

LA REVUE MUSICALE

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

N° 15 (huitième année)

1^{er} Août

1908

Suivant l'usage observé depuis sa fondation, la Revue Musicale devient mensuelle pendant la période des vacances, c'est-à-dire que nos deux prochains numéros paraîtront le 1^{er} septembre et le 1^{er} octobre.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

LES LIVRETS DU DRAME LYRIQUE CHEZ LES GRECS. — ESCHYLE ET SON
« PROMÉTHÉE ».

Aujourd'hui, quand nous voulons apprécier un opéra, nous commençons par analyser le livret. Cette méthode est conforme à celle du compositeur lui-même qui, avant de chercher des idées mélodiques, des rythmes et des combinaisons de timbres, doit se pénétrer profondément du sujet que lui livre le poète. Je considérerai donc les drames antiques (partie littéraire) comme de simples livrets ; nous n'avons d'ailleurs pris que sur le côté verbal de ces œuvres, les documents musicaux se réduisant à presque rien. L'écueil d'une étude de ce genre est d'incliner vers la littérature ce qui devrait rester dans le domaine de la musique ; je l'éviterai dans la mesure du possible. Après l'analyse de quelques sujets, j'indiquerai comment le drame lyrique des Grecs était construit. Je consacrerai enfin ces leçons spéciales à la flûte, au chœur, et à la danse.

D'une façon générale, les tragédies antiques se rattachent à des idées et à des habitudes de pensée qui ne sont plus celles des modernes ; une lente évolution nous a placés très loin de l'état d'esprit des contemporains de Périclès. Ces tragédies pourtant, même quand on les explore en restant sur le versant du Parnasse réservé aux littérateurs, nous paraissent extraordinairement brillantes. Elles ont attiré, séduit, stimulé presque tous les grands artistes ultérieurs. Pour les raisons que j'ai indiquées dans l'introduction de ce cours, elles sont très favorables à l'expression musicale ; elles sont lyriques, plus encore que dramatiques. Quel dommage qu'un de nos grands compositeurs ne nous ait pas donné, en s'inspirant des drames d'Eschyle ou de Sophocle, l'équivalent de ce que Wagner a fait pour les vieilles légendes germaniques ! Quel dommage que Wagner lui-même, si grand admirateur du génie grec, ne nous ait pas donné une tétralogie sur *Oreste* ou sur *Œdipe* !...

Plus elles sont éloignées de notre état d'esprit, plus ces pièces antiques paraissent attrayantes. Je signalerai d'abord leur caractère principal pour un moderne : ce sont des pièces sans amour.

L'opéra moderne, depuis Monteverde et Lulli, semble avoir pour principe, ou pour objet, l'expression de l'amour. Sur notre scène lyrique, l'amour tient autant de place que dans nos romans. Il y règne en souverain et tout se ramène à lui. Au ^{xvii}^e siècle, il est le thème habituel des livrets mythologiques et madrigalesques d'un Quinault ; au ^{xviii}^e, les mœurs du temps ne font que favoriser la tradition où il est établi et, jusqu'à l'heure présente, les choses n'ont guère changé. Les protagonistes représentatifs de notre opéra sont Faust et Marguerite, Roméo et Juliette, Raoul et Valentine, Werther et Charlotte, Tristan et Isolde. Nous ne concevons guère un opéra sans une scène capitale sur laquelle se concentre l'intérêt, et cette scène est un duo de tendresse. Ceux-là mêmes qui comme Meyerbeer ont voulu élargir l'horizon du drame lyrique et traiter d'un peu près des sujets d'histoire (comme dans *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *l'Étoile du Nord*), Verdi dans *Don Carlos*, et bien d'autres, ont seulement changé le cadre et recherché une couleur spéciale, sans rien modifier d'essentiel. Wagner est dans le même cas, bien qu'en faisant revivre les légendes de la mythologie germanique, il dût, semble-t-il, nous offrir une source d'intérêt toute différente. D'abord, l'expression de l'amour s'épanouit dans *le Vaisseau fantôme*, dans *Tannhäuser*, dans *Lohengrin*, dans *Tristan*, dans *Parsifal* aussi, bien que ce soit un sujet religieux ; la Tétralogie elle-même est, à certains égards, sous sa dépendance ; on la trouve (avec des formes diverses) dans *le Crépuscule des dieux*, dans *Siegfried*, dans la *Walküre*, et dans *l'Or du Rhin*, puisque, dès le prologue, il est dit que l'Anneau, à la possession duquel est attachée la souveraineté du monde, n'appartiendra qu'à celui qui méprisera l'amour et saura résister à son charme. On pourrait dire, en parodiant le mot du poète ancien, qu'Erôs n'est pas seulement la volupté des hommes et des dieux, mais qu'il est, dans le théâtre moderne, le tyran, soumettant tout à sa loi, des poètes et des compositeurs.

Chez les Grecs, rien de semblable. Dans leur théâtre, on peut dire qu'il n'y a pas d'amour. Cela tient à plusieurs raisons ; la principale, c'est que les Grecs sont des orientaux et que, chez eux, la femme est très loin d'avoir la même importance sociale que chez nous. Leur moralité, d'ailleurs, ne gagnait rien à cette situation, bien au contraire.

Non seulement les Grecs ignorent l'amour tel que l'ont compris les poètes modernes, mais il est très remarquable que, partout où il y aurait — selon nos idées — une scène d'amour à écrire, ils l'oublient, la négligent ou la dédaignent. Les exemples sont nombreux. Voici l'*Orestie* d'Eschyle. Agamemnon a quitté Mycènes pour aller guerroyer contre Troie. Au bout de dix ans, il revient chez lui, avec une captive (Cassandre) qui, selon la loi de la guerre antique, est sa part de butin. Mais pendant l'absence de l'époux, l'épouse, Clytemnestre, a pris un amant : Égisthe. De là un conflit qui aboutit à l'assassinat du mari par sa femme. Ce meurtre est bientôt vengé par un autre meurtre : sur l'ordre d'Apollon, Oreste tue sa mère Clytemnestre. Un librettiste de notre temps, ayant à traiter pareil sujet, se serait dit : il y a là une série de crimes énormes (en remontant au sacrifice d'Iphigénie par son père) ; pour les faire accepter par le spectateur, il faut les préparer en les expliquant ; or, comme, d'après l'esthétique moderne

(depuis Racine), une grande passion explique, excuse presque, les grands forfaits, nous allons peindre de grandes passions réelles chez les personnages. Il y a, comme on dit, plusieurs scènes « à faire » : scène où nous montrerons, pour lui chercher une excuse, la détresse où s'est trouvée Clytemnestre, une fois seule dans son palais, sans protection, pendant que l'époux guerroyait au loin ; scène où on peindra sa passion devenue irrésistible pour cet Égisthe. Parallèlement, scène d'amour entre Cassandre et Agamemnon ; au moins, scène d'explication entre le mari et la femme, ou encore scène de grand conflit et de provocation entre le mari et l'amant. Voilà ce que n'aurait pas manqué de faire un moderne.

Eschyle néglige absolument tout cela. Il n'y a dans sa pièce aucune analyse psychologique et aucun de ces artifices à l'aide desquels on pourrait nous intéresser progressivement à un thème passionnel. Eschyle est d'abord un lyrique, c'est-à-dire qu'il n'entre pas dans le détail ; il peint à grands traits. Ensuite il est préoccupé de tout autre chose que d'analyses d'amour. La trilogie (si l'on élimine tous les développements du chœur sur la guerre de Troie et les considérations générales sur les vicissitudes de la vie humaine) peut être ramenée à l'idée suivante formulée à la fin : le meurtre de Clytemnestre fait une suite nécessaire à celui d'Agamemnon, et ce dernier à celui d'Iphigénie ; tous les trois sont la conséquence d'une malédiction jadis prononcée contre l'ancêtre : Atrée. Agamemnon appartient à une famille qui, dans des circonstances légendaires, a été maudite par un ennemi : la formule d'imprécation prononcée contre elle doit fatalement se réaliser.

On peut faire une observation du même genre sur les *Trachiniennes* de Sophocle. Hercule revient auprès de sa femme Déjanire après une de ses grandes expéditions, avec une favorite, Iolla. « C'est pour cette jeune fille qu'il a détruit la ville d'Eurytus, Æchalie aux tours élevées. L'amour est la seule divinité qui l'ait poussé à cette guerre... N'ayant pu persuader au père de lui donner sa fille pour une union clandestine, il a saisi le motif le plus frivole pour tuer le roi et ravager son pays. » Or, dans la pièce, il n'y a pas de scène de passion entre Hercule et Iolla. Il en est de même, dans *Antigone*, pour Antigone et Æmôn. — Dans l'*Alceste* d'Euripide, une femme se sacrifie pour sauver son mari ; mais, cet héroïsme de l'amour, par quoi est-il motivé ? Comment cette tendresse prit-elle naissance ? Le poète néglige des explications où un moderne se serait attardé avec complaisance...

Voici qui est encore plus significatif. Il y a dans le chef-d'œuvre d'Eschyle, l'*Orestie*, à laquelle je reviens, une scène dont la lecture m'a toujours été pénible et dont je rappellerai un curieux passage. Oreste a tué sa mère (par ordre d'Apollon et pour venger son père) ; il est poursuivi par les Euménides ; mais Apollon le défend devant l'Aréopage, comme un avocat défendrait son client. Qu'un parricide soit défendu, excusé par un dieu, c'est déjà d'une barbarie toute primitive (d'autant plus qu'Oreste est un piètre héros : il a eu peur des souffrances dont le menaçait Apollon s'il n'obéissait pas, et il n'a pas songé un seul instant qu'il y avait un moyen très simple de tout arranger : c'était de se tuer lui-même, avant ou après le parricide, plutôt avant). Mais il y a quelque chose de plus choquant. Dans sa plaidoirie, Apollon compare le meurtrier et sa victime, le fils et la mère, qui tous deux furent des assassins ; et solennellement, devant ce fameux Aréopage dont le poète a placé ici, très ingénieusement, la fondation, il déclare que, dans une famille, l'assassinat du père (par la femme délaissée qui a

pris un protecteur) est beaucoup plus grave que l'assassinat de la mère (par son fils). En effet, dit-il, le père est indispensable, pour procréer ; tandis que la femme, *on peut se passer d'elle*. Et il cite comme exemple Pallas elle-même, juge de ce débat : n'est-elle pas sortie de Jupiter tout seul?... Voilà des idées qui mettent à rude épreuve notre admiration pour la poésie antique !

On dit : « Il ne faut pas juger cela d'après nos habitudes modernes ; il faut se faire un esprit grec pour apprécier les Grecs ! » J'entends bien. Mais ne confondons pas le jugement de l'historien et celui du critique ou de l'honnête homme. L'historien qui veut juger les œuvres de l'antiquité doit se faire une âme antique ; le critique, lui, ne connaît que la nature et l'humanité : ce qui est en dehors de l'une et de l'autre lui paraît franchement mauvais. Il y a cependant deux faits dont il convient de tenir compte, et que j'indiquerai sans m'arrêter trop longtemps à ces généralités.

Je disais que les grands poètes grecs ont ignoré l'amour. En réalité, ils ont été préoccupés de problèmes dont les primitifs leur avaient certainement transmis l'angoisse, et qui leur semblaient beaucoup plus intéressants qu'une intrigue romanesque entre deux jeunes gens.

Dans un livret conçu à la manière moderne, le poète ne peut guère montrer que la lutte de l'homme soit avec lui-même, quand il s'agit du conflit de la passion et du devoir, soit avec un obstacle extérieur créé par un groupe social quelconque. Les Grecs, sans négliger absolument le point de vue humain, s'appliquaient à peindre une lutte tout autre et beaucoup plus grandiose : c'est la lutte de l'homme contre les Esprits invisibles qui sont au-dessus de lui, contre les dieux qui sont ses maîtres et souvent ses ennemis, contre toutes les puissances de magie qui pouvaient paralyser sa volonté libre, et, plus encore, sa lutte contre ce qui plane au-dessus des êtres et des choses : le Destin. Le rôle du poète était de raconter les péripéties de ce duel inégal et gigantesque, d'en montrer les effets, d'en expliquer les épisodes à l'aide des mythes, de lui chercher un dénouement possible dans le sens de la justice, et d'en adoucir pour ainsi dire la cruauté par le charme des arts du rythme. Cette conception est très éloignée du duo de tendresse entre un Roméo et une Juliette : mais elle a beaucoup de grandeur. Voici un autre caractère très important du drame antique.

Pour réaliser leur dessein, les poètes grecs n'inventaient pas les sujets à traiter : ils se servaient de mythes, à l'égard desquels on commençait à être un peu sceptique, mais qui restaient consacrés par les croyances nationales. Or les légendes religieuses et populaires ont un singulier privilège : elles sont comme en dehors de la région où on raisonne avec le bon sens, la nature et l'expérience ; elles portent en elles-mêmes leur raison d'être, comme les mystères de la foi et les dogmes des théologiens. C'est une sorte de matière intangible, qu'on peut bien orner, présenter dans tel ou tel cadre, mais à laquelle on ne change rien pour le fond. Les contemporains de Sophocle ne songeaient pas plus à discuter ces fables (comme nous ne pouvons nous empêcher de le faire) qu'un homme du moyen âge ne se permettait de discuter un récit tiré de la Bible, tel que le sacrifice d'Abraham, ou de la vie des saints. Les librettistes du ^v^e siècle avant notre ère trouvaient dans cette situation une grande force. Ils étaient soutenus et comme portés par la tradition. Ils ne ressemblaient nullement aux écrivains d'aujourd'hui qui, pour trouver un livret d'opéra, vont faire des recherches dans les bibliothèques ; ils puisaient dans un répertoire d'idées connues de tout le

monde, acceptées d'avance et même « redemandées » sans cesse comme étant quelque chose d'inhérent à l'esprit et à la vie de la nation.

Les grands poètes du théâtre grec vivent dans une atmosphère de légendes brillantes et barbares, admirables et affreuses, que la tradition des lointains primitifs a créée autour d'eux. Déjà indépendants, mais respectueux des mythes sans avoir la foi intégrale, ils font une œuvre grandiose qui est comme un compromis entre l'esprit de tradition et le libre esprit de la poésie. En lisant les drames d'Eschyle et de Sophocle, on croit voir des montagnes majestueuses encore enveloppées de brouillards que le soleil du matin — le libre esprit poétique — n'a pas entièrement dissipés.

*
* *

J'ai à parler d'abord d'Eschyle. Il y a eu certainement, avant lui, des auteurs de drames lyriques ; mais de cette période initiale, il ne nous est resté que des noms d'auteurs, comme ceux de Thespis et de Phrynichus. Eschyle est vraiment, pour nous modernes, le fondateur du drame chanté ; disons le mot : de l'opéra.

Sa biographie nous est mal connue (par une rédaction anonyme). Il était né en 525 avant J.-C. au dème d'Eleusis. En 490, il combattit comme un des héros de la guerre d'indépendance et fut blessé à Marathon. Esprit très religieux, il était initié aux mystères de Cérès, comme il nous l'apprend lui-même dans un fragment. Il fut douze fois couronné dans les concours dionysiaques ; les Athéniens lui élevèrent une statue à cause de ses vertus civiques et de son génie, et les magistrats gardaient, dans les archives de la cité, un exemplaire de ses œuvres, dont une très faible partie, à peine le dixième, nous a été conservée. Voilà les quelques faits certains qu'on peut rappeler.

Prométhée faisait partie d'une trilogie qui comprenait trois drames : *Prométhée ravisseur du feu*, — *Prométhée enchaîné*, — *Prométhée délivré*. La seconde seule nous a été conservée ; encore offre-t-elle de graves lacunes.

Cette œuvre est, au sens figuré comme au sens propre, un sommet dans l'histoire de l'art. C'est une œuvre extraordinairement originale, et je ne crois pas que, depuis 25 siècles, les peuples latins et anglo-saxons qui font du théâtre aient produit une pièce, je ne dirai pas aussi belle au point de vue de l'action dramatique ou de l'exécution (il y en a de beaucoup mieux faites), mais d'une conception aussi grandiose. Ce sujet, que les Latins avaient, de bonne heure, fait passer dans leur théâtre, a préoccupé beaucoup d'artistes modernes, littérateurs et musiciens. En Angleterre, Milton s'en est inspiré en dessinant la figure altière de l'Archange, dans son *Paradis perdu* ; Byron a écrit un *Prométhée enchaîné* et s'est souvenu du même modèle dans son *Manfred*. En Allemagne, Goethe a fait une admirable esquisse intitulée *Prométhée*. En Espagne, Calderon a écrit la *Statue de Prométhée*. En France, sans parler de versificateurs tels que Lefranc de Pompignan, de Senneville, Grenier, nous avons sur Prométhée l'œuvre en vers d'un penseur, Edgar Quinet. Les musiciens, eux aussi, et parfois les plus grands, ont été préoccupés de l'œuvre d'Eschyle, de son éclat et de son lyrisme. Au XVIII^e siècle, il y a sur *Prométhée* un opéra (1753) de Royer, qui fut directeur de l'Académie de musique (1741), professeur des enfants de France (1746), etc., mais compositeur médiocre. Gluck n'a rien écrit sur ce drame antique, qui était

d'ailleurs trop violent pour son génie ami de la sérénité. Beethoven a composé (1801) un *Ballet de Prométhée* sur un livret de Vigano qui s'écarte beaucoup de la tradition grecque et quid'ailleurs ne ressemble guère aux livrets de nos ballets habituels. (Prométhée façonne d'abord la créature humaine avec de l'argile, puis il l'anime avec l'étincelle qu'il a dérobée au feu céleste; ensuite, il la conduit sur le Parnasse où Euterpe, Amphion, Arion, Orphée, l'initient à la musique, Terpsichore et Bacchus à la danse, Melpomène et Thalie à l'art dramatique. De cette œuvre, on connaît surtout l'ouverture, qui offre cette particularité de commencer par un accord dissonant, comme la 1^{re} Symphonie.) De Liszt, il y a des chœurs pour le *Prométhée enchaîné* de Herder et un poème symphonique intitulé *Prométhée*. En France, Hérold a écrit sur une traduction du chef-d'œuvre d'Eschyle par Léon Halévy une musique exécutée au Conservatoire en 1849. Il y a quelques années, on a joué aux Arènes de Béziers un *Prométhée* de M. G. Fauré, récemment repris à l'Hippodrome; et il n'y a pas quinze jours, dans un de nos concerts dominicaux, on a donné un nouveau *Prométhée* (de M. Raynaldo Hahn). C'est donc un sujet qu'il convient d'étudier de près.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

Exécutions et publications récentes

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Avec la suite de l'opéra de Méhul, *Uthal*, dont nous continuons à donner, pour la première fois, la réduction au piano avec l'indication des parties d'orchestre, nous publions, en traduisant les paroles, une très belle composition de l'admirable musicien qui a écrit 634 lieder, 10 symphonies, 20 quatuors à cordes, 1 quintette, 2 trios, 10 sonates pour piano, 18 ouvrages de théâtre, etc., et qui est mort à 31 ans. Schubert est le Raphaël de la musique. *Dieu dans la nature* — à peu près inconnu en France — est une œuvre de sincérité très expressive et de belle construction classique : adagio d'introduction, cantabile, allegro. Dans la première partie apparaît le Dieu de l'ancien Testament, redoutable et toujours armé, pour qui le ciel est comme un château féodal sans limites; dans la seconde, c'est le Dieu protecteur et bon, dont un regard fait fleurir le printemps. Avec le parfait équilibre des voix si bien disposées pour l'exécution chorale, avec la symétrie et l'opposition de certaines formules mélodiques, on remarquera, dans le *cantabile*, les deux modulations enharmoniques, le passage du majeur au mineur, et *vice versa*, qui est familier à Schubert : il se fait ici de façon exquise, par la ligne mélodique du soprano, bien en dehors, infléchie et souple comme une feuille d'acanthé. Une telle page n'a pas besoin de signature; on y trouve cette grâce, cette effusion du sens musical, ces transparences d'âme, et, comme disent les Allemands, ce *Gemüth*, qui font reconnaître Schubert entre tous. Art simple et grand, exempt d'effort et de ruses, facile, ingénu et pur, aimable et profond à la fois ! là est le cachet authentique du génie.

Je ne veux pas terminer cette note sans signaler encore le très remarquable *Schubert* que M. Bourgault-Ducoudray vient de publier dans la collection Laurens. Je n'y ai rien trouvé, il est vrai, sur *Dieu dans la nature*; mais les autres chefs-d'œuvre du maître y sont caractérisés avec précision, — avec compé-

tence et grande autorité, je n'ai pas besoin de l'ajouter, — et, ce qui est l'essentiel, avec un sentiment très vif de la beauté musicale. Dérogeant un peu aux habitudes de l'esprit critique, M. Bourgault-Ducoudray — sans dissimuler les inégalités de *Schubert* — a une généreuse faculté d'admiration. Plus d'une fois il ose dire : « C'est beau ! c'est sublime ! » Et il a raison d'aller ainsi droit à l'essentiel, en se bornant à une esquisse pour la partie biographique. La musique est un langage que peuvent parler ou comprendre ceux-là seuls qui ont beaucoup de cœur. — J. C.

MAURICE REUCHSEL : « UN VIOLONISTE EN VOYAGE » (CHEZ FISCHBACHER). — Au cours de ses voyages, l'excellent violoniste lyonnais Maurice Reuchsel a fait de nombreuses recherches dans les bibliothèques et dans les archives des pays qu'il visitait : il est ainsi arrivé à découvrir des faits ignorés concernant la vie, la technique et les œuvres de certains violonistes illustres. Sous le titre général et modeste de *Un violoniste en voyage*, M. Reuchsel se propose de publier les notes qu'il a prises et les documents qu'il a transcrits.

Un premier fascicule relatif aux « Notes d'Italie » a récemment paru. Il est divisé en trois chapitres distincts : Padoue et le tombeau de Tartini ; Crémone et son école de lutherie ; le Violon de Paganini.

A côté de faits connus, ce petit livre, très joliment illustré, contient des renseignements tout à faits inédits que les violonistes seront heureux de connaître. Aussi nous contentons-nous, sans plus, de leur recommander cet aimable ouvrage. Ils le liront avec fruit.

H. BRODY.

REPRÉSENTATIONS DE L'OPÉRA ET DE L'OPÉRA-COMIQUE. — Toutes les valeurs de la Bourse musicale, ou, si vous préférez, toutes les indications du baromètre lyrique sont à la baisse, surtout en ce qui concerne l'Opéra. À l'Opéra-Comique, les valeurs Massenet sont toujours fermes et haut cotées. Voici les recettes officielles, qui (dans les limites sur lesquelles nous nous sommes déjà expliqué) sont significatives :

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 juin au 15 juillet 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 juin	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	16.944 26
19 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.454 25
20 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	11.599 »
22 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	15.800 41
24 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.601 26
26 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	13.808 75
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	12.275 60
29 —	<i>Samson et Dalila. — La Korrigane.</i>	St-Saëns. Widor.	13.772 91
1 ^{er} juillet	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.689 76
3 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	18.510 75
6 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	16.292 41
8 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	14.954 76
10 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.904 25
13 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	17.015 41
14 —	<i>Hippolyte et Aricie.</i>	Matinée gratuite.	
15 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.855 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 au 30 juin 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 juin	<i>Snegourotchka.</i>	Rimsky-Korsakoff.	4.675 50
17 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.142 »
18 —	<i>Snegourotchka.</i>	Rimsky-Korsakoff.	5.099 33
19 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.616 »
20 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	7.223 50
21 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.789 »
21 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. — Mascagni.	6.066 »
22 —	<i>Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.</i>	Rossini. — V. Masset.	4.296 50
23 —	<i>Snegourotchka.</i>	Rimsky-Korsakoff.	5.088 »
24 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.389 50
25 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.122 50
26 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.757 50
27 —	<i>Snegourotchka.</i>	Rimsky-Korsakoff.	6.467 »
28 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	4.067 »
28 — soirée.	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	3.437 »
29 —	<i>La Basoche.</i>	A. Messager.	2.935 »
30 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.236 50
1 ^{er} juillet	<i>Clôture annuelle.</i>		

LA MUSIQUE A CONSTANTINOPLE : LA CAVALLERIA RUSTICANA DE M. MONLEONE.
— Nous avons reçu la lettre suivante :

... Cette nouvelle œuvre, inconnue en France, a été représentée ici, à la faveur de circonstances particulières. On sait que Mascagni, l'auteur initial de la *Cavalleria rusticana*, a intenté un procès à M. Monleone, pour s'être approprié le libretto de son opéra. Les tribunaux italiens, lui donnant gain de cause, ont interdit les représentations, en Italie, de la nouvelle *Cavalleria*. C'est ainsi que nous en avons eu la primeur à Constantinople.

Le fait est que, sauf une variante dans le prologue, on assiste à une réédition pure et simple des scènes et des personnages connus. Et l'on ne peut, dès lors, s'empêcher d'éprouver un sentiment qui tient de l'étonnement et de l'ennui. Pourquoi M. Monleone a-t-il choisi un sujet déjà traité avec tant de succès ? Sans doute, un libretto n'est qu'un canevas sur lequel tous les musiciens peuvent broder. Mais ce sujet offrait-il des attrait particuliers, une rare situation dramatique, bref, un caractère unique ? Appartient-il à cette catégorie de conceptions qui ouvrent à l'esprit un horizon toujours nouveau, suivant le point de vue auquel on se place ? A-t-il une large portée philosophique où l'analyse et l'observation se mesurent, comme *Carmen*, *Faust*, *Werther* ? On ne saurait sérieusement le soutenir. Il n'y a qu'un banal fait divers dans la *Cavalleria* ; une couleur rustique appropriée, du réalisme, une certaine fraîcheur rude et naïve que les personnages empruntent au cadre dans lequel ils se meuvent : c'est tout. Qu'un compositeur reprît, par exemple, le sujet des *Paillasses*, je le comprendrais. Il est poignant, humain, d'une profonde et douloureuse vérité humaine. On y trouve un heureux assemblage de situations très simples, mais d'où le spectateur peut tirer toute une analyse de notre cœur. Mais, dans l'aventure

sommaire de ces ruraux qui se disputent une femme, je ne trouve rien de suggestif et d'universel. Mascagni en a extrait une œuvrette éminemment estimable ; cela est vrai, mais n'explique guère la tentative de M. Monleone.

Donc, nous voici légèrement prévenus contre le jeune compositeur italien, qui dirigeait lui-même l'orchestre. Dès le prologue, on sent sa musique personnelle, conduite avec un certain soin. L'auteur sait ce qu'il veut ; il ne tâtonne pas ; la palette orchestrale lui est familière ; et, dans le maniement de cette armée que représentent les instruments de l'orchestre, avec les voix du chœur, M. Monleone fait preuve d'énergie, de volonté, de savoir-faire. Il n'est point exempt de défaillances. Sa science n'est pas impeccable. A côté de très jolies choses, il en place d'autres qui le sont manifestement moins. Mais, chez lui, les qualités l'emportent sur les défauts. C'est un mélange qui, somme toute, laisse une impression favorable.

J'analyserai, en quelques lignes, ces éléments contraires qui se coudoient dans la nouvelle *Cavalleria rusticana*.

La pensée musicale y est généralement bien ordonnée. La phrase a de l'originalité ; cependant, elle revêt tantôt une distinction du meilleur aloi, tantôt elle frise la vulgarité. Malgré son caractère nettement contemporain et « vériste », la musique de M. Monleone ne semble pas pouvoir se garer toujours des atteintes de l'ancienne école italienne. Ainsi les fins de phrase affectent, très souvent, une forme chère à cette école : gradation ascendante au moyen du *crescendo* aboutissant au *fortissimo*, tandis que l'avant-dernière note se prolonge démesurément, comme le sifflet de la locomotive entrant en gare ! Certains accompagnements reposent, avec trop d'uniformité, sur une longue succession d'arpèges ou de gammes, au détriment de l'idée musicale. Une phrase exquise peut facilement être défigurée, enlaidie, par un accompagnement banal ou inapproprié. Par contre, six notes informes se métamorphosent, moyennant un habile travail de contrepoint, en une mélodie, un motif, un thème admirables. Je ne reprocherai pas à M. Monleone d'être un maladroit, puisque son œuvre possède, entre autres mérites, celui d'une bonne orchestration. Mais il semble, par endroits, avoir négligé de se maintenir à un niveau harmonieusement égal. Je n'oublie, d'ailleurs, pas que la *Cavalleria* est son premier ouvrage.

Les chœurs sont bien traités. Dans les passages pathétiques, j'ai trouvé des phrases amples, claires, impressionnantes, de très jolis effets de timbre et de rythme ; M. Monleone, tout en faisant un fréquent emploi des dissonances, n'abuse pas des moyens d'intimidation acoustiques. Il n'est pas grandiloquent ; par contre, je lui reproche un peu de monotonie. Enfin, la dernière page du drame, qui devrait, pour ainsi dire, résumer beaucoup de sensations, m'a paru moins réussie que tout le reste. Les clameurs des cuivres ne m'ont pas ému. L'idée finale est terne et dégage quelque chose comme la fatigue, plutôt que la douleur.

En résumé, l'œuvre est fort intéressante, très italienne, non moins sincère ; elle respire la foi de la jeunesse. M. Monleone débute sous d'heureux auspices. Attendons l'éclosion de toutes ses facultés, pour porter un jugement plus approfondi sur son talent.

TIGRANE TCHAIAN.

Constantinople, 16 juillet.

CONCERT NIN. — M. J.-J. Nin consacrait récemment une dernière séance aux *Origines françaises de la musique de clavecin actuelle*. Combien le talent du jeune pianiste catalan nous a paru mûri et élargi, depuis ses premières et déjà lointaines auditions, à la salle Æolian, en 1904 et 1905 ! Non, certes, que le souci de la perfection jusque dans le moindre détail ne s'y révélât, à cette époque comme aujourd'hui ; mais ce qui semblait alors un effet de la volonté apparaît désormais dans toute l'aisance indépendante et sereine d'un talent sûr de lui-même et libre de toute entrave de métier.

Il est intéressant de constater aussi que l'érudition ne le cède en rien, chez M. Nin, au talent musical. Ses patientes recherches ont mis au jour instamment un fait à peu près ignoré de ses devanciers : certain rondeau des plus exquis, intitulé : *les Bergeries*, et ingénument ajouté au volume des *Suppléments* de J.-S. Bach, fut tout bonnement copié par l'immortel auteur de la *Matthæus-Passion* (ni plus ni moins que les concerts d'orgue de Vivaldi), et appartient à l'œuvre du claveciniste français François Couperin (le Grand).

Il y a donc dans l'entreprise de vulgarisation de nos anciens chefs-d'œuvre du clavecin, tentée par M. Nin, de quoi intéresser les musicographes tout autant que les musiciens : M. G.-Jean Aubry nous en a administré la preuve en une causerie familière, complétant cette audition du 12 juin, et abondant en aperçus ingénieux, sinon indiscutables, sur les traditions de notre musique française. Nous espérons que M. Nin reviendra parmi nous quelques jours, pour collaborer par des exemples modernes empruntés à Debussy, Ravel, Séverac et Schmitt, le parallèle pittoresque et personnel proposé par le jeune conférencier très discret, entre ces musiciens français contemporains et leurs prédécesseurs : Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, etc.

P. A.

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE. — Au sujet d'un récent article inspiré par l'étude que Michel Brenet a fait paraître dans la *Rivista musicale* de Turin, et où nous disions que la musique descriptive remonte aux pratiques de la magie, — c'est-à-dire aux origines lointaines de la civilisation, — nous recevons la lettre suivante. Le mot « défense » employé par notre honorable correspondant donnerait à croire que nous l'avons « attaqué », ce qui était loin de notre pensée. Nous lui soumettions simplement quelques observations, pensant qu'il les admettrait comme complément de sa remarquable étude. Nous nous proposons de revenir plus tard et plus amplement sur cette importante question des origines de la musique descriptive et *imitative* ; elle demande de très longs développements. Quant au reproche d'« ignorance », Michel Brenet est la dernière personne à qui nous l'adresserions :

La ferme des Craies, par Vaivre (Haute Saône), 10 juillet 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Éloigné de Paris, je prends tardivement connaissance des observations que vous a suggérées la lecture du premier article de mon *Essai sur les origines de la musique descriptive*, et des compliments flatteurs dont vous avez bien voulu les accompagner. Ce n'est pas, croyez-le bien, pour lutter avec vous de courtoisie que je vous assurerai à mon tour de l'attention avec laquelle je ne manque pas de suivre vos publications, et de l'intérêt que j'ai pris, en particulier, à vos re-

cherches sur la magie musicale, Je voudrais essayer de me justifier à vos yeux du reproche d'ignorance ou d'indifférence que je puis sembler mériter, puisque je n'ai pas fait état, dans mon étude, des travaux relatifs à la musique des peuples de l'antiquité. J'aurais plus clairement défini le but et les limites de mon travail, si je l'avais intitulé : « Essai sur les origines de *notre* musique descriptive », car il n'y aurait guère eu de doutes, alors, sur le choix des documents que j'y devais employer.

A supposer qu'un critique d'art s'occupe des origines de la peinture de paysage, il est probable qu'il prendra son point de départ dans les miniatures du moyen âge, sans se croire tenu de rapporter les témoignages des auteurs qui ont parlé des œuvres perdues d'Apelles et de Zeuxis, et de la fameuse représentation en « trompe-l'œil » d'une grappe de raisins, que venaient becqueter les oiseaux. Perdues aussi sont les créations de la musique antique. Malgré les textes littéraires ou théoriques qui ont été conservés, malgré les précieux autant que rares et incomplets fragments notés que l'on a découverts dans les « trésors » des temples, la musique de l'antiquité reste un continent disparu, une mystérieuse Atlantide, — un terrain géologique dont la faune fossile nous échappe, et qui n'a livré aux plus habiles, aux plus ardents chercheurs, ni le squelette d'un « grand diplodocus », ni même une pauvre « ammonite » intacte. Beaucoup d'anneaux manquent à la chaîne qui rattacherait les espèces vivantes à ces espèces éteintes, l'art actuel à celui que l'usure des siècles a réduit en poussière. La généalogie de notre musique descriptive, comme celle de nos vieilles familles occidentales, remonte jusqu'au moyen âge, et se perd au delà dans le brouillard des hypothèses.

Loin de moi l'intention de vouloir contester dans la moindre mesure la valeur, l'importante, l'utilité scientifique, des recherches que l'archéologie dirige vers les musiques lointaines. J'ose croire seulement que ces musiques ne sont pas en relation directe, en relation de cause à effet, avec les formes artistiques dans lesquelles s'exprime notre vie intellectuelle présente.

Veillez, Monsieur et cher confrère, excuser cette longue défense, et recevez, je vous prie, l'expression de mes plus distingués sentiments.

M. BRENET.

FESTIVAL ANNONCÉ. — Trop souvent les concours orphéoniques ne sont prétexte qu'à fêtes bruyantes et peu artistiques. Il y a pourtant parmi les sociétés musicales des groupements d'un très haut intérêt, et le public le plus raffiné serait parfois surpris d'entendre certaines grandes sociétés chorales ou instrumentales. *Comœdia* se propose d'organiser pour le 22 novembre prochain — jour de la Sainte-Cécile — un grand concours ouvert aux meilleures sociétés françaises. Cette audition, à laquelle de très bonnes sociétés prendront part, sera jugée par un jury composé de sommités du monde musical. Nous aurons occasion d'en reparler plus longuement.

F.

— On annonce la représentation de *Siegfried*, avec M. Catherine comme chef d'orchestre, pour le 16 août, au théâtre de verdure de Cauterets.

UN CHORÈGE MODERNE : **ALEXANDRE CHORON**,
d'après des documents inédits.

(Suite.)

Choron fauche largement dans les abus et fait abstraction des personnes. Celles-ci se retournent contre lui ; un des deux chefs du chant, Lebrun, ose écrire en ces termes au ministère :

« Pour arriver au but désiré de la régénération de l'Académie de musique, tant sous le rapport de l'administration que sous celui de l'art, je pense que l'opération de nécessité et d'urgence absolues, c'est l'expulsion du régisseur actuel. Il faut un directeur par intérim et non pas un régisseur : ce titre est avili, méprisé, exécré. »

Choron restait-il indifférent aux marques répétées de défiance et de haine, aux calomnies dont il était l'objet ? On devine chez lui des mouvements d'impatience, des accès de colère, et, sur ce point, il fait son *mea culpa* dans une lettre au comte de Pradel.

On se plaint de « ses formes ». Il avoue ses torts, mais il s'excuse « sur le zèle qui l'anime, et l'horreur que lui inspirent la mauvaise foi, les injustes prétentions des individus auxquels il a le plus souvent affaire, le ton indécent avec lequel ils exposent des prétentions impertinentes en elles-mêmes ».

Il se rend en même temps témoignage que « sur l'esprit et les formes de sa gestion », il n'a écouté que sa conscience.

« Les reproches essentiels que ces messieurs m'adressent, celui auquel se réduisent tous les autres, et qu'effectivement tous mes actes justifient, c'est, selon leur propre expression, de n'être pas l'*homme des artistes*. Je ne crois pas en cela être aucunement blâmable, et je crois même remplir parfaitement vos intentions qui ont été que je fusse l'*homme de l'Opéra*, et, comme les intérêts de l'État sont en opposition immédiate avec ceux des artistes, il s'ensuit que je dois être avec ceux-ci dans une guerre et une contradiction perpétuelles. Cette disposition de ma part est d'autant plus sensible qu'elle contraste plus fortement avec ce qui existait précédemment et de temps immémorial. Précédemment, une administration faible et corrompue laissait tout à l'abandon ; on ne travaillait que selon les vues de certains artistes et toujours les plus intrigants (1) ; aujourd'hui, tout, jusqu'au moindre détail,

(1) Lays, par exemple, demande le maintien du traitement supplémentaire de 10.000 francs, dont il avait joui jusqu'en 1816, un congé annuel de deux à trois mois, une année de la totalité de son traitement en lieu et place de la représentation

marche selon les intérêts de l'Etablissement ; les artistes y sont entièrement subordonnés. Voilà ce qui les révolte. »

Noble et fier plaidoyer, mais aussi illusions communes aux réformateurs généreux qu'emporte un ardent amour du bien, et qui oublient de compter avec le temps et les hommes !

Choron succombera : ses ennemis sont trop nombreux, leurs clameurs trop violentes. A la fin de janvier, on commence à parler de son départ, et le même Lebrun lui donne le coup de pied de l'âne :

« Vous ne vous faites pas une idée, écrit-il encore au ministère le 31 janvier, des mille et une folies, inepties et turpitudes qui sortent du cerveau de cet homme. En honneur, c'est à n'y pas tenir. Je suis toute la journée sur des charbons ardents ; je souffre au physique comme au moral. Tant que je n'ai pas vu briller un rayon d'espérance, j'ai patienté, mais aujourd'hui que j'entrevois l'espérance d'un meilleur sort pour tout le monde, cet homme me paraît dans tout son jour plus laid, plus horrible et plus nuisible que jamais. »

Voilà ce que pouvait inspirer une haine aveugle. Écœuré, malade, dit-il lui-même, Choron sort de cet enfer. Le 23 mars, il annonce à un de ses beaux-frères qu'il va quitter incessamment l'Opéra. « Je passe à un autre poste qui, j'espère, sera plus tranquille. » Le 27, le comte de Pradel écrit à La Ferté : « Choron vient de me demander sa démission. » Elle lui fut accordée pour le 1^{er} avril.

Persuis le remplaçait comme directeur de la scène et du personnel.

Une mesquine vengeance le privait de ses entrées, qui ne lui furent rendues qu'en 1821 (2).

à bénéfice à laquelle il a droit. Choron fait rejeter cette dernière demande. « Présentée dans un moment où il sait que ses services sont d'une indispensable nécessité, elle est une nouvelle preuve de l'état de dépendance où le manque de sujets place l'Administration. »

Un sieur Louvet, artiste de la Chapelle du roi et volontaire royal, émargeait au budget de l'Opéra, où il ne paraissait pas. Choron le raye. Il se fâche et écrit au comte de Pradel : « Je viens d'apprendre par M. Choron que je n'étais point porté sur l'état des appointements de l'Opéra pour l'année 1817. Je ne vois que trop que je suis victime de l'odieuse perfidie de M. Choron. »

Les subalternes imitaient les exemples qu'on leur donnait. En janvier 1817, le premier machiniste, Héry, se montre grossier à l'égard de Lebrun, qui causait avec Choron. Celui-ci l'invite à se taire. Héry se met « à vomir contre le régisseur une foule d'imprécations et d'injures ». De là une scène scandaleuse. Choron demande qu'on le punisse en vertu de certains articles du décret du 1^{er} septembre 1807 — abrogé en 1830 — qui condamnait à l'amende, à différentes peines et enfin à la prison.

(1) On comprend qu'il ait gardé de l'Opéra un amer souvenir. « Le brouhaha et les fioritures » qu'on y entendait le mettaient hors de lui. « Tu n'as pas grand'voix, dit un jour Choron à Duprez, — c'est Oscar Comettant qui le raconte dans le *Siècle*

*
* *

Nous donnons une des lettres adressées par Choron au comte de Pradel, et le rapport qu'il envoya au baron de la Ferté après son retour. Les recrues étaient destinées à la Chapelle du roi, au Conservatoire, ou à l'Ecole de Choron.

Douai, le dimanche 28 mars 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

Mardi dernier, je suis allé, ainsi que j'avais eu l'honneur de vous en prévenir, à Estourmel, à deux petites lieues de Cambrai, entendre une basse-taille qui m'était indiquée. C'est un jeune homme de vingt-deux ans, d'une grande taille et d'un physique passable. Sa voix est en effet une basse-taille assez forte, mais d'un timbre mat et d'une teinte sépulcrale : il sait bien son chant. J'ai pensé qu'il serait admissible au besoin, mais comme j'espérais trouver mieux, je ne l'ai point engagé.

Je suis parti le lendemain pour Douai : il faisait un très mauvais temps ; j'ai néanmoins parcouru la ville pour chercher des renseignements ; j'en ai obtenu quelques-uns sur la ville et les environs, mais la pluie continuelle m'obligeant à rester oisif à l'auberge, j'ai préféré monter de suite en diligence pour me rendre à Lille, où l'on m'avait indiqué plusieurs sujets, sauf à revenir à Douai, en allant de Lille à Arras.

Le jeudi matin, j'ai employé les premiers moments de la matinée à vérifier les indications dont je viens de parler : elles se sont trouvées inexactes sur plusieurs points ; mais m'étant rendu à midi à l'Académie de musique, j'ai discerné entre autres une excellente basse-taille dans un jeune homme de dix-sept ans, nommé Royer. Sa voix, qui a une très grande étendue, est suffisamment forte ; elle est surtout très égale et très harmonieuse ; il est déjà passablement musicien. J'ai demandé

du 6 octobre 1873, — mais tu chanterais avec rien, avec ton genou ; tu deviendras le plus grand chanteur du monde, si tu ne vas pas brailler à l'Opéra. »

Il y avait toujours une guerre sourde entre le directeur de l'Ecole de chant et l'Académie de musique. Des élèves acceptés comme choristes en 1819 étaient refusés en 1821, mais, à la première date, « régnait Persuis, avec lequel Choron était brouillé, mais qui se piquait de probité administrative, aujourd'hui l'Opéra possède un simulacre de directeur dans la personne de M. Viotti, homme absolument nul ». (Lettre du 20 août 1821, au marquis de Lauriston.) Choron se plaint de parti pris. Or, Viotti, dans une lettre du 17 septembre, l'informait que les deux jeunes gens n'avaient pu être entendus, parce qu'ils ne savaient point d'airs, mais seulement des parties chorales, et il invitait le directeur à les préparer pour un nouvel examen fixé au 28. Le 15 janvier suivant, deux élèves sont refusés ; les précédents sont admis.

Les élèves de Choron avaient leurs entrées à l'Opéra : Voilà l'Espérance, disait-on au théâtre, laissez passer l'Espérance. « Un soir, Duprez, — c'est lui qui le raconte, — Monpou, Boulanger et Renault se plaignent à leur maître : Eh bien ! leur dit-il, répondez : Nous sommes l'Espérance, et nous vous ferons la Charité, quand on n'aura plus Foi dans nos vieilles reliques. »

au premier professeur de l'Académie, le sieur Leplus, si je pourrais emmener ce jeune homme ; il m'a répondu qu'il fallait m'adresser à M. le maire de la ville (M. le comte de Muyssart) et à l'administration de l'Académie. Je suis demeuré d'accord avec ces messieurs, que je vous en ferais mon rapport et que la demande serait adressée par vous. Je vous prie donc, Monsieur le comte, de vouloir bien, au reçu de la présente, faire cette demande qui ne souffrira aucune difficulté, mais qui, venant de votre part, flattera beaucoup les autorités de la ville et l'administration de l'Académie. Cette récompense leur est due pour le zèle avec lequel ils dirigent cet établissement dont j'ai été on ne peut plus satisfait. Je recommande aussi à votre bienveillance le sieur Leplus, professeur de l'Académie, qui a mis beaucoup de bonne volonté et de générosité à se dépouiller en votre faveur d'un sujet qui lui est réellement utile. Je pense qu'il aurait droit à la récompense pécuniaire promise aux professeurs qui procurent des sujets à l'École royale (1) et vous le demande avec d'autant plus de raison qu'il m'a promis de m'en fournir encore d'autres par la suite.

J'ai employé la matinée du vendredi à parcourir les environs de Lille, et renvoyé d'un point à un autre, j'ai trouvé à Houplin, à deux lieues de cette ville, un jeune homme de vingt-cinq à vingt-six ans, déjà passablement musicien, ayant une fort belle taille (2) et qui se rendra à Paris, si sa famille y consent : il se nomme Florimond Bonnet.

De retour à Lille vers une heure, j'ai visité la classe des demoiselles à l'Académie : j'en ai distingué quatre qui, en raison de leurs moyens naturels et de leur acquis en musique, formeraient bientôt de bons sujets pour l'École de musique et pour la scène ; leurs noms sont : Léa Weisse, Remi, Hodlers, Godfautem. M^{lle} Léa a une voix superbe et plus belle qu'aucune que j'ai entendue à l'École royale de musique ; elle est bonne musicienne. Mais on ne pourra jamais décider les parents de ces jeunes personnes à les envoyer à Paris tant qu'on ne leur offrira point un asile où elles puissent être en sûreté (3).

Mon projet était de quitter Lille le jour même pour continuer mes recherches aux environs pour revenir ensuite à Douai et Arras : les professeurs de l'Académie et l'administration m'ont prié d'y rester jusques au lendemain pour organiser leurs classes de solfège selon mes procédés. Je me suis rendu à leur désir ; j'ai consacré à cet objet la

(1) C'était, sous la Restauration, le nom du Conservatoire.

(2) Voix de ténor.

(3) On logeait les jeunes filles dans le voisinage de l'École de Choron ; le pensionnat de femmes ne fut ouvert qu'en 1822.

matinée du samedi, et voyant que les jours s'avançaient, que j'avais d'ailleurs de bons renseignements sur Douai et Arras, qu'enfin il me restait encore toute la campagne d'Amiens à exploiter, je pris le parti de quitter Lille et de revenir à Douai, où je suis depuis hier au soir ; j'y resterai jusqu'à demain, 1^o pour faire mes recherches ; 2^o pour rendre à l'Académie de cette ville, qui avait envoyé à Lille un de ses professeurs m'en faire l'invitation, les mêmes services que j'ai rendus à celle de cette dernière ville. Je partirai demain soir pour Arras ; je serai mercredi au plus tard à Péronne. Ce sera le point d'où je partirai pour exploiter l'Amiénois.

Le résultat de mes opérations jusqu'à ce jour est de six bonnes basses-tailles, sachant toutes le plain-chant et déjà avancées en musique, le plus âgé ayant vingt-deux ans, les quatre autres de quinze à dix-huit, à l'exception de l'homme de Saint-Quentin, qui en a vingt-six, et que j'oubliais ; trois bonnes tailles, total : 9. J'espère trouver ici deux sujets, autant à Arras. La campagne d'Amiens, Fécamp, Conches et Chaulnes me fournira, et au delà, de quoi me compléter. Toute mon opération sera terminée en moins d'un mois, ainsi que j'avais eu l'honneur de vous l'annoncer.

J'ai l'honneur d'être, etc...

*
* *

A Monsieur de La Ferté, Intendant général des Menus plaisirs du Roi.

MONSIEUR,

En m'occupant spécialement durant le cours de mes voyages de rechercher des sujets propres aux chœurs de la Musique du Roi en voix viriles, je n'ai point négligé de remarquer les sujets d'un autre genre qui pouvaient être utiles pour tout autre branche de service et qui par cette raison conviennent proprement à l'Ecole royale. L'objet du présent rapport est de vous transmettre les renseignements que j'ai recueillis sur cet objet. Dans cette vue, je vais d'abord tracer la note nominale des individus dont il s'agit ; j'entrerais ensuite dans quelques détails sur chacun d'eux.

- | | |
|-------------------------|----------------------|
| 1 Lefèvre, à Arras. | 5 Trézeguet, à Agen. |
| 2 Humblot, à Compiègne. | 6 Isabelle Borie — |
| 3 Casaubon, à Pau. | 7 Ursule Connor — |
| 4 Romain, à Limoges. | |

1. Lefèvre d'Arras est fils d'un boulanger demeurant sur l'Esplanade ; il a 18 ans, taille de 5 p. 6 p., bel extérieur, jolie voix de ténor, sachant peu de musique, mais bien organisé, plein de goût, aimant beaucoup le

chant et chantant avec grâce. Il a le plus grand désir de suivre la carrière dramatique, qu'il parcourrait avec succès, étant, je crois, propre à former un charmant sujet pour les rôles de jeunes princes à l'Opéra ; mais ses parents s'y opposent. Je crois cependant que si le ministre écrivait à ce sujet au Préfet pour faire la demande du jeune homme en l'assurant de toute sa bienveillance et de sa protection spéciale, on vaincrait leur obstination. Le jeune homme est sage et de bonne conduite, d'un caractère honnête et doux.

2. Humblot de Compiègne, âgé de 17 ans, taille de 5 p. 2 p., jeune sujet de la figure et de la tournure la plus jolie et la plus élégante, joue dans la comédie bourgeoise les rôles de femmes avec beaucoup de succès ; propre aux Colins (1) ou aux Elleviou (2). Il suffit d'écrire à M. Hyde Neuville, conservateur des eaux et forêts de la Couronne, qui protège ce jeune homme privé de sa famille : il l'enverra aussitôt. Il est déjà musicien.

3. Casaubon à Pau, 23 ans, 5 p. 4 p., belle basse-taille, beaucoup d'amour pour le chant, bonne acquisition ; s'adresser à M. Meisner à Pau. M. Meisner, qui est son maître et qui a été celui de M. d'Abadie (3), le place au-dessus de celui-ci pour la force et la beauté de la voix.

4. Romain, acteur à Limoges, 22 ans, 5 p. 3 pouces, très beau et très joli homme : belle et forte basse-taille annonçant de l'intelligence et de la chaleur, propre aux rôles de vigueur : demande à être appelé.

5. Trézeguet à Agen, 17 ans, 5 p. 2 p., très joli garçon ayant conservé après la mue une très belle voix de dessus comme était celle de M. Cherdou ; pourrait être utilisé à la Chapelle du Roi.

6° Isabelle Borie, couturière à Agen, 17 à 18 ans, un peu petite et puissante, non jolie : possède malgré ces désavantages une tournure agréable, une physionomie spirituelle et pleine d'expression ; superbe voix de dessus, intelligence et goût de chant extraordinaires ; chantant avec infiniment de grâce et d'expression naturelles, propre aux trois genres : pathétique, demi-caractère et comique ; sujet précieux à acquérir : ses parents consentent à l'envoyer à condition : 1° qu'elle sera amenée par un de ses parents dont on payera le voyage d'aller et de retour et qui sera défrayé à Paris ; 2° que la jeune personne sera enfermée dans une maison d'éducation où elle recevra l'instruction convenable à sa profession.

(1) Jeunes amoureux villageois. Ce nom vient de l'opéra comique de Nicolo, *Jeannot et Colin*, 1806.

(2) Dans les rôles de petits-mâtres et de jeunes militaires.

(3) D'Abadie débuta, dit Fétis, en décembre 1819, dans le rôle de *Cinna*, de la *Vestale*. C'est pour lui que Rossini écrivit le rôle de *Guillaume Tell*.

7° Ursule Connor, blanchisseuse à Agen, 13 ans et demi, taille ordinaire, bien tournée, figure ni belle ni laide, mais spirituelle et expressive, voix charmante, gosier léger, goût extraordinaire : charmant sujet de demi-caractère, chante avec grâce et exécute des roulades avec un fini inconcevable. Ses parents l'enverront sous la condition qu'elle sera enfermée dans une maison d'éducation où elle recevra l'instruction musicale.

Je crois devoir observer à cette occasion, Monsieur, que si l'on ne prend point le parti de suivre cette marche, on n'obtiendra point que les parents envoient leurs enfants à l'École royale et que l'on ne parviendra point à conserver et à former un seul sujet, ainsi que le prouvent la raison et l'expérience du passé.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Paris, le 20 septembre 1819.

GABRIEL VAUTHIER.

Variétés : Les danseuses de cour à Java (1).

Chaque nationalité a ses récréations, ses plaisirs à elle, qui varient ordinairement suivant le caractère et les mœurs du peuple. Aux Indes surtout, on peut remarquer que plus une population est sauvage et peu civilisée, plus il y a de rudesse et de manque de variété dans ses jeux, ses chants et ses danses publiques. Chez beaucoup de ces peuples, ce ne sont que des imitations de la nature, des scènes de chasse ou de guerre, le vol des oiseaux, le combat d'animaux sauvages, etc., et quiconque a vu de près les Alfours dans les Moluques, les Dajaks à Bornéo ou les Battaks à Sumatra, peuples très rudes et très peu civilisés, pourra certifier ce que j'avance.

Mais à Java. où, depuis une époque très reculée, une civilisation assez avancée semble avoir pénétré, les danses, les jeux et les chants s'en sont ressentis et sont calmes, mélancoliques et sérieux, bien plutôt que bruyants ou joyeux. Il est excessivement rare que l'excitation s'en mêle ; au contraire, tout est également monotone ; chants, jeux, mouvements de la danse (*tandakh*), où les bras et les reins jouent un beaucoup plus grand rôle que les jambes et les pieds, tout est si uniforme et si extraordinairement peu varié, qu'un Européen est très vite fatigué de ce qu'il voit et de ce qu'il entend et soupire après la fin du spectacle, que, par politesse, il lui faut attendre.

Tel est le cas principalement pour les Européens fixés aux Indes, dans les cours javanaises (nous voulons parler de celles de Sourakarta et de Djokjokarta), car les danses à la cour n'ont lieu que dans des cérémonies officielles et dans les fêtes particulières ; les fonctionnaires européens ne sauraient échapper à ce spectacle sans blesser l'étiquette, à laquelle les princes javanais attachent un grand prix, comme au dernier reste de leur ancienne grandeur. Quant au Javanais, il trouve dans cette danse un plaisir vraiment incompréhensible ; il peut la contempler pendant plusieurs nuits consécutives et, lors même qu'il y a assisté déjà nombre de fois, il en suit tous les détails avec une curiosité stupide. L'ennui,

(1) Tiré de la *Revue de l'Ecole d'anthropologie* de Paris (mai 1908).

qui apparaît si facilement sur le visage d'un Européen, ne se voit jamais sur les traits d'un habitant de Java ; et même, avec le flegme qui lui est propre, on pourrait se demander s'il comprend seulement le sens de ce mot.

Quiconque connaît les Javanais doit convenir que c'est chez eux une passion que d'assister et souvent même de participer au *tandakh*, et si c'est le cas pour les gens du peuple, ce l'est encore plus, d'une manière plus relevée, il est vrai, pour les princes indigènes en général et pour ceux des deux grandes cours en particulier. Le bonheur, pour un homme du peuple, c'est de contempler pendant des nuits entières des femmes de la lie de la population et de mœurs plus que relâchées, qui se tordent dans tous les sens et s'agitent aux accords monotones du *gamelang*, tout en chantant d'une voix criarde et rauque des *pantoun*, chansons le plus souvent fades, prosaïques, sans suite. L'homme du peuple, disons-nous, ne connaît pas de jouissance plus grande ; il ne laissera jamais échapper l'occasion de se la procurer et sacrifiera son temps et sa fortune, s'exposera même à la plus complète misère, pour satisfaire sa passion. Le prince, lui, recherche quelque chose de plus élevé, de plus noble, et quoique l'origine semble en être la même, quelque chose de différent à bien des égards de la danse, du spectacle et de la musique des gens du peuple, mais cependant quelque chose qui flatte ses yeux et ses oreilles et dont il est tout aussi avide que ses sujets. Les femmes qui dansent devant lui ne sont pas des êtres vils et complètement abrutis ; ce sont ses propres filles, celles de ses plus proches parents ou de ses principaux courtisans, jeunes filles choisies et élevées dans le but de récréer leur souverain.

Ces danseuses se divisent en deux classes : les *bedojo* et les *serimpie*.

C'est en vain que l'on voudrait rechercher l'origine de ces danses ; ni le prince ni ses sujets ne sauraient donner aucune indication à ce sujet. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elles ont existé de temps immémorial et leur ont été léguées par leurs ancêtres, et ce fait seul suffit pour leur faire respecter cette institution. En effet, les Javanais sont très attachés à tout ce qui leur vient de leurs ancêtres ; c'est un trait distinctif de leur caractère ; quiconque voudrait y apporter le *moindre changement* est taxé par eux de suprême imprudence ; non seulement il rencontrerait les plus grandes difficultés à faire accepter son innovation, mais il s'attirerait sûrement le mépris général. Le prince seul pourrait faire accepter quelque modification dans les coutumes nationales, mais il s'en garderait bien, car le peu de puissance qui lui reste repose uniquement sur le respect des vieilles institutions.

Nous avons déjà dit en deux mots que les danseuses de la cour ont la même origine que celles du peuple. Cette opinion est générale, et l'on peut admettre que les *bedojo* et les *serimpie* n'étaient à l'origine que de simples filles de *tandakh*, dont les fonctions ont été remplies plus tard par des membres de la famille régnante ou par des concubines du roi. Il résulte de ce dernier fait que les *bedojo* et les *serimpie* ne dansent qu'à la cour ou chez de très grands personnages. La jalousie du prince ne permettrait pas qu'elles sortissent du cercle de sa famille, et même il y a une distinction dont il faut encore tenir compte, comme nous le verrons plus loin. Ces danseuses sont donc de jeunes femmes ; quelquefois cependant leurs fonctions sont remplies par de très jeunes garçons ; mais ceux-ci représentent toujours des femmes. Ce fait montre combien les mœurs des Javanais sont plus douces que celles des autres peuples de l'Archipel, qui ne veulent voir que des hommes sur la scène. Les Javanais, d'autre part, sont bien loin de

mépriser les femmes qui se livrent à cet exercice, puisqu'on choisit pour cela les jeunes princesses du plus haut rang et que celles-ci en sont très fières.

Lorsque la danse est exécutée par devant le *Sousouhounan* de Sourakarta ou le sultan de Djokjokarta, le nombre des *bedoyo* est de neuf, tandis que les princes de la famille régnante et les principaux princes ou régents javanais ne peuvent jamais en faire danser plus de sept à la fois. Pour tous ces derniers, la permission de faire exécuter la danse leur est toujours accordée à titre de faveur par les deux princes qui, sur leur demande, leur envoient les *bedoyo* dans les fêtes solennelles. Si parfois les régents entretiennent eux-mêmes des *bedoyo*, celles-ci ne sont pas les véritables, et ne peuvent pas l'être, vu que la plupart des régents javanais n'appartiennent pas à une haute et ancienne noblesse, et, pour ainsi dire, ne possèdent pas la source même d'où sont tirées les *bedoyo* et les *serimpie* de la cour.

Ce qui distingue ces deux espèces de danseuses, c'est que les *serimpie* ne sont jamais plus de quatre et que le prince seul a le droit de les faire danser. Le prince ne les cède jamais à personne ; elles ne se produisent qu'en présence du prince, et leurs représentations n'ont lieu que dans les *dalam* ou palais des princes régnants de Sourakarta et de Djokjokarta.

Outre la différence de nombre, les *serimpie* se distinguent encore des *bedoyo* par le costume : elles ont quelque chose de plus viril et sont toujours armées, soit d'un *kris*, soit d'un arc et de flèches, soit d'un pistolet ; lorsqu'elles portent le *kris*, elles ont toujours aussi un bouclier fait en plumes de paon.

Les danses exécutées par les *serimpie* représentent toujours quelque épisode historique ou quelque sujet héroïque d'un caractère généralement guerrier, comme les armes qu'elles portent l'indiquent. Les *bedoyo*, au contraire, se contentent de danser ; et lors même qu'un récit accompagne la représentation, la danse elle-même n'y fait aucune allusion.

Ni les *serimpie* ni les *bedoyo* ne chantent en dansant, et c'est un des caractères qui les distinguent des vulgaires danseuses de *tandakh*. Les représentations à la cour sont accompagnées de chant ; mais c'est un artiste spécial qui chante d'après un livre, sur une mélodie appropriée, le sujet qui va être représenté par les danseuses ; celles-ci, pendant ce temps, sont assises par terre, les yeux baissés dans la posture la plus humble, et disposées dans tel ou tel ordre suivant le récit que l'on chante. Le passage terminé, les *serimpie* ou les *bedoyo* (jamais ces deux espèces de danseuses ne se produisent en même temps) se lèvent et dansent avec accompagnement de musique ; un petit nombre des instruments du fameux orchestre *gamelang*, ceux dont le son est le plus doux, exécutent cet accompagnement. Ce sont le *rabab* (violon javanais à deux cordes), la flûte (*souling*), le *tjemp long* ou *tjelempoung* (harpe javanaise horizontale) et les plus doux des instruments de métal, tels que le grand et le petit *pernanak*, le *kendang*, le *kethock*, le *kênong*, le *gong*, le *gambang*, le *gindhir* et quelquefois le petit *bônang*.

Il serait difficile de décrire d'une manière précise la musique du *gamelang* ; mais on ne saurait méconnaître qu'elle est harmonieuse et mélodieuse.

La danse des *serimpie* dure une heure ou une heure et demie ; celle des *bedoyo* un peu plus longtemps, et il faut avouer qu'elle est très gracieuse.

Les danseuses se placent sur une ligne, les unes derrière les autres et presque sans aucun intervalle entre elles, puis, au son de la musique, elles exécutent

toutes à la fois, avec un ensemble parfait, un même mouvement qui consiste à plier, on dirait même disloquer, la partie supérieure du corps ; les bras jouent le rôle principal ; ils se tournent et se replient dans tous les sens. Leurs articulations sont si souples (c'est le cas chez toutes les Javanaises) qu'elles peuvent, à l'ébahissement des Européens, replier la main en arrière jusqu'à ce qu'elle vienne se poser à plat sur l'avant-bras ; elles peuvent également replier leurs doigts jusque sur le revers de la main. Les jambes et les pieds participent fort peu à cette danse ; de temps en temps seulement, faisant quelques pas en arrière, les danseuses repoussent leur traîne par un mouvement du pied des plus gracieux. C'est encore là un point qui les distingue des simples filles de *tandakh*, car celles-ci se servent beaucoup de leurs jambes, non pas pour danser, il est vrai, mais pour courir en rond avec une rapidité souvent très grande. Comme nous l'avons déjà dit, tous les mouvements de la danse sont exécutés simultanément et d'une manière identique par les différentes danseuses ; lorsque l'une replie ses doigts d'une certaine manière, on voit le même mouvement reproduit exactement par toutes les autres ; l'œil le plus perçant ne saurait y découvrir la plus petite différence. Quelque étranges que soient souvent ces mouvements, ils ne sont jamais ni inconvenants ni désagréables à voir, ce qui est presque toujours le cas chez les danseuses du peuple.

Les *serimpie* et les *bedoyo* ne dansent que dans de grandes occasions, comme un anniversaire, un mariage, une circoncision ou d'autres circonstances de ce genre. Lorsque le gouverneur général des Indes néerlandaises fait un voyage dans l'île, il ne manque jamais d'aller rendre visite aux princes régnants de Sourakarta et de Djokjokarta ; ceux-ci, qui attachent un très grand prix à cette visite, produisent toujours leurs danseuses et leur font même revêtir un costume encore plus riche que de coutume, afin de rendre au « grand-père » (1) les plus grands honneurs possibles.

Il est d'usage à la cour qu'à l'occasion du jour de l'an chrétien et de l'anniversaire de S. M. le roi des Pays-Bas, les princes aillent faire au résident une visite de félicitations et assistent le soir aux fêtes offertes par ce fonctionnaire. Ils y paraissent en grande pompe et avec tout l'éclat possible, et ne manquent pas d'amener leurs *bedoyo* pour amuser (?) la société pendant une heure ou deux.

Pendant la danse, les *serimpie* et les *bedoyo* ont la gorge et les bras entièrement nus et toutes les parties visibles de leur corps sont frottées de *boreh* (2) ; cette mixture est assez allongée d'eau pour qu'on n'en puisse rien apercevoir à la lumière des lampes ou des bougies ; elle est destinée à donner à la peau la couleur la plus pâle possible, ce que les Javanais considèrent comme une grande beauté. Les sourcils sont rasés vers le haut, au-dessus du coin extérieur de l'œil, de manière à les rendre très minces ; puis on les travaille ensuite au moyen d'un pigment noir, de sorte qu'ils forment deux lignes très minces presque rectangulaires.

(1) Les deux princes régnants, lorsqu'ils écrivent au gouverneur général, lui donnent toujours le titre de grand père, et celui-ci les nomme toujours ses petits-fils. Ils nomment les résidents leurs frères aînés (en malais *abang*).

(2) Le *boreh* est un liniment formé de différentes espèces de bois odoriférant, réduit en poudre et mélangé avec de l'eau ; on s'en sert pour embellir la peau et aussi pour apporter quelque soulagement dans certaines maladies, comme le rhumatisme, par exemple.

Voici quels sont le costume et les atours d'une *bedojo* :

Elles sont coiffées en *koukèlkling*, c'est-à-dire que leurs cheveux sont tendus sur un arc de bambou fixé derrière la tête, à l'endroit où les femmes attachent généralement leur chevelure ; elles ne portent ni *kondèj* ni *sanggol*, la coiffure ordinaire des Javanaises, et leurs cheveux ont l'apparence d'une mince planche placée verticalement derrière la tête.

Le peigne fixé dans leur chevelure a la forme d'un oiseau et se nomme *garoudo* ; il est en or et enrichi de diamants et de pierres précieuses. A droite du peigne est fixée une épingle à cheveux ornée de diamants que l'on nomme *mentoul* et qui est connue à Batavia sous le nom de *kembang gojang* (fleur mobile). Un peu en arrière de cet ornement, à la hauteur de la partie antérieure de l'oreille, sont fixés deux petits peignes en or, nommés *tjonthoong* ; sur le côté de la tête, à la hauteur des sourcils, se trouvent des épingles ayant la forme d'une feuille d'arbre ; on les nomme *ron* ; au-dessous de ces épingles se trouve encore une rosette de diamants, nommée *grompol*.

Sur le devant de la tête, les cheveux sont rabattus et collés sur le front (*prias* : en javanais *patès*). On les peint en vert, mais un vert si foncé qu'ils paraissent presque noirs ; sur les bords, on y applique de la dorure.

Les *bedojo* portent des pendants d'oreilles en or ornés de diamants (*soubang*) d'une grandeur et d'un poids généralement considérables. Elles ont au cou une chaîne d'or à laquelle pendent trois plaques du même métal (*kabong*, parure du cou, ornées d'arabesques et enrichies de diamants).

La jaquette ou *badjou* des *bedojo* (*pamekok*) est d'ordinaire en soie ou en velours et généralement très petite ; elle leur couvre le sein et leur enveloppe la taille de telle manière que l'une des extrémités pend par devant ; l'autre extrémité leur descend jusqu'au-dessous des hanches par derrière et a une forme arrondie qui fait ressembler cette partie de vêtement à une jaquette ; les bords en sont dorés ou ornés de passements d'or.

La robe s'appelle *sárong* ; dans les cours où ces robes sont extrêmement riches, on les nomme *gebatikth*. Les *bedojo* portent leur robe de la manière que l'on appelle *piendjoug*, c'est-à-dire que la robe est fixée autour du corps de telle sorte que l'extrémité du pan inférieur forme une traîne qui passe entre les pieds, et que l'autre extrémité est fixée plus haut et pend par devant.

Les *bedojo* portent autour de la taille une étroite écharpe de soie ordinaire (*oudat*) dont elles tiennent les bouts en dansant ; au-dessous de cette écharpe étincelle une ceinture d'or ; cette ceinture est quelquefois remplacée par des passements d'or, mais dans ce cas on voit briller au milieu une plaque d'or ornée de diamants.

Leurs bras nus sont richement ornés de bracelets d'or (*gelang*).

La coiffure et le costume des *bedojo* peut varier beaucoup suivant les circonstances. Par exemple, lorsqu'elles doivent figurer dans la danse nommée : *Pra-boudewa*, elles sont vêtues de la manière suivante :

Elles portent un *njamping parang sawout* (1), orné d'une longue traîne qui, contrairement à l'usage ordinaire, pend du côté gauche pour laisser plus de

(1) Le *parang sawout* et le *parang rousak* ne peuvent être portés que par le prince, ses deux femmes en titre et les enfants de celles-ci. Les danseuses de la cour les portent soit à ce titre, soit parce qu'elles représentent des nymphes ou des filles de prince.

liberté à la jambe droite. Elles portent la coiffe nommée *Pahésan* : les cheveux sont taillés et rasés sur le front de manière à former sept pointes dont les côtés sont légèrement arrondis et dorés ; les pointes extrêmes de chaque côté sont aplaties sur les tempes et légèrement inclinées vers l'oreille.

Toute la chevelure est ramenée derrière la tête, où elle forme un gros et large chignon (*oukël-bâkor*), recouvert d'un réseau de fleurs de *melati* et surmonté d'un peigne (*pétat*) enrichi de diamants ou de bijoux. Au-dessous du chignon, les cheveux forment encore une espèce de queue qui pend sur la nuque comme un *kontjèr*, et qui est également recouverte de fleurs de *melati* (cette queue s'appelle en bas javanais : *geloung bôkôr*) Au-dessus du chignon et du peigne se dressent des fleurs vibrantes (*mëntoul* et *gětël*) en argent et en pierres précieuses, montées sur des tiges longues et recourbées, ou en spirale. Cette coiffure est complétée par des feuilles d'argent (*ron*) qui s'agitent au-dessus des oreilles ; de précieux *soubang* (en haut javanais *senkang*) étincellent au lobe de l'oreille.

Il est certain que cette coiffure peut être d'origine hindoue ; certains savants javanais le prétendent ou l'affirment ; mais il faudrait en aller chercher les preuves dans l'Hindoustan même. Les *bedoyo* de l'ancien régent de Bandoung portaient un *kontjèr* bouclé et doré, et avaient sur le sommet de la tête 4 petits arcs d'or. Cela aussi passait pour être d'origine hindoue. Ces *kontjèr* rappelaient la forme de ceux des poupées *Wajang*. Quelques danseuses du chef de la maison princière Sourakarta, portent ce *kontjèr* bouclé du *wajang*.

Mais revenons au costume des *bedoyo* pour la danse *Praboudewa*.

Les feuilles d'argent (*ron*) qu'elles portent sont un ornement princier, que les servantes (*abdi*) n'ont pas le droit de porter.

Un corsage guerrier en velours noir bordé d'or leur couvre la poitrine et les épaules, laissant les bras nus ; la robe est fixée autour de la taille par une ceinture d'or ou d'argent dont la boucle est en pierres précieuses. Les deux pans de la robe, qui retombent sur le devant des jambes, jouent un rôle dans la danse ; les mains élégantes des *bedoyo* les soulèvent et les laissent retomber tour à tour d'après des règles précises, ou les rejettent par-dessus le bras ou l'épaule ; les deux pieds exécutent des mouvements à peu près semblables avec la traîne du *njamping*.

Leur ceinture est ornée du côté gauche d'un poignard à fourreau d'or (*patrêm*), plus petit que le *douwoung* des hommes, et dont le manche est entouré d'une petite guirlande de fleurs et de *melati*.

Une quantité d'ornements d'or et d'argent enrichis de pierreries couvrent leur cou, leur poitrine, leurs bras, leurs poignets et leurs doigts ; le plus brillant de ces bijoux, ce sont les trois plaques d'or en forme de croissant qui sont suspendues à leur collier ; on les appelle *sangsangan*. Les danseuses de plus haute naissance portent en outre un papillon en diamants fixé au-dessus du chignon, et quelquefois même une épingle non moins précieuse sur l'os sacrum.

Le bracelet du haut du bras porte l'image de l'aigle de Wishnou (*garouda* ou *pěksiběri*).

Toutes les parties du corps laissées à nu sont naturellement peintes au *boreh* ; les paupières et les sourcils sont traités au pinceau suivant le goût des Javanais.

(A suivre.)

Dr J.-E. DE STURLER.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Excursions aux Gorges du Tarn.

Il est délivré pendant toute l'année des billets de voyage circulaire de 1^{re} et 2^e classe, permettant de visiter les Gorges du Tarn et comprenant divers itinéraires, dont ci-après un exemple :

Paris — Vierzon — Limoges — Brive — Figeac ou Bourges — Montluçon — Aurillac — Neussargues ; Rodez (1) — Mende ou Banassac-la-Canourgue (Interruption du voyage par fer). — Garabit Aguessac ou Millau — Béziers — Carcassonne — Toulouse ou Bédarieux — Lamalou-les-Bains — Castres (Tarn) — Montauban — Cahors — Brive — Limoges — Vierzon — Paris.

1^{re} classe : **136 francs**. — 2^e classe **96 francs**

VALIDITÉ DES BILLETS : 30 JOURS, NON COMPRIS LE JOUR DE DÉPART ;

FACULTÉ DE PROLONGATION MOYENNANT SUPPLÉMENT

Relations rapides entre Paris et Luchon.

En vue de faciliter les relations entre Paris et la station thermale de Luchon, la Compagnie d'Orléans, d'accord avec la Compagnie du Midi, mettra en marche, jusqu'au 21 septembre inclus, un train rapide composé de 1^{re}, 2^e, 3^e classe, partant de Paris Quai d'Orsay, à 7 h. du soir, de Paris Austerlitz à 7 h. 9 et arrivant à Luchon à 8 h. 59 du matin.

Wagon-restaurant au départ de Paris.

Compartiments-couchettes.

Pour le retour, ce train part de Luchon à 8 h. 45 du soir et arrive à Paris Austerlitz à 10 h. 32 du matin et à Paris Quai d'Orsay à 10 h. 41.

Il a été attelé à ces trains un sleeping-car de la Compagnie des Wagons-Lits.

CHEMIN DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Trains express

RAPIDES ET LUXE

Pour Vichy, Riom (Châtel-Guyon), Clermont (Royat).

1^o De Marseille, de Genève et de Lyon :

Trains express quotidiens, 1^{re} et 2^e classe en correspondance, directe avec le Midi de la France.

2^o De Paris :

a) Vichy-Royat-Express (Train de luxe) V.-S. V.-R. — Nombre de places limité. Aller : départ de Paris : 3 h. 55 s. (mardi, jeudi, samedi) — Retour : départ de Clermont, 8 h. m., de Riom, 8 h. 14 m., de Vichy, 8 h. 55 m., lundi, mercredi, vendredi.

b) Train rapide : 1^{re} classe à couloir. — L.-S. ; V.-R. à l'aller. — Aller : départ de Paris, 11 h. 10 m. — Retour : départ de Clermont, midi 45, de Riom, 1 h. 01 s. de Vichy, 1 h. 18 s.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Horaire P.-L.-M., vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Le Gérant : A. REBECQ.