

LA

# REVUE MUSICALE

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

N° 7 (huitième année)

1<sup>er</sup> Avril

1908

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

### Histoire du Théâtre lyrique (*suite*).

#### *Le culte de Dionysos.*

Le culte d'un Esprit devenu plus tard un dieu personnel, — d'un Esprit qui est d'abord conçu comme l'auteur de cette série de miracles qu'est la production du vin, puis assimilé à la force régénératrice du printemps, et enfin, par une généralisation de plus en plus grande, à la cause de tous les biens matériels de la vie, ce culte-là, observé dans son point de départ ou son aboutissement rituels, est constitué par un processus de la pensée primitive qui n'a rien d'étonnant pour nous. Les Grecs, comme les Égyptiens, comme tous les peuples, vivaient des produits de la terre ; nous comprenons que l'idée du sol nourricier, élargie par la réflexion jusqu'au concept de Nature, se soit de bonne heure transformée en l'idée d'un Pouvoir invisible, mystérieux, supérieur à l'homme, capricieux aussi comme lui, et considéré par conséquent comme susceptible d'être fléchi, dans ses moments de malveillance, par un culte. Ce que nous avons quelque peine à comprendre, c'est que des œuvres comme *les Choéphores* ou *l'Œdipe-Roi* doivent être rattachées, historiquement, à une telle origine. On dit : la tragédie sort du dithyrambe ; or, si nous admettons que le dithyrambe n'est que l'ancienne incantation traitée artistiquement et développée, il semble bien que tout se tienne, et que nous ayons les anneaux nécessaires pour reconstituer une chaîne d'évolution ininterrompue. Mais la tragédie lyrique des Grecs est fondée sur deux sentiments qui paraissent contradictoires avec l'état d'esprit dionysiaque : *la terreur* et *la pitié*, φόβος καὶ ἐλέος, devise du théâtre sérieux qu'on inscrivait encore, au XVII<sup>e</sup> siècle, sur le frontispice des œuvres d'un Racine. Comment arranger cela ?

Dans un livre qui est plein d'étrangetés, de chimères et de belles fulgurations, Nietzsche a mis son intelligence à la torture pour découvrir un lien entre ces deux extrêmes : le culte de Dionysos, tout de libre joie sensuelle, et le spectacle offert à la foule (comme épisode d'une fête !) des pires catastrophes que l'homme puisse connaître. Avec sa grande imagination d'esthéticien allemand et romantique, Nietzsche agrandit le problème et y voit tout de suite un intérêt d'ordre universel. En constatant chez les Grecs un désir toujours grandissant

de réjouissances bruyantes, avec un amour contraire de l'« horrible », une âpre inclination pour le mythe tragique, pour tout ce qu'il y a de terreur, de cruauté, de mystère, de néant, de fatalité au fond des choses de la vie, il pose des questions troublantes comme celles-ci : en somme, le sensualisme débridé des Hellènes n'était-il pas fait de détresse initiale, de misère, de mélancolie et de douleur ? ou bien, si l'on admet l'antériorité du bonheur de vivre, le *tragique* sort-il naturellement de la force, de la santé exubérante, de l'excès de vitalité ? Y a-t-il une névrose de la jeunesse des peuples et de leur adolescencée ? Les Grecs, précisément dans la splendeur première de leur jeunesse, ont-ils eu le besoin du tragique parce qu'ils étaient pessimistes ? Nietzsche, très intrépide, va jusqu'à demander : s'il est vrai que le culte de Dionysos est d'un naturalisme absolument libre, ignorant le *quod decet* des sociétés modernes, et que ce culte coïncide avec la plus grande force du génie grec et l'éclat premier de sa jeunesse, faut-il dire que tout ce qui est venu plus tard pour régler la nature (goût, logique, morale, esprit scientifique) n'a pu être qu'un symptôme du déclin de la force, une preuve de vieillesse, de lassitude physiologique, le signe d'une corruption à laquelle il fallait trouver un remède ?... J'indique ces problèmes à titre de curiosité ; je n'ai nullement à les résoudre. Je me bornerai à marquer les étapes principales de l'évolution d'où le théâtre lyrique est sorti.

## I

*L'incantation primitive.*

Je crois qu'il est impossible de rien comprendre au principe du culte dionysien, comme à tous les autres cultes antiques, si on ne remonte pas jusqu'aux pratiques populaires de la magie musicale, qui sont certainement ce qu'il y a de plus ancien dans la civilisation. Cette thèse n'est pas classique : je ne l'ai trouvée dans aucun des ouvrages modernes qui font autorité sur la question ; mais tel est mon sentiment personnel : les formes de la composition musicale, et, en particulier, celles du théâtre lyrique, ont une origine religieuse ; or les cultes religieux antiques restent pour nous une énigme dépourvue de sens ou indéchiffrable, si on ne les considère pas comme un développement des rites de la magie chantée.

De l'incantation primitive adressée au dieu de la vigne, il ne nous reste aucun spécimen. Elle se réduisait probablement, au point de vue oral et rythmique, à un appel modulé, à la simple invocation d'un nom répété un certain nombre de fois, dans de certaines conditions. Cet appel (comme *ἰώ βάκχε*, analogue à *ἴε παῖδες*, *évoqué*, etc.) est l'embryon et le premier jet du lyrisme ; il s'est maintenu, en leur servant de refrain, dans les compositions développées et littéraires que nous font connaître les manuscrits et les inscriptions des périodes civilisées. A défaut de documents directs, nous pouvons nous faire une idée de ce qu'a été la magie grecque primitive, par voie d'analogie, en partant de ce principe qu'en pareille matière les habitudes de presque tous les peuples connus ont été partout les mêmes. Nous avons des primitifs contemporains, qui nous permettent de conjecturer ce qu'ont pu être les primitifs de l'histoire. Les Indiens d'Amérique (qui ne sont plus à proprement parler des « sauvages », mais qui observent des traditions tellement anciennes que très souvent ils n'en comprennent plus le vrai sens) ont, eux aussi, des cérémonies rituelles où ils invoquent des Esprits qui

sont les dispensateurs des biens de la vie, surtout des biens de la terre et de ce qui est nécessaire à la puissance d'une tribu : un grand nombre d'enfants. Par ces deux dernières idées, la cérémonie *Hako*, pratiquée chez les Indiens Pawnees, ressemble fort au culte de Dionysos. (Il faut même remarquer qu'au lieu de prendre le cynique phallos ithyen comme symbole de la fécondité, les Pawnees ont adopté l'épi de maïs, — dont l'analogie est peut-être dans la pomme de pin du thyrse des bacchants). Les morceaux lyriques chantés par ces Indiens et notés par miss Fletcher comprennent une série de couplets où l'on ne trouve que le nom de l'Esprit invoqué, et, pour encadrer ce nom, de pures interjections (Ho ! hare ! he ! etc...) signifiant *attention ! voici ! etc...*, ou indiquant un sentiment de respect (1<sup>er</sup> rituel de la cérémonie *Hako*). C'est bien le lyrisme sous sa forme initiale ; la magie fournit l'élément premier : plus tard, l'imagination des poètes brodera là-dessus ; (souvent, elle conservera l'élément initial, l'appel à l'Esprit, ou la formule magique essentielle, pour en faire le refrain que les modernes ne comprendront plus).

Ce qu'il faut bien comprendre aussi, c'est que la magie des primitifs est fondée sur l'*imitation*. Un de ses grands principes est d'agir « sur le semblable par le semblable ». L'australien qui veut obtenir la pluie pour le bien d'une récolte attendue, verse à terre de l'eau contenue dans un bassin : il croit que l'image artificiellement reproduite d'une chose entraîne la réalité de cette chose. Sur ce principe est établie la figuration des dieux Tlalocs, au Mexique. Or on « imite » (dans le sens antique du mot) de plusieurs façons ; d'abord par la parole ; et c'est certainement le titre d'« artisans créateurs » qu'Homère entendait donner aux hommes en les appelant : « *les êtres à la voix articulée* ». On « imite » par le chant et le dessin mélodique ; j'ai analysé ici même une mélodie magique notée par Lumholtz et dans laquelle on trouve de véritables gestes vocaux, d'une direction identique à celle des mouvements que l'incantateur veut obtenir dans le monde extérieur. On imite par la danse. (J'ai déjà lu ici, dans un autre cours, des descriptions de danses où des peuples chasseurs reproduisent les bonds, les démarches, les ruses, etc., du gibier dont ils ont l'intention de faire la capture). On imite enfin par la physionomie, la gesticulation, les changements de toute sorte qui peuvent être apportés à l'habitus physique du magicien. L'usage du masque, si répandu chez les primitifs, n'a pas eu d'autre but. Incidemment, et sans en faire un argument, je rappellerai que sur les parois de certaines cavernes habitées par les hommes de la préhistoire, on a trouvé, à côté de dessins d'animaux admirablement exécutés, des dessins de figure humaine qui tous sont grotesques, parce que, très-probablement, ce sont des reproductions de masques ayant servi dans des rites de magie.

Cette théorie de l'*imitation* employée dans un but magique et utilitaire nous est imposée par les documents archéologiques ; mais voici ce qui est bien suggestif : cette théorie est précisément celle d'Aristote, lorsque, inconscient des origines de sa propre thèse, Aristote parle de la poésie et des arts désintéressés, uniquement orientés vers la réalisation du beau ! Il dit (et cette parole sera un dogme pour les siècles ultérieurs dans la civilisation occidentale) que toute œuvre d'art est une « *imitation* » (*μίμησις*) ; et il énumère, comme moyens d'imiter, les moyens qui ont été employés par les magiciens de tous les temps ! Le lien qui rattache la magie et l'« art » proprement dit est d'une évidence manifeste, à la fois dans les faits et dans les doctrines.

Nous trouvons donc dans la magie primitive tous les éléments qui serviront à constituer le théâtre lyrique : formules verbales, chant, rythmes, danses, travestissements imitatifs, masques. Suivons l'évolution en ce qui concerne le lyrisme seul.

## II

*Le dithyrambe.*

Le dithyrambe est une incantation développée et ornée, transformée en chant choral d'apparat, à un moment où la religion succède à la magie.

Avec les progrès de l'intelligence humaine et de la vie sociale, tout se développe, se précise, s'agrandit. La notion des Esprits supérieurs à l'homme se fixe et se détermine dans des dogmes ; les opérations magiques (peut-être par suite de leurs échecs) deviennent des cultes réguliers où la prière se substitue aux injonctions. Parallèlement, l'incantation se transforme et assouplit sa raideur : d'une recette empirique réputée infaillible, on fait un « hommage » à la divinité. Avec le temps, les rites de la religion elle-même s'affranchissent, sur certains points, d'un formalisme rigoureux. D'abord, le sentiment qui leur est lié, est atténué, moins inquiet : à la superstition (c'est-à-dire à la confiance dans une recette), puis à la foi, a succédé un état d'esprit nouveau, moitié religieux, moitié esthétique, où le divin est mêlé à ce qui est *politique*, et où la piété pure entre dans le domaine de la poésie pour s'allier à l'imagination. On maintient sans doute les liturgies traditionnelles, mais, en dehors du peuple ignorant et docile, les hommes supérieurs les pratiquent *cum grano salis* ou *cum grano voluptatis*. Les fidèles de Dionysos ressemblent à ces modernes qui, sans doute, sont de « bons catholiques », mais qui vont à la messe autant pour entendre de la belle musique et de beaux chants que pour prier. Aux obscures croyances populaires qui restent peut-être intactes, se superpose un libre travail d'interprétation d'où sort, épau-  
nouie, la fleur de l'art littéraire et musical.

C'est la période du dithyrambe. Nous pouvons nous en faire une idée d'après un fragment de Pindare que je vais lire. Denys d'Halicarnasse y voyait un spécimen d'« harmonie austère ». On y trouve, reconnaissable, l'incantation, l'appel aux Esprits dont on veut gagner la bienveillance à l'aide des formules chantées ; mais on y voit également tout autre chose :

« Jetez les yeux sur notre chœur, envoyez-nous la joie et l'éclat, ô dieux « olympiens qui, au milieu des parfums de l'encens, visitez le centre de la sainte « Athènes et sa place brillante de gloire et de magnificence. Recevez les cou- « ronnes de violettes et l'offrande des fleurs printanières, et daignez regarder « le poète qui, de la fête de Jupiter, s'est avancé avec un hymne éclatant vers le « dieu couronné de lierre, celui que nos bouches mortelles invoquent sous les « noms de Bromios et d'Eriboas. Je suis venu célébrer la race des héros glorieux « et des femmes de la famille de Cadmos (c'est-à-dire Dionysos fils de Sémeré et « petit-fils de Cadmos). Dans l'argienne Némée, le devin attentif saisit le moment « où la palme s'élance du tronc, quand s'ouvre la chambre des heures et que « les fleurs odorantes sentent le souffle embaumé du printemps. Alors le feuil- « lage aimable des violettes se répand sur la terre immortelle, alors les roses « s'enlacent dans les chevelures, les voix retentissent mêlées aux accords des « flûtes, et les chœurs font résonner les louanges de Sémeré, ceinte d'un gracieux

« bandeau. » Et dans un autre fragment dithyrambique, le poète thébain chantait le merveilleux éclat dont rayonnait Athènes à pareil jour : « O ville brillante, « ville couronnée de violettes, mille fois digne d'être chantée, rempart de la « Grèce, illustre Athènes, acropole divine ! »

Ce texte donne lieu aux observations suivantes :

Le poète est devenu le collaborateur du prêtre (successeur du magicien). Il ne se borne pas à voir en Dionysos le dieu qui personnifie les forces et le renouveau de la nature : il établit une certaine solidarité entre Dionysos et les autres divinités du panthéon hellénique. Il généralise. Il voit surtout Dionysos sous l'angle politique : il parle en citoyen d'Athènes pour qui la vie publique de la cité et les choses religieuses ne font qu'un. Cette connexité établie entre le divin et le profane est un fait capital. Il y en a un autre : on voit très bien que Pindare traite des mythes déterminés, mais les interprète librement. Il parle des « chevelures où s'enlacent des roses ». Ce n'est plus une formule rituelle ; c'est un ornement de langage. Il dit cela ; il aurait pu dire autre chose. Il n'est plus prisonnier des mots et des rythmes. L'imagination va faire son œuvre.

### III

*L'action dramatique.* — D'après le fragment de la composition de Pindare qui vient d'être cité, on peut se faire une idée de la double extension qu'a prise le culte du dieu de la vigne, à la fois du côté religieux et du côté social, grâce à l'imagination d'un poète hellénique. Ce qui subsiste et subsistera toujours (même sous des formes nouvelles) des anciens rites, c'est l'invocation ; c'est aussi le principe même des rites qui accompagnent les formules orales : l'imitation.

Dans le culte initial de Dionysos, à côté des choses *dites* (ou chantées), il y avait les choses *faites*, *l'action*, dont l'objet était de représenter tout ce qui est essentiel dans la conception de la personne du dieu. Cette dualité formera toujours la base du théâtre grec, et il nous paraît facile de saisir les divers moments de l'évolution. Lorsque le dieu a une légende complète, la partie mimée prend plus d'importance et de développement. Lorsqu'il est rattaché aux autres dieux, l'invocation n'a plus un objet unique, étroitement limité, et s'enrichit de toutes les idées morales sur la condition de l'homme, la nécessité de la modération et de la sagesse, etc., etc., qu'entraîne cette généralisation. En même temps que le point de vue se déplace et que l'horizon s'agrandit, s'effectue peu à peu un progrès décisif : à l'origine, c'est un seul officiant qui, avec le concours d'autres hommes servant de figurants ou de comparses pour les cortèges, est chargé de mimer la légende ou certains épisodes caractéristiques de la légende de Dionysos ; il est, non pas soliste ou *monologuiste*, comme on dirait aujourd'hui, mais « pantomime ». Puis il s'adjoint un « second acteur ». Enfin la cérémonie rituelle n'ayant plus un caractère exclusivement religieux et étant associée à une solennité politique, on songe tout naturellement à traiter *d'autres légendes* divines que celles de Dionysos. Dans une dernière période, — où, d'ailleurs, on ne rompra jamais d'une façon absolue avec le principe du mythe, mais où on se rapprochera de plus en plus de la réalité, — on traitera des légendes purement humaines. Le chœur, qui était d'abord l'essentiel parce qu'il représentait l'incantation primitive, verra son rôle diminuer peu à peu et sera obligé de céder

la première place aux simples acteurs. Avec Sophocle, avec Euripide surtout, il commencera à être dépossédé et à devenir un hors-d'œuvre. Pendant la période romaine, l'orchestre où il régnait d'abord (sans scène) devient un demi-cercle ; au lieu d'un demi-cercle, chez les modernes, ce sera moins encore ; et, d'autre part, sur la « scène », le progrès continuera de plus en plus, dans un sens opposé. On traite des sujets « tragiques » ? Sans doute ; mais il ne faut pas être dupe de ces mots de « terreur et pitié ». C'est, comme dirait Montaigne, « un fantôme à étonner les gens ». Il s'agit avant tout de rehausser l'attrait d'une grande fête populaire, et on peut y arriver, *entre autres moyens*, par des spectacles qui, en dépit d'Aristote et de Nietzsche, n'ont rien de douloureux, d'austère, de sombre, ou de « pessimiste », parce que la poésie les enveloppe et les transforme en beauté. Ainsi, une Parisienne très délicate mettra dans son salon la statue en bronze d'un dieu chinois monstrueux, ou un masque japonais grimaçant, non pas pour effrayer ses hôtes, mais parce que ce sont des pièces d'art, d'un travail curieux. N'oublions pas, d'ailleurs, que les Grecs avaient aussi, à côté de la tragédie, le drame satyrique et la comédie...

L'évolution que j'ai esquissée constitue un ensemble où tout paraît bien en place. Du point de départ à la première étape importante (représentée, si l'on veut, par le *Prométhée* ou les *Perse*s d'Eschyle), tout semble s'enchaîner, tout concorde avec les observations qu'on pourrait faire dans d'autres domaines de l'histoire ; et, de cette étape jusqu'à Lulli, Meyerbeer ou R. Wagner, il n'y a point de difficultés.

L'important, c'est le point de départ que j'ai proposé d'admettre. On a dit : celui qui, au lieu de raconter la légende de tel ou tel personnage, s'identifia avec lui et agit en conséquence, fut le vrai créateur du théâtre. Je ne crois pas que l'apparition du drame lyrique soit due à cette sorte de coup d'audace ; je ne le crois pas, parce que la magie est ce qu'il y a de plus ancien dans l'histoire des sociétés humaines, et parce que la magie contenait tout ce qu'il fallait pour le théâtre : l'*imitation* (au sens aristotélicien du mot, c'est-à-dire la reproduction d'un groupe de faits et d'idées) ; elle était faite de chant, de gestes, de danses : elle avait donc tous les éléments que nous retrouvons dans les chefs-d'œuvre de l'âge classique. Il suffisait du génie des poètes pour tirer le chêne du germe où il était inclus.

On a dit aussi (ce fut l'opinion de Bœckh) : le premier genre qui fait son apparition, c'est le récit, l'épopée ; puis vient le lyrisme ; enfin le théâtre. Si l'on admet ce que je viens de dire, une telle manière de voir doit paraître inexacte. Pour la justifier, on a dit que le lyrisme était personnel, « subjectif », et que, vraisemblablement, on n'avait pas débuté par une poésie de ce genre. Faut-il dire si l'incantation des primitifs est quelque chose de « subjectif » ou d'« objectif » ? Je penche pour « objectif », car le magicien emploie des formules qu'il n'invente pas et qu'il considère comme capables d'agir *par elles-mêmes*. Je suis donc en règle avec les définitions d'école. Je n'irai pas jusqu'à dire que le drame chanté est la première forme qu'ait prise la poésie ; un tel paradoxe ne serait tolérable que si on s'entendait d'abord sur le sens à donner au mot drame, et il faudrait sans doute réduire ce sens à trop peu de chose pour qu'un tel mot lui fût applicable. Mais je suis convaincu que le premier genre, historiquement, est la poésie lyrique, avec la forme primitive de l'incantation ; et que le théâtre chanté est sorti de là.

## IV

Laissons maintenant de côté ces problèmes un peu ardu. Revenons à la simple constatation des faits que je signalais au début de ma dernière leçon, en montrant le singulier éclat du culte de Dionysos au v<sup>e</sup> siècle. A pareille époque, ce culte a déjà un caractère commémoratif; la tradition s'y combine avec le génie des poètes musiciens; et, après l'esprit philosophique, un demi-septicisme ne tardera pas à y pénétrer; mais quel élan il donne à l'imagination des artistes créateurs! quel public admirablement préparé il leur offre! quels éléments de « succès » pour ceux qui aiment à entrer en communion avec la foule et à la dominer!

Les Grecs ont fait sans effort ce que nous, modernes, nous cherchons péniblement à réaliser sans y parvenir et ce qui est si favorable à la production d'un art vraiment supérieur: ils ont eu des fêtes populaires. Nous n'en avons plus; et il en résulte que notre théâtre lyrique est sans orientation, sans contact direct avec l'esprit public. Cette impuissance à organiser une grande fête populaire — conséquence peut-être obligée de l'énorme extension de l'État — me paraît être un des caractères les mieux constatés de notre démocratie. La royauté, sous l'ancien régime, avait organisé des fêtes extrêmement brillantes; mais réservées seulement à la noblesse: le peuple les payait, sans y participer. Par suite, elles ne pouvaient donner naissance qu'à un art conventionnel et faux, sans indépendance et sans variété, restreint à une esthétique de cour ou de salon. La Révolution a pu organiser quelques fêtes sublimes, mais dans des circonstances exceptionnelles (comme la Fédération). Elle a bien voulu glorifier et chanter la nature: ainsi en 1796, il y a des hymnes de Martini, de Berton, de Lefèvre, de Janin, à l'Agriculture, pour rendre

hommage à la pompe rustique  
qui règne aux jours de la moisson;

— mais tout cela est artificiel, inspiré par des souvenirs de littérature classique, plein de bonnes intentions, abstrait, sans racines dans les usages réels et les traditions nationales!

Aujourd'hui, la situation est encore plus défavorable: la foi et l'enthousiasme font défaut; l'esprit de critique et de scepticisme arrête tout élan; et puis, plus on est nombreux, plus une réjouissance comme celle des Grecs devient difficile. Il faut qu'une fête nationale ait beaucoup d'ampleur, mais qu'un certain esprit de famille y persiste; et cela n'est plus possible dans nos vastes sociétés modernes, si confuses et si mêlées. Au cours de la dernière grande Exposition universelle, on avait construit une « salle des fêtes » grandiose. Elle n'a servi qu'à réunir des personnages officiels pour entendre quelques discours; sa véritable fonction n'a pu être remplie. Les Parisiens et les étrangers s'y rendaient non pour prendre part effectivement à des actes collectifs, mais pour assister, comme spectateurs, à des réjouissances qui n'existaient pas, ce qui réduisait leur concours à une simple promenade d'oisifs. Nous avons une religion qui, à beaucoup d'égards, est bien supérieure à celle des Grecs; mais comme je l'ai dit, elle condamne la nature; et au lieu d'être identifiée, comme chez les anciens, avec le gouvernement et la loi du pays, elle est en dehors d'eux, et ne s'entend pas avec eux.

Nous avons une fête civile, le 14 juillet ; mais, sauf l'illumination obligée des monuments publics, les harangues officielles et les décos, elle se réduit, comme manifestation populaire, à quelques petits bals de quartier avec un maigre orchestre en plein air. Le carnaval, on sait ce qu'il est devenu. Frappé de cette situation commune à tous les pays, qui a son contre-coup inévitable dans les arts et qui contrarie leur essor, R. Wagner a voulu refaire, en Allemagne, ce qu'une culture intensive et cosmopolite avait détruit : il a créé le théâtre de Bayreuth ; mais il n'a pas réussi de la façon qu'il voulait : dans les premières années, son appel a été surtout entendu par des Américains, et des Français ; et aujourd'hui son œuvre semble compromise, ou dépassée, ou simplement classée comme celle des grands compositeurs qui l'avaient précédé.

En France, nous avons eu aussi des velléités de renouveau : lorsque des cadres magnifiques comme le théâtre d'Orange ou les arènes de Béziers ont été remis en usage, nous avons cru un instant que l'art musical contemporain allait faire revivre l'art antique avec sa grandeur, son éclat et presque son caractère religieux ; mais on s'est bientôt aperçu que, si on avait le cadre, on était fort embarrassé pour trouver ce qu'il fallait mettre dedans ; après avoir demandé des opéras aux compositeurs les plus estimés, on en a été réduit à reprendre des œuvres anciennes : on est allé, à Orange, jusqu'à jouer la ix<sup>e</sup> symphonie avec chœurs de Beethoven ! et ces exécutions sont devenues semblables à celles de Paris, avec cette seule différence qu'elles imposent aux amateurs, aux « critiques » et aux reporters, un déplacement considérable et fatigant dans la période des vacances.

Devant notre drame lyrique désemparé, celui des Grecs va apparaître jeune, fort, brillant, soutenu par tout ce qui fait la vie d'une nation.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

### Exécutions et publications récentes.

OEUVRES DE M. RICHARD STRAUSS. — Au concert du Châtelet (22 mars), M. Strauss a dirigé lui-même un concert dont le programme était consacré à un choix de ses œuvres. C'est une très grande personnalité musicale que M. Strauss, cela n'est pas douteux ; sa puissance orchestrale de construction est merveilleuse. Mais nous ne l'admirons pas sans de sérieuses réserves. Le prélude de l'opéra *Guntram* (œuvre de jeunesse, il est vrai) est trop visiblement imité des préludes de *Lohengrin*, de *Tristan*, et, dans la deuxième partie, de l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. La mélodie *Stændchen* (accompagnée au piano) est jolie, mais un peu banale : c'est le « *gemüth* » allemand, avec des clausules mélodiques dont l'ingénuité est un peu bébête ; l'ensemble est légèrement commun et « *café de dames viennoises* ». *Mort et Transfiguration* est écrit sur des lieux communs romantiques surannés, et s'en ressent un peu. La *Symphonie domestique* est une œuvre d'une extraordinaire valeur technique, mais touffue et longue à l'excès sans nécessité, trop dépourvue de goût, et surtout de sentiment. Comme je préfère une symphonie de César Franck, — ou un *lied* de Schumann !... Je préfère aussi — en ce qui concerne la couleur et pour des motifs de goût français — une œuvre comme la *Danse macabre* de Saint-Saëns ! M. Dukas a fait encore

tout aussi bien, avec moins de fracas que M. Strauss. La tour Saint-Jacques me semble plus belle que la tour Eiffel ; les pyramides d'Egypte, si on pouvait les mettre l'une sur l'autre, ne vaudraient pas certaines statuettes de Tanagra. M. Strauss met Pélion sur Ossa et remue ciel et terre trop inutilement, dans les petits sujets. Et M. Rimsky-Korsakoff me paraît beaucoup plus poète que lui ! — M<sup>me</sup> Wieniawski est une cantatrice agréable, mais la justesse de la voix a laissé quelquefois à désirer. — S.

OPÉRA. — Les recettes détaillées contenues dans le « baromètre musical » que nous publions plus loin sont plus instructives pour le lecteur — et plus impartiales — que de longues dissertations. On y verra d'abord que, sous la direction de MM. Messager et Broussan, les recettes n'ont pas sensiblement varié ; on y verra ensuite que le public continue à donner nettement sa faveur à *Faust* et au *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. A l'Opéra-Comique, les œuvres de M. Massenet font aussi le maximum. Les compositeurs sont prévenus ; ils peuvent mépriser cette esthétique : mais il sera bien entendu qu'en ce cas ils ne tiennent pas à l'approbation du public, et qu'ils écrivent pour eux-mêmes plutôt que pour les autres. — H.

« RÉDEMPTION » DE CÉSAR FRANCK (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Le poème-symphonie de Franck, qui eut si peu de succès lors de son apparition en 1873, fait maintenant partie du répertoire de nos grandes compagnies symphoniques, et la fameuse ouverture de la seconde partie, qui est d'ailleurs bâtie sur des thèmes empruntés à l'ouvrage, est une des pièces orchestrales les plus jouées présentement. Ce morceau symphonique pourrait être le couronnement et la conclusion de l'œuvre ; ce qui vient ensuite est un peu superflu. La musique ancienne avait d'interminables reprises ; la musique moderne a des redites aussi coupables. J'aime beaucoup le chœur d'hommes qui vient après l'interlude. Les sons bouchés des cuivres et les cordes pizzicati donnent aux voix un relief saisissant. Et pourtant j'aimerais à voir l'œuvre finir sur les derniers accords du morceau symphonique !

Il est oiseux de dire que l'orchestre de la Société des concerts a été à la hauteur de sa tâche. Les chœurs ont également très bien chanté. Je serai plus réservé en ce qui concerne M<sup>me</sup> Rose Féart. Quant à M. Brémont, c'est le récitant idéal. Qui pourra jamais songer à remplacer un jour M. Brémont ? — H. B.

« LE SACRIFICE D'ISAAC. » (CONCERT PAUL SEGUY À LA SALLE PLEYEL). — M. Seguy donne chaque année un grand concert dans lequel il s'efforce de produire des œuvres nouvelles et de rendre à la lumière des œuvres anciennes oubliées. La dernière séance qu'il organisa se terminait par le tableau des Incas des *Indes galantes* de Rameau. On ne saurait trop louer le zèle qui a été déployé en cette occurrence, lorsqu'on songe au travail que nécessitent les études d'une œuvre semblable, dont les parties séparées d'orchestre et de chœurs n'existent même pas. La « Fête du soleil », qui constitue la plus belle partie de cette « entrée », est d'une splendeur et d'une richesse mélodique extrêmes. Rameau fut un précurseur et l'on conçoit qu'il put être discuté par ses contemporains autant, sinon plus, que Wagner durant la seconde moitié du siècle dernier.

M. Mouquet a écrit une partition sur le poème biblique de Paul Collin : *le Sacrifice d'Isaac*, dont M. Seguy nous donnait la primeur. Ce petit oratorio se

divise en trois parties d'où se dégage un parfum séraphique très distinct de l'odeur d'encens des œuvres fades, très différent aussi des relents musqués des compositions ultra-modernes. N'ayant à sa disposition qu'un orchestre restreint, M. Mouquet a sagement fait parler l'harmonium, et aussi le piano ; l'impression générale que donne cet oratorio est reposante et douce. Peut-être la scène du sacrifice n'est-elle pas assez dramatique ; mais l'on sait que c'est un sacrifice « pour rire », et l'ange qui arrête la main d'Abraham s'exprime en un *andantino* d'une inspiration vraiment suave, et dont M<sup>me</sup> Tresse a bien rendu le sentiment. Le chœur des pasteurs qui sert d'introduction à l'œuvre, le joli prélude de la deuxième partie et le chœur final sont de belles pages, qui honorent le compositeur. M<sup>me</sup> Huguet a chanté avec beaucoup de goût musical la partie de Sara. M. Seguy est un Abraham trop jeune. Quant à M. Bernard, c'est un Isaac dont la voix est bien peu étendue. Le registre grave de ce ténor est tout à fait défectueux. M. Bernard a eu pourtant de meilleurs moments dans la *Saison des semaines*, un chœur mixte de M. Fernand Masson écrit en style fugué et d'une agréable sonorité, à qui l'on fit un succès mérité. Des œuvres de MM. Sachs, de la Tombelle, Villain et Adalbert Mercier complétaient le programme. — H. B.

MONTE-CARLO. — Une œuvre très intéressante a été révélée aux Concerts classiques : *la Dogaresse*, opéra en 3 actes de M. Sinadino, dont M<sup>les</sup> Yvonne Dubel, Lucey, MM. Koubitzki et Ananian, ont chanté plusieurs grandes scènes. L'orchestre en a donné d'importants fragments symphoniques.

L'inspiration sincère, la chaleur passionnée de la musique mélodique de M. Sinadino, le coloris et la plénitude de son orchestration, ont valu un très vif succès aux fragments de *la Dogaresse* qu'il faut espérer entendre bientôt à la scène.

Les concerts sont toujours du plus haut intérêt : aux dernières séances, on a chaleureusement applaudi une sélection d'œuvres de M<sup>me</sup> Gabrielle Ferrari, pages d'orchestre d'un beau souffle, mélodies délicieusement chantées par M<sup>le</sup> Yvonne Dubel, et une brillante *Rhapsodie espagnole* qui a permis à M<sup>me</sup> Ferrari de faire admirer sa virtuosité de pianiste M. Alexandre Georges a conduit des fragments de *Miarka*, des fragments d'*Axel* et un superbe poème symphonique, la *Naissance de l'amour*. On a bissé l'exquise chanson *Si l'eau qui court divinement* chantée par M<sup>me</sup> Marguerite Carré.

Parmi les virtuoses les plus acclamés, il faut citer le merveilleux violoniste, M. Georges Enesco, dont la pureté de son et l'ampleur de style ont soulevé l'enthousiasme, — et M<sup>me</sup> Clotilde Kleeberg, pianiste remarquable, d'un doigté délicat et d'un charme délicieux. — E. D.

L'OFFICE DE LA CIRCONCISION, IMPROPREMENT APPELÉ « OFFICE DES FOUS », 1 vol. XII-244 p., par l'abbé VILLETARD (chez A. PICARD, 12 fr.). — Il existe deux manuscrits célèbres reproduisant cet office : le manuscrit de Beauvais et celui de Sens. Ils reposent, l'un dans le Musée Britannique, — avec plusieurs de nos dépouilles opimes, naturellement ! — et l'autre dans le musée municipal de Sens.

Le premier reste encore inédit, mais pas pour longtemps, il faut l'espérer.

Le second vient d'être mis sous nos yeux — le mot n'est point trop fort — par M. l'abbé Henri Villetard, qui, on le voit, sait noblement occuper les loisirs que lui laisse la modeste paroisse de Serrigny.

Le musicologue s'est proposé un double but : disculper l'Église d'accusations injustes et enrichir le trésor de l'archéologie musicale.

Qu'était-ce donc que cette *Fête des Fous* ou de l'*Ane* qui a fait couler tant de flots d'encre ? — C'était probablement une épave des fêtes naturalistes que les païens célébraient au commencement de janvier en l'honneur de Janus.

Sans aucun doute, à l'origine, l'Église avait tenté de substituer à ces rites orgiaques des cérémonies s'harmonisant mieux avec la morale pure du Christ : c'est ainsi, au dire des canonistes, que la procession de la Chandeleur avait remplacé les Lupercales. Mais on sait combien s'incrètent tenaces au cœur du peuple les traditions invétérées : ces réunions religieuses dégénéraient souvent en scènes de carnaval, et plus d'une fois les jeux devinrent sanglants. Aussi entendons-nous, dès le xi<sup>e</sup> siècle, l'autorité ecclésiastique tonner contre de telles profanations.

Devenu archevêque de Sens, Pierre de Corbeil († 1221) s'empressa, non pas d'abolir, mais de transformer la *Fête des Fous*; c'est dans cette intention qu'il centonisa — car il n'en composa point toutes les pièces — l'office de la Circoncision. Ce même Pierre de Corbeil, l'un des docteurs les plus fameux de l'Université, très versé aussi dans l'art musical, avait déjà composé pour la fête de l'Assomption un office qui renferme de superbes mélodies, notamment le *R. Virginitas*, inséré dans les *Variæ preces* de Solesmes, p. 194. Tout porte à croire que l'auteur essaya de convertir la fête profane en une fête musicale, dont le *bacularius* ou préchanteur serait le héros.

Examinez cet office avec la dernière minutie, vous n'y découvrirez aucune expression grossière ou impie, aucune rubrique contraire aux convenances ou même au bon goût.

La seule pièce un peu extraordinaire, c'est la fameuse *Prose de l'Asne*, dont on a fait mal à propos tant de gorges chaudes. Nous allons la transcrire *in extenso*; on aura ainsi un joli spécimen de l'art populaire au XIII<sup>e</sup> siècle, et puis l'on se convaincra que le texte ne blesse en rien les bonnes moeurs.

#### PROSE DE L'ASNE

1. O- ri- en- tis par- ti- bus, aduen- ta- uit a- si-nus, pulcher et for-tis- si-mus, sar- ci-  
nis ap- tis- si-mus. *Hez, sire As- ne, hez!*

2. Hic in collibus Sichen  
enutritus sub Ruben,  
transiit per Iordanen,  
Saliit in Bethleem. *Hez !*
3. Saltu uincit hinnulos,  
dagmas et capreolos,  
super dromedarios  
uelox Madianeos. *Hez !*

4. Aurum de Arabia,  
thus et myrram de Sabba  
tulit in ecclesia  
uirtus asinaria. *Hez !*
5. Dum trahit uehicula,  
multa cum sarcinula,  
illius mandibula  
dura terit pabula. *Hez !*

6. Cum aristis ordeum  
comedit et carduum :  
triticum a palea  
segregat in area. HEZ !

7. Amen dicas, asine,  
iam satur ex gramine,  
amen, amen itera,  
aspernare uetera. HEZ !

A remarquer en passant que le codex de Beauvais écrit cette prose en *tritus*, c'est-à-dire dans un ton qui correspond à notre *ut* majeur. Le *fa* naturel du manuscrit de Sens paraît bien dur à nos oreilles affinées, et l'on se demande si, dans la pratique, les choristes ne l'adoucissaient pas un tantinet.

Après la dernière strophe, le manuscrit de Beauvais ajoute ce refrain :

Hez va, hez va, hez va, hez !  
Biax sire asne, car alez,  
Bele bouche, car chantez.

En somme, cette Prose est bien innocente ; il n'y a pas de quoi fouetter un chat. Mais, dira-t-on, que diable venait faire l'âne dans un office divin ? — L'équité commande de ne pas juger le moyen âge avec nos idées modernes. Les gens naïfs d'alors voulaient tout simplement honorer l'âne qui porta la Vierge et le Christ : « Ce serait méconnaître entièrement l'esprit du temps, dit à ce sujet Albert Réville, que de s'imaginer qu'il y eût dans tout cela la moindre intention railleuse contre l'Église ou ses doctrines. Ces incroyables naïvetés étaient sérieuses. Elles attestent une époque de foi absolue, intacte. »

Malheureusement, la populace ne sut pas se contenir longtemps dans les justes limites tracées par Pierre de Corbeil ; malgré de fréquents anathèmes lancés par l'Université, les Pontifes et les Conciles, ces indécents badinages reprurent cours de plus belle et se prolongèrent jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle.

\*\*

Les esprits délicats qui se plaisent aux choses du passé rendront justice à M. Villetard : impossible de trouver dans une étude plus de conscience, plus d'érudition, plus de sagacité. Ajoutons que l'éditeur Alphonse Picard s'est souvenu que *noblesse oblige* ; avec ses splendides phototypies et son originale notation médiévale, ce riche volume peut se présenter dans tous les salons.

Rien n'échappe aux investigations de l'auteur : il descend jusqu'aux plus minimes détails ; le paragraphe des lacérations mentionnant soit les lacunes d'une note produite par un trou, soit l'usure et les traces laissées au coin intérieur des feuillets par le contact des doigts, prouverait à lui seul l'amour respectueux et, si on l'ose dire, le culte dont l'archéologue a entouré ces vénérables parchemins. Ah ! ce n'est pas lui, bien sûr, qu'aurait ainsi vitupéré le moine de Corbie : « Ami lecteur, retiens tes doigts ; prends garde d'altérer l'écriture de ces pages ! »

Grâce à M. Villetard, nous avons, après lecture, une connaissance approfondie du manuscrit ; sa reliure avec son diptyque d'ivoire remontant au v<sup>e</sup> ou vi<sup>e</sup> siècle, et par conséquent d'une valeur inappréciable, son format, son âge, sa notation musicale, son état matériel, etc., etc., rien n'est oublié.

Formulons pourtant deux légères critiques.

Le chercheur préférerait sans doute avoir sous la main, immédiatement avant

le texte musical, tous les renseignements, avis, corrections, notes, remarques, variantes ayant trait au chant : s'il est obligé d'errer ça et là, de revenir sur ses pas à la découverte d'un détail qui l'avait frappé, il lui arrive de s'égarer : alors il perd patience et fait retomber sur l'auteur les conséquences d'un mauvais caractère.

Autre *desideratum* : nous aurions voulu des éclaircissements plus abondants sur quelques rubriques de la fête. On sort insuffisamment documenté sur les différents cortèges. En quoi consistaient au juste les *conductus ad ludos, ad poculum* ? On aimerait à le savoir.

Mentionnons au vol quelques particularités.

Le codex comprend 33 folios de vélin dont l'écriture et la notation annoncent les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle ; ce qui en augmente le prix, c'est qu'il fut probablement écrit par Pierre de Corbeil lui-même. Ainsi pense du moins l'éminent paléographe M. Quantin :

Cet office n'est autre que l'office ordinaire de la Circoncision, avec adjonction de nombreux tropes, de 4 ou 5 morceaux extra-liturgiques et de plusieurs autres empruntés à des fêtes diverses. Nous avons été quelque peu déçu de n'y pas rencontrer les leçons des matines et l'acrostiche en vers sibyllins :

*Iudicii signum tellus sudore madescet, etc.*

Parmi diverses rubriques musicales, il en est une qui concerne le faux-bourdon antique à trois voix et l'autre l'*organum* ou diaphonie. C'est un des plus anciens manuscrits qui fassent mention de ces rubriques.

Le faux-bourdon à trois voix se composait du chant, ayant au-dessus de lui, comme effet réel, des tierces et des sixtes, tandis que l'*organum* ou diaphonie n'était que le redoublement de la mélodie à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure.

Sans doute, dans ces rudes accords, il y a de quoi dérouter l'oreille moderne, façonnée par une éducation séculaire à d'autres agrégations ; mais il ne faut pas oublier que cette harmonie primitive a engendré la polyphonie actuelle : à ce titre, elle mérite le respect de l'archéologue et du véritable artiste.

Voici, comme curiosités musicales, ces deux fragments harmonisés par M. Villetard :

*Quatuor vel quinque in falso, retro altare.*

Contra-ténor      Déchant      Ténor

Hec est fes-ta di- es fes- ta-rum fes-ta di- e- rum.

*Versus cum organo.*

A la quinte supérieure { Contra-ténor (pl. ch.) Ténor

Xristus ma- nens quod e- rat, as-su-mens quod non e-rat.

*Le même à la quarte inférieure.*

Plain-chant      Déchant

Xristus ma- nens quod e- rat, assumens quod non e-rat.

Des cantilènes, charmantes de grâce et de naturel, — surtout dans les chants syllabiques, — ornent chaque page de ce recueil. Il faut reconnaître que les musiciens du moyen âge possédaient le génie de la mélodie ; les airs naissent en quelque sorte sur leurs lèvres, comme les fleurettes poussent dans les bois, et M. Bourgault-Ducoudray a grandement raison quand il dit que nos compositeurs modernes ne perdraient rien à retremper leurs inspirations à ces sources pures : il y a là de quoi rajeunir la langue musicale.

Ne sachant encore que bégayer des harmonies enfantines, les médiéalistes se rattrapaient en se grisant de mélodie ; parfois même, semblables aux musiciens d'Horace, ils n'en finissaient plus. De là certains mélismes exubérants, certains répons justement appelés *prolixes*, comme par exemple le *fabrice mundi* et le *collocaret* qui permettaient aux choristes aimés des fidèles d'épanouir leurs voix, *pavonis instar*. Mais quoi, le rossignol, lui aussi, est *prolique*, et il lance à pleins poumons des roulades, des trilles, des fioritures, des points d'orgue, des broderies, etc. Qui donc oserait s'en plaindre ?

Plusieurs de ses mélodies devancent leur époque : on les croirait écloses tout près de notre siècle, tant elles exhalent un parfum moderne. Ainsi en est-il, par exemple, des chants processionnels : *Natus est, natus est ! — Nouus annus hodie, — Kalendas ianuarias*, — qui, même aujourd'hui, passeraient pour neufs.

Analysez par le menu les fragments suivants du Répons *Viderunt Emmanuel* :

R. Uide runt Em-ma nu-el, Patris u-ni-ge-ni-tum, in ru-inam I-

sra-hel et sa-lu-tem pae-si-tum: Ho-minem in tem-po-re, Uerbum in prin-ci-

pi-o, ur-bis quam fun-da-ue-rat, na-tum in pa-la-ti---

o.

Franchement, si l'on ne savait, par l'écriture et la notation, que ce morceau remonte au moins aux débuts du XIII<sup>e</sup> siècle, la muse sémillante de Grétry ou de Monsigny pourrait en revendiquer la paternité : il y a là comme un air de famille avec le *Déserteur*.

Je ne dé-ser-te-rai ja-mais, ja-mais que pour al-ler boi-re, Que

pour al-ler boire à longs traits de l'eau Du fleuve où l'on perd la mé-moi-re. etc.

Nous n'avons pu que tracer un faible aperçu de ce beau volume ; si néanmoins cette sèche énumération suggère à d'autres l'envie de parcourir l'office de Pierre de Corbeil, nous n'aurons pas perdu notre temps, et nous sommes convaincu qu'après lecture ils nous remercieront de la noble jouissance qu'ils auront éprouvée.

En finissant, nous retournerons à M. Villetard, comme bien mérité, le compliment qu'il adresse aux pionniers de la première heure : « Sachons gré à ceux qui, les premiers, ont su tirer des manuscrits poudreux du moyen âge les franches et naïves mélodies qui ravissaient l'âme de nos pieux ancêtres. »

EUGÈNE CHAMINADE, ch. hon.

MUSIQUE ET INCONSCIENCE. INTRODUCTION A LA PSYCHOLOGIE DE L'INCONSCIENT, par A. BAZAILLAS, 1 vol. in-8°, vi-320 p. (chez ALCAN). — Chacun de nous a pu éprouver par lui-même que la vie intérieure est une chose assez obscure. Nous ne nous rendons pas très bien compte de ce qui se passe en nous, et si certains points de notre âme sont vivement éclairés par la lumière de la conscience, la majeure partie reste dans l'ombre et s'agit confusément comme un grand tumulte ignoré. Cet inconnu psychologique a reçu des philosophes le nom d'*inconscient*. Mais doit-on renoncer définitivement à s'en faire une idée au moins approximative ? Tel n'est pas l'avis de M. Bazaillas : il pense, au contraire, qu'il y a un moyen d'explorer l'inconscient, et ce moyen, c'est la musique.

M. Bazaillas prend pour point de départ la théorie de Schopenhauer sur la signification métaphysique de la musique. Pour Schopenhauer, la véritable réalité, ce n'est pas le monde tel que nous le voyons ou tel que notre intelligence le conçoit ; c'est la volonté, l'élan profond qui a tout créé. Or la musique nous replace au-dessous des apparences intellectuelles et évoque l'image de cette volonté. Ainsi « le musicien nous révèle l'essence intime du monde ; il énonce la sagesse la plus profonde dans un langage que sa raison ne comprend pas » (*Le Monde comme volonté et représentation*, trad. Cantacuzène, t. II, p. 417). L'œuvre musicale, dont les éléments dérivent du cri et de la plainte, peut nous suggérer instantanément toutes les nuances du désir universel. Telle est la valeur métaphysique de la musique.

Mais le monde des apparences intellectuelles, de la « représentation », exprime lui aussi, à sa façon, cette volonté qui est l'essence de tout. Il y a donc entre ces deux expressions différentes d'une même volonté une sorte de parallélisme ; il y a un rapport entre la musique et le monde tel que le conçoit notre intelligence. La musique se trouve ainsi avoir une « signification objective ». Et à ce propos Schopenhauer s'ingénie, avec une insistance un peu étrange, à trouver des analogies entre les choses et la musique : l'harmonie évoque le cosmos et la mélodie l'âme humaine ; « la basse fondamentale est pour l'harmonie ce qu'est pour le monde la nature inorganique, toute proche de la fatalité, soumise aux lois de l'inertie et de la pesanteur. Aussi sa marche est-elle lente et lourde ; elle ne monte ou ne descend que péniblement, par grands intervalles... Les voix les plus rapprochées de la basse correspondent aux degrés inférieurs de la nature, aux corps inorganiques qui ont déjà cependant un commencement d'individualité. Les notes plus élevées représentent le monde végétal et animal... La mélodie correspond au degré

d'objectivation le plus élevé de la volonté, la vie et l'aspiration réfléchie de l'homme (1). »

Ainsi, en évoquant le monde, la musique évoque l'âme, et si l'on songe, en outre, que la dissonance exprime bien l'angoisse de la volonté entravée, on verra que la musique a non seulement une signification métaphysique, non seulement une signification objective, mais aussi et surtout une « signification psychologique ». Elle nous fait assister à toutes les vicissitudes de la sensibilité qui oscille entre ses deux manières d'être essentielles, le plaisir et la peine. Est-ce à dire que la musique exprime et provoque des joies et des tristesses réelles ? Est-ce à dire que nous soyons nous-mêmes « la corde tendue et pincée qui vibre » ? Nullement. La musique nous présente les agitations de la volonté transposées sur le plan du rêve ; elles sont non pas réellement éprouvées, mais seulement contemplées. L'impression musicale, d'abord recueillie par la sensibilité, est projetée ensuite dans l'imagination et devient la matière d'une contemplation esthétique où nous entrevoyons la réalité psychologique dans sa force primitive de création et de synthèse spontanée.

Le progrès de la pensée de Schopenhauer s'est donc effectué de la métaphysique à la psychologie, « de l'idée du monde à la révélation de la vie intérieure ». C'est cette partie psychologique de la théorie schopenhauerienne que M. Bazaillas approfondit et développe pour son propre compte. Il montre que ce caractère contemplatif de l'impression musicale nous conduit à une sorte d'engourdissement de l'intelligence et de la volonté. « La musique ne nous fait ni penser, ni agir, ni vouloir ; elle nous fait éprouver la pure jouissance de l'inaction, je ne sais quelle torpeur et quelle lassitude ineffable qui nous enlève insensiblement au travail intellectuel, aux réalités douloureuses de la lutte et de l'effort pour nous replacer dans la vie du rêve, dans la continuité infiniment douce et pacifique de l'existence végétative (2) ». Mais surtout, ce qui est plus intéressant, M. Bazaillas essaie de déterminer le mécanisme psychologique de cette contemplation, de montrer comment des impressions auditives se transforment en émotions esthétiques. Ces impressions, qui ne provoquent tout d'abord que des attitudes variées du corps et diverses dispositions de la sensibilité, prennent un caractère esthétique par l'entremise de notre imagination. Celle-ci, dès que nous entendons des sons, construit spontanément un *schéma dynamique*, c'est-à-dire une sorte de cadre à émotions, qui nous représente sur le plan du rêve et sous une forme concentrée toutes les directions possibles de la vie sentimentale. Dès lors, la musique entendue ne fait qu'accuser et développer une des directions préformées dans le schéma, et ainsi elle prend un sens psychologique, elle devient objet de contemplation esthétique. Ce développement des facultés de rêve, libérées par la musique, abolit momentanément la personnalité et provoque la dissolution du moi dans l'inconscient.

A ce propos, M. Bazaille fait une étude psychologique de l'inconscient, et, chose curieuse, il la fait en se passant presque entièrement de l'expérience musicale à laquelle il semblait se proposer de faire appel. Cette étude intéresse donc fort peu les musiciens, et c'est pourquoi je me dispenserai ici de l'analyser en détail. Pour M. Bazaillas, l'inconscient ne paraît tel que par opposition

(1) Pp. 49 et 51.

(2) P. 136.

à la conscience intellectuelle et logique, et l'on pourrait l'appeler plus justement *l'irreprésenté*; il correspond aux forces primitives de la sensibilité, qui, après avoir joué le principal rôle dans la vie humaine, se sont peu à peu effacées devant la raison grandissante; il peut être assimilé à un type de conscience tout animale, que l'intelligence refoule dans l'ombre, mais qui révèle parfois sa présence par de brusques explosions. Il peut ainsi soit vivre en dehors des formes supérieures de l'activité, soit se laisser capter par elles et mettre sa force à leur disposition. C'est lui qui, dédaigné par la science et par la philosophie, s'exprime par l'art musical où transparaît sa fraîcheur et son éternelle jeunesse.

Si j'écrivais en ce moment pour une revue de philosophie, et non pour la *Revue musicale*, je demanderais à M. Bazaillas si, en assimilant inconscient et affectif, il n'a pas négligé une partie très importante de l'inconscient, la partie intellectuelle. Je me contenterai ici de lui faire une seule objection: c'est que son livre ne répond ni au titre qu'il lui a donné ni au problème qu'il s'est posé au début. Quand nous lisons ce titre : *Musique et inconscience*, nous nous imaginons naturellement qu'il va être question des rapports de la musique et de l'inconscient. Or le livre contient deux parties (j'allais dire deux livres) trop distinctes: 1<sup>o</sup> une étude sur la signification métaphysique de la musique dans Schopenhauer; — 2<sup>o</sup> un essai de psychologie de l'inconscient. Cela peut être une bonne « introduction » au sujet annoncé, mais le sujet lui-même reste à traiter. Nulle part les deux termes *musique* et *inconscience* n'ont été mis vraiment en contact; nulle part on ne nous a montré par une analyse détaillée portant sur des données précises comment et en quoi la musique pouvait servir à explorer l'inconscient. Après avoir vivement excité notre curiosité, on ne l'a point satisfaite. Est-ce à dire que le livre de M. Bazaillas soit désagréable à lire? Certes non. Il est écrit d'une façon originale, et mille remarques de détail, très fines et très suggestives, arrivent à faire oublier ce que l'ensemble a d'un peu décevant. Notamment M. Bazaillas excelle à décrire les états de torpeur où s'évanouit la pensée, les élans troubles des forces affectives et demi-animaux, les *après-midi d'un faune* que chacun de nous porte en soi. Je doute que n'importe quelle symphonie m'en donne une idée plus suggestive, et l'auteur se trouve tout excusé d'avoir un peu trop oublié la musique, puisqu'il l'a remplacée.

Paul-Marie MASSON.

### Notre supplément musical

LA « STRATONICE » DE MÉHUL. — Si la musique de Méhul n'est pas complètement oubliée de nos jours, elle n'est plus connue, il le faut bien avouer, que par l'unique partition de *Joseph*, qui figure toujours au répertoire de l'Opéra-Comique. Assurément, c'est là une œuvre de premier ordre. Mais il ne convient pas d'oublier qu'elle n'est pas la seule du compositeur qui mérite d'être connue.

Il est bien regrettable, pour les anciens maîtres de notre école française (et Méhul reste un des plus grands), que la connaissance de leurs ouvrages demeure

de nos jours pratiquement interdite. Publiés de leur temps sous la seule forme de la partition d'orchestre, leurs opéras passèrent de mode au moment de l'invasion rossinienne juste comme s'introduisait l'usage des éditions pour chant et piano. Leurs œuvres n'eurent donc jamais l'avantage de connaître cette forme populaire. Les partitions d'orchestre ne sont plus dans le commerce et furent toujours peu répandues. Et c'est ainsi que pour Méhul comme pour ses contemporains il est à peu près impossible de trouver, ailleurs qu'en les bibliothèques, moyen de le lire et de le connaître, *Joseph* excepté.

La *Revue musicale* essaiera de combler un peu cette lacune. Nous publions donc aujourd'hui un des plus beaux airs de *Stratonice*, une de ses premières œuvres. C'est un opéra comique en un acte, représenté sur le théâtre des Italiens en 1792. Méhul, né en 1763, avait alors 29 ans. Il n'avait encore donné au théâtre que sa partition d'*Euphrosine et Coradin* (1790), une de ses compositions les plus caractéristiques, son chef-d'œuvre, au dire de Berlioz.

H. Q.

### G.-J. Pfeiffer et son œuvre.

Au bourg d'Ault, non loin de la grève tragique et désolée, grandiose cependant, où la rivière picarde dite la Somme achève son cours et jette à l'Océan ses eaux troubles qui s'alanguissent et se lassent à charrier tout le limon qu'elles ont drainé au passage, surgit de loin, de haut, une tour faite de briques et de galets roulés.

En des temps oubliés, ce fut, semble-t-il, un moulin dont les tempêtes ont arraché et emporté les ailes. Cependant cette bâtie toute ronde et solide encore a des airs superbes et farouches de donjon. Elle trône et menace. C'est une sentinelle qui guette et espionne un immense horizon. On pourrait y rêver quelqu'un de ces bandits redoutés, complices des naufrages meurtriers, ramasseurs d'épaves, dont s'épouvantaient naguère les vaisseaux en détresse ; on pourrait imaginer là quelque drame de la mer, si dans les vieilles murailles ne s'ouvraient quelques fenêtres accueillantes à la libre lumière et comme à une joie toute familiale. Ces pierres moroses, où pèsent tant d'années et tant d'orages subis, ont en quelque sorte laissé filtrer le sourire. Ce fut le logis très aimé de Georges Pfeiffer. Il l'avait embelli, quelque peu égayé. Il nous souvient d'un salon où des boiseries ravies à quelque château du voisinage évoquent le souvenir des assemblées galantes, des cercles badins, des conversations légères où laissait papillonner son âme gentille et un peu folle la France des anciens jours. Sans doute, c'était bien là le décor qu'il fallait alentour de cet homme rêvant de Regnard, un auteur médiocre, disait de son temps quelque fâcheux, non pas médiocrement comique, ripostait le vieux Boileau qui dès lors ne riait plus guère cependant ; c'était bien le berceau où devait s'éveiller l'œuvre capitale, nous entendons révélée au public, où Pfeiffer s'est affirmé le mieux. Autant qu'il doit espérer et qu'il peut recueillir quelque souvenir de la hâtive et distraite postérité, Pfeiffer restera l'auteur du *Légataire universel*, et sans doute il y a quelque honneur à naviguer, fût-ce dans une fragile nacelle, au sillage que laisse derrière lui le vaisseau portant la fortune de Regnard et de la vieille Comédie-Française.

Cette pensée un peu singulière en soi d'envelopper de musique quelques pièces fameuses, domaine qui semblait tout d'abord réservé aux comédiens du roi, cette pensée d'une alliance inattendue certainement d'un Molière, d'un Regnard ou d'un Beaumarchais, avait déjà hanté quelques-uns des plus illustres et des plus grands parmi les remueurs de notes et les bons créateurs d'admirables chansons. On sait quels chefs-d'œuvre de musique, et d'esprit, et de grâce exquise, un Mozart, un Rossini devaient ajouter et superposer à ces chefs-d'œuvre : *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, ceci égalant, dépassant peut-être cela. En des jours qui sont plus voisins de ceux où nous vivons, Gounod donne la réplique à Sganarelle, et, non sans bonheur, usurpe *le Médecin malgré lui* ; Poïse trouve ses inspirations les plus fines dans *l'Amour médecin*, et voici que Molière devient, en sa vie d'outre-tombe, comme un librettiste fameux. Pessard, dans *les Folies amoureuses*, collabore précisément avec ce même Regnard que Pfeiffer aborde et veut conquérir. La pièce choisie, *le Légataire universel*, pour être la plus célèbre et la plus populaire entre toutes celles dont se glorifie Regnard, ne nous semble pas la mieux complaisante aux fiançailles de la musique. Cette histoire de captation, de testament supposé, d'agonie menteuse et de mort simulée, répugnante en soi, mais que la verve prodigieuse du poète emporte et gaiement nous impose, n'est pas de celles qui aisément et d'elles-mêmes se traduisent en chansons. Hâtons-nous de reconnaître cependant que le musicien s'est joué adroitemment en ces difficultés premières. Il a semé partout de l'agrément, des grâces faciles ; et quelques pages, nous allions dire quelques mélodies, si le mot ne paraissait désormais fâcheux et suranné, gazouillent encore bien gentiment dans notre mémoire. Périer, Grivot, chanteurs adroits, aussi excellents comédiens, ce qui était d'absolue nécessité en la circonstance, pouvaient certainement revendiquer leur part en la jolie victoire aussitôt remportée. La première représentation est du 6 juillet 1901. Assurément la date était bien tardive, et l'Opéra-Comique allait fermer ses portes à l'heure même où elles venaient enfin de s'ouvrir à Pfeiffer menant par la main le bonhomme Géronte et le joyeux Crispin. Toutefois, après le grand silence des vacances, cet opéra résolument comique devait reparaître sur la scène natale et commencer même, à travers les théâtres de province et par delà les frontières de France, un heureux voyage. L'œuvre cependant, hors de la saison jadis de gaieté presque constante, arrivait un peu tard, et lorsque l'opéra dit comique, sans doute par antiphrase, menait déjà ce concert de désespoirs, de tristesses et de lamentations qui semble à peu près désormais son unique langage, *le Légataire universel* voulait rire, et son rire éveilla des échos complaisants, un peu étonnés toutefois. Certes le compositeur était bien innocent de cette presque inopportunité. Des années s'étaient passées depuis le jour où, sa partition toute plaisante sous le bras, il avait, obstiné solliciteur, franchi le seuil redouté et peu hospitalier d'un théâtre où les directeurs changeants, de Paravey à Carré, s'étaient transmis la promesse et la tâche de monter *le Légataire universel*. Ce n'est pas une des moindres tristesses de ces remises, de ces retards, que l'œuvre même — ne parlons pas du martyre de l'auteur ! — n'est plus toujours, lorsque enfin elle vit sur les planches, en étroite harmonie avec les choses et avec le temps. C'est une demoiselle à marier qui s'est un peu lassée, et jusque dans son juvénile visage, à espérer, attendre le mirage de fuyantes fiançailles. Toutefois l'œuvre de Pfeiffer gardait les meilleurs de ses sourires. On peut, on doit s'y réjouir encore. C'est une fleur remon-

tante et que l'on reverra peut-être un jour en de nouveaux épanouissements.

*Le Légataire universel* n'est pas l'œuvre première de théâtre que Pfeiffer ait livrée aux feux de la rampe. En remontant les jours passés, par delà une *Jacqueline* répétée mais non représentée, évoquons l'année lointaine de 1884. Par une soirée d'été, le 23 juin, trois ouvrages nouveaux, d'auteurs tous débutants en la carrière malaisée du théâtre, se produisent et sollicitent un public peu bienveillant, et déjà tout disposé à faire assez fâcheux accueil à ce défilé de choses inédites et recommandées de personne. *L'Enclume* est de Pfeiffer ; *le Baiser*, de Deslandres ; *Partie carrée*, musique de Lavello, paroles de celui qui signe ces lignes, encadrent *l'Enclume*, et, nous le reconnaissons tout franchement, lui paraissent subordonnés. Les préférences de la maison, aussi bientôt du public, vont à l'œuvre de Pfeiffer. Elle devait être reprise par la suite et fournir une carrière que ne peuvent plus guère espérer les petits ouvrages en un acte, cruellement relégués désormais presque toujours au début du spectacle, et dans la tâche de faire lever le rideau sur les banquettes vides et les loges désertes.

Le théâtre attire et fascine tous nos compositeurs de France, et Pfeiffer en subit comme pas un autre la hantise impérieuse. Il écrit des ballets ; et les Folies-Bergères, le Casino de Paris, accueillent et font applaudir *Madame Bonaparte* et *Cléopâtre*. Il nous souvient mieux encore d'un petit ballet pantomime dansé par les sœurs Mante, et qui n'ambitionnait que le cadre modeste d'un salon familial ou d'une scène improvisée.

Le défunt Palais de l'Industrie, volontiers si accueillant à tant de choses, témoignait cependant d'une mauvaise humeur singulière à tout ce qui était de la musique, ou à peu près. Là, on chanta, on joua, on dansa du Pfeiffer, et ce fut très agréable, triomphe certes bien extraordinaire.

Lentement, mais constamment, sans recul et sans défaillance, Pfeiffer poursuivait sa tâche laborieuse. Il se faisait connaître, estimer. Critique de l'art qu'il possédait bien, il écrivait dans *le Voltaire*, *la Mode illustrée*, accueillant, appréciant, les œuvres des autres, ce qui est mélancolique lorsque soi-même on se croit, on se sent capable de créer et de jeter au vent une pensée vivante et sonore. Pfeiffer, en ses aptitudes variées, eut du moins la possibilité d'aborder une forme de la musique moins retentissante que celle dont frémissent les échos d'un théâtre, non certes moins glorieuse en soi, ni moins difficile. La musique de chambre et de concert le devait solliciter, distraire, consoler peut-être. Parmi tant d'autres œuvres de cette même lignée, un grand quintette a maintes fois été apprécié, goûté, hautement loué. Naguère une *légende* pour piano et orchestre donnait, au très habile Pugno, une occasion de succès retentissant. Au reste Pfeiffer, un des grands chefs de la glorieuse maison Pleyel, pianiste lui-même, était, de par ses occupations journalières, ses attirances personnelles, ses intérêts premiers, amené à servir, honorer le piano comme d'une tendresse toute particulière.

Naguère, ce fut une mode d'appeler un public, hélas ! souvent clairsemé et même indifférent, à de petites séances de causerie et de musique en la salle dite joyeusement la Bodinière. Chaque compositeur avait son jour, son heure d'audience : et là nous fut présenté Pfeiffer ; et l'on chanta, non sans bon accueil, quelquesunes de ses mélodies. *Malgré moi* devait plaire beaucoup, presque autant que *la Belle Fille*, sur les paroles de Déroulède.

Nous l'avons dit, on estimait Pfeiffer, ceux mêmes qui ne lui étaient pas très

accueillants. Au Cercle de la critique littéraire et musicale, il devenait vice-président, et présidait la Société des compositeurs, patronant aussi le groupe fraternel des instruments à vent. Tout cela, même la croix de la Légion d'honneur, n'est que de la monnaie de billon à qui peut-être a rêvé l'or resplendissant de la gloire. En ces frontières un peu étroites devaient cependant se limiter la vie et la carrière de Georges Pfeiffer. Entre le jour lointain où il naissait à Versailles et le jour d'hier où, dans son logis de Paris, soixante-douze ans après, torturé d'une longue maladie, il vient de s'éteindre, l'espace est long, le labeur fut grand, combien de fois trahi et déçu ! Pfeiffer se sentait cependant capable d'une tâche plus haute que celle où il s'était essayé et dépensé. Du drame de Jean Richepin, *les Truands*, il venait de tirer un opéra, et l'œuvre est considérable. Elle demeure là comme sur le seuil d'une tombe, pensée dernière, suprême effort, espérance obstinée qui fut noble et qu'il nous plaît de saluer. Ah ! que la vie d'un artiste bon serviteur de son art — Pfeiffer le fut — a de tristesses ! Au jour, à l'heure où tant d'autres qui se disent bruyamment des travailleurs, et qui du reste ont le plus souvent travaillé le moins possible, désertent l'atelier ou le bureau, le chantier ou l'usine, le musicien, le poète, poursuivants de l'idéal, quémandeurs de la gloire se doivent efforcer encore. L'âge ne leur promet nul répit. Il faut qu'ils peinent sur le chemin, inlassablement et durement. Il n'est de repos pour eux que dans la mort. Sur cette pierre qui vient de se fermer, que du moins descende un souvenir fidèle, et puisse de cette ombre s'exhaler quelquefois encore quelqu'une des phrases bien chantantes où la pensée désormais silencieuse se révélait et se faisait aimer !

L. AUGÉ DE LASSUS.

### « SNIÉGOUROUCHKA »

OPÉRA DE RIMSKY-KORSAKOFF (*fin*).

Les lecteurs de la *Revue musicale* trouveront dans la biographie suivante de Rimsky-Korsakoff, outre quelques particularités peu connues, une nomenclature complète de ses œuvres les plus importantes, avec indication de l'année de leur composition, numéro de l'*opus*, etc. Cette nomenclature, que j'emprunte à M. B.-B. Jastrebzéff, — qui a bien voulu me communiquer maint renseignement intéressant sur Rimsky-Korsakoff et son œuvre, — pourrait être utile à plus d'un titre aux musiciens et écrivains qui s'intéressent particulièrement à la musique de l'éminent compositeur russe.

Nicolas-Andréïevitch Rimsky-Korsakoff est né le 6/18 mars 1844, à Tichvine (gouvernement de Novgorod). Ses parents l'ayant destiné à la carrière maritime, il entra en 1856 à l'Ecole de marine, où il termina le cours en 1862. Ses premières leçons de musique, ou plus exactement de piano, datent de sa première enfance, et dans la même époque se placent ses premiers essais de composition. Les essais ultérieurs de ce genre ont eu lieu, dans sa jeunesse, sous la direction de son professeur de piano, Théodore A. Camille. En 1861, Rimsky-Korsakoff fit la connaissance de M. A. Balakireff et de son cercle (C. Cui et M. Moussorgsky). Ce fut non seulement le point de départ d'ouvrages plus sérieux, mais aussi celui

de toute son activité ultérieure. A vingt ans, un voyage au long cours de trois ans, en qualité de midship à bord d'un navire de guerre russe, lui donna le moyen de s'occuper de composition d'une manière plus suivie. A son retour, en 1865, époque à laquelle il prit sa résidence définitive à Saint Pétersbourg, il présenta à Balakireff sa 1<sup>re</sup> symphonie (1862-1865), qui est en même temps la première symphonie russe. Elle fut exécutée pour la première fois, en matinée, le 19 décembre 1865, dans la salle de la Douma, au concert de l'*Ecole de Musique gratuite*, sous la direction de M. Balakireff, auquel Rimsky-Korsakoff est redevable, dans sa jeunesse, des plus précieux conseils quant à l'orchestration et aux formes de la composition. La symphonie fit sensation, bien que, comparée aux créations ultérieures du compositeur, elle ne saurait prétendre qu'à l'intérêt d'une œuvre de jeunesse peu importante, mais accusant déjà dans mainte page le don de composition éminent de l'auteur (1). La 1<sup>re</sup> symphonie fut suivie, en 1867, du premier poème symphonique russe : la fantaisie pour orchestre *Sadko*, op. 5, réinstrumentée en 1891-1892 (2). Puis vint la *Fantaisie sur des thèmes serbes*, op. 6, et en 1868 la 2<sup>e</sup> symphonie, op. 9, connue sous le titre de *Suite orientale, Antar*, réinstrumentée en 1897. Le 24 octobre 1871, le directeur nouvellement nommé du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Michel-P. Azantchewsky, offrit à Rimsky-Korsakoff le poste de professeur d'instrumentation et de composition. De 1872 à 1873, R. Korsakoff composa, comme œuvre principale, sa 3<sup>e</sup> symphonie, *ut majeur*, op. 32, réinstrumentée en 1886. (A signaler le *scherzo* original en 5 parties). En 1873, il termina son service de marin, et, sur le désir du grand-duc Constantin, fut nommé inspecteur des orchestres militaires de la flotte, fonctions dans lesquelles il resta jusqu'à leur suppression, en 1884. De 1874 à 1881, Rimsky-Korsakoff fut en outre directeur de l'*Ecole de musique gratuite*, et en dirigea les concerts, en remplacement de Balakireff, qui s'était démis de ces fonctions, mais les reprit en 1881. C'est l'époque de : six chœurs à *capella* (1875-1876), op. 16 ; *Poème d'Alexis, homme de Dieu* (1877-1878), op. 20 ; la chanson populaire des jeux de Noël, *Gloire* (1880), op. 21 ; *Ouverture sur des thèmes russes* (1880), *ré majeur*, op. 28 ; *Légende* (pour grand orchestre, d'après le prologue de *Russlan et Ludmilla* de Puschkin (1879-1880), op. 29 ; concerto pour piano (1882), *ut ♯ mineur*, op. 30. Dans la même époque, viennent se placer ses trois premiers opéras : 1<sup>o</sup> *la Pskovite (Pskovitianka)* (1868-72), d'après le drame de I. Mée, opéra en 3 actes et 6 tableaux, représenté pour la première fois au Théâtre Mariinsky en 1873 (l'opéra a subi des modifications en 1891-92 et 1894) ; le prologue *la Bojare Véra Schéloga* a été composé en 1898 ; — 2<sup>o</sup> *la Nuit de mai* (1879-80), opéra en 3 actes et 4 tableaux, d'après la nouvelle de N. Gogol ; — 3<sup>o</sup> *Sniégourotchka* (1880-1881), *conte de printemps*, opéra en quatre actes et un prologue, d'après la pièce de A. Ostrowsky, représentée pour la première fois au même théâtre en janvier 1882. Enfin, tout en étant professeur au Conservatoire, Rimsky-Korsakoff fut pendant onze années consécutives (du 23 février 1883 au 21 janvier 1894) adjoint du directeur des Chœurs impériaux (réunion, sur son initiative, des classes de chant, d'ensemble et d'orchestre). La période 1883-1894 comprend : *Symphonietta* sur des thèmes russes (1885), *la*

(1) Rimsky-Korsakoff a remanié plus tard sa première symphonie (*mi b* mineur, op. 1), il l'a réinstrumentée trois fois, et finalement transposée en *mi* mineur.

(2) L'édition originale portait le titre *Episode de la légende de Sadko*, l'édition nouvelle porte le titre : *Tableau musical pour orchestre, Sadko*.

mineur, op. 31 ; *Fantaisie pour violon et orchestre sur des thèmes russes* (1885), op. 33 ; *Capriccio sur des thèmes espagnols* (1887), op. 34 ; *Schéhérazade*, suite symphonique sur les *Mille et une Nuits* (1888), op. 35 ; *Fêtes de Pâques*, ouverture sur des thèmes religieux (1888), op. 36 ; *Mlada*, opéra-ballet féerie en 4 actes (1889-90), texte d'après Gédéonoff. En 1882, Rimsky-Korsakoff dirigea deux concerts à l'Exposition de Moscou ; en 1889, deux concerts de musique à l'Exposition universelle de Paris (les 10/22 et 17/29 juin, à la salle du Trocadéro) ; les 1/13 avril 1890 et 5/18 mars 1900 deux *concerts populaires* au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles (le programme offrait exclusivement des œuvres d'auteurs russes), ainsi que deux concerts de la section d'Odessa de la Société impériale russe de musique, les 5 et 12 février 1894. En outre, il dirigea à Moscou le 23 décembre 1900, et le 15 décembre 1901 dans la même ville, le 3<sup>e</sup> acte (transcrit pour le concert) de *Mlada*. Enfin, de 1886 à 1900, Rimsky-Korsakoff est à la tête des concerts symphoniques russes annuels institués à Saint-Pétersbourg par l'éditeur M. P. Biélaeff. Dans cette période, viennent se placer : la cantate *Svitesianka*, op. 44 ; d'après les paroles de Mitzkevitch-Mée ; la scène dramatique de Pouschkine *Mozart et Saliéri*, qui obtint le 2<sup>e</sup> prix ; *Glinka*, le 27 novembre 1907, représentée en 1898 à Moscou, en 1899 à Saint-Pétersbourg ; — 1898 : le prologue *la Bojare Véra Schéloga*, op. 54, déjà cité ; — 1899 : *Tableau musical d'après le Conte du tsar « Saltan »*, op. 57. Opéras : la légende *la Nuit de Noël* (1894-95), en 4 actes et 9 tableaux (d'après N. Gogol) ; l'opéra-légende *Sadko* (1895-6), en 7 tableaux, représenté en 1897 à l'Opéra Russe Privé de Moscou avec grand succès, et en 1898 à Saint-Pétersbourg ; *la Fiancée du tsar* (1898), opéra en 3 actes et 4 tableaux (d'après le drame de L. Mée, scènes complémentaires de I. Tioumeneff) ; *Conte du tsar Saltan, de son fils Slavni, du puissant seigneur prince Gwidon Saltanovich et de la belle tsarine Lebeda* (1899-1900), opéra en 4 actes et un prologue et 7 tableaux (libretto de W. Bielsky d'après Pouschkine) ; *Servilia*, opéra en 5 actes (1900-01), tiré du drame de L. Mée ; *Kaschtschei bessmertnij* (1) (Conte d'automne), qui obtint le premier prix ; *Glinka*, le 27 novembre 1907, opéra en 1 acte et 3 tableaux, dont le sujet est emprunté à E. M. Petrovsky, mais considérablement modifié et transcrit par Rimsky-Korsakoff lui-même (1902) ; *Pan Wojewoda* (1902-1903), opéra en 4 actes, texte de I. Tioumeneff. En 1904, Rimsky-Korsakoff reçut le titre de *professeur émérite*, et le 19 mars 1905 il fut arbitrairement, sans motion du *Conseil artistique*, et conséquemment contre le § 21 des statuts de la Société impériale russe de musique (confirmée le 25 novembre 1878), révoqué du nombre des professeurs du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Le résultat de cet acte sans précédent de l'administration fut la déclaration de l'*autonomie* du Conservatoire. Le 5 décembre 1905, Rimsky-Korsakoff assistait de nouveau aux séances du *Conseil artistique*. N. A. Rimsky-Korsakoff est membre d'honneur de plusieurs sociétés de musique. En outre, le 17/30 novembre 1907, il fut élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris en remplacement d'Edvard Grieg. Les dernières œuvres de Rimsky-Korsakoff sont : *Histoire de la Ville invisible Kitesch et de la jeune Fébronie*, opéra en 4 actes et 6 tableaux, texte de W.-I. Bielsky (1903-1905) ; enfin l'opéra-légende *le Coq d'Or* (1906-1907) en 3 actes avec un épilogue, livret de W.-I. Bielsky d'après Pouschkine. Je n'ai pas mentionné dans cette nomenclature très succincte les recueils de romances de Rimsky-Korsakoff (85 nu-

(1) Intraduisible ; se dit d'une personne maigre comme un squelette.

méros), duos et trios, ses innombrables chœurs et chants religieux, ses recueils d'airs populaires (plus de 155 numéros), ses compositions de musique de chambre (entre autres les *Variations sur le thème B-A-C-H*, op. 10) (1), le quartette en *si b* majeur, le sextette pour instruments à cordes en *la* majeur, le quartette en *sol* majeur (ces 2 derniers manuscrits), les *Variations sur un thème russe* en *la* majeur, etc.), ni une foule d'autres compositions, telles que cantates, concertos, fugues, pièces pour piano, violoncelle, etc. Il existe également de Rimsky-Korsakoff un *Cours pratique d'harmonie* (1886) fort apprécié en Russie. Enfin, Rimsky-Korsakoff a consacré le temps que lui laissait la composition de ses propres œuvres à la transcription et à la réorchestration de plusieurs œuvres de ses collègues russes. C'est ainsi qu'il a réinstrumenté tout *l'Hôte de Pierre* de Dargomijsky (1870 et été 1902), une grande moitié de *Prince Igor* (1887) et le finale de l'opéra-ballet *Mlada* de Borodine, l'*Introduction* du 1<sup>er</sup> acte et l'*Entr'acte* du 3<sup>e</sup> de *William Ratcliff* de C. Cui (1894). Il acheva, réharmonisa et réinstrumenta les deux opéras de Moussorgsky : *Khovantschina* (1882) et *Boris Godounow* (1892-96), ainsi que, en général, toutes les compositions de cet auteur pour orchestre et chœurs, par exemple *la Nuit sur la Montagne des Renards* (1886), *Intermezzo*, *Scherzo*, *la Défaite de Sennachérib*, *Salammbô* (1883). Il n'est pas à nier que toutes ces compositions d'un des talents les plus originaux de la jeune école russe, vu la défectuosité de leur technique, auraient été à peine compréhensibles au point de vue purement musical sans les retouches que Rimsky-Korsakoff y a apportées. Je citerai encore, pour finir, la réinstrumentation, pendant l'été de 1906, de *Gopak* (danse), *la Cueillette des Champignons*, *Dors, dors, enfant de paysan* (Moussorgsky), et le rétablissement de toutes les coupures de *Boris Godounoff*. Pendant l'hiver de 1907, Rimsky-Korsakoff a composé deux petits fragments complémentaires de la scène de *la Glorification de Boris*, en vue de la représentation projetée de cette œuvre à Paris.

H. GETTEMAN.

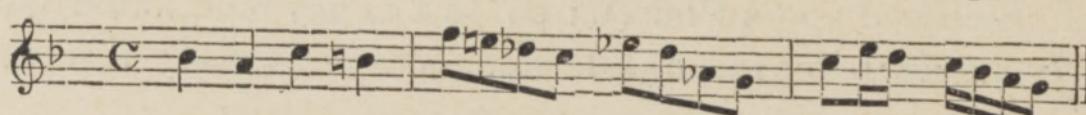
Odessa, 25 février 1908.

### La notation symétrique.

L'article ci-dessous est la seconde partie du travail que M. Courau avait bien voulu nous communiquer ; nous n'avons pu l'insérer plus tôt, mais M. Allix verra que cette étude allait au-devant du desideratum qu'il a récemment formulé ici même.

L'idée du clavier symétrique, c'est-à-dire à touches alternativement blanches et noires, qui a été antérieurement développée dans la Revue (2), est connexe à celle d'une notation symétrique, présentant des avantages analogues, mais d'une application générale et indépendante de tout système de musique, de clavier ou d'instruments. Ce principe ferait disparaître les inconvénients reconnus de tout

(1) La 6<sup>e</sup> variation, intitulée *Fugue*, est composée sur le thème de la fugue de J.-S. Bach :



(2) Voir la Revue du 1<sup>er</sup> février 1908.

temps dans la notation actuelle et ceux que les derniers progrès de la musique ont mis en évidence.

Le style moderne emploie de plus en plus les notes altérées, dans les tonalités les plus variées. Je me garderais bien de dire qu'il tend à devenir chromatique, car un énoncé même général de cette question pourrait entraîner à d'interminables discussions. Mais on ne peut nier que l'aspect, sinon le fond, de la composition, est de plus en plus chromatique et que la notation exclusivement diatonique que nous avons héritée d'époques musicales beaucoup plus simples, ne peut suivre ce mouvement que par l'emploi excessif des dièses et des bémols, signes nécessaires pour relier une forme avec l'autre.

Ouvrons au hasard une partition moderne, et nous y verrons, poussées à l'extrême, les conséquences de cette dualité. Les signes accidentels parfois existent tacitement comme inscrits dans la même mesure, ce qui augmente les difficultés de lecture provenant de l'armure, parfois se succèdent sans interruption à côté des notes, ce qui double le travail de l'écriture. Incrire tous ces signes de façon à conserver une certaine clarté en même temps qu'un aspect concordant à peu près avec le rythme, est devenu une tâche bien ingrate, car certains accords composés de notes serrées et altérées exigent deux et trois fois la place qu'occupent les accords voisins de même durée rythmique.

D'autre part, l'écriture actuelle présente et a toujours présenté deux inconvénients : elle ne figure pas les intervalles, puisque la différence d'un interligne sur la portée correspond tantôt à un ton; tantôt à un demi-ton ; et de plus une même note s'inscrit tantôt sur une ligne, tantôt entre deux lignes. Il en résulte qu'il est impossible d'écrire ou de reconnaître une gamme, un accord ou un intervalle *sans rechercher les notes qui les composent*.

Pour éviter à la fois toutes ces irrégularités, ces inconvénients et ces difficultés, il suffirait de faire, dans l'écriture, une place aux notes altérées. Ici encore je n'aurais garde de parler d'écriture chromatique, et nous allons voir d'ailleurs que ce principe n'exige nullement l'adoption d'une base chromatique et qu'il permet au contraire d'écrire les gammes diatoniques d'une façon particulièrement claire et commode. Sans entrer dans les longs détails d'application qu'il serait facile d'en déduire, exposons-le brièvement.

Pour désigner les douze notes de l'octave, on pourra imaginer tous les systèmes que l'on voudra, en modifiant les voyelles ou les consonnes des noms de notes actuels (1). Mais on peut aussi prendre tout simplement les chiffres, qui précisément, jusqu'à 12, sont monosyllabiques et faciles à solfier :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, — 1, 2, 3... —

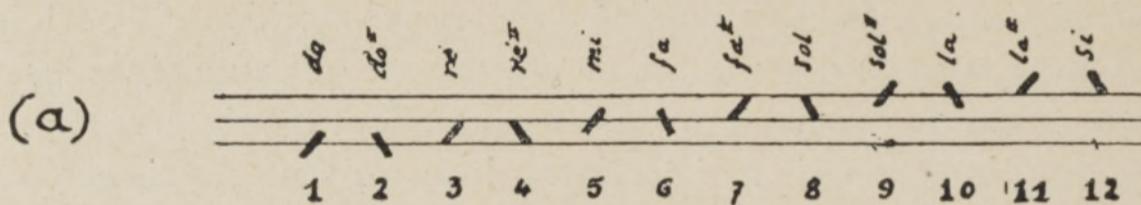
Ils présenteront ce grand avantage de montrer tout de suite si les intervalles sont composés ou non d'un nombre entier de tons, suivant que les deux chiffres sont ou non de même parité. De même, ils permettront d'épeler sans travail de mémoire les gammes diatoniques, majeures ou mineures, anciennes ou modernes,

(1) Si l'on a adopté diverses modifications des finales pour désigner les dièses ou bémols (méthode allemande, méthode Chevé), on ne touche pas aux radicaux. On comprend l'importance que cela pourrait avoir pour le système diatonique, et il n'y a pas à se dissimuler que l'emploi des chiffres aurait les mêmes conséquences. Quoi qu'il en soit, il serait temps de remplacer univ ersellement par des sons qui puissent se solfier des phrases comme « *do dièse* », « *ré bémol* », etc.

puisqu'elles sont caractérisées uniquement par la position des demi-tons. Il suffira de suivre les chiffres de même parité en changeant au demi-ton. La gamme majeure sera par exemple :

3, 5, 7, — 8, 10, 12, 2 — 3  
ou 2, 4, 6, — 7, 9, 11, 1 — 2

En ce qui concerne l'écriture, il suffira d'une *portée de trois lignes*, car les douze notes s'y inscrivent si on les représente par des notes ovales, ou mieux des traits, inclinés tantôt à droite, tantôt à gauche (fig. a.)



Pour établir la relation parfaite entre les noms et les signes des notes, on appellera *pairs* ceux penchés d'un côté, *impairs* les autres.

Quant aux signes actuels de la durée des notes, rien n'empêche de les conserver. Pour les deux seules notes, isolées et d'usage relativement rare, qui s'écrivent par des cercles, la blanche et la ronde, on pourra employer des ovales inclinés ou barrer les queues d'une façon spéciale.

Les mêmes notes s'inscrivant *toujours sur la même ligne*, dans le même sens, on appellera ligne des 1 (des dos si l'on veut) la ligne inférieure. On peut ainsi réunir deux groupes de trois lignes, et, surtout si l'on renforce un peu la ligne des 1 du groupe supérieur, les deux octaves s'y liront facilement, sans qu'il puisse y avoir jamais la moindre ambiguïté.

Toute clef devient donc superflue ; il suffit d'indiquer sur la ligne des 1 à quelle octave on se trouve en employant les indices ordinaires : — 1, 1, 2, 3, etc. (1).

Tout signe d'accident, dièse, bémol ou bécarré, tant à la clef que sur les notes, devient inutile, et les gammes diatoniques de toute classe s'écrivent et se reconnaissent instantanément, puisqu'il suffit de changer l'inclinaison des signes au demi-ton. *Do majeur, fa # ou sol ♭ majeurs*, par exemple s'écrivent exactement de la même façon. Chaque type de gamme ayant son dessin.

(1) Sans vouloir aborder la question si controversée de la suppression générale des clefs, il est difficile de ne pas tout au moins déplorer que la tâche des pianistes soit doublée par l'emploi *simultané* de deux clefs différentes. On pourrait défendre ce système comme issu de l'existence tacite d'une ligne intermédiaire entre les deux portées, celle du *do*, où l'on placerait une seule clef, celle d'*ut* ; mais d'abord on n'utilise pas cette clef, qu'il faudrait appliquer sur une portée de 11 lignes, sans compter celles en dessus ou en dessous. Les trois quarts des musiciens ignorant d'ailleurs cette ligne imaginaire, qu'on la suppose tout simplement doublée, et la clef de *sol* s'appliquera en bas comme en haut.

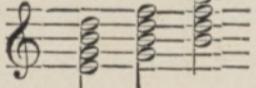
On n'emploie pas assez, dans ces questions, la méthode scientifique consistant à supposer le problème résolu. Qu'on imagine que la musique de piano n'ait jamais été écrite qu'avec la clef de *sol* à la main gauche et qu'on dise quel inconvénient aurait pu obliger à modifier cette clef !

Certaines personnes croient, il est vrai, que l'emploi de la clef de *fa* est destiné à diminuer le nombre de notes basses en dehors de la portée. Non seulement cet avantage, pour une différence d'une ligne, serait insignifiant (comme d'ailleurs pour plusieurs autres clefs d'instruments ou de voix) ; mais c'est exactement l'inverse, et pour remplir ce but, il eût fallu mettre la clef de *fa* en haut et celle de *sol* en bas.

propre, on l'écrit *sans avoir même à penser aux notes qui le composent*. Il en est de même de tous les intervalles, de tous les accords, qui ont chacun leur dessin caractéristique, ou tout au plus deux dessins, suivant que la note de basse est inclinée à droite ou à gauche (paire ou impaire).

Ainsi la tierce majeure est toujours formée de deux traits parallèles, à la distance d'une ligne (fig. g). La tierce mineure ne peut avoir que deux figures très simples (fig. f). Il suffit de les retenir pour écrire immédiatement tous les accords dans leur position fondamentale en tierces superposées, et réciproquement un accord se décompose *de visu* en ses éléments constitutifs, tierces ou accords plus simples. Exemples : fig. h, i, j, k (2<sup>e</sup> fig.).

	<i>tierce majeure</i>		<i>tierce mineure</i>
(f)	≡ ou ≪	(g)	↗ ou <
(h)	acc. parfait majeur ↗ ou ≪	(i)	acc. parfait mineur ↗ ou ≪
(j)	septième de dominante ↗ ou ≪	(k)	septième diminuée ↗ ou ≪

Dans l'écriture actuelle, la forme d'un accord ne donne aucune indication sur sa nature. Les trois accords suivants :  identiques de forme, sont absolument différents : (septième mineure, septième de dominante, septième sensible). Il faut pour les reconnaître épeler les notes et examiner la valeur des tierces une par une. Dans l'écriture symétrique au contraire, les formes sont indépendantes de la position sur la portée et les accords, nous le répétons, s'écrivent et se reconnaissent sans qu'on ait à songer aux notes qui les composent. Comme d'ailleurs ces notes, aux différentes octaves, s'écrivent toujours de la même façon sur les mêmes lignes, l'écriture de l'accord dans tous ses renversements, toutes ses positions, est aussi facile et ne peut donner lieu à aucune erreur.

Les avantages de logique et de simplicité que la notation symétrique apporterait dans la technique musicale sont aussi nombreux que faciles à déduire et se rencontreraient à chaque pas d'une théorie complète basée sur ce principe. Il est inutile de faire ressortir qu'il s'adapterait particulièrement bien au clavier symétrique, puisque l'inclinaison des traits, à droite ou à gauche, indiquerait par elle-même s'il s'agit d'une blanche ou d'une noire (1). La portée devient ainsi, dans tous les tons, l'image directe et invariable du clavier, et l'on pourrait

(1) On aurait même pu employer sur la portée des notes alternativement blanches et noires, reproduisant ainsi les touches du clavier. Mais les traits inclinés nous paraissent plus clairs et plus pratiques, surtout pour l'écriture manuscrite. De toutes façons, à chaque dessin type de gamme ou d'accord correspond une position type des doigts, ce qui est le principal.

rendre encore plus sensible cette concordance. On se rappelle en effet que, pour permettre de se répéter sur le clavier symétrique, nous avons imaginé de faire courir au-dessus une bande mobile reproduisant, par exemple, à titre transitoire, les divisions blanches et noires du clavier actuel (1). Il est évident que l'on pourrait, au lieu de cela, inscrire sur la bande les trois lignes de la notation symétrique, avec les séries de douze notes, en marquant au besoin d'un signe ou d'une couleur spéciale les notes principales, comme les toniques et les dominantes. La bande une fois placée de façon que la note 1 vienne en face de la tonique du ton où l'on doit jouer, chaque note se trouverait également en face de la touche qu'elle représente.

J. COURAU,  
Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

### Informations.

RENNES. — Par arrêté préfectoral, M. Lavello a été nommé professeur de violon à l'École de musique succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Gravraud, démissionnaire.

TOURS. — Par arrêté de M. le Préfet du département d'Indre-et-Loire, M<sup>me</sup> Hennequin a été nommée professeur d'une classe élémentaire de piano, à l'École nationale de musique, en remplacement de M<sup>me</sup> Zwierkowska, démissionnaire.

### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

*Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1908.*

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 février	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.815 41
19 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.746 76
21 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	17.631 25
22 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.463 »
24 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.173 41
26 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. L. Delibes.	17.947 76
28 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.110 25
29 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	11.528 »
2 mars	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. L. Delibes.	19.230 41
4 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	14.367 76
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.014 25
7 —	<i>Tannhauser.</i>	R. Wagner.	14.034 »
9 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	13.797 41
11 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. L. Delibes.	18.426 76
13 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.908 25
14 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	13.951 »

(1) Rappelons qu'un des avantages du clavier symétrique est de permettre la transposition par simple déplacement parallèle des mains, et par suite d'écrire la musique dans un ton unique. La bande mobile guide ce déplacement.

## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1908.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 février m. — soirée	<i>Fortunio.</i> <i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Werther.</i>	A. Messager. Mascagni. Massenet.	5.877 fr. 6.729 50
17 —	<i>La Fille du Régiment.</i> — <i>Galathée.</i>	Donizetti. V. Massé. C. Erlanger.	4.345 » 7.993 50
18 —	<i>Aphrodite.</i>	Bizet.	7.212 50
19 —	<i>Carmen.</i>	C. Erlanger.	8.719 50
20 —	<i>Aphrodite.</i>	Massenet.	6.606 50
21 —	<i>Werther.</i>	C. Erlanger.	9.603 50
22 —	<i>Aphrodite.</i>	Massenet.	7.236 50
23 — matin. — soirée	<i>Manon.</i> <i>La Traviata.</i> — <i>Cavalleria Rusticana.</i>	Verdi. Mascagni. A. Thomas.	5.328 50 4.570 50
24 —	<i>Mignon.</i>	Massenet.	9.211 »
25 —	<i>Werther.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	1.459 »
26 —	<i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Bizet.	4.742 »
27 — matin. — soirée	<i>Carmen.</i> <i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	7.416 » 6.129 »
28 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.733 33
29 —	<i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	8.669 50
1 <sup>er</sup> mars mat. — soirée	<i>Werther.</i> — <i>Le Chalet.</i> <i>Manon.</i>	Massenet. Adam. Massenet.	7.969 50
2 — matin.	<i>La Traviata.</i> — <i>La Fille du Régiment.</i>	Verdi. Donizetti.	3.163 50
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.344 »
3 — matin.	<i>Mme Butterfly.</i> — <i>Les Noces de Jeannette.</i>	Puccini. V. Massé.	6.652 50
— soirée	<i>La Vie de Bohème.</i> — <i>Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	9.023 50
4 —	<i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	3.174 »
5 — matin. — soirée	<i>Fortunio.</i> <i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	A. Messager. Raoul Laparra. M. Bertrand.	2.065 » 7.456 50
6 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	7.414 »
7 —	<i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	8.537 »
8 — matin. — soirée	<i>Alceste.</i> <i>Carmen.</i>	Gluck. Bizet.	8.377 50 6.393 50
9 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.874 50
10 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	6.754 »
11 —	<i>La Habanera.</i> — <i>Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	4.998 »
12 — matin. — soirée	<i>Manon.</i> <i>Alceste.</i>	Massenet. Gluck.	4.521 » 8.233 »
13 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.313 50
14 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.489 33
15 — matin. — soirée	<i>Galathée.</i> — <i>Werther.</i> <i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Mme Butterfly.</i>	V. Massé. Massenet. Mascagni. Puccini.	7.798 50 6.272 »

TOULON. — Par arrêté préfectoral en date du 25 février 1908, M. J. Lacaze est nommé pianiste-accompagnateur à l'École nationale de musique de Toulon.

LE MANS. — Par arrêté de M. le Préfet de la Sarthe, M. Françaix (Alfred) a été nommé professeur de piano et de solfège (cours supérieur) à l'École nationale de musique, en remplacement de M. Guyon, décédé.

ROUBAIX. — Par arrêté en date du 6 mars courant de M. le Préfet du Nord, M. Dufermont est nommé Secrétaire surveillant à l'École de musique succursale du Conservatoire national.

— NAMOUNA, le très élégant ballet d'Ed. Lalo, vient d'être repris avec succès à l'Opéra. Musique délicate, très mélodique, faisant songer assez souvent au *Roi d'Ys*, tout en lui restant inférieure. L'ensemble de la partition est très distingué, mais un peu froid. Grand succès pour M<sup>me</sup> Zambelli.

— La symphonie descriptive de M. Vincent d'Indy (concert Lamoureux) a été très favorablement accueillie ; mais nous désirons la réentendre avant de risquer une appréciation.

— MUSIQUE ANCIENNE. — M. Joseph Debroux qui, en dehors de son enseignement si apprécié, s'applique à rééditer, à jouer et à faire revivre notre ancienne musique française, a donné à la salle Pleyel, le 25 mars, son troisième et très brillant récital de violon. Au programme, des œuvres de Jean-Marie Leclair (1697-1761), Mondonville le jeune (1748-1808), Jacques Aubert (1678-1753), l'Abbé, le fils (1727-1787) : sonates et concertos, tout pleins de l'aimable esprit social de l'ancien régime, qui ont été exécutés avec une sûreté parfaite. Œuvre de restauration excellente, à laquelle nous applaudissons !

A la salle des Agriculteurs (30 mars), la Société des concerts d'autrefois a donné un bien original concert consacré à la musique ancienne avec des instruments anciens. Au programme : le *Ballet de Chimène* de Sacchini (1734-1786) ; une sonate de Hændel pour viole de gambe et clavecin ; une mélodie et un menuet joués sur une petite « harpe irlandaise » très curieuse, par M<sup>me</sup> Wurmser-Delcourt ; la *Cantate nuptiale* de Bach, accompagnée par la viole, le hautbois d'amour, etc. ; des pièces de Couperin (1668-1733), de Boismortier (1691-1765), Mouret (1682-1738), etc... M. Michaux a eu un succès d'hilarité et de surprise en jouant sur la vielle (instrument populaire à cordes qui se joue en tournant une manivelle) des pièces de Chédeville. Trois pièces pour hautbois d'amour et contrebasse, par MM. Bleuzet et Nanny, ont été fort applaudies. M<sup>me</sup> Marguerite Delcourt a eu un vif succès en jouant au clavecin *les Tricoteuses de Couperin*.

Nous assistons, aujourd'hui, à un tel dévergondage de hardiesse cacophoniques, à des fracas de musique si agressifs, que nous éprouvons un vrai soulagement à des séances exquises et reposantes comme celles que nous procure M. Joseph Debroux ou la « Société des concerts d'autrefois ». C'est l'embarquement pour Cythère, sur une eau transparente et entre de frais ombrages, après la traversée d'un pays barbare plein de loups et de sauvages.

## SALLE PLEYEL.

Concerts de 1<sup>re</sup> Quinzaine d'Avril.

<i>Grande Salle</i>			<i>Salle des Quatuors</i>		
1 Avril	M. Gabriel Basset.	9 h.	2 Avril	M <sup>me</sup> Maniaque (Elèves).	1 h.
2 »	La Soc. des Instruments à vent.	4 h.	»	M. R. Aust.	9 h.
» »	La Soc. des compositeurs de musique.	9 h.	3 »	M. Louis Delune.	"
3 »	M. David Blitz.	"	4 »	M <sup>me</sup> du Collet.	"
4 »	M <sup>lle</sup> Adeline Bailet.	"	5 »	M <sup>me</sup> Edouard Lyon (Elèves).	1 h.
5 »	M <sup>me</sup> A. Favre (Elèves).	1 h.	6 »	M <sup>lle</sup> Marthe Grumbach.	9 h.
6 »	M. Joseph Salmon.	9 h.	8 »	M <sup>me</sup> Steiger (Elèves).	1 h.
7 »	M <sup>lle</sup> Thérèse de Lauzierie.	"	10 »	Le Quatuor Calliat.	9 h.
8 »	M <sup>lle</sup> Nelly Eminger.	"	12 »	M. Louis Delune.	"
9 »	M <sup>me</sup> Roger Miclos-Battaille.	"		M <sup>me</sup> Montel (Elèves).	1 h.
10 »	M <sup>me</sup> C. Chevillard (Elèves).	2 h.			
» »	M <sup>lle</sup> Cam. Pastoureau.	9 h.			
11 »	M. Gaston Bernheimer.	"			
12 »	M <sup>me</sup> Bertrand-Papin (Elèves).	1 h.			
14 »	Musique pour harpe chromatique.	4 h.			
» »	M <sup>lle</sup> Blanche Huguet.	9 h.			
15 »	M. Agricol Meiffre.	"			

DE MONTE CARLO. — M. Raoul Gunsbourg a réuni, pour interpréter la *Vie de Bohême*, de Puccini, une admirable pléiade de grands artistes qui ont triomphé avec l'œuvre de façon éclatante.

M<sup>me</sup> Selma Kury, dans le rôle de Mimi, fit acclamer sa voix splendide, son art incomparable du chant et son magnifique tempérament dramatique.

M. Rousselière, qui jouait Rodolfo, y fut le généreux ténor et le comédien émouvant qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Tous les autres rôles étaient remarquablement interprétés : Musette, par la merveilleuse cantatrice M<sup>me</sup> Giachetti ; Marcel, par M. Scandiani ; Schaunard, par M. Chalmin ; Benoist, par M. Pini-Corsi.

Il faut citer à part M. Chaliapine, qui a composé le rôle de Colline avec une personnalité et un sentiment qui lui ont valu un succès énorme.

L'orchestre était dirigé par le maestro Alexandre Pomé. — E. D.

Sous le patronage de la Société J.-S. Bach de Paris, de M. le chevalier de Stuers, ministre des Pays-Bas à Paris, d'un comité composé de M<sup>mes</sup> Alphen-Salvador, baronne d'Asbeck, comtesse R. de Béarn, princesse Bassaraba de Brancovan, MM. Michel Ephrussi, Edmond Fuchs, la marquise de Ganay, la comtesse Greffulhe, Jameson, Kinen, Ménard-Dorian, la princesse Edmond de Polignac, Théodore Reinach, Jean de Reszké, aura lieu le mardi 14 avril, au Trocadéro, une solennité musicale qui s'annonce comme le grand événement artistique de la saison. Deux des sociétés les plus fameuses d'Europe, le *Chœur de la Toonkunst* et l'orchestre du *Concertgebouw* d'Amsterdam viendront à Paris s'unir sous la direction de leur chef, le célèbre kapellmeister Willem Mengelberg, dans une exécution du chef-d'œuvre de J.-S. Bach : *la Passion selon saint Matthieu*. Le chiffre des exécutants sera d'environ 400.

## CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE.

---

La Compagnie organise, avec le concours de l'agence Lubin, les excursions suivantes :

### **Italie.**

Du 18 mars au 17 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1<sup>re</sup> cl. : 1080 fr. — 2<sup>e</sup> cl. : 990 fr.

### **Naples, Sicile et Naples.**

Départs de Paris, les 25 mars et 15 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1<sup>re</sup> cl. : 1100 fr. — 2<sup>e</sup> cl. : 1 000 fr. »

### **Bords de la Méditerranée.**

Du 11 au 26 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1<sup>re</sup> cl. : 550 fr. — 2<sup>e</sup> cl. : 500 fr. »

### **Italie (Semaine Sainte à Rome).**

Du 13 avril au 13 mai 1908.

Prix (tous frais compris). 1<sup>re</sup> cl. : 1.090 fr. — 2<sup>e</sup> cl. : 990 fr.

### **Haute-Italie et Lacs Italiens.**

Du 29 avril au 24 mai 1908.

Prix (tous frais compris). 1<sup>re</sup> cl. : 980 fr. — 2<sup>e</sup> cl. : 890 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'agence Lubin, 36, boulevard Haussmann, à Paris.

---

## **LES VOYAGES MODERNES**

*Agence officielle des Compagnies des Chemins de fer et de Navigation*

**PARIS — 1, rue de l'Échelle, 1 — PARIS**

Organisation d'excursions, toutes dépenses comprises, pour

**L'Europe, l'Orient, l'Amérique**

BILLETS DE CHEMINS DE FER ET COUPONS DE PASSAGE

BUREAUX CORRESPONDANTS DANS LES PRINCIPALES VILLES DU MONDE




---

*Le Gérant : A. REBECQ.*

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