

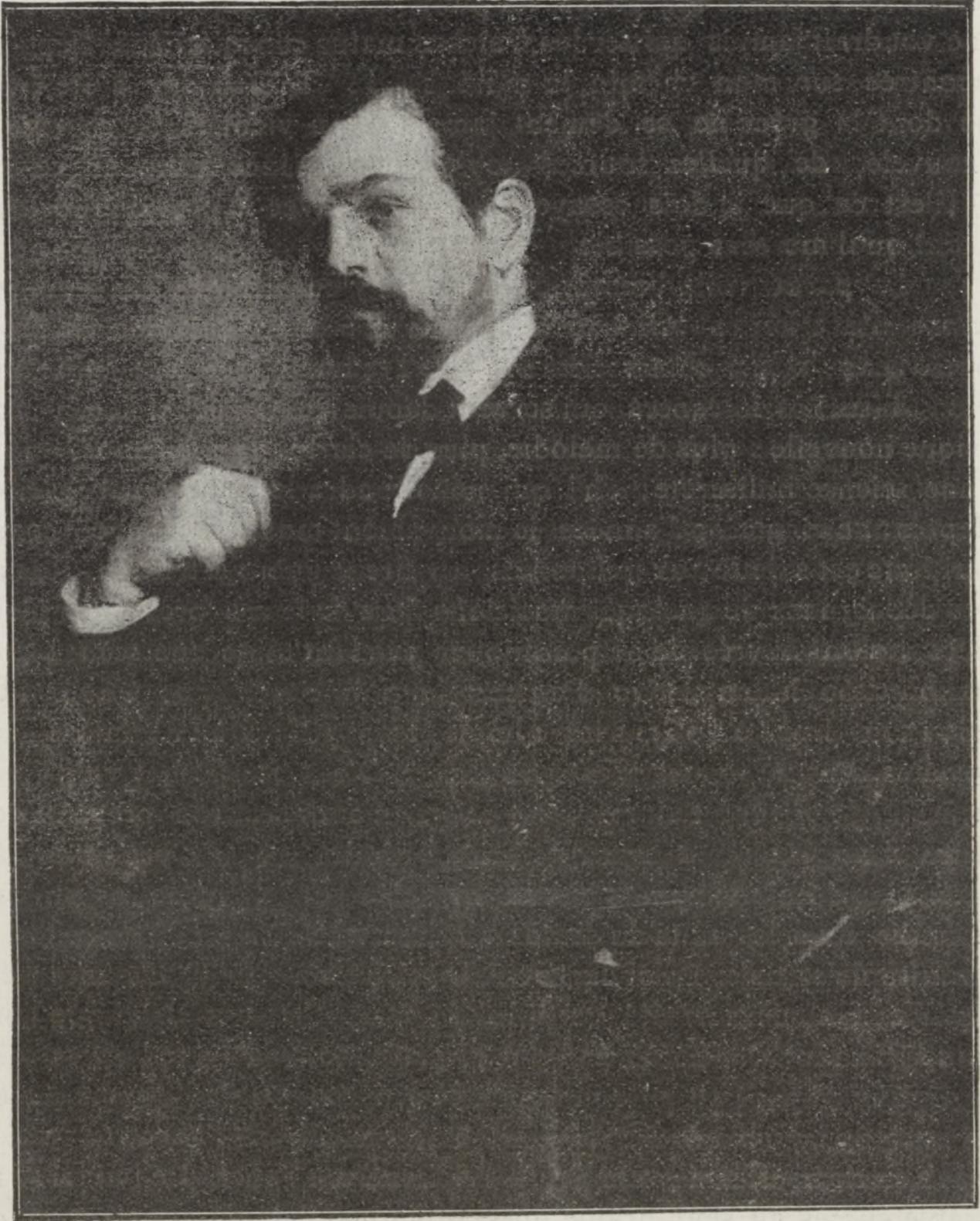
REVUE MUSICALE

LA SIMPLICITÉ EN MUSIQUE

N° 4 (quatrième année)

15 Février

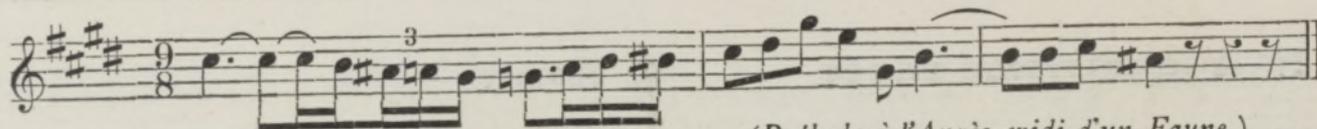
1904.



Claude DEBUSSY

CLAUDE DEBUSSY

LA SIMPLICITÉ EN MUSIQUE



(Prélude à l'Après-midi d'un Faune.)

Il y a des musiques que l'on admire de loin, comme de nobles étrangères au visage fermé; d'autres qui tantôt vous sourient et tantôt vous éloignent; d'autres enfin sont comme des amies toujours chères, toujours attendues, de qui l'on ne voudrait jamais quitter les fraîches mains consolatrices. Depuis que je l'ai rencontrée sur mon chemin, la musique de Cl. Debussy a été la fidèle compagne dont la grâce ne se dément jamais. D'où vient-il, ce charme toujours renouvelé, de quelles sources mystérieuses, inconnues au reste des hommes? C'est ce que je dois essayer de dire ici, avec le plus de précision et d'impartialité qu'il me sera possible.

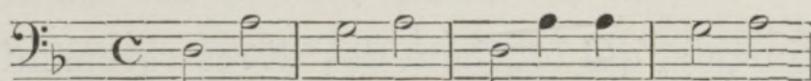
Quand *Pelléas* parut, voilà bientôt deux ans, il y eut grand bruit dans la cité des musiciens. La critique, qui ne laisse guère échapper l'occasion de prophétiser à contre-sens, opina communément que l'œuvre n'irait pas loin; on vit paraître les habituelles doléances, qui servent depuis quatre cents ans (1) contre toute musique nouvelle: plus de mélodie, plus de clarté, une harmonie dure et pénible, une science indiscreète; ah! qui nous rendra le beau chant? Ceux qui suivent, depuis une vingtaine d'années, le mouvement musical, et savent combien une telle critique est sujette aux palinodies, n'y firent guère attention. Restaient les sourires dédaigneux de quelques musiciens fiers de leur « force », les plaintes des premiers violons navrés de ne point jouer pendant toute une scène; survint bientôt l'admiration intempestive d'un certain public qui aime à ne pas comprendre et va tout droit à l'obscurité comme les papillons à la lumière. Beaucoup d'honnêtes gens ne surent plus que penser. D'autres allèrent voir l'œuvre tant discutée, et y trouvèrent simplement ce qu'un auditeur non prévenu devait y reconnaître d'emblée: une musique sans formules, où tout venait de l'âme, une musique sans développements oiseux, modelée sur le drame, ou plutôt sur la vie elle-même, dont les mots du drame n'étaient encore qu'un pâle reflet: une déclamation simple et juste, un orchestre clair et contenu: une puissance d'émotion irrésistible; tant d'humanité, de pitié, de sympathie attendrie, que l'on ne pouvait maudire aucun des héros de la tragique histoire, et que l'on sortait de là meilleur et plus disposé au pardon; voilà ce qui apparut aux esprits sincères. Ils comprirent que l'œuvre de Mæterlinck était transfigurée par une telle musique et, sans en demander davantage, ils retournèrent l'entendre: ainsi se fit le vrai et durable succès du seul drame musical auquel j'aie pu assister, pour ma part sans être jamais choqué par aucun de ces artifices qui suffisent à rompre le charme; chef-d'œuvre d'émotion et de simplicité (2).

(1) Voir à ce sujet l'article de M. V. d'Indy sur *Pelléas* dans *l'Occident* (juin 1902) et la citation d'une critique de Monteverdi, que l'on croirait d'hier.

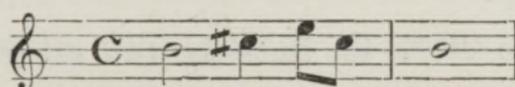
(2) Ce sont justement ces deux qualités que l'on s'est attaché à mettre en lumière ici, après la première représentation de *Pelléas et Mélisande* (mai 1902). Je le rappelle avec d'autant plus de plaisir que l'article n'est pas de moi.

Je sais que ce dernier mot va à l'encontre d'un préjugé encore assez répandu. Que de fois j'entends dire : « La musique de Debussy ? Elle est trop savante, je n'y comprends rien. » Il y a, en ces quelques mots, un aveu sincère et un jugement erroné. Il est parfaitement permis de ne pas comprendre d'abord une telle musique ; mais ne nous y trompons point : ce qui dérouté alors, ce n'en est point la complication, mais la simplicité même. Nous sommes accoutumés à des constructions symétriques, à des retours périodiques et prévus de motifs, à des artifices de déformation rythmique ou de modulation, enfin et surtout à des exercices d'amplification qui pour beaucoup de nous sont tout l'art du développement. Cette rhétorique devient nécessaire à notre goût dépravé, et nous restons interdits d'abord devant une œuvre qui n'obéit qu'à des lois intérieures et au rythme de sa propre vie. Nous ne nous apercevons pas que toute la science, la mauvaise science qui tue, est dans ces innombrables compositions où les sentiments sont vulgaires, les pensées quelconques, et où l'ingéniosité de la forme veut faire oublier l'indigence de la matière. Combien j'en connais, et dans les œuvres qui veulent être le plus modernes, de ces fugues qui viennent à point pour remplacer un développement impossible, de ces chaînes d'accords qui transportent un motif d'étage en étage sans parvenir à le rendre intéressant, et de ces superpositions de thèmes qui « marchent ensemble », et feraient mieux de ne point marcher du tout ! Rien de tout cela dans la musique de M. Debussy : elle chante, et en chantant s'anime ou s'alanguit, s'excite ou s'apaise, se répond à elle-même, ou brusquement change d'idée, ainsi qu'il nous arrive à nous-mêmes lorsque nous nous laissons aller au fil de nos pensées ; et elle se tait quand elle n'a plus rien à dire. Ce dernier trait seul suffit à lui donner une physionomie si tranchée et si peu commune aujourd'hui, que l'on conçoit la première surprise et presque l'effroi de beaucoup d'entre nous. La nature est étrange aux yeux de ceux que l'art a nourris d'artifices.

Rien de plus simple, mais aussi de plus expressif, de plus nettement tracé, que les idées mélodiques de M. Debussy. Tel est ce thème qui, inscrit au frontispice du drame de *Pelléas*, semble dire : « Ceci est une légende, une vieille et triste légende de la forêt » :



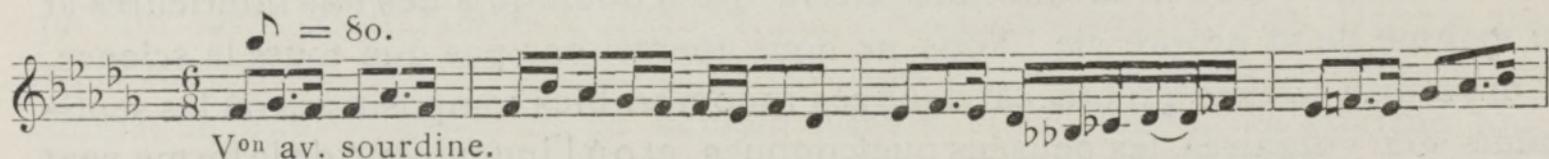
Tel encore le gracieux motif qui évoque Mélisande, si frêle et si délicate qu'on ose à peine l'aimer, et que la vie l'écrasera :



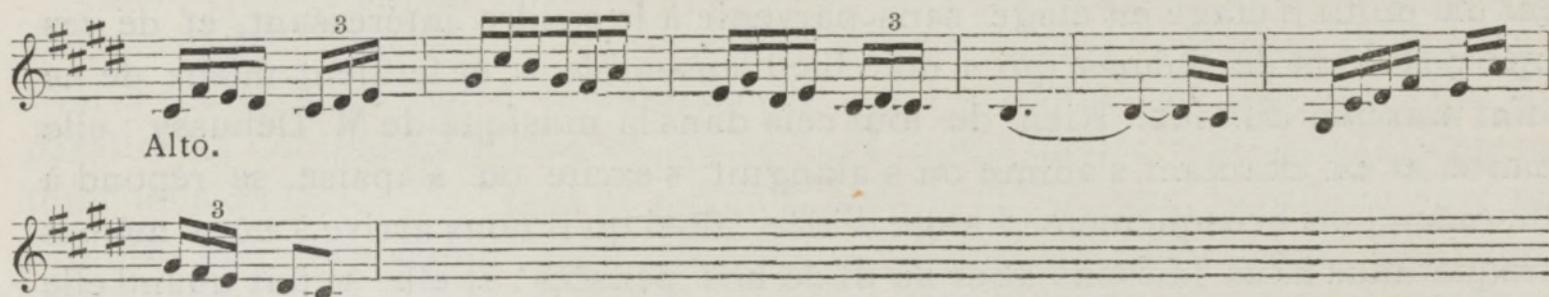
Et à chaque pas, jusqu'à la fin du drame, on entend sourdre ainsi des idées nouvelles, dont les unes ne reparaitront plus, et les autres reviendront avec le charme effacé du souvenir : ainsi, le dernier soir, quand enfin les paroles graves ont été prononcées, l'image du jardin lumineux, témoin des premières rencontres, apparaît avec ces quelques notes :



Et je sais bien que l'on va me dire : « Courtes idées, en vérité ! Bach et Beethoven ne pensaient pas ainsi. » Sans doute, mais la longueur ne fait rien à l'affaire, la concision est un mérite aussi, et de tout premier ordre, lorsqu'en si peu d'espace il tient tant d'émotion. Aussi bien n'était-ce pas le lieu de s'étendre, en ce drame où il fallait saisir et noter les sentiments au passage, à mesure qu'ils transparaisaient sous le tissu des mots. Mais il ne faut pas juger M. Debussy sur le seul *Pelléas*. On oublie trop qu'il a écrit aussi de la musique pure (1), et que là il n'a pas craint de dire toute sa pensée. Schumann n'a rien écrit de plus tendre, ni de plus élevé, ni de plus soutenu que la première phrase de l'andante du *Quatuor* à cordes :



Une autre phrase répond, mélancolique et rêveuse, comme détachée des choses de la terre, et d'une grâce infinie :



Où trouver des mélodies plus achevées ? On voit aisément que ce qui caractérise l'inspiration de M. Debussy, ce n'est pas un mode d'écriture particulier, mais une couleur personnelle : quelque chose de souverainement pur, d'abord, une réserve et une pudeur candides, jointes à une vie intérieure aussi forte que délicate ; une âme à la fois exaltée et discrète, dont la tendresse peut aller jusqu'à la passion, mais non jusqu'au désir ; le goût et le respect de tout ce qui est gracieux, ingénu et touchant : tel est le fond de la pensée, telle en est la vraie et grande originalité.

Ces précieux sentiments, qui touchent des fibres rarement émues par la vie réelle, se développent sans que rien gêne leur essor, pas même la volonté du compositeur qui, visiblement, écoute ses voix intérieures, et n'écrit que sous leur dictée. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait, dans ces œuvres, aucun plan saisissable,

(1) Sans être démesurée, l'œuvre de M. Cl. Debussy n'en est pas moins déjà considérable ; il faut citer :

Le Printemps (1887), Suite pour orchestre et chœurs, inédite jusqu'à ce jour, dont nous commençons aujourd'hui la publication ;

La Damselle Élue (1888), analysée dans la *Revue musicale* du 1^{er} janvier 1903 ;

Six *Ariettes*, sur des poésies de Verlaine (1889) ;

Cinq *Poèmes* de Baudelaire (1890), analysés dans la *Revue* du 1^{er} octobre 1902 ;

Six *Mélodies*, tirées de *Sagesse* et des *Fêtes galantes* de Verlaine ;

Le *Quatuor* à cordes (1893) ;

Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1894), analysé dans la *Revue* du 1^{er} novembre 1902 ;

Une *Fantaisie* pour piano et orchestre, encore inexécutée (1899) ;

Trois *Nocturnes* pour orchestre (1900) ;

Trois *Pièces pour le piano* (1901) ;

Pelléas et Mélisande (1902) ;

Les *Estampes*, pour piano (1903).

bien au contraire, mais ce plan tient à la nature même des choses, et non aux règles d'un genre. Ainsi je pourrais fort bien qualifier l'Andante du quatuor de *lied* à 3 parties, si je voulais ; mais en réalité ce n'est pas un *lied*, c'est un dialogue entre deux pensées, dont la seconde, d'abord résignée, s'affirme par degrés et se passionne, pour retomber ensuite au calme attristé du début. Je veux dire qu'il n'y a rien, dans tout le cours du morceau, qui révèle un calcul, une intention de moduler pour le seul plaisir de changer, ou pour préparer une rentrée. Il en est de même pour le premier mouvement, où l'on peut bien reconnaître une première et une seconde idée ; mais bien plutôt une seule idée le domine, qui s'enrichit sans cesse d'idées accessoires, et l'une de ces idées accessoires, la dernière, a plus d'importance que les autres, parce qu'elle est comme une réponse à la question posée : par cette libre disposition, M. Debussy ne fait que continuer la manière de Beethoven en ses derniers quatuors ; mais ce qu'il faut noter, c'est qu'entre ces divers développements, on n'aperçoit point de transitions, tant est grande la cohésion du tout, tant est souple aussi une harmonie qui sait passer par dégradations insensibles de nuance en nuance.

On a beaucoup parlé de l'harmonie de M. Debussy, pour dire qu'elle était neuve, inouïe, barbare, impossible, ou, au contraire, magique et miraculeuse. Je crois qu'on a beaucoup exagéré, dans l'un et l'autre sens, et je dirai, pour ma part, qu'elle est tout uniment expressive. Il y a plusieurs sortes d'harmonie. L'une, que j'appellerai sans intention ironique l'harmonie de rencontre, résulte de la superposition de mélodies distinctes ; l'oreille entend forcément des accords, puisqu'elle entend plusieurs notes simultanément, mais ces accords n'ont aucune importance, ne jouent aucun rôle dans l'œuvre musicale, fondée uniquement sur la mélodie. Telle est l'harmonie des primitifs de la polyphonie vocale (car dès le milieu du xvi^e siècle on voit apparaître la préoccupation de la beauté de l'accord pris en soi). Une autre sorte d'harmonie a pour objet unique de fixer la tonalité : elle règne au xvii^e, au xviii^e siècle, et encore au xix^e siècle dans l'opéra italien ; rien de plus terne et fatigant que ces perpétuels accords de tonique et de dominante, lorsque la tonalité ne change guère, ce qui est justement le cas de cet opéra dégénéré. Mais aujourd'hui l'harmonie a appris à rechercher d'autres effets ; on sait qu'un accord, par lui-même, est doux ou triste, douloureux ou reposé, gracieux ou brutal ; Roland de Lassus s'en doutait bien d'ailleurs, ainsi que Bach, et Beethoven, et tous les grands musiciens. Cependant l'harmonie de rencontre se trouve encore en plus d'une page, chez les maîtres actuels du contrepoint, un d'Indy, un Dukas : c'est elle qui explique plus d'une de leurs apparentes duretés. L'harmonie tonale est aussi en usage, chaque fois que des modulations rapides et imprévues risquent de dérouter l'oreille. Mais l'harmonie de M. Debussy, tout en aboutissant toujours à des tonalités très définies, est expressive au premier chef. Rien de nouveau, d'ailleurs, dans les moyens employés : appoggiatures, altérations, pédales, retards irréguliers. Mais il y a la manière. Ici comme dans la conduite du développement, rien qui ne se justifie par des raisons morales, c'est-à-dire, au vrai sens du mot, musicales. M. Debussy peint avec des accords, il parle avec des accords, et arrive ainsi à noter des nuances instantanées de sentiments. C'est, si l'on veut, de l'impressionnisme, mais du meilleur, car il rend mieux saisissable la continuité de la vie, au lieu de l'interrompre. Un des passages de *Pelléas* qui sont pour moi le plus émouvants est tout en harmonies :

PELLÉAS.

On a bri-sé la glace a-vec des fers rou-gis.

Violons

Altos

4 Vll^{es} soli

Sons harmoniques ; effet à l'octave supérieure.

Tu dis ce-la d'u-ne voix qui vient du bout du monde. Je ne t'ai

pres-que pas en-ten-due...

Qu'est-ce là ? Tout simplement deux accords de neuvième enchaînés, puis deux autres. Mais le *mi* tenu au grave par les altos, et répété à l'aigu par les sons immatériels des violons, puis confié aux violons seuls, donne à l'harmonie une suavité qui enveloppe l'âme : c'est là un de ces instants divins, où s'évanouit tout ce qui retient habituellement la vie, où le secret de l'être intérieur apparaît enfin sans voiles : c'est une illumination. Pour ne pas oublier d'être pédants, remarquons encore que ce *mi*, neuvième ou septième dans le premier accord, tierce ou octave dans le second, fait attendre et désirer la descente des quintes de la basse, et enlève toute équivoque à leur parallélisme. Une dialectique rigoureuse peut même considérer le premier accord, tout entier, comme une appoggiature du second. Mais peu importe le nom : l'effet existe, il est saisissant, et semble tout naturel.

Le naturel ! Ce mot me revient sans cesse à l'esprit, pour caractériser un style qui semble à d'autres le comble du raffinement, voire de la perversité. Mais, ainsi que je le disais en commençant, c'est le naturel même qui nous surprend aujourd'hui. Un homme qui, dans une assemblée, s'avise de dire simplement sa conviction intime, risque fort de passer pour un fou, ou pour un subtil ironiste, ou pour un diplomate habile aux sous-entendus. La même chose arrive à M. Debussy. On ne le comprend point d'abord, parce que sa musique nous transporte loin de nos villes, de nos maisons, de nos chambres fermées, en des vallons sauvages où se pressent les fleurs, où les folles lianes s'enlacent aux troncs des arbres, où flotte un riche et frais parfum d'ajoncs ensoleillés. Là circule partout une jeune sève, là se lève de toutes parts une vie ardente et pure, dont nous avons perdu le souvenir, là nous retrouvons nos sentiments dépouillés de tout calcul, à l'état de grâce originelle. Et l'on me dira sans doute que d'autres musiques nous transportent moins loin de l'existence réelle, et par là peuvent nous donner plus de courage à l'affronter. Sans doute. Mais tous ceux qui croient que le meilleur de la vie est encore ce qu'on en rêve iront souvent se recueillir aux jardins de Fantaisie dont M. Debussy a retrouvé le chemin.

LOUIS LALOY.

La Revue musicale commence aujourd'hui, dans son Supplément, la publication d'une œuvre inédite de M. Cl. Debussy : Printemps, Suite pour orchestre et chœurs (l'orchestre réduit pour piano à quatre mains). Ce second envoi de Rome (1887), un peu antérieur à la Damoiselle Éluë, révèle, avec une pensée déjà maîtresse d'elle-même, un entrain juvénile, une joie naïve de vivre et de sentir, qui depuis ont fait place à des sentiments plus profonds. L'œuvre est du plus grand intérêt pour qui prend plaisir à suivre la formation d'une personnalité, et, de plus, elle est charmante.



Lettres inédites de Fr. Liszt à Alfred Jaëll (1).

(1855-1859)

IV

BIEN CHER MONSIEUR,

Ce m'est un véritable plaisir que de savoir mon Concerto en si bonnes et vaillantes mains, — et toutes les fois qu'il vous conviendra de le jouer, je ne saurais y avoir d'objection. Veuillez donc bien en disposer comme de votre propriété en prenant seulement soin, comme je me suis déjà permis de vous le recommander, de ne pas la laisser endommager par l'incurie ou la maladresse du chef d'orchestre et des instrumentistes, qui pour des morceaux de ce genre sont obligés à des répétitions soigneusement faites, assez peu du goût de plusieurs de ces Messieurs.

Dans la nouvelle copie qui vous parviendra sous peu vous remarquerez un léger changement à la fin de l'adagio. Les trilles continuant jusqu'à l'entrée du triangle dans le Scherzo me semblent d'un meilleur effet que le passage qui se trouvait précédemment à cette place, et je vous prie de faire corriger les parties d'orchestre avec cette *simplification*.

Comme il est probable que vous passerez encore quelques mois dans ces parages de l'Allemagne, je suis assez indiscret pour vous engager à venir me voir à Weymar et à y passer quelques jours. Quand vous vous rendez à Francfort et Stuttgart, votre chemin vous conduit naturellement par notre petite ville et je vous en voudrais presque si vous ne me faisiez pas le plaisir de vous y arrêter un peu. A la fin de ce mois la nouvelle ligne du chemin de fer qui ne mettra que deux heures et demie de trajet d'ici à Leipzig sera ouverte. Ainsi, de quelque côté que vous alliez, vous vous trouverez très rapproché de moi et je compte bien que vous me donnerez bientôt l'occasion de vous renouveler personnellement l'expression des sentiments sincèrement distingués et affectueux dont je vous prie d'être très assuré.

F. LISZT.

Weymar, 13 mars 56.

V

Comment, vraiment, mon cher Jaëll, vous avez encore le courage de jouer mon concerto, et cela avec un « véritable succès », comme vous me l'écrivez ? Eh ! quoi, n'entendez-vous donc pas la rumeur toujours grossissante des grognements des Goliaths de la docte critique, des glapissements et croassements, protestations et invectives des journaux de tous les formats qui démontrent plus qu'à l'évidence et proclament à l'unisson, comme une vérité plus vraie que le vrai, que Liszt n'a jamais été et ne sera jamais capable d'écrire 4 mesures qui aient le sens commun, qu'il est condamné sans rémission à traîner à

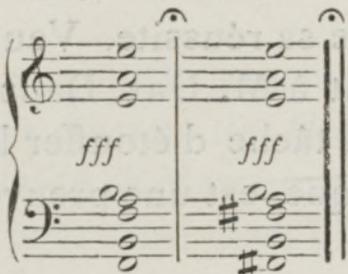
(1) Suite et fin. Voir la *Revue* du 15 janvier.

perpétuité le boulet de la transcription (quelques-uns ont même découvert qu'il se transcrivait lui-même ; la belle invention ! qu'il n'y a dans ses prétendus *Poèmes symphoniques* comme dans les infimes échantillons de ses compositions précédentes ni mélodie, ni harmonie, ni rythme, ni forme, ni fond, tout ce qui reste d'apparence musicale revenant de droit et entièrement au graveur et à l'imprimerie de Breitkopf et Härtel, et selon la sentence catégorique d'un savant professeur de Berlin, sur ces horribles et faux simulacres de musique : « *Wo nichts ist kann man nichts sagen* (1) ! » que le susdit Liszt est à jamais enseveli dans le marais pestilentiel des dissonances, et que faire semblant de s'apercevoir qu'il a jamais écrit des morceaux de piano ou d'orchestre, c'est se rendre coupable au premier chef du crime de lèse-Art et se condamner à ne plus rien comprendre en musique et à brûler Bach, Hændel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann — et aussi (clause tenue secrète) à bâiller à l'audition des œuvres de MM. X, X, ou X^x, *die uns gern ein X für ein U hinmalen* (2).

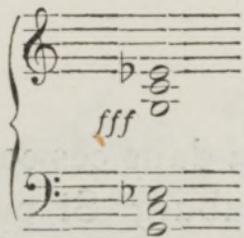
Eh ! quoi, dis-je, vous n'entendez pas tout cela, ou pire encore ? vous l'entendez et n'en êtes guère plus touché, et n'en prenez pas plus de souci que moi, continuant, après comme devant, votre chemin comme si de rien n'était ?

Bravo, mon cher Jaëll, voilà qui est bien et qui me plaît. J'ai plaisir à vous l'écrire et en trouverai un double à vous le répéter de vive voix si vous tenez votre *quasi promesse* de venir me voir dans le courant d'avril. Pour répondre à votre question, je vous dirai que le *Lohengrin* sera donné ici le 19 avril.

Quoique vous ayez l'occasion de l'entendre et de le voir mieux à Hanovre (où Niemann chante admirablement, à ce que j'entends dire, le rôle principal), je serais charmé que vous veniez écouter une de nos représentations à Weymar. Deux ou trois jours après je compte faire exécuter au Théâtre les 9 Chœurs que j'ai composés sur le texte du *Prométhée délivré* de Herder, en les faisant précéder de la « *Symphonische Dichtung* » (n° 5) dont les 10 premières mesures *clouées* sur ces deux accords



avec la résolution sur 6/4 (3) d'*ut* mineur



sont à tout le moins l'abomination de la désolation...

Quand vous viendrez me voir et reprendrez votre chambre à l'Altenburg, je

(1) « Rien à dire où il n'y a rien ! »

(2) « Qui aiment à nous faire prendre un X pour un U », à nous en faire accroire.

(3) Accord de quarte et sixte.

vous offrirai un exemplaire imprimé de la partition du Concerto qui paraîtra à Pâques chez Haslinger, et si quelques autres de mes nouvelles *horreurs* et *monstruosités* réussissent à divertir votre goût déjà fort suspect de corruption, vous n'aurez qu'à les mettre dans votre porte-manteau.

Depuis 4 semaines je suis retenu dans mon lit d'où je vous écris, par une maladie qui m'ennuie davantage que le *concert* de critiques dont je suis l'objet. L'une et l'autre ne m'empêchent guère de demeurer en assez belle humeur et je prends aussi bien les *clous* de mes jambes que les *clous* dont me régalent les journaux, en bonne patience. Dans peu de jours le médecin me promet d'être quitte des premiers, et les autres s'enfonceront ailleurs que dans ma peau.

Venez donc me voir bientôt, mon cher Jaëll, pour le 19 et le 21 avril, si vous pouvez, et laissez-moi vous dire *merci* et tout à vous,

FR. LISZT.

31 mars 57, Weymar.

VI

Vous êtes un faiseur de merveilles, il n'y a pas à en douter, mon cher Jaëll, et je trouve même que vous allez *crescendo* et *rinforzando* dans la pratique de cet art particulier que vous vous êtes approprié ! Comment, vraiment vous vous êtes fait applaudir dans les *Préludes* ? — C'est à ne pas y croire dans la situation présente où il suffit de mon nom pour provoquer la rage des critiques, déconcerter les indifférents, et donner des démangeaisons de siffler à bon nombre de merles galeux qui se targuent de leur effronterie ! On vient d'en voir un édifiant exemple à Berlin au Concert de Bülow, et nous savons à quoi nous en tenir sur le zèle et l'impartialité de ces pitoyables défenseurs du bon goût et de la saine doctrine en fait de musique. Bülow s'est conduit valeureusement en les invitant à se mettre dehors ; en effet, qu'ont à démêler de pareilles gens avec l'*Idéal* ? Pour vous, mon cher Jaëll, laissez-moi vous remercier très amicalement de votre bon courage et m'associer au plaisir de sa réussite. Veuillez aussi de ma part faire tous les compliments qui reviennent à M. Dax. Dans le moment actuel, ne pas faire chorus avec ceux qui ont pris à tâche d'étouffer le développement que doit irrésistiblement accomplir la Musique, est une preuve de caractère que personne plus que moi ne saurait apprécier.

Soyez-en persuadé, ainsi que des sentiments très sincèrement distingués que vous garde

Votre très affectionné

F. LISZT.

Leipzig, 30 janvier 59.

P. S. — Quand vous repasserez dans ces contrées, ne manquez pas de me faire le plaisir de votre visite à l'Altenburg. Si par hasard cela se trouvait vers le 8 avril, il y aurait un Concert de Cour possible à ce moment.

VII

Voilà qui se trouve pour le mieux, mon cher Jaëll, que vous soyez revenu dans nos parages avec les hirondelles, au moment où, comme je le désirais depuis

longtemps, vous prendrez votre place à un des Concerts de cour à Weymar.

Ce sera donc pour le 9 avril (lendemain de la fête de S. A. R. Madame la Grande-Duchesse régnante) et je vous attends un peu plus tôt.

Relativement aux morceaux que vous jouerez, nous verrons quand vous serez ici quel choix sera le mieux adapté à la circonstance. J'espère que Joachim ne brillera pas par son absence, et vous partagerez avec lui les honneurs de la partie instrumentale du Programme à cette Soirée.

La nouvelle de vos succès à Vienne, Pest, etc., m'est parvenue de tous côtés, et m'a naturellement fait grand plaisir. Heureux artiste qui ne craint pas de risquer sa bonne réputation en jouant d'aussi méchante musique que mes *Préludes* et mon *Concerto* ! — Les doctes et les *entendus* (qui n'ont besoin de rien *entendre* pour savoir à quoi ne pas s'en tenir) vous ont bien averti cependant que ce n'était *plus ou pas encore* de la musique !

Prenez-y garde et soyez plus sage dorénavant, pour n'avoir pas à vous repentir un jour de la part que vous prenez à cette corruption de goût, à cette perversion des mœurs, que mes élucubrations *rachitiques* sans forme ni sens, ni mélodie, répandent comme une *malaria* dont on ne saurait assez soigneusement se garer ! — Et si déjà vous êtes incorrigible à l'endroit de votre amitié pour moi, bornez-vous du moins à une ou deux *Transcriptions des Lieder de Schubert* : « Lob der Thranen » ou « Ständchen », par exemple, car n'est-il pas démontré par-dessus l'évidence que c'est une des plus risibles marottes qui aient pu se loger dans ma cervelle, d'imaginer qu'il me réussirait de faire jamais autre chose que des *Transcriptions* ?

Vous me mettez toujours de belle humeur, comme vous voyez, mon cher Jaëll, et je crains bien d'être encore plus incorrigible que vous, malgré toute la peine que je prends à m'instruire de toutes les leçons qu'on me fait à profusion.

Au revoir bientôt, et en attendant mille cordiales amitiés.

F. LISZT.

21 mars 59.

P.S. — La *Gazette d'Augsbourg* publie le généreux et royal don que Sa Majesté de Hanovre vient d'accorder à la *Société de Hændel*. Je m'en réjouis doublement, et comme artiste, et en qualité de Membre du Comité de cette Société. Un si noble exemple devient encore, pour ainsi dire, plus beau et plus méritoire par le peu d'imitation qu'il rencontre !



Publications nouvelles.

PIERRE AUBRY. — *Le Rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes au moyen âge*. Paris, H. Welter, 1903.



Sous ce titre, M. P. Aubry vient de nous donner un beau livre, élégant de forme et d'aspect, excellent de fond. Ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, un nouveau traité de rythmique grégorienne qui viendrait s'ajouter à une liste déjà longue en effet, mais une introduction historique à cette étude, introduction qui vient bien à son heure combler une véritable lacune dans l'exposé d'une question d'un intérêt plus que jamais actuel.

Selon cet auteur, et je suis heureux de partager en cela son avis, « une théorie du rythme musical liturgique devait, avec une critique plus serrée et plus sûre, expliquer le même nombre de faits et s'adapter à la théorie musicale de toutes les Églises chrétiennes sans s'écrouler d'elle-même à force de se compliquer en s'adaptant aux faits nouveaux qui se révèlent... Les conditions ambiantes dans lesquelles le chant liturgique est né et s'est développé ont déterminé les premiers linéaments de l'hypothèse du rythme oratoire : elles sont de l'ordre concret, telle l'évolution du langage parlé vers le principe tonique au iv^e et au v^e siècle de l'ère chrétienne, tel encore le système d'écriture des neumes, un peu plus tard ; ou de l'ordre abstrait, comme la discipline musicale du haut moyen âge, manifestée par les textes des théoriciens parvenus jusqu'à nous. Ces faits que fournissent la philologie et l'histoire, sont donc comme des points distants qu'il s'agit de relier par une ligne continue ». Et l'auteur de conclure : « Le rythme oratoire ne fuit aucune de ces conditions ; il s'applique à toutes et justifie chacune d'elles. »

M. Aubry se range donc nettement à l'opinion des RR. PP. Bénédictins, et son ouvrage ne tend pas peu, du reste, à corroborer dans un certain sens une thèse violemment combattue et qui ne laisse pas de conserver encore de sérieux contradicteurs.

Un de ces derniers, le R. P. Dechevrens, S. J., s'efforça tout dernièrement d'assurer une fois de plus la victoire de la thèse mensuraliste (1) sur le rythme oratoire, en étendant ses principes particuliers d'interprétation au chant liturgique des diverses Églises d'Occident et d'Orient. A vrai dire, les conclusions du savant Jésuite me paraissent dignes de remarque, et l'intérêt de cette étude m'oblige à les rapporter ici.

« 1^o Dans tout l'Orient, la musique des Églises chrétiennes possède un même rythme, le χρόνος, le temps, exécuté partout de la même manière.

(1) Selon la thèse mensuraliste, le chant grégorien se composerait de mesures, comme notre musique ; les partisans du rythme tonique ne lui assignent au contraire d'autre rythme que celui des paroles, dont les syllabes, on le sait, sont tantôt fortes ou accentuées et tantôt faibles ou atones (c'est ce que l'on appelle aussi *rythme oratoire*).

« 2° Pareille uniformité dans des Églises séparées les unes des autres depuis tant de siècles par des divergences de rite et de doctrine est la preuve évidente que le rythme de leurs mélodies est réellement le rythme originel de la musique ecclésiastique »

« 3° L'Église romaine différait-elle sur ce point des Églises de la Grèce et de l'Orient ? L'histoire nous atteste le contraire, tant les relations étaient intimes, les échanges fréquents, entre les capitales du monde chrétien.

« 4° Pourtant, du côté de l'Église romaine, cet accord dans la pratique musicale s'est brisé à partir du x^e siècle. La tradition rythmique a été rompue. On peut la renouer en faisant rentrer la théorie du *χρόνος* dans le chant latin. »

Une thèse fondée sur de tels arguments me paraît *a priori* fort bien défendable en un sens. Aussi ai-je un vrai regret de ne point connaître l'exposé qui vient d'en être fait par le nouveau chef du parti mensuraliste.

S'il faut en croire M. Aubry, « le R. P. Dechevrens, quoique parti dans une excellente voie, n'aurait apporté que peu de critique et une méthode insuffisamment rigoureuse à l'examen des faits musicaux ». Estimant toutefois que son point de départ était bon, notre auteur n'hésite pas à le conserver et reprend pour son propre compte l'étude comparative du chant liturgique des diverses Églises, en se limitant aux seules questions de rythmique.

« Les conclusions auxquelles nous sommes parvenus déclare M. Aubry, sont à l'opposé de celles que nous présente le R. P. Dechevrens : nous justifierons les nôtres en mettant en relief les points faibles de la doctrine mensuraliste qu'il soutient, et montrant, au moins nous l'espérons, que le commun état du rythme en Occident et en Orient au moyen âge, c'est-à-dire antérieurement au xv^e siècle environ, était un rythme musical ayant, comme double fondement, l'égalité théorique des notes et la prédominance de l'accent tonique. »

Dans sa première partie, l'auteur aborde donc le point fondamental sur lequel repose toute la doctrine du R. P. Dechevrens : « Le rythme du *χρόνος* ». Avec une réelle compétence et une impartialité remarquable, il en étudie successivement l'universalité dans les Églises orientales, la nature, la relativité, l'exécution et la véritable origine, apportant toujours le plus grand soin à compléter son exposé didactique par un choix d'exemples puisés aux meilleures sources et qui, sans aucun doute, ne seront pas le moindre attrait pour le lecteur.

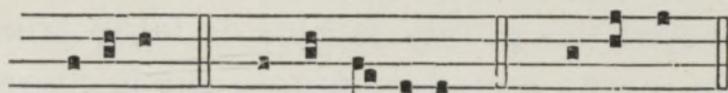
Cependant M. Aubry ne se dissimule pas lui-même qu'il reste des points obscurs à élucider dans cette difficile question ; aussi bien ai-je l'intention de lui proposer bientôt certains doutes à ce sujet et de soumettre mes propres observations à ses lumières.

Dans la deuxième partie de son livre, M. Aubry traite de l'ancienne tradition rythmique : l'accent. Il s'attache surtout à retracer le rôle important joué par l'accent tonique dans les différents idiomes et dans la poésie liturgique des Églises chrétiennes. A l'exemple des Pitra, des Bouvy, des Meyer, il précise à son tour la nature de l'accent tonique dans la langue et la poésie arméniennes et constate fort heureusement que « partout les principes ont été les mêmes avec les quelques différenciations causées par le génie propre de chaque langue ; que, de Rome à Antioche et de Constantinople à Alexandrie, une commune tradition rythmique s'est perpétuée ». Tradition dont il serait bien injuste de vouloir méconnaître les principes dans l'exécution des chants liturgiques en général et tout particulièrement du plain-chant latin.

Voilà bien, à la vérité, une des meilleures conclusions pratiques à recueillir de l'intéressant ouvrage de M. Aubry. La pierre de touche d'une bonne mélodie liturgique réside, en effet, dans l'accentuation du thème musical, car l'accent est esprit, et c'est lui qui anime le verbe. L'accent est dans une mélodie comme dans son propre domaine : il est maître, il est roi, il faut de toute façon qu'il prédomine ; à lui seul la place d'honneur.

Mais, hélas ! où sont les oreilles pies susceptibles de s'offenser de cette simple vétille qu'est une faute d'accent ? Il s'agit bien de cela ! Et comme l'on sent vite aussi, à simple comparaison, que le latin est pour nous langue morte !

Examinez les quelques mélodies grecques apportées en exemple par l'auteur : Πάσχα ἱερόν (p. 24), Λέγει πορευθείς (p. 28), Ἀνοίξω τὸ στόμα μου (p. 62), Μυστήριον ξένον (p. 79). Ces seules lignes suffisent à nous faire prendre le compositeur sur le fait. Quel art dans la disposition de l'accent ! Quelle simplicité, quel naturel ! Avec quelle aisance le chantre le plus vulgaire ne le mettra-t-il pas en relief ! Ouvrez maintenant un livre de plain-chant, le premier venu, ou plutôt, choisissez une des meilleures éditions, celle de Dom Pothier par exemple, et faites la comparaison : elle ne saurait manquer d'être fort instructive particulièrement dans le chant syllabique des antiennes. Le moyen, je vous prie, de rendre l'accent avec aisance et convenablement, à l'aide du seul ictus, en certains passages, tels que ceux-ci pris au hasard dans les antiennes du commun des Vierges (1) :



sápi-ens. respecti- óne, etc. Ista est.

Un sérieux obstacle à la bonne et facile exécution de l'accent, c'est, à n'en pas douter, la fausse interprétation du principe d'égalité des notes dans le plain-chant.

L'abandon complet de la poésie métrique et l'emploi du rythme tonique ont engendré dans la musique d'église une certaine égalité théorique des notes, à laquelle l'auteur consacre fort à propos le dernier chapitre de son livre. « Rappelons sommairement, dit-il, que le chant de l'Église latine a pour principe l'égalité des notes, que distinguent seulement entre elles cet élan de la voix et cette légère impulsion qui proviennent de l'accent. Mais l'égalité théorique des notes est modifiée à chaque instant par la *distropha*, par l'*oriscus*, par le *pressus* sous ses différentes formes, par la position que les notes et les syllabes occupent dans la phrase littéraire ou musicale à la fin des phrases, des membres de phrase et des incisives ; se traduisant par un retard de la voix, *mora vocis*, sur la dernière ou sur les deux dernières notes de la distinction. » On sait trop quelle levée de boucliers suscita cette théorie généralement comprise sous le nom de *rythme oratoire*, théorie que ses savants protagonistes, Dom Pothier et les RR. PP. Bénédictins de Solesmes ne se lassent pas de soutenir, avec autant de zèle que de science et de goût, contre la thèse diamétralement opposée des mensuralistes.

« Le rythme grégorien, observe à ce propos M. Aubry, relève avant tout de l'érudition, c'est pour n'être point remonté assez haut vers les origines du chant

(1) Ces passages sont, au contraire, d'une exécution très facile si l'on adopte la nouvelle théorie exposée par le R. P. Mocquereau dans la *Paléographie musicale*.

liturgique qu'on s'est jeté dans les doctrines les plus opposées. » A vrai dire, on est apparemment remonté assez haut, trop haut peut-être, puisque d'aucuns seraient tentés d'aboutir à la création de l'homme en passant régulièrement par le déluge ! Mais, de même que certains n'avaient nullement été frappés de l'importance de l'accent tonique dans la musique d'église, d'autres, et c'est le plus grand nombre, ont passé auprès des traditions primitives orientales, et de la tradition byzantine en particulier, sans songer le moins du monde à les interroger. Or, on finira bien quelque jour par s'en rendre compte et s'en convaincre, la théorie d'un plain-chant latin n'est pas autre chose, au fond, que celle du chant liturgique byzantin.

Dans ce cas, quel a donc été le véritable rythme du chant byzantin ? — Ce fut également un rythme libre, *un rythme oratoire*. Comment je serais tenté de me représenter ce rythme, c'est ce que j'essaierai de dire prochainement. Mais je puis dire dès aujourd'hui que je souscris pleinement à la principale et dernière conclusion de M. Aubry : Le chant liturgique des diverses confessions chrétiennes a une commune origine, et le rythme oratoire du chant grégorien, fondé sur l'accent tonique et l'égalité relative des notes, est la forme occidentale d'une pure tradition de l'art chrétien.

P. J. THIBAUT,

des Augustins de l'Assomption.

BENJAMIN GODARD. — *Menuet Pompadour* (mélodie ; poésie de J.-B. Rousseau), *Bonheur muet* (id., poésie de M. Martin). Paris, Hamelle.

Le *Menuet Pompadour* et le *Bonheur muet*, op. 118 et 119 de Benjamin Godard, sont deux œuvres posthumes du regretté compositeur. En nous les léguant, il nous laisse la rare expression d'un esprit élégamment primesautier et tendrement rêveur.

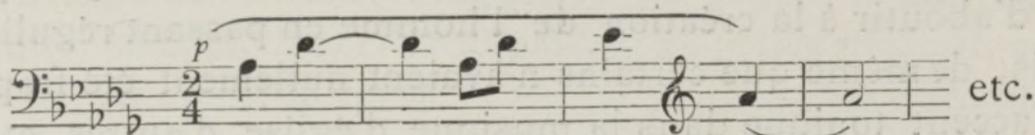
Respectons l'amour
Pendant qu'il sommeille,
Et craignons qu'un jour
Ce dieu ne s'éveille.

Godard a heureusement enrubanné de musique légère et pimpante ces vers qui commentent le *Menuet Pompadour*. Cette musique nous rappelle les fraîches et aimables compositions de Lulli, Couperin, Rameau. Allègre et souple, gracieuse et spirituelle, la partie d'accompagnement s'ébat, divertissante, sous la ligne mélodique qui s'en dégage avec une liberté gracieuse. Des modulations successives, effleurant les tonalités sans jamais s'y arrêter, parsèment l'accompagnement du premier motif. C'est là un heureux procédé qui caractérise l'esprit ingénieux de Godard et qui lui permet en outre de retourner aisément au ton initial.

Le deuxième motif à la *sous-dominante* procède d'une marche harmonique d'accords parfaits ; marche tantôt tonale, tantôt modulante. De plus, cette marche harmonique est accompagnée d'un mouvement rythmique de basse qui nous laisse deviner les pizzicati des violoncelles et des contrebasses.

La seconde mélodie, en *ré♭* majeur, *Bonheur muet*, est d'un sentiment tout autre que la précédente. Ici le compositeur nous entraîne dans les sentiers d'un

romantisme attendri. En effet, combien douce et sentimentale est cette phrase qui se déroule sous la mélodie :



Ce chant qui sert d'accompagnement à la voix durant la première partie du morceau enveloppe la mélodie d'un calme mystérieux et tendre. Seul, le milieu de la composition est un peu plus animé, mais cette animation n'est que passagère, car bientôt la sérénité interrompue du début reparaît, et nous communique à nouveau l'impression déjà ressentie précédemment. Et c'est encore avec le rappel de ce premier motif que s'achève la mélodie, mais orné cette fois d'une nouvelle harmonie :



Benjamin Godard semble s'être attaché ici à la simplicité. Il affecte de dédaigner toute complication d'écriture et ne recherche que l'expression naturelle. Si tel a été son but, il l'a pleinement atteint et l'émotion qu'il nous communique est indiscutable. Peut-être même convient-il d'ajouter que cette émotion est justement due, dans ce cas, à l'absence de toute recherche d'écriture.

ADALBERT MERCIER.

OUVRAGES REÇUS

BEETHOVEN. — *Correspondance*, traduite et annotée par Jean Chantavoine. Paris, Calmann-Lévy.

A. PUGIN. — *La Musique en Russie*. Paris, Fischbacher.

ERNEST ROLLIN. — *Prélude et Choral* pour Piano. Paris, Durand et fils.

C. SAINT-SAËNS. — *Hélène*, Poème lyrique en un acte. Paris, Durand et fils.

PAUL-LOUIS GARNIER. — *Les Fins de l'Art contemporain*. Paris, Juven.

VIENNENT DE PARAITRE, chez Marcello Capra (Turin) : 1° *Histoire universelle de la musique* (traduction en italien du *Catéchisme de l'histoire de la musique*, 2° édit., par M. Riemann), très bon manuel dont l'éloge n'est plus à faire ; 2° la *Seconde Anthologie vocale* (liturgique), contenant 122 cantiques à 3 voix égales, par Oreste Ravanello (collection diamant, très pratique ; parmi les nombreux compositeurs italiens qu'il cite, l'auteur ne s'est pas oublié) ; 3° les *huitième, neuvième et dixième Anthologies* des maîtres italiens, pour l'harmonium ou le clavecin (collection diamant). La 8° est consacrée à Frescobaldi (1583-1644) ; 4° la messe « *Regina Angelorum* », pour chœur à deux voix égales avec accompagnement d'orgue, par F. Capocci ; 5° Un *Tantum ergo* (à 4 voix) de Giuseppe Mercanti ; 6° une *Passion* (selon S. Matthieu) de Casimiri ; 7° *Prélude et fugue en ré mineur*, d'A. Pisani ; 8° *Entrée, offertoire, élévation, communion, finale* (orgue) par C. Grassi ; 9° *Tu es Petrus*, motet pour 4 voix d'hommes, par F.-G. Breitenbach ; 10° *Prière* (pour orgue), par S.-E. Bottigliero ; 11° *Requiem* (pour une voix et harmonium), par le même ; 12° *Messe pour les morts* (2 voix et orgue),

par P. Magri ; 130 *Messe « Emicat meridies »* (2 voix égales et orgue), par le même. — Toutes ces publications sont fort soignées, peu coûteuses, et d'un grand intérêt.

A l'« Harmonie » (Berlin) : *Biographie de R. Wagner*, par Gustav Lévy. Dans cette brochure de 62 pages (avec un portrait) sont énumérés, avec une date précise, tous les faits importants. C'est un modèle de memento exact.

Chez Prioré, éditeur (rue Paradis) : *Salut au pays* (grande valse militaire pour piano) ; *Qui vive ?* (polka) ; *Jean Jeanne* (valse) ; *Sous les lilas* (grande valse) et *Sur les bords du Scardon* (valse), par A. Douchement.

Les Concerts



CONCERTS CHEVILLARD. — 31 janvier.
— La 4^e *Symphonie* de Schumann renferme de belles pages, entre autres l'Introduction et l'Andante presque entier ; mais elle fatigue par une orchestration monotone et sans cohésion, où des cuivres viennent se poser, on ne sait pourquoi, sur la masse touffue des violons. Après la jolie *Siegfried Idylle*, M. H. Heermann joue admirablement le Concerto de Beethoven : très juste d'abord, ce qui est rare surtout chez les virtuoses, et sans

effort apparent, si bien que l'on oublie l'effrayante difficulté de l'œuvre, et qu'on n'en sent plus que l'inspiration large et généreuse ; je louerai enfin la pureté de son style ; seul le son pourrait être, il me semble, un peu plus rond et nourri. Le *Phaéton* de Saint-Saëns est soigné, propre, avenant et discret ; pourquoi Phaéton ? Je le laisse à deviner aux experts. L'ouverture de *Fidelio* (la 4^e, en *mi*), fort bien conduite, terminait le concert. — L. L.

7 février. — La *Symphonie héroïque* de Beethoven a été jouée avec le brio et la finesse habituels : j'y voudrais plus d'accent, surtout dans le premier morceau, qui coule trop comme un flot uniforme ; je voudrais qu'on y sentît davantage le rythme de ce puissant pas ; il ne suffit pas que cette musique coure, il faut qu'elle entraîne. — J'entends aussi le scherzo plus tourbillonnant et plus impétueux.

La *Suite en ré majeur* de J.-S. Bach est une œuvre exquise, et qui fut jouée de façon exquise. Il me semble que c'est le genre de musique qui met le mieux en valeur les qualités de l'orchestre du Nouveau Théâtre. C'est une excellente idée d'élargir les programmes de concert, en prenant l'habitude d'y faire entrer de plus en plus la grande musique classique, antérieure à Mozart. Je souhaite qu'on fasse à cette musique une place toujours plus large.

L'intermède symphonique de *Notre-Dame de la Mer*, par Th. Dubois, rappelle un peu Gounod et Grieg. Le tout est de venir à son heure. Celle d'hier m'a paru chaude...

M^{lle} Marguerite Revel a une jolie voix fraîche, qui plut beaucoup dans

l'agréable mélodie de M. Bachelet : *Chère Nuit* ; elle était un peu frêle dans l'air de *Judas Machabée* : « Alors mes filles danseront. » R. R.

CONCERTS COLONNE. — 31 janvier. — *Requiem* de Berlioz.

7 février. — D'un geste cassant et brusque, le bâton de M. Ernest von Schuch, directeur de la musique royale de Dresde, mène l'orchestre, ou plutôt le déchaine et parfois le bouscule. Cette vigueur militaire, faite d'entrain et de raideur, surprend les musiciens autant qu'elle enchante le public. L'ouverture de *Benvenuto Cellini* est ainsi emportée dans une belle fougue, mais cela a de l'éclat et une force prodigieuse. L'ouverture de *Rienzi* se déploie tambours battants. Moins heureusement le finale du concerto de Hændel est travesti en un galop romantique. La symphonie en *ut* mineur triomphe quand même : c'est le privilège de la beauté éternelle. — J. T.

3 février. — 1^{er} Festival des Matinées Danbé. — *Gallia*, de Gounod, est une œuvre fautive, toute conventionnelle, lamentation froide comme le masque d'une pleureuse. Nous venions d'entendre les sublimes psaumes de Bach et de Palestrina, réfugiés eux aussi à l'Ambigu. Nous avons eu la contrefaçon après l'original. Et pourtant nous avons été émus par Gounod, en dépit des festons d'opérette qui veulent égayer la monotonie de ces récitatifs languissants. Le cas est assez curieux : sans doute la baguette du chef d'orchestre n'avait pas fait seule ce miracle, ni sa mimique expressive et dégingandée, mais les applaudissements et les ovations eurent bientôt désigné la véritable fée ; c'était une jeune chanteuse, M^{lle} Lanrezac, qui s'est révélée tout d'un coup grande artiste, si le propre de l'art est de créer et de faire quelque chose de rien. Dans la cantilène : « Les tribus plaintives », dans le solo final : « Jérusalem ! reviens vers le Seigneur Dieu », elle a été d'une vérité saisissante, d'un naturel parfait, qui repose et enchante. Les yeux, l'oreille et l'âme étaient en même temps ravis, et je ne pourrais dire ce qui nous charmait le plus, de la grâce de sa tenue, de la pureté et de la fraîcheur de sa voix, ou de l'art exquis des intentions qu'elle mettait dans ses chants. — JOSEPH TRILLAT.

SALLE PLEYEL. — 6 février. — Audition du quatuor de Debussy et du quinzième quatuor, en *la* mineur, de Beethoven, par le quatuor ENESCO. On ne peut recevoir une sensation plus immédiate de la beauté : à ce contact, l'enthousiasme du public a vibré, spontané et éclatant. L'œuvre de Debussy a été appréciée plus haut en ce numéro même. Il suffira de louer l'interprétation du quatuor Enesco, qui fut digne de l'œuvre. Le premier mouvement et le scherzo ont glissé d'une allure légère et ondoyante comme un coup d'aile. Les vibrations pittoresques se fondaient en pur sentiment. La virtuosité du premier violon, nerveuse et chaude, détachait ces rythmes magyars. L'ensemble même était excellent, car les gaucheries du second violon ne réussirent pas à le faire clocher. — J. T.

Samedi 30 janvier. — M^{lle} YVONNE PÉAN a donné, salle Érard, un concert très intéressant. Son jeu nerveux et sûr a des qualités rares de sonorité pénétrante. Elle a exécuté la ballade en *sol* mineur de Chopin avec une émotion vibrante et un peu âpre. M^{lle} Kahn a chanté deux romances de Gabriel Pierné. Elle en a rendu le balancement élégant d'une voix souple, un peu faible, il est vrai ; mais c'était une de ses grâces, et elle se faisait entendre à force de se faire écouter. — J. T.

Le 8 février, nous avons la grande joie d'entendre de nouveau M^{me} MARIE JAELL, à la salle Pleyel, dans différentes œuvres de Rubinstein, Saint-Saëns, Brahms, Liszt, etc. La liberté du rythme, la souplesse et l'intelligence de l'interprétation nous ont rendu nouvelles des œuvres pourtant bien connues, ou plutôt mal connues. — S.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 6 février. — Après d'honnêtes *Pièces d'Orgue* de M. Tournemire, la *Sonate* pour violon et piano de M. de Wailly est fort joliment jouée par M. A. Parent et M^{lle} M. Dron : l'écriture en est jolie aussi, sans rien de saillant. Le *Trio* de M. Caetani ne révèle que de bonnes études et de bonnes intentions ; Haydn et Mendelssohn se retrouvent en cette musique jeune et surannée à la fois. La *Légende de sainte Cécile* de Chausson reçoit, grâce à M. P. de Bréville, une interprétation émue. Belle et pure musique, qui ose chanter, et qui, par la foi qui l'inspire en toutes ses parties, fait songer à Cés. Franck, avec quelque chose de plus sobre, de plus mince, de plus « distingué ». M. J. Bonnet exécute, pour terminer, la *Pièce héroïque* pour orgue de Cés. Franck. — L. L.

L'Enseignement du chant dans les lycées.



Nous avons reçu de M. Osiris la lettre suivante :

A M. le Directeur de la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis.

Cher Monsieur,

J'ai appris avec plaisir qu'on s'occupait d'organiser l'enseignement du chant dans les lycées. Cette excellente idée est en bonne voie, puisque deux de nos plus grands compositeurs nationaux lui ont déjà donné leur concours : M. Saint-Saëns en écrivant un chœur pour les garçons, M. Massenet en écrivant un chœur pour les jeunes filles.

Afin de contribuer à l'établissement d'un répertoire nécessaire, je mets à votre disposition une somme de mille francs pour l'acquisition, par voie de concours, d'un chœur susceptible d'être chanté par le groupement d'élèves le plus nombreux possible. J'aimerais une composition

d'un caractère gai (sur le sujet suivant, par exemple : les Vacances...).

Nos compositeurs trouveront là un emploi utile de leur talent. Je laisse à la

Revue musicale le soin de fixer les conditions de ce concours ; elle voudra, j'en suis certain, n'admettre que des œuvres de bon goût, capables d'instruire la jeunesse, d'élever son esprit, et, à ce titre, de mériter la haute approbation de M. le Ministre de l'Instruction publique en lui apportant une collaboration précieuse pour la grande œuvre d'éducation dont il a la charge.

Veillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués et dévoués,

OSIRIS.

Paris, 30 janvier 1904.

Nous adressons nos plus sincères remerciements à M. Osiris, dont la générosité bien connue, en se tournant vers l'art musical, (auquel il ménage encore des surprises !) fait une œuvre à la fois artistique et patriotique. Le chant choral dans les lycées aura, entre autres avantages, celui de créer des habitudes de *solidarité* qui, après le collège, se prolongeront chez les étudiants, et, de là, dans la société tout entière. Au lieu de répandre leur talent dans des œuvres vaines, éphémères, sans portée morale, beaucoup de musiciens trouveront dans ce genre de composition « un emploi utile » de leur valeur. Nous publierons prochainement les conditions du premier concours que nous sommes chargés d'organiser. Puisse le bon exemple donné par M. Osiris être suivi par ceux de nos amis à qui ce genre d'imitation est possible ! — J. C.

Actes officiels et Informations.

CONCOURS CRESSENT. — Dimanche dernier 14 février, à 9 heures du matin, a eu lieu à la direction des Beaux-Arts (Bureau des Théâtres) la réunion du jury chargé de l'examen des poèmes présentés en vue de préparer le 12^e concours triennal institué pour les compositeurs de musique par la fondation Cressent.

BESANÇON. — M. Gédalge, inspecteur de l'Enseignement musical, assistait, au nom de M. le Ministre des Beaux-Arts, à la première représentation de *Paula*, tragédie lyrique en 5 tableaux. Cette œuvre, donnée au Grand-Théâtre de Besançon, sous les auspices de la municipalité et avec l'orchestre de l'École de musique de cette ville, fait le plus grand honneur à ses auteurs, M^{lle} Jeanne Grail et M. Edouard Dron, pour le livret, et M. Émile Ratez, directeur de l'École de musique, succursale du Conservatoire national à Lille, pour la musique. — D'un caractère noble et de tendances toujours élevées, la partition contient des pages fort remarquables qui font désirer que d'autres scènes puissent l'interpréter à leur tour et la faire connaître comme elle le mérite.

INSPECTION EN 1904 DES ÉCOLES NATIONALES DE MUSIQUE. — L'inspection des succursales du Conservatoire national et des Écoles nationales de musique s'effectuera de la façon suivante pour l'année 1904 :

M. Gédalge : Douai, Valenciennes, Lille, Roubaix, Saint-Omer, Boulogne, Abbeville, Amiens.

M. G. Fauré : Caen, Rennes, Nantes, Le Mans.

M. Lenepveu : Tours, Angoulême, Bayonne, Toulouse, Perpignan.

M. de la Nux : Moulins, Nîmes, Digne, Montpellier, Aix, École de musique classique de Boulogne-sur-Seine.

M. Maréchal : Nancy, Dijon, Lyon, Chambéry.

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une demi-bourse à l'École de musique classique de Boulogne sur-Seine a été accordée au jeune Froment Antoine, demeurant à Paris, 17, rue de Chaligny.

CONCERTS COLONNE ET CHEVILLARD. — M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur la proposition de M. Henri Marcel, vient de fixer les conditions auxquelles sera dorénavant subordonnée l'attribution des subventions de 15.000 francs allouées par le Parlement aux Concerts Colonne et Chevillard.

Ces associations musicales devront, entre autres obligations, donner, au cours de leur saison annuelle, un certain nombre d'œuvres symphoniques ou lyriques inédites de musiciens français dont le temps total d'exécution ne pourra être inférieur à 3 heures.

Il est permis d'espérer que cette mesure sera bien accueillie dans le monde des compositeurs, assurés désormais d'un accès auprès des grandes sociétés de concerts.

SUBVENTIONS. — Par arrêté en date du 1^{er} février courant, une subvention de 200 fr. a été accordée, à titre d'encouragement, à la Société moderne d'instruments à vent, dont M. Georges Barrère est secrétaire.

Par arrêté du même jour, une allocation de 250 fr. a été accordée à la Société d'auditions (musicale et dramatique) présidée par M^{me} Émile Pichoz.

ÉCOLE DE MONTPELLIER. — Par décret, en date du 4 février courant, rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'École nationale de musique de Montpellier a été érigée en succursale du Conservatoire national de musique et de déclamation.

TROCADÉRO. — La grande salle des fêtes du Palais du Trocadero sera mise à la disposition de M. G. Bureau, secrétaire général de l'œuvre française des Trente ans de théâtre, pour y organiser, les jeudis 7 et 14 avril prochain, des matinées au profit de l'œuvre.

BOULOGNE SUR-MER. — M. Gaston Bouvier est nommé professeur de violon à l'École normale de musique de Boulogne-sur-Mer, en remplacement de M. Herneult, démissionnaire.

M. Eugène Coulombel et M^{lle} Henriette Grandsire, lauréats de l'École nationale de musique de Boulogne-sur-Mer, sont nommés à ladite école : le premier, professeur chargé du cours élémentaire de solfège des garçons ; la seconde, professeur chargée du cours élémentaire de solfège des filles.

MONTE-CARLO. — Au 10^e concert classique, après l'ouverture des *Ruines d'Athènes*, venait la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky, la 6^e et dernière du compositeur russe, et celle qui est le plus souvent jouée en France. En 1898, Hans Richter, venu à Paris pour diriger l'orchestre du Châtelet, la mit à son programme. Cette symphonie un peu longue, surtout le *lamentoso* final, abonde en belles phrases et en motifs élégants, tel par exemple l'*allegro con gracia*, curieusement rythmé à cinq temps.

Les concerts sont très éclectiques cette année, et l'on peut dire qu'à chaque séance est jouée une œuvre nouvelle. Cette fois c'était une ouverture inédite, *Themis*, du symphoniste italien Nicolo Celega, brillante, colorée, sonnante bien, et qui a eu du succès.

Citons encore au programme : un *nocturne* pour instruments à cordes, de Dvorak, et la *Valse de Mephisto*, poème de Liszt, aux traits de harpes prestigieux.

Le II^e concert (28 janvier) était divisé en deux parties. A la première, fine exécution de la *Symphonie en si bémol* de Beethoven, précédant un air de *Proserpine* de Paësiello, chanté avec beaucoup de style par M^{me} Deschamps-Jehin.

La seconde partie était consacrée aux œuvres du défunt compositeur Jules Cohen, musicien surtout mélodiste. Dans sa *Première symphonie* on a goûté particulièrement l'*andante*. Le public a bissé encore une *Élégie* chantée avec sentiment par M^{me} Deschamps-Jehin. Venaient ensuite les entr'actes de *Dea* et de *Don José Maria* ; l'*Ame du purgatoire*, et une *Marche funèbre* qui a terminé le concert. Rappelons, à propos de ce compositeur, dont on ne parle pas souvent, qu'il eut un opéra joué plus de cent fois, les *Bleuets* (1866), avec, pour interprète, M^{me} Nilsson, dont ce fut la dernière création au Théâtre-Lyrique. Jules Cohen était alors Inspecteur de la Chapelle des Tuileries.

La saison lyrique au théâtre va s'ouvrir par la création de *Pyrame et Thisbé*, opéra de M. Trémisot, et *Paillasse*, de Leoncavallo, joué par MM. Renaud et Alvarez. Viendra ensuite *Hélène*, œuvre inédite de Saint-Saëns.

NICE. — La saison théâtrale à Nice bat son plein. Je signalerai à l'Opéra les reprises de *Louise*, de M. Charpentier, avec M^{me} Mary Boyer (grand succès) ; de la *Vie de Bohême* de Puccini, et de *Cendrillon* avec M^{lle} Guiraudon, adorable dans ces deux rôles qu'elle a créés à Paris. A propos de *Cendrillon*, le public commet une amusante méprise en amenant les enfants assister à cette représentation. Cette œuvre, que je considère comme la plus soignée et la mieux venue de M. Massenet depuis *Esclarmonde*, est bien faite au contraire pour les *grands enfants*, et les dilettantes avertis, comme du reste *Hænsel et Gretel*, conte musical aussi, pour lequel l'année dernière le public se méprit pareillement. Ajoutons que *Cendrillon* est montée à Nice avec un très grand luxe.

Au Casino, reprise des *Petites Michu* (je cite cette opérette de préférence à d'autres, parce que la musique de M. Messenger est toujours et partout intéressante), avec Mariette Sully. Reprises encore de *Philémon et Baucis*, des *Contes d'Hoffmann*, le curieux mais inutile essai d'Offenbach pour faire de la musique sérieuse, et les *Pêcheurs de perles*, œuvres toutes interprétées très convenablement. — Les concerts symphoniques de cet établissement n'ont plus de programme aussi intéressant qu'au début. C'est dommage, car l'orchestre est devenu excellent. — ÉDOUARD PERRIN.

GENÈVE. — Le Conseil administratif de la ville de Genève vient de confier pour deux ans les destinées de notre scène théâtrale à M. Huguet, un des directeurs actuels.

Nous croyons ce choix heureux, car M. Huguet — homme de goût et d'action — donne sa mesure cet hiver en montant de nombreuses reprises et des nouveautés sensationnelles.

Déjà *Adrienne Lecouvreur*, de Cilea, et *Muguette*, de Missa, ont attiré la foule, et *Messaline*, de Lara, va passer un de ces jours.

Interprétée par M^{me} Dalbe, dont il fut question pour la création à Paris, par M^{lle} Milcamps, MM. Soubeyran, Gaidan et Galinier, cette œuvre, admirée par les uns, décriée par les autres, recevra bon accueil ici, la direction ne voulant rien épargner pour sa réussite.

Dans le domaine des concerts, c'est toujours l'abondance.

Signalons le grand succès de M^{me} Ekman, cantatrice, de M. Andricek, violoniste, aux derniers concerts d'abonnement.

Prochainement, séance de musique de chambre par MM. Fauré et Marteau, un exquis régal en perspective dont nous reparlerons. FERRARIS.

LYON. — Le Grand Théâtre vient de nous donner la première représentation du *Crépuscule des Dieux* avec une interprétation parfaite, au moins pour les premiers rôles : Brünnhild (M^{lle} Janssen) et Siegfried (M. Verdier), et satisfaisante pour les autres.

Il est fâcheux que l'état délabré des décors acquis du Château-d'Eau n'ait pas permis à la mise en scène d'être à la hauteur de l'effet artistique, car au point de vue musical, l'orchestre a donné une interprétation parfaite de l'œuvre que le public lyonnais était suffisamment préparé à apprécier par l'audition antérieure des autres parties de la *Tétralogie*.

Le *Crépuscule* seul manquait encore à notre répertoire ; à la fin de la saison, notre théâtre pourra donner quelques auditions intégrales de la *Tétralogie* qu'on pourra ainsi entendre ailleurs qu'à Bayreuth et dans des conditions d'exécution très satisfaisantes.

Le principal mérite de la réussite de ce colossal travail revient évidemment à M. Flon, notre excellent chef d'orchestre, et à ses artistes auxquels il a su donner toute la souplesse et la cohésion nécessaires.

SCHOLA CANTORUM. — Le premier concert de la saison de la Schola lyonnaise a eu lieu sous la direction de M. Georges Marty avec le concours de M^{me} G. Marty, M^{lle} Eléonore Blanc et M. Jean David.

En plus de diverses pièces de chant, il comprenait une sélection d'*Idoménée*, de Mozart (chœurs, airs et orchestre), et surtout l'oratorio de Hændel, *Samson*.

Dans cette dernière œuvre principalement, l'orchestre et les chœurs de la Schola (250 exécutants) ont pu montrer toute la souplesse, l'homogénéité et la sûreté acquises en peu de temps sous la direction de leur dévoué chef M. Witkowski.

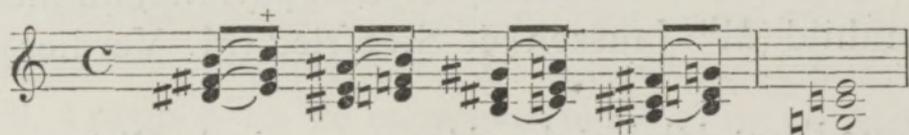
LAON. — Le 6 février, l'*Harmonie municipale* de Laon, dont le président est M. Limasset, donnait un concert avec le concours d'un groupe de chanteurs et d'instrumentistes de la *Schola Cantorum*, sous la direction de M. de Lacerda. Le succès a été très grand. Nous y reviendrons.

— D'après Spitta (*J.-S. Bach*, p. 199), J.-S. Bach aurait copié une *Suite* en la majeur de N. de Grigny, organiste français dont M. Guilmant publie en ce moment les œuvres dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Le manuscrit autographe faisait partie des collections d'A. Fuchs, de Vienne, et une copie est conservée à Berlin (Mus. Pr., Ms. 8551). Notre excellent collaborateur et ami

A. Pirro vient d'identifier cette *Suite* : elle n'est pas de Grigny, mais de Charles Dieupart, et se trouve dans les *Select Lessons for Harpsichord or Spinnett* (Londres, Walsh, s. d.). La *Gigue* a été publiée par Dannreuther (*Musical Ornamentation*, I, p. 138). Charles Dieupart était un compositeur français établi à Londres. Il faut mettre son nom à la place de celui de Grigny dans le passage cité de Spitta, ainsi que dans la *Bibliographie* d'Eitner et généralement dans tous les ouvrages qui parlent de cette copie.

Exercices d'harmonie et de contrepoint : l'appoggiature

Je continue à donner quelques exemples, pour montrer que la doctrine classique considère un très grand nombre de notes, dans une mélodie donnée, comme « non réelles » :

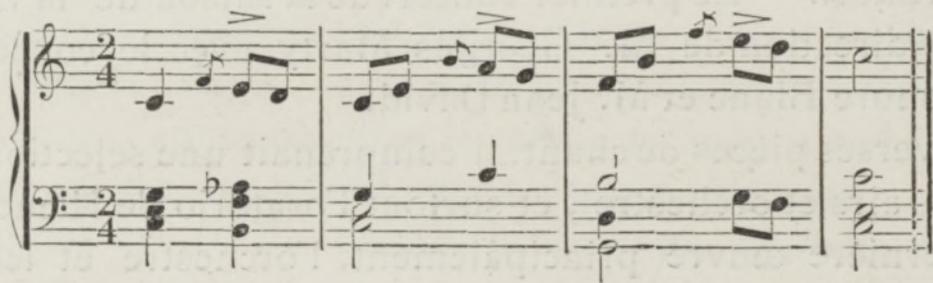


Dans cette formule (où la basse est en *ut*), il n'y a, selon les propres paroles de M. Malhomé (1), que le second accord qui soit « réel ». Les accords de sixte qui tombent sur le temps fort sont « une triple appoggiature » ; ceux qui tombent sur le temps faible sont formés de trois notes de « passage ».

Il en est de même dans cette autre formule (accord parfait d'*ut* à la basse) :



Ici encore on considère que « l'appoggiature s'applique à des ornements mélodiques », c'est-à-dire que l'accessoire s'ajoute à l'accessoire. — L'appoggiature s'applique non seulement aux notes de passage, mais à la *broderie*, à la *double broderie successive*, enfin à l'appoggiature elle-même :



Dans chacune des mesures de cette formule, il n'y a qu'une note réelle, la première. La petite note est une « appoggiature faible » ; la note qui tombe sur le second temps est une « appoggiature forte », et la dernière, nous l'avons déjà vu, est une « note de passage ». Ainsi la sévère « Harmonie » repousse presque tout comme « étranger ».

(A suivre.)

J. C.

(1) J. Malhomé, *Traité des Artifices mélodiques*, p. 27 (Leduc).