

LA REVUE MUSICALE

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

N° 24 (septième année)

15 Décembre

1907

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique. — (PREMIÈRE LEÇON) (1).

Les éléments du théâtre lyrique : 1° la poésie et la musique.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Les œuvres que je compte étudier sont comprises dans une période considérable de l'histoire générale : de la troisième année de la 61^e Olympiade, c'est-à-dire de l'an 534 avant l'ère chrétienne — date où pour la première fois un drame lyrique de Thespis fut représenté à Athènes avec le concours de l'État — jusqu'au 10 juin 1865, date de la première exécution, à Munich, du *Tristan et Isolde* de R. Wagner. Ces œuvres ne nous sont pas toutes parfaitement connues, et n'ont pas la même valeur : elles ressemblent à des cimes de hauteur très inégale qui apparaîtraient à l'horizon, les unes étincelantes de lumière, les autres embrumées et se dérobant partiellement aux regards de l'observateur. Elles se sont tour à tour appelées *tragédie*, *comédie*, *mystère*, *opéra sérieux*, *tragédie lyrique*, *opéra comique*, *mélodrame*, *ballet*, *drame lyrique*, *divertissement*, *action musicale*, etc.... Le titre que j'ai adopté enveloppe toutes les variétés du genre. Au lieu de s'en tenir à l'antiquité classique, au moyen âge et aux temps modernes, on pourrait pousser plus loin, du côté de l'Orient. Nous savons, depuis un siècle environ, que les Hindous ont eu un théâtre lyrique, où les drames étaient rédigés, comme ceux d'Eschyle et de Sophocle, en deux dialectes : le sanscrit et le prakrit. Mais ce théâtre paraît peu susceptible d'une étude vraiment musicale ; et nous savons qu'il s'est développé à une époque relativement récente, sous l'influence et à l'imitation des Grecs. Je ne dirai rien non plus du théâtre lyrique d'extrême Orient ; j'en ai entendu quelques spécimens à la dernière Exposition coloniale de Marseille, et je ne crois pas devoir m'y arrêter.

Entre le point de départ et le point d'arrivée que j'ai indiqués, s'étend un espace de vingt-quatre siècles ; on peut y insérer le programme d'un voyage suffisamment long, sans chercher des excursions supplémentaires ; d'autant plus que je compte suivre une méthode nouvelle, qui nécessitera des développements variés. Les œuvres que j'ai à passer en revue, tout en ayant plusieurs caractères

(1) La *Revue musicale*, à partir d'aujourd'hui, publiera intégralement le cours de M. Jules Combarieu sur l'*Histoire du théâtre lyrique*.

communs et permanents, sont très différentes par leur technique, par les croyances, les idées et les mœurs d'où elles s'inspirent, par leurs attaches sociales, et par l'organisation matérielle du spectacle. Je les étudierai surtout au point de vue musical, — toutes les fois que ce sera possible, — mais j'ai l'intention de n'omettre rien de ce qui leur est connexe, rien de ce qui explique et éclaire leur vraie nature.

Je considère le drame lyrique non comme une œuvre littéraire à laquelle se superpose une œuvre de musique, mais comme un ensemble très riche, une synthèse extrêmement brillante où les arts du dessin s'unissent aux arts du rythme, et où l'influence d'un groupe social déterminé est aussi grande que l'initiative de l'artiste compositeur.

Pour donner une première idée de mon sujet, je peux rappeler qu'il y a, entre les arts des unions binaires, des unions ternaires, des unions quaternaires, mais que l'opéra en est la synthèse complète. On peut faire un groupement des genres aboutissant à un épanouissement maximum, et établir ainsi une sorte d'échelle.

Au plus bas degré est la poésie, — celle qu'on lit dans un fauteuil.

Au-dessus est la poésie déclamée, déjà plus vivante.

Au troisième degré, la poésie chantée avec accompagnement instrumental : c'est l'art du chant, n'utilisant encore qu'une seule mimique, celle de la voix. En effet, le chanteur est immobile, et ne doit pas faire de gestes ; et si nous supposons ces premières ressources développées avec ampleur, la mélodie accompagnée aboutit à l'oratorio ou à la symphonie à programme avec chant. Ici encore, les artistes peuvent être en habit noir et se borner à l'imitation par la voix.

Ajoutons les gestes, la pantomime et la danse, le costume, les décors, les machines, un monument approprié : nous avons l'opéra.

Ces divers genres ne sont pas créés par la simple *addition* d'un élément nouveau qu'on ferait à l'un d'eux pour obtenir le genre que nous plaçons immédiatement au-dessus de lui. Ils ont tous leur originalité, leurs limites, et ne sont pas réductibles les uns aux autres. Ainsi, toute poésie lue n'est pas favorable à l'art de la déclamation : la preuve, c'est qu'un comédien choisit avec le plus grand soin les vers qu'il veut dire dans une réunion et ne les prend jamais au hasard. Toute poésie déclamée n'est pas bonne à mettre en musique ; la mélodie a, elle aussi, ses exigences. Enfin aucune symphonie à programme, avec chant, ne peut être transportée telle quelle sur la scène. Il y aurait une grave erreur d'esthétique à croire qu'un oratorio est un opéra dont on a supprimé les décors, la mimique et les costumes, ou qu'un opéra est un oratorio auquel on a ajouté tous ces moyens d'imitation. Les œuvres comme le *Paradis et la Péri* ou le *Manfred*, de Schumann, ou la *Damnation de Faust*, de Berlioz, ne sauraient être représentées au théâtre (on l'a tenté maladroitement pour quelques-unes), bien qu'elles aient un livret, des soli, des chœurs et des parties d'orchestre ; comme elles n'emploient que le langage, la voix modulée, la musique instrumentale, et qu'elles excluent tous les moyens d'imitation précis, réels et visibles, elles se permettent, dans le monde de la fantaisie et du merveilleux, des hardiesses qui seraient incompatibles avec la scène.

L'opéra lui-même n'est pas un total ou le résultat d'une série de juxtapositions : l'analyse peut le décomposer ; mais il forme un ensemble qui *doit* avoir son unité. Il est vrai que, plus les arts associés sont nombreux, plus l'unité devient difficile à réaliser.

Voilà déjà une matière d'étude très abondante. Mais il y a autre chose encore. Une œuvre d'art ne tombe pas du ciel ; elle sort d'un certain état de la civilisation, qu'elle exprime. La connaissance de cet état ne peut être négligée dans une histoire sérieuse.

Les peintres ont plusieurs manières, comme vous savez, de faire un portrait. La plus sommaire consiste à peindre seulement la tête, sans même descendre jusqu'à la naissance des épaules. Tel est le portrait du célèbre pianiste Paderewski exposé par M. Bonnat au salon de l'été dernier. Il y a ensuite le portrait qui représente le personnage jusqu'à la moitié du corps, comme on l'a fait souvent pour Bach, Hændel, Mozart, Beethoven ; il y a enfin le portrait où le musicien est non seulement en pied, mais dans son cabinet de travail, entouré des objets, des meubles, des livres, et même des amis qui lui sont familiers. C'est le procédé le plus instructif ; car si l'être intérieur rayonne au dehors et se traduit dans ce qui l'entoure, le dehors à son tour influe sur l'être intérieur et sert à l'expliquer. Un tel principe est non seulement applicable à l'art du portrait, mais à l'étude de toutes les œuvres d'art. Je le suivrai donc en ce qui concerne l'opéra. Sociologie et musique sont inséparables.

Malheureusement pour moi, nous n'avons pas de livre écrit à ce point de vue général et pouvant servir de guide ; il n'y a que des travaux sur une partie du sujet : l'idée si complexe de drame lyrique se trouve restreinte à l'idée d'un poème littéraire orné de chant et de symphonie ; ou bien elle est morcelée et donne lieu à des études de détail qui sont de simples monographies. Ainsi, les modernes ont écrit des ouvrages tantôt sur les livrets (*Tragiques grecs*, de M. Patin), tantôt sur la musique et l'instrumentation considérées dans leurs rapports avec le texte littéraire (c'est le point de vue ordinaire de la critique contemporaine). Les modernes ont également écrit des ouvrages spéciaux sur la danse, sur la décoration, sur le costume, sur le théâtre en tant que monument d'architecture et sur toutes les formes de richesse ou d'activité qu'il enveloppe. Nous n'avons pas d'ouvrage qui réunisse tous ces genres d'étude, qui en montre la connexité, et qui enfin fasse à la sociologie la part qui lui convient.

Pour trouver un exemple de la vraie méthode à suivre, il faudrait remonter aux anciens. Le premier qui ait abordé l'étude du théâtre avec le dessein d'être complet, ou, comme nous aimons à dire aujourd'hui, « scientifiquement », c'est Aristote. Nous n'avons qu'un seul des ouvrages qu'il avait consacrés au théâtre ; encore est-il mutilé : c'est la *Poétique*. La conception d'Aristote fut suivie par ses disciples, et plus tard par les savants d'Alexandrie. Chez les Romains, une méthode analogue était représentée par le grand polygraphe Terentius Varron, dont l'ouvrage *de Scenicis originibus* fut dans la suite remplacé par des abrégés. Il est l'auteur d'un travail perdu, *de Scenicis actionibus*, dont le titre a une ampleur significative, et auquel ont été probablement empruntées les didascalies des pièces de Térence.

Telle est la conception qui servira de guide à l'étude que je commence aujourd'hui.

Ces observations préliminaires visent tout l'ensemble de mon cours, plutôt que la leçon d'aujourd'hui. Puisque le drame lyrique est une synthèse, j'ai d'abord à passer en revue, pour les définir et les caractériser, les éléments dont il se compose et qui ne sont pas tous, cela va sans dire, d'égale importance. Je m'occuperai ce soir, d'une façon très générale, des deux premiers : la poésie et la musique ;

pourquoi sont-elles associées ? quelle est exactement leur fonction au théâtre ? quelles sont leurs ressources ? à quelles conditions et d'après quelles lois peuvent-elles s'unir ?

I

La première question qui se pose est celle des origines. D'où vient cette association du langage et du chant dans une action figurée ? n'a-t-elle d'autre principe et d'autre fin que l'agrément ? Certes, sommes-nous tentés de répondre. Il nous paraît aussi conventionnel de faire chanter Faust dans son cabinet de travail ou Roméo et Juliette à leur balcon, que de représenter la figure humaine avec du marbre ou du bronze ; et ce que nous demandons à l'opéra, c'est le plaisir des yeux et des oreilles. Songeons cependant que si cette convention n'avait pas sa raison d'être et sa justification dans la vie sociale et dans la nature même des arts associés, elle serait d'abord peu digne — comme on l'a dit souvent par ignorance de sa vraie nature — d'arrêter l'attention d'un historien ; elle relèverait tout au plus de la chronique et de l'anecdote ; de plus, si cette convention était sortie d'un caprice de la mode, si elle était due au seul souci d'accumuler des impressions agréables et de plaire par un étalage très luxueux, elle ne serait pas générale : nous ne la trouverions pas dans tous les pays, liée à des procédés qu'on a pu appliquer avec plus ou moins d'adresse, mais qui, pour l'essentiel, ont été partout et toujours les mêmes. Habituellement, on donne à l'opéra moderne des origines italiennes. On le fait sortir du madrigal, c'est-à-dire de la composition vocale à plusieurs parties sur des paroles profanes usitée au xvi^e siècle, — et c'est donner une origine particulière à un fait qui est universel ; on voit en lui un genre aristocratique et mondain, ayant pris naissance, en Italie, à la cour des grands seigneurs de Florence, de Bologne, de Rome ; en France, dans les fêtes données par les derniers Valois. Ce point de vue, certainement exact, ne permet d'apercevoir qu'une partie du sujet. Aujourd'hui encore, l'opéra est œuvre de grand luxe et de grosse dépense, et ce n'est que par un concours de circonstances rare, très difficile à réaliser, qu'il peut devenir populaire, soit par son esprit, soit par sa forme, soit par le public auquel il s'adresse. Mais ce caractère aristocratique et luxueux ne représente qu'une évolution assez tardive du genre. L'esprit de cour, s'introduisant dans l'opéra, ne fait que s'ajouter à quelque chose de très ancien ; c'est un affluent : la source est beaucoup plus loin. De même, la tentative, d'ailleurs très gauche, des compositeurs italiens du xvii^e siècle pour restaurer le drame grec, n'est qu'un épisode qui s'insère dans une histoire très longue. Il n'a pas plus d'importance, au point de vue général, que la tentative de tel musicien contemporain pour imiter Gluck ou Mozart. Alors même que les compositeurs de la Renaissance, en cédant à l'esprit de leur temps, n'auraient pas été obsédés par les souvenirs de l'antiquité, nous les considérerions comme faisant suite à l'œuvre des anciens.

Pour connaître le vrai fondement du drame lyrique et savoir ce qu'il y a derrière ces apparences éblouissantes qu'on a jugées parfois un peu vaines, il faut le replacer dans un enchaînement de faits qu'on peut présenter de la manière suivante, en remontant du présent vers le passé.

L'opéra moderne n'est que le développement de la tragédie lyrique, telle qu'elle a été conçue à la fin du xvi^e et au xvii^e siècle. En créant la tragédie

lyrique, les artistes de la Renaissance avaient pour but de faire revivre le théâtre antique des Grecs : et ce dernier théâtre était profondément religieux ; son organisation matérielle pourrait être identifiée à une liturgie ; il faisait partie d'un culte. Mais nous devons remonter plus haut. Ce culte religieux, avec lequel le drame était connexe, sortait, chez les Grecs comme chez tous les autres peuples, de ce qu'il y a de plus lointain et de plus universel dans l'histoire de la civilisation : les pratiques de la magie.

Voici comment s'explique cet enchaînement.

Je suis amené à donner ici quelques définitions précises.

Le mot « drame » vient du substantif dorien δράμα, qui signifie *action*. Il désigne une œuvre où le poète ne se borne pas à raconter et à décrire, mais où il nous donne l'impression directe de la réalité en faisant *agir* devant nous les personnages auxquels il veut nous intéresser, ou leurs représentants. Le drame, selon la doctrine classique, est une « imitation ». Retenons ce mot, qui a une importance capitale, et qui domine tout mon sujet. « Imitation » signifie reproduction de la vie, réalisation visible, série de scènes et spectacle changeant devant un public qui n'est pas seulement auditeur, mais témoin oculaire. Cette définition s'applique à la fois au drame déclamé et au drame lyrique ou chanté.

Cette définition étant posée, je n'ai qu'à rappeler deux choses : c'est d'abord que si la musique se joint au langage, qui est, avec la danse, le premier moyen d'imitation fourni à l'homme par la nature, c'est qu'elle est un moyen d'imitation plus puissant encore que lui ; ensuite, que les opérations de magie et, à leur suite, les cultes organisés, ont été des actes d'imitation.

Sur ces deux points, il ne saurait y avoir de difficultés. Voici un bref résumé d'idées que je considère comme acquises.

Les ressources imitatives de la musique sont de deux sortes : il y a celles du chant et celles de l'orchestre.

Le chant est considéré comme la plus exacte expression du sentiment. En réalité, les mouvements de la voix ne sont qu'un effet des états affectifs ; mais nous avons une tendance naturelle à croire que tout mouvement « exprime » la cause qui l'a produit. Il y a cinq éléments dont le chant expressif est formé : 1° la beauté du son, qui est un don de nature développé par l'exercice (alors que, dans l'orchestre, cette beauté est une conquête du travail industriel et de la lutherie, à laquelle s'ajoute un talent personnel) ; 2° le traitement du son par la voix, la rudesse ou la douceur de l'attaque, la façon de le soutenir, d'en régler l'ampleur, de le couper brusquement, ou de le terminer *smorzando* ; 3° l'enchaînement des divers sons, qui peut être favorisé par un *lié*, par un *port de voix* (interdit aux instruments à sons fixes, possible sur les instruments à cordes en certains cas), ou bien contrarié par un *piqué*, et dont l'ensemble produit un « dessin » dont la signification est très variable, mais qui peut être approprié à un modèle précis ; 4° les changements de timbre ; 5° les divers degrés d'intensité, les mouvements, en un mot le dynamisme de la phraséologie, qui correspond au dynamisme des émotions et à l'idée de certains mouvements extérieurs.

Quant à l'orchestre, c'est un chant amplifié, mais avec quelque chose de plus. On peut distinguer deux cas : celui où il imite ce qui est hors de nous et celui où il imite ce qu'il y a de plus intime en nous.

Si l'objet de l'imitation est extérieur et pris dans le monde physique, le musi-

cien a vraiment la partie belle. Faut-il imiter un orage ? Il s'en acquittera beaucoup mieux que le poète et le chanteur, car il possède des ressources bien supérieures : il a une voix plus puissante, capable d'atteindre à des éclats formidables, et qui se meut dans un registre plus étendu, à l'aigu et au grave ; il dispose d'une variété de timbres indéfinie, comme les combinaisons de couleurs que fait le peintre sur sa palette ; il a surtout le privilège des expressions simultanées, alors que le poète ne peut faire parler qu'un sujet à la fois. Aussi pourrait-il nous donner une peinture saisissante. Exemple, l'orage du *Guillaume Tell* de Rossini. Faut-il imiter le calme et l'aspect riant de la nature ? il écrira l'idylle d'*Armide* : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire », ou les murmures de la forêt (*Siegfried*). Faut-il imiter le galop d'une troupe guerrière ? il emploiera des rythmes fort bien appropriés, comme dans la chevauchée des Walkyries, etc., etc. Ces « imitations » jouent aujourd'hui un rôle secondaire en musique ; je crois qu'à l'origine elles ont été très importantes.

Sil'objet de l'imitation est intérieur, — psychique, — il faut distinguer le cas où il s'agit d'imiter un système d'idées purement rationnel ou logique (pour le littérateur, *imiter* la pensée, c'est simplement la formuler avec exactitude), et le cas où il s'agit d'imiter un état affectif, une émotion. Dans le premier cas, le musicien n'est ni supérieur ni inférieur au poète : il est *autre*. Etant étranger aux concepts et aux signes qui les traduisent, il n'a pas la clarté analytique du langage verbal et ne cherche nullement à l'atteindre ; il pense néanmoins, mais à sa manière. Il transpose l'idée du littérateur, en la traduisant. Dans le second cas, — imitation de la vie passionnelle — il triomphe plus que jamais. Il a d'abord toutes les ressources de la voix humaine (dont il se rapproche avec des instruments tels que l'alto, le violoncelle, la clarinette) ; en plus, il a des ressources illimitées, pour les changements d'intensité, de timbre, de mouvement. De cette supériorité incontestable à ce dernier point de vue, il y a deux raisons. La première, c'est que la musique est la langue naturelle du cœur, et que, comme telle, elle est plus pénétrante que la parole articulée ; les choses de l'âme lui appartiennent, elle les saisit directement ; elle en est l'interprète immédiat. Cette opinion est presque universelle : elle a été celle des primitifs, celle des grands métaphysiciens allemands, celle aussi des grands compositeurs. Ainsi Berlioz et Wagner, au moment de faire jouer l'un sa *Symphonie fantastique*, l'autre *Tristan et Yseult*, étaient effrayés à la pensée qu'ils allaient étaler devant le public tous les secrets de leur vie intime. La seconde raison, qui est, je crois plus solide, c'est que, en usant des ressources qui lui sont propres (mouvement, rythme, intensité, timbres, consonance et dissonance), la musique traduit les phénomènes psychiques à l'aide d'images dont l'exactitude est suggérée par de délicates et instinctives associations d'idées. Entre elle et son objet, il y a un intermédiaire : l'imagination. Dans l'usage de ces symboles, qu'elle crée par un acte d'invention tout original, elle apporte une collaboration précieuse à la poésie, car elle peut avoir une force expressive beaucoup plus grande et hardie : grâce à l'indétermination de son langage, elle n'a jamais à répondre au reproche d'inconvenance. Elle peut faire une « imitation » à la fois très réaliste et tout idéale.

Telles sont les raisons qui nous font retrouver l'union du langage articulé et de la musique, dans un but d'imitation agissante, aux quatre stades de l'évolution : d'abord, chez les primitifs, la magie ; ensuite, la religion, qui recueille et

continue les traditions de la magie en faisant du drame une partie du culte ; à l'époque de la Renaissance, réapparition et sécularisation de ce drame qui devient purement profane et, peu à peu, aboutit à nos chefs-d'œuvre modernes. Tout cela se suit et se tient.

En effet, à chacun de ces quatre stades — et dès le premier, où est l'embryon d'où tout le reste est sorti — nous reconnaissons les éléments constitutifs du drame lyrique tel que je le définissais en commençant. La magie primitive emploie des incantations et des danses qui sont *mimétiques*. Je développerai cette thèse dans un autre cours ; je me borne à la résumer : Le magicien croit s'attribuer un droit de prise ou de maîtrise sur les êtres et sur les choses en reproduisant leurs mouvements et leurs voix ; il agit « sur le semblable par le semblable » ; il « imite », il fait, avant Aristote, une application utilitaire et anticipée de la célèbre théorie de la *μίμησις*. La religion, qui vient après la magie, ne procède pas autrement : pour rendre les dieux favorables, — ce qui équivaut, dans une certaine mesure, à les dominer, — elle reproduit, elle « imite » le contenu des dogmes. Pour elle, célébrer Dionysos, c'est figurer un Dionysos réel et son cortège, avec des chanteurs et des mimes qui prennent une voix, un langage, un costume, des attitudes et un visage appropriés ; c'est ensuite réaliser en action et en spectacle visible quelque épisode de la légende du dieu. Célébrer Apollon pour le rendre propice, c'est instituer un nouveau cortège et une image réelle de la lutte d'Apollon contre Marsyas ou contre le serpent Python, une image de son arrivée solennelle à Delphes, etc... De là le drame grec inséré dans la liturgie.

Le rattachement du drame lyrique à la magie primitive implique le rejet d'une théorie qu'on voit paraître assez souvent dans l'histoire des arts du rythme et qui a été introduite dans la critique par un humaniste allemand de grande autorité, à qui l'on doit des ouvrages célèbres sur Pindare (Boeckh). On dit habituellement : le genre le plus ancien, c'est l'épopée ; le drame a paru en dernier lieu. Je crois que le drame chanté doit être mis non à la fin, mais tout au début. Sans doute, les primitifs de l'époque préhistorique n'ont pas connu d'œuvres comme la *Juive*, le *Prophète* ou *Salomé*. Il suffit de songer que le drame est fondé sur le même principe que la magie, à savoir l'« imitation » par la parole, par le chant, par la danse, et que la magie est ce qu'il y a de plus ancien dans les sociétés humaines.

Le drame lyrique moderne fait suite au drame grec ; il se borne à séculariser la fonction. Au lieu de traiter des sujets religieux, il traite des sujets profanes, tirés de l'histoire, de la légende ou de la fantaisie pure. Au lieu d'« imiter » en vue d'un résultat utilitaire, il « imite » pour l'agrément du sens esthétique et de l'imagination. Mais en somme, il applique le même principe. Il est une « imitation ». Les compositeurs les plus récents restent conformes à cette règle ; ils se bornent à changer les doses dans la combinaison des différents arts du rythme, à suivre des orientations nouvelles, et à user des ressources puissantes que la culture moderne met à leur disposition. Ils sont les héritiers de traditions religieuses qui elles-mêmes avaient pour principe des traditions de magie.

L'union de la poésie et de la musique étant ainsi expliquée, dans quelles conditions et sur quelles bases se fait-elle ? Ceci est une question d'art.

II

Chez les anciens, poésie et musique étaient indissolublement unies. Pour les raisons que j'ai indiquées dans la première partie de cette leçon, la poésie était chantée ; la musique, presque toujours accompagnée de paroles et d'un jeu expressif. Le même artiste faisait le poème et les airs de son drame ; par-dessus le marché, il en était le protagoniste. Aujourd'hui, la vie artistique et sociale s'est peu à peu séparée de la religion ; les arts se sont différenciés et constitués à l'état indépendant. L'art du poète et l'art du compositeur sont deux pouvoirs distincts ayant chacun son domaine propre. La danse elle-même a bifurqué. Ainsi aujourd'hui, à l'Opéra, ce n'est pas le même sujet qui est à la fois mime et danseur : il y a là deux emplois différents qu'il ne faut pas confondre. Cette situation fait naître un certain nombre de problèmes, qui ont d'ailleurs un intérêt général. A quelles conditions et selon quelle loi les arts du rythme, poésie et musique, s'unissent-ils ? Y a-t-il des altérations organiques qu'ils sont obligés de subir ? Il ne nous suffit pas de rappeler qu'ils s'unissent grâce à un élément commun : le rythme.

Nous constatons que leur collaboration a donné lieu à des préséances variables ; qu'elle entraîne quelques sacrifices mutuels, rachetés par de sérieux avantages dans le résultat final ; enfin, qu'elle peut avoir lieu suivant des lois différentes.

Dans le drame lyrique des Grecs, bien que le chant choral y tint une place prépondérante, ce sont évidemment les paroles, même quand elles étaient liées à une mélodie, qui représentaient l'essentiel de l'œuvre. La musique avait beau être un des organes nécessaires du drame et en déterminer toute l'ordonnance rythmique ; en fait, elle se réduisait à peu de chose. De cela, nous connaissons deux raisons. Les Grecs étaient peu avancés en musique : ils ignoraient l'art de faire marcher plusieurs mélodies simultanées, ce qui est l'affaire du contrepoint ; et l'état de la lutherie ne leur permettait pas d'avoir un orchestre. Cette étroite union de la poésie et de la musique chez les anciens permet de comprendre que, chez eux, l'histoire des formes musicales se confonde avec l'histoire des formes poétiques. Ce n'est pas seulement dans l'antiquité mais aussi pendant une grande partie du moyen âge que le rythme musical a été sous la dépendance du rythme poétique. Aussi une notation musicale indépendante était-elle jugée inutile. Quand nous voyons le plain-chant noté avec des neumes, ou les chansons des troubadours et des minnesänger notées seulement au point de vue de la hauteur du son et de la répartition de certains mélismes sur les syllabes, sans indication du système rythmique, nous ne devons pas nous en étonner, car les Grecs, eux aussi, considéraient le rythme musical de leurs mélodies comme une propriété du texte littéraire et comme indiqué par lui. Aussi des notations très imparfaites ont-elles été considérées, pendant plusieurs siècles, comme suffisantes. Si, de bonne heure, il n'y avait pas eu une musique instrumentale à côté de la musique vocale, on se serait contenté d'une écriture musicale analogue à celle qui a été employée au moyen âge pendant longtemps.

Chez les modernes, c'est l'inverse qui se produit. La musique est prépondérante ; elle est armée d'un système graphique organisé avec une précision admirable : elle exerce sur les livrets une tyrannie plus ou moins déguisée. Les compositeurs disent bien, avec Berlioz : la mélodie est subordonnée à la

passion, et la passion à l'idée ; mais « l'idée » elle-même ne leur plaît que si elle a déjà un caractère musical. C'est ce que montre bien ce mot curieux de R. Wagner, cité par son biographe Chamberlain : « Je voyais le drame (littéraire) dans la musique. » Souvent même, pour quelques scènes de ses opéras, Wagner a écrit les paroles après la mélodie. Ce renversement des préséances est dû au développement extraordinaire qu'a pris la musique, et qui n'a pas toujours été accompagné d'un développement parallèle de la poésie.

Ainsi, au cours de l'histoire, c'est tantôt la musique, tantôt la poésie qui a été refoulée au second rang. On peut aller plus loin et demander : au lieu d'une victime, n'y en aurait-il pas deux ? En d'autres termes : ces deux arts ne s'amoin-drissent-ils pas simultanément, quand ils veulent se combiner ?

En ce qui concerne la poésie, la question ne me paraît pas douteuse : si l'on met de côté les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, l'idée ne viendra à l'esprit de personne de chercher les chefs-d'œuvre de la littérature dans les livrets d'opéra.

En ce qui concerne la musique, la question, envisagée par un moderne, est beaucoup plus délicate. Il y a des compositeurs qui estiment que toute alliance de la musique avec les arts du théâtre est une déchéance. Pour eux, l'opéra est un genre inférieur ; ils reprennent, mais pour des raisons techniques et précises, le mot de l'écrivain classique d'autrefois : « l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle ». Ils estiment que si on écrit des opéras, c'est uniquement pour arriver par des voies plus rapides à la renommée et à la fortune. La vraie musique, d'après eux, c'est celle qui vit sur son propre fonds sans rien emprunter à un mode de pensée qui n'est pas le sien : c'est le quatuor à cordes, c'est la symphonie et ses variétés. Certains critiques ont montré dans cette manière de voir une intransigeance singulière. Ainsi M. Eugène d'Harcourt, qui a écrit une excellente analyse technique des symphonies de Beethoven, se borne à étudier les cinq premières ; arrivé à la sixième, qui est la *Pastorale*, il s'arrête et se récuse, sous prétexte que Beethoven, en s'adaptant à un programme verbal, en voulant traduire le cours des ruisseaux, « le bercement des flots sous la chanson des branches », l'orage, le chant du rossignol et du coucou, etc., a abandonné son art pour faire tout autre chose que de la musique. *A fortiori*, un critique de cette école doit-il condamner l'opéra.

Il y a là une exagération évidente. Pour la réfuter, il n'est pas besoin d'avoir recours à des discussions théoriques. Il est certain qu'avec la *Pastorale*, des opéras comme *Don Juan*, comme *Carmen*, comme le *Barbier de Séville*, sont infiniment supérieurs à beaucoup de compositions abstraites dépourvues de programme et non entachées de compromission avec la littérature. Je suis cependant obligé de reconnaître ceci. Depuis une trentaine d'années environ, les musiciens qui ont voulu régénérer l'opéra ont résumé leurs idées les plus chères dans cette formule : « il faut introduire la symphonie dans le drame lyrique. » C'est une nécessaire opération de sauvetage analogue à la transfusion du sang. Les représentants les plus enthousiastes de l'art du théâtre reconnaissent donc, eux-mêmes, que la symphonie est un genre supérieur. En principe, ils n'ont pas tort. Il est certain que quand un art garde intacte son indépendance et reste, pour ainsi dire, chez soi, sans faire alliance avec le voisin, il est dans les meilleures conditions pour porter très loin la perfection dont il est susceptible. N'ayant à compter que sur ses ressources propres, il est naturellement amené à

les développer, à les affiner, à leur faire *rendre* tout ce qu'elles sont capables de donner. Si l'on ajoute que l'art moderne est dominé par le souvenir des chefs-d'œuvre où Bach et Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, ont cultivé la musique pure, il paraît difficile de transporter au musicien de théâtre la maîtrise et l'hégémonie souveraines que la tradition attribue aux grands symphonistes. Néanmoins, la seule chose que j'aie à dire sur ce point, c'est qu'il est bien difficile de formuler une loi. En fait, il y a des symphonies admirables et des opéras médiocres ; il y a aussi des symphonies médiocres et des opéras admirables. Ce sont toujours des cas particuliers qu'il faut comparer et juger. Cette question de préséance, envisagée soit dans les rapports de la poésie et de la musique, soit dans les rapports de la musique de théâtre avec la symphonie, apparaît donc comme un peu vaine. Au lieu de s'y arrêter et de se demander si les deux arts se compromettent ou s'ennoblissent en s'unissant, il vaut mieux rechercher à quelles conditions ils peuvent collaborer.

III

Toute poésie, même si elle satisfait aux exigences du drame littéraire, n'est pas propre à former la base d'un drame musical. Pour le montrer, il ne faut pas poser des principes, et raisonner ensuite par voie de déduction. Il suffit d'observer des faits. Nous n'aurions qu'à constater ce que sont devenus les chefs-d'œuvre de Shakespeare, de Corneille, de Goethe, de Victor Hugo, toutes les fois qu'on a voulu en tirer des livrets d'opéra. Il a été impossible de les conserver tels quels. On les a d'abord abrégés, car le débit de la voix qui chante étant plus lent que le débit de la voix qui parle, il eût été impossible au musicien de couvrir une aussi grande surface sans mettre à trop rude épreuve l'attention de l'auditeur. De plus, on leur a fait subir des remaniements de forme et de plan ; on les a arrangés : et arranger un chef-d'œuvre, c'est le déranger. A cette première observation, nous pourrions en ajouter une autre. Elle consisterait à prendre le texte verbal d'un mélodrame, comme *l'Arlésienne* de Bizet, et à étudier de près les scènes que le compositeur a laissées de côté, et celles qu'il a choisies pour les illustrer, parce qu'il jugeait les unes réfractaires et les autres favorables à l'expression musicale. Par ce dernier moyen surtout, on pourrait arriver à établir une esthétique ayant un fondement solide, au lieu d'être bâtie, comme il arrive trop souvent, dans les nuages.

Cette enquête expérimentale aboutirait à la conclusion suivante : Le drame littéraire, lorsqu'il veut s'allier au chant, doit prendre surtout des formes *lyriques*.

C'est ce qu'il a fait à toutes les époques. Qu'est-ce qu'Eschyle, auteur des premiers livrets que nous connaissons ? Un grand lyrique. Les poètes qui ont fourni des tragédies à Lulli et à Rameau ont été des lyriques dans la mesure où le goût et les habitudes de leur temps le permettaient. Wagner, en écrivant lui-même les paroles de son théâtre, a été lyrique ; enfin, si vous interrogez tel de nos contemporains qui déclare ne vouloir écrire de la musique que sur des livrets tirés des romans d'Emile Zola, il vous donnera cette raison : Zola est un grand lyrique.

Que faut-il entendre par là, en ce qui concerne d'abord la poésie ?

Habituellement, on définit le lyrisme en l'opposant à l'épopée, c'est-à-dire à la

poésie narrative. Le poète épique raconte des faits qui se sont passés en dehors de lui ; le poète lyrique exprime ses propres émotions et se chante lui-même (on nous présente des personnages qui se chantent eux-mêmes). Si nous cherchons une définition au seul point de vue du théâtre, nous sommes amenés à compléter la précédente. Ici, ma tâche devient assez difficile. J'espère cependant arriver au but, c'est-à-dire à la clarté démonstrative qui est mon unique préoccupation, en appuyant les idées sur des exemples.

La définition du lyrisme m'amène à distinguer d'abord le drame purement littéraire, destiné à la déclamation, et le drame musical destiné au chant.

IV

Le lyrisme peut se définir d'abord par l'indication d'une différence essentielle qui, sans créer des genres exclusifs l'un de l'autre, sépare le drame littéraire du drame destiné au chant.

Toute œuvre de théâtre a pour objet de nous montrer la volonté agissante de l'homme. Mais le principe fondamental du drame littéraire, c'est que le poète considère cette activité comme *libre*, et s'attache à *motiver* tous ses mouvements dans la lutte pathétique qu'elle engage contre certains obstacles.

Par exemple, dans *Cinna*, Corneille nous montre un Auguste parfaitement libre, maître de soi comme de l'univers, et il nous fait connaître d'une façon très nette les raisons pour lesquelles Auguste hésite entre deux partis à prendre : le châtement ou le pardon. Ces motifs sont si clairement indiqués qu'on pourrait les classer en les numérotant. Cela, — c'est le contraire du lyrisme. Supposez que le poète se borne à exprimer les sentiments du personnage sans se préoccuper de savoir s'ils sont libres ou non, et sans les motiver ; supposez qu'il appelle uniquement notre attention sur l'intensité du sentiment (ici l'angoisse, le trouble de la volonté) et sur la beauté des formules qui l'expriment : nous aurons un morceau simplifié, concentré, dépouillé de toute dialectique, réduit à l'exaltation d'un seul sentiment : c'est le lyrisme.

C'est là ce qui convient à la musique. Nous en voyons facilement la raison. La musique, très claire pour le musicien, très vague pour tout autre que le musicien, est incapable de nommer les personnages, de distinguer Auguste de Cinna ou d'Emilie ; elle ne peut traduire que le dynamisme des émotions. Ce qu'elle demande donc au poète, ce sont des états affectifs très intenses : son rôle est de trouver la beauté des formules.

Voici d'autres faits qui vont nous faire pénétrer plus avant dans l'esthétique du genre et nous faire envisager sous divers aspects les rapports de la poésie et de la musique.

Les formes non lyriques sont des *analyses* ; les formes lyriques sont des *synthèses*. J'ai à montrer que les unes et les autres existent dans les trois arts du rythme ; j'indiquerai ensuite d'après quelles lois on les a associées.

Rien n'est plus simple que de les distinguer d'abord dans la poésie. Dans *les Pauvres Gens de la Légende des siècles*, le poète appelle notre attention sur une suite d'objets : la nuit, la cabane, le bahut, la vaisselle, le matelas où dorment les enfants, etc... C'est une analyse.

Au contraire, dans *Eviradnus*, le joli morceau : *Si tu veux faisons un rêve...* est une synthèse.

Une description comme celle-ci :

L'aurore apparaissait ; *quelle aurore ! un abîme*
D'éblouissement vaste, insondable, sublime, etc.

est encore une synthèse lyrique. Le poète s'arrête dans la contemplation d'un objet unique, — l'aurore, comme si cet objet, à lui seul, attirait toute la sympathie et toute la pensée dont il est capable.

La musique a une prédilection pour les synthèses de ce genre. En effet, c'est dans le sentiment qu'elles éveillent en nous que les choses, si diverses, trouvent leur unité ; or la musique a pour fonction de traduire le sentiment. Elle aime donc à rattacher tous les détails à un point de vue d'ensemble qui les domine et qui est le sien. La preuve, c'est que le compositeur, lorsqu'il est en présence d'un texte que lui propose le poète, cherche tout de suite la phrase ou le mot qui indique un état affectif général, et qu'il tire de là, soit pour la mélodie, soit pour l'accompagnement, l'idée principale de sa composition. Ce mot *composition* est par lui-même significatif. La musique, en cela, est analogue à la grande éloquence (Cicéron, Bossuet), à la grande poésie (Lamartine), qui ne dédaignent certainement pas le détail précis et le trait pittoresque, mais qui ne se sentent à l'aise que dans les grandes généralisations où elles peuvent pratiquer ce que les naturalistes appellent le « vol plané ».

Mais voici une question à laquelle est suspendue presque toute l'esthétique de l'opéra. Si elle aime les synthèses, la musique peut être aussi, à volonté, un merveilleux instrument d'analyse. N'oublions pas qu'elle dispose de deux formes différentes : l'air et le récitatif. Dans quel cas les emploie-t-elle ?

Ici, l'attention est concentrée sur un seul et unique sentiment : une rêverie d'amour. Les images et les idées changent bien, mais elles se rapportent à un seul thème qui, d'un bout à l'autre, reste le même.

Le récitatif est l'équivalent musical de la forme littéraire analytique. Les premiers représentants italiens de l'opéra moderne, Caccini, Jacopo Peri, Emilio Cavaleri, après eux Monteverde, Carissimi, Aless. Scarlatti... l'ont employé comme inséparable du système dramatique des anciens, qu'ils voulaient restaurer. On sait qu'il a été traité supérieurement par Bach, dans ses *Passions*, son *Oratorio pour la nuit de Noël* ; par Gluck qui a fait de son emploi un des principes de son esthétique ; par Mozart, par Beethoven. Je n'ai pas besoin d'en donner des exemples pour rappeler ce qu'il est. Le récitatif a un rythme plus ou moins libre ; il se transforme ou se renouvelle à chaque instant ; c'est une force qui va, qui progresse toujours et qui *devient*, sans s'immobiliser jamais ou se concentrer sur un point quelconque, et qui semble affecter l'irrégularité même des mouvements de la sensibilité. Il pourrait avoir pour symbole graphique une ligne brisée de direction indécise.

L'air, au contraire, est l'équivalent musical de la synthèse qui constitue le lyrisme verbal. Il a un plan précis, dû à la symétrie des parties dont il se compose. Ainsi dans le drame grec, l'antistrophe qui suit la strophe et qui en répète le dessin mélodique avec une exactitude rigoureuse ; ainsi les couplets et le refrain dans la chanson populaire. L'air n'est plus une force qui va toujours de l'avant : c'est une force qui s'arrête, qui s'immobilise un instant sur un point bien choisi, pour s'organiser et pour *construire*. C'est la pensée faisant retour sur elle-même et se complaisant en elle-même. Il est caractérisé soit par la répétition périodique d'un thème, soit par l'adoption d'un type rythmique uniforme, soit enfin par la

disposition de la phraséologie qui, au lieu d'enchaîner l'une à l'autre des incises ou de petites propositions séparées par une sorte de « point et virgule », se partage en ensembles plus ou moins étendus, dont chacun a un début, un milieu et une conclusion. Exemples : l'air d'*Orphée* : « *J'ai perdu mon Eurydice...* » la sérénade de *Don Juan*, l'air de *Joseph* : « *Champs paternels, Hébron, douce vallée...* » L'air pourrait avoir pour symbole une ligne courbe élégamment arrondie, enfermant un espace déterminé et clos. Bien entendu, il y a de l'un à l'autre un assez grand nombre de formes intermédiaires.

Cette dualité de moyens, nous ne la trouvons pas seulement dans la monodie, mais dans les duos, les trios, les quatuors et tous les ensembles vocaux, y compris les chœurs, lesquels peuvent être traités selon l'une ou l'autre des deux méthodes. Si, par exemple, un groupe de vingt ou trente chanteurs exprime, soit en chantant à l'unisson, soit en observant le même rythme, un sentiment unique, de telle sorte que l'ensemble n'est, en somme, que la multiplication d'un seul et même personnage, nous avons une concentration, une synthèse, une forme lyrique. Si les chanteurs ne forment pas un ensemble ayant cette unité, s'ils ne sont qu'une pluralité (*Vielheit*, comme dit Wagner) où chacun, tout en s'adaptant musicalement au voisin, a ses sentiments, son rythme et son langage mélodique particulier, nous avons une dissémination, un éparpillement, une analyse. Quelquefois, il est vrai, le compositeur combine les deux méthodes en une seule.

Nous retrouvons aussi cette distinction dans l'orchestre. Comme l'orchestre n'est qu'un prolongement très riche de l'expression vocale avec des ressources supplémentaires, il peut, lui aussi, faire de la synthèse ou de l'analyse ; il peut adopter ou répudier la forme lyrique. Il l'adopte, absolument comme le chant, lorsqu'il recherche le retour d'une même formule-type (rythme ou mélodie), lorsqu'il produit une construction où la même idée principale est reprise, revient sur elle-même, de façon à former un ensemble symétrique, bien équilibré, dont le plan est nettement reconnaissable. A ce titre, les symphonies classiques et les fugues de Bach sont des types de lyrisme. L'orchestre répudie la forme lyrique dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsqu'il ne donne de prépondérance sur les autres à aucune idée, lorsqu'il s'interdit les reprises, lorsqu'il modifie, à de très brefs intervalles, le thème, le rythme, les mouvements, les timbres et tous les éléments de l'expression.

Enfin la danse elle-même connaît ces deux formes essentielles. Il y a une danse rythmée et une danse non rythmée, fondées l'une et l'autre sur l'emploi ou l'exclusion des mouvements répétés. La danse rythmée, celle du peuple, ou celle des ballerines de grande virtuosité, est lyrique. La danse non rythmée, voisine de la pantomime, est d'un caractère opposé. C'est une variété de l'analyse ou du récitatif.

Voilà donc deux formes très différentes, qui existent à la fois dans la poésie, dans la musique et dans la danse. La question à laquelle est suspendue toute l'esthétique du drame musical est maintenant celle-ci : d'après quelle loi ces formes sont-elles associées d'un art à l'autre ? Puisqu'elles sont de nature identique dans les trois arts du rythme, est-ce leur identité qui détermine leur union ? Cette question comporte deux genres de réponse : une réponse dogmatique, consistant à dire *ce qu'il faut faire* ; une réponse tirée de l'histoire, consistant à dire *ce qu'on a fait*. C'est la seconde qu'il me convient de chercher. Je distingue deux périodes dont il serait impossible d'indiquer avec précision les limites,

et qui représentent, en gros, l'ancien régime et le nouveau régime du drame musical.

Dans la première période, on faisait d'abord prédominer les formes synthétiques, puis on appliquait le principe suivant : qui se ressemble s'assemble. Quand la poésie présentait une forme analytique, le musicien adoptait la forme musicale correspondante : au récit littéraire il associait le récitatif sonore. Quand la poésie condensait la pensée en lyrisme, le musicien en faisait autant. Ce dernier cas était le plus fréquent des deux. Dans la seconde période, ce n'est plus sur le principe de la ressemblance, mais plus volontiers sur le principe de l'*opposition* que les deux arts fondent leur rapprochement. Le poète, en ce qui le concerne, cherche toujours des formes lyriques ; mais le musicien les traduit dans un style qui a pour caractère d'éviter systématiquement le lyrisme. Ces idées sont très abstraites ; je vais les éclairer par deux exemples, pris dans des œuvres très connues.

1^o *Carmen*, acte I^{er}, nos 6 bis et 7 de la partition. Micaëla se présente devant Don José, de la part de sa mère. Elle vient lui apporter trois choses : une lettre, un peu d'argent « pour ajouter à son traitement », et un baiser de pardon. L'énoncé et la réception de ce triple message donnent d'abord lieu, dans le livret, à une forme narrative analytique, puisque, après une petite explication préliminaire et indispensable, l'attention des deux personnages et la nôtre se portent tout à tour sur trois idées différentes. Aussi est-ce un récitatif que le compositeur adapte à cette première partie de la scène. Sans doute ce récitatif n'est pas absolument libre ; il flotte un peu entre deux procédés contraires ; au début, il est nettement indéterminé ; puis la phrase s'arrondit, et de brèves constructions mélodiques apparaissent. Il est même très intéressant d'observer ces degrés dans l'application d'un principe. Ces nuances sont justifiées ici par ce fait que, dans l'esprit de Micaëla, il y a déjà une idée fixe, et que dans l'exposé de son message s'insère un bref épisode lyrique : *Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à Séville*, etc... Malgré cela, le caractère général de cette première partie de la scène est morcelé ; il apparaît comme tel surtout par voie de contraste avec ce qui suit.

Lorsque le triple objet de la mission de Micaëla est indiqué, l'esprit de Don José se fixe sur une des trois idées qui viennent d'être énumérées dans le récit. S'il s'agissait d'une opérette, il s'arrêterait probablement sur la somme d'argent. Nous sommes dans l'opéra sentimental ; l'idée qui va prédominer à l'exclusion des autres est celle de la mère absente, identifiée à celle du village abandonné : *Ma mère, je la vois !* etc. A ce moment, il y a une concentration, un retour du personnage sur lui-même ; le drame s'immobilise un instant dans la contemplation d'une image ou l'exaltation d'un sentiment ; bref, nous passons du récit à une situation lyrique. Ce lyrisme se traduit de bien des manières : dans le livret, par un changement de la versification et du style et par la répétition des formules verbales ; en musique, par des procédés équivalents : introduction d'un rythme très net et nouveau ; à l'orchestre, apparition d'un timbre approprié, celui des cors, qui dans un joli dessin en broderie (*ré, mi, ré*) et obstiné, donnent une sorte de recul poétique et une couleur très douce à la pensée ; dans le chant, le dialogue des deux personnages devient un « duo » construit d'après une loi de parallélisme ou de symétrie ; la mélodie émise par l'un est reprise par l'autre ; nous avons une « composition » très bien équilibrée, formant un tout. Enfin il

n'y a pas besoin de prouver, et il ressort de l'examen de la partition, que de ces deux formes qui viennent d'être distinguées, c'est la seconde que le librettiste et le compositeur considèrent comme la plus importante, et qu'ils emploient le plus souvent.

Il y a une seconde esthétique, plus récente, où les choses se passent tout autrement, et où l'union des deux arts est fondée non sur une ressemblance, mais sur une opposition de procédés. Là où le poète écrit une scène qui n'est pas lyrique, et où l'on trouve, par exemple, des traits descriptifs accessoires, le musicien emploie volontiers la forme construite, ayant rythme et symétrie ; là, au contraire, où le poète écrit une scène vraiment lyrique, le musicien emploie volontiers dans le traitement des voix et de l'orchestre la forme libre et indéterminée du récitatif. C'est un renversement des usages précédents. La forme considérée jadis comme la plus importante est employée pour des hors-d'œuvre, et celle qui servait seulement pour les introductions, les transitions ou le déblayage passe au premier plan.

Voici le livret de *Tristan et Yseult*. Je prends la célèbre scène qui est au début du 2^e acte, et où Wagner a voulu pousser l'expression de l'amour jusqu'à une limite extrême.

Je remarque d'abord que nous trouvons ici justifiée une des distinctions que je faisais en commençant. Je disais que le drame littéraire a pour fondement l'idée de la liberté morale, et que le drame musical est indifférent à cette idée. Une conséquence de ce principe, c'est que le drame littéraire répugne à l'intervention du merveilleux, lequel serait incompatible avec le libre exercice de l'activité de l'homme ; le drame musical l'admet constamment. Pourquoi Tristan et Yseult s'aiment-ils ? Parce que Brangœne, les trompant l'un et l'autre, leur a fait boire un philtre magique. Deux personnages qui s'aiment dans ces conditions ne sont nullement dramatiques (au sens où les littérateurs prennent ce mot) ; ce sont de simples machines, des automates, et, si on veut les mettre à la scène, ce n'est pas au drame sérieux, c'est plutôt à la comédie qu'ils appartiennent. L'opéra sérieux, au contraire, s'accommode parfaitement de cette donnée. Le philtre d'amour — réminiscence de la magie primitive — y est tout à fait à sa place. Sur les centaines d'œuvres que nous connaissons, on en trouverait bien peu où les philtres, les talismans, la sorcellerie, les miracles, les fées, les esprits bons ou malveillants, ne figurent point.

L'exemple que j'ai choisi comprend deux scènes, dont l'une sert d'introduction à l'autre. Dans la première, notre attention est portée successivement sur un certain nombre de faits. D'abord le cadre extérieur : nuit d'été, calme et magnifique ; jardin planté de grands arbres ; dans le lointain, fanfares d'un retour de chasse. Ensuite, avertissement donné à Yseult qu'un piège lui est peut-être tendu par un ami peu sûr. Enfin signal conventionnel faisant savoir à Tristan que l'heure est propice et qu'il peut venir. Lorsque les deux amants sont réunis, le drame se concentre : désormais le monde semble ne plus exister ; il n'y a plus qu'une seule chose qui compte : c'est l'intensité du sentiment. D'ailleurs, quand on fait parler des personnages qui ne s'appartiennent plus et qui agissent sous la direction d'une force étrangère, on ne peut leur prêter que des enfantillages ou des extravagances ; la « philosophie » qu'on met sur leurs lèvres ne doit pas être prise au sérieux. Tristan et Yseult parlent comme des gens ivres, non pas d'une ivresse sentimentale, au sens

romantique du mot, mais d'une ivresse physiologique, due à la coupe d'enchantement qu'ils ont bue. Par conséquent, ce qui nous intéresse, ce n'est pas ce qu'ils disent, c'est l'intensité de leur émotion et la manière dont elle se traduit.

Voilà donc deux scènes très différentes : l'une qui analyse un certain nombre de fait distincts et qui se développe par succession d'images se rapportant à des objets différents, comme un éventail qui s'ouvrirait peu à peu devant nous ; l'autre qui condense notre attention sur un seul et unique objet et qui est proprement lyrique. Au point de vue de l'effet poursuivi, c'est celle-ci qui évidemment a le plus d'importance.

Or dans la première de ces deux scènes, contrairement à l'usage traditionnel, Wagner a une tendance à employer ce que j'ai appelé la forme synthétique. On entend des fanfares dans le lointain : c'est un détail de valeur secondaire ; mais là-dessus il écrit une page symphonique, avec des reprises et des combinaisons de motifs qui en font une construction symétrique. (De même, dans la *Walkyrie*, il emploie une forme de ce genre pour la chevauchée qui, au point de vue du drame, est un hors-d'œuvre.) Dans la seconde scène, qui est littérairement un type de lyrisme, son système est caractérisé par l'exclusion de tout ce qui, musicalement, est lyrique. La forme du récitatif prédomine : tout est brisé, disséminé, instable, en perpétuel renouvellement. Les idées mélodiques sont très abondantes, mais elles se transforment avant leur conclusion, et aucune d'elles ne s'empare de notre attention pour en rester tyranniquement maîtresse. Les dissonances se résolvent sur d'autres dissonances délicates, en formant une trame ininterrompue ; l'accord parfait est éliminé ou évité, et rejeté sur le temps faible. Les rythmes ont autant de variété que les idées mélodiques : ils sont haletants, pleins de syncopes, en lutte perpétuelle avec la distribution des temps forts dans le cadre normal de la mesure. Au point de vue du contrepoint, les diverses parties associent à chaque instant des groupes de durées qui sont en conflit l'un avec l'autre. La couleur instrumentale est tout aussi mobile : les cuivres, les bois, les cordes, parlent tour à tour, et se combinent pour former des effets de timbre rares. Il y a bien des moments où cette splendide tourmente semble s'ordonner et s'apaiser, où le rythme a une allure plus réglée, et où les deux voix semblent prendre leur essor pour nous donner un de ces « morceaux » de lyrisme qui plaisaient tant, autrefois, à l'oreille des amateurs de théâtre, mais ce n'est jamais qu'une impression brève, exceptionnelle (6 pages de partition sur 62), un *excursus*. Encore Wagner a-t-il écrit ces épisodes tout autrement que ne l'eût fait un mélodiste de l'ancien régime. Tout en leur donnant un caractère très chantant et une grâce très enveloppante, il s'est visiblement appliqué à ne pas faire une concentration des formules qui eût arrêté le mouvement du drame.

Ces deux types d'opéra dont je viens de citer un exemple sont très différents l'un de l'autre. Dans le premier, il y a entente et collaboration de la poésie et de la musique, soit pour éliminer, soit pour faire passer au second rang tout ce qui, dans le drame littéraire, est vraiment dramatique, et pour tout concentrer en même temps et par des procédés analogues dans les éléments lyriques de l'action. Dans le second, il y a un effort évident pour revenir au drame pur, à celui qui est fait d'analyses morales et non de synthèses formelles.

De tout ce que j'ai dit résulte surtout cette conclusion qu'avec la multiplicité des moyens d'expression et la nécessité de les mettre en harmonie avec d'autres

arts dont la musique n'a pas les tendances, avec lesquels même la musique est en conflit, l'opéra est une œuvre énorme qu'il est très malaisé de constituer d'une façon satisfaisante. Elle se trouve liée à des problèmes dont la solution est une sorte de gageure, parce qu'on est tenu de concilier des choses contradictoires. Il faut penser à la suite d'un littérateur, sans abdiquer pourtant toute indépendance ; il faut combiner l'imitation du vrai et du réel avec la fantaisie créatrice de l'esprit musical ; il faut enfin ramener les choses les plus diverses à cette unité sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art véritable. La symphonie est la joie supérieure d'un esprit libre ; l'opéra est le travail d'accommodation d'un esprit qui aliène sa liberté. Sa plus grande difficulté, c'est d'arriver à l'unité. Pendant longtemps on l'a considéré comme un répertoire de chansons, une suite de morceaux à effet ; on a trouvé ensuite avec beaucoup de raison que ce système était d'ordre inférieur, mais on a encore beaucoup de mal à rompre définitivement avec d'anciens défauts. Le grand écueil de l'opéra, c'est la forme discontinue et rhapsodique, la juxtaposition. Et quand on veut guérir ce mal, on risque de tomber dans un mal plus grave. Pour arriver à former un tout organique, on a imaginé les « motifs conducteurs » (*Leitmotive*) qui étiquettent toutes les parties de l'action, permettent de les retrouver et de les suivre dans le dédale de l'orchestre. Mais c'est une tentative qui reste à moitié chemin du but pour des raisons que je donnerai plus tard.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

Publications et œuvres récentes.

LE 7^e CONCERTO POUR VIOLON, DE MOZART (CONCERTS COLONNE). — M. Ed. Colonne a offert à son public, le 1^{er} décembre dernier, le régal d'un concerto inédit et inconnu de Mozart ; pas tout à fait inédit, puisqu'une maison d'édition de Leipzig vient de le publier il y a quelques jours ; ni tout à fait inconnu, puisque beaucoup de musiciens français l'avaient déjà entendu. Voici comment il est venu jusqu'à nous.

Habeneck l'avait acquis (à quelle époque et dans quelles circonstances, l'histoire ne le dit pas) avec quelques autres manuscrits de Mozart. Son ami Baillot avait été autorisé par lui à en prendre une copie, et l'avait exécuté maintes fois devant ses amis. Le manuscrit disparut à une époque indéterminée, mais la copie était restée dans la famille Baillot. Elle est aujourd'hui la propriété du petit-fils du célèbre violoniste, M. Julien Sauzay, violoniste lui-même, qui n'a jamais voulu la publier ni s'en dessaisir. Comme on le voit, le concerto n'est authentifié que par la conformité de cette copie avec un manuscrit qui n'existe plus, mais qui, d'après des témoignages dignes de foi, a existé. Ce sont là, sans doute, des preuves insuffisantes pour arriver à une certitude absolue, mais qui créent déjà du moins une grave présomption.

Cependant la Bibliothèque royale de Berlin avait acquis, il y a quelques années, une autre copie du même concerto, celle-ci provenant de la collection fameuse d'Aloys Fuchs, cet amateur silésien qui laissa une si riche bibliothèque de manuscrits et de portraits de musiciens, dispersée par la vente presque aus-

sitôt après sa mort, en 1853. Bien que cette seconde copie ne fût pas certifiée conforme par celui qui l'avait rédigée ni par celui qui l'avait recueillie, elle fut inscrite dans le dernier catalogue de la Bibliothèque de Berlin parmi les œuvres de Mozart, à raison seulement de sa conformité avec la copie française. Mais celle-ci n'avait pas, comme nous l'avons vu, une authenticité établie qui fût foi absolue. Il suffit cependant que la Bibliothèque royale eût mis son cachet sur cette œuvre pour qu'elle parût, sous le titre de *7^e concerto de Mozart* le 4 novembre dernier, sur l'affiche des concerts de Dresde, et quelques jours après sur celle des concerts de Leipzig et de Berlin.

C'est en traversant cette dernière ville, le mois dernier, que M. G. Enesco l'entendit. Il en fut vivement intéressé et ému. Ecrire à Ed. Colonne, recevoir sa réponse, convenir d'une prochaine exécution aux concerts du Châtelet, cela fut l'affaire de quelques jours...

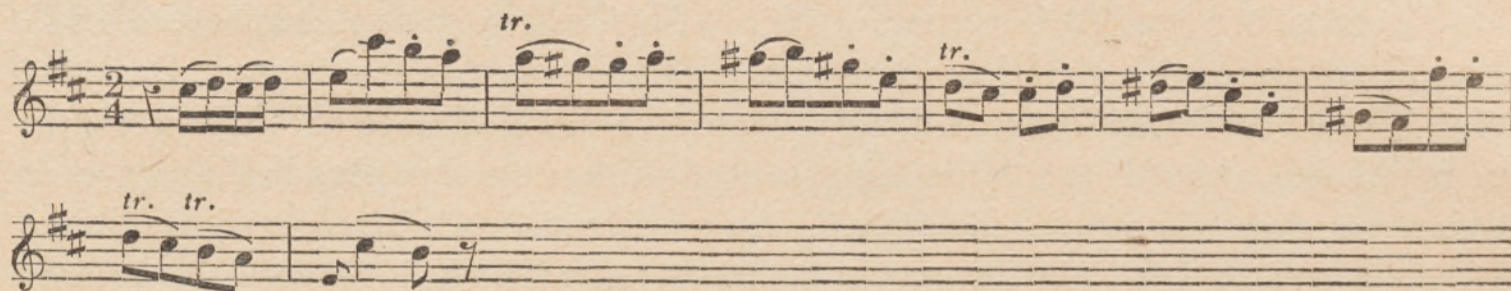
Il reste à savoir si l'œuvre elle-même, par sa contexture et sa valeur intrinsèque, confirme les suppositions vraisemblables que nous avons émises, et permet de la rattacher à cette filiation illustre. Elle aurait été terminée le 16 juillet 1777 (d'après une mention des copies), au cours du grand voyage de trois ans qui mena Mozart de Salzbourg à Munich, Augsbourg, Mannheim, jusqu'à Paris. Mozart avait donc alors 21 ans et demi, et s'il n'avait pas écrit encore ses plus grands ouvrages dramatiques, ni *l'Enlèvement au Sérail* (1781), ni *les Noces de Figaro* (1785), ni *Don Juan* (1785), il avait produit un nombre considérable d'œuvres de musique de chambre et d'orchestre. Le style et le mouvement du 7^e concerto correspondent d'ailleurs assez exactement à cette période de la vie de Mozart. On y reconnaît, avec cette pureté de style et cette maîtrise qui furent si précoces, la flamme et l'ardeur de la jeunesse.

Il est divisé en 3 parties : l'*allegro maestoso*, 4 temps, en *ré* majeur ; l'*andante*, 3/4, en *sol* majeur ; le *rondo allegro*, 2/4, en *ré* majeur. Leur caractéristique commune est l'abondance de la virtuosité instrumentale. Sans doute les développements sont, comme les idées musicales dont ils découlent, empreints de fraîcheur, de grâce et d'esprit ; ils restent toujours dans le style et dans la couleur générale de l'œuvre ; ils ne semblent pas moins combinés pour produire des effets brillants et permettre à l'interprète de faire valoir toutes ses qualités de violoniste. Les tierces, les dixièmes, y sont assez fréquentes ; une longue cadence termine chacune des trois parties, sans compter celle qui a été placée au milieu de l'*allegro* final...

Nous n'avons pas ici la place ni le temps d'analyser cette œuvre, malgré tout pleine d'intérêt. L'*allegro maestoso* ne peut pas, à cause de son écriture même, être un pastiche. Cela est d'une pureté de contrepoint absolument parfaite.

L'*andante* est peut-être la partie la plus faible, bien qu'on y retrouve encore cette grâce et cette aisance qui n'appartiennent qu'à Mozart.

Le *rondo allegro* est construit avec une idée principale qui se présente chaque fois accompagnée d'une idée nouvelle, et qui termine le morceau comme elle l'a commencé. Cette coupe est fréquemment usitée par Mozart, qui a donné ici libre carrière à sa jeunesse et à son esprit. Ses inventions mélodiques sont d'une abondance et d'une richesse merveilleuses. C'est une suite de phrases où éclate la joie de la vie. Nous ferons cependant une réserve pour l'une d'elles qui est d'une note moins noble et moins distinguée ; c'est une de ces idées accessoires où se divertit le compositeur avant de ramener l'idée principale :



Cela nous paraît du Mozart inférieur ; mais le reste de l'*allegro*, hâtons-nous de le répéter, est digne de ses plus belles œuvres symphoniques.

Le public de Colonne n'a pas paru admettre un instant qu'une pareille musique ait pu être créée par un autre génie que celui de Mozart. Il l'a vivement applaudie, ainsi que George Enesco, son admirable interprète, qui l'a exécutée et exprimée avec une virtuosité parfaite, avec l'intelligence la plus vive et la plus pénétrante. S.

« LA PASSION SELON SAINT JEAN », DE J.-S. BACH. — M. Bret nous a donné l'exécution à peu près intégrale de *la Passion selon saint Jean*, avec les solistes de choix qu'il avait fait venir de Berlin et de Rotterdam, et M. Schweitzer à l'orgue. Il a été récompensé de ses efforts par des applaudissements enthousiastes, car il est à remarquer que le public de Paris, comme tous les autres d'ailleurs, est toujours très sensible à la puissance et au charme de la musique de Bach.

Sur l'interprétation, j'aurais à peine deux ou trois remarques à faire. Pour le n° 1 de la partition (chœur sur la place publique, accompagné d'un dessin obstiné du quatuor à cordes avec chant de la flûte et du hautbois), je regrette de voir persister une erreur que j'ai déjà constatée au Conservatoire et que je considère comme un vrai non-sens. Elle consiste à donner à ce dessin du quatuor à cordes l'intensité d'un motif de premier plan, de telle sorte qu'il domine et écrase tout, jusqu'à l'entrée des voix. Rien ne me paraît plus fâcheux. Ce dessin des cordes forme une sorte de « teinte de fond » ; il représente simplement le cadre de la scène, l'animation générale et vague du peuple. C'est la flûte et le hautbois qui doivent émerger. Je ne puis m'habituer au système qui les sacrifie. — Au n° 50, où les soldats, après le crucifiement, tirent au sort pour savoir qui aura la robe de Jésus, le chœur, à ma grande stupéfaction, a pris l'allure d'un morceau léger, presque *bouffe*. Je sais bien qu'il y a dans la musique de Bach un réalisme qui semble autoriser, dans une certaine mesure, une interprétation de ce genre. Mais on est allé trop loin ! Cette allure sautillante, en demi-teinte, a fait une disparate choquante avec le reste. Le ténor, d'ailleurs doué d'une voix exquise, a beaucoup trop raffiné sur l'expression. Dans les admirables récitatifs qui relient les airs et les ensembles, sa voix se pâmail sur certaines syllabes, et il n'avait pas d'inflexions assez tendres pour prononcer le mot *Jesus*. Gardons-nous de la préciosité quand il s'agit de Bach ! *La Passion selon saint Jean* a une admirable franchise d'allure : elle est partout très expressive, mais sans affectation, ni sensiblerie, ni mysticisme. Elle est même totalement dénuée de fanatisme. La préoccupation liturgique et musicale passe avant toute préoccupation d'artiste qui aurait de ce sujet une conception humaine.

Ce sont là de simples impressions. Mais l'ensemble m'a paru excellent, et M. Bret mérite les plus grands éloges pour avoir mené à bien une tâche aussi difficile. T.

« PROMÉTHÉE », DE M. GABRIEL FAURÉ. — M. Castelbon de Beauxhostes a différé, l'été dernier, les grandes représentations annuelles des arènes de Béziers ; mais il vient de nous donner, à l'Hippodrome, le *Prométhée* de M. Gabriel Fauré au profit des inondés du Midi. La représentation a été des plus brillantes et a provoqué, dans le public, de justes ovations. J'entendais l'œuvre de M. Fauré pour la première fois ; n'ayant pas la partition sous les yeux, je ne puis donner qu'une impression d'ensemble. Cette musique, tour à tour puissante et délicate, d'un caractère artistique toujours supérieur, est fragmentaire. Le « parlé » y tient beaucoup de place. C'est comme une suite de très belles illustrations dans un livre réédité de l'antique avec des remaniements à la moderne. D'une telle œuvre, qui a d'ailleurs tout ce qu'il faut pour intéresser et pour charmer, M. Fauré pourrait faire un chef-d'œuvre définitif — cet admirable sujet de *Prométhée* en vaut la peine ! — en lui donnant plus d'unité, c'est-à-dire en traitant les parties du livret qui sont restées purement littéraires. La véritable place du *Prométhée* de M. Fauré est sur la scène que vont diriger MM. Messager et Broussan ; nous espérons l'y voir un jour.

J. C.

« LES FUGITIFS », DE M. ANDRÉ FIJAN (CONCERTS COLONNE). — Est-ce le voisinage, toujours périlleux, de cette admirable *Septième Symphonie* de Beethoven, qui m'a empêché de goûter pleinement les beautés des *Fugitifs* ? Je ne sais. Mais tout ce que je puis dire, c'est que j'ai entendu sans grand enthousiasme les fragments de l'œuvre de M. André Fijan que M. Colonne nous a donnés. *Les Fugitifs* sont un épisode lyrique en deux actes sur un poème que M. Georges Loiseau a tiré d'une nouvelle de M. François de Nion. Ce drame, qui a déjà été représenté en Belgique et en province, est un tableau de la Révolution à Lyon en 1793. Nous en avons entendu au Châtelet une ouverture, spécialement écrite pour le concert et qui réunit les principaux thèmes de la partition, puis la scène première où Louise Bérard maudit la guerre civile et se lamente sur l'absence de son mari. L'ouverture débute bien : c'est vivant, coloré, pittoresque. Puis nous passons à des motifs qui sont peut-être pleins d'intérêt pour qui connaît les scènes qu'ils rappellent, mais qui ne me paraissent pas avoir en eux-mêmes une valeur musicale suffisante pour s'imposer au concert. C'est d'ailleurs le cas de beaucoup d'ouvertures : la musique de théâtre ne peut être pleinement goûtée qu'au théâtre, et il se peut après tout que M. André Fijan ait fait tort à son œuvre en la donnant au Châtelet. La scène première, fort bien chantée par M^{me} Nina Ratti, est d'une déclamation juste, sobre et très suffisamment dramatique. En somme, on ne peut pas dire que l'œuvre de M. André Fijan soit dépourvue de qualités, ni non plus qu'elle ait des défauts bien caractérisés (noterons-nous pourtant un peu trop de facilité dans le contour mélodique et dans les cadences ?). Mais elle ne m'a laissé qu'une impression assez pâle... et fugitive.

— On connaissait jusqu'à ces derniers temps six concertos pour violon de Mozart. Or il en existait un septième, et un heureux homme, M. Julien Lauzay, en possédait une copie. Cet heureux homme s'obstinait à garder son concerto pour lui tout seul et pour quelques amis. Son bonheur en était sans doute accru, et pour ainsi dire concentré. Songez donc ! pouvoir se dire : « Voilà une œuvre que Mozart a écrite pour moi ; c'est à moi qu'elle s'adresse ; je l'entends comme une

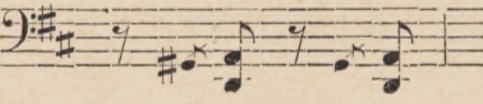
confiance que le commun des hommes ignorera toujours » : ce sont là de hautes voluptés. Et involontairement je songe à Pascal entendant Jésus lui dire : « J'ai versé telles gouttes de sang pour toi. » Malheureusement pour l'heureux homme et heureusement pour nous, il existait une autre copie du concerto confidentiel, et cette autre copie se trouvait tout simplement à la Bibliothèque royale de Berlin. Elle a été récemment identifiée par le conservateur de la Bibliothèque, M. le docteur Albert Kopfermann, qui a aussitôt publié le *Septième Concerto pour violon* de Mozart. On en a maintenant autant de copies que l'on veut, et très confortablement gravées par Breitkopf et Haertel. Foule profane, veux-tu avoir ta place au festin de Mozart et partager les délices de l'heureux homme ? C'est cent sous par tête.

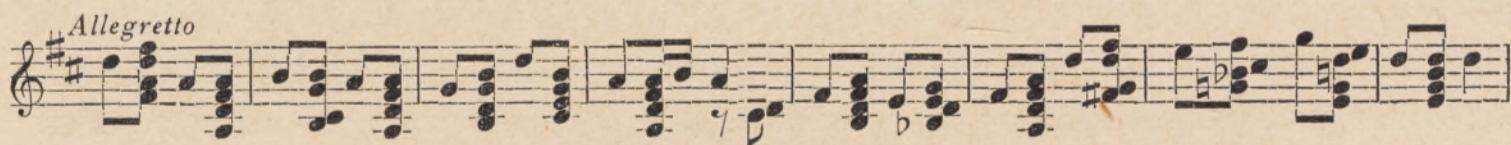
Aussi insisterai-je peu sur une œuvre que tous les amateurs de musique peuvent avoir déjà entre les mains. Qu'il nous suffise de dire qu'elle est une des plus représentatives du génie de Mozart, dont elle semble nous montrer successivement les divers aspects. M. George Enesco l'a interprétée au Châtelet avec intelligence et délicatesse. Il avait fait demander par M. Colonne l'indulgence du public, car il était légèrement indisposé. A l'exécution, on ne s'en est pour ainsi dire pas aperçu. En M. George Enesco, dont tout le monde connaît les titres, le compositeur de talent est loin de nuire au virtuose.

PAUL-MARIE MASSON.

NOUVELLES PUBLICATIONS : MM. JEAN POUEIGH, RENÉ CHANSAREL, D.-E INGHELBRECHT. — Je serai très bref sur les « pointes sèches » que M. Poueigh publie chez l'éditeur Demets, et qui ont pour titre : *Cerfs-volants*, *Parc d'automne*, *Combat de coqs*, pour piano. C'est de la musique sans doute pleine de talent, mais d'un « modern style » suraigu, et dont la pensée m'échappe. C'est un cas épidémique. Traitement : tous les matins, à jeun, jouer les *Suites* de Bach ; le soir, après le repas, relire toutes les *Sérénades* de Beethoven.

M. Chansarel est plus sain : l'*Invitation au voyage*, le *Sonnet élégiaque*, le *Requiem d'amour* (même éditeur), sont des pièces de réelle valeur, où le bon sens et le naturel ne nuisent pas au charme.

Quant à la *Suite petite-russienne*, de M. Inghelbrecht (*ibid.*), elle est exquise. On rencontre là des thèmes populaires et, tout de suite, on est rafraîchi par un souffle pur de spontanéité musicale. *J'ai aimé Ivan*, *Chant du vent*, *Kozatchka*, *Mon cœur*, *Chant de soldats*, sont des pièces dignes de Glinka et de Rimsky-Korsakof. J'ai particulièrement salué au passage, dans *Kozatchka*, cet air populaire qui chante sur la basse  et qui a un irrésistible attrait de grâce non étudiée :



Dans la musique moderne, il y a, heureusement, quelques oasis !

T.

MUSIQUE AMÉRICAINE. — Nous avons reçu des Etats-Unis d'admirables pièces écrites sur les thèmes empruntés au Folklore américain par les compositeurs de la *Wa-Wan Press* ; nous en rendrons compte prochainement.

« TRAITÉ D'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE », PAR F.-A. GEVAERT, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES (2^e PARTIE, CHEZ H. LEMOINE, 15 fr.). — Cette seconde partie du grand ouvrage de M. Gevaert est digne de la première. La théorie qu'elle a proposée pour la formation des gammes majeure, mineure, diatonique et chromatique a pu nous paraître un peu compliquée ; mais elle est très claire, et alors même qu'on ferait des réserves sur ce point, cela ne diminuerait en rien le haut intérêt qui s'attache à tout le reste de l'œuvre. M. Gevaert a constamment sous les yeux les chefs-d'œuvre des maîtres, et lorsqu'il étudie « les accords mêlés d'éléments mélodiques » et l'organisation progressive de la polyphonie moderne (depuis 1600) d'après le principe tonal, lorsqu'enfin il classe (p. 286-320) « les transitions d'un système tonal à un autre », il pratique, sans l'abandonner jamais, la méthode expérimentale. Les jeunes compositeurs qui ont du vent dans leur voile peuvent se dispenser d'entrer dans toutes ces minutieuses analyses ; un livre plus simplifié leur conviendrait mieux ; mais tous ceux qui, sans être créateurs, veulent voir clair dans le langage musical, tireront un inappréciable profit du livre de M. Gevaert, s'ils veulent bien le lire attentivement. — D.

— Les *Nouveaux Exercices* de M^{lle} Carmen Dalmas, édités par le *Ménestrel*, viennent grossir la liste déjà si nombreuse des publications qui prétendent initier les futurs pianistes à tous les mystères de leur art. Mais ils n'ont rien de banal et ne sont pas une réédition pure et simple de tant de choses ressassées. M^{lle} Dalmas, excellente musicienne et trop habituée au professorat pour se mettre docilement à la remorque de ses prédécesseurs, n'a pas voulu, dans cet ouvrage, s'adresser aux tout jeunes commençants ; le but qu'elle vise est de fournir aux élèves déjà avancés des notions précises sur des points omis ou vaguement indiqués dans les traités classiques, d'insister sur des faits souvent négligés, de mettre en relief les procédés capables d'utiliser la force des doigts en évitant la raideur et la fatigue, de donner des conseils judicieux, généralement absents des œuvres didactiques, sur l'emploi de la pédale. Aussi les *Nouveaux Exercices* peuvent-ils réellement servir, comme le dit leur sous-titre, de « complément à toutes les méthodes ». — R.

Correspondance

Nous avons reçu la lettre suivante :

Paris, le 25 novembre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

L'examen de vos critiques sur ma théorie de la musique a fait l'objet de mes lettres des 2 et 7 octobre 1907 (parues dans la *Revue musicale*, n^{os} 20 et 22 des 15 octobre et 15 novembre derniers, p. 477 et 528). En publiant la seconde, vous avez laissé au lecteur le soin d'apprécier si j'avais réellement réfuté toutes vos objections ; il ne me reste donc plus qu'à répondre aux observations dont vous aviez accompagné ma première lettre.

Votre secret dessein, disiez-vous, était de m'amener à reconnaître que toute phrase musicale offre un sens et que la musique est un langage.

« Fille de la douleur, Harmonie, Harmonie !
« Langue que pour l'amour inventa le génie ! »

C'est l'idée qu'exprimait Musset en 1835, et que vous avez faite vôtre en la généralisant. Cette idée, qui forme le principal *Leitmotiv* de votre récent livre (1), je suis loin d'y être réfractaire, puisque j'ai souvent usé, moi aussi, de cette sorte de comparaison ; j'ai même fait voir qu'elle peut être poussée fort loin, car j'ai montré (2) que, dans le langage musical, certains types de modulations présentent une étroite analogie avec ce que sont, dans le langage parlé habituel, les calembours exacts ou approximatifs.

Mais vous allez beaucoup plus loin que moi dans l'application de cette idée, puisque vous croyez pouvoir en tirer un véritable critérium permettant de juger une œuvre musicale quelconque : celle-ci serait bonne ou mauvaise, selon qu'elle posséderait un sens ou en serait dépourvue. A merveille ! Mais à quoi reconnaîtra-t-on que l'œuvre a un sens ? Serait-ce d'aventure à ce signe qu'on la trouve belle ? Alors le critérium n'existerait plus et se réduirait à une simple tautologie. A Dieu ne plaise que je vous soupçonne de la commettre ; mais vous devez être le premier à reconnaître que, pour être parfaite, votre théorie devrait être complétée par une bonne définition : il faudrait pouvoir dire à quoi l'on reconnaît qu'un air de musique a un sens — fût-ce « un sens intraduisible », ou bien encore (car les deux choses se tiennent) ce que l'on doit entendre par « penser avec des sons ».

C'est cette définition que M. le Dr Richelot vous reprochait récemment (*Revue musicale* du 1^{er} novembre 1907) d'avoir oublié de donner. Vous lui avez répondu, non sans chaleur, qu'elle vous avait au contraire beaucoup préoccupé, et que son omission résultait, non d'un oubli, mais d'un cas de force majeure, car il est des choses dont vous déclarez impossible de donner une définition réellement essentielle.

Cette déclaration, à laquelle vous avez été conduit lorsque vous jouiez le rôle un peu ingrat d'auteur critiqué, voulez-vous me permettre de la comparer à celle que vous avez faite, comme critique, lorsque je vous ai exposé les raisons pour lesquelles il n'existe pas — à mon avis — de critérium permettant de juger sûrement si une œuvre est bonne ou mauvaise ? Avant de parler d'une chose, me disiez-vous, il est nécessaire de la définir ; j'attends que vous satisfassiez à cette « règle de méthode » ! N'était-ce pas là me demander beaucoup, et ne renversiez-vous pas un peu les rôles ? En somme, ce n'était pas moi qui avais parlé de ce critérium, ou du moins si j'en avais parlé, c'était seulement pour nier son existence. Comment pouviez-vous me demander de le définir, alors que vous, qui y croyez au contraire et en parlez même assez souvent, vous n'avez pas encore trouvé la définition cherchée ?

A vrai dire, je ne crois pas qu'on la formule jamais, du moins sans commettre quelque écart de raisonnement équivalent à la tautologie que je signalais plus haut à titre d'exemple. En tous cas, je crois avoir établi que, s'il y a eu erreur de méthode, elle n'est pas de mon fait. Il ne nous reste donc plus qu'à chercher ensemble pourquoi la musique nous fait l'effet d'un langage, mais d'un langage extrêmement différent des autres, puisque les phrases qu'elle permet de former

(1) *La Musique, ses lois, son évolution* (Flammarion, 1907).

(2) *Essai sur la gamme* (Gauthier-Villars, 1906), p. 555.

n'ont généralement qu'un sens intraduisible. Voici, en quelques mots, ma modeste contribution à cette curieuse étude.

Toute phrase que l'oreille transmet à notre être psychique peut impressionner deux de ses facultés, l'*entendement* et la *sensibilité* ; la phrase a donc une double action, l'une *compréhensive*, l'autre *émotive*. Par exemple, si, pendant une promenade en pleine campagne, on vous dit brusquement : « un serpent ! », l'action compréhensive de cette phrase vous fera regarder où vous posez les pieds ; quant à son action émotive, elle consistera en une sensation plus ou moins pénible, suivant que vous avez plus ou moins la phobie du reptile.

L'action émotive est tantôt agréable, tantôt pénible, tantôt forte au point de déterminer instantanément la mort de qui la subit, tantôt faible au point d'être insensible ou nulle ; elle est donc variable en sens et en intensité. Sous cette réserve, on peut admettre que toute phrase, outre son sens compréhensif habituel, possède encore un sens émotif.

Deux phrases synonymes compréhensivement sont aussi équivalentes émotivement. Ainsi, que l'on vous crie « un serpent ! » ou « un reptile ! », l'action est la même, tant sur votre intelligence que sur votre sensibilité. Mais deux phrases différentes compréhensivement peuvent être équivalentes émotivement. Si, par exemple, on annonce brusquement à un grand-père : « Ton petit-fils vient d'être pris à voler », ou bien : « Tes filles viennent de se noyer », on risque dans les deux cas de mettre une fin subite à la vie du vieillard.

Ces définitions posées, il devient facile de comparer la parole à la musique. Tandis que le premier de ces langages agit sur l'entendement et sur la sensibilité, le second n'a d'action que sur la sensibilité : telle est la cause de son indétermination, de son « intraduisibilité ». Dans un air d'opéra, la musique nous semble adéquate aux paroles quand elle a même sens émotif ; nous exigeons que cette condition soit remplie et nous n'admettrions pas que le compositeur employât le même air, tantôt comme valse brillante, tantôt comme plainte d'une mère devant le corps inanimé de son enfant. Ainsi, le sens compréhensif fixe et détermine le sens émotif ; mais la réciproque n'est généralement pas vraie (1), parce que les sens compréhensifs correspondant à une même action émotive peuvent être infiniment nombreux.

Des considérations qui précèdent on peut, je crois, tirer la conclusion suivante : Oui, la musique est un langage (la preuve qu'elle a par elle-même un sens, c'est qu'elle peut former contresens) ; mais c'est un langage un peu vague, aussi vague que le serait une géométrie où l'on cacherait systématiquement l'une des coordonnées, ou une chimie pour les formules de laquelle on ne donnerait que les exposants ; c'est donc à bon droit que vous déclarez son sens intraduisible, puisque le plus souvent il est indéterminé, du moins au point de vue compréhensif, sinon au point de vue émotif.

(1) Elle peut parfois paraître vraie quand d'autres circonstances achèvent de déterminer le cas. Par exemple, si la scène représente une salle au fond de laquelle la Fiancée du Timbalier, penchée à la fenêtre, regarde défiler le cortège du Duc de Bretagne, lorsque la pauvre fille, les timbaliers passés, se retournera vers le spectateur, ce qu'elle chantera, fût-ce sans paroles, et même son seul geste ou sa physionomie (car la pantomime aussi est un langage) suffiront à nous dire si celui qu'elle a tant attendu est enfin revenu d'Aquitaine. De même, dans le langage parlé, des phrases telles que « oui » ou « non » peuvent, malgré leur brièveté, présenter un sens parfaitement clair, mais seulement lorsque la question qui les précède étant connue leur a fait perdre leur indétermination naturelle.

Peut-on aller plus loin et dire que la musique est l'art de penser avec des sons ? En parlant ainsi, peut-être étend-on un peu l'acception habituelle des mots ; mais cette extension n'est pas inadmissible au point de vue littéraire, surtout s'il est entendu que quand nous pensons avec des sons, ce n'est pas l'activité de notre entendement que nous prétendons traduire musicalement, mais seulement celle de notre sensibilité. Cette brève réserve suffirait sans doute à réduire très sensiblement votre dissentiment avec M. le D^r Richelot ; et j'imagine qu'elle ne doit pas être en contradiction avec vos propres idées. Considérez, en effet, à titre d'exemple, le cas où l'un de nos plus grands musiciens actuels, connu comme étant un fervent de l'astronomie, voudrait composer un hymne à la gloire de cette science. Sont-ce les lois de Képler ou de Newton qu'il s'efforcerait de concevoir avec des sons ? Je ne le pense pas, ce sujet « viendrait mal » en musique. Mais ce qu'il exprimerait sans doute fort bien, ce serait le sentiment d'admiration profonde qu'éveille en lui cette science si belle, par laquelle l'homme sonde l'espace infini et dénombre les mondes ; et l'inspiration musicale, muette et indifférente à l'*entendement* du Maître, s'échaufferait au contraire et deviendrait éloquente sous l'action de sa *sensibilité*.

Telles sont, Monsieur le Directeur, les réserves sous lesquelles, me conformant à vos secrets desseins, je reconnais que la musique est un langage, ou peut être considérée comme l'art de penser avec des sons.

MAURICE GANDILLOT.

Deux mots seulement.

1^o M. Gandillot fait ressortir que je me suis déclaré incapable de donner une définition de la pensée musicale, et que cependant je lui ai reproché de ne pas définir ce qu'il entendait par « musique » dans sa « théorie de la musique », si bien que je serais un homme plus exigeant pour les autres que pour moi-même.

Il n'en est rien, parce qu'il y a deux sortes de définitions (voir un manuel du baccalauréat) : celle qui *circonscriit* et celle qui *décrit* un objet. Cette dernière, en l'espèce, est impossible, mais ne dispense pas de la première. Un physicien, par exemple, définira le magnétisme en disant : « C'est une substance qui a la propriété d'attirer le fer, le nickel, le cobalt, le manganèse, le chrome... », mais ne lui demandez pas *ce qu'est, en soi*, le magnétisme ! Il n'en sait rien.

2^o Toutes les analyses et explications présentées ci-dessus par M. Gandillot sont entachées pour moi d'un vice radical qui les rend inadmissibles : M. Gandillot — comme *tous* mes contradicteurs — prend la pensée verbale comme modèle permettant de juger la pensée musicale. C'est à la première qu'il compare la seconde lorsqu'il dit que la musique est un langage « vague ». Il m'est impossible d'admettre cela. Pour le musicien pur, qui fait table rase de ses habitudes littéraires, la musique est parfaitement claire. Le critérium ? C'est tout simplement *le sens musical*, base nécessaire de toute théorie de la musique.

La distinction si nette de la sensibilité et de l'entendement me paraît fautive musicalement (et psychologiquement). C'est une théorie de littérateur, non de musicien.

3^o M. Gandillot assimile les modulations enharmoniques à un calembour... Faut-il que ce soit un ancien élève de l'École polytechnique qui, d'abord, assimile deux sons différents, et qui, ensuite, caractérise cette assimilation en disant : C'est une manière de calembour ?

Comment vas-tu, *Yau de poêle* ? J'entends bien. *Bu*, c'est *Phal* ; et *Phalse bourre*.

— Avez-vous vu *Monte-Cristo* ?

— Non, répond la concierge, je n'ai vu monter personne.

Mais je croyais que le calembour — défini par Victor Hugo d'une façon plutôt sévère — était le contraire d'une pensée (verbale), et je m'étonne qu'un savant mathématicien me dise : « Je ne suis pas éloigné d'admettre une manière de penser avec des sons et des formes mélodiques ; la preuve, c'est que je crois à l'existence du calembour musical !! » — J. C.

P.-S. — Dans une lettre qu'il adresse à M. d'Udine (*Courrier musical*), M. Lionel Dauriac déclare que non seulement il ne partage pas ma manière de voir, mais qu'il ne sait même pas encore aujourd'hui ce que j'entends par « pensée musicale ». M. Dauriac me permettra de lui dire qu'il y met de la mauvaise volonté. Je définis la pensée musicale, selon la norme classique (voir un manuel du baccalauréat), par le genre prochain et la différence spécifique, sauf la réserve ci-dessus : c'est une pensée constituée par des formes mélodiques, et dont le contenu ne peut pas être traduit avec des mots. Je vais plus loin (et ceci est un jugement très fin de Mendelssohn, à propos de ses *Romances sans paroles*) : non seulement les mots ne peuvent pas traduire une pensée musicale, mais ils ne pourraient que l'obscurcir. D'ailleurs, je n'attache pas d'importance à une définition essentielle en telle matière, et il y a longtemps que j'ai renoncé à convaincre M. Dauriac. Comme les astronomes de la lune, il croit que la terre n'est pas et ne peut pas être habitée.

Chorales enfantines.

Il a été dernièrement question de créer une seconde chorale, dans les lycées de jeunes filles, pour les enfants au-dessous de 13 ans. Nous avons consulté divers spécialistes sur l'opportunité de ce projet. M^{me} Lenoël-Zévort, si compétente comme professeur de diction et de chant, veut bien nous adresser la lettre suivante :

Actuellement, le chant fait heureusement partie de l'éducation primaire et secondaire. On chante à l'asile, dans les écoles, dans les lycées de jeunes filles. Dans ces derniers, peut-on faire chanter les fillettes au-dessous de 13 ans, en dehors de leurs exercices de solfège ? Oui, cent fois oui, si l'art qui est enseigné à l'enfant ne blesse ni ses organes encore faibles, ou mal formés, ni sa moralité encore obscure et inconsciente. Pris de haut et de cette façon, le chant combat victorieusement la stupide rengaine des cafés-concerts, que les enfants entendent fatalement, et développe le goût, le rythme, et les poumons des petits oisillons humains. Voyez comment agissent les jeunes rossignols. Quelle timidité dans leurs premiers essais printaniers ! Quelle puissance et quel éclat dans leur force juvénile ! Là est le modèle que nous offre la nature.

Les enfants de 9 à 13 ans ont la voix haute et faible. La petitesse de leur larynx leur donne un avantage précieux ; chez eux l'écoulement, à temps égal, de l'air expiré est moindre que chez les adultes et par conséquent moindre aussi la fatigue. De plus, la voix est généralement en timbre clair et dans un diapason aigu. Or il est prouvé, par de nombreuses expériences et par la pratique usuelle, que les voix hautes et claires sont mieux entendues que leurs contraires à distance égale. Reste la faiblesse de la voix. C'est une quantité négligeable, puisque la voix enfantine se rattrape par la hauteur et le timbre. Quantité négligeable, en tant que théorie favorable à l'emploi des voix enfantines, mais non

pas au point de vue pratique. La faiblesse naturelle de la voix enfantine oblige à ne pas la forcer ; à ne jamais faire chanter par conséquent des morceaux de force ou des œuvres passionnées qui nécessitent la force. Il faut donner la préférence aux mélodies fraîches et douces qui conviennent au son argentin des organes jeunes et aux émotions gracieuses et pures ; qui ont aussi l'avantage de pétrir le moral dans un sens qui convient à l'être en formation. On se plaint avec raison des morceaux de concours qui dépassent généralement la force et la compréhension enfantines. L'agilité peut aussi s'appliquer aux études du chant enfantin. Ces sortes de voix la donnent sans effort et la retrouvent, jusqu'à un certain point, après la mue. Cette mue qui fait brusquement baisser la voix d'une octave chez les garçons, de deux tons approximativement, chez les filles, doit être extrêmement surveillée, car il est de prudence élémentaire d'arrêter les études quand l'organe traverse une aussi rude épreuve, un changement aussi complet. Mais nous entrons ici dans le domaine de l'adulte ; arrêtons-nous en face de cette nouvelle manifestation qui nous mène au seuil de la jeunesse, de la puissance vocale et dramatique, de la chaleur, du brillant dont tant de jeunes gens sont fiers à leur entrée au Conservatoire et qu'ils conservent si rarement. Et maintenant que nous donnons à nos petits le droit de chanter, comment les ferons-nous gazouiller : individuellement ou collectivement ? dans de grandes salles ou dans des salles de moyenne grandeur ?

Je crois que l'enseignement du chant doit être en même temps individuel et collectif. Individuel pour surveiller l'intonation, la respiration, l'émission, l'articulation ; collectif pour développer le sentiment du rythme, mais dans ce cas il y a lieu d'empêcher l'enfant d'être entraîné dans un déploiement vocal trop grand par des camarades dont la voix serait accidentellement forte. Il y a lieu aussi, pour le maître masculin surtout, dont la voix s'éloigne plus de la vocale enfantine que celle de la femme, de ne pas se faire imiter, sous peine de produire chez les malheureux petits des efforts maladroits qui ne peuvent aboutir naturellement qu'à gâter la fraîcheur naturelle de l'organe. Bien entendu, il faut séparer du troupeau les voix que la mue altère. Quant aux grandes salles, mieux vaut ne pas en abuser, pour éviter de provoquer des effets de force ; mais comme résultat nous avons établi plus haut que la voix enfantine peut s'y faire entendre ; c'est l'avis d'un grand nombre d'instituteurs. La difficulté, quand il s'agit de former une chorale enfantine, vient des différents degrés d'instruction des élèves. La question pourrait être facilement résolue. Choron n'avait-il pas proposé de faire plusieurs parties *concertantes* de difficultés différentes ? le moyen est excellent, et d'application facile, pourvu que les maîtres du chant enfantin veuillent tourner leurs aptitudes de ce côté. Peut-être pourrait-on aussi supprimer la difficulté en adoptant la méthode J.-J. Rousseau (Galin-Paris-Chevé) pendant les années d'enfance. Cette méthode appliquée avec quelques réformes n'a d'inconvénients que quand les études sont avancées. C'est peut-être aller un peu loin que de l'appliquer dans les grandes écoles, comme cela a lieu.

Les avantages du chant enfantin : créer une gymnastique pulmonaire plus efficace encore que la gymnastique ordinaire ; réformer les défauts de prononciation, bégaiement (méthode Chervin), distraire l'enfant des études abstraites qui ne conviennent pas à son âge, prises à trop fortes doses ; lui donner des habitudes de réunions fraternelles qu'il peut conserver : des habitudes

artistiques qu'il pourra développer, qui lui seront une ressource, peut-être, une distraction, sûrement, distraction dont l'attrait peut le détourner des pires excès.

En somme, l'art du chant proprement dit consiste dans l'art de respirer et de formuler vocalement quelques exercices simples, auxquels tous les autres se rapportent. Quel avantage de saisir cette simplicité dès l'enfance et d'en conserver l'habitude ! J'ajouterai qu'il faut faire chanter les enfants sans accompagnement, pour les obliger à s'écouter, à compter sur eux-mêmes, au lieu de suivre un instrument qui généralement ne donne qu'une approximation, comme justesse (le piano, par exemple).

Dans ces conditions, tout est avantage dans le chant enfantin. Il faut cependant ne pas perdre de vue que la voix individuelle se perd dans la masse chorale comme le bruissement d'un arbre disparaît dans le mugissement de la forêt. Il faut aussi changer constamment les jeunes solistes, pour que tous les enfants aient alternativement les avantages du chant individuel.

ALIX LENOËL-ZEVORT.

Notre supplément musical. — P.-A. Monsigny :
« La Belle Arsène. »

Dans son dernier numéro, la *Revue musicale* offrait à ses lecteurs un fragment de *la Fête du Château*, divertissement de Favart, mêlé de vaudevilles, représenté au Théâtre-Italien en 1766. Aujourd'hui, c'est un air de Monsigny, extrait de *la Belle Arsène*, comédie-féerie donnée par le même théâtre sept ans plus tard. La question des dates est ici de minime importance. Mais il n'est pas besoin d'un long examen pour voir quelles différences capitales séparent ces deux morceaux et que, tout en se rattachant l'un et l'autre au genre trop généralement gratifié du nom d'opéra comique, ils relèvent néanmoins d'un art qui n'est point, tant s'en faut, le même.

Prenons le duo de *la Fête du Château* (*Revue musicale* du 1^{er} décembre). Il est aisé de discerner, lors même que le titre de la pièce ne l'indiquerait point expressément, qu'il s'agit simplement ici d'une adaptation à des paroles nouvelles d'un air déjà connu. Ce menuet — car c'est un menuet — ne manque ni d'élégance ni de charme. C'est une musique agréable qui dut faire un certain effet et qui, rendue par des chanteurs intelligents et fins diseurs comme l'étaient alors ceux de la Comédie italienne, n'avait rien qui pût choquer trop fort les bienséances théâtrales. Comme cet air, cependant, exprime superficiellement ce qu'il doit dire ! Comme le sentiment de la scène, comme les émotions suggérées par le texte, sont rendus sans précision, sinon précisément dénaturées ! Bien plus, — défaut plus sensible à première vue peut-être, — la prosodie est assez mal observée. La coupe des phrases du texte ne correspond pas toujours à celle des périodes musicales, et celui qui fit cet arrangement n'eut pas l'air de croire que cette concordance fût utile ou nécessaire. Voyez, par exemple (aux mesures 7 et 8), comme la partie significative de la phrase : « Tu fais de ton plein gré *ma peine extrême* » est rejetée sur des notes (les *ut*) venant après l'accent principal (sur le *sol*), notes constituant, en somme, une véritable anacrouse précédant la rentrée du thème.

Il n'y a là rien de surprenant, dira-t-on, puisque cette musique n'a pas été faite

spécialement pour la pièce qu'elle accompagne. Cet opéra comique (conservons le terme d'usage courant) est un divertissement mêlé de vaudevilles. Il se souvient encore de ce que fut l'opéra comique de la foire, mélange assez incohérent de couplets connus intercalés dans une pièce. La musique n'était là qu'un accessoire sans prétentions. Il y aurait pédanterie à reprocher quoi que ce soit au musicien ou plutôt à l'adaptateur, anonyme au surplus.

Cela est vrai. Mais il faut signaler, ne fût-ce qu'en passant, cette tare originelle. Car l'opéra comique a été longtemps un spectacle extrêmement populaire. Habituer les auditeurs à accepter les véritables contresens musicaux qui résultent à chaque instant de la superposition d'une mélodie quelconque à un texte sur quoi elle ne fut pas composée, c'était les habituer aussi à faire peu de cas de la justesse expressive, de la prosodie correcte et de la bonne déclamation musicale. C'était jusqu'à un certain point les conduire à penser que la musique n'a d'autre fonction que de charmer les oreilles et qu'elle ne tire de signification véritable que des paroles que l'on y adapte. Esthétique singulière, peu logique et peu artistique à coup sûr, et dont on retrouverait les conséquences fâcheuses en une foule d'œuvres françaises jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

A côté de celles-ci, fort heureusement, l'opéra comique eut d'autres tendances. L'air d'Alcindor, que nos lecteurs trouvent ici, le prouve plus qu'il n'est besoin. Visiblement le compositeur s'y est efforcé surtout de traduire avec exactitude les sentiments que comportait la situation. Il a marqué avec une finesse pénétrante et beaucoup de précision certaines nuances, certaines oppositions, qu'il trouvait dans son texte. Assurément ces sentiments n'ont rien de rare ni de profond. Les moyens par lesquels le musicien a réalisé ses intentions ne sont point non plus d'une science impeccable ni d'une technique toujours extrêmement sûre. Monsigny, cela est certain, n'est pas ce que l'on peut appeler un grand musicien. Il n'a rien de l'aisance souveraine d'un Mozart, ni de sa fantaisie, ni de cette mélancolie souriante et divine qui donne je ne sais quelle lointaine envolée aux rythmes les plus joyeusement allègres.

Non, certes, Monsigny n'a rien de tout cela. Mais il n'en reste pas moins un artiste intéressant et tel qu'on ne le saurait négliger. Il est intéressant parce qu'il est toujours sincère et vrai, parce qu'il n'a jamais essayé (l'aurait-il pu d'ailleurs ?) de dépasser les limites que sa nature lui imposait. Sa sensibilité réelle et touchante s'exerce sur de médiocres sujets peut-être. Il ignore le mystère ; il ne vise pas au sublime. Mais il dit ce qu'il veut dire. Il est éloquent quand il faut, ému alors qu'il convient, gracieux sans afféterie, aimable toujours.

Ce sont là qualités qui ne sont point communes. L'art moderne, trop souvent les ignore, s'il ne les dédaigne pas. Il a de plus hautes ambitions, mais il ne les réalise pas toujours.

La *Revue musicale*, dans son numéro du 1^{er} novembre 1903, eut l'occasion de parler quelque peu de cet artiste de mérite, en reproduisant le début du 4^e acte de ce même opéra de *la Belle Arsène*. Il suffira donc de rappeler en quelques mots que Pierre-Alexandre Monsigny, né près de Saint-Omer, le 17 octobre 1729, élève des Jésuites de cette ville, ne fut point destiné tout d'abord à la musique. Sa vocation artistique ne se révéla qu'en 1754, à l'audition de la *Serva padrona* de Pergolèse. Employé d'abord à la Chambre des comptes du clergé, puis

intendant du duc d'Orléans, il n'eut ni le loisir ni probablement le goût d'étudier très à fond la technique et la pratique de son art.

Mais son exquise sensibilité suppléa en grande partie à la science qui lui faisait défaut. Si les nombreux opéras comiques qu'il a laissés révèlent des négligences que seule l'inexpérience excuse, il en est peu qui ne renferment de réelles beautés, et son chef-d'œuvre, *le Déserteur* (1769), resté toujours familier aux musiciens, se maintint fort longtemps à la scène.

Nommé en 1800, à la mort de Piccini, inspecteur des études au Conservatoire, tâche pour laquelle il était peu fait, Monsigny, qui avait depuis plusieurs années renoncé à la composition, se démit de ces fonctions en 1802. Il succéda à l'Académie des Beaux-Arts à Grétry en 1813, et mourut à Paris en 1817.

H. Q.

Actes officiels et Informations.

Parmi les concerts de la quinzaine, trop nombreux pour que nous en rendions compte, nous citerons les plus intéressants :

M^{me} Blanche Selva et M^{me} Diot, salle Pleyel, ont exécuté très brillamment un choix d'œuvres de Bach, Beethoven, Vincent d'Indy, G. Fauré.

M^{me} Caponsacchi-Jeisker, qui eut, il y a trois ans, un premier prix de violoncelle au Conservatoire, a interprété, salle des Agriculteurs, la sonate en *sol* mineur de Beethoven, le concerto en *si* mineur de Dvorak, une sonate de Haydn et divers morceaux de genre, l'*Allegro appassionato* de Saint-Saëns et *les Papillons* de Fauré. A côté d'elle M^{me} Melno-Baton a chanté des mélodies de Schumann, de Guiez, de M. Baton.

Miss Ethel Leginska a donné, même salle, un brillant récital de piano avec la *Pathétique* et la sonate en *la* majeur de Beethoven, le prélude et la fugue de Bach en *mi* majeur, six études de Chopin, la *Campanella* de Liszt, une ballade d'Emerson Withorne.

Salle Pleyel, concert de chant de M^{me} Gaëtane Vicq, qui a interprété des mélodies anciennes et modernes, et où M^{me} Marthe Pfeiffer s'est fait applaudir dans la ballade op. 38 de Chopin, des valse de Brahms et la 11^e *Rhapsodie* de Liszt.

Même salle, concert où le violoniste Georges Carles a exécuté le concerto en *sol* mineur de Max Bruch, le 2^e *Concerto* de Wienawski, la tarentelle du même auteur, la romance en *fa* de Beethoven, et où M^{lle} Hélène Mirey a interprété l'air de *Proserpine* de Paesello et des mélodies de H. Dallier.

CONCERTS ET SÉANCES ANNONCÉS : à la salle Pleyel, 22, rue Rochechouart (salle des Quatuors) : le 17 décembre, à 9 heures, M. Ch. Bouvet ; le 18, M^{lle} Virg. Suggin, à 9 heures ; le 19, M^{me} Motet Périssin, à 1 heure, et M^{lle} de la Bonnelière, à 9 heures.

De Monte-Carlo.

Dans ce paradis terrestre de Monte-Carlo, où les élégances de la musique sont toujours associées à celles de la nature et de la vie sociale, la « saison » se poursuit brillamment.

La première quinzaine théâtrale a été consacrée à une série de pièces en un acte parmi lesquelles le public a surtout applaudi : la *Redingote grise*, de MM. Lénéka, Bernède et Le Rey, *Rose-Mousse*, de Charles Lecocq, *Un Don Juan*, de M. Georges Rose, le N^o 33, de MM. Vély et Miral, et l'*Entr'acte*, de Boucheron.

Dans ces diverses pièces, le succès fut des plus vifs pour M^{lle} Charley, une charmante divette d'opérette, M^{lle} Deroche, l'excellent baryton M. Alberthal, et toute une pléiade de comédiens remarquables, parmi lesquels il faut citer hors de pair MM. Maurice Lamy, Poudrier, Brunais et Maury.

Les deux triomphatrices de cette série de spectacles coupés furent M^{lle} Thérèse Cernay, alerte et nerveuse, et la délicieuse cantatrice M^{me} Paola Rainaldi.

M. Léon Jehin, aux deux premiers concerts classiques, nous a donné en première audition une admirable suite d'orchestre de M. Georges Sporck, *Paysages normands*, œuvre de ligne très pure, de toute personnelle inspiration et de facture magistrale.

On a également applaudi la belle ouverture de l'*Orestie*, de M. Tanéïew.

Parmi les œuvres du répertoire, exécutées avec la plus irréprochable perfection, il faut citer à part la *Symphonie en ré mineur* de César Franck, dont le succès fut triomphal.

H. D.

Le Pleyel.

Une récente visite à la maison Pleyel nous a fait connaître et apprécier *de auditu et visu* la dernière invention musicale qui nous a paru tout à fait remarquable. Grâce à des appareils dont le mécanisme n'a pu nous être expliqué que sommairement et a donné lieu à plusieurs « brevets », M. Gustave Lyon est arrivé à enregistrer le jeu de tous les pianistes célèbres avec les moindres nuances d'exécution. Il suffit de mettre en contact un de ces appareils avec un piano Pleyel, ou autre, pour qu'on ait immédiatement l'illusion d'entendre un R. Pugno, un Padereswki, un Cortot, etc., etc... Cette invention, stupéfiante par son exactitude, n'intéresse pas seulement les amateurs qui aiment la musique sans savoir jouer du piano ; elle intéresse tous les professeurs et exécutants qui veulent savoir comment un morceau a été joué par les maîtres et est encore joué par les virtuoses fidèles à la tradition. Les morceaux enregistrés par M. Gustave Lyon sont extrêmement nombreux ; nous engageons nos lecteurs à faire à la maison Pleyel une visite pour se rendre compte. Ils ne la regretteront pas. — S.

Quatre ouvertures inédites de Wagner.

Depuis l'époque déjà lointaine où nos chefs d'orchestre ne se risquaient que timidement à mettre sur leurs programmes un extrait de Wagner qui était d'ailleurs régulièrement mal accueilli, le goût musical du public s'est constamment modifié et affiné ; un engouement mérité a succédé à l'antipathie aussi méprisante qu'incompréhensible que les œuvres du maître allemand inspiraient aux mélomanes. Padeloup d'abord, puis Lamoureux avec toute sa ferveur wagnerienne

et son âme d'artiste, puis tous les autres chefs d'orchestre, ont contribué à répandre en France l'exécution des œuvres de Wagner.

On pourrait croire que tout Wagner a été entendu du public parisien ; il n'en est rien..... La maison Breitkopf et Härtel vient en effet de publier quatre grandes ouvertures absolument inédites que Wagner composa entre les années 1832 et 1836 et qui ont pour titres :

Christophe Colomb, Rule Britannia, Polonia, le Roi Enzo.

L'Association des concerts Sechiari, toujours à la recherche de nouveautés sensationnelles, nous annonce la première audition de ces quatre ouvertures à ses séances du 26 décembre et du 9 janvier.

Au premier de ces concerts sont inscrites l'ouverture de *Christophe Colomb* et celle de *Polonia*.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Services extra-rapides entre Paris et la Côte d'Azur.

De Paris à la Côte d'Azur en 13 heures, soit par le train de jour « Côte d'Azur-rapide » ; départ de Paris à 9 heures matin ; soit par le « Train extra-rapide de nuit » ; départ de Paris à 7 heures 20 soir.

Ces trains sont composés de voitures à boggies et à couloir de la compagnie P.-L.-M. avec places de 1^{re} classe (sans supplément) et de lits-salons. — Celui de jour comporte, en outre, un wagon-salon et un restaurant sur tout son parcours, celui de nuit un salon à deux lits complets ; un wagon-lits et un restaurant entre Paris et Dijon.

Le nombre des places est limité. — Les retenir d'avance, soit à la gare de Paris, soit dans les bureaux de ville : rue Saint-Lazare, 88 ; rue Sainte-Anne, 6, et rue de Rennes, 45.

Le train de luxe « Calais-Méditerranée » entre Calais, Paris, Nice et Vintimille, effectue le trajet de Calais à la Côte d'Azur en 19 heures.

Wagons-lits et restaurants. — Nombre de places limité.

Ce train prend, au passage, à la gare de Paris P.-L.-M., les voyageurs de Paris pour la Côte d'Azur.

Pour les conditions d'admission et les périodes de mise en marche, consulter les affiches spéciales ou les Indicateurs.

Fêtes de Noël et du Jour de l'An.

A l'occasion des Fêtes de Noël et du Jour de l'An, les coupons de retour des billets d'aller et retour délivrés à partir du 19 décembre 1907 seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du 6 janvier 1908, étant entendu que les billets qui auront normalement une validité plus longue la conserveront.

La même mesure s'étend aux billets d'aller et retour collectifs délivrés aux familles d'au moins quatre personnes.

Le Gérant : A. REBECQ.