lante au front et tous les regards qu'elle attirait sur elle. Étais-je bête! »

Elle éclata de rire. Puis, après une minute de rêverie :

« Qui sait, à cette heure, où se promène Martin II? Et qui sait quelles inventions nouvelles, quels tours a imaginés le père Martin? A force de s'en remplir d'or et de billon, les pochettes de la peau de bique doivent crever... Je ris parfois toute seule en songeant à ces vieilles connaissances. »

Claudine leva sur elle des regards fins :

« J'ai rêvé tout cela, tu le sais bien. Cela n'a jamais existé que dans mon imagination. Demande à M^{lle} Dansalombre. »

— Bon! bon!... Tu te tais, tu fais bien. C'est la consigne. Mais, moi, on ne m'en fait pas accroire. J'ai su, en questionnant mon père, tout ce qui m'intriguait sur ton compte. Et j'ai reconnu que tu n'inventais rien; que les promenades à travers le monde, les représentations sur la place publique, la quête, les gros sous et le reste, tout cela était la vérité. Je ne t'en méprise pas pour cela, ma petite Claudine. Cela ne t'empêche pas d'être ma cousine. Et l'on n'est pas responsable d'être né de pauvres gens, qui font ce qu'ils peuvent pour vivre, quand d'ailleurs, le métier est honnête, s'il est un peu extravagant, et, au surplus, amusant... Oh! amusant, pour cela, oui. Avoue! avoue-le, Claudinette! Tu regrettes parfois ce temps?... Tu n'en parles jamais, mais tu y penses toujours, comme dit l'autre. Bien certainement tu y penses?... »

Claudine sourit.

« Si tu veux », dit-elle.

Henriette la regarda, amusée.

« C'est que tu as beau faire, vois-tu? Il t'en reste quelque chose. Avec ces yeux noirs, ces cheveux noirs et cet air de figure, il y a toujours en toi de la bohémienne, ma chère. Et tout cela, pour être franche, ne te va pas trop mal. »

— Chut!... Parlons d'autre chose, veux-tu? »

Claudine levait un doigt jusqu'à sa bouche et faisait un geste circulaire comme pour signifier qu'on pouvait être aux écoutes.

Après une pause, Henriette reprit :

« Et que dirais-tu, ma petite Claudine, si, l'été et les vacances approchant, nous allions faire un tour à Ambel? voir Frédéric, la mère Frédéric, l'ami François... et Fondurle, les gorges d'Omblèze, la serre de Malatrat, et le berceau de Martin II, où tu me conduiras? »

— Ambel! s'écria Claudine en joignant les mains. Ce serait possible!

— Tellement possible, ma petite, que j'en ai parlé à mon père. Cette idée lui sourit aussi. Il y a si longtemps qu'il n'a pas revu son pays! Il ne serait pas

fâché de prendre un peu de repos, quelques semaines de vacances... Nous partirions tous! »

Claudine sentait son cœur fondre de délices.

« Oh! que tu es bonne, Henriette, d'avoir eu cette idée! Jamais je n'aurais espéré une telle joie, Ambel, la mère Frédéric... Mais c'est le paradis! »

Le bonheur l'exaltait.

« Calme-toi! dit Henriette. Nous ne partons pas encore. Il faut d'abord que je m'entende avec M^{lle} Dansalombre. Elle aussi prend des vacances quand toutes ses pensionnaires s'en sont allées. Si elle veut, nous l'emmènerons. Elle sera du voyage. »

— Je voudrais que ce fût demain! s'écria Claudine.

— Mais calmez-vous, donc, petite fille!... Es-tu enfant! »

Elle se leva et la laissa dans l'enivrement de cette perspective enchantée.

LEON BARRACAND.

(A suivre...)

SUR GLUCK ET WAGNER

A propos de la reprise d' « Iphigénie en Tauride ».

« Le goût du public? » nous disait un ingénieur fort bon musicien; « voici ce qu'il est : c'est une boussole affolée!... »

Et en effet, à entendre les conversations, et même à lire les articles de critique musicale, on croit voir, tant chacun saute d'un extrême à l'autre, une aiguille vacillante qui titube sur toutes les divisions du cadran : aucune aimantation ne la ramène dans son angle normal. — On s'exalte à un des drames les plus wagnériens qui soient : *Tristan et Isolde* ; et le lendemain on s'attendrit à une des tragédies les plus gluckistes, *Iphigénie en Tauride*. Mais il y a plus : à tout hasard, on rapproche ces deux chefs-d'œuvre, sans s'apercevoir qu'ils relèvent de deux systèmes opposés. Pourtant, que penserions-nous d'un amateur de tableaux, qui, au retour de l'exposition de Van Dyck, allant au Panthéon revoir les Puvis de Chavannes, ne résisterait pas à la manie contemporaine de découvrir des filiations artistiques?... A vrai dire, en ce qui concerne *Iphigénie* et *Tristan*, c'est s'abandonner à un impressionnisme trop capricieux et inconsidéré, que de nous présenter Gluck comme un Wagner du xviii^e siècle. Les points de contact entre ces deux hommes n'existent guère que dans l'esprit de leurs admirateurs communs; et si tous deux néanmoins ont eu à combattre contre « l'italianisme » dans la musique, c'est à peu près comme deux voyageurs qui rencontrent, à un moment de leur route, la même chaîne de montagnes, bien

que leurs chemins doivent diverger aussitôt après.

Une des idées auxquelles Wagner tenait le plus était « la création du drame dans la musique ». Il est difficile, en quelques mots, de faire sentir la profondeur infinie de cette idée; à elle seule, elle ferait de Wagner une sorte de Messie qui apporte la Loi Nouvelle. Mais si Wagner, dans ses écrits théoriques, est peut-être le premier à avoir donné cette formule précise, d'autres maîtres avant lui (Mozart, par exemple) avaient créé des œuvres à qui elle s'applique parfaitement. Essayons d'exposer l'idée de Wagner, et l'on verra qu'elle est l'opposé de celle de Gluck.

— * —

Wagner, qui avait assez de génie pour savoir utiliser tout ce qu'on avait fait avant lui, pense ainsi : Sébastien Bach et les contrapontistes ont rendu l'harmonie d'un chant aussi expressive que possible, parce qu'ils traitent d'une façon indépendante les différentes « voix » qui constituent cette harmonie. Bien plus, une même mélodie, au lieu de n'être exposée qu'une fois au-dessus d'un accompagnement qui n'a pas de vie propre, va désormais pouvoir se développer et engendrer les combinaisons les plus riches, parce qu'elle va chanter tour à tour dans les diverses « voix » : c'est le monde illimité des combinaisons musicales et expressives que fait découvrir la fugue. Ce n'est pas tout. On peut combiner diverses mélodies, les faire chanter ensemble, les faire alterner; bien plus, on peut les confier à des instruments divers et varier à l'infini le timbre des voix chantantes et des voix concertantes, ainsi que le peintre fait jouer les couleurs et les reflets autour d'une ligne onduleuse... Et voici venir les chefs-d'œuvre symphoniques de Mozart, d'Haydn, de Beethoven; et c'est la symphonie dont Wagner va se servir pour animer ses personnages.

Ainsi Wagner, frappé des ressources inépuisables que la symphonie des maîtres allemands met à la disposition du musicien écrivant pour le théâtre, Wagner se sert de l'orchestre symphonique pour exprimer les sentiments les plus profonds des héros qu'il fait vivre. Ce qui échappe à l'analyse, ce que la parole et l'intelligence ne peuvent ni traduire ni concevoir; ce qui n'est pas, comme dirait Pascal, de « l'ordre de l'esprit »; le subconscient, ou, pour parler comme Wagner, le « purement humain », — voilà ce qui est du domaine de la musique, voilà ce que vont exprimer les voix multiples de l'orchestre; c'est dans cette région mystérieuse, où le sentiment et non la raison peut pénétrer, que le drame musical trouvera sa véritable source, c'est-à-dire la musique.

* *

Le système de Gluck est tout l'opposé. Pour Gluck la musique dramatique doit « seconder la poésie, et fortifier l'expression des sentiments ». Ainsi, le sujet de la pièce, le livret, voilà ce qui donne naissance à la musique de Gluck; ses pièces, comme on peut le lire sur les couvertures des partitions originales, sont des « tragédies mises en musique ». Les récitatifs, les airs, les chœurs, l'orchestre, ne sont que des moyens de dramatiser le livret. Gluck dit lui-même qu'il a ajouté sa musique aux paroles comme la couleur à un dessin correct et bien composé; et par ces mots il veut surtout faire entendre que le jeu des couleurs, l'opposition des ombres et des lumières, rendent un dessin, pour la plupart des yeux, plus animé et plus saisissant. Ce que les amis de Gluck, — et qui étaient des musiciens érudits, comme l'abbé Arnaud, et fort au courant des intentions du maître, — ce que ses amis admirent le plus dans sa musique, c'est qu'elle a su créer des « ensembles de grands effets »; à leur goût, son principal mérite est de donner à une tragédie une expression aussi pathétique que possible, sans toutefois heurter la conception de la beauté, telle que Gluck se l'était formée dans son désir d'imiter la tragédie grecque.

Dès lors on voit bien que dans le système de Wagner et dans celui de Gluck, il y a, entre le livret et la musique, des rapports exactement contraires : dans le pur système wagnérien, dans *Tristan*, ce qui est essentiel et primordial c'est d'exprimer par la musique ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans un sentiment, — dans l'amour, dans l'amour et la volupté absolus, qui sont une vie si magnifique et si pleine que déjà ils sont de la mort; — aussi, les personnages et l'action n'interviennent-ils que pour donner un support visible et précis à cette expression musicale et intérieure : le livret est une sommaire indication pour aider à comprendre tout ce que révèle la musique; le livret est fait pour la musique. Au contraire, dans le pur système gluckiste, dans *Iphigénie en Tauride*, ce que se propose avant tout le musicien, c'est de nous emouvoir avec Iphigénie, Oreste, et leurs malheurs; ici, la musique est un moyen d'animer la tragédie que nous avons sous les yeux et d'y intéresser toute notre sensibilité; la musique est subordonnée au livret, elle est faite pour lui.

Donc, l'on peut dire que dans les deux systèmes il y a, entre l'action représentée et la musique, les rapports de moyen à fin, mais que les termes y sont intervertis : dans *Tristan*, le livret n'est qu'un moyen de faire comprendre la musique; dans *Iphigénie en Tauride*, la musique n'est qu'un moyen de dramatiser le livret.

*
* *

L'examen musical de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, le montrera bien. Parlons d'abord du livret.

Le sujet d'*Iphigénie en Tauride* a souvent attiré l'attention des poètes. On sait que Racine, s'inspirant encore d'Euripide, s'était proposé un moment d'écrire une seconde *Iphigénie*, et l'on peut lire dans ses œuvres le début d'un plan en prose. Gœthe, en avril 1779, un mois avant que parût la tragédie lyrique de Gluck, tenait lui-même à Weimar le rôle d'Oreste dans une *Iphigénie* en prose poétique, qu'il venait de composer en quelques semaines. Mais, pendant huit années, il allait méditer, sur le sol classique de l'Italie, les vers d'une nouvelle *Iphigénie en Tauride* qui ne devait pas le contenter encore.

D'ailleurs, à propos du livret mis en musique par Gluck, il ne convient pas de citer ces grands noms, et les contemporains de la « première », parmi lesquels il y avait des critiques fort avisés, surent très bien voir que le librettiste Guillard avait tout bonnement démarqué l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche. — Nous avouons que nous ne la connaissons pas.

Iphigénie, sauvée par Diane, n'a pas été immolée, quand les Grecs voulaient l'offrir en sacrifice afin d'obtenir des dieux un vent favorable. En Tauride, où règne le sanguinaire Thoas, elle est prêtresse de Diane. — D'autre part, lorsque les Grecs, ramenant Hélène, sont revenus de la Troade, Oreste a tué sa mère Clytemnestre, afin de venger le meurtre de son père Agamemnon. Oreste, poursuivi par le remords, aborde avec Pylade en Tauride; Thoas ordonne à Iphigénie de tuer cet étranger mystérieux et farouche : la sœur reconnaîtra-t-elle son frère, le sacrifiera-t-elle ? Voilà le sujet de la tragédie.

Voyons comment Gluck a disposé sa musique afin de faire produire par un tel sujet toute l'émotion qu'il comporte.

Au début, pendant quelques mesures, le quatuor des cordes et deux flûtes, dans un mouvement lent, expriment le calme de la nature. Tout à coup les timbales grondent, les trémolos sinistres des violoncelles et des basses font entendre les roulements d'un orage encore lointain : les traits rapides des violons dépeignent le frémissement des feuillages sous le vent irrité; bientôt vont éclater les appels des cors et le fracas des trompettes; bientôt les petites flûtes et les hautbois vont siffler, dans les notes hautes, leurs gammes lugubres... Iphigénie paraît, vierge éplorée sous la tempête, prêtresse frémissante sous la colère des dieux. Le chœur des prêtresses, d'abord invisible, répond à sa prière comme un écho du temple; puis, Iphigénie, entourée de ses compagnes, leur confie ses tragiques pressentiments. En vain la

tempête s'éloigne-t-elle peu à peu; les angoisses de cette vierge fatale n'en sont que plus terribles, au milieu du calme des choses.

Thoas accourt : il faut des sacrifices humains pour apaiser les dieux... A peine a-t-il parlé, que les Scythes amènent deux étrangers prisonniers : c'est Oreste et Pylade, qu'Iphigénie et les prêtresses devront immoler. Tel est le premier acte.

L'orchestration des dernières scènes mérite qu'on s'y arrête. On trouve ici un coloris qui enchantait Berlioz. A chaque temps du *Chœur des Scythes*, par exemple, il y a un battement de cymbale, de cymbale seule, sans la caisse. Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation*, parle de ces cymbales avec un ravissement lyrique, sans cesser toutefois d'être exact et clairvoyant : « leurs sons frémissants et grêles, dit-il, dont le bruit domine tous les autres bruits de l'orchestre, s'associent on ne peut mieux dans certains cas, soit aux sentiments d'une férocité excessive, (unis alors aux sifflements aigus des petites flûtes et à des coups de timbales ou de tambour), soit à l'exaltation fiévreuse d'une bacchanale où la joie tourne à la fureur. On n'a jamais encore produit un effet de cymbales comparable à celui du *Chœur des Scythes*. »

Toutefois, au Théâtre-Lyrique de la Renaissance, notre joie n'est pas complète pendant ce chœur : pourquoi ne pas contier cette partie de cymbales, non pas à une cymbale vulgaire, mais à l'instrument appelé « cymbale antique ». Les danseuses, dans leurs mains, tiennent ces cymbales antiques; certes, nous savons tous que, malgré le papier doré qui les couvre, ces cymbales ne sont que des rondelles de bois blanc... N'importe : les danseuses font le geste de choquer ces cymbales antiques, et c'est le son d'une autre cymbale que nous entendons...

La cymbale antique est à peine plus large que la main, elle est fort épaisse; le bruit de deux ou trois paires peut être suffisamment perçu à travers tout un orchestre : quelle belle occasion il y avait là de collaborer avec Gluck, sans lui faire violence, et de mettre dans sa partition un peu de couleur antique, selon notre goût moderne ! Peut-être, après tout, M. Danbé a-t-il eu raison d'éviter le piège!...

Au deuxième acte, le théâtre représente « un appartement intérieur du temple, destiné aux victimes. Sur un des côtés est un autel. » Oreste et Pylade sont enchaînés. Ils chantent deux airs admirables, qui se font opposition, et que tout le monde connaît : l'un est : *Dieux qui me poursuivez*, l'autre : *Unis dès la plus tendre enfance*. Jamais peut-être l'amitié tendre et passionnée d'Oreste et Pylade n'a trouvé une expression plus dramatique et plus touchante que dans l'aria chanté par Pylade.

Bientôt on sépare les deux amis, et la douleur d'Oreste est si grande que pour un moment il échappe,

lui parricide, a ses remords. Il s'étonne, il s'effraie de ce calme, ou plutôt de cette torpeur, tandis que les altos, par un accompagnement sinistre, nous montrent le fond même de l'âme d'Oreste, dont Oreste, à ce moment, *n'a plus conscience* : c'est là une des plus belles inventions de Gluck, et, naturellement, il nous faut encore citer Berlioz : « On sait l'impression profonde (1) que l'alto produit toujours dans le morceau d'*Iphigénie en Tauride*, où Oreste, abîmé de fatigue, haletant, s'assoupit en répétant : *Le calme rentre dans mon cœur*, pendant que l'orchestre, sourdement agité, fait entendre des sanglots, des plaintes convulsives, dominés incessamment par l'affreux et obstiné grondement des altos... Il faut reconnaître que la fascination exercée sur les auditeurs, que la sensation d'horreur qui fait les yeux de quelques-uns s'ouvrir plus grands en s'emplissant de larmes, sont dues principalement à la partie d'alto, au timbre de sa troisième corde, à son rythme syncopé et à l'étrange effet d'unisson résultant de sa syncope du *la* brusquement coupée par le milieu par un autre *la* des basses marquant un rythme différent. »

Enfin Oreste s'endort d'accablement ; tout s'assombrit autour de lui, et il devient aussitôt la proie des Euménides. Près de lui, rôdent, comme un essaim voletant de chauves-souris, les fantômes couleur de cendre des déesses vengeresses. Les sons des cuivres montent lugubrement : trois trombones deux à l'unisson, l'autre à l'octave font gronder sous le chœur des Euménides la gamme de *ré mineur* ; les hautbois et les clarinettes renforcent le crescendo : mais soudain, pianissimo et rallentando, on entend ces mots tragiques, parlés plus que chantés : *Il a tué sa mère*. — Puis une clarinette seule, une flûte seule, au-dessus du quatuor en notes tremblées et appuyées, accompagnent les gémissements d'Oreste : aussitôt tout l'orchestre et le chœur reprennent, et l'on entend encore monter la gamme menaçante des trombones, doublés cette fois par les bassons et les altos terrifiants...

Mais Iphigénie paraît : la douceur et la lumière reviennent avec elle. Elle interroge Oreste, elle apprend les meurtres d'Agamemnon et de Clytemnestre. — « Et Oreste ? demande-t-elle.

— Il a trouvé la mort qu'il a longtemps cherchée...

— Éloignez-vous, je suis assez instruite... »

Alors commence la lamentation d'Iphigénie et du chœur des prêtresses ; Iphigénie répand l'eau lustrale et fleurit l'autel de Diane, pour rendre aux mânes de son frère « les froids honneurs qui lui sont dus ».

Au troisième acte, l'orchestre est presque toujours composé du quatuor seul. A part quelques tenues des cors, à part quelques rentrées des hautbois doublant les premiers violons, on n'entend guère que les instruments à archet. D'ailleurs la situation dramatique ne demandait pas plus : Iphigénie offre à un des prisonniers de fuir le supplice ; les deux amis luttent de générosité. Mais Oreste, pour échapper à ses remords, décide Pylade à le laisser mourir.

L'heure du sacrifice est venue. Iphigénie défaillante implore Diane ; déjà les prêtresses conduisent Oreste près de l'autel et purifient la victime : elles chantent des chœurs recueillis et purs en l'honneur de la déesse toujours vierge : et vraiment, avec la suavité de ces voix de femmes, avec ces prêtresses blanches qui vont faire aux dieux un sacrifice humain, Gluck a retrouvé et exprimé un sentiment antique : l'horreur de tuer, qui se fonde, chez ces femmes consacrées, dans la douceur d'immoler un homme à la déesse qui méprise l'amour. — Mais Gluck sans doute n'a pas pensé à cette haine voluptueuse, « sadique », des prêtresses de Diane à l'égard des hommes ; il a vu un effet dramatique dans le contraste des voix douces et tranquilles autour de cette victime humaine.

Cependant Iphigénie s'approche d'Oreste : déjà elle lève le couteau fatal, quand le nom même d'Iphigénie, sortant des lèvres d'Oreste, amène la reconnaissance du frère et de la sœur. Thoas survient ; mais il est bientôt tué par Pylade et les soldats grecs. Enfin Diane apparaît et annonce aux malheureux héros le terme de leurs souffrances. Un chœur final célèbre l'apaisement des dieux, le calme de la nature, et fait ainsi opposition à la tempête qui ouvre *Iphigénie en Tauride*.

* * *

Au Théâtre-Lyrique de la Renaissance, *Iphigénie* a remporté un véritable triomphe, à tel point que M. Catulle Mendès craint déjà les imitateurs du style de Gluck. Et en effet, il n'y a pas de doute possible : l'excès du wagnérisme amène et va continuer d'amener un retour à Gluck ; le public va entendre de rechef les tragédies lyriques de Gluck avec un plaisir si frais et si spontané qu'il croira découvrir un musicien nouveau ; mais nous ne croyons pas qu'il soit possible pour les compositeurs de revenir au style musical de Gluck ni à son système dramatique. En effet, les principes de Gluck, comme lui-même l'a bien montré par ses dernières œuvres, conduisent à appauvrir la musique de plus en plus, à la rendre de moins en moins musicale : la « tragédie lyrique » tend, à sa dernière période, à n'être plus qu'une forme vide.

Et nous-même, dans notre analyse de la partition

1. Berlioz, *Le traité de l'instrumentation*, — De Lillo.

d'*Iphigénie en Tauride*, si nous avons dû étendre nos développements à propos de quelques passages, et parler plus vite de quelques autres, ce n'est pas seulement parce que certains morceaux, connus de tous, sont d'une beauté si simple et si haute qu'il n'y a rien à dire à leur sujet : on les entend, on les admire et on les aime... Mais aussi, hélas ! force nous est de l'avouer, d'autres passages n'offrent rien à l'analyse musicale, car vraiment, *il n'y a pas là de musique*.

Et nous ne parlons pas des récitatifs, si ingénieux et si habilement écrits dans le style même des airs que le plus souvent, — malgré la cadence qui clôt le récitatif, malgré la ritournelle qui introduit l'air, — on ne sent pas de trou, pas de solution de continuité, entre le récitatif et l'air chanté : l'air et le récitatif sont, en quelque sorte, taillés dans la même étoffe. C'était d'ailleurs une des innovations de Gluck dont il était le plus fier, que ces formes plus musicales du récitatif auxquelles ses amis donnaient les noms de récitatifs « chantés », « obligés », ou encore « récitatifs pathétiques ».

Mais cette parenté du récitatif et de l'air peut nous donner des doutes sur la valeur musicale de certains morceaux. Nous ne disons pas, comme le faisaient les détracteurs contemporains, « qu'il n'y a pas de mélodie » ; ils voulaient dire par là qu'il n'y a pas de cantabilés à l'italienne, pour le succès des chanteurs. On a vu combien nous admirions, à la suite de Berlioz, le passage : *Le calme rentre dans mon cœur*, où il n'y a *aucun chant* ni pour la voix, ni pour l'orchestre, mais qui est éminemment « musical » parce que les sonorités et le rythme expriment les sentiments les plus profonds d'Oreste.

Combien d'autres passages, par contre, sont à peine musicaux ; et comme on le sentirait nettement si on lisait la partition d'*Iphigénie en Tauride* après celle d'*Écho et Narcisse*. Toutes deux sont de la même année 1779, et dans ces œuvres, nous voyons Gluck à la fin de sa carrière.

Or, dans quel sens travaillait-il, surtout depuis la transformation de son *Orphée et Eurydice* de Vienne en l'*Orphée* qu'il fit jouer à Paris ? — Il visait surtout à enlever de sa partition tous les agréments, tous les développements purement musicaux ; ainsi que nous l'avons dit en le citant lui-même, il voulait faire de la musique « un renforcement de la poésie ». Réduite à ce rôle, qui n'est évidemment pas le sien, la musique parfois cesse d'être de la musique ; le chant n'est plus qu'une déclamation notée ; et, sous la voix, l'orchestre ou le quatuor n'est plus qu'un soutien sonore et inexpressif.

C'est pourquoi, après Wagner, une imitation du pur système de Gluck est impossible. Comme nous l'avons rappelé au début de cet article, Wagner, par

sa théorie « de la création du drame dans la musique », et surtout par les applications géniales qu'il en a faites, Wagner a su mettre toute la symphonie des maîtres allemands au service du compositeur dramatique. Cette idée, comme presque toutes les idées de génie, était aussi une idée de bon sens : « Quand il s'agit de musique, pense à peu près Wagner, le principal c'est la musique ; donc, il faut profiter de toute la musique de nos devanciers : servons-nous de leur symphonie pour notre drame... » L'erreur de Gluck a été de mettre la musique au service du livret ; et il fallait être Gluck lui-même pour faire des chefs-d'œuvre malgré cette erreur : Gluck, et les théoriciens ses amis, avaient beau faire, ils ne pouvaient pas toujours tuer en lui le musicien.

Du moins, les tragédies de Gluck, que le Théâtre-Lyrique va sans doute reprendre pour profiter de cette renaissance gluckiste, auront d'heureux effets pour le public et le compositeur. D'abord elles les détacheront de l'admiration hypnotique d'un seul homme. Mais surtout elles leur réapprendront à aimer et à honorer des qualités qu'ils méprisent aujourd'hui : ce sont, par exemple, les développements ramenés à de justes proportions : la convenance entre la nature ou la grandeur des moyens employés et les effets à obtenir : le choix des sonorités en vue de l'expression ou de la beauté pure, et non pas en vue d'une polyphonie luxuriante et inutile... Or ce sont de telles qualités, dites moyennes ou médiocres, qu'on trouve dans les œuvres classiques et qu'on ne trouve pas dans les œuvres hors nature ou romantiques, si géniales soient-elles ; et il est peu d'ouvrages assez vivifiés par le génie pour qu'ils puissent être dépourvus de ces qualités, sans mourir à bref délai, car ces qualités diverses se confondent avec l'harmonie, règle suprême et suprême beauté de tout ce qui est vivant.

ADOLPHE BOSCHOT.

LES ÉVÉNEMENTS DU SIÈCLE

ET LES REVUES DE FIN D'ANNÉE

Avec la révolution politique, littéraire et artistique de 1830, une autre révolution s'opérait, d'ordre beaucoup moins grave, semble-t-il, mais qui fait date aussi : l'apparition des omnibus.

L'entreprise des omnibus date de 1828 ; mais ces grands carrosses publics occupèrent tant l'attention qu'il en est encore parlé dans des revues de 1831, de 1836, de 1837 ! Cependant, avant d'en venir à ces « actualités », il ne sera pas sans intérêt de dire quelques mots d'un essai de transport en commun dans Paris, qui précéda de deux siècles celui de 1828.