

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 15 (cinquième année)

5 Août

1905.

Légion d'honneur. — Distinctions académiques.

Tous les musiciens applaudiront à l'heureuse décision de M. Bienvenu-Martin, Ministre de l'Instruction publique, qui vient de nommer chevalier de la Légion d'honneur M. Hasselmans. Né à Liège le 5 mars 1845, Professeur de harpe au Conservatoire depuis le 15 mai 1884, Officier de l'Instruction publique depuis 1891, Alphonse-Jean Hasselmans, à la fois par l'autorité de son enseignement, par son exceptionnel talent de virtuose, et par des compositions très estimées, s'est acquis une brillante renommée. C'est, dans un domaine spécial, un maître incontesté. Une pareille récompense était motivée à tous égards. Toujours heureuse de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent, la Revue musicale offre à M. Hasselmans ses plus sincères félicitations.

Elle a été également très heureuse de la nomination de M. Dumonthier, qui compte 22 ans de très bons services dans une partie très délicate et importante de l'Administration publique : le bureau des théâtres, au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts. Administrateur des palais nationaux, très estimé de ses chefs, M. Dumonthier est en même temps un des collaborateurs les plus anciens et les plus précieux de la Revue musicale. Nous joignons de tout cœur les compliments de l'amitié à la récompense officielle méritée par une si honorable carrière.

Il y a d'autres noms, avons-nous besoin de le dire, que nous aurions été heureux de trouver aussi dans la liste du 14 juillet. Le petit nombre des croix disponibles n'a pas permis de rendre encore justice à tous les mérites, à ceux que désigne depuis assez longtemps l'opinion unanime des musiciens. Prenons patience, et attendons pour eux les réparations prochaines!

La Revue musicale adresse ses meilleurs compliments à son collaborateur, E. Constant Pierre, qui vient d'obtenir un prix à l'Institut pour ses admirables travaux d'érudition sur la musique au temps de la Révolution, et à M. Mathis Lussy, dont un livre, sur l'Anacrouse, vient d'être couronné. — Mentionnons enfin la très honorable minorité de voix obtenue par M. Camille Bellaigue aux dernières élections de l'Académie des Beaux-Arts. Nous ne pratiquons pas la même méthode que M. Bellaigue en matière d'histoire musicale, et nous ne sommes pas d'accord avec lui sur plusieurs points ; mais aucun des succès obtenus par les musiciens ne nous laisse indifférents.

Aux musiciens

Comme suite à la lettre que nous avons publiée dans notre dernier numéro, le Temps du 8 juillet publiait la note suivante : « Le vœu que M. Jules Combarieu appuyait dans une lettre récente a été entendu : M. Paul Viardot vient d'être chargé par la Société Nationale d'organiser des concerts, au Salon de peinture de 1906, dans une salle du rez-de-chaussée, au palais des Champs-Élysées. » La même note nous apprenait que, pour le choix des œuvres musicales à exécuter, le jury serait présidé par M. Gabriel Fauré. — M. Paul Viardot, nous le répétons, est un excellent musicien, et nous nous félicitons de voir que son concours est assuré ; il est excellent aussi qu'on ait songé à M. Fauré. Mais le projet dont j'avais saisi M. le Directeur des Beaux-Arts (au commencement de l'hiver dernier) est très différent de celui dont il s'agit dans la note du Temps. J'avais suggéré l'idée que les musiciens, exécutants et compositeurs (après entente courtoise, bien entendu, avec les peintres), fussent autorisés à s'exposer, durant la période du Salon des Champs-Élysées, et que cette autorisation leur fût donnée par le Ministre, au même titre qu'elle est donnée aux autres artistes, de telle sorte que les musiciens seraient placés, en principe, au même rang que les peintres, les sculpteurs, etc.. ; or, M. Viardot, au lieu de s'adresser à l'Administration supérieure, s'est adressé à la Société Nationale, de qui il dépendra : c'est la subordination de la musique aux arts plastiques, au lieu de son admission au partage de privilèges égaux. Nous aurons, en somme, avec le projet Viardot, un concert de plus, peut-être une chapelle de plus ; nous n'avons pas encore l'organisation à laquelle j'avais songé. Au lieu d'un jury régulièrement constitué, nommé en assemblée générale par l'ensemble des musiciens, et chargé désormais de les représenter officiellement, nous aurons un jury, très autorisé sans doute s'il est présidé par M. Fauré, mais dépourvu de caractère officiel, et analogue à celui que M. Cortot a constitué pour une entreprise personnelle. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Viardot, si elle se réalise (comme nous l'espérons bien), aura un très bon résultat pratique : elle démontrera qu'une exposition musicale peut avoir lieu au Grand Palais, sans gêner l'exposition picturale qui l'encadrera, et, au contraire, en la servant. Il est de grande importance que cette démonstration soit d'abord faite ; après quoi, on pourra reparler d'un projet qui a pour but principal de créer et d'organiser une Société musicale d'après les mêmes principes que la Société des Artistes français présidée par M. Tony Robert-Fleury, ou la Société Nationale, présidée par M. Roll. Ce sera aux virtuoses et compositeurs de se concerter pour faire aboutir cette idée, qui les intéresse directement. — J. C.

Le théâtre populaire et M. Bernheim

On sait que M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, a institué une sorte de Conseil, composé de personnes qualifiées par leur compétence, pour examiner les moyens, vœux, propositions, etc..., tendant à la création d'un théâtre lyrique populaire à Paris. Récemment, on pouvait lire

dans les journaux une note dont voici le résumé : la sous-commission estime que l'œuvre des *Trente ans de théâtre* réunit toutes les conditions qu'on peut exiger d'un théâtre populaire.

Cette œuvre des *Trente ans de théâtre* a été fondée par M. Bernheim ; elle est très activement et très brillamment dirigée par lui. Expérimenté en matière dramatique, journaliste dont la manière rappelle un peu celle de Sarcey, l'honorable M. Bernheim est ici hors de cause ; mais nous estimons que les *Trente ans de théâtre* n'ont rien de commun avec ce qu'il s'agit de fonder, et cela, pour trois raisons :

1° L'œuvre des *Trente ans de théâtre* fonctionne de la manière suivante : M. Bernheim demande leur concours, aujourd'hui aux artistes de la Comédie-Française, demain aux artistes de l'Opéra, et il se transporte avec eux, tantôt dans un quartier de Paris, tantôt dans un autre, pour faire goûter les chefs-d'œuvre du répertoire à un public qui, d'habitude, ne fréquente ni rue Richelieu ni place de l'Opéra. C'est fort bien. Mais cette façon de promener un peu partout le char de Thespis ne constitue nullement un théâtre. Ce n'est pas un organe, remplissant une fonction régulière et normalement constitué. C'est un simple déplacement de ce qui existe déjà, une sorte d'intérim destiné à faire prendre patience, en attendant la création définitive. C'est du provisoire — dont il y a lieu de se féliciter, — mais ce n'est rien de plus. La fondation du théâtre que nous attendons et espérons entraînera sans doute un nouvel esprit : un esprit vraiment populaire dans la conception des œuvres dramatiques. Ce sera même l'essentiel. Avec le système de M. Bernheim, c'est impossible.

2° L'œuvre des *Trente ans de théâtre* a pour objet de créer une caisse de secours pour les artistes arrivés à la fin de leur carrière. Les représentations populaires ne sont pour elle qu'un moyen d'alimenter cette caisse. Or, l'art populaire et le souci de l'éducation populaire sont des choses beaucoup trop importantes pour qu'on les subordonne à un autre dessein, quel qu'il soit. Ils doivent être, pour employer le langage des philosophes, une fin, et non un moyen. On les sert, on ne se sert pas d'eux.

3° Voici une raison d'ordre plus délicat. M. Bernheim est Commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés. Sa fonction est de veiller à l'observation du cahier des charges et à la bonne tenue de nos grandes scènes nationales. S'il est amené à demander leur concours, ordinairement gratuit, à la Comédie-Française ou à l'Opéra, M. Bernheim reste-t-il, dans ces deux théâtres, le « Commissaire » qui peut parler en maître ? Ne devient-il pas leur obligé ? Comment gouverner les personnes à qui on demande des services pour une œuvre à côté ? N'y a-t-il pas incompatibilité entre ceci et cela, et, d'une part ou de l'autre, n'y aura-t-il pas quelque chose forcément en souffrance ?

Tels sont les motifs pour lesquels nous ne partageons pas l'avis exprimé par la sous-commission. Nous avons parlé ici même d'un projet de MM. Feine et Hersscher, présenté au public par M. Alfred Croiset, et dont l'objet est de construire un théâtre populaire aux Tuileries. Puisse ce beau rêve se réaliser !

Publications nouvelles. — Notre Supplément.

M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.



En son numéro du 1^{er} mai dernier, la Revue musicale n'avait point manqué de recommander à l'attention des musiciens l'exquise Chanson de la Bretagne que M. Bourgault-Ducoudray venait de faire paraître. Aujourd'hui, voici que l'excellent compositeur nous donne un recueil de pièces instrumentales pour le piano dont le mérite n'est pas moindre et qui ne sera pas assurément moins bien accueilli de tous ceux qui cherchent dans les œuvres de

musique l'expression d'une pensée sincère en une langue originale et raffinée (1).

Esquisses d'après nature, tel est le titre de cette collection de cinq morceaux, tous de caractère très divers, mais dont l'inspiration découle de la même source. Le titre l'indique assez : ainsi que pour ses mélodies vocales, c'est à l'art populaire que M. Bourgault-Ducoudray est allé demander ses modèles. Cette fois encore, les chants de sa terre natale, la Bretagne, ont eu ses préférences. Certes, ce n'est point que sa docte fantaisie se soit complue à choisir quelques-uns des thèmes que redisent inconsciemment les voix de la foule, pour les traiter ensuite avec toutes les ressources mises à sa disposition par la technique moderne. Ses mélodies sont bien à lui. Au travers des combinaisons les plus ingénieuses où le compositeur s'est plu à les engager, elles gardent cependant une senteur de terroir, originale et forte, qui n'en fait pas le moindre charme. Par l'étude assidue qu'il a faite des chants et des traditions de sa race, par le culte qu'il leur a voué, le musicien est parvenu à recréer en quelque sorte en soi l'impersonnalité inspirée du chantre populaire, sans oublier sans doute ce qu'il doit à la discipline savante de l'école, à l'exemple, au commerce des maîtres, à ses propres recherches. Mais c'est l'âme vivante de la terre bretonne qui chante par sa bouche. Et son art ne s'emploie qu'à embellir son chant.

De telles mélodies ne sont pas toujours celles qui le plus aisément se prêtent au travail symphonique : du moins si l'on tient à n'en point altérer essentiellement le contour. Sans doute, il n'était pas dans l'intention de M. Bourgault-Ducoudray d'édifier sur ces bases un peu frêles de vastes architectures sonores, des pièces amplement développées suivant la formule classique ou celle plus libre de l'art contemporain. Peut-être faut-il l'en louer, car diverses tentatives récentes d'œuvres de longue haleine, procédant d'un thème populaire, ont plutôt montré, à mon sens, les difficultés presque insurmontables de ce parti pris, que ses avantages.

Ces Esquisses d'après nature ne sont donc que des esquisses : quelques pages à peine où un thème caractéristique s'expose, sans jamais se transformer ni s'étendre. Musiques pittoresques, expressives — pittoresques surtout, dans le goût des Pièces pittoresques d'Emm. Chabrier ; — notations très précises et très brèves d'une sensibilité délicate et pénétrante. Celle de ces esquisses que la Revue musicale publie

1. Esquisses d'après nature : 1^o A Saint-Herbot ; 2^o Danse rustique ; 3^o Dans la lande ; 4^o En chasse ; 5^o Contemplation sidérale ; pour piano. — Alphonse Leduc, éditeur, 3, rue de Grammont.

aujourd'hui : « A Saint-Herbot », est un excellent exemple de la manière dont ces pièces ont été conçues. Une phrase unique, mélancolique et calme, d'un tour archaïque et d'un sentiment profond — indéfinissable avec des mots, comme tout ce qui est vraiment musical, — s'y expose diversement accompagnée, sans jamais s'éloigner de la tonalité primitive.

Une ordonnance si simple risquerait peut-être d'engendrer quelque monotonie sans l'extrême originalité dont les phrases mélodiques se parent et surtout sans l'extrême liberté rythmique avec quoi elles se déroulent. Cette musique est affranchie du joug de la carrure symétrique. Mais si elle en ignore la régularité tyrannique, elle n'en est pas moins organiquement composée. Au contraire de beaucoup de compositions instrumentales modernes, elle n'affecte point l'excessive liberté de forme qui peut convenir au récitatif dramatique (où la musique se développe suivant les exigences extra-musicales d'un texte), mais qui ne saurait bien se justifier ailleurs. Ici, d'uniques raisons d'équilibre musical ont déterminé la coupe des membres de phrase et disposé à leur place les accents principaux. Cette place n'est point celle que l'usage, la routine pour mieux dire, leur assigne d'ordinaire, même en l'œuvre des plus excellents musiciens qui n'arrivent guère à la variété et à l'originalité rythmique que par la superposition des voix diversement accentuées de la polyphonie. Les mélodies de ces Esquisses sont caractéristiques en leur rythme propre : fussent-elles exécutées sans l'harmonie qui leur fait cortège, elles n'en seraient ni moins libres ni moins intéressantes.

Cette liberté est un des traits les plus saillants de l'art populaire qui s'est développé à une époque où la musique ignorait les entraves de la mesure régulière et de la division rigoureusement symétrique. L'art de M. Bourgault-Ducoudray a conservé ou plutôt retrouvé ces traditions. Il est aussi demeuré fidèle aux anciennes tonalités, longtemps étudiées en théoricien par lui : assez longtemps du moins pour qu'elles lui soient devenues familières et que sa pensée s'y modèle sans effort et sans recherche érudite. Par une rencontre singulière, il est telle de ses pièces, la 3^e (Dans la lande), qui, sans rien perdre de sa spontanéité, s'est trouvée composée tout entière dans un des modes périmés de l'ancienne musique. Un théoricien du XVI^e ou du XVII^e siècle pourrait la citer comme un exemple du 2^e mode (transposé un ton plus haut). Tout s'y retrouve : la gamme mineure avec la sixte majeure (ici la-fa dièse), l'ambitus de la mélodie suivant la division arithmétique de l'octave, les modulations caractéristiques aux tons majeurs de la tierce (do) et de la quinte (mi), par quoi ce mode se distinguait de ceux que les hasards de la transposition pouvaient avoir établi sur les mêmes cordes.

Ce n'est là assurément qu'une curiosité, encore que remarquable. Elle serait sans importance si l'auteur s'était imposé volontairement cette recherche. Il suffit de lire la pièce, une des plus expressives et des plus sincères du recueil, pour voir qu'il n'en est rien, et que la pensée du musicien a sans effort revêtu cette forme. Si l'art moderne doit se renouveler par de semblables adaptations (et il serait à désirer qu'il le fît), elles ne sauront être fécondes que si elles deviennent, comme ici, inconscientes en quelque sorte à force de sincérité. Et M. Bourgault-Ducoudray gardera l'honneur d'avoir montré la route à suivre.

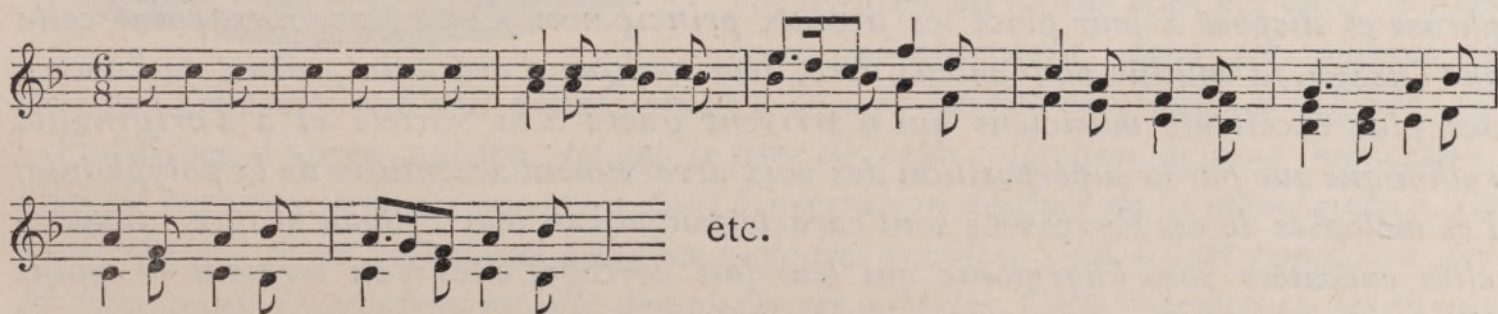
De quelques défauts de la virtuosité.

LE 3^e CONCERTO POUR VIOLON DE SAINT-SAËNS ET LA 2^e BALLADE DE CHOPIN
POUR PIANO.

(A propos des récents concours du Conservatoire.)

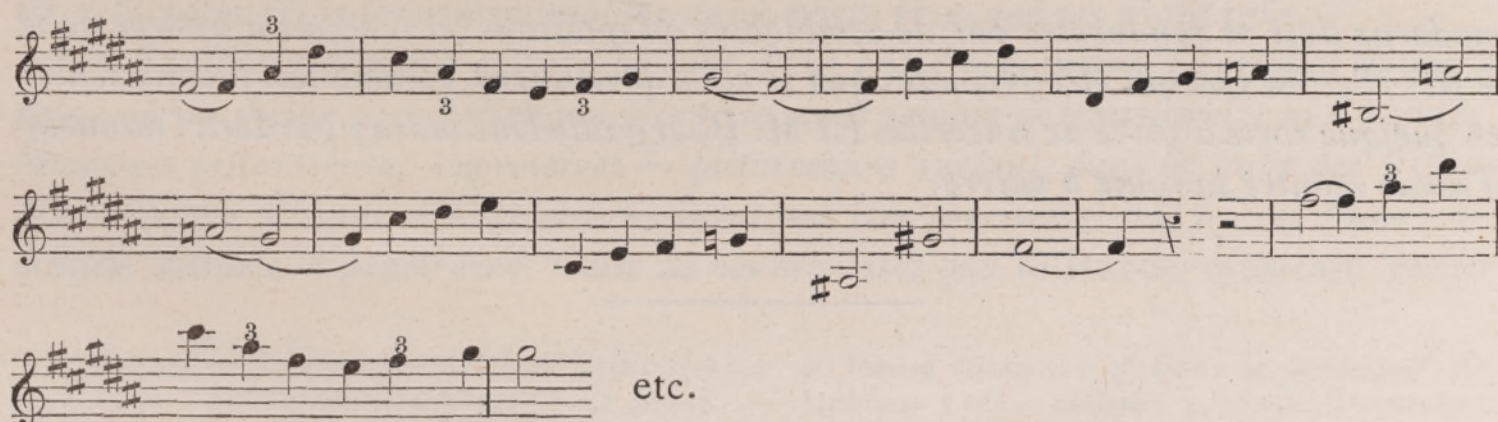
Nous ne voulons pas faire l'analyse technique de ces deux admirables compositions, mais signaler simplement à nos lecteurs, avant de parler de qualités, qui sont sérieuses, quelques-uns des défauts graves dans lesquels tombent trop souvent les virtuoses les plus habiles.

Primo : la manière, ou, si vous préférez, l'abus des nuances, le *fig nolage* intempestif. — Voici le début, « *sotto voce* », de la Ballade de Chopin :



Avant d'exécuter cette page, il convient, évidemment, de se faire une idée précise de sa signification musicale, et ceci est affaire de tempérament artistique ; mais, le point de vue une fois choisi, il faut s'y tenir, en donner ingénument l'impression à l'auditeur, et ne pas en changer à tout instant, sous prétexte de « faire des nuances ». Rien n'est plus fatigant pour l'oreille. Or, certains virtuoses — et non des moindres — veulent mettre une foule d'intentions spéciales dans les phrases les plus simples. Ils détaillent trop ; il abusent de l'analyse. Ici, c'est un accent imprévu ; là, un *rallentendo*, un contraste d'intensité... Résultat : l'auditeur n'y comprend plus rien ; le sens de l'ensemble lui échappe. J'ose dire que cette phrase de Chopin n'a un sens intéressant que si toutes les notes sont émises, à très peu près, de façon égale — d'après une conception que l'artiste est libre de déterminer, — très simplement. Vous êtes engagé sur une route : marchez ! marchez ! ne vous arrêtez pas pour faire des grâces ou pour vous regarder dans un miroir. Une ballade est un récit, et non une œuvre purement lyrique. La qualité d'un récit, c'est qu'il va droit au but.

Ces observations sur la manière d'exécuter s'appliquent aussi à cette phrase exquise de Saint-Saëns (3^e Concerto pour violon) où semble avoir passé le souffle de Beethoven, ou bien celui de Schumann :



Ici, l'expression n'est plus objective ; elle est tout intérieure. Jamais le sentiment n'a parlé un langage plus émouvant et plus délicieux. En l'écoutant, il faudrait ne plus être « homme », pour ne pas sentir vibrer et parler aussi, par sympathie, cette fibre secrète que chacun porte en soi. Quel est ce sentiment ? tendresse ? amour profane ? supplication ? prière ? élan d'idéalisme ? C'est au virtuose de choisir, avec son instinct musical. Il est même libre de ne voir là aucune poésie d'ordre intime et humain, et de considérer cette belle phrase inspirée comme une forme très élégante, très musicale, et rien de plus. Mais je le répète : une fois sa conception établie, il doit l'indiquer franchement, avec unité, sans briser à chaque instant l'allure de l'ensemble par des raffinements de détail. — Or, vous n'imaginez pas jusqu'où nos jeunes virtuoses poussent parfois l'affectation : sous leurs doigts, cette mélodie se pâme, sanglotte, s'arrête pour respirer des sels, soupire voluptueusement, gémit, s'exclame, glisse, bondit, fait les yeux terribles et les yeux blancs, soupire et ordonne, s'étale et s'efface, on ne sait quoi encore... Rien de net ! c'est le plus grave de tous les défauts. On ne joue que pour être entendu, c'est-à-dire compris.

Deuxième défaut : le grand bafouillage magistral dans la haute difficulté. — Ici nous pourrions prendre comme exemple l'Allegro con fuoco de la 2^e Ballade de Chopin, ou l'Allegro de Concert, du même. Sans doute, il faut de l'énergie et de la vélocité pour jouer cela. Celui qui n'est pas maître de ses doigts ne saurait se risquer en pareilles broussailles. Mais la force ne doit pas être confondue avec la brutalité ; et prendre le mors aux dents n'est pas se montrer agile. Nous venons d'entendre quelques jeunes pianistes qui méconnaissent ces deux principes. Ils pressent le mouvement au delà de toute limite permise ; c'est comme un concours d'automobiles où il faut faire du 120 à l'heure. La main gauche, sous prétexte de se montrer indépendante, se déchaîne avec furie et devient tyrannique. En avant la grosse artillerie ! C'est le bombardement de Port-Arthur, la bataille de Tsou-Shima... La pédale, dont on abuse, achève de brouiller tout cela dans un nuage de fumée. Où est-on ? où va-t-on ? Impossible de le dire. C'est une mêlée indescriptible, un écrasement général. L'auditeur est ahuri. Il ressemble à un chien sur qui tombe une averse ; sa grande préoccupation est de secouer cette pluie incommode. — Absence de netteté : c'est le même défaut sous une forme plus éblouissante.

Il y en a d'autres. — A certains violonistes, je pourrais reprocher d'abuser du vibrato et de se mal tenir : de trop pencher la tête sur leur instrument, comme le Silène antique portant Bacchus enfant dans ses bras ; d'écarter les jambes, comme le Colosse de Rhodes, et de se balancer de droite à gauche, comme Vert-vert sur son bâton, ou comme cet orateur latin qui avait l'air de parler dans une barque agitée par les flots. Le virtuose doit être calme et droit comme un dieu. A certains chanteurs, je pourrais reprocher une respiration trop courte et mal étudiée (ceux qui ont entendu M^{me} Krauss savent ce que je veux dire) et une articulation exagérée : « Que de laurriers vos frrrronts soient courronés » (le Siège de Corinthe), ou bien : « s'incline avec humillité » (la Reine de Saba)... Mais la critique est aisée ; je me borne aux indications ci-dessus, que la Revue musicale recommande à ses lecteurs exécutants.

Concours du Conservatoire.

(SALLE DE L'OPÉRA-COMIQUE)



L'ensemble a été tout à fait remarquable, et fait le plus grand honneur à notre grande Ecole nationale de musique, justement jalouse de soutenir sa brillante réputation. Un incident équivoque, dont nous parlons plus loin et qui a été mal éclairci, affaiblit à peine cette impression générale.

Contrebasse. — Les 9 élèves de M. Charpentier ont exécuté un concerto de Verrimst, peu intéressant en soi, œuvre purement scolaire et didactique, et déchiffré une courte leçon de M. Paul Vidal, d'un mouvement lent, bien plus musicale que le concerto précédent. Un 1^{er} prix a été accordé à M. Subtil, solide musicien et exécutant vigoureux, un 2^e prix à MM. Zibell et Boussagol, un 1^{er} accessit à M. Hardy. M. Gibier, 2^e prix en 1904, a échoué, malgré des qualités, à cause de la mollesse de son jeu et d'une sonorité in-

suffisante. Aucun sujet vraiment remarquable ne s'est révélé.

Violoncelle. — 17 concurrents, dont pas une femme, ont interprété le brillant, très difficile et très banal allegro d'un concerto de Davidoff et lu un fort joli andante de M. Vidal. Concours sensiblement supérieur à celui de contrebasse. MM. Doucet et Jamain obtiennent un premier prix; M. Cruque, un enfant de 15 ans, 2^e prix. MM. Verguet, Olivier, Delgrange, Dachurie et Benedetti se partagent les 1^{er} et 2^e accessits. Les résultats eussent peut-être été différents si le morceau de lecture à vue avait eu plus d'importance; car les nombreux traits du concerto de Davidoff sont de ces difficultés qu'on arrive à vaincre par le travail; on ne prouve, en s'en tirant avec honneur, qu'un bon mécanisme, mais les qualités musicales de l'exécutant restent un peu trop dans l'ombre.

Alto. — La classe a été brillamment représentée par d'excellents élèves. Le vainqueur du tournoi est M. Macon, dont le jeu a beaucoup de charme et de correction classique. M^{lle} Coudart, M. Vizontini, M. Jurgensen, M. Lefranc, M^{lle} Jeanne Lefebvre, M. Ricardou, M. Rousseau, M. Monfeuillard, à des titres divers, ont attiré et retenu l'attention. Une page très distinguée de M. Henry Marteau a été déchiffrée convenablement, malgré de sérieuses difficultés. — A. L.

Violon. — Il est juste de reconnaître le degré élevé de technique auquel atteignent les élèves des classes instrumentales au Conservatoire. Le concours de violon nous fit entendre vingt-six fois le premier morceau du 3^e Concerto en *si mineur* de C. Saint-Saëns. Il nous révéla chez les concurrents, en même temps qu'une technique très forte, l'état exact de l'entendement musical pour chacun d'eux. Le mécanisme des premiers prix a-t-il été très supérieur à celui de tel concurrent malheureux ? C'est ce qui ne nous a point semblé, à part quelques accrocs d'exécution inévitables, et ceci est tout à l'éloge des classes du Conservatoire. L'impression la plus désagréable que nous ayons à noter, c'est la fâcheuse tenue de plusieurs exécutants. Le reproche est mince, mais pourquoi justement nos violonistes se tiennent-ils le haut du corps penché en avant, les bras écartés et à la hauteur de la tête dans l'attitude classique, mais déplacée ici, d'un *Faune dansant* ?

Le féminisme gagne les classes de violon : sur vingt-six concurrents il y avait presque moitié de jeunes filles. L'une d'elles, M^{lle} Baudot, second prix du dernier concours, harmonieuse à regarder et à entendre, nous avait paru un premier prix tout désigné. Mais le jury, composé de Th. Dubois, Pierné, Colonne, J. Thibaud, Sechiari, Geloso, Marteau, Parent, Tracol, Touche et Fernand Bourgeat, en a jugé autrement : comme premiers prix on a entendu proclamer M. Saury, véritablement, certes, digne de cet honneur par une exécution parfaite dans un style excellent ; M. Cantrelle, qui oscille désagréablement de droite à gauche ; M. Bittar, dont le jeu nous a paru très classique et très délicat ; enfin M. Bastide, chez qui la vigueur dégénère en dureté.

M^{lles} Billard et Morhange, MM. Matignon et Nauwinck, qui pour concourir avait conservé son costume de zouave (et qui a, lui, une tenue parfaite), se sont retrouvés avec un commun second prix. Les accessits, quelques-uns inattendus, appartiennent d'abord à M^{lle} Sauvaistre et Augiéras, à M. Etchecopar, puis en seconde ligne à M^{lle} Hélène Wolff, à MM. Devaux, Carles, Michelon, Soudant et Sufise. — P. A.

Le morceau de lecture, écrit par M. Gabriel Pierné dans un mouvement assez fuyant et dans une modalité archaïque, fut reporté à la fin du concours. Près d'une heure fut prise par la délibération du jury, et à sept heures chacun s'en fut dîner, emportant l'impression que dans toute cette jeunesse il y avait beaucoup de travail et, pour certains, beaucoup d'espérances. Le succès a été considérable pour les classes de MM. Lefort, Parent, Rémy, Berthelier.

Harpe chromatique. — Le morceau d'exécution était de M. Reynaldo Hahn : *Prélude, Valse et Rigaudon*, formant un ensemble joli et délicat. Les quelques lignes de lecture — véritable paquet de dièses et de bémols — étaient du même. Nous constatons avec plaisir que la classe dirigée avec tant d'autorité et de talent par M^{me} Tassu-Spencer est en progrès très sensible sur l'année dernière. Le 1^{er} prix a été décerné à M^{lle} Lenars par le jury, et par un public enthousiaste ; M^{lles} Joffroy, Blot, Charlot, Goudekot, se sont partagé les autres récompenses, après avoir montré des qualités peu sensiblement différentes. Sur six élèves présentées, cinq ont eu des couronnes. C'est un succès de bon augure. — Pourquoi donc parler de « bataille » entre ceci et cela ? Rien n'a été plus pacifique que ce concours. Il y a place, au soleil de l'art, pour tous les talents et toutes les spécialités. De grâce, ne mêlons pas de questions personnelles à la musique !

La harpe chromatique n'a nullement pour but, comme on l'a dit à tort, de jouer les compositions *écrites pour piano* ; elle peut le faire, mais ce n'est pas là sa raison d'être : elle est un exemple, un cas particulier de l'évolution qui a transformé plusieurs instruments de l'orchestre en multipliant leurs ressources d'expression. La grande faveur dont elle jouit dans les principaux Conservatoires de l'Europe est un indice évident des services qu'elle rend, mais ne justifie en rien les alarmes de ceux qui semblent craindre qu'elle règne exclusivement. Ne nous refusons aucun progrès, mais conservons tout ce que la tradition a de bon !

Tout d'abord, dans le dernier concours de harpe chromatique, j'avais regretté quelques notes trop sèches, sans velouté ; mais j'ai constaté le même défaut dans le concours de harpe à pédales (surtout dans le morceau de déchiffrement). C'est donc un défaut imputable aux exécutants, et non aux instruments. Quand c'est M^{me} Wurmser-Delcourt ou M^{me} Tassu-Spencer qui jouent, il n'existe plus !

Harpe (à pédales). — Les excellents élèves de M. Hasselmans (que nous félicitons plus haut, bien sincèrement de son entrée dans la Légion d'honneur) ont maintenu la belle réputation de leur maître : M. Grandjang, M^{lles} Mauger, Inghelbrecht, Molica, ont été classés premiers, pour leur aisance prodigieuse, leur étonnant mécanisme et leur goût ; M^{lle} Laskine (11 ans !) mérita un second prix, et M^{lle} Janet le 1^{er} accessit. Le morceau d'exécution, écrit par M^{lle} Henriette Renié, était d'un honnête classicisme. — S.

Piano. — On devine qu'avec des maîtres tels que MM. Diémer et Philipp, les élèves présentés avaient une sérieuse valeur. Si quelques-uns d'entre eux se méfiaient du maniérisme et de l'abus des nuances (voir plus haut), ce serait parfait. Quelle somme de travail supposent de tels exercices ! La virtuosité fait chaque jour des progrès, et on ne sait vraiment où elle s'arrêtera. Trois premiers prix ont été justement attribués à MM. de Francmesnil, Dupré et Dumesnil ; un second prix à M. Dorival ; des accessits à MM. Gayraud, Lattes, Verd, Théroïne et Polleri.

Chant (hommes). — Les bonnes voix sont rares ! j'entends les voix homogènes, d'un bon métal solide, sans trous ni paille. Et les morceaux de concours sont quelquefois bien ennuyeux ! La *Fête d'Alexandre* est, hélas ! dans ce cas. M. Petit a eu l'heureuse idée de faire entendre un admirable fragment du *Faust* de Schumann. Le 1^{er} prix a été décerné à M. Carbelly, qui a chanté, avec largeur et autorité, un air du *Dardanus* de Rameau ; 2 seconds prix à MM. Petit et Lucazeau (qui a dit, avec un peu trop de sanglots, les « Adieux à la forêt » de l'*Attaque du Moulin*). Un premier accessit a récompensé M. Francell (air de *Lakmé*, et un deuxième, MM. Domnier et Sarraillé.

Chant (femmes). — J'ai remarqué M^{lle} Lapeyrette (élève de M. Masson), dont le visage rappelle vaguement celui de M^{me} Viardot jeune, et qui a dit, avec un contralto admirable, l'air du *Prophète* ; elle n'a obtenu qu'un second prix, ainsi que M^{lle} Lamare (air de *Jules César*) ; les premiers prix ont été pour M^{lles} Chenal, Mancini (*Alceste*) et Miral, qui, avec des tempéraments très différents, ont fait une assez vive impression. 1^{ers} accessits à M^{lles} Alice Comes, Bailac, Delimoges ; 2^{es} accessits à M^{lle} Allard et Tasso. — P.

Opéra-Comique. — Le gros incident de la séance est l'échec de M. Petit, qui avait dit exquisement quelques pages du *Rêve* d'A. Bruneau, et auquel le public,

d'esprit plus libre que le jury, avait décerné le premier prix... Cette récompense a été pour M. Lucazeau (*Carmen*) ; les autres lauréats sont MM. Domnier (*Don Pasquale*), Francell (*Carmen*), Sarraillé. M. Th. Dubois a dû lever la séance au milieu d'un grand vacarme, sans proclamer immédiatement les résultats. Voici le classement des jeunes filles : M^{lle} Lassalle, vive et prenante, dans *Carmen* ; M^{lle} Tasso, très bonne dans *Manon* ; M^{lle} Mathieu-Lutz, virtuose très brillante dans le *Barbier* ; M^{lle} Tasso, fine et plaisante dans le *Médecin malgré lui*. Séance dont les résultats sont très vivement commentés et critiqués par le public !

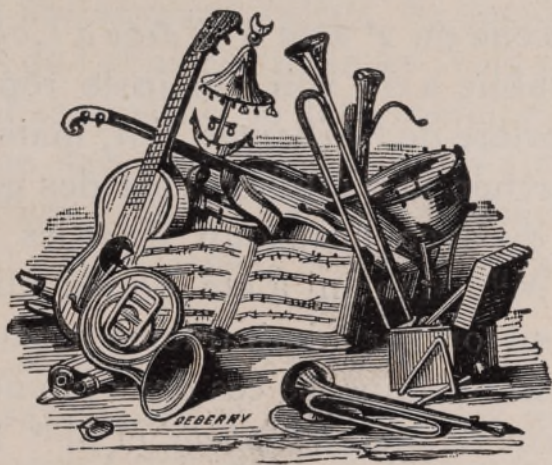
Piano (femmes). — Le prélude de Bach dont nous avons donné une analyse dans la *Revue musicale* a été joué trop vite ; mais nous avons eu le plaisir de le voir exécuté, au point de vue rythmique, comme nous le comprenions. Les jeunes virtuoses distinguaient même si nettement les membres de phrase qu'elles allaient parfois jusqu'à transformer en *dialogue* ce qui n'est, en somme, qu'une composition *monodique*. Gardons-nous de tous les excès ! L'*Allegro de concert* de Chopin n'a pas été dit avec assez de panache romantique et de « bravoure », mais a permis d'apprécier d'excellentes qualités de technique. M^{lle} Caffaret (onze ans) a partagé l'honneur du premier prix avec M^{lles} Arnaud, Lamy, Veluard et Kastler (élèves de MM. Duvernoy et Marmontel). M^{lles} Vizontini, Debrie, Morillon et Aussenac ont eu chacune un second prix. Neuf accessits ont complété cette ample distribution de récompenses.

Opéra. — Le meilleur concurrent, sans contredit, a été M. Corpait, qui dans la scène de *Charles VI* a montré une science réelle de composition. (Il est vrai que cette scène de folie est relativement facile à jouer.) Il a eu un premier prix, ainsi que M. Petit (scène du 2^e acte d'*Œdipe à Colonne*, bien plus difficile), dans le succès duquel le public a cru voir une juste réparation. M. Carbelly a chanté admirablement la prière de *Guillaume Tell*, mais il est peu comédien : il a besoin d'apprendre à marcher, et d'étudier l'art des gestes amples. Il a eu un second prix. M^{lle} Chenal a dit avec beaucoup d'art les imprécations d'*Armide*, abandonnée par Renaud ; M^{lle} Mancini a été bonne chanteuse, et très émouvante dans *Patrie* : elle a su tomber admirablement sous le poignard justicier. Un premier prix a justement récompensé ces deux talents. M^{lle} Lapeyrette, qui a montré une grande autorité dans le *Prophète*, et M^{lle} Lamarre (scène du *Misérere*, hélas ! dans le *Trouvère*) ont eu chacune un second prix. Un premier et second accessits ont été concédés à M^{lles} Bailac et Delalozière. Ce concours est un des plus difficiles ; il n'a pas été, en somme, fort brillant. Pas une seule voix bien homogène (sauf celle de M. Carbelly) ! Les chanteurs forcent le son ; presque toutes les voix ont des parties cotonneuses ; quelques-unes sont déjà fatiguées... Dans le jeu, l'équilibre nécessaire entre l'action réaliste et le *style* est rarement observé.

Instruments à vent. — Au concours de cor (exécution d'un charmant allegro écrit par M. Camille Chevillard), un premier prix a été décerné à M. Coquelet ; un second à MM. Jean Tournier et Lepitre ; un 2^e accessit à M. Thibault. L'épreuve n'a pas été fort brillante ; trop de notes d'une justesse douteuse l'ont déparée ! Parmi les cornettistes, M. Mager a obtenu un second prix ; MM. Foveau, Nadal et Body se sont partagé les accessits (exécution d'un *Caprice*, un peu banal, de M. Lévadé et déchiffrement d'une jolie esquisse de M. Georges Marty). — M. Jean Bernard a brillamment enlevé un premier prix de trompette, et M. Rochut un premier prix de trombone.

Bois. — Lauréats pour la flûte : MM. Joffroy et Laurent (1^{er} prix) ; MM. Hérissé, Bergeon, Camus et Cléton (accessits). — Hautbois : M. Poutier (1^{er} prix) ; MM. Serville et Rouzeré (2^e prix) ; MM. Tournier, Longatte et Riva (2^e accessit). — Clarinette : MM. Capelle, Moulin et Dubois (1^{er} prix, tous très remarquables) ; M. Loterie (2^e prix). — Basson : MM. Pré et Rogeau (2^e prix) ; M. Raimbourg (1^{er} accessit).

Nous ne voulons pas terminer ces notes rapides sans nous associer au public et aux divers jurys qui, à maintes reprises ont manifesté à M. Th. Dubois leurs sentiments de vive sympathie pour le tact parfait avec lequel il a dirigé ces épreuves délicates.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — XI.

LA MUSIQUE ET LA MAGIE.

(D'après la sténographie de M. Flachet, à Montreuil-sous-Bois.)

MESDAMES ET MESSIEURS,

J'arrive aujourd'hui à la troisième partie de cette *Introduction*. Dans la première partie, j'ai essayé de définir la musique considérée en elle-même ; dans la seconde, j'ai marqué sa place dans la nature ; dans la troisième, qui paraît la plus difficile, j'ai à étudier sa fonction sociale. J'aurai à exposer et à discuter les systèmes d'un certain nombre de penseurs (Darwin, Spencer, Bücher) qui croient avoir résolu le plus difficile et le plus obscur des problèmes, celui des origines. Mais, comme cette discussion sera assez longue, je commence par donner tout de suite mon opinion personnelle ; les trois thèses que j'examinerai plus tard seront présentées comme un complément de celle que je vais exposer et comme une contribution partielle à la vérité très complexe que nous cherchons. Aucune de ces curieuses thèses, en effet, ne doit être repoussée entièrement.

Ce sujet singulier que j'entreprends de traiter, m'étonne un peu moi-même, bien que je l'étudie depuis assez longtemps et l'aborde en ce moment après mûre réflexion, avec un esprit de libre recherche scientifique. Dans cette première leçon, j'en tracerai seulement les grandes lignes, car il est très vaste. Il me sera certainement impossible de produire tous les documents que j'ai réunis ; je devrai me borner à les indiquer par catégories, et citer les plus caractéristiques. En accouplant ces deux mots de *musique* et de *magie*, pour la première fois peut-être rapprochés l'un de l'autre par un historien, je demande à ceux qui voudront bien me suivre d'avoir présente à l'esprit l'idée de la méthode qui doit être ici la nôtre. Il y a une façon de concevoir l'histoire musicale, qui consiste à prendre les premiers compositeurs et les premières œuvres connues, puis à consacrer aux uns des biographies mêlées d'anecdotes, aux autres des analyses techniques et, au besoin, des exécutions. Cette méthode est très bonne en soi, et nous l'emploierons à son heure ; mais elle ne saurait présentement nous suffire. Il faut d'abord ouvrir toutes grandes les fenêtres, pour faire pénétrer l'air et la lumière dans nos études. Quand nous avons cherché à définir la musique, nous avons bien pu trouver en elle des caractères spéciaux, qui constituent son originalité, qui semblent même l'isoler de tout le reste ; mais quand nous examinons ses conditions d'existence, son mode de développement, les influences sociologiques qu'elle a subies, nous trouvons qu'elle est inséparable d'une multitude de choses qui, à première vue, semblaient n'avoir rien de musical. Cette connexité, il arrivera sans doute un moment où il faudra la perdre de vue pour s'adonner à des travaux très particuliers ; mais, en commençant surtout, il convient de ne pas la négliger : c'est elle qui fait vraiment la dignité,

l'agrément et l'intérêt d'une étude sérieuse, en plaçant la préoccupation de l'ensemble avant celle du détail. Il ne faut donc pas s'étonner que ces considérations préliminaires nous engagent dans des voies qui paraissent un peu détournées mais qui sont un acheminement nécessaire vers un but nettement défini.

Prévenons d'abord une objection. En général, la préoccupation des théoriciens a été de remonter au fait premier et générateur de la musique, à celui qui peut être considéré comme la source d'où tout est sorti par voie d'évolution et qui suffit à expliquer la série dont il est le principe. Un tel fait nous échappe nécessairement ; nous ne pouvons l'atteindre que par des conjectures, dont la première consiste à admettre que ce fait isolé existe. Il est probable qu'il n'y en a pas un, mais plusieurs, d'importance inégale, formant un groupe où tout se tient, et que les origines de la musique sont comparables aux racines d'un arbre, racines multiples, dirigées dans des sens différents et prenant la sève de tous côtés. Cet aveu d'ignorance touchant la cause initiale ne nous dispense pas de remonter aussi haut que possible dans le passé ; mais il nous permet de changer un peu la question. Au lieu de dire : Voici le fait *d'où la musique est sortie*, nous dirons : « D'après les documents que nous possédons et d'après leur interprétation légitime, voici quelle a été *la première fonction sociale de la musique*. La musique a été l'élément principal des cérémonies magiques primitives. La musique instrumentale vient du chant ; et la première forme du chant a été l'incantation. Voilà ce que, preuves en mains, nous pouvons affirmer. » — Ainsi comprise, la question est à la fois restreinte et transposée : elle est restreinte, puisque nous la débarrassons d'une recherche trop ambitieuse et chimérique ; elle est transposée, puisque nous abandonnons le domaine de la théorie pour celui de l'histoire proprement dite. A vrai dire, nous sommes en ce moment sur la limite qui la sépare des régions où règne l'esprit de système.

Pour comprendre ce qu'a été la musique des tout premiers âges, il faudrait, selon l'exemple de l'historien latin, se faire un esprit « antique », et dépouiller l'esprit du civilisé. — « *L'homme est un être raisonnable.* » — Ce sont les philosophes qui disent cela ! Si on considère la place qu'elle occupe dans la vie pratique, la raison apparaît (ainsi que la liberté) comme une conquête tardive, un idéal dont on se rapproche lentement ; mais l'historien ne peut pas la poser comme un fait initial. L'homme primitif est surtout un croyant (cela ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'il soit *religieux*, au sens élevé du mot). Par des témoignages comme les tablettes assyriennes toutes chargées d'incantations et de recettes de sorcellerie, par les monuments égyptiens relatifs aux cérémonies funèbres, par les Grecs eux-mêmes, pourtant si avancés en civilisation, nous pouvons avoir une idée de ce qu'a été le primitif. Il ne fait pas « le plus beau rêve de la vie », selon le mot de Goethe appréciant en artiste les mythes antiques. Pour lui, l'existence est plutôt un cauchemar. Il se croit environné d'ennemis invisibles ; partout il voit des pièges, des forces hostiles, des êtres cachés et cruels ; à la peur qu'entretiennent en lui la forêt, la nuit, le mystère de chaque chose, s'ajoute une angoisse : celle de la faim. Comme les fauves, il est presque toujours en chasse. Manger, voilà pour lui l'affaire qui domine toutes les autres (1).

(1) Aujourd'hui encore, si chaque homme mettait dans un plateau les actes de sa vie quotidienne qui sont inspirés par la raison pure, et dans un autre plateau ceux qui ont eu pour cause et pour objet la satisfaction des *appétits* (plus ou moins déguisés), de quel côté verrait-on pencher la balance ?

Cette grandiose idylle de paix et de lumière que Victor Hugo a placée en tête de sa *Légende des siècles* est une fin idéale plutôt qu'un commencement. De quelles ressources l'homme dispose-t-il pour saisir une proie ? Il n'a que l'agilité de ses jambes, la force de ses muscles, quelques pierres taillées. Son refuge, c'est la magie.

Par la magie, il croit, sans avoir besoin de la force ou du contact direct, posséder un pouvoir supérieur sur la nature et sur les êtres vivants. Par elle, il conjure les esprits malfaisants, et, en premier lieu, il prépare sa victoire sur le gibier nécessaire. Il s'attribue à lui-même le privilège dont, plus tard, il investira des dieux distincts de la nature et de l'homme. Cette superstition a des racines tellement profondes, qu'elle continuera à régner à côté des religions constituées, et qu'elle leur survivra. La magie, que Hegel appelait la « religion spontanée » et qu'il mettait en tête d'une classification des formes de la croyance, est le fait capital de la vie sociale, celui qui dans l'histoire de l'homme occupe la plus grande place. Elle a mis en usage — si nous la considérons aux époques modernes — bien des moyens : les breuvages, les philtres, les éléments, les miroirs, la puissance du regard, etc... ; mais je n'ai pas à rechercher ici tout ce qui a pu remplir le chaudron de Canidie ou des sorcières de *Macbeth*. Je me bornerai à montrer comment le chant a pu être l'arme préférée des magiciens ; pour cela, je dois d'abord mentionner — parce qu'elle m'a suggéré cette série de leçons — l'hypothèse qui a été faite sur le dessin magique ; je montrerai ensuite que cette hypothèse s'applique avec une exactitude de plus en plus grande à la danse, enfin au chant ; et que si ces trois arts ont eu un rôle social très important, c'est à cause d'un caractère qui leur est commun et que la théorie classique aimait à mettre en lumière quand elle disait : *Toute œuvre d'art est une imitation*. Cette théorie de l'imitation va nous apparaître sous un aspect nouveau.

I

C'est M. Salomon Reinach qui, au cours d'une séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (mai 1903) et dans un article publié par la revue *L'Anthropologie* (mai-juin de la même année), a expliqué les origines du dessin en les rattachant aux pratiques de la magie, et a ainsi ouvert la voie dans laquelle nous entrons. Voici comment.

Nous connaissons aujourd'hui, surtout dans le Périgord et dans la région pyrénéenne, un assez grand nombre de dessins remontant à l'époque préhistorique et gravés sur les parois des cavernes. La plupart d'entre eux représentent des animaux, mais — particularité importante — des animaux qui tous sont comestibles : les grands félins, le lion et le tigre, la hyène, le chacal, le loup, les diverses variétés de serpents, etc..., n'y figurent point. Cela ne peut être un effet du hasard. Le choix qui a dirigé l'activité des artistes primitifs implique des raisons précises. M. Reinach a cru les trouver dans certaines idées d'ordre général qui sont communes à l'ensemble de l'humanité. La plus répandue est celle-ci : l'image d'un être ou d'un objet donne à l'auteur ou au possesseur de l'image un pouvoir d'influence sur l'objet lui-même. Bien entendu, il s'agit d'un pouvoir d'ordre magique, relevant d'une croyance. Cette idée, que le semblable donne

prise sur le semblable, se retrouve fréquemment dans l'époque moderne. L'opération de l'envoûtement, si fréquente au moyen âge, qui consiste à briser ou transpercer un portrait pour nuire à l'original ou le faire périr, l'usage de pendre certains criminels « en effigie », en sont des exemples. Ainsi peut-on expliquer que le judaïsme ait interdit de représenter la figure humaine, et que dans certains pays d'Orient il soit aujourd'hui défendu de faire le portrait du souverain. « On croit qu'entre les êtres et leurs effigies il y a un réseau de liens invisibles, et qu'en altérant celles-ci, on peut nuire à ceux-là. » Les dessins des cavernes préhistoriques prennent une signification très claire, si on les examine à la lumière de cette idée. L'exclusion des carnassiers s'explique très naturellement. Le dessinateur primitif n'est nullement préoccupé de *plaire* ; il appartient à un clan ou à une tribu qui vivent de chasse, et il dessine des animaux comestibles parce qu'il croit, et parce qu'on croit autour de lui, qu'en dessinant tel animal, on le met déjà, dans une certaine mesure, sous la dépendance du chasseur. Il est vraisemblable de supposer que ces dessins étaient exécutés au cours d'une cérémonie spéciale — on n'ose dire religieuse — ayant lieu à l'intérieur de la caverne.

Telle est, dans ses grandes lignes la thèse originale proposée par M. Salomon Reinach.

Si, par voie d'analogie ou d'extension, nous l'appliquons à des domaines voisins, nous constatons qu'elle permet d'abord d'expliquer un premier ensemble de faits appartenant à l'histoire de la musique : les danses des primitifs.

II

Toutes ces danses sont *mimétiques*. On s'attache à y reproduire les allures et les mœurs des animaux. Pourquoi ? On a dit que « l'instinct d'imitation est naturel aux primitifs » ; que les danses « permettaient d'initier les novices à la connaissance des mœurs d'un animal dont la chasse est une nécessité ». Ces explications sont insuffisantes ; il y en a une autre, bien plus conforme à l'idée qu'il faut se faire de ces époques lointaines, antérieures à la civilisation, où la grande affaire, pour l'homme, est de satisfaire sa faim. Chez les tribus à l'état sauvage, les danses mimétiques sont une sorte de dessin en action, une gravure ou une sculpture avec la vie et le mouvement en plus ; elles ont pour but de conférer aux danseurs un pouvoir magique sur le gibier dont ils imitent les mouvements. Ainsi s'expliquent, chez les Australiens, la danse du kangourou, si souvent décrite, comme aussi la danse du dingo, de l'émou, de la grenouille, du papillon. Ce n'est pas, comme dit Grosse, « le plaisir qu'on éprouve à faire des mouvements violents et rythmiques, à décharger ses sentiments, etc. », qui est le principe de ces exercices, ni le désir de produire « un effet purement esthétique ». Au moins ces raisons ne sont-elles pas les seules. Il y a là une sorte de « magie *homœopathique* » créant un pouvoir imaginaire sur un objet, par la reproduction de cet objet. Comme les autres superstitions magiques, ces sortes de danses ont été ou sont en usage chez le plupart des primitifs. Ne nous étonnons plus d'entendre dire que chez les Esquimos, les danseurs « sont souvent affublés de têtes d'ours, de loups, d'autres animaux comme la loutre,

l'hermine, le faucon, le corbeau » (1) ; il faut se garder de voir là une sorte de mascarade de carnaval !

Voici comment le Dr Pallas décrit les danses des Ostiaks. « Les hommes et les jeunes garçons sont les seuls qui dansent. Ces danses... représentent par les diverses positions, par les pas et les gestes du danseur, les allures des différents oiseaux et animaux lorsqu'on les chasse, et les mouvements de certains poissons lors de la pêche. J'ai vu représenter la chasse de la zibeline, les allures de la grue et du renne, le vol de la boudrée et la manière dont elle saisit sa proie... L'imitation de l'allure de la grue m'a paru la danse la plus pénible ; le danseur, se tenant tout accroupi, est caché sous une fourrure après en avoir lié la pointe à un long bâton au bout duquel il a planté la tête de l'animal. Dans cette position, il saute sur ses talons ; il imite, en dansant et au moyen du bâton, tous les mouvements de la bête. Quand on veut représenter l'allure du renne, il faut que la musique varie selon les différents mouvements de l'animal, pour exprimer son pas, son trot, son galop, et marquer lorsqu'il s'arrête afin de s'assurer de la direction qu'il tient avec le chasseur qui le poursuit (2). » Avec la théorie de M. Salomon Reinach, ces exercices ont une signification parfaitement claire.

Le but utilitaire et la superstition qui sert de principe à la danse expliquent pourquoi les femmes n'y prennent point part. La mission Mac Donald a donné le renseignement suivant sur les indigènes des contrées baignées par le Niger et le Bénoué : « La danse de chasse existe également [chez eux] ; elle a lieu à l'occasion d'une réjouissance nationale et n'est dansée que par ceux qui ont pris part à la chasse ; en aucune circonstance les femmes ne sont autorisées à s'y joindre. Cette danse est accompagnée seulement par le tambour et par le chant. Les danseurs imitent les attitudes des animaux (3). » Cette description suggère l'idée d'une civilisation relativement avancée où ce qui était d'abord utile et pratique est devenu objet d'agrément (comme chez les Grecs classiques, dont toutes les danses sont mimétiques, sans doute par survivance d'anciens usages) ; mais le caractère initial d'une telle danse transparaît dans sa forme moderne. Le dernier voyageur que je viens de citer distingue, comme on le fait habituellement, la danse de chasse de toutes les autres. C'est une distinction superficielle. Ce qui vient d'être dit semble pouvoir s'appliquer à toutes les danses sans exception : à la danse guerrière, qui imite le courage pour le créer et qui veut assurer la défaite réelle de l'ennemi par sa défaite simulée ; à la danse religieuse, qui, pour désarmer un dieu hostile, le met matériellement, sous forme d'idole, dans la dépendance de l'homme (4). Les danses dites *gymnastiques*, caractérisées par des mouvements sans objet pratique, sont postérieures à tout cela. Ce sont des danses mimétiques désappropriées, — analogues à la musique instrumentale, qui n'est autre chose qu'un chant dépourvu de paroles et transposé. La danse et le chant ont eu la même évolution : ils sont devenus de plus en plus abstraits.

(1) *Les Esquimos*, par le marquis de Nadaillac, dans *l'Anthropologie* (xiii, 1902, p. 101).

(2) *Voyages du Dr M. P. S. Pallas, docteur en médecine, en différentes provinces de l'empire de Russie et dans l'Asie septentrionale*, traduit de l'allemand par M. Gauthier de la Peyronie, commis des affaires étrangères. (4 vol. Paris, 1789-93, chez Maradan, t. IV, p. 85 et suiv.)

(3) *Up the Niger, Narrative of major Claude Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers, West Africa, by Captain A. F. Mockler-Ferryman, etc...* London, 1892, chez G. Philip, p. 273.

(4) Voir la danse australienne (décrite par Parker et citée par Grosse, *Les débuts de l'art*, p. 171 de la traduction française) destinée à implorer l'aide d'un démon très redouté, Mindi

Ainsi donc, le dessin et la danse — identiques au fond — sont considérés par les primitifs comme créant un symbolisme irrésistible ; ils permettent de dominer le semblable par le sembable. La croyance qui leur attribue ce pouvoir est essentielle à la magie. La théorie classique de l'*imitation*, base de tous les arts, apparaît ainsi avec un caractère moins artistique, sans doute, que dans les analyses d'un Aristote, mais elle prend quelque chose de plus humain, elle a des racines profondes dans une croyance qui, nous le verrons, peut être regardée comme universelle. — A tout cela comment pouvons-nous rattacher la musique ? Entre le chant et le dessin ou le mimétisme en action, y a-t-il un hiatus infranchissable ? ou bien verrons-nous clairement jusqu'au bout l'application du même principe ?

III

Pour montrer comment le chant a pu jouer, à l'origine, le même rôle que le dessin ou la danse, j'appellerai votre attention sur deux faits d'ordre très général.

1° La musique n'a pas de modèle dans la nature visible ; et, pour ce motif, il semble qu'elle devrait avoir une fonction tout autre que celle du dessin ou de la danse mimétique. Mais si elle est impuissante à reproduire la ligne, le relief et la couleur, n'a-t-elle pas au plus haut point le don d' « imiter » les sentiments, les passions, en un mot le dedans des choses ? pour cette raison, ne doit-elle pas être la ressource préférée de la magie ?

Nous verrons plus tard la théorie des Grecs sur le pouvoir expressif de la musique. Pour eux, la musique passe par-dessus les réalités sensibles ; elle saisit, elle exprime l'âme. « Dans les compositions musicales, dit Aristote, il y a reproduction des états affectifs. » Cette doctrine a été professée par les Chinois. J'ai sous les yeux une traduction française de quelques pages du *Li-Ki* (1) et j'en extrais les lignes suivantes : « *Tout air prend sa source dans le cœur de l'homme. La musique est intimement liée avec les rapports essentiels des êtres. Aussi, connaître les sons, mais ne pas savoir les airs, c'est le propre des oiseaux et des bêtes brutes ; savoir les airs, mais ne pas savoir la musique, c'est le propre du vulgaire : au sage seul, il est réservé de comprendre la musique. C'est pourquoi on étudie les sons pour savoir les airs ; on étudie les airs pour savoir la musique ; et on étudie la musique pour savoir gouverner.* » Paroles admirables, parties sans doute du pinceau d'un « lettré » moderne, mais que je cite comme témoignage des vieilles croyances instinctives ! On lit plus loin (*ibid.*) : *Le pouvoir [des rites et] de la musique atteint jusqu'au ciel et remplit toute la terre ; il passe à travers (les principes) IN et IAN et établit des rapports avec les âmes et les esprits ; il atteint la plus grande élévation, il arrive à l'extrême de l'éloignement et sonde les plus impérieuses profondeurs.* Nous retrouverions de semblables idées chez les peuples les plus opposés, aux âges les plus différents : « la voix du chanteur, dit Balzac, fait mouvoir les principes de nos sensations » (2).

(1) Edition du *Li-Ki* ou *Mémorial des rites*, Paris-Turin, 1853, in-4°. Exemplaire de l'Ecole spéciale des langues orientales vivantes, U, II, 39, traduction de J.-M. Callery, p. 82-113 (textes communiqués par M. Pierre Aubry).

(2) Balzac, *Massimilla Doni*, t. XV des Œuvres complètes, p. 430 (cité par MM. Gevaert et Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, p. 321, à la note).

Or, les primitifs voient partout des forces morales, des passions, des « esprits » hostiles ou bienfaisants. Pour eux, le moindre phénomène représente une personne et un état affectif. Dans le tonnerre qui gronde, dans le flot qui se soulève ou dans l'arbre qui frissonne, dans la maladie, dans la disette ou l'abondance, dans le minéral lui-même, il y a *quelqu'un*. (Là se trouve en germe la poésie que les Homère, les Virgile et les Lamartine dégageront plus tard.) Les vieilles mythologies, dans lesquelles les premières croyances de l'homme ont pris corps, en sont un témoignage surabondant. Il y a donc une relation étroite et directe entre le pouvoir de la musique et les phénomènes naturels. Puisque chacun de ces phénomènes n'est pas autre chose qu'une apparence derrière laquelle se cache un sentiment (colère, haine, sympathie, jalousie, cruauté, etc...), et que, d'autre part, la musique a précisément pour caractère de traduire tous les sentiments, ne s'ensuit-il pas que la musique a le pouvoir, non seulement d'exprimer la nature, mais d'agir sur elle ? Les deux privilèges : expression et influence, ne vont-ils pas ensemble ? « Les *imitations* effectuées au moyen des sons, disaient les Grecs, *conduisent à l'action* », et Aristote suggérerait cette explication : « Les rythmes et les successions mélodiques sont des mouvements, tout comme les actions (2). » — La magie musicale (pour résumer ces premières observations) est l'application anticipée, obscure, instinctive, de la doctrine de Schopenhauer et des grands métaphysiciens allemands : il y a une âme vivante dans la nature, et la musique peut la saisir directement. Comme l'âme de la nature, la musique est un souffle, *anima*. De cette identité résulte l'idée d'un pouvoir à exercer par le semblable sur le semblable.

2° Une autre raison explique le rôle capital dévolu au chant dans les cérémonies magiques : c'est le caractère mystérieux qui, presque à toutes les époques, a été attribué au langage. Si quelques philosophes modernes, d'une instruction raffinée, ont considéré le langage comme transmis à l'homme par une révélation divine, il ne faut point s'étonner que les primitifs, incapables de comprendre le mécanisme de la parole, aient été particulièrement portés à en exagérer le pouvoir. Ils ne sont pas loin de penser que les paroles valent des actes (2). Pour eux, le mot est l'équivalent de la chose, son *image* sonore ; il est la chose elle-même. N'avoir pas de nom, c'est ne pas exister. Lorsqu'ils veulent dire, dans le poème de la création, que le ciel et la terre *n'existaient pas encore*, ils disent *qu'ils n'étaient pas nommés*. Par suite, connaître ou prononcer le nom d'un être vivant ou d'un objet, c'est l'évoquer ou le posséder. De là le soin que prenaient les Assyriens de ne jamais révéler le nom d'une ville sacrée ; de là la répugnance des sauvages et de nos madrés paysans à parler de leurs affaires ou même à dire leur nom ; de là l'usage, chez les Latins, quand on parlait d'un événement fâcheux, de prononcer une formule analogue à celle-ci : *Quod omen dii avertant !* Que les dieux détournent ce présage ! — Aujourd'hui encore, ne disons nous pas souvent : « Ne parlez plus de cela ! ça porte malheur ! »

Suivons les conséquences de cette opinion.

Si l'énoncé d'un fait équivaut au fait lui-même, *a fortiori* une prière, une invitation, enfin un ordre, formulés dans de certaines conditions et en termes con-

(1) *Problèmes* (dans Gevaert, *libro cit.* p. 73).

(2) Beaucoup de modernes ne sont-ils pas « primitifs » en cela ? Amiel disait des Français : « Leur défaut est de croire que quand les choses sont dites, elles sont faites ».

venables, ne peuvent-ils rester sans effet ; et si on va jusqu'au chant, le résultat sera plus sûr encore, puisque le chant élève la parole à sa plus haute puissance. Nous arrivons donc à cette double conclusion : Le chant pur et le chant sur une formule ont une action spéciale et directe sur les choses réelles. Ils permettent à l'homme d'atteindre l'âme des objets et des êtres, de saisir le principe de la vie objective, d'entrer en communication avec les forces latentes de la nature. L'incantation suppose une sorte de métaphysique inconsciente et profonde. Il y a donc, d'après ce qui vient d'être dit, trois sortes d'opérations magiques : 1^o le dessin ; 2^o la danse ; 3^o le chant. Toutes les trois ont le même principe, l'imitation, et appartiennent à ce qu'on a appelé la magie « homœopathique ». Nous verrons cependant que les rites employant la parole et le rythme peuvent être considérés, pour des raisons bien simples, comme antérieurs aux autres, et même comme leur ayant conféré leur vertu.

Comme vous vous en êtes aperçus sans doute, cette conception historique du chant, de sa nature et de son rôle, ne contredit en rien ce que j'ai avancé, dès le début, sur l'originalité de la musique, et sur la « pensée » spéciale, tout intellectuelle, irréductible à nos concepts et à nos vocables habituels, qui la constitue. Bien au contraire, nous allons trouver dans l'histoire positive une confirmation et une mise en œuvre de nos idées. Le chanteur-magicien des époques primitives est, à sa manière, un métaphysicien, un poète, un sentimental convaincu que la passion dirige le monde, que la nature a une âme comme lui, et que la musique est toute-puissante, parce que l'âme est son domaine.

Telles sont les premières explications que peut fournir l'esprit d'analyse. Elles sont commodes pour la clarté de l'exposition ; elles ne sont nullement nécessaires. En somme, nous pourrions nous borner à prendre les faits tels qu'ils sont, et nous dispenser de les expliquer ; sont-ils suffisamment nombreux et précis pour établir notre thèse ? C'est ce que nous verrons dans les prochaines leçons.

JULES COMBARIEU.

Quelques lettres inédites.

M. Louis Mors, ingénieur, veut bien nous permettre de puiser quelques documents dans sa splendide collection de gravures musicales et d'autographes. Nous en détachons aujourd'hui trois lettres qui sont de véritables portraits. On remarquera la haute distinction de Liszt et sa grandiloquence (accumulation des épithètes) jusque dans les entretiens intimes ; la bonhomie charmante de Chabrier, qui semble avoir le privilège de tout dire, sans choquer ; l'accent ému, le ton très distingué, justement amer, de Lalo :

LETTRE DE LISZT.

Berlin, 2 décembre 1855.

Non certes, mon cher Litolf, je n'ai rien contre vous — et, tout au contraire, je garde beaucoup de choses et des meilleures pour vous.

Vos dernières lignes me sont parvenues à Weymar au moment de mon départ et si je ne vous ai pas écrit plus tôt, c'est que réellement les journées

sont beaucoup trop courtes pour tout ce que je dois faire. Votre excellente, parfaite, très spirituelle, noble et flatteuse lettre dans le Correspondant de Hambourg m'a été remise hier soir par quelqu'un qui a eu le plaisir de vous voir à Brunswick vendredi, et je vous remercie de cœur et d'amitié de cette nouvelle preuve de votre sympathie.

Quoique vous m'avez dit quelquefois que je n'aimais que les ingrats, j'espère vous convaincre que je sais aussi faire un plus simple emploi de mes sentiments en pratiquant une loyale réciprocité envers ceux qui se montrent si bien, comme vous le faites, mes véritables amis.

S'il vous est possible de vous absenter un jour ou deux de Brunswick, je vous engagerais beaucoup à venir ici pour le concert de jeudi prochain (6 décembre), car j'aurais d'abord un très grand plaisir à vous revoir à cette occasion et puis je pense que vous serez satisfait de la belle exécution à laquelle j'ai tout lieu de m'attendre, après les répétitions très consciencieuses et même chaleureuses que nous sommes en train de faire.

Comme vous m'aviez quasi promis de m'honorer de votre présence à ce premier essai en gros de mes compositions, je ne me fais pas scrupule d'insister et vous réserve votre billet en vous attendant. — Tâchez de m'envoyer le concerto symphonique avant la fin du mois à Weimar (où je serai de retour le 12 ou 15) afin que je puisse en faire un usage judicieux avant un départ pour Vienne, où je serai obligé de me rendre vers le 10 janvier pour y diriger le festival en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de Mozart (27 janvier).

A vous revoir, donc, mon cher Litolf, et bien tout à vous de franche et non ingrate amitié,

J. LISZT.

(Hôtel Brandeburg.)

LETTRE D'EMMANUEL CHABRIER (à Gouzien).

Bruxelles, dimanche 18 avril.

Et naturellement, tout ce qu'il y a de plus confidentiel ! — Le succès de Gwendoline a été considérable, vous le savez, et la deuxième a été plus chaude encore que la première ; c'est ce soir que l'on donne la troisième ; or il faudrait battre le fer, et je viens vous supplier de voir Gailhard le plus tôt possible et de lui parler de mon affaire. Je vous assure qu'avec un bon ballet en deux actes derrière, c'est un spectacle tout trouvé, et cet ouvrage bien mis en scène (ici c'est déplorable), bien chanté, doit faire, j'en ai la certitude, une certaine impression. Il vous reste à voir les articles de Joncières et de Reyer, ils seront plus que bienveillants ; donc on est unanime à trouver que c'est bien : alors quand entrerais-je, nom de Dieu, dans cette boîte à Juive ? Jamais ? Eh bien si ! Je veux gueuler là-dedans des chants nouveaux. Je veux que ça pète pour moi comme pour les autres ! — Oui, ça peut faire beaucoup d'effet et me caser, me classer même. Vous devez avoir déjà la partition, n'est-ce pas ? J'arrive à Paris, jeudi dans la soirée ; vendredi j'irai causer avec vous ; — mais si d'ici là vous pouviez joindre Pedro, vous rendriez à ce sacré Chabrier un fier service. Mais quel métier ! quel enfer ! Berardi rentre à Paris le 3 mai ; il sait (pas très musicalement, mais enfin) il sait le rôle ; c'est toujours ça ; — enfin nous en recauserons. — Ecrivez-moi donc un mot que je recevrai mardi matin, et qui mettra quelque baume sur les légitimes convulsions (44 ans) de mon impatience. Puis un agréable rabattage chez l'homme au faux col, la rue Favart ? qu'en dites-vous ? Ah ! c'est bien du tintouin que je vous donne, cher ami, mais vous n'ignorez pas que tout seul, je ne puis quasi rien, et si je

m'enhardis ainsi c'est que j'ai la plus intime conviction que vous ne me lâcherez pas !

A bientôt donc ; nous envoyons à M^{me} Gouzien nos plus empressés hommages, et moi j'embrasse la petite jolie qui se porte à merveille, je suppose, et a repris sûrement ses leçons de piano.

A vous,

EMMANUEL.

LETTRE D'E LALO.

Paris, 30 octobre 79.

Mon cher Gouzien,

Je viens de lire à l'instant votre article si bienveillant, et je m'empresse de vous envoyer mes bien sincères remerciements. — Hélas ! que ne puis-je entrer à l'Opéra par une autre porte que celle de la danse ! J'ai passé ma vie à étudier la musique dramatique, j'ai un grand opéra écrit avec toute ma conscience d'artiste, et l'on me demande un ballet, genre dont j'ignore les premières notions. C'est insensé ! mais il paraît cependant que je dois m'estimer très heureux de pouvoir me glisser dans le Temple en me courbant pour passer sous les jupons des vestales de l'endroit. Cela prouve une fois de plus que le seul théâtre nécessaire pour la production nationale, c'est un théâtre lyrique avec une large subvention. Merci de nouveau, et croyez à mes sentiments les plus sympathiques.

E. LALO.

Actes officiels et Informations.

Le grand prix de Rome pour la composition musicale : M. Victor Gallois. — Ce m'est un vif plaisir d'avoir à parler aujourd'hui de M. Victor Gallois, le prix de Rome de cette année-ci, dont j'ai pu apprécier le talent naissant alors que nous suivions ensemble le cours d'harmonie de M. Xavier Leroux. Ce temps, bien qu'assez éloigné, est encore très présent à ma mémoire. Je me souviens des charmantes leçons d'harmonie que Gallois apportait alors et où l'on prévoyait déjà l'étoffe d'un musicien délicat et sentimental. Il recherchait déjà l'expression dans les moindres détails, au point que parfois M. Leroux le reprenait sur l'abus de *l'appogiature* mêlé à ce style scolastique que ces sortes d'exercices comportaient...

Mais l'excès même de ce procédé était déjà la révélation de sa manière tendre et expressive qu'il n'a fait qu'affirmer depuis, tout en gardant le caractère pondéré de l'enseignement du Conservatoire.

Aujourd'hui que M. Gallois se trouve libéré de toute préoccupation de diplômes, il est probable qu'il s'abandonnera complètement à son sentiment de musicien, sans se préoccuper des formules trop rigoureuses de l'Ecole, et que son aspiration prendra son essor vers la libre Beauté où aspire tout vrai artiste.

M. Victor Gallois est né à Douai en 1880 et a commencé ses études musicales à l'Ecole nationale de sa ville natale, où il remporta tous les premiers prix. C'est alors qu'il vint à Paris, où il continua ses études dans la classe d'harmonie de M. Leroux en 1896 et où il obtint un prix d'harmonie en 1898. De là il entra chez M. Lenepveu, où il remporta en 1902 le premier prix de fugue et où il vient d'obtenir le grand prix de Rome de cette année. M. Lenepveu, maître aussi paternel qu'éminent, a l'habitude de voir triompher ainsi tous ses élèves. M. Gallois, au milieu de ses travaux d'école, a trouvé le loisir d'écrire plusieurs compositions fort originales qui ont paru chez l'éditeur Lemoine. Nous

citerons entre autres : *Pensée grise* pour flûte et piano, une *Pièce pour violoncelle* et une *Sérénade* qui a été appréciée à différentes reprises dans plusieurs concerts symphoniques. Toutes ces compositions sont d'un joli sentiment et empreintes d'une élégance d'écriture recherchée, par instants même elles font penser à la manière primesautière et fantaisiste de Delibes et de Bizet.

Maintenant que M. Gallois ne dépend plus d'aucune institution musicale, qu'il n'a plus à subir aucune influence de milieu, nous attendons de lui une œuvre intéressante où se révélera toute sa personnalité, et nous ne croyons pas exagérer en prédisant qu'il nous donnera des compositions d'une saveur et d'une fraîcheur très originales. — A. M.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.
Recettes détaillées du 20 juin au 19 juillet 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Juin	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.969 76
23 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.067 41
26 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	18.142 41
28 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	13.829 26
30 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	14.582 91
3 Juillet	<i>Armide.</i>	Gluck.	12.862 91
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.782 76
7 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	16.196 41
10 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.068 41
12 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	14.718 26
14 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	Représent. grat
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.405 41
17 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	15.404 41
19 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.213 76

II. — Opéra-Comique.
Recettes détaillées du 20 juin au 19 juillet 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Juin	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	4.191 50
21 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.934 50
22 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	4.885 »
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.720 »
24 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Chérubin.</i>	Mascagni. Massenet.	5.351 »
25 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.032 »
26 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	4.245 50
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.136 50
28 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	5.580 50
29 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	4.877 »
30 —	<i>Chérubin. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	7.835 50
Clôture annuelle.			

La Musique au Collège. — Le collège de Semur-en-Auxois a donné, cette année, une série de concerts et causeries auquel assistaient tous les élèves. Ces manifestations ont pour but de développer le goût artistique des jeunes auditeurs, en leur faisant entendre et en leur expliquant les maîtres : Schubert, Weber, Mendelssohn. On ne saurait trop louer une si heureuse initiative, dont l'honneur revient à M. Savey-Cazard, principal du collège

Douai. — Par arrêté préfectoral du 7 juillet courant, M. Gillet Henri est nommé, à titre définitif, professeur de basson et de saxophone à l'Ecole nationale de musique de Douai.

Les fêtes d'Orange. — *Trois représentations de gala au Théâtre Antique.* — Les 5, 6 et 7 août, auront lieu à Orange trois représentations d'un éclat unique où seront interprétés : *les Troyens* de Berlioz, *le Mefistofele* de Boïto, *Œdipe-Roi* de Sophocle, et *Jules César* de Shakespeare.

C'est à la Société des Grandes Auditions Musicales de France qu'est due cette réalisation héroïque ; on ne pouvait guère l'attendre que d'elle, l'énorme labeur qu'elle a réalisé pour l'art en ce pays lui enjoignant de faire toujours plus et mieux. L'initiative, toujours inquiète du beau, dont témoigne à l'envi sa présidente M^{me} la comtesse Greffulhe se reconnaît dans ces solennités qui, si l'on se souvient du décor de pierres et d'âpres végétations où elles s'accompliront, vont présenter ce caractère de fêtes civiques et religieuses que les poètes antiques assignaient au théâtre. Il n'est pas de cadre plus merveilleux et en même temps plus rationnel. L'auguste amoncellement de la pierre et une nature chaleureuse en constituent tout le faste, un ciel clément en caresse les aspects immuables.

Un tel théâtre ne saurait servir de cadre à de petites œuvres. Seul le geste des héros n'y est point déplacé. C'est pourquoi l'on trouve l'empreinte de l'héroïsme et de la fatalité sur tous les chefs-d'œuvres qui vont y être représentés les 5, 6 et 7 août par les soins de la Société des Grandes Auditions Musicales de France à laquelle s'ajoute un Comité d'honneur, composé de MM. Rouvier, président du Conseil des Ministres ; Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ; Guérin, vice-président du Sénat ; Maurice Faure, sénateur ; Jules Roche, député ; Dr Loque, député ; Lacour, maire d'Orange ; A. Réal, délégué de la municipalité ; Paul Mariéton, chancelier du Félibrige, etc., etc.

La Direction générale de toutes ces représentations a été confiée à M. Raoul Gunsbourg.

Pour la partie vocale, les artistes les plus célèbres de la troupe incomparable du théâtre de Monte-Carlo ont été engagés, et un véritable esprit de magnificence marquera les représentations d'Orange et en assurera l'éclat. Au pupitre de chef d'orchestre est M. Edouard Colonne ; et quand on voit au programme un chef-d'œuvre de Berlioz, on convient qu'il appartenait à M. Edouard Colonne plus qu'à tout autre de diriger ces trois représentations de gala. C'est maintenant, en effet, comme une tradition nationale que le nom d'Edouard Colonne soit accouplé à celui d'Hector Berlioz, ce compositeur si longtemps méconnu n'ayant jamais eu de prêtre plus fidèle. L'orchestre et les chœurs que M. Colonne a si excellemment formés prêteront, bien entendu, leur concours aux trois représentations.

Concert de M. Lombard. — Au château de Trévano, Suisse, a été donné, le 18 juillet, un très beau concert, sous la direction de M. Louis Lombard, en l'honneur du comte et de la comtesse Luchesi Palli. Au programme, Dvorak, Grieg, Saint-Saëns, Hændel, Bach, Massenet, L. Lombard.

NOTRE CONCOURS MUSICAL. — Nous avons reçu les chœurs portant les devises suivantes : *Ai-je mieux réussi ?* — *Lutter pour vaincre.* — *Spiritus flat ubi vult.* — *Celui qui ne va pas en mesure ressemble à un homme ivre.* — *Araignée du soir.* — *Musica me juvat.* — *Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement.* — *Beethoven.* — *Au commencement était le rythme.* — A B C. — *Chantons pour enchanter.* — 378692. — *Le mal temps passe et retourne de bon.*

Nous comptons donner le résultat dans notre numéro de septembre.

Le Gérant : A. REBECQ.