

LA REVUE MUSICALE

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

N° 3 (huitième année)

1^{er} Février

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

(Suite.)

Histoire du drame lyrique.

IV. — Divisions du sujet. — Les sources.

J'ai défini les éléments dont le drame lyrique est formé ; nous avons vu que dans cette synthèse très riche, les arts du dessin et les arts du rythme n'étaient pas associés par juxtaposition, mais qu'ils se pénétraient en un tout vivant, selon la grande règle des œuvres d'art : l'unité. Je puis maintenant aborder mon sujet, entrer dans ce monde d'enchantement, de vérité et de féerie, dont nous connaissons les caractères généraux. Mais le voyage que j'entreprends sera long : il convient d'en donner une vue d'ensemble et d'en marquer les étapes. En un mot, j'ai à indiquer les divisions de mon travail.

J'ai aussi à m'acquitter d'un devoir essentiel en matière d'histoire : c'est l'indication des « sources » où il faut puiser pour avoir une idée exacte des faits et pour les interpréter convenablement. Qu'il s'agisse d'institutions politiques, de guerres et de traités, ou d'art musical, la méthode est la même. L'historien ne crée pas tout seul la vérité ; il la dégage des documents où elle est contenue, et il est tenu de dire avec précision quels sont ces documents.

L'histoire du théâtre lyrique se partage pour nous en trois époques : *l'antiquité, le moyen âge, les temps modernes*, avec une sorte de pause — plus ou moins longue selon les pays — entre la deuxième et la troisième période.

I

L'antiquité comprend deux groupes d'œuvres, dont la valeur est très inégale : celles des Grecs, qui furent des créateurs et des initiateurs, et celles des Romains. Je ne reviens pas sur les raisons qui justifient l'annexion à une histoire du théâtre lyrique d'œuvres comme *Prométhée, Œdipe roi* ou *Hippolyte couronné*.

1^o L'histoire du théâtre lyrique des Grecs commence en l'an 534 avant l'ère chrétienne (3^e année de la 61^e olympiade) et comprend les périodes suivantes :

a) *De 534 à la fin du V^e siècle* : phase obscure et primitive où le théâtre, après avoir été œuvre de libre initiative populaire, comme tous les autres genres de composition, devient chose d'État ; elle est probablement caractérisée par un progrès assez lent de l'art scénique.

b) *Le V^e siècle* : c'est l'âge d'or pour les arts du rythme et les arts plastiques comme pour les sciences, le grand « siècle de Périclès ». La théorie musicale qui s'est précisée alors sert encore de base à notre enseignement, et les ressources essentielles de notre opéra sont restées celles de la tragédie antique. On peut distinguer : le règne d'Eschyle, organisateur du drame lyrique, jusqu'à la première apparition de Sophocle, en 468 ; le règne d'Eschyle et de Sophocle jusqu'en 456 ; celui de Sophocle et d'Euripide jusqu'en 405 ; celui d'Aristophane, qui comprend le dernier quart du siècle.

c) *Le IV^e siècle*, où l'on exploite l'héritage du précédent, et qui, marqué surtout par un grand développement de la technique du comédien, se termine par une nouvelle organisation des jeux scéniques à l'époque de Démétrius de Phalère.

d) *La période dite « de décadence »*, peu connue, marquée par la fin du génie créateur et les progrès du métier.

2^o Chez les Romains, dont j'aurai d'ailleurs peu de chose à dire, on peut jalonner par les dates suivantes une histoire du théâtre où la musique a une place presque insignifiante :

a) De la première représentation d'un drame imité des Grecs par Livius Andronicus, en 240 avant l'ère chrétienne, jusqu'à la mort de Térence, en 159 ;

b) De 159, septième siècle de la fondation de Rome, à l'époque d'Auguste ;

c) La période de l'empire, marquée par l'invasion du mime, et la souveraineté progressive du pantomime.

Les grands chefs-d'œuvre, d'où s'est inspiré l'art lyrique moderne, sont ceux du v^e siècle. Nous sommes loin de posséder tous les drames musicaux qui furent composés durant cette période. Les richesses de l'antiquité nous apparaissent comme les restes d'un naufrage. De beaucoup de poètes il ne subsiste rien, sauf leurs noms. D'Eschyle, qui avait composé quatre-vingt-dix drames lyriques environ, nous n'en avons que sept : *Prométhée enchaîné*, *les Sept contre Thèbes*, *les Suppliantes*, *les Perses*, *Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*. De Sophocle, à qui on en a attribué cent quinze (Dindorf), nous en avons également sept : *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone*, *Ajax*, *Electre*, *Philoctète*, *les Trachiniennes*, *Antigone*. D'Euripide, qui en avait écrit une centaine, nous en possédons dix-neuf : *Alceste*, *Andromaque*, *Electre*, *Oreste*, *Hécube*, *Hélène*, *Médée*, *Ion*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Rhésus*, *Hercule furieux*, *les Troyennes*, *les Bacchantes*, *les Héraclides*, *Hippolyte*, *les Phéniciennes*, *les Suppliantes* et un drame satirique, *le Cyclope*. D'Aristophane, qui fit représenter une cinquantaine de pièces, nous n'en avons que onze : *les Acharniens*, *les Chevaliers*, *les Nuées*, *les Guêpes*, *la Paix*, *les Oiseaux*, *Lysistrata*, *les Fêtes de Cérès et de Proserpine*, *les Grenouilles*, *l'Assemblée des femmes*, *Plutus*. J'ai plaisir à nommer ici toutes ces belles œuvres classiques, contrairement aux vieux usages universitaires, dans une histoire de l'opéra.

Les documents que nous possédons sur cette période si brillante sont incomplets eux aussi, et parfois fragmentaires ou mutilés comme les œuvres mêmes dont ils nous parlent. Ils donnent lieu à des difficultés d'interprétation que se

partagent des sciences assez nombreuses, constituant les diverses branches de la « philologie ». Ils suffisent cependant à entretenir en nous, avec l'idée d'une production extrêmement riche, celle d'une beauté avec laquelle on comprend que le génie des compositeurs modernes ait voulu rivaliser en la prenant pour idéal.

On peut les classer en trois groupes : documents littéraires ; documents figurés ; monuments d'architecture.

I. — LES DOCUMENTS LITTÉRAIRES sont les plus abondants de tous. Ils offrent à notre examen quatre groupes inégaux en importance de faits très différents.

1° Au premier rang, il faut évidemment placer le texte même des drames qui nous ont été conservés. Eux seuls ont un caractère artistique, tout le reste ne servant qu'à déterminer des particularités d'histoire, des noms, des dates, des modalités. Mais ils sont loin de nous renseigner d'une façon complète sur tout ce que nous voudrions savoir. D'abord ils ne contiennent aucune notation musicale ; j'en ai déjà donné la raison. Ajoutons qu'à l'origine les Grecs ne considéraient pas la musique de théâtre comme méritant d'être conservée en dehors des circonstances spéciales où on en avait fait usage. Pendant longtemps, il en fut de même pour les discours. (Probablement les drames d'Eschyle et de Sophocle, lorsqu'on les reprit après le v^e siècle, furent joués avec une musique différente, au point de vue de la mélodie, de la musique initiale.) De plus, ces textes sont purement littéraires ; ils ne nous donnent aucun détail sur la manière dont l'action était réalisée ; ils ne ressemblent en rien aux livrets modernes où abondent les indications pratiques (et qui sont d'ailleurs tout aussi insuffisants, pour un autre motif, la plupart d'entre eux ayant été imprimés avant la 1^{re} représentation). Ils semblent avoir été rédigés par quelqu'un qui n'était ni musicien ni homme de théâtre. Comment apparaissait l'ombre de Darius dans les *Perses* d'Eschyle ? Comment disparaissait Prométhée ? A quel moment et de quelle façon fonctionnaient les machines ? Quelle était la décoration de la scène ? A quel moment précis avaient lieu les entrées et les sorties ? Quel était le nombre des personnages muets ? Sur tout cela, nous voudrions être renseignés, et nous ne le sommes pas. Il est possible que de telles lacunes s'expliquent par ce fait qu'au v^e siècle tout ce qui constitue l'art de la mise en scène était encore très rudimentaire. Quand on songe que des scènes comme celles qui sont au début du *Rhésus* d'Euripide ont été représentées en plein jour, on ne peut s'empêcher de croire que la convention et la fantaisie tenaient une place beaucoup plus grande sur le théâtre des anciens que chez les modernes. En tout cas, le texte littéraire des drames ne suffit pas, et il faut s'instruire à d'autres sources. Il y a encore :

2° *Tous les traités de musique grecque.* — Ils ont un caractère général et abstrait, sans application à un genre déterminé, ce qu'on ne saurait trop regretter. Mais, à l'occasion, ils nous donnent de précieux renseignements sur la musique de théâtre. Quelquefois même ces renseignements se rencontrent dans des ouvrages de caractère indéterminé. (Ex. certains *Problèmes* d'Aristote.)

3° *Les inscriptions.* — A Athènes, les grandes représentations et les concours étaient suivis de procès-verbaux officiels où on notait les faits caractéristiques de la solennité, et qui étaient probablement conservés dans des archives. On les appelait *Didascalies*. Puis on abrégéa ces procès-verbaux, on les réduisit à l'essentiel, et on les grava sur le marbre. Nous en avons un certain nombre, d'ailleurs en mauvais état, mais qu'il est facile de rétablir, la langue officielle étant composée de formules qui se répètent à chaque occasion ; il est probable qu'ils

constituaient déjà pour les anciens une source de renseignements très abondante et fort précieuse.

C'est d'après ces *Didascalies* qu'Aristote composa un ouvrage spécial, aujourd'hui perdu, mais utilisé par ses successeurs, en particulier par Aristophane de Byzance ; la plupart des faits mentionnés par les scholiastes (commentateurs antiques) passent pour venir de cette source, ou pour être empruntés directement à des inscriptions que nous n'avons plus. Les *Didascalies* indiquaient la fête durant laquelle avait eu lieu la représentation, le nom de l'archonte, le titre des pièces, les concurrents, les vainqueurs. Ainsi une inscription à deux colonnes nous renseigne sur les représentations comiques en 354 et 353 avant J.-C. et (colonne de droite) sur les représentations tragiques en 420, 419, 418. Cinq inscriptions (mutilées) sur marbre pentélique nous font connaître des noms de chorèges, de poètes, de joueurs de flûte, de triomphateurs ; d'autres inscriptions sur marbre pentélique, trouvées dans le voisinage du théâtre de Bacchus sur le versant méridional de l'Acropole, nous donnent des listes de poètes tragiques et comiques ayant triomphé au concours. Une série d'inscriptions spéciales (C. I. A. II, 1280 et suiv.) nous renseignent sur les chefs de chœur ; la première se rapporte à une nouveauté du commencement du IV^e siècle : institution de deux chorèges pour chaque chœur. Ces dernières inscriptions sont distinctes (on s'en est aperçu depuis quelques années seulement) de celles qui concernent les chefs de chœurs lyriques étrangers au théâtre. Avec les inscriptions recueillies à Athènes, nous en avons de Delphes, d'Orchomènes, d'Oropos, de Délos, de Samos, d'Iasos, de Rhodes. Un intérêt du même genre s'attache, dans les Archives de l'Opéra de Paris, à la collection des vieilles affiches. Il ne faut pas les croire négligeables.

4^o Il faut y joindre certaines *lois* relatives aux fêtes de Dionysos (comme celles que cite Démosthène dans son discours contre Midias).

5^o *Les ouvrages littéraires* qui, d'une façon générale ou partiellement, ont un caractère technique. Les livres d'Aristote sur les *Didascalies* et les victoires dionysiennes, mis à profit par ses disciples, puis par les Alexandrins, ont été perdus. Sa *Poétique* reste, mutilée d'ailleurs. Nous avons d'autres ouvrages. POLLUX (II^e siècle de l'ère chrétienne) a puisé à l'histoire du théâtre par Juba II, roi de Mauritanie. En général, les renseignements qu'il donne sont peu estimés, souvent inexacts. Mais les sources où il puisait paraissent avoir été sérieuses. Elles avaient un caractère historique et intéressaient les origines, non pas seulement la période de décadence. Le plus intéressant est le 4^e livre où Pollux donne des détails très précieux sur la danse (99-105), sur le chœur et les choréutes (106-110), sur le chant choral (111), sur les acteurs et la représentation (113), sur le théâtre en général (121), sur les parties du théâtre (123-132), sur les masques tragiques (133-141), satiriques (142), comiques (143-154). Après Pollux, il faut placer LUCIEN, qui est également du II^e siècle, et PAUSANIAS (*Guide en Grèce*, même époque). Bien entendu, tous ces documents doivent être étudiés ensemble ; l'un d'eux n'est décisif que si les autres concordent.

Chez les Romains, il y a aussi des « *didascalies* » avec le texte des pièces de théâtre. Il faut y ajouter, avec les renseignements épars dans la littérature générale : a) l'ouvrage en 10 livres de Vitruve (I^{er} siècle avant J.-C.), sur l'architecture, seul traité théorique sur l'art de bâtir que les anciens nous aient laissé, et dont tout le V^e livre est particulièrement intéressant pour nous, parce qu'on y

trouve une description — entachée d'ailleurs de certaines inexactitudes — du théâtre grec et du théâtre romain ; *b*) le XI^e livre de Quintilien ; *c*) les opuscules attribués à Donat (grammairien du iv^e siècle).

II. — Parmi les MONUMENTS FIGURÉS (sculpture et peinture), les uns se rapportent à un mythe et rappellent la façon dont ce mythe était traité sur la scène lyrique. En général, ils sont postérieurs au v^e siècle et appartiennent à une époque où la reprise des grands chefs-d'œuvre des maîtres exerçait une influence (comme aujourd'hui) sur les arts plastiques. Des vases de l'Italie méridionale, des objets étrusques, des sarcophages romains, sont des documents précieux. Jusqu'ici on ne les a utilisés que pour la reconstruction des pièces perdues ; mais malgré la liberté d'exécution montrée par l'artiste qui omet ou ajoute certaines figures, modifie les situations et les gestes, ils peuvent servir à nous renseigner utilement sur l'action réelle qui se déroulait sur la scène, s'ils s'accordent avec les témoignages puisés à d'autres sources.

D'autres monuments figurés se rapportent directement au théâtre lyrique ; ils représentent : des scènes de mœurs et de caractères ; des allégories ; des masques. Les images scéniques nous sont données par des peintures sur des murs et des vases, les miniatures, les mosaïques, les monnaies, les bas-reliefs, les médaillons en terre, en marbre et en bronze. Les fresques des villes de Campanie détruites par le Vésuve contiennent un grand nombre d'images de ce genre. Moins nombreux sont les bas-reliefs. Des scènes, avec personnages masqués, de la comédie attique et de la comédie romaine, se trouvent dans les miniatures des manuscrits de Térence (à Rome, Milan, Paris) et dans une mosaïque étrusque, aujourd'hui au Vatican. Le vase de Ruvo et une mosaïque de Pompéi nous renseignent sur le drame satirique.

Pour établir la valeur de ces documents, il faut tenir compte de leur date et du talent de l'artiste. La vérité documentaire est d'autant plus grande que le talent de l'artiste est plus faible. Il n'est pas indifférent de remarquer que nous ne possédons pas d'image scénique d'origine attique ; et il n'y en a probablement jamais eu, car l'art attique répugnait à cette copie de la réalité (Iwan V. Müller).

III. — LES THÉÂTRES antiques, conservés à l'état de ruines, servent surtout à nous donner une idée de ce qu'était le drame lyrique au point de vue social. Il y en a un certain nombre, d'époques différentes, et dont l'importance est déterminée tantôt par la partie qui n'a pas été détruite (mur de fond, scène), tantôt par la date et les inscriptions. Ainsi le théâtre d'Aspendos en Pamphlie (Asie mineure) et celui d'Orange ont un mur (de fond) qu'on ne retrouve pas ailleurs. Le théâtre de Bacchus, où un académicien proposait, il y a quelques années, d'envoyer la Comédie-Française pour jouer *Œdipe roi*, a surtout attiré l'attention parce qu'il est placé sur « le sol sacré » d'Athènes ; mais c'est une œuvre romaine, postérieure de plusieurs siècles à l'époque classique. Parmi les monuments grecs, le théâtre d'Epidaure est le plus curieux ; œuvre de Polyclète (l'ancien), il passait déjà, dans l'antiquité, pour être le plus beau du monde. C'est surtout lui qui attire désormais l'attention et l'effort des archéologues, à cause de son antiquité, et parce que, seul, il a une « scène », en partie conservée. (Depuis les travaux de Dörpfeld, il donne lieu à des difficultés d'interprétation qu'on n'a pas encore résolues de façon définitive.) Les autres théâtres récemment exhumés, Thorikos, Assos, Sicyone, Segeste... ne peuvent rien apprendre de spécial sur le drame lyrique parce qu'ils n'ont pas de scène. Seul le théâtre d'Oropos ferait

exception (avec une inscription sur le mur antérieur de la scène); mais il a moins d'importance que celui d'Epidaure.

IV. — A côté de ces grandes sources d'information, on peut mentionner des documents de moindre valeur, et qui appartiennent surtout à l'archéologie. Nous possédons un certain nombre de jetons en ivoire ou en os (*tesserae*) dans lesquels on a vu avec raison des contremarques de théâtre. D'un côté, est l'image d'un personnage mythologique ou historique, ou un emblème; de l'autre, un chiffre et un nom en grec, se rapportant à l'image placée sur l'autre face. Le chiffre est donné à la fois en signes latins (en haut) et en lettres grecques (au-dessous). Ces contremarques appartiennent sans doute à l'époque impériale, où on jouait à la fois pour des Grecs et des Romains. L'emblème indique une partie du théâtre, et le chiffre le rang où se trouvait la place. Comme ces jetons ne portent jamais de chiffre supérieur à 15, on a pensé qu'ils servaient pour les 15 premiers rangs, réservés aux spectateurs privilégiés occupant les rangs inférieurs. On a aussi beaucoup d'autres contremarques (?) en forme de monnaie de plomb (*piombi*) pourvues d'inscriptions et de figures diverses.

II. — *Le moyen âge.*

Tel est, à grands traits, le cadre que l'on peut donner à une étude du drame lyrique dans l'antiquité; et telles sont les sources d'information où l'on peut puiser.

Dans la seconde grande période, qui est comme une énorme parenthèse entre la première et la troisième, parce que, tout en restant fidèle au principe de la tradition, elle interrompt un courant qui, après elle, reparaitra dans le même sens, nous entrons dans un monde nouveau, celui du moyen âge chrétien. Nous passons de la religion de Dionysos à celle du Christ, du paganisme à la Bible. Les seules analogies avec l'âge précédent sont les suivantes: le drame reste musical, populaire et liturgique. L'esprit seul est tout autre; l'art aussi. Nous avons des œuvres intéressantes et fort curieuses, mais ce ne sont plus des chefs-d'œuvre comme au temps d'Eschyle et de Sophocle. C'est la période des Mystères. Certaines fêtes populaires, accompagnées d'une liturgie qui était déjà une mise en scène, — comme la fête de Noël avec le défilé des prophètes, la Nativité, l'Adoration des mages et des bergers, le massacre des Innocents, la mort d'Hérode et la fuite en Egypte; le cycle de Pâques et la Passion, l'idée terrible du Jugement dernier avec son partage du monde en deux royaumes, l'enfer et le ciel; les miracles de Notre-Dame et des saints, — tels sont les éléments d'où est sorti, par une extension naturelle de la liturgie, le drame du moyen âge. Nous ne devons pas hésiter à l'annexer à l'histoire de la musique, car le plain-chant s'y trouve associé, soit pour des chœurs, soit pour des soli.

Cette période commence dès le ^{xiii}e siècle avec le *Jeu d'Adam* et se termine au milieu du ^{xvi}e siècle, où un arrêt du Parlement, daté du 17 novembre 1548, défend aux confrères de la Passion « de jouer le mystère de la Passion de notre Sauveur », à cause des libertés et des excès qui avaient fini par se glisser dans leurs pièces. C'est quelque chose comme le modernisme chrétien en matière de théâtre, condamné, cette fois, par l'autorité civile.

Cette période, qui s'étend du ^{xiii}e siècle à 1548, est remplie par un très grand nombre de drames: nous en connaissons 400 environ, d'étendue

très inégale et dont l'ensemble fait plus d'un million de vers ; 8 seulement sont du ^{xiii}^e siècle ; sur les 43 pièces du ^{xiv}^e siècle, 40 sont des miracles de Notre-Dame. Le ^{xv}^e siècle est l'apogée du genre ; il s'ouvre par les fameuses lettres patentes du roi Charles VI qui, le 4 décembre 1402, donne un privilège aux confrères de la Passion dont la scène était installée au rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité, si bien qu'à partir de ce moment il y a une troupe régulière et un théâtre fixe.

Ce théâtre si riche a été étudié, durant une partie du ^{xix}^e siècle, suivant une méthode incomplète dont l'ancienne Université est responsable. Des philologues tels que Montmerqué, Edelestand du Méril, Francisque Michel, etc., n'ont pris en considération que le texte littéraire ; ils ont négligé la musique. Or, nous savons que tous les drames liturgiques étaient chantés (en partie). D'abord la plupart des manuscrits reproduisent la mélodie au-dessous des paroles ; et, quand ils ne le font pas, le copiste a soin de nous prévenir dans les *Didascalies* que le livret était accompagné de chant. Le premier qui ait entrepris de combler cette grave lacune de la critique est de Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852) et dans ses *Drames liturgiques du moyen âge* (1861). En prenant pour guides les fac-similés qu'il a publiés, j'étudierai ici :

D'après le manuscrit Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la bibliothèque nationale : *les Vierges sages et les Vierges folles ; les Prophètes du Christ ;*

D'après le manuscrit de la bibliothèque de Tours : *la Résurrection ;*

D'après un manuscrit aujourd'hui en Italie, mais qui, avant la Révolution, avait appartenu au chapitre de la cathédrale de Beauvais : *Daniel ;*

D'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, aujourd'hui à Orléans : *les Filles dotées, les Trois Clercs, le Juif volé, le Fils de Gédron, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, les saintes Femmes au tombeau, l'Apparition à Emmaüs, la Conversion de saint Paul, la Résurrection de Lazare ;*

D'après le manuscrit Bigot, qui est à la B. N. : *les Pasteurs, les Trois Rois, la Nuit de Pâques ;*

D'après le manuscrit d'Origny-Sainte-Benoîte, aujourd'hui à la bibliothèque de Saint-Quentin : *Le drame des trois Maries ;*

D'après les manuscrits des archives de la cathédrale de Cividale : *l'Annonciation, et le Jour de la Résurrection ;*

D'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale : *le Jeu de Robin et de Marion.*

Les manuscrits que je viens d'indiquer à côté du titre des œuvres constituent les sources principales, mais il y en a beaucoup d'autres : pour la musique, les *traités* du moyen âge ; pour l'organisation et l'histoire générale du théâtre, un nombre indéterminé de pièces d'archives qu'il est impossible de classer, tant leurs objets sont différents. Bien entendu, ici comme en Grèce, les monuments figurés sont à utiliser. Si l'on a pu parler du « renouvellement de l'art par les mystères à la fin du ^{xv}^e siècle » (E. Mâle), inversement les œuvres d'art, — telles que la *Passion* de Memmling au musée de Turin — peuvent nous renseigner sur la mise en scène des œuvres dramatiques. Au musée de l'Opéra de Paris (au bas de l'escalier qui y conduit), il y a une reconstitution du théâtre du moyen âge et de toutes ses parties, d'après la miniature (œuvre d'Hubert Caillaux) du manuscrit 12536 de la Bibliothèque nationale.

III. — *Période transitoire.*

Entre l'année 1548, où finit le règne des mystères, et les débuts de l'opéra moderne, l'interrègne est très riche en compositions musicales, mais surtout en musique religieuse et musique de chambre; pour l'Italie, cette pause de l'histoire du drame lyrique s'étend jusqu'en 1594; pour la France, jusqu'en 1671; pour l'Allemagne, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Au point de vue spécial du théâtre lyrique français, la transition vers l'art moderne est représentée par les ballets de cour et par quelques essais de comédie ou de tragédie avec musique.

Les ballets ont fait les délices de l'ancienne monarchie. Le premier est le *Ballet comique de la Reine* où *Circé*, donné en 1581, sous Henri III, pour les noces du duc de Joyeuse et de M^{lle} de Vaudemont, sœur de la reine Louise de Lorraine; ouvrage important pour l'histoire, car l'auteur, Balthazar de Beaujoyeux, dit qu'en mêlant la poésie, la danse et la musique, il a voulu « faire parler le ballet, en faisant chanter et résonner la comédie », ce qui est déjà un programme d'opéra. Il y a d'innombrables fêtes où la musique est associée à une mise en scène très luxueuse et à des madrigaux; on peut citer parmi les plus beaux ballets: en 1615, le *Triomphe de Minerve*, pour lequel le compositeur Guédron composa un air sur des paroles de Malherbe; en 1617, la *Délivrance de Renaud*, où Louis XIII dansa et où un orchestre de 45 musiciens, avec 60 chanteurs, fut dirigé par Mauduit; en 1648, le *Ballet du dérèglement*, où le compositeur, Mollier, parut en trois costumes différents, à côté des plus célèbres seigneurs de la cour; en 1659, la célèbre *Pastorale* de l'abbé Perrin et de Cambert, qui fut exécutée en 1660, pour le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, avec le sous-titre de « première comédie française en musique »; en 1663, le *Ballet des arts*, où M^{lle} de Sévigné, la future M^{me} de Grignan, fit ses débuts à côté du roi qui dansait un rôle de berger; en 1664, la *Mort d'Adonis*, musique de Boesset et, au théâtre du Marais, les *Amours de Jupiter et de Sémélé*, ballet de P. Boyer et Mollier; en 1666, le 2 décembre, au château de Saint-Germain-en-Laye, le *Ballet des Muses*, de Benserade, avec 13 entrées; le *Triomphe de Bacchus dans les Indes*, de Boesset.

En même temps, il faut mentionner certaines pièces accompagnées de musique, de danses, de « machines », comme l'*Andromède* (1647) et la *Toison d'or* (1660), de P. Corneille, le *Mariage forcé* (1664), les *Amants magnifiques* et le *Bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière.

Les dates importantes de cette période, à un autre point de vue, sont: l'arrivée d'une troupe italienne, appelée par Mazarin, qui joue le premier opéra qu'on ait vu à Paris, la *festa teatrale della Finta Pazza* de Sacrati, en 1645, suivie, en 1647, de l'*Orfeo* de Luigi Rossi; — l'arrivée de Lulli, appelé à Paris par le chevalier de Guise, en 1646; — en 1669 (28 juin), les lettres patentes accordant un privilège à Perrin, mais bientôt révoquées (mars 1672) au profit de Lulli; — en 1670, la signature du bail pour la construction de la salle de l'Opéra par Guichard, intendant du duc d'Orléans.

Cette période de transition sera surtout intéressante au point de vue des mœurs musicales.

IV. — Période moderne.

En 1671, commence l'histoire proprement dite de l'opéra français, en retard sur l'opéra italien, qui au cours du xvii^e siècle, et dès 1594 (*Dafne* de Peri, Caccini et Corsi), avait déjà produit des œuvres très importantes, comme la série des opéras de Monteverde, depuis *Orfeo* (1607) jusqu'à *l'Incoronazione di Poppea* (1642).

Cette période, qui s'étend de 1671 jusqu'à aujourd'hui et qui comprend une évolution considérable avec des changements de traditions et des renouvellements d'esthétique profonds (surtout au xix^e siècle), doit naturellement être subdivisée en plusieurs parties. L'histoire musicale y est aussi riche et variée que l'histoire politique, dont elle a suivi les fluctuations. Tout d'abord, cela va sans dire, il faut distinguer le drame lyrique en Italie, où après les grands noms de Monteverde, d'Alexandre, de Dominique et de Joseph Scarlatti, il est successivement représenté par Cherubini, Spontini, Paer, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi ; — le drame lyrique allemand, qui est en retard sur tous les autres, car le premier opéra (italien) de Gluck est de 1741 et un opéra allemand ne paraît qu'en 1776, à Mannheim, avec le *Günther von Schwarzburg* de Holzbauer ; Mozart, Beethoven, Weber, R. Wagner, sont les seuls noms auxquels nous nous arrêterons ; — le drame lyrique français.

En France, nous devons distinguer le grand opéra et l'opéra comique.

1^o Opéra.

Voici d'abord les divisions qu'on peut introduire dans l'histoire du grand opéra français. J'en distingue quatre principales :

1^o De la *Pomone* de Cambert (1671) à la fin de l'école de Lulli, c'est-à-dire à la 1^{re} représentation à Paris d'un opéra de Gluck, *IPHIGÉNIE EN AULIDE*, en 1774.

C'est l'étape la plus longue de toutes, et cela se conçoit. Ses limites se trouvent dans une portion de l'ancien régime où il n'y a pas eu de changement politique profond et où par conséquent les idées et les mœurs dont l'art s'inspire sont restées très longtemps les mêmes. Après deux ouvrages de Cambert qui, avec *Pomone* (1671), est le premier compositeur dramatique français (le second de ses ouvrages est la pastorale *des Peines et des Plaisirs de l'amour*, cinq actes et un prologue, 1671), cette étape est marquée par l'entrée en scène de Lulli, son règne et celui de ses élèves, quelquefois ses rivaux, et ses successeurs.

Lulli débute en 1672 par une pastorale, *Les festes de l'amour et de Bacchus*, puis il donne successivement ses tragédies, dont la série est coupée par quelques ballets, mascarades, pastorales ou divertissements : *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée*, *Atys* (1675), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685).

Autour ou à la suite de Lulli, il y a ses élèves et imitateurs : Colasse, qui mettait au point, en écrivant les parties intermédiaires ou « remplissages », les partitions de son maître, lequel ne daignait écrire que le chant et la basse chiffrée ; Marais ; Desmarets, l'auteur de *Circé* (1694) et de *Vénus et Adonis* (1697) ; Charpentier, l'auteur de *Médée* (1693) (et de la musique du *Malade imaginaire* de Molière), qui était l'élève de Carissimi et qui fut le rival de Lulli.

Le plus célèbre des continuateurs immédiats de Lulli est Campra, qui con-

tinue à la fois la tradition de la tragédie lyrique et celle de l'opéra-ballet, et après lequel se place toute une série de compositeurs distingués : Destouches, Michel de la Barre, Bouvard, Rebel, La Coste, Bertin de la Doue, La Motte, Salomon, Bourgeois, Matho, Mouret, Montecclair, Colin de Blamont, Aubert, Lalande, Francœur, Villeneuve, Royer, le marquis de Brassac, enfin Rameau.

Rameau est un des sommets de notre XVIII^e siècle musical. Il n'a pas écrit moins de 27 opéras depuis *Samson* (1730) jusqu'aux *Paladins* (1760), plus un certain nombre de « divertissements ». On peut le considérer comme le dernier et le plus glorieux représentant de l'école de Lulli. A ses côtés, avec plusieurs compositeurs de la génération de Campra (né en 1660, 23 ans avant Rameau), se placent les œuvres de musiciens de valeur : Duplessis, Boismortier, Niel, Grenet, Mion, Mondonville, Bernard de Bury, Leclair, Dauvergne, le chevalier d'Herbain, Giraud, Berton, Trial, Laborde, Cardonne, Philidor, Floquet, Gossec.

2^o La seconde période commence en 1774, avec l'*IPHIGÉNIE EN AULIDE* de Gluck et peut être étendue jusqu'au *SIÈGE DE CORINTHE* de Rossini (1826).

Les noms de Gluck, de Spontini et de Cherubini en représentent les subdivisions. A partir de 1774 apparaissent certaines œuvres d'une esthétique nouvelle dont on s'inspirera jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et l'orchestre moderne commence à se constituer. Les progrès sont d'ailleurs assez lents sur ce point, en particulier pour ce qui concerne les instruments à vent. Les instruments à percussion sont presque au complet dès 1789 ; mais en 1791, dans *Bacchus et Ariane*, ballet héroïque de Rochefort, on trouve encore un serpent, — le vieux serpent d'église — remplissant la partie de contre-basson, et il faut arriver jusqu'à *Astyanax* (opéra de Kreutzer, 1801), pour trouver quatre parties réelles de cors, suivant l'habitude moderne.

Gluck, dont la carrière dramatique commence en 1741 avec *Artaserse*, joué à Milan, est l'auteur de 46 ouvrages de théâtre lyrique, dont quelques-uns appartiennent à notre répertoire et sont considérés comme français, malgré la qualité autrichienne de l'auteur. Le cosmopolitisme est d'ailleurs une caractéristique de cette époque ; les étrangers dont les œuvres ont été représentées sur la scène française ou qui sont venus eux-mêmes à Paris pour y faire leur théâtre sont assez nombreux : pour l'Italie, c'est Piccini, Paisiello, Anfossi, Sacchini, Traetta, Salieri, Zingarelli, Porta, Blangini ; pour la Belgique, Grétry ; pour les pays allemands, Kalkbrenner, Steibelt, Winter, et, avec Gluck, Mozart, dont le *Marriage de Figaro* a été joué en 1793 — sans succès — sur la scène de notre Académie de musique. Les compositeurs français de l'époque sont : Désormery, Pouteau, Candeille, Rodophe, Désaugiers, Rochefort, Le Moyne, Edelmann, Dezède, Le Froid de Méreaux, M^{lle} Villard de Beaumesnil, Miller, Méhul, Langlé, Champein, Jadin, Eler, Lefebvre, Nicolo-Isouard, Kreutzer, Catel, Dalayrac, Le Sueur, Pertuis, Dacondeau, Gaveaux ; auxquels il faut ajouter les chorégraphes : Noverre, Gardel, Vestris, Duport et Blache.

La dernière partie de cette période, qui commence avec la *Vestale* de Spontini (1807) ou, si l'on préfère, avec les *Abencérages* de Cherubini (1813), est remplie par les œuvres des compositeurs précédents, auxquels il faut ajouter les noms de Garcia, Reicha, Gyrowetz, Schneitzhoeffter, Sor, Carafa ; déjà apparaissent quelques ouvrages de Habenek, Auber, Hérold, Boïeldieu.

3^o La troisième période s'étend de 1826 à 1840. Avec elle commence l'âge d'or de l'opéra. Elle est marquée par les œuvres de Rossini : le *siège de Corinthe* (1826),

Moïse (1827), *le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), *Othello* (1844), *Robert Bruce* (1846) ; par les deux opéras de Meyerbeer : *Robert le Diable* en 1831, les *Huguenots* en 1836 ; par quatre pièces d'Auber : *la Muette de Portici* (1828), *le Dieu et la bayadère* (1830), *le Philtre* (1831), *le Lac des fées* (1831) ; par le *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838) ; par les deux opéras de Donizetti : *Lucie de Lamermoor* en 1837 et *la Favorite* en 1840 ; par les opéras d'Halévy : *la Juive* (1835), *Guido et Ginevra* (1838), *la Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843). A côté de ces noms illustres, d'autres compositeurs de second rang ou qui ne devaient arriver à la gloire qu'un peu plus tard, sont joués sur la scène lyrique française : Chelard, Ginestet, Th. Labarre, C. Gide, Louise Bertin, Niedermeyer, Benoist, A. Thomas, de Ruolz, Reber, Flotow, Deldevez, Ad. Adam, Balfe, Mermet, Pugni, F. David, Clapisson.

La quatrième période va du *Prophète* (1849) à nos jours. Elle est caractérisée dans sa première partie par le règne de Meyerbeer, de Gounod, de Verdi, et, dans sa seconde partie, par le cosmopolitisme, le renouvellement et la confusion des écoles. Les œuvres caractéristiques sont, de Meyerbeer : *le Prophète* et *l'Africaine* (1865) ; de Gounod : *Sapho* (1851), *la Nonne sanglante* (1854), *Faust* (1859) ; de Verdi : *les Vêpres siciliennes* (1855), *le Trouvère* (1837), *Don Carlos* (1867) ; de F. David : *Herculanum* (1859) ; d'Ambroise Thomas : *Hamlet* (1868) ; et les charmants ballets de Léo Delibes, *la Source* (1866), *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876). E. Reyer donne alors deux ouvrages de début : le ballet-pantomime *Sacountala* (1858) et *Erostrate*, opéra en deux actes (1871). Avec Adam, Auber et Halévy, il y a un grand nombre de compositeurs : de Saint-Jullien, Rosenhain, Deldevez, Tolbecque, H. Potier, Limmander, comte Gabrieli, Biletta, Membrée, G. Alary, V. Massé, Giorza, E. Boulanger, Mermet, Duprato, E. Diaz, E. Guiraud.

Le XIX^e siècle, à partir du *Siège de Corinthe* (1826), est pour l'histoire de l'opéra une période extraordinairement brillante à cause du génie de quelques musiciens, du talent de certains librettistes et aussi à cause de chanteurs et de cantatrices célèbres dont plusieurs me fourniront le sujet d'études particulières. Dès 1827, apparaît le ténor Nourrit (rôle d'Aménophis de *Moïse*), qu'on retrouve dans *la Muette* (rôle de Mazaniello), dans *Guillaume Tell* (Arnold), *Robert le Diable*, avec des artistes comme M^{mes} Cinti-Damoreau, Dabadie, Dorus-Gras, dans *Eléazar de la Juive*... Avec lui, des chanteurs comme Levasseur (rôle du cardinal dans *la Juive*), Lafont, Derivis, Duprez (Edgar de *Lucie*), Gueymard, Obin, Michot, Faure (dans le *Méphistophélès* de *Faust* et le *Nelusco* de *l'Africaine*) ; M^{me} Pauline Viardot, qui en 1849 chantait Fidès en compagnie de Roger et de Levasseur ; puis M^{mes} Nilson, Marie Sax, Borghi-Mamo...

Dans cette esquisse, je ne parle pas des opéras étrangers, italiens, allemands ou autres, bien que j'aie l'intention de m'en occuper, parce que nous retrouverons les meilleurs d'entre eux dans le répertoire français. C'est ainsi que des compositeurs tels que Lulli, Gluck, Grétry, Meyerbeer, Rossini et beaucoup d'autres, étant venus en France pour y faire leur théâtre, bénéficient de l'adage : *possession vaut titre*, et sont considérés comme incorporés à notre histoire musicale. Il en est de même pour les opéras de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Wagner. Les grands musiciens des trois derniers siècles ont eu cette opinion, flatteuse pour notre amour-propre national, qu'un chef-d'œuvre n'est consacré que quand il a été joué à Paris. Et en fait, *sauf un petit nombre d'exceptions*, les drames

lyriques n'ayant pas été représentés sur la scène française sont peu importants : par exemple, la plupart des opéras de Hændel, ou ceux de la jeunesse de Meyerbeer. Je ne vois guère qu'une période qui mérite une étude spéciale en dehors du répertoire français : c'est celle de l'opéra italien dans les cinquante premières années du xvii^e siècle. Il ne faut pas oublier en effet qu'ébauché à la fin du xvi^e siècle par des compositeurs tels que Peri et Cavaliéri, l'opéra fut vraiment fondé par Monteverde, né à Crémone en 1558, mort à Venise en 1643, et dont la carrière s'étend de l'*Orfeo* (1607) au *Couronnement de Poppée* (1642). L'étude de ce dernier opéra, en particulier, doit être comme la préface d'une étude consacrée au drame lyrique français.

2^o Opéra comique.

Pour l'opéra comique, qui est d'abord une parodie de l'opéra sérieux, puis une juxtaposition de l'opéra et de la comédie, on peut distinguer les périodes suivantes :

1^o De 1714, date où pour la première fois le mot « opéra comique » apparaît sur une affiche, à *la Servante maîtresse* de Pergolèse (1752) ;

2^o De 1752 au *Joseph* de Méhul, 1807 ;

3^o De 1807 à 1890, date de *la Basoche* de M. Messenger (qui, sauf deux exceptions ultérieures, semble marquer la fin du genre). Cette période, la plus brillante de toutes, peut se subdiviser ainsi : de 1807 à 1837, date du *Domino noir* d'Auber ; de 1837 à 1866, date de *la Mignon* d'A. Thomas.

Il me reste à indiquer les sources qu'une étude du drame lyrique moderne doit mettre à profit ; mais cette leçon est déjà si longue que je dois renvoyer cet important sujet à la prochaine fois.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Exécutions et publications récentes.

REPRISE DE « FAUST » A L'OPÉRA. — MM. Messenger et Broussan ont pris très heureusement contact avec le public, par une reprise très brillante de *Faust*. Le public a mis quelque lenteur à s'échauffer devant un opéra qu'il sait par cœur, mais le succès a été très net et la première impression est de bon augure. A vrai dire, — sauf une rangée de fauteuils en plus du côté de l'orchestre, — presque rien ne paraît modifié dans la salle de l'Opéra. Il y a toujours des loges sur la scène... Les décors nouveaux sont brillants ; celui qui encadre le ballet, avec ses fonds bleu sombre, est bien inspiré des toiles de Gustave Moreau. Il y a quelques réserves à faire. Le premier décor est fâcheux ; il ressemble à une page d'éloquence qui débiterait par de grosses fautes d'orthographe. Il fallait une voûte, et on a mis un plafond où les poutres se croisent à angles droits ; il fallait une fenêtre en ogive, et on a mis une fenêtre Renaissance avec une porte qui semble copiée sur celle du château de Blois. Pourquoi persister dans cette erreur, alors qu'au début de son chef-d'œuvre, Goethe a lui-même indiqué le lieu de la scène : *sous la haute voûte d'une étroite salle gothique (in einem hochgewölbten engen gotischen Zimmer)*. (La date de 1587 se rapporte à un ouvrage dont il est absolument inutile, on le voit, de parler ici. Au surplus, il serait inexact de la considérer comme marquant la première apparition de la légende de Faust. Il y

aurait beaucoup à dire là-dessus. Je me borne à renvoyer à l'ouvrage de Milchsack, *Historia dr. Fausti*, Wolfenbüttel, 1897 et à la *Zeitschrift f. deutsche Philologie*, Halle, 1897, 399, *Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust*. Mais ce n'est là qu'un objet de curiosité pour les gens qui ont du temps à perdre. L'indication du lieu de la scène, donnée par Goethe lui-même, est suffisante, et le *Gaulois* pouvait se dispenser d'ouvrir une enquête à la suite de notre observation).

Le décor du jardin ne m'a pas beaucoup plu. La maison de Marguerite, qui est un élément si important de la scène, n'a pas été mise en évidence, de façon à attirer l'attention et la sympathie. La verdure qui l'encadre (et l'opprime) est trop uniforme et quelconque. Cette maison étant placée au fond de la scène, il en résulte que Faust lui tourne le dos en chantant : *Salut, demeure chaste et pure !* Il aurait fallu la placer sur un côté. Et puis comment n'a-t-on pas songé à marquer par un jeu de lumière plus habile les trois moments de la scène : le jour, le crépuscule, la nuit ? D'une façon générale, l'éclairage doit être soigné un peu plus (et la lampe de l'électricien rendue invisible aux spectateurs). Le décor qui encadre le retour des soldats a été applaudi. Les costumes sont charmants. L'interprétation musicale, très soignée du côté de l'orchestre (tous les mouvements ont été revus et réglés avec soin), est assez bonne du côté des artistes. Plusieurs fois, la justesse des voix a été douteuse. — S.

L'OUVERTURE D' « IPHIGÉNIE EN AULIDE » AU CONCERT LAMOUREUX. — Après une polémique qui eut des suites inattendues, au sujet de l'interprétation du bel opéra de Gluck à l'Opéra-Comique, il était naturel que M. d'Indy profitât de sa présence à la tête de l'orchestre Lamoureux pour faire exécuter, telle qu'il la comprend et qu'il prétend qu'elle doit être comprise, l'ouverture d'*Iphigénie*. Réduite à cette seule pièce de symphonie, la démonstration risquait de n'être pas convaincante. Je ne crois point qu'elle l'ait été. Certes l'interprétation de M. d'Indy est fort intéressante, riche en changements de mouvement, en nuances imprévues, en contrastes accentués. Mais il n'a pas paru que le sens expressif en fût grandement augmenté. Le public a semblé parfois dérouté. Par exemple, l'accélération soudaine du *tempo*, vers la fin du grand unisson des cordes, fut jugée peu compréhensible. J'avoue partager ce sentiment. Mais, au reste, l'argumentation de M. d'Indy reste entière. Car elle porte bien plutôt sur le drame proprement dit que sur les pièces symphoniques qu'il peut contenir. Et je souhaiterais fort, pour ma part, que partout, même à la *Schola*, on se pénétrât de cette idée que la musique ancienne reste de la musique, qu'il faut s'attacher à en faire librement ressortir le sentiment et la signification, qu'il faut les chercher patiemment, sans cesse, et qu'il n'y a aucune raison pour figer la sensibilité des vieux maîtres sous la croûte glacée d'une solennité majestueusement impassible.

Je trouve aussi que Wagner a pris avec Gluck une bien grande liberté en ajoutant à l'ouverture originale, qui ne conclut point, une péroraison développée et véritablement personnelle. Certes, il en fallait une, si l'on voulait donner l'œuvre au concert. Mais la plus simple, la plus nue dirai-je, eût été plus respectueuse. Celle-ci est ingénieuse sans doute, très logique même, je le veux bien. Mais j'eusse préféré que M. d'Indy, en choisissant la péroraison de Mozart, ne sanctionnât point de son autorité le remaniement, fût-il génial, de la musique des maîtres. — H. Q.

FRAGMENTS DE « DARDANUS », DE RAMEAU (CONCERTS LAMOUREUX). — Il n'est pas trop tôt que les grands concerts se décident, enfin, à ne plus ignorer Rameau. L'Opéra dans un mois lui ouvrira ses portes, et Dijon hier, et Montpellier aussi, grâce à l'initiative de M. Ch. Bordes, l'auront déjà précédé. On peut prévoir pour notre grand musicien national, sinon la popularité qui ne saurait guère revenir aux œuvres des siècles passés, au moins cette gloire vivante et non plus seulement verbale dont Gluck bénéficie depuis quelques années.

Ils sont en vérité charmants, ces trois airs de ballet : *Menuet*, *Rondeau du Sommeil*, *Rigaudon*, que jouait l'orchestre Lamoureux. Le second surtout est d'une grâce exquise et d'une délicatesse de sentiment que Gluck n'a connues qu'exceptionnellement.

Avec les airs chantés, l'auteur d'*Orphée* reprendrait plutôt l'avantage. Non pas que l'air *Monstre affreux* le cède en vigueur à ce qu'il écrivait de plus énergique. Mais l'air d'Iphise (Scène 1, III^e acte) a tant soit peu vieilli ; M^{me} Marthe Philipp, soliste applaudie de la *Schola*, l'a fort bien chanté avec une voix charmante et des qualités d'expression et de style dont l'honneur revient à cette *Schola* qui l'a formée. M. Bourgeois, dont la diction est bonne cependant, lui demeure bien inférieur comme goût et comme intelligence. — H. Q

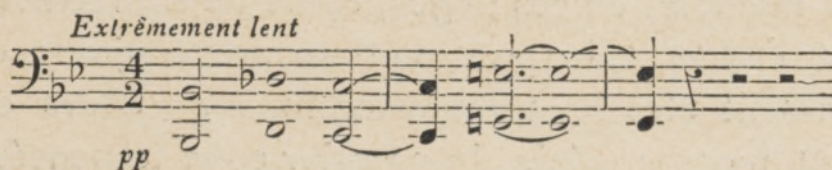
LA « DEUXIÈME SYMPHONIE » (EN SI BÉMOL), DE M. VINCENT D'INDY (CONCERTS LAMOUREUX). — Il n'est point aisé en quelques lignes, forcément trop brèves, de rendre compte d'une composition de l'importance de celle-là. Elle n'est point nouvelle, à la vérité. Écrite à l'intention de l'orchestre de l'Association des concerts Lamoureux, qui l'exécuta pour la première fois le 28 février 1904, elle n'a cependant guère été exécutée depuis, soit à Paris, soit ailleurs.

C'est que l'œuvre est difficile. Je ne parle point seulement des difficultés d'exécution, bien que grandes assurément. Mais l'intelligence parfaite de la composition nécessite de la part d'un chef, si expérimenté soit-il, un travail assidu et un vif sentiment de l'esprit qui anime cette musique.

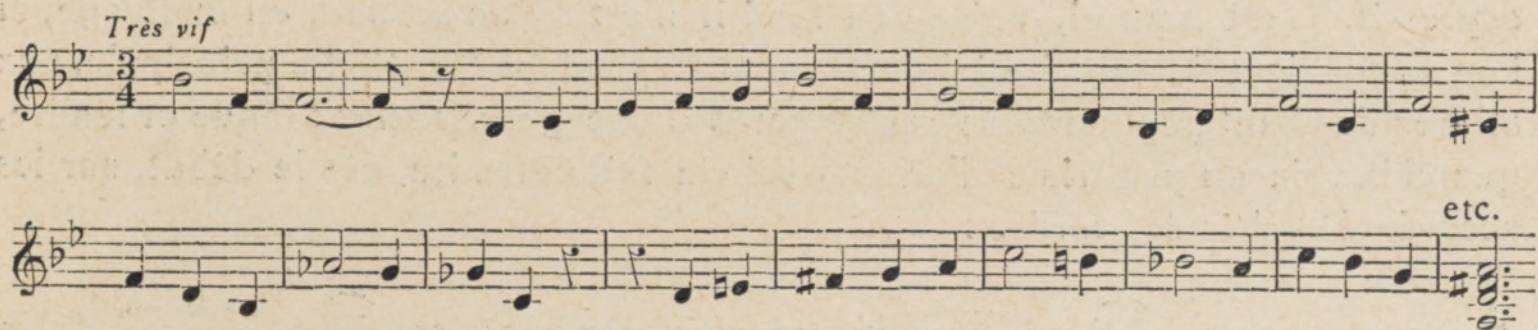
Car sous des formes que beaucoup, à l'époque présente de debussysme triomphant, estiment surannées, artificielles et destructives de toute spontanéité, à travers les affirmations peut-être trop volontaires d'un art conscient de soi jusqu'à l'excès parfois, se révèle, à qui sait la percevoir, une sensibilité profonde, une émotion, contenue certes et discrète, mais souvent intense. Ceci est une symphonie, nullement un poème symphonique ou rien de semblable. M. d'Indy, malgré le culte qu'il professe pour les traditions et les formes classiques, n'a pas écrit beaucoup d'œuvres de cette sorte. Sa première symphonie sur un air montagnard français, plus connue et plus populaire que celle-ci, est aussi beaucoup moins rigoureusement construite. Et toutes les autres pièces qu'il écrivit pour l'orchestre restent au fond des poèmes symphoniques. Car c'est un trait curieux de ce maître traditionaliste d'avoir montré, pour ainsi dire malgré soi, tout ce qu'un musicien en pleine possession de son art et de sa technique peut tirer d'un genre qu'il condamne théoriquement pour le croire, bien à tort, exclusivement voué aux brillantes futilités de la musique pittoresque.

Il importe peu que dans l'énumération des quatre morceaux de l'œuvre, le compositeur ait renoncé aux appellations consacrées d'*allegro*, *adagio* ou d'*andante*, de *scherzo*, de *finale*, pour leur substituer des appellations françaises plus précises. C'est bien un *allegro* de symphonie que ce premier morceau si vif, si

franc d'allure, si nerveusement rythmé, dès que, après l'exposition en long et lent prélude d'une figure mélodique qu'on retrouvera partout

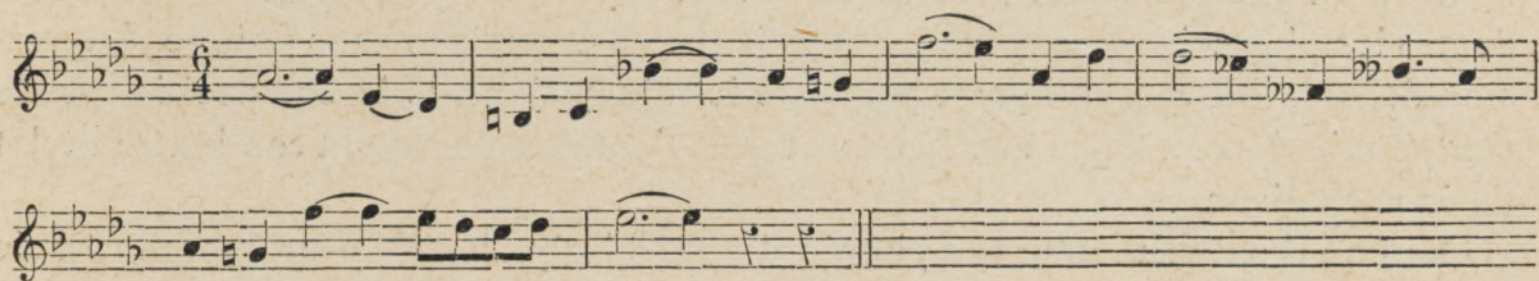


le premier thème s'élance, chanté par le cor :

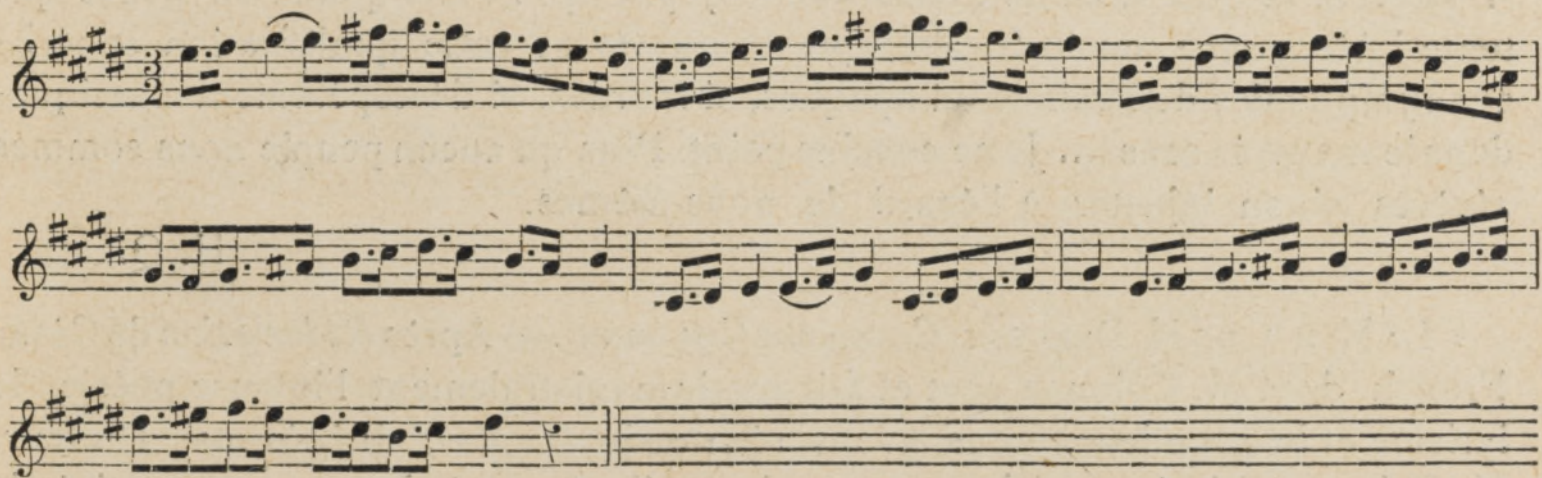


La majeure partie du morceau est établie sur ce thème, oscillant essentiellement entre les tonalités de si bémol et de ré, merveilleusement développé et transformé, combiné d'un art souverain avec des rappels de la formule initiale de l'introduction, jusqu'à l'apparition d'un second, de caractère plus tendre et plus pénétrant, qui deviendra la mélodie fondamentale de l'andante.

Cet andante (ici : *Modérément lent*) ne reproduit pas comme presque toujours chez les classiques, la forme de l'air varié. Deux thèmes, très différents, y apparaissent. Celui-ci d'abord, dont voici le début, aspect définitif de la deuxième mélodie de l'allegro :



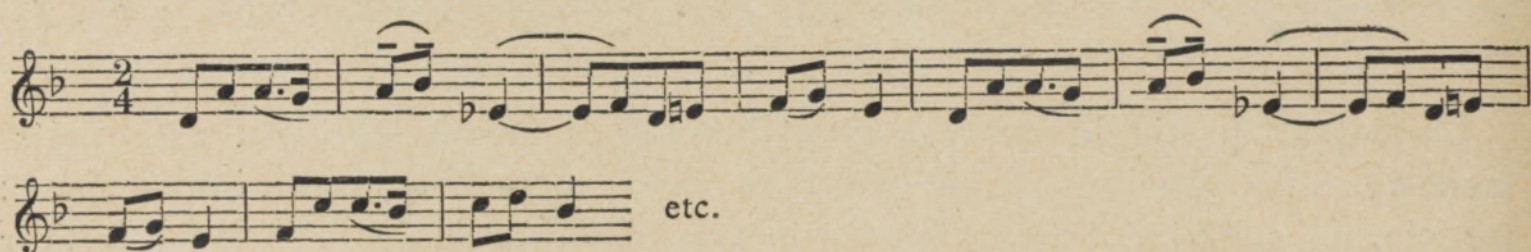
Puis cet autre, d'un sentiment tout neuf, d'un mouvement plus vif et que les harpes, dans une teinte de fraîcheur délicieuse, exposeront les premières en doubles octaves :



Ces deux premiers morceaux sont, à mon sentiment, de la beauté la plus rare et la plus singulière, sans obscurité ni longueur. Y louer les mérites d'une orchestration pondérée à miracle, d'une richesse solide, sans étalage inutile et,

sans recherches affectées, ce serait inutile. Tout le monde est d'accord sur ce point. Mais j'insisterais volontiers sur la qualité de l'élément mélodique. Abondante et pleine, la mélodie, en ces pages, coule de source avec une spontanéité qui ne sent point l'effort. L'inspiration demeure toujours élevée et, quelque complexes que puissent être les transformations au cours du développement, j'estime qu'on peut partout saisir du premier coup la pensée de l'auteur ; dans cette technique compliquée chaque élément apparaît mis en place et en valeur.

Le troisième morceau ne semble guère inférieur. Sans doute est-il moins expressif. C'est naturel, puisqu'au fond il n'est qu'un *scherzo*, un badinage, si l'on se souvient du sens initial de ce mot. Cependant la mélodie principale, aux allures de chant populaire, se révèle parée d'une grâce mélancolique et tendre, quand la voix un peu triste d'un alto solo la fait entendre, dès le début, sur les accords détachés des cordes :



Quant au dernier morceau, « Introduction, fugue et finale », bien que beaucoup de juges excellents s'accordent à lui donner la première place, je ne saurais m'empêcher de le mettre au-dessous des autres. Je ne méconnais point le grandiose du finale où le thème de l'andante reparaît, magnifié par la voix des cuivres, en forme de choral. Mais, pour les pages précédentes où reviennent successivement les divers thèmes et de nombreux rappels de leurs transformations précédentes les plus saillantes, elles ne sauraient être entendues sans fatigue. Impression défavorable qu'expliquent peut-être les dimensions de la composition (cette symphonie dure presque une heure) et que vient heureusement combattre l'éclat de la péroraison.

Quoi qu'il en soit, cette symphonie de M. d'Indy demeure un monument de l'art contemporain. Et rares sont les artistes qui, même avec un demi-succès, eussent réussi à mettre sur pied cet ensemble imposant.

Est-ce un chef-d'œuvre ? Voilà un mot qu'il ne faut prononcer qu'avec une réserve extrême quand il s'agit d'un artiste contemporain. La postérité dément si souvent la hâte d'un enthousiasme trop prompt ! Mais quand on pense que toute l'Allemagne musicale applique couramment cette qualification superbe aux symphonies de Brahms, si opaques, si lourdes, si désespérément classiques dans le mauvais sens !... Je ne conclus point. Plus qu'aucun peuple nous sommes sévères, sinon injustes, à l'égard de nous-mêmes.

H. Q.

« LA MER », DE M. DEBUSSY (CONCERTS COLONNE). — Après *Rédemption* de César Franck, dont M. Colonne sent et fait sentir magistralement l'intense poésie, le lyrisme et la grandeur, nous avons réentendu *la Mer*, dirigée par l'auteur. M. Debussy faisait ses débuts au pupitre ; il s'est très heureusement tiré de cette épreuve, mais il est impossible de le juger là-dessus comme chef d'orchestre. Il faudrait voir comment il dirige une composition autre que les siennes : une œuvre de Bach, de Rameau, de Beethoven ou de Mozart. Or je

doute que nous ayons jamais cette occasion : à en juger d'après sa musique, M. Debussy doit mépriser Mozart et presque tous les grands maîtres. Peut-être fait-il quelques concessions à certaines œuvres de Beethoven. Je ne l'affirmerais pas. Quand on a écrit *la Mer*, on doit, si on est logique avec soi-même, exclure du domaine de l'art tout ce qui est antérieur. De telles œuvres sont une manière nouvelle de mettre le drapeau... dans des débris de fine porcelaine cassée.

A la première audition, *la Mer* ne m'avait pas plu ; à la seconde, je l'ai trouvée franchement mauvaise. D'abord, beaucoup de prétention. Le compositeur veut peindre la mer *de l'aube à midi* (je ne dis pas *midi moins le quart* ou *midi cinq*, mais *midi*), puis nous faire entendre *le dialogue du vent et des flots*. Préciosité, application aux menues choses, voilà les premières caractéristiques de l'état d'esprit du musicien. Il ne rêve pas au bord de la grève ; il fait de l'esprit sur l'Océan. D'émotion vraie, venant du cœur et allant au cœur, je ne vois pas trace. En tout cas, s'il est lui-même ému, le musicien n'arrive pas à toucher l'auditeur. Il use et abuse des moyens d'imitation réalistes ; la grandeur et la poésie des choses paraissent le laisser indifférent. Aucune netteté ; beaucoup d'incohérence dans l'impression produite. L'ensemble est diffus, pénible, déplaisant, avec de puériles recherches d'effet, des *cocoricos* soudains de cors en sourdine, des *glissando* de harpes accordées enharmoniquement (?), des dissonances inutiles, des fragments informes emportés dans une tourmente sans majesté, de lourds empâtements, des superpositions de tonalités qui font croire qu'on entend les baraques de la foire de Neuilly jouant toutes à la fois. Un artiste qui ne fait pas comprendre nettement ce qu'il a voulu a manqué son affaire : M. Debussy me paraît être dans ce cas. Autre erreur, que j'ai déjà signalée : l'auteur de *la Mer* croit que pour faire de la couleur, avec l'orchestre, il faut mélanger une multitude de timbres et de rythmes. Rien n'est plus faux ! Relisez la scène des *Troyens à Carthage*, où Berlioz a chanté la poésie des flots, et comparez !

Il faut dire un mot de l'accueil fait par le public à cette œuvre étrange. Les applaudissements frénétiques d'une partie de la salle et les trois ou quatre rappels — en dépit d'autant de coups de sifflet — dont il a été l'objet, peuvent faire croire à M. Debussy qu'il a eu un gros succès. En ce cas, je puis lui affirmer, en toute bonne foi, qu'il se trompe absolument. Il a été acclamé — et un peu sifflé aussi — par les auditeurs des dernières places, dont le parti pris et le snobisme sont aussi visibles que la mauvaise tenue. (C'est de là qu'au début de chaque concert on s'amuse à lancer des flèches de papier, comme du paradis d'un théâtre turbulent de province.) Quant aux auditeurs qui sont aux fauteuils et aux premiers étages des loges, il ont gardé, pour la plupart, un silence indifférent et plutôt amusé. — S.

EXÉCUTION DE CHŒURS DIVERS (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Le 3^e programme de la Société des concerts ne comportait pas moins de cinq chœurs, dont deux pour toutes voix, sans accompagnement, de M. Saint-Saëns : *Calme des nuits* et *les Fleurs et les Arbres*. Ces deux pièces (op. 68, dédiées à Gounod) étaient chantées pour la première fois par le choral de la Société et ont beaucoup plu, tant par l'élégance de la pensée musicale que par la forme aisée de l'écriture. Ils ont été exécutés avec grâce, et il serait à souhaiter que les sociétés chorales mixtes d'amateurs s'inspirassent des œuvres qu'on donne au Conserva-

toire et de la façon dont on les interprète. Les chorales mixtes constituent une des plus jolies formes de la musique orphéonique, et l'on devrait encourager leurs efforts. Malheureusement les Mécènes sont rares. L'an dernier, il s'est formé à Paris une chorale mixte que dirigeait M. Laffite ; elle était constituée d'éléments excellents et donnait des auditions fort artistiques, mais elle cherche un local et un protecteur.

Les trois autres chœurs étaient pour voix de femmes avec accompagnement d'orchestre. D'abord deux poésies de Daudet : *la Vierge à la crèche* et *Aux petits Enfants*, mises en musique par César Franck, et respectueusement orchestrées par M. Guy Ropartz, deux joyaux exquis ; puis le chœur des Anges qui termine la 2^e partie de *Saint Julien l'Hospitalier* de M. Camille Erlanger, partition admirable que nous aimerions à entendre dans son intégralité.

Il faut louer M. Marty du soin qu'il apporte au choix et à l'étude de ces œuvres chorales, dont l'exécution si pure contribue à maintenir à la Société des concerts son ancienne renommée.

La partie symphonique du concert comportait comme œuvres modernes la *Ballade* de M. Fauré, composition originale, de style très libre, dont les idées se dispersent de façon capricieuse et que M^{me} Long a jouée comme il convient ; un *Scherzo* de Lalo, fondé sur deux motifs, plein d'esprit et d'humour, et orchestré de la façon la plus riche et la plus truculente.

La *Symphonie pastorale* servait de début à ce beau programme que la *Symphonie en ut majeur* d'Haydn couronnait. Cette symphonie, nous dit le programme si minutieusement rédigé par M. Maurice Emmanuel, est la propriété de la Société des concerts. Je pensais que la musique de Haydn appartenait maintenant au domaine public...
H. BRODY.

SYMPHONIE POUR ORGUE ET ORCHESTRE N^o 1, PAR A. GUILMANT (CONCERTS SECHIARI). — Cette œuvre de jeunesse a des caractères divers : le début, d'une rhétorique musicale assez pompeuse, puis d'un rythme vigoureusement dessiné, rappelle la manière de Hændel ; la jolie mélodie de l'*allegro*, ramassée en quelques notes et d'un bref dessin chromatique, fait songer à C. Franck, et elle s'insère dans un ensemble dont le plan, fondé sur un contraste, a été fixé par Mendelssohn. La *pastorale* — substituée à l'*adagio*, lequel est la pierre de touche du compositeur ! — est une agréable improvisation d'organiste. Dans le finale, et surtout dans la péroraison, reparaît la même tendance qu'au début, vers la grandiloquence décorative. De cette œuvre, où le dialogue entre l'orgue et l'orchestre alterne avec le tutti, les dessous psychiques et l'unité sont malaisés à discerner ; le style a toujours une bonne tenue classique, sans recherche de nouveauté et sans individualisme très net ; mais comme facture, c'est très honorable et d'un agrément réel. Au total, composition d'un artiste très cultivé, ayant de l'imagination, du sentiment et du goût.
E. D.

« CLÉOPATRE », POÈME SYMPHONIQUE, PAR M. BAZELAIRE (CONCERTS SECHIARI). — Voici un beau sujet pour un musicien romantique. Il s'agit de peindre la rêverie de Cléopâtre sur la galère qui l'emmène vers Tarse, sa terreur quand elle entrevoit le désastre d'Actium et l'amour d'Antoine traversant tout cela. (Voir les sonnets de J.-M. de Hérédia.) M. Bazelaire, qui eut le 1^{er} prix d'harmonie en 1903, le 1^{er} prix de contrepoint et fugue en 1905, n'a pas eu de peine à trouver sur la palette orchestrale les tons appropriés aux diverses parties de ce sujet : d'abord

les harpes et les flûtes ; puis un thème guerrier, — le thème d'Antoine, — exposé par les violoncelles, repris par les violons auxquels succèdent les trombones épiques ; pour le dialogue d'amour, le quatuor, combiné ensuite avec les cuivres ; et, pour le désastre final, un enchevêtrement de toutes les idées du poème. C'est bien ; ce n'est pas assez saisissant, bien qu'il y ait là tout ce qu'il faut. C'est un peu jeune. Il manque une certaine intensité de vision, cette flamme de passion ou cette distinction de la forme qui font les œuvres vraiment belles. Le début n'est qu'une jolie barcarolle ; le reste est plus mélodramatique que tragique, convenable plutôt que puissant.

L. H.

LES ŒUVRES DE CHOPIN, EXÉCUTÉES PAR M^{me} RISS-ARBEAU (SALLE PLEYEL). — M^{me} Ris-Arbeau continue vaillamment son entreprise héroïque en jouant, par cœur, toute l'œuvre de Chopin. L'interprétation, supérieure au point de vue technique de l'instrument, est personnelle, originale parfois subtile et un peu déconcertante pour ceux qui, familiers avec les ouvrages du grand pianiste compositeur, ont, pour chaque morceau, des habitudes d'oreille, d'esprit et de sentiment. Il y a des mazurkas qui, sous les doigts de M^{me} Riss-Arbeau, sont complètement transformées par une accentuation, un rythme et un mouvement nouveaux. Parfois, l'interprète analyse et détaille minutieusement la phrase la plus simple et la plus *une* ; d'autres fois, elle joue à la bonne franquette et avec une indifférence apparente des phrases d'où l'on attendait un intense rayonnement de poésie. L'admirable sonate qui contient la marche funèbre m'a le plus surpris. La première partie, d'une belle fougue romantique, a été prise trop vite. La marche a produit un grand effet, à cause de la parfaite égalité de rythme et d'intensité donnée aux deux notes de la basse : *fa, sol ♭, fa, sol ♭*, etc... L'impression devient bientôt très dramatique. Le *finale*, expression d'une douleur éperdue, a été un peu confus — à dessein, je crois — et comme voilé d'un nuage par l'emploi de la pédale. Rubinstein le jouait tout à découvert, avec une netteté foudroyante. Le jeu de M^{me} Riss-Arbeau nous paraît révolutionnaire, peut-être parce qu'il est plus conforme que les autres à cette fameuse « tradition » que tant de gens se flattent de posséder. En tout cas, c'est un noble et beau spectacle qu'une telle série d'œuvres jouées sans défaillance par une telle artiste. — E. T.

— Le 2^e Cycle des 5 Matinées musicales et populaires (fondation Danbé) a repris au théâtre du Gymnase, le 29 janvier, pour se continuer jusqu'au 26 février, avec le concours de M^{me} Jane Raunay, M^{lle} Demougeot, de l'Opéra, M^{lle} Marcella Preggi, M^{mes} Roger-Miclos, Marie Panthès, MM. Louis Diémer, Ed. Risler, pianistes ; MM. Delmas, Plamondon, de l'Opéra, Brémont, de l'Odéon et des Chanteurs de la Renaissance, sous la direction de M. H. Expert. On peut s'abonner aux 5 séances, aux places à 2 fr. et 1 fr. 50, tous les jours au théâtre du Gymnase, de 11 h. à 6 h.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL : « ISABELLE ET GERTRUDE », COMÉDIE A ARIETTES DE FAVART. — Le vaudeville, tel qu'il apparaît sur nos scènes de genre, avec ses inventions bouffonnes, ses personnages enfermés dans les placards, ses situations risquées sinon pires, ne date pas d'hier. Car c'en est un véritable, et rien de plus, cette comédie en un acte de Favart, *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés*, paré cependant d'une musique dont nous publions aujourd'hui un morceau.

Un vaudeville ne se raconte point. Aussi n'irai-je pas m'aviser de narrer par le

détail les folles aventures du juge Dupré, lequel veut épouser M^{me} Gertrude, veuve sentimentale et fervente d'amour platonique, tandis que son neveu Dorlis soupire — peu platoniquement — pour les charmes de la naïve Isabelle ; ni d'essayer de faire comprendre comment et pourquoi cette tendre jeune fille, un peu simple en vérité, le prend pour un sylphe ainsi que son oncle ; ni par quels artifices sont déjouées les machinations de l'astucieuse M^{me} Furet, ni de quelle sorte elle se trouve finalement punie de ses calomnies, quand tout finit par deux mariages.

Si burlesque qu'elle fût, ou peut-être bien pour cela, cette piécette eut, en son temps, beaucoup de succès, quand elle fut jouée, le mercredi 14 août 1765, sur la scène de la Comédie-Italienne. Le *Mercur galant* en fit grand éloge. Il en loua l'esprit, l'art et la conduite, en rappelant au reste, assez malicieusement, que *l'Education d'une fille*, « conte très agréable de M. de Voltaire, » en aurait fourni le sujet.

Certes, le public dut aussi se plaire à la légèreté, parfois un peu hasardée, de certaines scènes. Elles paraîtraient aujourd'hui innocentes. Car nous avons fait, là-dessus, des progrès. Et il ne nous suffit plus, trop souvent, « que l'esprit de l'auditeur voltige sans cesse sur les fleurs des idées voluptueuses sans avoir jamais lieu de s'y appesantir, ni la pudeur de s'en offenser ». La musique, « à laquelle, nous apprend-on, M. Blaise a beaucoup de part, » reçut aussi des louanges dans le compte rendu du *Mercur*. Que le chant des ariettes y retarde moins la marche du dialogue qu'à l'ordinaire, c'est un mérite à quoi nous restons peu sensibles. Mais, toutes les fois qu'il est possible de démêler les endroits où Blaise a fait œuvre de compositeur et non simplement d'arrangeur, nous serons contraints d'avouer que ses mélodies, modestes et expressives sans prétention, ne sont pas dénuées de charme. C'est le cas de l'air gracieux chanté par le jeune Dorlis, que la *Revue musicale* reproduit dans ce numéro.

Ce Blaise, cependant, n'est point un grand maître. Son nom est fort oublié. Personne, en notre temps, ne songe à s'occuper beaucoup des airs, ballets et divertissements que ce basson de l'orchestre de la Comédie-Italienne composa pour le service de son théâtre. Ses contemporains eux-mêmes n'en firent pas tous grand cas. Et Grimm, sévère jusqu'à l'injustice à l'égard des Français, l'a traité fort ignominieusement dans sa correspondance.

Il n'était pourtant pas sans talent, cet artiste modeste. A défaut d'autres qualités plus notoires, il fut du moins, quand il composait, naturel et sans prétention. Son art, qu'aucune intempestive recherche ne gâte, garde une saveur qui a son prix. Tout humble qu'il soit, il n'est jamais vulgaire. Que d'œuvres de nos jours gagneraient à ce qu'on en puisse autant dire !

H. Q.

HARPE CHROMATIQUE (SALLE PLEYEL). — Le 23 janvier, à la salle Pleyel, a eu lieu la deuxième séance de musique ancienne et moderne pour harpe. D'ingénieuses et exquises combinaisons de timbres ont charmé notre oreille : ainsi la harpe chromatique, la flûte et le hautbois (avec M^{lle} Renée Lénars, MM. Joffroy et Henry) pour exécuter une charmante suite d'E. Mignau : *Prélude*, *Elégie*, *Scherzetto*, *Canzona* ; la harpe chromatique, accompagnée par le double quatuor à cordes, dans quelques pièces délicates et fines de Reynaldo Hahn. La *Fantaisie-Caprice* de L. M. Tedeschi, œuvre de haute difficulté et d'éclat, a été

supérieurement jouée par M^{lle} Lénars en solo. Au cours de la même séance, nous avons été heureux de réentendre la harpe-luth, instrument néo-classique à sonorité de clavecin, que l'inventeur, M. Gustave Lyon, produisit pour la première fois le jour de la réception, chez lui, des compositeurs russes. Les pièces de Rameau et de Couperin exécutées sur ce bel instrument ont été fort applaudies.

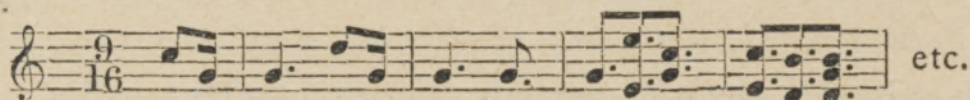
E. D.

SONATE DE BEETHOVEN POUR PIANO, OP. 111 (SALLE PLEYEL). — Au concert du 28 janvier, M^{lle} Blanche Selva, qui est une des pianistes les plus remarquables de notre temps, a exécuté avec le plus grand succès des œuvres d'écoles très différentes : la *Toccata et fugue en fa dièse mineur* de Bach ; quatre pièces charmantes de Rameau ; les *Kresleriana* (op. 16) de Schumann ; les *Variations* sur un thème de Bach, par Liszt ; deux pièces pittoresques (*Sous bois* et *Scherzo-Valse*) de Chabrier ; enfin la grande sonate de Beethoven, op. 111, qui était pour moi l'attrait principal du concert.

Je ne sais pas d'œuvre plus belle, plus riche de pensées musicales, de formes originales et de rythmes que le recueil des sonates de Beethoven pour piano (auquel il faut joindre, pour les mêmes raisons, l'admirable recueil des sonates pour piano et violon). Rien n'a été composé de plus beau pour le piano ; les œuvres de Schumann, les sonates et concertos de Weber, ne viennent qu'après ; les œuvres de Chopin sont au troisième rang ; celles de Liszt, tout au dernier. Beethoven est le roi de la musique de piano. Dans ces sonates, il est aussi grand que dans les symphonies ; on y trouve l'expression complète de ce qui est beethovenien et humain, — *toute l'âme*, comme dit Corneille. Mais je ne cesse de le redire à chaque occasion : quand on sort de la biographie anecdotique et qu'on parle vraiment musique, il faut écarter la conception d'un Beethoven douloureux, tragique, déchiré au dedans de lui-même, et, dans ses dernières œuvres, apparaissant comme une sorte de génie détraqué. Cette sonate 111, dédiée à l'archiduc Rodolphe, modifie un peu les cadres habituels, puisqu'elle se termine sur un air varié en mouvement très lent (lenteur rachetée par la mesure à 12/32 !), mais c'est l'œuvre posée, réfléchie, parfaitement nette, d'un génie conscient de sa force. De fougueux emportement romantique et d'improvisation désordonnée je ne vois pas trace. Songez que cette étonnante pièce a été écrite en 1822 ; qu'elle est contemporaine, par conséquent, de la grande messe en *ré* (que Beethoven considérait comme son chef-d'œuvre), et qu'au moment où il écrivait cette messe grandiose, Beethoven était naturellement porté, par influence de lui-même sur lui-même, à élargir un peu le cadre des compositions pour piano. Ainsi s'explique un certain mépris qu'il avait alors pour les « choses du clavier » (*Klaviersachen*), pour un instrument qu'il jugeait « insuffisant », pour le *Clavicembalo miserabile*. Mais tirer de là l'idée d'un Beethoven égaré, à moitié fou de romantisme, est la plus grande erreur. Ajoutez que, dans la suite, il est revenu à une manière plus simple et plus légère ; les *Bagatelles* (op. 126) et les 33 *Variations* sur la valse de Diabelli sont postérieures à l'op. 111.

Cette sonate, magnifiquement exécutée par M^{lle} Selva, rappelle la *pathétique*. Elle est d'une éloquence un peu emphatique, pompeuse à la façon du XVIII^e siècle, mais relevée par une géniale inspiration qui fait négliger la marque du temps et offre un intérêt universel. Le début a une grandeur épique. Autoritaire et batailleur, l'*allegro* semble réunir des réminiscences des héros de Plutarque et de

Napoléon à la pensée musicale la plus haute et à la technique la plus précise. Etudiez dans le détail ce contrepoint savant et passionné ! et dites-moi si c'est l'œuvre d'un compositeur sur le chemin de je ne sais quelle folie ! Après cette fougue superbe et ce violent déchaînement de l'action, chante, selon la loi purement formelle des contrastes, l'*adagio molto semplice e cantabile* :



Avec ses basses profondes et la pédale de *sol*, cet adagio a une sérénité sublime (*pénétrante*, par suite de la mesure à 9/16 qui fait porter l'accent sur chaque croche, et non sur la croche initiale de la mesure). C'est de la poésie diffuse de plein ciel étoilé. J. C.

De Monte-Carlo. — Les Concerts modernes, spécialement consacrés aux virtuoses, ont repris leur cours, sous la direction de M. Léon Jehin.

A la première séance, le succès fut très vif pour l'excellente pianiste M^{lle} Thérèse Duroziez et pour la brillante cantatrice M^{lle} Minvielle.

Le second concert valut un succès plus grand encore à M^{lle} Herleroy, qui chanta d'une voix splendide et avec un art parfait des pages de Hændel, Haydn et Fontenailles, ainsi qu'à l'admirable pianiste M. Alfred Casella, dont le style pur et la belle virtuosité s'affirmèrent en des œuvres de Mozart, Brahms et Liszt.

Correspondance

Bordeaux, 21 janvier 1908.

I. — « MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

« Voulez-vous accueillir l'observation suivante, qui, sans doute, vous paraîtra fondée ? Je me hâte de vous dire qu'elle est désintéressée ; car si j'adore la musique, je ne suis ni compositeur, ni exécutant, ni « professionnel » à aucun degré. Ne prenez donc pas ceci pour l'aigre réclamation d'un candidat éconduit !

« En lisant la liste des nominations récemment faites par le Ministère de l'Instruction publique dans la Légion d'honneur, je suis vraiment étonné d'y trouver *cinq* peintres et *un* musicien, M. Alexandre Georges. Je ne discute pas le mérite de ces cinq peintres : je suis assuré que ce sont des artistes de haute valeur ; mais pourquoi cette disproportion entre ce que vous appeliez ici même, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, « les arts du dessin et les arts du rythme ? » Par quoi se justifie ce rapport de 1 à 5 établi dans les récompenses attribuées aux uns et aux autres ? Ajoutez que, par surcroît, les peintres ont déjà un « Salon » avec *médailles* nombreuses, *prix du Salon*, *prix national*, ce qui, au total, leur fait la part du lion. La musique me paraît sacrifiée. C'est regrettable, car une des caractéristiques de l'art contemporain, c'est le développement égal — au point de vue de la hardiesse et du grand nombre des œuvres, de l'habileté technique, et des tendances vers les mêmes buts — de la peinture et de la musique.

« Veuillez agréer, etc...

« EMILÉ ARCHIMBEAU. »

L'intéressante lettre de M. Emile Archimbeau contient une part de vérité. Mais il ne faut pas oublier qu'à la distribution des prix du Conservatoire, au mois d'août, la tradition veut que le ministre apporte une croix (souvent attribuée à un musicien). Il y a donc, pour la musique, une croix d'hiver et une croix d'été. Cela fait deux. Je reconnais que c'est peu. Cependant, s'y l'on adopte la classification « arts du rythme et arts du dessin », notre honorable correspondant ne doit-il pas tenir compte des croix accordées aux auteurs dramatiques et les mettre dans le plateau de la balance — si léger ! — qu'il oppose à celui des arts plastiques ?...

Malgré ces réserves, M. Archimbeau a raison. La musique n'est pas encore au rang qui lui convient. Mais je tiens à dire que c'est la faute des musiciens compositeurs ! Les peintres, sculpteurs, architectes, sont admirablement organisés. Ils ont des sociétés avec un Bureau composé d'artistes éminents élus par leurs pairs, des présidents qui, aux bons moments, parlent avec autorité, font des propositions au ministre, apostillent des demandes, défendent leurs traditions, etc... Quant aux musiciens, ils n'ont su fonder qu'une société chargée de veiller à la recette et de percevoir les « droits d'auteurs ». Ils avaient récemment l'occasion de fonder, eux aussi, leur Salon annuel ; au lieu d'agir avec indépendance, ils se sont mis à la remorque de la société déjà installée au Grand Palais, et pour qui possession vaut titre. Ce qui règne chez eux, c'est l'individualisme, et le mépris du voisin lorsqu'un succès personnel est assuré. Ils ignorent la force des volontés unies. Encore une fois, c'est leur faute !

II. — M. J. Courau nous adresse une note originale sur laquelle nous appelons l'attention de nos lecteurs. On sait que *tous* les intervalles adoptés sur le clavier du piano sont des intervalles de *demi-tons*. S'il en est ainsi, pourquoi y a-t-il des touches noires, et, entre les noires et les blanches, des distances *inégaux* ? Pourquoi la succession des unes et des autres n'est-elle pas régulière ou *symétrique* ? Pourquoi même y a-t-il des touches noires ? Pourquoi n'adopte-t-on pas une succession uniforme de touches exclusivement blanches, ou (système mixte) de touches blanches et noires (ou bleues, comme il est dit plus bas) sans interruption ? Si nos lecteurs veulent bien réfléchir à cette question, ils verront que l'usage n'est pas fondé sur la logique. M. Courau propose une modification qui aurait, d'après lui, certains avantages. Si des observations nous sont adressées au sujet de cette thèse, nous les publierons dans notre prochain numéro.

Voici la lettre de M. Courau :

LE PIANO SYMÉTRIQUE. — Les musiciens débutants et leurs professeurs savent combien il est long et pénible d'apprendre à appliquer l'armure, c'est-à-dire à n'oublier dans la lecture d'un morceau aucun des dièses et bémols indiqués une fois pour toutes à la clef, dans les quinze ou seize tonalités en usage.

A cette difficulté de lecture s'ajoute, en particulier pour les instruments à clavier, comme le piano, une grande difficulté d'exécution due à leur manque de symétrie. Pour un même morceau écrit en *si* ou en *ut*, par exemple, bien qu'il n'y ait qu'un demi-ton d'intervalle, le jeu des doigts sera complètement différent. Chacun des douze tons du clavier comporte pour ainsi dire un instrument nouveau ; ce que l'on a acquis dans l'un doit être recommencé pour les autres, et cela demande de longues années de laborieuse routine.

Mais un inconvénient peut-être plus grave encore paraît provenir de cette dissymétrie. Bien que le piano soit l'instrument le plus répandu et celui qui devrait se prêter le mieux à l'étude de l'harmonie, peu de pianistes connaissent cette science. C'est que, indépendamment du temps qu'absorbe son mécanisme compliqué, le piano présente des irrégularités plus grandes encore que celles

d'autres instruments. Pour un même intervalle musical, la distance et la position relatives des touches varient constamment, et si les lois de l'harmonie, étudiées sur un ton simple, en *ut* majeur par exemple, peuvent être assez vite connues, leur application aux douze tonalités est aussi longue que difficile.

Or, le piano étant divisé en demi-tons égaux sans tenir compte des différences de coma entre les dièses et les bémols, on conçoit que la diversité du jeu dans les douze tons disparaîtrait d'elle-même si toutes les touches étaient égales et situées au même niveau. Pour y jouer en *si* un morceau écrit en *ut*, il suffirait de déplacer les mains de la largeur d'une touche. Les distances respectives de toutes les notes, la forme de tous les accords, le doigté, le jeu, en un mot, resteraient absolument identiques, et il en serait de même dans tous les tons.

On conçoit également que toute la musique de piano pourrait être écrite en *ut* majeur ou *la* mineur, c'est-à-dire sans dièse ni bémol à l'armure. Il suffirait d'indiquer par un signe à la clef quel est le ton dans lequel on doit exécuter, c'est à-dire quelle touche doit être considérée comme le *do*, ou l'origine.

La technique musicale déjà réduite à un ton comme mécanisme serait ainsi considérablement facilitée. Les distances des touches reproduiraient exactement les intervalles musicaux. Tout intervalle donné, comme tout accord, correspondrait, d'un bout à l'autre du clavier, à un écartement invariable des doigts qui en serait la reproduction directe et pour ainsi dire l'image.

La première objection que l'on puisse faire à ce système de clavier, c'est qu'il serait difficile pour un exécutant de ne pas perdre de vue l'origine adoptée. On pourrait répondre qu'un pianiste de moyenne force joue sans regarder le clavier et se guide bien plus sur les intervalles relatifs des notes que sur leur position absolue, puisqu'il les touchera aussi bien s'il est assis de côté, comme dans le jeu à quatre mains. Toutefois, il est aisé de tourner la difficulté en adoptant le procédé suivant.

Une bande légère, de toile par exemple, courant sur le fond du clavier et reproduisant les divisions des touches, sera teintée en noir sur celles qui correspondent aux touches noires actuelles et, toutes les fois qu'il y aura lieu de changer de ton, un système mécanique quelconque déplacera instantanément la bande du nombre de degrés nécessaires. Il suffira de mettre à portée de la main une série de douze boutons correspondant aux douze tons. Supposons par exemple que l'on joue en *sol* bémol. Le morceau est, bien entendu, toujours écrit en *ut*, mais la touche *do* de la bande est en face du *sol* bémol réel. Si l'on doit passer au ton de *si*, on appuie vivement sur le bouton *si* : le *do* de la bande vient en face de cette note et l'on continue à jouer en *ut*, cinq touches plus haut.

Remarquons qu'au lieu d'indiquer sur la bande les touches noires actuelles, qui ne représentent rien, on pourrait teinter la première, la sixième et la huitième de chaque série de douze, c'est-à-dire celles qui indiquent la tonique, la sous-dominante et la dominante. La distinction des octaves serait ainsi parfaite, et l'on comprend l'immense avantage qu'il y aurait à faire ressortir les trois notes fondamentales, origine de la tonalité et de la plupart des accords.

Enfin, il est évident qu'on obtiendrait l'unification du jeu en employant, au lieu de la bande mobile, un clavier se déplaçant comme celui de certains instruments; mais le mécanisme en serait forcément compliqué, lourd et incommode, au moins pour douze tons, tandis qu'il est facile d'imaginer un système de

bande qu'on puisse déplacer plus aisément et plus rapidement même que l'on ne tourne une page.

A ce système rationnel de piano symétrique à touches au même niveau, on peut faire une objection très sérieuse, celle du trop grand développement de l'octave. Peut-être, grâce à la forme de la main, où deux doigts voisins ne sont jamais de même longueur et par conséquent ne se gênent pas par leurs extrémités, la dimension actuelle des touches blanches pourrait-elle être réduite, tout au moins jusqu'à 15 millimètres, de sorte que l'octave comportât à peu près la largeur d'une neuvième actuelle. Il n'en est pas moins vrai que la virtuosité en serait diminuée et il paraît impossible d'éviter cet inconvénient.

Mais on peut proposer un système mixte qui offrirait l'avantage de multiplier au contraire la puissance d'exécution de la main humaine. Il consiste à placer d'une façon régulière, sans rien changer à leurs dimensions actuelles, une touche noire (ou bleue de préférence pour éviter toute confusion) à la suite d'une blanche. Tous les tons, il est vrai, comprendraient dans ce cas, même sans notes accidentelles, quelques touches noires ; mais il ne faut pas oublier que la disposition actuelle du clavier n'a que le mérite d'avoir un ton unique sans touches noires, et l'on conçoit mal que pour ce seul ton on se soit privé de l'avantage immense qu'eût présenté le clavier régulier, blanc et noir, ou blanc et bleu, c'est-à-dire l'uniformité de distance dans les intervalles musicaux.

Il est bien entendu qu'à ce système, qu'on pourrait appeler « clavier symétrique à touches bleues » pour le distinguer de celui à touches uniquement blanches, on appliquerait, comme à ce dernier, la bande mobile représentant, soit, à titre transitoire, les touches noires actuelles, soit la tonique, la sous-dominante et la dominante de chaque octave.

Dans ce système mixte, chaque intervalle comporterait deux distances, suivant que la note de basse serait blanche ou bleue, et il faudrait apprendre deux jeux différents, l'un pour les tons dont la tonique serait une touche blanche, l'autre pour ceux ayant leur origine sur une bleue. Ce second système de clavier symétrique présente donc, si l'on veut, des avantages de simplification moitié moindres que le premier ; mais on peut dire qu'il rendrait encore l'étude du piano au moins six fois plus facile qu'aujourd'hui, puisqu'il y aurait deux jeux à apprendre au lieu de douze, sans compter que la largeur de l'octave deviendrait celle d'une septième actuelle, ce qui doit augmenter d'un sixième la virtuosité. D'autre part, quelle merveilleuse relation entre l'aspect de ce clavier et la réalité des intervalles musicaux en usage dans la musique actuelle ! Comme on y verrait bien la succession ininterrompue des tons et des demi-tons, la place du demi-ton dans les gammes, unique passage du blanc au bleu ! Comme se désigneraient d'eux-mêmes les intervalles contenant ou non un nombre entier de tons, suivant que les deux notes sont de couleur semblable ou contraire ! Tous ces avantages ne valent-ils pas d'apprendre deux uniques gammes, l'une commençant par une blanche, l'autre par une bleue, dont le doigté serait d'ailleurs très facile, de même que celui de leurs accords ?

Remarquons enfin qu'en appliquant à ce clavier un des mécanismes de transposition déjà en usage, ce qui devient très pratique quand il ne s'agit que d'un seul demi-ton, on n'aurait plus, comme dans le système de clavier à touches de même niveau, qu'une seule gamme, un seul jeu, celui de *ut* commençant sur touche blanche.

Si évidents que paraissent la grande simplification d'étude du piano rendu symétrique et ses autres avantages, nous ne nous faisons pas grande illusion sur les probabilités de son adoption générale et la publication, dans un ton unique, de la musique qui lui serait destinée. Mais quand on songe à l'infinie variété des instruments modernes, on peut croire que celui-ci n'y serait pas déplacé, tout au moins comme instrument d'étude ou d'enseignement, et que peut-être il aiderait à augmenter dans les générations futures la compréhension et l'amour de l'harmonie.

J. COURAU,

Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

III. — Nous recevons la lettre suivante, que l'impartialité nous fait un devoir d'insérer :

Paris, le 22 décembre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Voulez-vous me permettre de répondre en quelques mots aux critiques dont vous faites suivre ma lettre du 25 novembre dernier (publiée dans la *Revue musicale* du 15 décembre dernier, p. 605) ?

Vous semblez dire que si je trouve de l'analogie entre la musique et le langage parlé habituel, c'est seulement parce que j'ai cru constater une certaine ressemblance entre deux particularités de ces langages, la modulation (musique) et le calembour (parole). Or, j'avais écrit — ce qui est tout différent — que l'analogie entre les deux langages comparés est sensible et se poursuit jusque dans les deux particularités précitées. Si je disais : « Ces deux enfants ont des visages peu différents, dont la similitude se poursuit jusque dans la verrue que chacun d'eux porte au bout du nez », en concluriez-vous que, pour moi, ces verrues sont le seul point de ressemblance entre les enfants comparés ?

Peut-être m'objecteriez-vous aussi que les verrues ne sont pas une beauté, de même que vous m'objectez que les calembours ne sont pas la plus belle manifestation de l'esprit. De cela je suis très convaincu, et vous n'aviez nul besoin d'invoquer l'autorité de Victor Hugo ; mais leur manque de grâce ne les empêche pas d'exister, et c'est pourquoi il est naturel de les mentionner (calembours ou verrues) comme éléments de ressemblance.

Quant à la question même de la similitude entre certains types de modulation et les espèces de calembours correspondantes (1), je crois qu'elle vous paraîtrait évidente si vous preniez connaissance de mes explications (*Essai sur la gamme*, p. 555). Et ce serait un jeu pour vous de voir pourquoi quelques types de modulation, avec nos procédés de réalisation rudimentaires, méritent un peu d'être comparés à des verrues, tandis que d'autres, au contraire, peuvent être assimilés à des grains de beauté.

A propos des modulations par enharmonie, vous me reprochez de confondre deux sons différents. Cette critique m'étonne. J'ai montré que quand on chante un air dont la tonalité oscille, par exemple de *do* majeur à son relatif *la* mineur, on peut faire entendre successivement et distinctement des notes enharmoniques

(1) J'ai parlé de calembours comme ceux que pratiquait M. de Bièvre et non de calembredaines comme celles que vous citez, *Phalsbourg*, *Bucéphale*, etc., dont je ne suis pas sûr d'avoir jamais compris l'intérêt — s'il existe.

telles que *sol* # et *la* b (*Essai sur la gamme*, p. 384). Est-ce là confondre ces notes ?

J'ai fait observer qu'entre la gamme que nous sentons et celle des instruments tempérés les différences sont telles que, même dans les exécutions orchestrales les plus soignées, *certaines* modulations enharmoniques produisent un effet de fausseté tout à fait déplaisant (*Essai*, p. 220). Est-ce là encore confondre les notes enharmoniques ?

Non seulement je ne suis pas aveugle — ni sourd — aux inconvénients qu'ont parfois ces confusions, mais j'ai même indiqué les moyens propres à y remédier (1).

Au sujet de mon erreur (?) de méthode, c'est la *musique* que vous me reprochez aujourd'hui (*Revue musicale*, p. 605) de ne point définir, tandis qu'il y a quelques semaines (*Revue*, p. 482), c'était plutôt le *critérium* servant à juger si une œuvre musicale est bonne ou mauvaise.

Pour ce qui est de la *musique*, je vous répondrai que le manque de définition que vous critiquez théoriquement n'a pas dû beaucoup embarrasser le lecteur ; même sans cette définition dont vous blâmez l'absence, il a sûrement compris de quel art il devait être question dans une étude sur la musique, et n'a pas pu prendre le change en supposant qu'il s'agissait d'un autre art.

Pour ce qui est du *critérium*, dont je nie l'existence, vous dites que « c'est tout simplement le sens musical, base nécessaire de toute théorie de la musique ». — Hum ! Il ne serait pas impossible que cette définition, jointe à celle que vous donnez de la musique, constituât ce que, du temps de Descartes, on appelait poliment un cercle. Le sens musical, en effet, me paraît bien changeant d'un individu à l'autre, comme aussi d'une époque à l'autre. Vous aimez à renvoyer vos contradicteurs aux manuels du baccalauréat. Bien que ces savants ouvrages ne soient pas au nombre de mes livres de chevet, je suis convaincu que si vous y cherchiez les conditions imposées à tout critérium, vous trouveriez que « le sens musical » ne les remplit pas avec une entière rigueur.

Vous dites que, d'après la thèse que je soutiens, je dois commettre la même erreur que tous vos contradicteurs, laquelle consiste à juger la pensée musicale d'après la pensée verbale. Voilà une conclusion un peu douteuse, Monsieur le Directeur, car si elle était exacte, vous auriez un contradicteur de plus, et bien imprévu, celui-là. J'entends parler en effet de M. Combarieu qui, traitant du théâtre lyrique, écrit ceci : « La musique est incapable de nommer les personnes, de distinguer Auguste de Cinna ou d'Émilie ; elle ne peut traduire que le dynamisme des émotions. Ce qu'elle demande donc au poète, ce sont des états affectifs très intenses. » (*Revue musicale* du 15 décembre 1907, p. 591.) Voyez-

(1) Notamment par la façon de construire les instruments à clavier. Helmholtz avait proposé l'emploi de 24 touches par octave, ce qui eût terriblement compliqué l'écriture pour le compositeur, la lecture et l'exécution pour l'artiste, le tout sans grand avantage esthétique, les 12 nouveaux sons tempérés étant plus éloignés que les 12 premiers des notes que nous tendons naturellement à réaliser. J'ai montré (*Essai*, p. 515) que si l'on plaçait dans les orgues, harmoniums, etc., un mécanisme spécial (décrit sous le nom d'*ajusteur*), destiné à ajuster les 12 sons de chaque octave à la tonalité du moment, et fonctionnant automatiquement sous l'action de certains jeux particuliers (se manœuvrant comme ceux déjà en usage), on pourrait conserver sans changement l'écriture et les claviers actuels et obtenir néanmoins des sons très justes dans tous les tons. De tels instruments seraient naturellement un peu plus coûteux que ceux d'aujourd'hui, au moins dans les premiers temps ; mais il est probable que le jour où on se déciderait à essayer de les construire, ils supplanteraient vite les modèles actuels, et il en résulterait un renouveau fructueux pour l'industrie des facteurs. Il existe, en effet, une immense différence esthétique entre une voix très juste et une voix assez juste : eh bien, la même différence s'observerait entre les nouveaux instruments et les anciens.

vous donc une grande différence entre cette opinion et celle que j'exprime moi-même, quelques pages plus loin : « Quand nous pensons avec des sons, « ce n'est pas l'activité de notre entendement que nous prétendons traduire « musicalement, mais seulement celle de notre sensibilité » ; ainsi en écrivant un hymne sur l'astronomie, le musicien pourra exprimer l'état émotif où le met son enthousiasme pour cette science si admirable ; mais il lui sera impossible de faire allusion, si peu que ce soit, aux lois de Képler ou de Newton (même *Revue*, page 605).

En vérité, Monsieur le Directeur, il ne me semble pas que certaines de nos opinions diffèrent autant que vous paraissent le dire. Je crois même que la théorie de la consonance, sans jamais recourir à aucun de ces critères que Descartes eût peut-être tenus pour insuffisamment certains, explique de façon très plausible non seulement toutes les grandes lois de l'harmonie, mais aussi ce fait curieux, objet de vos méditations : l'analogie entre la musique et le langage parlé. Partant d'une certaine *échelle* (1) étalon (échelle tonique), à laquelle il rapportera toutes les autres, le musicien emploie les notes de cette échelle et de toutes celles qui sont en rapports plus ou moins simples avec la première. Au début de l'art, il n'utilise ces échelles que séparément (harmonie consonante) et fait usage seulement de celles que fournissent les rapports les plus simples (styles primitifs) ; mais, cherchant toujours des sensations nouvelles, il arrive peu à peu à fusionner des échelles différentes (harmonie dissonante) et à mettre en œuvre des proportions de plus en plus complexes (altérations, harmonie altérée). Analysez une œuvre musicale quelconque, la plus primitive ou la plus moderne (2) : qu'y trouvez-vous toujours ? Une sorte de modulation incessante entre l'échelle du ton et celles qui lui sont liées par des parentés (rapports) plus ou moins directes (*Essai*, p. 566). C'est en raison de ces parentés mêmes que les échelles s'attirent et s'enchaînent entre elles, constituant ainsi de véritables membres de phrase : c'est leur parenté commune avec la tonique qui assure l'unité d'idée de la phrase musicale, de même que les différents membres d'une phrase parlée sont reliés entre eux par la communauté du sujet auquel ils se rapportent ; parmi ces groupements de sons, ceux qui présentent les proportions les plus simples peuvent servir aux demi-cadences, sortes de virgules de la phrase, tandis que le point final se forme seulement par retour à la tonique elle-même. Il y a là, dans le discours musical, une obligation ou un usage (3) qui semble n'avoir pas d'analogue dans le langage parlé, et n'en a pas, en effet, dans le cas de la conversation courante ; mais dans celui d'un discours bien ordonné, l'analogie est frappante : de même que l'orateur, avant de quitter la tribune, résume à grands traits son discours afin d'en montrer l'unité, de même le compositeur, au moment

(1) La première échelle musicale dont la théorie révèle l'existence, c'est la gamme de trois sons, de type *do mi sol* ou *la do mi* (*Essai sur la gamme*, p. 43), gamme très rudimentaire, mais très consonante, puisque ses notes, quand on les frappe simultanément, produisent précisément ce que nous appelons l'accord parfait ; ce sont ces échelles musicales si importantes qui, dans ce qui suit, ont été désignées sous le nom d'*échelles*.

(2) Les modernes emploient, bien entendu, beaucoup plus d'altérations que les classiques, mais les gammes *altérées* ne sont ni moins logiques ni moins légitimes que les gammes *naturelles* ; toutes ont la même genèse rationnelle (*Essai*, p. 339) ; les gammes altérées sont seulement un peu moins simples, et c'est pourquoi sans doute elles ne se sont pas présentées les premières à l'intuition des artistes.

(3) Sauf dans certains cas spéciaux, par exemple lorsque le discours s'interrompt brusquement sur des points de suspension, ou même change de sujet par suite d'une modulation.

de conclure, résume presque toujours son sujet en faisant entendre, soit seule (tonique), soit jointe à son cortège naturel (échelle tonique), la note étalon à laquelle (directement ou indirectement) tous les éléments du discours musical n'ont cessé d'être rapportés.

Tels sont, Monsieur le Directeur, les motifs pour lesquels toute composition musicale, précisément parce qu'elle dérive du principe de la consonance, arrive à nous faire l'effet d'un langage, lequel, comme vous le dites, serait, bien entendu, intraduisible.

MAURICE GANDILLOT.

M. Gandillot m'oblige encore à quelques déclarations (en négligeant l'accessoire). Si je leur donne un numéro d'ordre, ce n'est pas pour imiter la disposition du texte biblique, mais dans l'espérance, presque toujours déçue, d'être clair :

1° La musique ne peut reproduire, par voie d'imitation directe, qu'une qualité des sentiments : leur dynamisme, ou leur intensité. Mais cela ne veut nullement dire que là se borne son pouvoir. Tout le domaine *intellectuel musical* reste réservé. C'est précisément lorsqu'elle veut sortir de ce domaine de la pensée musicale pure, où sa clarté est parfaite (pour un musicien), que la musique est arrêtée par une limite.

2° Il ressort de la lettre ci-dessus que les théoriciens prenant pour fondement de leur doctrine les idées de « consonance » et de « rapports simples » ne peuvent pas dire d'abord ce qu'ils entendent par le mot « musique ». Et je ne puis discuter avec eux avant que cette définition indispensable soit donnée. S'il s'agissait d'une conversation d'amateurs, la définition serait inutile. Un savant qui fait œuvre scientifique doit définir ce dont il parle.

3° Reconnaître que telle forme de langage est, ou n'est pas, de la musique, et ensuite *apprécier* la valeur de cette forme, sont deux opérations distinctes qu'il ne faut pas confondre.

4° J'ajoute que les théoriciens dont M. Gandillot reprend les idées sont incapables de dire ce que c'est qu'un « rapport simple ». Pourquoi $9/8$ serait-il plus simple que $13/11$? Est-ce parce que 9 et 8 sont divisibles par des nombres entiers et que 13 ou 11 ne le sont pas ? Mais vous supposez donc que tous les auditeurs ont la manie de la division et des opérations arithmétiques ? Quand on me dit : 13, ou : 11, je ne songe nullement à partager ces valeurs en parties égales ; je pense plutôt à $10 + 3$, et à $10 + 1$. C'est beaucoup plus simple que $3 + 3 + 3$.

5° Même impuissance à définir ce qu'est une *consonance* (impuissance pour des raisons artistiques et d'ordre historique). — Alors, que reste-t-il de cette théorie qui ne croit pas à l'existence du sens musical et qui ne peut définir ni la musique, ni la consonance, ni le « rapport simple » ? Elle m'apparaît comme une très ingénieuse construction personnelle, de valeur subjective ; rien de plus. Et en cela, je n'apprécie pas l'*Essai sur la gamme*, auquel M. Gandillot me renvoie constamment ; je parle de ce que M. Gandillot a écrit ici même. — J. C.

IV. — Nous avons publié ici même, dans notre dernier numéro, une lettre adressée à la *Revue musicale*, où M. Adalbert Mercier demandait que, par modification au cahier des charges de l'Opéra-Comique, une pièce ayant eu du succès en province pût être comptée à Paris comme nouvelle. La presse musicale et politique s'est emparée de cette idée et a ouvert une enquête en demandant leur

avis à ceux qui, en matière musicale, ont de l'autorité. Toutes les réponses (sauf une ou deux) sont favorables au vœu de M. Adalbert Mercier. Les opinions les plus favorables ont été émises par le *Temps*, *Comœdia*, le *Figaro*, le *Journal*, l'*Intransigeant*, le *Gil Blas*, le *Radical*, etc...

— Notre distingué compatriote, M le Dr Ch. Joyeux, médecin de l'Assistance indigène, nous écrit de Kankan (haute Guinée française) et nous annonce une prochaine étude sur les mœurs musicales des Africains. Avec nos remerciements nous envoyons à notre vaillant compatriote un cordial et affectueux salut de Paris.

Actes officiels et Informations.

— L'éminente pianiste Blanche Selva se fera entendre à la salle Pleyel le mercredi 5 février, à 9 heures du soir.

— Un Festival international d'harmonies, fanfares, orphéons, etc., ainsi qu'une fête de gymnastique et un concours cycliste auront lieu à Roubaix les dimanche 19 et lundi 20 avril 1908 (fêtes de Pâques).

4.000 francs de prix et primes seront tirés au sort entre les sociétés adhérentes.

Sports d'hiver à proximité de Nice et de Cannes.

La station alpestre de Thorenc, située à 1.260 mètres d'altitude, près de Nice et de Cannes, a organisé depuis le 15 janvier des sports d'hiver (patinage, skis, luge, toboggan, bobsleigh).

Thorenc, où se trouve un hôtel chauffé à la vapeur, est desservi quotidiennement par un courrier automobile partant de la gare de Grasse.

Départ de Grasse à 10 heures du matin. Arrivée à Thorenc à midi et demi.

Départ de Thorenc à 2 h. 1/2 de l'après-midi. Arrivée à Grasse à 4 h. 1/2 de l'après-midi.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 au 30 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 décembre	<i>Faust.</i>	Gounod.	11.117 41
18 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.214 92
20 —	<i>Patrie.</i>	Paladilhe.	11.888 84
21 —	<i>Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.</i>	Saint-Saëns. H. Maréchal.	11.654 »
23 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	14.785 91
25 —	<i>La Catalane. Le Lac des Aulnes.</i>	Fernand Le Borne. H. Maréchal.	11.749 92
27 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.887 41
30 —	<i>Sigurd.</i>	E. Reyer.	15.402 41
Fermé à partir du 1 ^{er} janvier pour réparations.			

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 décembre 1907 au 15 janvier 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 décembre	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.608 50
17 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.141 »
18 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	2.112 »
19 — mat.	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.230 »
19 — soiree	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.184 »
20 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	6.827 »
21 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.605 33
22 — matin.	<i>Fortunio.</i>	Messenger.	5.798 »
22 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.680 50
23 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.610 50
24 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.602 50
25 — matin.	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	} 13.659 »
25 — soirée	<i>La Vie de Bohème. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Puccini.F.Fourdrain.	
26 — matin.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.346 »
26 — soirée	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	8.752 50
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.181 50
28 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.602 »
29 — matin.	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	4.886 50
29 — soirée	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	4.990 50
30 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i>	Mascagni. Rossini.	4.614 »
31 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.384 »
1 ^{er} janv. 1908	<i>La Traviata. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Verdi. F. Fourdrain.	5.259 50
1 ^{er} — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.399 50
2 — matin.	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment.</i>	L. Delibes. Donizetti.	8.094 »
2 — soirée	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.659 50
3 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	6.840 »
4 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	9.710 33
5 — matin.	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	8.107 50
5 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.063 50
6 —	<i>Fortunio.</i>	Messenger.	4.593 »
7 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.659 »
8 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	5.024 »
9 — matin.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	3.611 50
9 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.744 50
10 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	6.106 50
11 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	9.239 50
12 — matin.	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	8.149 »
12 — soirée	<i>La Traviata. — Les Noces de Jeannette.</i>	Verdi. V. Massé.	5.035 50
13 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.599 50
14 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.324 50
15 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.052 50

— Sous le patronage du Conseil municipal, l'Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie organise un grand festival d'œuvres de M. Bourgault-Ducoudray, dirigées par l'auteur, qui aura lieu au mois d'avril dans la grande salle du Trocadéro.

Le caractère de ces œuvres exigeant le concours de masses chorales extrêmement nombreuses, M. Jean d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres, président de l'Association, fait appel à tous les amateurs de musique de Paris, musiciens, musiciennes et aux amateurs jouant les instruments à

anche. Les adhésions seront reçues par M. Henri Radiguer, directeur de l'Ecole de chant choral et d'harmonie, palais du Trocadéro.

— A la salle des Hautes Etudes sociales, 16, rue de la Sorbonne, le jeudi 30 janvier, a eu lieu la 3^e audition des « Chanteurs de la Renaissance », sous la direction de Henri Expert, qui ont exécuté des pièces de musique religieuse (époque de la Renaissance) de Goudimel, Lassus, Lejeune, Mauduit, Févin, Costeley, etc.

— Mardi, 4 février, salle Erard (13, rue du Mail), concert de M^{lle} Magdeleine Trelli, pianiste, avec le concours de M. Lucien Capet.

— A citer parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine :

Salle Erard, la 37^e concert donné par la *Tarentelle* (société instrumentale d'amateurs, présidée par M. le professeur Richelot, de l'Académie de médecine), avec le concours de M^{lle} Renée Billard et de M. Jan Reder. — Salle Pleyel, première séance du quatuor Laval-Clément. La 2^e séance aura lieu le 17 février avec le concours de M. Léon Moreau. — Au théâtre du Gymnase, la séance (de 5 à 7) du quatuor Th. Soudant, H. de Bruyne, M. Migard et J. Bedetti. — Salle Erard, le concert donné par M^{lle} Léonie Lapié, violoniste, avec le concours de M^{me} Clément Olivier, MM. Jules Tordo et Lazare Lévy. — *Ibid.*, le concert de M^{lle} Caroline Peczenick, pianiste, le récital de piano de M. Paul Loyonnet. — A la salle Pleyel, le premier récital de violon, par M. Joseph Debroux. — Le second récital de violon sera donné par M. Joseph Debroux, le mercredi 26 février, à la salle Pleyel, à 9 heures du soir.



Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'imprimerie et de Librairie.