'l-Faradj Ibn An-Nadîm, dans le Fihrist al-'ouloûm « Catalogue des sciences », rédigé en 982 de notre ère (éd. Flügel, p. 207 ; cf. p. 285 et 314), dit : « Myrtos (Μύρτος), appelé d'après d'autres Mauristos (vocalisation incertaine), a composé, entre autres livres, un ouvrage sur les instruments de musique appelés l'orgue à jeux de trompettes et l'orgue à jeux de flûtes et un autre sur l'instrument de musique dont le son se propage à soixante milles. » — Az-Zauzanî, l'abréviateur d'Ibn Al-Kiftî, écrit en 1249 (Ta'rîkh al-houkamâ, éd. Lippert, p. 322) : « Myrtos, appelé d'après d'autres Mauristos, est un médecin grec, mathématicien et artiste, qui a composé des ouvrages, parmi lesquels celui qu'il a consacré à l'instrument de musique nommé

1. La Revue Musicale croit devoir rééditer, avec compléments et rectifications, cette lettre qui, par suite d'une épreuve égarée, avait été moins exactement reproduite dans son numéro du 1^{er} avril.

l'orgue à jeux de trompettes et celui sur l'orgue à jeux de flûtes. — Enfin Abou'l-Fidâ (Historia anteislamica, éd. Fleischer, p. 156), écrit après 1300 : « Et parmi les Grecs il y a Myrtos ou Mauristos, médecin grec, mathématicien et artiste, qui a composé un livre sur l'instrument appelé orgue, dont le son se propage à soixante milles. »

Dans quel pays, vers quelle époque a vécu Myrtos ou Mauristos ? Sur ces deux points je m'enhardis à émettre des conjectures personnelles, ces questions ayant été laissées en suspens par le P. L. Cheïkho. Dans le Fihrist al-'ouloûm, p. 314, Myrtos est appelé Ar-Roûmî, « le Grec » ou plutôt « le Byzantin ». Or, dans le premier opuscule, l'auteur parle d'un orgue en cuivre, destiné au roi des Francs, et le P. L. Cheïkho annote : « Nous ne savons rien du roi des Francs mentionné ici. » Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit de Pépin le Bref, auquel l'empereur Constantin V Kopronyme fit présent en 757 d'un orgue construit probablement dans la région de Byzance, sa capitale. Myrtos serait donc une de ces « figures byzantines » que M. Charles Diehl excelle à dessiner. Ainsi s'explique que les historiens de l'antiquité aient forcément ignoré ce moderne par rapport à eux, que les Arabes l'aient traduit au IX^e siècle en même temps que les autres écrivains grecs, enfin que Ibn An-Nadîm l'ait connu au IX^e.

HARTWIG DERENBOURG,
Membre de l'Institut.

P. S. — L'orgue, offert en 757 au roi de France par l'empereur byzantin, le premier orgue qu'on ait vu en France, fut apporté à Compiègne, d'après les Annales Einhardi, a. 757 (voir Pertz, Monumenta Germaniæ, Scriptores, série in-f°, I, p. 141) : « Constantinus imperator misit Pippino regi multa munera, inter quæ et organum, quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. » D'autres documents sur l'ambassade orientale et sur les présents qu'elle remit sont rassemblés et cités par L. Oelsner, Jahrbücher des fränkischen Reiches unter König Pippin (Leipzig, 1871), p. 290 et 294. Une monographie sur les orgues, tant hydrauliques que pneumatiques, de fabrication byzantine, a été publiée par le P. J. Thibaut dans les Echos d'Orient, IV (Paris, 1901), p. 339-347, et V (1902), p. 343-353. Elle est une continuation utile du bel article Hydraulus de M. Charles-Émile Ruelle, dans Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.

L'« Aphrodite » de M. Erlanger.

Je suis allé réentendre, à l'Opéra-Comique, l'Aphrodite de M. Camille Erlanger, et j'ai fait une double constatation contradictoire : la salle n'avait plus une seule place inoccupée (j'ai dû me tenir debout), et cependant le public était froid ou légèrement réfractaire. Il faut espérer que cette antinomie se résoudra tout à l'honneur de M. Erlanger ; mais, en souhaitant vivement un succès durable, je suis obligé de faire des réserves sur la valeur de l'œuvre. Le livret est d'une jolie extravagance perverse ; c'est surtout une suite de tableaux de genre, colorés d'un orientalisme charmant et très faux ; un sensualisme très païen s'y étale, d'autant plus immoral qu'il est dépourvu de toute flamme de passion sincère (je parle de l'œuvre de M. Pierre Louys) ; inoffensif pourtant à force d'être contraire au bon sens, à

l'observation et à la vérité. Chrysis est aimée du sculpteur Démétrios : elle ne se donnera à lui que si elle obtient le miroir et le peigne de deux rivales, plus le collier d'Aphrodite. Démétrios vole ces trois objets, mais ses crimes sont découverts, et la courtisane Chrysis meurt en prison, condamnée comme Socrate à boire la ciguë. A un tel sujet, il fallait une musique d'art raffiné, mais toute de grâce et de lumière, jolie, n'appuyant pas trop, souriante et comme détachée, originale, à la façon de Bizet ou de Claude Debussy. M. Erlanger a fait un effort visible et extrêmement méritoire pour atteindre le but, mais je ne crois pas (et je désire me tromper !) qu'il y ait réussi. Il a écrit sans doute quelques pages de très haute valeur (le premier acte, les préludes, le duo des courtisanes, accompagné par la flûte, qui viennent voir Chrysis à travers les barreaux de la prison, etc...), mais il a cherché sans la trouver une musique adéquate au poème. Il est trop savant, trop abondant et un peu lourd. Il prend trop au sérieux des contes de décadence ; il traite à la façon de Wagner (sauf dans quelques scènes finales où il paraît subir l'influence de Pelléas et Mélisande) des choses qui méritent moins de fracas tragique, et qui voudraient plus de fantaisie déliée. Il tire, des combinaisons harmoniques, des effets souvent très curieux ; il torture les gammes, use et abuse du chromatisme, des altérations, des intervalles de seconde augmentée, etc..., sans devenir un oriental séduisant. Ses idées n'arrivent pas à se cristalliser en formules rythmiques assez nettes, et il cherche une compensation dans la mise en œuvre un peu pénible d'une instrumentation excessive. Il appuie trop (sans s'en douter peut-être, car il est fort possible que ce que je lui reproche de n'avoir pas fait soit justement ce qu'il a cru faire). Dans ce monde de mensonge que lui ouvrait l'imagination délicate de Pierre Louys, il met le poids de polyphonies compliquées, et il marche, cuirassé de savoir, sur des cothurnes de bronze... ; j'ai peur qu'en un tel appareil la marche au triomphe ne soit un peu lente ! — La mise en scène est admirable ; pour l'interprétation, je maintiens ma critique (abus des ports de voix) au sujet de M^{lle} Garden, qui sacrifie le chant à l'action. Les autres (en particulier M^{lle} Friché, M. Beyle) sont bons, mais sans excès. L'œuvre fait en ce moment de très belles recettes ! — C.

Astarté. — Notre supplément.

Après Thamara, et au moment où Aphrodite attire la foule, nous donnons un fragment d'Astarté. Tout cela se rattache, de près ou de loin, à nos « Notes sur la musique orientale ». Il est impossible à notre musique de reproduire, dans la notation usuelle, les modes exacts de l'Orient ; et, si on pouvait les noter, ils seraient inexécutables dans nos orchestres ; mais cela n'empêche pas de goûter le charme très grand de l'opéra de M. Leroux. Dès la première page, le fragment que nous donnons est délicieux. Le dessin en doubles croches auquel aboutit l'introduction doit être très doux, en sourdine ; et, au-dessous, le chant des violoncelles, très expressif. Dans la suite, on n'aura pas de peine à reconnaître les raffinements employés par l'habile compositeur, pour donner une idée de la nonchalance et de la volupté orientales.

Thamara. — Une reprise attendue.

A M. Dujardin-Beaumetz,
Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.

Il y a quelque temps, Monsieur le Ministre, vous vouliez bien demander à l'auteur de ces lignes, dans un salon ami : « Que pensez-vous qu'il y aurait à faire, à l'Opéra ? » Je ne sais plus au juste ce qui fut dit, à cette question soudaine et bienveillante ; je me permets d'y répondre ici, après mûre réflexion, connaissant votre désir passionné d'être utile aux vrais artistes, et la simplicité avec laquelle vous accueillez leurs vœux. On parle de la reprise de *Thamara*, l'œuvre de M. Bourgault-Ducoudray ; on la souhaite vivement de plusieurs côtés : ceux qui ont qualité pour faire entendre une parole influente ne peuvent manquer de s'associer à ce désir, et une grande espérance se tourne en ce moment vers vous. *Thamara* est une œuvre admirable, pleine de choses brillantes et séduisantes. Nous lui avons déjà consacré une étude dans le dernier numéro de la *Revue musicale* ; nous allons montrer aujourd'hui que notre opinion n'est pas isolée.

M. Bourgault-Ducoudray est un artiste plein de talent, de foi et de savoir ; reprendre une de ses plus belles œuvres, dont on peut presque dire qu'elle n'a pas été représentée, et qui serait mieux comprise aujourd'hui qu'il y a quelques années, serait une entreprise fort intéressante, et bonne de toute façon, quand on songe à la carrière déjà longue de l'auteur, toute de dévouement à la cause de l'art musical.

Voici comment la presse jugeait l'œuvre après la première représentation :

ARTUR POUGIN (*le Ménestrel*) :

Les « chœurs » sont écrits de main d'ouvrier, d'une sonorité superbe et merveilleusement dans les voix ; tous ceux du 1^{er} acte sont pleins d'éclat et d'un grand effet. L'orchestre est excellent, très varié de couleur et, quoique très *corsé*, n'étouffant jamais la voix du chanteur. L'entr'acte qui ouvre le 2^e tableau est d'une couleur mystérieuse et poétique. Tout ce tableau est remarquable d'un bout à l'autre. Les stances dans lesquelles Nour-Eddin raconte son rêve sont d'un charme délicat et caressant ; quant au chœur à 5 temps qui vient ensuite, il est tout à fait exquis. Toute la scène amoureuse de *Thamara* et de Nour-Eddin est empreinte d'une passion brûlante ; bien construite, très développée, elle est variée de tons et de couleurs, tantôt tendre et touchante, tantôt dramatique, puissante, tantôt ardente et pathétique.

CHARLES DARCOURS (*le Figaro*) :

Le deuxième acte de *Thamara* est d'une étonnante richesse d'invention et d'effets. Il faut citer d'abord un *Prélude* instrumental d'un étonnant coloris, puis un délicieux chœur de femmes, à l'unisson. Le récit de Nour-Eddin, racontant son rêve, est une des heureuses trouvailles de la partition.

Un deuxième chœur de femmes à 5 temps est d'une mélancolie voluptueuse et pénétrante.

Le 2^e tableau de *Thamara* vaut, à lui seul, nombre d'opéras longuement vantés à l'avance. Nous croyons que le musicien si moderne qui vient de l'écrire est mûr pour une grande œuvre.

FOURCAUD (*le Gaulois*) :

L'auteur de *Thamara* a fait du 2^e tableau le point lumineux de son œuvre. A mon avis, il y a là plus de charme et de vraie musique que dans plusieurs gros ouvrages représentés au cours des dernières saisons...

Ce qui m'intéresse au plus haut point, dans *Thamara*, c'est l'emploi des thèmes et des « modes » populaires. Aucun de ces thèmes n'apparaît dans l'œuvre, intégralement reproduit ; mais on en croit entendre l'écho sans cesse, et il en résulte une fraîcheur très inattendue de sentiment. Je signalerai à cet égard le délicieux prélude persan *sic*) du 2^e acte et la déclaration d'amour de Nour-Eddin, accompagnée par le violoncelle-*solo*. M. Bourgault-Ducoudray se sert avec bonheur des combinaisons de rythme usitées dans le chant du peuple.

Thamara est en somme une œuvre musicale d'une valeur incontestable, et où s'attestent des aspirations théâtrales élevées.

H. BAUER (*l'Écho de Paris*) :

La partition de M. Bourgault-Ducoudray est originale et d'une inspiration sincère. Si toutes les parties ne sont pas d'un égal bonheur, on doit citer le 2^e et le 3^e tableau, d'une passion très vivante et colorée, d'une forme pittoresque, d'un intense mouvement dramatique. Le quatrième tableau offre aussi un ou deux endroits intéressants ; mais, dans toute l'œuvre, et c'est son mérite, la part de passion est la mieux venue, la mieux rendue en tons chauds, comme ensoleillés. L'orchestration et les parties chorales... se recommandent aussi par l'accent personnel.

ÉMILE PESSARD (*l'Événement*) :

Tout le 2^e tableau de *Thamara* est réussi. Le chœur dansé est empreint d'un charme indéfinissable. Les motifs dont il se compose sont empruntés aux gammes asiatiques. M. Bourgault-Ducoudray en a tiré très heureusement parti. Je signale le chœur à 5 temps : « Au charme fuyant d'un rêve », qui est fin et gracieux, et, par-dessus tout, le beau *Duo* de Nour-Eddin et de Thamara, dramatique, passionné, et d'un tour très mélodique.

ALPHONSE DUVERNOY (*la République française*) :

La partition de *Thamara*, dans son ensemble, est vigoureuse, d'une architecture solide, d'un dessin bien arrêté. Les chœurs sont en général franchement venus et fort bien traités. La disposition des voix est parfois même très ingénieuse. A côté des lamentations du 1^{er} tableau, des ensembles éclatants, il convient de citer les jolis chœurs de femmes du 2^e tableau et spécialement celui à 5 temps, qui est d'une couleur délicieuse. Toutes les phrases du grand Prêtre ont un caractère élevé, et Thamara, dès son entrée, chante quelques mesures expressives qui posent bien le personnage. Le point culminant de la partition est le *Duo* d'amour, qui tient pour ainsi dire, à lui seul, tout le 2^e tableau.

Vous trouverez là une inspiration véritable, chaude, colorée, qui témoigne chez le compositeur d'un tempérament dramatique peu ordinaire. La salle entière a applaudi cette belle page, comme elle le méritait.

D'identiques appréciations (*pour le fonds*) étaient données dans toute la presse. Nous avons sous les yeux l'éloge très vif de *Thamara* par Dom Blasius (*l'Intransigeant*), Albert Dayrolles (*le Parti national*), Paul Lordon (*le Mot d'ordre*), Victor Wilder (*Gil Blas*), Scapin (*l'Orchestre*), Gustave Doret (*la Gazette*), A. Spoll (*la Bataille*), Valère (*l'Autorité*), Marcel Fouquier (*XIX^e Siècle*), Charles Martel (*la Justice*), Henri des Houx (*le Matin*), de Lomagne (*le Soir*), A. Trust (*le Siècle*).

Sans doute, quelques-uns de ces honorables journalistes ne pèsent pas toutes leurs paroles ; et tel d'entre eux qui parle de « modes persans » eût été embarrassé si on lui avait demandé ce qu'il entendait par là. Mais peu importe ; le fait essentiel qui ressort avec une grande netteté de ces témoignages, c'est que *Thamara* fit, dès le début, une excellente impression. On m'assure que le *Bon Marché* a vendu des chapeaux ou des ombrelles *Thamara* !.... Or, cette œuvre — pour des causes dont il n'est pas opportun de donner le détail — n'a été jouée que trois fois. Nous demandons qu'on nous la fasse entendre aujourd'hui à titre de nouveauté, et nous nous appuyons, pour formuler ce vœu, sur le témoignage unanime de la presse musicale.

Vers vous, Monsieur le Ministre, se tourne une sérieuse espérance !

C.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE MODE MINEUR ET L'« OPPOSITION » (suite)

(Résumé par M. E. Dusselier.)

Je vais faire connaître les efforts de quelques modernes théoriciens pour expliquer l'accord mineur. Il y a dans leurs doctrines beaucoup d'esprit, comme on aurait dit autrefois, et un peu de subtilité. Ces doctrines sont des constructions habiles à l'aide desquelles on a essayé de rendre compte d'un fait. L'essentiel, pour nous, est de savoir que ce fait est bien réel ; quant à sa genèse et à sa cause, il paraît téméraire de les chercher, et il n'est pas indispensable de les trouver. Nous ne pouvons qu'examiner avec curiosité les explications proposées et les inscrire dans l'histoire de la grammaire musicale, tout en les considérant comme des manières de voir subjectives. J'ai déjà fait la bibliographie de ce sujet ; je n'y reviendrai pas.

Moritz Hauptmann, qui est un philosophe en même temps qu'un artiste, développe un principe général qui peut être ainsi résumé : « Toute forme intelligible repose sur un contraste donné qui la constitue. » Cette idée a fourni en France la matière d'un livre très curieux et très beau, celui de M. Tarde (1897), que j'ai signalé dans ma dernière leçon (1) ; on peut même dire qu'elle est très ancienne. De très bonne heure, l'homme a été frappé de ce fait que les choses forment des couples de contrastes enchaînés, et que toute notre connaissance du monde extérieur — notre connaissance même, sous la forme la plus générale et la plus abstraite — consiste à trouver dans les objets qu'elle étudie des oppositions en même temps que des ressemblances. Aristote s'en était préoccupé, et, avant lui, les Pythagoriciens (2) avaient établi, de façon un peu naïve, la liste des contrastes fondamentaux de l'Univers. Le mérite propre de Hauptmann est d'avoir étudié ce principe dans le domaine des arts du rythme, en particulier dans la musique, et de l'avoir introduit dans l'explication du mode majeur et du mode mineur.

Il veut prouver que $10 : 12 : 15$ (formule du majeur) est l'inverse ou l'opposé de $4 : 5 : 6$ (formule du mineur). Pour cela, par une opération ingénieuse, il exprime la première série de rapports sous forme fractionnaire, et il pose $\frac{4}{1} : \frac{5}{1} : \frac{6}{1}$, ou $\frac{4 : 5 : 6}{1}$. Ensuite, il constate qu'entre 12 et 15 il y a le même rapport

(1) « D'un simple regard sur l'univers, nous croyons voir que tout s'y oppose : antipodes concave et convexe qui se font vis-à-vis, équilibre des forces qui se neutralisent, réaction partout égale et contraire à l'action, polarité physique, interférences des ondes entre-heurtées, mouvements inverses des corps célestes, des molécules l'une sur l'autre, des électricités de même nom qui se fuient, des électricités de nom contraire qui s'attirent. Et ce n'est pas tout : symétrie universelle des cristaux, symétrie universelle des formes vivantes, symétrie rayonnante ou bilatérale d'un bout à l'autre de la vie ; lutte des êtres vivants, concurrence vitale ; antithèse psychologique du plaisir et de la douleur, du *oui* et du *non*, de l'amour et de la haine, de la crainte et de l'espoir ; antinomie sociale des croyances qui s'entre-tuillent, des volontés qui s'entre-combattent, des armées et des partis, des pouvoirs même qui, dit-on, doivent se contre-balancer. » (Tarde, *l'Opposition universelle*, p. 8-9). La musique peut figurer dans cette brillante énumération.

(2) *Ibid.*, p. 60.

qu'entre 4 et 5, puisque 12 et 15 soumis à un diviseur commun, 3, donnent justement 4 et 5; et qu'entre 10 et 12 il y a le même rapport qu'entre 5 et 6, puisque les 2 valeurs, soumises à un diviseur commun, 2, donnent 5 : 6; si bien que l'ordre des deux rapports est interverti dans les deux groupes. Il présente les éléments du second groupe, comme il a fait pour le premier, sous forme fractionnaire :

$$\frac{1}{5} : \frac{1}{6} \quad \frac{1}{5} : \frac{1}{4}$$

ce qui équivaut, si l'on supprime le rapport commun ($\frac{1}{5}$) et si l'on réunit l'ensemble dans une même formule, à $\frac{1}{6 : 5 : 4}$. Enfin, s'appuyant sur ce principe d'après lequel $a^{-1} = \frac{1}{a}$, il donne, comme dernier terme de son symbolisme, l'aspect suivant aux deux formules :

$$\left(\frac{1 : 5 : 6}{1}\right)^{+1} \text{ et } \left(\frac{1}{6 : 5 : 4}\right)^{-1}$$

Comme on le voit, elles sont exactement l'opposé l'une de l'autre. Hauptmann les commente avec un esprit philosophique et une terminologie qui ne laissent pas de rappeler la manière de Hegel. Il y a dans l'accord majeur *unité positive* (+ 1), dans l'accord mineur *unité négative* (— 1). De l'un à l'autre, tout se renverse. Le premier est actif, le second est passif, etc...

Cela est fort ingénieux, mais rien ne nous dit qu'il y ait là autre chose qu'un jeu d'écriture et d'arithmétique, une notation intéressante à faire sur le tableau noir, un exercice récréatif analogue à ceux qu'on trouve à la quatrième page de certains journaux illustrés. La réalité objective des choses, l'expérience confirme-t-elle cette vue de l'esprit? Une réponse affirmative à cette question a été proposée par les deux théoriciens Von Öttingen et Riemann. Le premier s'est flatté de faire descendre et apparaître, dans une démonstration précise et scientifique, cette idée d'opposition et de renversement qui, avec Hauptmann, était restée encore dans les nuages de l'abstraction philosophique. Le livre de Von Öttingen ressemble à celui de Helmholtz, quoiqu'il ait moins d'ampleur; c'est l'ouvrage d'un professeur de physique bien capable de rebuter le lecteur vulgaire, dépourvu de compétence spéciale ou de courage. Au fond, cependant, les choses sont très simples et très claires (au moins si on les regarde dans l'exposition qui en est faite).

Von Öttingen introduit dans l'analyse d'un accord un double point de vue qui n'avait été ni celui de Hauptmann, ni celui de Helmholtz. Ce double point de vue consiste : 1^o à rechercher le son dont les notes composant l'accord peuvent être considérées comme des harmoniques; 2^o à rechercher l'harmonique commun que peuvent avoir les trois notes. La première enquête est dirigée vers le registre grave, la seconde vers le registre aigu. C'est la confrontation des phénomènes qui se produisent dans l'une et l'autre région qui permet de comparer l'accord majeur et l'accord mineur; c'est d'elle que sortira, comme nous l'avons déjà vu à propos de Rameau, l'idée d'opposition et de symétrie parfaite.

Soit l'accord : *do-mi[♯]-sol*.

Les intervalles *do-mi*, *mi-sol* et *do-sol* peuvent tous être considérés comme les parties intégrantes et composantes d'un même son grave, *ut*. Mais, en même temps, ces trois sons ont des harmoniques. Lesquels ?

Les deux notes de l'intervalle *do-mi* ont pour harmonique commun *mi* (5^e harmonique de *do*) ;

Les deux notes de l'intervalle *mi-sol* ont pour harmonique commun *si* (15^e harmonique de *do*) ;

Les deux notes de l'intervalle *do-sol* ont pour harmonique commun *sol* (3^e harmonique de *do*).

Et si nous cherchons l'harmonique commun à ces trois notes, nous trouvons la note *si* (15^e harmonique du *do* de l'accord majeur, note sensible de la gamme de *do*).

Soit maintenant l'accord mineur *do-mi^b-sol*. Soumettons-le à la même analyse.

Les notes de l'intervalle *mi^b-sol* peuvent être considérées comme les parties intégrantes et composantes d'un même son grave, *mi^b* ;

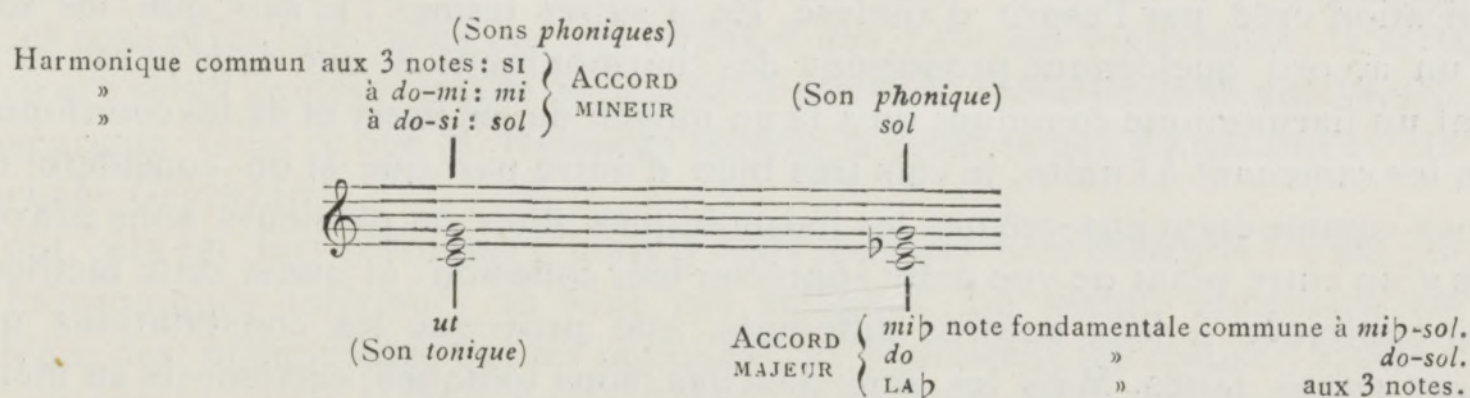
Les notes de l'intervalle *do-mi^b* peuvent être rattachées au son fondamental *la^b* ;

Les notes de l'intervalle *do-sol* peuvent enfin être rattachées au son fondamental *do*.

Et si nous cherchons la note à laquelle les 3 notes *do mi^b sol* peuvent être rattachées comme étant ses harmoniques, nous trouvons la note *la^b* (dont le *sol* de l'accord mineur est le 15^e harmonique), note sensible supérieure de la gamme de *sol*.

Ce *sol* aigu est l'harmonique commun des trois notes *Do-mi-sol*.

Au tableau que Von Öttingen a dressé de ces constatations, je substituerai, pour plus de clarté, le schéma suivant :



Les harmoniques supérieurs sont appelés sons *phoniques* ; et lorsque l'un d'eux est commun aux trois notes d'un accord, ils constituent la *phonicité* de cet accord. Les sons graves sont appelés sons *toniques* ; et lorsque l'un d'eux est commun aux trois notes d'un accord, il constitue la *tonicité* de cet accord. Telle est la terminologie nouvelle, d'ailleurs très légitime, imaginée par Von Öttingen.

Il suffit d'examiner le schéma ci-dessus pour y voir de curieuses inversions de phénomènes, des contre-similitudes précises :

1^o Les notes de l'accord parfait majeur ont des *harmoniques* (ou sons *phoniques*) constituant un accord parfait mineur (*mi-sol-si*) ;

2^o Les notes de l'accord parfait mineur — conséquence naturelle de cette situation — ont pour fondamentales trois notes constituant un accord parfait majeur ;

3^o L'accord parfait majeur est, au point de vue phonique, *dissonant* (puisque le *si* naturel ne s'accorde pas avec une des fondamentales, *ut*) ; mais, au point de vue tonique, il est *consonant* ;

4° L'accord parfait mineur, inversement, est, au point de vue phonique, *consonant* (à cause de l'harmonique commun *sol*), mais, au point de vue tonique, il est *disonant* (puisque le *la^b* ne s'accorde pas avec *sol* ♯) ;

5° Si l'on compare la place des harmoniques, on trouve que ceux de l'accord parfait (*mi-sol-si*) sont éloignés de la note grave de cet accord (*do*), juste par la même distance qui sépare les sons toniques *la^b-do-mi^b* de la note supérieure de l'accord mineur (*sol*).

Telles sont les observations faites par von Öttingen; je ne crois pas en diminuer le mérite en disant qu'elles paraissent, à première vue, d'une simplicité quasi enfantine. Il est certain que les deux groupes de phénomènes dans lesquels on observe la connexion du mineur au majeur (en allant d'abord des sons phoniques à l'accord réel, puis, dans une seconde observation, de l'accord réel aux sons toniques), ces deux groupes, dis-je, se réduisent à un *seul*, si on admet le principe de la théorie et de la démonstration, le phénomène, la seconde fois, se produisant un peu plus bas, sur d'autres degrés de l'échelle des sons, mais restant le même. Si la connexion est une première fois établie, elle doit forcément se reproduire partout, quelle que soit la place que l'on choisisse, et l'idée de renversement semble se produire de la façon la plus naturelle du monde, lorsqu'on juxtapose la fin de la première série de faits avec le commencement de la nouvelle série répétée, dans laquelle les mêmes rapports se produisent avec le même ordre. Toute la question est de savoir si une opération de ce genre est arbitraire; si les deux termes qui constituent l'opposition, dans chaque groupe, sont *réels*, ou bien si tous les deux (sons phoniques et sons toniques), l'un d'eux tout au moins, n'est pas autre chose qu'une vue de théoricien, un moyen d'explication créé par l'esprit d'analyse. En d'autres termes: je sais que les sons d'un accord quelconque produisent des harmoniques, et que dans le cas où ils ont un harmonique commun, on a là un moyen de les juger et de les coordonner en les ramenant à l'unité; je vois très bien d'autre part que si on considère ces sons comme étant eux-mêmes les harmoniques d'un ou plusieurs sons graves, on a un autre point de vue pour apprécier leur cohésion; et que si cette méthode est appliquée à deux accords différents, elle provoque les constatations que nous avons faites. Mais les sons d'en bas (sons toniques) existent-ils au même titre que les sons partiels d'en haut (harmoniques ou sons *phoniques*)? Les choses se passent-elles dans la nature telles qu'on les présente sur le papier imprimé ou sur le tableau? La discussion de ce problème m'amène à parler de la dernière partie de l'histoire de cette théorie dans laquelle réapparaissent, mais poussées parfois jusqu'à d'excessives exagérations (1), des idées que nous avons déjà rencontrées dans les ouvrages de Rameau. Le mérite d'Öttingen et de Riemann est d'avoir voulu faire la lumière dans une question agitée depuis si longtemps.

On sait ce qu'est la vibration par influence. S'il y avait dans cette salle une corde tendue qui, touchée à vide par un archet, donnerait un *la*, cette corde se mettrait à vibrer doucement, toutes les fois qu'une note (de même hauteur)

(1) J'appelle ainsi la prétention qu'on a eue de montrer que le phénomène dont il va être question (subdivision systématique d'un corps sonore) se passait dans notre oreille, et que les fibres minuscules qu'elle contient (fibres dont le rôle est encore si mal connu) étaient soumises aux mêmes lois que les cordes vibrantes

serait émise à côté d'elle soit par un instrument, soit par la voix humaine. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la façon dont se comporte la corde lorsqu'on émet à côté d'elle un son qui n'est pas l'équivalent exact de celui qu'elle donne, mais un de ses harmoniques. Supposons que la corde observée donne le son 6. Lorsque le son 24, 4^e harmonique ou 2^e octave, sera émis, la corde présentera deux phénomènes qu'il faut distinguer : 1^o elle se subdivisera d'elle-même en plusieurs parties dont chacune, animée de vibrations indépendantes, donnera le son 24 ; 2^o elle sera animée d'un mouvement total, pas assez rapide pour produire un son, mouvement réel cependant, et qui s'arrête dès que le son excitateur est supprimé. C'est l'expérience « reconnaissable à l'oreille, à l'œil et au tact », que Rameau soumit au jugement de l'Académie des Sciences et dont trois commissaires — Dortous de Mairan, Nicole et d'Alembert — déclarèrent avoir été témoins en 1749. Ainsi donc, si le son 6 produit le son 12, le son 12, à son tour, agit sur la corde ou partie de corde qui peut produire le son 6. Il y a réversibilité des deux actions. De là la croyance aux harmoniques inférieurs, suite de rapports qui serait la série retournée des harmoniques supérieurs :

						accord majeur									
1	2	3	4	5	6	(7)	8	9	10	(11)	12	(13)	(14)	15	16
UT	ut,	sol,	ut	mi	sol	(si ^b)	do	ré,	mi,	(fa),	sol	(la)	(si ^b)	si	do,
do	ré ^b	ré	mi ^b	fa	sol ^b	la ^b	si ^b	do	(ré)	fa	la ^b	do	fa	ut	UT
16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
										accord mineur					

Si on disposait les deux séries sur une même ligne verticale, si on représentait les sons et les intervalles par des objets et des distances matérielles, la série inférieure serait comme l'image de la série supérieure, réfléchiée dans une surface transparente. C'est ce que M. Riemann appelle la polarité des harmoniques (*der polarische Gegensatz*).

Tout cela est fort séduisant ; mais il reste toujours cette difficulté : c'est que les harmoniques inférieurs ne sont pas entendus ; on déduit seulement leur existence des phénomènes qui les indiquent, et pourraient les réaliser. Ce qu'il y a de certain, c'est le mouvement léger, le « frémissement », comme disait Rameau, qui ébauche la vibration d'où ils sortiraient ; ce qu'il y a de moins prouvé, c'est cette égalité d'importance qu'on attribue aux phénomènes produits dans la région grave et à ceux qui se produisent à l'aigu. Il est donc très difficile à la théorie de faire le dernier pas décisif qui la mettrait à l'abri de toute objection.

Avant de terminer je dois mentionner une dernière méthode d'exposition qui est moins ambitieuse, mais qui, par un côté, présente encore une certaine analogie avec les précédentes, puisqu'elle permet de faire reparaitre l'idée d'opposition sous une autre forme. C'est la méthode pythagoricienne, représentée aujourd'hui par M. Gevaert.

Vous savez que la genèse de notre gamme diatonique majeure a été expliquée par une série de quintes : *fa-do-sol-ré-la-mi-si*.

Dans cette série, la tonique occupe la seconde place. D'où il suit que pour passer au mineur (*la*), la tonique doit avancer de trois quintes, ainsi que le degré qui la précède (sous-dominante) et les deux degrés qui la suivent (dominante

et 2^e degré) ; ces quatre degrés vont donc se trouver, en mineur, à l'extrémité droite de la série ; et les trois degrés qui ont été dépossédés à droite viendront se placer à gauche :

IV	I	V	II	VI	III	VII
<i>fa</i>	DO	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>
<i>la^b</i>	<i>mi^b</i>	<i>si^b</i>	<i>fa</i>	DO	<i>sol</i>	<i>ré</i>
VI ^b	III ^b	VII ^b	IV	I	V	II

C'est un chassé-croisé qui aboutit à un renversement symétrique. Les trois degrés *la*, *mi*, *si* (VI, III et VII) ont reculé chacun de 4 quintes. Le *la*, (VI^e degré) qui était sixte majeure, est devenu sixte mineure ; le *mi*, qui était tierce majeure, est devenu tierce mineure ; le *si* qui était septième majeure, est devenu sixte mineure.

Mais ce n'est là qu'un moyen d'exposition ; car il est superflu, comme je l'ai dit, d'égrener le rosaire des quintes pour expliquer la gamme...

Il faut maintenant conclure.

J'ai examiné consciencieusement les ouvrages dans lesquels on trouve une théorie du mode mineur. Tous mettent en lumière, chacun à sa façon, une idée que j'ai présentée sous un grand nombre d'aspects et qui se retrouve partout : c'est que le mineur est l'*opposé* du majeur. Quant à expliquer la genèse de cette opposition, il n'y a pas une seule théorie qui soit absolument satisfaisante, c'est-à-dire sans lacune. Les Allemands, avec une ingéniosité singulière, se sont efforcés d'établir le contraste ou le renversement dont il s'agit sur des fait d'observation ; mais une partie de ces faits échappe à l'expérience directe, et on peut reprocher à quelques penseurs d'avoir cédé à la tentation de faire quelquefois de fausses fenêtres, comme les architectes, pour la symétrie. Cette tendance a été signalée chez les philosophes de l'Allemagne (Kant, Hegel) ; on la retrouve chez les théoriciens de la musique. Il faut accepter une idée quand elle est juste, mais il ne faut pas vouloir, à tout prix, la justifier par des faits qui lui sont rebelles ou dont on n'est pas parfaitement sûr. Celui qui me paraît, en somme, être resté dans la mesure, et avoir montré la prudence la plus raisonnable, c'est Rameau. Je disais à propos d'une partie de son livre (Démonstration du principe de l'harmonie) qu'on y trouvait plus d'esprit que d'observation et de vérité ; mais je retire cette formule d'un jugement d'ensemble. Rameau a parfaitement vu l'opposition du majeur et du mineur ; mais il s'est arrêté à temps lorsqu'il entreprenait de prouver cette opposition à l'aide d'une double série d'harmoniques.

Nous dirons donc, au risque d'aboutir à une conclusion bien banale, après avoir suivi un chemin qui ne manquait pas de broussailles : l'accord parfait mineur est constitué par l'ordre inverse des rapports qui produisent l'accord majeur. En musique, tout peut se ramener à ces deux types de consonances. Nous acceptons donc le dualisme, sans accepter toutes les prétendues démonstrations qui lui font cortège.

Aux deux principes, nous accordons une importance égale. Non seulement nous n'acceptons pas que le mineur soit regardé comme une corruption du majeur, mais nous lui attribuons, dans l'art populaire comme dans l'art classique, un rôle aussi grand et aussi ancien.

Ecartons une objection. Les règles concernant l'enchaînement des accords et leur résolution sont les mêmes pour les deux modes, et tout ce qui est dit, dans les traités d'harmonie, pour le majeur, vaut aussi pour le mineur. L'organisation étant la même des deux côtés, ne semble-t-il pas que le majeur ait seul une existence réelle, et que le mineur ne vive que d'emprunts ?

C'est un peu comme si on disait : « Voici deux êtres vivants. Ils n'ont pas la même forme ; mais, au point de vue anatomique et physiologique, ils sont faits sur le même plan. Donc, l'un d'eux seulement est réel ! Le second n'est que sa copie !.... » — Cette manière de voir serait inadmissible.

JULES COMBARIEU.

L'orchestre à l'époque de J.-S. Bach et de Händel.

Les instruments à vent : le hautbois, le basson, les cuivres.

(D'après Mr. J.-A. Fuller Maitland, dans le vol. IV de l'OXFORD HISTORY OF MUSIC, publication commencée en 1901, Oxford, at the Clarendon Press.)

Les hautbois sont les plus anciens des instruments de l'orchestre en bois et à vent ; ils ont tenu la première place durant toute la période de Bach et de Händel. Fait à noter : lors de la commémoration solennelle de Händel, en 1784, il y avait seulement six flûtes contre vingt-six hautbois et autant de bassons !

Les hautbois étaient employés communément à l'unisson des violons. Bien souvent, on leur confie la tâche de conduire un dialogue avec les trompettes ; nous devons nous souvenir, pour expliquer cela, du nombre énorme de hautbois employés dans l'orchestre de Händel, et aussi de leur ancien emploi comme principaux exécutants des parties hautes dans la musique militaire. Eux et les bassons étaient une partie essentielle du plein orchestre ; pour un petit corps de musiciens, dans l'accompagnement des soli, aucune combinaison n'est plus souvent employée qu'une simple partie de hautbois avec des instruments à cordes ; et en dépit de l'« Evelina » de miss Burney, qui dit que *le hautbois en plein air est céleste*, nous nous heurtons à la difficulté de comprendre comment des auditoires du XVIII^e siècle pouvaient supporter le son strident d'un nombre de hautbois quelquefois égal à celui des violons, et jouant constamment. Le hautbois d'amour, qui était l'instrument favori de Bach, avait un son plus semblable à celui du cor anglais, étant d'une tierce mineure au-dessous du hautbois et la forme de l'anche étant quelque peu différente. L'autre variété qui est fréquente chez Bach et ailleurs est le hautbois *da caccia* (de chasse), bien décrit dans le dictionnaire de Grove comme *un basson élevé d'une quarte*, tandis que le cor anglais, avec lequel il est souvent confondu, est un *hautbois baissé d'une quinte*. Quoique le basson, et la chose est curieuse, ne se montre pas dans la partition de la *Passion selon saint Matthieu*, Bach l'emploie fréquemment dans les cantates et ailleurs ; dans le *Quoniam* de la messe en si mineur, il y a deux parties *obligato* avec le « Corno da caccia ».

Avant de passer aux instruments en cuivre en usage, il peut être bon de remarquer que la clarinette, quoique apparemment inventée, sous une forme ou une autre, dès 1690, ne fit son entrée dans un orchestre régulier que long-

temps après Bach et Händel. Seulement, à l'époque de Mozart, elle fut définitivement établie comme un élément important du plein orchestre. Les qualités de son du hautbois et de la flûte sont énumérées ainsi dans un passage intéressant de *Essay on musical expression*, de Avison (1) :

« Le hautbois exprimera mieux le « cantabile » ou le genre du chant, et peut « être employé dans quelque mouvement que ce soit sous cette dénomination, « spécialement dans les mouvements exprimant la gaieté et la joie. Dans les « compositions pour la flûte allemande on emploie la même méthode de procé- « der par « degrés conjoints » ou tels autres intervalles naturels qui, d'après la « nature du son, exprimeront le mieux la langueur ou la mélancolie. Pour ces « deux instruments l'emploi des « clefs extrêmes », celui des « staccato » ou la « séparation distincte des notes, de même que tous les sauts irréguliers et les « intervalles inégaux et brisés doivent être évités ; c'est pour cette raison seule « que ces instruments ne devraient jamais être employés dans les parties *ripieno* « (tutti) des concerti pour violons, mais seulement dans les morceaux qui « sont composés pour eux ; et ces instruments pourraient être introduits comme « principaux dans quelques mouvements intermédiaires du concerto, et y appor- « ter ainsi, non seulement une variété agréable, mais aussi y montrer leur expres- « sion différente, fort avantageusement. »

Cet extrait nous donne une preuve définitive que la coutume du XVIII^e siècle de s'en tenir à des instruments spéciaux, pour certains mouvements, était considérée suffisante pour varier les nuances, et que l'idée de donner aux flûtes ou aux hautbois des parties individuelles à tenir dans l'orchestre, parties plus appropriées à leur caractère que leur servile accompagnement du violon, était plus ou moins éloignée de l'esprit des musiciens de l'époque.

Avant de nous arrêter aux vrais instruments de cuivre, il conviendra de parler du cornet, ou *zinké*, famille d'instruments dont l'usage disparaissait rapidement du temps de Bach, même en Allemagne, où ils durèrent le plus longtemps. Mattheson, dans *Der vollkommene Kapellmeister*, mentionne le fait qu'ils devenaient surannés, à cause de la force de poumons requise pour en jouer. Ils avaient été très populaires dans l'exécution de la musique d'église, comme tenant le dessus parmi les trombones, leur nature étant quelque peu semblable à celle du trombone. Ils étaient faits de bois, recouverts de cuir, et avaient six trous pour les doigts, et un pour le pouce, sur le côté inférieur ; un membre de cette famille, le *serpent*, est resté en usage en Angleterre, aussi longtemps que des musiciens campagnards eurent pour fonctions d'accompagner le chœur dans les églises de village. Cet instrument paraît avoir été plus connu en Angleterre qu'en Allemagne, car on raconte (2) que, lorsque Händel l'entendit pour la première fois, après son établissement en Angleterre, il demanda : « Que diable est-ce donc là ? » et lorsqu'on lui eut dit que cet instrument s'appelait *serpent*, il répondit : « Oui ; mais certainement ce n'est pas là le serpent qui a séduit Eve ! »

Les plus petits membres de la famille, les cornets, se rencontrent dans quelques partitions de Bach et sont surtout employés à supporter les voix ; dans le curieux orchestre d'instruments à vent, qui fait le seul accompagnement de la

(1) Page 95.

(2) Rockstro, Vie de Händel (*Life of Händel*, p. 294).

cantate *O Jesu Christ, mein Lebens Licht*, le cornet se montre avec ses compagnons habituels, les trois trombones et deux instruments marqués *lituus*, qui sont évidemment des espèces de trompettes n'appartenant pas à la famille du cornet, comme il est supposé dans le *Lexique* de Walther. (Voir la préface de la *Bach-Gesellschaft*, XXIV, p. xxxi.)

Arrivant maintenant aux vrais instruments de cuivre, nous voyons que les effets solennels des trombones, que nos compositeurs modernes ont employés avec tant de succès, le furent déjà au temps de Bach. Bach fait usage de quatre parties de trombone dans *Ich hatte viel Bekümmerniss*, et dans beaucoup d'autres endroits où une impression spéciale de grandeur est requise.

L'usage spécial de certains instruments, comme celui des cors pour la chasse et des trompettes pour signaux militaires, doit avoir suggéré leur emploi dans l'orchestre à une date fort éloignée, pour l'expression d'effets particuliers ; la trompette obtint son entrée dans l'orchestre régulier bien avant le cor, et devint, au temps de Bach, un instrument favori pour les parties *obligato* les plus élaborées, telles que celles de la messe en *si* mineur et dans beaucoup de cantates. Ces passages étaient considérés injouables sur la trompette habituellement employée dans la musique moderne, et ce fut seulement par un heureux hasard qu'un Allemand, M. Kosleck, découvrit dans une boutique de curiosités, à Berlin, les débris d'une vieille trompette qui lui permirent de reconstituer l'instrument pour lequel Bach écrivit ces parties. Quand cette trompette, découverte à nouveau, fut entendue pour la première fois en Angleterre, au *Bachchoir festival*, en 1885, à l'Albert Hall, l'effet qu'elle produisit fut étonnant par la beauté et la douceur du son ; dans ses notes supérieures qui atteignent le *ré* élevé de la voix de soprano, le son est presque plus semblable à celui d'une puissante flûte qu'à celui que nous associons généralement à la trompette.

Ce n'était pas une restitution absolue, car la nouvelle trompette a des clefs inconnues à l'ancienne ; mais c'est quelque chose ressemblant bien plus à elle que tout ce qui avait été fait jusqu'à ce jour. L'ancienne trompette est probablement l'instrument mentionné par Burney (1), comme la longue trompette entendue dernièrement à Londres ; s'il en est ainsi, il est curieux qu'aucune autre tradition ne reste de son emploi. Le groupe des trompettes était divisé en *Clarini* et *Principals* comme dans le *Te Deum* de Händel et la cantate de Bach, *Denn du wirst meine Seele* ; de ces passages et d'autres similaires il est conclu dans le dictionnaire de Grove (s. v. *Trumpet*) que la *Principale* était, évidemment, un instrument de fort calibre, d'un son hardi ressemblant à notre trompette moderne. Apparemment c'était le son de huit pieds, actuellement en usage. Les passages fleuris, mais moins importants de la partition, étaient confiés aux trompettes *Clarini* I et II, une octave au-dessus de la trompette *Principale*. Elles étaient probablement d'un calibre moindre et entièrement subordonnées à la grande *Principale*, autant au point de vue du sujet que pour la supériorité du son.

La difficulté de produire sur le cor de chasse (*corno da caccia*) les harmoniques naturels semble avoir été la principale raison de son adoption tardive comme partie de l'orchestre régulier, en 1717, Lady Mary Wartley Montagu se

1) *Present state of music in Germany*, ii 42 (Etat actuel de la musique en Allemagne).

plaint du goût des Viennois pour cet instrument qui, à son avis, produit un « son assourdissant ».

Le chœur final du *Radamisto* de Händel (1720) est un fameux premier exemple de son emploi ; et à la date de la messe de Bach, en si mineur (où il est employé comme un *obligato* au solo de basse *Quoniam*), il semble avoir perdu son rôle spécial de suggérer l'idée d'une musique de chasse. Händel emploie deux cors dans le passage auquel nous faisons allusion, et trois ans plus tard, en 1723, dans *Giulio Cesare*, il met quatre cors dans le premier chœur. A partir de ce moment les cors apparaissent d'une manière assez régulière dans les partitions de ces opéras ; mais, même dans ce cas, ils ne sont employés que pour de certains numéros spéciaux.

G.-MARIE ADENIS.

Théâtres et Concerts.

MONTE-CARLO : Première représentation de *Hans, le Joueur de flûte*, opéra comique en trois actes, de MM. Maurice Vaucaire et Georges Mitchell, musique de M. Louis Ganne.

La riche cité de Milkatz, dont les auteurs font la capitale d'un pays imaginaire situé entre la Hollande et les Flandres, vers la fin du XVIII^e siècle, n'est plus peuplée que de citoyens âpres au gain, dépourvus de tout idéal, uniquement préoccupés d'un commerce des blés. Jadis, à la fête de saint Grégorius, on célébrait un concours de belles poupées artistiques ; mais aujourd'hui la petite bête est morte ; et l'on bafoue le poète Yoris, qui voudrait, le jour de la fête revenu, exposer la poupée qu'il sculpta avec amour. Yoris a sa raison de vouloir faire couronner sa poupée : il aime Lisbeth, fille du bourgmestre Pippermann, et a fait son chef-d'œuvre à l'image de sa fiancée idéale. Le pauvre Yoris n'aurait plus, devant le refus unanime, qu'à piquer une tête dans le canal si ne survenait un être bizarre, mi-mendiant, mi-sorcier, Hans, le joueur de flûte, qui s'en va, de ville en ville, ressusciter un peu le bel idéal d'antan que veulent étouffer les convoitises bourgeoises. Hans possède le moyen de triompher : sa flûte est enchantée. Il lui suffit d'en jouer pour que les graves échevins dansent comme de petites folles, pour que les chats, protecteurs subventionnés des greniers publics, aillent se noyer jusqu'au dernier, pour que tout un peuple de souris prenne leur place auprès des sacs de graines, pour qu'un navire chargé de blé chavire en entrant au port, pour que les greniers se mettent à flamber. Hans affole de ses tours, qui sont de méchants tours, la population mercantile de Milkatz, et ne consent à réparer ses maléfices et à devenir, au contraire, le bienfaiteur de la cité, que si les habitants, élevant plus haut leurs âmes, rétablissent les beaux concours artistiques de jadis, permettent aux amoureux qui s'adorent de s'épouser sans que soit agitée la question des gros sous ; bref, à la faveur de divers épisodes, ingénieux autant que variés, et qui vont de la scène sentimentale de fine comédie aux facéties de bouffonnerie classique, Hans mène la pièce, et tout en mariant Lisbeth à Yoris, déduit la petite thèse de cette opérette (qui est une vraie comédie musicale), c'est-à-dire que nul ne peut être heu-

reux sans un peu d'idéal. C'est le triomphe de l'amour et de la douce bonté.

Les trois actes de ce gentil conte bleu sont très agréablement conduits par deux hommes de théâtre qui ont voulu surtout rester artistes : à ce titre, leur pièce est fort bien venue, adroitement filée, d'un tour délicat, et a la saveur d'un proverbe qui serait lyrique. Par son sujet, par la manière dont l'action est menée, par la forme du dialogue et des vers, cette pièce s'écarte franchement de l'opérette habituelle. Elle obtiendrait, je crois, un gros succès sur une scène populaire : car c'est du théâtre populaire, fait pour plaire aux grands et aux petits enfants.

La partition de M. Ganne est bien jolie, d'une élégance et d'une distinction qui ont ravi le public. Lui aussi s'est écarté des formules de l'opérette. Il y a dans *Hans le joueur de flûte* deux éléments très caractéristiques : les ensembles sonores et rythmés, et les pages sentimentales, traitées en mélodies détachées, — le tout s'efforçant avec bonheur vers l'originalité, hors des sentiers battus. On ne retrouve là ni les traditionnels petits couplets de diction ni les duos à refrain, ni les chansons à boire, ni tout ce dont a vécu l'opérette. M. Ganne a su rester musicien, et joli musicien, d'un bout à l'autre de son œuvre. Il fut aussi artiste que les deux lettrés, auteurs délicats de ce livret qui mérite le titre de poème.

Parmi les morceaux qui ont été le plus chaleureusement applaudis, il faut mentionner : au premier acte, le chœur *De sac en terre*, qui est une heureuse adaptation de la vieille chanson bourguignonne de « la Vigne au vin » ; les stances de Yoris, *Pauvres poupées* ; la jolie déclaration que lit la mignonne Lisbeth ; le Rondo de Hans ; et, au finale, la délicieuse valse *Petits minets, petits minous* — au second acte : le Rondel d'Yoris : *Vous ne pouvez pas me comprendre* ; le délicieux duo de Lisbeth et Hans : *Mon cœur a des peines*, avec son exquis dialogue de vocalises ; le délicat ensemble *Mais il n'y a pas de corne*, la *Chanson de la flûte*, d'une fière allure ; et le finale, d'un tour bien populaire. — Enfin, au troisième acte, l'ensemble de duo *Un son de plaisir* ; le cortège des poupées, d'une sonorité puissante ; et les couplets aux poupées, de Hans, *Poupée aimable et jolie*, qui sont le clou de la partition.

Pièce et musique ont remporté un brillant succès.

L'interprétation comporte deux sortes de rôles, nettement tranchés : les rôles musicaux, et les rôles de comédie ; M. Ganne, par une innovation qu'il convient de signaler, a voulu que la partie musicale fût toute confiée à des voix, artistes ou chœurs, et s'est contenté de souligner par des accompagnements d'orchestre les dialogues destinés à être chantés par les comiques : la partition y gagne d'être beaucoup plus musicale, et les comédiens y gagnent, eux aussi, de pouvoir rester naturels sans forcer leur talent.

M. Jean Périer a délicieusement chanté le rôle de Hans, qu'il compose avec un art exquis : il y met de la fine ironie, de la malice, et un sentiment lyrique très profond. M^{lle} Mariette Sully est une adorable Lisbeth, fine, légère, un brin espiègle, avec une pointe bien jolie d'émotion. Et M. Alberthal fait sonner sa belle voix de baryton dans le rôle d'Yoris.

M. Poudrier joue avec une rondeur comique très amusante le rôle du bourgmestre Pippermann ; MM. Brunais et Maurice Lamy composent deux types bien pittoresques d'échevins. Les autres rôles sont tenus, en parfait ensemble, par M^{mes} Jeanne Lambert, Jane Evans, M. Fernal, Gamy, Dupont, Moret et Dubuisson.

Hans le joueur de flûte comporte une mise en scène relativement simple : mais M. Coudert a voulu encadrer cette œuvre charmante dans des décors dignes d'elle. M. Visconti a brossé deux admirables décors. Et M. Landolff a exécuté de délicieux costumes.

L'orchestre, dirigé par M. Ganne, a très brillamment détaillé cette délicieuse partition.

A. DE GUERCHE.

— Au 17^e concert classique, M. Edouard Risler a interprété des œuvres classiques de Beethoven, Wagner et des pages de Chabrier et de Liszt, avec une ampleur et une pureté de style, une délicatesse et une puissance qui lui ont valu un grand et beau triomphe.

A signaler, au même concert, la première audition de *Lustspiel-Ouverture*, de M. Karl V. Kaskel, page d'une orchestration savante et de belle sonorité.

— Le charmant opéra comique de M. André Messager, *Véronique*, avait ouvert la série des représentations de printemps que dirige M. Coudert. Tous les délicieux motifs de cette exquise partition ont retrouvé leur très vif succès habituel. C'étaient les principaux créateurs parisiens de *Véronique* qui interprétaient ce joli petit chef-d'œuvre, M^{lle} Mariette Sully et M. Jena Périer en tête, tous deux très applaudis, ainsi que MM. Maurice Lamy, Poudrier, Brunais, dont les trouvailles comiques ont fait la joie du public. M^{lle} Lambert et M^{lle} Jane Evans complétaient brillamment cette excellente distribution. L'orchestre était dirigé par M. Désiré Thibault.

-- La saison lyrique dirigée par M. Raoul Gunsbourg, sous le haut patronage de S. A. S. le prince Albert de Monaco, a révélé le *Démon*, opéra fantastique en 3 actes et 6 tableaux, de Rubinstein après avoir duré deux mois qui furent bien remplis : car, en ce bref délai, le théâtre de Monte-Carlo a donné dix ouvrages, dont sept n'avaient jamais été représentés sur la grande scène monégasque ; ils ont donc nécessité un labeur considérable au point de vue des études comme de la mise en scène. Et, à constater l'éclat de ces belles soirées d'art, on doit avouer que ce sont de véritables prodiges qui s'accomplissent à Monte-Carlo.

Parmi ces œuvres, trois étaient nouvelles : *Mademoiselle de Belle-Isle*, de M. Spiro Samara, *L'Ancêtre*, de M. Camille Saint-Saëns, et *Don Procopio*, de Bizet. La restitution du *Don Carlos*, de Verdi, et la représentation du *Démon* de Rubinstein équivalent à des créations. Ce fut une saison fructueuse pour l'art musical.

PAU. — Les représentations théâtrales se succèdent au Palais d'Hiver toujours avec le même succès. On a donné *Carmen*, *Samson et Dalila* avec M^{lle} Maria Gay, une première, *Hedda* de M. Leborne avec M^{lles} Mary Garnier et Gerville Reache et M. Daubigné, fort ténor, sous la direction de l'auteur ; *Hamlet* avec M^{mes} Etty et Tournié, *Carmen* avec M^{lle} Thévenet, de l'Opéra-Comique, *Roméo et Juliette* avec M^{lle} Vuillaume du même théâtre, etc.

Dans la salle du théâtre, les concerts de musique classique et moderne sont toujours dirigés par M. Pennequin. Au 11^e concert, à signaler la *Symphonie en mi bémol* de Georges Enesco (1^{re} audition), *Sur la mer lointaine*, poème symphonique de M. Léon Moreau (1^{re} audition) ; M^{lle} Etty a chanté d'une façon mer-

veilleuse un air de Gluck et un air de Händel. Au 12^e concert, *Rapsodie romaine* de Georges Enesco (1^{re} audition), César Franck, la *Croisade des enfants*, prélude de la 2^e partie, de G. Pierné, Chabrier ; M^{lle} Etty a fait entendre un air d'*Armide*, de Gluck, et un air des *Maîtres Chanteurs*, de R. Wagner. Enfin au 13^e concert classique, Mendelssohn, Wagner ; *en Norvège*, suite d'orchestre de M. Arthur Coquard (1^{re} audition), Rimsky-Korsakow ; M. Loevensohn, du Quatuor Isaye, a interprété sur le violoncelle un concerto de Haydn-Gevaert et une *Suite en sol* majeur de J.-S. Bach, et M^{lle} Mary Garnier a chanté avec une romance de M. Le Borne, un air de *Judas Macchabée* de Händel et les *Variations* de Proch.

Dans la salle des fêtes de l'hôtel Gassion ont eu lieu trois beaux concerts. Le premier a été donné par M. Luis Alonso, violoniste, avec le concours de sa femme, excellente pianiste : dans la première partie il a exécuté sur une viole d'amour quelques morceaux de musique ancienne, et dans la 2^e partie trois concertos de Mendelssohn, de Saint-Saëns et de Grieg, et la *Symphonie concertante* de L. Maurer pour quatre violons avec accompagnement d'orchestre. Le second concert a été donné par M. Luard, organiste d'une chapelle anglaise : au programme, le *Messie* de Händel (soli, chœurs et orchestre). Le troisième concert a été donné par M. Henri Schidenhelm, avec le concours de M^{me} Chrétien Vaguet et de son frère René, violoncelliste d'un grand talent.

EMILE GRÉGOIRE.

NICE. — OPÉRA. — *Manon Lescaut* de G. Puccini. (Création en France ; adaptation de M. Maurice Vaucaire.)

M. Puccini est le compositeur de l'école moderne italienne le plus apprécié en France. Il n'est cependant ni le plus original ni le plus puissant, mais il a su éviter souvent la vulgarité dans laquelle tombent la plupart de ses compatriotes. De plus, il est sincère, et chez lui les plus rares insignifiances, les mélodies les plus banalement sentimentales se mêlent à d'heureuses et assez jolies trouvailles. Toutes ces qualités et tous ces défauts existent déjà dans sa *Manon Lescaut*, une de ses premières œuvres, qui s'est maintenue au répertoire des théâtres italiens et qui vient de faire son entrée en France par l'Opéra de Nice. Si Massenet a eu de l'influence sur M. Puccini — et sur qui n'en a-t-il pas eu ? — elle se fait peu sentir dans cet ouvrage. Je dirai même que l'influence française qu'a subie très fortement le compositeur dans la suite y est à peu près nulle. Tout au plus, au deuxième acte, pourrait-on l'y entrevoir, mais l'ensemble de l'ouvrage est très italien, trop italien.

Le livret de *Manon Lescaut* diffère sensiblement de celui de la *Manon* française. La pièce est divisée en quatre actes ou plutôt en deux parties : l'une gaie, l'autre triste. Dans les deux premiers actes, Manon a rencontré dans le coche d'Amiens le vieux comte de Gerval qui lui fait la cour ; et Lescaut, qui accompagne la jeune coquette, fait semblant de ne rien voir. Mais des Grioux et Manon se rencontrent, s'aiment et s'enfuient après avoir berné le vieil amoureux. Celui-ci cependant est riche et Manon se laisse meubler par lui un coquet appartement où elle ne tarde pas à s'ennuyer et à regretter des Grioux qu'elle a quitté pour mener cette nouvelle vie de luxe et de plaisir. Elle fait venir son ancien amant avec qui la surprend le comte de Gerval. Le gentilhomme vexé et très expéditif la fait emprisonner. Il n'est pas besoin de faire remarquer combien cette action est menée rapidement, comme d'ailleurs dans tous les drames

lyriques italiens modernes. Nous sommes un peu déçus de voir la pièce déjà terminée ; et cependant nous n'en sommes qu'à la moitié. Aux deux actes suivants nous assistons à l'embarquement assez émouvant de Manon pour l'Amérique où des Grieux obtient la faveur de la suivre ; et au dernier tableau nous la voyons mourir, exténuée, dans les bras de son amant, au milieu d'un désert de la Louisiane. Cette mort est longue, fastidieusement longue, et le long duo final est sans point culminant comme du reste toute l'œuvre qui, intéressante dans certaines de ses parties, n'en reste pas moins faible et peu équilibrée. Ce qu'il y a de mieux, à mon sens, c'est la partie bouffe, genre dans lequel excellent les Italiens, évidemment déplacée ici, mais réussie et qui donne beaucoup de vie exubérante à l'action qui sans cela s'alanguirait dans des airs trop conventionnels. On ne saurait établir de comparaison entre cette *Manon* et celle de Massenet dont elle n'est qu'un diminutif. Il y a entre les deux la distance de l'œuvre d'un maître à celle de l'élève.

C'est M^{lle} Ch. Wyns qui a créé le rôle de Manon avec une grâce et un charme réels. Le ténor Constantino, dont la voix est très agréable, personnifiait assez mal des Grieux. Il n'y a rien à dire des autres interprètes, de la mise en scène et des décors, d'une honnête médiocrité. L'orchestre était bon. M. Puccini et M. Ricordi, son éditeur, étaient présents.

Il est à peine besoin de faire remarquer combien grande est la tendance de notre Opéra à jouer surtout les œuvres du répertoire italien. Cette tendance est allée jusqu'à faire chanter souvent ce répertoire dans le texte original. Cependant je dois aussi signaler d'assez bonnes représentations de *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Salammbô* avec MM. Saleza, Imbart de la Tour, Seveilhac et M^{me} Mazarin. M^{lle} Lize Landouzy a été très applaudie dans une reprise assez terne des *contes d'Hoffmann*, ainsi que M^{me} Marguerite Carré dans la *Bohème*.

Les concerts sont assez nombreux au fort de la saison. Nous avons eu deux séances Sarasate-Goldschmitt au Casino ; trois séances Hubermann à la Jetée où sont donnés de temps en temps quelques bons concerts classiques. A l'un de ceux-ci il faut mentionner une bonne exécution par l'orchestre Gervasio de la *Symphonie pathétique*. A la salle Rumpelmayer, le concert de la Société Bach donné par M. Bret a été un véritable régal. A citer encore un récital Spalding et un autre Ricardo Prati, appréciés. A la salle Bellet plusieurs séances intéressantes : celle de M. Fairbank, très bon pianiste américain qui a interprété de façon impeccable la *sonate* de C. Franck avec M. d'Ambrosio, violoniste et compositeur niçois de beaucoup de talent ; celle de M. Loveri, harpiste d'une force et d'une habileté peu communes ; enfin celle de M^{lle} Germaine Arnaud, où cette jeune artiste, à peine âgée de 16 ans, a montré une virtuosité et un style qui la classent déjà au premier rang des pianistes femmes. Son interprétation intelligente et correcte de Bach, Beethoven, Schumann, Chopin et Saint-Saëns a été un véritable enchantement.

EDOUARD PERRIN.

GENÈVE. — La saison théâtrale qui vient de se terminer a été brillante à souhait, grâce à l'habile et énergique direction de M. Huguet, qui a monté, en 6 mois, 34 œuvres musicales, sans parler de la comédie et du drame. L'Ecole française, qui alimente le plus notre répertoire, a fourni 20 ouvrages de 14 auteurs ; l'école italienne 7 ouvrages de 6 compositeurs. Les principales nouveautés pour Genève

ont été : la *Reine Fiammette*, de X. Leroux ; *Siberia*, de Giordano, et la *Fiancée de la Mer*, de Blockx. *Siberia* ayant été donnée au commencement de la saison a eu une plus longue carrière que la *Reine Fiammette*, montée un peu tardivement ; mais le succès de ce dernier opéra fut très, très grand, et l'auteur venu pour donner les dernières retouches aux répétitions a été absolument charmé de l'accueil fait à son œuvre, délicieusement rendue par M^{lle} Charpentier, une future pensionnaire de l'Opéra-Comique, si l'on en croit les on-dit.

Magistralement secondé par M. Amalou, l'excellent chef d'orchestre, M. Leroux, a remporté une véritable victoire avec cette œuvre. Signalons parmi les principales reprises : *Louise*, *Manon*, la *Vie de Bohême*, *Werther*, *Lakmé*, *Carmen*, qui sont toujours les meilleurs atouts dans le jeu des directeurs. A part M^{mes} Landouzy, Maria Gay, Clossens, Blanche d'Albe, venues en représentations, il est de toute justice de citer M^{mes} Charpentier, de Very, Vialas ; MM. Campagnola, Boyer, Vialas et Jacquin, artistes attitrés de la saison. — FERRARIS.

STUTTGART. A propos d'un article, publié récemment dans *Gil Blas*, sur Munich et Richard Strauss, et où M. Louis Schneider déclarait que Munich est la ville d'art par excellence, M. Herwig nous envoie une lettre, trop longue pour être reproduite ici en entier, où il défend la ville d'où il nous écrit. Nous avons à Stuttgart, nous dit-il, un personnel artistique supérieur à celui de la capitale bavaroise : des cantatrices que Munich nous envie, telles que M^{mes} Hélène Hieser, Anna Sutter, Martha Bommer ; et la Bosetti, célèbre ailleurs, ne le serait probablement pas chez nous ; en revanche, un ténor comme M. Fritz Sachs de Heilbronn serait célèbre, s'il était à Munich (où tout est « célèbre ») ; « nous avons, ajoute notre correspondant, des chanteurs comme Bolz, Neudörffer, Weil ; des compositeurs comme Josef-Anton Mayer, Albert Fauth (de Pforzheim) qui fut maître d'école pendant sept ans ; parlerai-je des concerts incessants de MM. Risler, Eugen d'Albert, John-Petrie Dunn, Carl Friedberg, M^{lles} Elly Ney, Grössler-Heim, Ruckbeil-Hiller, Ehrenbacher-Edenfeld, etc... ? du Directeur de notre Conservatoire royal, M. Samuel de Lange, qui dirigeait avec tant de succès, il y a quelques jours, le « *Lied de la tempête* » ? de la société élégante qui vient d'applaudir Anna de Bertrand, le dr. Jean Kirchholz ? »

Nous accueillons volontiers ces déclarations, tout en faisant remarquer à notre honorable correspondant que ces artistes de Stuttgart sont inconnus en France ; d'ailleurs, cela ne signifie pas nécessairement qu'ils soient inférieurs à ceux de Munich. — S.

CONCERTS COLONNE. — Le programme du vendredi saint (consacré à Bach et à Wagner) avait été composé avec un gout parfait, et M. Colonne en a dirigé l'exécution avec son autorité coutumière comme avec tout son cœur de grand artiste. Un incident, qui mérite son attention, est à signaler. Lorsque M. Van Dyck, après avoir dit le chant d'amour de la *Walküre*, a été rappelé, deux coups de sifflet très nets se sont mêlés aux bravos. Le célèbre ténor avait-il donc mal chanté ? Non, certes ; ce soir-là, il s'est même surpassé, mais il avait chanté *en allemand* ! — « *En français ! — comme à l'Opéra !* » ont crié les siffleurs avec insistance. Et M. Van Dyck, qui est un musicien polyglotte, a redit sa chanson en français, ce qui a soulevé une tempête de bravos. M. Colonne ferait bien de tenir compte, l'an prochain, de cet incident. La langue allemande détonne vrai-

ment, dans une salle comme celle du Châtelet. Question de patriotisme à part, cette langue est si dure ! si dépourvue d'harmonie et antimusicale !... Au même concert, M. Jacques Thibaud a joué le concerto en *mi* majeur de J.-S. Bach. L'excellent violoniste m'a paru, ce soir-là, un peu inférieur à lui-même. Ça et là, quelques sons douteux, pour la justesse ou la pureté. Les pièces de Bach, Bourrée, Polonaise, surtout la charmante et légère « Badinerie » avec M. Blaquart comme flûtiste, ont paru d'une grâce exquise et ont eu le plus vif succès. Dans le duo du 2^e acte de *Parsifal*, M^{me} Kaschowska (Kundry) s'est montrée assez bonne, pas aussi puissante qu'il eût fallu. — Au moment où nous mettons sous presse, le noble (et désintéressé !) Weingartner dirige le festival Berlioz-Beethoven avec le succès prévu et attendu.

CONSERVATOIRE. — Comme tous les ans, M. Planté s'est fait entendre au Conservatoire pendant la semaine sainte. On ne l'accusera pas d'être un révolutionnaire en quête d'émotions violentes ; il nous a joué ce bon et vieux concerto en *sol* mineur de Mendelssohn, qui est d'ailleurs un modèle d'agréable et correcte écriture, et dans lequel il montre — depuis bien longtemps !... — des qualités fort appréciées. Mais, au nom du ciel ! que M. Planté soit plus simple, moins miel et sucre !... Il y a des moments où il décourage l'amitié et la sympathie par son maniérisme. Il se cherche trop lui-même dans les choses qu'il joue ; l'interprétation des chefs-d'œuvre réclame un jeu plus franc et plus viril. — A signaler, dans « l'exercice annuel des élèves », une charmante chanson du xvi^e siècle (G. Costeley) tirée du Recueil de M. Henry Expert (*les Maîtres Compositeurs de la renaissance française*) : elle a eu un grand et légitime succès.

VARIA. — La *Croisade des enfants* de M. Gabriel Pierné, récemment exécutée à Lille, continue son tour de France (et pays voisins). Elle va être donnée avec un exceptionnel éclat au Trocadéro, où 1500 chanteurs parisiens et hollandais ont pu se faire entendre très agréablement, grâce aux améliorations que M. Gustave Lyon a introduites dans l'immense salle. — A l'Opéra, il faut signaler une très bonne reprise des *Maîtres chanteurs*, œuvre si pittoresque et si originale que tous les musiciens de Paris savent aujourd'hui par cœur. Et n'oublions pas de saisir au passage cet excellent mot qu'on prête à M. Gailhard : « Si mon privilège est renouvelé, il y a deux opéras que j'ai l'intention de monter : *Armor*, de Sylvio Lazzari, et *Thamara*, de Bourgault-Ducoudray ». Souhaitons que l'honorable directeur réalise une telle promesse !

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Pleyel. — 20 mars, M. Eugène Saury, avec Minas Ange Priad, Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, C. Franck, etc.). — 21 mars, M^{lle} Hansen (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, Leclair, Brahms, etc.). — 30 mars, M^{me} Wanda Landowska (au programme, musiques Pastorales des xvii^e et xviii^e siècles).

— 4 avril, quatrième et dernière séance donnée par Charles Bouvet avec M^{lle} Marie Lasne, MM. Cros Saint-Ange, Marcel Labey (au programme, œuvres de Bach, Hændel, Rameau, etc.). — 7 avril, concert donné par le quatuor Baillon avec le concours de M^{me} Alem-Chéné et de M. de Valmar (au programme,

œuvres de Schumann, Wagner, Gabriel Fauré, etc.). — 9 avril, M. Dégsö Szigeti, avec M^{lle} de Buck et M. Georges de Lausnay (au programme, œuvres de Beethoven, Schumann, Schubert, etc.).

Salle Erard. — 20 mars, M^{lle} Liszt, avec M^{me} Thénard et M. Francis Thomé (au programme, œuvres de Mozart, Händel, Massenet, Debussy, etc.). — 24 mars, M. Gabriel Jaudoin (au programme, œuvres d'auteurs français vivants, Diémer, Fauré, etc.). — 31 mars, M^{lle} Gerda Magnus, avec M^{me} Ingeborg Magnus, Malkine (au programme, œuvres de Schumann, Bach, Saint-Saëns, etc.).

— 9 avril, M. Charles Foerster (au programme, œuvres de Chopin, Mendelssohn, Debussy, etc.). — 12 avril, récital donné par André Salomon (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, Chabrier, Georges Marty, etc.).

Salle Aeolian. — 9 avril, deuxième concert, donné par l'ensemble vocal, M^{me} Marie Martilly, M^{lle} Alice Raulin, MM. Noël Nansen et Sigwalt, avec le concours de M. Gabriel Fauré (au programme, œuvres de Gabriel Fauré).

Une mention très spéciale est due à M. J. Joachim Nin, qui poursuit, salle OEolian, douze auditions consacrées à la composition pour piano. A la dernière séance, J.-S. Bach occupait le programme (2^e concert); M. Nina joué ces œuvres difficiles avec une netteté toute classique et une grande autorité.

Parmi les plus brillants concerts de la 2^e quinzaine d'avril nous citerons :

Salle Pleyel. — 19 avril, M^{lle} Flora Joutard (au programme, œuvres de Schumann, Gluck, Franck, etc.). — 21 avril, 338^e concert (au programme, œuvres de Ch. Tournemire, F. Schmitt, etc.). — 26 avril, grande salle Pleyel, a eu lieu le 6^e concert de la Société des compositeurs de musique, avec MM. Albert Gélaso, Joseph Debroux, etc. (au programme, œuvres de C. Saint-Saëns, E. Goupil, etc.).

Salle Erard. — Les vendredis 20 et 27 avril, deux récitals de piano donnés par M. Jacques Pintel (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Liszt, Chopin, Mendelssohn, etc.). — 23 avril, concert donné par M^{lle} Florica Solacoglu avec M^{lle} Jane Vieu et M. Paul Darvez (au programme, œuvres de Schumann, Chopin, Bach, etc.).

La *Société des matinées musicales et populaires*, sous la direction de M. Luigini, a donné, le 28 mars, sa seconde matinée extraordinaire au Théâtre de l'Ambigu.

Le programme a été exécuté par les artistes suivants :

M^{me} Auguez de Montalant, M^{lle} Vauthrin, M^{me} Mellot-Joubert, M^{me} Marguerite Long ; quatre des meilleures élèves du remarquable professeur de harpe Hassekmans, et le quatuor Soudant.

Le Concert s'est terminé par les six chansons à danser d'Alfred Bruneau chantées par M^{me} Auguez de Montalant avec accompagnement d'orchestre sous la direction de l'auteur et exécutées par M^{lle} Régina Badet, danseuse-étoile, et

M^{lles} Kerf, Richeaume, Dugué et Luparia, 1^{ers} sujets du corps de ballet de l'Opéra-Comique.

C'est M^{me} Mariquita, la célèbre maîtresse de ballet, qui a bien voulu régler ces délicieuses pièces.

Salle des Fêtes du Journal. — 28 mars, M^{lle} Monduit avec MM. Pillitz et Paul Laudikar (au programme, œuvres de Schumann, Bendel, etc.).

Schola Cantorum. — 31 mars, 337^e concert (au programme, œuvres de C. Franck, H. Thiébaud, etc.).

Salle de Géographie. — 26 mars, M^{lle} Lucile Bartzi (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Gluck, Hændel).

Salle des agriculteurs. — 21 mars, M. Alcibiade Anemoyanni avec M^{me} Adiny (au programme, œuvres de Wagner, Lalo, Beethoven, etc.).

Lundi 9 avril, concert donné au bénéfice des victimes de la catastrophe de Courrières par l'Édition A. Z. Mathot, avec le concours de M. Dufranne, de l'Opéra-Comique, M^{me} Jane Bathori et MM. Georges Enesco, Ph. Gaubert, etc. (au programme, œuvres de Alfred Casella, Jean Huré, etc.).

BERLIN. — L'Opéra Royal perdra dans le courant de l'année prochaine plusieurs de ses meilleurs membres, par exemple, M^{lles} Farrar, Destinn, etc., etc. ; c'est pourquoi nous avons eu des visites de différents artistes étrangers, comme M^{lle} Rose, de l'Opéra de Breslau, et M. Hérold, de l'Opéra de Copenhague. — M^{lle} Rose nous intéresse seulement parce qu'elle fut engagée par l'Opéra de Berlin, et l'artiste danois par ses qualités artistiques. L'impression d'intelligence qu'il nous produit comme acteur habile est augmentée par sa manière de chanter avec beaucoup de goût et d'aise, et sa belle voix ne provoque jamais une critique, quoiqu'elle manque de ce certain brio qui excite l'enthousiasme. — L'Opéra-Comique agrandit son répertoire avec le *Marriage de Figaro*. La mise en scène, les décors et la partie théâtrale étaient comme pour les autres représentations de l'Opéra-Comique dignes de satisfaire un goût difficile, mais l'exécution musicale ne s'adaptait pas toujours à l'action dramatique, qui était trop en relief. L'orchestre n'accompagnait pas assez délicatement, et même les *tempi* étaient souvent trop accélérés. Comme très bons interprètes de la musique de Mozart, il n'y avait que M^{lle} Artôt de Padilla, qui chantait la comtesse, et M. Egenieff, le comte. Pour atteindre son but artistique, il me semble que l'Opéra-Comique a besoin d'un « régisseur musical » en rapport avec son collègue de la scène.

Le Theater des Hestins nous offrit un nouvel opéra comique de Wolff-Ferrari, *Die vier Grobiane* (Rusteghi). Le livret est d'après Goldoni. On ne pouvait pas constater un vif succès, mais le travail achevé trouvera certainement des amis. La musique, qui ne montre pas toujours le talent personnel de l'auteur, a l'avantage d'être aisée et naturelle, et elle s'adapte bien à la bonne humeur du sujet. Le jeune compositeur nous a déjà prouvé dans son premier opéra, *Les femmes curieuses*, qu'il maîtrisait la technique, laquelle ne manquait cepen-

dant pas non plus dans sa nouvelle œuvre. Wolff-Ferrari est sans doute un artiste sérieux, et on peut espérer qu'il gravira l'échelle du succès.

Le dernier concert *philharmonique* sous la direction de Nikisch nous fit entendre la *Symphonie pathétique* (si mineur) de Tchaikowsky. On sait comme le maëstro russe s'entend à saisir son auditoire dans cette œuvre, comme cette musique pénétrante et mélancolique nous force d'écouter et nous enivre avec le charme de son langage.

Quoique la première partie soit un peu décousue et la « coda » de la troisième très bruyante, on oublie ses faiblesses, dans l'impression conquérante. Le « Philharmonische » jouait de nouveau avec sa perfection connue, et Nikisch fut l'objet d'ovations enthousiastes, qu'il a bien méritées.

Le même concert renfermait encore l'ouverture du *Mariage de Figaro* et l'acte d'entrée de *Rosamond* de Schubert. M^{me} Ernestine Schumann-Heink, avec le concours du « Berliner-Lehrer-Gesangverein » chantait la *Rapsodie* de Brahms et l'air de *Titus*, et quoiqu'elle chantât la *Rapsodie* avec noblesse, l'interprétation artistique ne me plut pas, particulièrement dans l'air de *Titus*.

La 8^e soirée symphonique de l'orchestre de l'Opéra Royal, sous la direction de Weingartner, était mêlée d'un sentiment de regret, parce que le fameux capelmeister veut se retirer. On jouait la II^e *Symphonie* de Brahms, celle de Schubert en *ut* majeur et l'ouverture de *Fidelio*. Je considère comme inutile de faire des éloges.

Comme soliste, Weingartner figurait dans le « Dessau-Quatuor », qui était consacré à Beethoven. Dans le dernier « *Elite Concert* », d'Albert et Burmester étaient les représentants de la partie instrumentale, et Hélène Staegemann, le Prof. Johannes Messchairs, nous charmèrent avec leurs belles voix. D'Albert joua plusieurs petits soli de piano avec sa maëstria connue et Burmester des menuets et gavottes et « la danse des sorcières » de Paganini, qui lui rapporta des ovations continuelles. M^{lle} Staegemann eut beaucoup de succès avec des romances de Weingartner, et M. Messchairs chanta avec une voix magnifique des romances de Lœwe, Schumann et Schubert. Le dernier des « *Neue Concerto* » dut être remis, quant au programme, à cause de difficultés survenues. Et Beethoven dut ainsi remplir la soirée avec l'ouverture de « *Léonore* », le concerto en *sol* majeur et la symphonie en *ut* mineur. M. Fried montra de nouveau son talent éminent de chef d'orchestre, mais malheureusement il paraît qu'il quittera sa place pour remplir un contrat plus rémunérateur à Boston. Le pianiste du soir, Arthur Schnabel, joua le concerto avec la technique nécessaire, mais sans montrer la grandeur qu'on exige chez Beethoven.

AXA N. HAMMERSTEIN.

HOTEL DES VENTES. — Un amateur lyonnais, qui avait fourni des collections d'objets d'art de toutes les époques, avait également groupé quelques instruments de musique anciens qui viennent d'être vendus aux enchères publiques par les soins de M^e Gazagne, commissaire priseur à Lyon. Ils sont assez curieux pour être signalés. En voici la description sommaire et les prix auxquels ils ont été adjugés. Une très belle mandoline italienne (Bologne, 1735), incrustée d'ivoire sur écaille, plaquée en ébène à filets d'ivoire richement ornée et signée :

Giuseppe Fontanelli, a été payée 225 francs. Une autre mandoline, incrustée de nacre et écaille, filets en ivoire, datée 1733, 51 francs ; une guitare espagnole, en sapin et manche d'ébène incrusté d'ivoire, a été adjugée à 61 francs ; une flûte à bec, en buis et ivoire du xvii^e siècle, atteint 52 francs. Enfin, une harpe Louis XVI, en bois sculpté et doré, colonne cannelée et chapiteau à feuilles d'acanthé, signée : Pollet, Paris, a fait 130 francs.

HÉBERT ROUGET.

MONTE-CARLO. — *La Sniegourka* (flocon de neige), ballet en 3 actes et un prologue ; livret de M. Heneté ; musique de M. Narici. — Sniegourka, fille de l'Hiver, jeune et belle, paraît destinée à ignorer l'amour. Mais, à l'occasion des fiançailles de la riche héritière Koupava avec le brillant boyard Mizguire, elle est remarquée par ce dernier qui s'éprend de sa rare beauté et abandonne Koupava. Après une longue résistance et mille incidents qui retardent le dénouement, Sniegourka finit par succomber aux sollicitations enflammées de Mizguire. Mais à peine l'amour a-t-il échauffé son cœur, à peine la lèvre de l'amoureux a-t-elle effleuré le front de l'adorée, que celle-ci, Flocon de neige, s'évanouit et fond sous la tiède haleine et disparaît comme une chimère.

Ce sont les gracieux détails, plus encore que l'action principale, qui ont fourni au compositeur, M. Narici, les meilleures occasions de faire valoir son imagination lyrique. D'un cachet essentiellement personnel, sa partition, pleine de mouvement, de gaieté, de sentiment, de trouvailles rythmiques, sort du moule ordinaire de ce genre de divertissement. L'interprétation fut le sujet de l'apothéose de M^{lle} Trouhanowa, la merveilleuse étoile chorégraphique, pour laquelle ont été épuisés tous les termes dithyrambiques qu'inspire l'admiration de son incomparable talent et de sa beauté.

J. O.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 mars	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.445 26
23 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.828 41
24 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	12.695 »
26 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	14.938 41
28 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	14.931 26
30 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	16 826 91
31 —	<i>Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.</i>	Weber. H. Büsser.	11.206 50
2 avril	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.755 41
4 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	20.188 76
6 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.631 41
7 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	11.253 50
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.419 91
11 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	18.048 76
16 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22 414 41
18 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	19.626 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mars	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.780 »
21 —	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	7 856 50
22 —	<i>Le Chalet. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Adam. Massenet.	9.111 10
23 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.304 »
24 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Châlet.</i>	Massenet. Adam.	8.609 38
25 — matinée	<i>La Traviata. — La Fille du Régiment.</i>	Verdi. Donizetti.	4.324 »
25 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.483 »
26 —	<i>Grisélidis.</i>	Massenet.	4.547 »
27 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.576 »
28 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	7.449 »
29 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.715 50
30 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.606 »
31 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.843 72
1 ^{er} avril mat.	<i>Le Caïd. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.</i>	A. Thomas. Widor.	3.370 50
1 ^{er} — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	6.654 50
2 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	3.995 50
3 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	5.587 50
4 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Navarraise.</i>	Massenet.	6.340 50
5 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.853 60
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.713 50
7 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.854 38
8 — matinée	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	3.250 »
8 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.344 50
9 —	<i>La Traviata. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Verdi. Nicolo.	4.330 50
10 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.834 50
11 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.149 50
12 —	<i>Marie-Magdeleine.</i>	Massenet.	7.781 50
14 —	<i>Marie-Magdeleine.</i>	Massenet.	7.845 »
15 — matinée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.890 »
15 — soirée	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	8.045 50
16 — matinée	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment.</i>	L. Delibes. Donizetti.	6.052 50
16 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.050 50
17 — matinée	<i>Mignon. — Les Noces de Jeanette.</i>	A. Thomas. V. Massé.	5.631 »
17 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.961 50
18 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.775 50
19 — matinée	<i>Marie-Magdeleine.</i>	Massenet.	7.119 50
19 — soirée	<i>Le Barbier de Séville. — La Navarraise.</i>	Rossini. Massenet.	8.188 »

AU NOUVEAU-THÉÂTRE. — La répétition générale du *Clown*, œuvre lyrique de M. Capoul pour les paroles, et du comte I. de Camondo pour la musique, a été donnée le dimanche 22 avril, au Nouveau-Théâtre; nous n'avons que le temps et la place d'enregistrer la bonne impression de cette brillante soirée. Le *Clown*,

dont M. Capoul a peut-être écrit quelques pages en se rappelant sa jeunesse, est une œuvre réaliste, — l'action se passe à la foire de Neuilly, — rimée avec facilité, rappelant un peu la *Fille de Tabarin* : le drame passionnel sous des pitreries de foire. Sur ce livret rapide, M. de Camondo, dont nous n'avons pas toujours approuvé toutes les audaces, a écrit une partition originale, intéressante. Nous avons ici pour règle de ne jamais apprécier publiquement une œuvre après une seule audition et surtout après une « répétition », séance unique à laquelle nous fûmes convié. Aussi nous bornons-nous à souhaiter que MM. de Camondo et Capoul, ainsi que leurs charmants interprètes, nous fournissent prochainement l'occasion d'un compte rendu sérieux.

Concerts annoncés :

Salle Berlioz. — 2 mai, concert donné par M. A. Luzzatti, pianiste, avec M^{lle} Darmières, de l'Opéra-Comique, et M. Alberto Bachmann (au programme, œuvres de Beethoven, Chopin, Bach, etc.). — 3 mai, une heure de musique donnée par M^{lle} Mary Mac Evily avec MM. Dulac et Géoris, de l'Opéra-Comique (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Massenet, Berlioz, etc.).

Salle Aeolian. — 3 mai, M^{lle} Dorothy Swainson et M. Albert le Guillard (au programme, œuvres de Bach, Chopin, Grieg, etc.).

Parmi les plus brillants concerts de la 2^e quinzaine d'avril nous citerons :

Salle Erard. — 28 avril, M. Lucien de Flagny (au programme, œuvres de Liszt, Bach, Lucien de Flagny, etc.). — 30 avril, concert avec orchestre donné par M^{lle} Geneviève Dehelly, sous la direction de M. Camille Chevillard (au programme, œuvres de Beethoven, Schubert, Camille Chevillard, etc.).

Théâtre Molière. — 26 avril, 14^e Concert, avec le concours de M^{lle} Demangeot, de l'Opéra-Comique (au programme, œuvres de Mozart, Bruneau, C. Erlanger).



Le Gérant : A. REBECQ.