

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 2 (huitième année)

15 Janvier

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (Suite).

Les arts de la décoration et du dessin alliés aux arts du rythme.

Dans le drame lyrique, nous l'avons vu, le poète ou l'acteur s'identifie avec le personnage représenté ; il ne nous dit pas : « Agamemnon fut obligé de sacrifier à Diane sa fille Iphigénie ». Il *agit* devant nous comme aurait agi Agamemnon lui-même. Il ne suggère pas l'idée d'une action ; il réalise, il *imite* cette action. Il faut donc qu'un tel acteur, puisqu'il est en chair et en os, soit habillé d'une certaine manière et qu'il soit quelque part, dans un endroit déterminé de l'espace. Le poète qui raconte peut se borner à exposer des idées et à analyser des sentiments et faire de la psychologie pure. Le poète qui agit ne le peut pas. De là, au théâtre, l'importance du costume, du décor et, d'une façon générale, des arts du dessin. Ils distinguent l'opéra de l'oratorio ou de la symphonie à programme. Ils trouvent leur lien d'unité avec les arts du rythme dans ce fait même que c'est la personne réelle de l'artiste qui est le principal moyen d'imitation. La parole, le chant et la mimique ont un support commun qui est cette personne : la décoration (si on enveloppe dans ce mot tout ce qui est extérieur) en est le complément, le rayonnement au dehors ; c'est le cadre nécessaire où elle se meut.

D'ailleurs, à ne tenir compte que de l'observation, ce serait une grande erreur de croire que la partie pittoresque et matérielle de l'opéra est négligeable. Nous demandons à un drame tout autre chose qu'une valeur didactique ou un intérêt purement moral s'adressant à l'intelligence, ou à l'oreille, ou au sens musical pur : le plaisir des yeux est impliqué dans la définition même du genre. On dit parfois : « Les dialogues de Platon ou les fables de La Fontaine ont un caractère dramatique » ; ou bien encore : « Les derniers quatuors de Beethoven sont dramatiques. » Ce n'est là qu'une ombre de vérité. Pour les primitifs et aussi pour les modernes, le théâtre, c'est le travestissement, c'est la figuration d'une vie autre que la vie quotidienne, ce sont les tréteaux. Ces idées se trouvent parfois connexes avec les questions d'esthétique les plus délicates. Ainsi, des musiciens de grand talent ont voulu, il y a quelques années, introduire dans l'opéra sérieux des scènes empruntées à la vie contemporaine ; ces tentatives n'ont pu réussir

qu'exceptionnellement : or, une des raisons de la résistance du public, c'est que de tels sujets faisaient paraître sur la scène des personnages en veston ou en redingote, ou en blouse de travail, comme nous en rencontrons à chaque instant dans la rue. L'opéra est une imitation, c'est entendu ; mais il n'imiter pas n'importe quoi. Il accumule des moyens d'expression si brillants et il s'entoure d'un tel luxe, qu'il nous fait toujours attendre quelque chose de supérieur à ce que nous avons l'habitude de voir autour de nous. Sans doute, un cocher de fiacre, un garçon boulanger, un employé de commerce, ont un caractère et des passions, tout comme des personnages à casque et à pourpoint, et la musique, ignorant les distinctions de classe, est l'art universel ; mais l'erreur serait de croire que dans l'opéra il n'y a que la musique qui doive être prise en considération, alors qu'en réalité on est obligé de tenir compte de toutes les conditions du spectacle.

I

Le costume, dans le drame lyrique, exige de la convenance, de l'imagination, du goût, parfois un savoir extrêmement précis ; il est œuvre d'art et souvent œuvre de science. Il peut être réaliste, inventé ou symbolique.

Dans le premier cas, il est soumis aux lois générales de la vérité historique : il est déterminé par la nationalité du personnage, par l'époque où il vivait, par son âge, par sa fonction, son rang social, enfin par ses habitudes personnelles et son goût individuel. L'observation de toutes ces convenances ne peut être assurée que grâce à l'intervention de l'archéologie s'appuyant sur l'étude des monuments figurés, comme lorsqu'il s'agit de représenter des Romains, des Grecs ou des Égyptiens : c'est elle qui détermine la coupe et la couleur de l'habillement, et la coiffure. Pendant près de deux siècles, les modernes ont fait bon marché de ce devoir d'exactitude, et, sous l'influence tyrannique d'une cour, ont réglé uniformément les costumes de tous les personnages nobles d'après les usages de la société aristocratique. Ainsi une actrice, même quand elle jouait un rôle de nymphe, avait une immense robe à paniers. Noverre se plaint avec raison qu'en 1786, dans le ballet de Salieri intitulé les *Horaces*, les défenseurs de Rome étaient couverts d'or et d'argent et portaient une perruque poudrée à trois rangs.

Dans d'autres cas, le costume est de fantaisie pure, soit lorsqu'il s'agit d'un personnage inventé de toutes pièces (lequel cas est assez rare), soit lorsqu'il s'agit d'un personnage n'ayant qu'une existence fabuleuse, comme les dieux du paganisme, *Armide*, la Reine de la nuit dans la *Flûte enchantée*, le Méphisto de *Faust*, etc... Le costume n'est plus alors une reconstitution, mais une véritable création, où il faut tenir compte, à défaut d'usages traditionnels, d'associations d'idées inévitables, et aussi des exigences de la scène lyrique. Il est certain que l'opéra demande des costumes plus brillants et plus somptueux que le drame déclamé, parce qu'il est plus éloigné de la vie commune, parce qu'il fait une place beaucoup plus grande au merveilleux, enfin parce qu'il est une œuvre d'agrément et de luxe. Quoi qu'il en soit, il est impossible de négliger le rapport nécessaire qu'il y a entre l'aspect de la personne extérieure et la personne morale. Un costume bien composé est la synthèse visible d'un caractère : syn-

thèse qui a les mêmes avantages que la mimique, car elle a une éloquence soudaine, très claire et universellement intelligible.

Il y a, en troisième lieu, un genre de costume dont on a beaucoup abusé autrefois, surtout dans le ballet, et que l'on peut considérer aujourd'hui comme abandonné : c'est le costume allégorique. Jadis on aimait à composer des ballets sur des idées abstraites auxquelles on donnait un semblant de vie par des moyens enfantins et parfois ridicules. J'en ai déjà cité quelques exemples en parlant de la danse. Je citerai encore, comme type de ce genre aboli, mais qui fut longtemps en faveur, le ballet représenté au Louvre en 1617 (29 janvier), sous le titre *la Délivrance de Renaud*, et où le roi joua un rôle en personne, ce qui devait avoir les conséquences les plus importantes pour l'histoire de l'opéra. Il y avait là un esprit de l'air qui portait un costume ajusté avec une grande queue d'oiseau, des ailes et un haut bonnet avec une plume ; un génie de la chasse, qui était coiffé d'une hure, avec un cor à la main ; un démon du jeu qui avait des cartes peintes sur tout le corps, un damier sur la tête avec quatre cornets et une boule posée sur le dessus ; un démon de la vanité qui avait une auréole de plumes de paon. Quant au roi, qui représentait le génie du feu, il avait un costume dont nous pouvons juger d'après le livret et les dessins qui furent publiés chez Ballard :

Il était couvert de flammes, « afin de montrer qu'il avait des feux pour la reine, de la bonté pour ses sujets, de la puissance contre ses ennemis ; puis encore, parce que le feu purge les corps impurs, comme le roi purgeait ses sujets des mauvaises pensées ; parce que le feu est près de Dieu et qu'il est le roi des éléments. » Le costume se composait d'un maillot collant avec petite jupe, garnie partout de langues de flamme dont la pointe était dirigée en haut ; le visage lui-même était couvert d'un masque de même sorte, et la tête était surmontée d'une coiffure flamboyante ; ce fut ce costume que, sous Louis XIV, on appela un « ardent ».

II

J'arrive aux décors proprement dits ; la manière de les concevoir est toujours liée à celle des costumes, dont ils sont, pour ainsi dire, une extension.

Il est difficile d'en parler sans dire quelques mots de l'organisation matérielle de la scène. La scène est connexe aux décors (quoique ce soit pour des raisons d'un autre ordre), comme les décors le sont aux personnages. Là-dessus, il y aurait beaucoup de détails à donner.

Mais comme cette analyse, si je la poussais un peu loin, pourrait s'appliquer au théâtre littéraire aussi bien qu'au théâtre musical, et m'entraînerait par conséquent hors du plan que j'ai à suivre, je me bornerai à ce qui est indispensable pour caractériser, d'une façon générale, le rôle de la peinture associée aux arts du rythme.

La scène d'un théâtre est un plancher mobile, incliné de 3 ou 4 centimètres par mètre, s'ouvrant à volonté ; il est en relation avec les dessous (ceux de l'Opéra de Paris n'ont pas moins de cinq étages), avec les cintres d'où descendant et où s'absorbent certaines parties de la décoration, et enfin avec les côtés invisibles aux spectateurs, sur lesquels sont plantés les décors. Ce jeu compliqué se produit grâce à la combinaison suivante. Le plancher est divisé en plusieurs « plans ».

Le plan se divise en rues, en trappillons et en costières. La rue est une large ouverture destinée au passage éventuel des objets volumineux qui viennent d'en dessous ; le trappillon laisse passer certains décors appelés *fermes*, placés sur la scène elle-même, entre la toile de fond et le rideau. Les costières sont des rainures servant au mouvement des châssis ou décors proprement dits. Ces châssis, profilés à leur extrémité, s'étaient sur des supports rigides qui glissent sur le plancher. Ils peuvent avancer et reculer ; ils coulent, pour ainsi dire. De là le mot « coulisse » qui, après avoir désigné un simple mécanisme, a indiqué l'espace compris entre deux châssis soumis à ce mécanisme, et enfin, par une plus grande extension, toutes les parties du théâtre qu'ils dérobent aux regards du public.

Ainsi donc, l'art du décorateur s'exerce habituellement sur trois parties principales : les châssis placés sur les côtés, venant des profondeurs latérales et y retournant pour disparaître ; la toile de fond, qui vient du centre et qui s'y吸orbe à l'occasion ; le décor appelé *ferme*, intermédiaire entre le fond et la rampe, et qui, venant souvent des dessous, y fait retour, dans les changements de scène.

Au moment où le drame lyrique est représenté, on peut considérer la scène, grâce à ces dispositions, comme permettant de composer un tableau qui serait fixé pour une durée variable.

Cette idée est certainement celle qui inspire les directeurs de théâtre les plus habiles : ils règlent tous les effets de détail, le groupement des acteurs et des figurants, les attitudes, l'harmonie des étoffes et des décors, l'éclairage, l'intensité et la qualité de la lumière de façon à produire un effet d'ensemble par une véritable « composition », analogue à celles d'un Watteau ou d'un Decamp, d'un Henner ou d'un Bastien-Lepage. Si nous prenons ainsi les choses, nous constatons les faits suivants : 1^o La peinture joue un rôle manifeste dans l'effet poursuivi, mais en transformant ses procédés ; 2^o elle participe au drame lyrique dans des conditions qui, au point de vue de l'art du peintre, théoriquement et en général, sont irrégulières et choquantes ; 3^o néanmoins, ces anomalies sont parfaitement supportées, et apparaissent comme une convention nécessaire qu'on ne songe même pas à discuter ; 4^o s'il en est ainsi, c'est que la peinture de théâtre, tout en imitant certains objets, se trouve systématiquement subordonnée à une forme d'imitation beaucoup plus importante dans le drame lyrique, à savoir l'imitation par les mouvements et les actes des personnages vivants. — Je m'explique sur ces divers points.

Comme nous sommes habitués à entendre surtout par « peinture » celle que nous voyons dans les musées ou au salon annuel, j'indiquerai brièvement en quoi cette peinture-là diffère de celle qui est employée sur la scène.

1^o Tout ce qui est fait pour le théâtre a des procédés et une optique particulière. La décoration est faite sur une toile. Mais la peinture à l'huile ne peut pas convenir pour plusieurs raisons : elle coûterait beaucoup trop cher ; elle serait soumise, avec ses toiles sans souplesse, à de trop rudes épreuves : par suite des variations de température et de déplacements perpétuels, la couleur se fendille, se casse, et la toile trop sèche se déchire. Aussi, le décorateur emploie-t-il le vieux procédé de la peinture en détrempe, avec un agent fixatif, la colle de peau, à l'aide duquel il obtient la qualité essentielle, à savoir l'adhérence, car la peinture en détrempe peut résister à un lavage. Il en résulte une technique spéciale. Les tons de la détrempe ont en effet cette particularité qui déroute les non ini-

tiés : ils sont très vigoureux à l'état humide ; ils s'affaissent en séchant. L'artiste doit donc juger l'effet obtenu non d'après ce qu'il est au moment du travail, mais d'après ce qu'il sera bientôt, ce qui exige une grande expérience de l'œil.

2^o La perspective est différente aussi. L'expérience a démontré que pour bien voir un tableau, comme ceux qui sont exposés dans nos musées, il faut se trouver juste au milieu, et à une distance comprise entre deux ou trois fois la largeur du cadre. Comme un tableau, un décor n'a, lui aussi, qu'un point de vue mathématiquement exact, mais, à ce compte, il n'y aurait dans une salle de théâtre qu'un seul spectateur convenablement placé. Comme le drame lyrique doit être le plaisir de tous, on emploie des moyens ingénieux dans le détail desquels je n'ai pas à entrer (le principal consiste à planter certains décors obliquement). Quant aux procédés d'exécution, ils ne se ressemblent guère. Le peintre, assis devant son chevalet, tient en main des outils délicats et fait œuvre d'observation très attentive. Le décorateur, à côté de lui, est une sorte de géant. Il lui faut non pas un atelier, mais un immense hangar. Il ne peint pas assis, mais en marchant, après avoir développé sur le sol la toile qu'il doit couvrir. Il n'étale pas sa couleur avec un pinceau léger, mais d'abord avec un balai. Dans les mémoires et les règlements de comptes, l'estimation de ses œuvres se fait au mètre carré.

Voici des différences d'un autre ordre, et plus générales.

Au théâtre, les œuvres du décorateur se distinguent de la peinture proprement dite par quatre caractères qui ne peuvent être aux yeux d'un peintre que de graves violations de principe. D'abord, le décorateur a pour idéal le « trompe-l'œil », que le peintre considère comme indigne de lui, comme antiartistique, et qu'il abandonne à des procédés d'ordre subalterne ; ainsi, le décorateur ne peut pas employer ce coloris très conventionnel que certains grands maîtres ont aimé et qui est comme une transposition de la réalité, fondée sur une vue toute subjective des choses, sur un sentiment personnel et libre de l'harmonie, et non sur la nature. Une fois son modèle choisi, il en est prisonnier ; son triomphe, c'est d'en donner, non pas une interprétation, mais l'*illusion*. Jamais un peintre n'accepterait une pareille esthétique. Au lieu de colorier une surface unique à deux dimensions, le décorateur reproduit les effets de perspective (sauf sur la toile de fond) en observant les distances réelles dans le sens de la profondeur, c'est-à-dire en disposant ses décors sur des plans différents, l'un derrière l'autre, ce qui est indispensable pour ménager aux acteurs les entrées et les sorties de côté, mais ne peut être considéré par un peintre que comme un procédé enfantin et même grossier. Ce qui doit paraître plus grossier encore, c'est que dans les prétendus « tableaux » du théâtre, il n'y a pas seulement des images peintes, mais des objets réels transportés tels quels, de la vie ordinaire dans la composition. En soi, c'est une hérésie. Que penserions-nous d'un paysage où une montagne ne serait pas représentée à l'aide du pinceau tout seul, mais par un relief matériel ? où certains accessoires seraient achetés chez le tapissier et le marchand de meubles, où un banc pour s'asseoir serait un *vrai* banc ? où la margelle d'un puits serait un cartonnage circulaire, placé sur un autre plan que tout le reste ?... Cette combinaison bâtarde de l'image peinte sur une surface et de l'objet réel placé à côté est cependant d'usage courant au théâtre. Enfin, si tableau il y a, le décorateur est obligé de laisser au milieu de ce tableau un espace libre pour les personnages du drame. Par exemple, si le lieu de la scène est un jardin, un parc, un paysage quelconque, on est obligé, contre toute vrai-

semblance, de laisser un espace vide et non colorié pour les chanteurs et les danseurs. Le célèbre décorateur Chéret était fort contrarié de cette situation. Il trouvait que le plancher de la scène déshonorait ses paysages. Par deux fois (dans la *Jeunesse d'E. Augier* et dans l'*Arlésienne*), il voulut supprimer le mal en peignant le sol. Il fit établir des planchers partiels, superposés et divisés irrégulièrement pour représenter un pays accidenté; sur ces planchers, des bosses étaient ménagées au moyen d'étoupes comprimées sous des toiles clouées; tout l'ensemble était peint en tapis de verdure, avec des taches de lumière et d'ombre. Dans les deux derniers actes de la *Valkyrie*, on a procédé de façon analogue. L'effet visuel est beaucoup plus heureux; mais les inconvénients sont graves: dans un espace de ce genre les chanteurs circulent difficilement, non sans être exposés à des accidents ridicules, et la danse devient tout à fait impossible. Le décorateur est donc obligé, presque toujours, de réserver une place intacte à l'évolution du drame, et cette obligation produit un résultat qui, évidemment, n'est pas artistique. Je ne dis pas tout cela pour déprécier l'art de la décoration, qui est un art magnifique, mais pour bien mettre en lumière le fait suivant: les anomalies que je viens de signaler, nous les acceptons parfaitement; nous ne songeons même pas à les critiquer, et il faut un certain effort d'analyse pour les apercevoir, alors que partout ailleurs elles nous paraîtraient fort choquantes. La raison en est que, instinctivement, nous demandons avant tout au drame lyrique d'être une action, une imitation à l'aide de personnages vivants, et que tout le reste, par convention tacite, est subordonné à cette idée. Il faut que cette idée soit bien puissante, puisqu'elle nous fait admettre, et parfois admirer, des conventions décoratives qui, au point de vue peinture, sont presque monstrueuses. La définition du drame lyrique, telle que je l'ai donnée d'après Aristote, se trouve donc confirmée par la subordination que la mimique impose aux autres arts et qui s'établit, pour ainsi dire, d'elle-même. En fait, instinctivement, nous ne voyons jamais dans un décor qu'un cadre où quelque chose va se passer.

III

Quand on veut définir l'opéra, il est impossible de ne pas tenir compte des machines et des *trucs*. Le drame déclamé en fait un très sobre usage, exceptionnellement; le drame chanté les emploie constamment parce qu'il aime le merveilleux et qu'il a besoin de certains artifices pour le représenter. A aucune période de son histoire il ne s'en est passé.

Le mot « truc » sonne mal à l'oreille. Il implique l'idée d'un procédé assez bas, et celle d'une vague supercherie. Mais il faut bien reconnaître qu'il joue un rôle incontestable dans tous les arts de l'expression et de l'imitation. Il existe dans la versification, dans l'éloquence, dans le chant, dans la mimique, dans la danse, dans la composition instrumentale... Les arts plastiques eux-mêmes ne le dédaignent pas, soit pour produire certaines impressions de coloris ou de relief, soit, lorsqu'ils sont soumis aux lois de la pesanteur, comme la sculpture et l'architecture, pour dissimuler cette sujexion et faire croire à leur légèreté. Tout au plus pourrait-on distinguer ce que j'appellerai le *truc loyal*, pratiqué ouvertement, sans intention de tromperie (par exemple celui du sculpteur qui, représentant un cheval cabré sur les pattes de derrière avec un guerrier sur le

dos, lui met une colonne sous le ventre et dissimule ce que cette colonne aurait de trop rigide, par des accessoires); et le *truc occulte*, ne laissant pas apparaître son secret, afin de nous imposer une véritable illusion. C'est dans cette seconde catégorie qu'il faudrait classer les « machines » du théâtre. Elles ne sont pas intéressantes uniquement parce que l'histoire nous en imposera l'examen. Elles représentent quelque chose de très sérieux : c'est la mécanique, la physique, la chimie même, en un mot la science apportant une contribution aux beaux-arts : sans doute une science toute pratique et pour amuser de grands enfants, mais qui opère avec des appareils de précision, et certainement au-dessus du simple métier. Depuis l'éclair au magnésium jusqu'à des figurations compliquées comme la chevauchée des Valkyries, les machines du théâtre lyrique sont œuvre d'« ingénieur ». Elles ont fort à faire pour construire, et parfois aussi pour démolir convenablement, comme au dernier acte de *la Muette de Portici*, la scène finale du *Prophète*, le tableau qui termine l'*Herculanum* de F. David et qui doit représenter la ruine de la ville sous l'éruption du Vésuve, le décor final de *la Coupe du Roi de Thulé* (de Diaz, 1873), ou la scène de *Samson et Dalila* où doit s'écrouler le temple de Dagon. Le public, qui ne voit que des façades et des apparences, ne se doute pas que derrière elles il y a des appareils très compliqués qui règlent l'ordre et surtout le désordre.

IV

J'ai à parler enfin d'un art que l'on a souvent comparé à la musique, mais qui en diffère profondément, puisqu'il est soumis aux lois de la pesanteur et à celles de la symétrie dans l'espace : c'est l'architecture. La symphonie, pour être exécutée convenablement et produire tous ses effets, n'a pas besoin d'un temple ; elle ne perd rien, quand elle est belle, à être jouée dans un cadre très pauvre ; elle ne gagne rien, peut-être même se trouve-t-elle amoindrie à paraître dans un cadre trop luxueux. On peut la suivre les yeux fermés ; on doit la suivre sans que les yeux soient trop occupés ailleurs. Il n'en est pas de même pour le drame lyrique : il lui faut un lieu approprié, pour des raisons tirées à la fois de son organisation esthétique (déploiement de spectacle, danses, imitation de faits merveilleux, musique instrumentale) et du public auquel il s'adresse (société démocratique ou société divisée en classes distinctes, avec les magistrats de la cité ou un chef d'État).

Il est important de constater que le drame lyrique, déjà si compliqué, prend à son service, parmi plusieurs autres arts, un art qui est, par lui-même, une synthèse extrêmement complexe, car il réunit la recherche de l'utile à celle du beau, et enveloppe un assez grand nombre de sciences, d'industries, de métiers. C'est même pour cette raison que l'architecture a une si haute valeur représentative et significative dans l'histoire de la civilisation.

Elle se distingue pourtant de tous les arts du théâtre par deux caractères. D'abord elle échappe à la définition que j'ai posée en commençant : elle n'est nullement un art d'imitation. Un monument n'est la copie ou l'interprétation d'aucune réalité. Il est lui-même une réalité, une chose, fixe et durable, et non une image, composée avec des procédés d'illusions. En second lieu, l'architecte pratique un art dont la liberté n'est pas complète, tant s'en faut ! Il est esclave

de déterminations précises. L'espace sur lequel il opère est toujours nettement limité, les matériaux dont il se sert sont choisis d'après des circonstances diverses, locales et budgétaires. Enfin, il ne peut se consacrer exclusivement à la réalisation d'une certaine idée désintéressée : son œuvre doit toujours être exactement et commodément appropriée à un ou plusieurs services.

Autrefois, l'architecte devait donner des places à tout le peuple de la cité, et faciliter la liturgie qui était inhérente au drame ; aujourd'hui, il a un programme moins étendu, mais dont la compréhension est beaucoup plus grande : il doit organiser l'entrée et la sortie des spectateurs, qui ne se règlent pas d'après les mêmes principes, l'une ayant un certain apparat, l'autre étant surtout une évacuation rapide en cas d'incendie. Il doit se préoccuper de loger les diverses catégories d'artistes en même temps que de placer les différentes catégories du public : aux chanteurs et aux danseurs il doit donner un local pour s'habiller, un autre pour attendre le moment de paraître sur la scène ; aux spectateurs, un foyer pour passer les entr'actes. Les services qu'il doit assurer sont très nombreux ; avec les dessous de la scène, les cintres, les magasins, il y a la ventilation, le gaz, l'électricité, les eaux, les machines. Un quatrième monde s'ajoute au public, aux artistes et aux artisans qui font des coulisses un véritable atelier : c'est l'administration même du théâtre.

Ces appropriations diverses du monument à des services aussi nombreux passent avant tout le reste. Personne n'aura l'idée de demander à quoi servent un beau poème, une mélodie, une symphonie ; au contraire, ce qu'on exige d'abord d'un architecte, c'est qu'il soit utile et pratique : un monument qui serait inutilisable ne pourrait être qu'une erreur, une chose mauvaise et condamnée sans appel. Pour ne pas sortir du domaine des idées générales, j'indiquerai une observation qui permet de bien saisir l'importance de ce principe. Dans un édifice neuf ou récent, un mur qui se fend ou qui s'effondre nous choque au plus haut point et nous prive de tout plaisir esthétique, non parce qu'il produit de la laideur, mais parce qu'un tel accident contrarie une idée utilitaire ; dans un édifice très ancien, le même accident ne nous choquera pas, et sera même un élément de beauté, parce que l'édifice ne servant plus à rien, aucune idée intéressée ne se trouve contrariée par son mauvais état. J'ajoute ceci — qui paraît antiartistique de plus en plus — c'est que la valeur commerciale des choses joue un grand rôle dans l'estimation d'une œuvre architecturale. Un autographe de Bach ne serait nullement plus précieux s'il se trouvait sur un papier rare et non sur un papier quelconque ; lorsqu'un flûtiste joue, peu nous importe que sa flûte soit en bois ou en argent ; et si certains exécutants, au lieu de souffler dans des trompettes de cuivre, soufflaient dans des trompettes d'or, on ne les admirerait pas davantage pour cela. Il est certain, au contraire, que la valeur d'un édifice tient non seulement à la beauté des lignes, mais en grande partie à la valeur marchande des matériaux dont il est fait : pierres et marbres rares, bronzes, etc.

Parmi les fonctions utiles de l'architecture, une des plus importantes consiste certainement à construire des salles dont l'acoustique soit bonne. Malheureusement, il est très difficile d'y arriver, faute de principes certains et bien démontrés dans lesquels on puisse avoir pleine confiance. Quand une salle est défective, c'est-à-dire quand, de certaines places, on entend les mêmes sons deux fois par suite de l'écho qui se produit en certains points, on est bien parvenu à découvrir les parties de cette salle qui sont mauvaises et à trouver un

remède (ainsi, il y a quelques années, M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, a établi que, dans la salle du Trocadéro, les régions génératrices d'échos étaient une zone assez étroite du plafond, du côté de l'estrade, et les conques sphériques surplombant la scène, au-dessus du grand orgue, à sa droite et à sa gauche ; et il a pu indiquer les moyens de remédier au mal) (1) ; mais l'architecte qui construit se trouve — d'après ce que disent les spécialistes — un peu livré au hasard. Charles Garnier a traité cette question d'une façon très humoristique, et peut-être un peu légère, dans son *Nouvel Opéra de Paris*, où il raconte l'histoire de son chef-d'œuvre. Il déclare que, pendant de longs mois, il a consciencieusement cherché à se renseigner, mais il reste très sceptique sur la valeur des résultats, et s'amuse à constater les contradictions comiques des spécialistes qu'il a consultés : « J'ai lu, dit-il, les ouvrages écrits dans les langues que je savais ; je me suis fait traduire ceux publiés dans les langues que je ne connaissais pas ; j'ai causé avec celui-ci, discuté avec celui-là et je suis arrivé, après toutes ces études, à découvrir ceci : c'est qu'une salle, pour être sonore et avoir un timbre agréable, devait être longue ou large, être haute ou basse, être en bois ou en pierre, ronde ou carrée, avoir des parois rigides ou capitonnées, passer sur un cours d'eau ou être bâtie en plein sol, avoir des saillies ou être complètement nue, être chaude ou glaciale, vide ou remplie de monde, sombre ou éclairée ; j'ai appris que quelques-uns voulaient qu'on la fît toute en cristal, que d'autres encore prétendaient que la neige était le meilleur conducteur des sons et qu'il fallait garnir les parois de neige factice (?) et que d'autres enfin, revenant au principe de Vitruve, demandaient que l'on plaçât quelques casseroles au-dessous des banquettes ! »

Après l'acoustique, l'éclairage de la salle du théâtre ne laisse pas d'être important. Peut-être l'est-il au même degré, puisqu'on vient pour voir autant que pour entendre. En tout cas, c'est un article essentiel du programme de l'architecte.

Sous l'ancien régime, on éclairait les salles de spectacle avec des torches de cire blanche ; on les allumait au dernier moment, si bien que le public restait assez longtemps plongé dans la pénombre. On se servait aussi de l'huile, dont la mauvaise odeur était combattue par un parfum agréable. L'huile se brûlait ordinairement dans des lampes à deux becs en forme de petit navire et munies de deux mèches ; elle donnait une lumière rougeâtre et fumeuse. La cire (remplacée par le suif dans les théâtres autres que ceux des cours) donnait une lumière blanche ; les bougies brûlaient suspendues et disposées sur des espèces de cadres triangulaires servant de lustres et munis chacun de trois luminaires. Pour combattre l'incendie, toujours très redouté, on avait de grosses éponges fixées au bout de longs bâtons, et d'énormes seringues, avec de l'eau en réserve. Ce système primitif fut assez longtemps en usage. La question de l'éclairage ne commença à être sérieusement étudiée que par Lavoisier, en 1785, date à laquelle on n'avait pas encore songé à utiliser les quinquets à réflecteur. Dans la suite, on employa le gaz ; enfin l'électricité.

Il y a un dernier mode d'éclairage qui certainement est le plus ancien de tous : c'est celui qu'on demande à la lumière du soleil. Les anciens n'en connaissaient pas d'autre pour leur théâtre. En France, on suivit cet exemple pendant

(1) V. *Revue musicale*, années 1903, p. 117 et suiv. ; 1904, p. 136 et suiv. ; et 1905, p. 570 et suiv.

longtemps (jusqu'en 1581, date du *Ballet de la Reine*, sous Henri III) ; et encore aujourd'hui, certaines personnes déclarent que c'est le meilleur de tous. Il y a quelques années, lorsqu'on eut l'idée d'utiliser les arènes de Béziers pour de grandes représentations lyriques, le directeur de l'entreprise, M. Castelbon de Beauxhostes, voulait donner des spectacles pendant la nuit, avec lumière électrique. C'est M. Camille Saint-Saëns qui s'y opposa et qui fit adopter la lumière naturelle, pendant le jour, en affirmant que rien ne saurait la remplacer. Ce point de vue est sans doute excellent, mais il ne faut pas oublier que l'éclairage d'un théâtre a pour objet d'y produire non seulement la lumière intense, mais ses dégradations, à l'approche du soir ou de l'aurore (début de l'*Ion* d'Euripide), le demi-jour, le clair-obscur, et même, en certains cas, l'obscurité complète, générale (comme au début du *Rhésus* d'Euripide) ou partielle. Avec la lumière naturelle, toutes ces nuances deviennent impraticables, comme aussi le système récent, discutable d'ailleurs, d'après lequel il convient d'éclairer seulement la scène, en laissant dans la nuit la partie de la salle où sont les spectateurs. Enfin, ce qui est impossible avec l'éclat du soleil, facile avec d'autres procédés, et ce qui fait que l'éclairage est un élément d'expression et d'imitation, c'est l'art de modifier le ton et la couleur de la lumière, en même temps que son intensité. Aujourd'hui, en changeant les verres qui sont devant un foyer de lumière électrique, on donne à la scène et à tout ce qui s'y trouve la teinte générale que l'on veut ; par là, l'éclairage, vrai ou de fantaisie, est un puissant moyen d'illusion ou d'agrément : c'est un auxiliaire précieux de la mise en scène, car il permet au décorateur d'employer parfois ce coloris tout conventionnel qui est le privilège du peintre proprement dit.

*
* *

Telles sont les observations que j'avais à présenter sur les arts autres que ceux du rythme.

Je me résume dans la définition suivante : Le drame lyrique est une œuvre d'imitation qui, avec le spectacle et le jeu de la vie elle-même, emploie la parole, le chant, la musique instrumentale, la mimique, la danse, la décoration sous diverses formes, et un certain nombre d'autres moyens qui sont sur la limite un peu indécise de l'art et de l'industrie ou de la science.

En somme, c'est la synthèse des arts du rythme et des arts de l'espace, avec un art intermédiaire : la danse. Par le livret, le drame parle à la raison commune et il peut aller jusqu'à intéresser la conscience morale ; par le chant et par l'orchestre, il charme l'oreille, il déchaîne toutes les puissances de la sensibilité, de l'émotion, de l'imagination, et il enrichit notre intelligence d'un mode de pensée autre que celui du littérateur ; par la mimique, il donne l'attrait de la vérité aux conceptions de la fantaisie la plus libre ; par la danse, il crée en nous l'eurythmie dont il nous offre le spectacle ; par le costume, la décoration, le jeu des machines, il éblouit ou amuse nos yeux, en même temps qu'il achève de remplir son objet, qui est de faire de la beauté avec des éléments empruntés à la vie réelle.

Un ouvrage aussi grandiose qu'un opéra, je dirai même aussi gros, n'est possible qu'à une condition : c'est que tous les éléments dont il se compose ne soient pas simplement juxtaposés, mais se pénètrent intimement et forment un tout

presque indissoluble, un « bloc » où tout se tient. Il le faut, non seulement parce que l'unité est la loi de toute œuvre d'art, mais aussi parce que sans elle la perception de choses multiples et non cohérentes devient une fatigue extrême. Ainsi, un discours de vingt minutes est pénible à entendre et paraît long, s'il est mal composé ; un discours de deux heures peut s'écouter avec plaisir et même paraître court, si l'idée générale qui le domine et qui en pénètre toutes les parties est suivie sans équivoque. Malheureusement cette règle n'est pas toujours observée dans l'opéra. Le compositeur, à supposer qu'il s'entende parfaitement avec le librettiste, a d'abord une certaine difficulté à mettre de l'unité dans son propre travail : il cède trop souvent à la tentation de cultiver le hors-d'œuvre, le morceau à effet. Auber, Rossini, Meyerbeer lui-même ont montré plus d'une fois ce défaut : de plus, il est obligé de faire appel à des concours très nombreux, depuis le costumier et l'électricien jusqu'au maître de ballet et aux instrumentistes de l'orchestre ; et il n'est pas besoin de faire de la musique, pour savoir combien il est difficile qu'en passant par des volontés et des aptitudes différentes une pensée ne s'altère pas.

Il y a eu cependant des compositeurs qui ont eu assez d'énergie et de génie pour satisfaire à cette règle supérieure. R. Wagner est du nombre. En ce cas, l'opéra est vraiment une chose admirable. Il y a des fils invisibles qui réunissent le machiniste, caché dans les dessous ou dans le centre, à la voix du chanteur, aux pas de la danseuse, à chaque instrumentiste ; ces fils viennent se réunir à la pointe du bâton que le chef d'orchestre tient dans sa main, et de là ils vont jusqu'à l'oreille, aux yeux et au cœur de tous les spectateurs. L'opéra est alors une belle œuvre d'harmonie. L'unité n'est pas seulement sur la scène : elle est aussi dans la salle. Le public se compose de gens qui n'ont ni le même rang social, ni les mêmes habitudes, ni les mêmes soucis quotidiens, et qui diffèrent beaucoup aussi par le degré de culture intellectuelle. Tous cependant semblent ne former, à de certains moments, qu'un seul être vivant qui vibre sous une impression unique.

Dans cette théorie, j'ai été obligé de faire une place à part à l'architecture, qui n'est pas un art d'imitation, mais qui s'unit à tout l'ensemble du drame par le lien le plus fort : celui de la nécessité. Mais, une fois qu'elle a rempli sa fonction utilitaire, elle a mille moyens de faire de la beauté désintéressée, comme elle nous en offre un exemple dans l'Opéra de Paris.

Elle réunit l'idéal et le réel, le superflu esthétique avec l'indispensable ; et, par là, elle se pénètre de l'esprit même du drame lyrique dont elle peut nous donner, par l'ingénieuse composition du monument, un magnifique symbole. Quand elle a bien assuré la commodité de tous les « services », elle peut donner *un style* aux formes dont elle a réglé la disposition, mettre en œuvre les matériaux les plus rares et les plus brillants, jeter le marbre et l'or à profusion dans l'édifice, user d'une étincelante ornementation polychrome, faire appel au ciseau d'un Carpeaux, au pinceau d'un Baudry, et placer sur tout cela, comme un rappel supérieur et visible de l'unité nécessaire, l'élégante et noble image d'Apollon dressant sa lyre dans le ciel.

Nouveaux documents d'histoire musicale aux archives de l'Opéra.

Voici un complément à la leçon qui vient d'être reproduite sur l'association de la musique avec les arts du dessin et avec la science.

Il est intéressant de revenir, en reproduisant les discours ci-dessous, sur la très originale cérémonie qui eut lieu récemment à l'Opéra, grâce à la générosité de M. Alfred Clark, directeur de la Cie française du Gramophone. Jusqu'ici, on ne conservait dans un musée consacré aux musiciens et aux artistes du chant que des choses muettes, sans vie, ou à côté : un bâton de chef d'orchestre, un accessoire de costume, des portraits et des autographes, etc.. Désormais c'est *la voix elle-même des chanteurs et des cantatrices célèbres* qu'on est assuré de conserver. On voit combien se réjouiront plus tard ceux qui étudieront l'histoire de notre temps !

Voici le discours prononcé par M. Malherbe au moment de cette précieuse acquisition :

C'est une cérémonie d'un caractère étrange qui nous rassemble aujourd'hui dans les profondeurs de l'Opéra. Vous en pouvez constater, d'un premier coup d'œil, l'originalité ; j'espère, au prix de quelques explications, vous en démontrer l'utilité.

Sous ces voûtes habituellement obscures et silencieuses, dans ces vastes souterrains qui forment les assises d'un palais, et que l'on pourrait prendre pour les hypogées d'un temple antique, nous avons l'air de procéder, en attendant les formules cabalistiques, à quelques funérailles mystérieuses, ou bien de préparer, loin des regards indiscrets, la trame d'un noir complot. Or, cette apparence se rapproche un peu de la réalité. Oui, nous allons enfouir ici, non pas un être qui a cessé de vivre, mais une chose qui, par un prodige inouï, a reçu de l'homme un des attributs de la vie, une chose qui parle, et qui parlera longtemps encore après que se tairont tous ceux qui l'ont fait parler.

Et c'est bien une conspiration à laquelle nous nous trouvons ainsi mêlés, une conspiration de la science au profit de l'art en général et de la musique en particulier.

Vous connaissez tous cette invention récente et merveilleuse qui consiste à capter, pour ainsi dire, le son, à fixer par des moyens mécaniques la voix humaine, à l'enregistrer, à en permettre, à de multiples exemplaires, la reproduction et la transmission : démenti fameux donné au vers classique : « Verba volant. » Non, les paroles ne s'envolent plus, on peut les recueillir et les garder comme les écrits. Le principe initial fut, comme il arrive souvent pour les grandes découvertes, trouvé et étudié presque à la même époque sous des cieux différents ; la France eut sa part dans cette glorieuse conquête, et le prodige s'est réalisé, prodige tel, qu'en des temps lointains où la science n'avait pas le droit de faire des miracles sans passer pour diabolique, l'inventeur aurait expié dans les flammes la hardiesse de son génie. Toutefois la critique ne manqua pas, au début, de se mêler à l'admiration. La perfection n'avait pu être atteinte du premier coup, et certains défauts, parfois pénibles pour l'auditeur, leissaient indifférent ou même hostile. Un déplorable nasillement altérait le timbre vocal, et cette déformation relevait de la caricature : Polichinelle semblait parler pour tout le monde. On put craindre un instant que la machine parlante demeurât un objet de curiosité, propre à intéresser les savants et à divertir les enfants, mais non à rendre de réels services. Le travail a dissipé les doutes, en amenant le progrès. On a marché, et dix années de cette marche ont permis de parcourir un long chemin vers l'idéal ; sans l'atteindre encore, on l'entrevoit déjà ; peu à

peu les défauts s'atténuent et disparaissent, une à une les qualités se développent et grandissent, simplicité de mécanisme, résonance de l'appareil, forme des plaques, variété des registrations, tout a été, et est chaque jour, l'objet d'une étude qui porte ses fruits. On ne risque plus de compromettre la beauté d'une pièce musicale par l'insuffisance ou les défectuosités de son interprétation, et les artistes les plus renommés peuvent soumettre leur organe à l'épreuve délicate de cette matière sonore, sans craindre qu'elle les trompe et que ce « traduttore » devienne un « traditore ».

Les choses en étaient à ce point lorsque je reçus la visite d'une personne que, malgré les exigences de sa modestie, je devrait tout à l'heure vous nommer. Chez cet étranger, depuis longtemps acclimaté parmi nous, se retrouvent les qualités de la race saxonne dont le sang coule dans ses veines : hardiesse des conceptions, énergie des réalisations. Anglais et Américains, ceux-là vont droit au but et sèment pour recueillir : parler peu, mais beaucoup agir est leur règle de conduite ; leur volonté sait dompter la fortune. Voici donc, ou à peu près, ce qui me fut dit : « Croyez-vous qu'il y aurait pour nous intérêt à savoir d'une manière précise comment Molière récitait ses comédies, comment Talma déclamait les vers de Corneille ou de Racine, comment Mozart exécutait une de ses sonates, comment Sophie Arnould chantait un air de Rameau ou de Gluck ? Oui, n'est-ce pas ? Eh bien, ce que nos ancêtres n'ont pu faire pour nous, nous pouvons le faire pour nos descendants. Nous pouvons enregistrer une collection de pièces instrumentales et vocales figurant au répertoire de l'Opéra, par exemple, et les transmettre de telle manière que les Français du ^{xxi^e} siècle connaissent exactement dans quel mouvement le chef d'orchestre faisait prendre ce morceau ci, et avec quelle expression le chanteur interprétrait ce morceau-là. Je vais vous remettre un appareil et des disques ; nous les enfermerons dans une boîte scellée dont la clef restera dans vos archives, et qu'on ouvrira dans cent ans ; donnez-moi la place nécessaire ; et je me charge du reste. *All right !* »

Vous pouvez croire que j'accueillis avec empressement une telle proposition ; je la transmis aussitôt à M. le sous-secrétaire d'état aux Beaux-Arts, M. Dujardin-Beaumetz, qui, non moins enthousiasmé, me donna toute facilité pour en poursuivre l'exécution, et l'on se mit à l'œuvre. Quelle œuvre ? direz-vous. Est-il donc si malaisé de placer des disques dans une boîte, et cette boîte dans un lieu sûr ? Oui, certes, car, pratiquée avec cette simplicité primitive, l'opération courait grandement le risque d'aller à l'encontre du but. Nos successeurs, à l'époque convenue, auraient ouvert le fameux colis, et, n'y trouvant peut-être qu'une poussière informe, se seraient demandé quel genre de plaisanterie leur était faite. Tout, ici-bas, en effet, est soumis à l'action du temps et voué à la destruction, hommes et choses. Comment donc échapper à ce danger certain ? Comment protéger cette fatale échéance ?

Heureusement la science veillait, la science représentée par un chimiste distingué, M. Bardy, qui, s'attaquant au problème, a su le résoudre. Tout a été examiné dans les plus infimes détails, tout a été combiné en vue du résultat favorable. Ce qu'il s'agit de conserver le sera, n'en doutez pas, à moins d'un cataclysme imprévu ou d'une destruction volontaire.

Je ne vous dirai point toutes les précautions que la prudence a rendues nécessaires ; il nous manquerait, à moi la compétence pour en parler, à vous la patience pour m'écouter. Cependant, il vous intéressera de savoir que les dis-

ques sont disposés de manière à ne pas être en contact immédiat les uns avec les autres ; le poids résultant de la superposition aurait pu avec le temps altérer la fine gravure qui représente ce que j'appellerai le tracé sonore, et compromettre ainsi l'exécution future. De plus, entre ces plaques isolées, il fallait empêcher l'introduction de l'air. L'air est l'ami de tout ce qui respire, il est l'ennemi de tout ce qui ne vit pas, il est le grand destructeur par excellence, si subtil qu'il se glisse en les coins les plus étroits, si obstiné qu'on a beau le chasser par la porte : il trouve toujours le moyen de revenir par la fenêtre. Il fallait donc soustraire les objets à son action délétère, et l'on a construit une première boîte en cuivre, ce métal se laissant moins pénétrer que les autres ; dans cette boîte on fait le vide, et l'on dresse contre tout retour offensif la barrière d'une soudure. Le précieux objet prend place dans une seconde boîte, que l'on soumet à une opération analogue, en ayant soin que les soudures de l'une ne fassent pas vis-à-vis aux soudures de l'autre, afin d'éviter l'action directe de l'air, dans le cas où quelques atomes pousseraient l'indiscrétion jusqu'à forcer la consigne qui les éloigne. Notons aussi que les disques sont établis avec des matières résineuses, et que trop de sécheresse peut leur nuire ; alors vous devinez l'action bienfaisante que doit exercer sur eux un séjour prolongé dans les caves de l'Opéra ; la privation de lumière et d'air contribuera, certes, au bon état de leur santé. C'est donc ici qu'ils vont reposer pour un siècle. Entre deux piliers un mur a été construit, et, dans l'intervalle, des casiers métalliques ont été disposés de manière à recevoir les caisses de disques à mesure qu'elles nous parviendront. Car le généreux donateur, qui a pris à sa charge tous les frais de l'entreprise, ne se contente pas d'un premier cadeau, il en promet d'autres ; il veut que, lorsqu'un progrès aura été réalisé, le témoignage en soit apporté ici, et que ces armoires se garnissent afin d'aboutir à ces deux résultats pour nos descendants :

1^o Montrer quel était l'un des aspects de la musique au xx^e siècle, ce que chantaient et comment chantaient les principaux artistes de notre époque, à l'Opéra ;

2^o Montrer quelle aura été la marche ascendante d'une des inventions les plus géniales de ce temps, en suivant, pour ainsi dire, pas à pas, ses progrès pendant une centaine d'années.

Un parchemin spécial donnera, bien entendu, la liste détaillée de tous les morceaux contenus dans les caisses, et toutes les indications nécessaires pour mettre en mouvement la machine et ses accessoires, puisque, au cours d'un si long espace de temps, bien des détails se verront forcément modifiés, et il importe que les ouvriers d'alors, munis des outils nouveaux, ne soient pas embarrassés pour manier ceux que l'âge aura plus ou moins démodés.

A cette liste une autre sera jointe, où se liront les noms de ceux qui, par leur initiative, par leur aide, par leurs travaux, ont contribué à la réussite de l'entreprise et en deviennent les véritables parrains. Alors on remerciera, comme j'ai l'honneur de les remercier ici :

M. Aristide Briand, ministre de l'instruction publique, et M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, qui ont bien voulu accorder à l'œuvre leur haut patronage, et qui se sont fait aujourd'hui représenter par leurs chefs de cabinet, M. Etienne Porte et M. Gabriel Faure ;

M. Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement auprès des théâtres subventionnés, que rien ne laisse indifférent de tout ce qui touche à la musique et à l'art dramatique ;

M. P. Gailhard, directeur de l'Opéra, assisté de son sous-directeur, M. P.-V. Gheusi, et de son secrétaire général, M. Georges Boyer ; je suis personnellement heureux que cette cérémonie ait eu lieu assez à temps pour compter encore parmi les actes de sa longue et brillante direction ;

M. Bardy, qui n'a pas craint de braver l'action du temps, et dont les recherches scientifiques permettent de compter sur la victoire finale ;

M. Cassien Bernard, l'éminent architecte, qui, après avoir choisi l'emplacement convenable, a disposé la mise en œuvre et dirigé la partie matérielle de l'opération ;

MM. les membres de la presse, ici présents, qui veulent bien nous prêter le concours de leur grande et utile publicité ;

Enfin et surtout (n'aurais-je point dû le nommer déjà ?) le sympathique directeur de la Société du Gramophone à Paris, M. Clark, le promoteur de l'idée, celui qui a conçu ce noble projet et qui patiemment en a préparé la réalisation.

Grâce à lui, nos descendants éprouveront une émotion que nous ne connaissons guère, car, le plus souvent, ceux-là vivent encore dont nous entendons, reproduits par l'appareil gramophonique, les paroles ou les chants. Mais dans un siècle, tous, nous aurons disparu. Ce qui fut notre corps et notre esprit ne sera plus qu'une vague poussière, atome dispersé dans l'infini des mondes ; pourtant l'apparence de la vie que nous avons perdue se retrouvera dans ces plaques résineuses qui chanteront pour nos successeurs. O merveille ! « ils entendent parler les morts ! »

Telle est la surprise que leur réserve la cérémonie de ce jour. Ils connaîtront votre nom et votre œuvre, ils constateront qu'on a travaillé pour eux, et, pendant quelques instants, vous revivrez dans leur souvenir ; ils vous sauront gré de votre effort et vous féliciteront, car c'est faire œuvre belle et bonne que de négliger quelquefois l'intérêt trop immédiat et d'assurer, en travaillant pour l'avenir, la marche interrompue du progrès.

CH. MALHERBE,
Archiviste de l'Opéra.

* * *

Allocution de M. Adrien Bernheim,

Commissaire du gouvernement.

Votre idée est charmante, Monsieur : Théophile Gautier, qu'il est bon de relire parfois, écrivait, il y a exactement soixante ans, dans un de ses feuillets du *Moniteur* : « Un jour, peut-être, lorsque la critique, perfectionnée par le progrès universel, aura à sa disposition des moyens de notation sténographiques pour fixer toutes les nuances du jeu d'un acteur, n'aura-t-on plus à regretter tout ce génie dépensé au théâtre en pure perte pour les absents et la postérité. De même qu'on a forcé la lumière à moirer d'images une plaque polie, l'on parviendra à faire recevoir et garder, par une matière plus subtile et plus sensible encore que l'iode, les ondulations de la sonorité, et à conserver ainsi l'exécution d'un air de Mario, d'une tirade de M^{me} Rachel ou d'un couplet de Frédéric Lemaître. »

Vous le voyez, Monsieur, vous avez réalisé l'idée d'un poète exquis et vous avez donné à cette idée une forme pratique.

En cette admirable bibliothèque de l'Opéra que le regretté Charles Nuitter a organisée, et qui est devenue un véritable musée, vous offrez une place d'honneur à ces rouleaux de cire. Et ces rouleaux, apparemment si fragiles, vont nous permettre — n'y a-t-il pas là un admirable et effroyable sujet de drame? — de garder pieusement et d'entendre — toujours! — les voix que nous croyions à jamais éteintes. On ne dira plus que les rôles s'évanouissent à mesure que leurs interprètes les jouent ou les chantent. On ne prétendra plus que l'art du comédien ou du chanteur ne laisse pas plus de traces que le papillon qui voltige dans l'air ou la barque qui se promène sur l'eau. Vous rendez ainsi, Monsieur, à l'art dramatique et musical un inappréciable service, et nous félicitons tous le directeur de l'Opéra, mon ami M. Gailhard, de vous avoir aidé à l'accomplissement de votre tâche.

Œuvres et publications récentes.

OUVERTURE DE « RULE BRITANIA », DE RICHARD WAGNER (CONCERTS SECHIARI). — Cette composition fut écrite en 1836, au moment où Wagner était directeur de la musique du théâtre municipal de Königsberg. Elle est assez commune, banale, très bruyante, déclamatoire. C'est de l'Auber sans verve et du Meyerbeer très jeune. Les cuivres — élément épique de l'orchestre — y tiennent un langage qui rappelle celui d'Halévy dans *la Juive*. Le tambour y roule à chaque instant des menaces terriblement puériles. La péroraison est emphatique, interminable, avec des redondances, des recommencements et des retards de conclusion inutiles; c'est comme la signature d'un notaire de campagne qui, avec son parafe, remplirait toute une page.

« SINFONIA SACRA » EN UT MINEUR DE M. WIDOR (CONCERTS SECHIARI). — Cette œuvre, écrite en septembre dernier, porte le n° d'opus 81. Elle est entièrement construite sur le thème d'un vieux choral de style grégorien que plusieurs compositeurs, Bach entre autres, harmonisèrent déjà. La *Sinfonia sacra* est le commentaire et le développement de ce choral sur le texte : *Veni Redemptor gentium*. Bien que la *Sinfonia sacra* se joue sans interruption, M. Widor l'a divisée en quatre parties, chaque partie paraphrasant étroitement chacune des quatre propositions constituant la phrase liturgique qui a servi de texte au choral.

Le *lento* du début, c'est l'attente angoissée du Sauveur des hommes. L'orgue prélude seul, interrompu par moments par le quatuor qui expose le choral, redit ensuite avec une intensité croissante par les autres instruments de l'orchestre, — lequel ne comprend, en dehors des cordes, que le groupe des trombones, une trompette, un hautbois et une clarinette.

L'agitato, qui forme la seconde partie, traduit cette pensée : « Nous sommes ses enfants, entendez-nous! » il est construit sur la seconde phrase du choral. La 3^e phrase est un *andante cantabile molto* : « Le monde s'étonne de la naissance que Dieu lui prépare. » Le violon solo, le violoncelle solo, le hautbois et la clarinette, interviennent dans cette partie dont la mélodie calme fait contraste avec les deux discours précédents. Le finale est une fugue dont le sujet est

d'abord exposé par le quatuor. L'orgue intervient ensuite, d'abord pour évoquer la phrase du prélude du début, puis pour se mêler au mouvement général, et enfin pour soutenir l'orchestre, et essayer de lutter avec lui contre la grande voix des trombones qui clament à l'unisson la phrase du choral. De tous les thèmes, sujets, contre-sujets de la *Sinfonia sacra*, il n'en est pas un qui ne soit issu directement de l'hymne *Veni Redemptor*.

Ainsi nous est présentée la symphonie de M. Widor. C'est certainement l'œuvre très distinguée d'un compositeur qui connaît admirablement son métier. J'ai cependant une réserve à faire. On remarquera que, d'après l'analyse ci-dessus, empruntée au programme de M. Henri Brody, M. Widor paraît vouloir bien mettre en lumière l'unité de son poème. Or c'est précisément cette unité que j'ai mal saisie à l'exécution. Je ne parle pas de l'unité thématique, purement formelle et comme extérieure, mais de l'unité de sentiment, de pensée, de style, en un mot de ce qui crée l'intérêt réel. L'écriture orchestrale de M. Widor est riche, colorée, décorative, mais d'une rhétorique où il y a parfois quelques remplissages ou divertissements. Il lui manque un peu de concentration, un peu de cette *Innerlichkeit* qui est inséparable d'une symphonie « sacrée », et qui, pour Schumann, constituait toute la musique. C'est néanmoins une œuvre fort brillante et magistrale.

« HERBSTABEND » (SOIR D'AUTOMNE), PAR SIBELIUS (*ibid.*) — Ce compositeur finlandais m'inquiète toutes les fois que je lis son nom sur un programme de concert. Je juge sa musique de façon probablement inexacte : je la trouve sinistre. Sibelius cultive le genre triste. Son art est maigre, sec, froid comme la bise du Nord, nu comme un steppe, lent comme un iceberg flottant sur une merdu pôle, et tout cela constitue visiblement, dans sa pensée, la poésie. Je ne suis pas de cette école. De M. Sibelius nous avons une « valse triste » que M. Sechiari joua il y a quelques semaines, et une « valse triste » est pour moi une triste valse. Dans *Herbstabend*, il y a une page où un violon sanglote sur un tenu trémolo en sourdine, tandis que la voix de la cantatrice — l'admirable voix de M^{me} Minni Pracey — se promène sur les notes d'un récitatif languissant. J'ai froid en écoutant cela ; je me sens arrêté dans le mouvement de la vie. Ça et là, heureusement, et par lueurs rapides, apparaît un musicien de grand talent. — Ah ! ne nous donnons pas la peine de chercher à l'étranger des œuvres « tristes » ! Ce qu'il nous faut, c'est du soleil et de la joie. En France, nous n'avons que trop de compositeurs éminents appliqués à porter le diable en terre. — S.

CONCERTO EN FA, POUR ORGUE ET ORCHESTRE, DE HÆNDDEL (*ibid.*). — La musique de Hændel est d'une admirable grandeur décorative : musique robuste et simple, fleurie de santé, vigoureuse comme un dessin de Michel-Ange, d'un rythme puissant qui lui donne une sereine autorité; musique « carrée des épaules » plus encore que celle de Bach (v. le chœur du *Messie*, 1741, n° 4), d'une richesse d'imagination intarissable (60 ou 63 variations sur le thème de la chaconne en sol !), — mais musique trop formelle assez souvent, extérieure, surchargée de broderies, d'une facilité d'improvisation qui évoque l'idée du robinet ouvert comme celle de la source, et qui a parfois la redondance, sinon la passion de l'art italien. Le concerto en fa est l'œuvre d'un maître qui n'a pas l'habitude de se mettre lui-même dans ses œuvres, d'y exprimer ce qu'il a de plus intime et de plus personnel en soi, mais qui laisse tranquillement s'échap-

per de ses doigts d'organiste, avec une sorte d'indifférence olympienne, les formules d'une éloquence aimable, aisée, impeccable, géniale, mais sans flamme. Peut-être cette absence de *passion personnelle* vient-elle du respect de l'artiste pour son art. L'orchestre et l'orgue dialoguent par demandes et réponses et une fugue très jolie termine la conversation. Relisez maintenant les concertos et les symphonies de Schumann, ou ceux de Beethoven — et mesurez l'abîme qui sépare l'art classique de l'art moderne ! C'est M. Widor qui tenait l'orgue. Chose remarquable : dans ses compositions, M. Widor aime la force très en dehors ; comme exécutant, il aime la délicatesse non exempte de raffinements. — E. D.

ŒUVRES DE CHOPIN. M^{me} RISS-ARBEAU. — M^{me} Riss-Arbeau a commencé le 7 janvier, a continué le 10, et poursuivra les 16, 20, 24 et 29 janvier une entreprise digne d'admiration : elle joue les œuvres, *toutes* les œuvres, dans l'ordre même de leur composition, — depuis l'opus 1 jusqu'à l'opus 65, — de Chopin. Pour ces six concerts, elle a choisi, comme il était naturel, la maison Pleyel, où le piano de l'illustre pianiste-compositeur est conservé. M^{me} Riss-Arbeau joue tout *par cœur*, avec une sûreté de mémoire qui tient du prodige. Elle rappelle en cela, et par d'autres qualités aussi, l'inoubliable Rubinstein. Etudes, nocturnes, rondos, valses, mazurkas, sonates, ballades, fantaisies, tout revit sous ses doigts avec une sûreté imperturbable. C'est une très grande artiste. Je lui sais un gré infini, non pas seulement de son mécanisme merveilleux, de sa puissance et de ses *doigts*, mais de son jeu simple, exempt d'affectation, de mièvrerie et de préciosité, comme il arrive trop souvent chez les meilleurs pianistes.

Cette musique de Chopin a des pages d'une poésie intense. Elle en a aussi qui ont singulièrement vieilli. Ainsi, de la sonate en *mi mineur*, le premier mouvement seul, avec sa carrure à la Hændel, reste vraiment beau ; tout le reste paraît bien pauvre aujourd'hui. Les *rondos* sont médiocres ; combien supérieurs ceux d'un Philippe-Emmanuel Bach, d'un Clementi, d'un Mozart et d'un Beethoven ! Les « variations sur *Ludovic* » (op. 12), la « fantaisie sur des airs polonais » (op. 13), d'autres pièces, sont trop 1830, ou dans la manière de Thalberg, de Prudent, de Roselin, avec je ne sais quoi de vieillot. C'est la musique en crinoline. Ailleurs, heureusement (comme dans presque tous les nocturnes, les mazurkas, les valses, les sonates en *si bémol* et en *si mineur*, les polonaises, les études...), on trouve de véritables inspirations de poète. Le service inappréiable que nous rend M^{me} Riss-Arbeau est de nous fournir tous les éléments d'un jugement d'ensemble. Qu'elle soit remerciée et félicitée pour cette difficile et noble entreprise ! — T.

« MUSIQUE TCHÈQUE », PAR M. HENRI HANTICH, PRÉFACE PAR JULES COMBARIEU.
I VOL. GRAND IN-8° AVEC ALBUM DEMUSIQUE A 2 ET 4 MAINS POUR PIANO, CHEZ URBA-
NEK (PRAGUE) ET PER LAMM (rue de Lille, Paris). Prix : 6 francs. — Cette
brillante et luxueuse publication a été inspirée à M. Henri Hantich par le désir
de vulgariser les chefs-d'œuvre artistiques de son pays. Nous en reparlerons
à loisir ; mais nous tenons dès à présent à signaler cet ouvrage où, avec une
étude historique, des notices biographiques, des illustrations documentaires,
des fac-similés de manuscrits, les pianistes trouveront les pièces suivantes : *Les bois et les plaines de Bohème* (4 mains) et *Polka* de Smetana ; l'acte II, ouverte-
ture, du *Dimitrij* d'Antoine Dvorak ; tout le finale de l'*Hippodamie* de Zdenek

Fibich ; les *Mélodies tziganes* de Charles Bendl (avec traduction française des paroles par M^{me} G. Wachsmann) ; une scène de *A l'ancienne blanchisserie*, acte III, de Charles Kovarovic ; les *Petites Esquisses* de Jos. B. Fœrster ; les *Aunes* (avec traduction française des paroles par M^{me} M. Mohl) de Vitezslav Novak ; le *Chant de maman au chevet de son enfant souffrant* de Joseph Suk ; *Orphelin, fable avec chants et danses*, par Jaroslav Krapil pour les paroles, traduction française de Jules Chopin, musique d'Otakar Ostrcil (acte II, scène du Stryge) ; enfin la série des *Chants nationaux tchèques, moraves et slovaques* (S. Tomášik) harmonisés par Jean Malat, F. Pivoda, V. J. Novotny. Toute cette musique originale et charmante, prise au détail chez un éditeur, coûterait plus de 30 francs ! On fait de la réclame pour des choses médiocres ; nous en faisons, et avec empressement, pour la vulgarisation d'œuvres d'art excellentes. Musiciens français, saisissez cette occasion de faire connaissance avec la très belle musique d'un pays qui est l'ami enthousiaste de la France ! — A. L.

« LES ENFANTS À BETHLÉEM » DE M. GABRIEL PIERNÉ. — Le 4^e concert de la saison du conservatoire de Nancy a mis en lumière une œuvre, nouvelle en France, de Gabriel Pierné : *les Enfants à Bethléem*, mystère en 2 parties, paroles de Gabriel Nigond, pour soli, chœurs d'enfants et orchestre. Cette composition, exécutée sous la direction de l'auteur, a conquis les suffrages unanimes du public lorrain, tant par l'interprétation que par la valeur de la musique elle-même. La première partie surtout, où dominent les chœurs chantés par 300 enfants des deux sexes, avec autant de maestria que de justesse, a une réelle valeur musicale. Une jolie couleur instrumentale donne la sensation exacte de la vaste plaine, par une nuit d'hiver, autour du village où vient de naître l'Enfant-Dieu. Les instruments à cordes en sourdine font aux phrases mélodiques une trame douce et légère sur laquelle se détachent en clair-obscur les principaux thèmes de la partition. — La seconde partie : *l'Etable*, de beaucoup inférieure à la première, laisse néanmoins l'auditeur sous l'impression d'une homogénéité de conception non exempte de monotonie.

En résumé, œuvre intéressante, supérieurement écrite pour l'orchestre et les chœurs, et tout à fait de circonstance à cette époque de l'année. — BEAUCAIRE.

« ELLE ET LUI », DUO DE ROBERT SCHUMANN. — Dans le supplément musical, où nous offrons à nos lecteurs des pièces inédites ou rares, nous continuons à faire alterner la musique de l'opéra français au XVIII^e siècle avec des compositions de R. Schumann qui, bien que dignes d'être classées parmi les chefs-d'œuvre, sont inconnues en France, probablement parce qu'on n'avait pas encore traduit les paroles. Nous nous sommes acquitté de ce soin, certain qu'on nous en saura gré. Le duo *Elle et Lui* est une œuvre charmante, délicate, où le dessin mélodique et le concert des voix rend bien la poésie du texte littéraire. Aujourd'hui, en musique, on aime une certaine brutalité. Nous avons vraiment besoin, de temps à autre, de reprendre contact avec cet art de Schumann qui est si pur, si distingué, et qui, au lieu d'exprimer les sentiments avec un réalisme « gros » — sinon grossier — n'en donne que la fine essence, la fleur de poésie...

Aussi bien il y a toute une partie de l'œuvre de Schumann que nous aurons à étudier et à révéler à nos compatriotes. Après les duos, bien supérieurs à ceux de Mendelssohn, il y a les grandes compositions chorales. L'auteur de *Mannfred* semblait peu apte à ce genre de composition, et plus destiné à la mélodie d'inti-

mité. Pour écrire de beaux chœurs, disait avec raison Ph. Spitta, il faut avoir le tempérament d'un tribun aimant à parler à la foule. Or Schumann avait surtout le tempérament d'un rêveur et d'un contemplatif. Cependant la puissance du génie musical, lequel « souffle où il veut », lui a fait écrire de très beaux ouvrages comme les *Six Chœurs pour voix d'hommes à quatre parties* (op. 33), les *Cinq Lieder pour chœurs mixtes* (op. 55), les *Trois Chœurs pour hommes* (op. 62), les *Canons* de l'op. 65, etc... Quelques voyages dans ces régions peu connues seront pleins d'agrément et nous ménageront plus d'une surprise.

L'« ORATORIO DE NOËL » DE BACH (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Au seuil de sa 81^e année d'existence, la Société des Concerts a fait figurer sur son programme d'ouverture les trois premières parties de l'*Oratorio de Noël* (1), et a porté à l'ordre du jour de sa séance suivante les trois autres parties de l'œuvre de Bach qui n'avait jamais été exécutée là dans son intégralité. Il convient de remercier la vénérable Société des Concerts de nous avoir fait entendre cette œuvre considérable. Notre reconnaissance n'aurait d'ailleurs pas été moindre si l'audition n'avait comporté que des fragments. Le poème de cet oratorio peut se prêter à d'amples coupures, et la partition contient quelques morceaux d'une valeur secondaire. En outre, certains airs se prolongent en d'inutiles reprises qui provoquent la lassitude des interprètes, et amènent chez l'auditeur un sentiment presque analogue.

Ces réserves posées, il convient de reconnaître qu'il y a dans cette œuvre abondante et touffue du maître si fécond des pages admirables où le génie de Bach se manifeste tout entier, et que ces traits suffisent à faire oublier les longueurs auxquelles j'ai irrespectueusement fait allusion.

Bien que l'analyse d'une partition aussi considérable (64 numéros !) dépasse singulièrement le cadre d'un compte rendu, je tiens néanmoins à indiquer le plan général de l'œuvre et à en faire ressortir les beautés les plus caractéristiques.

1^{re} partie. — Premier jour de Noël. — Après un prélude à 3/8 (la mesure à trois temps est plus employée que toute autre dans l'œuvre), les chœurs chantent des actions de grâces et l'évangéliste annonce la naissance de Jésus.

Un récit de l'alto succède à celui du ténor, et présente un effet très curieux d'orchestration consistant à faire doubler la basse de l'orgue par le basson, tandis que les hautbois d'amour font entendre leur voix douce et mélancolique.

Puis un air d'alto que M^{me} Marty chanta d'une façon large et prenante, et dans lequel sa voix s'est agréablement mariée au hautbois d'amour et aux violons.

Cette partie se termine par un choral, invocation au Petit Jésus, que ponctue l'éclat de trois trompettes, dont la première va jusqu'au contre-ré triomphale atteint par M. Lachanaud.

2^e partie. — Deuxième jour de Noël. — Des bergers se trouvaient dans les environs de Bethléem. Une étoile les guide vers l'étable où le fils de la Vierge repose dans sa crèche.

(1) Partition réduite pour piano et chant, par M. A. Guilmant, avec paroles françaises de Paul Collin, chez Choudens, à Paris.

Cette cantate — car chacune des six parties constitue une cantate d'église — débute par une pastorale dans laquelle une mélodie agreste, confiée aux violons qu'accompagnent les belles notes du médium de la flûte, alterne avec une sorte de *Ranz des vaches* que disent les hautbois d'amour et les hautbois de chasse :



Ces dessins rythmiques servent d'accompagnement au choral qui clôture cette partie, laquelle contient, entre autres « numéros », un air de ténor d'un caractère joyeux, et un grand chœur : « Gloire à Dieu », dans lequel la majestueuse splendeur du vieux cantor éclate et plane souveraine.

Dans ce chœur, l'orchestre a une partie tout à fait indépendante des voix qu'il ne double qu'occasionnellement. A citer encore un air de contralto, que M^{me} Marty a chanté avec un sentiment profond !

3^e partie. — Troisième jour de la Nativité. — Les bergers, soutenus par la voix des anges, viennent constater le miracle, puis s'en retournent, allant proclamer de toutes parts qu'un Dieu nouveau est né.

A signaler deux chœurs, le premier dans lequel chacune des parties entrant successivement a sa mélodie propre, et le second dans lequel les parties s'imitent par mouvements contraires. Puis un air de contralto (il semble que c'est à cette voix d'alto que Bach a voulu confier ses plus pures inspirations), dont je tiens à donner le thème en raison de sa clause d'allure populaire, et que M. Brun, violon-solo, accompagna avec émotion.

Enfin, un choral en sol de treize mesures, coupé par de fréquents points d'orgue, et qui atteint par les procédés les plus simples l'extrême limite du pathétique.

4^e partie. — Le Jour de l'an. — Voilà une semaine que celui qu'on croit devoir être le sauveur du monde est né. L'enfant a été circoncis ; il sera notre vie, notre bien suprême. Abandonnera-t-il la plus humble créature ? Non. — Devons-nous nous réjouir ? Toi-même, Jésus, tu dis : oui...

Après un chœur d'entrée accompagné par l'orchestre, où apparaissent deux cors auxquels MM. Reine et Penable font accomplir d'extraordinaires prouesses, il y a lieu de mentionner le grand air de soprano que M^{me} Auguz chanta de sa voix cristalline et où se trouvent des effets d'écho très amusants que la cantatrice, aidée de M^{me} Hénault, rendit avec esprit, ce en quoi elle fut imitée par le hautbois de M. Bleuzet, qui dans la partie symphonique de cet air se fait écho à lui-même.

Bach a été évidemment moins heureux en écrivant l'air de ténor en style fugué ; voici le sujet :



On se demande comment les chanteurs du temps de Bach chantaient des vocalises aussi redoutables! Elles étaient susceptibles de faire échouer des ténors plus aguerris que M. Bernard, qui, chargé de la partie de ténor solo et du rôle de récitant (l'évangéliste), n'a pu se tirer d'affaire qu'honorablement et sans éclat.

5^e partie. — Le dimanche après la Circoncision. — Les mages d'Orient, passant à Jérusalem, veulent voir le nouveau Dieu. Hérode, apprenant toutes ces choses, en ressentit un grand trouble...

Cette partie est la moins riche au point de vue musical. Toutefois les récits y prennent un caractère dramatique qu'ils n'ont pas ailleurs. A mentionner un grand air pour la basse, dont M. Reder a fait ressortir le style.

6^e partie. — Epiphanie. — Hérode feignit vouloir aller adorer la nouvelle Divinité et invita les rois mages à le renseigner. Conduits par une étoile, les mages vinrent apporter des trésors à Jésus ; mais, avertis par un songe, ils ne retournèrent pas auprès d'Hérode.

Nous ne craignons plus nos ennemis, Dieu donne la victoire au peuple qu'il bénit, l'enfer est désarmé, le ciel est réconcilié avec la terre.

Bach a donné à cette conclusion de son œuvre une allure triomphale qui, en certains morceaux, rappelle un peu la manière pompeuse de Hændel. Faisant appel à toutes les ressources du matériel sonore dont il disposait, et principalement à la stridence des trompettes, il achève glorieusement sur l'accord de ré majeur, tonalité qui avait été indiquée par les timbales de M. Baggers dès le début du prélude de la première partie.

J'ai, chemin faisant, mentionné les principaux interprètes ; il me reste à confondre en une même formule laudative les chœurs et l'orchestre qui, sous la direction idéale de M. Marty, ont interprété l'œuvre de Bach comme une œuvre de Bach doit être interprétée, avec vigueur, sans sécheresse, avec émotion sans afféterie, avec religion sans fade onction.

Henri BRODY.

« Oeil-de-Gazelle », OPÉRETTE DE M. JUSTIN CLÉRICE (A MONTE-CARLO). — A ce pays du soleil, de la joie et de la santé qu'est Monte-Carlo, il faut une musique qui aide au bonheur de vivre. Nous venons d'être servis à souhait. La première représentation d'*Oeil-de-Gazelle* fut un vrai triomphe pour le musicien, M. Justin Clérice : il y a longtemps que les compositeurs de musique légère n'ont prouvé une telle sûreté théâtrale, une telle verve, une telle joie, une telle inspiration mélodique et une telle savante coquetterie d'écriture. C'est le triomphe de la chanson aimable et du finale entraînant. On croirait presque entendre une œuvre en collaboration d'Offenbach et de Lecocq, si les trouvailles orchestrales n'indiquaient nettement qu'il s'agit d'un musicien très moderne en qui ruisselle la verve des vieux maîtres, mais qui sait être de son temps. Si l'opérette renait un de ces beaux matins, comme beaucoup le souhaitent, nul ne saura la ressusciter mieux que Clérice.

Parmi les interprètes d'*Œil-de-Gazelle*, il faut citer à part la délicieuse M^{lle} Mariette Sully, qui fut l'héroïne exquise de la soirée, M^{mes} Mary Théry et Charley, et MM. Poudrier, Maurice Lamy et Bertrand. — H. R.

MUSIQUE AMÉRICAINE. — La *Wa-Wan Press* (Newton-Center, Massachussets) nous envoie, entre autres pièces, une mélodie pour soprano de M. Chester Ide et une « miniature » (*Badinage, petite valse*) d'Arne Oldberg. Nous avons déjà parlé ici de l'intérêt artistique supérieur que présentaient certaines publications de la *Wa-Wan Press*. Aujourd'hui, faut-il que nous mettions une sourdine à nos éloges ? Nous suivons toujours avec grand plaisir l'œuvre de création musicale et de progrès entreprise par nos amis américains. Mais les deux pièces que je viens de désigner sont trop *quelconques*; pour trouver de la musique semblable, point n'est besoin pour nous de traverser l'Océan.

J'en dirai autant d'*Orlamonde*, mélodie d'Henry-F. Gilbert, sur des paroles de Maurice Maeterlinck, traduites par Mary J. Serrano : mélodie invertébrée, avec des dissonances bizarres, appartenant à un genre dont nous sommes fatigués de ce côté-ci de l'eau. *Le Carillon*, d'Arne Oldberg, est une jolie pièce, bien écrite, quoique un peu contournée, mais dont les effets de sonorité sont moins pour le piano que pour l'orchestre. — E. D.

« CHANSONS POUR LES ENFANTS », DE CAMILLE FOURNIER (CHEZ CHOUDENS). — Nous sommes toujours prêts à louer et à encourager ceux qui écrivent pour les enfants. Mais, tout en étant claire, simple et facile, la musique qui leur est destinée doit être originale, élégante, pleine de poésie, en un mot très artistique. C'est ce que paraît avoir un peu oublié l'auteur. *Mes petits oiseaux*, *la Leçon à la poupee*, *le Clocher*, *l'Ange gardien*, *Pour endormir ma fille*, *A bicyclette*, sont des pièces ingénues, mais trop ténues, pas assez musicales. — T.

M. ALVAREZ. — Faut-il compter le dénouement du procès Alvarez parmi les « récentes exécutions » ? — « J'ai gagné ma cause ! » s'écrie le ténor de l'Opéra (qui réclamait 100.000 francs de dommages-intérêts à *Comœdia* pour lui avoir reproché de chanter faux). — « Je suis victorieuse ! » dit *Comœdia* de son côté.

C'est elle qui a raison. L'avocat de M. Alvarez a exposé au tribunal que l'article du critique de *Comœdia* portait un grave préjudice à son client, en faisant obstacle à son engagement par la nouvelle direction de l'Opéra, en le dépréciant aux yeux du public, etc... Or le tribunal vient d'évaluer ce préjudice à *quinze cents francs*. Eh quoi ! ce chiffre est-il vraiment en rapport avec le talent de M. Alvarez ? Est-ce là ce qu'il vaut ?

Ce procès a été, de la part du ténor, une imprudence et une maladresse. Si on prétend que le critique nuit à l'artiste quand il lui adresse des reproches, et qu'en ce cas il lui doit des dommages-intérêts, on dira aussi, pour être logique, que quand il lui fait des compliments il lui procure un gain. Dans ce second cas, le chanteur songe-t-il à donner au journaliste une « part aux bénéfices » ?... Aujourd'hui que la presse est libre et que les ministres, le chef de l'Etat lui-même, tolèrent qu'on les attaque, il est singulier de voir un chanteur émettre la prétention d'échapper au jugement d'un journaliste sérieux et demander à son profit une loi de lèse-majesté. Quels enfants terribles que ces comédiens !

A noter un détail bien amusant. Le tribunal a reproché à *Comœdia* de ne pas désigner M. « Alvarez » par son nom de théâtre, mais par son vrai nom :

X monogramme réservé au chanteur qui

M. Gouron. Or le tribunal lui-même, en tête de son jugement, écrit : « M. Gouron, *dit Alvarez*, etc... » ?

HARPE CHROMATIQUE ; MUSIQUE DU XVII^e ET DU XVIII^e SIÈCLE. — La harpe chromatique, système Lyon, a, comme on sait, des cordes croisées qui correspondent aux touches blanches et aux touches noires du piano, permettant ainsi d'observer tous les dièses et bémols, dits « accidents », sans faire usage de pédales pour allonger ou raccourcir la corde. La plupart des conservatoires d'Europe ont adopté cet instrument, qui a suivi l'évolution de tant d'autres instruments d'orchestre vers l'état chromatique, et nous sommes heureux d'apprendre qu'après une période d'essai très honorable, il aura bientôt droit de cité définitif au Conservatoire de Paris (*à côté de*, et non *à la place de* l'ancienne harpe. Rien n'est plus simple — et plus équitable — que de concilier ainsi la nouveauté et la tradition). Le concert du 7 janvier, donné à la salle Pleyel et consacré à la harpe chromatique, a été délicieux, tant à cause de la qualité des artistes, — M^{me} Hélène Zielinska, M^{me} Casadesus-Dellerba, M^{me} Else de Gerzabeck, — que par le choix des pièces exécutées : concert de Hændel (écrit originairement pour harpe ou orgue), gigue de Lœilly (1660-1728), trois branles et une « courante d'Angleterre » de Besarde, le célèbre joueur de luth né à Besançon à la fin du XVI^e siècle, et dont M. Pierre Aubry avait communiqué deux pièces (transmises et *recueillies*, sinon composées, par Besarde lui même), une très brillante sonate et un prélude d'Em. Moor. La *Société de concerts d'instruments anciens* figurait au programme ; elle a exécuté une des œuvres les plus charmantes de son répertoire : le *Ballet des plaisirs champêtres* de Montéclair (1666-1737) : *Ritournelle*, *Passe-pied*, *Entrée des bergers*, *Cortège des musettes et des vielles*, *Ronde du bonheur*. Musique d'idylle enrubannée et poudrée, un peu précieuse, mais souriante, aimable et colorée comme une pastorale italienne de Watteau ! Avec des artistes éprouvés comme MM. Henri et Marcel Casadesus, Alfred Casella, Edouard Celli, Maurice Devilliers, cette évocation musicale de l'ancien régime est toujours un régal : la viole d'amour, le clavecin, le quinton, la viole de gambe et la basse de viole ont des timbres exquis, expressifs d'une élégance un peu grêle, mais d'un charme unique. — H. R.

Correspondance

I. — La discussion qui a eu lieu ici même, au sujet de la théorie de la musique, me vaut plusieurs lettres dont quelques-unes méritent d'être retenues. Un maître musicien m'envoie une étincelante épître que je voudrais pouvoir reproduire *in extenso*... Je lui en ai demandé l'autorisation : il me défend de donner son nom, tout en m'autorisant à citer quelques lignes. Je m'incline et je cite :

« ... Qui nous délivrera des physiciens de laboratoire qui prétendent nous donner la mesure des intervalles de la gamme ? Ils ne s'entendent pas eux-mêmes, et ils veulent s'entendre avec nous ! L'impossibilité où ils sont d'aboutir depuis si longtemps qu'on triture ce sujet ne leur montre-t-elle pas la vanité de leur entreprise ? Qu'un savant s'amuse à construire pour son usage un système qui lui paraît logique, je n'y vois pas d'inconvénients ; mais qu'il nous dise ensuite : « Voilà le canon musical ! » et qu'il veuille nous le faire adopter, je ne

puis me résoudre à traiter cela par l'indifférence. Pour une science de ce genre, envahissante et nocive, toute hérissée de choses non musicales, je demanderais volontiers l'immersion dans l'acide sulfureux ou l'ébullition prolongée, comme pour les animaux inoculés de microbes et ayant servi à des expériences dangereuses dans les laboratoires. »

Ne nous fâchons pas, mon cher ami, et ne soyons injuste pour personne ! Je vais tout à l'heure vous répondre moi-même, en vous satisfaisant peut-être, mais en écartant les instruments de torture qu'exige votre férocité... Pour le moment, voici qui soumettra sans doute votre patience à une nouvelle épreuve.

De Constantinople, je reçois, sous forme de lettre, un travail considérable, signé par un Oriental aussi au courant de la musique occidentale que de la musique turque, arabe, persane, et pour qui j'ai la plus grande estime : M. Raouf Yekta (rééditeur musical du journal *Ikdam*, de Constantinople). Je puis caractériser très sérieusement la compétence de mon correspondant en disant que pour tout ce qui concerne *sa* musique et *la nôtre*, il est *fort comme un Turc*. Je ne puis publier encore l'opuscule très intéressant de M. Raouf Yekta, parce qu'il aurait besoin d'être revu à certains égards, mais j'en donnerai une idée sommaire. M. Yekta, lui aussi, reprend la mesure des intervalles musicaux dans la gamme des physiciens et dans celle de Pythagore. Il prétend que notre mode majeur, au lieu d'être le résultat de l'unification des modes du plain-chant, est un mode ancien de la musique orientale altéré par les physiciens occidentaux. En vue de corriger *nos* erreurs, et pour donner un fondement solide à la théorie mathématique de l'art musical, il demande que l'on adopte l'une des deux mesures suivantes (je reproduis telle quelle l'évaluation qu'il fait des rapports des sons, en adoptant la manière antique, c'est-à-dire en mesurant les longueurs des cordes sonores).

Il faut, dit-il :

1^o Accepter la gamme de *sol*, avec les rapports ci-dessous, comme gamme type du mode majeur :

$$\begin{array}{ccccccccc} \textit{sol} & \textit{la} & \textit{si} & \textit{do} & \textit{ré} & \textit{mi} & \textit{fa} \sharp & \textit{sol}. \\ \frac{8}{9} & \frac{9}{10} & \frac{15}{16} & \frac{8}{9} & \frac{8}{9} & \frac{9}{10} & \frac{15}{16} & \end{array}$$

2^o Ou bien revenir à l'échelle musicale de Gui d'Arezzo, en la transportant sur *ré* avec les rapports suivants :

$$\begin{array}{ccccccccc} \textit{ré} & \textit{mi} & \textit{fa} \sharp & \textit{sol} & \textit{la} & \textit{si} & \textit{do} & \textit{ré}. \\ \frac{8}{9} & \frac{9}{10} & \frac{15}{16} & \frac{8}{9} & \frac{9}{10} & \frac{15}{16} & \frac{8}{9} & \end{array}$$

Je crois avoir été assez impartial en accueillant ici toutes les communications qui m'ont été faites, alors même qu'elles contenaient des critiques assez vives de ce que je pense et de ce que j'ai dit. Toute opinion sérieuse et sincère peut être d'ailleurs sûre qu'elle trouvera toujours ici les moyens de s'exprimer librement.

Mais, en me demandant et en m'accordant à moi-même cette liberté, je résumerai ainsi ma manière de voir. Je ne vise personne en particulier.

1^o Le vrai problème, en matière de théorie musicale, n'est pas la mesure ou la détermination *a priori* des intervalles « exacts » : c'est l'adoption d'une portée et d'un système de notation satisfaisants.

2^o Nous sommes habitués à ne voir, dans la gamme, que 12 sons (pratiquement). En réalité, il y en a des centaines, et il n'existe — il ne saurait exister — aucune théorie *fondée sur l'expérience* pour nous dire avec autorité que chacun de nos 12 sons doit être placé sur tel degré de l'échelle et non sur tel autre.

3^o Cette dernière question doit être traitée historiquement, et non par la méthode déductive.

4^o Il y a eu une époque où, docilement, les compositeurs semblent avoir adopté la règle des rapports simples ; aujourd'hui cette règle est hors d'usage ; tout ce qui a été écrit sur la gamme des physiciens et la gamme des pythagoriciens n'a plus qu'un intérêt historique.

5^o L'académie de Lille ouvrit un concours, il y a quelques années, pour savoir si entre telle note de la gamme et la note suivante le rapport *devait* être $\frac{9}{8}$ ou $\frac{10}{9}$. Question oiseuse, dont les musiciens se moquent, non sans raison !

6^o En réalité, il y a entre les sons (considérés comme fixes dans la gamme) une multitude de sons intermédiaires analogues aux dégradations de nuances qui relient les couleurs du spectre solaire ; et de même que, dans ce spectre, je peux mettre l'étiquette *rouge, jaune, vert, bleu*, à des endroits assez différents, de même je peux placer le *ré*, le *mi*, ou le *fa*, ou le *si* de ma gamme, à divers endroits de l'échelle. Aucune règle tirée de l'usage ne m'en empêchera ; en tout cas, le fondement de cette règle ne serait pas susceptible d'une démonstration.

7^o Cette liberté, les compositeurs en usent constamment. Les exécutants aussi.

8^o Chercher les intervalles « justes », c'est-à-dire obligés, est aussi vain que de chercher la forme « scientifique » de la cravate ou de la redingote, la mesure exacte du pas que font les citoyens français en se promenant sur le territoire de la République. La musique est faite de tout autre chose que de cela. Ce n'est pas le formalisme qui crée la pensée musicale ; c'est la pensée musicale qui crée le formalisme et l'adapte à ses besoins. (La poésie et la versification sont dans le même rapport.) La détermination des intervalles est l'affaire du musicien qui choisit instinctivement et librement, non celle du mathématicien.

9^o Ce qui éclate, dans la musique moderne, depuis une quarantaine d'années, c'est un irrésistible besoin d'échapper à la loi des rapports simples, à une loi quelconque, et de plier les éléments du langage aux exigences de la pensée.

10^o Cette liberté, je crois qu'elle fut aussi très souvent celle de plus d'un maître « classique ». Là où tel compositeur classique écrit un *fa* qui nous paraît correspondre à un *fa* du piano, il se peut très bien que ce signe d'écriture ait désigné, dans son esprit, une note différente, un peu plus haute ou un peu plus basse que le *fa* indiqué par la notation. Nous ne nous en apercevons pas, à cause du système de notation qui ne connaît pas ces nuances.

11^o Si nous avions un système de notation assez complet et assez fin pour traduire exactement les intentions du compositeur, les dissertations des physiciens et des pythagoriciens s'évanouiraient en fumée. Là est notre desideratum essentiel. Il ne faut donc pas dire aux artistes : « Descendez de votre tour d'ivoire et dites-nous ce que *doit* être la gamme. » Il faut simplement leur dire : « Employez un système de notation moins simpliste, pour que vos intentions nous apparaissent plus clairement. »

II. — M. le proviseur du lycée de Bayonne nous envoie un excellent travail, trop considérable pour être reproduit ici, dans lequel il codifie tous les règlements universitaires relatifs à l'enseignement du chant, accompagné d'une lettre où il signale avec raison la lacune suivante : tous les enseignements sont inspectés dans les lycées et collèges, *sauf la musique*. Nous nous associons pleinement au vœu tendant à créer une inspection régulière du chant dans l'enseignement secondaire.

Organisation des études d'histoire musicale en France au XIX^e siècle (Suite).

(Notes, par E. Dusselier).

A côté du nom de Michel Brenet, je place celui de M. Henri Quittard, musicien et érudit de premier ordre, qui a puisé dans les manuscrits et les vieilles éditions une connaissance approfondie de la musique de luth et des compositeurs français du XVII^e siècle. M. Henri Quittard, auteur de presque tous les articles musicaux de la *Nouvelle Encyclopédie*, a établi le texte de la plupart des œuvres anciennes que la *Schola Cantorum* nous a fait entendre au cours de ces dernières années. Ce n'est pas un médiocre service qu'il a ainsi rendu à nos études.

* * *

En arrivant à la période moderne, je grouperai, sous quelques rubriques générales, les œuvres dont j'ai à parler. La première est la *musique de clavecin*.

En Allemagne, la base de l'éducation musicale a été l'orgue ; en Italie, le chant ; en France, le clavecin. Nos clavecinistes ont exercé une influence curieuse non seulement sur la musique de salon, mais même sur la musique d'orgue. Les plus connus sont Chambonnières (André), mort en 1770, maître d'exécutants illustres ; Louis Couperin (1630-1665) ; son neveu François Couperin, et son arrière-petit-fils Armand Couperin ; Antoine Le Bègue (né en 1630) ; d'Anglebert, Dandrieu (né en 1684), Daquin (né en 1694), J.-Ph. Rameau. Une des plus grandes difficultés qu'ont présentées aux éditeurs les œuvres de ces maîtres aimables, c'est l'interprétation des « notes d'agrément » semées à profusion dans leurs ouvrages. Les compositeurs ont cependant pris soin de donner eux-mêmes les indications nécessaires. C'est ce que n'a pas oublié le premier de tous, Chambonnières ; ses successeurs ont suivi l'exemple. Dans les deux recueils qui sont à la Bibliothèque nationale et au Conservatoire (début du 3^e livre des *Pièces de Clavecin*, 1722), François Couperin s'exprime ainsi : « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis imposé pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière connue sous le titre de *l'art de toucher du Clavecin*, d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les per-

sonnes ayant le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. »

Il est bon de ne pas oublier ce texte, si l'on veut apprécier sainement les rééditions dont je vais parler. On trouve une précaution du même genre dans le « Ballet des *Indes galantes*, réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complète » (Paris, Boivin, 1735). Les étrangers se sont appliqués à rééditer nos clavecinistes : Brahms, Barclay Squire, E. Pauer (*Alte Meister, Sammlung Wertvoller Klavierstücke des XVII u. XVIII Jahrh.* : le 1^{er} volume débute par Rameau, le 3^e par Fr. Couperin) ; Gustave Sandré et Aug. Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles (*Ecole de piano*, en livraisons ; la 3^e est consacrée à Chambonnières, d'Anglebert, Fr. Couperin, Rameau), etc... Mais il était tout naturel qu'un tel travail fût mené à bonne fin par des Français. J'ai à parler des éditions signées des noms suivants :

Farrenc (1861) ;
Mereaux (1867) ;
Diémer (1885) ;
Saint-Saëns (1895).

L'idée des « agréments » musicaux est très ancienne. Dans le traité *Speculum musicæ* (Miroir de musique), écrit par un célèbre théoricien qui était né en Normandie en 1300, Jean de Muris définit le *chant mesuré* par opposition au plain-chant, qui n'a pas de mesure, et il s'exprime ainsi (de Coussemaker, *Script.*, II, p. 3856) :

« Le chant mesuré (*cantus mensurabilis*) est ainsi appelé parce que les notes ont toujours, ou presque toujours, une durée précise ; je dis presque toujours, car, dans le chant qui associe deux airs différents (*organum duplum*), la mesure n'est pas constamment rigoureuse : c'est ce qui arrive dans les fioritures (*floraturæ*) qui ornent les pénultièmes et où, sur une note du ténor, le déchant fait entendre un grand nombre de notes. » — Jérôme de Moravie (*Tractatus de musica*, Coussemaker, I, p. 91 a) pose le principe : *Nulla nota brevis floreatur*. C'est ce que répète le Bailly, au XVII^e siècle (*Art de bien chanter*, p. 184).

Ce qui prouve que ces ornements devaient être fort goûtés, c'est qu'un théoricien anglais du XIV^e siècle, Robert de Handlo, dans les *Regulæ* (Coussemaker, *Script.*, I, *in fine*) place les « fioritures » parmi plusieurs genres de compositions qu'il énumère ainsi : « Rondelli, Balladæ, Coreæ, Cantifractus, Estampitæ, Florituræ. »

Or ces notes « d'agrément », pendant très longtemps, ne furent pas écrites. C'est en grande partie, je crois, parce que les imprimeurs n'avaient pas de caractères appropriés. Nous sommes trop habitués à ne voir les choses que par le côté artistique, en oubliant que le développement de la musique et de toutes ses parties est nécessairement lié à un certain état des connaissances et des pratiques industrielles. Ce n'est, en somme, qu'au XVIII^e siècle, en 1730, en Angleterre, avec Walsch, et en 1755, en Allemagne, avec Breitkopf, qu'on a commencé à employer le procédé de la gravure sur cuivre qui permet de noter toutes les valeurs et de faire ce qu'on veut ; auparavant on employait le procédé inventé en 1466, en Italie, par Petrucci, et qui consistait à imprimer la musique avec des caractères mobiles, comme les livres ordinaires. Ces caractères, rangés dans des cases spéciales, avaient une certaine épaisseur qui les rendait maniables et ne pouvaient, en se juxtaposant, que reproduire certaines durées normales. On

en avait bien fondu pour noter quelques groupes de notes, mais il eût été difficile de prévoir toutes les combinaisons que la fantaisie des musiciens pouvait imaginer. Il suffit de jeter les yeux sur les impressions musicales faites au XVI^e siècle (une des premières est celle du recueil de Reutlingen, *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*, en 1488), et même, un peu plus tard, sur une partition sortie des presses d'Attaignant ou de Ballard à Paris, de Pierre Phalèse, au *Lion-Rouge*, à Anvers, ou de Gerlache à Nürnberg, pour voir que les moyens de représenter graphiquement les sons étaient autrefois très bornés. De là les signes bizarres employés par les clavecinistes, et qui comblaient tant bien que mal une lacune de la typographie.

Assez tard on finit par écrire les « agréments » et par les incorporer dans la mesure en donnant à chacune des notes qui les composaient sa valeur réelle ; mais, dans ce dernier état, ils furent considérés comme une parure formelle, accessoire, avant de devenir un élément d'expression. De cela il y a deux exemples curieux qui se trouvent sur la limite des deux périodes, et où nous voyons les « fioritures », comme on disait jadis, être employées une fois encore comme de purs ornements et presque comme affaire de mode, à la veille du jour où elles allaient prendre un caractère vraiment artistique et musical. Ces exemples sont fournis par les œuvres de Bach. Il ne faut pas s'étonner de voir intervenir ici le grand compositeur allemand, car il est à la fois l'homme du passé et de l'avenir. En lui se résume (en se simplifiant à beaucoup d'égards) la musique de la Renaissance et apparaît déjà toute la musique moderne. Les pièces en question sont deux sarabandes des *Suites anglaises*. (Il y a, sous ce titre général, six recueils qui ont été composés entre 1735 et 1744 et dont chacun contient les danses classiques : courante, allemande, bourrée, sarabande, gavotte, gigue, avec cette particularité qu'elles sont accompagnées de *préludes* et de variations ou de « doubles » qui ne se trouvent pas dans les *Suites françaises*. Le titre de *Suites anglaises* est un peu énigmatique et ne paraît justifié par aucun détail de la composition ; on n'a pu l'expliquer qu'en supposant que Bach avait écrit ces pièces en l'honneur d'un Anglais de haute distinction.) Dans la suite n° II et dans la suite n° III, on trouve deux sarabandes, dont chacune est répétée deux fois et en deux versions différentes. La première donne la danse sous une forme relativement simple ; la deuxième la reproduit, mais avec les agréments. Dans l'une et l'autre suite, bien entendu, les deux pièces ne doivent pas être exécutées successivement ; le virtuose a le choix et peut prendre celle qu'il préfère. Leur juxtaposition et leur comparaison est extrêmement instructive, car elle nous permet de nous faire une idée très nette de la façon dont on ornait une mélodie au milieu du XVIII^e siècle. La sarabande présentée comme normale ou ordinaire doit être comparée, mesure par mesure, à la sarabande « avec agréments ». A vrai dire, il est fort possible que la seconde version, en ce qui concerne la sarabande « avec agréments » de la suite III, ne soit pas de Bach. On n'en possède pas le manuscrit original ; elle est reproduite par des éditions modernes qu'on rattache à un manuscrit de Jean-Christian Bach, le dernier fils du grand Sébastien, justement où elle ne figure pas ; elle ne figure pas non plus dans le manuscrit n° 50 de la Bibliothèque de la princesse Amélie de Prusse ; elle se trouve seulement dans d'autres copies anonymes et anciennes qui ne s'accordent pas. Il est possible que ces copies, incorporées aujourd'hui à l'œuvre de Bach, ne représentent pas la pensée de Bach, mais la manière dont

elle était interprétée par quelques virtuoses à la mode et des clavecinistes de son temps. Malgré ces doutes, elles n'en ont pas moins une haute valeur documentaire.

Nos clavecinistes français ont employé des signes conventionnels (qui sont peut-être une survivance des neumes) pour indiquer comment les « agréments » devaient être exécutés.

Si on se trompe aujourd'hui sur les notes d'agrément, c'est qu'on le veut bien. La seule difficulté vient des éditeurs modernes et de leur préoccupation de mettre les textes musicaux à la portée d'une certaine clientèle de pianistes.

Voici les musiciens français qui se sont occupés des clavecinistes (mais dont les éditions sont loin de concorder) :

1^o J.-A. Lefroid de Méreaux, très distingué comme musicien et homme privé (né à Paris en 1803, mort à Rouen en 1874), organisateur, en France, des premiers concerts « historiques ». Elève de Reicha, il a donné, en 1867, un recueil des œuvres de nos anciens clavecinistes (de 1637 à 1790). Peu de valeur. Méreaux n'hésite pas à répéter certains membres de phrase pour donner plus de carrure.

2^o Aristide Farrenc (né en 1794 à Marseille, 2^e flûtiste du Théâtre-Italien en 1815), a inséré beaucoup d'œuvres de clavecinistes dans son *Trésor des pianistes* (20 vol., 1861). Ce n'est qu'un choix, une anthologie, un recueil fait au jour le jour et au hasard des rencontres. L'introduction contient une esquisse de l'histoire du piano. Les notices consacrées à chaque auteur sont très brèves ; le texte a peu de valeur critique.

3^o M. Louis Diémer a publié (chez Durand) les pièces de François Couperin. Pas de date. Pas d'indication des sources. M. Diémer paraît cependant avoir suivi l'édition de 1713 (1^{re} livr.) et celle de 1716 (2^e livr.).

4^o Sous la direction de M. Camille Saint-Saëns, en 1895, a paru chez Durand un recueil des pièces de clavecin de J.-Ph. Rameau. Quatre méthodes s'offraient aux éditeurs : 1^o supprimer les agréments (ce que demandait Niedermeyer) ; 2^o reproduire le texte en son intégrité (comme Farrenc), c'est-à-dire donner les *signes* d'agrément ; 3^o réaliser les agréments, les transcrire en notes réelles, de façon à ne plus laisser place à l'arbitraire ; 4^o se rallier à un moyen terme : écarter ceux des agréments qui n'ont plus leur raison d'être. C'est cette dernière méthode qui a été adoptée. — J. C.

(A suivre.)

Actes officiels et Informations.

— La Société J.-S. Bach (salle Gaveau) annonce pour le mercredi 29 janvier le *Défi de Phébus et de Pan* et le *Magnificat*. Les soli seront chantés par la grande cantatrice allemande Maria Philippi, M^{me} Cécile Valnor (de Genève), M^{me} Tripet, MM. Plamondon, Reder et Mary. Organiste : M. A. Schweitzer qui interprétera de plus le prélude concertant de la cantate n° 169. Chœurs et orchestre (150 exécutants) sous la direction de M. G. Bret. Répétition publique la (veille, à 4 heures entrée 5 fr.).

Billets et carnets d'abonnement à la salle Gaveau et chez les principaux éditeurs.

— Salle Pleyel, 22, rue Rochechouart, le vendredi 17 janvier 1908, à 9 heures du

soir, audition d'œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles donnée par M^{lle} Mary Pironnay, MM. Daniel Herrmann et Motte-Lacroix.

OPÉRA POPULAIRE. — Cette question de l'Opéra populaire est, pour un homme de bon sens, la plus étrange et la plus divertissante qui soit ! Le théâtre de la Gaîté, qui est désormais le « Lyrique » ou l'« Opéra populaire » demandé depuis si longtemps, vient de commencer sa campagne, avec quelle pièce ? *Mireille* ; quels artistes ? ceux de l'Opéra-Comique, car il est entendu que l'Opéra populaire ne peut vivre sans le répertoire, les artistes et les décors sans doute de nos deux grands théâtres officiels. J'emprunte les lignes suivantes à un très remarquable article publié par M. Pierre Lalo dans le *Temps* du 14 janvier :

« Les journaux ont publié la liste des ouvrages que l'Opéra et l'Opéra-Comique concèdent à l'Opéra populaire. Voici la contribution de l'Opéra : *la Muette de Portici*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Robert le Diable*, *la Juive*, *la Favorite* et *le Trouvère*. Il est permis d'estimer que l'Opéra ne se ruine pas en largesses imprudentes. Mais il est juste de remarquer que le répertoire de l'Opéra, par la faute des diverses directions qui ont gouverné jusqu'ici ce théâtre, n'est pas aussi riche qu'il devrait l'être. D'ailleurs la liste que je viens de reproduire est la liste « définitive » ; il y a une autre liste, qualifiée d'« éventuelle », qui accroît notablement la libéralité de l'Académie nationale de musique ; cette liste comprend *l'Africaine*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *Guillaume Tell*, *le Roi de Lahore*, *Rigoletto*. C'est fort bien. Mais que signifie « éventuelle » ? Est-ce que ces ouvrages ne sont pas encore cédés à l'Opéra populaire ? Est-ce qu'on délibère encore si on les cédera ? Est-ce que l'Académie nationale de musique se réserve la faculté, plus tard, de les reprendre à son gré, et cette liste n'est-elle qu'une indication et non un contrat ? Ou bien l'Académie nationale de musique veut-elle dire par là qu'elle est disposée à céder ces ouvrages, mais que le consentement des auteurs, éditeurs ou héritiers n'est pas encore acquis ? On aimeraient être fixé là-dessus ; on le sera sans doute avant peu... La liste définitive des ouvrages cédés par l'Opéra-Comique est ainsi constituée : *Mireille*, *Mignon*, *Lakmé*, *la Traviata*, *le Barbier de Séville*, *Philémon et Baucis*, *la Vivandière*, *Cavalleria Rusticana*, *Grisélidis*, *Louise*, *le Domino noir*, *Paul et Virginie*, *le Caïd*, *Galathée*, *Muguette*, *la Troupe Jolicœur*. »

Si le « Lyrique populaire » doit vivre d'emprunts faite à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, à quoi bon créer un théâtre spécial et nouveau ? Ne suffirait-il pas de dire, dans les deux cahiers des charges, que l'Opéra-Comique et l'Opéra seraient astreints à donner un plus grand nombre de représentations à prix réduits ?

Solution évidemment trop simple et trop sage pour qu'on s'en soit avisé ! — L. H.

« TROIS POÈMES » DE M. THÉODORE DUBOIS. — *Rosées*, *la Voie lactée*, *Printemps*, tels sont les titres des trois mélodies de M. Théodore Dubois qui viennent d'être exécutées au dernier concert Colonne et que l'on entendait pour la première fois avec accompagnement d'orchestre. Les vers des deux premières sont de Sully Prudhomme ; quant au troisième poème, inspiré par une pièce de Carducci, il a pour auteur le fils même du compositeur, M. Charles Dubois, ancien élève de l'Ecole normale et de l'Ecole d'Athènes. Ces trois mélodies, d'une simplicité charmante et fort habilement orchestrées, ont reçu du public l'accueil sympathique

qu'elles méritaient. L'heure avancée ne me permet aujourd'hui que cette constatation. — P.-M. M.

Instruments de musique mécaniques.

La société *The Aeolian Company*, titulaire du brevet n° 336778, désireuse de donner plus d'extension aux applications de son système en France, accorderait des licences d'exploitation.

Pour renseignements, s'adresser à l'*Office de brevets d'invention* de M. Ch. Assi, *ingénieur-conseil*, 41 à 47, rue des Martyrs, Paris.

COURS GRATUIT D'INSTRUMENTATION ET D'ORCHESTRATION. — L'Association des jurés orphéoniques informe les jeunes compositeurs qui veulent écrire pour les sociétés instrumentales (harmonies et fanfares), ainsi que les soldats musiciens qui se préparent aux examens de sous-chef, que le **Cours gratuit** d'instrumentation et d'orchestration, fondé en 1902 par M. Th. Dureau, vice-président de l'Association, sera continué par M. Eug. Hyard, compositeur, professeur d'harmonie, tous les lundis, à 2 heures, à partir du 13 janvier 1908, au siège social, Maison Pleyel, Wolff, Lyon et C^{ie}, 22, rue Rochechouart, où l'on peut s'inscrire dès à présent.

Nous recommandons vivement à nos lecteurs le cours de M. Hyard.



Le Gérant : A. REBECQ.