

LA REVUE MUSICALE

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

N° 15 (septième année)

1^{er} Août

1907

Œuvres récentes. — Correspondance.

L'ESTHÉTIQUE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH, I VOL. 539 P. IN-8°, PAR ANDRÉ PIRRO (FISCHBACHER). — J'attendais cet ouvrage avec impatience ; avant de paraître, il avait toute ma sympathie, à cause du sujet et à cause de l'auteur. Musicien expérimenté, érudit, écrivain de talent, M. Pirro possédait toutes les qualités nécessaires à une telle entreprise. Le livre a trompé mon attente, je dois le dire, bien qu'il soit l'œuvre d'un esprit très distingué. Je vais m'expliquer là-dessus.

L'« esthétique » d'un compositeur, c'est sa façon de sentir, de concevoir et d'exprimer ; c'est l'ensemble de tous les faits qui constituent sa personnalité artistique, formée à la fois par l'hérédité, l'éducation, la famille, la race, le groupe social à un moment et dans des circonstances déterminés. C'est aussi sa technique, en même temps que sa nature morale et son tour d'esprit.

Étudier l'esthétique de J.-S. Bach, c'était s'engager à remplir un vaste et magnifique programme, où l'analyse du caractère d'un homme s'identifiait presque avec l'analyse du génie même de la musique (sous l'ancien régime) et avec celle du génie allemand.

Quelles sont d'abord les hérédités accumulées qui forment comme le fondement de la musicalité de Bach ? Faut-il voir seulement en lui l'héritier des organistes du XVII^e siècle, ou l'héritier de la Renaissance tout entière dont il concentre — en les simplifiant — toutes les acquisitions ? Que doit-il à la famille et à l'éducation ? En quoi, d'une façon générale, est-il représentatif de la race allemande ? N'y a-t-il pas chez lui un fonds de bonhomie bourgeoise et, en même temps, une puissance d'abstraction qui le font ressembler aux grands métaphysiciens et à certains poètes du pays de Kant et de Schelling ? — Comment conçoit-il son rôle de compositeur ? D'où vient cette tranquillité parfaite avec laquelle il produit si abondamment, non pour le public et pour la gloire, à la façon de nos contemporains, mais pour le service déterminé d'une communauté ou pour satisfaire à des demandes aristocratiques ? Quel est l'état de sa sensibilité ? S'il est vrai qu'il sait exprimer les passions, les éprouve-t-il profondément, ou bien l'écriture musicale n'est-elle pour lui qu'un jeu supérieur où il s'acquitte d'une « fonction » ? N'est-il pas remarquable que le plus grand musicien connu ne soit pas du tout le musicien de l'amour, qu'aucun orage de grande passion n'ait

jamais grondé en lui (comme en Beethoven, Berlioz, Wagner, tant d'autres !...) et qu'il nous apparaisse toujours comme dominant son œuvre et ne se mettant pas violemment en elle ? — Enfin, comment comprend-il la construction musicale ? Que doit-il aux Italiens et aux Français ? D'où vient cette source d'élégance exquise qui fait circuler dans une bonne portion de ses ouvrages un courant de fraîcheur et de grâce souriante ? Quelle est sa grammaire exacte, pour l'emploi des modes, pour l'orchestre et pour tout ce qui concerne son art ? A quoi tient la beauté du contrepoint et celle de la fugue ? Que faut-il penser des types très divers de fugue que Bach nous a laissés ?...

Voilà quelques-unes des questions sur lesquelles j'attendais une réponse précise. Bach n'est ni un rêveur, ni un passionné qui se soulage par l'expression ; ni un sentimental, bien qu'il ait traduit presque toutes les affections humaines, ni un fanatique, bien qu'il soit très religieux, ni un affamé de gloire, malgré son génie : c'est un musicien pur. Physiquement et socialement, c'est un bourgeois un peu épais et naïf, un père de famille très *allemand*, habitué à suivre des disciplines bien définies dans l'horizon d'une paroisse, avec quelques incursions modestes chez « les grands » ; moralement c'est un type parfait de l'équilibre possible entre les facultés d'un esprit qui se contente, pour la culture, de celle du collègue ; pour le bonheur, des joies domestiques ; pour la religion, de la foi du charbonnier. Musicalement, c'est le point d'aboutissement de l'énorme travail formel qui s'est fait durant quatre siècles : il l'épure, il l'allège, il y met, avec un éclectisme curieux (parfois excessif, car Bach me paraît avoir donné les premiers exemples de l'*arrangement*), beaucoup de grâce latine : il y ajoute enfin cette chose dont le secret nous échappe, l'inspiration ; — mais il n'est nullement, comme on le dit partout, le fondateur de l'art moderne, lequel s'est développé, à mon avis, dans une voie qui n'était pas la sienne.

Je comptais que M. Pirro nous éclairerait sur ces divers sujets, pour lesquels Spitta a fourni des matériaux si abondants et si sûrs, et je me préparais à le suivre docilement, ayant pleine confiance en lui.

Or, j'ouvre son livre, et voici ce que j'y trouve.

Premier chapitre : « Direction des motifs ». L'auteur étudie l'image de la montée et de la descente ; sur des paroles qui expriment une élévation, le dessin mélodique devient ascendant ; sur des paroles qui expriment une chute, le dessin mélodique est descendant.

Deuxième chapitre : « Formation des motifs ». L'auteur recherche, en étudiant toujours leur rapport avec les paroles, la signification des motifs de caractère consonant, celle des notes répétées, des altérations, du chromatisme ascendant (idée de rédemption) et du chromatisme descendant (idée de désespoir).

Dans les 3^e et 4^e chapitres, le rythme et les mélodies simultanées sont encore étudiés au point de vue du texte littéraire. Les chapitres v^e et vi^e présentent l'accompagnement instrumental comme un « commentaire du texte littéraire » et l'orchestration comme « déterminée par ce même texte ». Le chapitre vii^e est intitulé : « la traduction du texte »... et ainsi de suite jusqu'à la fin. D'après M. Pirro,

le génie de Bach se serait employé à penser à la suite du littérateur et à chercher des combinaisons de sons ou de timbres capables de donner l'équivalent d'une image verbale.

Ces menues observations ne sont pas fausses, mais elles ont une valeur et une portée bien faibles ; elles rapetissent étrangement un beau et grand sujet. Rien ne me paraît plus mesquin que de voir en Bach un homme appliqué à illustrer un texte et à superposer une image sonore à une image faite avec des concepts. Il le fait bien, assez souvent même, — et c'est un trait de sa naïveté d'Allemand ; mais ce n'est pas là qu'éclate son génie.

Ce qui, au contraire caractérise Bach, c'est que, penseur indépendant, affranchi de la littérature (bien qu'il travaille habituellement sur des textes liturgiques), il sait organiser son langage d'après des lois purement musicales. Avec lui, le génie musical est définitivement libéré ; il atteint une puissance d'abstraction qu'il ne dépassera plus. Le rattacher à des préoccupations *littéraires*, c'est le méconnaître et le rabaisser. Un travail sur l'esthétique de Bach devait, avant tout, nous expliquer les Concertos brandebourgeois, les Suites françaises et anglaises, les fugues du *Clavecin bien tempéré*...

Voilà pourquoi j'ai le très vif regret de dire que le livre de M. Pirro est à refaire.

J'ai encore deux observations à présenter.

M. Pirro s'est appliqué — à tort selon moi — à chercher constamment le rapport de la phrase musicale avec la phrase littéraire. Cette tentative, en admettant qu'elle fût légitime, ne pouvait aboutir qu'à une condition : c'était de nous dire d'abord, avec précision, quelles sont les ressources expressives dont dispose la musique, et quelle est la limite de ces ressources. Sans cette précaution, on provoque des malentendus et des discussions sans issue possible ; M. Pirro a dû s'en apercevoir à la Sorbonne, le jour où il a soutenu sa thèse.

Enfin, je m'étonne de trouver sous la plume de M. Pirro un procédé que je connais bien (depuis que j'ai lu les livres de haute critique de Camille Bellaigue), mais qui est indigne d'un caractère tel que le sien. Je suis assuré qu'il l'a employé à son insu. Ce procédé consiste à citer un auteur pour des choses absolument insignifiantes, mais à le passer sous silence pour ce qu'il y a de plus important. Par là, on a l'air de satisfaire l'amour-propre qu'on lui suppose, — puisqu'on imprime son nom ; — mais on bénéficie des emprunts qu'on lui fait sans avertir personne. Dans un livre qui est consacré, d'un bout à l'autre, à l'étude des *images musicales*, M. Pirro me fait l'honneur de me citer trois fois : la première (p. 268) en signalant un fait (la montée de la voix à la fin d'une interrogation) qui a été observé *par Helmholtz*, et dont j'ai parlé *d'après lui* ; la seconde et la troisième (p. 312 et 341), pour des observations qui mettent ma modestie bien à l'aise, car elles auraient pu être faites par n'importe qui. Mais M. Pirro oublie quelque chose de plus important : lui qui ne voit que des « images » dans l'écriture de Bach, il oublie de dire que dans mes *Rapports de la poésie et de la musique*, en 1893, j'ai fait, pour la première fois, la théorie de « l'image musicale », en m'appliquant à déterminer avec précision le degré d'exactitude

auquel elle pouvait atteindre. Si M. Pirro avait tenu compte de cette analyse qui se rapportait directement à son dessein, et surtout s'il avait donné nettement son opinion sur les ressources et les limites de l'expression musicale, il se serait épargné des objections oiseuses. — J. C.

ALMANACH DES SPECTACLES. — M. A. Soubies, à qui l'on doit tant d'utiles publications sur l'histoire du théâtre, vient d'enrichir d'un nouveau volume cette collection.

— M. Théodore Reinach nous écrit :

Monsieur le Directeur et cher Confrère,

Je ne crois pas indispensable de prolonger une discussion qui n'intéresse qu'un petit nombre de lecteurs. Mais puisque vous voulez bien me demander une explication au sujet de deux termes de ma dernière lettre, la voici en toute brièveté :

1° Les notes restituées dans la transcription d'une mélodie antique ne sont jamais d'une certitude absolue, cela va sans dire, et c'est pourquoi on les met entre parenthèses, comme, lorsqu'on restaure le doigt ou le bout du nez d'une statue antique, on doit le faire en plâtre et non en marbre, pour prévenir le public que c'est une restauration. Néanmoins il y a des degrés dans l'incertitude. Il ne viendra à l'idée de personne de restituer dans un passage mutilé une note non tonale, pas plus que de donner un nez en trompette à un buste d'Apollon ébréché. En ce qui concerne les hymnes delphiques, nous savons que le choix des notes à suppléer s'est trouvé encore resserré par la découverte (postérieure à la publication du premier hymne) que le dessin de la mélodie suit la courbe des accents toniques naturels. Il en résulte par exemple que dans un mot comme ἐπιβρόμῳ (1^{er} hymne, mesure 10), dont les deux premières notes ont disparu, celles-ci ne sauraient avoir une intonation plus aiguë que la note (conservée) de la syllabe βρό (un Mi). Dans le cas soumis à vos lecteurs, celui de la 1^{re} mesure du second hymne, le mot initial ἴτ' étant monosyllabe et sa note entièrement perdue, on peut, à titre d'hypothèse, suppléer n'importe quelle note tonale — c'est ce que j'ai voulu indiquer en disant que cette note est ad libitum. Vous dites : dans ce cas, ne suppléez rien, c'est plus scientifique. D'accord, mais on n'écrit pas uniquement pour le public « scientifique », et si l'on veut que le public musical puisse se faire une idée au moins générale d'une mélodie antique, il faut — en prenant les précautions nécessaires de bonne foi — remplir les petites lacunes du texte, exactement comme, pour reprendre ma comparaison de tout à l'heure, on restaure en plâtre le bout du nez d'une statue mutilée.

2° Dans une mélopée écrite d'un bout à l'autre (sauf le couplet final) dans le rythme péonique 5/8, dans une mélopée où la subordination du chant au texte poétique s'étend — on vient de le voir — jusqu'au dessin mélodique (règle de l'accent), il est déraisonnable de prétendre qu'il puisse y avoir le moindre

doute sur la correspondance exacte des durées rythmiques musicales aux durées verbales. La seule liberté que se permette le compositeur est de mettre quelquefois deux croches (au lieu d'une noire) sur une syllabe longue ; mais le fait même qu'il n'en met que deux et jamais trois suffit à prouver que dans les hymnes delphiques la longue vaut toujours exactement deux brèves, et par conséquent qu'il n'y a aucune raison d'admettre, dans ce cas particulier, les « exceptions » auxquelles vous faites allusion.

Sat prata biberunt ; merci encore de l'intérêt que vous portez à ces questions.

Votre,

Théodore REINACH.

Unum addam !... J'ai reproché à M. Th. Reinach de n'avoir pas renoncé à la tâche extraordinaire qui consiste à insérer arbitrairement, ad libitum, une soixantaine de notes (petites lacunes !) dans un texte musical donné, et d'avoir fait exécuter cette mélodie ainsi... restaurée (second hymne à Apollon) comme spécimen de la musique grecque. C'est bien ainsi qu'il a présenté son travail, dans la conférence imprimée du 3 juin 1897, sans avertir préalablement le lecteur qu'il était en présence de simples conjectures. (Des crochets et une note au bas de la page, dans un addendum à la conférence, sont absolument insuffisants ; il fallait, dès le début, indiquer franchement la qualité de l'objet présenté). J'ai reproché aussi à M. Reinach d'être dans l'erreur, quand il croit que le rythme musical est toujours déterminé par le rythme littéraire ; cette méthode, malgré l'observation de Munro, est non seulement antimusicale, mais contraire au témoignage formel des théoriciens antiques. D'après ce qu'ils nous disent, le rythme de la mélodie suit celui des vers, mais il n'en est pas l'esclave ; il s'en écarte souvent.

Je reproche aujourd'hui à M. Th. Reinach une autre erreur de méthode qui est aussi grave. Il paraît se comparer à l'archéologue qui ajoute à une statue un bout de nez ou un doigt manquant. Voilà bien un nouveau trait de la manière philologique ! Dans les arts du dessin, une restauration de ce genre est parfaitement légitime, parce que pour restaurer un nez ou une main, il y a un modèle, lequel est fourni par la nature. En musique, une restauration du même genre est inadmissible, passé une certaine limite, quand il ne s'agit pas de contrepoint, et quand on travaille sur le texte d'un compositeur dont on ignore les habitudes, parce qu'il n'y a aucun modèle.

J'ai sous les yeux, reproduits en phototypies, les divers objets — bronzes, terres cuites, antiquités diverses — déterrés au cours des fouilles de Delphes. Il y a là des choses informes, qu'il faut conserver sans doute, mais qu'il serait ridicule de présenter comme un spécimen d'art et de beauté. On les reproduit telles quelles, sans plus. M. Th. Reinach aurait bien fait de suivre cette méthode en ce qui concerne le second hymne à Apollon. — J. C.

— M. Hartwig Derenbourg, l'éminent professeur de l'École des langues orientales vivantes et de l'École des Hautes Études, membre de l'Institut, veut bien

nous envoyer la note suivante, d'où le lecteur retiendra les points suivants (en ce qui concerne la musique arabe) : 1^o Al Fârâbi (mort en décembre 950 de notre ère, et d'origine *turque*) est un des plus grands noms de la littérature arabe ; 2^o il a été appelé l'Orphée des Arabes ; 3^o il n'est jamais allé en Espagne, comme le dit Engel.

Paris, ce 8 juillet 1907.

30, Avenue Henri-Martin.

Cher ami,

Permettez-moi de combler une lacune involontaire, que j'ai constatée à la loupe dans votre belle leçon sur la musique grecque (Revue musicale du 1^{er} juillet). Dans la séance mémorable du 12 avril 1894, où le premier hymne à Apollon, alors le seul, fut évoqué devant les amis français des études grecques, l'interprète du chant si simple et si pénétrant fut pour beaucoup dans l'effet produit. Ce serait un déni de justice de ne pas accorder un souvenir ému à M^{me} Remacle, qui s'incarna dans cette création au point qu'à tous les auditeurs l'hymne et la Pythie inspirée par le dieu qui nous en révéla le mystère, parurent inséparables. J'ai encore dans les yeux la physionomie transformée et fatale de la Française grécisée, dans les oreilles son organe voilé, sa diction impeccable.

Je traverse la Méditerranée, je débarque à Antioche et j'arrive à Alep. C'est là qu'est placé par la légende l'épisode qu'on rapporte, d'après un livre anglais mal informé sur ce « mythe musical » (voir Revue musicale, VII, p. 439-440). Comment ai-je attendu depuis le 1^{er} octobre 1906 avant de protester contre les fantaisies de M. Engel, qui sont des irrévérences envers un personnage aussi justement célèbre qu'Al-Fârâbi ? Ce n'est pas ici le lieu de raconter sa vie ni d'exposer sa doctrine philosophique. Je noterai seulement qu'Aboû Nasr Mohammed Al-Fârâbi naquit à Fârâb, aujourd'hui Outrâr, sur l'Yaxarte, dans le Turkestan, vers 875 de notre ère, qu'il vint de bonne heure à Bagdad, où il étudia l'arabe, la médecine, la logique, la philosophie aristotélicienne et la musique. Il vécut ensuite et composa ses innombrables ouvrages à Alep, où il avait été accueilli, où il fut honoré et revendiqué comme hôte perpétuel par le prince Hamdânide Saïf addaula Ali. Al-Fârâbi avait accompagné son protecteur à Damas et y mourut en 950. D'humeur peu voyageuse, en dehors de son pèlerinage à La Mecque, jamais il ne pénétra en Espagne, pas plus à Cordoue qu'à l'Escorial et à Madrid, autrement que deux siècles environ après sa mort, par les manuscrits de ses œuvres. Parmi celles-ci, il y en a une d'un intérêt particulier pour vous, c'est son Livre de la musique, qui autrefois coté 911 à la Bibliothèque de l'Escorial, y a été emprunté par Casiri au milieu du XVIII^e siècle pour en tirer quelques notes destinées à Andres (voir son Deil' origine... d'ogni letteratura, Parma, 1788-1822, 8 vol., IV, p. 259-260), mais qui n'est jamais rentré au bercail et figure aujourd'hui sous le n^o 602 à la Bibliothèque nationale de Madrid. Je l'ai décrit sommairement dans mes Notes

critiques sur les manuscrits arabes de ce dépôt, *Paris, 1904, p. 46 et 47, et j'ai signalé le long extrait que J.-P.-N. Land en a inséré dans ses Recherches sur la gamme arabe* (v. Actes du sixième Congrès international des orientalistes tenu en 1883 à Leyde, 2^e partie, section I : Sémitique, *Leyde, 1885, p. 35-168*). Avant Land, les idées musicales d'Al-Fârâbi avaient été analysées en 1840 par Kosegarten dans *Ali Ispahanensis Liber cantilenarum magnus, I (un.), p. 35-179*.

Je reviens, après de longs détours, à l'anecdote relative à « l'action magique de l'Orphée arabe », comme a dit M. Steinschneider (Al-Fârâbi, *Saint-Pétersbourg, 1869, p. 79*). L'histoire, authentique ou non, de l'artiste, aussi habile comme exécutant qu'érudit comme théoricien, est racontée d'une façon délicieuse en français du XVII^e siècle par d'Herbelot (1725-1795), *Bibliothèque orientale, éd. de La Haye, 1777-1779, II, p. 17-18, d'après Ibn Khallikân sans doute, dont on peut consulter maintenant la traduction anglaise à la Biographical Dictionary, — un chef-d'œuvre — par le baron Mac Guckm de Slane, III (Londres, 1868), p. 309*.

De Damas et Alep je passe, à travers l'Asie Mineure, à vol d'oiseau, jusqu'à Constantinople. Vous avez accueilli dans la Revue (VI, p. 192-193) une lettre où je cherchais à identifier l'orgue, décrit en arabe traduit du grec, avec l'instrument, le premier qu'on ait vu en France, offert en 757 par l'empereur byzantin Constantin V Kopronyme au roi Pépin le Bref. Cette assertion, je la maintiens. Je suis devenu plus sceptique sur le nom grec que portait l'auteur de la description. « Mauristos », disait l'édition du P. L. Cheikho ; Mauristos ou Myrtos, les bibliographes arabes laissaient le choix entre ces deux appellations, toute réserve gardée sur la vocalisation incertaine. Or, M. Clermont-Ganneau, dans son *Recueil d'archéologie orientale, VII, 1906, p. 375-6, a émis l'hypothèse très plausible que Mauristos dissimulait mal le vrai nom d'un musicien byzantin de même époque, comme je l'ai supposé, nom qu'il a restitué très heureusement : Modestos. Cette conjecture est étayée, d'un côté par la constatation irrécusable d'un Mo lestos (Μόδεστος) cent ans auparavant (voir Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur, 2^e éd., Munich, 1897, p. 164*), à un autre point de vue, par la ressemblance, presque l'identité graphique en arabe de l'r et du d ; ces lettres ne sont distinguées que par leur position respective par rapport à une ligne horizontale fictive, celle-là descendant au-dessous, celle-ci surmontant. Or, dans la pratique, la confusion est dans bien des cas évitée par l'intelligence et par l'expérience du lecteur plutôt que par l'exactitude et la régularité du tracé. Ainsi donc, ni « Myrtos », ni « Mauristos », mais Modestos.*

Les trois feuilles de mon trèfle ne sont reliées que par sympathie pour vous et pour votre Revue,

Hartwig DERENBOURG,

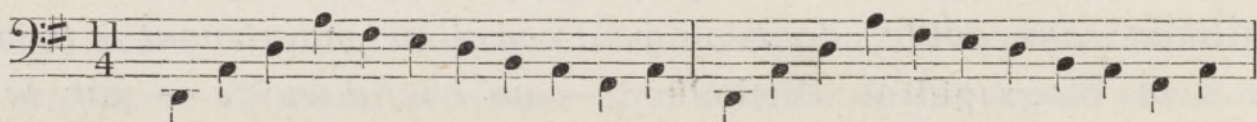
Membre de l'Institut.

MESURE A ONZE TEMPS.

Paris, 21 juillet.

Monsieur le Directeur,

Dans votre livre *La Musique, ses lois, son évolution*, vous citez le compositeur russe Rimsky-Korsakof pour avoir, en 1882, dans la dernière scène de son opéra *Snegourotschka*, employé la mesure à onze temps. Permettez-moi de vous signaler qu'avant Rimsky, notre grand compositeur national Camille Saint-Saëns, avait usé de ce rythme dans une œuvre de jeunesse (alors qu'il était organiste de la Madeleine) intitulée *Prière*. En voici le dessin d'accompagnement :



Comme vous le voyez, la barre de mesure n'est pas arbitrairement placée, mais se trouve après un dessin mélodique ou rythmique indivisible, faisant bloc. En pareil cas, la mesure est une véritable période. A la main droite il y a une suite d'accords dont chacun tient souvent toute la mesure ; et comme la pièce est écrite pour harmonium, le son se trouve soutenu suffisamment, le contraire étant l'écueil du genre. Tout est donc très ingénieusement combiné, dans cette pièce curieuse, pour la mesure à onze temps.

Veuillez agréer, etc...

E. de CROISSY.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE (*suite*).

Organisation des études musicales, en France, au XIX^e siècle : le moyen âge.
(Résumé par E. Dusselier.)

J'ai à parler aujourd'hui des ouvrages français du XIX^e siècle qui sont relatifs à la musique du moyen âge ; l'art religieux et l'art profane forment les divisions toutes naturelles de mon sujet.

I

On serait obligé de présenter une liste interminable de noms et de dates, si on voulait être complet, et si on tenait compte non seulement des livres publiés, mais aussi des articles de revues, dont quelques-uns, d'ailleurs, sont aussi importants que de gros livres. C'est un fait à remarquer, que les questions de musique religieuse ont été traitées et reprises avec une insistance inlassable, au risque parfois de répétitions fastidieuses et inutiles (à un moment où de telles études ne pouvaient pas aboutir), à la fois par les écrivains profanes et les archéologues ou spécialistes appartenant à l'Église.

Plus les questions semblent obscures et les problèmes placés en dehors de la certitude possible, plus on s'est acharné à soutenir des thèses radicales et contradictoires.

Cette obstination se justifie par l'importance artistique et historique du sujet. Le plain-chant, affranchi de la double tyrannie de la mesure et de la tonalité, est une des plus belles formes d'art que nous connaissions, et il faut voir en lui une des époques les plus importantes de l'histoire musicale. Mais voici qui m'étonne un peu. Je traduirai une impression que j'ai eue souvent, au risque de passer pour plus royaliste que le roi.

Pourquoi l'Église (je parle en général) n'a-t-elle pas montré pour les paroles de ses mélodies le même souci d'exactitude que pour les mélodies elles-mêmes ? La matière fondamentale du plain-chant, ce sont les Psaumes. Or le texte original des Psaumes, nul ne l'ignore, a été déformé par des remaniements successifs. Au III^e siècle avant notre ère, la version hébraïque est traduite en grec, très librement, et cette traduction grecque (dite *des Septante*) est elle-même traduite en latin : c'est la version *italique*, laquelle est remplie de fautes. En 383, saint Jérôme retouche ce dernier travail, mais en étant très sobre de corrections, « car il craint de déranger les habitudes des fidèles ». En 405 il donne une version meilleure, faite sur l'original lui-même (psautier hébraïque). Cependant l'Église a conservé la traduction antérieure, le « psautier gallican », malgré ses fautes, pour ne pas déranger les fidèles. (Bossuet, *Dissert. de psalmis*, c. v, n^o 27, *Œuvres*, éd. Lebel, t. I, p. 56.) Un profane, voyant les choses du dehors, a le droit de s'étonner que la partie capitale, en somme, du chant liturgique, ne soit pas

l'objet des mêmes soins que la mélodie. J'ai soumis cette difficulté, sous forme de simple « question », à un savant moine dont j'aime et admire le caractère ; j'avoue que sa réponse ne m'a pas complètement satisfait.

Quatre systèmes, d'autorité inégale, existent aujourd'hui, en matière de plain-chant : 1^o celui des bénédictins de Solesmes ; 2^o celui des mensuralistes (représenté surtout par le Père jésuite Dechevrens) ; 3^o celui de M. Georges Houdard ; 4^o celui de M. Hugo Riemann. Il est vraiment étrange qu'on ne s'entende pas davantage en une matière où les moindres altérations sont si graves. — Rien d'insolite à cela ! a-t-on dit. Est-ce que, dans la philologie, les savants ne discutent pas pour établir le véritable texte de Cicéron ou de Virgile ? — Pardon ! répondrai-je ; on discute sur les menus détails quand il s'agit de textes antiques, et non sur l'ensemble. Personne n'a soutenu que Virgile écrivait en prose, et Cicéron en vers. Quand il s'agit du plain-chant, au contraire, les uns déclarent qu'il a une mesure, les autres qu'il n'en a pas, — et il y a des systèmes intermédiaires...

J'ajoute que l'on fournirait à l'histoire anecdotique une matière très riche de faits piquants et assez amusants, si on s'appliquait à marquer les circonstances dans lesquelles plusieurs de ces travaux ont été faits et à indiquer les sentiments mêmes qui les ont inspirés ; car c'est encore une chose à remarquer : il est arrivé bien rarement (je ne dis pas toujours) que ces questions de la musique religieuse aient été étudiées avec sang-froid, d'une façon calme et impartiale ; je dirai même — j'irai jusque-là — d'une façon désintéressée et sans arrière-pensée. On y a apporté un peu de l'ardeur qui semble inhérente à toutes les querelles théologiques ou religieuses. Les discussions sur le plain-chant font un peu penser à celles qui ont eu lieu au XVIII^e siècle, au moment où il y avait d'un côté les partisans de la musique italienne, de l'autre côté les partisans de la musique française, les gluckistes et les piccinistes, ou bien encore, il y a une trentaine d'années, aux débats, aujourd'hui calmés, que provoqua la musique de Wagner.

Mais ce n'est pas avec cet esprit de curiosité superficielle, qui deviendrait facilement de la malice, que nous aborderons ce sujet du plain-chant. Il nous intéresse pour des raisons d'ordre supérieur. Nous voyons en lui le point d'aboutissement de l'art antique et le commencement de l'art moderne ; pour les compositeurs d'aujourd'hui, il est le *sacrum caput* de la musique. Il est regrettable qu'en général on ne s'en rende pas mieux compte. Des découvertes qui n'étaient pas d'un avantage très grand et qui ne révélaient rien d'extraordinaire, ont eu un grand retentissement, parce qu'elles étaient faites en terre « classique » ; d'autres découvertes, plus importantes peut-être, révélant des choses du plus haut intérêt, sont passées inaperçues du grand public au moins, parce qu'elles étaient relatives simplement à la musique de nos pères...

Dans le fatras bibliographique où nous risquions de nous perdre, précisons bien ce qui est essentiel.

Nous ne connaissons le plain-chant que par les manuscrits ; les plus anciens remontent aux IX^e et X^e siècles. Une musique de ce genre, constituée, selon toute probabilité, à la fin du VI^e siècle ou au commencement du VII^e, s'est bientôt altérée, parce que la notation employée était très imparfaite. J'ai déjà analysé quelques-uns de ces signes qu'on appelle les neumes : j'ai montré qu'ils se bornent à indiquer l'endroit où la voix doit monter ou descendre, mais qu'ils n'indiquent pas du tout le degré où elle doit monter ou descendre. Ce système

de notation est un simple memento, un graphique du dessin suivi par la voix du chantre. Il est excellent pour quelqu'un qui sait déjà la mélodie par cœur et qui trouve dans les neumes des signes pour la lui rappeler : il est insuffisant pour quelqu'un qui, ne sachant pas la mélodie, tâcherait de la retrouver dans les signes qui la représentent.

Il est donc arrivé un moment où il a fallu refaire la tradition perdue, reconstituer la forme initiale de cette musique ; de plus en plus, l'œuvre personnelle de certains compositeurs s'était substituée à l'œuvre primitive de l'Église.

Deux problèmes se sont alors posés : l'un relatif à la notation elle-même (qu'est-ce que les neumes ? que signifient-ils, comment les interpréter ? comment les lire ?) ; l'autre relative à la valeur des signes et au rythme.

Problèmes très différents, parce que l'on peut être d'accord sur le nom de la note ou la place qu'elle occupe dans la gamme, mais en désaccord pour la détermination de la valeur qu'il convient de lui attribuer.

Puisque le plain-chant ne nous est connu que par les manuscrits, les deux problèmes relèvent de la paléographie, c'est-à-dire de l'étude des vieilles écritures. Le bon sens veut qu'une restauration du plain-chant ne puisse être fondée que sur une étude très sérieuse des manuscrits eux-mêmes.

Par conséquent, montrer l'organisation des études musicales en matière de plain-chant, ce sera surtout montrer comment l'étude des manuscrits de musique s'est peu à peu substituée à celle des textes littéraires imprimés et comment l'examen des sources a été mis à la portée du public, de façon à replacer cette partie de la critique dans son vrai domaine.

Il y a cinq dates autour desquelles pourraient se grouper les indications que j'ai à fournir : 1847-1851-1852-1880-1889. Ces dates représentent les moments où ont été faites les découvertes les plus importantes en musique religieuse au XIX^e siècle ; je vais justifier ce choix par quelques faits précis.

*
* *

Le premier nom à mentionner pour 1847, c'est celui de Danjou. Danjou, né en 1812, organiste dans plusieurs églises de Paris, est l'auteur d'une découverte extrêmement importante, qui a ouvert en quelque sorte l'ère des travaux relatifs au plain-chant et, on peut le dire, l'ère des hostilités. En 1847, il fit un voyage à Montpellier : dans un vieux meuble de la bibliothèque de la Faculté de Médecine, il découvrit un recueil de chants dans lequel il pensa retrouver une copie de l'œuvre de saint Grégoire lui-même. Cet antiphonaire offrait la particularité d'avoir une double notation : les paroles étaient accompagnées d'une notation en neumes, et, au-dessous de cette notation, inintelligible par elle-même, se trouvait une seconde notation faite avec les lettres de l'alphabet, fournissant, en quelque sorte, une traduction de la précédente. Danjou annonça cette découverte au mois de décembre 1847 dans la *Revue de Musique religieuse*, qu'il avait fondée deux ans auparavant, et il déclara que, selon lui, cet antiphonaire avait été copié, soit par un des chantres que Charlemagne avait envoyés en Italie pour apprendre la musique religieuse, soit par un de ceux que le pape Adrien avait envoyés en France ; et il se crut en possession d'un document d'une valeur telle que désormais il n'y avait plus qu'à s'y conformer pour retrouver le plain-chant du VI^e siècle.

Mais, 4 ans après, en 1851, le Père Jésuite Lambillotte fit, de son côté, une découverte analogue, à laquelle il attacha une importance encore supérieure. Lui aussi crut avoir trouvé l'antiphonaire au monastère de Saint-Gall, et il déclara qu'il était en possession du document véritable dont on devait se servir pour la restauration du plain-chant. Si bien qu'à ce moment il y eut une véritable guerre héroï-comique entre Saint-Gall et Montpellier, entre Danjou et le Père Lambillotte.

Dans un discours sur le plain-chant de d'Ortigue, on lit : « Il faut un duel sérieux, un duel à mort ! » — Th. Nisard, qui s'était rangé du côté de Danjou, répondait : « Nous acceptons ! »

Il n'y eut pas de duel à mort, pour la bonne raison que, de part et d'autre, on se trompait sur la valeur des documents. Celui qui avait été trouvé à Montpellier était simplement un recueil de chants établi pour l'enseignement et dans lequel les pièces à chanter étaient présentées d'après un ordre déterminé par celui des tons mêmes du plain-chant. La précaution que l'on avait prise de produire deux traductions, semblait préciser un dessein pédagogique.

Quant au document de Saint-Gall, il n'avait pas non plus l'importance que l'on voulait lui attribuer, quoiqu'elle fût assez grande.

En 1852 eut lieu une découverte plus importante, exposée dans un ouvrage de première valeur. C'est *l'Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, de Coussemaker.

De Coussemaker, au cours de plusieurs voyages au Mont Cassin, avait trouvé des documents formels montrant que la notation en neumes, que l'on avait rattachée à diverses origines bizarres, n'était pas autre chose qu'un développement de l'accent usité dans l'écriture : l'accent aigu (ou *virga*) indiquant une élévation de la voix, l'accent grave marquant un abaissement, l'accent circonflexe formé de l'un et de l'autre.

Cette découverte était très importante. Elle devait avoir une répercussion sur le rythme du plain-chant lui-même. Il est certain que l'accent indique un mouvement de la voix, mais qu'il n'indique en aucune façon la *durée* de la note. Les neumes n'ont donc aucune valeur de durée... Malheureusement, de Coussemaker s'est mis en contradiction avec lui-même et, dans le volume que j'ai cité, quand il a voulu traduire des pièces du moyen âge en notation moderne, il a oublié son principe, en employant des blanches et des noires.

Je mentionnerai, d'une façon accessoire, autour de ces deux dates : en 1847, une réédition du traité de la *Science et de la pratique du plain-chant* par Dom Jumillac, bénédictin du ^{xvii}^e siècle, faite par Nisard ; dans le n° 15 de la publication de la *Société archéologique de Montpellier*, en 4 pages in-folio, les facsimilés d'une *Prose sur le dernier jour de l'an*, tirée d'un manuscrit de Montpellier ; en 1848, l'étude de Stéphen Morelot sur le chant ambrosien, publiée dans la *Revue de Musique religieuse* (t. IV à rapprocher des t. V et VI de la *Paléographie mus.*).

La première tentative pour classer les manuscrits où se trouvent des neumes a été faite par l'abbé Cloët en 1852, dans sa *Restauration du chant liturgique* (Plancy, Pas-de-Calais.)

Immédiatement après, je citerai l'ouvrage de d'Ortigue en 1853 : *Introduction à l'étude des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne* ; en 1854, avec Nisard en collaboration, son *Dictionnaire du plain-chant*, qui fait partie de la grande collection Migne. En 1856, il a publié son

Traité théorique et pratique du plain-chant, qui a joui d'une assez grande autorité (seconde édition en 1876). En 1857, le travail de l'abbé Jules Bonhomme, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien* (Paris, Lecoffre), eut ceci de particulier, qu'une pièce de plain-chant, l'alleluia *Pascha nostrum*, y est reproduite 8 fois, d'après des manuscrits de différentes époques.

En 1862, Adrien de Lafage publia ses *Essais de diphtérogaphie musicale*, ou *Notices, description, analyses, extraits et reproductions de manuscrits*. Le texte seul de cet ouvrage a paru ; il était accompagné de 200 planches qui, par suite d'un legs particulier, sont à la Bibliothèque nationale.

En 1880, un ouvrage doit être mis à part : c'est celui de l'abbé Raillard, *Explication des neumes* (Paris, Repos) ; travail original, dont l'auteur était grand mathématicien.

Il y a en France un établissement qui semblerait qualifié pour s'occuper de ces études, étudier les manuscrits, les reproduire, les comparer, les expliquer : c'est l'École des Chartes, chargée d'étudier tous les documents qui appartiennent à notre histoire nationale. L'École des Chartes ne s'est malheureusement pas occupée de ce problème. Il faut mentionner cependant un *Essai sur les neumes* de M. Tardif, paru en 1853, dans la *Bibliothèque de l'École*, tome IV, série 3^e.

*
* *

En 1880, commence une ère nouvelle. Elle est marquée par les premiers travaux des bénédictins, qui se sont illustrés dans ce genre d'études, et l'ont pour ainsi dire marqué de leur sceau.

L'ouvrage de Dom Pothier, *les Mélodies grégoriennes*, paru en 1883, a eu le mérite d'indiquer nettement, pour la première fois, les qualités essentielles du plain-chant, de fixer avec précision plusieurs principes. Il a dit que le plain chant était un rythme oratoire ; il a mis en lumière également un autre fait très important, c'est que la *virga* n'indiquait en aucune façon la valeur de durée de la note. Enfin, Dom Pothier s'est inspiré de l'étude des manuscrits, mais d'une façon rudimentaire encore ; il est loin d'avoir approfondi cette étude autant qu'on devait le faire après lui. Il obéissait peut-être à une préoccupation toute naturelle. En 1851, on avait créé une commission, celle de Reims et Cambrai, pour la restauration du chant grégorien ; cette commission s'était appuyée, dans une certaine mesure, sur les manuscrits. Dom Pothier semble s'être dit que si le résultat de ses travaux n'était pas conforme à ceux de cette commission, l'argument d'invariabilité traditionnelle que fournissent les manuscrits risquait d'être compromis par des divergences auxquelles le public n'était pas préparé.

On a constaté enfin chez lui quelques *corrigenda*, entre autres des divisions arbitraires de phrases mélodiques, des césures peu défendables.

Bien que les principes essentiels et fondamentaux du plain-chant eussent été établis avec une grande autorité par Dom Pothier dans ses *Mélodies grégoriennes*, les Bénédictins furent amenés, en 1889, à reprendre la question *ab ovo*, dans des circonstances que je n'exposerai pas en détail. Il me suffira de dire que la Cour romaine croyait avoir résolu le problème en faisant réimprimer une édition établie par Palestrina, en 1614. On devine la confiance que le nom d'un si grand compositeur pouvait inspirer ; la besogne qu'on entreprenait de plusieurs

côtés n'était-elle pas toute faite ? ne devait-on pas se borner à mettre en usage la « restauration » du plain-chant par Palestrina ?

Malheureusement, la Cour romaine se trompait et l'erreur se compliquait d'un grand nombre d'autres inconvénients.

Palestrina n'était pas l'auteur responsable, comme on le pensait, de l'édition dite « médicéenne », de 1614. Question d'histoire pure. Cette édition médicéenne était inexacte et constituait plutôt un abandon qu'une restauration du plain-chant traditionnel : question d'archéologie et de critique musicale. — Un Allemand avait obtenu un privilège pour réimprimer cette édition ; ce privilège n'allait-il pas contrarier beaucoup d'intérêts ? question nationale, commerciale, etc...

Mais comment combattre l'erreur sans entrer en conflit avec l'autorité de la Cour romaine ? Un seul moyen s'offrait : publier les manuscrits, s'effacer derrière eux, leur laisser faire eux-mêmes la démonstration ; en second lieu, cette démonstration une fois faite, en marquer la haute importance en prouvant que le plain-chant est bien l'œuvre de saint Grégoire.

Telle est, en gros, l'œuvre que les Bénédictins de Solesmes ont entreprise en 1889, en créant leur *Paléographie musicale*, et qu'ils ont menée à bonne fin — leur victoire n'étant plus contestée — avec une énergie, une pénétration et une convenance qu'on ne saurait trop admirer. Ils travaillaient pour leurs chères mélodies grégoriennes. Mais, du même coup, ils ont précisé, imposé à tous les esprits sérieux, la vraie méthode qu'il convient de suivre en matière de critique musicale historique. En cela, ils ont servi les études de musique profane aussi bien que les études de musique religieuse.

J'examinerai, en temps opportun, et au besoin je discuterai quelques-unes des principales idées contenues dans la *Paléographie musicale*. Voici, en attendant, une brève analyse bibliographique de cette monumentale publication, dirigée par Dom André Mocquereau pour la théorie musicale et les reproductions de manuscrits avec la collaboration de Dom Delpech, et celle de Dom Cagin pour la partie liturgique.

Paléographie musicale, recueil reproduisant les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, gallican, mozarabe, en fac-similés phototypiques, par les Bénédictins de Solesmes. Recueil trimestriel paraissant depuis 1889 (en dépôt à Paris chez A. Picard) :

T. I. *Le codex 339 de la bibliothèque de Saint-Gall (IX^e siècle). Antiphonale missarum sancti Gregorii*, in-4 de 8*-168 p., 142 pl. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1889. [Dom Mocquereau a écrit l'*Introduction générale*, p. 3-54, et le § 3. *Origine et classement des différentes écritures neumatiques*, p. 96-168. Dom Cabrol a rédigé le § 1, *La bibliothèque et le monastère de Saint-Gall*, p. 57-70 ; Dom Cagin le § 2, *Description du Codex 339 de la bibliothèque de Saint-Gall*.

T. II. *Le répons-graduel « Justus ut palma » reproduit en fac-simile d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX^e au XVII^e siècle*. 1^{re} partie, in-4 de 88 p. de texte et 79 pl. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1891. [Les pages 1-26 comprennent la Préface portant sur la reproduction du répons-graduel *Justus ut palma* ; les pages 27-88 renferment une Étude sur les neumes-accents].

T. III. *Le répons-graduel « Justus ut palma » reproduit en fac-similé d'après plus*

de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX^e au XVII^e siècle. 2^e partie In-4 de 102 p. de texte et 211 phototypies. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1892.

T. IV *Le codex 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln (X^e-XI^e siècle). Antiphonale missarum sancti Gregorii.* In-4 de 214 p. de texte et 429 p. de reproductions. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1894.

T. V. *L'Antiphonaire ambrosien.* [Les 200 pages de texte comprennent une dissertation de dom Cagin. Les reproductions phototypiques concernent le t. suivant (VI) *Antiphonarium ambrosianum du Musée britannique*, et comprennent 270 pl.] Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1899.

T. VI. *Antiphonarium ambrosianum du Musée britannique (XII^e siècle). Codex additionnal 34209, transcription.* In-4 de 334 p. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1900. [La préface, p. 7-26, est de Dom Cagin. La reproduction du manuscrit en caractères ordinaires comprend les 308 dernières pages.]

T. VII. *Antiphonarium tonale missarum (XI^e siècle). Codex H. 159 de la bibliothèque de l'Ecole de médecine de Montpellier.* In-4 de 377 p. Imprimerie Saint-Pierre de Solesmes, Desclée, Lefebvre et C^{ie}, Tournay, 1901. [Note sur l'Antiphonaire tonal digrapte Codex H. 159 de Montpellier, p. 9-18. Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien, p. 22-377.]

T. VIII Renferme les phototypies du *Codex de Montpellier* avec deux tables destinées à en faciliter l'étude [1-25]. Les phototypies embrassent 322 pages, 1905.

T. IX. *Antiphonaire monastique (XII^e siècle). Codex 601 de la bibliothèque capitulaire de Lucques.* In-4. Commencé en octobre 1905. Au 1^{er} avril 1906 ont paru 32 pages de texte et 139 pages de phototypies.

Il faut ajouter : *Antiphonale du Bx Hartker.* In-4 de 45 p. et 458 planches. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1900.

Origine et développement de la notation neumatique (Extrait du t. I de la *Paléographie musicale*). In-4 de 128 p. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1889-1890.

Questions grégoriennes. De l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne (Extrait du t. III de la *Paléographie musicale*) In-fol. carré de 102 p. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1893.

La Psalmodie romaine et l'accent tonique latin (Rapport lu au Congrès diocésain de musique religieuse et du plain-chant tenu à Rodez les 22, 23 et 24 juillet 1895). *Revue du chant grégorien*, t. IV, p. 20-21, 39-45, 51-53, 72-74, 85-87, 101-103, 120-123, 134-137 (1895-1896). — A part, in-8 de 42 p. Rodez, Carrère, 1895.

L'art grégorien, son but, ses précédés, ses caractères. Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris, le 14 mars 1896. In-8 de 37 p. Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1896. — Reproduite dans la *Tribune de Saint-Gervais*, t. II, p. 161-166, 179-181 (1896); t. III, p. 14, 17-22 (1897); dans la *Revue de chant grégorien*, t. V, p. 8-10, 26-29, 36-40, 71-74, 110-112, 157-163 (1896); dans la *Revue de l'Institut catholique de Paris* (juillet-août 1896).

Dans le texte littéraire de ces divers ouvrages abondent des idées neuves, profondes, hardies, révolutionnaires parfois; ce sera pour moi un plaisir, en même temps qu'un devoir, de les examiner en toute liberté d'esprit.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

L'orchestre de l' « Orfeo ».

(fin)

Mais ce n'est point toujours de cette sorte, en un groupe complet, que sont employées les *viola da braccio*. Plusieurs fois, pour les ritournelles, le compositeur s'est contenté d'en prendre deux : les deux parties aiguës, auxquelles il peut, s'il le veut, joindre une basse, plus les instruments d'accompagnement remplissant les accords. Cette disposition est tout à fait analogue à celle qui, pour les musiciens du xvii^e et du xviii^e siècle, constituait le *petit Chœur*, dont ils se plaisaient à opposer les sonorités légères à la plénitude de la masse. Un récit, un duo de pasteurs au début du 2^e acte, deux couplets du grand air d'Orphée au 3^e, son récit triomphant quand, précédant Eurydice reconquise, il sort des enfers, à l'acte suivant (1), sont précédés de telles ritournelles, plus spécialement mélodiques. Ici, les violes rentrent évidemment dans la catégorie de ces instruments d'*ornamento* distingués des autres par les théoriciens. Et les services qui leur sont demandés ne diffèrent point de ceux que l'on attend des autres instruments de cette famille.

Aussi bien, le choix de tel ou tel ne paraît-il jamais déterminé par des raisons bien péremptoires. Le souci de varier les sonorités, en dehors de toute intention plus significative, a dû guider seul le compositeur. Dans l'air des bergers au 2^e acte, pourquoi indique-t-il *duoi violini piccoli a la francese* (seul passage où figurent nommément ces instruments), tandis que pour le duo suivant il préfère *duoi violini ordinarii da braccio* ? Il serait malaisé de le dire, le caractère des deux ritournelles semblant à peu près identique. Une gaîté tant soit peu plus vive pour l'une, quelque trace de mélancolique tendresse en l'autre : la nuance est légère (2).

Que la ritournelle suivante soit confiée à deux *flautini* (petites flûtes ou mieux flageolets aigus), rien de mieux. Pastoral par tradition, un tel instrument s'explique ici de soi-même. D'autant mieux que le passage, allègre et rapide, souligne un jeu de scène : la fuite des nymphes qui, dans la prairie prochaine, courent, légères, cueillir des fleurs (3). C'est une petite recherche qui n'est point sans saveur.

Pour le grand air d'*Orphée*, au 3^e acte, il est difficile de voir dans la dispo-

(1) Il y a, ce me semble, une erreur d'interprétation que le goût moderne rend, il est vrai, excusable, d'employer dans ce cas la masse entière des cordes pour soutenir le chant de ces deux parties, ainsi qu'il a toujours été fait lors des exécutions récentes. Cette disposition indique un effet de *solo*, surtout lorsque la basse, comme ici, reste confiée aux seuls instruments d'accompagnement, clavecin et *chitaroni*.

(2) La ritournelle des petits violons à la française, si on la suppose (comme il est très naturel) écrite une octave au-dessous de la note réelle, monterait jusqu'au *mi* bémol au-dessus de la portée (clef de *sol*). Cette hauteur inusitée pour le temps est peut-être bien la cause pour laquelle cet instrument est indiqué. Cette explication paraîtrait certaine s'il était tout à fait sûr que ces petits violons soient analogues, pour l'accord ou le diapason, au *Klein Discant Geige* de Prætorius.

(3) Les *flautini*, outre cette ritournelle, deux fois répétée, ne paraissent que dans le chœur du 1^{er} acte, *Lasciate i monti, Ninfe*, où d'ailleurs aucune partie particulière n'est, pour eux, écrite. Leur rôle se bornait évidemment à doubler, en la variant sans doute, la voix des soprani du chœur.

Le groupe des violes accompagne aussi ce chœur avec la basse continue de deux clavecins, de trois *chitaroni* et de la harpe. C'est le seul cas où des instruments à vent soient mêlés à l'harmonie complète des cordes.

sition des sonorités autre chose qu'un désir de varier les effets. C'est de la virtuosité toute pure. Car l'art italien, même en ses plus belles époques, n'a jamais su se priver tout à fait de ces dangereuses délices.

Précédé de la ritournelle des violes où je pense voir la représentation des harmonies de la lyre divine, l'air, sans que le sentiment change se développe en cinq strophes. Avant et après chaque reprise, divers instruments se font entendre en soli, d'une musicalité, il le faut avouer, médiocrement intéressante. Le tout soutenu des accords d'un *organo di legno* et d'un *chitarone*.

Ce sont d'abord deux violons (peut-être encore *violini piccoli a la francese*, mais le compositeur écrit simplement *violini*), puis deux *cornetti*, dont les gammes rapides rivalisent avec celles des violons. La troisième fois, la harpe double, à deux parties, égrène ses traits les plus brillants et les moins significatifs. Deux *violini* et un *basso da braccio* lui succèdent, avec plus de retenue.

Mais l'instrumentation de la cinquième et dernière strophe est beaucoup plus musicale. *Furono sonate le altre parti da tre viole da braccio ed un contrabasso di viola, tocchi pian piano*, dit le texte. Et en effet, des accords à quatre parties, lentement et doucement soutenus, s'unissent tout au long du morceau aux accents plaintifs de la voix. Ce passage, fort expressif, est unique. Car c'est le seul où les violes accompagnent véritablement, au sens moderne. Partout ailleurs, nous l'avons vu, tout ainsi que les autres instruments (sauf ceux d'accompagnement) elles précèdent et préparent le chant sans jamais le soutenir.

Le sentiment particulièrement grave et mélancolique de ces longues tenues comme la disposition inusitée de l'ensemble inclinerait à faire croire que, malgré l'indication (peut-être fautive) de la partition, ce passage était confié aux *bassi da gamba*. En effet, ces derniers instruments, bien qu'indiqués comme nécessaires dans la liste préliminaire, n'apparaissent nulle part au cours du drame, si ce n'est dans l'accompagnement d'un chœur d'esprits infernaux, mêlés aux cinq trombones à la régale et à l'orgue : c'est-à-dire employés de telle sorte qu'ils paraissent à peu près inutiles.

Si l'on n'accepte pas cette interprétation, il reste à expliquer pourquoi le compositeur aurait réclamé des instruments (usuels d'ailleurs de son temps et fort considérés), desquels il n'entendait pour ainsi dire pas se servir (1). Je le répète, au surplus : le caractère expressif de ce passage et aussi le diapason de chacune des parties, convient parfaitement aux violes proprement dites... (2) « Les *viole da gamba*, déclare Doni (*Trattato della Musica scenica*), conviennent parfaitement aux sujets graves et triste, les *viole da braccio*, au contraire, aux thèmes vifs et animés. »

(1) On pourrait peut-être supposer que les *bassi da gamba* sont toujours employées avec les dix *viole da braccio*, sous les accords desquelles elles rempliraient la partie de basse. Mais plusieurs fois figure dans le texte l'indication *basso da braccio*. Donc le groupe de ces violes comprenait des instruments graves aussi bien que des instruments aigus. En outre, l'usage de ce temps distingue trop nettement les deux familles des violes, *da gamba* et *da braccio* pour qu'il soit vraisemblable qu'on les ait employées ensemble.

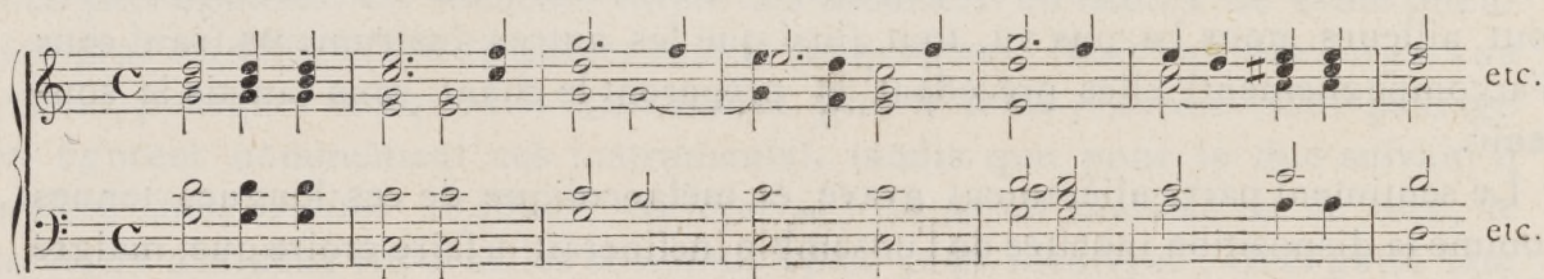
(2) Peut être jugera-t-on les parties supérieures, notées en clef d'*ut* première ligne, bien hautes pour la *viola da gamba*. Mais que l'on n'oublie pas que, de même que la famille des *viole da braccio* comportait des instruments graves, celle des *viole da gamba* s'enrichissait d'instruments soprani. Tel le dessus de viole des Français, qui se jouait sur le genou, la main gauche étant dans la position dont on use pour jouer du violoncelle.

*
* *

Nous aurons terminé cet examen rapide des diverses voix de l'orchestre de Monteverde quand quelques mots auront été dits de la famille des cuivres. Comme pour les violes, Monteverde en emploie un groupe complet allant de la basse au soprano : à savoir cinq trombones de diapasons différents et les deux cornets que nous venons de voir figurer, en solo, dans une des ritournelles de l'air d'*Orphée*. Soit sept parties différentes. Pour sonner la basse continue, à cet ensemble s'ajoute un instrument à clavier. C'est la régale, petit orgue portatif, dont l'unique jeu d'anche sans tuyaux, assez bruyant, métallique et un peu criard, s'unissait sans disparate aux sonorités puissantes des trombones et des cornets.

Tout pareil à celui des violes, ce groupe est donc autonome, c'est-à-dire propre à réaliser une harmonie complète. Comme elles aussi, il se prête à l'exécution de symphonies aussi bien qu'à l'accompagnement des voix d'un chœur. Le compositeur l'affecte indifféremment à l'un ou l'autre usage.

Il y a, dans la partition, deux ritournelles symphoniques, assez longues, confiées aux trombones et cornets. La première est la plus importante et la plus significative. Elle reparait trois fois. La voici :



Avec cette phrase, les cuivres font leur apparition dans l'orchestre. Après qu'à la fin du deuxième acte, une fois terminées les lamentations des pasteurs, les violes ont fait entendre la ritournelle expressive par quoi s'est ouvert le drame, les trombones retentissent, en même temps que change la scène. Des riantes plaines de Thrace, le spectateur est transporté, par la magie du décor et de la musique, aux obscurs rivages du fleuve des Enfers.

C'est le troisième acte. Vers sa conclusion, cette symphonie grave et puissante précédera, en guise de prélude, le chœur final des esprits infernaux. On l'entendra une fois encore, ce chœur terminé, en manière d'introduction à l'acte suivant (1).

On ne saurait nier l'effet saisissant, même encore pour nous autres modernes, que produit dans l'orchestre de l'*Orfeo* l'apparition de ces nouveaux instruments. Bien que, musicalement, la première symphonie à eux confiée ne semble pas d'une valeur transcendante, le timbre et la sonorité des trombones et des cornets

(1) La seconde ritournelle des trombones et cornets ne figure qu'une seule fois, à la fin du quatrième acte. Elle précède encore un chœur d'esprits infernaux que les cinq trombones accompagnent.

J'ignore pourquoi, lors des exécutions à la *Schola*, cette ritournelle a été transportée aux instruments à cordes. Outre que la disposition à sept parties est celle de la première symphonie des cuivres, l'indication des instruments à employer ici (dont le nom, il est vrai, n'est point marqué dans la partition) résulte sans ambiguïté de la note qui suit le chœur : *Taciono li cornetti, tromboni e regali ed entrano a sonare*, etc. (suit la désignation des instruments qui jouent la ritournelle suivante) .. *et si muta la scena*.

lui ajoutent une force expressive singulière. Il est manifeste, en outre, que le compositeur entendait souligner, par un changement radical dans son instrumentation, la transformation scénique amenée par la marche du drame. Tant que l'action s'est déroulée sous le ciel, à la riante clarté du soleil, le groupe des violes soutenu des clavecins et *chitaroni* a constitué le fond de son orchestre. Maintenant que les protagonistes sont transportés jusqu'au fond des Enfers, dans cet air épais qu'aucune lumière n'éclaira jamais, d'autres voix instrumentales viennent prendre la première place. Assurément, il y a là plus qu'un simple désir de varier, pour le plaisir, le coloris orchestral. L'effort paraît visible d'établir, par association d'idées, un rapport entre le caractère de la sonorité et celui du monde surnaturel où le dramaturge nous entraîne. Et si, dans la ritournelle déjà signalée des violes, nous avons pu voir, pour ainsi dire, le thème de la prairie et de la forêt, rien n'empêche de découvrir ici, dans la sombre clameur des cuivres, celui de la nuit éternelle et des abîmes souterrains.

Cela est vrai. Cependant je me demande si nos habitudes modernes ne nous portent point, malgré tout, à exagérer là-dessus les intentions du compositeur. Est-ce bien au timbre particulier des trombones que Monteverde entendait conférer le pouvoir d'évoquer les images effrayantes et funèbres suggérées par son sujet ? On en peut douter. L'emploi très habituel en son temps du chœur des trombones dans la musique d'église, où ces instruments doublaient ou suppléaient ordinairement les voix, ne pouvait que contrarier les associations d'idées qu'il eût fallu susciter. En diverses compositions, — plus ou moins religieuses d'inspiration ou tout au moins de destination, — Monteverde lui-même a fait usage des trombones sans prétendre, de leur timbre particulier, tirer rien qui se rapporte aux intentions significatives qu'on lui prête dans l'*Orfeo*. Je citerai, par exemple, la longue et très importante *Sonata sopra Sancta Maria a 2 cornetti, 2 violini, 2 tromboni, viola da braccio, trombone doppio e canto* (1610), rééditée par M. L. Torchi dans le quatrième volume de *L'Arte musicale in Italia (XIV sec. al XVIII)*, chez l'éditeur Ricordi. Rien de lugubre, rien de sinistre dans l'emploi de ces cuivres ; rien d'héroïque non plus. Le compositeur, comme tous ses contemporains et prédécesseurs — supposé qu'ils se soient avisés de philosopher sur la nature des timbres et leur valeur expressive — n'a vu dans les trombones que ce qu'ils sont en réalité : des voix sonores, égales, soutenues, puissantes, des instruments souples et d'une parfaite justesse : les plus parfaits en un mot, les seuls parfaits même, que la facture de ce temps pût mettre à sa disposition (1).

Cependant, il paraît très probable qu'à défaut du timbre, la puissance et le volume de la sonorité des instruments à vent aient été remarqués des compositeurs. Si, ainsi que nous l'avons vu, il semble évident que Monteverde se soit efforcé de

(1) Ce n'est point, en effet, pour d'autres raisons que celles tirées de leur perfection et de leur commodité que les trombones, aidés des cornets, ont été appelés à mêler leurs accents aux voix dans la musique polyphonique, à l'église surtout. Leur emploi, général surtout pour les parties extrêmes (basses et sopranos), suppléait excellemment aux défaillances et aux imperfections des voix. Le rôle que Bach, par exemple, assigne à ces instruments dans le choral, est le dernier écho d'une tradition fort ancienne.

Il est aisé de comprendre, pour peu qu'on y réfléchisse, combien devaient être défectueux, sous le rapport de la justesse et de l'égalité, les instruments graves de la famille des hautbois, par exemple, avec la facture rudimentaire des premiers temps. En fait, leur usage dut être toujours exceptionnel. A l'époque de Monteverde, les trombones sont à peu près les seuls instruments à vent graves dont les musiciens se servent.

réaliser par l'emploi de divers instruments, des nuances très perceptibles d'intensité, — tel l'organiste, qui selon qu'il veut jouer plus ou moins fort appelle sur clavier des jeux plus ou moins éclatants, — il devient naturel d'admettre que l'emploi des trombones soit justifié chez lui par de telles considérations. De même que l'*organo di legno* employé seul représente dans son orchestre la nuance la plus ténue du *pianissimo*, trombones et cornets, au contraire, marqueraient le *fortissimo* le plus énergique qu'il ait pu concevoir. Quant aux raisons qui lui feraient attribuer spécialement cette nuance d'intensité à ces symphonies infernales, elles résultent d'associations d'idées parfaitement claires. Par cela même qu'elle suggère l'idée d'une puissance inflexible et surhumaine, une sonorité très intense, quel qu'en soit le timbre proprement dit, aura par elle-même quelque chose de propre à inspirer la terreur. Impression toute physique, mais qui en légitime néanmoins l'application expressive.

Que l'on accepte ou non cette explication, au surplus, ce qui demeure certain c'est qu'il est impossible de prétendre que le groupe des cuivres soit affecté à un personnage déterminé. Les trois chœurs d'esprits infernaux sont bien accompagnés — ou mieux doublés — par les cinq trombones, il est vrai. Mais quand parlent isolément les personnages significatifs, Caron par exemple, ou Pluton ou tout autre, la basse continue qui soutient leur voix n'a rien qui la distingue. Ce sont les instruments ordinaires qui en demeurent chargés. Et jamais la régale, toujours unie aux cuivres jouant ensemble, ne se hausse au rang d'instrument accompagnateur des voix. Du moins la partition demeure-t-elle muette à cet égard. Cependant, c'eût été le cas de mettre cet instrument en évidence, si le compositeur se fût vraiment soucié, comme on le prétend, d'affecter à chaque personnage une sonorité spéciale.

Au contraire, — cet examen détaillé de la partition l'aura démontré, je pense, — quand un acteur chante ou récite, c'est justement alors que l'orchestre va se réduire à la simple basse continue. Le timbre des instruments qui la réalisent, *chitaroni*, orgues, clavecins, n'est pas très caractérisé : les desseins qu'ils improvisent n'auront rien d'assez significatif, non plus, pour distraire l'attention du chant. Il suffit qu'ils déterminent ou précisent le sens harmonique de la phrase. Mais dans ce rôle, où le génie du compositeur s'affirme hautement, le choix de la couleur orchestrale importe peu. Là, comme dans l'accompagnement des chœurs, s'il combine de façons diverses quelques instruments, c'est seulement pour réaliser, mécaniquement en quelque sorte, à la façon d'un organiste registrant ses claviers, plusieurs nuances d'intensité, depuis le *pianissimo* de l'*organo di legno* seul, jusqu'au *fortissimo* des trombones et des cornets. Recherche intéressante sans doute, mais non d'instrumentation proprement dite.

Restent les ritournelles et les symphonies. Précisément les plus musicales et les plus expressives nous apparaissent indépendantes des personnages et de leurs sentiments. Elles seront, si l'on veut, une transposition sonore du décor (les symphonies citées des violes et des cuivres), ou bien se rattacheront à l'action par le lien d'associations conventionnelles et d'un réalisme, en quelque sorte, extra-musical (la lyre d'Orphée, les flageolets des bergers, au 2^e acte).

Maintes fois enfin, le choix du compositeur ne s'explique que par raison de commodité pour l'exécution (ritournelle des *violini piccoli a la francese*) ou par un goût de variété, virtuosité pure sans intentions expressives (les quatre premières ritournelles du grand air d'Orphée).

De telles recherches ne sont pas particulières à Monteverde (1). Si on lui en attribue fréquemment l'honneur et si, à ce point de vue, on persiste à voir dans l'*Orfeo* quelque chose comme la première révélation d'un art tout nouveau, c'est que la partition en est venue jusqu'à nous, tandis que rien n'a subsisté de tant de ballets de cour italiens ou français en lesquels on retrouverait les mêmes combinaisons instrumentales. Le génie dramatique et musical de Monteverde n'appartient, certes, qu'à lui seul. Mais ce qu'on appelle pompeusement son orchestre, c'est celui qu'employaient depuis bien longtemps tous les musiciens des fêtes princières. Si nous n'avons plus les œuvres, il en reste quelquefois des fragments, et surtout des descriptions plus ou moins complètes. Elles ne laissent pas de place au doute (2).

Au surplus, il est assez probable que Monteverde lui-même n'eût attaché qu'une importance très médiocre à ces raffinements de technique dont on lui veut faire gloire. La nature de son génie le portait peu aux recherches pittoresques. S'il est curieux d'étendre le domaine expressif de la musique et de la rendre propre à la traduction de sentiments et de passions jusqu'alors négligés, c'est à la seule mélodie vocale qu'il entend, presque partout, avoir recours. Son art n'est plus celui des premiers Florentins, transcripteurs dociles de la déclamation de l'acteur et qui ne sont expressifs que dans la mesure où leur récitatif se subordonne au poème. Avec Monteverde, la musique a reconquis ses titres de noblesse. Elle suit le texte, mais vit de sa vie propre. Elle n'entend tirer sa force et sa beauté que d'elle-même.

Mais, si différent qu'il soit de ses premiers maîtres, Monteverde accepte leur esthétique générale. Il dédaigne la description extérieure. Le cœur humain seul, avec ses sentiments les plus simples et les plus généraux, lui paraît sujet digne de l'artiste. C'est avec les moyens les plus simples, d'autant plus puissants qu'ils

(1) C'est à cette opinion que se range M. Hugo Goldschmidt (*Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert*). Pour lui l'orchestre de l'*Orfeo* est le dernier développement de l'instrumentation ancienne du madrigal accompagné et non le point de départ d'un art nouveau.

(2) On retrouverait en plein x^e siècle un grand nombre d'instruments régulièrement employés, par famille ou autrement, en symphonie ou pour accompagner le chant (Cf. *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, juillet 1907, où j'ai publié la description de la partie musicale de la « Fête du faisan » donnée à Lille en 1453, d'après le texte de la chronique de Mathieu d'Escouchy, ainsi que ce que Jodelle [Epithalame de Madame Marguerite sœur de Henri III] a raconté du divertissement lyrique imaginé par lui à cette occasion un siècle plus tard).

Le *Ballet comique de la Royne* (1582) contient déjà les principales dispositions de l'orchestre de Monteverde : violons à cinq parties pour les ballets, luths et basse de viole pour soutenir le chant des solistes, violes en symphonie à 5, quatuor d'instruments à vent (cornets, ici appelés flûtes) accompagnant une voix seule, diverses combinaisons non clairement spécifiées pour doubler instrumentalement les chœurs. Nous possédons une partie de la musique de ce ballet, mais très incomplètement, dans la description qui en a été publiée.

Nous n'avons que la description sans musique, du ballet de Madame, dansé en 1615 avant le départ de Madame, sœur de Louis XIII, promise au prince d'Espagne. Le sujet en était le triomphe de Minerve. Outre les violons pour les airs de danse et le luth pour l'accompagnement des airs chantés, on y entendit un ballet de bergers avec une musique de musettes, un chœur de Tritons soutenu des « hautbois » (cornets hautbois et trombones de la grande écurie), une « musique de luth » exécutée pendant une sorte de marche solennelle par une bande de plusieurs instrumentistes jouant sur la scène.

Monteverde n'a rien employé d'analogue à ce dernier effet, non plus qu'à cet air de danse pour une trompette, pendant l'entrée de deux cavaliers « armez à l'antique », dans le Ballet du Roy de 1617. Cet air original est malheureusement perdu.

Outre ces exemples d'origine française, on en trouverait d'assez nombreux et d'assez précis en Italie et ailleurs.

seront dégagés de toute complexité, qu'il vise à exprimer les mouvements de l'âme.

Qu'une telle conception soit mal faite pour favoriser le développement du coloris instrumental, c'est ce que personne ne niera. Comme moyen d'expression, il risquerait de détourner l'attention de l'auditeur de la ligne mélodique qu'une harmonie abstraite suffit à caractériser ou à soutenir : comme recherche de sensualité pure, il affaiblirait, pour le vain plaisir d'un instant, la forte émotion que doit faire naître le drame.

Aussi quelque ait été le succès triomphal de l'*Orfeo*, Monteverde n'a-t-il jamais renouvelé cette tentative. Ses autres opéras, ceux qu'il écrivit plus tard pour les théâtres de Venise, son *Incoronazione di Poppea*, par exemple, ignorent le luxe orchestral de sa première partition. Une simple basse continue y règne d'un bout à l'autre, avec quelques rares ritournelles à deux violons, médiocres d'étendue et combien au-dessous des belles symphonies d'*Orfeo* !

Les ressources de ces théâtres étaient restreintes, dira-t-on. Assurément, mais il est visible que le compositeur n'a même pas cherché à en tirer le meilleur parti possible, sans que cette sobriété voulue ait d'ailleurs paru gêner l'expansion de son génie.

L'*Orfeo*, dans son œuvre, demeure donc une exception. La richesse sonore de cette partition, au surplus plus apparente que réelle, n'est en somme qu'un ornement de luxe, dont le drame, presque, se pourrait passer. Musicien de cour aux gages du duc de Mantoue, Monteverde dut s'accommoder aux usages et aux traditions d'une cour somptueuse, comme au goût du prince qu'il servait. Le duc, célèbre par son faste et sa magnificence, entretenait le corps de chanteurs et d'instrumentistes le plus nombreux d'Italie. Travaillant pour lui, un compositeur ne pouvait guère se dispenser d'utiliser ces richesses. Monteverde s'en servit en grand artiste. Par là son œuvre, presque malgré lui peut-être, y a gagné de demeurer plus près de notre sentiment moderne de la musique. Mais tous les mérites que nous y voulons découvrir, il n'est point certain qu'ils y soient, ni que le compositeur les ait crus nécessaires.

HENRI QUITTARD.



Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Une rente annuelle et perpétuelle de 500 francs a été léguée au Conservatoire national de musique et de déclamation par M^{me} Ravinet, veuve de M. Nicodami.

Par décision de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, cette somme de 500 francs a été attribuée, à titre de prix pour 1907, à MM. Mathieu, 1^{er} prix de hautbois, et Foveau, 1^{er} prix de trompette.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opera.

Recettes détaillées du 20 juin 1907 au 19 juillet 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 juin	<i>La Catalane.</i>	Fernand le Borne.	15.201 34
24 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	15.883 91
26 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	22.211 76
28 —	<i>Samson et Dalila. — La Ma-</i> <i>ladetta.</i>	Saint-Saëns-Vidal.	18.321 41
1 ^{er} juillet	<i>La Catalane.</i>	Fernand le Borne.	15.275 41
3 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.917 76
5 —	<i>Thaïs.</i>	—	21.847 34
8 —	<i>Ariane.</i>	—	16.971 41
10 —	<i>Thaïs.</i>	—	21.601 76
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.063 41
15 —	<i>La Catalane.</i>	Fernand le Borne.	16.002 41
17 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet	21.595 76
19 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	15.266 34

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 juin 1907 au 19 juillet 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juin	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	8.284 »
21 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.879 50
22 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.123 50
23 — matin.	<i>La Vivandière.</i>	B. Godard.	3.766 50
— soirée	<i>Lakmé-Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes-Mascagni.	6.746 50
24 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	4.834 »
25 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.581 50
26 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	7.817 50
27 —	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	9.099 50
28 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	6.649 50
29 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.597 50
30 — matin.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.505 50
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.181 50

Clôture annuelle.

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Par arrêtés en date des 12 et 16 juillet dernier, une demi-bourse à l'École de musique classique a été accordée à MM. Dauphin Jean-Marie, de Chalon-sur-Saône, et Faure Maurice, de Limoges.

CONCERTS VICTOR CHARPENTIER. — Une subvention de 300 francs a été accordée sur les fonds du ministère des Beaux-Arts à l'Œuvre des grandes auditions populaires et gratuites du Trocadéro, dirigée par M. Victor Charpentier.

THÉÂTRE ANTIQUE D'ORANGE. — L'administration des Beaux-Arts vient de mettre une somme de 5.000 francs à la disposition de M. Paul Marieton pour l'organisation des représentations qui auront lieu, en août prochain, au théâtre antique d'Orange.

THÉÂTRE POPULAIRE DE PLOUJEAN. — Le théâtre populaire breton de Ploujean, dirigé par M. Parc, vient d'être encouragé d'une subvention de 1.400 francs qui lui a été allouée sur les fonds de l'Administration des Beaux-Arts.

THÉÂTRE LYRIQUE POPULAIRE. — La Commission nommée pour la création de ce théâtre n'a produit aucun résultat. L'exploitation du théâtre de la Gaîté, l'hiver prochain, par MM. Isola et A. Carré, en tiendra lieu, tout en étant une entreprise privée.

— Selon l'usage, le prochain numéro de la *Revue musicale* paraîtra le 1^{er} septembre.

CHEMIN DE FER DU NORD

Enlèvement des bagages à domicile. — Pendant la saison balnéaire de 1907, les baigneurs se rendant dans l'une des plages du Tréport-Mers, Eu, Saint-Valéry-sur-Somme, Cayeux, Le Crotey, Berck-Plage, Paris-Plage, Boulogne, Vimille-Vimoreux et Dunkerque (Malo-les-Bains), pourront faire enlever à l'avance leurs bagages par la Compagnie du Nord la veille de leur départ dans la soirée.

La Compagnie fait ce service **gratuitement** les 27, 28 et 29 juin, 1, 2, 13, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 et 31 juillet, 1^{er}, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 et 31 août ; aux autres dates des mois de juillet et d'août, elle effectue ce service moyennant une rémunération très modique.

Pour plus amples détails consulter l'avis mis en distribution à la gare de Paris-Nord et dans les 14 bureaux de ville de la Compagnie à Paris, et dont un exemplaire sera envoyé à toute personne qui en fera la demande par lettre ou par téléphone.

Le Gérant : A. REBECQ.