

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 9 (huitième année)

1^{er} Mai

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les premières formes de la musique :

Le thrène et la plainte d'Adonis (1).

(Leçon rédigée par E. DUSSELIÉ).

D'habitude, le lyrisme est présenté par les historiens sous deux aspects et donne lieu à la distinction de deux genres.

Le premier a eu ses plus brillants représentants au VI^e siècle et au V^e avant notre ère : c'est (avec les tragiques) Stésichore, Pindare, lyrisme savant et complexe, constitué par l'étroite union des vers, du chant et de la danse, et aussi, au point de vue mélodique et verbal, par des systèmes solennels de strophes, d'antistrophes et d'épodes ; le second plus simple, dépourvu de danse et de déploiement choral, ayant des rythmes fixés une fois pour toutes et servant pour les sujets les plus divers : il est représenté par Alcée, Sapho, Anacréon. Mais ce sont là des points d'aboutissement, des sommets ; les poètes musiciens que je viens de nommer ont sans doute une importance capitale pour ceux qui cherchent surtout dans l'histoire de l'art des jouissances d'ordre esthétique, mais ils ne peuvent guère nous donner une notion exacte de l'histoire réelle et vivante, celle qui nous met en contact avec l'origine du genre étudié, et qui, après nous avoir montré pourquoi un tel genre existe, de quels faits et de quelles idées il est sorti, nous permet de suivre son évolution.

Le grand lyrisme classique est une chose très moderne : il a été précédé et préparé pendant très longtemps par un lyrisme plus modeste, plus ingénu, singulièrement intéressant, qui, au lieu d'être l'œuvre

(1) M. Jules Combarieu n'ayant pas encore rédigé la seconde leçon sur le théâtre de Dionysos qu'il a faite au Collège de France, le 15 février 1908, et que nous publierons comme suite à celles qui ont déjà été reproduites ici, nous donnons, en attendant le prochain numéro, une leçon sur le thrène qui touche de près à l'histoire du théâtre antique.

d'artistes privilégiés s'adressant à une élite de connaisseurs, a été, est même toujours resté l'œuvre du peuple, alors même qu'un art plus savant se superposait à lui. C'est ce dernier qu'il est intéressant d'étudier, dans la mesure où le permettent les documents conservés, bien qu'il soit ordinairement négligé par les historiens de la musique. L'histoire doit s'efforcer de remonter aux sources et de pénétrer autant que possible le mystère des origines. C'est un travail difficile, car les monuments authentiques et complets font souvent défaut, auquel cas on est obligé de faire des inductions et de définir quelquefois ce qu'on veut connaître à l'aide de moyens indirects, de le voir par transparence, pour ainsi dire, à travers des documents de date récente ; mais si l'on parvient à saisir l'idée première ou le groupe d'idées qui a servi de berceau à un genre de composition, tout le reste s'éclaire et s'explique facilement, et l'on a un fil conducteur avant d'entrer dans le dédale des œuvres modernes.

Avant les œuvres d'art proprement dites, il y a la chanson, le *νομός* (ce que les Allemands appellent *Weise*, ou *Lied*), qui se ramène à une incantation.

Nous connaissons les genres lyriques primitifs :

1° Par les indications des titres que donnent, à la suite des anciens, des auteurs tels qu'Athénée (*Deipnosoph.*, xiv, 10), Pollux (*Onomasticon*, 4^e livre, § 52) ;

2° Par les descriptions que font certains poètes antiques ;

3° Par les *paroles* de certains morceaux qui nous ont été conservées ;

4° Par quelques monuments, malheureusement trop rares, mutilés, et perpétuant la tradition dans un âge moderne, où nous avons la *musique avec les paroles*.

Ces genres sont presque aussi nombreux que les occupations et les besoins de la vie ; on peut les classer ainsi :

1° *Thrènes* (*Θρήνοι*) ou chants de deuil ;

2° *Péans* (*Παῖνες*) ou chants de joie ;

3° *Chants de travail rustique* (*γεργῶν ἄσματα*) ;

4° *Divers*.

LE THRÈNE.

Le thrène est l'expression chantée de la plainte. Dans toute l'antiquité, son nom fut synonyme de « lamentation » (1). Il est habituellement employé autour d'un mort ou devant sa tombe (2) ; il constituait une partie nécessaire du rituel funèbre (3). Selon la croyance des anciens, il ne suffit pas d'ensevelir un mort pour être quitte envers lui : il faut

(1) Eschyle l'emploie déjà dans un sens ironique, ce qui suppose un long usage (*Prom.*, v. 43). Cf. *ibid.*, v. 616.

(2) *Choéph.*, v. 926.

(3) *Agam.*, v. 1550.

« pleurer », il faut « gémir » devant ses restes. Et si, dans une période relativement moderne, la musique n'est pas mentionnée toujours comme inséparable de ce rite, nous avons des preuves nombreuses qu'elle a été d'abord étroitement unie aux manifestations de cette douleur obligée.

Le thrène a eu plusieurs formes : 1° le solo ; 2° le choral ; 3° l'alternance d'un soliste et d'un chœur ; 4° le duo. Toutes ces formes sont reconnaissables nettement, même dans les textes dont la mélodie n'a pas été conservée.

Le thrène primitif était-il chanté sans accompagnement instrumental ? Nous n'avons sur ce point que des renseignements appartenant à une époque où la tradition était altérée. Au moins savons-nous qu'il n'était pas accompagné avec la lyre (1) ; l'instrument qui lui était propre est la flûte, l'*αὐλός*, qui, selon une légende, avait été inventé par Athénès précisément pour imiter la plainte et les sanglots (2).

Pourquoi placer tout au début de l'histoire un chant de deuil ? La musique est-elle donc fille de la douleur ? Il faut se garder de donner ici à un tel mot un sens romantique. Je crois que la musique a eu d'abord une fonction utilitaire ; on employait l'incantation parce qu'elle paraissait répondre à un besoin : or, un besoin implique une lacune et, par suite, une privation, donc une certaine souffrance. C'est en ce sens que la musique peut être considérée comme fille de la douleur ; plus exactement, elle est la fille du besoin et de l'espérance.

Commençons par la constatation d'un fait.

Dans tous les pays qui entourent le bassin oriental de la Méditerranée a existé un chant qui, sous des formes différentes, avait pour objet de déplorer, à une certaine époque de l'année, la mort d'un jeune dieu, appelé d'ailleurs à ressusciter quelques mois après. Son nom hellénique, d'origine phénicienne, était Adonis. La *plainte sur Adonis* était un genre cultivé dans beaucoup de pays. Les femmes et les jeunes filles se lamentaient sur sa disparition comme sur celle d'un être réel ; sa fin supposée était marquée par des cérémonies religieuses, des chants et des danses sacrées. Sur ce thrène, qui a occupé une très grande place dans la musique populaire des anciens, nous possédons des documents incomplets sans doute, mais suffisants pour que nous puissions nous faire une idée de sa vraie nature et marquer sa place dans l'histoire musicale.

Le chant sur la mort d'Adonis a pour origine l'interprétation de certains phénomènes physiques très précis ; il est une conséquence des idées, naïves et profondes à la fois, que le spectacle de la nature a pro-

(1) *Agam.*, v. 1000 (éd. Buttler).

(2) D'après le Scholiaste commentant un passage de Pindare (*Pyth.*, xii, 15), Athénès aurait imaginé l'*aulétique* pour « imiter le thrène » (soit pour reproduire les gémissements) des deux Méduses sur leur sœur décapitée par Persée.

duites dans l'esprit de l'homme. Adonis est une personnification du printemps. Voici comment ce culte a pris naissance. Une fois de plus, nous allons remonter aux pratiques de la magie et de l'incantation.

Le primitif, tout en étant chasseur et en poursuivant une proie vivante, se nourrit des fruits de la terre. Or son imagination est vivement frappée par deux faits : le premier, c'est la croissance des végétaux qui, à un moment donné, produisent des fleurs ou des fruits comestibles ; le second, c'est le déclin, l'appauvrissement et la mort apparente de ces mêmes végétaux.

Le premier de ces deux phénomènes est bien de nature à confondre l'esprit : qu'une petite graine tombée dans le sol se transforme en une plante qui a des fleurs d'un dessin, d'une couleur et d'un parfum déterminés, qu'un arbuste devienne un arbre dont les branches se chargent de fruits magnifiques, c'est un miracle ; aujourd'hui encore nous sommes obligés de voir là une de ces merveilles que l'on peut bien décrire en montrant la série de phénomènes et l'évolution dont elle est le point d'aboutissement, mais qu'il est impossible d'expliquer. On constate ce qui est ; on ne peut prouver que ce qui est devait être. Il y a là un mystère impénétrable qui touche à l'organisation de la vie, et le principe de cette organisation nous échappe. Le primitif, lui, n'hésite pas : spontanément, il voit dans la fécondité du sol la manifestation d'une force morale, d'une volonté, d'une personne, ou, pour parler le langage de la magie, la manifestation d'un Esprit. Cette conception est très différente de celle qui plus tard paraîtra dans les religions constituées. En effet, le primitif ne croit pas à l'existence d'un être supérieur qui, dominant un groupe de phénomènes, et placé au-dessus d'eux, leur commanderait : il identifie la chose observée et l'Esprit agissant qui l'explique. De même qu'il divinise la guérison d'une maladie, il divinise la croissance d'un arbre.

Après s'être étonné de la fécondité du sol, le primitif constate que la nature change peu à peu d'aspect : le soleil ne donne plus qu'une lumière trouble ; l'air devient froid : toutes les brillantes couleurs qui paraient la surface du sol s'effacent ; les arbres se dépouillent de leurs feuilles. Le dénuement succède partout à l'abondance. Nous, modernes, nous voyons là un changement de saison : c'est l'automne. Le primitif, qui ne sait pas ce que c'est que la rotation de la terre et les lois du système solaire, voit là un changement d'humeur dans l'Esprit invisible à la volonté duquel il a rapporté la croissance et l'épanouissement des végétaux ; et de même qu'il a attribué la fécondité du sol à la *bienveillance* de cet Esprit, il attribue maintenant la stérilité du sol à la *malveillance* de ce même Esprit. Or, il croit que la malveillance est un état affectif que l'on peut modifier favorablement à l'aide de la musique ; il emploie donc l'incantation pour tirer la nature de cette torpeur où elle semble plongée ; et peu à peu, il se persuade que l'incantation est indispensable

pour que le printemps reparaisse sur la terre. De là, l'emploi d'une forme lyrique spéciale, dont le thème est la fin et le retour de la belle saison.

A l'époque très postérieure où les religions apparaissent avec des cultes organisés, cette double interprétation du printemps qui disparaît pour briller de nouveau après l'hiver prend corps dans des mythes précis. On assimile d'abord la belle saison à un jeune homme qui serait frappé de mort prématurément. Cette idée est assez naturelle ; les modernes l'ont eue bien souvent ; on connaît les vers du poète italien que V. Hugo a pris pour épigraphe d'une de ses compositions :

Juventa, primavera de la vita !

Primavere, juventa dell' anno.

En second lieu, il a fallu expliquer la mort de ce jeune homme. Comme la fécondité de la terre est due à des influences atmosphériques, on imagine un mythe à la fois grandiose et charmant. La déesse Aphrodite est descendue de l'Olympe parce qu'elle aimait le jeune et bel Adonis. Mais Mars est jaloux ; il prend la forme d'un sanglier et, au cours d'une chasse, il tue Adonis. Le sujet du thrène se précise donc : c'est une lamentation sur cette mort prématurée, lamentation à laquelle se joint l'espérance d'une résurrection prochaine.

Tels sont en quelques mots, l'origine et le sens de ce chant populaire qu'on appelait, chez les anciens, la *plainte sur Adonis*.

Les pays que baigne la Méditerranée sont une sorte de paradis terrestre. Il est donc tout naturel que le thrène sur Adonis y ait été fort en usage. Seul, le nom du personnage objet de ce chant a varié d'un pays à l'autre.

Dans l'Asie Mineure, qui fut probablement le berceau de la légende, Adonis avait un temple ; il était chanté sous le nom de *Baal* (1). Le culte de l'Adonis syrien était joint à celui d'Aphrodite, dans le temple de cette dernière (2), qui, en tant que déesse phénicienne, s'appelait Baaltis et *Astarté*. « Quarta (Venus) Syria, Tyroque concepta, quæ Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est », dit Cicéron (*de Nat. deorum*, c. 23). D'après un témoin oculaire, il y avait à Byblos (près de Beyrouth) une image de la déesse, dont le visage voilé exprimait une douleur profonde, et qui, sous son voile, semblait essuyer des larmes avec sa main (Macrobe, *Saturn.* c. 21 du l. I). En Syrie, lorsque les pluies d'automne, ravinant la terre rouge, avaient légèrement empourpré le cours d'eau qu'on appelle aujourd'hui le Nahr Ibrahim, les riverains disaient : C'est le sang de l'amant d'Astarté qui a été tué dans la montagne par le sanglier de Mars (Lucien, *ibid.* § 8). Les femmes

(1) Strabon, xvi, 2.

(2) Lucien, *De Syria dea*, § 6.

et les jeunes filles se conformaient au principe qui, après avoir été celui de la magie, devait être celui du lyrisme et plus tard celui du drame : l'imitation. Les cheveux dénoués, pieds nus, en vêtements de deuil, elles reproduisaient par leur gesticulation et leur mimique la douleur d'Astarté. Il y avait ensuite un banquet funèbre, des danses, et un chant, un « thrène ». Cette fête mortuaire durait sept jours. Le 8^e, tout se changeait en allégresse, et on chantait : « Adonis est vivant, il est délivré ! »

Chez les Hébreux qui, malgré la religion officielle et le titre de « peuple élu par le Seigneur », ont toujours compté des infidèles, la fête d'Adonis était célébrée sous le nom de fête de *Thamuz*, nom qui, encore aujourd'hui, désigne le 4^e mois de l'année (*Ezéchiel*, au ch. VIII, v. 14). Saint Jérôme s'en montre scandalisé : « A Bethléem, il y a eu le culte de Thamuz ; et dans la grotte même où l'Enfant Dieu a poussé ses premiers vagissements, on a déploré la mort de l'amant de Vénus ! »

Parmi les colonies phéniciennes, il en est une où on retrouve le culte d'Adonis ; c'est Chypre, l'île de Vénus. Là, dans la ville d'Amathus, se trouvait un sanctuaire d'Adonis, qui ne faisait qu'un avec celui de Vénus Amathusia (Pausanias, IX, 41, 2). Il y avait un mois de l'année qu'on appelait « Adonis », et on immolait au dieu des colombes.

De Chypre, le culte se répandit dans le Péloponèse et particulièrement à Argos. De là il passa chez les Grecs qui, avec leur sens inné de la poésie, l'adoptèrent facilement, mais en modifiant la manière orientale. Ils le célébraient dans les mois de *Munychion* et de *Targélion* (avril, mai), en l'enrichissant de mythes nouveaux (Plutarque, *Nik.* c. 13, et *Alcibiade*, c. 18). Nous avons le nom de beaucoup de poètes, hommes et femmes, qui prirent le thrène sur Adonis comme sujet de composition lyrique et dramatique ; je citerai seulement Sapho, qui, dans sa vie personnelle, avait éprouvé les sentiments prêtés à Aphrodite pour Adonis. Trois fragments de la « plainte sur Adonis » nous ont été conservés dans les idylles de Théocrite, de Bion et Moschus. Ici, nous sommes en pleine poésie, c'est-à-dire que les mythes primitifs sont pour ainsi dire détachés de la croyance et traités librement, en vue d'une œuvre d'art. Bion fait dire à Aphrodite : « *Malheureuse ! malheureuse ! je suis une déesse, et il m'est impossible de te suivre* (il y a là une pointe d'esprit !). *Persephone, prends mon époux, puisque tu es plus puissante que moi !...* » etc. (Idylle I, v. 51-58) (1).

Praxilla fait dire naïvement à Adonis, au moment de son entrée aux Enfers : « J'ai quitté ce qu'il y a de plus beau : le soleil, la lune, les étoiles, et les fruits des arbres. »

(1) Cf. le mot de Prométhée disant à Io : « Tu es moins malheureuse que moi ; car je suis immortel ! »

Les peintures de Pompéi ont conservé l'image de ce culte. Il y a à Pompéi une « Casa d'Adone ».

A Alexandrie, ville située loin de la Grèce, mais toute pénétrée d'hellénisme, la fête d'Adonis était célébrée avec un grand éclat. Des princes grecs, régnant sous le nom de Ptolémée, avaient mis un terme à la rigidité traditionnelle de l'esprit égyptien : leur libéralité fit une grande pompe de cette fête (1). Nous en avons un témoignage dans la XV^e idylle de Théocrite, les *Syracusaines*. Deux jeunes femmes de Syracuse, vivant en Egypte, se rendent au palais du roi Ptolémée pour voir Adonis, pour lequel la reine Arsinoë a préparé une fête brillante. Dans la description, le chant est mentionné (v. 97).

En remontant le Nil, on trouve le même culte, mais avec un nom différent, moins de poésie et un caractère plus égyptien. Adonis s'appelle Osiris ; et Aphrodite est Isis, sa femme (cf. Macrobe, *Saturn.*, I, 31) ; à Byblos, on croyait d'après Lucien (*de Syria dea*, § 7) avoir trouvé le tombeau d'Osiris, ce qui montre que la fête d'Adonis avait établi des relations étroites entre Phéniciens et Egyptiens.

Dans la Grèce elle-même, le thrène sur Adonis a eu des variantes. Ici (en Laconie), le bel adolescent dont on chante la mort s'appelle Hyacinthe : il était aimé d'Apollon, mais en même temps de Borée et de Zéphyre qui, par jalousie, l'ont fait périr en lançant contre lui le disque du dieu ; ou bien encore c'est Apollon (le soleil brûlant de l'été) qui l'a tué par inadvertance. Il y a une série de fêtes (*Hyacinthia*) en son honneur. Le premier jour est consacré aux démonstrations de tristesse ; c'est le jour du thrène. Mais le deuxième jour, on entend la cithare et la flûte ; des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles célèbrent l'apothéose et la résurrection du défunt. Ailleurs, la personification du printemps, qui meurt pour renaître plus tard, s'appelle Hylas.

Il y a enfin un autre thrène du même genre qui, chez les Grecs, est appelé le *Linos* ou l'*Aïlinos*. Au moment où les mythes sont constitués, Linos est un aède de Thèbes, fils d'Apollon et de Calliopè, maître d'Orphée, un sage qui enseigne les lettres à Hercule enfant (2). Hérodote (3) dit que « Linos était chanté en Phénicie et à Chypre » ; en un mot, il le regarde comme un substitut d'Adonis. Mais le mot *linos* est employé par Homère, dans la description du bouclier d'Achille (4), comme nom commun, désignant simplement une chanson rustique. Nous voyons ailleurs que le mot « aïlinos » est employé encore comme

(1) Cf. le développement donné au culte de Dionysos en Attique.

(2) Théocrite, *id.*, xxiv, 103-4.

(3) II, ch. LXXIX.

(4) *Id.*, xviii, v. 578.

nom commun, pour désigner un thrène (1) ou encore comme adjectif signifiant « malheureux (2) ».

Or en grec, *αἶ* veut dire hélas ! Ces constatations autorisent les conclusions suivantes :

1° *Λίνος* est un nom commun qui, après avoir désigné un thrène, a pris peu à peu un sens général et a désigné une chanson rustique (3) (ce qui tendrait à suggérer l'idée que les chansons rustiques ont eu le thrène pour principe et pour type). On est également autorisé à dire que (suivant une évolution qui se retrouve en d'autres cas) ce nom commun a fini par être un nom propre et par désigner un personnage légendaire ;

2° *Αἰλίνος* se décompense en *αἶ* qui signifie *hélas*, et *Λίνος* (transformation analogue, remarque ingénieusement Burgsch, à celle de notre dame en Notre-Dame). Très certainement, *Aïlinos* était le refrain du chant. Ce refrain a fini par désigner le chant tout entier, par absorber l'intérêt qu'il offrait aux chanteurs, et par en être le résumé caractéristique. Ce qui confirme cette manière de voir, c'est une petite erreur très instructive qu'on a relevée dans Hérodote.

Hérodote (liv. II, c. 79) dit que, chez les Egyptiens, il a retrouvé le thrène usité en Lybie et à Chypre, mais avec un changement de nom : en Egypte, dit-il, Adonis et Linos s'appellent *Maneros*. Hérodote se trompait ; il prenait pour un nom de personne ce qui n'est qu'un refrain : *Maá-er-hra* ou *Maá-ne-hra*, *reviens vers nous*, pris pour « *Maneros* » par l'historien. Il est probable que c'est encore un refrain qui a fini par désigner la chanson elle-même.

Ce qu'il y a d'important, malgré cette méprise, c'est qu'Hérodote ait reconnu le chant. Donc la mélodie était la même dans les divers pays.

LE THRÈNE SUR LA VIE HUMAINE.

A la suite du thrène sur le printemps, doit être placé le thrène sur la mort d'un homme ou d'une femme. Ce dernier est-il postérieur au précédent ? Je le croirais volontiers.

Au XVIII^e chant de l'*Illiade*, après la mort de Patrocle, Homère décrit la scène suivante :

Briséis, semblable à la blonde Vénus, apercevant Patrocle et les coups sanglants de l'airain, se jette sur lui, le serre entre ses bras, perce les airs de ses cris, meurtrit son sein, son cou délicat, son visage charmant ; et, fondant en larmes : O Patrocle, s'écrie-t-elle, ami si cher d'une infortunée, chef illustre des guerriers, je te laissai

(1) Eschyle, *Agam.*, v. 123 (édit. Buttler) ; Sophocle, *Ajax*, v. 627 (éd. Tournier).

(2) Euripide, *Hel.*, v. 170 (édit. Musgrave).

(3) On trouve même *αἶλινος* employé dans le sens de mélodie (brillante sereine), ainsi dans Euripide, *Herc. fur.* v. 348 (en parlant du chant d'Apollon).

plein de vie en quittant cette tente, et je te trouve mort à mon retour ! Hélas ! comme se suivent toujours de près mes disgrâces ! J'ai vu l'époux auquel m'unirent mon père et ma mère étendu devant nos murailles, percé de coups nombreux ; mes trois frères, sortis avec moi d'un même sein, et que je chérissais avec tant de tendresse, ont été précipités au tombeau. Cependant, quand le vainqueur ravit le jour à mon époux, quand il renversa la ville du vaillant Mynète, tu compatissais à mes larmes : pour en arrêter le cours, tu me disais que par tes soins je deviendrais l'épouse chérie du divin fils de Pélée, que je serais conduite à Phthie sur ses vaisseaux, et qu'un splendide festin célébrerait cet hyménée au milieu des Thessaliens. Non, je ne cesserai point de pleurer ton trépas ; jamais je n'oublierai ta douceur inaltérable, ta piété généreuse. — Elle accompagne ces mots d'un torrent de larmes. *Les autres captives unissent leurs gémissements aux siens.*

Il n'y a là, semble-t-il, rien de musical : le poète reproduit des paroles, et non une mélodie. Retenons cependant cette alternance d'une voix individuelle et d'une manifestation collective (les gémissements des captives) ; et éclairons ce document par celui qui se trouve au xxiv^e chant de l'*Iliade*.

Le poème d'Homère ne finit pas sur la mort d'Hector ; ce dénouement est incomplet tant qu'on n'a pas ramené à Troie le corps du héros troyen, et qu'on ne s'est pas acquitté du thrène rituel (cf. l'*Ajax* et l'*Antigone* de Sophocle, où on peut observer des préoccupations du même ordre) :

On dépose le corps sur un lit superbe, on l'entoure de *chanteurs* qui commencent des thrènes et des *chants* de lamentations.

Ici, pas d'équivoque, pas de doute possible : le « chant » est indiqué deux fois de suite : *αοιδούς, αοιδῆν* (v. 720, 721). Le poète veut-il parler de chantres qui « ont l'habitude » et « exercent la profession » de dire des thrènes, ou qui réellement, en cette circonstance, entonnent un chœur ? La question a été posée (à propos d'un commentaire de Bothe), mais il n'y a aucune difficulté, puisque le poète ajoute :

Ils firent entendre un thrène, et les femmes répondirent par leurs gémissements (v. 722).

Il y a donc là une première construction, nettement musicale : *solo* et *tutti*. Suivons le récit du poète.

Cette sorte de symphonie funèbre s'amplifie de trois *sol*i — ceux d'Andromaque, d'Hécube et d'Hélène, — à chacun desquels répond un chœur :

Andromaque, au milieu d'elles, commence le deuil ; serrant la tête du vaillant Hector entre ses bras : Cher époux, s'écrie-t-elle, tu pèris à la fleur de tes ans, et, veuve délaissée, je reste dans ton palais ; le fils que nous avons mis au jour, époux infortunés, est encore dans l'âge le plus tendre, et il ne parviendra point à l'adolescence ; avant ce temps, cette ville tombera du faite de sa grandeur. Tu n'es plus, toi le plus ferme appui de ses murs, toi qui défendais les épouses vénérables et les faibles enfants : bientôt ils seront emmenés par les vaisseaux du vainqueur sur une rive étrangère. Je serai parmi ces captives ; et toi mon fils, tu me suivras dans l'esclavage, et tu essuieras à mes yeux d'indignes traitements, soumis aux plus durs travaux pour un maître barbare ; ou, déplorable destinée ! quelque grec furieux te précipi-

tera du haut de nos tours, pour venger un frère, un père, ou un fils dont Hector a répandu le sang ; car les vastes plaines ont été couvertes d'ennemis auxquels Hector a fait mordre la poussière, et ton père était terrible dans les funestes combats ; c'est ce qui dans Troie fait couler les larmes de tout un peuple. Dans quelle tristesse profonde, inexprimable, as-tu plongé ton père et ta mère, ô mon cher Hector ! mais c'est moi surtout à qui tu n'as laissé en partage qu'une sombre douleur. Hélas ! tu ne m'as pas tendu de ton lit une main mourante, ni ne m'as adressé pour la dernière fois quelque une de tes paroles remplies de sagesse, paroles que je ne cesserais point de me retracer nuit et jour en répandant des larmes. Telles étaient les plaintes que proférait Andromaque éplorée ; *ses femmes les accompagnaient de leurs gémissements.*

A ces plaintes succèdent celles d'Hécube désolée : Hector, le plus cher de tous mes fils, tu fus, durant ta vie, aimé des dieux, et tu es l'objet de leur amour jusque dans le sein du trépas. Achille a fait sentir à ceux de mes autres fils qui sont tombés dans ses mains l'indigne poids de l'esclavage ; il les a vendus sur les rivages éloignés de Samos, ou d'Imbre, ou de la féroce Lemnos : toi, il t'a privé de la vie dans un noble combat. Le barbare, il est vrai, a souvent traîné ton corps autour du tombeau de son compagnon, que tu abattis de ta lance, et qu'il n'a point rappelé, par cette action inhumaine, du séjour des morts ; cependant tu n'as point perdu ta fraîcheur ; couché dans ce palais, on dirait que tu viens de fermer les yeux, et qu'Apollon t'a ravi le jour de ses plus douces flèches.

Ces mots, accompagnés d'un torrent de pleurs, *excitent dans l'assemblée des cris douloureux.*

Enfin la belle Hélène fait aussi éclater sa tristesse profonde.

Hector, s'écrie-t-elle, le plus cher des frères de mon époux ! car le lien de l'hyménée m'unit à Pâris, qui, semblable aux dieux par sa beauté, m'a conduite à Troie, heureuse si, avant ce temps, j'eusse été en proie à la mort. Voici la vingtième année que j'habite ces murs, et que j'ai quitté ma patrie : cependant, Hector, je n'ai jamais essuyé de ta part une parole dure ni hautaine ; au contraire, quand l'un de mes frères, ou l'une de mes sœurs, ou ma belle-mère (Priam était toujours pour moi le père le plus tendre) me reprochaient leurs maux, tu réprimais leur courroux autant par tes paroles que par l'exemple de ton humanité et de ta douceur. Aussi, abîmée dans la tristesse, te pleurerai-je toujours, toi et ma propre infortune. Désormais il ne me reste plus aucun ami ni aucun soutien dans l'immense Troie ; tous me regardent avec horreur.

Elle dit, en répandant des larmes amères, *et tout le peuple joint de lugubres soupirs à ces tristes accents.*

La lecture de ce texte donne lieu aux remarques suivantes :

1^o La forme de ces lamentations est nettement musicale, parce qu'elle est systématique ; elle est construite, elle comprend une série d'épisodes d'étendue à peu près égale, tous terminés par une formule identique. C'est un *rondo*, ou mieux un chant « responsorial » (alternance d'un soliste et d'un chœur).

2^o Ce chant est évidemment d'un usage antérieur à Homère. Le poète de l'*Iliade*, ici comme ailleurs, nous donne un tableau de la vie orientale, en reproduisant les mœurs qu'il a observées ou que la tradition lui a fait connaître. Il n'invente pas, il ne fait pas œuvre de fantaisie ; au contraire, il résume et il condense en traits caractéristiques une scène qui, à tout auditeur oriental ou hellène, rappelait des souvenirs précis et des images connues.

AUTRES FORMES DU THRÈNE : LE DUO.

C'est dans la tragédie grecque, on le conçoit sans peine, que se trouvent les exemples de thrènes les plus nombreux. Je citerai le thrène en duo (où les voix alternent, sans se mêler) des *Sept chefs devant Thèbes* d'Eschyle (v. 968-1012 de l'édition Buttler); placé à la fin du drame, il n'est pas sans analogie, à ce point de vue, avec la scène d'Homère analysée plus haut (1).

Étéocle et Polynice viennent de succomber dans une lutte fratricide et tragique : dans le même moment qu'Étéocle frappait à mort Polynice, Polynice a porté le coup mortel à Étéocle, si bien qu'il n'y a eu ni vainqueur ni vaincu, mais égorgement mutuel des deux frères l'un par l'autre.

Leurs deux sœurs, Antigone et Ismène, viennent se lamenter auprès des cadavres. A lire les paroles de ce duo, où les antithèses, les symétries, les rappels de formules ont un caractère si musical, on croirait (traduction française de Bouillet) lire un livret d'opéra très moderne. On remarquera aussi qu'il n'y a aucun développement logique ou narratif, et que la pensée est comme fixée sur un fait unique, ce qui est le propre du lyrisme :

ANTIGONE, *près de Polynice*. — Frappé, tu as frappé !

ISMÈNE, *près d'Étéocle*. — Et toi, mort en tuant !

ANTIGONE. — De l'épée tu as égorgé !

ISMÈNE. — Par l'épée tu es mort !

ANTIGONE. — Triste exécution !

ISMÈNE. — Triste traitement !

ANTIGONE. — Allez, mes larmes !

ISMÈNE. — Allez, mes lamentations !

ANTIGONE. — Gisant !...

ISMÈNE. — Meurtrier !

ANTIGONE. *Strophe*. — (Elle s'éloigne vers la gauche de la scène.) Hélas ! hélas ! effarée de douleur est mon âme !

ISMÈNE. — (Elle va dans la même direction que sa sœur.) En moi, mon cœur gémit.

ANTIGONE. — Ah ! ah ! que je te plains, toi !

ISMÈNE. — Et toi, es-tu assez malheureux !

ANTIGONE. — Par ton frère tu as péri !

ISMÈNE. — Ton frère, tu l'as tué !

ANTIGONE. — Deux choses tristes à dire !

ISMÈNE. — Tristes à voir aussi !

ANTIGONE. — Une telle catastrophe a de tels témoins !

ISMÈNE. — Oui, des sœurs près de leurs frères ! Oh ! Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinnys, quel pouvoir est le vôtre !

(1) V. aussi, dans Euripide, le thrène (solo et chœur), d'Iphigénie (*en Tauride*) déplorant la mort de son frère ; dans *les Troyennes*, celui du chœur déplorant la mort d'Illion ; dans *Hélène*, le solo v. 166-179, auquel le chœur répond ; ibid. le chant du chœur (v. 1113-1181) ; dans *Hercule furieux*, le chant monostrophique v. 107-137 ; dans *Electre* (Euripide, v. 112-167) le thrène d'Electre, où les refrains primitifs sont encore reconnaissables, etc., etc.

ANTIGONE. *Antistrophe*. — (Elle revient vers la droite.) Hélas ! hélas ! le lamentable tableau !...

ISMÈNE. — (Elle suit les mouvements de sa sœur.) Pour moi, à son retour de l'exil.

ANTIGONE. — Il a tué, et n'a pu échapper.

ISMÈNE. — Vainqueur, il a rendu l'âme.

ANTIGONE. — Oui, il l'a rendue.

ISMÈNE. — Et à son frère il l'a ravie.

ANTIGONE. — Déplorable famille !

ISMÈNE. — A tant de maux en butte !

ANTIGONE. — Déchirante catastrophe de deux frères !

ISMÈNE. — Désolation, malheurs inouïs !

ANTIGONE. — Désastreux à dire !

ISMÈNE. — Désastreux à voir ! ô Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinny, quel pouvoir est le vôtre !

ANTIGONE (à Polynice). — Tu l'as vu, toi, en tes terribles épreuves.

ISMÈNE (à Étéocle). — Et toi, plus tard, quelle rude leçon !

ANTIGONE (à Polynice). — Quand tu revins à Thèbes.

ISMÈNE (à Étéocle). — De ta lance quand contre lui tu t'armas.

ANTIGONE. — Désastreux à dire !

ISMÈNE. — Désastreux à voir !

ANTIGONE. — Hélas ! hélas ! douleur !

ISMÈNE. — Hélas ! hélas ! malheur !

ANTIGONE. — Pour cette maison, pour cette terre !

ISMÈNE. — Par-dessus tout pour moi !

ANTIGONE. — Hélas ! hélas ! et pour moi plus encore.

ISMÈNE. — Hélas ! hélas ! lamentables catastrophes !

ANTIGONE. — Prince Étéocle, roi de Thèbes !

ISMÈNE. — Oh ! de tous les hommes le plus misérable !

ANTIGONE. — Hélas ! victimes du Destin ! Quel forfait !

ISMÈNE. — Ah ! ah ! où les mettre en terre ?

ANTIGONE. — Hélas ! au lieu le plus honorable.

ISMÈNE. — Hélas ! auprès de leur père alors dormira leur infortune.

J'ai tenu à citer ce curieux morceau en entier. Je n'en connais pas où il apparaisse mieux que les personnages s'acquittent d'une fonction rituelle (1) et où l'habitude des coupes musicales soit plus visible.

*
* *

Nous sommes donc amenés à rechercher ce qu'a pu être le thrène avant Homère, chez les primitifs, et quelle est exactement la cause d'où il est sorti.

Il semble que la question soit extrêmement simple. On est tenté de dire qu'il n'y a même pas de problème : on se lamente sur la mort d'un homme vaillant, d'un parent ou d'un ami, parce qu'il est naturel que la disparition d'un être aimé pour lui-même ou pour les services qu'il rendait, cause à tout son entourage une douleur qui se traduit par une mimique variable selon les pays. Mais remarquez qu'avec la douleur toute seule, nous n'arriverons pas à expliquer la forme nettement musicale des morceaux qui viennent d'être cités. La douleur en

(1) Le thrène d'Antigone et Ismène est annoncé comme tel (au vers 869 de la pièce) et rappelé au vers 1072.

présence de la mort est instinctive, irrésistible, soit ; mais elle est incohérente ; ses modes d'expression sont tout juste à l'opposé de ce qui peut constituer un système musical ; elle ne songe nullement à se distribuer dans des formes symétriques et bien ordonnées : elle ne sait pas ce que c'est qu'un plan ; elle se répète, mais sans régularité ; elle ne chante pas : elle crie pitoyablement. Je sais bien que Musset a dit :

Les chants désespérés sont les chants les plus beaux ;

mais cela n'est vrai qu'à une condition, c'est que l'homme qui pleure domine son désespoir, et en soit le maître. Le désespoir tout seul, élément de laideur et non de beauté quand il s'agit d'expression vocale, ignore ce qui apparaît très nettement ici et ce qui est musical au premier chef : le rythme. Le primitif n'a ni le loisir ni le goût de voir objectivement sa douleur et de la prendre comme moyen de réaliser de la beauté. Nous ne pouvons expliquer le rythme du thrène qu'en faisant intervenir une tout autre idée que celle du chagrin produit par la mort.

J'ai déjà eu l'occasion de dire que le primitif ne croit qu'à la mort violente, celle de l'homme qui, au cours d'une chasse, est déchiré ou dévoré par une bête fauve, ou qui, dans une lutte, est transpercé ou mis en pièces par un ennemi. L'idée que certaines maladies, d'une cause ignorée, peuvent enlever brusquement un homme, ou que, tôt ou tard, il faut disparaître, si bien que notre condition est d'être « mortels », « éphémères », comme dit Eschyle, est une idée dans laquelle il faut voir l'acquisition d'une expérience assez lente, car il est probable que dans ces luttes pour la vie qui, au début, étaient si âpres, on mourait le plus souvent de mort violente.

Ceux qui, en dehors de ces conditions, se sont trouvés pour la première fois devant un cadavre, ont dû éprouver les mêmes sentiments que tous les êtres naïfs et simples, par exemple les enfants que V. Hugo, dans une très belle pièce, nous montre réunis autour de leur grand-mère qui vient de rendre le dernier soupir : ils lui parlent ; ils l'interrogent, croyant qu'elle n'est qu'endormie : *comme elle dort !...*

Le primitif n'a aucune notion de ce qu'on a appelé « la destinée » ; la mélancolie résultant du retour sur soi-même qu'impose le drame de la mort lui est tout à fait étrangère. Il a donc considéré la mort comme la maladie : il l'a attribuée à la possession passagère d'un esprit mal-faisant sur lequel il pouvait, comme en d'autres cas analogues, exercer une contrainte ; et il a traité cet Esprit à l'aide de l'incantation, c'est-à-dire d'un chant qui, étant musical, avait nécessairement un rythme. De là le *thrène*. Par suite de l'échec bientôt constaté d'une pareille tentative, le thrène est devenu la déploration pure et simple d'un mal définitif ; mais à l'origine, c'était peut-être un acte de magie musicale dont on attendait un résultat pratique. C'était une incantation desti-

née à provoquer un réveil de la vie, chez une personne dont la mort réelle était prise pour un mal passager...

On peut concevoir la naissance et l'évolution du genre de la manière suivante :

1° On applique d'abord à l'homme mort le même procédé d'incantation qu'aux phénomènes de la nature. Puisque le printemps renaît, pourquoi, lui aussi, l'homme ne renaîtrait-il pas ? Ne voit-on pas réapparaître le défunt dans les rêves, pendant le sommeil ? Et cela ne suggère-t-il pas l'idée que la mort n'est pas une fin ?

2° On croit que l'incantation est nécessaire pour le retour du printemps ; on se persuade qu'elle est également nécessaire, non pour le retour de l'homme sur la terre, puisque l'expérience a bientôt prouvé que c'était impossible, mais pour sa survivance *ailleurs*.

3° Les croyances relatives à la vie d'outre-tombe s'étant précisées, le thrène garde toujours le caractère d'une incantation agissant sur un défunt, mais s'applique à des objets un peu différents. Ainsi, dans les *Choéphores* d'Eschyle (1) il est employé pour *évoquer* un mort et le faire sortir de sa tombe (ce qui est, en somme, une forme reconnaissable de la superstition que j'ai indiquée comme initiale). Electre chante sur le tombeau d'Agamemnon :

Entends, ô père, entends nos gémissements mêlés de tant de larmes ! Le thrène de tes deux enfants gémit sur ta tombe.

Dans les *Perses* (2), Darius sort de son tombeau, appelé par le thrène de ses « Fidèles » et par leurs gémissements « évocateurs d'âmes » (*Ψυχαγωγοῖς γόοις*.)

4° Par une généralisation toute naturelle, apparaissant lorsque les superstitions primitives sont à leur déclin, le thrène est appliqué non pas seulement à la mort de tel individu, mais à la vie humaine, et, par une dernière extension, à tout événement malheureux.

Déjà, dans l'*Iliade* (3), en parlant des captives qui *répondent* à Briséis déplorant la mort de Patrocle, Homère dit, non sans finesse :

Les autres captives unissent leurs gémissements aux siens ; mais *donnant à Patrocle des regrets apparents, elles ne déplorent que leur propre infortune*.

C'est une généralisation dans le sens individuel ; en voici une autre dans un sens opposé. Dans *Agamemnon*, Eschyle fait dire à Cassandre avant de mourir (4) :

Je veux dire encore un mot et faire moi-même mon thrène. Soleil qui m'éclaires pour la dernière fois, que mes vengeurs punissent les assassins détestés de la pauvre

(1) V. 330-334 (éd. Buttler).

(2) V. 683-689 (*ibid.*).

(3) XVIII, *loc. cit.*

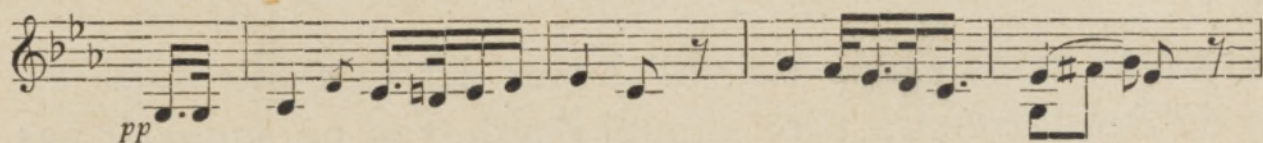
(4) Vers 1331-1340 (même édit.).

esclave qui meurt sans défense. *Ah ! vanité des choses humaines ! Le bonheur, une ombre suffit à le détruire ; et le malheur, un coup d'éponge l'efface, comme d'un trait ! De cela, j'ai pitié plus encore (que de moi-même ?)*

Dans les psaumes, qui étaient chantés avec accompagnement de musique instrumentale, on lit ps. 105 : « L'homme est dans sa vie comme l'herbe ou comme la fleur des champs ; un souffle du vent qui passe suffit à le faire disparaître et on ne connaît plus l'endroit où il fut. » Je n'ai pas à rappeler que cette image a été magnifiquement développée par Bossuet dans son oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre et qu'on la retrouve souvent dans les beaux vers de nos poètes modernes, Lamartine, V. Hugo :

C'est le destin : il faut une proie au trépas !
Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles ;
Il faut que, dans le bal, les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas !

De la source primitive où paroles et mélodie étaient connexes, sont partis deux courants : l'un est peu à peu devenu purement littéraire, oratoire, poétique ; l'autre, selon la loi d'abstraction d'où est sorti l'art musical, aboutit à des formes de composition qui appartiennent à la symphonie ou à la musique de chambre. S'il fallait donner un équivalent aux thrènes sur la vie humaine qu'il y a dans les drames d'Eschyle et de Sophocle, dans les psaumes, ou dans les oraisons de Bossuet, dans les poèmes de Lamartine, de Victor Hugo... je n'aurais pas de peine à le trouver — pour ne citer que ce seul répertoire d'exemples — dans certains adagios de Beethoven. Beethoven a fait parfois de l'adagio l'expression de la tendresse idéale, ou de la foi, de la prière, du recueillement ; souvent il en a fait un thrène sublime, une œuvre de sentiment grave et de pitié profonde — suivie, à la manière antique, d'un *allegro*, d'un *scherzo*, ou d'un aimable *menuet*. Et dans cette déploration de la destinée, dans ce chant de deuil qui va au fond des choses, nulle pensée humaine n'a été plus pénétrante, plus émouvante, et plus belle que la sienne :



Ce thrène — je ne vois pas ici de mot plus exact et plus juste selon l'histoire, selon le caractère du compositeur et selon le sujet traité dans cette composition — sert d'adagio à la *Troisième Symphonie*, dite l'« héroïque ».

Thrène aussi, l'admirable *andante maestoso* (marche funèbre sur la mort d'un héros) de la *Sonate pour piano* op. 26, où Beethoven, avec les moyens les plus simples (seconde partie en *la* b), produit un effet digne des plus grands poètes tragiques.

Thrène admirable aussi, l'adagio de la Sonate op. 22, — cantilène qui semble avoir été écrite pour un *aulos* hellénique :



Thrène admirable, le *largo* de la Sonate op. 7, qui débute par des gémissements, comme un chœur antique :



Le mouvement lent n'est pas indispensable. Ainsi le *presto agitato* de la Sonate op. 27, n° 2, peut être considéré comme un thrène ; et le *finale* de la *Marche funèbre* de Chopin est l'expression d'une douleur éperdue !...

Sans doute, nous avons l'air d'abuser des mots en imposant à des œuvres de Beethoven un titre auquel Beethoven ne songeait pas. Mais la nature essentielle des œuvres importe plus que leur étiquette. Il est impossible de connaître l'évolution du thrène, d'avoir lu Eschyle et Sophocle, et de ne pas sentir qu'il y a là, — par une sorte d'aboutissement de l'histoire, — reflétée dans la conscience individuelle d'un compositeur génial et promue à une suprême beauté d'expression, toute l'expérience de l'humaine destinée avec tout ce qu'il y a de douloureux, de tragique, de néant, et aussi d'invincible espérance au fond de la vie !

Notre supplément musical.

Nous commençons aujourd'hui la publication intégrale d'un opéra de Méhul, auquel une étude sera ultérieurement consacrée.

Exécutions et publications récentes.

LES RECETTES OFFICIELLES DE L'OPÉRA ET DE L'OPÉRA-COMIQUE. — Les tableaux que nous publions plus loin attestent qu'il n'y a pas de changement appréciable dans les goûts du public. « A 20 fr. près, dit-on avec raison à la Bourse, il ne faut pas s'inquiéter des variations d'une cote. » A l'Opéra (sauf le fléchissement passager du 21 mars), *Faust* a repris son cours normal à 21 et 22.000 fr. ; le *Samson et Dalila* de C. Saint-Saëns reste ferme au-dessus de 19.000. Meyerbeer est en baisse (au-dessous de la moyenne, qui est 15.000 fr.) ; de R. Wagner, *Tristan* seul arrive à 19.000. A l'Opéra Comique, *Manon* et *Werther* de Massenet ont réalisé comme toujours de magnifiques recettes, avec l'*Alceste* de Gluck (interprétée par Litvinne), ainsi que *la Vie de Bohème* et *Lakmé*. *La Traviata* est peu demandée (à 4.000), *Ariane et Barbe Bleue* de P. Dukas et *Aphrodite* d'Erlanger sont en baisse, et le *Chemineau* ne fait pas son chemin. *Mignon* et le *Barbier de Séville* ont connu des phases plus brillantes. — T.

LA FRANCE HÉROÏQUE. — Je reviens sur un événement musical dont je n'ai pu dire qu'un mot dans le dernier numéro de la *Revue musicale* : c'est l'exécution, au Trocadéro, avec harmonie, orgue, et une vingtaine de Sociétés musicales réunies, de chants patriotiques dirigés par l'auteur, M. Bourgault-Ducoudray. Ce fut une admirable solennité, artistique et française. Quel labeur exige la mise en mouvements corrects d'une aussi colossale machine ! Il faut réunir les musiciens, les placer, les discipliner, les éduquer (quand les notions de solfège sont tout juste suffisantes !) ; il faut régler, équilibrer les voix et les instruments au point de vue de l'intensité ; il faut donner une âme commune à cette masse, l'élever à un sentiment, à une idée, à l'observation rigoureuse d'un geste unique !... M. Bourgault-Ducoudray y est parvenu par l'exceptionnelle autorité de son talent, par sa foi dans la grandeur et l'utilité de la tâche. Un plein succès a couronné ses efforts ; et c'est un plaisir profond qu'on éprouve à louer un éminent compositeur qui est un Français de grand cœur appliqué à chanter les choses de France. La musique chorale de M. Bourgault-Ducoudray, bien que très riche en nuances de toute sorte, est simple, nette, bien d'aplomb, sans figuralités, sans difficultés de vocalises en contrepoint comme il arrive si souvent dans les chœurs de Bach et de Hændel ; très colorée en même temps, elle ne néglige pas, à l'occasion, l'effet pittoresque. A distance et après une seule audition, j'aurais peine à donner autre chose qu'une impression d'ensemble ; mais le premier morceau du programme et la cantate sur Roland m'ont paru particulièrement beaux. Certains cuivres de l'harmonie n'ont pas toujours donné avec justesse ce qui leur était demandé ; mais ces petites lacunes sont presque inévitables dans les conditions de rapidité où une telle œuvre a été mise sur pied, et elles n'ont pas nui à l'effet général du concert. Cet effet a été saisissant. Il faut

qu'il se renouvelle. Pourquoi le bien qui fut possible un jour resterait-il un simple souvenir ? Pourquoi, une fois par an, à une date régulière qu'on pourrait faire coïncider avec la fête nationale, ne verrions-nous pas se renouer cet éclatant et magnifique faisceau de volontés françaises ? L'Ecole de chant choral et le dévouement de son directeur, M. d'Estournelles de Constans, sont, j'en suis sûr, définitivement acquis à une idée qui, avec un Bougault-Ducoudray pour apôtre, contribuera au bien de la Patrie. — J. C.

MM. GABRIEL FAURÉ, PAUL VIDAL, XAVIER LEROUX, ALFRED BRUNEAU, GABRIEL PIERNÉ. — La Société des « Trente ans de théâtre » — grande roulotte artistique et populaire, char de Thespis transformé en carrosse de gala que conduit M. Adrien Bernheim — nous a donné au Trocadéro, pendant la semaine de Pâques, un très beau concert où quelques compositeurs très estimés sont venus diriger eux-mêmes un de leurs ouvrages. M. Fauré s'est borné à accompagner au piano de jolies mélodies (excellamment dites par M^{me} Raunay), pages d'album délicatement écrites, mais un peu perdues dans l'immense salle du Trocadéro. Le salon leur convient mieux. Les confrères de M. Fauré nous ont servi des mets plus substantiels. La *Vision de Jeanne d'Arc*, de M. Paul Vidal, est une œuvre à la fois élégante et forte, colorée, facilement interprétée par l'imagination de l'auditeur. Le Prélude de *Messidor*, de M. Alfred Bruneau, cette ampleur de mélodie, cette solidité de construction et cette saveur un peu âpre qui caractérisent la manière de ce maître original. M. Xavier Leroux, qui dirige avec fougue, a fait entendre un fragment de la musique de scène qu'il a écrite pour les *Perses* : musique très expressive, brillante, voluptueuse, plus sage, en somme, et mieux réglée que je ne m'y attendais. La *Nuit de décembre de 1870*, écrite par M. Gabriel Pierné sur de très beaux vers, pleins et magistralement frappés, d'Eugène Morand, a eu beaucoup de succès. (D'un côté de la frontière, les soldats français chantent un Noël ; de l'autre côté, un chant analogue se fait entendre, et ce concert imprévu, pendant quelques minutes, ramène l'esprit à des idées de paix.) Il y a dans la partie musicale de cette œuvre une série d'« illustrations » du texte, un peu faciles, et des effets qui tendent à être extra-musicaux. A la fin, il nous fallait un double chœur développé en beau contre-point, à la manière de Bach : les deux Noël superposés ! Cette scène capitale n'est pas suffisamment traitée. — S.

« LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU », DE J.-S. BACH, AU TROCADERO. — Nous devons à l'heureuse initiative de la Société J.-S. Bach une des plus belles fêtes musicales que Paris ait jamais eues peut-être, à coup sûr et de beaucoup l'audition la plus intéressante et la plus parfaite de la saison musicale qui s'achève. Le mardi 14 avril, les trois cents membres de la chorale *Toonkunst* d'Amsterdam, dirigés par M. Willem Mengelberg, accompagnés par l'orchestre du *Concertgebouw* de la même ville, ont exécuté solennellement, au Trocadéro, la *Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach.

L'œuvre du maître est connue de tous les musiciens. Elle l'est moins peut-être du public ordinaire des concerts. La raison en est qu'elle fut, chez nous, rarement exécutée, en entier du moins. Il y a quelque dix ans, M. Eugène d'Harcourt la donnait à Saint-Eustache. Je n'assistais pas à cette audition. Mais j'avais conservé un souvenir assez précis d'une autre, au Conservatoire, voici bien vingt ans, par la société chorale *Concordia*, sous la direction de Widor.

Deux exécutions en vingt ans, c'est peu. Ce n'est pas assez du moins pour qu'une œuvre considérable et complexe soit familière aux auditeurs. Aussi bien la *Schola Cantorum* se proposait-elle de faire entendre, cette saison, l'œuvre du grand Cantor. La venue des chanteurs hollandais à l'appel de la Société Bach l'a détournée, un peu contre son gré sans doute, de donner suite à ce projet.

Mais aucune de nos sociétés musicales, même les plus anciennes et les plus réputées, n'aurait su réaliser une audition comparable à ce que fut cette inoubliable séance. Il faut le dire tout de suite : il n'y a rien, en France, qui donne l'idée, même de loin, de chœurs tels que ceux-ci. Les chœurs du Conservatoire, certes, sont excellents. Il n'en est point d'autres qui puissent, réellement et à coup sûr, donner une exécution parfaite des grandes œuvres chorales. Mais quel que soit le mérite des artistes qui les composent, leur nombre serait beaucoup trop restreint pour l'immense vaisseau du Trocadéro. Ils sont à leur place au Conservatoire, chez eux, et là seulement. Et c'est bien déjà quelque chose.

Les chœurs de la *Toonkunst* sont composés presque entièrement de simples amateurs. Ceci explique leur imposant effectif, mais non leur discipline merveilleuse, leur intelligence, ni cet ensemble merveilleux, cette véhémence, cette énergie, cette précision, qui tiennent du prodige. De telles qualités ne s'improvisent point. Si grand que puisse être le mérite de chaque musicien, si parfaite qu'on suppose leur culture musicale, il leur faut nécessairement une longue pratique du travail en commun, des traditions, des habitudes, qui ne peuvent exister qu'en des sociétés anciennes et solidement organisées. La *Toonkunst*, outre son chœur mixte, comprend un chœur d'enfants dont les voix fraîches et sûres ont fait merveille dans le choral qui se superpose à l'ensemble des deux chœurs du foudroyant début de la *Passion*. Tel ou tel de ces choristes déjà sur l'âge, qui l'autre jour rivalisait d'ardeur avec les plus jeunes, a dû débiter autrefois parmi cette jeune phalange. C'est cette continuité dans l'effort comme dans la direction qui seule peut rendre possible et, pourrait-on dire, facile cette perfection absolue des ensembles.

Nous sera-t-il jamais donné, en France, de réaliser quelque chose d'approchant ? Hélas ! bien des causes, et de toutes sortes, rendent la tâche plus que difficile. Il n'en faut qu'applaudir avec plus d'ardeur au zèle de ceux qui, comme M. Bourgault-Ducoudray, n'ont pas reculé devant une entreprise aussi ardue. Mais en confessant que tout, ou presque, demeure encore à faire.

Les chœurs de la *Toonkunst*, au surplus, comptent parmi les plus excellents qui soient à l'étranger, où ces groupements colossaux ne sont pas très rares. Leur réputation est considérable. Il n'a pas paru qu'elle fût exagérée. Outre les qualités matérielles d'exécution que je viens de signaler, il y faut admirer plus encore la perfection absolue des nuances, la souplesse de l'interprétation, la pureté merveilleuse enfin, le moelleux et l'éclat de voix dont la puissance n'a rien de perçant ni de brutal. Les soprani, notamment, sont d'une beauté pénétrante véritablement admirable.

Les solistes n'étaient point inférieurs. M^{me} A. Noordewier-Redingius, soprano, M^{me} Pauline de Haan-Manifarges, alto, M. Th. Denys, basse, sont des artistes du premier ordre, sachant chanter, et sachant en même temps se pénétrer du style des morceaux qu'ils interprètent. Mais il faut faire une place à part à MM. Messchaërt et J. Urlus. Le premier, baryton à la voix généreuse, a dit tout le rôle de Jésus avec une simplicité d'accent et une émotion tout à fait

remarquables. Et le ténor, M. Urlus, parut extraordinaire dans cette partie de l'Évangéliste qui réclame des qualités vocales si peu communes. La voix de M. Urlus, d'un timbre charmant et d'une rare souplesse, ne manque ni de force ni de caractère. Son art est surprenant. Et ce rôle difficile, souvent ingrat, il l'a rendu partout avec une sûreté et surtout une aisance où l'on ne sentait point l'effort. Les chanteurs qui s'y sont essayés sentiront la portée de cet éloge.

Ces excellents artistes nous étaient peu ou point connus. Il n'en est pas de même de celui dont l'esprit dirigeait l'exécution tout entière, M. Willem Mengelberg. Nous avons fait connaissance avec lui cet hiver. Suffisamment pour pouvoir, en toute connaissance de cause, le classer parmi les chefs les plus éminents que compte l'Europe musicale. Cette fois encore, à la tête de l'orchestre et des chœurs qu'il a l'habitude de commander et qu'il a plus ou moins contribué à former, il n'a pas déçu notre attente. Pour l'intensité du sentiment, pour l'intelligence et la justesse de l'expression, cette exécution de la *Passion* a bien été une des plus parfaites qui, nulle part, se puissent entendre.

Ce n'est pas cependant que quelques détails de l'interprétation ne fussent faits pour surprendre un peu. Tout d'abord l'extrême lenteur des mouvements, ou plutôt la continuité des mouvements lents. On ne peut soupçonner des exécutants et un chef tels que ceux-ci de s'être mépris sur le caractère de l'œuvre. Et cependant cette lenteur nous a paru quelquefois altérer sensiblement la grandeur de l'effet attendu.

Ceci demande peut-être quelques explications. Pour nous Français, l'œuvre de Bach n'est qu'une œuvre musicale. Le sens religieux qui l'anime, nous ne le méconnaissons pas. Mais enfin nous n'allons pas entendre la *Passion* pour nous édifier; nous ne l'écoutons pas dans l'esprit avec lequel on écoute un sermon. Nous y cherchons avant tout des sensations artistiques et la révélation d'une beauté supérieure.

Pour les Allemands, dont les Hollandais suivent ici la tradition, il n'en va pas du tout ainsi. Quand Bach composa la *Passion*, pour le vendredi saint de l'an 1729, il écrivait une œuvre destinée au service religieux. Et dans la pleine liberté de son génie, cette appropriation particulière au culte protestant ne paraît lui avoir imposé nulle contrainte. Mais depuis l'audition de 1829, où Mendelssohn, tirant de l'oubli la partition du chef-d'œuvre, vint glorieusement rendre à Bach l'hommage qui lui était dû, la *Passion*, en Allemagne, a cessé d'être simplement de la musique. L'exécuter, l'entendre, ce sont de véritables actes de piété, auxquels on apporte les habitudes et l'état d'esprit qui sont de mise dans le temple. Nous ne sommes plus au concert, nous sommes au service.

Que, dans ces conditions, les parties dramatiques perdent tant soit peu de leur intensité, que les intentions expressives, descriptives, pittoresques même, qui sont loin d'être exceptionnelles, passent au second plan, tandis que l'esprit général de l'interprétation s'adaptera au but d'édification qu'inconsciemment on se propose, il n'y a rien là que de très naturel. Et, de même que dans le culte catholique l'élargissement excessif du *tempo* dans le chant grégorien a paru longtemps et paraît encore à certains inséparable de l'idée de fête solennelle, de même dans les milieux protestants il a paru logique de ralentir peu à peu les mouvements de l'œuvre de Bach. L'usage en est devenu traditionnel à ce point qu'il y aurait impiété à s'en vouloir affranchir, et qu'on serait, ce faisant, accusé certainement de méconnaître les intentions du maître.

Ajoutons encore que l'emploi, ordinaire pour cette œuvre, de masses vocales considérables a dû contribuer au même résultat. Il y a là des raisons d'exécution sur quoi il est inutile d'insister. Car tout le monde comprendra que l'ensemble parfait, dans un chœur de trois ou quatre voix, se gardera plus facilement si l'ampleur des mouvements ne s'anime que très exceptionnellement.

Il se pourrait qu'une composition telle que celle-ci, si pleine de spontanéité, si robuste, si réaliste même par certains côtés, fût tant soit peu détournée de son véritable esprit quand c'est une armée de chanteurs qui l'interprète. Si beaux qu'ils soient, ces effets, si grandioses, si magnifiques, il n'est pas sûr qu'ils soient précisément toujours ceux que le compositeur avait rêvés. Sans doute il est des morceaux — le prodigieux ensemble à trois chœurs du début par exemple — dont l'effet est ainsi augmenté. Bach a voulu, modifiant expressément le texte et la pensée de son librettiste Picander, que fussent là représentées les lamentations d'un peuple entier plein de terreur et d'angoisses. Rien de mieux. Mais avec trois cents exécutants, d'autres passages, peut-être, s'alourdissent et perdent de leur vigueur.

De plus, la disproportion entre les chœurs et l'orchestre s'accroît ordinairement plus qu'il ne le faudrait. Bach, pour l'exécution de la *Passion* en 1729, n'avait que trente-deux chanteurs. Si réduits que pussent être ses deux orchestres, à deux par parties, ils ne pouvaient compter chacun moins de treize exécutants (deux flûtes, deux hautbois, deux premiers et deux seconds violons, deux altos, deux violoncelles et contre-basse). Vingt-six musiciens d'orchestre et trente-deux choristes ! Au Trocadéro, nous avions trois cents chanteurs et moins de quatre-vingts instrumentistes. La proportion est loin, on le voit, d'être la même.

Et cet inconvénient, qui est réel, paraît sans remède. S'il est aisé, semble-t-il, d'augmenter la force numérique de l'orchestre, cela ne se pourrait réaliser que pour les ensembles. Les airs des solistes, outre la basse continue du clavecin ou de l'orgue, sont accompagnés d'instruments *soli* : violons, flûtes ou hautbois. Essaiera-t-on de remplacer chaque soliste par plusieurs pupitres à l'unisson ? La prépondérance qu'acquiert facilement une voix humaine récitante empêche que, pour les solistes chanteurs, on sente trop vivement l'infériorité où les met le contraste avec la puissance surhumaine du chœur. Pour les instruments, rien de tel. Et il faut avouer qu'au Trocadéro, dans cette salle immense, plusieurs *soli* d'instruments parurent beaucoup trop faibles, quel que fût le talent incontestable du virtuose. Je citerai notamment le solo de hautbois dans l'air admirable de ténor : *Je veux veiller auprès de mon Jésus*, que coupent à chaque instant des reprises du chœur.

Mais il serait messéant d'insister outre mesure sur ces critiques. Ce serait injuste aussi. Car s'il est souvent utile de savoir s'affranchir de traditions qui ne reposent sur rien de solide, on ne saurait précisément blâmer une société chorale et un chef éminent d'accepter les usages qui sont ceux de leur pays. Après tout, le fait de considérer avant tout l'œuvre de Bach comme une œuvre religieuse, disons mieux, comme une œuvre rituelle, n'a rien qui soit déraisonnable en soi. A supposer qu'on ait insensiblement exagéré à ce point de vue les intentions premières du musicien, il n'en demeure pas moins assuré que cette musique avait bien ce qu'il fallait pour légitimer l'usage qu'il s'est établi d'en faire. Nous pouvons rêver d'autres exécutions moins monumentales, moins résolument pieuses, plus vivantes. C'est à nous de les réaliser. Nous n'en réaliserons

jamais du moins de plus respectueuses ni, dans son genre un peu spécial, de plus achevées que celle de ces chanteurs d'Amsterdam. Et même, pour faire autrement qu'eux, nos musiciens et nos chefs d'orchestre pourront toujours s'inspirer de leur exemple et solliciter leurs conseils. — H. Q.

THÉÂTRE DU CAPITOLE, A TOULOUSE : « L'ANNIVERSAIRE ». — M. Justin Boyer, directeur du Capitole de Toulouse, a voulu clôturer sa saison par la création d'une œuvre dont ses concitoyens n'ignoraient pas le brillant succès à Bordeaux (durant l'année théâtrale 1905-1906). Les applaudissements du public qui a rappelé plusieurs fois les jeunes auteurs, les éloges unanimes de la presse, ont récompensé M. J. Boyer de son initiative, et prouvé que l'on ne fait pas toujours un mauvais calcul en introduisant quelques nouveautés dans le répertoire. *L'Anniversaire*, drame lyrique de MM. Adalbert Mercier et Jean Ferval, présente avec la *Navarraise* et *Cavalleria* des analogies purement extérieures : l'action en est concentrée, rapide, émouvante. Mais — et c'est en cela que consiste l'attachante originalité de cette œuvre — les auteurs ont pris le sujet par le côté *psychologique* ; ils se sont appliqués à creuser l'*analyse* des sentiments, des passions qui animent et qui font souffrir leurs personnages ; ils ont évité ainsi les effets faciles et un peu grossiers du mélodrame ; ils ont habilement combiné le lyrisme intérieur avec le pathétique et le mouvement scénique. C'est pourquoi le récitatif où Mattev exprime ses regrets douloureux, — la scène où, torturé par la haine, il interroge la vieille servante Sévérina, — le lamento où cette dernière laisse percer ses angoisses maternelles, — la charmante et fraîche villanelle où Lucia, l'amie d'enfance du muletier Sandro, s'enchantait à la pensée de l'hymen tout proche, — l'exquis duo que traversent, par instants, comme des ombres, le remords du Passé et la crainte de l'Avenir, — enfin et surtout, la scène si poignante du dénouement qui tient le spectateur haletant, — ont obtenu un profond succès et ont particulièrement *remué* les âmes.

L'interprétation a été satisfaisante, avec M^{mes} Charley et Jeynevald, et MM. Mouchez et Forgeur. L'orchestre était dirigé de façon très consciencieuse par M. Tasset. La mise en scène, pittoresque et vivante, avait été réglée par M. Merle-Forest. Chose plutôt rare en province, les chœurs ont bien rempli leur tâche ; ils ont donné toute son ampleur à la belle scène de la prière, où M. Ad. Mercier a utilisé fort délicatement les ressources du procédé fugué. — P. R.

L'INSATIABLE MER. — Cette symphonie dramatique et lyrique, à laquelle une analyse a déjà été consacrée ici, fut exécutée intégralement le 12 avril, à la salle de l'Athénée Saint-Germain. L'œuvre de Paul Romilly (poème) et de M. Ch. Neveu, pour la musique, a obtenu un très vif succès par l'intensité de la couleur, l'intérêt mélodique et instrumental, le pathétique et la variété des descriptions.

— M. LEW ZEITLIN, violoniste virtuose et musicien de goût très sûr, a donné le 24 (salle Gaveau) un beau concert consacré à la musique russe (sauf un « poème » d'E. Chausson). Il a fait applaudir un talent qui le classe parmi les artistes du premier ordre.

— Faute de temps aujourd'hui, nous ne pouvons que constater le succès très franc et complet des chanteurs tchèques, au Trocadéro et au Châtelet. Le public, très nombreux, leur a fait ovation.

La détresse de Niccola Piccinni (*fin*).

« Au 1^{er} avril 1780 le Roy reprit l'Opéra et chargea le trésor public du payement des pensions acquises et exigibles.

« Les 3 janvier et 13 mars 1784 intervinrent deux arrêts du Conseil fixant d'une manière stable les appointements, gratifications et pensions des artistes.

« ... Le 13 octobre 1787 le Roy proposa aux notables assemblés une retenue à faire sur toutes les pensions à la charge du gouvernement.

« Celles portées sur l'Etat des pensions de l'Opéra, montant à la somme de 101 400 fr., furent en la qualité de dette du Gouvernement, soumises à la retenue, et en conséquence il ne fut payé par le trésor public que 80.110 fr.

« Jusqu'ici il est évident par les faits que les pensions de l'Opéra ont été regardées toujours comme la dette sacrée du gouvernement et jamais comme la dette de faveur ou de grace ; un nouvel ordre de choses va s'ouvrir, et nous allons voir que les mêmes vérités ont frappé de la même manière le nouveau gouvernement.

« Le 23 février 1790 (vieux style) l'assemblée des représentans de la Commune de Paris, arrête que « le droit d'administrer les spectacles de Paris, sans en excepter l'Opéra, appartenait à la Commune, et l'exercice de ce droit, à la Municipalité. »

« Le 2 avril suivant, le Conseil de Ville en exécution d'un arrêté, nomme une députation pour prier le ci-devant comte *Saint-Priest*, de faire connoître d'une manière précise si l'intention du Roy était de conserver ou d'abandonner l'administration de l'Opéra.

« La réponse de ce Ministre fut « que le Roy n'étant pas disposé à ce que son Ministre se mêlât directement ou indirectement de l'Administration de l'Opéra, et qu'il entendait que la Commune de Paris pourvût à la continuation de ce spectacle ainsi qu'à payer les pensions, tant celles acquises depuis 1780 que celles qui seraient dûes successivement.

« D'après cette déclaration le Conseil de Ville, sentant toute l'importance de ce spectacle, arrêta « qu'attendu l'urgence des circonstances, la Municipalité se chargeait de l'Opéra ».

« Le 27 juillet 1790 (vieux style) la Municipalité, sur le rapport des Commissaires au Département des Etablissements publics, autorise les dits commissaires à exécuter les reglements de 1784 relatifs aux appointements, gratifications et pensions de l'Opéra.

« ... Enfin le 29 février 1791 le Roy ayant consommé la cession définitive de l'Opéra à la Municipalité, celle-ci après l'avoir administré plus d'un an, et se trouvant chargée d'affaires dont l'importance et la multiplicité absorbaient toute son attention, en céda l'entreprise aux C^{ns} *Franccœur* et *Célerier* par acte du 8 mars 1792 reçu par *Giard* notaire.

« ... Le 16 sept. 1793, intervint un arrêté de la Commune qui annulla la concession faite aux C^{ns} *Franccœur* et *Célerier* ; et le 25 ventose suivant, un

arrêté du Comité des finances de la Convention Nationale, déchargea les dits *Francœur* et *Célerier* de l'acquit de toutes les dettes qu'ils avaient contractées pour le fait de leur administration et pendant leur administration ; ordonna qu'eux et les autres créanciers de l'Opéra seraient liquidés des sommes qui leur seraient dûes, de la même manière que les autres créanciers de la Commune.

« ... Ainsi donc, sous quelque point de vûe qu'on veuille regarder les pensions de l'Opéra, soit comme *véritables rentes viagères, dont les fonds ont été fournis au gouvernement d'une manière particulière à cet Etablissement*, soit comme pensions proprement dites, elles ne peuvent être supprimées sans porter atteinte aux conventions les plus sacrées, et sans que la Municipalité de Paris, et pour suite le Gouvernement qui s'est chargé de l'acquit des dettes dont elle était tenue ne manquent à leurs engagements les plus formels et les plus réitérés à l'égard d'artistes qui ont rempli les leurs avec le plus grand succès » (1).

Reste à savoir si, lors de la revision des comptes de pensions, le Directoire exécutif outrepassa ses droits et son devoir en réduisant la pension de Piccinni à 1.000 livres.

En dépit de ce qu'a dit Ginguené, cette réduction était normale puisqu'elle répondait à l'arrêt du Conseil en date du 27 février 1778, dont l'article 38 est formel : « Sa Majesté désirant donner de plus en plus aux gens de lettres et aux compositeurs de musique, des marques de la protection qu'elle leur accordera dans tous les tems, veut qu'à l'avenir les auteurs des poemes et de la musique, qui auront fourni trois grands ouvrages dont le succés aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre, jouissent leur vie durant, d'une pension de *Milles livres*, qu'augmentera de *cinq cents livres* pour chacun des deux ouvrages suivants, et de mille livres pour le sixième. »

Or quels étaient en 1799 les ouvrages de Piccinni dont le succès avait été assez décidé « pour les faire rester au théâtre » ? Si l'on étudie le rapport entre les sept opéras donnés par le compositeur italien sur notre première scène lyrique et ceux de Gluck et de Grétry, on s'aperçoit du peu de vitalité qu'avaient des œuvres telles qu'*Iphigénie en Tauride*, *Adèle de Ponthieu*, *Diane et Endymion* ou *Pénélope*. On ne retint donc avec raison que *Roland*, *Atys* et *Didon*, c'est-à-dire trois ouvrages durables pour lesquels il devait être accordé régulièrement à leur auteur une pension de mille livres.

Lors de cette revision des pensions, Piccinni fut moins à plaindre que son collaborateur Marmontel, qu'on raya totalement de la liste des pensionnés.

A ce propos, le librettiste d'*Atys* et de *Roland* fit exposer dans les termes suivants, sans succès d'ailleurs, les « Motifs de la Convention faite entre le Prevost des marchands, Caumartin, et le Citoyen Marmontel » (2) :

« Lorsque Piccinni fut appelé en France, avec deux milles écus de gratification annuelle, pour composer des Opéras français, l'Ambassadeur de Naples et le Prevost des marchands le recommandèrent à Marmontel en priant celui-ci de faire au Théâtre de l'Opéra pour ce compositeur, ce qu'il avait fait pour Grétry au Théâtre de l'Opéra Comique. Marmontel répondit qu'il était infiniment

(1) Archives de l'Opéra.

(2) *Idem*.

plus difficile de plier la langue française aux formes de la Musique Italienne dans le genre sérieux et noble que dans le genre comique et familier ; qu'il savait que cette musique avait déjà contr'elle un parti très animé ; et que n'étant pas sûr de son côté de faire un assés bon poëme, il ne voulait pas faire courir à Piccinni le double hazard d'un poëme nouveau et d'une musique nouvelle ; mais que si l'on voulait, il allait choisir quelques uns des plus beaux Opéras de Quinault, les réduire en trois actes en conservant les belles scènes et y ajouter toute la partie analogue à la musique Italienne, c'est-à-dire les paroles de presque tous les airs, des Duo, des Trio, des Chœurs, des monologues, des récitatifs obligés, qui ne se trouveraient pas dans les poëmes de Quinault. Son projet étant agréé, il demanda, pour prix de ce travail ingrat et difficile, que ces Opéras lui fussent comptés pour ouvrages nouveaux, et lui donnassent les mêmes droits que s'ils étaient entierement de lui. Cette condition expresse et formelle fut acceptée ; et le Prevost des Marchands, au nom de l'Administration de la Ville, lui en donna l'assurance : il en a la preuve de la main du Prevost des Marchands. En conséquence il vit Piccinni, il le trouva ne sachant pas quatre mots de français. Il fallut donc être son maître de langue, et en le faisant travailler, non seulement lui expliquer mot à mot tous les vers, mais lui faire sentir l'accent, la prosodie, la mesure, le nombre, et lui en dicter pour ainsi dire, les modulations en les lui déclamant. Ainsi fut fait, d'un bout à l'autre, l'Opéra de Roland ; et l'on pense bien que pour Atys il ne fallut guère moins d'attention et de suite pour diriger le musicien dans une langue si nouvelle pour lui.

« C'est donc après un travail si assidu, si ennuyeux, et si constant, qu'on dispute aujourd'hui le droit à la rétribution d'auteur à celui qui a enrichi le Théâtre Lyrique de ces deux beaux ouvrages où il a mis d'ailleurs tant de travail et tant de soin ! Marmontel ne peut croire que cette difficulté lui vienne du Comité de l'Opéra. »

Après ces preuves que les malheurs du temps étaient durement partagés entre artistes, auteurs et compositeurs, au lendemain de 1789, on peut affirmer, me semble-t il, que Piccinni ne fut pas particulièrement victime de la Révolution et que sa misère, pour sensible qu'elle ait été parfois, ne fut point celle qu'il a dite et qu'ont laissé croire les démarqueurs de Ginguené. Martial TENEO.

Correspondance.

Saint-Apollinaire-lez-Dijon 20 avril 1908.

MONSIEUR,

Je ne suis qu'un curé de campagne qui s'incline sans arrière-pensée devant votre haute science musicale et archéologique. Néanmoins, malgré mon insignifiance, je regarde comme une obligation de conscience de protester contre une assertion de Nietzsche dont vous vous faites l'écho, aux dépens des artistes chrétiens (*Revue musicale* du 15 mars, p. 169). Vous prétendez constater, entre le christianisme et l'art, le même fossé que certains s'imaginent voir entre la religion et la science. Contre cette affirmation *a priori* et injustifiée, sachez que nous protestons, nous prêtres, de la façon la plus catégorique.

Sans vouloir donner à ma lettre l'étendue que mériterait le sujet, mais que m'interdit mon incompetence, je me permettrai de vous poser trois questions :

En architecture, l'art gothique est-il une efflorescence purement religieuse et vraiment artistique ? N'est-ce pas précisément le retour au paganisme de la Renaissance qui a brisé les ailes à l'art ogival ?

En peinture, fra Angelico, fra Bartolommeo et autres méritent-ils le titre d'artistes ? L'ont-ils été quoique chrétiens, ou parce que chrétiens ?

En musique, les mélodies grégoriennes ne constituent-elles pas un trésor artistique intégralement religieux ? Un César Franck a-t-il puisé son inspiration en dehors de sa foi de chrétien ?...

— Non, Monsieur, l'art n'est en soi ni moral ni immoral, pas plus que la science, le commerce ou l'agriculture. Toute activité humaine, par elle-même, est *indifférente*, et c'est la direction que lui donne l'homme qui la rend conforme ou non à la conscience humaine et à la loi morale. Le « divorce douloureux qui divise l'homme au dedans de lui-même » n'a pas été inventé par le christianisme, puisque je le trouve dans Ovide :

... *Video meliora proboque
Deteriora sequor...*

et dans plus d'un auteur grec ou latin. Le bonheur, nous le plaçons, avec saint Augustin, dans le calme et l'ordre : *tranquillitas ordinis*. L'art n'est donc pas *essentiellement* opposé au christianisme, mais seulement lorsqu'il attaque la paix de l'âme ou l'ordre moral.

Vous voudrez bien excuser, Monsieur, cette intervention (qui ne vous troublera guère, probablement) et y voir une preuve que le clergé n'est pas indifférent aux questions si intéressantes que vous étudiez.

Veuillez agréer, Monsieur, l'hommage de mes sentiments bien respectueux.

M. CHEVALLIER,
Prêtre.

Mon honorable et trop modeste correspondant s'est trompé, s'il a cru que sa lettre me laisserait indifférent. Je la reçois avec une entière déférence, très éloigné de vouloir lui opposer une contradiction formelle. Qu'il me permette de lui dire que, sans me déjuger, je crois être d'accord avec lui sur un point. Nul n'est plus sensible que moi à l'idéale beauté du plain-chant, à la magnificence des cathédrales gothiques, à tous les chefs-d'œuvre que l'« art religieux » a produits. Est-ce à dire que « christianisme » et « art » s'accordent *essentiellement* ? J'ai un doute là-dessus. Je persiste à croire (avec Brunetière, grand défenseur du catholicisme) : que l'art est une exaltation de la beauté des formes visuelles ou acoustiques ; qu'à ce titre, il vit de sensations autant que de pensée ; qu'il implique l'amour de la vie et de la nature telles quelles (les modèles de beauté fournis par la nature ne pouvant être dépassés par aucun de nos concepts) ; que, d'autre part, le christianisme considère la sensation comme dangereuse, la nature comme une gêne, la vie comme corrompue et mauvaise ; que, par conséquent, un chrétien peut bien faire un chef-d'œuvre (les exemples sont innombrables !), mais que, en créant de la beauté *artistique*, il abandonne (à son insu, peut-être) le point de vue vraiment religieux, pour en adopter un autre. Fra Angelico et cent autres grands peintres ont traité *des sujets empruntés au*

christianisme ; ils étaient même chrétiens ; mais cela ne veut nullement dire que quand ils cherchaient l'éclat de la couleur et le charme des formes, ils suivaient l'esprit du christianisme. (Même pour le plain-chant, voyez les scrupules de saint Augustin, se reprochant de trop aimer la musique) Jésus a une doctrine morale admirable ; jamais il n'a dit un mot auquel on puisse rattacher une doctrine esthétique.

Je ne prétends pas d'ailleurs poser une affirmation indiscutable, et je dirai à M. l'abbé Chevallier, bien que je ne le connaisse pas personnellement, que sa lettre, qui lui fait grand honneur, m'inspire la plus haute estime pour son caractère. — J. C.

— Au sujet du piano à touches symétriques dont M. Courau, ancien élève de l'Ecole polytechnique, a parlé ici même, un de nos abonnés, M. le professeur Carlos de Mello (Portugal), nous écrit que « l'idée de cette innovation appartient au distingué professeur Matta junior, du Conservatoire de musique de Lisbonne, qui en a le brevet depuis 20 ans ».

— Sur cette même question, nous recevons une étude critique de M. Dador, ex-chef de musique au 125^e de ligne ; nous la publierons dans notre prochain numéro.

— M. Swan Hennesy nous envoie quelques-unes de ses compositions éditées chez Hamelle, Augener (Londres), Breitkopf (Leipzig), Schott. Ce sont des œuvres tout à fait remarquables, attestant un compositeur sérieux, possédant très bien son art et ayant des idées personnelles. C'est de la musique *musicale*, bien inspirée des maîtres ! Quelques-unes de ces pièces rappellent la manière de R. Schumann.

Diverses déterminations de la gamme majeure.

La lettre de M. Raouf Yekta publiée dans la *Revue musicale* du 15 avril donne l'occasion de résumer quelques déterminations arithmétiques des degrés de la gamme majeure. C'est ce que je vais faire, en commençant par prévenir qu'à mon sens ces considérations sont du domaine de l'acoustique (1), mais nullement du domaine de la musique. Trop de compositeurs sont disposés à se laisser éblouir par les chiffres, et à prendre pour argent comptant les spéculations au moyen desquelles les mathématiciens prétendent leur révéler la théorie de leur art. Je déplore leur superstition à cet égard et les invite allègrement à sauter les lignes suivantes : ils n'y trouveraient rien que ce genre de passe-temps quelquefois dénommé, par antiphrase sans doute, récréations mathématiques.

On sait que si l'on prend pour unité la hauteur d'un son quelconque, on appelle harmoniques théoriques de ce son les sons hauteurs.

2, 3, 4, 5, 6, 7.

J'appellerai donc respectivement quinte, quarte, tierce majeure et tierce mineure *harmoniques* les rapports $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$.

(1) Particulièrement de cette branche qu'on pourrait appeler acoustique arithmétique, comme on devrait aussi distinguer une acoustique analytique, une acoustique physique proprement dite, une acoustique physiologique.

La quinte peut être partagée, par un son intermédiaire, en deux tierces, l'une majeure et l'autre mineure, ou inversement ; car $\frac{5}{4} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{2}$. Trois sons ainsi disposés constituent un accord parfait, majeur ou mineur.

Gamme de Pythagore. Cela posé, et sans insister sur ces notions banales, la gamme de Pythagore comprend sept sons formant une chaîne de six quintes harmoniques :

<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>
	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$

d'où l'on tire les rapports suivants (1) :

I.	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	

L'octave comprend deux tétracordes semblables, *do-fa*, *sol-do*, séparés par un ton disjonctif $\frac{9}{8}$. Chaque tétracorde présente entre ses extrémités une quarte harmonique partagée par les deux sons intermédiaires en deux tons égaux $\frac{9}{8}$ et un intervalle plus petit, $\frac{256}{243}$ (appelé *limma* par les pythagoriciens).

Toutes les quintes sont harmoniques, par construction même, et les quartes aussi, comme compléments des quintes par rapport à l'octave.

Les trois tierces majeures (*ditons*) *fa-la*, *do-mi*, *sol-si* surpassent la tierce majeure harmonique d'un *comma syntonique*, $\frac{81}{80}$.

Les quatre tierces mineures *ré-fa*, *la-do*, *mi-sol*, *si-ré* sont inférieures d'un comma à la tierce mineure harmonique.

Il en résulte que les trois accords parfaits majeurs de *fa* (sous-dominante), de *do* (tonique) et de *sol* (dominante) sont faux, ainsi que les trois accords parfaits mineurs de *ré*, de *la* et de *mi*.

Par contre, cette gamme se prête à la transposition ; pour la faire commencer une quinte plus haut ou plus bas, il suffit de changer l'intonation d'un seul son, en déplaçant l'un des limmas.

On attribue à Archytas (iv^e siècle avant J.-C.) le mérite d'avoir donné droit de cité dans la théorie musicale à la tierce majeure harmonique $\frac{5}{4}$; cela conduisait à distinguer deux valeurs du ton, ton majeur $\frac{9}{8}$ et ton mineur $\frac{10}{9}$; $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} = \frac{5}{4}$. Ils diffèrent d'un comma. L'intervalle qui complète la quarte harmonique est $\frac{16}{15}$; il surpasse le limma précisément du comma emprunté à l'un des deux tons. Cette décomposition de la quarte était connue dès l'antiquité.

	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
Tétracorde de Didyme	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	
— Ptolémée	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	

(1) Je n'ai point ici à examiner : 1^o si l'on a le droit de réduire un intervalle doublé à l'intervalle simple en faisant abstraction de l'octave ; — 2^o si la gamme pythagoricienne a été, en fait, obtenue de cette façon ; — 3^o pourquoi c'est le second terme de la série des quintes qui est le son de référence de la gamme majeure. La première question se rattache à la psycho-physiologie ; les deux autres (qui sont connexes) sont du ressort de la musique et de son histoire. Je me cantonne, je le répète, dans l'acoustique arithmétique.

Gamme harmonique ou de Zarlino, dite aussi *gamme des physiciens*. On la forme en se bornant aux deux premières quintes pythagoriciennes, c'est-à-dire à la tonique flanquée de la sous-dominante et de la dominante, et construisant sur chacun de ces trois sons l'accord parfait majeur ; ce qui donne les rapports :

II.	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
		$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

Nous avons ici deux espèces de tons, et comme ils sont disposés différemment dans les deux tétracordes *do-fa*, *sol-do*, ces deux tétracordes (toujours séparés par le ton disjonctif $\frac{9}{8}$) ne sont plus semblables.

Les quintes sont harmoniques, excepté *ré-la* (quatrième quinte de la série), trop faible d'un comma. Les quartes sont harmoniques, excepté *la-ré*, trop forte d'un comma.

Les tierces majeures sont toutes trois harmoniques, ainsi que les trois tierces mineures *la-do*, *mi-sol*, *si-ré*, qui leur sont complémentaires par rapport aux quintes harmoniques. Les trois accords majeurs sont donc justes, et cela par construction même ; et les accords mineurs *la-do-mi*, *mi-sol-si*, c'est-à-dire ceux qui ont deux notes communes avec l'accord de tonique, sont pareillement justes.

Mais la tierce mineure *ré-fa*, complémentaire de la tierce harmonique *fa-la* par rapport à la quinte faible *ré-la*, est elle-même faible d'un comma ; et l'accord *ré-fa-la* est faux.

Cette gamme conserve intactes les harmonies principales ; mais elle a le grave défaut d'être intransposable. Pour la faire commencer une quinte plus haut ou plus bas, il ne suffit pas de déplacer un des demi-tons en altérant un seul des degrés par le dièse ou le bémol ; il faut encore hausser ou baisser d'un comma un autre degré : hausser *la*, puis *mi*, puis *si*, etc., pour chaque transposition d'une quinte ascendante ; baisser *ré*, puis *sol*, puis *do*, etc., pour chaque transposition d'une quinte descendante.

Pareil vice rédhibitoire affecte toutes les gammes qui distinguent deux valeurs du ton.

Considérée dans l'octave de *mi* à *mi*, la gamme de Zarlino comprend deux tétracordes de Ptolémée, séparés par le ton disjonctif *la-si*. (Elle est alors symétrique de la gamme III, de Delezeune.)

(A suivre.)

G. ALLIX.

Informations.

La Société J.-S. Bach (salle Gaveau) clôturera sa saison le mercredi 6 mai avec un superbe programme et une magnifique interprétation.

1) Cantate *Her wie du willst* (MM. George Walter (de Berlin) et Hans Vaterhaus (de Francfort) ; 2) 1^{re} Sonate pour piano et violon (MM. Ed. Risler et Jacques Thibaud) ; 3) cinq *préludes et fugues* du *Clavecin bien tempéré* (M. Ed. Risler) ; 4) *Chaconne* pour violon seul (M. Jacques Thibaud) ; 5) Cantate *Sie*

werden aus Saba (MM. Walter et Vaterhaus). — Orchestre et chœurs sous la direction de M. Gustave Bret.

Le mardi 5 mai à 4 heures, répétition publique.

BOULOGNE-SUR-MER. — Par décret du 30 mars 1908, l'Ecole nationale de musique a été érigée en succursale du Conservatoire national de musique et de déclamation.

LORIENT. — Par arrêté du 19 mars 1908, l'Ecole municipale de musique est érigée en Ecole nationale et M. Roger-Dubail nommé directeur de cette Ecole.

Par arrêté du préfet du Morbihan en date du 9 avril 1908, le cadre du personnel enseignant est ainsi composé :

MM. Roger-Dubail, solfège supérieur, piano supérieur et préparatoire, chant ;

Breffy, solfège préparatoire, flûte et hautbois ;

Guiol, violon supérieur, préparatoire et alto à cordes ;

Clément, violoncelle et contrebasse à cordes ;

Souin, clarinette et saxophone ;

M^{me} Boisseliaux, solfège élémentaire et préparatoire ;

M^{lle} Morie, piano élémentaire et préparatoire ;

MM. Le Bris, violon élémentaire et préparatoire ;

Laigo, solfège élémentaire et spécial, ensemble à cordes, instruments de cuivre.

LYON. — Par arrêté préfectoral du 4 avril, M. Faudray a été nommé professeur de la classe élémentaire de violon à la succursale du Conservatoire national.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mars	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.937 41
18 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.917 26
20 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns L. Delibes.	18.406 25
21 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.900 »
23 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.642 41
25 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	14.209 76
27 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. L. Delibes.	17.020 25
28 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	10.940 50
30 —	<i>Rigoletto. — Namouna.</i>	Verdi. Lalo.	15.269 41
1 ^{er} avril	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	14.364 76
3 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.194 25
4 —	<i>Rigoletto — Namouna.</i>	Verdi. Lalo.	12.382 »
6 —	<i>Aïda. — Namouna.</i>	Verdi. Lalo.	19.044 91
8 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	19.621 76
10 —	<i>Samson et Dalila. — Namouna.</i>	Saint-Saëns. Lalo.	19.194 25
11 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	14.422 85
13 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	16.496 91
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.291 26

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mars	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.378 50
17 —	<i>La Habanera. — Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	7.288 »
18 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.773 »
19 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.675 »
20 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.429 50
21 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	9.688 »
22 — matin.	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.803 50
22 — soirée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	5.085 50
23 —	<i>Le Barbier de Séville. — Ghyslaine.</i>	Rossini. M. Bertrand.	4.097 50
24 —	<i>La Habanera. — Ghyslaine.</i>	Raoul Laparra. M. Bertrand.	6.948 50
25 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.419 »
26 — matin.	<i>La Traviata. — Cavalleria Rusticana.</i>	Verdi. Mascagni.	4.377 »
26 — soirée	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.401 »
27 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	5.451 50
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.746 33
29 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame — La Habanera.</i>	Massenet. Raoul Laparra.	6.630 50
29 — soirée	<i>Werther. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. V. Massé.	5.906 »
30 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.606 50
31 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	8.372 50
1 ^{er} avril	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	8.343 »
2 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	8.852 50
3 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.</i>	Massenet. Raoul Laparra.	7.411 50
4 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.833 50
5 — matin.	<i>Werther. — Les Noces de Jeannette.</i>	Massenet. V. Massé.	6.507 50
5 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.232 50
6 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.483 50
7 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.458 50
8 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.</i>	Massenet. Raoul Laparra.	6.503 50
9 —	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	6.208 »
10 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	5.584 50
11 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.944 50
12 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	4.011 50
12 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.739 50
13 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	4.003 50
14 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	3.798 50
15 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.104 »

A CÉDER : la transcription manuscrite des quatuors et quintuors d'Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn et Schubert, arrangée pour piano ou harmonium.

Les mêmes, tracés pour cartons ou papiers perforés.

S'adresser à la *Revue musicale*.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST.

Paris à Londres.*Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la gare Saint-Lazare.*

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE.

(Dimanches et Fêtes compris)

DÉPARTS DE PARIS-SAINT-LAZARE :

A 10 h 20 matin (1^{re} et 2^e classe seulement) et à 9 h. 20 soir (1^{re}, 2^e et 3^e classe).

DÉPARTS DE LONDRES :

Victoria à 10 h. matin (1^{re} et 2^e classe seulement).London-Bridge et Victoria à 8 h. 45 soir (1^{re}, 2^e et 3^e classe).

TRAJET DE JOUR EN 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples valables pendant 7 jours : 1^{re} classe 48 fr. 25. — 2^e classe 35 fr. — 3^e classe 23 fr. 25.Billets d'Aller et Retour valables pendant un mois : 1^{re} classe 82 fr. 75. — 2^e classe 58 fr. 75. — 3^e classe 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

LES VOYAGES MODERNES

AGENCE OFFICIELLE DES COMPAGNIES DE CHEMINS DE FER ET DE NAVIGATION

1, rue de l'Echelle. — PARIS**Billets, Coupons de passage & Excursions**

pour

L'EUROPE, L'ORIENT, L'AMÉRIQUE*Le Gérant : A. REBECQ.*