

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 1 (huitième année)

1^{er} Janvier

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE *(Suite)*

Histoire du théâtre lyrique. — (DEUXIÈME LEÇON,
du 23 décembre 1907)

Les éléments du drame lyrique : 2^o la Danse.

Le troisième art qui, après la musique et la poésie, constitue le drame lyrique est la danse. J'ai à indiquer ses caractères intrinsèques, ses rapports avec les autres arts et sa fonction historique, en rattachant ces divers points de vue à l'idée générale qui a été exprimée dans ma première leçon et qui domine tout mon sujet.

La danse est aujourd'hui peu en faveur.

On tend à l'éliminer, et il me semble qu'il y a un certain parallélisme, peut-être une relation de cause à effet, entre ce qui a lieu dans la société mondaine et au théâtre. Si la danse est peu en faveur sur la scène lyrique, ce n'est pas pour des raisons de morale, loin de là. On ne redirait plus le mot cruel de Joubert : « Le danseur ennoblit tout ce qui est grossier et dégrade tout ce qui est héroïque. » Les compositeurs de la nouvelle école voudraient proscrire la danse comme un exercice purement formel qui est vide de sens et qui constitue une digression inutile dans une œuvre sérieuse. On lui reproche d'interrompre l'intérêt supérieur de l'action, et de remplacer la haute éloquence des autres arts du rythme par un sensualisme d'ordre subalterne. On l'exclurait volontiers de l'opéra pour l'abandonner à des théâtres où on va chercher tout autre chose que les joies du sens esthétique. Ces doléances un peu austères ne sont pas nouvelles :

— « ... On peut donc sans honte vanter son talent pour la danse comme son mérite en poésie .. Malheureusement il n'est point d'art qui aujourd'hui ait plus donné dans le mauvais goût que n'a fait la danse. En se prostituant à une poésie toute vulgaire, elle est descendue de ces hauteurs célestes où elle planait pour régner sur les théâtres déshonorés par le vertige et la folie. Elle y exerce une absolue domination sur la musique dont elle a fait entièrement son esclave ; mais, aux yeux des mortels sensés, elle a véritablement perdu toute estime. »

Qui parle ainsi ? Un observateur qui écrivait il y a plus de dix-huit cents ans :

R. M.

le bon Plutarque. Mais une telle opinion ne peut être justifiée que par des abus passagers et non des pratiques normales. Reprise aujourd'hui, cette condamnation serait injuste et fondée sur des considérants très discutables. En tout cas, ce n'est pas là que je dois prendre le point de vue de cette étude. En temps opportun j'examinerai les doctrines de quelques écoles.

Historiquement, la danse est une partie essentielle du drame lyrique ; étant un art populaire, elle a été toujours liée à la mélodie chantée ou jouée sur des instruments. A l'origine, l'histoire des formes musicales se confond presque avec celle des danses. Dans les temps modernes, la sonate et la symphonie elle-même resteraient inexplicables, et on ne comprendrait pas leur genèse si on ne tenait pas compte de ce qu'a été une allemande, un menuet une gigue et tous ces genres aimables qui, après s'être réunis dans la « Suite », ont évolué de deux côtés à la fois : vers le concert et vers le théâtre qui, l'un et l'autre, les ont recueillis en les transformant plus ou moins. *A fortiori* le drame lyrique est inséparable de la danse. Nos goûts changent avec une rapidité singulière, — une rapidité croissante qui fait songer à la loi de la chute des corps, — et il nous arrive tous les vingt ans, tous les dix ans, de proclamer absurde, contraire à notre conception du « vrai », l'esthétique antérieurement suivie. Nous ne pouvons cependant pas oublier que, pendant plus de trois siècles, la danse a été en très grand honneur au théâtre ; que, sans elle, à une époque où le public se réglait sur la ville, la ville sur la cour, et la cour sur le roy, les derniers Valois et les Bourbons ne se seraient pas intéressés à l'établissement de l'opéra dans notre pays. Louis XIV a fondé chez nous l'opéra, et il a créé une « Académie de danse » ! C'était d'ailleurs excessif : que la danse émeuve, plaise, instruise même, soit ! qu'elle devienne un sujet de travail académique, c'est un peu ambitieux.

Des considérations d'un autre ordre m'invitent à ne pas négliger cette partie de mon sujet. Le drame, ai-je dit en reprenant la définition d'Aristote, est une *imitation*. Or la danse est un art imitatif. Lamennais disait avec raison en 1840 : « La danse doit parler. . Elle est un mode spécial de manifestation. » Elle a deux formes : l'une équivalant au récitatif, l'autre analogue à une mélodie construite sur le principe de la périodicité et que j'ai appelée *lyrique* (danses populaires et danses dites *de caractère*). Je vais l'examiner sous ces deux formes. Toutes deux doivent entrer au même titre dans la définition du drame chanté que j'ai donnée en commençant.

Si on « imite » avec la voix, on imite aussi avec la physionomie, avec les attitudes, avec les gestes, avec l'allure et les mouvements du corps. Ce n'est pas là une invention de l'art, mais un fait de nature. Instinctivement, quand nous parlons, et surtout quand nous faisons un récit pathétique, nous adaptons notre *habitus* extérieur en même temps que notre langage, le timbre et les inflexions de notre voix à la nature des choses dont nous parlons. Au geste vocal s'ajoute le geste visible de toute la personne du narrateur, et le même rythme (plus ou moins libre) les réunit. On « imite » même, par de tels moyens, d'une façon très rapide. La parole a les lenteurs de l'analyse ; un regard, un sourire, un geste, peuvent traduire instantanément un état affectif. Cette traduction a une autre supériorité : étant instinctive et spontanée, elle est universellement intelligible. Tout le monde ne comprend pas l'italien ou l'allemand, mais tout le monde comprend l'éloquence d'un geste d'amour ou de haine, celle d'une atti-

tude de supplication ou de désespoir, celle d'une allure d'allégresse ou de souffrance.

Il y a un premier art de la danse qui se borne à coordonner et à traiter à part dans des systèmes indépendants ces éléments fournis par la nature : c'est la mimique. De même que, dans la chanson populaire, la mélodie a été abstraite des paroles et transportée sur le luth, le clavecin ou l'orgue, pour créer la musique instrumentale pure, de même, dans le langage de l'homme ému, on a pris tous les signes physiologiques de l'émotion en les séparant de la parole articulée ; on les a *abstraits* pour constituer la mimique.

Cette danse mimétique (j'associe à dessein les deux mots, bien qu'on ait contesté leur identité) est très en usage, chez les primitifs comme chez les civilisés.

Dans son livre célèbre sur les origines de la civilisation, Lubbock dit que chez les sauvages et les incultes la danse n'est pas un amusement sans portée, mais une occupation sérieuse et utile mêlée à tous les actes de la vie publique. Et il donne, d'après Robertson, les détails suivants : « Si des relations deviennent nécessaires entre deux tribus, les ambassadeurs de l'une s'approchent en exécutant une danse solennelle et présentent le calumet ou symbole de la paix ; les sachems de l'autre tribu les reçoivent avec la même cérémonie. S'ils déclarent la guerre à un ennemi, c'est au moyen d'une danse exprimant le ressentiment qu'ils éprouvent et la vengeance qu'ils méditent... S'il s'agit d'apaiser la colère des dieux ou de se réjouir de leurs bienfaits, de célébrer la naissance d'un enfant ou de pleurer la mort d'un ami, ils ont des danses appropriées à chacune de ces situations et exprimant les différents sentiments qui les animent. » Ainsi, dans la vie sociale des primitifs, il y a, si l'on peut parler ainsi, un ballet de paix, un ballet de guerre, etc... et chacun d'eux est une imitation soit de faits réels, soit de sentiments liés à ces faits.

De ce témoignage de Lubbock, nous disant que chez les peuplades incultes la danse est mêlée à tous les actes importants de la vie sociale, on peut rapprocher l'anecdote contée par Lucien dans son traité sur la danse. Un jour, un prince barbare vient à Rome, à la cour de Néron, et, en son honneur, on donne une fête dans laquelle on produit un danseur célèbre. Au moment de prendre congé, l'empereur serre la main de son hôte et lui offre de lui donner comme souvenir de son voyage ce qu'il lui plaira. *Donne-moi ce danseur !* répond le barbare. Néron, qui n'est pas un primitif, ne comprend pas, et il demande : *A quoi te servira-t-il donc ?* — *J'ai pour voisins, répond le prince étranger, des barbares qui parlent une autre langue que la mienne, et je ne saurais trouver d'interprètes pour traiter avec eux ; lorsque j'aurai besoin de leur faire dire quelque chose, celui-ci, par ses gestes, me servira de truchement.* » La danse est donc un langage ; elle « parle », comme dit Lamennais, et n'est pas une simple gymnastique.

La seconde forme, que j'ai appelée *lyrique* et à laquelle certains auteurs ont réservé le nom de *danse*, est dans le même cas. Elle donne aux mouvements du corps des formes périodiques et elle a une tendance à concentrer tous les éléments imitatifs dans des types presque immuables.

En cela elle paraît être en dehors de l'imitation : il n'en est rien cependant ; car la concentration des modes expressifs suppose celle des sentiments à exprimer. En un mot, la danse lyrique s'explique par un état d'âme lyrique. Si une danseuse exécute des pas formant des phrases uniformément répétées, ou

des strophes suivies d'antistrophes, c'est parce que le sentiment qu'elle traduit entraîne, par son intensité, la construction périodique. En chorégraphie, on passe de la forme indéterminée à la forme régulière et *construite*, pour les mêmes raisons qui, dans le chant, font passer du récitatif à l'*arioso* ou à l'*air*. Telle est la règle générale. Habituellement, il est vrai, elle souffre beaucoup d'exceptions. On peut distinguer deux cas. La danse lyrique est quelquefois une danse nationale et populaire qu'on insère dans l'opéra, à titre de simple document, ayant un intérêt analogue à celui qui s'attache au décor de l'action ou à un tableau de genre dont l'intérêt est limité à des mœurs locales. D'autres fois la danseuse exécute des mouvements qui ont en eux-mêmes leur fin, c'est-à-dire qu'ils demandent à être appréciés en tant que mouvements pour leur agilité ou leur grâce, comme une virtuosité spéciale, sans qu'on ait à faire intervenir l'idée d'un état affectif quelconque. C'est précisément cette forme de danse que beaucoup de compositeurs contemporains voudraient éliminer, comme vaine et indigne du théâtre. Tout en me réservant de discuter cette opinion, je dirai d'abord que l'argument allégué suppose un cas extrêmement rare. Il est très difficile d'indiquer une situation, dans les œuvres connues, où la danse ne se rattache pas à un sentiment tel que la joie, le bonheur de vivre, la fantaisie, la coquetterie, la préoccupation de plaire et de séduire, etc... — En second lieu, alors même qu'il y aurait des danses telles, dénuées de tout contenu moral et absolument formelles, provoquées par cet entraînement de la virtuosité pure qui est l'écueil de tous les arts, ce ne serait pas une raison pour les condamner et les proscrire. Songeons que l'opéra, par suite de la diversité des arts qu'il associe et du grand nombre d'attraits qu'il nous présente, réclame de l'auditeur un effort d'attention exceptionnel. Quand il a cinq actes (chiffre traditionnel de la tragédie), il est rare qu'on l'écoute sans un peu de fatigue. Il faut donc qu'il nous ménage des repos où les yeux seuls sont occupés et où la pensée reste libre. S'il est agréable d'appliquer son esprit à un objet d'ordre élevé, il ne l'est pas moins, à de brefs intervalles de répit, de ne penser à rien. En ce cas, la danse est une sorte d'entr'acte rempli ; elle se justifie de la même façon que les stances dans l'ancienne tragédie, ou les intermèdes et les « divertissements ».

Il est d'ailleurs très contestable que quand une forme d'art n'exprime plus la pensée ou le sentiment (à supposer que ce soit possible), elle cesse d'être intéressante. L'art de la décoration pure, celui des arabesques, où apparaissent des lignes et des formes sans modèles dans la nature, ne sont nullement négligeables. Il y a des tapis d'Orient dont les dessins ne peuvent être rattachés à aucune idée expérimentale et qui pourtant sont admirables. Que signifient-ils ? On serait embarrassé pour le dire. L'esthétique formaliste ne considère pas cet embarras comme une infériorité ; dans une œuvre quelconque elle n'estime que la *composition* : « La beauté d'un temple, dit Herbart dans un paradoxe hardi, n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans. » Ajoutez que dans la danse le plaisir inhérent au spectacle du mouvement bien réglé est rehaussé par ce fait : le type de beauté le plus parfait que nous connaissions, c'est le corps humain.

Bien qu'on puisse rattacher l'une et l'autre au même principe, la danse mimétique et la danse lyrique sont séparées par des différences assez nombreuses. J'en vois quatre à noter.

1^o La danse qui est purement imitative n'est pas rythmée. Pour être vraie, elle suit les idées, les sentiments et les faits dans l'irrégularité même de la vie réelle. Elle est diverse, inégale, pleine de surprises. Elle équivaut, comme je l'ai dit, au récitatif chanté. Au contraire, la danse lyrique, tendant à l'abstraction et à la concentration, a pour caractéristique avant tout d'être rythmée. Elle est formée d'un système de mouvements soumis à des retours périodiques et qui se répètent uniformément, d'un bout à l'autre de l'exécution, comme la mesure en musique. Entre la première et la seconde, il y a la même différence qu'entre une belle prose oratoire et la versification ou la composition antistrophique.

2^o La mimique n'est pas la même dans les deux types de danse. Celle de la danse non rythmée est complexe, car elle développe et accentue celle qui accompagne le langage naturel ; celle de la danse rythmée est beaucoup plus simple ; elle est apparentée à la mimique du chant, et, lorsqu'il s'agit d'une danse de bravoure, elle devient presque insignifiante ou banale à cause de sa généralité. Tout ce qui était expressif dans les manières d'être du danseur — physionomie, attitudes, gestes — se fond et se réduit dans une forme d'expression qui est sans doute vivante, mais toujours la même ; elle dit quelque chose, mais sans aucune variété. Ainsi la physionomie si mobile du mime est remplacée par un regard et un sourire d'un maniérisme immuable. Cette tendance à l'uniformité n'est pas spéciale, d'ailleurs, à la chorégraphie. On la trouve aussi dans les arts de la parole : les orateurs, les chanteurs, les comédiens du drame déclamé, ont presque tous, dans le genre sérieux, une disposition instinctive à ramener la variété indéfinie des formes expressives à un petit nombre de formules dont ils usent constamment.

3^o La danse mimétique admet des exécutants de tout âge, et n'exige pas d'eux la même élégance. Elle admet des enfants, des vieillards, comme dans le drame lyrique des Grecs (ex. : l'*Antigone* de Sophocle) ; elle admet même des personnes difformes ou disgracieuses. Elle est diverse comme la vie. Le mime qui représentait Vulcain surprenant Mars et Vénus n'oubliait pas sans doute que Vulcain était boiteux. La danse rythmée et formelle, au contraire, ne peut être exécutée que par des artistes jeunes, adroits, très bien faits. Elle ne peut se passer de distinction et de beauté. Il faut que le danseur (ou la danseuse), comme dit Noverre, « ait été coulé dans le moule des Grâces ».

4^o Le costume subit les conséquences de ce déplacement et de cette généralisation de l'intérêt. Dans la danse mimétique, il est déterminé, même dans le mythe et la fantaisie, par des raisons de vérité ou de vraisemblance ; dans la danse rythmée, il n'a d'autre but que de favoriser les mouvements du danseur, et de faire valoir... ses jambes, sur lesquelles se concentre tout l'intérêt.

Tels sont les caractères propres de la danse considérée sous ses deux aspects. Ainsi, sauf une réserve peu importante, puisqu'elle porte sur des faits exceptionnels et souvent mal observés, je considère la danse comme un art d'imitation. J'ajoute que son pouvoir expressif est double et a deux aspects : il peut avoir un modèle subjectif ou objectif. En d'autres termes, le danseur peut imiter : ou bien l'état affectif où il est réellement lui-même, ou bien celui d'un autre être, homme ou animal, réel ou fictif, auquel il se substitue, ou bien encore il peut imiter des mouvements qui ont lieu en dehors de lui et qu'il reproduit avec une facilité que l'instinct d'imitation favorise singulièrement.

Des deux types de danse (l'une rythmée, constituée par des systèmes de

mouvements dissociés des états affectifs ou des faits avec lesquels ils étaient d'abord connexes, et qui est à la mimique ce que la symphonie pure est à la symphonie à programme ; l'autre, très souple et diverse, affranchie de la construction périodique, mais imitant la vie), la première triomphe habituellement dans le solo ; la seconde, comme le drame lui-même, est plus souvent un dialogue mimé entre deux, trois ou plusieurs personnages.

Après avoir indiqué les caractères intrinsèques de la danse, je dois marquer ses rapports avec les autres arts associés dans le drame lyrique.

II

On a dit : « La poésie est une danse parlée ; la danse est une poésie muette (1). »

En réalité, la danse est apparentée à deux groupes d'arts imitateurs entre lesquels elle forme un lien, et qui ont en elle leur point de rencontre : les arts de l'éloquence (langage, chant, musique instrumentale) et les arts plastiques (sculpture, peinture, décoration).

I. Dans le premier groupe, elle est apparentée au langage naturel, je l'ai déjà indiqué, en ce qu'elle recueille et isole, pour la développer à part et l'idéaliser, la mimique dont nous accompagnons l'expression imitative de nos sentiments et de nos pensées. En ce qui concerne le chant et la musique instrumentale, elle est apparentée à toutes les deux à la fois, par le mouvement, le rythme et quelquefois la mesure (danse lyrique), y compris la place des temps forts et des temps faibles. Pour celui qui chante et celui qui joue d'un instrument comme pour celui qui danse, le rythme est fondé, ou peut être fondé sur un même système de durées. La syllabe frappée de l'accent tonique, le temps fort de la mesure et le frappé du pied se posant sur le sol peuvent coïncider. Il en est de même des valeurs faibles. Plus particulièrement le lien qui est établi par le rythme entre la danse et la musique instrumentale se trouve fortifié par le fait que partout et toujours danse et musique ont été liées : de telle sorte que si l'on conçoit un drame où le langage est uni à la musique, la danse peut être ajoutée comme déjà connexe à l'un et à l'autre des deux arts qui s'unissent.

La danse est souvent liée au chant, mais elle peut se passer de paroles. Au contraire, elle ne peut pas se passer de musique. Pourquoi ? La musique qui accompagne toujours la danse a un triple objet : 1^o elle achève, par des « images » et des symboles, l'expression de tous les sentiments et des actes réels que le danseur représente par ses attitudes et ses gestes ; 2^o elle marque le rythme, ce qui est indispensable en certains cas ; 3^o sa fonction principale, pour le sens esthétique comme au point de vue de l'expression, est de *remplacer les paroles*. Elle est le langage des parties du drame qui sont mimées. C'est pour ce motif que l'exécution d'un ballet peut durer presque aussi longtemps que la représentation d'un drame littéraire. La musique soutient l'intérêt ; la contre-épreuve, c'est que, sans la musique, un ballet nous deviendrait intolérable au bout de quelques minutes.

II. Dans le second groupe, la danse est apparentée aux arts du dessin. Elle est d'abord une sculpture, mais une sculpture mobile, faite avec l'être vivant au lieu d'une matière inerte et lourde comme la pierre ou le marbre. Dans la sculp-

(1) Simonide, cité par Plutarque, *Symposiaques*, xv.

ture, l'intérêt se porte sur *une* forme choisie dans la série d'attitudes que comporte une action, et fixée au repos ; dans la danse, l'intérêt est déterminé par la *totalité* des attitudes que prend le corps en mouvement, et entre lesquelles le spectateur fait une comparaison. La danse est-elle aussi une peinture ? Oui, peut-on répondre, sans allusion ironique à l'usage du fard. Et la seule observation à faire en dehors du coloris me paraît être la suivante : l'expression du visage, dans la peinture, est la chose principale, et c'est surtout là que se traduit le caractère individuel de la personne, beaucoup plus que dans le torse et les membres ; dans la danse, elle passe à un rang secondaire, et devient moins importante que la signification ou la beauté des autres parties du corps. Il y a même eu des danses qui ont centralisé tout l'intérêt dans le mouvement des mains, celui des hanches, celui des pieds, le tronc restant immobile et le visage impassible, etc.

Ces considérations suffiraient à justifier l'emploi de la danse au théâtre. Des raisons plus décisives encore vont être fournies par l'histoire du genre, par ses origines, et par le rôle qu'il a joué dans la civilisation.

Pour que le mimétisme naturel créé par l'instinct arrive à un premier degré de coordination et se transforme en système indépendant, tel que nous le voyons dans le drame lyrique, il a fallu une cause. Cette cause, nous la connaissons, et je n'ai qu'à montrer son action dans un domaine particulier.

Ici, comme pour les autres parties de mon sujet, je distingue trois périodes : 1^o la période *primitive*, où la danse est associée aux opérations magiques ; 2^o la période *religieuse*, qui fait suite à la précédente et en recueille les traditions ; 3^o la période *profane*, à laquelle nous appartenons.

Quelques faits caractéristiques me suffiront pour montrer que dans ces trois périodes, rattachées l'une à l'autre par des liens visibles, la danse a toujours eu un caractère imitatif.

III

Chez les primitifs, on peut observer quatre sortes de danses : des danses de guerre ; des danses de chasse ; des danses d'actions de grâces ou commémoratives ; des danses de séduction. Toutes sont réglées d'après la même loi.

La danse de guerre est très ancienne. Elle consiste à imiter le courage dans une action fictive pour le produire éventuellement dans une action réelle, et à imiter les mouvements de la bataille pour s'en rendre maître et s'assurer la victoire. M. Maspéro en a donné une représentation figurée chez les Egyptiens dans les *Mémoires* de la Mission scientifique du Caire. Chez les Grecs elle s'appelait la *pyrrhique*. Elle était exécutée par des jeunes gens armés de l'épée, du javelot et du bouclier ; ils simulaient toutes les péripéties d'un combat : attaque, défense, fuite, triomphe. Cette danse était surtout en honneur chez les Spartiates. Tacite, dans son opuscule sur la Germanie, nous dit que les anciens Germains n'avaient qu'un seul et unique spectacle : la danse des épées. Des épées étaient fichées en terre, la pointe vers le ciel, et des jeunes gens nus devaient danser au milieu d'elles. — La danse guerrière était exécutée chez les Latins par des danseurs officiels.

Encore aujourd'hui on la trouve chez les sauvages ou demi-civilisés qui ont

conservé leurs plus vieilles traditions. En voici un échantillon musical pris chez les Indiens des États-Unis, et harmonisé par un compositeur américain, M. Arthur Farewell (*Wawan Press*, vol. IV, *Navajo war dance*).

Les danses de chasse sont tout aussi répandues. Chez les Australiens, il y a de grandes fêtes de nuit, appelées *corrobboris*, qui prennent parfois l'allure de représentations dramatiques, et qui consistent en une série de danses exécutées autour d'un grand feu par des jeunes gens que les « vieux » de la tribu ont préparés et entraînés longtemps d'avance à ce genre d'exercice. Une de ces danses, accompagnée d'un air dont nous avons la notation (reproduite par Vahlen dans son opusculé *Über die Musik einiger Naturvölker*), a un rythme qui imite les bonds du kangourou dont la prise est convoitée par les chasseurs du pays. Dans certaines danses usitées chez les Esquimaux, nous dit le marquis de Nadaillac (*Anthropologie*, XIII, 1902, p. 101), les danseurs, dans un but identique d'imitation, sont affublés de têtes d'ours, de loups, d'hermines, de loutres. Voici comment un voyageur du XVIII^e siècle, 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, etc... 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 (1). » La mission Mac Donald chez les indigènes des contrées baignées par le Niger et le Benue a donné, en 1892, des renseignements analogues sur la danse de chasse (2). En tout cela il faut bien se garder de voir un divertissement puéril ou une mascarade de carnaval ! C'est l'application de la règle fondamentale de la magie : *agir sur le semblable par le semblable* ; se donner un droit sur le gibier en possédant le secret de tous ses mouvements et en les reproduisant.

Comme danse d'actions de grâces ou commémorative, on peut citer, dans l'antiquité classique, celle qui passait pour avoir été inventée en Crète par Dédale, et à l'aide de laquelle on célébrait la délivrance des jeunes garçons et des jeunes filles par Thésée, vainqueur du Minotaure. Homère l'a brièvement décrite au XVIII^e chant de l'*Illiade* : « Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe dansent en se tenant par la main. Les jeunes filles sont vêtues d'un lin souple et léger ; les hommes ont des tuniques d'un tissu plus fort qui, teintes d'une huile précieuse, jettent un faible éclat ; celles-là sont parées de couronnes ; ceux-ci ont des épées (d'or) suspendues à des baudriers (d'argent). Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond... tantôt ils se mêlent et courent en formant divers labyrinthes. »

Il y a aussi ce que j'ai appelé des danses de séduction, et ce que les ethnographes appellent d'un mot plus brutal : danses *lubriques*. Elles consistent à inspirer l'amour par le simulacre de l'amour. Elles sont exécutées tantôt par des femmes

(1) *Voyage 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.).

(2) *Up the Niger, narrative of major Claude Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers, West Africa, by capitain A. F. Mockler Feryman, etc...* London, 1892, chez G. Philip, p. 273.

seules (*Hula-Hula* des Hawaïennes dans les îles Sandwich), tantôt par les hommes seuls (*Kaoro* des Australiens, à l'époque des mariages) ou par les deux sexes (comme chez les Esquimaux). « Les danses alternantes des hommes et des femmes ont été probablement, à l'origine des sociétés, un puissant auxiliaire de la sélection sexuelle. » (Deniker.)

III

J'arrive à la seconde période. Les cultes religieux se sont fondés sur des traditions de magie ; or la danse faisait partie de la magie, comme art d'imitation. Aussi constatons-nous, dans la plupart des religions, des danses *rituelles* : danses des chamans sibériens et des féticheurs nègres ; danses (?) des derviches tourneurs ; danses, avec masques, des prêtres bouddhistes ; danses des lévites chez les anciens Juifs. Ici encore, nous avons à constater un fait qui est à peu près universel. On a dit quelquefois que les Scandinaves avaient ignoré la danse (Rosenberg, Hansen) ; on sait aujourd'hui que la danse a été cultivée par les peuples du Nord comme par ceux du Midi (Pineau). Le monde musulman est peut-être le seul (comme m'en informe un maître dans ce domaine philologique, M. H. Derenbourg), où la danse rituelle n'existe pas. Pour ne pas multiplier les exemples, je me bornerai à citer la danse du serpent chez les Indiens de l'Amérique du Nord. Là, comme en plusieurs autres pays, le serpent à sonnettes a été l'objet d'un culte très répandu. Les danseurs, formant une chaîne, *imitent* ses mouvements sinueux, et, avec des crécelles, ils reproduisent le bruit qu'il fait. La danse est accompagnée d'un chant rythmé, avec des formules qui se répètent. C'est de la magie, mais organisée socialement et fixée en culte religieux.

Je n'ai pas voulu parler tout de suite des Grecs, parce qu'ils ne sont qu'un cas particulier qu'il fallait replacer, pour mieux le comprendre, parmi les autres faits qui l'éclairent. Chez eux, la danse ne doit pas être confondue avec nos « sauteries » modernes et mondaines ; elle est mimétique et rituelle ; elle se mêle aux divers cultes. Nous avons là-dessus beaucoup de témoignages : en particulier les peintures des vases connues sous le nom de *Danses des Anthestéries* (ainsi appelées du mois *Anthestérion* où avait lieu la fête de Dionysos), les bas-reliefs, les textes littéraires. Le traité de Lucien (II^e siècle de l'ère chrétienne) est bien instructif à cet égard. Lucien, voulant réhabiliter la danse aux yeux d'un sceptique, emploie des arguments qui ne seraient certainement pas venus à l'esprit d'un moderne soumis à l'influence du christianisme. Il donne d'abord cette définition qui est à retenir : « La danse nous découvre les rapports qui existent entre la beauté de l'âme et celle du corps ». On lit plus loin : « Le but principal de la danse, est l'art de démontrer, d'énoncer les pensées, d'exposer avec clarté les choses les plus obscures. Le plus bel éloge à faire d'un danseur serait de pouvoir louer en lui ce que Thucydide loue dans Périclès, » c'est-à-dire la netteté, la force démonstrative et persuasive, en un mot l'éloquence (1).

(1) Noverre donne la définition suivante : « L'action, en matière de danse, est l'art de faire passer, par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. » (*Lettres sur les arts imitateurs*, 1807, t. I, p. 389.) Notons en passant que c'est à peu près la définition que Cicéron donnait de l'éloquence dans ses traités de Rhétorique.

Quelles sont donc les choses que le danseur doit imiter ? C'est toute l'histoire fabuleuse du monde. Son programme est identique à celui du poète. Le danseur a un programme très vaste, très brillant, qui exige un grand savoir ; il doit représenter tous les mythes : le combat des Titans, la naissance de Jupiter, le partage du monde entre les trois frères, la formation de l'homme, le feu ravi au ciel par Prométhée et le châtiment de ce dernier, Deucalion et les pierres changées en hommes pour repeupler le monde après le Déluge, etc... Après avoir esquissé une classification des mythes d'après l'ordre chronologique des faits auxquels ils se rapportent, Lucien les groupe d'après les pays ou les villes où ils ont pris naissance : à Corinthe, c'est la dispute de Neptune et du Soleil voulant tous deux régner souverainement sur la ville et prenant pour juge de leur différend le Cyclope Briarée, comme Neptune et Pallas s'étaient disputé la possession de l'Attique ; à Argos, c'est la légende de Danaé séduite par Zeus transformé en pluie d'or, et celle de son fils Persée, vainqueur de la Gorgone ; à Lacédémone, le jugement de Pâris au sujet de la pomme et l'enlèvement d'Hélène ; en Crète, c'est Europe, Pasiphaë, les deux Taureaux, le labyrinthe, Ariane, Phèdre, Androgée, Dédale, Icare, Glaucus ; en Ætolie, Atalante, la vierge guerrière et chasseresse ; en Thessalie, Orphée et les Ménades, Jason et les Argonautes... Je cite quelques traits sans vouloir faire d'énumération complète. Le danseur doit connaître, parce qu'il est tenu de les mettre en action, tous les mythes relatifs aux dieux de l'air, aux dieux de la terre, aux dieux des enfers. « Puisque son talent est d'imiter et qu'il s'engage à exprimer réellement ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs il s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin que l'on puisse comprendre tout ce qu'il veut exprimer et qu'on n'ait pas besoin d'un interprète. Il est nécessaire que celui qui voit danser puisse, comme le dit un oracle d'Apollon, *entendre un muet.* »

Voici un exemple qui montre la puissance d'expression à laquelle cet art était parvenu. Sous le règne de Néron un philosophe de la secte cynique, Démétrius, dépréciait la danse par des critiques semblables à celles qu'on entend aujourd'hui encore : il voyait en elle une addition inutile au son des flûtes, des fifres et des cymbales ; il disait que le danseur n'ajoutait rien à la perfection du drame et que ses mouvements étaient inutiles ; qu'il attirait l'attention par des accessoires tels que la richesse du costume, la beauté du masque et d'autres agréments à côté. Alors un célèbre danseur lui demanda de le voir avant de le condamner. Il s'engagea à représenter devant lui, sans aucun secours étranger, un épisode légendaire. En effet, il fit taire — ceci est un cas exceptionnel — les joueurs de flûte, le chœur, et *tout seul* il représenta l'adultère de Mars et de Vénus. On voyait le Soleil avertissant Vulcain ; celui-ci dressant un piège aux deux amants et les enveloppant sous un filet de fer ; tous les dieux arrivant l'un après l'autre ; Vénus pleine de confusion et suppliant Mars de la dérober aux yeux de tant de témoins, enfin les moindres détails de l'action.

Chez les peuples qui ont une mythologie très riche, la danse trouve donc des conditions de développement très favorables. Il aurait pu en être ainsi du christianisme où les légendes des saints sont un trésor magnifique ; mais dès les premiers siècles, et pour des raisons que je n'ai pas encore à analyser, le christianisme ne vit dans la danse que le côté voluptueux, et la répudia. Tout d'abord, cependant, il l'avait acceptée ; on trouve un reste de cette tradition dans ce qui se passe encore à la cathédrale de Séville pendant les fêtes de Pâques.

Transportons-nous maintenant en pleine Renaissance. Nous pouvons suivre notre idée, mais nous la voyons affaiblie par la généralisation. Avant de devenir purement rythmique et alors même qu'elle était toute mondaine, la danse conservait quelque chose du caractère mimétique des danses primitives. Voici comment Tabourot en décrit un spécimen dans son *Orchésographie* en 1589.

« De mon jeune âge, dit Tabourot, ils dressaient sur la courante une forme de jeu et ballet, car trois jeunes hommes choisissaient trois jeunes filles, et, s'étant mis en rang, le premier danseur avec sa demoiselle la menait s'isoler à l'autre bout de la salle et retournait seul avec ses compagnons ; le deuxième en faisait de même ; puis le troisième, tellement que les trois jeunes filles demeuraient séparées à l'un des bouts de la salle et les jeunes hommes de l'autre : et quand le troisième était de retour, le premier allait en se gambadant et faisant plusieurs mines et contenance d'amoureux, comme époussetant et guindant ses chausses, tirant sa chemise bien à propos, allait (dis-je) requérir sa demoiselle, laquelle lui faisait refus de la main ou lui tournait le dos, quoi voyant, le jeune homme s'en retournait à sa place, faisant contenance d'être désespéré. Les autres en faisaient autant ; enfin ils allaient tous trois ensemble requérir leurs dites demoiselles chacun la sienne, en mettant le genou en terre, et demandant merci les mains jointes. Lors lesdites demoiselles se rendaient entre leurs bras et dansaient ladite courante pêle-mêle. »

Comme on le voit, c'est du mimétisme, mais très généralisé ; ce vague scénario courtois et chevaleresque a perdu toute signification nominale. Il ne s'applique pas à telles personnes déterminées, mais à n'importe qui. Il est spécialisé et restera le même dans toutes les circonstances. C'est le même principe, mais à un nouveau stade d'évolution. Il en est de même dans les danses espagnoles où le danseur poursuit la danseuse, cherche à triompher de sa coquetterie, et soutient avec elle une sorte de duel plein de ruses et de feintes. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que la danse ayant pour objet la conquête de la femme par l'homme grâce au mimétisme des sentiments sympathiques, est encore la plus usitée sur nos théâtres, elle est comme à la base du genre. On peut y voir une survivance lointaine, adoucie et moralisée par la civilisation du rapt primitif, usité encore, avant le mariage, comme rapt réel (chez les Arabes, les Turco-Mongols, les Caraïbes, les Patagons, les Birmans, les Australiens, les peuplades de l'Océanie, etc.).

*
**

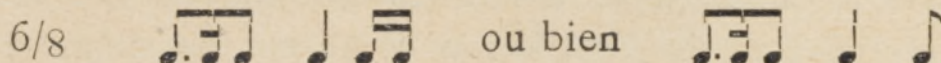
En poursuivant cette revue rapide et en arrivant au xvii^e et au xviii^e siècles, nous voyons les choses se compliquer un peu. Les usages se transforment dans des directions différentes et l'orientation pour divers genres n'est plus la même. Nous observons cependant presque partout la même loi : le passage, par voie d'abstraction, du particulier au général.

1^o Autrefois, c'était la danse rythmée et formelle qui était l'essentiel. Les menuets, les passepieds, les musettes, les tambourins, les loures, les chaconnes et les passacailles avec les « jetés battus », les « pointes », la « royale » ou l'« entrechat coupé sans frottement », semblaient être le dernier terme de l'art et de l'agrément. Ce sont les sujets du xviii^e siècle, jusque vers 1762, qui les avaient mis en vogue : les danseuses Prévost, Sallé, la Camargo, Allard, Pélin,

Guimard, Coulon ; les danseurs Dupré, Javilliers, Dumoulin, Vestris, célèbre dans le « pas de deux », Lamy, qui avait la spécialité de danser les pâtres dans les « bergeries héroïques », Dauberval, Lepicq, surnommé l'« Apollon de la danse ».

Ces danses lyriques usitées sous l'ancien régime ont suivi une double évolution.

D'abord les danses traditionnelles se sont peu à peu altérées pour faire place à des nouveautés. Ainsi on ne trouva plus dans les opéras du xix^e siècle les danses qu'on aimait au temps de Lulli ou au temps de Rameau. Les types alors consacrés ont perdu la fixité de leurs formes pour faire place à des figures de plus en plus libres. En second lieu, les danses lyriques se sont peu à peu affranchies de toute appropriation ; elles se sont dépouillées de leur contenu pour prendre, tout en conservant leurs cadres rythmiques, une signification générale : à ce titre, elles sont passées dans la musique de chambre, dans l'oratorio, dans la symphonie, ou même dans le chant. Ainsi le *menuet*, avec Beethoven, devient *scherzo* (cf. sonates, op. 2, n^{os} II et III, et sonate en *fa* majeur, op. 10. A son tour le *scherzo* subira une autre transformation formelle et expressive avec Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann). On peut en dire autant des danses de Bach, des valse et des polonaises de Schubert et de Chopin. Presque tous les mouvements à 6/8 de la musique de chambre ou de la symphonie sont une survivance de la gigue. La musique vocale elle-même recueille ces formes détournées de leur premier objet. Voici, par exemple, une danse lyrique : la *sicilienne*. On finit par ne plus en retenir que le rythme :



on la retrouve tel dans des oratorios de Hændel, *Suzanne*, *Théodora* (Londres, 1748, 1749), dans *les Noces de Figaro* de Mozart (1786, air de Suzanne), comme déjà dans Ph.-E. Bach (1^{re} des six sonates, 3^e recueil, en *la* mineur). Le rythme et la mesure sont seuls conservés. C'est comme une draperie de dessous laquelle on aurait retiré le corps qu'elle recouvrait, mais qui aurait conservé tous ses plis, dessinant encore l'être vivant. Nous arrivons ainsi, sur ce point spécial, au dernier terme d'une évolution qui a consisté à éliminer successivement tous les caractères constitutifs de la danse réelle, et à n'en conserver que la modalité rythmique, pour la rendre peu à peu capable d'exprimer des sentiments très généraux, et enfin de porter la pensée musicale pure. C'est une loi du progrès que l'on retrouverait ailleurs qu'en musique : on conserve de vieux cadres, mais on y met autre chose.

2^o Quant à la danse mimétique, certainement plus importante aux yeux du théoricien, parce qu'elle est plus conforme à l'esprit du drame qui est avant tout une « imitation », et qu'elle peut d'ailleurs réunir la beauté plastique, et même, à l'occasion, le rythme, aux attitudes expressives, l'ancien opéra moderne n'avait pas compris tout le parti qu'on en pouvait tirer ; il l'avait laissée tomber dans l'allégorie, où « l'imitation » était grossièrement faite par des moyens accessoires et parfois grotesques, abandonnés aujourd'hui à des théâtres et à des genres inférieurs. Pour représenter les *Vents*, le danseur avait des soufflets à la main, des moulins à vent sur la tête et des habits de plume indiquant sa légèreté. Pour représenter le *Monde*, il prenait un habit ressemblant à une

carte de géographie et se couvrait d'inscriptions : sur le sein gauche, à la place du cœur, *Gallia* ; sur le ventre, *Germania* ; sur une jambe, *Italia* ; sur une partie moins noble, *Terra australis incognita*... On représentait la Musique avec un habit rayé à plusieurs portées et une coiffure où on voyait une clé de *sol*, d'*ut*, ou de *fa*. On faisait danser le Mensonge avec une jambe de bois, un habit garni de masques et une lanterne sourde à la main, etc... Ce sont là des enfantillages et des fautes de goût. La véritable imitation est celle des mouvements invisibles de la sensibilité et de la volonté par les attitudes. J'ai déjà cité quelques exemples pour montrer jusqu'à quel degré de puissance cet art avait été élevé par les anciens. Chez les modernes, c'est à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, 1760 environ, et grâce aux réformes très intelligentes du célèbre maître de ballet Noverre, que la belle danse mimétique a été remise en honneur. A ce sujet, je citerai une anecdote tirée des *Lettres* de Noverre sur les *Arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (Paris, chez Collin, 1807, t. I, p. 359 et suiv.).

Gluck avait introduit quelques chœurs dans l'opéra d'*Alceste*, qu'il donna à Vienne, avec un poème écrit en italien, le 26 décembre 1767. Il ne put réunir dans la ville qu'un nombre insuffisant d'interprètes, et fut obligé d'avoir recours aux chanteurs de la cathédrale, qui, au moment de la représentation, furent distribués derrière les coulisses, parce qu'il leur était défendu de paraître sur un théâtre, et aussi pour le motif suivant. Ces chœurs demandaient de l'action, du mouvement, des gestes expressifs. Or, au cours des répétitions, Gluck était impuissant à obtenir tout cela. Il était hors de lui, jetait sa peruque à terre, se démenait inutilement. « Je trouvais cet homme de génie et plein de feu, raconte Noverre, dans le désordre qu'impriment le dépit et la colère ; il me regarda sans me parler, puis, rompant le silence, il me dit, avec quelques expressions énergiques que je ne rends pas : « Délivrez-moi donc, mon ami, de la peine où je suis. Donnez, par charité, du mouvement à ces automates ! » Je dis alors à Gluck, continue Noverre, qu'il était impossible d'employer ces machines, qu'elles gâteraient tout, et je lui conseillai de renoncer totalement à ces chœurs. — « Mais j'en ai besoin, s'écria-t-il, j'en ai besoin !... » — Sa peine m'inspira une idée : je lui proposai de distribuer les chanteurs derrière les coulisses, de telle sorte que le public ne pût les apercevoir, et je promis de les remplacer par l'élite de mon corps de ballet, de lui faire faire tous les gestes propres à l'expression du chant, et de combiner la chose de manière à persuader au public que *les sujets qu'il voyait étaient ceux qui chantaient*. Gluck pensa m'étouffer dans l'excès de sa joie. Il trouva mon projet excellent, et l'illusion fut complète. » Cette anecdote est intéressante. Aujourd'hui, c'est l'orchestre seul qui, d'habitude, se fait entendre quand on danse, mais il faut que les danseurs ne fassent qu'un avec l'orchestre, et nous persuadent que la musique entendue *est comme le chant de ceux qui dansent*.

De l'union des danses lyriques et des danses mimétiques en un tout ordonné est sorti le ballet qui occupe une si grande place dans l'histoire du théâtre. Il fut introduit en France par l'Italienne Catherine de Médicis, femme de Henri II et mère de Charles IX ; le premier ballet exécuté chez nous fut celui de *Circé et ses nymphes*, en 1581. Sous les règnes de Henri II, Henri III, Charles IX, Louis XIII, Louis XIV, la danse fut très en honneur, car, étant aimée du souverain, elle ne pouvait manquer de l'être aussi de la cour. Louis XIII, qui était un peu

compositeur, acheva de mettre le ballet à la mode : il dansa en personne *le Ballet des dix verds* dont la musique avait été composée par Boesset et Bataille en 1616. Les compositeurs chorégraphiques de cette époque, qui est l'âge d'or du ballet, sont Guédron, Mauduit, Boesset. Jeciterai aussi : en 1615, *le Triomphe de Minerve*, où la musique de la chambre du Roi représentait les Tritonides, celle de la chapelle du Roi les « Esprits aériens », et où Ballard conduisait les luths vêtus en amazones ; en 1617, *la Délivrance de Renaud*, musique de Belleville et Guédron, où Mauduit conduisit 60 chanteurs avec un orchestre de 45 musiciens ; en 1618, *le Petit Ballet du Roi*, où Louis XIII, qui avait appris la musique avec Ballard, fit le septième air, accompagné par le sieur Beauchamp, violon de la cour, qui faisait la basse...

En France, le ballet a été d'abord *mythologique*, puis *allégorique* ; peu à peu il a donné naissance à des genres divers : nous avons eu le ballet *dramatique*, *historique*, *romantique* ou de fantaisie pure. Ou bien le ballet s'insère comme divertissement dans un drame chanté (opéras de Meyerbeer), ou bien il forme une pièce indépendante et à part. En ce moment les deux genres sont représentés à l'Opéra de Paris (ballet de *Patrie* de Paladilhe ; *Le lac des Aulnes* de M. Maréchal). La seule règle que l'on puisse formuler en la tirant de l'expérience c'est que la danse lyrique et la danse mimétique ne doivent pas s'exclure l'une l'autre ; c'est aussi que le ballet, quand il fait partie d'un drame, doit se rattacher à l'action par un lien suffisant, et que quand il forme une pièce à part il doit se conformer aux règles générales qui dominent le drame lyrique.

Je terminerai par quelques indications plus techniques. La danse est loin de progresser comme l'art musical. Une des causes qui l'ont empêchée d'arriver à un développement très *artistique*, c'est l'absence d'un moyen spécifique capable de fixer la mimique et les mouvements du danseur, analogue à ce qu'est l'écriture alphabétique pour le langage articulé ou la notation pour la musique. On peut bien décrire l'action qu'il s'agit de mimer, et les ballets ont leurs livrets comme les opéras ; mais la mimique peut être comprise et reconstituée tout différemment, faute d'une notation précise, par les artistes postérieurs, alors que la musique, au contraire, est fixée une fois pour toutes. On ne peut indiquer les mouvements du corps par un tracé graphique que d'une façon très imparfaite, en dessinant les changements de place. Autrefois, on traçait sur le papier ce qu'on appelait les « chemins » ou la figure des danses ; les pas étaient indiqués sur ces chemins par des traits et des lignes de convention : la mesure était marquée par de petites barres posées transversalement qui divisaient les pas et fixaient les temps ; l'air sur lequel ces pas étaient composés se notait au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de « chorégraphie » équivalaient à huit mesures de musique. Mais cet arrangement était bien sommaire. L'essentiel restait insaisissable. On ne peut pas noter les mouvements rythmiques du corps qui accompagnent les changements de place, et la réunion harmonieuse de ces deux choses dans un geste expressif. Là où ces moyens de fixation par l'écriture font défaut, on est obligé de se contenter de la mémoire ou des indications transmises par une personne à une autre personne. Par suite, la danse mimée se trouve encore au stade d'évolution où étaient la poésie avant l'invention de l'écriture et la musique avant celle de la notation. Il en résulte qu'elle est fondée sur un enseignement d'école. La « tradition » y devient très puissante, puisque c'est la seule base sur laquelle on peut s'appuyer ; cette tradition

se forme surtout en dehors de l'esprit critique, d'après le goût du public, et une fois qu'elle s'est mise d'accord avec lui, il est extrêmement difficile, même à un artiste original, de sortir de la sujétion qui lui est imposée. Aussi la danse est-elle un genre où les transformations sont lentes et les innovations hardies beaucoup plus rares que dans la musique et dans la poésie ; la tradition risque d'y dégénérer en routine.

Il y a un autre inconvénient, peut-être plus grave, par l'indication duquel je mettrai fin à cette leçon.

La danse est étroitement unie, comme je l'ai dit, à la musique. Il en résulte qu'entre le danseur et le musicien écrivant la partition sur laquelle on danse, il doit y avoir entente parfaite. Chez les anciens, lorsqu'une légende mythologique était représentée, le joueur de flûte mettait tous ses soins à suivre de près les démarches du mime, et à ajouter les moyens d'expression de son instrument à la manière dont les faits, les idées et les états affectifs étaient imités ; il savait les mouvements, avec leurs variations et leurs nuances, que prendrait le mime, les pas qu'il devait exécuter, et il se conformait à tout cela. Chez les modernes, cette coordination exacte s'est produite quelquefois (nous savons, par exemple, que l'air caractéristique du ballet des *Sauvages* dans *Iphigénie en Tauride*, 1779, a été écrit dans ces conditions), mais elle est très rare. Déjà Noverre, après avoir fait l'éloge de la musique de danse insérée par Rameau dans ses opéras, regrettait que l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* fût resté étranger à ce travail d'appropriation : « Que n'eût-il pas fait si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'Opéra !... si le maître de ballet lui avait communiqué ses idées (1) ! » Et quelques pages plus loin : « Un compositeur de musique devrait savoir la danse, ou du moins connaître le tempo et la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque genre, à chaque caractère et à chaque passion, pour pouvoir ajouter des traits convenables à toutes les situations que le danseur peut peindre » Contrairement à cette règle, voici ce qui arrive d'ordinaire. Lorsque le livret d'un ballet est établi, le musicien écrit sa musique sans savoir le moins du monde comment le danseur réglera sa mimique. Il imagine, d'après son sens musical et sa fantaisie seule, des rythmes et des effets d'expression pour des mouvements et des attitudes qu'il ignore et qui n'existent pas encore ; d'autre part, quand le danseur reçoit la partition et cherche à régler son rôle d'après ce qu'a écrit le compositeur, il se trouve presque toujours que ce danseur n'est pas musicien. D'où il suit qu'au lieu d'unir deux arts qui doivent se pénétrer intimement, on les juxtapose tant bien que mal ; cette juxtaposition produit souvent une musique qui n'est pas faite pour la danse, une danse qui n'est pas faite pour la musique, et la réputation du genre en pâtit.

(1) *Libr. cit.*, I, p. 281.

Publications et œuvres récentes.

IPHIGÉNIE EN AULIDE, DE GLUCK. — Avec *Iphigénie en Aulide*, que l'Opéra-Comique vient de nous rendre, voici le cinquième et dernier des grands opéras de Gluck qui reparaît à la scène. Pourquoi cette belle partition, qui par aucun côté ne se révèle inférieure aux quatre autres, eut-elle cette mauvaise fortune, en ce temps de renaissance gluckiste, d'être de toutes la plus négligée ? On se l'expliquait mal. Car s'il est légitime peut-être, pour certaines qualités singulières, de tenir à plus haut prix *Armide*, *Orphée* ou *Alceste*, cette préférence ne saurait aller jusqu'à l'injustice. *Iphigénie en Aulide*, le public en a pu juger, n'est pas moins abondante en beautés pathétiques et profondes. Le sujet du drame, moins séduisant si l'on veut, moins romantique que tel autre, demeure aussi tragique qu'aucun, aussi douloureusement humain, aussi grand dans sa simplicité tragique. Cependant, tandis qu'au cours du siècle dernier *Alceste*, *Orphée*, l'austère *Iphigénie en Tauride* même, connurent, en des temps moins musicalement cultivés que le nôtre, l'honneur de reprises diverses (je ne parle point de l'époque contemporaine), *Iphigénie en Aulide* était demeurée, depuis la dernière représentation de 1824, indifférente aux directeurs de théâtre. Aucune exécution au concert, du moins de fragments considérables. Il a fallu que la *Schola Cantorum*, en février de cette année, l'inscrivît presque entière sur son programme. Cette fois encore, ainsi que pour Rameau qui nous est promis déjà à l'Opéra pour la saison prochaine, la *Schola* aura bien rempli sa mission généreuse.

Ce long oubli si peu compréhensible, est-ce la rançon du succès sans précédent qui, à son apparition, le 19 avril 1774, avait salué l'œuvre nouvelle que Gluck apportait à la scène française ? Car, après une première un peu indécise, malgré la présence du dauphin et de la dauphine, Marie-Antoinette, la protectrice attitrée du compositeur, le succès, dès la seconde, alla toujours croissant. L'affluence finit même par devenir telle aux portes de l'Opéra qu'un service d'ordre fut nécessaire, cependant que le prix des billets de parterre, revendus par d'habiles industriels, atteignait un taux inusité. Grimm et J.-J. Rousseau, dans leur *Correspondance*, attestent la forte impression causée par la musique et la place que Gluck, dès lors, tenait dans l'opinion.

Au surplus, cet enthousiasme s'explique. Le livret d'*Iphigénie en Aulide*, si nous lui pouvons trouver quelques défauts, ne fût-ce que la noblesse soutenue, un peu convenue et souvent emphatique du dialogue, avait d'autre part des qualités vraiment fortes. Il avait pour lui l'avantage de procéder très étroitement d'une des plus belles tragédies françaises, elle-même dérivée d'un illustre modèle. Et quelque mutilation que la pièce eût dû, pour sa nouvelle destination, subir, il restait en elle assez d'Euripide et assez de Racine pour justifier l'admiration. Au surplus, l'auteur de ce livret, le bailli de l'ordre de Malte Le Blanc du Roulet, avait su habilement adapter le drame aux exigences musicales telles que Gluck les concevait. Des scènes bien coupées, habilement mises en opposition, un spectacle magnifique et pompeux, des situations tragiques, un pathétique soutenu : tout concourait à en faire un canevas parfaitement favorable à l'inspiration musicale du maître.

Il ne devait pas rester au-dessous de ce qu'on attendait de lui ni de sa réputation déjà européenne. Quand il s'attaque à *Iphigénie en Aulide*, Gluck n'est plus seulement l'auteur d'opéras italiens, célèbres alors, trop oubliés et conventionnellement dédaignés de nos jours, et dont il ne convient pas d'ignorer qu'il en est peu qui ne renferment quelque scène admirable. Il est déjà l'auteur, réformateur du théâtre lyrique, d'*Alceste* et d'*Orfeo*. Et si ces deux opéras n'ont pas encore été par lui adaptés à la scène française, ils n'en contiennent pas moins déjà, sous le texte italien, leurs pages les plus sublimes. Ces chefs-d'œuvre sont appréciés partout des musiciens au moins, sinon du grand public. *Orfeo*, en particulier, édité à Paris en 1764, est familier à nos compositeurs, plus familier même à certains (à Philidor par exemple qui n'est point le seul) que ne le tolérerait aujourd'hui l'opinion.

D'autre part, Gluck lui-même, compositeur cosmopolite s'il en fut jamais et qui se faisait gloire de l'être, n'est pas demeuré étranger à l'art musical français. Non seulement il a pratiqué nos grands compositeurs, Rameau surtout, à qui il a toujours rendu justice, mais encore il s'est familiarisé avec la langue et la prosodie françaises, en écrivant, de 1758 à 1764, plusieurs opéras comiques sur des livrets de Lesage, d'Anseaume ou de Favart. Ces pièces légères, représentées à Vienne, sur le théâtre de la cour, ne lui ont certes rien appris de l'art de traiter les grandes situations dramatiques. Elles lui ont du moins rendu aisé le maniement du récitatif en une langue qui n'est point la sienne et que, musicalement, il saura traiter mieux que personne.

C'est que, depuis longtemps, Gluck se sentait attiré vers notre pays où, mieux que partout, pensait-il, il pourrait imposer sa conception de ce que doit être la musique dramatique. Ailleurs, l'opéra italien, que ce fût en Italie, en Allemagne, en Espagne ou en Angleterre, régnait sans conteste sur la scène. Nulle part, sauf en France, il n'existait un théâtre lyrique autre que celui-là dont les défauts étaient devenus insupportables au compositeur. Et la musique française, elle, avait justement avec ce que rêvait Gluck les rapports les plus étroits. De tous temps les Français avaient estimé la déclamation juste et forte. De tous temps ils avaient placé au premier rang la vérité scénique. Ils n'avaient jamais souffert que la musique pure, sous la forme mesquine de la virtuosité vocale, usurpât sur la scène la place du naturel et de l'expression. L'art de Lulli, de Campra, de Rameau, c'est déjà l'art de Gluck. Avec la différence des temps et des tempéraments, sans doute, mais mieux que personne le maître avait senti la similitude. *Iphigénie en Aulide* est le premier hommage du génie de Gluck au génie des maîtres français, en qui il reconnaissait ses véritables précurseurs et qu'il allait faire oublier en réalisant plus complètement ce qu'ils avaient conçu.

Rameau lui-même, encore que par certains côtés il dépasse son heureux rival, va battre en retraite devant cette invasion redoutable. Il faudra qu'il attende jusqu'à l'époque contemporaine pour que notre admiration retrouve en lui cette musicalité supérieure dont ni Gluck ni personne en France de son temps n'avaient pleinement conscience. Mais revenons à *Iphigénie* et à l'Opéra-Comique.

Je ne pense point qu'il soit très nécessaire de narrer par le détail une pièce dont tous les Français connaissent les péripéties.

Les Grecs campent à Aulis, attendant les vents favorable pour cingler vers Ilion. La colère des dieux les leur refuse, et il faut qu'Iphigénie, la fille du roi des rois, soit immolée sur les autels de Diane pour qu'ils rendent aux confédérés leur faveur. Déchiré d'angoisses, Agamemnon se refuse, puis consent à l'affreux sacrifice. Défendue par Clytemnestre, sa mère, par Achille à qui elle est promise, Iphigénie, avec une abnégation sublime, se résoud à la mort. Elle périrait immolée si Diane n'apparaissait, comme le prêtre va l'égorger, pour se déclarer satisfaite et l'arracher à la mort.

Le dénouement, on le voit, diffère de celui de Racine. Il n'est point question d'Eriphile, personnage supprimé, et nul meurtre liturgique ne vient ensanguiner une conclusion que l'esthétique de l'Opéra voulait le plus souvent heureuse.

Il serait vain d'énumérer les plus beaux airs et les scènes les plus pathétiques.

Ce serait ici d'autant plus inutile qu'il n'est pas de drames de Gluck où le musicien soit partout plus égal à soi-même. *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, à côté de pages admirables en contiennent d'autres, des actes entiers souvent, dont la faiblesse réelle s'exagère encore du contraste. *Iphigénie en Aulide* ne connaît point ces défaillances. Il n'est point d'acte qui ne renferme des beautés supérieures, depuis l'exposition avec l'invocation d'Agamemnon au soleil, le chœur d'entrée des Grecs : *C'est trop faire de résistance*, si scénique, si mouvementé, et qui fait songer à certains chœurs de Juifs dans la *Passion* de J.-S. Bach, l'air de Calchas : *Au faite des grandeurs*, la scène si fraîche et si tragiquement souriante de l'arrivée des princesses, jusqu'au dénouement avec les deux airs si touchants d'Iphigénie, la scène de Clytemnestre et la cérémonie religieuse du sacrifice. A côté de ces grandioses effusions musicales, partout dans le dialogue un récitatif d'une force expressive et d'une plasticité singulières, mettant chaque personnage en plein relief, des chœurs d'une harmonie pleine et sonore, un orchestre sobre mais toujours en situation et sachant quand il le faut se mêler au drame. Remarquons en passant que, pour la première fois, Gluck a renoncé ici à l'usage de la basse continue réalisée au clavecin dans les récits, usage qui eut sa raison d'être mais qui, avec les progrès de la technique instrumentale, introduisait dans la trame symphonique une fâcheuse disparate.

De 1774 à 1824, *Iphigénie en Aulide* eut 428 représentations. Retrouvera-t-elle, à cette nouvelle reprise, ce succès qui ne fut point ordinaire ? Je ne le saurais dire, ni quel accueil le public proprement dit lui réserve. Je noterai seulement que quelques-uns de nos critiques musicaux, et non des moindres, l'ont accueillie sans enthousiasme. Je comprends leurs raisons sans m'expliquer leur intransigeance. Il est certain que nous avons aujourd'hui, depuis Wagner, une conception du drame lyrique qui n'est plus du tout celle de Gluck. Je ne l'attaque point assurément. Mais quelque logique et cohérente que soit l'esthétique wagnérienne, quels que soient les chefs-d'œuvre qui s'en réclament, je ne saurais, maintenant que sont passés les temps héroïques, lui accorder la valeur d'un dogme intangible. La vraisemblance dramatique est une belle chose. Malheureusement elle est trop variable et trop forcément subjective.

Certes, comme il a été dit très justement, « la coupe d'un opéra de Gluck, avec ses innombrables airs reliés uniquement par la forme rituelle du récitatif, n'offre pas à un auditeur contemporain une vraisemblance dramatique plus

acceptable que la conception lyrique qui fit la fortune des ouvrages de Donizetti et de Verdi. »

On ne saurait mieux en juger. *Iphigénie* est donc un opéra, avec toutes les conventions du genre. Et je dirai même que l'on y sent précisément avec évidence combien il faudrait peu de chose pour que ces conventions légitimes devinssent, comme elles le sont devenues ailleurs, d'insupportables formules. Oui. Mais ce « quelque chose » est précisément ce qui sépare un chef-d'œuvre d'une œuvre inintelligemment traditionnelle. La différence est petite, aussi, dans les procédés, entre une tragédie de Racine, une de Voltaire, une de Luce de Lancival ou tout autre. Mais nul ne saurait s'y méprendre. Et les genres, au surplus, ne sont jamais si proches de la décadence irrémédiable que lorsqu'ils ont atteint leur point de perfection. *Iphigénie* est un opéra, c'est entendu. Mais c'est cependant un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de l'ancien opéra français.

L'Opéra-Comique n'a rien négligé pour produire cette belle partition dans tout son lustre. L'interprétation est véritablement supérieure. Tout d'abord mettons M^{lle} Bréval hors de pair. Je me souviens, lors de la création d'*Armide* par cette séduisante artiste, avoir formulé quelques réserves sur sa manière, trop romantique à mon gré, de traduire cette musique. Ici, ces critiques seraient inopportunes. Elle a magnifiquement fait revivre cette figure touchante d'Iphigénie, le rôle le plus difficile peut-être de Gluck. Difficile parce que, tout en passion contenue, en nuances pénétrantes mais infiniment délicates, il prête peu à l'effet. Ce n'est qu'une artiste de premier ordre qui s'y peut essayer sans ridicule. Et M^{lle} Bréval a su le réaliser tel que Gluck l'avait conçu.

On n'attendait pas moins d'elle, il est vrai. Mais l'interprétation du rôle tragique de Clytemnestre par M^{lle} Brohly fut une révélation. Encore peu connue, cette jeune artiste s'est mise au premier rang. Elle montre encore quelque inexpérience peut-être, mais son chant, son jeu, la manière dont elle comprit le rôle, sont déjà d'une grande tragédienne lyrique.

Le rôle d'Achille, important, n'est pas le plus attachant. M. Beyle l'a interprété avec la fougue juvénile, non dénuée de noblesse, qui s'impose, et sa voix, généreuse et solide, y sonne partout superbement. M. Ghasne est un Agamemnon plein de grandeur et de mélancolie ; M. Vieuille, un Calchas majestueux et terrible. Les rôles secondaires ne déparent pas ce bel ensemble. Les chœurs, qui savent jouer et se mouvoir en scène, sont excellents ainsi que l'orchestre, sous la direction de M. Ruhlmann.

Quant aux décors et à la mise en scène, nous sommes à l'Opéra-Comique, et c'est tout dire. Le ballet du deuxième acte, d'une archéologie ingénieuse et surtout pittoresque, fait honneur à M^{lle} Mariquita qui le régla, à M^{lle} Régina Badel et ses gracieuses acolytes qui le dansèrent. Un intermède de lutteurs contraste curieusement par son réalisme brutal avec les charmes de ce spectacle, plus hellénistique peut-être qu'homérique.

Il faut, malgré tout, formuler une critique en ce concert de louanges. La suppression d'un certain nombre d'airs de danse a paru s'imposer. L'ancienne *Iphigénie* a un ballet à chaque acte et, pour nous, c'eût été trop sans doute. Peut-être le choix qui fut fait n'est-il pas à approuver entièrement. Certaines pièces conservées ne sont pas des meilleures. Et il en est d'autres qu'on désirerait entendre. A regretter aussi la suppression du chœur final à l'unisson : *Partons, volons à la*

victoire, et du récit de Calchas qui le prépare. Cet épisode est la vraie conclusion de la tragédie. Logiquement du moins. Mais la logique, au théâtre, est-elle à sa place ?

HENRI QUITTARD.

« SOUVENIRS », POÈME POUR ORCHESTRE DE VINCENT D'INDY. — LA DANSE DE « SALOMÉ », DE R. STRAUSS. — LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN. — J'avouerai très simplement être embarrassé pour donner une caractéristique des *Souvenirs*, poème que M. Vincent d'Indy écrivit en 1906, sous l'influence d'un deuil cruel, et dont il a dirigé lui-même l'exécution au concert Colonne du 22 décembre. Certes, la maîtrise de l'auteur de *l'Étranger* se reconnaît sans peine ; mais une seule audition ne me suffit pas pour voir clair dans cette composition originale et si artistique. Le public lui a fait un accueil chaleureux ; peut-être y avait-il surtout dans ses applaudissements une marque de haute déférence pour un maître dont le caractère est si estimé et un témoignage public de sympathie pour les sentiments nobles et touchants qui l'ont inspiré. Bien que les *Souvenirs* soient construits sur un seul thème, on a quelque peine à s'y reconnaître. En passant par des transformations diverses de rythme et d'harmonie, l'idée principale se fragmente, se disloque, s'obnubile, est souvent méconnaissable. Comme impression générale, je suis frappé de trouver dans cette composition très peu de chose qui rappelle la manière de César Franck, — lequel, à côté, me paraît limpide comme du cristal. La marche générale de la symphonie, l'action symphonique, si je puis dire, me paraît un peu lente, coupée par un excès de détails dans l'écriture. Ça et là des heurts dissonants témoignent d'une grande indépendance d'esprit et de main ; mais on ne voit pas bien (et ceci paraîtra sans doute étrange à l'auteur) leur raison d'être. La couleur subtile de l'instrumentation ne paraît pas en rapport bien étroit avec le sentiment à exprimer. Encore une fois, tout ceci me paraît en dehors des habitudes de César Franck, plutôt marqué par l'obsession des derniers quatuors de Beethoven. Un beau tutti, seul m'a vraiment ému. Le reste a trop de façon. Mais ceci n'est qu'une impression très superficielle ; je demande à réentendre plusieurs fois.

La danse de *Salomé* a été appréciée ici même à plusieurs reprises. Je me bornerai à signaler une fois de plus l'énorme disproportion du sujet à traiter avec les moyens employés. Trop d'affaires pour une simple danse du ventre ! L'auteur veut peindre une scène colossale (quelque chose comme le tableau de Roggen : *Banquet des ambassadeurs barbares* à la cour de Justinien), et il pêche contre une loi élémentaire de l'art : choisir des moyens appropriés au sujet à traiter. Il se trompe aussi en croyant que, pour faire de la couleur, en musique, il faut employer une multitude d'instruments. Deux ou trois timbres employés à propos suffisent à produire le coloris le plus exquis !

Toute musique semble pâle et débile — eût-elle l'embonpoint le plus énorme — à côté de la neuvième de Beethoven. Cette œuvre écrase tout. Elle est saine, jeune, admirablement équilibrée, pleine de joie, d'une ampleur magnifique, et d'un sublime qui n'a pas été dépassé ; elle a l'admirable solidité de structure des compositions de Bach et, en plus, toute la poésie du sentiment et de la tendresse. C'est humain et divin tout à la fois. Dans l'*adagio*, des horizons illimités se succèdent sans fin, et le musicien, avec le vol plané de l'inspiration, semble parcourir une suite de mondes où tout serait beauté, âme, héroïsme, amour, har-

monie .. Je signalerai particulièrement le *finale* : Berlioz s'en est visiblement inspiré à plusieurs reprises dans *la Damnation*. Pour l'exécution, je n'ai qu'à louer la précision et la justesse parfaites de l'orchestre, admirablement dirigé par M. Ed. Colonne. Les chœurs ont été aussi très bons. Les solistes furent médiocres. M. Sigewalt a débuté en chantant faux avec persistance, et c'est dommage ! — D.

CONCERTO DE J.-S. BACH EN RÉ MINEUR, POUR TROIS PIANOS. — M. Pierre Sechiari nous a donné, à une de ses récentes soirées, le régal d'entendre M. Louis Diémer exécuter avec MM. de Lausnay et Batalla le concerto en *ré* mineur qui, comme le concerto en *ut* majeur, est *accompagné* par l'orchestre (toute opposition de *tutti* et de *solo* étant écartée ainsi que dans les concertos à deux pianos). C'est une œuvre infiniment aimable, séduisante, en jolies arabesques, de valeur toute formelle, sans passion, et presque dépourvue de sentiment, mais d'une grâce exquise et d'une imagination inépuisable. Dans les deux premiers mouvements et dans la charmante *sicilienne*, le premier piano est au premier plan, les deux autres accompagnent ; le quatuor à cordes lui-même remplit le rôle du cembalo et de la basse continue dans la musique de chambre, et se borne le plus souvent à suivre les basses déjà inscrites dans la partie de piano. Œuvre inférieure, sans doute, au concerto en *ut* ; chef-d'œuvre cependant, bien curieux à étudier pour qui veut connaître le génie facile et élégant de Bach et la solidité, le parfait équilibre de ses constructions symphoniques. M. Diémer l'a joué avec sa maîtrise habituelle, toujours fêtée par le public ; les deux autres artistes se sont montrés dignes de lui. — S.

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE PAR M. MIECZYSLA KARLOWICZ (à Berlin, chez Schlesinger). — Le concerto que nous envoie notre ancien collaborateur M. Karlowicz (v. la *Revue musicale* de 1903) est une belle œuvre : somptueuse et très chantante, inspirée des modèles classiques, mais avec la liberté de la pensée moderne, originale sans être agressive, très mélodique, — très difficile aussi, — véritable œuvre de concert. Je viens de la lire au piano, et elle m'a plu beaucoup, en me rappelant quelques chefs-d'œuvre du genre : le concerto de Mendelssohn, la sonate de Richard Strauss, les compositions de Th. Dubois... Tout au plus signalerai je un certain abus (mais combien agréable à l'oreille !) de la quinte augmentée. Il faut, évidemment, n'être plus un écolier pour jouer cela ; mais quelle joie, pour un artiste déjà formé, de faire chanter sous ses doigts un poème de si noble et si brillante envergure ! Ceux de mes lecteurs qui feront venir d'Allemagne ce concerto me seront certainement reconnaissants de le leur avoir signalé. — A. C.

MUSIQUE AMÉRICAINE : OEUVRES DE MM. ARTHUR FAREWELL, H. W. LOOMIS, CARLOS TROYER, CAMPBELL-TIPTON. — Voici des œuvres d'art qui ont une haute valeur, qui se rattachent à une pensée excellente, et qui méritent la vive sympathie de tous les musiciens d'Europe. Nous sommes encore, j'en ai bien peur, à peu près les seuls à les connaître en France, mais nous les signalons avec empressement à l'attention de tous nos lecteurs. Je dirai tout de suite à MM. Farewell et Loomis une chose qui ne peut pas leur être désagréable : dans le cours qu'il a commencé le 9 décembre au Collège de France sur *les Origines*

de la musique et la magie, M. Jules Combarieu cite assez souvent leurs œuvres, en les prenant comme exemples à l'appui de sa doctrine, et il ne manque jamais d'en faire publiquement l'éloge.

Un groupe de compositeurs américains, voulant fonder une musique nationale, a eu l'excellente idée de prendre les mélodies indigènes que la célèbre Miss Fletcher a recueillies elle-même en séjournant plusieurs années chez les Indiens des Etats-Unis, sous le patronage du Peabody Museum de Washington (*Peabody*, pour le dire en passant, me paraît être la transcription française du nom de notre compatriote *La Pibaudière*). Ces mélodies originales, ils les ont prises pour base de compositions diverses, faisant tableau de genre. Elles ont parfois une rare saveur. Ceux qui les ont mises en œuvre sont de vrais artistes, en possession de toute la technique musicale ; ils ont fait preuve de goût en choisissant et en respectant les thèmes sur lesquels ils ont exercé leur talent. Ces représentants de l'idée nationale en matière d'art ont fondé une association, la *Wa-Wan Press* (ainsi appelée du nom d'une cérémonie des Indiens), *Newton Center, Massachusetts*, qui, tous les mois, publie des cahiers. Mais les mélodies indiennes recueillies par le folklore local ne sont pas, il s'en faut, leur seul objectif.

Comme pièces caractéristiques, je citerai la *Danse de guerre navajo*, énergique et expressive ; *Pawnee horses*, d'après un chant communiqué par M. La Flèche (un Indien assimilé par les Etats-Unis), et qui débute par des harmonies étrangement subtiles ; la *Prairie miniature* ; le *Wa-Wan choral*, qui ne serait pas indigne d'un Schumann ou d'un Grieg ; la *Plantation-melody*, d'un sentiment intense ; la *Danse de fête du soleil*, d'une grâce ingénue et d'une exacte authenticité ; la *Grande Danse de la pluie chez les Zugnis*, qui est une petite symphonie descriptive, terminée par un choral grandiose ; tous les jolis médaillons (notamment le *Chant d'amour*) qui composent le cahier de 1901 ; la *Prière à Wakonda* (dieu du tonnerre) et la *Danse du scalp* ; toute la série des pièces (en particulier le n° II) relatives à la *Wa-Wan ceremony* ; la série des *Chants zugnis* ; la *Musique du calumet*, avec la danse très curieuse qui la termine .. Pour donner une idée de cet art si intéressant à tous égards, je citerai l'exquise *Colombe plaintive*, qui est un air « negro » harmonisé par M. Farewell. D'un bout à l'autre, on ne trouve que des accords de septième, c'est-à-dire des dissonances ; et cela est d'une douceur délicieuse. Il y a des théoriciens qui ne comprennent pas cette écriture ; ils posent comme principe que « la dissonance est désagréable à l'oreille » ! L'idée ne leur vient pas de tenir compte du timbre, de l'intensité, du registre, en un mot de tout ce qui distingue la musique des musiciens de la musique des physiciens. Lisez bien ceci, je vous prie :

Some-times I feel like a moan-in' dove, Some-times I feel like a

pp molto legato *pp*

moan-in' dove Some-times I feel like a moan-in' dove feel like a moan-in'

dove, — feel like a moan-in' dove. etc.

ppp pp pp legato etc.

Je trouve cela exquis !

M. Raynaldo Hahn a publié des mélodies qui sont un peu dans ce goût-là. Telle autre pièce, *the Black Face*, rappelle une habanera de M. Paul Vidal. Il est vrai que l'Espagne, source commune d'où dérivent ces deux compositions, a pénétré profondément certains pays de l'Amérique.

Parmi les compositions où les thèmes sont librement inventés, je citerai les *Four sea lyrics* ; les *Quatre poèmes lyriques de la mer*, paroles d'Arthur Symons, musique de Campbell-Tipton ; *After Sunset* (Après le coucher du soleil), *Darkness* (Ténèbres) ; *the Crying of Water* (le Cri des eaux), qui a une réelle grandeur, et *Requies*. Dans ces dernières pièces (qui, je l'avoue, m'intéressent un peu moins que les autres pour des raisons d'ordre historique ou ethnographique), je constate une grande expérience musicale, une extrême habileté harmonique, un style original qu'on chercherait vainement à rattacher à un modèle, bien qu'il soit *très moderne*. Je constate aussi, avec l'habitude de traiter les petits sujets descriptifs, un certain abus des indications de nuances. La musique vraiment solide et belle n'a pas besoin de toutes ces précautions et de ces avertissements : elle porte en soi tout ce qu'il faut. Faire un sort à chaque note, c'est briser, par les minuties de l'analyse, l'intérêt d'une œuvre. Je signale une tendance bien plus qu'un excès réel. — S.

MUSIQUE DU MOYEN AGE ET PLAIN-CHANT. OFFICE DE PIERRE DE CORBEIL (OFFICE DE LA CIRCONCISION), IMPROPREMENT APPELÉ « OFFICE DES FOUS », TEXTE ET CHANT, PUBLIÉ D'APRÈS LE MANUSCRIT DE SENS, XIII^e SIÈCLE, AVEC INTRODUCTION ET NOTES, PAR L'ABBÉ HENRI VILLETARD (chez Alphonse Picard). — M. l'abbé Villetard étudie le manuscrit improprement désigné sous le nom de *Missel des fous* ou *Missel de l'âne*, qui contient, pour la partie essentielle, « l'office de la Circoncision » : Premières Vêpres, Complies, Matinées, Laudes, Prime, Tierce, Messe, Sexte, None, Vêpres, tel est l'ordre dans lequel se succèdent les pièces du manuscrit, que M. Villetard reproduit intégralement, texte littéraire et chant, en se défendant d'avoir voulu faire une édition critique. Les textes musicaux donnés par

M. l'abbé Villetard sont d'une grande beauté, comme la plupart des pièces de plain-chant liturgique. Mais l'ensemble de ces pièces tel qu'il est donné dans le manuscrit se rapporte-t-il à un office *réel* ? Nous aurions aimé que le savant éditeur, si qualifié pour cela, nous donnât plus d'éclaircissements sur ce point. Ce doute n'enlève d'ailleurs rien à la haute valeur de son travail très consciencieux et très sérieux, qui fait honneur à la « Bibliothèque musicologique » fondée ou continuée par les soins de M. Pierre Aubry. — T.

« MASSENET », 1 fort volume illustré, chez L. Cartelet. L'HOMME : LE MUSICIEN, AVEC ILLUSTRATIONS ET DOCUMENTS INÉDITS, PAR LOUIS SCHNEIDER. — Ouvrage de luxe, très élégant et documenté, où M. Louis Schneider a réuni avec goût un grand nombre de faits précis : pour le moment, c'est un curieux recueil de faits et d'images, un beau livre d'étrennes, un hommage mérité à la gloire de l'illustre compositeur ; plus tard, ce sera un répertoire précieux où les historiens ne manqueront pas de puiser. Après avoir consacré quelques pages à l'enfant, au pensionnaire de la villa Médicis, au professeur du Conservatoire, M. Schneider passe en revue les œuvres de théâtre, en consacrant à chacune d'elles une étude qui tient le milieu entre la chronique de journal et la monographie complète : *la Grand'Tante*, *Don César de Bazan*, *le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Manon*, *le Cid*, *Esclarmonde*, *le Mage*, *Werther*, *le Carillon*, *Thaïs*, *le Portrait de Manon*, *la Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, *le Jongleur de Notre-Dame*, *Cigale*, *Chérubin*, *Ariane*, *Thérèse* ; puis les « drames sacrés et profanes » : *les Erinnyes*, *Marie-Magdeleine*, *Eve*, *Narcisse*, *la Vierge*, enfin « quelques œuvres diverses ». Le maître Massenet a beaucoup produit et c'est une personnalité « à facettes » qu'on ne caractérise pas d'une façon complète en disant qu'il est, en musique, le peintre de la tendresse, de la volupté et du charme féminin (ainsi il excelle dans la *comédie* lyrique) ; il a un style à lui, reconnaissable entre tous ; il a exercé une grande influence sur son temps, et la plupart des « maîtres » actuels sont des élèves, ses « enfants », comme il dit avec sa grande bonté coutumière. Ce sont là des titres qui contribuent à faire accueillir avec une grande sympathie le livre très brillant de M. Louis Schneider.

« MENDELSSOHN », PAR PAUL DE STÖCKLIN ; « GRÉTRY », PAR HENRI DE CURZON ; « PAGANINI », PAR J.-G. PROD'HOMME (Collection des « Musiciens célèbres », Henri Laurens éditeur). — Ces trois volumes, signés de noms autorisés et estimés, nous donnent une substantielle monographie (avec catalogue des œuvres, bibliographie, illustrations documentaires) sur trois musiciens de valeur inégale ou très diverse, mais qui méritaient les honneurs de ce Panthéon musical. Chacun des volumes n'a pas plus de 120 ou 130 pages, et il dit l'essentiel. M. de Stöcklin caractérise bien Mendelssohn en disant qu'il fut « le chantre de l'âme moyenne, de l'âme bourgeoise, des émotions douces, faciles et bonnes ». Il y a sur lui un jugement trop cruel de Nietzsche, mais curieux : « Mendelssohn a plutôt un tempérament de lettré qui s'assimile les idées des autres : il ne crée pas, *il remploie*. » — En parlant de Paganini (né en 1784 à Gênes, mort à Nice en 1840), M. J.-G. Prod'homme avait une tâche ingrate : il étudiait un virtuose dont le talent, mettons *le génie*, est comparable à celui du comédien : le meilleur est perdu à tout jamais, et ce qui reste est loin de représenter ce qu'il y eut de plus beau. M. Prod'homme juge avec indulgence, mais comme il convient, les compositions de Paganini : les fameux *Caprices*, transcrits en partie par Liszt et Schumann pour le piano ; les

concertos avec orchestre en *mi* et en *si* mineur; les célèbres *Variations* dont Sivori, dans notre enfance, nous rendait l'illusion... En ce livre, on retrouve les qualités solides qu'a montrées M. Prod'homme dans ses études sur les *Symphonies de Beethoven*. — Sur Grétry (né à Liège en 1741), M. de Curzon nous donne aussi une excellente petite étude. Il divise ainsi son sujet : les années d'apprentissage (1741-1767); du *Huron* à la *Fausse Magie* (1767-1775); la période de maturité (du *Jugement de Midas* à *Richard Cœur-de-lion*; 1776-1785), les années de retraite (1785-1813). Dans le « catalogue de l'œuvre dramatique de Grétry », qui termine le volume, quelques lacunes à signaler ; il manque : *les Maures en Espagne* (1800), *Alcindor et Zaïde* (tiré, pour les paroles, d'un livret de Rochon de Chabannes), *Ziméo* (3 actes), *Zelmar* (1 acte), *Electre*, *Diogène et Alexandre*. M. de Curzon conclut en souhaitant que l'Opéra-Comique nous rende quatre chefs-d'œuvre qu'il considère comme représentatifs du génie de l'école française : *le Tableau parlant*, *Zémir et Azor*, *l'Épreuve villageoise* et *Richard Cœur-de-lion*.

T.

A L'HOTEL DES VENTES. — LETTRES INÉDITES DE BERLIOZ. — Parmi les autographes collectionnés par feu M. Léon Gauchez, ancien directeur de *l'Art*, que M^e Lair-Dubreuil et M^e Bernier vendaient récemment aux enchères publiques, plusieurs émanaient de compositeurs de musique célèbres et offraient un certain intérêt de curiosité.

Il n'y avait pas moins de sept lettres de Berlioz. Dans l'une, payée 80 francs, l'illustre compositeur exprime son admiration pour Beethoven et pour Gluck, ces deux dieux supérieurs de son art. Dans une autre, dont on a donné le même prix, Berlioz fait part à M. Bennet de la joie qu'il a ressentie en lisant son ouvrage, *les Troyens*.

Dans une troisième, qui a fait 85 francs, et qui est encore adressée à M. Bennet, il parle du succès de *la Reine Topaze* (op. com. en 3 actes de V. Massé, déc. 1856). Il parle également d'un dîner d'artistes et de savants donné par le prince Napoléon. Voici un passage de cette spirituelle épître : « Nous étions « par paires de membres de l'Institut. Deux musiciens : Halévy et moi ; deux « peintres, Ingres et Flandrin ; deux de l'Académie française : A. de Vigny et « Ponsard, plus Dumas le chimiste et A. Dumas fils, qui pourrait être de l'Institut « s'il n'avait pas tant d'esprit. »

Le dîner avait eu lieu le jour de l'élection de Delacroix à l'Académie des beaux-arts. « M. Ingres a dû encore avaler cette couleuvre ; il n'en a pas moins été le « soir aussi gracieux qu'il peut l'être. »

Enfin, dans une autre lettre, adressée toujours à M. Bennet et payée 50 francs, Berlioz s'excuse de son retard à écrire un feuilleton par l'obligation de terminer un quatrième acte (*les Troyens*), une scène volée à Shakespeare et virgilianisée qui le met dans des états ridicules. « Je n'ai à m'occuper que de la rédaction de cet immortel radotage d'amour, écrit Berlioz, qui fait du dernier acte du *Marchand de Venise* le digne pendant des hymnes sublimes de *Roméo et Juliette*. C'est Shakespeare qui est le véritable auteur des paroles et de la musique Il est singulier qu'il soit intervenu, lui le poète du Nord, dans le chef-d'œuvre du poète romain. Virgile avait oublié cette scène Quels chanteurs que ces deux !!! »

Une curieuse lettre de Boïeldieu, vendue 165 francs. Le célèbre compositeur

vient de recevoir un exemplaire de *la Dame Blanche* superbement relié. Il remercie ses compatriotes de la médaille qu'ils lui ont votée.

Un document signé par Adam, Halévy, Auber, etc., au président de la commission municipale de Paris, demandant que le nom de l'auteur de *la Dame Blanche* soit donné à la place située devant l'Opéra-Comique, a été obtenue pour 3 francs.

Une très intéressante lettre de Fétis, compositeur de musique et musicographe belge, toute relative au *Micrologue* de Gui d'Arezzo, où il explique que l'emploi du quart de ton n'a jamais eu lieu dans le chant grégorien et que Gui est le premier écrivain du moyen âge qui ait rompu absolument avec le théorie de la musique des Grecs : 5 francs.

On a eu pour 16 francs une lettre de Gounod ; pour 25 francs une lettre de Hérold annonçant son mariage avec une demoiselle charmante ayant les espérances solides qui assurent son avenir.

Une lettre de Roger, le célèbre chanteur, dans laquelle il raconte sa tournée dans les grandes villes d'Allemagne (il a eu une réception triomphale à Breslau ; trois musiques militaires l'ont accompagné à son hôtel), a été adjugée 32 francs.

*
* *

On a vendu également quelques instruments de musique anciens.

Un violon tyrolien ancien est allé à 300 francs ; un violon ancien français, que l'on attribuait à Lupot et sur lequel on a eu apparemment des doutes, est resté à 100 francs ; un autre de Grandgerard n'a pu dépasser 40 francs ; un alto ancien, 26 francs ; un violoncelle Charotte, 130 francs ; un archet Toure, 110 francs ; un archet Vieux-Paris, 111 francs.

C'est M^e Guidon, commissaire priseur, qui a prononcé ces adjudications.

H. R.

« CHANSONS ET CONTES POUR LES ENFANTS », PAROLES DE A. BAUDEUF, DESSINS DE HENRIETTE MASSY, MUSIQUE DE AD. RÉMY (1 vol., 6 fr., chez Pfister, 30, boulev. Haussmann). — Il faut louer et remercier ceux qui font de la musique jolie et facile pour les enfants. Avec ses illustrations amusantes, ses paroles bien appropriées au jeune âge et ses mélodies gaies, — *les Petits Chats, le Petit Ane, Madame la Pie, Finoreille et Longmuseau, la Meunière du beau moulin, le Crapaud et la Grenouille*, etc., 15 pièces en tout — ce livre plaira certainement aux petits musiciens de 8 à 13 ans. Il constitue un charmant et utile livre d'étrennes. — A.

M. CLARK ET LA MUSIQUE A L'OPÉRA. — Les chrétiens s'assemblaient autrefois dans les catacombes pour célébrer leurs mystères. Mardi, 24 décembre, des musiciens se sont réunis dans les caves de l'Opéra (cinq étages au-dessous de la scène) pour installer dans un caveau qui ne sera ouvert que dans cent ans des disques gracieusement offerts par M. Clark, directeur du Gramophone, et où sont enregistrées les voix des plus célèbres chanteurs contemporains.

Dans un discours plein d'élégance et d'autorité, M. Adrien Bernheim a montré que l'acte généreux de M. Clark réalisait un rêve très précis déjà fait par le poète Th. Gautier. Voici comment le *Temps* du 27 décembre rend compte de cette curieuse cérémonie, qui marquera une date dans l'histoire de la musique :

« C'est à M. Clark, directeur de la Compagnie française du Gramophone à Paris, qu'est due l'idée,

« Artiste distingué autant que lettré délicat, M. Clark avait plus d'une fois regretté qu'aux époques précédentes on n'eût pas noté et retenu d'une façon précise de quelle manière Molière récitait ses comédies, comment Mozart exécutait une de ses sonates.

« Restait à trouver les moyens.

« On avait bien, il y a quelques années, réussi à capter mécaniquement la voix humaine, à l'enregistrer ; plus tard, on était arrivé à la reproduire et à la transmettre. Mais un déplorable nasillement altérait le timbre, les inflexions, les nuances de la voix reproduite. C'est que l'on n'avait, pour reproduire l'enregistrement, qu'un saphir, qui par sa forme et sa composition altérait toute reproduction.

« L'inventeur du gramophone pensa à remplacer ce saphir par une aiguille d'acier. En lui donnant une trempe et une forme spéciales, il permit à cette aiguille de vibrer de la façon la plus délicate et obtint ainsi le timbre qui définit chaque voix. Le gramophone créé, on pouvait s'adresser aux plus célèbres chanteurs, compositeurs ou maîtres de musique, sans crainte de défigurer, en les reproduisant, leurs interprétations ou leurs œuvres.

« M. Clark put alors mettre en pratique son idée. Ces jours derniers, il faisait part de son projet à MM. Briand et Dujardin-Beaumetz, qui en accueillaient la réalisation avec empressement : l'intérêt artistique était, en effet, de tout premier ordre, et l'on savait que M. Clark n'avait voulu faire qu'œuvre d'artiste exclusivement.

« On a lu les détails de la cérémonie. M. Clark en prit, en Mécène délicat, tous les frais à sa charge.

« — Nous avons, dans notre compte rendu, parlé « d'une société de gramophones ». Il avait là une erreur. Le mot « gramophone » n'est point une dénomination générique, mais la *marque* dûment déposée, et la propriété *exclusive* des appareils et disques fabriqués et vendus par la Compagnie française du Gramophone, 15, rue Bleue, à Paris ».

CHEZ M. LOUIS MORS : « L'UNION INSTRUMENTALE ». — Qui fera le dénombrement complet de toutes les ressources musicales de Paris ? Les professionnels ne sont pas les seuls qui travaillent. Ainsi M. Victor Charpentier dirige un orchestre d'amateurs où il n'y a pas moins de 70 premiers ou seconds violons (avec un prince comme premier violoncelliste). Et je n'entreprendrai pas de dresser une liste complète des compagnies de ce genre !

Le 21, dans le délicieux théâtre privé de M. Louis Mors, *l'Union instrumentale*, composée de 50 instrumentistes et dirigée par M. Tauron, nous a donné un concert de sérieuse valeur. Dans la partie ancienne du programme : l'ouverture de *Idoménée* de Mozart (1781) ; des fragments du 3^e acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733), une sonate pour viole d'amour et clavecin d'Ariosti (compositeur de Bologne qui a publié en 1728 de curieuses études pour *viola d'amore*), une *Berceuse* de Mozart, le quatuor de *l'Irato* (1801) de Méhul, et la marche triomphale de *Tarpeia* (Beethoven). La partie moderne était représentée par les noms de Léo Delibes, R. Wagner, Van Voëfelghem, Nibandre, Massenet, Brahms. Des solistes de choix faisaient les intermèdes. Les excellents musiciens de *l'Union instrumentale* (dont le secrétaire général est M. Blanchet, 2, place du Théâtre-Français) seraient les premiers à protester si je disais que leur jeu est

parfait. Il est remarquable et très honorable. Ce qui leur manque encore — soit pour l'expression mélodique, soit pour le rythme. — c'est un peu de ce *diable au corps* qui, en matière d'art, est indispensable. Mais je suis pleinement rassuré : pourquoi une société privée est-elle fondée, sinon pour les joies du travail ? — C.

LE TRIO DURANTON-MESNIER-SCHIDENHELM. — Il a donné son second concert le 16 décembre, avec trois belles œuvres : le *Trio à l'Archiduc* de Beethoven, le *Trio en mi majeur* de Mozart et le *Trio en la, op. 26* de Lalo. Remarquons en passant combien il est regrettable que la musique de chambre de Lalo ne soit pas plus connue du public et qu'on n'ait pas encore donné sa juste place à un maître qui est une des gloires de notre école française. Il faut être reconnaissant au trio Duranton-Mesnier-Schidenhelm d'avoir associé ce nom à ceux de Mozart et de Beethoven.

S'il faut en croire le programme, « il serait superflu » de faire un long éloge de M^{lle} Berthe Duranton, la pianiste du trio. Je m'empresse donc de m'en dispenser. M. Fernand Mesnier a une qualité rare chez les violonistes : il est chef de bataillon du génie, ou plutôt il l'était hier encore. Mais c'est de plus un véritable artiste, qui semble même avoir encore plus de délicatesse que de vigueur et de virtuosité, ce qui est extrêmement méritoire chez un militaire. Je n'ai jamais vu un commandant jouer aussi bien du violon. S'il continue à se perfectionner encore un peu dans la technique, on ne pourra que le féliciter d'avoir choisi cette nouvelle façon de servir le génie. M. René Schidenhelm complète avec une grande conscience artistique ce trio, qui se produit cette année pour la première fois en public et qui, dans l'ensemble, a fait bonne figure.

P.-M. M.

MATINÉES DANBÉ (5^e matinée, 18 décembre). — Du Schumann, du Tschäïkowsky, du Mendelssohn, le tout bien exécuté par le *Quatuor Soudant*, qui joue les airs lents et expressifs d'une façon vraiment très distinguée. Du Haydn, du Fauré, — mais aussi du G. de Saint-Quentin, délicieusement chanté par M^{lle} Marthe Doerken. Et, entre temps, le jeu intelligent de M^{me} Juliette Toutain-Grün dans des pièces de Grieg et de Liszt. Mais pourquoi jouer des *fragments* de quatuor ou de sonate et non pas les œuvres entières ? Serait-ce que les Matinées Danbé s'adresseraient à un public spécial et vite fatigué ?

P.-M. M.

CONCERT DE MUSIQUE A LA SCHOLA CANTORUM. — M. Louis Revel, violoncelliste des Concerts Colonne, professeur à la Schola Cantorum, nous a donné, le 18 décembre, un très intéressant concert de musique ancienne. Nous avons entendu deux curieuses sonates de Vivaldi (1^{re} audition), où l'expression assez profonde des *largos* contraste avec la joie purement physique des *allegros*, une sonate d'un auteur inconnu du XVIII^e siècle (première audition) et une suite délicate de John Lœillet (1730). L'harmonisation en est due à M. L. Ecorcheville, qui a joint au programme une très substantielle notice sur l'histoire du violoncelle. Le jeu de M. Louis Revel a une expression sobre et nette qui dénote une rare finesse de compréhension.

Le concert était complété par des pièces pour piano de Byrd et Scarlatti, jouées par M^{me} Gaston Revel, et par divers morceaux de Bach où j'ai surtout admiré la voix généreuse de M^{lle} Eléonore Blanc.

P.-M. M.

— Parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine, nous citerons à la salle Pleyel celui de M. Georges Carles, jeune violoniste d'avenir, qui a interprété le concerto en *sol mineur* de Max Bruch, le 2^e concerto de Wieniawski, la romance en *fa* de Beethoven et l'*aria* de Bach.

Même salle, M. F. Matignon (1^{er} prix de violon de 1906, classe de M. Ed. Nadaud) a composé un programme intéressant avec le 21^e quatuor à cordes de Mozart, la sonate en *ut mineur* de Grieg, la sérénade de Beethoven (avec MM. Lefranc et Doucet), le quatuor piano et cordes de Brahms (M. Batalla au piano).

M. F. Matignon, que nous avons déjà entendu l'an dernier, a acquis encore plus d'autorité et de style ; il s'est affirmé excellent violoniste et, ce qui vaut mieux, excellent musicien

S.

Correspondance.

Je reçois la lettre suivante :

Asnières, 16 décembre 1907.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

Vous qui témoignez tant d'intérêt aux musiciens et qui avez déjà pris leur défense dans différentes circonstances, serez-vous indifférent à l'injuste situation que je viens vous signaler ? Il s'agirait de faire abroger un article du cahier des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique qui nous porte à nous, jeunes compositeurs, le plus grave préjudice. L'article auquel je fais allusion dit qu'*un ouvrage joué en province n'est pas compté comme œuvre nouvelle à Paris*. Le résultat d'un pareil article est d'empêcher qu'une pièce jouée avec succès sur une scène de province puisse forcer les portes de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique. Tel est mon cas pour mon drame musical *l'Anniversaire*, qui fut représenté l'an passé, comme vous le savez, au Grand-Théâtre de Bordeaux et dont le succès fut unanimement constaté par la presse locale et parisienne. Actuellement mon drame va y être repris et sera donné cet hiver au théâtre des Arts, à Rouen, au Capitole de Toulouse et au théâtre municipal de Grenoble.

J'espérais, après cet heureux succès, le faire jouer à Paris. Or voici la lettre que j'ai reçue de l'un des directeurs de nos théâtres subventionnés en réponse à une demande d'*audition* pour mon drame :

Monsieur,

Mon cahier des charges me fait un devoir de ne représenter que des œuvres inédites. L'Anniversaire, dont j'ai su le succès à Bordeaux, ne saurait entrer en ligne de compte dans le total, assez élevé déjà, des actes que je suis tenu de représenter.

Dans ces conditions, je ne voudrais pas perdre inutilement votre temps. Agréez, etc.

Ne pourrait-on pas supprimer ou tout au moins réformer cette clause du cahier

des charges ? Par exemple, ne pourrait-on pas remplacer cet article par un autre qui donnerait à nos directeurs subventionnés la faculté de pouvoir jouer tout ouvrage français représenté en province dont le succès aurait été légitimement constaté dans une ville importante ?

Cette disposition nouvelle serait d'abord équitable : elle soumettrait les essais musicaux à une sorte de sélection, en signalant à l'attention du public parisien ceux d'entre eux qui ont déjà fait leurs preuves en province. De plus, une telle disposition serait un encouragement précieux aux jeunes compositeurs qui manquent vraiment trop de débouchés ; elle pourrait même mettre à l'aise certains directeurs qui sont certainement limités par la clause actuelle.

Dans l'espoir que vous voudrez bien me seconder dans cette tâche si juste et qui intéresse tous mes confrères, agréez, etc.

ADALBERT MERCIER.

Je n'ai pas sous les yeux le cahier des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Mon correspondant se trompe s'il croit qu'un théâtre de Paris ne peut pas monter une pièce déjà jouée en province. Mais là ne paraît pas être l'objet de ses doléances. Il est difficile de croire que l'Opéra Comique ne puisse monter, comme pièce « nouvelle », un ouvrage ayant eu du succès à Lyon ou à Bordeaux. Est « nouveau » tout ce que fait M. Albert Carré. La réclamation de M. Adalbert Mercier me paraît fondée et mérite un sérieux examen. Elle sera, j'en suis sûr, examinée avec bienveillance par M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des Théâtres au sous-secrétariat des Beaux-Arts. Est-il possible qu'un succès en province devienne un motif d'échec, ou un obstacle, à Paris ?

J. C.

Actes Officiels et Informations.

« LA SOUBRETTE » A LA SCALA DE MILAN. — On lit dans *Comœdia* :

(*Par dépêche de notre correspondant.*) — Il est vraiment surprenant que les maîtres semblent abandonner le ballet, action mimée indépendante, dont on ne peut mettre en doute la beauté artistique et qui se rattache aux plus anciennes traditions de la danse. C'est justement ce que disait M. Julien Torchet dans un de ses derniers comptes rendus très appréciés par les lecteurs de *Comœdia*.

Mais M. Giacomo Orefice — dont on vient de représenter, hier soir, le nouveau ballet *la Soubrette* — n'est pas de ceux qui dédaignent le petit genre joli, bien qu'il soit auteur de plusieurs drames lyriques applaudis en Italie et à l'étranger : *Chopin*, *Cecilia*, *Mosé*, *Il Gladiatore*, *Consuelo*.

Le ballet de *la Soubrette* a obtenu, l'année passée, le prix de quatre mille francs offert par M. Deutsch de la Meurthe. Et c'est celui que la direction de la Scala vient de choisir pour son importante saison 1907-08.

M. Achille Tedeschi, auteur du livret, est le critique théâtral de l'*Illustrazione italiana* et le directeur de la revue *Il Secolo XX*. Il a placé l'action à Paris, à l'époque des danseuses célèbres : Noblet, Taglioni, Essler, Cerito, etc. (1840), et s'est inspiré des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture.

Nichette est la soubrette de Flora, première danseuse de l'Opéra. Elle voudrait que sa maîtresse lui apprit la danse, mais Flora s'y refuse et la gronde, puis

s'en va au théâtre. La soubrette, qui est presque au désespoir, voit tour à tour les statues et les figures des tableaux qui sont dans la maison descendre de leurs socles et de leurs cadres pour lui apprendre les danses de tous les siècles. Nous assistons ainsi à de jolies leçons rétrospectives. On commence par *la Danseuse grecque*, statue célèbre de l'antiquité, qui s'anime tout à coup, vient danser devant Nichette, et puis rentre dans son immobilité de marbre. Après, ce sont les figures du tableau : *la Danse des petits amours*, de l'Italien Albani, qui sortent de leur cadre, et surtout le petit génie de la danse. Même jeu avec *les Plaisirs de la danse* de Watteau, et avec quatre danseuses peintes sur un paravent qui s'animent pour apprendre à Nichette les pas italien, tyrolien, espagnol et des bayadères.

Lorsque la maîtresse rentre à la maison, suivie de ses admirateurs, et refuse de répéter devant eux le pas qu'on a tant applaudi au théâtre, la soubrette, qui est à peine sortie de son rêve, s'empare du costume de Flora, le revêt à la hâte et va danser devant l'assistance émerveillée. Sa maîtresse voudrait la gronder, mais les invités s'y opposent et le ballet prend fin avec un beau tableau d'ensemble, qui est du Gavarni pur dans les costumes de Caramba.

La musique de M. Giacomo Orefice est légère, avec un coloris instrumental très délicat et des rythmes simples, de bon goût, surtout dans les derniers tableaux, style Watteau et Gavarni.

Les deux premières danseuses, M^{lle} Giuseppina Miazzi et M^{lle} Aida Boni, ont été chaleureusement applaudies.

RENZO SACCHETTI.

NANCY. — Au dernier Concert de Nancy, le dernier oratorio de M. Gabrie Pierné, *les Enfants à Bethléem*, a été supérieurement exécuté par 200 enfants, et a obtenu un vif succès. La première partie de l'ouvrage est sensiblement supérieure à la seconde. L'ensemble n'est pas exempt d'une certaine monotonie.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 novembre 1907 au 15 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.371 »
18 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	15.408 41
20 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.972 76
22 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	17.347 34
23 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.246 »
25 —	<i>Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.</i>	Saint-Saëns H. Ma-réchal.	15.597 41
27 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.556 76
29 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.556 41
30 —	<i>Sigurd.</i>	E. Reyer.	13.985 »
2 décembre	<i>Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.</i>	Saint-Saëns. H. Ma-réchal.	17.794 41
4 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	18.281 76
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.888 34
7 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	14.516 50
9 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	13.418 41
11 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.507 76
13 —	<i>Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.</i>	Saint-Saëns. H. Ma-réchal.	17.160 41
14 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	14.458 50
15 —	<i>Prométhée.</i>	G. Fauré.	16.047 50

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 novembre 1907 au 15 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	9.682 50
17 — mat.	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.846 50
17 — soirée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	6.011 50
18 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.601 50
19 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	9.190 50
20 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.721 50
21 — matin.	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	L. Delibes. V. Massé.	5.936 »
21 — soirée	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	9.583 50
22 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.298 50
23 —	<i>Fortunio.</i>	Massenet.	9.206 33
24 — matin.	<i>Les Noces de Jeannette. — La Vie de Bohème.</i>	V. Massé. Puccini.	6.732 50
24 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.395 50
25 —	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Rossini.	4.623 »
26 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.408 »
27 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	8.717 50
28 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.356 »
28 — soirée	<i>Fortunio.</i>	Massenet.	8.185 50
29 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	8.605 »
30 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.747 »
1 ^{er} déc. mat.	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	8.865 50
1 ^{er} — soirée	<i>Werther. — La Princesse Jaune.</i>	Massenet. St-Saëns.	7.266 50
2 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.618 »
3 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.233 50
4 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	7.026 »
5 — matin.	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	3.837 »
5 — soirée	<i>Fortunio.</i>	Massenet.	8.261 »
6 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	6.872 50
7 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.760 83
8 — matin.	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	8.288 50
8 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.337 50
9 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.605 50
10 —	<i>Fortunio.</i>	Massenet.	6.244 »
11 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	6.371 50
12 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.238 »
12 — soirée	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	9.012 »
13 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	6.670 50
14 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.610 50
15 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.894 50
15 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	7.198 50

MONTE-CARLO. — A côté des chefs-d'œuvre du répertoire symphonique, dont l'exécution parfaite continue à faire l'admiration des auditeurs, M. Léon Jehin vient de faire entendre, avec le plus vif succès, deux œuvres fort remarquables : les *Variations symphoniques* de M. Edward Edgar, d'une rare ingéniosité de développements et d'une facture savante, — et *Salomé*, poème symphonique de M. H. Hadley, page magistrale, d'un grand souffle et d'un extraordinaire chatoiement orchestral. — E. D.

— L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro un certain nombre d'articles ainsi que le Supplément musical.

Le Gérant : A. REBECQ.