

LA REVUE MUSICALE

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

N° 5 (huitième année)

1^{er} Mars

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

La période moderne ; les sources.

La période moderne du drame lyrique peut être étudiée, au moins en ce qui concerne la France, dans des conditions exceptionnellement favorables, grâce à l'abondance des documents. Une première raison de cette situation est que, de bonne heure, le théâtre a été, chez nous comme chez les Grecs, *chose d'Etat*. En Orient, le drame lyrique n'a jamais pu s'élever jusqu'à cette dignité. En Occident, grâce au grand développement de la *vie sociale*, il a été plus heureux, mais avec des progrès inégaux. Tandis qu'en Allemagne et en Italie on ne connaissait encore, dans la première moitié du XVIII^e siècle, que les « troupes de passage », dont l'impresario éphémère disparaissait lorsque son bail était fini, en emportant avec lui tout son matériel, le théâtre est promu, à Paris, dès le XVII^e siècle, à la dignité d'institution nationale. Sous Louis XIV, il s'appelle *Académie royale des Opéras* ; pendant la Révolution, il s'appelle *Opéra national* (1793), puis *Théâtre de la République* (1797) ; en 1804, *Académie impériale de musique* ; en 1848, *Théâtre de la nation*. Il s'adapte, par son titre, à tous les changements politiques ; jamais il ne perd son caractère d'institution d'Etat, soutenue et surveillée par l'État. (C'est aussi, pour le dire en passant, le cas de notre Conservatoire de musique, lequel est *national*, distinct en cela des Conservatoires allemands où l'on entre en payant, tandis que chez nous, l'enseignement étant gratuit, on n'entre qu'en ayant du talent.) Il en résulte que le rattachement d'une institution de ce genre au gouvernement du pays se traduit à chaque instant par des pièces officielles ; et si, dans les affaires personnelles de la vie quotidienne, on est quelquefois porté à dire un peu de mal des papiers administratifs, on est au contraire fort heureux, pour les études d'histoire, d'en avoir un grand nombre à sa disposition. Il en résulte aussi que la plupart des documents pouvant intéresser un historien sont réunis, quand tout est normal, dans un dépôt spécial.

A vrai dire, il ne faut pas se hâter de conclure que toute peine est épargnée à celui qui étudie le théâtre lyrique d'autrefois. Les administrations publiques ont leurs lacunes comme les administrations particulières, et l'ordre parfait est par-

tout un idéal plus qu'une réalité. De plus, songeons que pour ceux qui ont la très lourde charge de diriger l'Opéra, ce qui compte, avant tout, c'est ce qui brille : ce qui brille aux feux de la rampe ; ce qui brille sous le grand lustre de la salle ; ce qui brille aux guichets d'entrée en pièces d'or sonnantes. Le reste (tout ce qui n'est pas le *succès*) est accessoire. Ne leur demandons pas d'aimer la bibliographie comme à l'Ecole des Chartes ! Et ne nous étonnons pas qu'ils aient montré sur ce point un peu de négligence ! Ceux qui ont aujourd'hui la garde de nos archives musicales ont encore fort à faire pour remplacer par un classement régulier un désordre dont ils ne sont pas responsables, et pour rompre avec des traditions qui pèsent sur leur bonne volonté. Chercher un renseignement, aux archives de l'Opéra, sur telle œuvre ou tel compositeur du XVIII^e siècle, c'est trop souvent chercher une aiguille dans un grenier à foin. Mais on sait assez souvent que l'aiguille y est ; il n'y a qu'à la chercher et à la trouver. D'autres fois, on sait que l'aiguille n'y est pas et que toute recherche est inutile ; car, pour ce qu'on pourrait appeler les « miettes de l'histoire », pour les menues choses, il y a des lacunes énormes. Ainsi, pour la période de 64 ans qui s'étend de l'ouverture de l'Opéra (1671) aux débuts de Rameau (1735), — de la direction de Perrin à celle de Thuret, — nous ne possédons plus les documents relatifs au service intérieur de l'Opéra. Jugeait-on inutile de les conserver ? Les directeurs (Francine, Dumont, Guyenet, Destouches, Gruer) firent-ils volontairement disparaître leurs pièces comptables au moment de liquidations pitoyables ? On ne saurait trop regretter cette perte. Même lacune, après 1735, pour la période où le privilège de l'Académie royale de musique est transmis à la ville de Paris, qui l'exploite sous la haute surveillance de d'Argenson. Ce n'est guère qu'à partir de 1749 que sont conservés, en dehors des pièces officielles, les papiers concernant tous les services intérieurs de notre grand théâtre lyrique ; ils sont versés rue Saint-Nicaise, au magasin de l'Opéra, mais ils y sont accumulés comme en une salle de débarras ou d'inutilités, sans classement. La correspondance, les comptes de fournitures, les reçus, le détail des recettes, etc., tout est à l'état chaotique. En 1815, on déplore ce mal ; en 1860, on veut le guérir en introduisant un « dépôt d'archives » dans le programme de la construction du nouvel Opéra ; en 1866, on passe des idées aux actes, en nommant un archiviste, Charles Nutter. Son successeur, M. Charles Malherbe, est présentement occupé à faire aboutir une réforme trop longtemps restée à l'état de projet ; espérons qu'elle aboutira bientôt. « Je rêve, écrit M. Malherbe, d'une classification rationnelle et pratique. Il conviendrait de créer autant de chapitres qu'il y eut de directions successives, et d'insérer dans chacun d'eux tous les documents qui ont trait aux conditions administratives, financières et artistiques de l'exploitation, de rassembler en un mot tout ce qui représente l'histoire d'une période, tout ce qui permet de lui restituer sa véritable physionomie. On irait ainsi de Maurepas et d'Argenson à nos modernes ministres de l'instruction publique et des beaux-arts, en passant par les membres du Comité révolutionnaire, par Lucien Bonaparte, par les intendants, les inspecteurs, les chefs de cabinet délégués, etc. Les autographes sont nombreux qui racontent tour à tour le « bon plaisir » des anciens rois ; la violence patriotique des représentants du peuple aux temps troublés de la Révolution ; la volonté personnelle d'un Napoléon Bonaparte signant de sa main de premier consul, puis d'empereur, les moindres pièces relatives aux dépenses de l'Académie de musique ; la gravité solennelle et un peu ridicule de la Restauration, singeant dans

ses en-têtes officiels, dans ses formules de politesse et jusque dans ses appellations, le règne d'un Louis XIV ; le positivisme des hommes de 1848 ; les allures prime-sautières de Napoléon III. » A merveille ! Selon le point de vue (administratif, financier, social, artistique), on peut adopter telle ou telle méthode de classement, et c'est un problème qu'un spécialiste peut seul résoudre. L'important, c'est d'avoir une méthode de classement, et de lui rester fidèle. Je passerai rapidement en revue les matériaux dont on dispose, et qu'on doit ordonner pour atteindre au but.

I

Il y a d'abord, sur parchemin manuscrit, les lois organiques. Le recueil des *arrêts et règlements* s'ouvre par les trois pièces suivantes :

1^o *Lettres patentes du Roy pour l'établissement de l'Académie de danse en la ville de Paris, données à Paris au mois de mars 1661, vérifiées en Parlement le 30 mars 1662. Considérants et statuts.*

2^o *Le privilège accordé au Sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'opéra en musique et vers français, à Saint-Germain-en-Laye, le 28 juin 1669 ;*

3^o *Les lettres patentes portant établissement d'une Académie Royale de musique (1672).*

A ces documents essentiels s'ajoutent les ordonnances et dépêches ministérielles, puis tout ce qui concerne l'administration intérieure de l'Opéra : *budgets ; états du personnel ; engagements ; congés ; correspondance ; projets ; plans d'organisation ; mise d'ouvrages ; fêtes, bals, bénéfices ; entrées ; bâtiments ; inspections ; soumissions, traités, marchés ; recettes à la porte, locations et abonnements ; redevances ; baux ; appointements, gratifications, feux, pensions ; honoraires d'auteurs ; droits des indigents ; frais de police et de sûreté ; ouvriers, fournisseurs* (classement proposé par Ch. Nutter). Cette seule énumération montre la complexité d'un tel service.

II

Ce qui nous intéresse surtout, ce sont les opéras eux-mêmes, musique et livret, qui constituent, au sens large du mot, le répertoire. Le catalogue en a été dressé par M. de Lajarte, en un ouvrage qui est tenu à jour : *Bibliothèque musicale de l'Opéra, catalogue chronologique et anecdotique publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, et rédigé par Théodore de Lajarte, bibliothécaire attaché aux archives de l'Opéra*, 2 vol. parus à la librairie des Bibliophiles, en livraisons dont la première est datée de 1878. On y trouve l'indication précise, pour chaque pièce, des partitions, des parties détachées, des reprises, avec les dates, les titulaires des rôles, et quelques renseignements sommaires. De la liste des œuvres mentionnées par l'auteur, il faut défalquer les opéras donnés par la troupe italienne qui, venue à Paris en 1752, remporta son matériel, contrairement à ce que paraît croire M. de Lajarte. Le chiffre total de « 700 ouvrages constituant le répertoire », est inexact : la dernière entrée (*La Catalane*, de M. Le Borne), a le n^o 693 ; d'ailleurs, la bibliothèque de l'Opéra s'enrichit chaque jour, grâce à une loi d'après laquelle trois exemplaires de chaque partition

nouvelle sont remis au ministère de l'Intérieur : l'un va à la Nationale, l'autre au Conservatoire, le troisième à l'Opéra.

Aux partitions et « rôles » ou parties détachées, s'ajoutent les parties de chœurs, les parties d'orchestre, les « conducteurs » (réductions pour le chef d'orchestre), les airs de danse qu'on introduisait jadis si librement au gré des artistes dans les opéras du répertoire, les « répétiteurs » de ballet (les études chorégraphiques se faisant autrefois avec l'accompagnement de deux violons, et, depuis 1871 seulement, au piano). Les opéras reçus mais non joués sont au nombre d'une cinquantaine et signés de compositeurs célèbres tels que Sacchini, Philidor, Gossec, Montigny, Berton, Zingarelli, Halévy, etc.

Ces partitions serviraient assez souvent de documents pour l'histoire de ce que j'ai appelé le « Vandalisme musical ». Beaucoup d'entre elles ont souffert du crayon rouge faisant des coupures dans le vif, ou de l'aiguille cousant des feuillets supplémentaires dans une œuvre originale. Quand c'est le compositeur lui-même, qui — comme Rameau — remanie son propre travail selon les circonstances et y fait des ajoutés, on n'en est point trop choqué ; mais que dire de ceux qui se sont arrogé le droit de bouleverser une œuvre déjà consacrée ? Les partitions du xvii^e siècle, aux diverses reprises, n'ont pas échappé à la manie des corrections, des retouches et des embellissements. Celle du *Thésée* de Lulli est remarquable par les amputations et les « entr'actes » que Francoeur y introduisit au xviii^e siècle. Dans les *Noces de Figaro*, on trouve 15 pages de « récitatif ». Dans la *Vestale* de Spontini (pour la reprise de 1854), Auber introduit 143 pages de danse ! J'ai déjà parlé de *Don Juan*, chef-d'œuvre du genre ; je n'y reviens pas. Je me borne à signaler un sujet où les observations à faire sont innombrables.

Les textes musicaux manuscrits sont assez nombreux, mais ils sont loin de constituer une base pouvant servir à une histoire critique. A ce point de vue, ils sont tout à fait insuffisants, il importe de s'en rendre compte.

Quand nous étudions des œuvres antérieures au xvi^e siècle, notre premier soin est de rechercher les manuscrits, de les classer en établissant leur filiation et ce que les paléographes appellent *stemma codicum*. Pour l'étude des opéras modernes depuis la dernière partie du xvii^e siècle, rien de semblable n'est possible ; au moins une telle méthode ne peut-elle être appliquée qu'exceptionnellement (par exemple pour certains opéras de Gluck, où les manuscrits possédés par l'Opéra sont complétés par ceux que possède le Conservatoire). D'abord, pour la mise à la scène de chaque ouvrage, ce n'est pas l'autographe que l'Opéra utilise, au xviii^e siècle, et conservera par la suite ; il se sert d'une copie faite par un de ses copistes attitrés (et remplacée autrefois, pour l'usage réel, par un *conducteur*, c'est-à-dire une réduction). Les manuscrits qu'on trouvera plus tard dans les bibliothèques ne seront que des reproductions de cette copie : tels, par exemple, les manuscrits de Rameau qui sont à la Nationale ; telle la partition des *Indes galantes* (1735), celle de *Castor et Pollux* (1737), manuscrit exécuté en 1753 (pour un riche amateur, M. de Fajole-Clairac, conseiller au parlement, et signé par le copiste de l'Opéra). Ajoutons qu'aujourd'hui il est d'usage de faire graver l'œuvre avant la première représentation (ce qui est souvent un travail perdu, rendu inutile par les remaniements de la dernière heure). Le manuscrit original va, au hasard des circonstances, chez un collectionneur ou quelque héritier de l'auteur ; rien ne le dirige nécessairement vers les archives où sont les papiers officiels. Si nous possédons la partition entière, manuscrite et autogra-

phe, de *la Juive*, il a fallu aller l'acheter à Berlin, où elle avait émigré (par suite de la vente, après décès, du fonds Schlesinger).

De J.-B. Lulli, nous ne possédons aucun manuscrit. L'indication *Man.* mise par de Lajarte à côté de quelques titres de son catalogue doit être entendue comme désignant une copie récemment exécutée (telle la partition des *Peines et des plaisirs de l'amour* de Cambert, 1671, manuscrit d'ailleurs très remarquable fac-similé d'un imprimé, et exécuté il y a quelques années par les soins de M. Nutter). De Rameau, on a seulement les additions manuscrites qu'il a faites lui-même, après coup, à plusieurs de ses œuvres. Pour Gluck, on est plus riche. Dans les autres cas, deux groupes de documents sont à utiliser : 1^o la dernière partition qui a été gravée ou imprimée du vivant de l'auteur, et qui fait autorité ; 2^o surtout les *parties séparées*, qui seules peuvent nous renseigner exactement. Ainsi, pour *Zéphyre et Flore* de Lulli (1688), nous avons 32 parties de chœur et 19 parties d'orchestre (avec une partie de clavecin très importante) ; pour la *Didon* de Desmaret (1693), nous avons : 1^o un second dessus, une taille (ténor), et une basse de chœur ; 2^o un premier dessus et une haute-contre de violon ; 3^o une basse générale, une partie de basson, une taille (alto) et une basse de violon. De même pour la plupart des autres opéras.

En somme, l'Opéra ne possède que des manuscrits fragmentaires. Le compositeur le plus abondamment représenté dans les collections est Meyerbeer : nous n'avons pas moins de 1.010 pages autographes de l'auteur des *Huguenots* (dont le *Livre d'esquisses*, contenant des motifs pour les opéras italiens de la jeunesse de Meyerbeer, pour *Robert le Diable*, etc., et formant un ensemble de 285 pages) ; (96 pages pour *Cinq-Mars*, etc.) Je citerai encore des autographes fragmentaires des compositeurs et ouvrages suivants :

Louis de Lulli, *Zéphire et Flore* (1688. Louis est fils de J.-B. Lulli). — Rameau : *Daphnis et Eglé*, 1653 (28 p.) ; fragments de *la Naissance d'Osiris*, 1751 (29 p.) ; *le Retour d'Astrée*, 1757 (26 p.), plus les additions faites par l'auteur lui-même à ses opéras imprimés. — Gluck : *Armide*, 1777 (acte I, 48 p. ; III, 14 p. ; IV, 40 p.) ; fragments d'*Orphée*, 1762 (59 p.) ; ouverture inédite et deux airs de danse (19 p.). — Philidor : *Thémistocle*, 1785. — Sacchini : *Dardanus*, 1784. — Gossec : *Rosine*, 1786. — Jos. Haydn : *Il mondo della Luna*, 1777. — Grétry : *Ouverture pour la Fête de la Raison*. — A. Salieri : *Tarare*, 1787. — Cherubini : *Ali-Baba*, 1833. — Berton : *le Laboureur chinois*, 1813. — Méhul : *les Amazones*, 1811. — Boïeldieu : *le Nouveau Seigneur du village*, 1813. — Meyerbeer : *l'Africaine*, 1865. — Rossini : *le Siège de Corinthe*, 1826. — Halévy : *Guido et Ginevra*, 1838. — Hérod : airs de ballet. — Auber : *le Serment*, 1832. — Spontini : *Murmahal* (ballet). — Donizetti : *la Favorite*, 1840. — Berlioz : additions au *Freischütz* ! — Adam : *Giselle*, ballet, 1841. — F. David : *Herculanum*, 1859. — Bellini, *Il Pirata*, 1827. — A. Thomas : *Betty*, ballet. — Wagner : ballet pour *Tannhäuser*. — Verdi : *Othello*, 1886. — V. Massé : *la Mule de Pedro*, 1863, etc.

La collection des livrets des opéras a été constituée en grande partie à l'aide des fonds baron Tailor et Silvestri. Elle comprend, en éditions diverses, les livrets non seulement de tous les opéras et ballets, mais ceux de beaucoup d'œuvres représentées dans les divers théâtres de Paris depuis le xvii^e siècle, et en Italie depuis le xviii^e.

Sur la mise en scène des œuvres anciennes, nous n'avons pas de documents

directs, cette partie essentielle du travail de la représentation ayant toujours été considérée comme la propriété du « metteur en scène », qui la vendait à des théâtres de la province ou de l'étranger. (Le recueil de Palianti : *Collection des mises en scène des grands opéras et opéras comiques représentés à Paris*, commencée en 1837 et comprenant plusieurs centaines de fascicules, exprime la manière de voir d'un amateur compétent, mais n'a aucun caractère officiel). En revanche, nous avons beaucoup de documents sur la partie décorative du drame lyrique, sur les arts du dessin et les accessoires.

III

D'abord (au musée de l'Opéra), trois œuvres curieuses quoique de seconde main :

La coupe de la salle de théâtre du Palais-Royal, construite sous Richelieu, occupée par Molière jusqu'en 1673 et par l'Académie royale de musique, de 1673 à 1763, date où elle fut incendiée (6 avril), reconstruction par M. Duvignaud ;

La coupe de la Salle du théâtre des machines au palais des tuilleries, dans laquelle l'Académie royale de musique donna des représentations de 1764 à 1770, reconstitution par le même ;

Les décors et machinerie théâtrale au XVIII^e siècle, scène de l'Opéra au Palais-Royal, 1770-1781, d'après un dessin, par Philippon.

Sur les décors, nous possédons trois sortes de documents : 1^o les pièces d'inventaire, qui donnent sommairement le nombre des châssis, des colonnes, le style des « fermes », la matière dont les objets sont faits, et leur prix ; 2^o des images, gravées ou lithographiées ; 3^o des maquettes ; depuis l'inauguration du nouvel Opéra, un article spécial du cahier des charges oblige les directeurs à verser à la Bibliothèque les maquettes de tous les décors nouveaux destinés aux œuvres montées ou reprises.

Dans une vitrine du musée, sont conservés deux décors de Vigarani (xvii^e s.) représentant un palais et un camp. (Sous Louis XIV, les décors étaient dessinés et peints d'après les lois absolues de la perspective, si bien que le fond du décor était beaucoup plus petit que la partie antérieure, et qu'un acteur sortant d'un palais situé dans le lointain était obligé de se baisser pour arriver sur la scène.) Dans la série des dessins, certaines pièces sont très précieuses. Du xviii^e siècle, nous avons deux chefs-d'œuvre dessinés (1788) par Moreau le jeune pour *le Déserteur* de Monsigny (1769), une miniature de Cochin figurant une scène de *la Duchesse de Navarre* de Rameau (1745).

La collection des costumes est tout aussi riche. Elle comprend : 1^o les volumes in-folio où sont conservés des dessins originaux du xvii^e et du xviii^e siècle ; plusieurs d'entre eux proviennent du mobilier national ; les autres ont été achetés à des ventes particulières : aquarelles et dessins au crayon ou à la plume émanant de Boucher, Watteau, Eisen, Boquet, etc... Pour chaque ouvrage représenté il y a des centaines d'« originaux » de Barthélemy, Ménageot, Dublin, Garneray, Hippolyte Lecomte, Louis Boulanger, Léopold Robert, Delacroix Eugène Lami, Lépaulle, Paul Lormier, Albert Frémiet, Eugène Lacoste ; 2^o des figures en biscuit de Sèvres, destinées à perpétuer le souvenir d'un succès retentissant ; elles paraissent avoir servi autrefois de cadeaux faits par le roi ou la reine ; 3^o des

poupées habillées selon les différentes époque du costume, ingénieuses reconstitutions qui permettent de comparer les usages aux diverses époques.

Les portraits (gravés, coloriés, photographiés) d'écrivains, de compositeurs et d'artistes (auxquels il faut joindre les bustes disséminés dans le monument) forment la collection la plus riche. On a souvent regretté que des chanteurs et des cantatrices célèbres il ne restât qu'une image muette et glacée. La musique est un souffle qui passe ; et A. de Musset, dans les vers à la Malibran, a dit combien la destinée de l'artiste lyrique était différente de celle du peintre ou du sculpteur. Aujourd'hui, ces doléances ne seraient plus aussi légitimes. Dans un de ses feuilletons du *Moniteur*, il y a soixante ans, Th. Gautier écrivait ces lignes curieuses, rappelées, il y a une semaine, par M. Adrien Bernheim : « Un jour peut-être, lorsque la critique, perfectionnée par le progrès universel, aura à sa disposition des moyens de notation sténographiques pour fixer toutes les nuances du jeu d'un acteur, n'aura-t-on plus à regretter tout ce génie dépensé au théâtre en pure perte pour les absents et la postérité. De même qu'on a forcé la lumière à moirer d'images une plaque polie, l'on parviendra à faire recevoir et garder, par une matière plus subtile et plus sensible encore que l'iode, les ondulations de la sonorité, et à conserver ainsi l'exécution d'un air de Mario, d'une tirade de M^{lle} Rachel ou d'un couplet de Frédérick Lemaître. » Ce rêve de poète a déjà reçu un commencement de réalisation. Dans les sous-sol de l'Opéra viennent d'être soigneusement installés des cylindres (procédé Edison) sur lesquels la voix de nos meilleurs artistes du chant est emmagasinée...

IV

Parmi les documents accessoires ou secondaires, — très importants, à l'occasion, pour fixer un point d'histoire, — je citerai :

1^o Les affiches.

Leur usage se lie à l'organisation même du théâtre lyrique. Elles ont une histoire. A Athènes, où on ne jouait qu'une fois par an, et où les représentations étaient liées à une grande fête religieuse (les chorèges étant nommés près d'un an à l'avance), quelque chose d'analogue à nos affiches était peu nécessaire. Il y avait cependant une annonce (Schol. d'Eschine, *contre Ctésiphon*, 67) sous forme de prélude (προζῶν), de cortège (χωμος), d'explication verbale (ἐπίδειξις) ; chez les Romains, il y avait un prologue (tradition grecque), avec *pronuntiatio tituli* et recommandations de toute sorte aux spectateurs pour leur bonne tenue ; au moyen âge, il y avait, en très grande pompe, le « cri », la *proclamation* et la « monstre », comme nous le savons par les documents relatifs au drame de *Saint Martin* (1496) et aux *Actes des Apôtres* (1547). Les affiches du XVII^e siècle (rendues nécessaires par la fréquence des spectacles, l'arrivée de comédiens étrangers, etc.), se ressentent de l'ancien « prologue » et de l'ancienne « proclamation ». Voici comment est rédigée la plus ancienne connue (1658) :

« La seule troupe royale entretenue par Sa Majesté. Vous aurez demain mardi XVII^e jour de décembre, le feint Alcibiade, de Monsieur Quinault ; c'est tout ce que nous disons sur ce sujet, puisque vous savez la vérité de cet ouvrage. A vendredi prochain la Toledane ou ce l'est, ce ne l'est pas, en attendant le grand Cyrus de

M. Quinault. Deffense aux soldats d'y entrer sous peine de la vie ; c'est à l'Hôtel de Bourgogne, à deux heures précises. »

Quelques autres particularités sont à signaler. La première affiche de l'Opéra que l'on possède (celle que je viens de citer concerne la Comédie-Française) est du 26 janvier 1779 et annonce *Castor et Pollux* de Rameau, mais sans indiquer le nom de l'auteur ; en même temps, et comme seconde pièce, elle annonce *Il Geloso in cimento* (le Jaloux à l'épreuve), opéra bouffon en 3 actes, en mentionnant, cette fois, le nom de l'auteur : « el signor Anfossi ». *Castor et Pollux* est censé connu de tout le monde ; seule, la pièce secondaire et nouvelle est accompagnée du nom du compositeur. Des chanteurs et des danseurs, on ne dit rien. L'affiche est petite, oblongue ; sous l'ancien régime, la Révolution, le Consulat et l'Empire, elle a gardé, pour la rédaction, le caractère d'une de ces annonces que nous voyons souvent sur les murs de Paris et qui avertissent que tel jour, à telle heure et en tel lieu, il y aura, par exemple, une adjudication pour un objet déterminé. Ce format persiste jusque vers le milieu du xix^e siècle, où le papier des affiches est imprimé en long et non plus en travers. On attribue à Napoléon (1810), toujours attentif aux choses du théâtre, l'initiative de l'innovation qui a consisté à nommer les artistes. On les groupait sous deux rubriques : *chant* et *danse*, en suivant une hiérarchie qui est encore observée de nos jours dans la rédaction des affiches de la Comédie-Française. Ce n'est pas le principal interprète de la pièce qui est nommé le premier, mais l'artiste le plus ancien dans la maison. Ainsi, sur les affiches des premières représentations de *la Muette* (1828), *Guillaume Tell* (1829), de *Robert le Diable* (1831), des *Huguenots* (1836), on voit des coryphées cités avant un ténor ou une forte chanteuse. Sous le premier Empire et jusqu'aux premiers temps de Louis-Philippe, on ajoutait aux noms des artistes du chant et de la danse ceux des cinq ou six premiers solistes de l'orchestre, ce qui, au point de vue artistique, était une excellente idée. C'est seulement en 1850 que nous voyons les noms des rôles à côté de celui de leurs interprètes.

Ainsi l'affiche du 2 septembre 1850 annonce, « pour la réouverture de l'Opéra », M^{lle} Alboni et la rentrée de MM. Barroilhet et Roger dans *la Favorite* (119^e représentation), opéra en 4 actes de MM. Alphonse Royer et Gustave Waez, musique de Donizetti, divertissement de M. Albert, décorations de MM. Philastre et Cambon (actes I et III), de MM. L. Feuchères, Séchan, Diéterle et Desplechin (actes II et IV). M^{lle} ALBONI remplira pour la première fois le rôle de Léonor ; M. Barroilhet, celui d'Alphonse ; M. Roger, celui de Fernand ; M. Levasseur, celui de Balthazar. M^{lle} Flora Fabri rentrera par un nouveau pas de deux (au 2^e acte) avec M. Mérante. » Suit l'énumération de tous les autres interprètes, sous deux rubriques, *chant* et *danse*. On voit combien la lecture d'une vieille affiche est instructive !

2^o Mentionnerai-je encore de menus objets ? On garde précieusement à l'Opéra une bretelle ensanglantée du duc de Berry, mortellement frappé par « une idée libérale » le 13 février 1820 à sa sortie de l'Opéra (le soir où l'on jouait *le Carnaval de Venise*, ballet en 1 acte de Milon, musique de Kreutzer et Persuis, *le Rossignol*, opéra en 1 acte, paroles d'Etienne, musique de Lebrun, et *les Noces de Gamache*, ballet en 2 actes, de Milon, musique de Lefebvre) ; le verre de Jélyotte, l'encrier de Spontini, l'épée de M. Gailhard dans *les Huguenots*, la chemise de la danseuse Emma Livry, et d'autres bibelots, très recherchés aujourd'hui par les auteurs de certains ouvrages illustrés sur la musique.

*
**

En somme, si l'on ajoute aux documents conservés aux archives, au musée et à la bibliothèque de l'Opéra, ceux qui se trouvent à la Bibliothèque et aux Archives nationales, on a, pour la période moderne du drame lyrique, des sources très riches et très précieuses de renseignements. Dans ces divers dépôts, il y a juste assez de lacunes, et parfois de confusion, pour laisser au critique l'initiative qui double l'intérêt de son travail.

Me voici arrivé au terme de mon introduction. J'ai défini mon sujet, et indiqué ses divisions ; j'ai dit d'après quelle méthode il pouvait être traité. Je n'ai plus qu'à entrer en matière et à commencer par le commencement, c'est-à-dire par les anciens. Cette histoire que j'entreprends, et qui est aussi intéressante au point de vue social qu'au point de vue artistique, m'apparaît comme une tâche qui sera très longue et demandera plusieurs années d'étude. Je voudrais l'arracher au terre à terre des menus détails, à la sécheresse des nomenclatures et des dates, pour la replacer dans un beau cadre vivant et la rattacher à ce qui est humain, universel. Son ampleur même est un attrait, et je ne songe nullement à la simplifier ou à la réduire. Je m'interdirai les digressions ; mais je compte ne jamais oublier que l'Opéra est à la fois la synthèse des arts et la résultante d'un état de la civilisation (état politique, religieux, moral) à un moment déterminé. Le charme des recherches que l'on fait ici, au Collège de France, c'est qu'on peut les conduire en parfaite liberté d'esprit, en allant au fond des choses, sans aucune des préoccupations qui partout ailleurs limitent l'enseignement.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

« SNIÉGOUROTCHKA »

OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOFF.

Le livret. — La musique et les chants populaires russes. — Notes biographiques sur le compositeur.

Nous avons reçu de Russie (Odessa) les notes suivantes qui nous semblent particulièrement intéressantes au moment où M. Albert Carré se prépare à jouer, sur la scène de l'Opéra-Comique, le très original ouvrage du grand compositeur russe.

Lorsque, en février 1880, Rimsky-Korsakoff fit les premières esquisses de son opéra *Sniégourotchka*, il avait composé déjà *la Pskovite* et *la Nuit de mai* ; des œuvres instrumentales telles que *Sadko*, la *Fantaisie sur des thèmes serbes*, la suite orientale *Antar* ; l'*Ouverture sur des thèmes russes*, *Légende*, avaient établi d'une manière indiscutable sa maîtrise dans la mélodique, l'audace de son harmonisation, la puissante originalité de son instrumentation. Il avait reconnu en lui, avec cette absolue clarté artistique qui lui est propre, le don extraordinairement riche et brillant de la fantaisie, de la couleur, du mysticisme. Il se sentait attiré de plus en plus vers l'opéra, et, dans ce domaine spécial, c'est la poésie des contes, le coloris particulier des légendes qu'il affectionnait par-dessus tout.

Là, il pouvait laisser libre cours à sa fantaisie ; il pouvait user sans crainte des couleurs les plus fantastiques, tenter les expériences les plus osées de coloris et de rythme ; il pouvait parler, en un mot, le langage mystique et naïf de la fable. Mais il manquait à cet aristocrate de la forme, à cet amoureux du beau absolu, une preuve — aussi tangible qu'elle pût être en raison de l'extrême réserve qui lui est particulière — de sa personnalité propre, de son moi intime. Il composa *Sniégourotchka*, que l'on peut considérer comme étant celle de ses œuvres dans laquelle la subjectivité si peu apparente de son talent, et en particulier l'élément lyrique, atteignent le plus de relief. Avant toutefois d'examiner par quels procédés caractéristiques le compositeur a traduit ses impressions intimes, quels sont les traits déterminatifs, essentiellement inhérents à cette nature de musicien absolu dans l'expression de son émotion, de ses combats et de ses croyances, considérons le sujet lui-même qu'il a choisi pour être l'intermédiaire de sa pensée et de son sentiment.

*
* *

Sous le ciel pâle de la Russie légendaire, dans la forêt de Jarilo (1), vivait une fois une jeune fille qui était belle et froide comme la neige. Et comme elle était enfant du grand-père Hiver et de Printemps-Joli, on l'avait nommée Sniégourotchka (2). Elle vivait dans la solitude, et ses parents l'entouraient de froid, car on la cachait devant l'Été jaloux qui avait fait serment de la tuer, en la fondant au premier rayon du soleil et de l'amour. Mais Sniégourotchka entendait de loin les chansons du pâtre Lel ; elle l'avait vu jouer avec les jeunes filles du village, et son cœur s'était rempli du désir de voir le monde et de vivre de la vie des humains. « Maman (3), dit-elle, j'ai entendu le chant des alouettes qui tremblent sur les champs ; j'ai entendu le cri mélancolique des cygnes sur les eaux tranquilles et les roulades bruyantes des rossignols, tes chanteurs préférés. Mais j'aime mieux encore les chansons de Lel. Et jour et nuit je voudrais les entendre, ses chansons de pâtre... et j'écoute, et je fonds. » Pendant l'absence de ses parents, Sniégourotchka devait rester dans la forêt. Mais le Printemps réclame pour elle la liberté, et comme l'Hiver rappelle le danger qui la menace, ils conviennent tous deux de la confier à la surveillance et à la protection de Bobil et Bobilicha (4), qui vivaient à la limite du hameau et qui n'avaient pas d'enfants. « Sniégourotchka, lui dit sa mère, si tu es triste, appelle-moi, et quelle que soit la détresse qui t'afflige, aucune aide ne te sera refusée. » Et lorsque l'Hiver l'eut mise en garde une dernière fois contre le pâtre charmeur et ses chansons, les arbres, les buissons, le bois tout entier prit congé de Sniégourotchka ; elle quitta la forêt pour suivre ses parents adoptifs.

Dès lors la vie nouvelle que vécut l'enfant de neige la conduisit vers une fin

(1) Nom d'un dieu slavon, et désignation des fêtes du printemps célébrées en plusieurs endroits de la Russie jusqu'au xix^e siècle.

(2) Textuellement le grand-père Gelée et le Printemps-Rouge. Dans la langue russe, la saison la plus changeante de l'année est représentée par une femme. Sniégourotchka vient du mot *sniég* (neige) ; donc *enfant de neige*. Dans la légende russe, Sniégourotchka est enfant de l'Hiver et du Printemps.

(3) Les citations sont traduites librement du russe.

(4) Désignation populaire des paysans qui n'ont pas de terre.

étrange et tragique, car elle était tourmentée du désir d'amour et elle ne possédait point le pouvoir d'aimer.

Sniégourotchka avait aspiré à l'amour du pâtre-chanteur, mais elle fut aimée par un autre, le jeune et riche marchand Misguir. Pour elle, Misguir abandonne sa fiancée Koupava, et lorsque celle-ci a exigé du tsar des Bérendés (1), gardien des serments d'amour, que le peuple tout entier jugeât son fiancé, Misguir n'a que ces mots : « Qu'aucune parole ne me justifie ! mais si toi, grand tsar, tu pouvais voir Sniégourotchka... » Et elle paraît. Et devant tant de beauté le tsar ne peut croire que le cœur de la jeune fille puisse rester insensible. « Être si belle et ne pas connaître l'amour ! dit-il. Que celui qui l'entraîne à l'amour avant l'aube, des mains du tsar la reçoive et l'emmène. »

Parmi les ombres du soir, il y a fête dans le bois enchanté, et tandis que la jeunesse tourne en rond et que les vieux boivent du braga (2), Lel chante ses chansons. Le bon tsar l'invite à choisir pour compagne une des jeunes filles. Le choix de Lel tombe sur Koupava. En vain Sniégourotchka supplie Lel de l'aimer. Lel a repoussé son cœur ; Lel a renié son amour. Misguir redouble inutilement ses efforts pour allumer l'amour au cœur de Sniégourotchka. « Je n'abandonnerai pas tes mains avant de t'avoir dit avec des prières et des plaintes comment le cœur se ronge, combien fait mal à l'âme l'angoisse. » Fou d'amour devant le refus de Sniégourotchka, il la menace, lorsqu'un fauve la sauve de la force brutale de son persécuteur. Aussitôt Lel et Koupava apparaissent, et Sniégourotchka tente de les séparer. Le couple la repousse. Désespérant de son pouvoir d'aimer, Sniégourotchka se souvient de la recommandation de sa mère, et à l'aube elle retourne dans la vallée de Jarilo, au bord du lac endormi. Des fleurs à peine écloses couvrent le rivage et la surface de l'eau.

— « Mère, ta fille abandonnée t'appelle, et elle pleure des larmes d'angoisse. Apparaît sur les eaux calmes pour entendre la plainte de ta Sniégourotchka. Autour de moi tous aiment, tous sont heureux, et moi seule je suis en peine. Je veux aimer et j'ignore les mots de l'amour, et je ne sens rien. Ma beauté se flétrit sans joie. O mère, donne-moi l'amour ! C'est à l'amour que j'aspire ; donne-moi l'amour de la jeune fille ! »

— « Enfant, lui répond la mère, je suis prête à te donner le don d'aimer, car mes forces d'amour recèlent une source intarissable. » Et elle passe à Sniégourotchka assise devant elle, une à une, toutes les fleurs qui vivent et qui chantent, et qu'elle a charmées, et qui toutes donneront à la jeune fille une parcelle de leur beauté et de leur puissance d'amour. « La fleur parfumée de l'aube printanière éclairera la blancheur de ton visage ; le pur muguet l'illuminera de sa langueur. La lychnide orgueilleuse bordera de velours vermeil tes lèvres, et le myosotis charmant te donnera le sourire. La rose rougira tes seins, et le bleuet illuminera tes yeux. Le trèfle versera du miel sur tes lèvres. Le pavot étourdira ton cœur et assoupira ta raison, et le houblon fardera tes joues et grisera tes sens. »

Et lorsque Sniégourotchka a reçu du Printemps le don divin, mais peut-être mortel, de l'amour, et qu'elle revoit Misguir, elle peut, elle sait déjà l'aimer. « O non, Misguir, mon âme n'est pas remplie de terreur ! Le cœur palpitant de Sniégourotchka s'incline sur ton cœur. Sniégourotchka est tienne ; emmène dans

(1) Population nomade d'origine turcomane.

(2) Une boisson d'orge et de millet.

ta maison ta femme. Je t'aimerai et te choierai. Mais fuyons vite ! Cachons notre amour et notre bonheur devant le soleil ! Les rayons de sang me terrifient ! Vois, vois, plus clair et plus terrible brûle l'Orient ! Prends-moi dans tes bras ! Loin des rayons éblouissants du soleil, cache-moi dans l'ombre des arbres inclinés sur le lac ! » Devant le peuple tout entier réuni, elle se nomme sa fiancée et elle dit le bonheur nouveau pour elle qui l'enivre. « O tsar, demande-moi cent fois, et cent fois je te dirai que je l'aime ! Devant le jour naissant, devant tout ton peuple, devant tes yeux, grand tsar, je suis prête à redire mes paroles et mes caresses d'amour ! » Mais soudain un rayon de soleil perce les nuages et tombe sur la jeune fille, — et lentement fond son corps de glace et son cœur. « Félicité ou mort ? Quelle extase ! Quelle délicieuse fatigue ! O Lel, tes chansons murmurent dans mes oreilles ! J'ai du feu dans mon cœur, du sang. J'aime et je fonds, je fonds à la douceur de l'amour. Adieu tous, mes amis ! adieu, mon fiancé ! O cher, le dernier regard de Sniégourotchka pour toi ! » Misguir ne peut pas vivre sans elle, et se jette dans le lac. « Si les dieux sont trompeurs, la vie n'a pas de prix sur la terre ! »

*
* *

On le voit, rien de moins compliqué que ce sujet. Si l'on en excepte le symbolisme, qui, d'ailleurs, y joue un rôle fort restreint, point de sujet plus modeste et qui ait moins de prétention.

Sa qualité particulière de conte, dont les origines se perdent dans le monde extraordinairement riche et fantastique des légendes de l'épopée populaire, s'oppose à tout conflit intime, à toute analyse de sentiment. Là, point de problèmes de psychologie, point de systèmes ni d'énigmes. La peinture elle-même est fine, brillante, pleine de charme et d'émotion, voluptueuse parfois, mais sans fermeté, sans précision, sans logique. Cela est simple, naïf, bon et touchant. Et surtout cela est profondément national, plus encore, cela est essentiellement populaire. La légende de Sniégourotchka est presque un type, qui réunit en lui toutes les qualités et tous les défauts de l'âme du peuple qui l'a créée. Toute l'ancienne Russie slave vit en elle, avec ses cérémonies et ses chansons païennes, son panthéisme aimable, son culte ardent du soleil, toute sa nature, tour à tour grandiose, oppressante ou mélancolique, toujours enchanteresse. En particulier, l'étrange et douce figure de Sniégourotchka représente bien l'âme de cette Russie toute de simplicité, de naïve bonté et de résignation que l'on ignore, et qui chante avec une si poignante tristesse dans sa musique. Comme elle, elle cherche, elle souffre, elle supplie. Elle ignore, et elle est pleine d'élan. Elle est opprimée, et d'indicibles désirs la soulèvent. Elle pleure, elle chante, elle prie, et son âme est courbée sous le doute universel.

Sniégourotchka est un personnage de conte, dont le corps est de neige, ainsi que le dit son nom, et le cœur de glace. Elle est tourmentée du désir d'amour et son impuissance d'aimer est absolue. Mais elle n'en souffre pas au plus profond de son âme ; elle n'en est pas atteinte dans cette sensibilité qui lui manque de l'amoureuse qui sait et qui attend. Le conflit intime — si conflit il y a — est en quelque sorte *artificiel*, puisque l'impuissance d'aimer de la jeune fille résulte d'une cause, si l'on peut ainsi dire, *matérielle*, qui suppose l'absence en elle d'un pouvoir de réflexion, de sentiment et d'expression qui lui soit propre au même

titre divin qu'aux autres hommes. C'est ce manque de profondeur dans sa manière de sentir, cette absence d'humanité dans son âme de femme, qui fait qu'elle ne nous émeut pas, qu'elle ne descend point jusque dans nos fibres les plus intimes. Son aspiration d'amour est en ce sens factice qu'elle n'est pas née de la chaleur de son âme, de sa pitié de femme. Son origine première réside plutôt dans la curiosité, la curiosité ingénue et innocente des chansons du pâtre Lel. « Entendre tes chansons est ma seule joie. » Et lorsque Lel, en récompense de ses chansons, exige qu'elle l'embrasse, elle reste sans émotion, et lui refuse le baiser, ignorante de sa douceur. « Ne chante pas pour les jeunes filles qui ignorent le prix de tes chansons. Pour moi, elles ont plus de prix que les baisers, et t'embrasser, Lel, je ne le ferai pas. » Plus tard, lorsque, sous l'influence de sa froideur, le volage Lel l'abandonne pour Koupava, c'est le dépit, l'orgueil blessé, qui lui font désirer l'amour. « N'as-tu pas honte d'offenser ainsi une orpheline ? » Et plus loin, dans sa plainte à sa mère : « Mon père Hiver, et toi, Printemps, vous m'avez donné l'envie au lieu de l'amour. Des nuits sans sommeil sont ma dot, et j'attends le jour sans joie. J'ai lavé mon visage dans la source froide, et je l'ai vu froissé de larmes et d'angoisse. » Enfin, son amour est *impersonnel* ; l'objet de sa passion lui est indifférent ; elle aime pour la douceur d'aimer, parce que pour elle c'est un sentiment nouveau, qui éveille en elle des sensations qu'elle ignorait. Lorsque sa mère lui a donné le don de l'amour, sous forme de chacune des fleurs du printemps, symboles des caresses et des charmes d'aimer, c'est à la forêt d'abord, au lac, aux fleurs, aux buissons, qu'elle chante l'excès de sa passion. « Quelle splendeur a revêtu la forêt verte ! Il est impossible d'aimer davantage le lac et le rivage ! L'eau me fait signe ; les buissons m'appellent ! Et le ciel, maman, le ciel ! » De même que son cœur était étranger à son désir d'aimer, son âme est ignorante de l'amour qui l'enivre. Elle aime sans souvenance et sans pitié ; son amitié est oublieuse du berger aux gaies chansons, et c'est Misguir, qu'elle rencontre le premier, qui reçoit son amour.

Quelle grandeur, quelle délicatesse par contre dans l'admirable figure du vieux tsar ! Il représente par excellence la bonté naïve du peuple, auquel il ressemble, et dont il a la simplicité et la résignation. Supérieur à son peuple par sa puissance, il est des siens par sa manière de sentir et son langage. Eux le nomment leur père, car il est sans rudesse et sans fausse condescendance, et son indulgence est pleine du charme doux de sa vieillesse. Sa méditation est du rêve, du rêve sacré, grandissant jusqu'à l'extase. Sa mélancolie est grandiose ; sa religiosité, solennelle. Mais avant tout il est simple, d'une simplicité invincible, qui rend irrésistible sa bienveillance pour les petits et les malheureux.

Cette simplicité patriarcale, qui est comme le signe distinctif de sa royauté, remplit tout entières deux scènes qui comptent parmi les plus belles : c'est celle, d'abord, où la fiancée Koupava, délaissée par son amant Misguir, vient demander au tsar justice du tort qui lui a été fait. C'est presque une causerie d'égal à égal, où les questions et les réponses se suivent librement. Et quatre fois, pareilles à des mains qui se tendent, reparaissent la même demande timide et pleine de larmes de Koupava, et la réponse invariablement bienveillante du bon tsar : « Faut-il le dire, grand tsar ? » — « Dis-le, dis-le, mon enfant ! » C'est ensuite la scène absolument délicieuse de l'entrevue du tsar et de Sniégourotchka. Il faudrait la citer tout entière, et la citer dans sa langue originale, dont aucune autre

langue au monde ne peut rendre les infinies nuances de naïveté, de simplicité et de bienveillance. Des traits tels que l'offre ingénue de Sniégourotchka au tsar d'aller cueillir avec lui les muguets qu'il aime tant : « Quel dommage que les muguets se fanent si vite ! Si tu m'avais dit que tu les aimes, depuis longtemps je t'en aurais apporté quelques bouquets. Tous ne connaissent pas comme moi le bois, ainsi que leur maison. Si tu veux, viens avec moi : je t'indiquerai l'endroit. » Et le tsar de répondre : « Je ne pleure pas de voir les fleurs se faner. Une fleur si belle s'épanouit devant mes yeux, que je regarde, et ne puis croire : est-ce un rêve, ou est-ce bien toi, petite fleur devant moi ? » — et l'idéale douceur paternelle avec laquelle le tsar la questionne sur l'éveil de son cœur et l'ami de son choix, sont absolument significatifs pour la sensibilité délicate et subtile de ce peuple si plein de rêve et de mélancolie.

Toute en lumière, en jeunesse et en insouciance est la gaie figure du pâtre Lel. Il symbolise la poésie douce de son peuple ; il incarne en lui la chanson populaire. Son rôle est un trésor de chansons et d'airs sortis du peuple, dans lesquels il se résume, dans lesquels, en quelque sorte, se résout sa nature, sa raison d'être. Son caractère tout entier est défini par la mélodie, mélodie musicale qui est la substance essentielle, déterminante, de son rôle, mélodie naturelle, facile et légère de son être de joie et d'amour.

Il n'est pas méchant, le joli berger Lel ! Il n'a pour lui que ses chansons, mais toutes ses chansons font fondre les cœurs. Lorsqu'il chante la première fois pour Sniégourotchka, elle est près de pleurer. Ne chante-t-il pas la « fillette orpheline, qui naît pour le chagrin, grandit sans caresses et meurt sans amour, comme la petite fraise des bois, née sous un buisson, mûrit sans chaleur et périt de froid ? » Alors, pour la consoler, il choisit une chanson qui lui paraît plus gaie : « Mon puits gelé, sur les mousses, dans les marais, ne répands pas ton eau. N'empêche pas, sur les sentiers, sur les chemins, les filles de courir. » Et tout aussitôt des jeunes filles paraissent, qui emmènent le pâtre chanteur, et le cœur de Sniégourotchka est plus triste que jamais. C'est encore la même insouciance de l'oiseau qui chante, qui lui dicte la chanson de la pluie, le soir de fête, dans le bois enchanté : « Toi, gronde, tonnerre, et moi je répandrai la pluie. Nous arroserons la terre d'une pluie de printemps, et les petites fleurs se réjouiront. Et les jeunes filles iront cueillir des fraises, et les jeunes hommes les suivront. »

Quant au Printemps, c'est moins la jeunesse et l'amour que la nature, la terre elle-même qu'il symbolise. Il apparaît sous les traits d'une jeune femme, portée par des cygnes et entourée d'une suite d'oiseaux. Elle parle aux arbres de la forêt et à l'eau dormante du lac. Elle fond la glace des étangs et secoue la neige des buissons. Elle charme les fleurs, toutes les fleurs de la saison dont elle porte le nom, « les fleurs qui vivent et qui chantent », et qui toutes contiennent un don de l'amour. Elle ne réapparaît plus alors que vers la fin de la pièce. Et la rareté de son apparition, son retour dans le même paysage, il est vrai, mais avec sa résignation douce devant l'Été lumineux et brûlant, qui lui prendra sa fille au premier rayon de soleil et d'amour, expriment bien la mélancolie de son règne éphémère près de finir : « Le Printemps s'élève de l'eau du lac, entouré de fleurs. »

*
* *

Ce sujet de *Sniégourotchka* est emprunté au conte *printanier* du même nom

d'Alexandre Nicolaiévitch Ostrowsky (1823-1886), le créateur de la comédie bourgeoise russe. *Sniégourotchka*, écrite en 1873, est la seule pièce que cet auteur, peintre par excellence de la vie des marchands, et dont les types sont impitoyablement pris sur le vif, ait empruntée au cycle des légendes russes.

Le choix que Rimsky-Korsakoff a fait d'un tel sujet me paraît caractéristique pour son goût, son tempérament, sa complexion artistique tout entière.

J'ai signalé déjà la nature particulièrement objective de son talent. Dans ses œuvres sa personnalité intime se trouve toujours loin à l'arrière-plan ; elle n'entre jamais dans le cadre de la méditation. Plus réservé sous ce rapport que n'importe lequel de ses collègues russes, Rimsky-Korsakoff est moins heureux, en général, qu'eux, dans ses œuvres purement instrumentales, notamment celles qui n'ont pas pour base un programme, de préférence poétique. La cause en est, sans doute, que les formes pures de la composition strictement instrumentale supposent une certaine subjectivité artistique, capable de parler d'aspirations, de doutes, de combats intérieurs. En outre, le talent de Rimsky-Korsakoff est profondément national ; il est national par essence. Bien plus, il est essentiellement populaire. Il procède directement du peuple par son caractère éminemment mélodique. Comme la grande majorité de ses collègues, Rimsky-Korsakoff trouve moins de charme dans la combinaison harmonique plus ou moins mécanique des sons que dans leur succession mélodique. Par la mélodie il a pénétré au plus intime de l'âme populaire. Il l'a recrée en sons dans sa propre âme, au point qu'il est difficile parfois de discerner ce qui lui appartient en propre et ce qui est de l'âme de la Russie. Et c'est ainsi que, malgré ses dons prodigieux d'harmonisation et d'instrumentation, la facilité de l'invention mélodique restera le trait fondamental — et le plus attrayant — de son talent musical. Son talent est enfin national par le coloris, qui est le coloris même de son pays, de sa nature, de ses paysages, de ses aspects, de toute sa physionomie. Il doit son charme le plus pénétrant à son art de peintre profond et enthousiaste de la nature et des saisons de la terre natale. Mais sa musique ne réfléchit pas seulement le ciel et la terre russes. Elle réfléchit l'âme russe dans toute sa bonté naïve, sa simplicité patriarcale et sa résignation dans le destin. Peu accessible à l'action et au mouvement dramatique, elle est plutôt contemplative et rêveuse. Elle donne aux joies, aux peines, aux efforts, aux doutes, à l'amour, à la mort même qu'elle chante, l'empreinte douce de sa méditation.

L'on a pu constater à quel point le sujet de *Sniégourotchka* est riche de chacune de ces qualités.

Examinons maintenant en détail, autant que le permet le cadre de cette étude, quelle est la langue musicale qui a fait de ce simple sujet de légende un vrai chef-d'œuvre de poésie, d'originalité et de vie.

(A suivre.)

GETTEMAN.

EXÉCUTIONS ET PUBLICATIONS RÉCENTES

BERLIOZ, LAURÉAT ROMANTIQUE, JUGÉ PAR L'INSTITUT. — RAPPORTS INÉDITS
(1832-1833).

M. Boschot, lauréat de l'Institut, nous communique les bonnes feuilles du très brillant ouvrage qu'il publie aujourd'hui même sous le titre : *Un Romantique sous Louis-Philippe*, à la librairie Plon.

Jusqu'à présent, les *Rapports* de l'Institut sur les *envois de Rome* que fit Berlioz pour se conformer aux règlements de l'Académie des Beaux-Arts sont restés inédits.

Les voici, — et voici également les circonstances parmi lesquelles le jeune lauréat romantique en fit connaissance.

Quant à ses *envois* mêmes, à leur origine et à leurs réemplois futurs, nous ne pouvons que renvoyer aux deux ouvrages de M. Adolphe Boschot : *La Jeunesse d'un Romantique* et *Un Romantique sous Louis-Philippe*.

Paris ! — Au saut de la diligence, le matin du 7 novembre 1832, le lauréat, revenant enfin d'Italie, regagne son ancien quartier.

Près de Schlesinger son éditeur, près du chevalier Lesueur son bon maître, près du boulevard de Gand et de l'Opéra, près du café Cardinal et du café Feydeau où ses séides et lui avaient leurs habitudes, il revoit donc enfin, comme marquant le centre de ses agitations de naguère, l'angle fatal de la rue Richelieu et de la rue Saint-Marc. Voilà, dans cette maison (96, rue Richelieu), la mansarde d'où il épiait les fenêtres de son Ophélie ; après le théâtre, il regardait s'éteindre, dans l'hôtel meublé de la rue Saint-Marc, la lampe de son étoile !

Attiré par son point d'attache, il y revient ; il arrête une chambre, l'ancienne chambre d'Harriett Smithson. Tout de suite, en hâte, il écrit des billets laconiques et les fait porter. Le soir même, il dînera vers cinq heures, chez son maître si affectueux, avec M^{me} et M^{lle} Lesueur. Mais déjà, pour huit heures, il donne rendez-vous à ses amis.

— « J'arrive à l'instant. Je loge rue Neuve-Saint-Marc, n° 1, dans l'ancien logement d'H. Sm... C'est curieux ! »

A table, chez Lesueur, qui rêve toujours à ses idéologies, en présence de l'épouse du vieux maître et de ses filles, on parle des grandes idées que le spectacle de la ville aux sept collines peut faire naître chez un « jeune disciple des Beaux-Arts » : ainsi s'exprimait le chevalier Lesueur. Ce novateur d'avant 89, qui légitimait ses perfectionnements au système de Gluck par des citations d'Aristote ou de Denys d'Halicarnasse, ne manque pas d'interroger le pensionnaire de l'Académie sur les vestiges de la civilisation antique. La sensible M^{lle} Eugénie, qui chantait avec tant de passion la lugubre *Elégie en prose*, n'oublie pas de lui dire tout le plaisir qu'elle a pris à recevoir le *Ranz des vaches* envoyé par le jeune compositeur. — Et Berlioz de parler de son *Mélologue*, imité de leur cher Thomas Moore, et conçu dans les montagnes où rôdent les brigands.

Le chevalier Lesueur, membre de l'Institut, communiqua sans doute à son disciple préféré le *Rapport* où était jugé le *Resurrexit*. Ce rapport, concernant les premiers *envois* des lauréats de 1830, avait été lu, trois semaines plus tôt, à la séance publique du 18 octobre. Rédigé au nom de la section de musique et pré-

senté à l'attention de la docte compagnie tout entière, il constatait d'abord que « les élèves musiciens avaient été avares de leur travail ». D'ordinaire, un *envoi* musical comporte « la partition, soit d'un opéra en un ou deux actes, soit d'une messe solennelle ; cette année, les deux pensionnaires de Rome ne nous ont envoyé que deux seuls morceaux ».

Sur Montfort, le *Rapport* disait des choses aimables et vagues. Et cela semble fort naturel : que pouvait dire l'Institut sur ce bon élève, si appliqué, si insignifiant ?

Sur Berlioz, voici :

« M. Berlioz a composé un *Resurrexit et iterum venturus est*. Ce pensionnaire, dans lequel on a reconnu une imagination vive, de l'exaltation, de l'originalité portée quelquefois jusqu'à une certaine bizarrerie, a droit aujourd'hui à de plus justes éloges, en nous donnant la preuve qu'il a su mettre à profit les avis d'une sage critique. Son *Resurrexit* est écrit en entier avec chaleur, d'une manière simple et large. Chant, orchestre, tout y est à sa place ; il a su produire des effets nouveaux mais naturels. Enfin, cette composition mérite véritablement une mention particulière : aussi on invite M. Berlioz à continuer, sans s'écarter de la bonne route où il est heureusement entré.

« Ces deux jeunes compositeurs sauront apprécier les éloges et les avis qui leur ont été donnés.

« Qu'ils songent, à l'avenir, que la musique, pour le genre sacré surtout, exige un style et une facture fondés sur une étude approfondie des ressources qu'offrent la science du contrepoint et celle de la fugue. »

« Verbiage, prose académique : une façon de néant » ! Le Jeune-France, évidemment, juge ainsi le *Rapport* des « podagres » dès qu'il a quitté (en hâte) la table de son maître.

Et aussitôt, après huit heures, au café Feydeau, avec l'ami Gounet, propos plus libres, plus directs. Que fait-on à Paris ? Et que faut-il faire ? De quoi retourne-t-il ? Hector n'est que de passage : il compte partir pour l'Allemagne, presque tout de suite, et y jouir de sa pension. Mais, avant, il veut donner un concert ; il veut « lâcher sa bordée musicale » ! Qu'il se presse !

..

Le second rapport fut rédigé avant l'automne de l'année suivante (1833).

Déjà Berlioz avait pris l'attitude d'un révolutionnaire musical ; il avait su, en moins d'un an, devenir le lion de la musique romantique. Bien que lauréat et touchant encore sa pension, bien qu'il restât à Paris quand il aurait dû être en Allemagne, il avait fort galamment fustigé l'Institut dans de fashionables chroniques.

Il venait d'épouser enfin son Ophélie (3 octobre). A Vincennes, près de la décorative tragédienne, il était tout à l'enchantement d'une idylle amenée par une année de tempêtes et de « volcanisme ».

... Le 12 octobre, séance solennelle à l'Institut. Il serait question de lui et de ses *envois de Rome*. Mais se montrerait-il sous la coupole ? Quel succès de curiosité, quel scandale s'il y allait ! les « académiques » pouvaient-ils avoir oublié ses boutades de *l'Europe littéraire* contre le prix de Rome ni aucune des goguenardes impertinences de leur lauréat ? « L'illustre vieillard » (Cherubini), les podagres qui couronnent au petit bonheur, le bon chevalier Lesueur qui parle de Napoléon entre deux portes, — et le concierge de l'Institut qui incarne

la majesté de l'auguste compagnie et révèle à Berlioz les petits secrets de la « sacrée boutique ».

Si le Jeune-France venait à cette séance, il s'entendrait blâmer publiquement. Et puis, pouvait-il se montrer sans l'épousée dont il avait tant fait parler ?... D'autre part, ne pas venir, c'était lâcher pied, désertier devant l'ennemi ! — Or, il lui fallait tenir tête à tous, fièrement, et crâner pour « déconcerter bien des prévisions sinistres ».

A l'Institut, toujours la même cérémonie annuelle, l'immuable distribution des prix. Seule, la cantate n'est pas du même auteur. Voilà trois ans, *Sardanapale*, la sienne : l'incendie foudroyant ne s'était pas allumé... Cette année, *le Contrebandier espagnol* de Thys.

Même salle, même public. Sous cette froide coupole, temple de l'ennui et de la routine (pense-t-il), brouhaha, papotages d'inutiles empressés, d'admirateurs et de féaux de l'Institut ! Ça et là, quelques Jeune-France grondeurs, reconnaissables à leur chevelure audacieuse, à leur cravate fashionable, à leur sourire condescendant. — Dès une heure, le petit amphithéâtre est bondé. En bas, on voit les lauréats du dernier concours : Simard, sculpteur, et Baltard, architecte. On attend, on s'impatiente. Enfin l'orchestre s'accorde... Puis on attend encore... Et le maître de cérémonies, comme un fleuriste au milieu d'un parterre, regarde avec satisfaction comment il a distribué les toilettes des dames sur les gradins.

A trois heures sonnant, roulements de tambours et sonneries de clairons : l'Académie des Beaux-Arts fait son entrée. Le musicien Berton préside. Sur les gradins réservés prennent place, — tous très correctement sanglés dans leur habit à la française et brodé de vert, le tricorne sous le bras et l'épée trop guerrière les gênant pour s'asseoir, — M. Ingres, Cherubini, le peintre Granet, Raynouard, le baron Gros, Pradier, Paër, le jeune Paul Delaroche, Richomme, le chevalier Lesueur, Le Mercier, Ramey et autres immortels. On remarque l'énorme M. de Jouy, large, carré, dont le toupet colossal, magnifiquement crépé et arrondi en plein cintre, domine orgueilleusement la tête chauve de son petit voisin, le baron Gros.

L'orchestre exécute une ouverture du président, M. Berton. — On applaudit avec plaisir, quand elle est finie.

Vient ensuite un interminable rapport sur les envois de Rome. Rapport vague et filandreux, parfaitement académique (pensent les Jeune-France). On y parle des bonnes traditions, des bons principes, des bons professeurs, des bons élèves qui deviendront à leur tour de véritables, de bons maîtres et peut-être même des membres de l'Institut. — On donne les plus grands éloges au jeune peintre Signol.

Sur Berlioz, voici (1) :

« Cette année, Messieurs, l'envoi musical des travaux de MM. les pensionnaires de l'Académie de France à Rome est peu considérable... Le *quartetto* de M. Berlioz n'est pas proprement dit un morceau complet ; il semble tout au plus n'en être qu'une préparation ; et, dans cette espèce d'avant-scène, nous le disons à regret, on trouve peu de mélodie, peu d'idées arrêtées, une facture

(1) On va lire d'étranges phrases : je les transcris *textuellement*. — Je les ai copiées à Rome, dans la collection officielle des *Rapports* conservée à la Villa Médicis.

ambitieuse, une absence totale de ce sentiment d'unité, si recommandée et si recommandable dans les productions des beaux-arts, surtout dans celui de la musique qui, plus qu'aucun autre art, étant purement sensitif, a plus besoin d'employer avec art les ressources qu'offrent à l'imagination les règles de l'unité.

« Il est pourtant à regretter qu'un artiste doué d'une imagination aussi féconde ne veuille pas se dépouiller de ses formes bizarres.

« Espérons pourtant que l'expérience, ce grand maître, le fera rentrer dans les bons principes et que nous aurons un bon compositeur de plus dans M. Berlioz. »

Quand au second envoi (l'ouverture de *Rob-Roy*), le rapport rappelait, avec une perfide discrétion, la récent échec de cette ouverture au Conservatoire :

... « L'auteur a été jugé par le public, et il ne nous est plus permis de prononcer. »

A coup sûr, ses deux envois étaient peu dignes de lui ; toutefois, même médiocres, ils pouvaient sembler supérieurs aux envois des autres pensionnaires. L'Institut, sévère pour l'extravagant Jeune-France, fut plein de douceur pour l'honnête musicien Montfort : « Clarté vive et spirituelle, orchestre brillant, mélodie élégante », ce Montfort a toutes les qualités, car « M. Montfort n'a pas dédaigné d'étudier les grands maîtres ».

L'Institut, indulgent à Berlioz l'année précédente, était bien sévère en 1833... Au vrai, des hommes, des artistes qui sont les concurrents de leurs élèves devant le public, peuvent-ils juger avec la même impartialité un lauréat qui s'est laissé oublier à Rome, et un jeune conquérant qui s'installe à Paris, en moins d'un an, comme un vainqueur ? on ne parle plus que de lui...

Ce rapport, lu à la solennelle distribution des prix, avait été rédigé par Berton, rapporteur, et contresigné par Cherubini, Lesueur, Auber et Paër. — Berlioz marié, le chevalier Lesueur n'avait plus à favoriser ce disciple, naguère si empressé près de ses filles.

Les jours suivants, dans les journaux, on signalera « les sévères admonitions données à M. Berlioz ».

Que lui importe !

Recevoir de telles remontrances, si paternes, n'est-ce pas conforme à sa destinée de novateur, de révolutionnaire ? Et même ne lui est-ce pas utile ?... Prix de Rome, il deviendrait suspect aux romantiques si tous deux, lui et l'Institut, n'entraient pas en hostilité. Le lauréat, par ses articles persifleurs, avait porté, à dessein, les premiers coups.

ADOLPHE BOSCHOT (1).

LETTRES INTIMES D'UNE MUSICIENNE AMÉRICAINE, TRADUITES DE L'ANGLAIS PAR M^{me} B. SOURDILLOU (1 vol. 209 p., 3 fr. 50, chez Dujarric). — Ce volume, très original et curieux, contient des lettres *intimes* — d'un réel intérêt documentaire et historique, à cause de leur sincérité — sur Tausig, Kullak, Deppe, et surtout Liszt, dont l'auteur fut l'élève enthousiaste. M. Vincent d'Indy a orné le volume d'une préface que nous donnons ci-dessous et qui est charmante. Le célèbre compositeur français évoque de délicats souvenirs de jeunesse ; avec modestie, sans appuyer, et une bonne foi qui est la marque des grands artistes, il crayonne quelques portraits délicats. Ces pages lui font honneur : elles

(1) Extrait de *Un Romantique sous Louis-Philippe*, (chez Plon, éditeur).

sont fines et légères comme un pastel de Latour. Les lettres de Miss Fay traduites par M^{me} Sourdillou ne pouvaient paraître sous de meilleurs auspices. — C.

*
* *

C'était dans l'été de l'année 1873. Jeune et plein d'enthousiasme, je faisais mon premier voyage à travers l'Allemagne, et je m'étais arrêté à Weimar, un peu pour y vénérer les souvenirs encore vivants de Goethe, Schiller et Wieland, beaucoup pour y faire connaissance avec Liszt qui avait succédé à ces grands hommes dans les fonctions de roi spirituel de cette charmante petite capitale.

Muni, comme viatique, de la partition de *Rédemption*, récemment parue, que mon maître, César Franck, m'avait chargé de remettre à l'ancien ami de sa jeunesse, je frappai, un matin, à la porte de la villa princière que le père du poème symphonique occupait, et qui donnait sur le jardin grand-ducal.

Liszt, contre mes prévisions, me reçut immédiatement. Il était de fort bonne humeur, en train de prendre le matinal café au lait dans son vaste salon, et se mit aussitôt à me parler de Franck, de Saint-Saëns, de Berlioz, et surtout de l'oratorio *Christus*, son œuvre la plus récente, dont il venait justement de recevoir les épreuves ; moi, très troublé de me trouver ainsi en tête à tête avec un musicien déjà historique, je ne savais que balbutier, et c'était avec une navrante gaucherie que je répondais à ses bienveillantes questions, mais peut-être cette gaucherie même lui plut-elle comme un hommage à son génie, car ce fut la figure illuminée de cet ineffable sourire à l'attraction duquel nul ne pouvait se soustraire qu'il me dit en terminant l'entrevue : « Revenez demain matin à la même heure, nous causerons, vous me direz vos espoirs. »

C'est ainsi que, durant tout le temps de mon séjour à Weimar, Liszt me reçut chaque matin avec une simplicité et une affabilité qu'il n'est pas fréquent de rencontrer chez les artistes idoles, causant de tout : art, esthétique, philosophie, avec une aisance et une facilité sans pareilles, et émaillant sa conversation de ces tours de phrase mordants ou spirituels qui lui étaient particuliers.

Il me confia une partie des épreuves de son *Christus* à revoir et à corriger, et poussa même la condescendance jusqu'à examiner l'esquisse de ma première œuvre d'orchestre, et m'en faire une critique raisonnée.

A ce moment, j'étais entièrement sous le charme. Les silhouettes de Wieland, de Schiller, du grand Goethe lui-même, pâlissaient à mes yeux auprès de la caractéristique figure encadrée de longs cheveux gris ; j'étais à ce point captivé par l'absorbante personnalité que je ne voyais rien autre à Weimar, et ne cherchais en aucune façon à faire connaissance soit avec les innombrables jeunes hommes ou jeunes filles qui, sans trêve, faisaient retentir les échos de la petite ville de leur agilité pianistique, dans l'espérance d'arriver à obtenir le titre, si ambitionné, d'élève de Liszt.

Un soir, je reçus un petit billet ainsi conçu : « Deux morceaux de vive et originale allure seront lus demain matin, à 11 heures, au théâtre ; je vous convie à cette lecture. Fr. Liszt. » Il s'agissait d'œuvres de la nouvelle école russe qui venaient de paraître et dont l'une était, si j'ai bonne mémoire, la deuxième version de *Sadko* de Rimsky-Korsakoff. Je ne m'égarerai point à décrire cette étrange lecture d'orchestre, faite dans un théâtre presque complètement obscur, et dirigée d'une façon aussi fantaisiste que fantastique par le magicien en soutane ;

si je la mentionne ici, c'est qu'elle me procura l'occasion de connaître enfin quelques-uns des disciples, souvent coudoyés par moi aux séances que Liszt donnait chez lui chaque vendredi, mais auxquels je n'avais point encore osé adresser la parole pour plusieurs raisons, timidité d'abord (mes compliments à l'une des meilleures élèves ayant été fort dédaigneusement reçus), mais surtout notion plus qu'imparfaite de la langue allemande qui m'interdisait toute conversation suivie.

Pour en revenir à cette répétition d'orchestre, l'auditoire en était fort restreint : quelques gens de haute volée, altesses sérénissimes et autres, et seulement une demi-douzaine des disciples du maître.

Au sortir du théâtre, l'un de ceux-ci émit l'idée d'aller tous ensemble dîner à une *restauration* renommée des environs de Weimar ; moi, ne me croyant nul titre pour me mêler à ces privilégiés, je m'acheminai tranquillement vers mon hôtel, quand je m'entends interpeller par une claire et fraîche voix : « Et vous, ne voulez-vous pas venir avec nous ? » Un peu interdit, je me retourne et mon regard croise celui d'une charmante jeune fille blonde que j'avais déjà remarquée dans le salon de Liszt, et qu'on m'avait dit être Américaine. J'allais m'excuser poliment, mais ce regard était si gracieux et si franc que je ne pus m'empêcher de répondre affirmativement à la question... et puis, un Français de vingt ans a-t-il jamais su résister à l'appel d'une jolie femme ?

Quoi qu'il en soit, les derniers temps de mon séjour à Weimar se passèrent on ne peut plus agréablement en la cordiale compagnie des six jeunes artistes rencontrés à cette répétition, chez lesquels la bonne gaieté n'excluait pas les sérieuses conversations d'art. Parmi eux, j'étais particulièrement attiré vers Anton Urspruch, que je retrouvai dernièrement à la tête de la rénovation de l'art religieux en Allemagne ; vers Berthold Kellermann, un excellent garçon qui connaissait aussi mal le français que moi l'allemand, mais nous nous entendions quand même (il fut depuis directeur du Conservatoire de Munich), et surtout vers les deux charmantes Américaines, notes harmoniques de notre septuor : Miss Amy Fay, la blonde qui m'avait si gentiment adressé la parole, et son amie, la brune Josie Bates.

Le moment étant venu où je devais quitter Weimar, Miss Bates, que son frère devait ramener en Amérique, partait également, et nous fîmes route ensemble jusqu'à Nürnberg ; mais, avant le départ définitif, il y eut une première escale à Eisenach où Miss Fay et d'autres élèves nous accompagnèrent, afin de faire un pèlerinage à la Wartburg et à l'Annathal que plusieurs d'entre eux, bien qu'habitants Weimar depuis longtemps, ne connaissaient pas encore.

Après le souper d'adieu, Miss Amy Fay se mit au piano, et je pus enfin juger de son très réel talent. Je ne l'avais pas encore entendue, et la façon si expressivement simple dont elle interpréta la fantaisie et fugue en *ut mineur* de Bach fut pour moi une révélation.

J'eus le sentiment d'être en présence, non point d'une *virtuose* comme la plupart des jeunes Allemandes que j'avais entendues jouer chez Liszt, mais d'une véritable *artiste*, sachant sentir et exprimer, et je me pris alors à regretter sincèrement que cette soirée fût la dernière passée en sa compagnie.

Cette impression, comme il arrive des impressions reçues au printemps de la vie, resta profondément gravée dans mon esprit, bien que pendant plus de vingt-cinq ans je n'entendisse plus parler de miss Fay.

Il y a quelques années seulement, un livre me tomba par hasard entre les mains : c'était l'édition anglaise des *Etudes musicales en Allemagne* ; inutile de dire avec quelle avidité je me jetai sur ces pages, dans la seule intention d'y revivre un instant de ma jeunesse ; mais quel ne fut point mon étonnement de trouver dans ce livre non pas seulement les souvenirs que j'y cherchais, mais encore un intérêt soutenu et captivant, rehaussé par un style d'une franchise et d'une simplicité charmantes ! C'était bien toujours le caractère enjoué de la jolie blonde de Weimar, mais avec, en plus, une juste et prime-sautière présentation des hommes et des choses (voyez le portrait de Liszt épars en plusieurs lettres, un petit chef-d'œuvre de vérité et d'observation), jointe à des raisonnements d'une logique et d'une précision tout américaines et à une émanation de volonté supra-féminine.

Enfin, de la lecture de ce petit volume, dans lequel chacun, même le lecteur le plus superficiel, trouvera amusement et plaisir, il se dégage pour le lecteur artiste un précieux enseignement que Longfellow, l'un des premiers appréciateurs de ces pages, a su clairement définir dans une lettre écrite spécialement à ce sujet à l'éditeur des *Etudes musicales*, et je ne puis mieux terminer cette modeste préface qu'en citant ici les paroles mêmes du célèbre poète : *Ce livre est un bon livre, et j'espère qu'il fera comprendre aux jeunes gens que, pour atteindre la maîtrise dans un art quelconque, il faut de longues années d'études, d'efforts et de discipline.*

C'est aussi mon avis très sincère.

VINCENT D'INDY.

« ODELETTES ANTIQUES », MUSIQUE DE M. THÉODORE DUBOIS, POÉSIES DE M. CHARLES DUBOIS. — S'il est une collaboration touchante et digne de toute sympathie, c'est celle qui réunit le père et le fils, quand l'un et l'autre sont d'anciens élèves de l'Ecole de Rome. Sur de brefs poèmes écrits avec un goût parfait par M. Charles Dubois et d'une jolie note archaïque, M. Th. Dubois a fait une œuvre musicale charmante, pleine de grâce, de sentiment et de poésie, que j'ai entendu chanter avec infiniment de plaisir, à une des dernières séances du Gymnase, par M^{lle} Demougeot et M. Plamondon : *Chanson de pâtre, Incantation, le Jeune Oiseleur, le Pêcheur de Syracuse, la Jeune Fille à la cigale, Prière de l'Ephèbe*. M. Th. Dubois a déjà montré, par de curieuses pièces inspirées de Virgile, le vif sentiment qu'il a de la beauté antique. C'est une source d'inspiration qui en vaut d'autres !... Ici, l'éminent compositeur nous fait goûter encore un art très juste d'expression, sobre, délicat et pur, antique par la netteté de la ligne mélodique, moderne par la souplesse de la forme qui reste toujours libre, ingénue, un peu flottante, sans tomber dans la « romance ». Instinctivement, dès la première page de ce recueil qui mérite d'être étudié de près, il emploie les formes caractéristiques de la musique grecque : à l'accompagnement, des tenues de quintes ; dans le récitatif modulé, la gamme de *mi* ♮ à *mi* ♮ sans note sensible, avec *fa* ♯ et *do* ♯, transposition du mode phrygien hellénique (premier ton du plain-chant). Ce n'est certes pas pour des raisons de ce genre que de telles compositions nous plaisent et nous touchent ! Le charme ne s'analyse pas ; mais il peut être dû à des convenances secrètes. Ailleurs, je retrouve (passagèrement) la gamme dorienne transposée (*ut* à *ut* avec 4 bémols, ou *sol-sol* avec 3 bémols), etc... En plusieurs pages (comme l'exquise chanson du *Jeune*

Oiseleur). M. Th. Dubois me confirme dans cette opinion qu'en musique on peut obtenir des effets rares et délicieux, avec presque rien, sans fracas ambitieux et sans préciosité. *La Jeune Fille à la cigale*, sans aucune recherche imitative, — et pour des raisons qui m'échappent, — est un modèle d'expression appropriée au sujet. En tout cela, il y a un sens du *quod decet*, une délicatesse, une légèreté de main, une sobriété et une élégance que nous avons trop rarement à louer chez nos contemporains dans des œuvres du même genre. Le piano convient-il bien, pour l'accompagnement, à ces *Odelettes* ? Une flûte et un hautbois seraient peut-être préférables... J. C.

QUATRE POÈMES DE M. GABRIEL FABRE, CHANTÉS PAR M^{me} GEORGETTE LEBLANC-MAETERLINCK (CONCERTS COLONNE). — De ces quatre œuvres de M. Gabriel Fabre, trois sont écrites sur des paroles de M. Maeterlinck : *J'ai cherché trente ans*, *les Sept Filles d'Orlamonde*, *Cantique de la Vierge*. Il ne me semble pas que le musicien ait bien rendu la simplicité raffinée et l'allure mystérieuse de ces poèmes. J'aurais souhaité un accompagnement un peu plus riche et plus trouble pour ces paroles qui ne valent guère que par les résonances sentimentales qu'elles provoquent. La déclamation est bonne, avec quelques bizarreries dont on ne voit pas très bien la raison (« ont cherché *les portes* », « et ne s'égarèrent *pas* »). A signaler quelques emplois tout à fait heureux du silence (!), qui, intervenant à propos, peut produire des effets si expressifs.

M. Gabriel Fabre m'a paru beaucoup mieux inspiré par le quatrième texte qu'il a choisi. C'était un poème chinois, *Li-Taï-Pé* (Ivresse d'amour), traduit par M^{me} Judith Gautier. Il est exquis, ce poème, et je ne résiste pas au plaisir de le citer :

« Le vent agite doucement, à l'entour du palais des eaux, les fleurs enbaumées des nénuphars. Sur la plus haute terrasse de Kou-Sou, on peut apercevoir le roi Lou, étendu nonchalamment.

« Devant lui, Syché, la beauté même, danse avec une grâce incomparable, des gestes délicats et sans force. — Ah !...

« Puis, elle rit d'être aussi voluptueusement lasse, et, languissante, vient s'appuyer du côté de l'Orient, au rebord de jade blanc du lit royal. — Ah !... »

N'est-ce pas que cela appelle la musique ? Et elle est venue ; une musique très enveloppante, très prenante, d'une saveur étrange, sans exotisme exagéré. Aucun des mouvements indiqués par le texte, aucune des inflexions sentimentales qu'il exprime n'a été traitée d'une façon quelconque. Je vous signale en particulier la musique des passages suivants : *le roi Lou*, — *étendu nonchalamment*, — *des gestes délicats et sans force*, — *voluptueusement lasse*, — et surtout la longue et expressive vocalise qui se déroule sur le premier *Ah* !

Et là, incomparablement plus que dans les poèmes de M. Maeterlinck, M^{me} Georgette Leblanc-Maeterlinck fut admirable : elle chanta avec une intelligence, une grâce, un abandon nuancé, qui sont d'une artiste de race.

LA SYMPHONIE EN *fa* DE M. HENRI DALLIER (CONCERTS COLONNE). — Je crois bien que si j'étais en veine d'écrire des symphonies, j'irais demander quelques bonnes recettes à M. Henri Dallier. Décidément, notre organiste de la Madeleine est un habile homme, et non seulement comme organiste, ce que

chacun sait, mais aussi comme symphoniste, ce dont les auditeurs des Concerts Colonne ont pu se rendre compte en écoutant la symphonie en *fa*. Il y a là quelques thèmes en petit nombre (en faut-il tant quand on connaît son métier ?) qui sont développés, tournés, retournés, malaxés en conscience pour la joie des amateurs. Il y en a un qui m'a bien plu, énergique et disant quelque chose : c'est le thème en *fa* de l'*allegro deciso* dans la première partie. Les autres m'ont paru moins caractéristiques, surtout le second thème (en *la bémol*) de ce même *allegro* : c'est d'une beauté que je trouve un peu glacée ; enfin, admettons que j'aie la fièvre. Il m'a bien semblé, pourtant, qu'il y avait de très jolies choses dans l'*allegro moderato* de la première partie, et que le début de la seconde promettait beaucoup. Tout cela (les jolies choses et les autres) se développe d'une façon parfaite, savante sans complications inutiles, correcte, régulière, bien équilibrée ; çà et là, quelque bonne formule que l'on entend toujours avec plaisir ; les sonorités sont bien choisies, heureusement groupées ; il y a même de la violence dans certain *crescendo* de la seconde partie, ou tout au moins de l'agitation. Rien n'y manque, et en somme cette symphonie mérite bien l'accueil cordial qu'elle a reçu du public. Rien n'y manque, sinon ce qui manque à bien d'autres œuvres : la petite flamme...

PAUL-MARIE MASSON.

FESTIVAL TH. DUBOIS. — La soirée du 10 février à la salle Monceau a été tout entière consacrée à des œuvres de M. Théodore Dubois. Le public a fait fête à l'éminent compositeur, quand il s'est présenté pour accompagner au piano les mélodies interprétées par M^{lle} Guionie. Nous avons souvent dit ici quels exemples parfaits de composition et d'écriture musicale M. Théodore Dubois donne dans des œuvres variées, qui vont de la mélodie de salon à la grande composition symphonique.

C'est un des rares auteurs contemporains qui puisse entreprendre et mener à bonne fin la construction d'un quatuor ou d'un quintette.

Et si cela tente peu certains de nos réformateurs et révolutionnaires, c'est que la tâche implique une étendue de science musicale, une sélection d'idées, une probité d'écriture, qui ne se rencontrent plus aisément. Voilà pourquoi le public de la salle Monceau a acclamé l'ancien directeur du Conservatoire, dont la retraite n'a point diminué l'activité.

A. C.

« OMÉA » (FRAGMENT D'UN OPÉRA INÉDIT EN QUATRE ACTES) DE M. ARTHUR COQUARD, AU CONCERT COLONNE. — Alors même que la place ne me serait pas mesurée en cette heure tardive, je me sentirais absolument incapable de faire une analyse de cette œuvre. Elle m'a paru très puissante et très brillante : je ne puis rien dire de plus. M. Arthur Coquard, en qui j'aimais un mélodiste tout de sentiment, me paraît avoir pris tout d'un coup la grande lyre. Est-ce du R. Strauss ? est-ce du Wagner ? est-ce du Coquard que je viens d'entendre ? Je suis accablé par les voix formidables de l'orchestre, déchaîné avec un art magistral qui a dépassé mon attente. C'est grandiose et très *fort*. Auprès de ce public du Châtelet, qui est si difficile, le succès a été franc et très vif.

G.

L'OR DU RHIN, DE RICHARD WAGNER, AU THÉÂTRE DE MONTE-CARLO. — L'Or du

Rhin est le prologue de cette œuvre gigantesque, *l'Anneau du Niebelung*, et forme, avec la *Walkyrie*, *Sigfried* et *le Crépuscule des dieux*, cette magnifique *Tétralogie* que les privilégiés seuls peuvent aller voir à Bayreuth, et dont, à Paris, on a commencé par jouer la seconde et la troisième partie. M. Raoul Gunsbourg a préféré commencer la *Tétralogie* par le commencement. Et il vient de nous donner une magnifique et inoubliable représentation de *l'Or du Rhin*.

Dans ce prologue, Wagner nous fait assister à la conquête de l'Or, dont le charme maudit fera naître sur la terre tous les vices et tous les crimes. Le poème, d'un symbolisme clair, nous montre la lutte des trois races qui, d'après la mythologie germanique, peuplèrent d'abord la terre : les dieux, les géants et les nains. En apparence, les dieux sortiront vainqueurs de cette lutte ; mais ils ont touché l'Or maudit ; l'Anneau magique par lequel Wotan devait triompher sera la cause de leur ruine : le crépuscule des dieux est proche.

Dans *l'Or du Rhin*, Wagner a appliqué totalement son système. Et nous assistons à l'union parfaite de la poésie et de la musique.

Que dire sur cette partition qui n'ait été dit mille et une fois ? D'ailleurs à quoi bon ? Les concerts ont divulgué, popularisé cette musique. M. Raoul Gunsbourg l'a réalisée scéniquement, et c'est de cette belle tentative d'art qu'il importe surtout de parler.

Rompant avec les traditions, ou plutôt les corrigeant et les complétant, M. Gunsbourg a tout d'abord exécuté l'œuvre dans les deux heures prescrites par Richard Wagner lui-même qui, pourtant, n'a jamais pu obtenir, même chez lui, à Bayreuth, que la musique durât moins de deux heures vingt. Ces vingt minutes, M. Gunsbourg les a gagnées en accélérant le mouvement de certaines pages, qui deviennent plus vivantes, et en déblayant les récitatifs : ainsi se trouve déjà réalisée la volonté même, jamais encore accomplie, de Wagner. De même, innovant pour les décors et pour les costumes, M. Raoul Gunsbourg est arrivé à un spectacle simple, féerique, juste et parfait : c'est une de ses plus artistiques réalisations, non pas par la somptuosité et l'éclat qui ne sont pas de mise ici, mais par le style pur et la musicalité de la mise en scène.

M. Van Dyck donne au rôle de Loge, le dieu du Feu, une légèreté malicieuse qui traduit bien la fourberie du personnage ; il le chante d'ailleurs en toute perfection. M. Bouvet, dans le rôle d'Alberich, est admirable ; c'est une de ses plus belles compositions : il a chanté avec une puissance et une rage superbes la malédiction de l'Anneau. Wotan, c'était M. Nivette, dont la belle et solide voix de basse et l'allure de souveraine majesté ont été justement appréciées. Il faut citer à part M. Philippon, qui vient du café-concert pour jouer le rôle de Mime avec un relief extraordinaire et une perfection musicale remarquable. Les deux géants ont été rudement et robustement chantés et joués, comme il convenait, par MM. Vallier et Douaillier. M. Fabert a chanté avec jeunesse et chaleur le rôle du dieu Froh, et M. Ananian a fait sonner sa voix puissante dans le rôle du dieu Donner.

M^{me} Mally-Borga, belle comme une déesse, a fait admirer sa voix pure dans le rôle de Fricka. M^{lle} Male Talési fut une touchante et poétique Freia, et M^{me} Deschamps Jehin a chanté avec ampleur la magnifique page des prophéties d'Erda.

Quant aux trois filles du Rhin, ce fut un charme exquis d'entendre, harmonieusement unies, leurs trois voix, pures et cristallines comme les ondes

mêmes du fleuve : c'étaient M^{lle} Bailac, au contralto magnifique ; M^{me} Charlotte Lormont, l'admirable cantatrice souvent acclamée dans les concerts, et M^{me} Velder, à la voix délicieusement timbrée.

Les décors de M. Visconti, surtout celui du Nibelheim, gouffre du Feu, sont admirables. Et, grâce aux décors lumineux de M. Eugène Frey, l'entrée des dieux au Walhalla, cette page grandiose qui conclut le chef-d'œuvre, a pu être réalisée de façon exacte, féerique avec simplicité.

Il reste à associer l'excellent orchestre de Monte-Carlo à ce beau succès d'art magnifique : l'honneur en revient à son chef éminent, M. Léon Jehin. — E. D.

La « Nina » de Dalayrac (1786).

« Le lundi 15, on a donné pour la première fois *Nina, ou la Folle par amour*, comédie en un acte et en prose mêlée d'ariettes.

« Nina aimoit Germeuil ; mais son père, qui lui destinoit un autre époux, a refusé de l'unir à son amant.

« Germeuil s'est battu contre son rival ; on a fait courir le bruit de sa mort et Nina est devenue folle. Sa folie est d'attendre sans cesse le retour de son bien-aimé à l'endroit où elle a reçu la fausse nouvelle de son trépas. Elle méconnoît tout ce qui l'approche. Son père même n'est plus à ses yeux qu'un étranger dont elle ne craint pas de déchirer l'âme en l'entretenant de sa douleur. Enfin Germeuil reparait sans être reconnu par sa maîtresse ; mais ses discours, ses caresses, et surtout un baiser, rendent à Nina sa raison, et la joie rentre dans tous les cœurs... »

Ce compte rendu, tiré du *Mercure de France* de mai 1786, nous offre une très fidèle analyse du petit drame sentimental que Dalayrac anima de sa musique. Et la pièce en elle-même, paroles et musique, est un exemple caractéristique du goût français sous le règne de Louis XVI.

Aujourd'hui, peut-être cette mince anecdote paraîtrait tant soit peu puérile. Je doute que personne, à la mettre à la scène, malgré l'innovation (qui n'en est plus une aujourd'hui et qui, on le voit, ne date pas d'hier) du costume et des personnages contemporains, y gagnât la gloire qu'elle valut à ses auteurs.

Marsolier, qui écrivit la pièce, l'avait empruntée (le *Mercure* nous l'apprend) à une nouvelle d'Armand, *la Nouvelle Clémentine*, tirée des *Délassements d'un homme sensible*. Que voilà bien un joli titre de ce temps !

Le croirait-on cependant ? Le journaliste, tout en louant l'adresse et la manière attachante dont l'auteur a mis l'anecdote à la scène, émet quelques critiques... morales ! N'eût-il pas été nécessaire, insinue-t-il, pour empêcher les jeunes têtes de s'exalter, de rappeler les droits paternels et de faire sentir que les convenances des familles ne doivent pas toujours céder à l'effervescence des passions de la jeunesse ? » Voilà des scrupules qui ne sont plus des nôtres.

Au surplus, nous nous intéressons surtout à la musique. Elle fut très goûtée et M^{lle} Dugazon, dans le rôle de Nina, excita l'admiration générale, par son chant d'abord, ensuite et surtout peut-être par la perfection de son jeu. Elle mit si bien l'œuvre en valeur qu'on la traduisit l'année suivante en italien, et que Paisiello la mit en musique. Jouée à Naples en 1787 sous cette forme, elle revint en France

en 1790 sans que son succès ait fait cependant oublier la musique de Dalayrac.

Elle n'a pas mérité, en effet, un oubli si rapide, la petite partition touchante et gracieuse du compositeur français qui, sous forme de ballet, devait en ses thèmes principaux faire les beaux jours de l'Opéra jusque sous la Restauration.

Certes, Dalayrac n'est pas un grand musicien. Il naquit dans un temps où, il ne faut pas se le dissimuler, l'art musical était chez nous, pour diverses causes, en sensible décadence. Né en Languedoc en 1753, à Muret, où son père était subdélégué de la province, destiné au barreau, il n'apprit la musique qu'imparfaitement et dans un milieu où les maîtres habiles étaient, certes, fort rares. Il avait cependant un tel amour pour son art que ses parents, désespérant d'en faire un avocat, l'envoient en 1774 à Paris, non pour qu'il fût musicien, mais pour le faire entrer parmi les gardes du comte d'Artois. Là, il complète tant soit peu son éducation musicale. Langlé lui enseigne l'harmonie. Il compose ... Et deux de ses petits opéras, en 1781, sont représentés à la cour. C'est le succès. Il débute l'année suivante à l'Opéra-Comique avec *Eclipse totale* et *le Corsaire* (1783). Jusqu'à sa mort, en 1809, il donnera plus de cinquante opéras, et sa dernière œuvre, *le Poète et le Musicien*, est donnée deux ans après qu'il a quitté ce monde.

On a dit justement de ces petits drames logiques qu'il n'en est pas un qui soit parfait ni pas un qui ne renferme quelques pages dignes d'être admirées. Non pas pour la facture assurément, ni pour la profondeur des idées. Mais Dalayrac a le sens dramatique. Il entend bien le théâtre, et surtout il a le don de trouver sans effort des mélodies touchantes, expressives et vraies. Il est rarement vulgaire, et sans recherches ni raffinements il atteint quelquefois à l'émotion, autant que les minces sujets qu'il traitait le pouvaient permettre. L'air du comte (c'est le père de Nina exprimant son désespoir), que la *Revue musicale* publie aujourd'hui, fournira l'occasion de constater que cet éloge n'est pas exagéré.

H. Q.

Correspondance.

Paris, 18 février 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

La lettre publiée dans le dernier numéro de la *Revue* au sujet de ma récente communication sur le « piano symétrique » me montre que j'ai dû m'expliquer insuffisamment, peut-être faute de figures. La définition n'en a même pas été comprise, et les critiques exposées s'adressent à quelque autre instrument imaginaire dont je ne puis bien comprendre la disposition, mais qui en tout cas n'aurait même pas été digne d'un instant d'examen.

Les touches, par exemple, y seraient « alternativement teintées », et l'auteur de la lettre, qui certainement n'ignore pas qu'il y a douze et non treize demi-tons dans l'octave, dit cependant textuellement que dans le clavier qu'il discute « les notes de même nom, à distance d'octave, seraient de couleurs différentes ». Et il ne s'agit pas là, comme on pourrait le croire, d'un simple *lapsus calami*, car il développe les inconvénients « d'un clavier zébré présentant tantôt un *do* teinté, tantôt un *do* blanc ». On y voit encore, par exemple, « que les touches pour-

raient y avoir la tonique, la sous-dominante et la dominante teintées en bleu ou noir et qu'une bande de toile reproduirait les divisions des *touches avec les teintes* », etc.

L'idée de teinter ces *touches* étant l'annulation même du principe de transposition, par bande ou autrement, qui est l'essence du clavier symétrique, je n'ai pu me rendre compte de ce que serait un clavier ainsi conçu ; mais en cherchant l'origine de toutes ces confusions, on pourrait peut-être la trouver en partie dans la première phrase de la lettre précitée : « Un de vos correspondants propose un clavier où les douze demi-tons seraient actionnés par des *touches égales et placées dans le même plan*. » J'avais, en effet, comme procédé d'exposition, commencé par indiquer ce type théorique, mais montré qu'il me paraissait impossible à réaliser, en particulier parce que l'octave n'y serait pas praticable, même avec une réduction gênante de la largeur des touches. C'est donc en exposant les critiques qui occupent une partie de la lettre de votre honorable correspondant que je me suis arrêté au système suivant, que je vous demande la permission de résumer en quelques mots, car, présenté comme dans ladite lettre, il devient absolument méconnaissable pour vos lecteurs.

Au lieu d'avoir une octave « allongée », des touches égales et rétrécies, des « *steeple-chase* » à exécuter dans le jeu des gammes diatoniques, le clavier symétrique est tout l'inverse. Il est composé de touches *inégaies*, ayant exactement *les mêmes dimensions* et *les deux mêmes niveaux* que les touches actuelles, mais disposées régulièrement, c'est-à-dire une noire après chaque blanche. Il en résulte que la largeur de l'octave est *réduite*, que celle d'un intervalle donné est toujours identique à elle-même, et que cette disposition rend extrêmement facile et régulier le jeu des gammes diatoniques, sans *aucun de ces écartements de doigts*, comme de *mi* à *fa dièse*, par exemple, qui se rencontrent dans quinze sur seize des gammes diatoniques en usage sur le clavier actuel. Il n'y a plus que deux jeux différents, au lieu de douze, l'un commençant sur une touche blanche, l'autre sur une noire, et j'ai ajouté qu'avec un mécanisme de déplacement du clavier d'un demi-ton, tel qu'on en construit couramment, on n'aurait même plus qu'un seul jeu, ce qui réduit au douzième les difficultés d'exécution des douze tonalités.

La musique pourrait donc être écrite et lue dans un seul ton (apparent) et le jeu correspondant serait toujours le même, quel que soit le ton (réel) d'exécution. Il suffirait de déplacer les mains de la quantité nécessaire. Mais comme il serait difficile, sans point de repère, de reconnaître et maintenir ce déplacement de l'origine une bande mobile, de toile légère, courant au-dessus du clavier, reproduirait la division des touches, et *c'est sur cette bande, et non sur les touches* qu'on teinterait en noir, soit les 2^e, 4^e, 7^e, 9^e et 11^e divisions de chaque octave, de façon à reproduire la figure du clavier actuel, soit simplement les 1^{re}, 6^e et 8^e, qui correspondent aux toniques, sous-dominantes et dominantes du ton dans lequel on jouerait.

Si, par exemple, le morceau toujours écrit en *ut* doit être joué en *sol bémol* (ce qu'indique un signe remplaçant l'armure actuelle), le jeu du bouton correspondant fait venir les toniques de la bande en face des *sol bémol* du piano, et l'on n'a plus qu'à jouer en *ut*. Bien entendu, il n'a jamais été question de changer la position de la bande pour les modulations passagères, mais seulement quand il y a changement de l'*armure* que la bande remplace purement et simplement. Le

contraire ne voudrait rien dire quand il s'agit de modulations non inscrites à la clef, et je ne m'explique pas comment un doute a pu venir à ce sujet.

Il ne peut donc non plus être question, comme le craint aussi votre correspondant, ni de contresens harmoniques, ni de n'avoir plus qu'une gamme, ni de changer les gammes actuelles, ni de toucher en quoi que ce soit aux œuvres ou aux méthodes musicales. Aucune de ces questions, en tout cas, ne se pose au sujet d'un clavier symétrique, qui n'a rien à voir aux cordes, notes ou sons des instruments à sons fixes, ni aux distinctions que peuvent faire seuls les autres instruments entre un dièse ou un bémol. Il ne s'agit que de la forme matérielle de la *partie antérieure des touches*, et d'une différence de doigté qui n'intéresse en rien le corps de l'instrument.

Quant à la méthode d'écriture dans un ton unique, elle n'a rien de nouveau, et existe pour une foule d'instruments. Les flûtes, cors, hautbois, clarinettes, saxophones, etc., tous les instruments transpositeurs qui ne jouent pas la note écrite, utilisent ce principe. La bande mobile du clavier, ou, si l'on veut, le déplacement des mains, représente exactement la modification de longueur des tuyaux, qu'ils soient mobiles, de rechange ou de construction, au moyen de laquelle on obtient le ton d'exécution voulu dans tous ces instruments.

Du reste, une correspondance relative à ma communication m'apprend que la symétrie du clavier est soutenue en Allemagne par toute une école de savants et de musiciens. L'idée est si naturelle, en effet, qu'il est impossible qu'on n'ait pas cherché à l'appliquer. La réduction au douzième des difficultés d'exécution et les autres avantages de la symétrie ne paraissent pas contestés, mais sa réalisation s'est heurtée, paraît-il, à l'embarras de se repérer dans la suite monotone des touches régulières. Il me paraît donc certain qu'on n'a pas encore songé à ce qui constitue le point essentiel de ma proposition : la bande mobile, légère et facile à déplacer, substituant pour ainsi dire au clavier régulier un clavier de repérage identique à celui actuellement en usage. Si un système plus pratique a été imaginé, il est à souhaiter que les publications de la *Revue musicale* servent à le rappeler.

Je crois inutile d'insister davantage sur ces diverses questions, au sujet desquelles un doute ne peut résister à une seconde, sinon à une première lecture de ma communication antérieure.

J. COURAU,

Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

Au dernier moment nous recevons une lettre fort intéressante qui semble répondre au vœu émis par M. Courau à la fin de sa note ; nous la publierons dans notre prochain numéro.

Informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par arrêté en date du 10 février M. de Gramont a été nommé professeur du cours d'histoire et de littérature dramatique, en remplacement de M. Marcel Fouquier, démissionnaire.

NANCY. — Par arrêté en date du 11 février, M. Guy Ropartz, directeur de l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, est nommé membre du Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales).

— La Société J.-S. Bach donnera le mercredi 11 mars son cinquième concert

d'abonnement avec un magnifique programme : 1^o cantate pour le dimanche *Esto mihi*, n^o 159 (1^{re} audition) ; 2^o suite en *si* mineur ; 3^o ode funèbre. Les soli seront chantés par quatre remarquables artistes étrangers spécialement engagés : M^{lle} von Ghlen (de Londres), M^{me} de Haan-Manifarges (de Rotterdam), MM. Rohmann (de Francfort) et Zalsmann (d'Amsterdam) ; orchestre et chœurs de la Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret. Répétition publique le mardi 10 mars, à 4 heures.

LA MUSIQUE A LA SALLE PLEYEL (22, rue Rochechouart)

Grande Salle			Salle des Quatuors		
2 Mars	M. de Davidoff.	9 h.	4 Mars	Quatuor Calliat.	9 h.
4 »	Les auditions modernes.	»	5 »	Auditions Elèves M ^{lle} Hort. Parent.	1 h.
6 »	Musique moderne pour harpe chromatique.	4 h.	7 »	M ^{me} Louise Vaillant.	9 h.
6 »	M ^{lle} Hel. Ziélinka et P. Cazals.	9 h.	8 »	Auditions Elèves M ^{me} Laënnec.	1 h.
7 »	Auditions Elèves M ^{me} Chevillard.	2 h.	10 »	Auditions Elèves M ^{lle} Hort. Parent.	»
» »	La Soc. nationale de musique.	9 h.	» »	M. et M ^{me} Carembat.	9 h.
8 »	Auditions Elèves M ^{lle} Sauvrezis.	1 h.	11 »	M ^{me} George-Sauvage.	»
9 »	M. Max Roger (10 ans).	9 h.	12 »	Auditions Elèves M. Baudre.	1 h.
11 »	M ^{me} K. Delorme.	»	14 »	Auditions Elèves M ^{me} Kieffer-Boudon.	9 h.
12 »	La Soc. des Instruments à vent.	4 h.	15 »	Auditions Elèves M ^{lle} Hort. Parent.	1 h.
13 »	M ^{lle} de Monvel et M. P. Viardot.	4 h.	16 »	M. Edgard Basset.	9 h.
» »	M. Paul Seguy.	9 h.	18 »	M ^{me} George-Sauvage.	»
14 »	M. Cesare Geloso.	»	19 »	Auditions Elèves M ^{lle} Hort. Parent.	1 h.
15 »	Auditions Elèves M ^{lle} Toulouse.	1 h.	20 »	M. et M ^{me} Carembat.	9 h.
17 »	M ^{lle} H. de Wierzbicka.	9 h.	21 »	Auditions Elèves M ^{lle} Em. Gébel.	»
18 »	M ^{me} Le Grin.	»	22 »	Auditions Elèves M ^{lle} Hort. Parent.	1 h.
19 »	M ^{me} Fr. Le Comte.	»	25 »	Quatuor Calliat.	9 h.
20 »	M. Daniel Herrmann.	»	26 »	M. Théoph. Debucquoy.	»
21 »	La Soc. nationale de musique.	»	29 »	Auditions Elèves M ^{me} Ferrant.	1 h.
22 »	Auditions Elèves M ^{lle} G. Aloir.	1 h.	30 »	M. et M ^{me} Carembat.	9 h.
23 »	M. Ch. Sautet.	9 h.			
24 »	M ^{lle} Hélène Collin.	»			
25 »	M. Joseph Debroux.	»			
27 »	M ^{lle} de Monvel et M. P. Viardot.	»			
28 »	M. Morpain.	»			
29 »	Auditions Elèves M ^{me} Gruet.	1 h.			
31 »	M. Charles Bouvet.	9 h.			
» »	Musique moderne pour harpe chromatique.	4 h.			

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 27 janvier au 15 février 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
27 janvier	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.518 41
29 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	19.202 76
31 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	20.325 25
1 ^{er} février	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.105 85
3 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	14.295 91
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.279 76
7 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	17.002 25
8 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.224 »
10 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.436 41
12 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.269 76
14 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.037 75
15 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. L. Delibes.	16.658 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 janvier au 15 février 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 janvier m	<i>Louise</i>	G. Charpentier.	4.104 fr.
— soirée	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	9.729 »
17 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.075 »
18 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.715 83
19 — mat.	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	7.757 »
— soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.327 50
20 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.415 50
21 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	8.505 50
22 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	6.201 50
23 — matin.	<i>Les Armaillis. — Galathée.</i>	G. Doret. V. Massé.	2.667 »
— soirée	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.574 »
24 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.062 »
25 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.760 50
26 — matin.	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.067 »
— soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	L. Delibes. V. Massé.	5.469 50
27 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.724 50
28 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	7.301 »
29 —	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.783 50
30 — matin.	<i>La Traviata. — Les Noces de Jeannette.</i>	Verdi. V. Massé.	3.413 »
— soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.637 50
31 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	7.132 50
1 ^{er} février	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	9.622 83
2 — matin.	<i>Iphigénie en Aulide.</i>	Gluck.	9.224 »
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.987 50
3 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.603 »
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.933 50
5 —	<i>Lakmé. — La Légende du Point d'Argentan</i>	L. Delibes. F. Fourdrain.	4.050 50
6 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.397 »
7 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	5.500 50
8 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messager.	9.013 »
9 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.390 50
— soirée	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	6.528 50
10 —	<i>Galathée. — La Fille du Régiment.</i>	V. Massé. Donizetti.	4.585 50
11 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.651 50
12 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.138 50
13 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.137 »
14 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.239 50
15 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.605 33

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANÉE

Fêtes du Carnaval.

A l'occasion des Fêtes du Carnaval, les coupons de retour des billets d'aller et retour délivrés à partir du 27 février 1908 seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du 4 mars, étant entendu que les billets qui auront normalement une validité plus longue la conserveront.

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

Billets d'aller et retour de 1^{re} et 2^e classe, à prix réduits, délivrés du 18 février au 1^{er} mars 1908.

Paris à Cannes. — 1^{re} classe : 177 fr. 40. — 2^e classe : 127 fr. 75.

» à Nice. » 182 fr. 60. » » 131 fr. 50.

» à Menton. » 186 fr. 65. » » 134 fr. 40.

Validité : 20 jours, avec faculté de prolongation une ou deux fois de 10 jours moyennant supplément de 10 % par période.

Droit à deux arrêts en cours de route à l'aller et au retour.

Admission des porteurs de billets de 1^{re} classe, sans supplément, dans le « Côte d'Azur Rapide » et dans le « Train de nuit extra-rapide ». Toutefois, les voyageurs empruntant le « Côte d'Azur Rapide » ne pourront profiter de la faculté des arrêts qu'à partir de Marseille à l'aller ; au retour, aucun arrêt ne sera autorisé.

