

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 11 (huitième année)

1^{er} Juin

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

Le théâtre d'Athènes. — Les décors et les machines. — Le public. — L'archonte. — Le poète. — Les acteurs et leur costume.

Dans mes dernières leçons, j'ai pris le théâtre de Polyclète, à Epidaure, comme exemple-type de ce qu'était le théâtre antique. Cette description générale terminée, nous nous transportons à Athènes pour y étudier dans leur cadre les chefs-d'œuvre lyriques dont notre opéra moderne continue encore certaines traditions.

Le théâtre, à Athènes, eut d'abord des installations fragiles ; c'est probablement après l'an 500 et avant l'an 472 qu'on abandonna l'usage des tréteaux provisoires pour bâtir un édifice permanent. Les écroulements de gradins avaient été assez nombreux ; pour les éviter, on adossa le koïlon aux rochers d'une colline, au pied du mur sud-est de l'Acropole. Ce théâtre en pierre, succédant à des constructions en bois, fut achevé en 340, sous l'archontat de l'orateur Lycurgue. En 1862, il était encore enseveli sous la terre. A cette date, un riche archéologue, Stark (auteur de la *Construction des théâtres grecs*, 1840), fit de grandes fouilles, — il fallait creuser à vingt pieds de profondeur —, et, avec le concours officiel du roi de Prusse, mit à découvert quelques parties admirables du monument : entre autres chefs-d'œuvre, le fauteuil célèbre qui porte en beaux caractères le nom du prêtre de Dionysos, et dont un moulage est à la Sorbonne ; d'autres sièges désignant aussi leurs titulaires : le prêtre d'Apollon Pythien, l'hiérophante d'Eleusis, les archontes, le stratège, le héraut. La scène, mur bas dont il ne reste que la moitié, reparut, formée de blocs rapportés dont plusieurs sont artistement sculptés. Un Atlas colossal, le genou en terre et la main sous l'entablement, supportait la plate-forme. Des statues en demi-relief, décapitées et amputées, mais d'attitudes très vivantes, reproduisent quelques traits de la légende de Dionysos. Entre elles glissent les panthères, consacrées au dieu souple et terrible ; sous la vigne s'élève son autel, la *thymélé*.

L'état de ces ruines a souvent inspiré le lyrisme un peu mélancolique des observateurs. Il y a quelques années, dans une séance solennelle des cinq classes de l'Institut, le regretté Larroumet en parlait ainsi :

« Lorsque, aux approches du printemps, vers l'époque des *Grandes Dionysies*, qui était celle des concours tragiques, sous la lumière limpide qui dore les marbres, on gravit lentement les gradins et que, dans la solitude et le silence, on contemple la scène, la campagne et la mer, des voix lointaines sortent de ces pierres ; du fond des siècles montent les chants qui ont frappé cette colline et le rire des Immortels vibre dans l'écho. Tandis que l'œil cherche à l'horizon Salamine et Colone, l'esprit évoque les *Perses* d'Eschyle et le chœur de Sophocle sur la forêt d'oliviers que baigne le Céphise. Si quelques flocons blancs planent dans le ciel, on croit voir les *Nuées* d'Aristophane et entendre le merveilleux salut qu'elles adressent en s'élevant à la terre brillante de Pallas.

« A ce moment, il suffit d'être à peu près bachelier, ou quelque chose d'équivalent. Trop de science archéologique diminuerait l'intensité de l'émotion première. Quitte à lire ensuite les livres spéciaux, il importe de croire d'abord que cette scène, cet orchestre et ces gradins sont ceux où prenaient place les vainqueurs de Marathon, que les quatre grands poètes de la Grèce sont montés sur ce mur de scène et que ces dalles ont retenti sous les pas cadencés du chœur.

« Tout conspire à produire cette illusion. Le théâtre est assez ruiné pour dégager l'âme mélancolique du passé, et il y reste assez de beaux fragments pour que les noms des grands architectes et des grands sculpteurs fassent cortège à ceux des poètes. »

Malheureusement, ce n'est là qu'une illusion de lettré, et l'académicien que je viens de citer n'a pas manqué de le dire dans la suite de sa lecture. Le théâtre de Dionysos à Athènes a été remanié, refait plusieurs fois ; déjà, sous Néron et sous Hadrien, on l'avait restauré. La nature des matériaux, les procédés de construction et surtout les renseignements épigraphiques, ont montré que les ruines actuelles ne remontaient pas plus haut que le III^e siècle après l'ère chrétienne, c'est-à-dire qu'elles étaient postérieures de sept siècles environ à Sophocle, et appartenaient à une époque où Athènes n'était plus la libre démocratie rayonnant de la gloire des guerres médiques, mais une vassale de Rome.

J'ai déjà parlé de ce qui était fixe et permanent dans la constitution matérielle du théâtre. Il me semble que je puis placer ici quelques observations sur les décors et les machines, œuvres mobiles et changeantes des arts du dessin qui complétaient l'aspect de l'ensemble. Quatre groupes d'objets sont à distinguer :

1^o Les étoffes (ὀφείματα, tissus, toiles, tapis), que mentionne Pollux, et qui furent sans doute les premiers ornements de la scène : elles furent maintenues assez longtemps, d'abord à l'époque où une décoration murale n'est pas mentionnée ou l'est vaguement (comme dans les *Perses*), et aussi ultérieurement ;

2^o Les tableaux peints (πίνακες) sur toile.

La peinture décorative paraît au V^e siècle. Aristote en attribue l'initiative à Eschyle ; Vitruve (VII, *præf.*), à Sophocle ; Agatharque travailla pour le premier.

Le mur de fond, qui offrait une surface énorme, conditionnait naturellement la décoration par sa forme. Les portes pouvaient être condamnées, mais non multipliées ou déplacées. Dans la scène idéale de la pièce jouée, comme dans la scène réelle et permanente, il y en avait trois. La principale, celle du milieu, était souvent, avec une décoration appropriée, celle du palais d'un roi (tragédie), ou celle d'une maison privée (comédie), ou d'une caverne (drame satirique). La porte à droite du spectateur signifiait « la maison des hôtes » ; celle de gauche, l'habitation des esclaves.

3° D'autres moyens de décoration étaient employés, d'après des principes très simples. Il y avait l'*ekkyklème* et le *périakte*. L'*ekkyklème* est ainsi défini par le commentateur grec d'Aristophane (*Acharniens*, v, 408) : « C'est une pièce en bois, montée sur roue, qu'on poussait sur la scène, pour montrer aux spectateurs certaines choses qui se passaient dans l'intérieur de la demeure [annoncée par la décoration de la porte] .» Je crois qu'il faut interpréter ainsi : un crime, par exemple, était-il commis dans l'intérieur du palais ? l'*ekkyklème* faisait paraître le cadavre sur la scène. — Les « périaktes » étaient placés de chaque côté de la scène. Ils avaient trois côtés, trois surfaces peintes, et étaient montés sur un pivot ; quand le lieu de la scène changeait, on faisait tourner, de façon à présenter au spectateur le côté qui convenait. C'est une forme perfectionnée de l'écrêteau primitif. Il faut mentionner aussi ce qu'un commentateur de Virgile appelle *Scæna versilis*, et *Scæna ductilis*. La *scæna versilis* paraît avoir été un tableau peint des deux côtés, et qu'on retournait selon les cas. La *scæna ductilis* (celle qu'on peut *prolonger*) était un ensemble de tableaux superposés, si bien que le premier étant poussé à droite ou à gauche laissait voir le second, et ainsi de suite.

4° Il y avait des « machines ». Le commentateur grec d'un texte de Lucien (*le menteur*, 7) nous dit qu'au-dessus des trois portes de la scène étaient pratiquées des ouvertures, destinées aux machines qui soutenaient les dieux ou les héros apparaissant en l'air et venant dénouer une action (*deus ex machina*). Les ouvertures qui apparaissent encore dans le mur du théâtre d'Orange et qui, au point de vue de leur place, s'écartent beaucoup de la règle, ne semblent pas avoir eu d'autre destination.

Des « praticables » complétaient tout cela. Ainsi, dans les tragédies conservées, sont mentionnés comme se trouvant sur la scène, des autels, des statues de dieux, des tombeaux, etc. . .

J'ajouterai, pour terminer ces renseignements sommaires, que le théâtre grec n'avait pas de rideau. La scène était ouverte de trois côtés à la fois. Le rideau, en s'abaissant, aurait dû cacher l'orchestre, ce qui n'était pas possible, et on cherche vainement l'endroit où il y aurait eu place pour lui. Le théâtre romain, au contraire, possédait un rideau (*aulæa*) qui, au début de la pièce, au lieu de s'enrouler dans le haut comme aujourd'hui, était refoulé dans les dessous, et, à la fin, était relevé.

Maintenant que nous connaissons à peu près le cadre du théâtre antique, occupons-nous de ceux qui le remplissaient ; et commençons par le public.

II

Dans cet immense théâtre que j'ai décrit, avaient seuls droit d'entrée, à Athènes, les citoyens et les métèques (étrangers domiciliés). Quant aux femmes et aux enfants, il semble résulter de divers témoignages qu'au v^e et au iv^e siècle avant l'ère chrétienne, ils pouvaient assister aux concours de tragédies, non à la représentation des comédies. La question est cependant douteuse ; car dans un passage des *Nuées* (v. 537 et suiv.) Aristophane s'attribuant une décence (?) qui le rend supérieur à ses rivaux, se vante de ne pas avoir usé des procédés qui « font rire les enfants » et procurent un succès facile. On se demande pourtant comment

un peuple cultivé a pu admettre des jeunes gens à de pareils spectacles ! En tout cas, les femmes ne furent admises que tardivement. Dans l'amphithéâtre, il y avait des régions distinctes pour les chefs militaires, pour les éphèbes (*Ephévikon*), pour le Sénat (*Bouleutikon*). D'après le décret de Phyromachos, s'il a été appliqué au théâtre, les femmes furent séparées des hommes, et les hétaires des bourgeoises.

Au rang le plus bas des gradins (*proédria*) étaient les places d'honneur, si brillamment ornées dans le théâtre d'Athènes, réservées aux prêtres, aux magistrats de la cité, à des bienfaiteurs de l'État, à des ambassadeurs étrangers.

La représentation ayant un caractère religieux, le public était en habits de fête (la couronne sur la tête est le signe principal de cela, elle est mentionnée par Athénée). Les spectateurs, devant passer au théâtre la journée entière — ce qui suppose un goût pour le drame lyrique sans équivalent chez les modernes, — emportaient avec eux des aliments, du vin, des friandises. Ils en recevaient d'ailleurs du poète lui-même, qui parfois leur faisait distribuer des noix et des noisettes. Comme tous les méridionaux dans les théâtres d'aujourd'hui, ils étaient très démonstratifs, difficiles, exigeant parfois une correction matérielle des artistes insuffisants. Il y avait cinq juges officiels chargés d'apprécier les pièces et de les classer ; mais tout semble prouver qu'en réalité le public exerçait sur les juges l'influence décisive. Un jour tout le théâtre se leva (*uno impetu*, dit Sénèque), interrompant le poète et le poème, jusqu'à ce qu'Euripide vînt en personne pour apaiser l'orage.

Le fait le plus contraire à nos usages modernes, c'est que chaque spectateur recevait de l'État une petite somme pour payer son entrée au théâtre : deux oboles (0,30 centimes environ), qui s'appelaient le *théoricon*, l'argent « pour voir, pour aller au théâtre ». Au temps de Démosthène, la somme affectée par l'État à ce service et à partager dans les dèmes, n'était touchée que par les citoyens régulièrement inscrits sur ce que nous appellerions aujourd'hui les « listes électorales », et s'ils paraissaient en personne. D'après Plutarque, c'est Périclès qui introduisit cet usage de donner aux citoyens de l'argent pour payer leurs places. Mesure singulière et inutile, dont bénéficiaient ceux-là mêmes qui ne pouvaient pas ou ne voulaient pas assister aux représentations ! Il eût été beaucoup plus simple de déclarer gratuite l'entrée de la fête. Peut-être la mesure se justifie-t-elle par la préoccupation de n'admettre, dans une solennité nationale, que des citoyens régulièrement inscrits sur les registres officiels. En tout cas, cette libéralité fut bientôt une des causes du mauvais état des finances athéniennes.

Maintenant que nous connaissons, en gros, le théâtre et le public, voyons comment les représentations lyriques étaient organisées. Deux groupes de personnes y contribuaient : des magistrats et des artistes. Entre les uns et les autres, occupant une situation intermédiaire, je placerai le chorège.

L'archonte. — Jusqu'à la fin du iv^e siècle environ, la conduite de la fête des grandes Dionysies appartenait au premier archonte, le plus haut magistrat (de l'année) à Athènes. Les archontes avaient à surveiller la nomination des chorèges, et garantir protection aux poètes, dans le cas où les chorèges ne s'acquitteraient pas bien de leurs fonctions ; ils assuraient l'ordre, la correction, la paix des concours, tiraient au sort les juges, couronnaient peut-être les vainqueurs, faisaient la police de tout l'ensemble. Pour ce dernier office, l'archonte avait une police de théâtre spéciale et armée, celle des *παῖδοῦχοι*, les « porte-bâton »

placés au milieu de l'orchestre et qui, pour rappeler à l'ordre les tapageurs, avaient le droit d'user de leurs bâtons contre les spectateurs, les artistes et les poètes eux-mêmes. (Arist., *Paix*, 734, schol.) Il va de soi que l'archonte était à la tête de toutes les cérémonies religieuses de la fête (cortège, prière, sacrifice).

Comme conséquence de l'esprit de centralisation qui se développa avec le temps, et par suite de la prépondérance de quelques familles qui avaient entre leurs mains tout le crédit de la cité, les fonctions de l'archonte et de tous les chorèges furent réunies, vers la fin du IV^e siècle, en une personne unique : l'agonothète. Mais ce magistrat n'exerçait pas, comme l'archonte, une magistrature souveraine (ἄρχη) ; c'était une délégation de circonstance (ἐπιμέλεια). Il était « commissaire du gouvernement » ; choisi chaque année, après sa charge, il rendait ses comptes. Un décret d'honneur récompensait les bons services,

Le poète. — L'auteur, ou le procureur du drame, s'appelait d'abord « maître » (διδάσκαλος), mais au sens tout pratique du mot : « celui qui enseigne » ; plus tard, il fut appelé *poète*, créateur. Il ne faut pas se le représenter comme entouré d'une brillante auréole de considération. C'était, d'une façon générale, un entrepreneur, qui faisait une convention avec l'administration publique : moyennant une rétribution accompagnée du soutien moral de l'État, il s'engageait à faire représenter un nombre déterminé de drames lyriques. A l'origine, son rôle était multiple : 1^o il écrivait le texte du drame, il en composait la musique, chant et danse ; 2^o il était régisseur, veillant aux répétitions et, comme nous dirions, metteur en scène ; 3^o il était acteur. Il jouait les rôles principaux ; il était protagoniste. Peu à peu, cette activité complexe se différencia en spécialités distinctes ; le poète usa de collaborations, comme régisseur et comme compositeur : il cessa d'être acteur. A côté du poète-maître, il y eut un entrepreneur qui lui était subordonné : le protagoniste. Ce changement ne s'est fait qu'avec lenteur, car Eschyle jouait encore ses pièces. Sophocle n'était pas acteur ; d'ailleurs, la faiblesse de sa voix l'en eût empêché, comme nous l'apprend son biographe. Après Sophocle, le poète plus d'une fois prit part à l'exécution de ses propres ouvrages, mais ce n'était plus la règle.

A l'origine, le poète paraît avoir touché des honoraires comme acteur et non comme poète. Les anciens poètes *Thespis*, *Pratinas*, sont appelés « danseurs » (ὀρχησται), parce qu'ils enseignaient à danser ; l'entrepreneur était appelé διδάσκαλος (maître), parce que son rôle principal était de faire étudier la pièce. On ne couronnait (d'une couronne de lierre) et on ne nommait sur les listes officielles que celui qui avait organisé un chœur et conduit la « didascalie ». Il pouvait prendre un collaborateur, comme Sophocle paraît l'avoir fait, mais cela ne changeait nullement sa situation officielle.

Comme entrepreneur des jeux, le poète avait à livrer un ou plusieurs drames ; l'État voulait des pièces nouvelles, mais n'attachait pas d'importance au nom de l'auteur. L'entrepreneur pouvait donner des pièces de lui ou d'un autre, pourvu qu'il se conformât aux lois. Comment se procurait-il une pièce d'autrui ? l'avait-il par héritage ? l'achetait-il ? faisait-il un contrat spécial ? C'était son affaire ; l'État ne s'en occupa point, tant qu'il y n'eut aucune loi sur le théâtre. D'abord, les drames étaient considérés comme nouveaux, même si c'étaient des arrangements d'anciennes pièces. Les exceptions à cette règle sont très rares. Les drames d'Eschyle furent souvent admis au concours, après la mort de l'auteur. — Sauf pour Eschyle, l'admission de la pièce dépendait d'un examen préalable

qu'en faisait l'archonte. Le but de cette épreuve était de choisir parmi les entrepreneurs qui se proposaient, ceux qui convenaient le mieux, et d'arrêter leur nombre : elle avait aussi pour objet l'honorabilité personnelle et la compétence de l'entrepreneur ; on tenait compte de ses admissions antérieures ; on ne voulait pas que les jeunes fussent empêchés de se produire. Ainsi, c'est pour ce dernier motif que Sophocle se vit une fois préférer un Gnesippos, de moindre renommée. Après l'admission, l'archonte déterminait, probablement en tirant au sort, l'ordre dans lequel les pièces du concours seraient jouées. Après cela, l'archonte donnait un chœur au poète, — ou plus exactement lui indiquait le chorège qui organiserait le chœur nécessaire.

Lorsque commença l'usage de jouer, à côté des drames nouveaux, des drames d'auteurs décédés, il fallut modifier ou compléter les règlements du théâtre. Quand on reprenait des drames anciens, comme ceux d'Eschyle, l'entrepreneur du spectacle, au lieu d'être un poète, était habituellement un acteur ; et il résistait difficilement, comme tous les interprètes, à modifier arbitrairement le texte de la pièce. Il y eut très certainement des abus, car Lycurgue fit une loi d'après laquelle un exemplaire des œuvres des trois grands tragiques fut déposé dans les archives de l'État : c'est d'après cet exemplaire que le protagoniste devait jouer. On prenait déjà des mesures contre le vandalisme musical.

Les acteurs. — En ce qui concerne les acteurs, il faut distinguer deux périodes. Dans la première, c'est le poète qui joue lui-même *tous* les rôles (Aristote), comme un pantomime, ou bien en changeant successivement de costume ; plus tard, il a des acteurs pour les rôles accessoires. Dans une autre période, les acteurs acquièrent peu à peu une grande importance. D'abord subordonnés au poète-musicien, ils deviennent indépendants.

Le costume des acteurs variait *selon les genres de pièces* beaucoup plus que *selon les rôles*. Leur équipement s'explique par les origines du drame (fêtes religieuses), par leur jeu à découvert devant un énorme public, enfin par les mœurs locales.

Le drame lyrique est sorti d'une cérémonie rituelle où des danseurs et des chanteurs se grimaient et se masquaient parce qu'ils voulaient représenter (*imiter*, selon le mot classique) le dieu de la vigne et sa suite. C'est par un sentiment religieux que la mascarade inhérente au culte primitif fut maintenue dans la tragédie, et dans la comédie à ses débuts. Les masques (en grec πρόσωπα ; en latin, *personæ*) n'étaient pas portés seulement par les acteurs proprement dits, mais par les figurants et les choreutes ; exceptionnellement par les musiciens. Ils ne couvraient pas seulement le visage, mais avaient la forme d'une cloche, avec des cheveux. Ils étaient en toile-plâtre, ou en bois, très lourds, avec une doublure en feutre pour ménager la peau de la tête, une grande ouverture pour la bouche, deux pour les yeux.

Lorsque le drame grec s'éleva à la peinture de caractères, il y eut des masques caractéristiques à côté des masques non typiques qui servaient toujours pour le même rôle. Pollux énumère, pour la tragédie lyrique, 28 masques différents : 6 vieillards, 8 jeunes gens, 3 serviteurs, 11 femmes. Comme masques du drame satirique, il mentionne 3 satires différents. Il dit que, pour l'ancienne comédie, les masques étaient des portraits ou des caricatures, non des masques de caractère. Très nombreux, au contraire, sont les masques mentionnés par Pollux pour la comédie nouvelle : 9 vieillards, 11 jeunes hommes, 7 esclaves, 3 femmes et

14 jeunes femmes. La couleur des cheveux indiquait l'âge. La beauté avait des cheveux blonds, la ruse, des cheveux rouge clair. Pour la longueur, la chevelure des hommes se distinguait à peine de celle des femmes. Certains masques avaient un attribut distinctif : celui d'Actéon, une ramure de cerf ; ceux des Euménides, des serpents, etc... Celui de Thamyris, un œil clair et un œil sombre.

La robe de l'acteur — robe à longs plis, maintenue par une ceinture très haute — lui donnait un aspect féminin. Il n'y avait d'ailleurs pas d'actrices sur le théâtre. Le personnage paraissait plus grand que nature, grâce à la perruque qui surmontait le masque en retombant sur les côtés, et aussi grâce à la chaussure. Dans la tragédie lyrique, l'acteur était chaussé d'un cothurne très haut, ayant deux semelles séparées par des montants. Cet ensemble lui donnait un air imposant, trop facilement raillé par un Lucien.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

Exécutions et publications récentes.

« HIPPOLYTE ET ARICIE » A L'OPÉRA. — L'Académie nationale de musique vient de représenter *Hippolyte et Aricie* de Rameau. C'est un événement considérable et qui ne fera pas peu d'honneur à la direction nouvelle. Sans doute, les voies lui furent préparées d'assez longue date. En présence de cette apothéose du vieux maître, revenu après tant d'années dans le théâtre qu'il avait illustré naguère, il serait malséant d'oublier les ouvriers de la première heure ayant travaillé à restaurer sa gloire. Entre tous, Charles Bordes et à sa suite M. Vincent d'Indy, lesquels, à la *Schola*, avaient révélé déjà, par l'exécution d'opéras presque entiers, cette musique que personne, ou peu s'en faut, ne connaissait plus guère que de nom.

Cette constatation ne doit point, cependant, diminuer le mérite des directeurs de l'Opéra. Autre chose est une exécution de concert, autre chose la mise à la scène d'un opéra en cinq actes. Les risques diffèrent étrangement, et aussi le public à quoi l'une et l'autre entreprise s'adressent. Des auditeurs qui fréquentent la *Schola*, musiciens instruits pour la plupart ou du moins curieux de l'histoire de l'art, on pouvait attendre une attention bienveillante et une plus rapide intelligence de formes musicales que leur ancienneté rend naturellement inhabituelle. En tout cas, leur incompréhension fût-elle demeurée complète, elle n'entraînait aucun désastre. A l'Opéra, sans qu'il soit besoin d'insister, il en eût été tout autrement. Et sans vouloir médire des abonnés ni des habitués, on est bien obligé de s'avouer qu'ils n'apportent point aux spectacles de la maison les mêmes habitudes d'esprit ni la même attention quasi religieuse qui animent les fidèles du cénacle de la rue Saint-Jacques.

C'était donc un geste élégant et courageux, de la part de MM. Messager et Broussan, que d'affronter, par amour de l'art, des risques redoutables. On dira peut-être que l'Opéra, théâtre national, largement subventionné, a le devoir d'être une sorte de musée de la musique et que, insensible aux considérations matérielles, il se doit d'annexer au répertoire toute œuvre intéressante et signi-

ficative d'une école ou d'une époque. Cela, c'est théorie pure ou rhétorique à l'usage des assemblées parlementaires. En pratique, pas plus qu'un autre, ce théâtre ne saurait se montrer indifférent à sa prospérité. Il semble bien que, pour *Hippolyte et Aricie*, il n'ait maintenant plus rien à craindre de ce côté. L'œuvre, encore qu'elle se soit heurtée à beaucoup d'hostilités à demi avouées, et qu'elle ait été proclamée d'avance incapable d'intéresser encore le public musical de nos jours, l'œuvre paraît s'être imposée dès la première représentation. L'expérience est donc faite, que souhaitent à la fois ennemis et amis du maître français. Les résultats en sont rassurants. Ne nous dissimulons pas qu'ils eussent pu fort bien ne pas l'être. On le savait à l'Opéra mieux que nulle part ailleurs, et l'on n'en mérite que plus de louanges d'avoir couru la chance de l'entreprise.

C'est qu'il a d'abord contre lui, cet opéra de Rameau, d'être écrit sur un livret bien fait pour détourner la sympathie. Il est certain que, fût-il un chef-d'œuvre en son genre, il dérouterait grandement encore nos habitudes. Car la conception du théâtre musical s'est trop profondément modifiée au cours des âges pour que nous puissions nous intéresser extrêmement au sujet des opéras les plus fameux du xvii^e ou du xviii^e siècle. D'éminents critiques ont insisté justement sur ces différences. « Notre idée du théâtre musical, écrivait à ce propos M. Pierre Lalo, est toute romantique : depuis que Gluck est venu, le romantisme nous possède ; un opéra est pour nous un drame dont l'objet est de saisir, d'ébranler, de bouleverser l'âme de l'auditeur ; l'art est tout entier dirigé, tendu vers ce dessein ; on y sacrifie tout à la recherche de l'effet, selon les propres paroles de Gluck ; l'émotion y règne souverainement et sans partage... Chez Rameau... le principe de l'art est tout autre. L'émotion, si puissante qu'elle soit, demeure soumise à l'intelligence ; la raison impose une ordonnance à la sensibilité... L'opéra de Rameau n'est pas un drame, mais une tragédie lyrique, au sens le plus ample, un spectacle de beauté et de fête où le pathétique des grands mouvements de l'âme se mêle à la paix et à la grâce des divertissements, où les moments de passion et de douleur alternent sans effort avec les moments d'allégresse et de repos, où un art, un goût, une raison supérieure, savent unir les forces diverses de la musique, sans sacrifier celles-ci à celles-là, pour produire une impression de noble exaltation et de sérénité bienfaisante. »

Ceci est admirablement dit, à condition de s'appliquer exclusivement à l'art du musicien, que malheureusement il n'est que théoriquement possible d'isoler du travail de son librettiste. Or l'abbé Pellegrin est un misérable dramaturge, infiniment au-dessous d'un grand nombre de ses contemporains, sans parler de Quinault que nous ne supporterions pas partout sans effort. Non point que Pellegrin écrive particulièrement mal. Au contraire, son style est correct tout au moins, sinon fort élégant. Mais, en défigurant pour la scène lyrique la *Phèdre* de Racine, il a fait de ce chef-d'œuvre une insigne pauvreté. Et là éclate le malheur des musiciens pendant toute cette période : la nécessité d'accepter la collaboration de littérateurs de profession, à qui manquait non seulement l'intelligence de la musique, mais encore plus la confiance en la puissance de cet art.

La musique, ils l'aimaient assurément, ces philosophes et ces encyclopédistes dont l'opinion régissait la littérature. Du moins beaucoup d'entre eux, et très sincèrement. Mais nullement comme elle doit l'être. Sans se l'avouer toujours, ils la tiennent encore pour un art inférieur, à qui les grandes émotions et l'analyse des passions doivent demeurer interdites. Elle n'est point l'égale de la tra-

gédie. Loin de là. Et, quand les littérateurs nourris de ces pensers se font librettistes, le plus clair de leur labeur consiste à écrire un drame qui n'en soit pas un, dépouillé tout au moins de nerf et de substance, prétexte à divertissements, où l'on rejettera l'indispensable pathétique en ces récitatifs où le poète se flatte d'apparaître seul ou presque, avec si peu de musique qu'il ne vaudra pas d'en parler.

Malentendu fondamental qui remonte à la naissance même du drame lyrique. Ce n'étaient pas des musiciens, ces académistes florentins qui s'avisèrent pour la première fois de vouloir restaurer, par fantaisie d'humanistes, les splendeurs abolies de la tragédie grecque. Musiciens, ils l'étaient si peu que leur premier soin fut d'exiger que le compositeur renonçât tout d'abord aux richesses les plus évidentes de l'art musical de son temps. Il est heureux que leurs intentions n'aient été qu'incomplètement suivies d'effet. Les artistes qui mirent ces premières tragédies en musique ne réussirent jamais, heureusement, même quand ils s'y efforçaient, à oublier tout à fait qu'ils étaient musiciens, pour se livrer, en écrivant leurs interminables récitatifs, à l'illusoire et vaine imitation des inflexions de la voix déclamée. Il n'en est pas moins vrai que cette convention, acceptée plus ou moins, les détourna longtemps de rechercher l'expression musicale d'une foule de mouvements de l'âme dont la musique, avant ces tentatives, n'avait pas eu à s'occuper. Car ce n'est pas les traduire musicalement que de copier, comme ils le voulaient faire, les inflexions d'un acteur qui réciterait le rôle du personnage. Et la musique dramatique ne sera vraiment ce qu'elle doit être qu'à dater du jour où les artistes ont senti qu'il fallait qu'elle s'abstînt de ce rôle de servile traductrice de la parole.

Mais si les musiciens ne se sont jamais tout à fait résignés à se contenter à si peu de frais, les littérateurs, leurs collaborateurs, entendaient bien qu'ils le fissent. Tout au moins n'essayaient-ils rien pour les inciter à viser plus haut. Il est admirable, pour *Hippolyte et Aricie* en particulier, de voir avec quelle naïveté impudente l'abbé Pellegrin s'est appliqué à retrancher tout développement psychologique : par exemple dans le rôle de Phèdre, où la musique, telle que nous la concevons, eût pu si librement s'épanouir. Et tandis qu'il rejette, dans des tirades de longs vers impropres à toute expansion lyrique, les parties essentielles du drame, il travaille consciencieusement à introduire maints épisodes accessoires, maintes scènes inutiles ou banales, où le musicien trouvera toutes facilités pour déployer les grâces faciles à quoi, pense le bon abbé, doit se borner son rôle et son ambition. Comme il n'est ni trop habile ni trop intelligent, le résultat de cette belle conception fut une œuvre presque informe, dénuée de sens et de logique, et telle qu'aucun contemporain, professât-il la même esthétique, ne la put juger avec beaucoup d'indulgence. Ce que nous en pouvons penser, il est inutile de le dire.

Je ne sais trop si Rameau, plus musicien que dramaturge, a jamais beaucoup réfléchi sur l'essence du drame lyrique. En tout cas, il ne paraît pas avoir jamais souffert de l'insuffisance de ses librettistes. D'ailleurs, la peine qu'il eut à se procurer un livret, lors de ses débuts tardifs, l'aurait certes rendu indulgent pour l'élucubration malheureuse de l'abbé Pellegrin. Il eût compté sur son génie pour animer ces vaines imaginations.

Il ne s'est pas trompé, car l'abondance, la richesse et la force de sa musique font que c'est à peine si l'auditeur a le loisir de réfléchir, par instants, à l'insi-

gnifiance du drame. Il est assez inutile, sans doute, de redire ici, une fois de plus, les merveilleuses qualités qui lui sont propres, la sobre puissance et l'infinie délicatesse de sa déclamation, la variété merveilleuse de l'invention rythmique qui s'étale avec opulence dans les divertissements si nombreux de la partition, la saveur et la force de son harmonie, par-dessus tout l'incroyable richesse de l'invention mélodique. Et comme, malgré toute son application détestable, Pellegrin n'a pu réussir à faire de la *Phèdre* de Racine quelque chose de tout à fait insignifiant, il reste assez de situations tragiques pour que Rameau ait pu s'affirmer aussi grand musicien dramatique que musicien tout court. Avec un zèle trop sincère pour n'être pas excusable et qui procède d'ailleurs d'un amour si pénétrant de cet art admirable, les fidèles de Rameau s'efforcent d'apparier étroitement son art à la tragédie racinienne. Je crois qu'on pourrait trouver à cette assimilation des objections assez fortes. Il n'importe. Devant la splendeur de certaines scènes, on est forcé d'acquiescer. La déploration sublime de Phèdre et des chœurs sur la mort d'Hippolyte au 4^e acte égale les pages les plus sublimes. J'en dirai autant de la scène où Phèdre avoue son amour au jeune prince. Tout le rôle de Thésée, d'un héroïsme douloureux si saisissant, une grande partie de l'acte des Enfers avec la solennité fatale des deux trios des Parques, et combien d'autres passages encore, atteignent une hauteur qui n'a jamais été dépassée.

Il est remarquable que cette musique, telle qu'elle est réalisée, apparaisse encore si près de nous. L'orchestre de Rameau n'a certes rien de commun avec celui dont les compositeurs modernes font usage, et il est évident aussi que ce maître, pas plus qu'aucun autre de son temps, n'avait la moindre idée de l'esthétique des timbres telle que nous commençons à peine à l'entendre. Constatons une fois de plus combien cet art de l'instrumentation (isolé de toute contingence de forme) est au fond d'importance expressive secondaire. Rameau ne demande aux divers instruments, flûtes, hautbois, bassons et cors, qu'il adjoint au quatuor, que des ressources dynamiques complémentaires, quelque variété de coloris sans intention bien marquée, ou la réalisation de certaines fantaisies imitatives (tel est le cas pour les cors qui ne paraissent qu'avec le chœur et le divertissement des chasseurs au 4^e acte). Mais ces ressources modestes lui suffisent pour réaliser partout une sonorité franche et pleine, suffisamment diversifiée pour éviter toute monotonie excessive.

Au surplus, il convient ici d'indiquer en passant (il serait intéressant d'y revenir un jour) que, contrairement à ce que l'on croit aujourd'hui, Rameau, en matière orchestrale, n'a rien innové, ou du moins fort peu de chose. Nous nous imaginons bien à tort qu'en 1733, l'orchestre était resté tel qu'au temps de Lulli. On retrouvera, si l'on veut, chez Campra ou même déjà chez Lalande, dont le rôle considérable demeure trop oublié, presque toutes les combinaisons prétendues nouvelles dont on fait honneur à Rameau. Le maître est assez riche de son fonds pour qu'il ne soit pas besoin de reporter tout à lui.

Il est temps de dire quelques mots de l'interprétation de l'œuvre de Rameau et de la façon dont l'Opéra a présenté son ouvrage. Tous ceux qui se sont occupés, si peu que ce soit, de faire exécuter quelques musiques anciennes, savent par expérience à quelles difficultés on se heurte inmanquablement dès qu'il s'agit de préciser le moindre détail de style ou plus simplement de réalisation. Pour *Hippolyte et Aricie*, édité depuis quelques années dans la grande édi-

tion Durand par les soins de M. Vincent d'Indy, le plus gros de la besogne se trouvait déjà fait. Le reste s'est fort simplifié du fait que M. d'Indy lui-même a dirigé les études. Aussi, en général, peut-on dire que l'interprétation a été bonne.

Elle fut même par endroits tout à fait supérieure. C'est ainsi que le personnage de Phèdre a trouvé en M^{lle} Lucienne Bréval la tragédiennne la plus propre à le traduire parfaitement. Avec un zèle et une chaleur où l'on sentait un profond amour pour cette musique, M^{lle} Bréval a donné de ce rôle une réalisation plastique et vocale incomparables. La noblesse de ses attitudes et de ses gestes, le style de son chant et de sa déclamation, s'accordent à ce point qu'il n'est guère possible de rêver adaptation plus étroite de l'actrice au personnage. Son chant, plein d'ampleur, d'éclat et de souplesse, se modèle avec une vérité expressive admirable sur les mille nuances du caractère, sans jamais perdre, en de vaines affectations ou par l'effet d'un réalisme grossier, la dignité tragique dont cet art ne se saurait départir. En vérité, l'interprète fut digne ici du compositeur.

Dans le rôle de Thésée, M. Delmas mérite les mêmes louanges. Majestueux et terrible, il a dit avec un sentiment profondément humain les airs magnifiques, mais d'expression moins complexe, dont le rôle se compose. Chanteur excellent et doué d'une voix qui se meut à l'aise au milieu des difficultés les plus ardues, M. Plamondon a parfaitement rendu aussi le personnage d'Hippolyte. Musicalement, bien entendu. Car l'acteur est si gauche et si naïvement inexpérimenté qu'il découragerait la critique, si l'on ne savait que, sollicité par la direction de l'Opéra, M. Plamondon abordait pour la première fois la scène. Il est singulier, avouons-le, que la troupe d'un si grand théâtre soit incomplète à ce point qu'il soit nécessaire de recourir ainsi à la bonne volonté d'un artiste de concert.

Encore un peu hésitante par instants, M^{lle} G. Gall fut une Aricie séduisante. M^{lle} Hatto a été une Diane sculpturale; M^{lle} Laute-Brun, une grande prêtresse énergique et vibrante. MM. Gresse en Pluton, Dubois en Tisiphone, sont satisfaisants. Et si quelques défaillances vocales assez cruelles déparèrent le trio des Parques à la répétition générale, depuis tout est rentré dans l'ordre. Les chœurs marquent assez d'animation et de chaleur. Ils chantent avec précision, et même avec justesse, ce qui, à l'Opéra, n'est pas toujours la règle.

Au surplus, l'exécution d'*Hippolyte et Aricie* aura mis en évidence certaines vérités dont on se doutait un peu, mais dont la démonstration manquait. La première est que l'art du chant n'existe plus guère que de nom. Les raisons de cette décadence? Elles sont diverses sans doute. Mais le résultat reste visible. Les chanteurs les plus illustres, sauf quelques rares exceptions, ne possèdent plus de voix assez posées pour que la justesse parfaite soit réalisée sans effort. Dans le *cursus* d'une phrase musicale, les points de repos sont justes encore (pas toujours cependant); les notes intermédiaires s'accommodent comme elles peuvent d'intonations approximatives. Et j'ajouterai que l'exactitude parfaite de la mesure tolère, bon gré mal gré, les mêmes à-peu-près.

Dans la musique ordinaire moderne, qu'accompagnent partout les opulentes sonorités d'une riche orchestration, ces défauts disparaissent d'autant mieux que la complexité des dissonances harmoniques aujourd'hui à peu près constantes et le caractère tonal de moins en moins accusé de notre art chromatique les rendent presque imperceptibles aux oreilles les plus exercées. Avec la musique

de Rameau, quand le clavecin, à peine entendu dans cette vaste salle, résonne seul au-dessus d'une note de basse (ce qui est l'accompagnement ordinaire de pages nombreuses), ces imperfections s'accusent assez durement. Une quinte qui n'est point tout à fait une quinte, ce n'est rien si elle fait partie d'un bel accord de neuvième rendu par les chatoyantes sonorités d'un orchestre. C'est terrible si une voix la pose seule sur la note de basse.

M. Paul Vidal, qui dirige avec beaucoup de pénétration, d'intelligence et de tact l'orchestre d'*Hippolyte et Aricie*, a cherché à obvier à cet inconvénient. Au clavecin seul, il a ajouté presque partout la réalisation des accords confiée à un double quatuor. Cet artifice, employé avec une louable discrétion, reste presque imperceptible. S'il ne saurait dissimuler les défauts d'intonation, il les rend tout au moins plus rares, en fournissant aux chanteurs une base harmonique un peu plus stable. L'effet de l'accompagnement du clavecin (lequel, il faut l'avouer, n'a rien de très séduisant) est à peine modifié pour l'auditeur, le son des instruments à cordes paraissant une résonance un peu plus prolongée de la vibration des cordes. Plus marquées, ces tenues eussent pris une lourdeur insupportable et monotone. Et, de plus, c'eût été gravement altérer la couleur générale de l'orchestration. M. Vidal a pris grand soin partout qu'il n'en fût rien. C'est ainsi que, conformément à l'usage du XVIII^e siècle, le nombre des hautbois a été suffisamment accru (ils sont six à l'Opéra) pour constituer un petit groupe, égal à peu près aux cordes en puissance et en volume, et très supérieur en éclat.

Toutes les conventions adoptées ne sont pas aussi heureuses. J'eusse souhaité qu'en beaucoup de cas, du moins, la partie de contralto des chœurs fût confiée à des voix masculines. L'énergie des scènes infernales, par exemple, en eût été fort augmentée. Et d'ailleurs, pour nos ancêtres, cette partie était rendue par ces ténors hauts qu'étaient leurs hautes-contre. On objectera la rareté de ces voix. Elle n'est pas telle cependant que l'on n'eût pu faire doubler, tout au moins, les contraltos féminins par quelques-unes. Le caractère un peu forcé de ces ténors, chantant dans le haut, est tout différent de celui des voix de femmes chantant dans le registre grave.

Au surplus, cette difficulté, qui se retrouve toutes les fois qu'il s'agit d'exécuter une œuvre ancienne, serait fort simplifiée si l'on se décidait, une fois pour toutes, à chanter cette musique au diapason usité de son temps. Si toutes les voix y paraissent un peu trop uniformément poussées dans le haut, n'oublions pas que le diapason était alors d'un ton plus bas qu'aujourd'hui. Baissons tous les morceaux d'un ton, ou mieux encore, accordons le quatuor au diapason ancien : l'exécution deviendra plus facile, moins périlleuse et moins fatigante. Et j' imagine que l'effet général de l'orchestre y gagnerait aussi, devenant plus calme, plus posé, moins constamment tendu.

Il y aurait, je pense, aussi d'assez sérieuses réserves à faire sur la question du texte. On fut assez sobre de coupures, il est vrai. Mais celles auxquelles on s'arrêta ne furent pas heureuses. La suppression de la scène de Thésée et de Neptune, au début du 5^e acte, n'a pas seulement l'inconvénient de faire disparaître de fort belles pages. Elle rend la suite inintelligible, puisque c'est là que le dieu explique à son fils qu'Hippolyte n'est pas mort et que Diane l'a miraculeusement sauvé. A la fin du même acte, les ballets sont aussi fâcheusement diminués. Outre que disparaît ainsi l'air délicieux : *Rossignols amoureux*, c'était le

dernier endroit où il fallait les raccourcir. Une conclusion de joie sereine et de grâce légère s'imposait absolument pour la féerie des jardins délicieux où Hippolyte et Aricie voient la fin de leurs malheurs.

Mais, ceci laissé de côté, le texte de l'édition Durand est-il conforme aux originaux pour ce qui regarde les ornements du chant dont les maîtres de ce temps étaient si prodigues ? Il faut bien avouer qu'il n'en est rien. Et l'exécution suit la partition moderne.

Je ne dis pas que cela présente partout un inconvénient bien sensible. Mais, enfin, on peut s'étonner à bon droit qu'une édition modèle se montre si inutilement infidèle à la lettre de son texte. Cette critique avait déjà été faite pour les pièces de clavecin. Il était facile, là comme ailleurs, de respecter les signes des ornements en indiquant par un artifice typographique ceux que les auteurs responsables de la réédition croyaient bon de n'exécuter point. Mais ceci regarde M. Saint-Saëns, dont le nom figure à la tête de l'entreprise. L'Opéra, il le faut reconnaître, ne pouvait restituer ce qui manquait.

Ce qui eût été de sa compétence, c'eût été de donner au chef-d'œuvre une mise en scène plus vivante et moins déplorablement conventionnelle. Les chœurs, les figurants, n'agissent point. Et quand ils le font par hasard, on souhaiterait plutôt qu'ils s'abstinssent. Les ballets paraissent réglés avec la même négligence. Non seulement le maître de ballet n'a pris aucun soin pour reconstituer les danses du temps (je ne pense pas, d'ailleurs, que ce fût bien nécessaire), non seulement il n'a pas fait non plus le moindre effort pour créer des figures et des combinaisons neuves et pittoresques (ce que l'Opéra-Comique sait faire si merveilleusement tous les jours); mais, ce qui est plus grave, ces ballets ont l'air tout à fait indifférents à la musique. Ils n'en respectent ni le caractère, ni l'allure, ni même (chose incroyable !) le rythme bien souvent. La grâce des solistes, M^{lles} Couat et Aïda Boni, ne suffit pas à dissimuler une si grossière barbarie.

Il est heureux que les décors et les costumes soient traités tout différemment. De ce côté, à l'Opéra, le progrès est indéniable. L'idéale beauté de la plupart des décorations fait honneur aux peintres qui les brossèrent et à M. P. Lagarde, le directeur artistique qui sut les inspirer ou les choisir.

HENRI QUITTARD.

LA MUSIQUE RUSSE A PARIS. — M. Rimsky-Korsakof, le chef incontesté de l'Ecole russe actuelle, triomphe présentement à Paris. Nous avons déjà parlé ici, plusieurs fois, de l'éclat de ses œuvres, de leur couleur éblouissante, de la saveur de ses mélodies et de sa magnificence orchestrale ; nous sommes heureux d'avoir une nouvelle occasion de lui rendre hommage.

Une troupe d'artistes russes, avec Schaliapine comme étoile, est venue nous donner quelques représentations de *Boris Godounow*, opéra de Moussorgski remanié et mis au point, après la mort de l'auteur, par Rimsky-Korsakof. Jouée en 1874, cette œuvre était tombée au milieu d'un déluge d'injustes critiques (Moussorgski étant un violent, un révolutionnaire âpre et farouche). Une élite d'artistes du pays « ami et allié » est venue l'offrir aux Parisiens, et il faut d'abord les féliciter de leur désintéressement. Ils ont apporté à Paris, avec des artistes de grande réputation, des costumes fastueux, des décors neufs, un matériel qui, m'assure-t-on, a coûté 300.000 francs ; or, ils donneront sept re-

présentations, pour chacune desquelles ils paient aux directeurs de notre Opéra une location de 4.000 francs. On voit que ce n'est pas une affaire d'argent. L'accueil du public — bien que nous l'eussions voulu parfois un peu plus chaud — les a récompensés. Ce fut une très belle soirée que la première de *Boris Godounow*. M. Schaliapine s'y est montré comédien consommé, — plus comédien encore que chanteur, car il a joué son rôle de façon un peu mélodramatique, à la Mounet-Sully. L'admirable scène de la plainte de Boris, au second acte, la somptueuse entrée dans l'assemblée des seigneurs, la mort du souverain (écrasé par ses remords d'assassin et d'usurpateur) ont permis à l'illustre artiste de s'élever très haut et de déployer les ressources d'un art saisissant.

Des fragments du *Coq d'or*, opéra de Rimsky-Korsakof, récemment joués à la salle Gaveau sous la direction de M. Casella, — chef d'orchestre bien froid et un peu dépaycé au pupitre, — nous ont confirmé dans notre admiration pour le maître russe ; mais le succès le plus brillant de cette dernière quinzaine est celui de *Sneegoroutchka*. Nous avions demandé il y a longtemps, dans la *Revue musicale*, que cette œuvre délicieuse fût donnée à Paris ; nous sommes heureux de ne pas nous être trompé en prédisant qu'elle plairait beaucoup. Un de nos collaborateurs (d'Odessa) a donné ici une analyse détaillée du sujet ; nous n'y reviendrons pas. Qu'il nous suffise de dire que c'est une œuvre de saine et charmante poésie, patriarcale et pittoresque, délicate et légendaire, bien appropriée à un théâtre comme l'Opéra-Comique. La musique de Rimsky procure à l'auditeur une sensation rare : celle de la sécurité dans le charme. Avec un tel musicien, on n'est jamais inquiet : on sait, quoi qu'il arrive et quelque ampleur que prennent les développements, qu'il est incapable d'une banalité et que son imagination tout orientale, soutenue par la plus solide technique, a des ressources inépuisables. Et M. Albert Carré, pour qui notre gratitude manque de formules, a monté cet ouvrage de façon admirable. Le ballet, entre autres « numéros », arrache des cris de stupéfaction... Où s'arrêtera-t-on dans cet art de la mise en scène ?... J'ai cependant une toute petite réserve à faire. Le dernier acte a paru un peu long. Bien que je ne sois pas partisan des coupures, je reconnais (en me plaçant au point de vue tout subjectif du public) que quelques coupures seraient opportunes. En pareil cas, la règle veut qu'on ne supprime rien sans le consentement de l'auteur. — S.

M. GEORGE ENESCO. — S'il est un musicien qui ait reçu de la nature les facultés polyformes et multinuancées de l'artiste, c'est bien M. George Enesco, virtuose de premier ordre, improvisateur, compositeur, pianiste-orchestre et chanteur *sui generis*, maître de toutes les difficultés de son art, toujours conduit par un merveilleux instinct quand il prend ses ébats dans les vergers de musique. C'est un être privilégié, que guident des fées invisibles, éblouissant Protée, tout de sentiment, d'imagination et de miraculeuse adresse. J'imagine que Saint-Saëns, à l'âge de vingt ans, était quelque chose comme cela : les prodiges de la main qui tient l'archet ou qui glisse sur les touches d'ivoire ne peuvent s'expliquer que par une grâce surnaturelle, extrêmement injuste dans la distribution de ses faveurs, car elle délaisse les uns pour combler les autres !... Et ceci me met à l'aise pour parler de la composition (violoncelle et orchestre) de M. George Enesco qui fut exécutée dimanche dernier à la salle

Gaveau, avec un éminent virtuose, M. Salmon. Je n'ai pas très bien compris cette symphonie (?) ou ce concerto. Je ne vois pas nettement ce que l'auteur a voulu faire ; le plan m'échappe, ainsi que le vrai caractère du sentiment ou de l'idée qui ont inspiré tout l'ensemble. Virtuosité instrumentale ? Certes ; et il ne faut pas dédaigner cela ; mais écrire des choses très difficiles est assez facile et ne suffit pas à remplir le mérite d'un tel compositeur. Libre fantaisie ? « Arabesques sonores », comme dirait Hanslick ? Sans doute ; mais, même dans les libertés les plus grandes, j'ai besoin de ce fil d'Ariane qui me permet de suivre une idée principale et son développement, des idées accessoires, des épisodes, des retours au thème initial, en un mot une construction logique. Peut-être y a-t-il tout cela dans l'œuvre originale et très personnelle de M. Enesco ! En ce cas, je demande une seconde audition.

J. C.

M. CAMILLE FOURNIER. — Nous disions dernièrement que l'on n'écrivait pas assez pour les voix enfantines (de six à douze ans), ou plutôt que l'on ne tenait pas assez compte de la nature de ces voix et des effets de pureté, de clarté limpide, dont elles sont susceptibles.

Camille Fournier, le distingué chirurgien de la Faculté d'Amiens, nous adresse de charmantes mélodies, dont le caractère naïf et frais s'harmonise parfaitement aux paroles gracieuses de Jean Aicard, de M^{me} Mesureur, etc.

La leçon à la poupée (Jean Aicard), dans sa douce malice, rappelle *Ma tante Aurore* de Boïeldieu. Le rythme, en général paisible, devient cependant un peu plus compliqué dans *A Bicyclette*, pour s'amollir en douce rêverie avec *Pour endormir ma fille*, ou *Mes petits oiseaux* (M^{me} Mesureur).

M. Fournier affectionne l'intervalle de quarte, ce qui donne de l'originalité à ses mélodies. Les dessins sont en général assez nombreux et la phrase plutôt longue. La hauteur vocale embrasse une octave et deux notes, du *si* au-dessous de la portée au *ré* quatrième ligne. Le *si* et même l'*ut* sont un peu bas pour les voix enfantines. Il y a lieu de transposer l'*Ange Gardien* (M^{me} Tastu). — ALIX LENOEL-ZÉVORT.

MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE POUR HARPE. — Le 22 mai, à la salle Pleyel, huitième et très belle séance, devant un public élégant et chaleureux, consacrée à la harpe chromatique, avec le concours de M^{me} Verneuil, M^{lles} Alice Legrand, Jeanne Dalliès, Emma Margueritte, Elisabeth Piéchowska, MM. van Overeem, Grovlez et M. van Styvoort, harpiste solo des concerts du Conservatoire de Liège. Au programme : un *Prélude* de Blanche Lucas et une *Fantaisie concertante* pour 4 harpes de P.-L. Hillemacher ; un *Concerto* de van Overeem (avec orchestre à cordes) ; des *musettes* et *bergerettes* du XVII^e siècle ; des pièces de J.-S. Bach, R. Wagner, etc... Concert d'élégance et de charme, de haute valeur artistique, évoquant aimablement, à côté des hardiesses de l'art moderne, l'art souriant de l'ancien régime — T.

CONCERT DE LA TARENTELLE. — Le mercredi 13 mai a eu lieu le 38^e concert de la Société instrumentale d'amateurs la Tarentelle. Comme toujours, Edouard Tourey a conduit en excellent musicien et en chef expérimenté, et l'orchestre a soutenu vaillamment sa vieille réputation. La Tarentelle, la plus ancienne des sociétés instrumentales d'amateurs, se renouvelle et se rajeunit sans cesse ; artistes et gens du monde lui donnent leur appui et l'aident à ne pas se laisser

devancer par des sociétés semblables qui sont nées après elle, qui se sont taillées sur son modèle et qui, en lui faisant concurrence, par cela même lui font honneur.

Le concert du 13 mai, le deuxième de cette année, avait un intéressant programme: *Symphonie écossaise*, de Mendelssohn; *Harmonie du soir*, de G. de Saint-Quentin, remarquablement chantée par M^{me} Azéma Billa; *Prélude et Scherzo*, de G.-R. Simia; *Concerto pour violoncelle*, de Haydn, exécuté avec talent par M. A. Cruque; *Toccata*, de Paul Fournier; *Air d'Alceste* (Divinités du Styx), de Gluck, par M^{me} Azéma Billa; enfin la deuxième suite de l'*Arlésienne*, de Bizet.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Le présent numéro de la *Revue musicale* contient la suite de l'*Uthal*, de Méhul, opéra dont nous avons entrepris la réédition intégrale, d'après la partition d'orchestre.

Les indications dont nous avons accompagné cette réduction au piano seront très utiles à ceux qui veulent étudier l'art de l'orchestration.

Correspondance.

PECHRÈVE DANS LE MODE ADJEM-ACHIRAN

Musique orientale. — (Suite).

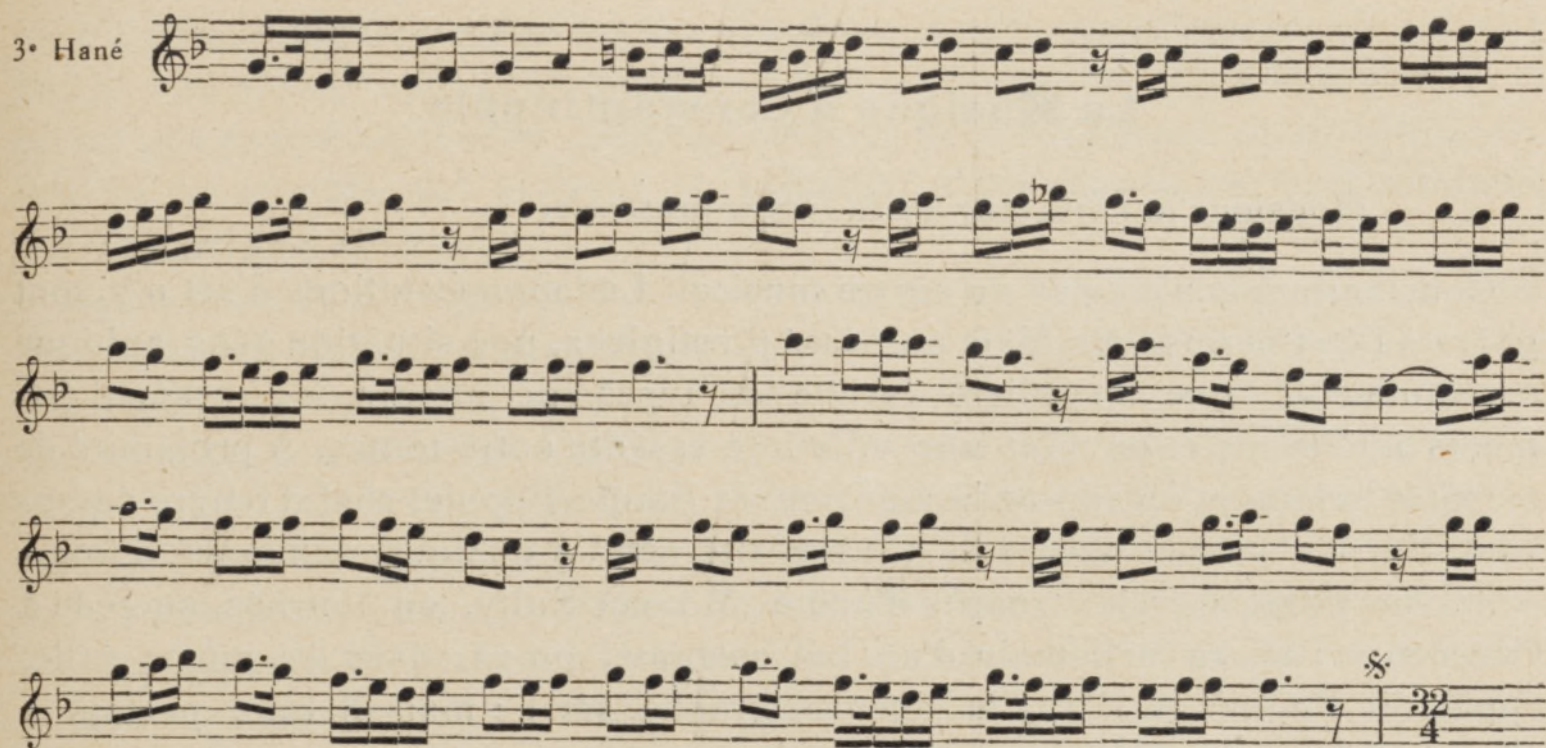
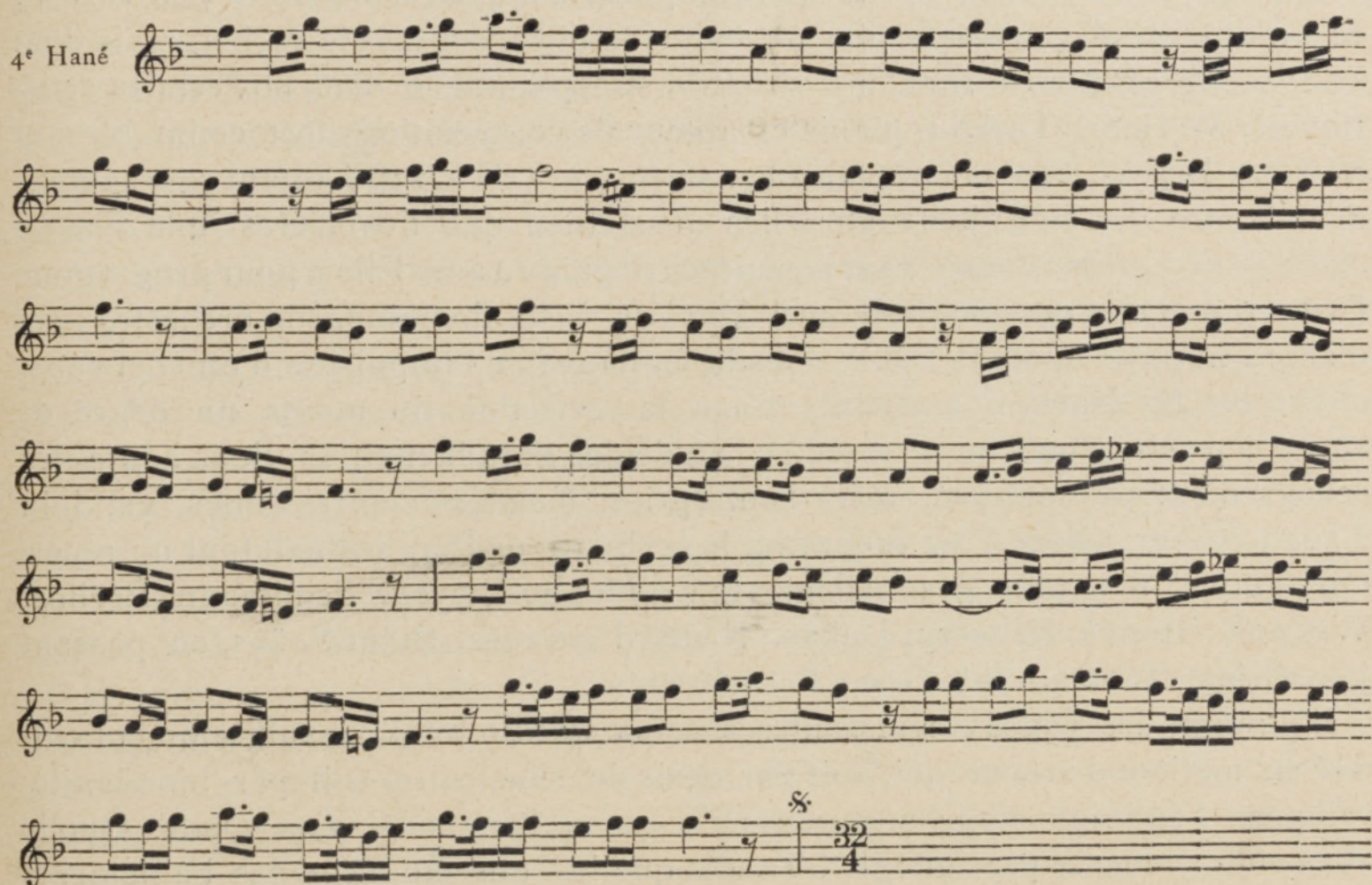
Rythme Hafif

Composé par feu Emin Agha, célèbre joueur de tamboura.

1^{er} Hané (♩ = 66)

2^e Hané

REFRAIN

3^e Hané4^e Hané

RAOUF YEKTA
(Constantinople)

La Musique à Constantinople.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

Constantinople n'est pas un centre musical. Les manifestations d'art n'y sont guère à l'état permanent. Mais un passé prestigieux, une situation géographique exceptionnelle, une singulière variété de types, de mœurs, de races, d'éléments intellectuels, en font une ville intéressante entre toutes. A proximité de masures hideuses, on admire la mosquée de Sainte-Sophie, chef-d'œuvre émouvant. Sur les mêmes scènes de théâtre alternent, à quelques semaines d'intervalle, des pitres avec des troupes d'opéra. Mounet-Sully, en tournée, succède à Cazeneuve ; et, au lendemain d'un bal costumé, on va, dans la même salle, applaudir Pugno. A Péra, le cinématographe sévit ; mais il cède parfois la place à la troupe de M^{me} Sarah Bernhardt.

Le « noyau musical » de Constantinople se compose d'éléments peu variés : une multitude de musiciens plus ou moins habiles, courant le cachet, mais dont deux occupent, à juste titre, une situation exceptionnelle dans nos cercles artistiques : M. Henri Turlain, pianiste, auteur de compositions fort estimables, et M. Géza Hegyei, également pianiste, ancien élève de Liszt. Luttant courageusement contre des difficultés matérielles aussi bien que financières, une *Société musicale de Constantinople* s'est constituée depuis 10 ans. Elle a pour programme l'exécution d'œuvres symphoniques. Dans ce vaste domaine, son orchestre s'est d'abord hasardé à tâtons ; puis, sous la vigilance et l'impulsion d'un chef consciencieux, M. Nava, il a atteint, sinon la perfection, du moins un degré de sûreté à partir duquel on peut tenter l'étude des grands maîtres. Sans doute, les écueils n'ont pas manqué, mais l'entreprise, méritoire entre toutes, est loin d'avoir échoué. Grâce à cet orchestre, le faubourg de Péra connaît tout un répertoire auquel il s'initie graduellement, depuis Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, jusqu'à Debussy, Dukas, Richard Strauss, Saint-Saëns, en passant par Grieg, Tchaïkovski, César Franck, etc.

Il y aurait des pages intéressantes à écrire sur un public insuffisamment cultivé en matière d'art, et qui, soit par désir de s'instruire, soit par mondanité, s'impose l'audition d'une musique telle que l'*Après-midi d'un faune*. Quelle attrayante étude de psychologie ! Tandis que les uns étouffent des bâillements impérieux, d'autres s'appliquent à écouter, par une tension de volonté où il entre, tour à tour, une sorte de pudeur, le sentiment de la tenue dans une ambiance artistique, un petit combat entre la distraction et le désir de comprendre, alternant avec l'énervement de ne pouvoir saisir le sens fuyant et compliqué d'un subtil langage musical ; enfin la gêne se mêlant au plaisir, un malaise qui ne se définit point !... Il ne faut, d'ailleurs, point se dissimuler que, dans n'importe quel milieu, les masses proprement dites sont inaptées à pénétrer le fond des beautés artistiques. Elles n'en saisissent qu'une partie, généralement la surface ; et cela suffit à créer une atmosphère d'enthousiasme communicatif. Un abîme séparera toujours l'initié, l'artiste, de la foule, même la plus « intellectuelle ».

A Péra, dans les grands concerts, le public observe une attitude correcte. Il n'a jamais sifflé personne. Sa longanimité a été mise à toutes les épreuves ; mais

on n'a point mémoire qu'un artiste, fût-il un simple croque-notes, ait été hué ici. Je dois ajouter que notre public ménage rarement les applaudissements. Il en est qui prendraient cette constatation pour un compliment. A la vérité, les artistes en tournée qui arrivent ici, précédés d'une réputation, sont acclamés par un auditoire délirant.

La dernière saison musicale fut intéressante. Le violoniste Jacques Thibaud donna deux concerts couronnés de succès. C'est la première fois qu'il se présentait à Constantinople, où l'on connaît Thomson et Marteau. On a admiré son interprétation particulièrement brillante de la *Rapsodie espagnole* d'Edouard Lalo, et du *Concerto en la bémol*, de Saint-Saëns. J'aime chez Thibaud un pur tempérament d'artiste français. Il y a, dans son jeu, de l'élégance, de la grâce, de l'esprit, si l'on peut dire, joints à la sobriété dans l'expression, la mesure dans l'émotion, un rare mélange de qualités harmonieuses. Florizel von Reuter, qui lui succéda, à quelques semaines d'intervalle, nous a laissé l'impression d'un prodigieux technicien, dont on doit louer le jeu, avec des réserves quant à la profondeur, l'expression et surtout l'interprétation des classiques. Tout en admirant sa virtuosité, on ne peut s'empêcher de lui souhaiter des qualités qui donneraient à son extraordinaire talent la véritable noblesse du grand art. Ainsi, la façon dont il a présenté, dès la première phrase, l'*Aria* de Bach, manquait de cette ampleur propre aux conceptions du Maître. En un mot, Florizel étonne, mais il n'émeut pas.

Ce n'est guère le cas du quatuor Fitzner, de Vienne, qui revenait pour la troisième fois à Constantinople. Avec ces musiciens consommés, on goûte, sous des formes multiples, Beethoven, Schubert, Dvorak, admirablement rendus. Quatre individualités, quatre tempéraments fondus en un seul : c'est, pour ainsi dire, le renoncement de l'artiste en faveur de l'art. Dans le quatuor Fitzner domine seule, intacte et pure, la pensée du compositeur. Est-ce un asservissement ? Non, c'est de la probité artistique ; le culte du génie par des artistes remarquables qui, se pénétrant d'une beauté, l'expriment dans la forme même où elle fut conçue. Je tiens à signaler une *Suite pour quatuor*, par Jan Brandts-Buys, que le quatuor Fitzner nous a révélée. Cette œuvre, écrite dans le style ancien, mérite d'attirer sur son auteur l'attention la plus sympathique du monde musical.

Dans deux concerts, un autre groupe de valeureux musiciens, le quatuor Sevcik, nous donne la même impression d'homogénéité, de fondu. Moins classique que le précédent, il possède une fougue, une espèce de spontanéité, une ampleur de son décelant l'âme bohème. Ces artistes sont merveilleux dans l'emportement, l'extase, l'enjouement. Ils exubèrent. On les sent vivre d'une vie intense, quand ils jouent. Et c'est un régal que de les entendre. Entre le quatuor Sevcik et le quatuor Fitzner, une comparaison s'impose-t-elle ? Je ne le pense pas. Mais enfin, si j'étais appelé à me prononcer absolument dans un sens, mes préférences iraient au quatuor Fitzner, sans atténuer en rien mon estime pour les Sevcik.

Vers la fin de la saison, le pianiste Léopold Godowsky, dans ses deux récitals, nous a fascinés. C'est un de ces maîtres dont le talent, la technique, forcent l'admiration des plus grincheux. Quelle souplesse, quelle agilité et quelle impeccable adresse ! Godowsky s'attaque aux pires difficultés ; il semble, en quelque sorte, les appeler, les provoquer, les multiplier, pour le plaisir d'en triompher avec une aisance déconcertante. Ses *Etudes combinées* de Chopin

feraient croire à l'invraisemblable. Dans la *Campanella* de Liszt, il a dépassé les limites extrêmes que la virtuosité peut atteindre moyennant des dons natifs et quarante ans d'exercices. Cette particulière coquetterie vis-à-vis des périls techniques est tellement dominante chez Godowski, qu'elle l'incite, parfois, à forcer le mouvement ; on le sentait entraîné, emporté malgré lui, dans le passage de la *Polonaise en la bémol majeur* de Chopin, où la main gauche simule une chevauchée. C'était peut-être exagéré, mais admirable. De même, on eût aimé un mouvement moins pressé dans l'*andante* de la *Sonate en mi bémol majeur* (op. 27) de Beethoven.

Godowsky a joué, entre autres, une *Pastorale* de Corelli, un *Tambourin* de Rameau et une *Gigue* de Loeilly, arrangés par l'exécutant lui-même. L'imagination du virtuose, s'adaptant à celle du compositeur, ont produit ces pages où le goût, l'ingéniosité, la science, s'allient au charme délicat d'une musique ancienne. Enfin, Godowsky a idéalement interprété la grande *Fantaisie en la mineur* de Chopin.

Avant de clore ce résumé rapide et nécessairement incomplet, mentionnons le concert de M^{lle} Marguerite Artot et du pianiste Svirski. M^{lle} Artot chante avec art ; son organe vocal, bien qu'agréable, ne nous a cependant pas paru exempt de défaillances. Quant à M. Svirski, ses qualités natives lui réservent un avenir qui n'a besoin que d'un seul facteur : le travail. Nous avons constaté chez ce jeune artiste une certaine force, de beaux accords plaqués, des *pianissimi* très fins et un joli phrasé. Il devra néanmoins se méfier d'une trop grande mobilité de poignet : cela dégénère en un balancement dont le rythme n'a rien de commun avec celui de la musique.

TIGRANE TCHAIÏAN
(Constantinople).

Le chanteur ; défauts contre lesquels on doit se prémunir en chantant.

Ils sont légion, les défauts des chanteurs ! sans compter le premier de tous, le principal : leur excessif amour-propre, leur conviction sincère qu'ils ont la plus belle, la *seule* voix qui puisse provoquer l'admiration. Chacun d'eux est un phénix qui ignore absolument les phénix voisins. Et cependant, que de remarques peut faire le spectateur désintéressé à l'aspect de la plupart de ces rossignols des deux sexes, qui, la tête retirée d'une façon exagérée, le bec ouvert outre mesure ou fermé convulsivement, de manière à écraser le son, les bras menaçant le ciel, ou heurtant les cuisses, ou nageant dans le vide, donnent l'impression de convulsionnaires, livrés à un démon familier. Cette attitude est fausse, en général, pour les chanteurs dramatiques ou lyriques, qui doivent adopter une tenue en accord parfait avec les sentiments à interpréter. Cette tenue influe sur le son lui-même, puisque l'action (et dans l'espèce la position) détermine la pensée expressive en même temps qu'elle est influencée par elle. Mais les ignorants mettent sur le compte de nécessités scéniques les défauts des chanteurs de théâtre. Les chanteurs de salon ont les mêmes travers, sans pouvoir faire supposer les mêmes nécessités. Quand un chanteur travaille les

exercices, et que par conséquent il n'a pas à exprimer de pensées qui donnent une direction forcée à ses mouvements, il doit être *debout*, en position *hanchée* (pour changer son point d'appui et éviter la fatigue). Je dis *debout*, pour laisser à la respiration toute liberté. Il doit travailler sur *toutes* les voyelles, et par conséquent *ouvrir* la *bouche* dans la *forme* exigée par *chacune* d'elles, sur toutes les consonnes, et de préférence sur les agglomérations difficiles. Les consonnes chantées exigent plus d'intensité dans les mouvements que les consonnes parlées, parce que la vibration très *soutenue* de la voyelle risque de couvrir le squelette du mot, c'est-à-dire la consonne. Il doit encore travailler les exercices dans tous les tons et dans les deux modes, et surveiller avec une *audition* scrupuleusement *attentive* non seulement la justesse des sons, mais leur qualité. Pourquoi faut-il que la tessiture de chaque organe soit inconnue à son propriétaire même ? Pourquoi faut-il que presque jamais la voix ne reste dans les limites naturelles que lui a assignées la nature ? Dans un café-concert très élégant, près des grands boulevards, toutes les femmes chantent sur un filet de vinaigre, en soprani. Leurs robes aussi sont sur le même modèle, et leurs cheveux blonds sortent de la même boutique ; mais je me figure que quelques-unes de ces exécrables soprani feraient de bons contralti. Quel est le directeur qui nivelle ainsi les voix à son détriment ? Les fortes voix de femmes sont les voix rêvées pour cafés-concerts. Si encore elles étaient justes, ces voix ! mais non, on prend la note en dessous, et on la traîne agréablement. Ces femmes-là ne sont que des chanteuses d'occasion, je le sais bien ; mais le temps qu'elles passent à se gâter l'organe, pourquoi ne l'emploieraient-elles pas à acquérir une voix naturelle, non déplacée, sonore et bien timbrée ? L'art relève tous les états et fait oublier toutes les fautes. Telle qui ne cherchait qu'un piédestal trouverait un avenir artistique ! consolateur et réparateur. Mais travailler peu et bien, ne pas forcer la voix, éviter le maniérisme, rester simple : tout cela, paraît-il, est fort difficile ; la vérité, la simplicité, se présentent dépouillées d'ornements, et en général les femmes et même les hommes aiment à cacher la beauté de leur voix et de leur corps sous les plus laids et les plus disgracieux adjuvants. Passe encore pour les vêtements ! mais pour la voix, on peut la montrer sans inconvenance à l'état de nature.

Les jeunes chanteurs et chanteuses qui sont encore sous la férule des maîtres *ex professo* (et ils y sont longtemps, parce que moins on apprend plus on paye) offrent un singulier mélange d'organes frais et purs, enjolivés de défauts acquis généralement en cours d'étude. Telle une cascade jaillissante, limpide, au bruissement sonore et bien timbré, qui serait interrompue dans son jet par des cailloux ou captée dans un but spécial. La nature donne généralement de la voix à tous les êtres. Quand l'organisme n'est pas défectueux, ou les habitudes mauvaises, ou l'imitation nuisible (on imite généralement plutôt les défauts que les qualités), on dit que le chanteur est bien doué. Il faudrait alors lui donner simplement des leçons de goût, développer l'organe, et ne rien changer à ce qui est bon. Est-ce ainsi que l'on agit ? Alors pourquoi les voix sont-elles généralement déplacées, forcées dans le haut, pour les femmes ? Pourquoi la note est-elle attaquée en dessous ? Pourquoi ces voix nasales ou gutturales, ou plus simplement mal timbrées ? On ne donne pas aux jeunes gens l'habitude de *s'écouter*, de ciseler un son comme Benvenuto Cellini ciselait un joyau précieux. La mesure même est rarement observée exacte-

ment. Dans les chorales, le chanteur ne regarde pas le chef d'orchestre, ne profite pas de toutes les reprises pour saisir le nouveau mouvement ; il aime mieux clouer sa partie tout près de la figure, de façon à faire coup double, c'est-à-dire à trahir la mesure et à étouffer le son. Nous avons parlé de l'attaque du son. Que dire de sa terminaison, qui est livrée au hasard du bon plaisir, sans souci de sa tenue ou de son arrêt ? Que dire du *couac* qui se produit par manque de respect envers les contractions glottiques, de sorte que les cordes vocales, déshabituées d'obéir au commandement simultanée, se livrent à une petite danse isolée ? Mieux vaut encore le *chat* ; celui-là, au moins, est une sorte de maladie momentanée de la muqueuse, et non une faute d'émission. L'émission ! combien les professeurs en parlent, et combien d'élèves la donnent-ils sous l'influence d'une respiration mal réglée, d'organes mal adaptés qui ne produisent que des sons sourds ou criards, et *qui resteront* sourds ou criards, parce qu'il est plus difficile de perdre une mauvaise habitude pour laquelle on a dépensé beaucoup de temps et d'argent que d'en gagner une bonne ! En fait d'habitude, les élèves tiennent généralement à imiter leur maître. Il a la voix forte et basse, ils l'ont haute et tenue, mais ils imitent quand même ; et lui, flatté par leur déférence, oublie, involontairement du reste, de les avertir du piège, tel un oiseau qui s'empêtre les pattes dans de la glu ; la voix de l'élève perd ses qualités propres sans gagner celles du maître. C'est ainsi que tel *maître ès paroles*, qui n'a qu'un tout petit défaut : lenteur rythmique un peu exagérée, est copié sur ce point seulement par tous ses élèves. Le défaut les a frappés plus que les qualités réelles. Ainsi tel maître de chant aura de la raucité dans la voix, rachetée par la puissance dramatique ; il ne formera que des voix rauques sans puissance. Quel est l'élève qui est absolument correct après trois ans d'études au Conservatoire ou ailleurs ? Quel est l'élève surtout qui a du style, et qui sait phraser, qui s'occupe en même temps du texte et de la mélodie, qui les unit au lieu de les brutaliser ? Et quand il s'agit de faire chanter des ensembles, c'est bien pire : au lieu de choisir des chœurs très simples, qui permettent même aux exécutants peu avancés de ne pas détonner, on accumule les beautés difficiles mais un peu revêches, qui ne se laissent pas vaincre par les novices. Et là où le maître aurait réussi à établir un rythme bien déterminé dans un chant simple et mélodique, il échoue devant un thème compliqué compris par quelques-uns et ignoré par l'ensemble. Résultat : cacophonie finale.

En résumé, les défauts les plus marqués des chanteurs sont : le souffle mal réglé, qui entraîne des irrégularités dans l'émission, dans le rythme, dans l'articulation, dans le phrasé ; les défauts des voyelles, qui sont mal timbrées par suite de positions défectueuses ; défauts dans la tenue du corps et de la tête ; tenue peu propre à conserver au son ses qualités ; la tête relevée ou baissée d'une façon exagérée, les mains derrière le dos, le buste rejeté en arrière, constituent des positions anormales qui produisent plutôt de la gêne dans l'émission. La voix est généralement forcée dans le haut pour les femmes, dans le bas de l'échelle pour les hommes, ou bien elle est déplacée ; la tessiture est mal réglée. L'habitude de s'écouter et d'écouter, manque ; par suite, absence de justesse. Le souci de conserver aux sons leur sonorité et de les adapter aux idées à exprimer n'existe pas. En revanche, la mesure est plutôt observée, mais la justesse du son laisse à désirer, ainsi que son attaque et sa terminaison ; de même la terminaison du phrasé mélodique est souvent confondue dans la phrase

suivante à l'aide d'une respiration prise à tort et surtout à travers. Le son est rarement donné dans la *mesure* logique du sentiment qu'il traduit. Il y a manque de naturel dans le maintien, par suite maniérisme dans le style. Peu ou point de connaissances musicales ! c'est-à-dire trop de piano et pas assez de solfège et de dictées musicales. Le piano remplace souvent l'oreille, sous prétexte de la guider. Enfin il y a exagération des effets expressifs, ce qui produit la parodie, ou insuffisance de ces mêmes effets, ce qui amène la monotonie. Tel est le tableau de l'état lyrique et la photographie de ceux qui l'exercent. Il y a de nombreuses exceptions, mais on sait qu'elles confirment la règle.

Donc, les chanteurs pèchent ordinairement par le mécanisme et l'émission du son ; la cause remonte peut-être à la manière dont le solfège est enseigné, quand on l'enseigne. Le maître s'occupe de la mesure, de l'intonation, et pas du tout de la respiration, de la mise de voix. De sorte que l'élève prend dès l'enfance de mauvaises habitudes de respiration, et par conséquent de phrasé et d'articulation. Or, sans bonne mise de voix, il ne peut y avoir ni correction ni même expression, attendu que l'expression est liée à l'articulation. Il ne suffit pas, pour obtenir un bon résultat, de bien connaître le phrasé mélodique et littéraire, de l'analyser soigneusement : il faut être en état de manifester pratiquement ce qu'on a trouvé intellectuellement ; il faut savoir respirer, ne pas chanter l'estomac plein, et chanter, au moins, face au public, n'en déplaise à Antoine, pour être entendu. N'oublions pas qu'une voix ordinaire, bien conduite, fait plus de plaisir qu'une voix de stentor sans nuances. La sympathie est fille de l'expression musicale ; elle unit les hommes et les femmes dans un lien fraternel dont les chorales sont la manifestation. Puissent-elles nous unir dans la paix et le progrès ! On donne trop de place aux études arides et pas assez à celles qui font oublier la vie et ses tristesses.

A. LENOËL-ZÉVORT.

Informations.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra*.

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.793 41
22 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	22.604 76
24 —	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Namouna.</i>	St-Saëns. E. Lalo.	20.275 25
25 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.839 »
27 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	17.677 41
29 —	<i>Rigoletto.</i> — <i>Namouna.</i>	Verdi. E. Lalo.	21.641 76
1 ^{er} mai	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.850 25
2 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	13.053 »
4 —	<i>Rigoletto.</i> — <i>Namouna.</i>	Verdi. E. Lalo.	14.193 41
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.258 76
8 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.544 75
9 —	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Namouna.</i>	St-Saëns. E. Lalo.	15.448 85
11 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	22.327 91
13 —	<i>Hippolyte et Aricie.</i>	Rameau.	13.142 26
15 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	20.007 25

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 avril	Relâche.		
17 —			
18 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.765 50
19 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.</i>	Massenet. Raoul Laparra.	6.560 »
19 — soirée	<i>Werther. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	7.721 50
20 — matin.	<i>Le Chemineau. — Les Noces de Jeannette.</i>	X. Leroux. V. Massé.	6.407 50
20 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.530 50
21 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	8.921 »
22 —	<i>La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	9.353 50
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.784 50
24 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.175 50
25 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.785 33
26 — matin.	<i>Fortunio.</i>	A. Messager.	5.909 »
26 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.793 50
27 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	4.593 »
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.420 »
29 —	<i>La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	7.795 50
30 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	8.869 50
1 ^{er} mai	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.133 50
2 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.169 »
3 — matin.	<i>Werther. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. V. Massé.	5.458 50
3 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	4.091 50
4 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	4.361 50
5 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	8.095 50
6 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.337 50
7 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	8.768 »
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.095 »
9 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. V. Massé.	8.601 83
10 — matin.	<i>La Vie de Bohême. — La Habanera.</i>	Puccini. R. Laparra.	4.808 »
10 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.022 50
11 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.351 50
12 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	6.334 50
13 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.463 50
14 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	8.309 50
15 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.720 50

Le Gérant : A. REBECQ.