

LA REVUE MUSICALE

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

N° 1 (neuvième année)

1^{er} Janvier

1909

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite).

LE DRAME LITURGIQUE AU MOYEN AGE. — INTRODUCTION.

(D'après la sténographie de M. Flachet).

Dans tous les pays, — chez les Japonais, les Hindous, les Perses, les Grecs aussi bien qu'en France, — le drame lyrique a des origines religieuses (1). Il est en germe dans le culte, parce que, comme lui, il obéit à la loi de l'« imitation » (au sens qu'Aristote donnait à ce mot) : il est la reproduction vivante de certains faits, ou la réalisation symbolique, par des personnages *agissants*, de certaines idées ; de plus, comme tous les cultes sont associés au chant, le drame, nécessairement, est lui-même plus ou moins mêlé de musique. Peu à peu, il se détache du rituel ; il s'organise à part, il se sécularise enfin, avec une double tendance vers l'imitation profane et la poésie pure, à moins que la volonté de quelques artistes-archéologues arrête cette évolution et cherche à reproduire artificiellement, dans des conditions toutes nouvelles, l'unité initiale de l'idée religieuse et des arts du rythme.

Il nous est impossible d'observer le drame lyrique des Grecs dans ses manifestations premières et de voir ce qu'il a d'abord emprunté au culte dionysien

(1) Je n'indiquerai que le terme de comparaison suivant avec le théâtre antique :

« Nous sommes à Téhéran : des milliers de Persans se pressent dans un carrefour, autour d'une élévation carrée de 4 à 5 pieds de hauteur, où gesticulent quelques hommes richement vêtus. Pourquoi une émotion sans borne agite-t-elle de tremblements convulsifs tous les spectateurs, depuis les riches juchés sur leurs échafaudages somptueux ornés de tentures et de tapis, jusqu'aux miséreux accroupis sur leurs talons et que de longs sanglots secouent?... C'est que sur cette scène primitive où un fauteuil représente un trône, et un bassin de cuivre un fleuve bondissant, se joue un drame auguste et terrible, qui retrace le martyre affreux de Housseïn le vénéré et des autres imans, ses compagnons, massacrés jadis dans la plaine de Kerbélo par l'usurpateur Yézid. Et c'est pour honorer le nom du glorieux iman que les croyants se sont rassemblés aujourd'hui dans ce théâtre, comme pour une collective prière. Jadis, il avait suffi à cette foule de chanter les malheurs de ces héros religieux ; puis on les avait fait paraître, leur faisant réciter à chacun une complainte, et on avait abouti enfin à ces drames gigantesques dont s'émouvaient des villes entières. » — De Gobineau, *les Religions et les Philosophes dans l'Asie centrale*, 1866 ; Ad. Thalasso, *Le théâtre persan*, dans la *Revue théâtrale* de juillet 1905 ; et G. Cohen (vid. *infra*).

d'où il est sorti ; les monuments de la période primitive étant perdus, nous ne commençons à le connaître que dans une phase d'évolution où il est déjà œuvre d'« art » très socialisée, pénétrée de l'esprit critique, à moitié détachée du rituel. Nous sommes plus heureux avec le moyen âge à partir du ^x^e, et peut-être du ^x^e siècle. Ici, nous pouvons observer le drame lyrique depuis ses humbles débuts, dès le moment où il n'est pas encore un « théâtre » et où il reste comme incorporé à la liturgie. Nous le voyons d'abord très près des offices ; son premier progrès est de s'organiser en dehors des offices, tout en étant maintenu sous l'influence de leur esprit et de quelques-unes de leurs règles. Le lieu de la représentation, c'est l'église elle-même ; les acteurs, ce sont les prêtres ; la langue employée, c'est celle de la messe ; les sujets sont tirés des idées et des faits qui représentent la source du culte, la Bible ; la musique, c'est le plain-chant.

Le principe — l'imitation rituelle — reste donc le même que dans la civilisation païenne ; il donne lieu à une nouvelle série de développements. Il est à peine besoin de dire qu'en abandonnant Eschyle et Sophocle pour le moyen âge, nous passons d'un monde dans un autre. Je ne veux pas établir des préséances ; comparer, c'est toujours tuer quelque chose. Mais je dois marquer des différences essentielles. Le théâtre chrétien n'« imite » pas, comme les Grecs célébrant les fêtes de Dionysos, les manifestations ou le libre jeu de certaines forces de la vie universelle. Tard venu dans la civilisation, il hérite d'une tradition qui l'écarte de la nature pour l'organiser dans un domaine où les faits historiques, les traditions, les idées morales, surtout les « textes », ont depuis longtemps substitué leur importance à celle des phénomènes physiologiques et cosmiques. Comme dit E. Renan avec profondeur, le christianisme est surchargé d'écritures ; son fondement est dans des témoignages livresques ; la source où il puise est un livre, — le Livre par excellence, — lequel, avec son énorme surpousse de commentaires et d'*addenda*, impose une direction nouvelle à tous les instincts humains. Entre l'incantation instinctive d'où sortit jadis le dithyrambe et le monde vivant, il y avait communion étroite, rapport direct : ici, un abîme est creusé entre l'homme et la nature. Le christianisme n'a cure ni du mystère qui produit le vin ou le blé, ni du mystère qu'est la génération d'un animal ! Il ne cherche pas une solution à ces énigmes ; il n'a pas de doctrine précise là-dessus, et se contente de quelques idées très générales. Il détourne ses regards de la terre, où il ne voit que pièges et occasions de déchéance, pour les diriger vers le ciel. Il n'a pas davantage de préoccupations esthétiques. Ce n'est pas une religion de plein air. Il ne s'intéresse qu'aux choses de l'âme, au « salut ». Pourtant les modes de l'activité humaine restent les mêmes et, dans la pratique, les gestes obéissent à la même loi reconnaissable : un dogme étant constitué, le culte consiste toujours à l'« imiter », soit par l'action réelle, soit à l'aide des arts du rythme ; et le drame lyrique commence par n'être qu'une extension timide de cette donnée. Il est *liturgique* (au sens non rigoureux du mot).

Nous entrons aussi dans un domaine où ni la langue littéraire, ni la composition, ni la musique n'offrent une beauté d'ordre très élevé. L'intérêt est cependant très fort. Songeons que si nous connaissions les drames antérieurs à ceux d'Eschyle et de Thespis, nous ne trouverions probablement rien de bien supérieur à nos « drames » du ^x^e siècle. On leur a reproché de manquer d'action, d'avoir une psychologie trop sommaire, d'ignorer l'intérêt des grands conflits moraux où le bien lutte contre le mal avec des armes simplement humaines et

où parfois un devoir est aux prises avec un autre devoir. On leur a reproché de manquer de style ; de n'avoir pas créé un seul type ; de ne montrer nulle part une haute conscience morale et sociale. Ces critiques sont exactes et injustes. Un drame « liturgique » n'a pas à se préoccuper de créer le genre d'intérêt et de beauté inhérent à une pièce comme le *Prométhée* ou l'*Antigone* : il s'acquitte pleinement de sa fonction lorsqu'il réalise pour les yeux ce qui est contenu dans les dogmes, sans se demander si ce contenu suffit à arrêter l'attention d'un public lettré ou a besoin d'un arrangement quelconque. La matière religieuse est acceptée comme étant au-dessus de toute discussion ; sa mise en œuvre touche au théâtre, puisqu'elle fait intervenir des personnages agissants dans des lieux déterminés, mais c'est le seul lien qui la rattache à l'esthétique d'un Aristote ou d'un Lessing ; par essence, elle n'est qu'une illustration animée des textes sacrés ; si elle est parfois « dramatique » au sens littéraire et moderne du mot, c'est par hasard et comme par surcroît : elle n'en a nul besoin pour atteindre son but. Quant à la musique, on se contentera de celle qui est chantée autour des autels, et qui, elle aussi, n'est pas discutée. La critique, littéraire ou musicale, n'existe pas encore et n'aurait pas sa raison d'être.

Donc, nous n'allons trouver rien de ce qui fait aujourd'hui l'art du théâtre : pas d'intrigue ; pas de « nœud » et de « péripéties » ; pas de passions violentes, pas de nouveautés, pas d'individualisme, pas de virtuosité mélodique, pas de « talent », pas de succès ou de chutes... Les spectateurs viennent assister à ces drames pour participer à la célébration d'une fête ; ils savent d'avance tout ce qui va se passer ; ils veulent s'identifier à une cérémonie connue et sacrée ; ils ne songent pas à applaudir, mais à assurer leur foi. En un sens, c'est bien peu ; mais, replacé dans son « milieu », rattaché aux traditions, aux idées et aux croyances qui font son atmosphère, ce théâtre liturgique a un attrait singulier : c'est un document très net et très pur sur la façon de sentir et d'imaginer chez les primitifs. Et les œuvres des primitifs ont une saveur unique. Ce qui fait leur prix, c'est leur parfaite ingénuité.

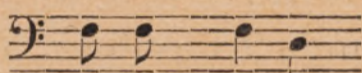
II

J'ai dit que partout le drame est sorti du rituel. J'ai donc à donner l'indication des éléments ou des caractères du culte chrétien qui favorisaient la naissance d'une composition dramatique.

a) D'abord, la première fête adoptée par l'Église fut celle de Pâques. A l'origine, cette fête ne comprenait pas seulement la résurrection du Christ, mais sa passion et sa mort. « La cène eucharistique qui avait créé le dimanche et sanctifié la semaine, créa aussi, en un sens, la solennité pascalle et projeta ses rayons sur toute l'année. Elle fut le noyau autour duquel se forma l'année liturgique » (Dom Cabrol). Quels souvenirs la passion et la mort de Jésus évoquaient dans l'esprit des fidèles ! « ... Jésus, jetant encore un grand cri, rendit l'esprit. Et voici que le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas ; la terre trembla, les pierres se fendirent. Les sépulchres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient dans le sommeil, ressuscitèrent ; et sortant de leurs tombeaux, ils vinrent en la ville sainte et furent vus de plusieurs. Le centenier et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, ayant vu le tremblement de terre et

tout ce qui se passait, furent saisis d'une extrême crainte et dirent : Celui-ci était vraiment fils de Dieu ! » Ainsi parle l'évangéliste (Matthieu, xxvii, 50-55). Aristote, faisant la théorie du drame lyrique (tragédie des Grecs), disait que le ressort de l'émotion, dans le théâtre sérieux, était double : la *terreur* et la *pitié* (Corneille, plus tard, créa le théâtre moderne en ajoutant l'*admiration*). Or, la fête pascalle sortait de cette source même : pitié, terreur, admiration...

Ajoutons que, d'une façon générale, les cérémonies de l'année liturgique ne sont qu'une commémoration symbolique de l'histoire sainte ou, comme dit Bossuet, « un mystérieux abrégé de l'Ancien et du Nouveau Testament » ; en d'autres termes, une *figuration* des dogmes. En cela, elles obéissent à une loi qui est celle du théâtre lui-même : *figurer* les idées et les actes, les rendre sensibles à l'œil et à l'oreille. Ce caractère apparaît dans une multitude de particularités. Le samedi saint, à l'office du matin, le diacre entre dans l'église, revêtu d'ornements blancs, et doit chanter trois fois : *Lumen Christi*.



Lumen Chris-ti

Cette « lumière », c'est la doctrine que le Christ a répandue dans le monde. Mais cette formule symbolique est réalisée : en chantant, le diacre allume successivement trois cierges attachés en forme de triangle à un roseau. L'idée mystique devient un spectacle. Après avoir énuméré les bienfaits de Dieu qui « met en fuite les crimes de la nuit, lave les fautes, rend l'innocence aux pécheurs et l'allégresse aux affligés », le souvenir du crucifiement s'impose, et ce souvenir se matérialise dans le geste qui attache au cierge pascal les cinq grains d'encens

I

en forme de croix : 4 2 5. Au même office, il y a une prière qui a pour objet de

3

demander à Dieu la paix, la joie, la protection et le salut. Dans le texte de cette prière, Dieu est comparé à l'étoile du matin, à Lucifer, « *ille qui nescit occasum, ille qui, regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit* ». Et on allume les lampes, pour représenter l'éclat du Verbe par celui d'un objet matériel, dont jouissent les yeux. Les idées les plus hautes se traduisent donc en images ; et les images ne restent pas oratoires : elles prennent forme, couleur, mouvement...

b) S'il en est ainsi, c'est que, à la suite des organisateurs du rituel, le peuple des fidèles, *sancta plebs Dei*, est un être de sentiment et d'imagination. Il ne croit pas à la manière des philosophes, des poètes ou des mystiques ; il lui faut des représentations sensibles de l'idée religieuse. Il a déjà les statues de l'église, les vitraux, les toiles peintes, les inscriptions, les objets qui sont sur l'autel ; mais tout cela est immobile et mort. Il veut voir vivre et agir devant lui sa religion elle-même. La mère de Villon se contentait du paradis et de l'enfer peints sur les murs du moustier. Ses ancêtres sont allés plus loin. De là un grand nombre d'usages que l'église a tolérés, provoqués même, et dont quelques-uns se sont perpétués à travers les siècles. Aujourd'hui encore, on a pu observer, en ce qui concerne la fête de Noël, des faits qui sont sur la limite indécise de l'acte rituel et de l'art ou de la représentation, au sens profane du mot. Au couvent des capucins qui est sur la Bidassoa, pendant la nuit de Noël, on fait baiser aux fidèles une poupée emmaillotée, — image de Jésus-Christ ! —

tandis que les castagnettes et les tambourins font une joyeuse musique. Dans la chapelle de l'abbaye de Maredsous, sur le coup de minuit, une étoile descend lentement sur l'autel, tandis que tous les cierges sont subitement allumés. Ailleurs, au moyen d'une corde enroulée à une poulie, on fait tourner sans cesse une étoile au bout d'un bâton. Le rôle d'Hérode, anxieux à l'arrivée des mages, est reproduit par un homme tenant une lance à la main, ayant une chaîne autour du corps, et maintenu par deux aides. En Silésie, en plein xix^e siècle, « on faisait descendre du plafond de l'église un pigeon, usage général à la Pentecôte jusqu'au xvi^e siècle.

« ... A l'office du vendredi saint, à Sainte-Croix de Jérusalem, on éteignait, l'une après l'autre, toutes les lumières, de sorte qu'à la fin du *Benedictus* de laudes, il n'en restait plus d'allumée qu'une seule, qu'on faisait disparaître derrière l'autel. C'était le signe que la lumière du monde était éteinte, le Christ mort, et que les ténèbres se faisaient sur la terre... C'est le même sentiment dramatique qui ailleurs fait éteindre tous les cierges pour rappeler le deuil de la nature à la mort du Christ, et figurer, par le bruit des marteaux et des crécelles, le tonnerre que l'on dut entendre lorsque la terre trembla et que le voile du Temple se fendit en deux » (Cohen).

Ces usages ont persisté jusqu'à nos jours, comme témoins de l'esprit qui régnait dans la liturgie primitive et d'où le théâtre est peu à peu sorti. L'office des pèlerins à Emmaüs atteste la construction, dans l'église, d'un échafaud muni d'un vrai décor représentant le château d'Emmaüs, où Jésus et ses disciples dînent à une table qui y est préparée. Dans le drame liturgique formé, des chanoines vêtus de dalmatiques blanches figurent les anges ; ou bien encore, ce sont des enfants de chœur vêtus d'aubes (à Tours), ou des diacres dont la tête est couverte de l'amict (à Soissons) ; on va parfois jusqu'à leur adapter deux grandes ailes dans le dos (à Narbonne). Le Christ apparaît avec une aube teinte en rouge, couronné d'un diadème, avec une barbe, la croix en main et les pieds nus. C'est un peu puéril ; mais le théâtre n'est-il pas un grand jeu d'enfants ?

c) D'une façon générale encore, et indépendamment de son rapport avec les dogmes, tout le cérémonial de l'église a une valeur décorative que l'on est bien obligé de comparer, malgré des fins si opposées, à ce que certaines « représentations » profanes ont de plus brillant. Autour de l'autel, — à regarder les choses simplement du dehors, — il y a, si j'ose dire, une mise en scène qui agit sur le sentiment et la pensée en agissant sur l'imagination. Et cette mise en scène n'est nullement immobilisée dans un rituel uniforme : elle est souple, pleine de ressources, offrant presque toujours un intérêt renouvelé. Ce ne sont pas seulement les textes qui, dans la messe latine, changent selon les moments de l'année liturgique ; c'est, selon les divers objets ou les diverses circonstances de la grand'messe chantée, l'ordre, la nature, le nombre des gestes que doivent faire les officiers accompagnant le célébrant, et le célébrant lui-même ; c'est le détail de leurs attitudes et de leurs mouvements ; c'est leur costume et la couleur de ce costume. Je n'entreprendrai pas de citer des exemples. Un tel développement appartiendrait à un cours spécial, et je manquerais de compétence pour le présenter avec exactitude. Il me suffit de marquer une idée très simple, en rappelant une observation que chacun a pu faire s'il est entré dans une église au moment de la célébration d'une fête. Ceux qui ont eu la bonne fortune d'assister, dans Saint-Pierre de Rome, à une cérémonie présidée par le Pape, tra-

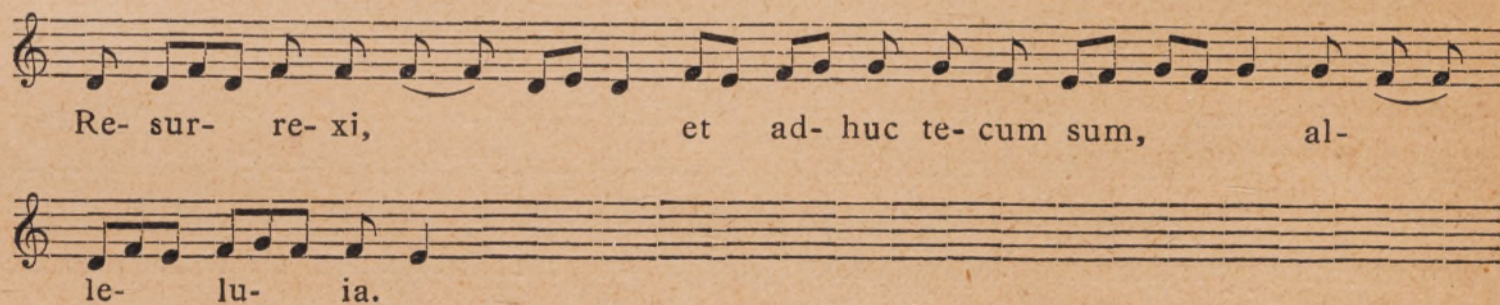
duisent rarement leurs impressions en employant le seul langage de la piété ; ils expriment surtout leur étonnement et leur émotion devant un spectacle grandiose, éblouissant, plein de magnificence. Je crois même que les fidèles, au moins pour une bonne partie, tout en ayant les meilleures intentions du monde, ne vont pas plus loin que ces impressions-là : ils comprennent peu la signification exacte de tout ce qui se dit et de tout ce qui se passe devant eux ; ce sont des « visuels » et des « auditifs », qui se laissent bercer par le rythme des formules ou charmer par la pompe d'une solennité ; se rendent-ils bien compte ? Je n'oserais l'affirmer. Ils ressemblent à beaucoup de spectateurs assistant à un opéra de grand compositeur allemand. — Ils sont excusables : la liturgie est aussi compliquée qu'un livret de R. Wagner !

d) Arrêtons-nous à d'autres faits. Un élément essentiel du drame et du lyrisme dramatique, c'est le dialogue. Or le dialogue était employé et reste encore employé dans les offices. On l'y trouve même sous sa forme la plus haute, le chant antiphoné. On l'appliquait aux « leçons », surtout aux lectures pendant la semaine sainte (Évangiles de la Passion) ; quelquefois, on employait autant de lecteurs qu'il y avait de personnages dont on rapportait les paroles. Ce mode de récitation est attesté, dès le ix^e siècle, — en principe tout au moins, — par les sigles de l'évangélaire de Noyon (récemment interprétés par M. l'abbé Muller). Il y a aussi un texte du Mont-Cassin (étudié par M. Wilmotte, en 1901) où le texte est divisé par les rubriques *H*, *Su*, *P*, que l'on a ainsi interprétées : *H* = *Ihesus* ; *Su* = Synagogue (peuple juif) ; *P* = l'apôtre Pierre. Les Évangiles n'étaient pas seuls dans ce cas. Dans beaucoup de diocèses, aux matines de Noël, on donnait la déclamation dialoguée d'un sermon attribué à saint Augustin (c'était, si l'on peut rapprocher ces extrêmes, quelque chose d'analogue à la pièce de théâtre qu'on tire aujourd'hui de certains livres).

e) Voici un autre fait très important et auquel je m'arrêterai plus longtemps. Selon un principe maintes fois signalé, l'art dramatique proprement dit est différencié et constitué le jour où celui qui parle (aède, officiant, etc.), au lieu de raconter les actes d'un personnage réel ou mythique, s'identifie avec ce personnage et agit en se substituant à lui.

Or, c'est bien ce qui se passe dans certaines cérémonies de l'Église. Je vais le montrer en prenant un exemple très curieux qui permet de suivre une lente évolution ; il fait voir comment le drame lyrique est peu à peu sorti de la liturgie proprement dite.

A la messe du dimanche de Pâques, on chante un introit dont le premier mot résume très nettement le caractère de la fête, et dont voici le début, d'après l'édition officielle du graduel :



Resurrexi ?... mais il n'y a qu'une seule personne qui puisse parler ainsi : c'est le Christ ! Le prêtre s'identifie donc avec le Christ ; il parle en son nom ; il

on lie sa propre personne pour en prendre une autre. Et tel est bien le principe de l'« imitation » dramatique.

C'est sur un seul mot, c'est sur l'emploi d'une seule forme verbale que nous faisons, en quelque sorte, pivoter ici le rituel pour qu'il apparaisse avec la forme qui sera, plus tard, celle de l'art du théâtre... Mais voici qu'un instinct ou l'art développe ce mouvement et en tire des effets nouveaux. Le mot *Resurrexi*, placé en tête de l'introit, paraît trop soudain et trop sec ; on veut le préparer pour lui donner toute sa valeur ; on le rattache aux souvenirs de la Bible. Les évangélistes saint Matthieu, saint Luc, saint Marc, racontent qu'après la mort de Jésus, les femmes qui étaient venues de Galilée avec lui, se rendent à son tombeau en y apportant des parfums ; là un ange leur apparaît, les interroge, les renseigne en leur disant : Jésus n'est plus ici, il est ressuscité. Tout cela, on l'insère dans le texte sacré comme une glose, une paraphrase, un complément musical (*trope*), et on l'y insère sous forme de dialogue. Dans un manuscrit de Saint-Gall, l'introit *Resurrexi* est ainsi présenté, avec les rubriques *INT.* et *R.* indiquant les questions et les réponses :

« — Qui cherchez-vous dans le sépulcre, ô adoratrices du Christ ?

— Jésus de Nazareth le crucifié, ô habitants du ciel.

— Il n'est point ici : il est ressuscité, comme il l'avait prédit. Allez, annoncez qu'il est sorti du sépulcre. »

On chante alors *Resurrexi*, préparé par cette introduction et enrichi par elle. C'est l'ébauche d'une scène. De la scène dialoguée à la mise en scène, en dehors mais tout à côté de l'office liturgique, il n'y avait qu'un pas. A Angers, encore au XVIII^e siècle, on représentait les femmes venant voir Jésus dans son sépulcre par deux Corbeliers en dalmatique, les anges par deux Maires-Chapelains du chœur ; et le spectacle était réglé de la manière suivante :

« Le troisième et dernier Répons de Matines étant fini, les deux Maires-Chapelains du Chœur qui sont chapez avec le chantre vont à l'autel, et y étant cachés derrière le drap, deux Corbeliers en dalmatique, ayant l'amit simple sur la tête et, par-dessus cet amit une espèce de calotte brodée appelée en latin *Mitella* et des gants ou mitaines dans leurs mains, se présentent à l'autel. Les Maires-Chapelains chantent en les interrogeant :

« *Quem quæritis ?*

« Les Corbeliers représentant les Maries répondent :

« *Jesum Nazareum crucifixum.*

« Les Maires-Chapelains :

« *Non est hic, surrexit sicut prædixerat ; venite et videte locum ubi positus erat Dominus.*

« Les Corbeliers entrent, et les Maires-Chapelains continuent de chanter :

« *Ite, nuntiate discipulis ejus quia surrexit.*

« Les Corbeliers prennent en entrant deux œufs d'autruche enveloppez dans une toile de soye, et vont au chœur en chantant :

« *Alleluia ! Resurrexit Dominus, surrexit leo fortis, Christus, filius Dei.*

« Le chœur répond :

« *Deo gratias, Alleluia.*

« L'orgue commence alors le *Te Deum*.

« Les deux Corbeliers vont à l'Evêque, aux Dignitez, aux Chanoines et à tout le chœur, dire à l'oreille :

« *Resurrexit ; Alleluia !*

« A quoi chacun répond :

« *Deo gratias, Alleluia* (1). »

Voilà ce que donne déjà l'idée contenue dans le mot *resurrexi* : une composition lyrique, où chant et paroles sont inséparables. Elle contient tous les éléments d'un drame : personnages caractérisés, indication des costumes, action, dialogue, jeu de scène, décor rudimentaire, et même « accessoires ». Une fois engagée dans cette voie où elle s'ingéniait à réaliser les récits bibliques, l'imagination naïve devait se laisser entraîner assez loin. On a pu réunir jusqu'à 224 textes divers attestant la diffusion, dans tout le moyen âge, de cet office du matin de Pâques, déjà « dramatique ». Il était favorisé, en certains pays, par une disposition spéciale. Presque toutes les églises possédaient, au centre ou à l'entrée du chœur, une crypte abritant le corps du saint auquel le temple était consacré, ou le tombeau de quelque autre dignitaire. On y descendait par quelques marches (telle est la crypte de la cathédrale de Saint-Quentin, celle de la petite chapelle de Sainte-Marie-Majeure). Elle servait pour représenter le tombeau du Christ. Ainsi, à Wurzburg, les anges — c'est à-dire, en l'espèce, deux chanoines vêtus de dalmatiques blanches — franchissaient la porte du chœur, se dirigeaient vers l'autel de Saint-Pierre, descendaient dans la crypte, puis, s'étant assurés de la disparition de Jésus, attendaient les trois femmes, les trois Maries — à savoir le doyen et deux chanoines en chapes blanches (2).

Ailleurs, sur le mot qui rappelle la résurrection du Christ, on greffe, comme développement et comme prélude, un *trope* d'un autre genre. Au lieu des femmes, on fait intervenir deux disciples de Jésus. L'épisode dramatisé apparaît ainsi, dans une liturgie d'Augsbourg qui est de la fin du XI^e siècle ou du commencement du XII^e :

«... Deux prêtres équipés pour cela, représentant les disciples Pierre et Jean, s'empresseront vers le monument, de manière que l'un étant devant, qui n'entrera pas, le second entrera, le chœur chantant l'antienne : *Currebant duo simul*. Cependant les prêtres susdits, après avoir découvert, aspergé et encensé la croix, annonceront à tous la résurrection en chantant l'antienne : *Surrexit Dominus de sepulcro*. Le chœur apprenant la résurrection et laissant éclater sa joie, entonnera à pleine voix et avec ensemble : *Te Deum laudamus*. »

En suivant ainsi les interpolations et les ajouts, nous arrivons jusqu'au drame liturgique de la *Résurrection* qui occupe les seize premières pages du manuscrit de Tours (XII^e siècle), publié en 1856 par M. Luzarche. Là, on fait intervenir avec les trois Maries et l'ange, les disciples de Jésus, Jésus lui-même, Thomas qui veut voir et toucher pour être convaincu... Cette composition suit la loi des contrastes et des préparations, si importante au théâtre. Elle s'enrichit très heureusement, dès le début, d'une scène nouvelle où Pilate appelle auprès de lui ses soldats et leur donne ses instructions : « Allez, leur dit-il, au tombeau de Jésus, et faites bonne garde, pour empêcher que ses disciples l'enlèvent et disent ensuite qu'il est ressuscité d'entre les morts ». C'est déjà un vrai drame où l'on cherche la variété. Le théâtre est constitué. Peu à peu il s'organisera pour suivre

(1) Cf. l'Office de Sens (Lange, *Die lateinische Osterfeier*, Munich, 1887).

(2) Lange (*loc. cit.*, p. 53).

la même évolution que le drame grec, mais il conservera longtemps et ne perdra jamais d'une façon complète la marque visible de ses origines.

III

Après les drames « liturgiques », il y a les mystères et les miracles. Ils appartiennent à une période avancée de l'évolution dramatique. Ils restent, selon la définition de Gaston Paris (1), « une démonstration représentative d'un mystère de la foi ». Doivent-ils trouver place dans une histoire du théâtre lyrique ? Sans doute ; car, fidèles à l'esprit et aux usages de l'Église, ils ont nécessairement des caractères musicaux. Ils associent même assés souvent l'art sacré et l'art profane. Ils ne se contentent pas du plain-chant grégorien et des pièces empruntées aux offices. Ainsi, dans le « miracle du paroissien excommunié, pardonné à la requête d'un bon fou », on dit un motet. Les chœurs d'anges, si fréquents, sont souvent à trois parties. Dans la Passion de Jean Michel, au moment du baptême de Jésus par Jean-Baptiste, Dieu le père chante des paroles latines accompagnées de l'indication suivante : « Est à noter que la loquence de Dieu le père se doit prononcer entendiblement et bien atraict ou *trois voix, c'est assavoir un hault dessus, une haute contre et une basse contre* ». Dieu chante donc un trio à lui tout seul (dans la coulisse), parce qu'il est la Trinité ! On va même parfois jusqu'à la danse. Dans le mystère de saint Louis, aux fêtes du mariage de Louis et de Marguerite, les jeunes seigneurs et demoiselles dansent l'« Orléanaise » « ou autre », dit la rubrique. Dans le mystère de la Passion, au cours d'un banquet donné par Hérode, la fille d'Hérode se lève, et, après avoir salué le roi, commence à danser en sonnant le tambourin, une entrée de « Morisque », — danse que nous retrouverons dans l'opéra moderne. Les instruments sont aussi employés habituellement : trompettes, buccins, cornemuse, harpes, luths, rebecs, tambourins, fifres, orgues. Ils servent pour la « monstre » ou annonce de la représentation sur la place publique, et plus particulièrement, dans chaque pièce, pour le « silete », c'est-à-dire pour annoncer l'arrivée de tous les acteurs importants et avertir le public de faire silence. Tantôt les instruments répètent la mélodie d'abord confiée aux chanteurs ; tantôt ils accompagnent l'action ou la coupent par un intermède. Sans doute, cette musique est encore trop indéterminée. « Les instruments jouent », disent laconiquement les manuscrits, — sans préciser ce qu'il faut jouer. Cela fait songer aux scènes où Shakespeare introduit de la musique, sans dire laquelle, ou à tel poème de nos jours, où, d'après l'argument, « un orchestre imaginaire joue une musique facultative de Berlioz, Wagner, Grieg ou Debussy (2) ». Ce manque de précision est regrettable ; mais il est impossible de négliger un groupe d'œuvres très considérable, sous prétexte que nous n'y trouvons pas un art aussi régulièrement constitué que dans les opéras d'aujourd'hui.

(1) *Journal des savants*, 1892, p. 673.

(2) *Prélude féérique*, conte bleu en vers, par Fernand Gregh (Société du Mercure de France).

IV

Je commencerai donc cette étude du drame lyrique au moyen âge, par les drames « liturgiques ». Il y en a une trentaine, dont le texte est accompagné de notation, et vingt-deux qui ont déjà été publiés avec leur double aspect, littéraire et musical. (Ce chiffre de 22 semble résoudre sans examen la question de savoir si chacune de ces pièces est un drame distinct ou si plusieurs pièces n'en forment en réalité qu'une seule, mais je réserve cette question.) Si je suivais l'ordre historique, je devrais commencer par le plus ancien manuscrit, celui de Saint-Martial de Limoges (XI^e siècle) et par la première pièce qu'il contient : le drame des *Vierges sages et Vierges folles*. Je préfère suivre un autre plan. Le théâtre initial du moyen âge n'est pas autre chose que l'illustration vivante et pittoresque de la liturgie. Or l'année liturgique est établie sur deux principes : 1^o commémorer la vie de Jésus et les deux mystères principaux : la Nativité, la Résurrection de Pâques. De là, les deux grandes fêtes : Noël, avec sa préparation de quatre semaines (l'Avent) et la fête de Pâques, qui a, elle aussi, sa préparation (le Carême), et sa suite (la Pentecôte, fixée cinquante jours après la Résurrection) ; 2^o commémorer les saints et les miracles qu'ils ont accomplis. C'est le plan qu'il faut suivre dans un ordre de faits qui est presque parallèle. Je rangerai donc les drames à étudier en deux groupes : 1^o ceux qui se rapportent aux principaux moments de la vie de Jésus ; 2^o ceux dont le sujet est tiré de la vie des saints. Dans le premier groupe, j'adopterai l'ordre suivant : a) les *Prophètes*, qui prédisent l'arrivée du Messie ; b) l'*Annonciation* ; c) le *Massacre des Innocents* ; d) l'*Adoration des mages* ; e) les *Pasteurs* ; f) les *Trois Rois* ; g) les *Saintes Femmes au tombeau* ; h) les *Trois Maries* ; i) la *Résurrection*... Dans le second groupe, je placerai les drames dont le sujet est tiré de la vie des saints comme les *Filles dotées*, le *Juif volé*, le *Fils de Gédron*.

J'aurais une tâche facile, mais beaucoup trop longue, et peut-être inutile, si avant d'aborder cette étude j'énumérais les sources manuscrites ou imprimées auxquelles il convient de puiser. J'aime mieux diviser ces indications et les donner au fur et à mesure des sujets traités. Je me contente d'indiquer aujourd'hui deux livres dans lesquels se trouvent tous les renseignements bibliographiques. Le premier est celui de Coussemaker, *les Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique)*, publié en 1861 (Paris, librairie archéologique de Victor Didron) ; après une introduction où il fait l'historique sommaire des travaux antérieurs, l'auteur donne un fac-similé en couleurs des sept manuscrits dont il s'est servi, la musique du drame avec les paroles, puis les paroles seules ; enfin des notices sur les manuscrits dont les drames liturgiques sont tirés : livre rare, aujourd'hui hors du commerce de librairie, et dont le prix, de toute façon, est élevé. — Le second est l'*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, par Gustave Cohen, professeur de français à l'Université de Leipzig. Ce travail, couronné dans un concours par l'Académie de Leipzig en 1905, a d'abord paru en allemand, puis à Paris (chez Champion) sous forme de traduction française. Il contient (p. 278-293) une bibliographie très complète, — et même surabondante, — où sont indiqués les manuscrits, les incunables, les estampes et toutes les monographies parues jusqu'à ces dernières années.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

La musique et le budget de la République française en 1909.

L'Opéra. — L'Opéra-Comique. — Le théâtre lyrique de la Gaîté. — Les Trente Ans de Théâtre. — L'Académie de France à Rome. — Le Conservatoire et ses succursales. — Subvention des théâtres officiels. — Concerts populaires, sociétés musicales de Paris et des départements.

Situation des théâtres de musique. — Sur le dernier exercice et la situation actuelle de nos théâtres de musique, voici d'abord quelques observations générales :

I. OPÉRA. — L'Opéra, vaste machine emprisonnée, pour ainsi parler, dans tant de services, paraît condamné sinon à la routine absolue, du moins aux évolutions d'une extrême lenteur.

La nouvelle direction a fait un effort vers quelque chose de nouveau, et cet effort a abouti à la reprise de *Faust*, du *Faust* millénaire de Charles Gounod, à la mise à la scène d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, et du *Crépuscule des Dieux*, dont la première représentation remonte à 1876.

On peut faire crédit, il est vrai, aux directeurs de notre Académie nationale de musique : ils sont hommes de goût et d'entreprise, et ils nous promettent des œuvres nouvelles attendues avec quelque impatience dans le monde spécial de la musique.

La reprise de *Faust*, malgré ses décors nouveaux, n'a pas été heureuse. Était-il, du reste, d'une juste pensée esthétique de vouloir donner une réelle documentation historique aux costumes d'une légende féerique ? où sera de mise la convention sinon dans le merveilleux ? C'est un contresens de vouloir faire du réalisme dans le fantastique. Le *Faust* de la primitive tradition plaisait davantage. Et voilà un grand effort perdu.

A cette reprise on a constaté que la lumière était mal répandue, et l'on en a accusé le jeu d'orgues qui la distribue sur la scène.

Il est regrettable que dans les travaux exécutés il y a onze mois, on n'ait pas fait une part, si minime soit-elle, aux réformes nécessaires pour mettre la scène de l'Opéra au niveau de celle de l'Opéra de Budapest, par exemple. L'Académie nationale de musique coûte cher à l'État, qui n'en recouvre pas une gloire égale à ses sacrifices. Et, puisque je cite une scène étrangère qui n'a pas coûté le sixième de la nôtre, je signalerai sa machinerie qui, du dernier dessous jusqu'au gril, est mue par l'eau ; l'emploi du panorama qui supprime les découverts dans la décoration ; les trappes qui s'élèvent séparément de 4 mètres et s'abaissent de 2, s'inclinant à volonté sur une longueur moyenne de 12 mètres, par des pistons hydrauliques, et suppriment tout ensemble les praticables dangereux et les entr'actes démesurés. Je pourrais signaler encore les deux rideaux de fer d'avant-scène et d'arrière-scène, pouvant manœuvrer à la main au cas où le système hydraulique ne fonctionnerait pas ; l'appareil de secours automatique qui fait éclairer à plein feu toute la salle, dès qu'il se produit un court-circuit sur la scène ; et bien d'autres choses intéressantes, mais je n'insiste pas, pour ne pas humilier notre première scène.

Les directeurs de l'Opéra ont fait débiter de nombreux artistes étrangers, et l'on a entendu ainsi chanter *Roméo et Juliette* avec des accents russes, anglais et allemands. Il n'est pas à souhaiter que ces tentatives se multiplient.

Certes, il est intéressant pour le public français qui ne peut voyager de con-

naître les artistes célèbres au delà de nos frontières, mais il ne faut pas décourager les artistes sortis de notre École de chant et de déclamation, et il ne faut pas non plus que nos théâtres subventionnés laissent perdre la personnalité artistique, le caractère national dont ils ont la garde. Ils vont à l'encontre des soucis démocratiques et centralisateurs qui orientent l'action de l'État dans le budget des Beaux-Arts. L'État veut, avant tout, servir les intérêts moraux de la collectivité qui l'alimente, et ses dotations n'ont pas pour but de favoriser le bruyant renom des artistes étrangers au détriment des nôtres, — ceci soit dit sans aucun parti pris de protection quand même.

Nous venons d'indiquer que l'Opéra, en cette première année, a remis à la scène *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, le père de l'opéra français. Cette œuvre fut montée avec soin. On a réentendu le clavecin d'antan renforcé par une orchestration discrète et délicate. La mise en scène fut appréciée. Les décors de MM. Jusseaume, Carpezat, Ronsin, Rochette et Landrin ont le beau caractère que ces artistes savent donner à leurs œuvres.

Nous avons dit plus haut ce que nous pensons du nouveau *Faust*.

Les directeurs de l'Opéra ont repris *Namouna*, le ballet d'Edouard Lalo, qui n'avait pas été représenté depuis 1884. Le public, sévère pour cette œuvre à son apparition, lui a fait cette année un accueil favorable.

Puis ce fut le *Crépuscule des Dieux*, de Richard Wagner, dont l'exécution musicale, sous la direction de M. Messenger, fut d'une précision remarquable.

Dans quelques jours, l'Opéra donnera une œuvre nouvelle *Mona Vanna*, de Henri Février, un des compositeurs les plus jeunes et les plus distingués de notre école française.

La direction aura donc, en un an, monté une œuvre nouvelle française, *Mona Vanna*, une œuvre classique, *Faust*, une œuvre étrangère, le *Crépuscule des Dieux*, et remis à la scène un ouvrage négligé depuis vingt-quatre ans, *Namouna*.

Pour le programme futur, les directeurs de l'Opéra ont reçu comme œuvres françaises : *Bacchus*, de MM. Catulle Mendès et Massenet, auteurs d'*Ariane* ; le *Miracle*, de Georges Hüe ; la *Fille de Ramsès*, de Paul Vidal ; la *Forêt*, d'Augustin Savart ; *Pénélope*, de Gabriel Fauré.

Comme ballets : la *Fête chez Thérèse*, de Reynaldo Hahn ; la *Roussalka*, de Lucien Lambert ; *Fêtes galantes*, de Gaston Salvayre.

Un compositeur français, prix de Rome, doit, comme on sait, être joué à l'Opéra tous les deux ans. Cette fois, c'est M. Bachelet, le distingué musicien et chef d'orchestre, qui a été choisi par MM. Messenger et Broussan sur la liste dressée par l'Institut avec l'approbation de M. le Ministre des Beaux-Arts.

Comme ouvrages étrangers, on annonce : la *Salomé* et *Elektra*, de Richard Strauss, et *Sadko*, de Rimski-Korsakoff.

— L'administration de l'Opéra se plaint de l'exiguïté des magasins de décors du boulevard Berthier.

Ces derniers, en effet, installés à la hâte après l'incendie des magasins de la rue Richer, sont hors de proportion avec un matériel qui s'augmente chaque jour et les complications de décors qu'exige la mise en scène moderne. Il est indispensable et urgent d'apporter un remède à cet état de choses.

On demande beaucoup aux directeurs de l'Opéra, le nombre d'ouvrages qu'ils doivent monter est considérable : il serait juste de ne pas entraver leurs efforts ;

la dépense serait mince d'un agrandissement suffisant pour parer au plus pressé.

II. OPÉRA-COMIQUE — L'Opéra-Comique a à sa tête un directeur intelligent qui a placé son théâtre au premier rang des scènes parisiennes ; mais il n'échappe pas à la critique que nous faisons d'abuser de l'étranger.

M. Albert Carré a raison de représenter les œuvres des compositeurs italiens acclamés dans le monde entier, et on ne doit pas le blâmer de prendre un chef d'orchestre italien pour donner à ces œuvres l'accent qui leur convient. Il y a là une leçon de choses dont l'intérêt est évident pour tout le monde, même pour nos chefs d'orchestre à qui il n'est pas besoin d'apprendre le style des musiques écloses sous tous les cieux.

Mais il est permis de manifester de la surprise quand M. Albert Carré donne les premiers postes de directeurs de la musique à un Belge et à un Suisse, MM. Ruhlmann et Doret.

Ces messieurs ont demandé la naturalisation française, et M. Ruhlmann l'a même obtenue ces jours-ci, d'après une note communiquée à la presse. N'avons-nous donc plus de musiciens brevetés par l'État, de compositeurs que la République a encouragés dans leur vocation, qu'elle a soutenus, qu'elle a récompensés, vis-à-vis desquels elle a pris de véritables engagements pour leur avenir, — n'avons-nous donc plus de prix de Rome capables de diriger l'orchestre de l'Opéra-Comique ?

MM. Paul Vidal et Rabaud sont-ils les seuls que notre Conservatoire ait produits et qui soient capables d'interpréter les œuvres montées par M. Albert Carré ? M. Gabriel Pierné pourtant supplée M. Colonne dans les grands concerts du Châtelet, et M. Henri Busser a donné, à l'Opéra-Comique même, des preuves de son savoir et de son talent dans l'art de donner aux partitions toutes leurs nuances et toute leur valeur. Et, chaque année, l'Institut envoie à Rome et la villa Médicis renvoie à Paris des musiciens éprouvés, qui méritent de monter au pupitre de l'Opéra-Comique.

Enfin, dans les compositeurs choisis par M. Albert Carré pour figurer sur ses programmes, on a pu s'étonner encore de voir certains noms qui prennent la place de compositeurs qui ne sont qu'artistes.

Nous jugeons de notre strict devoir de rappeler sans cesse que tout l'effort de nos théâtres nationaux doit tendre avant tout au développement, à la vulgarisation, à la gloire de notre art national.

Encore une fois, l'habileté du sympathique directeur de notre seconde scène lyrique n'est pas en cause, et les résultats financiers de l'Opéra-Comique sont satisfaisants.

Les recettes de *Manon*, de *Werther* et de *Carmen* atteignent des chiffres inconnus sous les directions précédentes. Cela ne doit-il pas encourager le directeur à ne donner que des œuvres vraiment françaises ?

Nous avons maintenant à présenter une observation au sujet des abonnements.

Le chiffre des abonnements monte sans cesse. Il y a dix ans, ils atteignirent 270.500 francs. En 1900 (suppression du mardi), 172.141 francs. En 1906-1907, 308.738 francs. Le chiffre est bien plus considérable cette année, où le *mardi* a été rétabli ; il est heureux pour la gestion financière de M. Albert Carré. Il l'est moins pour les auteurs nouveaux.

Trois soirs d'abonnements et un soir de représentation à prix réduit le lundi font quatre représentations sur sept. Ne comptons pas les matinées. Que reste-t-il aux auteurs d'ouvrages nouveaux ? Trois soirées. C'est peu, étant données les œuvres à qui le succès, depuis longtemps établi, crée un droit d'affiche.

C'est pourquoi disparaissent de Paris des œuvres bien accueillies à leur origine. L'une de ces œuvres, *le Chemineau*, due à la collaboration d'un poète éminent et d'un excellent musicien, fait son tour de province, son tour d'Europe, et n'est même plus annoncée à l'Opéra-Comique.

La raison ? c'est l'impossibilité de lui trouver une place dans le « répertoire des abonnements », l'abonné n'aimant pas entendre plus de deux fois un même ouvrage.

Cela n'est-il pas matière à réflexion ?

L'Opéra-Comique a représenté cette année, c'est-à-dire la saison dernière :

1° *Le Chemineau*, drame lyrique en 4 actes de M. J. Richepin, musique de M. Xavier Leroux ;

2° *Iphigénie en Aulide*, opéra en 4 actes de Gluck ;

3° *Ghyslaine*, opéra-comique en 1 acte de M. Froger, musique de M. Marcel Bertrand ;

4° *Habanera*, scènes espagnoles, 3 actes, poème et musique de M. L. Lapara (prix de Rome) ;

5° *Snegoroutchka*, opéra de Rimski-Korsakow, en 5 actes, traduit du russe par M. Pierre Lalo et M^{me} Halpérine ;

6° *Sanga*, 4 actes de MM. Morand et Choudens, musique de M. de Lara.

On prépare :

Solange, 3 actes de M. Aderer, musique de M. Salvayre ;

Sapho, de Daudet, musique de M. Massenet, avec un acte inédit ;

Myrtil, 2 actes de M. Garnier.

III. THÉÂTRE LYRIQUE DE LA GAITÉ. — Il y a longtemps que l'État, et surtout la municipalité parisienne, sont sollicités de créer un théâtre lyrique sur le modèle de ceux qui existent en province, grâce aux subventions que donnent les villes, comme à Lyon, Rouen, Lille, Bordeaux, Toulouse, etc.

Cette scène doit avoir, avant tout, un caractère démocratique et éducateur. La difficulté est d'assurer de bonnes représentations avec des prix de places peu élevés et n'assurant que de faibles recettes.

Car les moyens financiers, l'organisation administrative et les chances de succès se lient étroitement, et il est difficile de faire bien avec peu d'argent.

Or, ce théâtre lyrique, si souvent et depuis si longtemps réclamé par les jeunes auteurs et par la masse énorme des amateurs de spectacles d'art, auxquels le prix élevé des places dans les deux premiers théâtres de musique de France ne permet pas de goûter aussi souvent qu'il serait souhaitable les chefs-d'œuvre contemporains, cette troisième scène de musique qui semblait un rêve irréalisable, est, aujourd'hui, une réalité visible et tangible, grâce à l'intelligence initiative et à l'activité des deux directeurs du théâtre de la Gaîté, MM. Isola frères.

Il faut ajouter : grâce aussi au concours efficace que leur ont prêté la ville de Paris et l'État, l'une en leur fournissant une salle spacieuse, élégante, d'une acoustique exceptionnelle, une scène de vastes proportions, et l'autre en leur assurant, dans une large mesure, le concours de l'Académie nationale de musique

et de l' « Opéra-Comique », qui prêtent leurs artistes et diverses pièces de leur répertoire au Théâtre lyrique de la Gaité.

Après une année d'expériences que la prudence de MM. Isola avait demandée avant de conclure avec la Ville une convention définitive, l'entreprise a vu ses efforts couronnés de succès. La critique a été unanime à reconnaître la valeur du travail accompli et à se réjouir des projets en cours d'exécution, qui font mieux encore augurer de l'avenir.

Le Théâtre lyrique de la Gaité est entré depuis le 1^{er} octobre dernier dans la seconde année de son existence. Le public a pris le chemin du square des Arts-et-Métiers, et chaque soir 1.500 à 2.000 spectateurs applaudissent des chefs-d'œuvre exécutés par des artistes de premier ordre.

On peut se rendre compte de l'activité de la direction en jetant un coup d'œil rapide sur la liste des ouvrages montés et sur celle des artistes produits depuis l'ouverture du Théâtre lyrique de la Gaité :

OUVRAGES REPRÉSENTÉS EN 1907-1908.

La Vivandière (Godard).
Orphée (Gluck).
L'Attaque du Moulin (Bruneau).
Lucie de Lammermoor (Donizetti).
Mignon (A. Thomas).
Mireille (Gounod).
Lakmé (Léo Delibes).
Le Barbier de Séville (Rossini).
La Basoche (Messager).
Les Dragons de Villars (Maillart).
La Traviata (Verdi).
La Fille du Régiment (Donizetti).
Galathée (Massé).
Les Noces de Jeannette (Massé).

OUVRAGES REPRÉSENTÉS A LA GAITÉ EN 1908. — Du 1^{er} octobre au 1^{er} décembre.

Paul et Virginie.
Jean de Nivelle.
La Bohème.
Lucie de Lammermoor (Reprise).
Mignon (Reprise).
La Navarraise,
Philémon et Baucis.
Le Jongleur de Notre-Dame.

Soit quatorze ouvrages au cours de la première saison et huit ouvrages, dont deux reprises, pendant les deux mois qui forment la saison actuelle.

Voici, d'autre part, les noms des artistes principaux qui ont pris part à ces représentations :

M^{mes} Delna, Rose Caron, Alice Verlet, Marié de L'Isle, Fierens, Vallandri, Tiphaine, Lamare, Angèle Pornot, Mathieu Lutz, Marie Thierry, Thevenet,

Silva, Nelly Martyl, Mastio, Nicot Bilbaut Vauchelet, Guionie, Boyer de Lafory, de Poumayrac, La Palmé, etc. ;

MM. Lucien Fugère, Noté, Albers, Allard, Dufrane, Delvoye, Vieuille, Francell, Devriès, Nucelly, Boulogne, Affre, Nuibo, Feodoroff, Azema, Blancard, Simard, Maxime Viaud, Feraud de Saint-Pol, Jacquin, Mesmœcker, Dousset, Lucazeau, Bourrillon, etc.

L'énumération complète serait trop longue ; cette liste suffit pour montrer avec quel soin les spectacles ont été montés au Théâtre lyrique de la Gaîté.

Il est important de souligner que les vingt-deux ouvrages cités plus haut équivalent à autant d'œuvres nouvelles puisqu'il a fallu les monter entièrement pour le travail de l'orchestre, chœurs, ballet et figuration. L'ensemble des spectacles est d'une exécution qui ne laisse point prise à la critique.

Nous nous trouvons donc en présence d'un labeur considérable et tel que bien peu de théâtres parisiens peuvent en donner un pareil exemple.

Les directeurs ont trouvé le moyen de réaliser une œuvre intéressante, bien digne d'être soutenue, de créer un théâtre lyrique qui, sans atteindre l'Opéra ou l'Opéra-Comique, se tient dans une très belle moyenne.

MM. Isola remettront à la scène des œuvres oubliées et des œuvres nouvelles.

Ils feront en sorte que nos compositeurs se fassent connaître et apprécier, chez nous, — qu'ils ne soient pas condamnés à travailler pour l'exportation, comme cela arrive trop fréquemment.

C'est dans un théâtre comme le leur que peut être exaucé le vœu, tant de fois formulé pour les théâtres populaires, de l'éducation des auteurs dramatiques par la foule, et de l'éducation de la foule par le théâtre.

C'est dans ces milieux que les auteurs, soutenus par l'inspiration populaire, élargiront et élèveront leurs idées, leur conscience. Les œuvres sont fortes et efficaces quand elles reflètent, quand elles expriment les sentiments, les passions de tout un peuple, avec les souffles qui le traversent, avec les tempêtes qui le révolutionnent, et c'est alors que le théâtre, « synthétisant toutes les souffrances et toutes les passions d'un homme, d'un peuple, de l'humanité, rendra ce qu'on lui a donné et exercera une pression morale sur la foule dont il est sorti ».

Nous avons indiqué dans quelles conditions l'État vient en aide à ce théâtre, en lui assurant le concours de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Les conditions de ce concours — trop onéreuses au début — seront désormais plus équitablement réglées. Mais cela ne suffit pas, il faudrait que la Ville de Paris ne se contentât point de prêter une salle, mais qu'elle donnât une subvention.

Elle est moralement obligée de ne pas laisser disparaître une œuvre que l'opinion publique considère comme une œuvre populaire nationale.

Grâce à cette subvention, le Théâtre lyrique de la Gaîté, qui a déjà une bonne troupe, des décors pittoresques, un cadre de chœurs suffisant, pourrait renforcer son orchestre un peu trop faible pour les compositions musicales modernes.

L'orchestre est aujourd'hui la grande voix expressive de la musique : les auditoires populaires y sont particulièrement sensibles. Il faut mettre les directeurs de la Gaîté à même d'accroître leur phalange d'instrumentistes si vaillamment dirigés.

Tout sera dès lors pour le mieux dans le meilleur des théâtres lyriques populaires.

IV. LES TRENTE ANS DE THÉÂTRE. — J'ai constaté, l'an dernier, que l'Œuvre française et populaire des Trente Ans de Théâtre a réalisé la forme la plus pratique du théâtre populaire et qu'il y a bien des chances pour qu'on ne fasse pas mieux. J'ai également indiqué que l'Œuvre de M. Adrien Bernheim apporte chaque année un progrès nouveau. Reconnue d'utilité publique, elle ne se contente plus de faire connaître aux Parisiens de Belleville, de Montmartre, de Grenelle, de Ménilmontant et de Charonne, les chefs-d'œuvre de notre théâtre français interprétés par les premiers de nos artistes ; elle a trouvé le moyen de grossir le traitement de tous ceux qui assurent le succès de ces beaux spectacles en offrant à chacun, pour chaque représentation, d'importantes indemnités.

Les Trente Ans de Théâtre donnent ainsi satisfaction à ceux qui, au Parlement, à la Chambre comme au Sénat, ont judicieusement réclamé une augmentation de salaire en faveur des petits personnels de nos théâtres.

L'année qui se termine n'a pas été moins féconde que les précédentes. On continue à applaudir, dans nos faubourgs, Corneille, Molière, Racine, Regnard, Marivaux, Beaumarchais, et j'ai vu moi-même, un soir, au Théâtre de Belleville, que notre grand Corneille, représenté par *Horace*, y est particulièrement acclamé.

Il sera pourtant bien permis aux admirateurs de Victor Hugo de demander à la Comédie-Française, qui a grandement contribué à l'éclat de ces spectacles à travers nos faubourgs, s'il ne serait pas possible de considérer le poète d'*Hernani* et de *Ruy Blas* comme un vrai classique et si les spectateurs de nos faubourgs ne pourraient pas, de temps à autre, applaudir des scènes et des actes, voire des œuvres intégrales de Victor Hugo, jouées par les premiers de nos artistes.

Je suis bien certain que la représentation d'*Hernani* ou de *Ruy Blas* à Montmartre, à Grenelle ou à Charonne, par la Comédie-Française, ne nuirait nullement aux représentations régulières qui se donnent rue Richelieu, puisqu'à l'heure actuelle le goût de notre grand répertoire classique est tel qu'on a dû instituer dans notre premier théâtre des matinées supplémentaires, le jeudi.

Je remarque même — et les moyennes des recettes de la Comédie-Française sont concluantes à cet égard — que les représentations de nos œuvres classiques dans nos faubourgs n'ont pas porté tort à celles de la Comédie Française, ainsi que l'insinuaient naguère certains esprits chagrins : les Parisiens de Montmartre ou de Grenelle qui ont applaudi chez eux, à leurs portes, au tarif habituel de leurs théâtres, nos chefs-d'œuvre, ont tout naturellement le désir de les revoir ensuite dans la maison mère. Plus on jouera notre grand répertoire, plus on en inculquera le goût à ceux qui l'ignorent, et j'approuve les directeurs des scènes non subventionnées, la Porte Saint-Martin et le théâtre Sarah-Bernhardt, par exemple, qui jouent couramment nos classiques.

Que ce répertoire soit mieux interprété à la Comédie-Française que partout ailleurs, cela est indiscutable : il n'en est pas moins juste de tenir compte des persévérants efforts des directeurs qui, n'y étant pas forcés par un cahier des charges, tiennent à honneur de propager notre théâtre classique.

Pour ce qui est des Trente Ans de Théâtre en tant que société de bienfaisance, un immense progrès vient d'être accompli. La caisse de secours immédiats a distribué, en 1907, 80.000 francs, répartis entre les pauvres du théâtre et les

petits personnels de nos théâtres ; elle atteindra cette année encore ce magnifique résultat. Mais elle aura fait mieux encore en organisant, sur l'initiative de M. Paul Ferrier, l'auteur dramatique bien connu, vice-président de l'œuvre, et de M. le docteur Barbarin, un dispensaire dont le conseil médical a pour président M. le professeur Pozzi.

Ce dispensaire, ouvert aux pauvres du théâtre, qui y trouveront des consultations et des médicaments gratuits, a ceci de particulier que les médecins préposés à son service vont voir les malades à domicile, les suivent et leur évitent toute fatigue de déplacement en cas de danger.

On ne saurait trop louer M. Adrien Bernheim et ses collaborateurs d'avoir pris une telle initiative et d'avoir demandé à de hautes notabilités de la médecine et de la chirurgie le soin de mettre à exécution une idée aussi généreuse.

Ce dispensaire, dont notre éminent collègue M. Raymond Poincaré, président du Conseil judiciaire des Trente Ans de Théâtre, nous annonçait l'an dernier la création, est aujourd'hui debout et fonctionne. Au nom de la Ville de Paris, M. Chérioux, président du Conseil municipal, l'a inauguré ; au nom de l'Assistance publique, M. Mesureur l'a installé ; et, comme eux, je félicite les Trente Ans de Théâtre de grandir sans cesse, de consoler les imprévoyants du théâtre, de chercher à moraliser notre peuple de Paris trop accoutumé au café-concert ; je les félicite d'appliquer toujours et partout leur fière devise : « Le bien par le beau ».

*
* *

Indiquons maintenant aux lecteurs de la *Revue musicale* la place occupée par la musique et ses accessoires obligés dans le budget du pays. En 1908, l'État consacrait aux Beaux-Arts une somme de 18.688.138 francs. Pour 1909, la somme est à peu près la même : exactement, 18.497.706 fr. Il serait difficile de dire, avec une précision rigoureuse et absolue, quel est, dans ce total, la part qui revient à la musique ; car les musiciens, compositeurs, artistes ou écrivains, peuvent bénéficier de certains crédits qui sont communs à tous les arts (comme le chapitre concernant les indemnités et les secours) ou de crédits communs à des services très différents (comme les missions à l'étranger) (1). Voici cependant, avec les observations du rapporteur, M. Gustave Rivet, sénateur de l'Isère, la part de cette subvention qui intéresse la musique :

I. — Académie de France à Rome.

1^o Personnel :

1 Directeur.	10.000 fr.
1 Secrétaire agent-comptable.	3.400
Indemnités de table et de voiture du directeur, indemnité de table du secrétaire agent-comptable.	9.700
Ensemble.	23.100

(1) Voici un autre exemple. Aux traitements des instituteurs (moins les villes de plus de 15.000 âmes), l'État consacre une somme de 175.593.514 francs. Dans l'enseignement donné par les instituteurs, figure la musique.

2° Matériel :

Dépenses permanentes :

§ 1 ^{er} . — Honoraires et salaires.	11.640
§ 2. — Traitements des pensionnaires.	41.580
§ 3. — Frais de table et représentation.	23.400
§ 4. — Études des pensionnaires.	17.890

Dépenses éventuelles :

§ 1 ^{er} . — Dépenses diverses et d'entretien	21.200
§ 2. — Objets divers.	3.590
§ 3. — Dépenses de l'architecte.	800
§ 4. — Frais d'audition des compositions musicales.	6.000
§ 5. — Frais de voyage des lauréats au concours de 1908.	3.000
Ensemble.	129.100

II. — *Conservatoire national de musique et de déclamation.*

1° Matériel :

Les dépenses prévues se répartissent ainsi qu'il suit :

Abonnements divers, indemnités annuelles, taxes diverses permanentes.	5.243 25
Pensions, encouragements et secours aux élèves de chant et de déclamation.	23.00 »
Frais d'exercices d'élèves, examens et concours divers	14.000 »
Service des classes : achat de musique, d'instruments, etc., entretien du matériel, frais de bureau, habillement des gens de service.	8.111 »
Éclairage et chauffage, dépenses du bâtiment.	11.145 75
Bibliothèque et musée : acquisition, installations, entretien et réparations.	7.000 »
Total.	69.100 »

III. — *Succursales du Conservatoire et écoles nationales de musique dans les départements.*

Crédit demandé par le Gouvernement et voté par les Chambres. 173.000 »

Ce crédit se divise en subventions annuelles accordées à différentes écoles et en dépenses éventuelles.

A ce jour, le total des subventions annuelles servies aux écoles et la somme nécessaire au paiement des bourses des lauréats du Prix de Paris montent à 315.696 fr. 66. Ce sont les dépenses permanentes de ce chapitre.

IV. — *Conservatoire national de musique et de déclamation (Personnel).*

Subventions à 12 succursales du Conservatoire national.	82.300 fr.
Subventions à 18 écoles nationales de musique.	42.500
Subvention à l'école de musique classique de Boulogne-sur-Seine (entretien de 27 bourses).	13.500
Bourses d'études.	15.000
Frais d'inspection des écoles.	2.866

Indemnité de direction à M. Lefèvre, directeur de l'école de musique classique.	4.000
Acquisition d'ouvrages.	1.220
Médailles, prix d'honneur.	1.180
Ensemble.	162.566 fr.
Restent disponibles sur le crédit total.	10.434 »

sur lesquels doivent être imputés les indemnités de voyage et de séjour à Paris des élèves des écoles qui se présentent au Conservatoire national (1.560 francs en 1906, 2.045 francs en 1907), l'achat des méthodes et des instruments demandés par MM. les inspecteurs de l'enseignement musical (6.769 fr. 25 en 1908, 8.048 fr. 90 en 1909), et une indemnité de 500 francs accordée annuellement à M. Bernheim, inspecteur général, commissaire du Gouvernement, près les théâtres subventionnés.

Il n'est pas possible de déterminer encore la somme nécessaire en 1908 pour le paiement des indemnités aux élèves des écoles nationales de musique et succursales du Conservatoire qui se sont présentés, en octobre et en novembre, aux examens d'admission au Conservatoire national.

En ce qui concerne les méthodes et instruments demandés par MM. les inspecteurs d'enseignement musical, la somme totale de leurs demandes en 1908 s'élève à plus de 14.000 francs. Il ne sera donc possible d'y faire droit que dans une faible mesure.

Par décret du 30 mars 1908, l'École nationale de musique de Boulogne-sur-Mer a été érigée en succursale du Conservatoire national.

Par arrêté du 19 mars 1908, l'École municipale de musique de Lorient a été rattachée aux Écoles nationales de musique.

V. — *Théâtres nationaux.*

Crédit demandé par le Gouvernement et voté par les Chambres : 1.471.000 fr.

Une augmentation de 200 francs était demandée par un fonctionnaire de l'Opéra. Cette demande n'a pas été accueillie.

Voici l'emploi du crédit :

800.000 francs à l'Opéra.

240.000 francs au Théâtre-Français.

300.000 francs à l'Opéra-Comique.

100.000 francs à l'Odéon.

20.000 francs. — Dotation de la Caisse de retraite de l'Opéra.

6.200 francs. — Bibliothèque publique de l'Opéra.

5.000 francs. — Dotation de la Caisse de pensions viagères et de secours de l'Opéra-Comique.

VI. — *Concerts populaires à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique.*

Crédit demandé par le Gouvernement.	85.900 fr.
Crédit voté par les Chambres.	80.900 »

Ce chapitre et le suivant n'en formaient qu'un seul au budget de 1908, qui se montait à 85.000 francs et qui servait à subventionner à la fois quelques Sociétés des « Grands Concerts » et les sociétés musicales. Le Gouvernement a proposé de faire deux chapitres, ce qui ne peut qu'éviter toute confusion.

En ce qui concerne le présent chapitre, une nouvelle somme de 2.000 francs a paru suffisante pour venir en aide à de nouvelles tentatives intéressantes. La ville de Lyon s'est particulièrement signalée par la création de grands concerts qui rivalisent avec les concerts Lamoureux et Colonne. Ces derniers sont les principaux bénéficiaires de ce chapitre.

M. Gustave Rivet, rapporteur, accompagne ces indications des remarques suivantes :

Signalons à l'attention de M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts une œuvre particulièrement intéressante non pas d'art musical populaire, — l'expression serait inexacte, — mais plutôt de vulgarisation, de démocratisation de l'art musical. J'ai nommé les « Auditions lyriques du Jardin des Tuileries ».

Réveillant les ombrages endormis de ce grand parc désert, un homme d'initiative, M. Camille Servat, a réalisé ce qui, jusqu'à lui, n'avait été qu'un rêve : il a mis à la portée de tous des manifestations d'art musical qui étaient jusqu'alors le privilège de quelques-uns.

Partout, à Paris, les théâtres et les concerts artistiques coûtent cher et, en été, les uns et les autres sont fermés.

A cette époque de l'année, la capitale du goût ne peut offrir aux étrangers qui la visitent que les refrains trop souvent ineptes des cafés-concerts ou les exhibitions douteuses de quelques music-halls.

M. Servat, luttant contre ce genre de spectacle et désirant faire une œuvre vraiment utile à la démocratie, a réussi à donner à la population parisienne — il avait aussi, je crois, rêvé d'étendre son œuvre à la province — les ouvrages que l'on ne peut entendre que dans les concerts Lamoureux et Colonne, à l'Opéra-Comique ou à l'Opéra.

Il a composé un orchestre important, une troupe de chanteurs solistes et choristes, un corps de ballet, et tous ceux qui ont assisté aux auditions des Tuileries ont été unanimes à louer le caractère artistique qu'a su leur donner leur organisateur.

Cette œuvre, qu'ont patronnée les hommes les plus illustres dans l'art du théâtre et de la musique, est menacée de disparaître : les charges sont trop lourdes pour un particulier.

Il serait à souhaiter que, dans sa répartition du budget des subventions, on puisse faire une place à cette œuvre des « Auditions lyriques du Jardin des Tuileries ».

Une autre œuvre est à signaler :

C'est l'association qui groupe l'École de Chant choral et la Société Le Chant choral pour les chanteurs, l'École d'Harmonie et l'Harmonie des anciens musiciens de l'armée pour les instrumentistes. Cette association a été fondée en 1904. Elle s'est rapidement développée.

Les cours offrent à ceux qui veulent apprendre — hommes, femmes ou enfants — des moyens d'éducation pratique. A ceux qui ont quelque expérience, les réunions de musique d'ensemble permettent un heureux usage des connaissances acquises, aussi bien pour les chanteurs que pour les instrumentistes.

Le plan d'organisation comprend des succursales en province. Une audition de propagande, ainsi qu'une charmante fête familiale, a déjà réuni cette année les adhérents aux environs de Paris. Les dimanches et jours fériés de la belle saison seront de plus en plus l'occasion de semblables fêtes artistiques en dehors de Paris, car elles répondent en même temps à la nécessité de propager l'effort de l'Association et au désir de faire bénéficier ceux qui le servent de tous les avantages que comporte une œuvre collective.

Toutes les bonnes volontés doivent venir à cette œuvre.

VII. — Sociétés musicales à Paris et dans les départements.

Crédit demandé par le Gouvernement.	16.100 »
Crédit voté par les Chambres.	7.100 »

GUSTAVE RIVET,

Sénateur de l'Isère, Rapporteur du Budget des Beaux-Arts.

Etudes sur la musique française moderne :

Le « *Requiem* » de M. Ch. Lenepveu.

Il faut, de nos jours, un rare courage à un musicien et un amour de l'art assez désintéressé pour se décider à entreprendre la composition d'un *Requiem* à grand chœur et à grand orchestre. Certes, l'office des morts offre bien à l'inspiration un thème magnifique, le plus varié peut-être et le plus grandiose qui soit en la musique religieuse. A côté du mysticisme supraterrestre des chants ordinaires de la messe, ou du lyrisme impersonnel des hymnes de prière et de jubilation, la prose des morts, riche d'images sublimes et de tableaux d'un pathétique surhumain, appelle l'expression des sentiments les plus variés, les plus propres à toucher fortement l'âme en ses profondeurs. Et ce sont vraiment des sentiments humains, par là plus accessibles au commun des hommes. Cette prose, c'est un drame, après tout : drame colossal, sans doute, et qui, de sa majesté suprême, écrase tous les autres, mais fondé sur la terreur et la pitié, éternel aliment des émotions tragiques.

Il y a là de quoi tenter un musicien. Toutefois, ces splendeurs, entrevues un instant, il faut bien qu'il se dise qu'elles ne sauraient prendre corps qu'exceptionnellement, au prix de difficultés bien faites pour décourager les énergies les plus robustes. Ce n'est point tout d'écrire la partition (et celle d'un *Requiem* égale presque en ampleur et en complexité les opéras les plus volumineux du répertoire). Il faut qu'elle soit entendue et, pour cela, exécutée. Et où exécute-t-on des *Requiem* ?

De telles compositions seraient assez déplacées au concert, où d'ailleurs les œuvres chorales ne sauraient guère, chez nous du moins, être produites. Les églises, pour elles, s'ouvriraient-elles ? Sans doute. Mais le culte catholique ne les admet que très exceptionnellement. Outre les frais de semblables exécutions, qui les rendent nécessairement fort rares, il faut aussi que les circonstances s'y prêtent. Ce n'est point en des cérémonies funèbres d'ordre privé que de sem-

blables musiques se pourront produire. Elles veulent un deuil public, la commémoration de quelque événement considérable, un service national et solennel. Il n'est pas besoin d'en dire davantage pour faire comprendre que l'ensemble de ces conditions ne s'est jamais que rarement réalisé et qu'il se réalisera plus rarement encore à l'avenir. C'est pourquoi, s'il se trouve des musiciens curieux d'un aussi noble effort, c'est qu'ils seront résignés à l'avance à ce que leur œuvre, écrite pour l'amour de l'art, ne soit jamais révélée. Quand M. Lenepveu composait son *Requiem*, j'ignore si ces réflexions, décourageantes un peu, le vinrent assaillir. En tous cas, elles ne l'arrêtèrent point. Ce fut heureux, car l'école française y eût perdu une œuvre, sans doute malheureusement peu connue, mais qui par ses belles qualités de construction et d'écriture lui fait grand honneur et que son évidente sincérité doit rendre recommandable même à ceux qui en goûteraient mal l'équilibre, la sagesse et la sobriété.

Voici près de trente-huit ans que ce *Requiem* fut produit en public. C'était en 1871, dans les circonstances les plus tristes. Le 20 mai de cette année, l'œuvre était exécutée, à Bordeaux, au profit des victimes et des orphelins de la guerre. L'heure n'était guère propice à l'exercice de la critique musicale. Cette première exécution, intégrale sans doute, si elle ne passa pas tout à fait inaperçue, servit peu à la renommée du compositeur que put seulement apprécier un public assez restreint.

Le 29 mars de l'année suivante, au concert spirituel du Conservatoire, deux fragments considérables, l'*Introit* et le *Dies iræ*, étaient enfin révélés au public parisien, fragments que les concerts populaires faisaient encore entendre une fois en 1873. Bien que la presse musicale, en ces temps déjà anciens, n'eût point coutume de consacrer des comptes rendus détaillés à d'autres manifestations musicales que celles où la conviaient les théâtres d'opéra, il semble qu'on ait rendu justice aux qualités de cette composition. La *Revue et Gazette musicale*, au moins, lui consacrait quelques lignes : « L'auteur, disait l'article, y révèle bien plus qu'en aucune autre des œuvres qu'il a produites jusqu'ici un véritable tempérament dramatique. L'expression est vraie, le discours intéresse, les instruments et les voix sont bien écrits. La phrase de l'introduction, répétée avec effet à la fin du premier morceau, est vraiment belle. Le *Dies iræ* est très mouvementé. Un intelligent déploiement de sonorités lui donne un grand caractère. »

Ces éloges, d'une concision imprécise, dont nous ont déshabitués les musicographes modernes, s'atténuait d'ailleurs de quelques critiques malaisément compréhensibles.

Le *Requiem* restait d'ailleurs inédit. Il allait attendre vingt ans encore une exécution grandiose, définitive et complète. Cette solennité avait lieu le 23 mars 1893 seulement, en la cathédrale de Rouen, lors de l'inauguration du monument élevé à la mémoire du cardinal de Bonnechose. 500 exécutants, chœur ou orchestre, y prirent part ; M^{lles} Marie Lafargue et Guénia, MM. Thomas et Depouget, tous quatre élèves d'Edmond Duvernoy, y chantaient les *sol*i. Le succès de cette belle manifestation artistique, à laquelle assistait un auditoire d'élite, fut considérable.

Ce *Requiem* est en effet une œuvre de grand mérite. A défaut d'une audition que malheureusement on ne saurait espérer prochaine, la lecture de la partition, aujourd'hui acquise par l'éditeur Heugel, permet de s'en rendre compte.

C'est un bel ouvrage et aussi un ouvrage significatif. Un article tel que celui-ci, nécessairement assez bref, ne saurait assurément remplacer la lecture du texte pour faire apprécier la sobre grandeur et l'émotion contenue des pages les plus achevées. Il sera suffisant de les signaler tout à l'heure. Mais il est assez facile, en revanche, d'insister sur l'importance de ce *Requiem*, considéré comme très parfaite expression des doctrines et de l'esthétique de l'enseignement officiel ou classique de son temps.

Ce mot d'enseignement officiel sonne assez mal, je le sais, aux oreilles des artistes. N'empêche cependant que de ce Conservatoire, chargé de le dispenser, sinon de l'imposer, est issu tout le mouvement musical de l'école française au dernier siècle. Les révolutionnaires les plus hardis furent nourris de ses préceptes tout aussi bien que les conservateurs les plus déclarés. Et si les premiers ont renié leurs premiers maîtres, s'ils en ont suivi d'autres ou simplement s'ils ont marché sans guides dans la voie que leur traçait leur génie, il n'en reste pas moins vrai que, s'ils eussent ignoré tout à fait les doctrines traditionnelles, ils ne seraient point ce qu'ils sont. On ne saurait réagir contre ce que l'on ignore.

Au surplus, ne disons pas trop de mal de l'esthétique officielle. Elle ne fut jamais si fermée, si étroite, si rétrograde qu'on se l'imagine. Elle a évolué, elle aussi, comme tout le reste, et si son évolution retarde forcément un peu, ce n'est pas toujours un mal, car il n'est pas mauvais qu'une force conservatrice — et la tradition en est une — vienne à l'occasion faire équilibre aux poussées révolutionnaires, d'ailleurs si légitimes et si nécessaires. Assurément, une vaste composition comme le *Requiem* de M. Lenepveu, nous permettra de juger plus favorablement que tout autre le corps de doctrines dont elle est l'expression très complète. N'oublions pas que cette œuvre date déjà de presque quarante ans, qu'elle fut conçue et réalisée à une époque où le prodigieux mouvement dramatique et orchestral déterminé par Wagner était à peine soupçonné en Allemagne et, chez nous, presque complètement ignoré ; où l'extension du sentiment harmonique que César Franck allait réaliser restait encore à venir ; où les grandes œuvres classiques même, celles de Bach par exemple, demeuraient pratiquement comme si elles n'existaient point ; où enfin un opéra tel que l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas semblait à tous une œuvre d'avant-garde où l'auteur avait reculé plus peut-être qu'il n'était licite, les limites de son art !

Cet *Hamlet* et ce *Requiem*, ce sont deux ouvrages du même temps, à trois ou quatre ans près. Et pour nous, maintenant, quelle distance les sépare ! Quelles pages de cet opéra ou de tant d'autres d'alors, quand l'opéra paraissait à peu près toute la musique, supporteraient le parallèle avec l'écriture sobre et forte, limitée sans doute en ses procédés, mais si maîtresse de ce qu'elle entend faire, de ces vastes ensembles religieux dont la puissance et la majesté ne sauraient nous laisser insensibles ?

Il y a beaucoup de grandeur sombre et contenue en cet *Introït* dont le thème, exposé d'abord harmoniquement dans le prélude d'orchestre, circule infatigablement, en unissons ou en accords tragiquement dissonants, à travers les voix du chœur. Cette musique fortement tonale n'est déjà plus celle de l'heure présente qui cherche à s'évader de ces entraves un peu étroites. Mais aussi les modulations les plus simples y prennent-elles une valeur expressive extraordinaire. Voyez par exemple (page 7 de la partition) l'effet saisissant que produit le brusque passage de la dominante d'*ut* mineur à la tonique du ton de *mi* bémol (*sol*,

ré, sol, si ♯ : mi ♭, mi ♭, sol, si ♭) sur un *decrescendo*, quand pour la première fois le chœur prononce les paroles : ... *et lux perpetua luceat eis*.

La polyphonie chorale de tout ce morceau (comme de tout l'ouvrage du reste) mérite d'être attentivement étudiée.

Harmoniquement, elle diffère du tout au tout de celle dont un César Franck, par exemple, usera dans ses *Béatitudes*. (Il faut bien prendre une œuvre déjà un peu ancienne, puisque nos compositeurs négligent de plus en plus les ensembles vocaux). Au point de vue de l'écriture du contrepoint, néanmoins, elle est visiblement de la même famille, et l'on retrouverait ses caractères principaux, plus ou moins parfaitement reproduits, dans toutes les œuvres vocales figurées d'origine française. C'est le contrepoint tel qu'on l'enseigne au Conservatoire, si différent, par certains côtés extérieurs et par l'esprit dans lequel il est conçu, de celui dont l'œuvre d'un Bach nous donne le parfait modèle. Le sens de l'enchaînement harmonique y apparaît beaucoup plus tyrannique au détriment de l'indépendance absolue des voix. Les différentes parties s'y meuvent bien encore assez librement, mais d'un mouvement toujours déterminé par la forme antérieurement signifiée d'un accord à produire. C'est en somme de l'harmonie figurée, même lorsque le morceau est écrit dans la forme classique de la fugue. Et l'on sent bien que ces contrepointistes étaient d'abord et avant tout des harmonistes.

Si l'on réfléchit aux théories musicales dont s'est nourri le XVIII^e siècle alors qu'il cherchait à légitimer par les spéculations abstraites d'un Rameau la pratique courante de son art, on demeure contraint d'avouer que l'enseignement officiel, à défaut d'autre avantage, a du moins celui de représenter une tradition fort ancienne et l'on peut ajouter, en notre pays, classique.

On trouvera un excellent spécimen de ce style dans la fugue de l'*Introit* du *Requiem*, sur les paroles *Te decet hymnus*, et l'on y saisira facilement les particularités de réalisation qui lui appartiennent en propre. Le critique de la *Revue et Gazette musicale* estimait, je ne sais pourquoi, cette fugue « déplacée », vu le caractère de la composition. Au contraire, tout lecteur de bonne foi en conviendra, elle ne saurait faire disparate avec les chœurs qui la précèdent. Comme c'est à peu près la règle chez tous les Français depuis le XVII^e siècle au moins, le sujet et les contre-sujets de cette fugue gardent toujours et partout le caractère de phrase déclamée, c'est-à-dire que les paroles et l'expression générale du texte n'y sont pas traitées autrement que si chacune des parties qui les exécutent n'était pas engagée dans un ensemble contrapuntique. Il n'y a rien là de cette liberté souveraine avec quoi Bach transforme si volontiers les contre-sujets (les sujets même) de ses fugues vocales en véritables traits d'instruments, attentif au seul effet musical et sans grand souci des mots que les chanteurs profèrent.

Aucune partie de cet ensemble ne se résout jamais en série de vocalises rapides, de caractère si nettement instrumental ; les figures rythmiques de toutes sont aussi beaucoup moins dissemblables. Je ne dis pas, au reste, que ce soit là une supériorité évidente. Mais enfin, ce style peut se défendre. Rien ne prouve — au contraire — qu'il soit, par définition, plus impropre que tout autre aux grands effets. Et je lui reconnaîtrais volontiers l'avantage, par cela même qu'il demeure moins opposé au style choral des ensembles de forme libre, de mieux conserver l'unité d'une œuvre où le compositeur ne l'emploie qu'épisodiquement.

Au surplus, dans ce *Requiem*, le style fugué est employé fort rarement. Ce n'est pas un reproche, puisque, en bonne justice, rien ne démontre la supériorité de cette forme sur toute autre ni surtout qu'elle soit particulièrement appropriée au style religieux. S'imaginer que style fugué et style d'église sont une même chose est une illusion de maître de chapelle, laquelle n'a pu prendre un semblant de raison que du jour où la fugue a cessé d'être usage constant en toute espèce de composition, profane au sacrée.

M. Lenepveu s'en est abstenu presque partout. Le *Dies iræ* de son œuvre, dont il a fortement accentué le côté tragique, apparaît tout entier bâti sur une phrase sombre, un peu mélodramatique peut-être, mais d'un grand effet qu'exposent tour à tour, à l'unisson, sopranos et ténors, altos et basses, ou le chœur tout entier ; un simple changement de mode — du mineur au majeur — suffit à la faire épanouir en une mélodie chantante, dite par le soprano solo, et dont l'expression tendre n'est pas au-dessous de celles des meilleures pages de Gounod.

Les autres morceaux tirés de la prose, le *Rex tremendæ majestatis* par exemple, où le quatuor des solistes et le chœur se partagent le développement d'un thème aussi conçu en large unisson, ou bien le *Confutatis maledictis* où reviennent l'ensemble haletant du *Tuba mirum* et la phrase principale du *Dies iræ* (*Quantus tremor*), ne sont pas indignes des mêmes louanges. Il y faut reconnaître, comme partout d'ailleurs, une sobriété et une retenue dans les moyens employés qui sont d'un artiste plein de goût. La partition réduite au piano assurément ne permet que très imparfaitement d'apprécier la façon dont l'orchestre est écrit. Il est aisé cependant de voir que l'auteur n'a pas cédé à la tentation de lui faire jouer le rôle redoutable à quoi le conviait assez le texte de la prose. Qu'un Berlioz, en pareil cas, se plaise à déchaîner les plus terribles ouragans sonores, cela peut se concevoir et s'admettre. Mais il y a grand danger, venant après lui, à vouloir faire la même chose.

M. Lenepveu a fort heureusement évité de donner dans ce travers en essayant de lutter avec les terribles fanfares et les foudroyantes timbales prodiguées par son devancier génial. C'est assez pour lui d'unir à l'occasion, en un vaste ensemble, le grand orgue aux sonorités de l'orchestre et des voix. Le *Sanctus*, où deux chœurs, l'un soutenu des instruments, l'autre de l'orgue, s'interrogent, se répondent ou se rejoignent, est un beau morceau au plan très simple, aux lignes décoratives largement tracées, dont se dégage une indéniable impression de majesté et de grandeur.

Il est permis de trouver — puisqu'aussi bien il faut faire la part de la critique — que toutes les pages de cette vaste composition n'atteignent pas la même hauteur ; j'avoue que les morceaux destinés aux solistes me paraissent souvent écrits dans un style qui pourrait, au théâtre ou au concert, se défendre assez bien, mais qui, à côté des grands chœurs, paraît décidément un peu mince. Ajoutons que l'importance de ces passages n'est pas considérable ; la valeur de l'ouvrage n'en saurait donc être diminuée. Il est à regretter seulement qu'il ne soit guère possible de donner de cette valeur mieux qu'une idée très imparfaite, par une énumération qui deviendrait fastidieuse en cessant d'être brève. Ce sera en avoir assez dit pour inspirer aux musiciens la curiosité de prendre connaissance d'une œuvre que les circonstances n'ont point servie, mais qui n'en reste pas moins digne de leur attention et de leur respect.

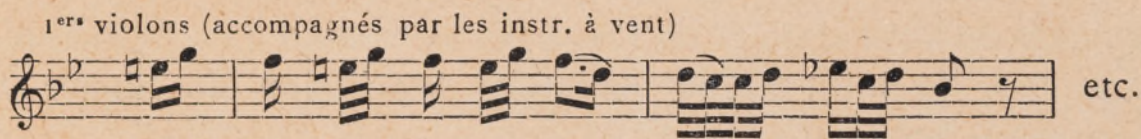
H. Q.

Exécutions récentes.

(Notes.)

L'OPÉRA ET L'OPÉRA-COMIQUE. — Les statistiques que nous donnons plus loin indiquent d'une façon encore plus nette la tendance du goût public que nous avons récemment signalée. Les œuvres du répertoire un peu ancien sont délaissées pour des œuvres plus nouvelles et plus hardies. Le *Faust* de Gounod ne fait plus les recettes traditionnelles de 22.000 francs; il est descendu jusqu'à 12.000 ! *Aïda* a fait 11.200 fr., *Rigoletto* 13.539 fr., et les *Huguenots* 12.215, d'où résulte une situation assez inquiétante pour l'Administration de notre Académie de musique. D'*Hippolyte et Aricie*, il n'est plus question. En revanche, le *Crépuscule des Dieux* de R. Wagner se maintient aux recettes très élevées. A l'Opéra-Comique, toutes les œuvres italiennes sont en baisse (sauf les opéras de Puccini); la *Louise* de G. Charpentier se maintient triomphalement au-dessus de 7.000, et parfois à 9.000; et M. Massenet est toujours le maître de la situation (10.008 fr. avec *Manon*, le 5 décembre). — E. D.

LA HUITIÈME SYMPHONIE (EN « FA ») DE BEETHOVEN. — Berlioz s'est d'abord hasardé à dire que la huitième Symphonie manquait d'ampleur, comme la première; et beaucoup de critiques, dociles à la houlette de Panurge, ont reproduit, adopté, exagéré cette manière de voir. Un journaliste disait récemment que M. Pierné, appelé à diriger cette œuvre en remplaçant M. Colonne, « n'avait pas de chance »... Je ne partage en rien cette opinion. Un des articles de la doctrine que nous défendons dans la *Revue musicale*, c'est que Beethoven est un génie plein de jeunesse et de fraîcheur, nullement atteint par le « mal du siècle », héritier direct, en la plupart de ses compositions, de la grâce du XVIII^e siècle. Or cette huitième Symphonie justifie, autant que les autres, notre manière de voir. Elle contient même un *Allegretto scherzando* unique, poussant le « sourire » jusqu'à une pointe d'humour et d'ironie :



C'est vif, aimable, léger, avec une pointe de malice, rare chez l'auteur d'*Adèle*. L'équivalent, je le vois dans certains portraits de femmes de Largillière, Watteau, Boucher, Latour... Qu'ils relisent cela, ceux qui s'obstinent à voir en Beethoven un grand « malade » ! — J. C.

« RHAPSODIE, SUR DES THÈMES POPULAIRES », PAR PH. GAUBERT. — « M. Ph. Gaubert n'est pas seulement un flûtiste remarquable... » Ainsi parle le programme du concert Colonne, 20 décembre, p. 11. L'honorable M. Malherbe, rédacteur de cette notice, le prend d'un peu haut ! Je remettrai les choses au point en disant d'abord que M. Gaubert est un flûtiste admirable, et que depuis la mort du regretté Taffanel, quelqu'un l'égale peut-être, mais nul ne le surpasse. Telle est l'exacte vérité. M. Malherbe doit savoir la valeur du vocabulaire dans la critique des prospectus de concert, et il fait vraiment tort à un grand artiste en

parlant ainsi de lui, avec une sorte de « bienveillance » indulgente. Il ajoute que « né en Gascogne, Ph. Gaubert a évoqué le souvenir de cette région *montagneuse et pittoresque* ». Je m'étonne de cette évocation si précise, Gaubert étant né à Cahors, c'est-à-dire en Guyenne, et non en Gascogne...; mais n'insistons pas.

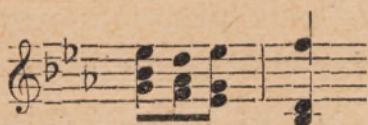
Cette rhapsodie est une œuvre brillante, très colorée, qu'on écoute avec grand plaisir, sans que l'intérêt faiblisse jamais. Au point de vue purement musical, je lui reprocherais d'abuser (dans la première partie) du procédé qui consiste à répéter très souvent un thème bref, par des transpositions et des changements de timbre brusques. Je sais bien que, dans une rhapsodie, on ne développe pas les idées ; mais remplacer le développement par la répétition, l'imitation et la transposition à satiété, c'est un peu exagéré. Quoi qu'il en soit, voilà une œuvre d'imagination et de science orchestrale qui fait honneur au virtuose et excellent compositeur Ph. Gaubert (antérieurement prix de Rome). — L. H.

« JOYEUSE MARCHÉ », d'E. CHABRIER. — Le concert Colonne du 20 décembre, sous la direction de M. G. Pierné, nous a donné — après un programme très brillant, mais un peu surchargé — la première audition de cette œuvre. Comme la *Bourrée auvergnate* et tant d'autres pages de l'auteur d'*España*, cette marche étincelle de verve, d'esprit, de cocasserie, de pittoresque, de couleur. Chabrier, maître de son art et de toutes les ressources techniques, aime la grosse farce musicale et s'amuse à la parodie, à la caricature, à la mystification, avec une audace de pince-sans-rire, mais aussi avec une science et une imagination de grand artiste. Sa *Joyeuse Marche* est, assez visiblement, une manière de scandale pour les classiques. Il y règne une vulgarité massive et voulue ; certes, ce n'est pas la vulgarité de l'opérette ou du café-concert, plutôt quelque chose comme la plaisanterie énorme d'un V. Hugo faisant des calembours. Mais la vulgarité reste sensible, et un peu choquante — même quand elle est le résultat d'un parti pris.

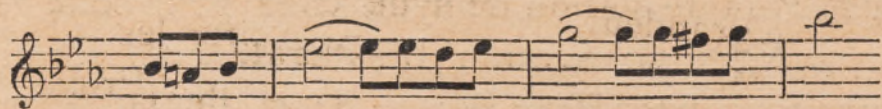
Il faut dire qu'à la fin d'un concert où on avait entendu l'aimable et sereine 8^e Symphonie de Beethoven, la géniale *Rédemption* de César Franck, de très beaux fragments de l'*Ouragan* et de l'*Attaque du moulin* d'A. Bruneau et le concerto en *ut* mineur de Saint-Saëns, une telle conclusion de séance était assez heureuse, comme « bouquet ». — E. D.

LE SEPTUOR DE BEETHOVEN (CONCERT DU DOUBLE QUINTETTE DE PARIS A LA SALLE GAVEAU). — Le Septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, cor, basson et contrebasse est une des œuvres les plus charmantes de Beethoven. Datant de l'année de la 1^{re} Symphonie (1800), il est d'une inspiration fraîche et juvénile.

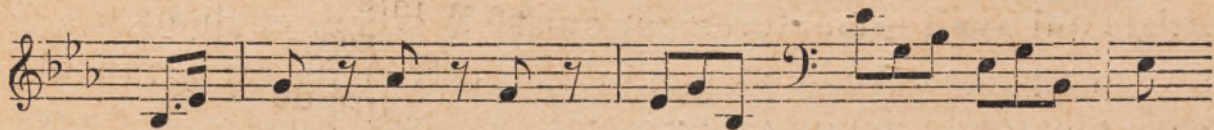
Les morceaux qui le composent manifestent d'ailleurs cette unité rythmique et modale par quoi se distinguent toutes les œuvres du grand compositeur. Dans l'adagio qui sert de prélude à l'œuvre se trouve par deux fois cette réponse (la 1^{re} fois *sol* naturel ; la 2^e, *sol* ♭) :



Ce rythme de 4 notes deviendra celui de l'allegro, et nous retrouverons très fréquemment la quarte *si^b mi^b* comme anacrouse des différents thèmes :

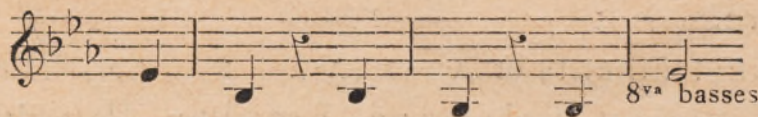


Après un adagio cantabile dont la phrase initiale est doucement chantée par l'élégiaque clarinette, un menuet pimpant dans le trio duquel s'ébat le cor en gaité :

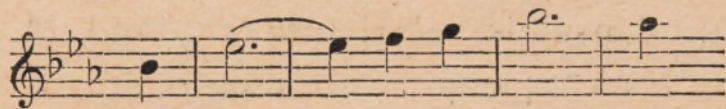


Puis un thème varié, dont les cinq transformations ne lassent à aucun moment l'auditeur étonné de cette richesse de timbres et de cette verve qui trouve sans cesse de l'imprévu.

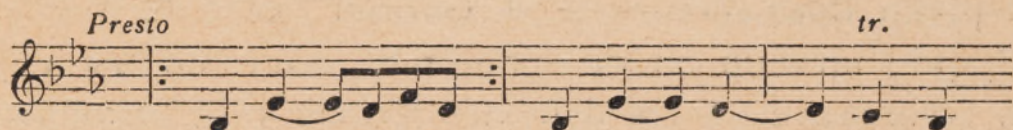
Un amusant scherzo vient ensuite. Cette fois la quarte est descendante :



et le trio de ce scherzo évoque l'allegro du début :



Le finale est précédé d'une marche funèbre, une marche funèbre pour rire, ne comptant pas plus de 16 mesures, larme furtive dans une œuvre où tout est joie, où tout est sourire ; et la quarte *leit-motiv* explose de nouveau :



MM. Sechiari, Vieux, Marneff, Lefebvre, Lamouret, Vizontini et Paul Le Duc ont donné au Septuor une interprétation vibrante et passionnée qui a soulevé un enthousiasme bien légitime.

La séance avait débuté par une sérénade pour 11 instruments, dans laquelle l'auteur, M. Sehles, semble avoir plutôt recherché des combinaisons de timbres piquantes que des développements de thèmes. Les motifs de cette sérénade sont présentés un peu brièvement, et quelques-uns d'entre eux auraient gagné à être traités plus symphoniquement.

Il faut louer le double quintette d'avoir exécuté cette œuvre peu connue et dont les études ont dû être assez ardues.

M^{lle} Verlet, qui prêtait son concours à la séance, a chanté le *Rossignol* de Händel, page célèbre, dans laquelle la flûte rivalise avec la voix et entame avec elle un duo qui est le plus doux du monde ! La flûte de M. Hennebains vocalise d'une façon aussi suave que la voix de M^{lle} Verlet, et ce petit intermède prépara agréablement nos oreilles à entendre le concerto en *ré* de Bach qui clôturait ce beau concert. — H. BRODY.

— La matinée de gala donnée le 20 décembre, au Conservatoire, par la Société mutuelle des professeurs, au profit de sa caisse de retraites, n'a pas été seulement une grande manifestation de sympathie pour cette association. Elle a eu un éclat artistique digne de mention. Il suffit de citer les noms des artistes qui ont apporté leur concours : M^{mes} Bartet, Sorel, Piérat, Provost ; MM. Mounet-Sully, L. Leloir, Le Bargy, Georges Berr, Huguenet, de la Comédie-Française ; ils ont dit, avec éloquence, avec grandeur, avec esprit et finesse tour à tour vers et prose, scènes et monologues.

La partie musicale comprenait une rentrée sensationnelle de M^{me} Isaac, la grande artiste qui avait prématurément quitté la scène, et que ses admirateurs ont retrouvée en possession de sa magnifique voix et de cet art du chant dont nous n'avons plus que quelques interprètes autorisés. Fugère, un autre éminent représentant de cet art qui tend à disparaître, s'était fait excuser, pris au dernier moment par une fâcheuse indisposition. M. Léon Delafosse a interprété une *Tarentelle* de Rubinstein, et une *Paraphrase sur la « Valse des Fleurs »* de Tchaïkowsky, où sa brillante virtuosité s'est donné carrière et a tiré du piano tantôt des douceurs de sonorité à peine perceptibles, tantôt des tremblements et des éclats de tonnerre.

La Société des instruments à vent (MM. Mimart, Bleuzet, Ph. Gaubert, Gobert, Lebailly, Pénable, Delgrange, Letellier, Bourdeau) a exécuté trois parties de l'*Octett* de Beethoven (op. 103) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons et deux cors ; puis, le *Caprice sur des airs danois et russes* de Saint-Saëns (pour flûte, hautbois, clarinette et piano, M. Grovlez). C'a été un régal pour les délicats. Il n'est pas possible d'entendre instruments plus justes, mieux fondus, style plus simple et plus musical, articulation plus sobre et plus nette. C'est la perfection même.

Enfin, les élèves de chant du Conservatoire, sous la direction de M. H. Busser, ont chanté deux chœurs sans accompagnement du xvi^e siècle, et, avec accompagnement de piano, deux chœurs de M. Gabriel Fauré, le *Cantique de Racine*, et le *Madrigal*, qui sont d'un caractère différent, celui-là d'une inspiration noble et haute, d'un style grave où les délicates recherches d'harmonie se fondent et semblent disparaître dans la largeur de la mélodie ; celui-ci exquis de grâce, d'esprit juvénile et de fraîcheur charmante. L'auteur, qui était au piano, a été chaleureusement applaudi ; le public a voulu ainsi féliciter le directeur qui donnait son concours à la fête de ses collaborateurs, et l'artiste qui a imprimé à toutes ses compositions un incomparable cachet de distinction et de grâce.

S.

DE MONTE-CARLO. — La *Symphonie en si mineur*, de M. Alfred Casella, que M. Léon Jehin avait inscrite au programme du cinquième concert classique, a remporté un éclatant succès. C'est une fort belle œuvre, d'inspiration élevée, de solide structure. Les thèmes, développés avec une rare adresse, et parfois en polyphonie très savante, ont un caractère de noblesse et de solennité qui évoque l'idée d'un ample et majestueux choral. La science harmonique et les recherches orchestrales, qui ne sont pas sans rappeler parfois la manière de Richard Strauss, prouvent un musicien consommé, en pleine possession de toutes les ressources de son art.

Le succès fut des plus vifs pour cette œuvre ; et l'auteur, qui dirigeait lui-

même l'orchestre, sobrement mais avec précision et autorité, a été l'objet d'une très flatteuse ovation.

CONCERT RAYMOND MARTHE. — L'excellent violoncelliste vient de donner, salle Pleyel, son concert annuel, où il a affirmé une fois de plus ses qualités de virtuose et de musicien. Au programme, le concerto de Schumann, la sonate de Valentini (de rythmes très simples, mais hérissée de traits, de doubles cordes et de difficultés) et la sonate en *mi majeur* de Théodore Dubois, accompagnée par l'auteur. Cette dernière œuvre, divisée en 3 parties (*allegro* d'une teinte délicate, *andante* à variations et *finale* d'allure franche et gaie), est abondante en idées mélodiques, variée et colorée, et d'une écriture musicale irréprochable. Elle a été longuement acclamée. M^{me} Durand-Texte a complété ce programme en interprétant d'une voix chaude et nuancée des mélodies de l'ancien Directeur du Conservatoire (*Par le Sentier*, *Effeuillement*, *Désir d'Avril*) qui ont été bissées, et des mélodies classiques de Lulli.

S.

Théorie musicale : la gamme.

Nous recevons la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,

La *Revue musicale* a publié récemment (1) une étude de M. L. Boutroux sur le livre où j'ai exposé ma façon de concevoir la théorie de la musique (2). Avant de répondre aux objections que mon critique m'oppose, je tiens à rendre hommage à l'admirable désintéressement scientifique dont il fait preuve, lorsque, partant d'opinions antérieures si éloignées des miennes, il arrive à me concéder tant de choses. En effet, M. Boutroux critique bien mon postulat (principe des rapports simples) car, *au point de vue arithmétique*, il ne voit nettement ni ce que c'est qu'un rapport simple, ni en quoi un rapport peut être plus simple qu'un autre ; mais ces rapports ne sont en somme que la mesure des intervalles musicaux ; le fait primordial, celui qui explique comment nous pouvons reconnaître et aimer nos sensations musicales, ce sont les coïncidences se reproduisant fréquemment et régulièrement entre les périodes vibratoires des sons associés. Or, *au point de vue musical*, M. Boutroux veut bien reconnaître que ce fait fondamental s'exprime et se représente par une figure, « un schéma graphique très expressif et très juste, faisant comprendre qu'on puisse considérer un rapport de fréquences comme plus simple qu'un autre » (p. 602). D'ailleurs M. Boutroux ne condamne pas sans appel le postulat objet de ses critiques, « car on ne démontre pas qu'il soit faux et on est tenu de l'attendre aux conséquences » (p. 602). Or le postulat subit assez bien cette ultime et décisive épreuve ; M. Boutroux reconnaît en effet que, quand on en déduit les conséquences, « la théorie explique rationnellement les faits qu'elle vise » (p. 603), et même « suggère

(1) Numéros des 1^{er} novembre (p. 576) et 15 novembre (p. 599) derniers.

(2) *Essai sur la gamme*, Gauthier-Villars, Paris, 1906.

encore des faits nouveaux intéressants » (p. 607). Ce sont là de sérieuses présomptions d'exactitude, et il vaut la peine d'examiner si les objections de mon critique ne peuvent pas recevoir des réponses aussi décisives que faciles à saisir.

La première objection de M. Boutroux, c'est qu'il considère comme peu vraisemblable le principe des rapports simples, postulat sur lequel est fondée toute la théorie. En quoi consiste donc ce postulat ?

Tout le monde sait qu'en harmonie, on associe souvent des rythmes un peu différents ; ainsi, à une partie d'alto comprenant 2 croches par temps, ou alliera une partie de violon comportant 3 croches (en triolet) par temps ; cette association peut-être excellente si les instrumentistes observent bien la mesure et se retrouvent ensemble au début de chaque temps ; alors, le triolet du violon dure autant que le duolet de l'alto, et les rythmes associés sont en rapport simple (3 contre 2, c'est-à-dire rapport $3/2$).

Pour les hauteurs, la loi d'association est la même que pour les rythmes. Par exemple, si l'alto tient une note de 200 vibrations par seconde, le violon pourra lui faire harmonie, notamment, avec une note de 300 vibrations par seconde (intervalle de quinte, caractérisé par la proportion de 3 contre 2, ou rapport $3/2$) ; si le violon donne 320 vibrations, il réalisera un autre intervalle usité (intervalle de sixte mineure, caractérisé par la proportion de 8 contre 5, rapport $8/5$) ; mais si le violon faisait 310 vibrations (rapport $31/20$), il produirait un intervalle cacophonique dont les musiciens n'ont jamais fait usage (correspondant par exemple à l'association de *do* avec une note intermédiaire entre *sol* et *sol* \sharp).

Ainsi, tant pour les hauteurs que pour les rythmes, nous trouvons la même loi d'association : pour produire un résultat esthétique, les notes associées doivent être en rapport simple, tant au point de vue de leurs durées propres (mesure) qu'à celui des durées de leurs vibrations constitutives (hauteur).

Cette loi, que tant d'expériences de physique semblent confirmer de façon frappante, a longtemps été admise d'un consentement presque unanime. Elle a acquis récemment un nouveau caractère d'évidence, car j'ai démontré que si on l'adopte comme principe initial ou postulat, on peut reconstituer par le seul raisonnement tout ce que les musiciens ont trouvé d'instinct (gammes et harmonie), c'est-à-dire ce que les théoriciens appellent généralement « les lois de la musique ».

M. Boutroux reconnaît l'existence de ma démonstration, mais n'admet pas la vraisemblance du postulat d'où elle découle (1) ; celui-ci lui paraît peu scientifique parce que la conception du rapport simple lui semble en soi « obscure », et parce qu'il n'existe aucun « principe arithmétique » permettant de décider si tel rapport est plus simple que tel autre (p. 601.)

Mais, pourrais-je répondre à mon éminent critique, de tels principes vous paraissent-ils réellement indispensables à la clarté du langage ? Si vous voyez deux dames assises, l'une sur un pouf, l'autre sur une chauffeuse, vous interdirez-vous de dire que ces dames sont assises ? Non, n'est-ce pas ! Cependant on

(1) Cependant, ce postulat, si on l'examine avec l'attention qu'il mérite, apparaît comme fort plausible en soi et s'accordant admirablement avec la nature intime du phénomène psychique. Je crois avoir établi ce point dans un article « *Origine de la gamme* » publié le 15 août 1908 par le *Bulletin de la S. I. M.*

pourrait vous retourner l'argument et vous objecter que le mot « assis » est « obscur » et peu scientifique, puisqu'il n'existe aucun « principe arithmétique » ou autre permettant de décider si l'une de ces dames est plus assise que l'autre (1).

Assurément cette réponse *n'a pas l'air* aussi sérieuse que l'objection. Mais celle-ci l'est-elle réellement ? Sincèrement, si vous permettez à des enfants de prendre pour leur goûter les $\frac{3}{4}$ d'une tarte, ne comprendront-ils pas mieux l'étendue de leurs droits que si vous leur aviez accordé les $\frac{35}{47}$ du gâteau ? Bien que ces fractions soient presque exactement équivalentes, tout le monde trouvera que la première se conçoit infiniment mieux que la seconde : preuve que des rapports peuvent être inégalement simples, et qu'on peut apprécier cette simplicité sans s'en référer à aucun « principe arithmétique » (2).

Je me défends contre l'objection de M. Boutroux, et cependant je suis bien aise qu'il l'ait formulée ; on m'a en effet parfois reproché d'être trop mathématique : le reproche inverse m'est donc fort agréable, car il me justifie, semble-t-il, du premier — et réciproquement (3).

Il va de soi qu'une théorie digne de ce nom ne doit être en contradiction avec aucun des faits qu'il s'agit d'interpréter. M. Boutroux se demande si cette condition primordiale est toujours observée par la théorie que j'ai tenté d'édifier. Il aurait pu, semble-t-il, se répondre affirmativement, car voici les trois points qu'il juge dignes d'examen :

(1) En vain tenterait-on de prendre pour critérium le degré de confort des sièges ; pour ce confort, comme pour la simplicité des rapports, tout le monde n'apprécie pas de la même manière.

(2) Quand deux notes ont des fréquences vibratoires en rapport simple, leurs périodes vibratoires ont des coïncidences régulières et fréquentes ; la réciproque est vraie, et il y a connexité absolue entre le principe des rapports simples, que M. Boutroux juge obscur, et celui des coïncidences multiples, pour lequel il est moins sévère. Mais si ce second principe lui paraît clair, s'il reconnaît que, dans l'audition d'une quinte quelconque, *do sol* par exemple, 3 périodes *sol* coïncident toujours avec 2 périodes *do*, en revanche il nie que ces coïncidences puissent donner lieu à sensation, parce que nous ne percevons isolément ni les périodes *sol*, ni les périodes *do* (p. 601).

Si cette objection avait la portée que lui suppose son auteur, si, pour éprouver une certaine sensation résultante, il fallait savoir discerner isolément les sensations élémentaires composantes, on pourrait aussi prétendre, contre toute évidence, que la périodicité d'une vibration n'est point ce qui détermine la sensation « hauteur du son. » En réalité, quand nous entendons une note musicale, *do* par exemple, nous ne percevons isolément aucune des sensations élémentaires que nous causent les vibrations *do*, ce qui ne nous empêche pas d'être sensible à leur périodicité et d'éprouver, en définitive, la sensation résultante *do* ; de même, quand nous entendons une quinte quelconque telle que *do sol*, nous ne percevons isolément aucune des sensations élémentaires que nous causent les coïncidences de 3 contre 2, ce qui ne nous empêche pas d'être sensible à leur périodicité, et d'éprouver, en définitive, la sensation résultante *quinte*.

(3) J'ai indiqué, dans *l'Essai sur la gamme*, les causes qui contribuent à augmenter ou à diminuer la simplicité d'un rapport. Si ces indications ne satisfont pas pleinement mon critique, il voudra bien considérer que, dans la théorie d'un ensemble de faits réels, ce qui doit être mathématique, c'est la façon dont les résultats expérimentaux se déduisent du principe unique ou postulat adopté pour base de la théorie. Quant à ce postulat, il faut bien qu'il ait quelque contact avec les faits qu'il prétend expliquer ; et si ces faits sont « ondoyants et divers » ainsi que c'est le cas, en Art, le postulat doit, de toute nécessité, posséder lui-même une certaine élasticité ; il n'y a donc pas lieu de lui reprocher comme un défaut cette qualité indispensable ; on ne doit pas non plus exiger qu'il soit démontrable à la façon d'un théorème : au début d'une théorie, là où il n'y a encore rien, le savant, comme le roi, perd ses droits. Ainsi, bien que la géométrie soit sans doute la plus belle des sciences, elle n'en admet pas moins à sa base la conception de la ligne droite, dont nul n'a encore jamais pu trouver de définition parfaite : l'idée que nous nous faisons instinctivement de cette ligne est en effet plus claire que toutes les définitions imaginées et proposées depuis tant de siècles.

1° D'après la théorie en discussion, dit-il, « les notes *si_b* *mi_b* *la_b* peuvent être considérées, dans le ton de *do*, comme notes diatoniques. Ce n'est pas conforme aux idées reçues » (p. 604). Oh ! si, répondrai je, personne ne conteste qu'en *la* mineur les sept notes naturelles soient diatoniques ; transposée en *do*, cette gamme reste diatonique, et la transposition fait apparaître les notes de *do* mineur, notamment les trois notes incriminées *si_b* *mi_b* *la_b*. Je ne vois pas ce qui pourrait subsister de cette première objection.

2° La suivante me paraît reposer sur une erreur. J'avais critiqué la définition usuelle des demi-tons diatoniques et chromatiques, faisant observer qu'elle porte sur le signe employé, et non sur la chose signifiée (1). Mais M. Boutroux estime qu'en gamme pythagoricienne, le signe est adéquat à la chose signifiée ; « le débat, dit-il, 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 » (p. 604). Toutefois, quelques lignes plus bas, M. Boutroux dévoile sa pensée en expliquant que si, en général, nous subissons l'influence de la gamme de Pythagore, en revanche, cette gamme « ne saurait être employée au moment de la modulation. »

Ceci est diamétralement opposé aux résultats d'expériences exécutées en Italie, il y a peu d'années, par M. Zambiasi. D'après le compte rendu que ce savant a bien voulu récemment me communiquer, l'artiste se livrant à son sens musical suivrait d'instinct la gamme des rapports simples, et n'emploierait les intervalles pythagoriciens que temporairement, lorsqu'il réalise certaines modulations (2).

3° Voici comment M. Boutroux expose le troisième point jugé par lui litigieux : « 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, instabilité affirmée par l'auteur ? Oui, à ce que pensent beaucoup de musiciens ; non, à ce que montre l'expérience » (p. 604). On ne s'attendrait guère à ce qu'un paragraphe ainsi commencé se terminât par une contradiction. Cependant M. Boutroux conclut ainsi : « On peut donc affirmer que la

(1) Pour montrer combien est fondée mon antipathie pour ces définitions portant sur le signe, j'en donnerai ici deux exemples, l'un sur les mots, l'autre sur les notes.

Si je vous demande qu'elle est la différence entre les *satyres* et les *satires*, ne me dites pas que les premiers prennent un *y* et les autres un *i* simple ; cette réponse ne me renseignerait guère ; définissez-moi la chose signifiée elle-même, et si jamais je lis un jour que tel tableau représente des *satires* (*sic*) épiant des bergères, je comprendrai fort bien, malgré la coquille, qu'il s'agit d'êtres fabuleux, moitié hommes, moitié boucs, et non point du tout de pièces de vers.

Si je présente à un musicien quelconque une copie du thème de Mozart : « Ah ! vous dirai-je maman » en *do* majeur, nul doute qu'il ne la déclare diatonique ; mais si, en transcrivant, le copiste a eu l'idée bizarre de substituer partout *mi_♯* à *fa*, l'air contiendra à la fois *mi* et *mi_♯*, en sorte qu'un musicien formaliste, s'il se laisse influencer par l'apparence, déclarera que la transcription est chromatique. Cependant l'air est toujours le même ; vous auriez beau le jouer sur un instrument réalisant exactement, au lieu de *fa*, la hauteur que vous attribuez à *mi_♯*, les auditeurs n'en auront cure ; peut-être remarqueront-ils que vous jouez faux, mais quant à la phrase musicale, ils comprendront toujours la même. De même si je vous écris que j'ai relu les *satyres* (*sic*) de Boileau, vous ne vous figurerez pas qu'il vient de leur pousser subitement des cornes et des pieds fourchus. Non ! le sens des choses n'est pas à la merci d'une faute d'orthographe, littéraire ou musicale, et c'est pourquoi les définitions par le signe sont vaines.

(2) Ce résultat, qui contredit M. Boutroux, est au contraire en complet accord avec ce qui se lit à première vue et sans calcul sur ce que j'ai appelé « le plan de la tonalité » (*Essai sur la gamme*, p. 562).

musique existante n'est pas entièrement conforme aux indications fournies par la théorie Gandillot » (p. 605).

Cette affirmation *a l'air* d'être confirmée par certaines expériences ; mais que prouvent celles-ci ? En manquant le but le tireur prouve-t-il que la mire a été mal placée ? Je m'explique. Prenons pour sujet d'observation un chanteur qui, dans des expériences analogues à celles de M. Zambiasi, aura montré qu'il sent la musique conformément à la gamme des rapports simples, et invitons-le à jouer de certains instruments : suivant qu'il emploiera le piano (accordé à tempérament), ou le violon (réglé par quintes), ou le cor (produisant les harmoniques d'une même fondamentale), etc... il *aura l'air* d'observer la gamme tempérée, ou la gamme par quintes, ou la gamme des harmoniques, etc .. Devons-nous en conclure qu'à chaque instrument, l'artiste adopte une nouvelle manière de sentir la musique ? Evidemment non ! c'est seulement son jeu qui est inévitablement influencé par le mode de réglage de l'instrument employé. Et c'est se laisser gravement duper par l'apparence que de confondre le but proposé et les réalisations plus ou moins approchées, imposées par l'imperfection relative de nos moyens d'exécution (1).

(A suivre.)

Maurice GANDILLOT.

ERRATUM. — Dans notre dernier numéro du 15 déc., p. 672, lire : « *M^{lle} Hortense Parent* ».

LE BAROMÈTRE MUSICAL. — I. — *Opéra*.

Recettes détaillées du 16 novembre au 15 décembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	<i>Faust.</i>	Gounod.	12.495 41
18 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	15.681 76
20 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	13.665 75
21 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	11.280 »
23 —	<i>Samson et Dalila. — Namouna.</i>	St-Saëns. — Lalo.	16.463 91
25 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	22.071 26
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.777 25
28 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	19.714 50
30 —	<i>Rigoletto. — Namouna.</i>	Verdi. — Lalo.	13.539 41
2 décembre	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	21.002 76
4 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	St-Saëns. — L. De-libes.	18.172 25
5 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	12.215 »
7 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	18.980 91
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.969 76
11 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	21.693 25
12 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	St-Saëns. — L. De-libes.	14.006 »
14 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	17.416 41

(1) J'ai précisé ce point dans l'article précité « Origine de la gamme » (*Bulletin de la S. I. M.* du 15 août 1908). Il est curieux de constater que, sous prétexte de probité expérimentale, nous n'osons pas discuter et interpréter rationnellement les résultats de nos observations. Il est probable que nous nous laisserons ainsi abuser par l'aspect extérieur des choses tant qu'un homme (savant ou artiste) possédant une autorité suffisante sur le public, ne sera pas venu attirer l'attention de tous sur ce point.

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 novembre au 15 décembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.546 50
17 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.166 »
18 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.723 »
19 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.530 50
20 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.034 50
21 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.885 66
22 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — Philémon et Baucis.</i>	Puccini. — Gounod.	6.706 50
soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.999 »
23 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. — Mascagni.	4 311 50
24 —	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	8.994 »
25 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.320 »
26 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.894 50
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.116 50
28 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.860 50
29 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — Philémon et Baucis.</i>	Puccini. — Gounod.	7.230 50
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	5.696 »
30 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.039 50
1 ^{er} décembre	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.227 »
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.741 50
3 —	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	9.521 »
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.737 50
5 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	10.008 16
6 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.214 50
— soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.259 50
7 —	<i>La Basoche.</i>	Messager.	4.108 »
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.872 50
9 —	<i>Sanga.</i>	De Lara.	2.142 50
10 —	<i>M^{me} Butterfly.</i>	Puccini.	9.067 50
11 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.067 50
12 —	<i>Sanga.</i>	De Lara.	9.556 50
13 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.545 50
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.993 50
14 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.247 50
15 —	<i>Sanga.</i>	De Lara.	6.376 »

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Courses de Nice.

TIR AUX PIGEONS DE MONACO.

Billets d'aller et retour, de 1^{re} et de 2^e classe, à prix réduits, de Paris pour Cannes, Nice et Menton, délivrés du 3 au 26 janvier 1909.

Ces billets sont valables 20 jours (dimanches et fêtes compris); leur validité peut être prolongée une ou deux fois de 10 jours (dimanches et fêtes compris), moyennant le paiement, pour chaque prolongation, d'un supplément de 10 o/o.

Ils donnent droit à deux arrêts en cours de route, tant à l'aller qu'au retour.

De Paris à Nice (viâ Dijon, Lyon, Marseille), 1^{re} classe : 182 fr. 60 ; 2^e classe : 131 fr. 50.

Le Gérant : A. REBECQ.