

LA REVUE MUSICALE

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

N° 22 (huitième année)

15 Novembre

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

Le drame lyrique chez les Romains.

Après les Grecs de l'antiquité, — après Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, — il conviendrait peut-être de franchir plusieurs siècles et d'arriver tout de suite aux mystères du moyen âge, où, pour la première fois, les textes littéraires sont accompagnés de mélodies notées. Je dirai cependant quelques mots des Romains, bien qu'il semble paradoxal de leur donner une place dans une histoire du théâtre lyrique.

D'une façon générale, les Romains ont imité et continué gauchement, en l'affaiblissant, l'art dramatique des Grecs ; puis ils l'ont fait évoluer dans un sens très peu artistique, aboutissant au point terminus d'une décadence. En apparence, ils restent d'abord fidèles, sur les points essentiels, au système grec : et là où ils agissent de façon originale, ils ont des usages assez conformes à ceux dont j'ai donné le détail. Très amis des spectacles, comme tous les Méridionaux, ils ne conçoivent pas le drame sans un élément musical, plus ou moins sérieux, mais toujours réel. Ils lui conservent son caractère social en l'insérant dans les fêtes et les jeux (*ludi*) qui accompagnent une solennité religieuse ; ils ont encore, en bonne place, dans leur théâtre, l'image de Dionysos, mais sans subordonner toute la cérémonie à la glorification de ce dieu unique. Leur fête la plus ancienne est la fête de Rome (*ludi romani*, *maximi ludi*) au mois de septembre, marquée, depuis l'an 364 avant l'ère chrétienne, par des représentations régulières (pantomimes étrusques) et, depuis l'an 240, par des tragédies et des comédies, — probablement non soumises à la forme démocratique du concours, comme au temps d'Eschyle. A la fin du III^e siècle, deux nouveaux cultes donnent lieu à des « jeux » : celui d'Apollon, célébré par les *ludi apollinares* (juillet) annuels depuis 208, et celui de la « mère des dieux », les *Megalesia* (avril), où les représentations scéniques apparaissent dès l'an 194. Tite-Live (xxxiv, 54) donne les noms des édiles curules qui promurent à cette dignité des fêtes jusqu'alors sans intérêt pour l'histoire de l'art. Il y avait aussi, en novembre, les fêtes de la plèbe, les *ludi plebeji*. Inséré dans de tels cadres, le drame lyrique — appelons-le ainsi en y mettant de la complaisance — reste, en principe, ce qu'il était à la bonne époque : le com-

plément d'une fête religieuse, une solennité *annuelle*, soumise à l'administration et au contrôle des magistrats de la cité, destinée non à un public d'élite mais à l'assemblée populaire. Le trait à noter, comme indice d'une transformation grave, c'est l'apparition du cosmopolitisme religieux et celle de l'individualisme qui se substitue peu à peu à l'esprit civique et collectif. Depuis Sylla les fêtes régulières, avec jeux scéniques, se multiplient. Auguste introduit les fêtes de Cérès (*ludi Ceriales*) ; Livie crée les *palatini ludi* en l'honneur d'Auguste — empereur considéré comme dieu — jeux privés, spéciaux, et probablement réservés à un auditoire restreint. C'est le premier type du théâtre de cour. De plus, il y a des jeux non annuels, « extraordinaires », célébrés par suite d'un vœu (prononcé, par exemple, sur le champ de bataille), à l'occasion d'un triomphe ou de la dédicace d'un temple. Il y a enfin les « jeux » que donne un homme politique enrichi par le pillage et ambitieux, pour flatter la multitude et gagner ses suffrages.

Les théâtres, comme en Attique, sont d'abord des constructions en bois, provisoires, sans places assises et même distinctes, sauf pour les magistrats. En 194, les sénateurs ont des sièges réservés, mais *dans l'orchestre*, ce qui nécessite l'agrandissement de la scène pour que le chœur s'y transporte et y puisse évoluer : changement capital qui altère profondément l'esthétique primitive du drame lyrique et qui, en rapprochant l'élément musical du jeu des acteurs proprement dits, les confondra bientôt. Les représentations restent une œuvre de plein air. En 179, on construit un théâtre sur le modèle grec ; mais il est supprimé après la fête, comme le serait aujourd'hui un décor d'exposition après cette exposition. En 55, Pompée fait construire le premier théâtre en pierre ; d'après Pline l'Ancien (*H. N.* xxxvi, 115), il contenait 40.000 places. Je ne parle pas des prodigalités et des fantaisies de certains particuliers ; Scaurus, beau-fils de Sylla, fit construire un théâtre à trois étages, — marbre, bois doré et verre — qui avait 360 colonnes, 3.000 statues d'airain et pouvait contenir 80.000 spectateurs. La description qu'en donne Pline fait penser à un mot connu : « ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche... »

Comme chez les Grecs, les fêtes romaines où le drame n'apparaît qu'assez tard au lieu d'être un principe initial, duraient plusieurs jours. Ainsi, de l'an 191 à 171, la fête de Rome dura dix jours ; plus tard, au temps de César, elle fut étendue à 15 ; parfois même (ainsi, en 134) elle fut réduite à 4. Une particularité curieuse provoquait ces variations de durée. Elle mérite d'être signalée, parce qu'elle nous ramène à l'idée religieuse qui domine toute l'organisation du drame lyrique. Durant ces cérémonies, une infraction au rituel était considérée comme une « violation » (*violata religio*) qui rendait « inefficaces » les jeux engagés, (cette idée est d'origine magique) : on jugeait alors indispensable de recommencer le cérémonial, en tout ou en partie (*ludi instaurati*). Quelquefois on recommençait seulement la journée où l'infraction au rituel avait eu lieu ; d'autres fois, c'était tout l'ensemble des jeux qui était instauré ; il arriva même qu'on dut recommencer plusieurs fois (*ludi bis, ludi quinquies toti instaurati*). La décadence des vieilles superstitions, et aussi les abus qui avaient provoqué assez souvent des infractions volontaires et intéressées, firent supprimer cette reprise.

J'indiquerai maintenant les faits qui, dans tout cela, sont d'ordre musical. Ils sont peu nombreux, quoique assez importants. Des Romains de l'antiquité il ne faut rien attendre de bien brillant en matière d'art. Autant les Romains du

xvi^e siècle devaient être musiciens et artistes, autant les contemporains de Térencia et de Plaute, de Livius Andronicus et d'Attius sont incapables de goûter une mélodie en elle-même, sans paroles, sans gesticulation, sans spectacle.

Dans la comédie, il n'y a pas de chœur, mais il y a du chant ou quelque chose qui ressemble vaguement à du chant. Dans les manuscrits de Plaute, en tête de certaines scènes on trouve les majuscules indicatrices D V et C. Les D V indiquent le parlé (*diverbium*) des personnages ; le C est l'abréviation du mot *canticum*, chant. Ces *cantica* désignaient des scènes d'un caractère lyrique, au moins à l'origine, cela n'est pas douteux ; Donat nous apprend que le nom du compositeur était cité, dans le titre de la pièce, à côté de ceux du poète et du principal acteur ; nous savons que dans les Atellanes et les mimes, forme première des représentations dramatiques, il y avait des chants ; mais il est fort possible que ce mot *canticum*, peu à peu privé de son sens étymologique, ait fini par désigner un simple changement dans la versification, l'idée de musique réelle n'y étant pas toujours impliquée. C'est ainsi que Virgile dit : « Arma virumque cano..... », je chante les exploits d'un héros, etc..., alors qu'il écrit, au lieu de chanter. On a aussi comparé ces *cantica* aux « stances » de notre ancienne tragédie classique (stances du *Cid*, stances de *Polyeucte*, etc...). En ce cas, le mot *canticum* ne devrait pas éveiller l'idée d'un chant : il indiquerait simplement une scène écrite en vers de mesure diverse (ou, exclusivement, en septénaires trochaïques), où la déclamation s'élevait à la forme d'une sorte de récitatif avec un maigre accompagnement instrumental.

Dans la tragédie, le chœur est maintenu ; il garde sa double fonction normale de chant et de danse. Mais le chœur n'est plus dans l'orchestre, sur la frontière indécise qui sépare le public et les acteurs, le monde réel et celui de la fiction : il est monté sur la scène agrandie pour lui, sur le *pulpitum*, et il participe au jeu des acteurs qui finira par l'absorber. Ce fait est le plus important que nous ayons à retenir dans l'histoire du théâtre latin ; il met fin à cette liturgie qui était la base du drame lyrique primitif, et il marque l'ouverture de l'ère moderne. Une évolution parallèle en est la conséquence : le chœur perd peu à peu son caractère lyrique. Il le reprend dans les entr'actes, en exécutant des « morceaux » qui, dans le drame latin, sont l'équivalent des *stasima* dans le drame grec. Horace voulait que ces morceaux ne fussent pas des hors-d'œuvre, mais qu'un lien de convenance les rattachât au sujet de la pièce :

... Neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat apte :

« Qu'il ne chante rien, dans les entr'actes, qui ne serve le dessein du poète et ne fasse corps avec lui ». J'imagine que cette musique était très inférieure à celle qu'on exécutait dans les entr'actes, il y a quelques années, au foyer du théâtre de l'Odéon...

L'accompagnement, aussi bien chez les Latins que chez les Grecs, se réduisait à l'usage d'un seul instrument : la double flûte. Une peinture de Pompéi fait voir un joueur de flûte assis sur la thymélé, battant la mesure avec le pied. Pourquoi cet instrument unique, si faible, dans des théâtres si vastes, alors que dans nos salles modernes, beaucoup plus petites, il y a une armée formidable de musiciens ? C'est qu'ici il n'y a pas, à proprement parler, de musique instrumentale, mais surtout un moyen tout pratique de marquer la mesure là où le chant se ré-

duit à un récitatif, les danses à des marches rythmées et à une mimique expressive. Les Latins emploient la flûte, selon l'usage grec ; les Grecs la tenaient des Orientaux d'Asie-Mineure, qui eux-mêmes la tenaient probablement des Égyptiens. Elle paraît avoir été introduite dans le drame parce qu'elle imitait très bien le langage tragique de la douleur, les gémissements : d'après la légende grecque, elle aurait été inventée pour reproduire des sanglots ; au début des *Chevaliers* d'Aristophane, v. 9 et 10, il y a une parodie qui concorde avec cette idée. C'est à cause de ce caractère plaintif, très convenable à une forme d'art qui doit provoquer « terreur et pitié », que les Romains employaient la flûte dans les funérailles. Cicéron dit (*de Legibus*, II, 23) que pour mettre une limite à des dépenses excessives, la loi des Douze Tables avait défendu qu'on employât plus de dix flûtistes dans les cérémonies funèbres. Des deux tubes à embouchure commune dans lesquels soufflait le flûtiste primitif après avoir passé une courroie de cuir (φορβεία, στομίς, χειλωτήρ, *capistrum*) autour de sa tête et sur ses joues, celui de droite s'appelait, selon Varron, « *tibia incentiva* », ce dernier mot étant formé de *in* et de *cantus* ; il jouait donc le thème principal ; celui de gauche (*tibia succentiva*, de *sub* et de *cantus*) formait l'accompagnement de la mélodie. Sur la construction même de l'instrument, nous ne savons rien de précis. Les hypothèses récemment faites (par le philologue américain A. Howard, dans l'étude *The aulos or tibia*, Harvard Studies, 1893) me semblent plus ingénieuses que solides. Il semble cependant que le mot « flûte » soit bien vague, et même bien impropre, pour désigner cet instrument, qui tout au moins a évolué. Il avait une sonorité qui le rapprocherait plutôt de notre clarinette. Le mot βόμβυξ, employé par les Grecs (et dont notre Rabelais a fait *bombyciner* en parlant de la Chimère), n'éveille guère l'idée d'un son pâle et pauvre en harmoniques. A l'époque d'Auguste, la « flûte » ne méritait certainement plus le nom que nous lui donnons ; d'après Horace, pour l'éclat, elle avait des clés en métal et elle « rivalisait avec la trompette » :

... Orichalco vincta tubæque
Æmula.

Rappelons-nous que l'instrument construit par Denner en 1700 fut appelé *clarinette*, du mot italien *clarino*, trompette, ce qui s'accorde avec le mot d'Horace. Une évolution analogue (dans le sens d'une sonorité plus grande) pourrait être constatée dans certains usages de la musique moderne. Dans les orchestres, la clarinette en *ut*, avec des sons clairs, un peu durs et rudes, est remplacée par la clarinette en *si b*, qui a des sons pleins et plus gras : ainsi dans les ouvertures de *Titus* (Mozart), de la *Vestale*, de *Cortez*, d'*Olympia* (Spontini), etc.

Sur certaines modalités du drame lyrique, chez les Romains, et sur les représentations, nous avons quelques renseignements significatifs. Ils ne sont pas à l'honneur de l'esprit artistique et du goût des Latins, moins portés vers l'opéra que vers le cirque. Un jour, le public écoute une comédie de Térence ; mais on apprend qu'une troupe de funambules vient de s'installer à côté du théâtre : aussitôt, les gradins sont abandonnés, et le poète reste seul avec les acteurs et sa pièce. On sait que dans la pièce d'Euripide comme dans l'opéra de Gluck, Iphigénie se rend à l'appel de son père Agamemnon avec un cortège de jeunes filles, de vierges dont la joue se colore de pudeur, dit le poète grec, au moindre mot blessant. Ennius, qui fait passer ce sujet sur la scène latine, trouve que ce chœur de jeunes filles est trop fade, et il le remplace par un chœur de soldats qui font des

plaisanteries. Au VII^e livre de ses *Histoires*, Tite-Live nous raconte qu'en l'an 361 avant J.-C., des « jeux scéniques, grande nouveauté pour un peuple de soldats », furent institués pour apaiser les dieux, à la colère desquels on attribuait une épidémie soudainement déchaînée ; et il ajoute, un peu plus loin : le poète Livius Andronicus jouait, selon l'usage, ses propres pièces ; mais on l'avait si souvent redemandé sur la scène, qu'il était devenu aphone ; il obtint alors la permission de se faire assister par un *esclave* qui, placé devant le joueur de flûte, s'acquitta du *canticum* pour la partie musicale ; personnellement, il se borna à faire les gestes, — ce qui, pour les Romains, paraît avoir été l'essentiel !

On dit parfois : « Le public d'aujourd'hui n'est pas musicien ; à l'Opéra, il est surtout sensible aux décors, à l'éclat des costumes, à la mise en scène et à la pompe du spectacle. » Il y a peut-être quelque chose de vrai dans ce jugement sévère ; mais que faudrait-il dire des anciens Romains ? Je citerai pour terminer une lettre charmante et célèbre de Cicéron, homme de goût et de culture grecque, appréciant ses contemporains. De Rome, il écrit (vers l'an 55 avant l'ère chrétienne) à son ami M. Marius alors à la campagne. Il lui raconte qu'on vient de célébrer des *ludi*, mais qu'il a bien fait de ne pas se déranger pour les voir : comme il vaut mieux rester au milieu des livres de son cabinet, dans une villa d'où on a vue sur la forêt ! « Les jeux avaient une grande pompe, mais n'étaient guère faits pour des hommes tels que vous et moi ! » Dans un drame lyrique imité des Grecs et intitulé *Clytemnestre*, le « clou » a été l'apparition d'un très grand nombre de mulets (*sexcenti muli*) portant le butin qu'Agamemnon ramenait de Troie ; dans le *Cheval de Troie*, les spectateurs ont été émerveillés de voir des milliers de soldats armés sortir des flancs du cheval. « Je ne crois pas, continue Cicéron, que vous puissiez regretter le reste de la fête : les athlètes, pour lesquels Pompée lui-même [confesse qu'il a perdu son huile, puis deux chasses qui ont duré cinq jours et dont tout le monde a loué la magnificence. Le dernier jour a été consacré aux éléphants... »

Le spectacle vraiment romain, ce n'est pas le drame lyrique : c'est le cortège de triomphe avec les chars remplis de butin et les captifs enchaînés ; c'est la chasse ou la naumachie dans le cirque ; c'est la mort des criminels ou des esclaves sous la griffe et la dent des fauves amenés d'Afrique ou d'Asie ; ce sont surtout les combats de gladiateurs. Ces derniers avaient une sorte de beauté barbare et de grandeur sauvage, quasi symbolique. Taine en parle dans une phrase admirable que je ne résiste pas au plaisir de citer : « ... L'enceinte dans laquelle les générations mortelles sont entrées tour à tour pour combattre, tomber et faire place à d'autres, ressemble à ces cirques romains où, sous un voile de soie, parmi des colosses dorés, entre des murailles de marbre, les captifs de tout l'univers défilaient les uns après les autres pour étaler sous la lumière pourprée la sauvagerie de leurs accoutrements barbares, l'or et les perles de leurs costumes asiatiques, la fierté de leurs membres nus, l'adresse et l'emportement de leurs massacres, et pour couvrir à la fin de leurs cadavres le sable impérial qui avait bu leur sang (1) ». En fait de théâtre, on ne goûta bientôt plus que la pantomime. Comme Andronicus, le drame lyrique devint aphone ; il se borna à faire les gestes.

Je termine ici ce que j'ai cru devoir dire du théâtre lyrique chez les anciens.

(1) *Derniers essais de critique* (article sur Paul de Saint-Victor).

J'aurais pu étendre longuement ces études. J'ai pensé qu'il convenait de ne pas trop insister sur certains points et d'abandonner à la philologie ou à l'archéologie des faits qui, dans une histoire de la musique, ont une importance secondaire. Il me suffit d'avoir montré les origines religieuses et politiques du drame musical et d'avoir rattaché la phase d'évolution dans laquelle nous sommes présentement à son vrai principe, en indiquant certaines innovations qui, dans la suite, ont eu de graves conséquences. Si, au xvii^e siècle, l'opéra est une « renaissance », ne fallait-il pas savoir en quoi avait consisté l'art qui renaît à ce moment ? Nous avons vu que les principaux moyens d'expression développés par les modernes (le chœur, les soli, les duos et les ensembles, la danse, la mimique de ballet) n'ont pas été inventés par eux, mais par les Grecs. Nous savons aussi quelles légendes brillantes les anciens nous ont léguées. Je puis maintenant aborder la partie moderne et vraiment intéressante de mon sujet, tout ceci n'étant qu'une introduction, une manière de prélude...

JULES COMBARIEU.

Publications et exécutions récentes.

A L'OPÉRA : UNE HEUREUSE INNOVATION. — Il y a vraiment quelque chose de nouveau dans l'administration de notre « Académie nationale de musique » ; je me hâte de dire que cette nouveauté est tout à l'honneur de MM. Messenger et Broussan, qu'on ne saurait trop féliciter et encourager dans la voie où ils paraissent résolus à s'engager. En parlant ainsi, je songe à deux faits récents : 1^o on nous a d'abord donné le *Crépuscule des dieux* intégralement, tel quel, sans coupures ni additions d'aucune sorte ; 2^o après les représentations du début, M. Messenger a jugé indispensable, pour des raisons diverses, de réduire un peu l'œuvre énorme de Wagner (et on ne saurait lui chercher chicane sur ce point) ; mais, comme on a pu le voir par la note qu'ont publiée les journaux, M. Messenger prévient loyalement le public de la nature et de l'étendue des suppressions qu'il a faites. Voilà une façon d'agir à laquelle nous n'étions pas habitués. Elle est conforme à un article important du cahier des charges que les successeurs de M. Gailhard ont eu à signer quand ils sont entrés en fonction. On m'excusera si, en exposant cet heureux changement, j'ai la faiblesse de croire que, par une obstination de plusieurs années, j'ai personnellement contribué à l'obtenir.

Il est impossible de s'occuper sérieusement d'histoire musicale sans être frappé du sans-gêne avec lequel les chefs-d'œuvre ont été traités pendant longtemps. Jusqu'à ces dernières années, le vandalisme si éloquemment dénoncé et combattu, depuis la Restauration, dans le domaine des arts plastiques, restait impuni et triomphant dans la partie la plus brillante des arts du rythme : la musique. Il sévissait dans *tous* les répertoires, le religieux aussi bien que le profane, en vertu d'une sorte de tradition qui avait l'autorité d'un usage consacré (songez à ce qui s'est passé dans l'Église pour le plain-chant ; songez à la façon dont furent présentées d'abord au public de Paris les symphonies de Beethoven ; songez aux déformations invraisemblables — signalées dans le dernier numéro de la *Revue musicale* — qu'on a fait subir, pour créer « le chant des écoles », à

des chefs-d'œuvre populaires !...) Mais nulle part le vandalisme n'était plus choquant que sur la scène de nos théâtres lyriques. A l'Opéra, il y a eu, dès le XVIII^e siècle, un monstre tyrannique — Tripatouillage — qui ne laissait paraître devant la rampe aucun ouvrage ancien sans le coucher dans un lit de Procuste et sans le soumettre à des mutilations diverses. L'histoire de ces méfaits est très longue, fort curieuse et pleine de choses intéressantes. Elle se confond presque avec l'histoire de notre art lyrique Francœur, Saint-Léon, Castil-Blaze — pour n'en pas citer d'autres ! — y occupent une place peu enviable.

Je ne reviens pas sur des doléances rétrospectives. Je rappelle seulement que l'Opéra est un peu à la musique ce que le Louvre est à la peinture et à la sculpture ; que le respect des œuvres d'art, dans tous les domaines, est la première qualité d'un artiste sérieux ; que le droit de *quidlibet audendi*, s'il est intangible dans les théâtres secondaires, ne saurait être toléré dans un théâtre officiel, national, subventionné, surveillé par l'État ; que déranger l'œuvre d'un auteur décédé est une trahison, et que jouer des « arrangements », des « adaptations » de fantaisie, c'est fausser dans son principe l'éducation esthétique du peuple.

Pénétré de ces idées qui s'imposent à tout homme de bon sens, je commençai une campagne dont le premier acte fut une communication au Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900. Non sans quelque peine, — des objections subtiles me furent opposées par certains congressistes de haute valeur, entre'autres M. Th. Reinach, — j'obtins du Congrès l'expression d'un vœu très net, tendant à faire cesser le vandalisme dans les théâtres subventionnés (le texte de cette déclaration, avec mon exposé des motifs, se trouve dans le volume où sont publiés les mémoires et les actes du Congrès, chez Fischbacher). — Ce n'était qu'un vœu ; et vous imaginez facilement ce qu'un directeur de l'Opéra, entouré de riches commanditaires, ami de plusieurs ministres, fort de la tolérance de ses abonnés et du silence des « critiques » dans la grande presse quotidienne, pouvait penser d'une poignée de pédants réunis pour faire de l'archéologie !... mais j'avais foi dans un principe que je croyais juste, et je m'obstinaï. Dans la presse, je saisis toutes les occasions de signaler ce qui m'apparaissait comme un fléau ou une survivance déplorable d'usages surannés, incompatibles avec l'extraordinaire développement de l'esprit historique. Depuis une vingtaine d'années, l'ancienne musique est étudiée avec un extrême souci de l'exactitude et de la précision par des agrégés de l'Université, des docteurs, des savants armés d'une solide culture et rompus à l'usage des méthodes sérieuses ; tôt ou tard, cette renaissance des études musicales devait exercer une influence autour d'elle et porter des fruits. Chargé d'enseigner la musique dans un établissement qui a pour règle la liberté absolue des idées et de la parole, — le Collège de France, — je ne manquai pas de reprendre cette question dans mon cours ; je lui consacrai en particulier une leçon qui a été reproduite ici même (*Revue musicale* du 1^{er} mai 1905) En même temps, je m'efforçais d'intéresser à ma thèse ceux qui ont le contrôle de nos grandes administrations : les Directeurs (M. M. Roujon et Marcel) qui se sont succédé, rue de Valois, et qui, *en principe*, furent tout de suite d'accord avec moi ; les rapporteurs du budget des Beaux-Arts, à la Chambre des députés et au Sénat. J'obtins beaucoup d'adhésions formulées dans des lettres personnelles fort aimables, mais peu de déclarations précises faites à la tribune ou inscrites dans des textes officiels. Un seul rapporteur du budget jugea à

propos de parler comme il le fallait : c'est l'honorable M. Déandréis ; dans son Rapport déposé au Sénat le 25 mars 1905, il citait les abus principaux que, maintes fois, j'avais déjà signalés, et plaidait éloquemment pour le vœu du Congrès de 1900. Ce fut une manifestation, un témoignage précieux, — et rien de plus. Je compris qu'il fallait prendre un autre biais.

En 1907, fut ouverte la succession de M. Gailhard, courte période critique où on parlait de réorganiser sur de nouvelles bases l'administration de l'Opéra. Il y avait un nouveau cahier des charges à rédiger. Je crus le moment favorable et, non sans y avoir mûrement réfléchi, je demandai une audience au ministre, qui était alors M. Briand.

Je n'oublierai jamais cette entrevue. M. le Ministre m'avait fait savoir qu'il me recevrait un matin à 10 heures. Au moment où j'entrai dans l'antichambre, je la trouvai toute bourdonnante de sénateurs et de députés, venus là pour des affaires importantes, — pas plus importantes que la mienne. Il y en avait bien une trentaine. Je calculai que si chaque audience durait cinq minutes, je serais reçu — après les représentants du peuple, justement jaloux de leurs prérogatives — à l'heure... où les audiences sont finies. Je fis une fausse sortie, et grâce à quelques complaisances criminelles, en suivant des couloirs détournés, je pénétrai, usurpant un tour de faveur, dans le cabinet du grand Maître. M. Briand m'écouta sans mot dire, avec une attention que j'admirai ; car la séparation de l'Église et de l'État pouvait lui donner, à ce moment, d'autres soucis que celui d'assurer des chansons exactes à ses administrés. Résolu à ne pas l'indisposer par de trop longs développements, je résumai en quelques mots les abus dont je demandais la fin et je lui remis deux notes, d'étendue très inégale : la première, destinée à permettre une vérification de mes dires, contenait une liste précise des altérations de toutes sortes (coupures, additions de danses, remaniements) qu'on avait fait subir à cinq opéras, pris comme exemple ; la seconde, très brève, était le texte d'un article que je proposais d'introduire dans le nouveau cahier des charges. — « *Ces idées me paraissent très justes* », me dit M. le Ministre. Ce furent, à peu près, les seules paroles qu'il prononça au cours de cette audience ; elles me suffisaient.

En effet, quelques jours après, j'eus une grande satisfaction. En lisant le nouveau cahier des charges de l'Opéra, j'y trouvais, *textuellement reproduite*, la note que j'avais remise à M. Briand. Elle forme l'article 16, à la fin du titre II, page 9 du nouveau règlement. La voici :

Les directeurs ne pourront morceler aucun ouvrage sans l'autorisation du ministre et celle des auteurs ou de leurs ayants droit.

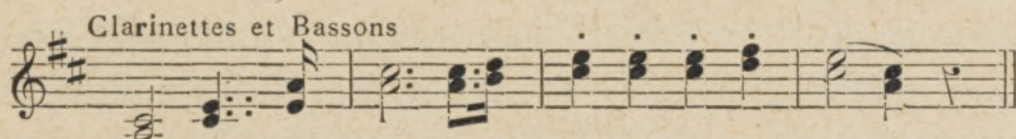
Toutes les fois qu'ils joueront une œuvre dont l'auteur est décédé, les directeurs devront se conformer le plus possible au texte original de cette œuvre, en suivant : le manuscrit, s'il existe et s'il peut être facilement consulté ; à défaut, la dernière édition publiée du vivant de l'auteur, ou celle qui, par son exactitude, fait autorité.

Les remaniements dont l'œuvre jouée aurait pu être déjà l'objet à l'Opéra ne constituent aucun précédent dont les directeurs puissent se prévaloir.

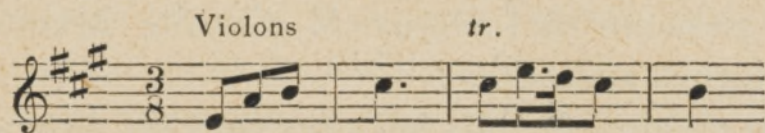
Toutes les fois qu'ils voudront faire subir à une œuvre d'auteur décédé des changements essentiels, tels que coupures de scènes, ou de parties de scènes, addition de ballets, etc., les directeurs devront en demander l'autorisation au ministre, qui, après examen des raisons invoquées, décidera si ces changements peuvent ou non être effectués.

On le voit, cette clause du cahier des charges n'est nullement intransigeante. Elle ne proscriit pas, *a priori*, les changements (l'expérience démontre que, parfois, ils sont indispensables) ; mais elle les surveille, elle ne les abandonne plus à l'arbitraire. Et j'estime que c'est là un progrès. Je ne me dissimule pas qu'il y a deux victoires consécutives à remporter sur tous les abus : la première, c'est d'obtenir un règlement précis qui les condamne ; la seconde, c'est *de faire appliquer ce règlement*. Mais, pour cela, il y a un commissaire du gouvernement pour les théâtres subventionnés : l'honorable M. Bernheim. Nous avons confiance en lui ! — J. C.

LE GÉNIE DE BEETHOVEN. — En sortant du Concert Colonne (8 novembre), où je viens d'entendre la 2^e Symphonie, je partage entièrement l'opinion qui a été souvent émise ici par des juges autorisés : la caractéristique du génie de Beethoven, c'est la verve, l'élan de la jeunesse, l'équilibre et la *santé* parfaite de toutes les puissances de la personne morale, la sérénité, la joie de vivre allant parfois jusqu'à l'humour, l'expansion à la fois libre et réglée d'une force où le « mal du siècle » — sauf peut-être dans quelques œuvres exceptionnelles et d'ailleurs inférieures — n'a mis aucun trouble. Tout ce qu'on peut dire sur Beethoven « malade » n'est que bavardage anecdotique. L'erreur grave est de croire que la vie privée ou physiologique de l'homme explique l'œuvre de l'artiste. Celle-ci, au lieu d'être un reflet de celle là, en est une revanche, une libération. Dans la vie réelle apparaît l'homme que font les circonstances et les contingences ; dans les symphonies apparaît le Beethoven délivré de toutes ces misères (la maladie, le besoin d'argent, le neveu qui se conduit mal, etc., etc.), l'homme *universel* et *nature* :



Ce sont les Grâces qui ont écrit cela, non sans une pointe d'esprit et de malice. Le *larghetto* de cette 2^e Symphonie :



est un ciel bleu sans nuages traversé par des souffles de tendresse. Le *scherzo* est un badinage charmant ; et l'*allegro molto*, si joliment et coquettement volontaire, est une explosion d'ardeur printanière !

Au programme de la même séance figurait le Concerto de Beethoven pour violon, avec M. Capet comme exécutant. Ce Concerto, dit la notice, le seul que Beethoven ait composé pour violon, n'a jamais cessé d'appartenir au répertoire des virtuoses, car on y rencontre tous les éléments propres à faire valoir le mécanisme et le style, la technique et le sentiment. C'est, a dit l'un des musicographes qui ont étudié le plus intimement les ouvrages de Beethoven, M. de Lenz, un poème commençant dès les premières notes de tutti ; tout y est lumière, harmonie, élégance et beauté. Il résout le difficile problème de donner à l'instrument concertant une occasion de se montrer sans l'isoler de l'intérêt inspiré par l'ensemble du morceau.

Cette œuvre a été composée en 1806 pour le violoniste Clément, alors directeur de théâtre et violon solo à Vienne ; elle fut exécutée pour la première fois, au concert donné par cet artiste, le 23 décembre de la même année.

Le manuscrit, qui appartient à la bibliothèque impériale de Vienne, porte cette inscription italienne : *Concerto per Clemenza, pour Clément, primo violino e direttore al teatro di Vienna dal L. V. Bthvn 1806*. Et pourtant l'ouvrage parut en mars 1809 avec ce titre français : *Concerto pour violon... composé et dédié à son ami M. de Breuning, secrétaire aulique au service de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche, par Louis van Beethoven, Œuvre 61. A Vienne et Pesth, au bureau des Arts et d'Industrie*. Ainsi, le grand seigneur avait pris la place de l'humble violoniste. C'est que la dédicace des œuvres constituait, à cette époque, une source de revenus ; elle rapportait toujours au compositeur un riche présent ou même une somme d'argent ; l'intérêt réel guidait donc forcément les sympathies apparentes, et, de préférence, on choisissait à son ouvrage un parrain opulent ou bien en cour.

Cette composition ne laisse pas d'avoir des longueurs, et la « cadence » qu'on y introduit en vertu de la tradition n'est pas faite pour atténuer cette impression. Elle n'infirme d'ailleurs en rien notre opinion générale sur Beethoven. Ce qu'on doit louer sans réserve, c'est la virtuosité de M. Capet, dont nous avons déjà parlé ici même comme violoniste et aussi comme compositeur. M. Capet a un bras droit merveilleux, l'archet très près de la corde, un son admirable et d'une justesse parfaite. Il a été l'objet de justes ovations. — E. D.

M^{me} FÉLIA LITVINNE. — Au Concert Colonne du 8 novembre nous avons eu, avec la marche funèbre du *Crépuscule des dieux* et la scène de la mort de Brünnhild, le prélude de *Tristan* et la scène de la mort d'Isolde. La marche funèbre (malgré un léger défaut d'entente, au début, parmi les violons) m'a fait beaucoup plus d'impression qu'au théâtre. Le prélude de *Tristan*, après les accords douloureux (je devrais dire les désaccords) du commencement, — rencontre, séparation et déchirement, — est furieux et puissant comme l'Océan déchaîné ; puis mélancolique comme un steppe désolé. Jamais la musique n'a donné une plus forte image des passions de l'amour. M. Catulle Mendès l'a poétiquement caractérisé dans les lignes suivantes :

« Une douloureuse tension de tous les sens vers un bonheur qui l'épouvante
 « à force d'être surhumain ; un désir qui se dévore soi-même dans le désespoir
 « de sa vanité ; des efforts cent fois trompés ; des recrudescences d'amer espoir ;
 « des bras affamés d'embrassements et qui retombent rompus de lassitude ; des
 « élans qui rebondissent en arrière, comme une balle contre un mur ; des exal-
 « tations vers de sublimes hauteurs rejetées dans les abîmes ; des commence-
 « ments de chants qui se torsionnent en cris ; en un mot, tout le vouloir de la
 « passion humaine, déshérité de pouvoir, voilà ce qu'exprime, dans son dérou-
 « lement qui se hausse avec une pénible lenteur pour se relever encore, et
 « encore, et toujours, le prélude sanglotant de *Tristan et Iseult*. »

La grande cantatrice Félia Litvinne a chanté les deux scènes ; elle est donc morte deux fois dans le même après-midi. Est-il besoin de dire que, sans réserves, on a acclamé l'illustre artiste en admirant la puissance, la pureté de sa voix, son style dramatique, — et aussi l'élégance de la femme, sa tenue parfaite dans cette situation difficile : devant soi, le public du Châtelet ; derrière soi, le formidable

orchestre ? L'annonce d'une telle interprète avait attiré une affluence exceptionnelle ; M^{me} Litvinne, avec une modestie exquise, a voulu associer à son triomphe, au moment des nombreux rappels, M. Ed. Colonne, l'éminent chef d'orchestre qui, avec son geste large, *horizontal*, ressemble à un inlassable faucheur dans les prairies de la mélodie. — L. H.

ESSAI SUR LA GAMME

Par MAURICE GANDILLOT (*fin*).

(*Compte rendu critique.*)

L'auteur met pratiquement en évidence les différences de ces trois gammes, en accumulant les écarts par des modulations successives. Un fragment mélodique part de *do* \sharp dans le ton de *do* \sharp mineur, et finit, après cinq modulations, par la note *ré* \flat dans le ton majeur de cette note. En gamme tempérée, cette note finale est identique à la note initiale ; en gamme ptoléméenne elle est plus élevée que la note initiale ; en gamme pythagoricienne, elle est un peu plus basse, et l'intervalle calculé entre le *ré* \flat ptoléméen et le *ré* \flat pythagoricien est presque égal à $25/24$ (intervalle de dièse). En chantant ce fragment, chacun peut reconnaître par lui-même s'il fait usage des notes de l'une ou de l'autre de ces trois gammes.

Ici se termine la partie théorique de l'ouvrage. L'auteur la fait suivre, dans la *neuvième partie*, de diverses applications à l'analyse musicale et à la discussion de certaines règles d'harmonie ; il est ainsi amené à proposer quelques modifications dans la terminologie et aussi dans la théorie musicale.

Enfin il étudie dans une *dixième et dernière partie* le *tempérament*. La théorie précédente a montré qu'une note, sans changer de nom, peut recevoir des intonations différentes quand elle appartient à des tonalités différentes ; les instruments à sons fixes ne peuvent pas suivre ces variations d'intonation que la voix réalise quand l'artiste chante d'instinct ; et ces variations, qui se produisent à chaque modulation, sont illimitées.

Il faut donc absolument renoncer à employer les sons justes si l'on veut utiliser des sons fixes ; on est obligé de substituer, aux diverses valeurs exactes des intervalles, des valeurs approchées, moyennes, invariables, qui satisfassent à peu près à toutes les exigences.

La solution actuelle du problème consiste à diviser l'octave en douze parties égales : les divisions fournissent des intervalles peu différents de ceux de la gamme chromatique juste : les notes obtenues ne sont justes dans aucun ton, mais ne sont pas sensiblement plus fausses dans les tons où l'on passera par modulation que dans le ton initial, à moins que le musicien n'ait composé la musique exprès pour les faire devenir de plus en plus fausses.

Il est facile de concevoir qu'en divisant l'octave en un nombre plus grand de parties égales, on pourrait serrer de plus près les intonations justes dans une tonalité particulière. M. Gandillot, cherchant d'une manière générale quel nombre de divisions à l'octave est le plus avantageux, trouve le nombre 53 ; c'est-à-dire qu'en divisant l'octave en 53 intervalles égaux, que l'auteur appelle

des *commas tempérés* (par abréviation *c. t.*), on pourra réaliser, avec une précision qu'il serait inutile de dépasser, tous les sons dont on a besoin dans un certain ton.

Dans ce système, la gamme chromatique d'une tonique quelconque, par exemple *la*, sera représentée par le schéma suivant, dans lequel un intervalle linéaire de 2 millimètres représente un intervalle musical d'un comma tempéré :

	<i>la</i>	<i>si\flat</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>do\sharp</i>	<i>ré</i>	<i>ré\sharp</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>fa\sharp</i>	<i>sol</i>	<i>sol\sharp</i>	<i>la</i>

rangs		5 ^e	10 ^e	15 ^e	20 ^e	25 ^e	30 ^e	35 ^e	40 ^e	45 ^e	50 ^e		
intervalles	5	4	5	3	5	4	5	5	3	6	3	5	

Ces intervalles, mesurés en commas tempérés, ne diffèrent des intervalles justes que de quantités véritablement négligeables. Cette gamme tempérée est donc, pratiquement, une gamme juste, mais juste dans un seul ton ; la tonalité de *la*, sous quelque forme qu'elle soit employée, n'emploie pas d'autres sons ; mais si l'on suppose que par une modulation le *do* de cette gamme devienne la tonique, la gamme de la nouvelle tonique ne sera pas composée exactement des mêmes sons : ainsi le *ré*, devenant second degré, devra se trouver à 9 c. t. de *do*, tandis que l'ancien *ré* en était distant de 8 c. t.

Supposons maintenant un piano qui possède, par octave, 53 cordes rendant des sons équidistants. Ce piano aura d'ailleurs un clavier ordinaire à douze touches par octave. Supposons construit un certain mécanisme mobile qui force les touches correspondant à la gamme chromatique de *la* à faire frapper par leurs marteaux les douze cordes donnant les sons ci-dessus désignés comme formant cette gamme chromatique. Au moment de la modulation en *do*, pour que le clavier donne maintenant la gamme de *do* juste, il suffira que l'« ajusteur » des liaisons entre les marteaux et les cordes établisse de nouvelles liaisons qui fassent parler par les touches de la gamme chromatique de *do* les cordes espacées entre elles comme l'étaient les cordes qui donnaient la gamme chromatique de *la*. Il suffit pour cela que ce mécanisme ajusteur de liaisons se déplace, parallèlement au clavier, de 14 fois l'intervalle de deux cordes, de telle sorte que la 15^e corde de tout à l'heure, *do*, devienne la première corde pour l'ajusteur. Alors la corde placée 9 rangs au delà, la 24^e du ton de *la*, donnera le vrai *ré* du ton de *do*, tandis que le *ré* du ton de *la* était donné par la 23^e.

Tel est le principe d'un piano inventé par M. Gandillot, qui permet, au moyen d'un système de sons fixes, de suivre pratiquement toutes les variations d'intonation que peuvent produire dans les notes les modulations les plus compliquées, pourvu toutefois qu'elles ne se succèdent pas d'une manière illimitée. L'auteur appelle cet instrument le « Cétépiano », ce qui veut dire piano donnant des sons distants d'un comma tempéré (*c. t.*). Il ne se borne pas à en exposer le principe ; il entre dans le détail de l'application, et donne, pour le constructeur, un projet mécanique complet ; pour le compositeur, les moyens d'indiquer dans les modulations à quel moment il faut utiliser la gamme de la nouvelle tonique ; et pour l'exécutant, les manœuvres permettant de réaliser les indications inscrites par le compositeur.

On pourrait évidemment appliquer à l'orgue le même système.

On voit que l'étude du *tempérament* faite par M. Gandillot ne le conduit pas simplement à diviser l'octave en cinquante-trois intervalles au lieu de douze, mais, ce qui est bien plus important, à utiliser une gamme tempérée *transposable*, tout en restant pratiquement juste dans tous les tons, tandis que la gamme tempérée usuelle peut fournir des intonations de plus en plus éloignées de la justesse au cours des modulations successives.

Nous nous sommes efforcé d'exposer, le plus brièvement possible, les points les plus essentiels de la théorie développée par M. Gandillot. Reste la partie la plus délicate de notre tâche : en apprécier la valeur.

II

La valeur d'une théorie, si on la suppose correctement construite, et c'est incontestablement ici le cas, dépend de celle de son postulat. La valeur d'un postulat se mesure par-dessus tout à l'utilité. Pourtant nous avons le droit d'exiger d'abord qu'il soit intelligible.

Reproduisons ce postulat : « Nos jouissances musicales consistent à associer et à comparer entre eux des sons correspondant à des rapports de nombres ou à des fractions *simples*. »

A première vue, le mot *simple* est séduisant. Il est facile d'admettre, d'une manière générale, que le principe de simplicité régit l'esprit des musiciens, comme il régit l'esprit humain dans tous les domaines de son activité. C'est en vertu de ce principe que les rythmes élémentaires sont binaires ou ternaires ; que les membres des phrases musicales se succèdent ordinairement par *protase* et *apodose* ; que, dans l'architecture, la structure générale comme les ornements présentent généralement une symétrie soit binaire, soit quelquefois ternaire ; que, dans l'art d'écrire, la pensée est très souvent présentée au moyen de deux idées qui se répondent par une analogie ou une opposition ; en somme, dans toutes les manifestations d'art, on retrouve cette exigence de l'esprit qui veut trouver le simple dans le complexe.

Mais ce mot *simple* est appliqué ici à des rapports numériques. Qu'est-ce qu'un rapport numérique simple ? $7/6$ est-il plus ou moins simple que $6/5$ ou $9/8$? Il n'existe pas de principe arithmétique qui permette de ranger des rapports inégaux quelconques par ordre de simplicité décroissante.

Il est vrai qu'il ne s'agit pas ici de rapports numériques abstraits, mais bien de rapports de fréquences caractérisant des mouvements vibratoires, et l'auteur rend la pensée plus claire en substituant à la comparaison purement arithmétique la considération des coïncidences périodiques. Mais ceci suppose qu'un son simple est perçu comme une succession d'impulsions distinctes, c'est-à-dire comme un phénomène discontinu, supposition contraire à l'expérience. La sensation d'un son simple est absolument continue, autant que celle d'une température ou d'une couleur. Écoutons parler un tuyau d'orgue : nous avons la sensation d'un écoulement ininterrompu. Écoutons-en un second parlant simultanément : nous avons une seconde sensation analogue à la première, et plus ou moins distincte de celle-ci. La discontinuité n'apparaît que quand interviennent les battements, ce qui n'a pas toujours lieu. En fait, nous savons comparer la seconde sensation à la première. Mais ce ne peut pas être par la comparaison de deux fréquences, pas plus que quand nous comparons la couleur rouge à la couleur

verte, quoique, si l'on considère le phénomène mécanique cause de la sensation, il y ait bien, dans les deux cas, un rapport entre deux fréquences.

L'auteur, comparant les sensations produites par les sons à celles que produisent les couleurs, explique la différence par ce fait que les vibrations lumineuses les moins rapides sont un million de milliards de fois plus rapides que celles du *la* normal. Mais qu'importe que la fréquence d'une note musicale soit incomparablement plus petite que celle d'une couleur, si elle est encore assez grande pour ne pas être perçue comme telle, et pour fournir au contraire une sensation continue ?

M. Gandillot figure cette comparaison de fréquences par un schéma graphique très expressif et très juste, par un vernier. Ce schéma fait comprendre qu'on puisse considérer un rapport de fréquences comme plus simple qu'un autre. Mais dessinez sur du papier blanc un vernier circulaire à trois divisions du vernier pour deux divisions du limbe. Animez-le d'un mouvement giratoire juste assez rapide pour que les traits ne se distinguent plus à l'œil les uns des autres : vous verrez deux bandes continues, de nuance inégalement foncée, permettant encore pour l'œil une comparaison entre deux nuances, c'est-à-dire **entre deux** phénomènes subjectifs continus causés par deux phénomènes objectifs discontinus. Il en va de même des sons musicaux, et la représentation de M. Gandillot par le vernier, **tout en** expliquant parfaitement les propriétés numériques des intervalles musicaux, **n'explique** nullement la comparaison des sensations correspondantes.

Ainsi donc la simplicité relative des rapports purement numériques nous paraît être une idée mathématiquement inintelligible, et la facilité relative de comparaison des fréquences vibratoires, une idée un peu vague, et, en tout cas, non applicable aux sensations musicales. Dès lors, le postulat risque fort d'être difficilement accepté *a priori* par un musicien. Est-il, pour autant, à repousser définitivement sans autre examen ? Non, car nous ne démontrons pas qu'il soit faux. Nous sommes donc tenus de l'attendre aux conséquences.

Avant de juger le postulat par ses conséquences, il n'est peut-être pas sans intérêt de le comparer à un principe psycho-physiologique expérimental actuellement en honneur, employé pour déterminer les degrés de parenté des sons. Ce principe, développé surtout par Carl Stumpf (1) sous le nom de *Tonverschmelzung* (fusion des sons), remonte, avec quelque changement, à Aristote, qui l'appelle *κρᾶσις*.

Si l'on fait entendre simultanément deux sons qui ne diffèrent que par la hauteur, l'oreille analyse plus ou moins facilement l'impression d'ensemble suivant l'intervalle de ces deux sons. Par exemple, pour l'intervalle de seconde, l'oreille reconnaît toujours qu'elle a entendu deux sons distincts ; mais, pour l'intervalle de tierce, il arrive à un même observateur, tantôt de croire qu'il a entendu deux sons à la fois, tantôt, par exemple 4 fois sur 100, de croire qu'il n'en a entendu qu'un seul ; il commet la même erreur plus fréquemment (soit 19 fois sur 100) pour l'intervalle de quinte ; encore plus fréquemment (soit 89 fois sur 100) pour l'octave (2). On voit donc qu'il existe un certain obstacle à l'analyse, et que cet

(1) Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig, 2 vol., 1883-1890.

(2) Les nombres cités ici sont ceux d'une série d'expériences de Stumpf. Ils varient d'une série à une autre, mais les différences restent dans le même sens.

obstacle croît par degrés, à mesure que les nombres dont sont formés les rapports des fréquences vibratoires des deux sons vont en diminuant (1).

Cet obstacle n'est autre chose que la « fusion », et nous arrivons ainsi, mais avec beaucoup moins de précision, à un principe de classification des sons analogue à celui des rapports simples. Seulement Stumpf ne confond pas le degré de fusion d'un intervalle avec son degré de charme pour l'oreille : « l'accord le plus agréable n'est pas celui qui présente la plus grande fusion (2) » ; ce que M. Gandillot explique par le conflit de deux besoins de l'esprit, le besoin de consonances douces et le besoin de variété, ce dernier arrivant à prédominer sur le premier, comme le goût des épices chez l'homme adulte abolit le goût du lait, qui existait chez l'enfant.

Ce rapprochement, on le voit, tourne en somme à l'avantage du postulat de notre auteur.

Arrivons maintenant à l'examen des conséquences qu'il en déduit.

La théorie développée par M. Gandillot est très féconde : les conséquences intéressantes abondent. D'abord on peut dire en gros que cette théorie conduit à une explication satisfaisante de tous les faits d'observation qui rentrent dans le domaine qu'elle s'est assigné. En ce qui concerne le but directement visé, la génération de la gamme, on peut même être tenté de trouver qu'elle est trop riche, puisqu'elle fournit des gammes en nombre beaucoup plus grand qu'on ne demandait. Toutefois, comme l'auteur ne donne pas toutes ces gammes comme également dignes d'être utilisées, et qu'il indique un critérium pour préférer les unes aux autres, on ne peut guère lui reprocher de fournir trop de ressources.

Parmi les faits auxquels la théorie en question apporte une intéressante explication, nous signalerons en particulier la génération du mode mineur, problème qui a soulevé d'importantes discussions, et qui se trouve ici résolu tout naturellement, sans l'intervention de prétendus *harmoniques inférieurs*. « L'échelle mineure » *do mi ♭ sol* ; se trouve introduite d'emblée par suite des rapports simples des fréquences de ses notes. Son rôle est le même que celui de « l'échelle majeure » *do mi sol* ; cependant, au point de vue du « rattachement », l'accord parfait mineur se présente comme moins simple et moins naturel que l'accord parfait majeur. Le mode mineur n'est-il pas mis à sa vraie place, et peut-on demander plus d'accord entre la théorie et les faits musicaux actuels ?

La théorie satisfait donc à la première condition qui s'impose à toute théorie : expliquer rationnellement les faits qu'elle vise.

Il est une autre condition qu'on en doit exiger également, c'est de n'être en contradiction avec aucun fait d'observation. Or, à la lecture de l'ouvrage on rencontre assez fréquemment des divergences entre les conséquences de la théorie et les idées reçues parmi les musiciens. Ces idées reçues ne sont pas par elles-mêmes des faits musicaux, mais elles sont suggérées par les faits musicaux, et dès lors il y a lieu de discuter dans chaque cas de divergence pour savoir laquelle des deux opinions opposées est la plus conforme aux faits.

(1) « Es kann hienach kein Zweifel bestehen, dass sich in diesen Fällen der Analyse ein graduell abgestuftes Hindernis entgegenstellt, welches um so stärker ist, je kleiner die Verhältniszahlen der Schwingungen. » *Tonpsych.*, II, 149.

(2) « Der Charakter und Gefühlswert eines Intervalls hängt zwar... mit seinem Verschmelzungsgrad zusammen, aber doch nicht bloß mit diesem. Das angenehmste Intervall ist nicht das stärksten verschmelzende... » (*Tonpsych.* II, 141.)

Énumérons les divergences qui nous paraissent les plus intéressantes.

D'abord, en s'en tenant aux huit gammes d'une même tonique qui, pour l'auteur, sont les plus importantes, on voit que les notes *mi* \flat *si* \flat *la* \flat peuvent être considérées, dans le ton de *do*, comme des notes diatoniques. Ce n'est pas conforme aux idées reçues.

De plus l'auteur cite, page 330, les définitions du *demi-ton diatonique* et du *demi-ton chromatique* données par le grand *Dictionnaire Larousse*, « cet ouvrage paraissant rapporter les opinions les plus répandues à ce sujet ». Voici ces définitions :

Le *demi-ton diatonique* « est celui qui est produit par le voisinage de deux notes portant des noms différents et placées à intervalle de seconde, comme *mi* naturel et *fa* naturel ».

Le *demi-ton chromatique* « consiste en une note portant une unique appellation, mais produite d'abord dans son état naturel, puis modifiée quant au son rendu par l'adjonction d'un dièse ou d'un bémol, ou *vice versa*. Ainsi *ut* naturel et *ut* dièse, *mi* bémol et *mi* naturel, produisent des demi-tons chromatiques ».

Il ajoute : « les définitions précédentes ont l'inconvénient de porter sur les *signes* d'écriture, qui sont choses conventionnelles, n'ayant en soi aucune importance artistique, et non sur les *choses signifiées*, qui seules méritent d'être prises en considération », et il donne des définitions différentes.

Voilà la divergence bien mise en évidence. Avant de chercher à décider lequel des deux adversaires a raison, je remarque que l'opinion des musiciens, en matière de note diatonique ou chromatique, s'explique immédiatement en admettant que leur théorie de la tonalité repose sur l'emploi de la gamme pythagoricienne, cette gamme de sept quintes consécutives, que M. Gandillot explique bien, mais qu'il n'emploie pas. Quand les notes ont leurs valeurs pythagoriciennes, les *signes* d'écriture sont absolument adéquats aux *choses signifiées*, et l'objection de M. Gandillot tombe.

Le débat se trouve donc ramené à une question que nous ne pourrions traiter ici avec les développements qu'elle exige, à celle du rôle qui appartient en musique à la gamme pythagoricienne. En fait, il est visible qu'en dépit des condamnations prononcées par divers théoriciens, cette gamme subsiste dans l'esprit des musiciens, à leur insu ou non, mais qu'ils emploient aussi, pour constituer les accords, les gammes fondées sur les trois échelles « voisines » de M. Gandillot ; c'est l'emploi de la gamme tempérée usuelle qui masque les différences entre les intonations assignées à une même note par les deux gammes, l'oreille, ou plutôt la perception du musicien, ayant le pouvoir de corriger l'erreur et de substituer au son véritablement entendu celui qui aurait dû l'être.

Faut-il classer aussi parmi les contradictions entre les conséquences de la théorie Gandillot et les faits, l'instabilité de l'intonation des notes au cours des modulations, affirmée par l'auteur ? — Oui, à ce que pensent beaucoup de musiciens ; non, à ce que montre l'expérience. Ici encore c'est le conflit entre la gamme pythagoricienne et la gamme dite ptoléméenne qui fait que la question peut être posée ; mais la solution de l'invariabilité est certainement inacceptable : la gamme pythagoricienne, aux sons fixes, ne permet aucune modulation harmonisée ; elle ne saurait donc être employée au moment de la modulation, et par conséquent l'intonation des notes ne conserve pas, au cours des modulations, la fixité pythagoricienne.

Est-ce à dire que la variation réelle d'intonation peut être calculée rigoureusement selon les procédés très simples et très précis que fournit l'auteur ? Cela pourrait être, il faut peut-être souhaiter que cela soit, mais cela n'est pas en fait. Ici encore interviennent des compromis grâce auxquels nous supportons que la musique modulante puisse être exécutée par des instruments ou des voix qui restent sensiblement d'accord avec les instruments à sons fixes.

De même l'auteur est amené à demander qu'une convention fixe « une hauteur normale, non seulement pour le *la*, mais aussi pour les autres notes ». Les musiciens ne sentent pas ce besoin. Cela prouve encore qu'ils regardent toutes les notes comme liées au *la* par des rapports fixes, c'est-à-dire qu'ils suivent, pour la détermination des intonations initiales, la gamme pythagoricienne.

On peut donc affirmer que la musique existante n'est pas entièrement conforme aux indications fournies par la théorie Gandillot, et l'examen des différences nous amène à les expliquer, non pas en rejetant cette théorie comme fausse, mais en la jugeant trop exclusive, et en admettant qu'un autre, principe celui de la gamme pythagoricienne, quoique logiquement inconciliable avec celui de la gamme adoptée par l'auteur, concourt à la production des faits musicaux réels. Comment ce concours, absurde *a priori*, est-il possible en fait ? — Par un procédé que nous voyons constamment appliqué à la production des phénomènes réels, par l'approximation. Une certaine note doit avoir, d'après l'un des deux principes, une certaine intonation ; l'autre principe lui en attribue une seconde, un peu différente ; le musicien lui en donne réellement une troisième, intermédiaire entre les deux premières, non parfaitement déterminée, mais se rapprochant davantage, suivant les cas, de la première ou de la seconde.

Et dans quels cas la théorie de l'auteur est-elle prédominante ? Évidemment dans les cas où l'attention du musicien est portée surtout sur les accords, puisque seule des deux théories rivales celle-ci engendre les notes constitutives du véritable accord parfait.

Aussi les musiciens modernes, pour qui l'harmonie est tout, sont-ils les derniers qui aient le droit de repousser, comme non conforme aux faits, cette théorie qui rend particulièrement bien compte de ceux des faits qu'ils envisagent exclusivement (1).

Mais cette adaptation si parfaite à l'harmonie moderne peut à son tour être considérée comme une marque de l'insuffisance de la théorie. En effet, il ne s'agit pas, pour le théoricien de la musique, de produire d'emblée le système musical moderne, de créer une manière d'*Espéranto* musical où, pour reprendre notre comparaison du début, on engendre par des procédés parfaitement logiques les mots tels qu'on peut les employer aujourd'hui. Il faut rendre compte de l'évolution du langage musical, et, à ce point de vue, l'harmonie peut-elle être au premier plan ?

Ceci soulève encore une grande question qui divise les théoriciens de la mu-

(1) Cette théorie répond d'une manière trappante à un besoin exprimé par Saint Saëns à la séance des cinq Académies, le 25 octobre 1884. « Nous calculons et connaissons les comma ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas ; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale... » (Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, p. 281.) La théorie de M. Gandillot, sans bouleversement, sans révolution, fournit le moyen d'utiliser les *comma*, et son *cété-piano* permet de réaliser les intonations justes avec un degré de précision qu'il serait absolument inutile de dépasser.

sique, celle des rapports entre l'harmonie et la mélodie. Nous ne pouvons la traiter ici avec l'ampleur qu'elle exigerait (1). Selon la solution qu'elle recevra, la gamme devra être considérée de deux manières bien différentes. Si la mélodie dérive de l'harmonie, la gamme est composée d'une série de notes déterminées par la comparaison de chacune d'elles avec une tonique. Mais si l'harmonie dérive de la mélodie, la gamme est, primitivement, constituée par une série d'intervalles juxtaposés.

A nos yeux, la première manière d'envisager la gamme ne peut pas être juste, parce que la notion de *tonique* est une notion tardive dans le développement de la musique, et la seconde conception de la gamme est seule applicable à la musique de l'antiquité et du moyen âge.

La naissance de l'harmonie est, dans l'évolution de la musique, un fait particulier, auquel l'histoire peut assigner sa date. Elle s'annonce, dès le commencement du xvi^e siècle, par des essais isolés dans les messes d'Hobrecht, de Josquin et de Brumel, et surtout dans les chansons de Claudin de Sermisy. Elle se montre nettement à la fin du même siècle dans les chansons de Costeley (1570) et de R. de Lassus (1576). Le caractère d'innovation que présente dans ces œuvres l'importance attribuée aux successions d'accords montre bien que la musique était conçue antérieurement dans un tout autre esprit (2).

C'est seulement à partir de cette époque que la *finale* d'un mode prend le caractère de *tonique*.

Dès lors, l'importance de l'harmonie s'accroît rapidement et renverse progressivement la conception de la musique. Après Rameau le changement de point de vue est complet. Il en résulte (3), entre autres conséquences, une simplification presque indispensable et une détermination beaucoup plus rigoureuse des rapports qui constituent la modalité... C'est désormais la multiplicité des tons qui supplée à celle des modes.

C'est alors, selon nous, que la gamme pythagoricienne, devenue absolument insuffisante, s'adjoint nécessairement les notes de la gamme de Zarlino.

L'harmonie, née de la superposition de plusieurs mélodies, se subordonne maintenant « à une mélodie (4), à une seule. Celle-ci, unifiée définitivement, devient l'objet essentiel de la pensée. L'harmonie, malgré l'apparence, en est avant tout un commentaire. L'accompagnement est destiné à souligner les rapports harmoniques des sons de la mélodie... »

Enfin la mélodie elle-même n'est plus conçue par le compositeur et comprise par l'auditeur que comme lien de la structure harmonique. Suivant un processus habituel en matière d'art, ce qui était *moyen* est devenu *fin*, et ainsi arrive à être complètement implantée dans les esprits l'affirmation de Rameau, que la mélodie dérive de l'harmonie. Mais ce n'est qu'un point de vue particulier, très discutable.

M. Gandillot se place sans hésiter à ce dernier point de vue. « Si chaque note de la gamme, écrit-il, était engendrée par le degré précédent (ou suivant) haussé (ou baissé) de l'une des valeurs de la seconde, nulle note de la gamme de *do* ne pourrait être plus étroitement apparentée à *do* que les deux degrés conjoints si

(1) Voir sur ce sujet : Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 184.

(2) Voir Louis Laloy, *Revue musicale* (1901), p. 61 et p. 179.

(3) Charles Lalo, *loc. cit.*, p. 231.

(4) Ch. Lalo, *ibid.*, p. 232.

et *ré* ; or ces deux notes sont précisément les seules qui forment dissonance avec *do* (1)... »

Est-ce bien une réfutation ? Il me paraît incontestable qu'au point de vue mélodique le *si* et le *ré* sont les notes les plus étroitement apparentées à *do* ; la consonance harmonique n'est pour rien dans le charme et la facilité de la succession mélodique des notes. Avant l'invention de l'harmonie, dans le chant grégorien, les intervalles les plus consonants sont ceux qu'on emploie le moins : on n'emploie jamais l'*octave*, la *sixte* est rare, la *quinte* et la *quarte* se trouvent assez souvent, mais sont beaucoup moins fréquentes que la *tierce* et surtout la *seconde*.

M. Gandillot explique le charme de la progression par degrés conjoints en disant qu'ainsi on change nécessairement d'« échelle » à chaque note, et par suite on donne de la variété à l'harmonie, qui serait nécessairement plus monotone si l'on restait plusieurs fois de suite sur la même « échelle ». Ceci suppose que pendant bien des siècles les musiciens ont fait de l'harmonie sans le savoir ; c'est peut-être abuser de l'intervention des actes inconscients.

Mais prenons même la musique actuelle. Ici nous pouvons bien admettre que souvent l'emploi de degrés conjoints dans la mélodie ait pour but de varier l'harmonie ; mais n'arrive-t-il pas aussi que le compositeur, une fois la structure harmonique établie, intercale, dans une ou plusieurs parties, des notes se suivant par degrés conjoints, comme ornements superficiels ? Les intervalles de seconde sont donc employés, même dans la musique conçue en vue de l'harmonie, comme comblant des lacunes ; c'est-à-dire que l'enchaînement mélodique des parties est considéré au point de vue de la juxtaposition des intervalles et non au point de vue des « échelles » auxquelles appartiennent les notes.

De là nous tirons la conclusion opposée à l'opinion de Rameau : la mélodie n'est pas engendrée par l'harmonie ; c'est l'harmonie qui est engendrée par la mélodie, et c'est, à nos yeux, un second fait musical considérable, avec lequel ne cadre pas la théorie de l'auteur. Il est vrai que ce fait n'est pas reconnu par tout le monde, et c'est encore là, comme la persistance de la gamme pythagoricienne concurremment avec la gamme de Zarlino, une matière à discussion que nous ne prétendons pas traiter ici à fond.

De cette confrontation entre les conséquences de la théorie Gandillot et les faits nous laisserons donc au lecteur le soin de tirer la conclusion. Si la gamme pythagoricienne est exclue de la musique réelle, et si la mélodie est engendrée par l'harmonie, il y a accord ; il y a désaccord si ces deux propositions sont fausses.

Pour être vraiment utile, une théorie ne doit pas seulement expliquer les faits qu'elle vise, et n'être en contradiction avec aucun fait certain ; elle doit encore suggérer des faits nouveaux intéressants. La théorie de M. Gandillot nous paraît satisfaire largement à cette condition. L'invention du « cétépiano » peut être diversement appréciée ; il conviendrait d'avoir entendu fonctionner cet instrument pour le juger. Mais les idées neuves suggérées par l'auteur sur le « rattachement », sur la genèse, la préparation et la résolution des accords, sur l'analyse musicale, sur l'usage et l'abus de la modulation présentent certainement un grand intérêt, qui suffit pour recommander hautement la théorie dont elles découlent.

(1) P. 300.

En résumé, l'examen critique de la théorie de M. Gandillot nous a amené aux conclusions partielles suivantes :

a) Cette théorie repose sur un postulat qu'on ne peut pas repousser *a priori*, mais qui est difficilement acceptable, au point de vue mathématique, comme étant peu clair, et au point de vue psychologique, comme reposant sur des phénomènes psychiques absolument inconscients.

b) Elle conduit à des conséquences contraires aux faits d'observation, s'il est vrai, comme nous le pensons, que la gamme pythagoricienne existe toujours dans la musique en même temps que d'autres gammes, et que l'harmonie dérive de la mélodie.

c) D'un autre côté, elle conduit à des conséquences d'une grande utilité pour l'harmonie.

En somme, cette théorie nous apparaît comme imparfaite par insuffisance. Elle s'applique du premier coup à l'harmonie telle qu'elle existe actuellement sans en éclairer la véritable origine. Elle n'explique ni l'évolution de la musique ni la formation des notes considérées comme matière de la mélodie. Mais sa partie positive, la genèse et les propriétés des accords, nous paraît propre à rendre d'importants services aux musiciens.

Nous serions heureux si ce compte rendu sommaire pouvait leur rendre plus facile la lecture de cet ouvrage, où ils puiseraient assurément des idées utiles sur beaucoup de points : définitions précises des termes musicaux, judicieuses distinctions dans ce qui est ordinairement confondu (par exemple au sujet de l'enharmonie); ils verraient toutes les conséquences, peut-être imprévues pour eux, auxquelles mène forcément l'adoption exclusive de la gamme qu'on appelle souvent « gamme naturelle » (celle de Zarlino) ; ils songeraient à l'influence des modulations peu naturelles et très fréquentes sur les intonations ; ils sauraient avec netteté dans quels cas on peut accuser un chanteur de chanter faux, dans quels cas cette accusation devrait plutôt s'appliquer à l'orchestre, sous la responsabilité du compositeur (1) ; et, à la fin de leur étude, ils ne seraient peut-être pas de l'avis de l'auteur, mais ils se féliciteraient de l'avoir lu.

LÉON BOUTROUX.

(1) « Dans certains théâtres où on joue souvent le répertoire de Wagner, l'orchestre joue faux, les chanteurs chantent faux, et personne ne s'en aperçoit : exécutants et auditeurs ont l'oreille faussée. » (Saint-Saëns), *Harmonie et mélodie*, 1885. Introduction, p. xvi.) La théorie de M. Gandillot montre pourquoi.



Informations.

M. PAUL VIDAL. — M. Raymond Marthe a organisé, dans une salle de théâtre privée, une audition des œuvres de M. Paul Vidal qui a obtenu un vif succès. Nous avons entendu des lieder d'une fraîcheur et d'une grâce charmantes, des « scènes enfantines » qui rappellent celles de Bizet, et sont, en effet, de la même famille, une sonate de *Leclair*, pour piano et violon, dont le *continuo* a été arrangé par M. Vidal, un *Noël* en 8 morceaux, pour chœur de femmes et petit orchestre, qui est vraiment une œuvre de premier ordre. La musique de M. Vidal a toujours une inspiration très variée, une écriture élégante et sobre, un rythme net et franc, en un mot toutes les qualités exquises de la musique française.

M. SWAN HENNESSY, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler le très réel et très sérieux talent de compositeur, et qui réunit en lui des esprits différents, — c'est un Irlandais habitant Paris et ayant fait ses études de contrepoint au Conservatoire de Leipzig, — publie, pour piano, des *Variations sur un air irlandais ancien* (op. 28) qui ont beaucoup de saveur et d'intérêt technique (chez Schott, Mayence et Londres).

RONDES POPULAIRES DU BERRY. — (Chez Durdilly, Hayez successeur.) M. Barbotin publie en un élégant volume, orné d'une préface de M. Raymond Rollinat, une série de rondes du Berry. Nous aurions préféré ces airs populaires sans harmonisation, avec les paroles exactes, en un mot avec une valeur documentaire; mais, même transformés par un peu d'adaptation personnelle, ils conservent leur charme et leur intérêt. Les mélodies sont brèves, d'une simplicité enfantine. La partie littéraire est assez souvent grivoise, parfois très originale. Je citerai la chanson-type intitulée : *l'Épi de blé*.

Je n'avais qu'un épi de blé (*bis*) ;
En bon terrain je l'ai semé.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

En bon terrain je l'ai semé (*bis*) ;
A pleines mains j'ai récolté,
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

A pleines mains j'ai récolté (*bis*),
Mon blé battu, mon blé vanté (1).
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Mon blé battu, mon blé vanté (*bis*),
Droit au moulin je l'ai porté.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Droit au moulin je l'ai porté (*bis*).
La farin', vendue au marché,
Lon fal ma lira, dondaine, la lira.
Lon fal ma lira, dondaine.

(1) *Vanné*.

La farin', vendue au marché (*bis*),
 Un grand profit m'a rapporté.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

Un grand profit m'a rapporté (*bis*).
 Un bel habit j'ai commandé.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

Un bel habit j'ai commandé (*bis*).
 La fill' du roi m'a regardé.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

La fill' du roi m'a regardé (*bis*).
 Le roi m'a fait son conseiller.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

Le roi m'a fait son conseiller (*bis*) ;
 Un grand domaine il m'a donné.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

Un grand domaine il m'a donné (*bis*) :
 Voilà comme un épi de blé,
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

Voilà comme un épi de blé (*bis*)
 D'honneurs et de biens m'a comblé.
 Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
 Lon fal ma lira, dondaine.

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE. — Pour nous renseigner sur la musique allemande et son organisation, les documents ne manquent certes pas : nombreux sont les répertoires de faits, avec statistiques, photographies, etc. M. Eugène d'Harcourt a été cependant envoyé en mission pour décrire la musique allemande, et il publie les résultats de son enquête en un volume de 564 pages (chez Hayet). Il a visité successivement toutes les villes artistiques, et il donne des détails précis sur ce qu'il a vu. Son travail — malgré quelques parties peu nouvelles — ne fait pas double emploi avec ceux que nous possédons déjà, car M. d'Harcourt est un excellent musicien, aux idées très personnelles, qui ne se contente pas de décrire : à l'occasion, il discute et donne des détails dans lesquels, seuls, les connaisseurs comme lui peuvent entrer. Sur les théâtres, sur la construction de certains instruments, sur l'enseignement et les méthodes, il dit beaucoup de choses intéressantes ; en passant, il discute — pour la repousser — la thèse de M. Riemann sur la genèse du mode mineur.

LA SOCIÉTÉ J.-S. BACH, sous la direction de M. G. Bret, annonce deux auditions de la *Passion selon saint Jean* : l'une le mercredi 25 novembre en soirée ; l'autre, sur le désir de nombreuses familles, le jeudi 26 en matinée à 3 heures. Les célèbres chanteurs George Walter (de Berlin) et Zalsman (d'Amsterdam) reprendront leurs rôles de l'Évangile et du Christ. La location est ouverte salle Gaveau et chez les éditeurs ; et, comme l'année dernière, il est prudent de se hâter.

CONCOURS MUSICAL INTERNATIONAL DE BAYONNE. — Le concours musical déjà annoncé sera ouvert aux orphéons, harmonies, fanfares, estudiantinas et trompes de chasse ; il aura lieu aux dates ci-après : le samedi 29 mai 1909, pour les orphéons, harmonies et estudiantinas de la section étrangère ; le dimanche 30 mai, pour les orphéons, harmonies et estudiantinas de la section française ; le lundi 31 mai pour les fanfares et trompes de chasse de la section française. Des prix en espèces sont attribués au concours d'honneur seulement ; ils font un total de 19.200 francs. Il sera en outre attribué une quantité considérable de palmes, médailles, etc... Les primes en espèces réservées à la section étrangère seront désignées ultérieurement. Le règlement général du concours sera envoyé sous peu aux sociétés figurant sur l'Annuaire des Sociétés musicales. Celles qui ne le recevraient pas sont priées d'en faire la demande à M. Georges Périé, secrétaire général du concours musical, place du Réduit, à Bayonne.

Errata. — *Revue musicale* du 1^{er} novembre, p. 573, au début de la ligne 7 (*a fine*), lire « l'honorable M. Drouin », et non « M. Drouin l'honorable », inversion d'imprimeur ayant un sens ironique très éloigné de notre pensée. — Dans le supplément musical (*Chanson de frère Jacques*, d'E. Paladilhe), quelques coquilles ont déparé l'œuvre charmante de l'éminent compositeur, présentement éditée par Heugel (au Ménestrel, rue Vivienne) : p. 1, 8^e mesure, seconds soprani) lire *la* ♮, au lieu de *si* ♮ ; p. 7, 14^e mesure (3^{es} soprani), lire *sol* au lieu de *mi* ; et *ibid.*, 18^e mesure (1^{ers} soprani) lire *ut* grave au lieu de *ré*.



CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE.

La Compagnie mettra en marche, à partir du 4 novembre, les trains extra-rapides de nuit n^{os} 17 et 18, desservant la Côte d'Azur.

Ces trains auront lieu :

A l'aller :

Du 4 novembre au 6 décembre, les mercredis et samedis ; du 7 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi ; du 1^{er} mai au 15 mai, les lundis, mercredis et samedis ; du 16 mai au 26 mai, les mercredis et samedis.

Au retour :

Du 6 novembre au 4 décembre, les lundis et vendredis ; du 5 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi ; du 1^{er} mai au 15 mai, les lundis, vendredis et dimanches ; du 16 mai au 29 mai, les lundis et vendredis.

Trajet de Paris à Nice en 15 heures.

Ces trains sont composés de grandes voitures de 1^{re} classe à bogies, de lits-salons, d'un salon à deux lits complets, d'un sleeping-car et d'un wagon-restaurant.

Nombre de places limité.

On peut retenir ses places d'avance moyennant un supplément de 2 francs par place.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE.

La Compagnie organise, avec le concours de l'Agence « Les Grands Voyages », les excursions suivantes :

Italie, Grèce, Turquie, Syrie, Palestine, Egypte.

Départ de Paris le 12 novembre ; retour le 30 décembre 1908.

Durée de l'excursion : 49 jours.

Prix à forfait : 2.600 francs.

Excursion facultative en Haute-Egypte.

Départ du Caire le 24 décembre 1908.

Retour à Paris le 14 janvier 1909.

Durée de l'excursion : 22 jours.

Prix à forfait : 750 francs.

S'adresser, pour renseignements et billets, à l'Agence « Les Grands Voyages », 1, rue du Helder, et 38, boulevard des Italiens, à Paris.

Le Gérant : A. REBECQ.