

LA REVUE MUSICALE

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

N° 10 (huitième année)

15 Mai

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

Les rapports de l'orchestre et de la scène dans le théâtre de Dionysos.

J'ai indiqué dans ma dernière leçon la place respective de l'orchestre et de la scène. L'orchestre est au niveau du sol ; le plancher de la scène est à une hauteur qu'on a pu évaluer exactement, grâce aux dimensions de l'un des pilastres qui garnissaient le coin extérieur d'un des *paraskénia*, et qui a été conservé tout entier. Ce pilastre, composé de deux assises, mesurait 2 m. 76 ; l'entablement mesurait 0 m. 77. La hauteur totale de l'ordre était donc 3 m. 53, représentant l'élévation du plancher de la scène.

On a admis, et beaucoup d'archéologues autorisés admettent encore, que l'orchestre était réservé au chœur et la scène aux acteurs ; la scène n'était-elle pas appelée, par les anciens eux-mêmes, le *λογεῖον*, c'est-à-dire le « parloir » ? Mais on s'est heurté au problème suivant : comment s'établissaient les rapports de la scène avec l'orchestre ? Entre l'un et l'autre, quelles étaient les voies de communication ?...

Un Allemand, qui n'était d'abord qu'un entrepreneur de travaux, mais qui, par son érudition d'autodidacte, s'est acquis une grande autorité en archéologie, Dörpfeld, a résolu la difficulté en supprimant un des deux termes à concilier. Il a soutenu cette thèse hardie que tout, le jeu des acteurs aussi bien que le chant choral et la danse, se passait dans l'orchestre, et que la scène ne servait de « parloir » qu'exceptionnellement. Voici, d'après MM. Defrasse et Lechat, un résumé de cette doctrine :

« La difficulté que vous essayez de résoudre, dit M. Dörpfeld, c'est vous qui la créez, et, comme on dit, vous cherchez midi à quatorze heures. Il n'est pas besoin de tant vous ingénier pour opérer la réunion des choreutes et des acteurs ; elle est toute faite, attendu qu'ils jouaient leur rôle dans l'orchestre, les uns et les autres. On s'est mépris jusqu'ici quant à l'emploi respectif du *logeion* et de l'orchestre. Les modernes et même quelques anciens se sont trompés, en croyant que les acteurs étaient juchés à la hauteur d'un premier étage, sur un étroit per-

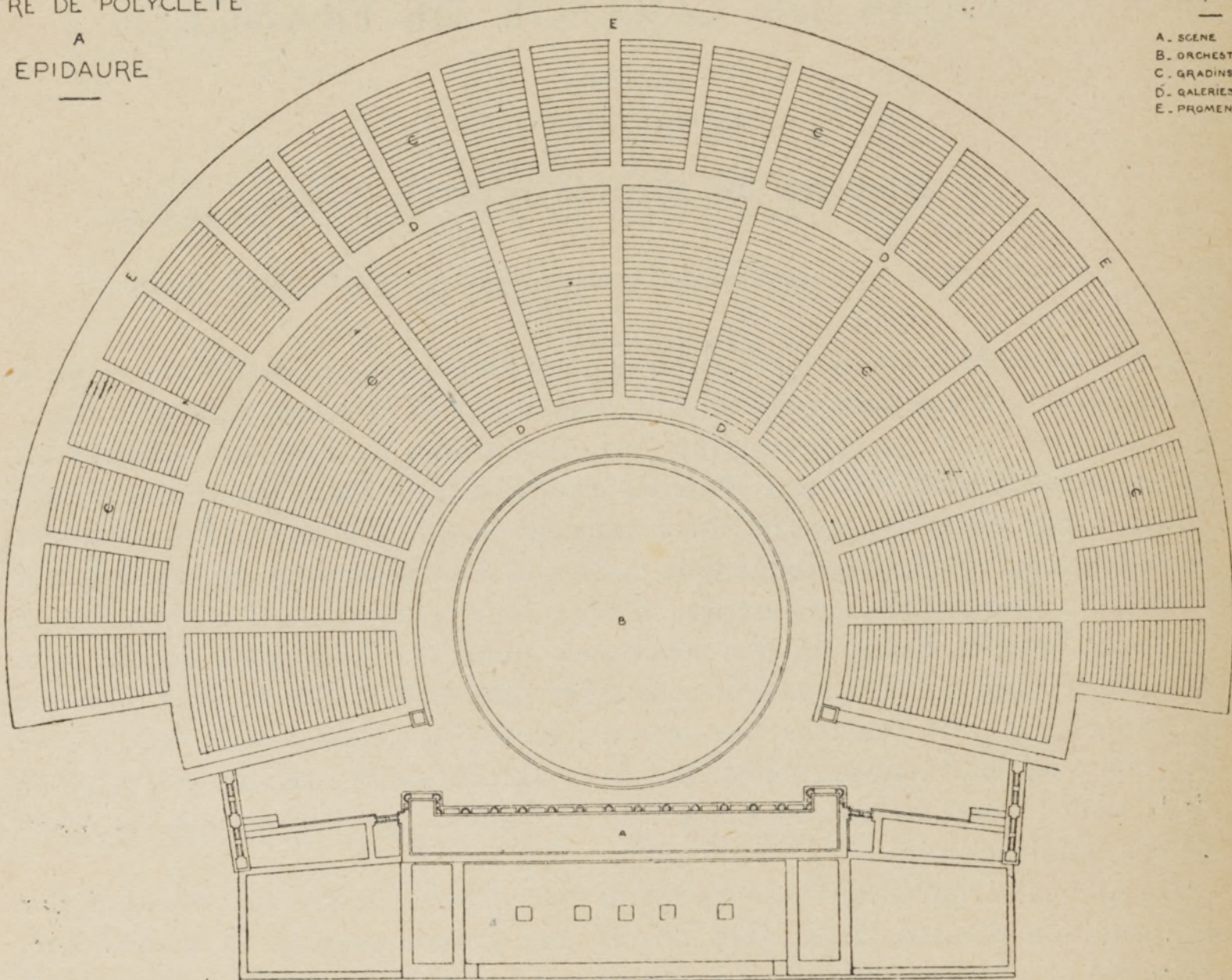
choir d'où ils eussent couru grand risque de tomber, et que les choreutes les regardaient d'en bas. Ce n'est que dans certaines circonstances déterminées, rares d'ailleurs, que l'on voyait apparaître un ou plusieurs acteurs sur le *logeion*. En règle générale, ils restaient dans l'orchestre, de plain-pied avec le chœur. On les distinguait, du premier coup d'œil, à leur costume et surtout à leur taille ; car, s'il est vrai que les acteurs, comme les orateurs, doivent se hausser devant leur public sur une sorte de piédestal, le cothurne n'avait précisément d'autre but que de les hausser par-dessus les choreutes : les acteurs tragiques emportaient leur piédestal à la semelle de leurs souliers.

THEÂTRE DE POLYCLETE

A
EPIDAURE

LEGENDE

A. SCENE
B. ORCHESTRE
C. GRADINS
D. GALERIES
E. PROMENOIR



Plan du théâtre.

« Ainsi, le chœur se tenait d'ordinaire vers le milieu de l'orchestre, et, immédiatement à côté de lui, jouaient les acteurs ayant à dos le proskénion. Le proskénion, avec ses colonnes et ses *πίνακες* (tableaux décoratifs), représentait le temple ou le palais ou la maison devant laquelle était censé se passer le drame. La plate-forme, que supporte le proskénion à une hauteur de 3 m. 50, servait à dresser les décors, et en même temps elle représentait le toit du temple ou la terrasse du palais. Aussi certains personnages s'y montrent-ils quelquefois. Par

exemple, lorsqu'à la fin de l'*Electre* d'Euripide (1), les Dioscures apparaissent « au-dessus du faite de la maison », ce qui fait dire tout de suite au chœur : « Ce sont sans doute des dieux du ciel, car la route qu'ils suivent n'est point faite pour des mortels », c'est sur la plate-forme qu'ils ont apparu ; lorsqu'au début des *Phéniennes* d'Euripide (2), Antigone monte sur la terrasse du palais, d'où elle est censée voir l'armée dans la plaine, — c'est sur la plate-forme qu'elle est montée ; et c'est du même endroit encore que la femme de Dikaïopolis, dans les *Acharniens* d'Aristophane, regarde la procession, puisqu'elle est censée être sur la terrasse de la maison. En dehors des cas de ce genre, qui sont peu fréquents, la scène reste déserte. On lui donnait le nom de logeion, qui signifie : l'endroit où l'on parle, non pas où l'on parle d'une façon habituelle et continue, mais où l'on ne fait que parler, par opposition à l'orchestre où l'on parle, l'on chante et l'on danse. Tel était le véritable emploi de cette plate-forme ; et l'on comprend pour la première fois, après cette explication, et sa grande hauteur et son peu de largeur, — deux dimensions qui seraient au contraire inadmissibles si l'on devait voir dans le logeion une scène proprement dite (3). »

Telle est la thèse de Dörpfeld. Elle a une netteté un peu brutale. La première impression est qu'on se trouve en présence d'un de ces paradoxes énormes qu'on rencontre si souvent chez les archéologues. A la réflexion, elle ne laisse pas d'inspirer des doutes sur la justesse de l'opinion traditionnelle ; en tout cas, elle mérite un sérieux examen. N'étant pas archéologue de profession et n'ayant pas vu sur place les choses dont il s'agit, je ne puis prétendre à faire une démonstration ferme, appuyée sur l'observation des lieux ; je me bornerai à indiquer les principaux arguments qu'on a opposés à Dörpfeld et à donner ensuite une simple impression personnelle.

En 1888, toutes les fois que j'entrais dans la salle qui, à côté de l'Université de Berlin, servait de lieu de *récréation* aux étudiants, j'étais surpris et un peu choqué de la pancarte sur laquelle on lisait en gros caractères : SILENTIUM ! Ce mot-là, Dörpfeld l'inscrit sur ce que les anciens eux-mêmes appelaient le PARLOIR. Et dès l'abord on se dit : pourquoi les anciens avaient-ils construit cette énorme « scène », si elle ne servait qu'exceptionnellement, si elle était pour ainsi dire un hors-d'œuvre ? L'archéologue allemand sait bien qu'il est en contradiction avec le témoignage de Vitruve, avec celui de Pollux et de beaucoup d'autres qui, distinguant l'orchestre de la scène, attribuent le premier au chœur, la seconde aux acteurs. Mais il n'hésite pas à dire : ces écrivains sont trop éloignés de l'époque classique ; ils se sont trompés ! Soit ; mais si le témoignage de Pollux et celui de Vitruve ne valent pas, parce que ces deux auteurs n'ont pas été des contemporains de Sophocle, que vaut celui de M. Dörpfeld, apprécié du même point de vue ?

Il tire argument des dimensions de la scène.

a) — D'abord, dit-il, elle est trop haute pour avoir servi au drame ; 3 m. 53 de haut : c'est un perchoir ! Pour voir les acteurs, il aurait fallu lever constamment la tête.

On a répondu judicieusement qu'il fallait tenir compte des proportions colos-

(1) Vers 1233-1236.

(2) Vers 90-91.

(3) Dörpfeld, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1890, p. 470.

sales du théâtre. Aux extrémités du koïlon, à droite et à gauche, on est à 14 m. de distance de la scène ; en face, au gradin le plus bas, on est à 23 m. ; au 34^e rang, on est à 49 m. ; et au premier rang de l'étage supérieur, on est à 52 m. de la scène, qu'on domine de 9 m. 40 environ. Si l'on tient compte de la perspective, la scène n'est pas trop haute. En un pareil théâtre, elle est bien ce qu'elle doit être. Elle équivaut, proportionnellement, à la scène basse de nos salles modernes.

b) — « La scène est trop longue : 22 mètres ! une telle longueur eût été inutile pour deux ou trois acteurs qui s'y seraient montrés de temps à autre et n'auraient fait qu'y parler. » — Cette objection paraît beaucoup plus sérieuse. Assembler 15 à 20.000 spectateurs pour attirer leurs regards sur 2 ou 3 acteurs placés à la hauteur d'un premier étage, cela paraît choquant. Au contraire, si ces acteurs sont dans l'orchestre, ne forment-ils pas un groupe bien encadré, plein et varié, sur lequel le regard se pose sans déception ?... Mais songeons qu'il y avait des figurants, des personnages muets. Les manuscrits qui nous ont conservé le texte littéraire des drames lyriques ne nous donnent aucune idée de la mise en scène !

c) — « La scène est trop peu profonde : 3 m. de large ! » MM. Defrasse et Leclat répondent qu'une scène plus profonde eût été inutile ; que la décoration était peu compliquée et se bornait à une tapisserie sur une muraille de fond ; que le petit nombre des acteurs, avec quelques figurants muets, justifiait cette disposition ; que l'ampleur du costume rend peu probable la grande gesticulation avec un espace approprié ; que dans nos théâtres eux-mêmes, les acteurs se tiennent toujours près de la rampe ; que chez les Grecs, ils formaient sur cette scène étroite un bas-relief animé, une sorte de frise vivante...

Toutes ces observations sont certainement intéressantes, de part et d'autre ; mais comment tirer des conclusions *générales* de l'étude du seul document qui subsiste au complet : les ruines du théâtre d'Epidaure ? Qui nous assure que partout la scène était construite de la même manière et avait des dimensions identiques ? Il s'agit de savoir si les femmes de tel pays sont brunes ou blondes ; nous n'en connaissons qu'une seule : il y a pourtant des savants qui se prononcent.

L'argument le plus sérieux que l'on puisse opposer à Dörpfeld, ce n'est pas le témoignage de Vitruve (qu'on a pris sur d'autres points en flagrant délit d'inexactitude), mais celui d'Aristote qui, au lieu de se borner à distinguer simplement la scène et l'orchestre, rattache cette distinction à un fait capital, intéressant l'organisation musicale du drame et même l'esthétique de la musique. On ne chantait pas seulement dans l'orchestre ; on chantait aussi quelquefois sur la scène. Or, Aristote dit ceci : « *Les chants du chœur sont antistrophiques ; ceux de la scène ne le sont jamais.* » Observation très importante, qui signifie : le chœur seul est vraiment lyrique ; il a des chants systématiques (AA', BB', CC', etc...) parce qu'il est comme en dehors de l'action : le genre d'expression qui lui convient, c'est la synthèse bien ordonnée, la construction plastique, la « carrure », comme nous disons ; tout autre est l'acteur *sur la scène* : il est trop engagé dans les mouvements de l'action pour rechercher la sérénité des grandes constructions mélodiques ; il pratique cette mélodie « continue » que les compositeurs modernes jugent indispensable au drame musical.

Cet argument, constitué par une déclaration formelle et précise du théoricien-

observateur le plus autorisé et le plus rapproché de la grande époque, a une valeur qui ne peut échapper à personne. Ce qui rend le texte d'Aristote si intéressant, ce n'est pas seulement la distinction en quelque sorte topographique qu'il établit entre ce qui se passe sur la scène et ce qui se passe dans l'orchestre, c'est l'idée profonde, très suggestive, très digne d'attention qu'il rattache à ce fait, et qui (à son insu probablement) enveloppe toute l'esthétique du drame musical. Cette idée, je crois pouvoir la compléter en l'expliquant de la manière suivante : les chants sur la scène ne sont pas antistrophiques (c'est-à-dire avec symétries de systèmes), parce que la forme antistrophique, avec sa plasticité et sa fixité d'eurythmie, ne convient pas au mouvement de l'action, et *la scène est faite pour l'action*. Je ne crois pas solliciter les textes en leur faisant dire cela. Il ne faut pas abuser de l'art de lire entre les lignes ; ici pourtant, cet art doit intervenir. En somme, il me semble que le témoignage d'Aristote, contraire à la thèse de Dörpfeld, s'appuie sur une idée musicale qui a une importance du premier ordre dans la théorie du drame lyrique.

*
v *

On pourrait, à la rigueur, s'en tenir là. Une bonne raison bien nette, appuyée sur un fondement solide, ne devrait-elle pas couper court à des discussions de détail d'où ne peuvent sortir que des conjectures ? Je dois cependant indiquer un autre aspect de la question.

M. Paul Mazon, auteur d'un récent ouvrage sur *la Composition des comédies d'Aristophane* (1), dit que, par esprit d'impartialité, il a essayé d'analyser toutes les pièces d'Aristophane en admettant l'hypothèse d'un λογεῖον réservé à l'action, et qu'il n'est arrivé par là qu'à poser des problèmes compliqués, insolubles. Examiner ces problèmes serait sortir du cadre d'un cours sur la musique ; d'ailleurs, M. Mazon ne les indique pas et se borne à citer deux pièces (*la Paix*, *Lysistrata*) : il accepte en bloc la thèse de M. Dörpfeld qu'il considère comme non entamée par tant d'objections. Il y a cependant une partie de la comédie qu'il est difficile de concevoir suivant la doctrine acceptée par M. Mazon : c'est la « parabase », mélange si original de formes musicales et de formes oratoires, de formes dramatiques et de formes contraires à l'esprit du théâtre. Une des lois du drame tel que nous le concevons, c'est la séparation très nette de deux mondes dont la limite est marquée aujourd'hui par les feux de la rampe : le monde conventionnel où se passe l'action, et le monde réel où sont assis les spectateurs. De l'un à l'autre, il n'y a jamais de communication. Les acteurs n'adressent jamais la parole au public (c'est une chose très grave, exceptionnelle, pour laquelle il faut baisser le rideau, puis le relever, en faisant intervenir un homme spécial en « costume de ville » : le régisseur), pas plus que le public ne parle aux acteurs. Or, dans la *parabase* de ses comédies, Aristophane ne suit point cette règle. Il y a un moment où le personnage, interrompant l'action et sortant du domaine de la fiction pour rentrer dans la vie réelle, s'adresse aux spectateurs, les entretient des affaires personnelles du poète, de ses rivaux, des injustices dont il a souffert, etc., et aussi des intérêts publics de la cité. Dans ce dernier cas, il devient un véritable politicien usant de la même

(1) Paris, Hachette, 1904.

liberté et de la même violence de langage que certains journalistes d'aujourd'hui ou certains orateurs de réunions publiques dans une période d'élections. Mais peut-on admettre que de tels « discours » aient été prononcés dans l'orchestre ? Lorsque directement, sans employer l'intermédiaire du symbole ou de la fable, le poète voulait parler à ses concitoyens et les entretenir de questions brûlantes, est-il vraisemblable qu'il ait choisi comme lieu d'opération le fonds d'une cuvette ? Un méridional qui veut haranguer une foule ne cherche-t-il pas instinctivement un endroit élevé, une tribune d'où il peut dominer cette foule ?...

Je n'ai pas lu, comme M. Mazon, les comédies d'Aristophane en adoptant au préalable telle ou telle hypothèse provisoire ; mais dans les tragédies, il y a plusieurs scènes que j'ai peine à concevoir dans l'orchestre et non sur la scène. J'en indiquerai quelques-unes :

1^o Le début d'*Agamemnon*, monologue du veilleur de nuit :

« LE VEILLEUR DE NUIT. Ah ! que les dieux me relèvent de cette corvée, interminable faction de toute l'année, que je passe, sur le toit des Atrides, tout en haut, comme un chien, à regarder le cortège des astres de la nuit, qui apportent aux hommes les uns le froid, les autres le chaud, magnifiques dynastes rayonnant au ciel. Et ces astres, qu'ils s'éteignent, qu'ils se lèvent, je suis toujours là. Me voici encore à guetter la lumière convenue, l'éclair de feu porteur des nouvelles d'Ilion, du récit de ruine. Encore si je pouvais, par là, gagner le cœur de la terrible femme ! A la belle étoile, tout trempé de rosée, si je me tiens dans mon lit, tantôt ici, tantôt là, point de songes qui le hantent, point de repos, des transes continuelles. Si j'allais pour tout de bon fermer mes paupières au sommeil ! Parfois je me mets en tête de chanter, de fredonner, — un moyen de se tenir éveillé au bruit de sa propre voix ; et aussitôt je m'arrête court, les larmes me viennent, je pleure la triste situation de cette maison, bien loin aujourd'hui de sa voie prospère d'autrefois », etc.

(Cf., dans la même pièce, l'arrivée d'Agamemnon et la scène où Clytemnestre désigne du geste les cadavres d'Agamemnon qu'on aperçoit dans le palais, les portes étant ouvertes.)

2^o Le début des *Choéphores* (marche du chœur au tombeau d'Agamemnon) ;

3^o Le début de *Prométhée* (Héphaïstos et la Force marchant vers un sommet désert, un roc perdu, pour y clouer Prométhée) ;

4^o Dans *les Perses*, l'évocation de Daréios :

« *Strophe*. O roi, notre vieux roi, lève-toi, viens, parais à l'ouverture, à la plate-forme de ce tertre. Ta sandale de pourpre, soulève-la du bout de ton pied. De la royale tiare devant nous fais rayonner l'éblouissement. — Viens, père fortuné, viens, Daréios, hélas !

Antistrophe. Car ce sont d'étranges nouvelles ici, des catastrophes inouïes. O maître, cède, montre-toi. Une vapeur stygienne sur nous s'est abattue, et tout entière la jeunesse est tombée. — Viens, père fortuné, viens, Daréios, hélas !

Epode. Malheur ! malheur ! ô mort illustre, des tiens tant pleuré ! Pourquoi sur ton puissant empire cette triomphante fatalité, pourquoi cette double expiation sur la terre de Perse ? Elles ont été fracassées, les trirèmes ; fracassés, les navires. — Des navires, ah ! ce ne sont plus des navires.

DARÉIOS, sortant de son tombeau. O Fidèles, Perses fidèles de ma jeunesse, vieillards aujourd'hui, d'où vient ce deuil de la patrie ? — Il a gémi, sursauté, il s'est ouvert, le sol. — En voyant la compagne de mes nuits devant mon tom-

beau, je suis tout ému, et de grand cœur j'accueille ses libations. — Vous aussi, vous voilà à pleurer debout près de ce mausolée, à crier les plaintives évocations des âmes, lamentablement à m'appeler au difficile retour. — En général, les dieux d'en bas, prompts à prendre, à contre-cœur relâchent (leur proie). Pourtant j'en ai triomphé, moi, et me voici. — J'ai fait diligence, pour qu'on ne me reproche pas d'avoir trop tardé. — Quel est maintenant ce nouveau désastre accablant pour les Perses ? »

Sur la scène, l'apparition de Dareios au-dessus de son tombeau est toute naturelle ; dans l'orchestre, je ne vois pas comment elle serait possible.

Je ne veux pas multiplier ces exemples, car je reconnais qu'ils ne sont pas rigoureusement démonstratifs. On n'en peut tirer que des conjectures ; c'est une simple impression que je traduis. De telles scènes me paraissent justifier le mot d'Horace attribuant à Eschyle le mérite d'avoir le premier installé le drame lyrique sur des tréteaux :

... modicis instravit pulpita tignis.

Que la tragédie ait d'abord été jouée dans un emplacement au niveau du sol (orchestre), c'est ce qui est certain ; que plus tard, mais dès l'époque d'Eschyle, par suite d'une différenciation de plus en plus nette des éléments du drame, elle se soit installée sur des « planches » qui sont devenues ce qu'est encore la « scène », cela me paraît non moins évident : à quel moment précis s'est opéré ce dédoublement ? c'est ce que nul ne peut dire avec exactitude.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

L' « Uthal » de Méhul.

(1806)

Uthal, opéra *ossianique* ! un pareil titre aujourd'hui ne dirait plus grand'chose s'il n'excitait point, tout simplement, de faciles railleries. Car ils sont oubliés prodigieusement, ces poèmes du fabuleux Ossian, pseudo-barde calédonien du III^e ou IV^e siècle à qui le trop ingénieux Macpherson s'était appliqué, prétendait-il, à servir de truchement. En réalité, Macpherson, homme habile et peu scrupuleux, semble bien avoir créé de toutes pièces ce mystérieux personnage, ses œuvres du moins, telles qu'il les traduisit, censément, du gaélique. Aux yeux de la critique moderne, et ce depuis pas mal de temps, les poèmes de l'Homère calédonien ne paraissent que des amplifications d'une assez vaine rhétorique où le prétendu traducteur a mélangé, entremêlé, combiné un certain nombre de vieux chants légendaires et populaires d'Ecosse avec des imitations peu dissimulées des plus classiques auteurs.

Il n'eut, certes, qu'à se louer du résultat de sa supercherie.

La popularité d'Ossian fut soudaine, foudroyante, universelle. Peu après leur apparition en Angleterre, les livres de Macpherson étaient traduits dans toutes les langues ; Ossian, célébré partout. Ce nouveau rival du chantre de l'*Illiade* se voyait commenté par les plus doctes critiques, admiré par les artistes et les poètes que charmaient, non sans quelque raison, un sentiment de la nature assez vif,

une mélancolie que l'abus n'avait pas encore rendue fastidieuse et un pittoresque de couleur nouvelle bien fait pour plaire à des esprits dont l'idéal gréco-romain classique commençait à se faner un peu.

En Allemagne, en France, le succès, en dépit de quelques protestations, fut colossal. C'est Ossian dont Werther, avant son suicide, veut lire quelques pages. Et le général Bonaparte, aux débuts triomphants de sa carrière, emporte en campagne les œuvres du vieux barde, comme Alexandre, son héros, les poèmes d'Homère.

Les musiciens avaient, d'un peu loin, suivi l'engouement général. L'opéra de Lesueur, *les Bardes*, ne date que de 1803. Mais il avait eu grand succès et lui avait valu, avec les éloges, la faveur du souverain. Il n'est guère surprenant que Méhul, rival acharné de Lesueur, ait voulu rivaliser avec lui sur ce nouveau terrain.

Malgré la brillante fortune de plusieurs opéras comiques, Méhul n'avait jamais pu s'implanter solidement à l'Opéra. Non que ses œuvres fussent surtout du genre léger alors à la mode. Au contraire, plusieurs de ces pièces, encore que jouées à l'Opéra-Comique, sont, en vérité, *Phrosine et Mélidore* par exemple, d'assez noirs mélodrames. D'autres, telle *Stratonice*, ne diffèrent du grand opéra que par l'intercalation de quelques scènes parlées.

Quoi qu'il en soit, Méhul, tout-puissant à l'Opéra-Comique, n'était point le maître à l'Opéra, d'où l'antipathie qu'il nourrissait contre Lesueur devait encore contribuer à le faire écarter. Donc, pour ces raisons, *Uthal* devait voir le jour à l'Opéra-Comique, où le compositeur venait de donner presque coup sur coup plusieurs pièces d'un genre tout différent : *l'Irato*, *Une Folie*, *les Aveugles de Tolède*.

Cet opéra *ossianique* en un acte, dont Saint-Victor, le père du critique romantique, lui avait fourni le livret, y fut représenté le samedi 17 mai 1806. M^{me} Scio, Solié, Gavaudan, y tenaient les principaux rôles.

Encore qu'il écrit dans la langue emphatique, boursouflée et trop souvent impropre de l'école classique impériale, ce drame, en sa brièveté, n'est pas sans mérite. Il offre du moins des situations fortes et pathétiques, avec des scènes assez propres à permettre un large développement musical. Au surplus, l'auteur n'avait emprunté à Ossian que le décor et la couleur générale.

Geoffroy, le critique des *Débats*, homme docte, prétend, non sans quelque vraisemblance, que l'anecdote est tirée de Plutarque (*Vie d'Agis et de Cléomène*). Ce serait, sous d'autres cieux, l'aventure tragique du roi de Sparte Léonidas, détrôné par son gendre, Cléombrote. Mais venons au détail.

« Tout l'intérêt du poème, déclare le *Journal de Paris* qui en loue l'art et la conduite, roule sur la perplexité où se trouve une femme sensible, la belle Malvina, dont le père et l'époux sont armés l'un contre l'autre. »

Uthal, en effet, a détrôné traîtreusement son beau-père Larmor. Chassé du palais de ses pères, le vieux roi erre dans les forêts brumeuses, tandis qu'un barde fidèle, Ullin, est parti, sur un frêle esquif, solliciter pour lui les secours du roi Fingal.

Cependant Malvina, touchée de la détresse de son père, s'est mise à sa recherche. Au lever du rideau, tandis que sous les arbres centenaires gronde un furieux orage, le père et la fille se sont rencontrés et, déplorant la lutte atroce qui se prépare, Malvina assiste au débarquement des guerriers de Fingal qui campent dans la nuit.

Dans la forêt silencieuse, Uthal a suivi sa femme dont la disparition l'émeut. Il la retrouve, sans qu'elle le reconnaisse d'abord, et le prince usurpateur tombe au milieu de ses ennemis. Il est captif. Mais, par une générosité qui surprend, Larmor et ses partisans lui rendent la liberté pour s'en remettre au sort des armes. La bataille a lieu. Uthal, vaincu, fait prisonnier, serait banni si le dévouement de Malvina, prête à suivre dans l'exil son époux infortuné, n'inclinait à la clémence le cœur du vieux roi. Et Larmor fait grâce.

Voilà la pièce. Avec ses qualités et ses trop visibles défauts, elle conviait immédiatement le musicien à joindre à l'expression pathétique des sentiments et des passions la recherche d'un pittoresque et d'une couleur, romantiques déjà, dont l'art jusque-là s'était, en somme, soucié assez peu. Cette recherche, bien que poursuivie par de tout autres moyens que ceux qu'un musicien moderne emploierait, donne à la partition d'*Uthal* un intérêt singulier. Plus et mieux que tant d'autres du même temps, *Uthal* est un opéra romantique. Et ceci, historiquement, doit être remarqué.

Il se peut que ce caractère n'ait pas été parfaitement apprécié par le public français du temps. Ce qui est certain, c'est que ces œuvres ont exercé, en Allemagne, une influence immédiate beaucoup plus sensible que chez nous. Weber en est fortement imprégné. Et il y a entre *Uthal* et le *Freyschütz* plus d'un rapport très facilement perceptible. En France, l'invasion rossinienne, quelques années plus tard, fit oublier les efforts de nos musiciens avant qu'ils aient pu être bien compris par leurs contemporains.

Uthal, en effet, ne fut, comme nous dirions, qu'un demi-succès, bien que la critique et l'opinion des artistes aient accueilli très favorablement l'œuvre de Méhul. « Depuis longtemps, écrit le critique du *Journal de Paris*, les justes appréciateurs du rare talent de M. Méhul regrettaient de le voir s'exercer sur des ouvrages d'un genre qu'ils regardaient comme trop au-dessous de lui. Doué d'un génie fortement dramatique, ce compositeur semble, en effet, particulièrement appelé à peindre les passions violentes et à faire parler les personnages héroïques. Mais peut-on savoir mauvais gré au savant auteur d'*Adieu*, de *Stratonice*, de *Phrosine et Mélidor*, d'*Ariodant*, d'être en même temps l'aimable et spirituel musicien auquel nous devons *l'Irato*, *Une Folie* et *les Deux Aveugles* ? L'on n'avait donc, selon nous, qu'un seul reproche à adresser à M. Méhul : c'était d'avoir fait trop attendre une production du genre de celles auxquelles il doit sa première gloire. »

Appréciant plus en détail la musique, l'auteur y loue les chants nobles et purs, les grands effets d'harmonie, la beauté de la déclamation et des ensembles. Mais il fait un mérite particulier au musicien d'avoir recherché et réalisé la « couleur locale ». Dès l'ouverture, dont l'orage paraît « beau encore à côté de celui de *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck, ce mérite, dit-il, est sensible. Aux sons prolongés des cors, aux accents aériens de la harpe qui s'élèvent de cette masse d'harmonie, ne croit-on pas entendre les ombres *ossianiques* faisant éclater leurs voix et leurs accords au sein des nuages » ?

On retrouve un peu partout les mêmes sentiments d'admiration, encore qu'exprimés avec moins d'enthousiasme romantique. « La partie musicale est d'une très grande beauté d'expression et d'harmonie, » déclare le *Courrier des spectacles*, qui annonce que la pièce, sur l'ordre de l'empereur, vient d'être demandée pour une représentation à Saint-Cloud, devant Leurs Majestés, le 29 mai.

Geoffroy lui-même, dans le *Journal de l'Empire* (les *Débats*), loue dans la partition des « airs d'une belle facture et des morceaux d'ensemble d'un grand effet ». La musique, dit-il, porte dans l'âme une impression de tristesse. Ceci n'a plus l'air d'une louange. Mais Geoffroy, classique endurci, supportait impatiemment « la sombre emphase et la couleur mélancolique d'Ossian ». Il abonde en pesantes saillies sur les brouillards de son paradis, qui ne sont bons « qu'à donner des fluxions et des cathares (*sic*) », comme sur les harpes d'or des bardes calédoniens « qui ne sont que cuivre ». Il voit dans la mélancolie ossianique une simple maladie « des hordes septentrionales que la solitude, l'âpreté du climat et l'habitude de voir des objets affreux condamne à une continuelle tristesse. Tous les sauvages sont des animaux tristes... »

Musicalement, elle compte peu, l'opinion de ce critique qui, auparavant, à propos d'une reprise de *Richard Cœur de lion*, venait de déclarer que les grandes passions, les situations déchirantes, ne conviennent pas à la musique, laquelle ne peut que les affaiblir. Aussi bien, son grand grief contre *Uthal* (et cela ne regarde pas spécialement le compositeur), c'est de le voir à l'Opéra-Comique, théâtre où, assure-t-il, il faut éviter le pathétique comme peste. Et comme cet esprit étroit était assez perfide, il termine son compte rendu par cette insinuation : « Les auteurs ont des amis braves, zélés et nombreux, et l'ouvrage pourra se soutenir quelque temps. Bien des gens trouveront plaisant d'aller entendre la tragédie à l'Opéra-Comique. » Telle était la critique musicale en l'an 1806.

Il n'est pas, sans doute, très nécessaire de signaler aux lecteurs de la *Revue musicale* les plus belles pages d'une partition qu'ils connaîtront, par la publication, tout entière. Mais comme une réduction au piano, quelque exacte qu'on l'ait voulu faire, ne saurait complètement révéler les détails ni la sonorité générale de l'orchestre, quelques éclaircissements ne seront peut-être pas, sur ce point, inutiles.

Quand on connaîtra mieux les compositeurs de l'époque impériale, on sera surpris de voir combien ils ont innové dans l'art d'établir l'orchestre, et de quelle hauteur ils dépassent l'instrumentation assez grossière de Gluck, leur modèle cependant pour le grand style dramatique. Pour l'ingéniosité des recherches et l'entente des effets nouveaux, ils sont souvent supérieurs aux classiques leurs contemporains, Mozart par exemple, et même, parfois, Beethoven. L'orchestre de Weber dérive tout naturellement de leur technique, et aussi celui de Berlioz qui a hérité d'eux l'amour des innovations hardies, des sonorités puissantes et variées et le souci des minutieux détails indispensables à l'heureux équilibre des instruments divers.

Méhul, parmi tous, se distingue dans la pratique de l'orchestre. La hardiesse de sa conception dans *Uthal* frappa tous les contemporains, puisqu'il n'hésita pas à supprimer les violons, remplacés par deux parties d'alto qui, avec les basses, réduisent le quatuor à un simple trio.

Recherche d'expression qui montre assez quelle haute idée il se faisait de la valeur émotionnelle et significative du timbre. « Guidé par un goût exquis, dit à ce propos le *Journal de Paris*, M. Méhul a jugé que les altos étaient singulièrement propres à répandre sur son ouvrage cette teinte *ossianique*... » Méhul voyait donc entre la couleur mélancolique, tristement rêveuse de son drame et le timbre obscur, un peu pénible de l'alto, un rapport assez frappant pour jus-

tifier l'ostracisme dont il entendait frapper le violon, l'instrument qui semblait et semble encore le fondement de l'orchestre.

Cette innovation, très remarquée, ne fut pas toujours approuvée. Une lettre signée *D. Co.* et *Mars (?)*, adressée au *Courrier des spectacles* le 30 mai, expose des craintes et des critiques théoriques assez sottes. Cet emploi des quintes, disent ces gens timorés, « n'est-il pas contraire aux lois généralement reconnues de l'harmonie ? La quinte peut-elle s'employer isolément ? N'est-elle pas intermédiaire pour ainsi dire entre les violons et la basse ? N'est-ce pas rompre cet équilibre établi par la nature (!) et consacré par les combinaisons des plus grands maîtres ?... L'harmonie ne paraît-elle pas sensiblement affaiblie par ce vuide qui se fait sentir ? » etc.

A ces puérilités, Gossec, grand ami de Méhul, se chargea de répondre dans le *Journal de l'Empire*. Il le fit avec beaucoup de prolixité, force arguments assez inutiles et plusieurs bonnes raisons.

Très justement, il sut faire remarquer, ce qui était l'essentiel, que l'emploi des instruments à vent tel que le compositeur l'avait entendu suppléait largement aux inconvénients qu'eût pu présenter la présence continuelle, en évidence, des altos dont le diapason est assurément un peu grave. Et ceci répond du même coup à ceux qui trouvaient qu'une monotonie fâcheuse résultait de l'exclusion des violons.

On connaît le mot — que l'on s'accorde à déclarer spirituel — de Grétry : « Je donnerais six francs pour entendre une chanterelle. » En somme, c'est le cri de la routine. *Uthal* est assez court (un seul acte) pour que la prétendue monotonie du timbre des altos (et pourquoi ce timbre serait-il plus monotone que celui des violons qu'on entend partout ?) n'eût en tout cas rien d'insupportable, surtout combinés perpétuellement, comme ils le sont, avec les instruments à vent dont le rôle est ici singulièrement agrandi.

Cet emploi, très libre et très moderne, des instruments à vent est le caractère le plus original et le plus significatif de cet orchestre. C'est par là que Méhul a le plus appris aux compositeurs qui vinrent après lui. Non qu'il ait employé des ressources exceptionnelles. Nullement. Avec ses deux parties d'altos, les violoncelles (qu'il fut très probablement le premier à employer comme instrument *solo* chantant) et les contrebasses, il ne s'est servi que de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors et timbales, plus les harpes qu'il combine avec les bois et les cuivres de la façon la plus heureuse et la plus neuve.

Ce petit ensemble lui suffit pour réaliser des sonorités variées, très bien pondérées, séduisantes. Si blasés que nous soyons sur les richesses insolentes de l'orchestre moderne, nous trouverions encore plaisir à diverses de ses combinaisons dont, au surplus, nous nous servons encore tous les jours. Pour les contemporains, moins gâtés sous ce rapport, surtout au théâtre, un pareil art était une révélation. On n'a jamais cherché à établir par le détail tout ce que Weber, le créateur, en somme, de l'orchestre wagnérien, avait pu apprendre à l'école de nos maîtres de ce temps qu'il connaissait fort bien. Entre le début de l'ouverture du *Freischütz* et celle d'*Uthal*, a-t-on remarqué certains rapports très sensibles, non pas dans la forme des idées ni dans leur conduite, certes, mais dans le coloris orchestral et les instruments successivement mis en évidence ? De telles similitudes peuvent être fortuites. Assurément. Mais si elles ne

l'étaient point (et pourquoi le seraient-elles nécessairement ?), ce ne serait pas, pour Méhul et l'école française, un titre de gloire négligeable que d'avoir servi de modèle au fondateur de l'art instrumental moderne.

HENRI QUITTARD.

Exécutions et publications récentes.



CHORALE DES LYCÉES DE JEUNES FILLES DE PARIS. — Le 3 mai, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, a eu lieu, avec un éclat exceptionnel et un succès parfait, le concert annuel donné à leurs familles par les jeunes filles des lycées de Paris. Dans l'assistance, aux côtés de M. le vice-recteur Liard, M. Lavis, de l'Académie française; M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; M. Bourgault-Ducoudray; M. J. Bédier, M. C. Jullian, professeurs au Collège de France, les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique, un grand nombre de « notabilités » universitaires et artistiques... Au programme : l'orchestre Colonne (pour les ouvertures du *Freischütz* et de *Ramuntcho*, et les *Jeux d'enfants* de G. Bizet); la *Sérénade en ré*, de Beethoven,

par MM. Pierre Sechiari (violon), Denayer (alto) et Cardou (flûte); le quatuor de *Rigoletto*, par M^{lles} Lapeyrette et Brozzia, MM. Duclos et Riddez, de l'Opéra; la chorale des lycées — six cents exécutantes — qui, avec des voix ayant la fraîcheur de la seizième année, une discipline parfaite et un sens remarquable des nuances dû aux leçons de leur chef, M. Gabriel Pierné, a fait entendre : *En passant par la Lorraine*, chanson populaire notée et orchestrée par M. J. Tiersot; le chœur des « Esprits », tiré de la *Symphonie légendaire* de B. Godard; la *Barcarolle* à 3 parties de F. David; l'*Hymne à la Nature*, de Beethoven; le *Printemps*, de G. Marty; *La danse*, et *Grand-père et grand'mère* (op. 34), de R. Schumann. Justesse, rythme, netteté d'articulation, ensemble des attaques, tout fut excellent.

Le solo du *Printemps* a été chanté par M^{me} Felia Litvinne, la grande artiste qu'il suffit de nommer pour éveiller l'idée de la première cantatrice de notre temps. M^{me} Litvinne a bien voulu dire aussi quelques œuvres de choix : *Le*

sommeil des fleurs, la *Fiancée du Timbalier*, la *Cloche*, accompagnée au piano par l'auteur, M. C. Saint-Saëns; « le plus glorieux représentant de la musique française », objet de plusieurs chaleureuses ovations. Après cette exécution, l'illustre compositeur a été prié de remettre à l'illustre cantatrice, au nom de l'Académie, la médaille de l'Université de Paris, offerte « non pas seulement au talent, mais aussi aux sentiments élevés, au noble caractère et au cœur exquis d'une femme d'élite ». Pour donner une marque d'intérêt, par sa présence et son concours effectif, aux jeunes musiciennes de nos lycées, M. C. Saint-Saëns, avait renoncé à assister au concert du Conservatoire, où, ce jour-là, on jouait un de ses chefs-d'œuvre : la symphonie en *ut* mineur Saint-Saëns et Litvinne ! C'est une limite dans l'intérêt que peut offrir un programme.

En ce qui concerne spécialement la chorale, nous constatons avec le plus grand plaisir le progrès croissant de cette jeune institution. Les résultats sont obtenus grâce à de sérieux efforts et quelques sacrifices désintéressés de la part d'un personnel d'élite dans les lycées ; mais ils sont bien de nature à dédommager de leur peine et à entretenir toutes les bonnes volontés. La musique n'est plus considérée comme un art d'agrément assimilable au patinage ou au football : sans rien perdre de son charme, qui suffirait à justifier sa place dans des programmes d'éducation destinés aux jeunes filles, elle est cultivée comme un art sérieux et noble entre tous, dont l'étude est un admirable instrument de formation morale. Et ceci est très important.

Je ne voudrais pas, à propos de chansons, remuer de graves idées. Voici cependant, en deux mots, pour quelles raisons une place importante est faite à la musique, à côté des pédagogies garçonnières orientées vers les grandes écoles de l'État.

Nous constatons que la femme française, au cours de notre histoire, a exercé une influence sans équivalent dans les autres pays : pour elle ont travaillé les poètes, les peintres, les artistes ; par elle ont été stimulés les hommes d'action ; « *Courage, ami, nous conterons cela plus tard, dans les chambres des dames !* » est une parole de Français sur le champ de bataille. Presque tout ce qui s'est fait chez nous de grand et de beau est comme éclairé de son regard.

A quoi la femme française doit-elle cette influence bienfaisante ? A bien des qualités, dont quelques-unes dépendent de la nature et de la race, éducatrices autrement puissantes que nos agrégées, mais surtout à son goût, à la finesse de son esprit, à un sens délicat de la beauté — et de la grâce — dont les étrangers, encore aujourd'hui, lui reconnaissent le privilège. Ce « goût » exceptionnel, l'éducateur a surtout pour rôle : 1^o de l'entretenir ; 2^o de l'étendre dans toutes les régions de la démocratie ; 3^o de le mettre en harmonie avec les conquêtes de la science moderne. Voilà le programme, dans ses grandes lignes. Il est fondé sur l'observation, sur la connaissance d'une tradition nationale. Or de tels principes sont la justification du rôle qu'une initiative très pratique vient d'attribuer à la musique. La musique n'est certes pas le seul moyen de donner à la femme française, en dirigeant ses merveilleux instincts, cette distinction du jugement sans laquelle on n'est vraiment ni une Parisienne, ni une Française, ni peut-être une femme, et sous l'influence de qui tant de choses précieuses ont été faites ; mais la musique est — avant tous les autres arts — un des moyens les plus efficaces d'atteindre au but. Et comme, par surcroît, elle apporte avec elle l'ordre et l'eurythmie, la règle qui exige attention et discipline,

la joie profonde des exercices concertés et solidaires, elle doit être, dans les lycées de jeunes filles, comme la fleur des programmes. — J. C.

LE TRIO DE M. AMÉDÉE REUCHSEL (*salle Herz*). — Un excellent musicien, fixé à Lyon, où il est organiste et professeur, M. Amédée Reuchsel, est venu dernièrement à Paris donner un concert exclusivement composé de ses œuvres.

Plusieurs des compositions de M. A. Reuchsel entendues ce soir-là ont déjà acquis une notoriété assez grande : la *Sonate pour violoncelle*, le *Quatuor avec piano* ont été exécutés assez souvent, et particulièrement au Salon de l'année dernière.

Le Trio en *mi bémol*, qui clôturait la séance, est au contraire une œuvre nouvelle ; elle est assez importante, assez belle, assez significative pour que nous lui consacrons une étude trop brève peut-être, mais suffisante pour donner une idée de cette pièce que la maison Lemoine a éditée.

Dès le début du trio, M. Reuchsel expose les thèmes sur lesquels son œuvre, d'une forme rigoureusement cyclique, est construite.

C'est d'abord une phrase mélodique très simple confiée au piano :

1

Andante molto

pp

legato

etc.

Cette idée est arrêtée dans ses développements par le premier motif de l'*allegro*, chanté par le violon, tandis que le piano se lance dans un contre-sujet très mouvementé :

2

All^o p. espress.

Violon

sf

Piano

p. espress.

sf

etc.

Mais bientôt apparaît un épisode énergiquement scandé qui, transporté par mouvement contraire dans le *finale*, donnera à cette partie une forme singulièrement vigoureuse :

3

ff energico

Cordes

ff

Piano (résumé)

p

Le thème 4 est une sorte de fanfare guerrière qu'on retrouvera assez souvent dans le courant du trio :



Puis vient une phrase très chantante que dit le violon tandis que les basses font entendre un carillon obstiné. Le contre-chant exécuté par la main droite va devenir le thème principal du *finale*, où il éclatera en une marche solennelle et grandiose :

5

Le dernier thème (6) présenté constitue l'élément principal de la seconde partie de l'*allegro*. Cette phrase, d'une mélodie très élevée, et d'une sérénité toute franckiste, ne tarde pas à devenir — par mouvement contraire et avec changement de valeurs — le sujet de l'*adagio* du trio :

6

Tel est le plan de cette œuvre qui, construite sur ces six idées génératrices, abonde en trouvailles harmoniques et en finesses contrapontiques. Ce trio possède une vigueur et un entrain qui en font une chose vivante et ardente. Magistralement écrit pour les instruments, il est aussi intéressant à jouer qu'à entendre, et le succès qu'il a obtenu lors de son audition à Paris ne saurait manquer de lui rester fidèle.

M. Oberdoerffer et M. Barraine exécutèrent avec tout leur talent les parties de violon et de violoncelle, tandis que M. Amédée Reuchsel tenait lui-même, avec une flamme communicative, le rôle du pianiste, rôle prépondérant dans le trio en question. — H. BRODY.

« JOSEPH » de MÉHUL A LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Il n'y a pas tout à fait dix ans, l'Opéra « monta » *Joseph*, que l'Opéra-Comique avait repris quelque temps auparavant. La plume savante de M. Bourgault-Ducoudray avait même agrémenté le *Joseph* de l'Opéra de récits chantés, destinés à remplacer les

dialogues, récits dont le musicien avait respectueusement pris la substance mélodique soit dans la partition de Méhul, soit dans les solfèges que le vieux maître avait composés pour les élèves du Conservatoire.

La Société des concerts a tenu, dans son dernier programme, à faire figurer quelques fragments de ce chef-d'œuvre connu ; j'eusse préféré entendre des extraits d'une autre partition de Méhul, d'une partition plus ignorée, tel par exemple cet *Uthal* dont notre *Revue* entreprend précisément la publication intégrale.

Mais mon désir s'explique encore d'autre manière. Il faudrait, pour chanter *Joseph*, un ténor dont la voix fût pure comme le ciel bleu d'Égypte, vibrante comme la trompette sacrée, également touchante comme celle d'une vierge qui implore. Or l'organe de M. Plamondon ne possède aucune de ces qualités bibliques. Il a chanté la fameuse romance du 1^{er} acte : « A peine au sortir de l'enfance... » d'une façon vraiment un peu cotonneuse...

M^{mes} Cheyrat, Hénault et Cosset, qui étaient chargées de dire les petites phrases de la scène chorale du 3^e acte : « Aux accents de notre harmonie » ont été chaleureusement et justement applaudies. Il y a parmi les sociétaires des chanteurs et des chanteuses qui s'acquitteraient fort bien de rôles de solistes ; mais il existe une loi terrible et inéluctable : lorsqu'on a le malheur de chanter dans les chœurs, on est condamné à y rester éternellement. Si l'on pouvait sortir des chœurs, on pourrait peut-être arriver à quelque chose ; mais l'on n'en sort jamais !...

Le concert, qui débutait par la belle *Symphonie en ut mineur* de M. Saint-Saëns, que les trois grands concerts dominicaux auront inscrite à tour de rôle sur leurs programmes de cette année, se poursuivait par le concerto pour violoncelle de Lalo.

Le scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, où scintille joliment la flûte de M. Hennebains, et la *Danse polovtsienne* de Borodine, d'une verve et d'un coloris intenses, terminaient avec éclat cette belle séance dont j'ai tenu à souligner l'éclectisme. La Société des Concerts, à qui l'on reprocha jadis de demeurer fidèle à la routine, va maintenant de l'avant, et il faut la féliciter hautement, ainsi que M. Marty, des progrès qu'elle a réalisés et du chemin qu'elle a parcouru. Pour une dame de 81 ans, son allure est juvénile, et en l'honneur de la saison prochaine elle nous réserve des surprises que je n'aurai pas l'indiscrétion de dévoiler...

HENRI BRODY.

M. HEKKING. — La Société des Concerts a eu l'heureuse pensée de faire entendre, les 26 avril et 3 mai derniers, le concerto pour violoncelle de Lalo, exécuté par un artiste de premier ordre, M. André Hekking, professeur à Bordeaux, mais dont la réputation a depuis longtemps rayonné bien au delà des limites de la province. C'est le plus éminent représentant d'une famille de musiciens qui ont acquis une réputation européenne (l'un d'eux est violoncelle solo à la Philharmonique de Berlin), et c'est le digne rejeton de cette lignée artistique. Nous croyons ne blesser personne en affirmant que M. André Hekking a des qualités de virtuose, une justesse d'expression, une variété de style, une vigueur, une souplesse d'archet, et par-dessus tout une qualité de son, qui font de lui un artiste incomparable. Son succès a été très vif, et le public, généralement réservé, de cette petite salle, l'a chaleureusement applaudi.

CONCERT A LA SALLE PLEYEL. — Le 6 mai, devant une salle comble et d'élégance toute parisienne, a eu lieu à la salle Pleyel un très beau concert où l'on a fort applaudi le quatuor Tassu-Spencer, formé de virtuoses de la harpe chromatique : l'éminent professeur du Conservatoire, M^{lles} Lénars, Labatut, Chanot. Avec les *Cloches mélancoliques* et les *Cloches matinales* de G. de Saint-Quentin, œuvres de poésie très colorée, nous avons beaucoup goûté, entre autres morceaux de harpe, la transcription de *la Mort d'Ase* (Grieg) dont les accords graves résonnent admirablement sur la harpe chromatique. M^{lle} Billard, premier prix de violon du Conservatoire (16 ans !), est déjà une virtuose impeccable. M. Plamondon, ténor de charme délicat, a chanté avec le plus grand succès des pièces de F. Couperin et de Mozart, accompagnées au clavecin.

LE « MAENNERCHOR » DE ZURICH. — Paris est privilégié, depuis quelques semaines, pour les belles et grandes exécutions chorales. Après le festival (*la France héroïque*) dirigé au Trocadéro par M. Bourgault-Ducoudray, après l'admirable société d'Amsterdam qui, sous la direction de M. Mengelberg, nous donna la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, après les chanteurs tchèques qui furent acclamés d'enthousiasme, nous venons d'entendre le *Chœur d'hommes* de Zurich (200 exécutants), fondé en 1826 par Nœgeli, et dirigé par un jeune homme de 29 ans, M. Volkmar Andreæ. A vrai dire, cette société m'a paru un peu inférieure à la *Toonkunst* de M. Mengelberg ; elle chante des compositions médiocres (exception faite pour l'*Automne, fête des vignerons*, de G. Doret), sans caractère national. J'ajouterai même que la préoccupation de certaines nuances (telles que l'opposition du *f. f.* et du *p. p. p.*) est exagérée, puérile, peu musicale, et que le chef se démène beaucoup trop. Mais l'ensemble est d'une discipline parfaite : tout est net, bien en place, homogène, suffisamment fondu. Nous n'avons rien d'équivalent en France, bien que les ressources ne nous manquent pas, et c'est dommage !

Un seul homme — que nous tracasserons jusqu'à ce qu'il nous ait donné satisfaction — est capable, par son autorité, de nous procurer ce qui nous manque : c'est M. Bourgault-Ducoudray. Je sais qu'il a déjà fait tous les efforts personnels dont il était capable. Mais ce qui n'était pas possible il y a dix ou vingt ans l'est peut-être aujourd'hui. Il faut *qu'en se montrant exigeant pour les voix à admettre*, on crée à Paris une grande chorale (200 exécutants environ) qui, étant composée de la fleur de toutes les autres chorales, sera comme leur division d'excellence ! L'exemple des étrangers nous impose cette tâche comme une sorte de devoir artistique et patriotique.

S.

ANNUAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE PETERS POUR 1907. — Etabli par les soins d'un savant musicien de premier ordre, Rudolf Schwartz, cet annuaire contient une étude très documentée de M. Max Friedländer sur les éditions des œuvres classiques (M. Friedländer se trompe en disant que les règles à observer par l'éditeur correct n'ont jamais été indiquées, mais il fait, avec sa précision habituelle, des remarques fort intéressantes sur les fautes commises) ; des lettres d'Ed. Grieg, une étude de Max Seiffert sur Händel, de Rudolf Schwartz sur la manière de battre la mesure (historique ; nous avons donné ici même quelques détails relatifs à cette question chez les Orientaux) ; deux travaux de Hermann Kretschmar, dont l'un sur l'opéra vénitien et l'autre sur le développement et le rôle

de l'histoire de la musique; enfin, par les soins de M. Rudolf Schwartz, la liste et le classement de toutes les publications en 1907. Un tel volume, signé des noms les plus autorisés, est digne des précédents de la collection : c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire.

M. SWAN HENNESSY. — M. Swan Hennessy (Irlandais, ayant fait ses études musicales dans les conservatoires d'Allemagne et domicilié à Paris) nous envoie 4 mélodies éditées chez Hamelle : *Lydia* (paroles de Leconte de Lisle), *Epiphanie* (paroles de Heredia), *Là-bas* (Joséphin Soulayr), *le Revenant* (Beaudelaire). Nous recommandons à tous les amis de l'art musical ces œuvres sérieuses et personnelles d'un compositeur qui a la connaissance complète et le respect de son art.

Correspondance.

A PROPOS DU PIANO SYMÉTRIQUE. — Dans la *Revue musicale* du 1^{er} février 1908, M. J. Courau propose de faciliter l'étude du piano en disposant régulièrement les touches blanches et noires sur toute l'étendue du clavier. Malheureusement, cette simplification du doigté serait réalisée aux dépens de sa clarté : les 12 gammes originales ne formeraient plus, en effet, que 2 groupes de 6 gammes absolument semblables. Depuis l'amateur modeste qui se contente de jouer avec un doigt quelques airs populaires sans modulations, jusqu'au professionnel familiarisé avec les œuvres les plus ardues, tous les exécutants ont intérêt, au point de vue artistique, — et même mécanique, — à manier un clavier logique, c'est-à-dire adapté aux besoins de l'harmonie moderne, sans trop se préoccuper des difficultés *justifiées* du doigté ; le débutant trouvera dans la gamme symétrique d'*ut* toutes les facilités désirables, les gammes modulantes dissymétriques fourniront au virtuose un champ d'exécution beaucoup plus étendu. Ce qui importe surtout au pianiste, — puisque l'expérience démontre chaque jour que les difficultés du doigté ne sont pas, en somme, insurmontables pour la majorité des élèves, — c'est que chaque note — ou chaque gamme — présente un aspect suffisamment caractéristique pour qu'on ne puisse, en aucun cas, la confondre avec une autre. L'œil parcourt le plus souvent la portée avec une telle rapidité qu'il lui est matériellement impossible de lire les notes : la ligne mélodique — ou la tranche harmonique — se présentent plutôt sous la forme de dessins extrêmement variés qu'il s'agit de reproduire sur le clavier. Ces dessins, bien connus de l'artiste, sont transposés avec d'autant plus de sûreté et de rapidité que la disposition des touches est elle-même plus variée ; en diminuant le nombre des gammes originales, on réduit d'autant le nombre des combinaisons possibles. A ce point de vue, le clavier ordinaire est certainement en deçà des besoins de notre système musical, puisqu'il prévoit seulement 12 gammes originales sur les 15 théoriques. La moindre symétrie dans l'arrangement des touches entraîne des incertitudes fâcheuses que l'étude la plus prolongée ne saurait faire disparaître ; on peut, avec le temps, rompre les doigts à certains mouvements excentriques : mais comment l'œil ferait-il abstraction de ressemblances que l'habitude lui rendrait plus familières ? La dissymétrie du

clavier ne dépasse pas actuellement l'octave; aussi les débutants éprouvent-ils une hésitation bien naturelle pour déterminer la région du clavier où une note donnée doit être frappée. Il s'agit cependant d'un écart d'au moins 16 centimètres, et les différences d'octaves — réduites à 4 ou 5 pour les morceaux faciles — sont en quelque sorte repérées par divers accessoires à proximité des touches, flambeaux, pupitre, marque du facteur, etc. Un clavier géant d'une dizaine d'octaves, soigneusement isolé de tout point de repère et utilisé dans toute son étendue, offrirait des difficultés sérieuses à qui n'aurait pas l'intonation d'une note de base, le *la* 3 du diapason, par exemple. On peut juger par là des confusions qui ne manqueraient pas de se produire si la symétrie du clavier était ramenée de l'octave à la seconde majeure, les notes de la gamme — ou les gammes — ne comportant plus que deux types distincts (1) : la *blanche* et la *noire*.

Aussi, pour obvier à cet inconvénient, M. J. Courau prévoit-il des points de repère à l'aide d'une bande de toile mobile courant au-dessus du clavier et reproduisant en couleur, soit la disposition actuelle des touches noires, soit les principaux points harmoniques de la gamme. Il y aurait donc, à côté du clavier « manuel », un autre clavier « visuel », que l'exécutant pourrait d'autant moins perdre de vue qu'il subirait, selon la tonalité, des déplacements appréciables (jusqu'à 8 centimètres). Avec le clavier traditionnel, le pianiste peut jouer impunément dans l'obscurité, ou — ce qui est plus important — sans quitter des yeux son cahier de musique, puisqu'il est rompu à des mouvements de doigts extrêmement variés entre lesquels il ne peut guère confondre; le clavier symétrique, supprimant en grande partie la variété de ces mouvements, exigerait, en compensation, la vue constante du clavier des repères et ne permettrait que l'exécution de mémoire. Pour s'affranchir de cette double gymnastique de l'œil et des doigts, l'exécutant se déciderait bientôt à apprendre l'intonation absolue des points de repère, ce qui introduirait une troisième gymnastique de l'oreille à laquelle la plupart des pianistes semblent, pour le moment, absolument rebelles.

L'étude du clavier dissymétrique nécessite évidemment un travail considérable; mais cela tient beaucoup à la manière dont on comprend, de nos jours, la composition pianistique. Chaque instrument de musique est construit — ou accordé — pour une tonalité définie; le piano, la flûte, le cor en *ut*, la clarinette en *si* ♭ ou en *la*, etc. Dès qu'on s'éloigne un peu trop de ces tonalités normales, il faut s'attendre à des complications inévitables. Il est tout aussi difficile à un corniste qu'à un pianiste de se servir couramment du *la* ♭; si les dièses et les bémols étaient envisagés comme de véritables « accidents » musicaux, l'étude du clavier ordinaire ne présenterait aucune difficulté bien sérieuse. Le doigté du piano ne comporte même pas ces mouvements excentriques qu'on rencontre parfois sur certains instruments: le *la* 3 de la clarinette, par exemple, s'obtient en abaissant *un* doigt; il faut en immobiliser *dix* pour obtenir le *si* 3! L'engouement justifié des compositeurs pour les tonalités éloignées d'*ut* provient de l'effet spécial produit par chacune des différentes gammes; ces nuances tiennent elles-mêmes à la méthode suivie pour accorder les pianos; les tonalités bémolisées sont plus douces, plus harmonieuses; les dièses correspondent aux gammes bril-

(1) Le fait de joindre au piano un appareil transpositeur ne réduirait pas les gammes à l'unité; par suite des modulations incessantes de la musique moderne, il y aurait toujours deux types de gammes, à moins de supprimer complètement les touches noires.

lantes, énergiques. Le ton d'*ut* est le plus disgracié, son accord engendre une gamme neutre, peu appréciée ; pour lui donner tout le relief des meilleures gammes, il suffirait de commencer « la partition » par le *si* \flat 3 ou le *la* \flat 3, au lieu du *la* 3 ; dans le premier cas, le ton d'*ut* prendrait la physionomie de *ré* \flat (gamme bémolisée) ; dans le deuxième cas, celle de *si* (gamme diésée). La faveur reviendrait ainsi à la gamme normale symétrique sans que personne — sauf l'accordeur — puisse en soupçonner la cause.

Du reste, il serait imprudent de fournir de nouvelles armes aux aspirants virtuoses : déjà une partie du public — et non la moins autorisée — apprécie médiocrement ces exécutions pianistiques où l'agilité des doigts joue le principal rôle. Et ce n'est pas sans motif : à partir d'une certaine vitesse, l'harmonie des sons diminue progressivement jusqu'à zéro. On sait que les vibrations des corps élastiques donnent une impression unique — celle du son — dès qu'elles se succèdent à raison de 30 environ à la seconde ; de même, l'oreille ne distingue plus les différents « groupes de vibrations » — les sons — à partir de la même périodicité. Ainsi donc, un pianiste exécutant un trait en quadruples croches au mouvement 60 (soit 32 notes à la seconde) produit un effet harmonique comparable à celui d'un seul son tenu pendant une seconde. Il n'est même pas nécessaire d'atteindre de pareilles vitesses pour neutraliser tout ou partie de l'harmonie sonore ; on appelle « notes de passage » les sons qui par suite de leur succession rapide — et aussi de leur position rythmique — ont perdu plus ou moins de leur puissance tonale ; or, les traits de 4 à 8 notes par seconde suffisent généralement pour caractériser les notes de passage. La vitesse exagérée est donc préjudiciable aux intérêts de l'art musical ; au lieu d'en faciliter la réalisation par un clavier simplifié, il serait désirable que les divisions de l'octave fussent multipliées dans la mesure du possible, afin de rendre plus nette la physionomie de chaque son. Il nous manque la distinction si essentielle du dièse avec le bémol, la septième de dominante se trouve confondue avec le 4^e degré de la gamme, etc. ; Helmholtz pensait pouvoir suffire à tous les besoins avec 17 notes à l'octave ; ce serait dans cette voie qu'il faudrait s'engager, dût-on pour cela barrer la route à quelques centaines de pianistes médiocres.

J. D.

(Poitiers.)

Constantinople, le 1^{er} mai 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*,

J'ai l'honneur de vous envoyer trois mélodies composées dans trois modes orientaux annoncés dans une précédente étude.

Ceux qui examineront et joueront sur le violon ces trois mélodies avec attention, suivant les remarques faites à la fin de l'étude susdite, comprendront que la mélodie n^o 1 est bien dans le *mode majeur* de la musique occidentale, mais composée certainement dans le style oriental ; que le n^o 2 n'est pas en *ré majeur* et que le n^o 3 est en apparence en *fa majeur*, tandis qu'en réalité il n'en est pas.

En tout cas, il est regrettable que l'Occident n'ait pas pris jusqu'à présent la peine d'examiner comme il faut la musique orientale, qui contient d'immenses richesses mélodiques dont les musiciens de l'Occident devraient profiter pour élar-

gir les ressources si restreintes qu'ils ont dans les deux modes appelés *majeur* et *mineur*.

Pour ma part, je suis convaincu que la musique européenne ne restera pas dans ce cercle limité et acceptera un jour les modes orientaux.

Ce sera vraiment une heureuse initiative, si la *Revue musicale* travaille à faire connaître cette musique, si digne d'intérêt, aux musiciens de l'Europe.

Veuillez agréer, etc.

RAOUF YEKTA

I. — PECHRÈVE DANS LE MODE RAST

Rythme : Dévri-Kébir (1)

Composé par feu Youssouf Pacha, célèbre joueur du *ney* au Palais impérial.

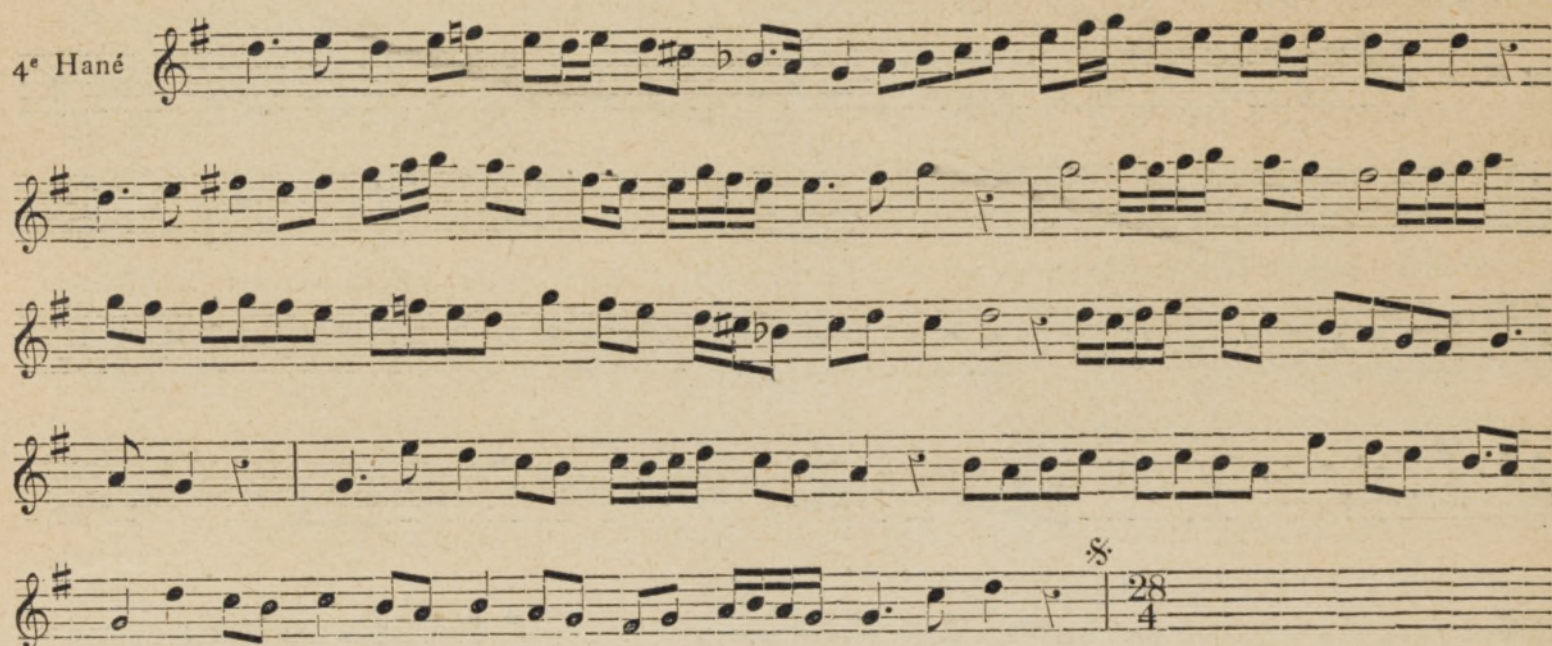
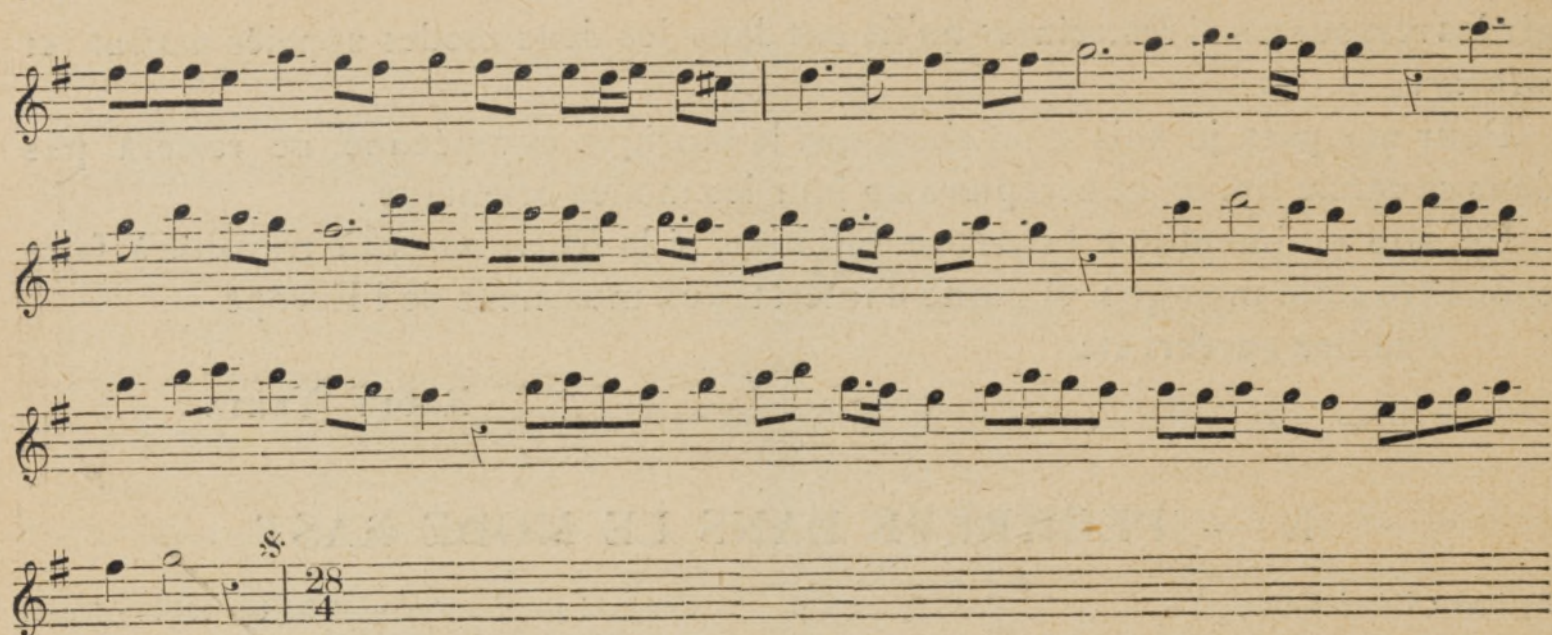
(♩ = 104)

1^{er} Hané

2^e Hané

3^e Hané

(1) Ceux qui désirent étudier les rythmes usuels de la musique orientale n'ont qu'à consulter l'excellent article de mon ami le R. P. Thibaut, inséré au numéro du 1^{er} août 1906 de la *Revue Musicale*, page 384.

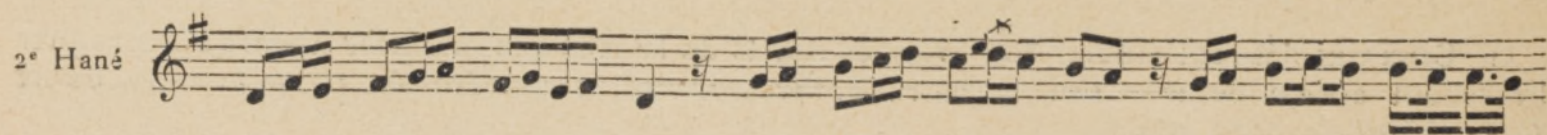
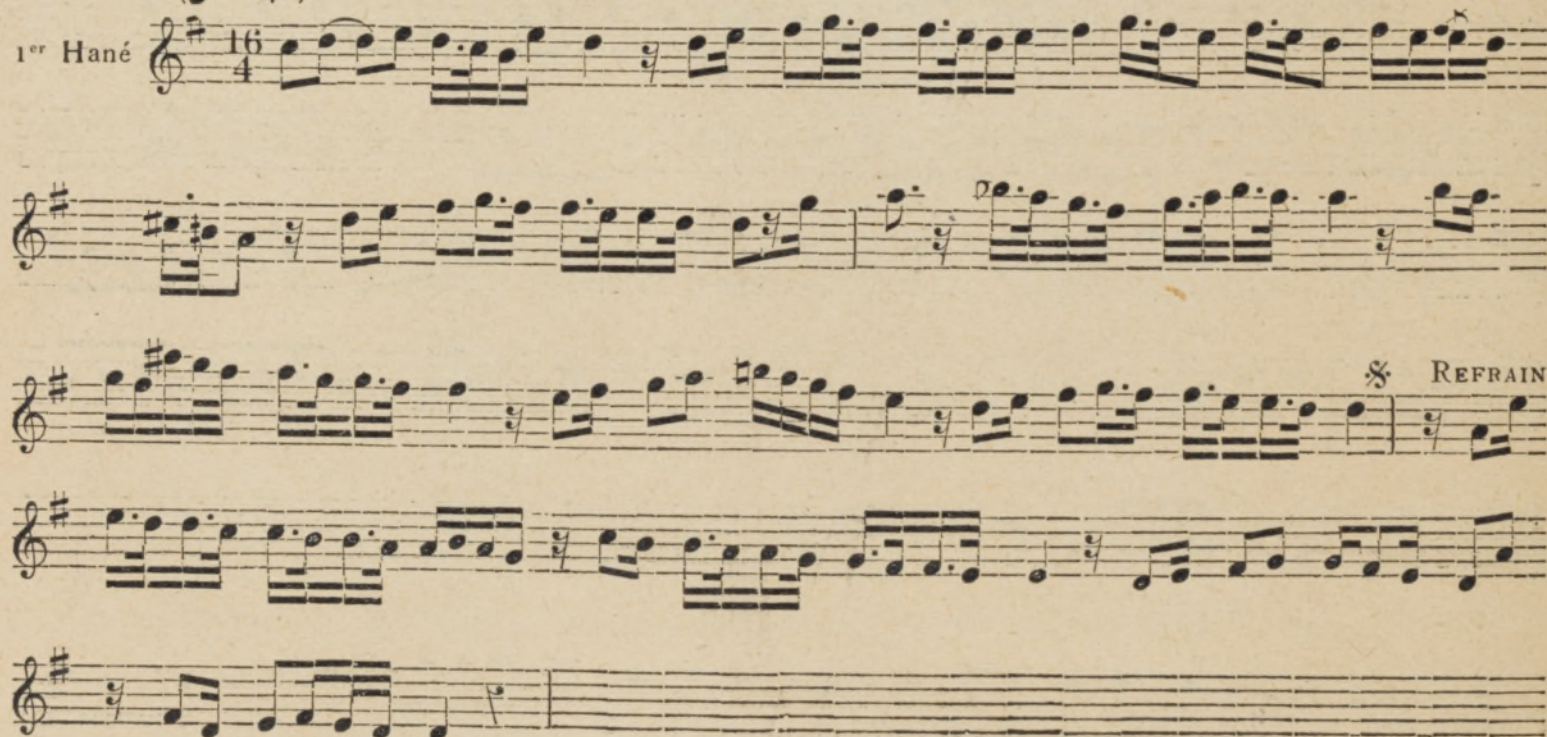


II. — PECHRÈVE DANS LE MODE YÉGUIAH

Rythme : Mouhammès.

Composé par feu Osman Bey, 1^{er} instrumentiste
du Palais impérial.

(♩ = 46)



The musical score consists of two systems, each labeled 'Hané' (3° and 4°). Each system contains two staves of music in G major (one sharp). The first system (3° Hané) has a first staff with a key signature change to one sharp and a second staff with a key signature change to two sharps. The second system (4° Hané) has a first staff with a key signature change to two sharps and a second staff with a key signature change to three sharps. Both systems end with a double bar line, a repeat sign, and the number 16 over a 4.

N. B. — Le demi-dièse employé ci-dessus () signifie que l'intervalle entre *la* et *si* est égal à un ton majeur, $\frac{9}{8}$; tandis que les autres *si* sont séparés du *la* par un ton mineur $\frac{10}{9}$.

(A suivre.)

Nous recevons la lettre suivante :

Paris, 10 mai 1908.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*, voulez-vous avoir l'obligeance d'accueillir la réclamation suivante ? Je pourrais la faire signer de beaucoup de personnes, mais je pense qu'il vous suffira de vérifier vous-même l'exactitude des faits que je signale.

Dans ce Conservatoire de musique où se passent tant de choses extraordinaires, l'hygiène est absolument ignorée ou bien elle est négligée. Songez que les élèves sont d'abord très nombreux, et que beaucoup sont occupés dans la maison de 9 heures du matin jusqu'à 4 heures de l'après-midi, obligés même de déjeuner dans un restaurant du voisinage pour ne pas perdre de temps. Or les salles sont d'une malpropreté dont je ne voudrais pas dans ma propre maison, bien que je n'aie pas de fortune. Entre une classe qui finit et celle qui suit, on ne songe même pas à aérer ; les carreaux des vitres sont bien nettoyés deux fois

par an environ ! tout est affreusement sale. . Etonnez-vous, après cela, que la santé des élèves laisse tant à désirer...

Veillez agréer, etc.

UNE MÈRE D'ÉLÈVE.

Nous signalons à M. Fauré cette lettre, dont nous ne reproduisons que l'idée importante ; l'honorable directeur du Conservatoire la jugera certainement digne d'examen.

Informations.

M. Alex. Guilmant vient d'être nommé membre de la célèbre Académie royale suédoise de musique.

Heureux de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent, nous adressons nos plus vives félicitations à l'illustre compositeur virtuose.

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.