

Histoire
musicale

J. Faucher

La

Revue Musicale

SOMMAIRE. — Canon à deux voix, de **Mozart**. — Air de Bataille (1612), harmonisé par Laborde (1780); observations critiques et réédition par **René Picard**, professeur au lycée Michelet. — La *Belle Arsène*, de Monsigny (1773), réduite pour piano (*suite*). — La marche funèbre de l'*Achille* de Paer (1806) et celle de la 12^e sonate de Beethoven, par **Henri Quittard**. — Cours du Collège de France : *les grands Courants* dans l'Histoire de la musique, par **Jules Combarieu**.

PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

La
Revue Musicale

16, quai de Passy, 16

PARIS

Directeur : **Jules COMBARIEU**

Chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue Musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue Musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(Journal *le Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la **Revue Musicale**

Paris et départements.	20 francs
Étranger.	25 »

NOTA. — Prière d'envoyer en un mandat-poste le montant de l'abonnement à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy

Toutes les communications concernant la rédaction doivent être adressées à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy.

La *Revue Musicale* rend compte de tous les ouvrages relatifs à la musique dont deux exemplaires lui sont adressés 16, quai de Passy.

NOTA. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

BELGIQUE : Abonnements et vente à Bruxelles, chez MM. Breitkopf et Härtel, 45, Montagne de la Cour.

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 24 (neuvième année)

15 Décembre

1909

A propos des Concerts.

Nous voici en pleine « saison » musicale. Les concerts se multiplient ; ils sont encore plus nombreux que l'hiver dernier. L'après-midi du dimanche nous est disputé par cinq grands orchestres ; tous les soirs, il y a plusieurs récitals, plusieurs festivals, sans compter les réunions privées. On a même imaginé le « cinq à sept » de la musique comme celui de la conférence littéraire. J'ai devant moi deux invitations à des séances qui, le même jour, commenceront à trois heures. La partie de la journée qui précède le déjeuner de midi reste seule intangible. (Elle est réservée aux musiciens qui viennent montrer leurs manuscrits).

Certes, il ne faut pas regretter cela. Je déplore cependant une persistante lacune.

Sauf les « premières auditions » de quelques ouvrages contemporains, les programmes tournent toujours dans le même cercle. Nous ne sortons pas d'un répertoire cent fois entendu et trop restreint. L'ancienne musique chorale est beaucoup trop délaissée en faveur des instruments. Il y a certains géants de la composition vocale dont le nom ne paraît jamais sur l'affiche : de Händel, on ne joue guère que des concertos, favorables aux virtuoses ; de Lassus, des madrigaux (profanes) ; de Palestrina, de Gabrieli, de Schütz, jamais rien !...

Cette négligence pour les grandes œuvres chorales s'explique trop bien. Les concerts sont presque toujours organisés par et pour des virtuoses qui veulent être « ovationnés », et non pour la musique. Or la grande composition chorale, telle que la conçurent les maîtres du xvi^e siècle, interdit la virtuosité personnelle. De là une lacune énorme dans tous les concerts.

C'est dommage. La vanité et la soif du lucre produisent une situation où nous avons l'encombrement et le superflu sans avoir l'essentiel. Un sceptique a dit : « La musique n'a pas de pires ennemis que les musiciens ; pour eux, la lyre est une tire-lire. » C'est certainement exagéré ; mais il y a du vrai.

J. C.

Paer et Beethoven : à propos de la Marche funèbre de la 12^e sonate.

Au cours de l'analyse de la 12^e sonate de Beethoven (op. 26), publiée dans notre n^o du 15 septembre-1^{er} octobre, au sujet de la *Marche funèbre* qui fait là office d'*Adagio*, j'avais rapporté certain témoignage de Ries, d'après quoi Beethoven, en cette pièce, aurait voulu rivaliser avec Paer. Dans son opéra d'*Achille*, en effet, Paer avait écrit une marche funèbre, morceau qui avait produit, paraît-il, une impression saisissante. La comparaison des deux œuvres, ajoutai je, serait aujourd'hui bien curieuse. Je n'avais pu, alors, en fournir les éléments aux lecteurs de la *Revue musicale*. Car la Bibliothèque nationale ne possède, de l'opéra de Paer, que quelques morceaux détachés où la scène en question ne figure point. La partition complète d'*Achille* se trouvait au Conservatoire, en vacance au mois de septembre. Ce n'est donc qu'aujourd'hui qu'il m'est possible de donner la transcription de la marche funèbre qui, d'après Ries, aurait eu l'honneur de fournir à Beethoven l'occasion d'écrire un chef-d'œuvre. J'imagine que la lecture de la composition de Paer n'est point pour démentir l'assertion du disciple de Beethoven. Et il sera intéressant de constater, à ce propos, l'air de parenté des deux pièces, l'identité de certains procédés et de certains effets, la frappante similitude de sentiment. Sans la marche de Paer, il est bien possible que Beethoven n'eût jamais écrit la sienne, telle qu'elle est du moins. C'est là une constatation qui n'enlèvera rien à sa gloire puisque, malgré tout, son écrasante supériorité demeure assez évidente.

Quoique l'une de ses œuvres, une fort aimable opérette, *le Maître de Chapelle*, soit demeurée au répertoire de nos théâtres jusqu'à l'époque actuelle à peu près, Paer n'en reste pas moins, pour bien des amateurs, un compositeur inconnu.

Il ne sera pas inutile de retracer, brièvement, les grandes lignes de sa carrière.

Né à Parme le 1^{er} juin 1771 (six mois après Beethoven, né le 16 décembre de l'année précédente), Ferdinand Paer étudia la musique en sa ville natale. Assez sommairement du reste, ainsi que le faisaient alors beaucoup de ses compatriotes.

Etudes rudimentaires qui ne l'empêchèrent point, au reste, de se faire connaître de bonne heure, puisque, lors de la représentation de son premier opéra bouffe, *la Locanda de' vagabondi*, il avait à peine seize ans. La pièce réussit assez cependant pour qu'en peu d'années il ait eu une vingtaine d'opéras représentés à Venise, Naples, Florence, Parme, Rome, Bologne, Padoue ou Milan.

Le jeune compositeur ne cherchait point alors d'autres modèles que Cimarosa, Guglielmi ou Paisiello. Appelé à Vienne en 1798, il eut l'occasion d'y entendre les œuvres de Mozart. Son style s'en ressentit assez heureusement. Il y gagna plus d'ampleur, plus de solidité, de vérité et de profondeur. Les meilleurs opéras de Paer, *Camille*, *Sargine*, *Achille* enfin, datent de sa période viennoise. Ils furent écrits pour le théâtre italien de la Cour impériale.

L'*Achille* avait été donné pour la première fois à Vienne en 1801. Repris en 1806 à Dresde où Paer avait aussi séjourné, cet opéra excita l'admiration

de Napoléon I^{er}, qui voulut attacher le compositeur à son service. Nommé directeur de la musique de l'Empereur, Paer allait désormais se fixer en France. Il y dirigea par trois fois (en 1812, 1818 et 1826), et sans grand succès, le théâtre italien, sachant toujours montrer beaucoup d'habileté et une astuce tout italienne pour se conserver, au détriment de ses rivaux, la faveur des divers gouvernements qui se succédèrent chez nous. Toutefois, son séjour à Paris n'a été marqué par la composition d'aucune œuvre considérable.

L'*Agnese* (1811), qui passe pour son chef-d'œuvre, ne vit même point le jour en France, mais à Parme, au cours d'un voyage en Italie. Paer est mort à Paris, le 3 mai 1839, à peu près oublié depuis le triomphe de Rossini, lequel n'avait pas eu grand'peine à imposer sa supériorité écrasante aux admirateurs de la musique italienne.

Mais revenons à *Achille* et à la marche funèbre.

Comme on le peut supposer, le sujet de cet opéra en deux actes est emprunté à l'*Iliade*, assez librement d'ailleurs. La marche funèbre accompagne la venue des guerriers, ramenant devant la tente d'Achille le cadavre de Patrocle qui vient de tomber sous les coups d'Hector. Voici le texte de ce morceau.

Adagio ma non troppo
Hautb. et Clar.

Cors, Trp. et B^{ons} *sf*

Timb.

Hautb.

fp Clar.
Cors, Trp.

B^{ons}

Hautb.

f Trp.

f Clar. B^{ons} *sf*

Cors

unis Hb. sf cresc. Cl. Bons. Cors et Timb.

Hb. Cl. ff pp sub. sf

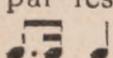
p

Ainsi que l'on peut le voir, ce court morceau, qui se disait au moins deux fois pour donner au cortège, sur la scène, le temps de se développer, est écrit pour les instruments à vent seuls. Le quatuor de l'orchestre y fait silence, ainsi que les flûtes. Deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes et deux bassons, avec les timbales voilées (*Timpani coperti*, dit la partition du Conservatoire) (1) : voici les seuls moyens sonores mis en œuvre par le compositeur. A la vérité, une fois le cadavre du héros déposé sur la scène, l'orchestre redira la marche une fois encore, soutenant ainsi le chant d'Achille :

Ecco il suo busto esangue,
Vedi quel caro sangue,
Vedi la sua ferita...

Et pour accompagner la lamentation du Péleïde, aussi pour renforcer l'effet sans doute, le quatuor fait alors alterner ses accents avec ceux des instruments d'harmonie ou souligne de touches discrètes quelques passages significatifs (2.)

(1) La partition d'orchestre du Conservatoire est manuscrite. Je ne crois pas qu'elle ait jamais été publiée, pas plus que beaucoup d'autres partitions italiennes du même temps. Le livret d'*Achille* a été édité à Vienne en 1801. Une réduction de la partition pour piano et chant, sans date, parut quelques années plus tard.

(2) Par exemple, dans cette exposition nouvelle, les mesures 1 et 2, 5 et 6 du thème sont dites par les cordes, les mesures 3 et 4, 7 et 8 par les instruments à vent, le rythme caractéristique  de la 8^e mesure étant aussi doublé par le quatuor.

Même dans cet arrangement, la sonorité des instruments à vent reste encore grandement prédominante.

Cette manière d'employer l'orchestre dut paraître en son temps d'une nouveauté singulière. Encore aujourd'hui, la suppression du quatuor pendant un passage assez long (la lenteur du morceau en augmente ici l'importance) demeure toujours exceptionnelle. En 1801, je ne sais si l'on en eût pu découvrir un autre exemple. On le chercherait vainement, je crois, chez Glück, chez Mozart ou chez les maîtres de l'école française d'alors, lesquels cependant, Méhul en particulier, ont beaucoup agrandi le rôle de l'harmonie dans l'orchestre.

Il ne me paraît pas douteux que Paer ait visé à reproduire ici les effets que comportaient les bandes militaires de son temps. Les instruments qu'il emploie sont ceux des musiques guerrières, et les timbales voilées ne sont évidemment là que pour donner l'illusion des tambours couverts d'un crêpe dont les sourds et lugubres roulements rehaussent toujours la pompe funèbre des grandes funérailles. Un compositeur moderne eût évité d'évoquer si précisément, à propos de Patrocle, le spectacle des obsèques militaires d'un héros mort la veille. Les contemporains de Paer, peu curieux d'archéologie musicale, durent goûter au contraire une combinaison de grand effet et dont personne ne pouvait méconnaître un instant l'intention expressive. L'instrumentation de la marche funèbre de Paer fit assurément beaucoup pour son succès.

Ce n'est pas que ce morceau soit sans autre mérite. Malgré sa brièveté, malgré sa construction rudimentaire, il pourrait encore émouvoir. Le thème de la première reprise ne manque pas de grandeur en sa simplicité. Il s'oppose heureusement aux motifs plus mouvementés de la seconde, dont les contrastes heurtés, les oppositions voulues de douceur et d'éclat, ont une assez grande allure.

Il est manifeste que la *Marche funèbre* de la sonate de Beethoven, quelque supérieurs qu'en soient les motifs, les harmonies et les modulations, emprunte tous ses effets à des procédés semblables. Je ne veux pas insister sur des comparaisons de détail qui obligeraient à de trop longues citations, assez inutiles d'ailleurs, puisque le texte des sonates du maître se trouve dans toutes les mains. Ces comparaisons, nos lecteurs les pourront faire eux-mêmes. J'ai déjà noté que la Marche de la sonate suggère immédiatement l'idée d'une pièce d'harmonie transcrite au piano. L'instrumentation de la pièce de Paer rend compte de cette particularité. J'appellerai aussi l'attention sur les rapports assez étroits qui semblent unir les motifs exposés aux mesures 13, 14, 15, 16 et 17 de la marche d'*Achille* avec le *pianissimo* épisodique de la première reprise de la sonate (mes. 16, 17, 18, citées dans le n° de la *Revue*).

Les ressemblances ne s'arrêtent pas là. La marche ne constitue pas, chez Paer, toute la scène, lyriquement fort développée. Après la reprise, déjà signalée, où sous le chant d'*Achille* le quatuor, discrètement, réapparaît, les lamentations, confiées au soliste ou au chœur, se poursuivent. Vient ensuite un *Larghetto*, en *fa* mineur, à plein orchestre. Après quelques larges accords des chœurs (à trois voix d'hommes), d'un fort beau caractère, trois mesures d'orchestre introduisent un second récit d'*Achille*. Voici le début de ce passage, qui seul importe pour l'objet de notre étude.

Hautb. et Altos 8° b.

p Violons

Bassons

I- lio, tre-ma E tre-ma o Et- to- re e

Fl.

Cl.

Cors

Tromp.

Bassons

ff

p Quat.

ff

pp Quat.

Timb.

timb.

tre-ma o Et- to- re.

Aux figures des violons et des basses, en l'introduction, s'apparentent évidemment les motifs similaires à la basse des dernières mesures de la première reprise de la Sonate, tels qu'ils sont alors présentés :

etc.

Tandis que les roulements de timbales sous les premiers mots du chant d'Achille avec, à la mesure suivante, les frémissements *pianissimo* des instruments à archet, évoquent immédiatement le souvenir des trémolos, entrecoupés d'appels, par quoi s'ouvre la seconde reprise de la marche de la sonate.

Mais c'en est assez. Le lecteur poursuivra, s'il le veut, un parallèle dont il suffit d'avoir noté la possibilité. Est-il besoin de redire que la gloire de Beethoven n'en saurait être diminuée le moins du monde ? De telles similitudes entre des œuvres contemporaines ne sont pas des réminiscences au sens méprisant que l'on s'accorde à donner à ce mot. Elles ne sont pas non plus le fait d'un pur hasard, ni tout à fait le résultat de l'emploi de formules courantes, n'appartenant à personne. Mais quelle que soit la façon dont on les veuille expliquer, involontaires ou à demi conscientes, elles demeurent intéressantes à observer, parce qu'elles attestent éloquemment que le plus grand musicien du monde, l'artiste le plus génial et le plus complet, ne saurait s'abstraire de son temps ni de son milieu. Son génie ne lui appartient jamais tout entier. Pour une part difficile à déterminer, mais considérable à coup sûr, il résulte de multiples apports où l'effort de ses prédécesseurs et de ses contemporains, même les plus obscurs et les plus médiocres, joue souvent un rôle infiniment plus important qu'on n'est tenté d'abord de se l'imaginer. Trop volontiers la critique moderne semble feindre de croire que les œuvres supérieures importent seules et qu'elles surgissent à l'improviste, sans rien devoir à personne qu'à leur auteur immédiat. C'est beaucoup trop accorder à l'omnipotence du génie, qui ne fait bien souvent que redire, dans une forme parfaite et définitive, ce qui avait été déjà balbutié mille fois. Plus on étudiera la genèse des chefs-d'œuvre, plus on connaîtra par le détail la biographie des maîtres et la formation, toujours mystérieuse, de leur personnalité, plus on se convaincra qu'ils ont pris autour d'eux au moins autant qu'au fond d'eux-mêmes. L'ouvrage médiocre d'un auteur médiocre peut exercer sur un grand esprit une influence décisive. Rien n'est jamais tout à fait inutile. Et nous ne saurions point affirmer que telle pièce du troisième ordre n'aidera point un jour à la naissance d'un chef-d'œuvre.

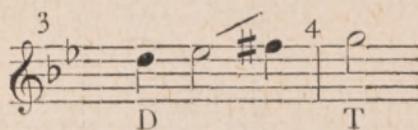
HENRI QUITTARD.

Notes sur l'« Air du sieur Bataille » (1612).

(Voir le supplément du présent numéro.)

Avant de citer les irrégularités telles que les intervalles mélodiques à éviter en raison de leur difficulté d'exécution (quintes successives, dissonances non préparées ou non résolues), et qui se trouvent dans cette pièce, nous rappelons que la partie de Ténor écrite en clé de sol est entendue à une octave *au-dessous* de la notation, et qu'en conséquence, il n'y a pas croisement entre la partie de Ténor et la partie de Contralto, comme pourrait le faire croire la notation écrite.

Nous remarquons à la 3^e mesure de la partie de Ténor un intervalle mélodique de seconde augmentée

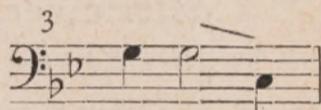


qui présente une certaine difficulté d'exécution quand il est ascendant et qu'il va de la dominante à la tonique ; ce même intervalle serait d'une exécution beaucoup plus facile si le mouvement était descendant,

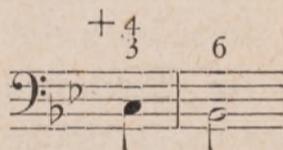


c'est-à-dire de la tonique à la dominante.

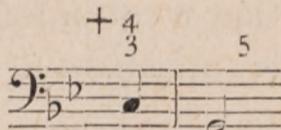
Nous trouvons également à la 3^e mesure de la partie de Basse un accord de seconde sur le 2^e temps, accord provenant du 3^e renversement de l'accord de septième par prolongation du 2^e degré, dont la basse ne fait pas sa résolution.



Cette note de basse, étant dissonante, devrait se résoudre en descendant d'un degré. De plus, la note suivante placée sur le 4^e temps de la même mesure portant un accord dissonant est encore privée de sa résolution normale qui devrait se faire sur le 3^e degré portant l'accord de sixte, ex. :



au lieu de se faire sur le 1^{er} degré portant l'accord parfait à l'état fondamental, ex. :



Au 1^{er} temps de la 5^e mesure, à la partie de Ténor, nous trouvons une note dissonante qui n'est pas préparée et qui fait sa résolution dans la 6^e mesure en montant d'un ton au lieu de descendre d'un degré.

A la 7^e mesure fausse relation d'octaves entre la partie de Basse et la partie de Ténor



qui aurait pu être évitée en ne doublant pas les notes qui se suivent chromatiquement.

Au 4^e temps de la même mesure et au 1^{er} temps de la 8^e mesure entre les parties de Basse et de Ténor, nous trouvons deux quintes successives.



A la 10^e mesure, croisement entre la partie de Basse et la partie de Ténor. La partie de Basse fait un saut de septième majeure très difficile à exécuter.

A la 11^e mesure, croisement entre la partie de Basse et la partie de Contralto. Ces croisements, n'étant pas motivés par une imitation, n'ont aucune raison d'être.

Aux 12^e et 13^e mesures, deux quintes successives entre la partie de Basse et la partie de Ténor.

Musical notation for measures 12 and 13. The Tenor part (Ténor) is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The Bass part (Basse) is on a bass clef staff with the same key signature. In measure 12, the Tenor has a half note G4 and the Bass has a half note C4. In measure 13, the Tenor has a half note D4 and the Bass has a half note G3. Vertical dotted lines connect the notes between the two staves to show the interval of a perfect fifth.

Ces deux quintes produisent un effet dur et désagréable à l'oreille.

A la 14^e mesure, au 3^e temps, nous trouvons à la partie de Ténor une septième provenant de l'accord de sixte sensible, qui fait sa résolution au 1^{er} temps de la 15^e mesure en montant d'un ton au lieu de descendre d'un degré.

Musical notation for measures 14 and 15. The Tenor part (Ténor) is on a treble clef staff with a key signature of one flat. In measure 14, the Tenor has a half note G4. In measure 15, the Tenor has a half note A4. This illustrates the resolution of a seventh interval.

Sur le 1^{er} temps de la 17^e mesure, nous avons une note dissonante à la partie de Ténor qui n'est pas préparée; cette note, étant une septième par prolongation, devait être entendue dans la mesure précédente; de plus, cette même note qui se prolonge à la 18^e mesure, ne fait pas sa résolution dans l'accord suivant, puisqu'elle monte au lieu de descendre.

Entre le 4^e temps de la 18^e mesure et le 1^{er} temps de la 19^e mesure, se trouve à la partie de Ténor un intervalle de quarte diminuée difficile à exécuter.

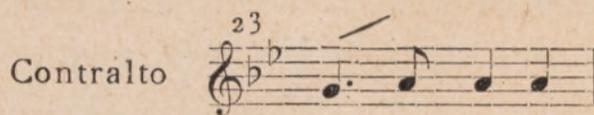
A la 19^e mesure, unisson par mouvement direct entre la partie de Contralto et la partie de Soprano.

Musical notation for measure 19. The Contralto part (Contralto) is on a treble clef staff with a key signature of one flat. The Soprano part (Soprano) is on a treble clef staff with the same key signature. Both parts have a half note G4 in measure 19, indicating unison.

A la 20^e mesure, appoggiature brève à la partie de Soprano qui se trouve en rapport chromatique avec la même note à la partie de Contralto.

Musical notation for measure 20. The Soprano part (Soprano) is on a treble clef staff with a key signature of one flat. The Contralto part (Contralto) is on a treble clef staff with the same key signature. In measure 20, the Soprano has a half note G4 with a short appoggiatura (chromatic grace note) on F-sharp4. The Contralto has a half note G4. A dotted line connects the appoggiatura to the main note.

A la 23^e mesure, au 1^{er} temps de la partie de Contralto, nous trouvons encore une septième par prolongation qui monte au lieu de descendre.



Aux 23^e et 24^e mesures, croisement entre la partie de Contralto et la partie de Soprano.



La partie de Contralto vient contrarier le dessin mélodique de la partie de Soprano.

Pour terminer, nous faisons remarquer à nos lecteurs qu'il se trouve un unisson au 3^e et au 4^e temps de la 23^e mesure entre la partie de Basse et la partie de Ténor :



Cet unisson est bon et souvent employé sur la dominante ou sur la tonique, surtout quand il se présente par mouvement contraire.

Nous retrouvons le même exemple à la 22^e mesure ; l'unisson se présente par mouvement contraire, mais il se trouve sur le 3^e degré, qui supporte moins facilement un unisson que le 1^{er} ou le 5^e degré.



Pour ces divers motifs, nous avons cru pouvoir, en transcrivant cette pièce pour 3 voix égales, lui faire subir quelques légères modifications.

RENÉ PICARD,

Professeur de chant au Lycée Michelet

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les grands courants, dans l'Histoire de la musique.

M. Jules Combarieu a ouvert son cours, le 6 décembre, par la leçon suivante, que nous reproduisons *in extenso* d'après la sténographie de M. Dusselier :

MESDAMES ET MESSIEURS,

J'ai à traiter cette année-ci, dans les leçons du lundi (1), deux sujets : d'abord la *Chanson populaire* ; ensuite, les *Principaux genres de composition*. La chanson populaire terminera ce que j'ai à dire sur les primitifs ; c'est la quatrième et dernière partie d'une étude qui a eu successivement pour objet les *incantations magiques, les cantilènes religieuses, les œuvres des troubadours et des trouvères*. (J'aurai à m'expliquer sur cet ordre, qui fait passer le chant populaire après une forme assez savante : le lyrisme au moyen âge.) — Les leçons sur les principaux genres de composition me feront pénétrer peu à peu dans la période moderne de l'art. Voici dans quel esprit je les poursuivrai. Elles ne seront pas des juxtapositions d'analyses montrant les diverses formes du travail musical, mais la recherche des tâtonnements, des efforts, des échecs et des succès à la suite desquels s'est formée la musique, telle que nous la concevons aujourd'hui. La musique n'est pas seulement le don de l'invention mélodique et rythmique ; elle est l'art de la construction. Or, construire avec des sons, tout aussi bien que construire avec des matériaux soumis aux lois de la pesanteur, suppose une technique à laquelle on n'est pas arrivé du premier coup ; elle implique une longue expérience préalable. C'est la formation de cette technique, l'exposé de ses maladresses initiales et de ses découvertes fécondes qui m'intéressera surtout. En un mot, ces leçons auront un caractère à la fois historique et dogmatique. Je compte en dégager une idée nette de ce qu'est vraiment l'art musical.

Mais avant de reprendre mon sujet au point où je l'ai laissé, il y a quelques considérations préliminaires que je crois utiles. Aussi bien pour résumer le cours de l'année dernière que pour préparer le suivant, je voudrais donner quelques vues d'ensemble. Il ne faut pas abuser des idées générales ; sans elles, cependant, il est difficile de voir où l'on va. La matière dont j'ai à parler est immense, ce dont je me réjouis d'ailleurs, et sollicite l'attention de bien des côtés ; pour ne pas me perdre dans les détails, lesquels ne sont intéressants que par leur lien et leur rapport avec un groupe, je crois devoir, plus d'une fois, indiquer les jalons, les étapes, le dessin des routes que j'ai à parcourir.

Je le ferai ce soir, en parlant de ce que j'appelle les *grands courants* de l'histoire musicale.

Cette idée de *courants*, je l'emprunte à un célèbre critique danois, M. Brandès,

(1) Dans les leçons du lundi, que nous publierons ici même, M. Jules Combarieu continuera l'Histoire du théâtre lyrique.

qui s'en est servi en parlant de la littérature au XIX^e siècle, dans son livre *Die Hauptströmungen der modernen Literatur*. Elle me paraît préférable à celle d'« époque », dont on a un peu abusé, et qui est assez fâcheuse parce qu'elle implique une idée d'arrêt. Vous savez que pour faire l'analyse d'une composition, il y a deux points de vue. L'un consiste à lire de bas en haut et à voir partout des accords ; c'est le point de vue statique, celui de l'harmonie. L'autre consiste à suivre la matière sonore dans le sens horizontal ; c'est le point de vue dynamique, celui de la mélodie et du contrepoint. En histoire, on peut, on doit même les adopter tous les deux : le premier, en étudiant une période bien définie, et en la creusant le plus possible ; le second, en s'attachant à marquer la naissance, l'évolution, la grandeur et le déclin, le devenir des choses. Mais il me semble que l'historien doit surtout aimer le second point de vue, s'il veut garder le sentiment de ce qui est essentiel : le changement incessant, les transmissions de peuple à peuple, les compénétrations d'idées et d'influences, le progrès, en un mot le mouvement, la vie.

Je dis d'abord que dans cette grandiose histoire de la musique, aussi vaste que celle de la civilisation, il y a des courants : il n'y a même que cela, si on néglige ce qui est sans valeur pour considérer uniquement ce qui a une importance esthétique et sociale. Partout on voit que les œuvres dignes d'être étudiées se rattachent à une tradition et amorcent une nouveauté ; on trouve des musiciens qui ont eu des maîtres et qui forment des disciples, des théories qui évoluent comme le langage verbal lui-même, des idées en marche, un art qui a un point de départ et qui, après avoir traversé un certain nombre de siècles et de pays, a un point d'aboutissement.

En second lieu, il y a un assez grand nombre de courants indépendants : les uns principaux, les autres secondaires. L'histoire musicale n'est pas une suite de faits qui se succèdent sur une même ligne. On ne sait, à vrai dire, quels sont l'endroit et le moment précis où elle commence. Elle présente la même complexité et le même désordre apparents que la carte sur laquelle un géographe a tracé les lignes isothermes d'un continent ou bien les voyages des paquebots à travers les océans.

Je dois ajouter que ces idées s'appliquent spécialement à la musique européenne. En Asie, comme aussi chez les peuplades à demi civilisées de certaines parties de l'Afrique et de l'Amérique où il n'y a guère d'opinion publique et de relations internationales, on ne trouve rien de semblable. Là, on change peu ; le mouvement du progrès et de l'évolution est à peine sensible. Sauf quelques cas assez rares, l'art paraît immobilisé sur de très vieilles traditions. C'est plutôt, pour continuer l'image dont je me suis servi, la région des petits lacs à eau dormante. L'esthétique européenne est une force qui va ; l'esthétique orientale est autre ; c'est, pour employer un mot de Musset, une citerne sous un palmier.

Dans notre civilisation occidentale, qui est caractérisée aujourd'hui par une certaine tendance à l'égalité dans le désordre, mais qui, pendant si longtemps, a été remuée par des forces très nettes et très sûres d'elles-mêmes, je distingue, depuis l'antiquité, et en ce qui concerne l'histoire musicale, quatre grands courants :

Le premier est celui de l'art gréco-latin. Je lui donnerais volontiers un nom : celui de Pythagore. Il prend naissance dans la Grèce du VI^e siècle avant l'ère chrétienne ; il baigne et traverse les pays riverains de la Méditerranée pour

venir alimenter pendant plusieurs siècles les peuples romans du moyen âge et s'étendre ensuite jusqu'à nous.

Le second est le courant anglais ou septentrional. Il prend sa source peut-être en Scandinavie, traverse l'Ecosse, le pays de Galles, puis se dirige vers les Pays-Bas. Il s'élargit dans ces provinces qui formaient sous Charles-Quint ce qu'on appelait le « cercle de Bourgogne » et qui plus tard devinrent la Hollande et la Belgique. Il traverse la France et aboutit en Italie.

Le troisième est le courant italien. Il y en a même deux en Italie : l'un au xvi^e siècle, l'autre au xvii^e, avec les rénovateurs du drame lyrique. Il traverse l'Espagne, la France, l'Angleterre, l'Allemagne elle-même, qui pendant longtemps a été l'élève des Néerlandais et des Italiens.

Le quatrième est celui de la musique allemande, — le plus large et le plus profond de tous, — à partir du xviii^e siècle.

Voici quelques précisions sur ces vues d'ensemble qui, pour ce soir, sont tout mon programme.

I. — Pour nous, Occidentaux, c'est chez les Grecs que commence la musique. Les Grecs l'ont créée comme les autres arts et les autres sciences : le lyrisme, le théâtre, l'éloquence politique, la philosophie, le statuaire, l'architecture, la médecine, les mathématiques. Ils n'ont pas seulement créé l'art musical par des œuvres pratiques ; ils en ont fondé la doctrine et la théorie. A vrai dire, ils ont été moins créateurs que nous ne le croyons à distance ; pour la musique, ils doivent probablement un peu aux Egyptiens, et davantage aux Orientaux proprement dits, comme le prouve le nom même de quelques-uns de leurs instruments (lyre, cithare, magadis, phorminx), celui de leurs modes, et plusieurs légendes. En réalité, nous ignorons leur musique ; nous ne la connaissons (avec des noms d'artistes depuis le vii^e siècle) que par son squelette, le rythme, et par son côté le moins artistique, le plus déplaisant même et le plus pédantesque : la théorie. Mais nous savons comment elle était organisée, les effets qu'on lui demandait de produire, le rôle qu'on lui assignait dans toutes les circonstances de la vie sociale, et l'influence profonde qu'elle a exercée pendant très longtemps. Nous savons qu'elle avait trois genres : l'enharmonique (division de certains intervalles par $\frac{1}{4}$ de ton), le chromatique et le diatonique ; nous savons qu'elle avait sept modes, lesquels n'étaient autres que la gamme diatonique, la gamme sans dièses ni bémols commençant sur un degré différent (le dorien, sur *mi* ; le phrygien, sur *ré* ; le lydien, sur *do* ; le mixolydien, sur *si* ; l'hypodorien, sur *la* ; l'hypophrygien, sur *sol* ; l'hypolydien, sur *fa*), — je suis l'ordre descendant, car les Grecs chantaient la gamme en allant de l'aigu au grave. Nous savons aussi quelles étaient leurs idées sur la consonance et la dissonance. Cette musique, chargée d'une théorie dont Pythagore est le premier fondateur, a eu dans le monde antique et médiéval la même puissance de séduction et le même rayonnement que le génie hellénique. Deux siècles avant l'ère chrétienne, elle a déjà pénétré l'Asie-Mineure ; en se combinant avec la tradition juive de la Synagogue, qu'elle finit par absorber, ou qu'elle se borne peut-être à altérer dans une mesure qu'il ne nous est pas possible de définir, elle impose ses usages, ses cadres et ses formes aux premières Eglises chrétiennes : la voici à Jérusalem (visitée en 380 par une femme gauloise, Sylvia, qui nous a laissé des renseignements musicaux dans la relation de son voyage), à Milet, à Edesse, à Nicée, à Antioche ; elle traverse la

Syrie, pénètre dans les monastères coptes, s'installe à Alexandrie, devenue un foyer d'art chrétien et de néo-hellénisme. Elle passe à Byzance, où Constantin a transporté le siège de l'Empire (313) et, après s'être converti, a permis l'exercice public du culte chrétien. De proche en proche, elle arrive bientôt jusqu'aux Eglises d'Italie, et d'abord à Milan, où saint Ambroise, à la fin du iv^e siècle, l'accueille en la simplifiant. Elle passe ensuite à l'Eglise de Rome, où elle est adaptée au culte catholique, par de grands actes d'administration : d'abord ceux du pape Grégoire VII, à la fin du vi^e siècle, puis ceux des papes du vii^e siècle. Serge I^{er}, Benoît II, Léon II, Agathon. Il y a eu des papes Grecs ; ils achèvent d'introduire dans l'Eglise latine les mélodies religieuses en usage dans leur pays d'origine. Au cours d'un tel voyage, la musique grecque s'est naturellement altérée, simplifiée, transformée ; elle a successivement porté des idiomes différents : le grec, l'hébreu, le copte, le latin ; et si elle a pu passer facilement d'une de ces langues à une autre, c'est parce que toutes étaient soumises à un rythme analogue par suite de la présence, dans les mots, de l'accent tonique. Il est possible d'ailleurs que l'égalité des valeurs qui la caractérise dans son dernier état, soit due au désir de résoudre les difficultés qui ont pu résulter du passage d'une langue à une autre, comme au désir de proposer au peuple des fidèles une forme de chant accessible à tout le monde. Quoiqu'il en soit, le courant grec aboutit à ceci : le plain-chant ; et il est curieux de voir une musique païenne peu à peu adaptée à l'Eglise latine et fixée par elle. Le plain-chant, comme je crois l'avoir montré, est une forme très belle du lyrisme monodique, bien que le choral y soit réduit à l'unisson. Il est la synthèse, par voie de simplification, de l'art grec, de l'art judaïque de la Synagogue et de l'art oriental. Ce qu'il porte et ce qu'il propage, ce sont, avec des restes d'art grec, les psaumes, les souvenirs brillants de la poésie biblique, les hymnes et les séquences composées dans les premières communautés chrétiennes de l'Egypte, et auxquels sont venus s'ajouter, après le travail des Byzantins, les compositions des Pères des Eglises d'Occident. Dans l'exécution, il est très divers : il pratique tantôt l'antienne, c'est-à-dire l'alternance de deux demi-chœurs, tantôt la forme reponsoriale, ou alternance d'un chœur et d'un soliste, tantôt le trait, c'est-à-dire le solo. Ses mélodies ont des allures très distinctes : il y a le récitatif, voisin de la simple déclamation ; le chant syllabique ; le chant orné, fleuri, plein de mélismes solennels ou joyeux, comme les offertoires et les alleluias. En même temps, — et ce n'est pas ce qu'elle fait de mieux, — l'Eglise latine conserve pieusement la théorie, la doctrine de l'antiquité grecque. Cette doctrine, qui lui est transmise au v^e siècle par Cassiodore et par Boèce, est formée d'un certain nombre de principes considérés comme sacro-saints, à cause de l'autorité des anciens qui s'y attache. Partout, les moines la copient ou la résument, en font un compendium regardé comme indispensable à la bibliothèque d'une abbaye ; de là ces innombrables traités, rédigés d'après un modèle à peu près unique : le prince-abbé Gerbert en a réédité une quarantaine au xviii^e siècle ; de Coussemaker en a publié 80 en 1864 (et années suivantes) ; il y en a beaucoup d'autres encore.

Une fois réglementé et fixé par l'Eglise de Rome, le plain-chant acquiert la plus haute autorité qu'ait connue le moyen âge : celle qui s'attache à la personne et aux actes du pape. Aussi se répand-il peu à peu dans les pays de l'Europe : en Angleterre avec saint Augustin qui l'y introduit à partir de 596 ; en Gaule, au viii^e siècle, sous Pépin, qui reçoit en même temps le premier orgue venu de

Byzance, puis sous Charlemagne ; en Espagne, au XI^e siècle, grâce à Alphonse de Castille. Partout il est en opposition avec les usages des liturgies locales ; mais il finit par triompher, après une lutte plus ou moins longue. Il participe en effet du pouvoir souverain de l'Église elle-même ; il domine pendant longtemps la musique profane ; il donne enfin naissance, par de nouvelles simplifications (au moins du côté des modes), à notre musique moderne qui vient de lui, à peu près comme le langage que nous parlons vient de celui qu'on parlait au siècle de saint Louis.

Aujourd'hui, notre musique est très éloignée de l'art grec, comme elle l'est du plain-chant ; elle reste cependant sous leur influence. Elle a conservé certaines parties fondamentales de la doctrine antique. Pythagore et ses contemporains n'avaient guère ce qu'il fallait pour fonder une théorie de la musique. Ils ignoraient le phénomène capital : les vibrations ; ils n'avaient aucune idée des vibrations isochrones, et s'ils les avaient connues, ils n'auraient pas su les compter ; ils ne connaissaient pas davantage le mode de propagation du son : ils ne savaient pas que les vibrations d'un son aigu et d'un son grave se transmettent dans l'air avec une égale rapidité ; ils ignoraient enfin le mode des perceptions sonores, puisqu'ils n'avaient pas fait l'anatomie de l'oreille. Et cependant, en se bornant à comparer les longueurs des cordes qui produisent divers sons, — ce qui suppose de très longs tâtonnements, — ils en étaient arrivés à déterminer les rapports qui représentent les trois intervalles fondamentaux : l'octave, la quinte, la quarte (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3). Avec ces trois rapports, ils construisaient tout leur système musical ; ils ont posé ainsi la base scientifique de la musique chez tous les peuples qui ont voulu avoir une théorie. « En effet, dit Gevaërt, les sons qui forment de consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse déterminer avec précision et que l'organe humain puisse entonner spontanément, c'est par un enchaînement de quintes, de quarts et d'octaves que tous les peuples ont découvert et qu'ils retrouvent quotidiennement la série entière des sons musicaux sur les instruments à cordes » (1)... Gevaërt (2) cite ce passage d'Aristoxène, le plus ancien et le plus important des théoriciens grecs : « Si, à partir d'un son donné (soit la^2), on veut trouver sa tierce majeure au grave, on montera d'une quarte, $ré^3$, puis on descendra d'une quinte, sol^2 ; ensuite on remontera d'une quarte, ut^3 , et enfin on redescendra d'une quinte, fa^2 ». Et Gevaërt ajoute : nos accordeurs de piano ne procèdent pas autrement. La classification grecque des consonances sert encore de base à l'enseignement des écoles, si bien qu'on peut dire que ce premier courant, après avoir traversé les pays que j'ai indiqués et avoir pris la forme du plain-chant, a pour point terminus nos conservatoires actuels.

II. — Le second, le courant anglo-néerlandais, est tout aussi important. Sa première caractéristique est d'être étranger à la tradition pythagoricienne. Ce qu'il propage dans le monde artistique, ce n'est pas un art tout fait, qu'on peut seulement émonder, simplifier, adapter ; c'est, avec des œuvres dont quelques-unes sont fort belles, un principe de progrès, susceptible de développements indéfinis ; c'est le courant de la polyphonie, ou contrepoint. Il a des origines assez obscures, mais nous croyons qu'il vient du Nord, probablement des pays

(1) Gevaërt, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, 1903, p. 98.

(2) *Ibid.*

scandinaves ; il traverse l'Ecosse, la Cambrie (pays de Galles), puis remonte vers les Néerlandais, et descend en Italie après avoir baigné la France. C'est chez les Anglais, et surtout chez les Néerlandais, qu'il a le plus d'ampleur. Les Anglais ne sont pas aujourd'hui très musiciens ; ils ont peu de compositeurs, mais autrefois, ils se sont trouvés au premier rang (c'est l'inverse des Italiens). Je me borne à dire que le seul chef-d'œuvre du moyen âge, avant le xv^e et le xvi^e siècle, est une composition anglaise dont nous ignorons la date exacte, mais dont il y a, au British Museum, une copie, de la main d'un moine qui vivait au xiii^e siècle, ce qui prouve au moins qu'elle n'est pas postérieure à cette époque : c'est le madrigal à 8 voix sur les paroles *Summer is icomen in*. Quant aux Néerlandais, il faut nous habituer à cette idée qu'ils ont été des maîtres de premier ordre et qu'ils ont exercé l'influence la plus féconde sur le développement de l'art musical. Nous connaissons surtout leurs grands peintres du xvii^e siècle : Rembrandt, Franz Hals, Metsu, Gérard Dowe, Van Ostade, Ruysdaël, Hobbema, Potter, van der Velde, etc... En musique, dès le xv^e siècle et au xvi^e, sans aller aussi loin dans leur genre que les artistes que je viens de nommer, ils fondent une école de contrepoint qui devient celle de toute l'Europe musicale. C'est chez eux qu'ont été trouvées et développées avec une ingéniosité subtile, quelquefois avec affectation et pédantisme, souvent avec grandeur, les ressources si intéressantes du contrepoint. Leurs compositions sont parfois des travaux de patience d'une subtilité raffinée. Ils ont eu trois écoles : les noms de leurs compositeurs les plus importants, à partir du xv^e siècle, sont ceux de Dufay, Binchois et Busnois ; de Ockeghem, qui commence la 2^e période en 1450, Hobrecht, Josquin de Près, La Rue (noms francisés), Brumel, Pipelare, Fevin, Gombert... Enfin, dans la 3^e période, Willaert et Orlandus Lassus (xvi^e siècle) ; c'est la période où les Néerlandais, ramenant à plus de simplicité la science de leurs prédécesseurs, font l'éducation des Italiens. Les musiciens du Nord cèdent en effet à la plus forte puissance d'attraction qu'ait connue l'ancien régime : celle de l'Eglise latine et de la cour romaine, celle du Pape. Avant de pénétrer au delà des Alpes, ce courant passe par la France, à laquelle il communique même une certaine force d'expansion ; et il y fait beaucoup de bien. Notre France du xvi^e siècle a été très musicale ; elle le doit sans doute à une certaine aptitude qui lui est personnelle ; mais elle le doit surtout aux modèles qui lui sont venus du Nord. Voyez les compositions que publie M. Henry Expert ; vous y trouverez difficilement des œuvres purement françaises. Tout cela vient des Flandres, du Hainaut, et apparaît comme une sorte de prolongement de l'art néerlandais.

S'il faut croire, comme c'est mon opinion, que le contrepoint a des origines septentrionales, je n'ai pas besoin de dire combien sont précieux les services que les Anglais et les Néerlandais ont rendus à l'art musical. Que serait, en effet, la musique si elle ignorait le contrepoint ? à peu près ce qu'aurait été la peinture si elle en était restée au dessin au crayon et avait ignoré la perspective.

III. — J'ai dit que l'Italie chrétienne, dès les premiers siècles, avait été touchée par le courant musical grec. Au xvi^e siècle, elle reçoit l'art du Nord, grâce au compositeur Willaert (né à Bruges en 1480). Tandis que Lassus va en Bavière où il exerce son influence, Willaert vient à Rome, puis à Ferrare ; en 1527, il est maître de chapelle à Saint-Marc de Venise. Là il va contribuer à la création d'un autre grand mouvement en formant d'abord des disciples tels que Cyprian

de Rore, Andrea Gabrieli, Zarlino, etc... Il enseigne l'art de la composition polyphonique à deux chœurs simultanés. C'est lui, en somme, qui fait aboutir l'art néerlandais dans l'Italie d'où va partir un nouveau courant. Il a deux sources : l'Ecole vénitienne et l'Ecole romaine. L'Ecole vénitienne, représentée par Merulo, par les deux Gabrieli, Andrea (l'oncle) et Giovanni (le neveu), Orazio Vecchi, Porta, Asola, Croce, Donati... et l'Ecole romaine, dont le plus grand nom est Palestrina, né en 1514 ou 1515. Je résumerais ainsi ce qu'on doit à Palestrina : les Néerlandais avaient fait du contrepoint pur le *but* de la composition ; Palestrina, remettant les choses au point, en fait simplement un *moyen*, pour traduire certains sentiments et certaines idées. Son action commence pendant ses premières fonctions de maître de chapelle (1550). Il est le créateur du premier courant italien (le *style palestrinien*, la composition a cappella), qui se répand en Italie, en Espagne, où il féconde le génie de Vittoria, et même dans les pays germaniques.

De l'Italie, un peu plus tard, partira un second mouvement d'innovation et d'expansion : c'est, tout à la fin du xvi^e siècle et dans la première moitié du xvii^e, celui des créateurs du style représentatif, celui des musiciens qui réduisant la polyphonie palestrinienne à une mélodie soutenue par des basses, donnent une forme très expressive et nouvelle au drame lyrique : Peri, Caccini, Monteverde ; leur influence s'étend à tous les pays où on fait du théâtre musical : en France d'abord, avec les ballets du règne de Louis XIII, puis avec Lulli et ses élèves, dont le dernier est notre Rameau ; en Angleterre, avec Purcell, dont la carrière dramatique commence en 1675 avec l'opéra *Didon et Enée* ; en Allemagne, avec Schütz, qui personnifie l'art italien en Allemagne, et qui est l'auteur du premier opéra allemand *Dafne* (1627), précisément sur le sujet auparavant traité par Peri et Caccini. Ce courant italien spécial à l'art dramatique continue avec Haendel qui, depuis *Almira* (1705) jusqu'à *Déidamie* (1740), a écrit des opéras italiens par le sujet, par la langue et par le style ; et, sans parler de l'influence qu'il a exercée sur un grand nombre des œuvres de Bach (lequel n'a pas fait de théâtre), il s'étend jusqu'à Meyerbeer et à ses premiers ouvrages, jusqu'à Gounod... Pendant 300 ans environ, l'Italie a été l'institutrice musicale de l'Allemagne. Elle a exercé sur les compositeurs profanes la même action qu'elle avait eue, au moyen âge, sur la musique religieuse. Pour le monde musical, elle a été, comme dit Virgile, la grande nourricière, *magna parens frugum*.

IV. — Il y a enfin le courant allemand ; il a été d'une puissance énorme : comme le fleuve Océan dont parle Homère, il a enveloppé le monde. Il a eu pour points de départ trois sources successivement ouvertes, représentées par trois grands noms et qui ont donné lieu à trois magnifiques mouvements d'évolution : la première, c'est Bach ; la seconde, Haydn ; la troisième, Weber. Bach est incontestablement le fondateur de la musique moderne pour deux raisons : d'abord parce que, sans rien créer d'absolument nouveau, il a su porter à un très haut degré d'éclat, de science, de beauté, l'art qui s'était formé avant lui ; ensuite parce que, dans ses 24 préludes et fugues (deux compositions pour chaque ton, une en majeur, l'autre en mineur), il a définitivement fixé et imposé à la pratique des musiciens, sinon à l'adhésion des acousticiens, le système qui nous sert de base et qui consiste à partager l'octave en douze demi-tons *égaux*. — Haydn, — réserve faite de certains essais de ses prédécesseurs, — a créé la symphonie en écrivant, dans ce genre, sa première œuvre, qui est de 1759,

bientôt suivie, dans une période de progrès étonnants par leur rapidité, des chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven ; tout ce qui est musique de chambre, trio, quatuor, quintette, a commencé avec lui pour se répandre dans le monde ; et par surcroît il a créé l'orchestre moderne en fondant l'art de l'instrumentation — Quant à Weber, suivi de Schubert, de Spohr, de Marschner, de Schumann, il a créé, en donnant une suite aux dernières compositions de Beethoven, le romantisme musical ; Liszt et Berlioz sont des néo-romantiques, comme R. Wagner qu'il faudrait ajouter à cette liste. Où s'est étendue, quels chemins a suivis l'influence des œuvres de ces maîtres ? Pour le dire, il faudrait parcourir tous les pays civilisés et faire toute l'histoire de la musique au XIX^e siècle.

A mesure qu'on se rapproche du temps présent, la netteté de ces distinctions devient impossible, et on éprouverait un réel embarras à refaire, pour aujourd'hui, le tableau exact de ces forces en mouvement qui tendent à lancer dans le monde, au milieu de bravos disputés au dilettantisme un peu tiède des publics, une esthétique nouvelle, une conception particulière de l'art, de ses lois et de sa faculté d'expression. Aujourd'hui, il y a toujours des courants ; il y en a même plus que jamais ; ils se sont multipliés ; mais ce qu'ils ont gagné du côté du nombre, ils l'ont perdu en intensité, en ampleur et en puissance. Leur extrême division les a affaiblis ; la plupart sont des ruisselets à faible parcours, bientôt bus par les sables. Il est malaisé de les discerner. Le scepticisme à l'égard de l'autorité des vieilles disciplines, le goût de l'exotisme favorisé par le développement des relations internationales, la recherche de la nouveauté et de l'originalité à tout prix, enfin cette exaspération de l'individualisme qui est spéciale à notre époque, ont créé une situation où la musique, soumise pourtant à une décisive épreuve de renouvellement, est aussi troublée que la politique. Il y a beaucoup de mouvements qui commencent ; il y en a peu qui continuent ; je n'en vois guère qui aboutissent. Voyez ce qui se passe en France ! Nous avons un art classique, attaché à la tradition, aimant la clarté mélodique et rythmique ; il est représenté par le Conservatoire, par les concours annuels de l'Institut et par quelques compositeurs restés fidèles aux vieux chefs-d'œuvre. Cet art là, je ne peux le comparer à un courant, ce serait inexact, ni à une mare stagnante, ce serait irrévérencieux ; c'est, si l'on veut, quelque chose comme ces bassins peu profonds et cerclés de marbre qui ornent le parc de Versailles. Ailleurs, il y a une vie plus impétueuse et plus trouble. Nous avons un courant néo-wagnérien qui, tout en se flattant d'indépendance, suit encore l'impulsion donnée par la *Tétralogie* ; un courant italien, celui du *verisme* dans le drame lyrique ; un courant russe, un courant debussiste ; il y a celui qu'a créé M. Massenet ; il y a aussi celui des anarchistes musicaux, des nihilistes, des impressionnistes purs, je ne sais comment les appeler... Compositeurs très adroits, mais dont quelques-uns oublient que, pour créer un entraînement réel, il faut avant tout une personnalité, une conviction profonde, une suite dans les idées et dans les efforts tendant vers un idéal bien défini, et puis ce don mystérieux, cette étincelle de génie sans laquelle les œuvres durables sont impossibles.

Mais la musique du XX^e siècle n'est pas encore entrée dans l'histoire. Je me borne à signaler les quatre grands courants que je viens de décrire d'une façon très sommaire : 1^o le courant gréco-latin, qui parti de la Grèce passe en Asie-Mineure, en Syrie, en Egypte, à Byzance, puis en Italie, à Milan et à Rome, et une fois à la cour des papes, se répand de là sur tout le moyen âge chrétien ;

2° le courant anglo-néerlandais, qui parti de la Scandinavie descend sur l'Ecosse et le pays de Galles, remonte vers les Pays-Bas, puis traverse la France et vient produire une Renaissance en Italie ; 3° le courant italien, qui parti de l'Ecole vénitienne avec Gabrieli et de l'Ecole romaine avec Palestrina, et un peu plus tard, dans une seconde période, avec Lulli et Monteverde, exerce son action non seulement sur les peuples latins, mais aussi sur l'Allemagne ; 4° enfin le courant allemand, qui avec Bach, Haydn et ses successeurs dans la symphonie, Weber et les autres romantiques, a une fonction universelle et mondiale.

Les cadres de l'histoire se trouvent ainsi remplis par l'action successive de quatre grandes races, ou plus exactement, de quatre civilisations. Chacune d'elles a imposé à l'Europe un idéal déterminé par son caractère propre, et de nature à former, au total, un ensemble complet. Pour cette œuvre d'éducation commune, les Grecs, amis de la simplicité et de la sérénité, ont transmis au moyen âge le chant monodique, et, ce qu'on croyait alors plus précieux que tout le reste, ils ont créé une doctrine. Les Anglais, dont l'art primitif était étranger à toute analyse théorique, ont trouvé le chant à plusieurs parties, avec ces accords de tierce et de sixte, non admis par les théoriciens grecs, mais dont leur instinct avait tout naturellement apprécié le charme. Les Néerlandais, créateurs d'un art formel jusqu'à l'excès, ont donné les premiers modèles du contrepoint : dans ces formes, les Italiens ont mis l'expression dramatique ; les Allemands y ont versé la pensée, le rêve, la poésie, l'humanité intégrale. En se combinant, ces divers éléments ont abouti à la formation de l'art classique et romantique, dont nous observons aujourd'hui la dissolution très nette et le renouvellement encore trouble.

*
* *

Cette sorte de carte géographique une fois dessinée comme je viens de le faire à grands traits, il y a un certain nombre de questions qui peuvent être posées et qu'il serait intéressant d'examiner. Je les indiquerai en terminant.

On pourrait se demander d'abord si ces grands courants musicaux coïncident avec ceux de la civilisation, et, en particulier, avec ceux qu'on peut observer dans l'histoire des autres arts. Sur le premier point, la réponse serait, au moins en général, affirmative. Il est certain, par exemple, que ce premier mouvement qui a porté la musique grecque en Italie et de là en Occident, ne fait qu'accompagner des mouvements d'un autre ordre : il a suivi le même chemin que le christianisme, né en Asie-Mineure, propagé ensuite dans l'empire romain ; il a suivi aussi le même chemin que le génie hellénique dans son expansion. La Rome des papes qui, au moyen âge, accueille la musique grecque, semble suivre l'exemple de la Rome antique, celle des décemvirs, des consuls et des empereurs, adoptant tour à tour les lois, la littérature et les arts de la Grèce. L'influence de l'Italie, à l'époque de la Renaissance, suit aussi les directions créées par les circonstances politiques. Pour l'Allemagne du XVIII^e et du XIX^e siècle, il en est autrement ; là, c'est le génie musical qui, par sa puissance propre, semble créer lui-même sa voie.

En ce qui concerne les rapports de la musique avec les arts du dessin, la coïncidence ou le parallélisme me paraît impossible à établir. Au moyen âge, l'architecture a une avance formidable sur l'art musical ; dans les siècles dits

« de la Renaissance », aux Pays-Bas et en Italie, c'est la peinture qui est en possession de sa technique, alors que les musiciens cherchent encore la leur. En Allemagne, c'est tout l'opposé. A l'époque de Bach, la musique atteint une de ses cimes ; mais que sont alors les arts plastiques ? Les architectes et les peintres ? peu de chose ; les sculpteurs ? inexistants. Cette étude comparée aboutirait à une conclusion prévue : c'est que la musique est un art original et spécial, ayant plus d'affinités avec les mouvements de la pensée pure qu'avec les formes sensibles.

Autre question. L'art musical, comme nous venons de le voir, s'est élaboré au nord et au midi de l'Europe, pour aboutir à ce chef-d'œuvre d'équilibre, de grâce, de sentiment et de pensée qu'est l'art classique représenté par les sonates ou les symphonies d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven. On peut alors demander : sont-ce les hommes du Nord, ou bien les peuples du Midi qui, dans ce travail de préparation et de formation, ont apporté le concours le plus précieux et le plus fécond ? Sans paradoxe, je n'hésiterais pas à répondre que les peuples du Nord ont la supériorité des services rendus et que c'est surtout chez eux que se sont développés d'abord les principes féconds de la vraie musique. Les méridionaux ont été d'excellents musiciens ; ils ont fait des choses admirables, mais à la suite des autres, sous l'impulsion et d'après l'enseignement des autres. Ils ont eu surtout le monopole — peu enviable ! — de la théorie. Le créateur de la *science* musicale est Pythagore ; dans les temps modernes, à la fin du xvi^e siècle, c'est un Vénitien, Zarlino. Les artistes du Nord, au contraire, chantent, composent, écrivent, font de l'art pratique, au lieu de dissenter et de légiférer. Voyez ce qui se passe au commencement du xviii^e siècle, au troisième moment important de l'histoire de la théorie musicale, celui où il s'agit d'adopter le *tempérament*. C'est Bach qui ouvre cette nouvelle période ; mais il se garde bien, à l'exemple de ses prédécesseurs non germaniques, d'écrire un traité : il compose 24 préludes et 24 fugues. Et cela vaut certainement beaucoup mieux ! Wagner, auteur de livres si lourds et si inutiles, fait exception à la règle.

Tout ce qui vient d'être dit se rapporte à la musique « savante » ou plutôt artistique, à celle qui s'appuie sur certaines règles érigées en système et où la technique, plus ou moins avancée, est consciente de tout ce qu'elle fait. Mais cette musique savante en suppose une autre, de même qu'un courant suppose une source, sans laquelle il n'existerait pas. La source, ici, la grande et universelle source, c'est la musique populaire : musique où tout est spontané, pur, où tout vient de la nature, de l'émotion sincère, et non d'une doctrine ! Sans elle, nous n'aurions à parler ni du plain-chant, ni d'un Lassus, ni d'un Palestrina, ni d'un Bach ou d'un Beethoven. Elle ne va pas très loin dans l'invention ; elle est créatrice pourtant : c'est elle qui, innocemment, sans le secours de l'écriture et des préceptes d'école, a trouvé les deux choses sans lesquelles la musique risque de n'être plus musicale : la mélodie et le rythme. Elle a inspiré les plus grands maîtres, dont le génie, après avoir fait les calculs d'architecture sonore les plus subtils, n'a rien trouvé de mieux que d'oublier son propre savoir pour se replacer, autant que possible, dans l'état d'esprit d'ingénuité, d'abandon de soi-même et de foi naïve qui caractérise les primitifs.

C'est d'elle que je commencerai à m'occuper lundi prochain pour lui consacrer cinq ou six leçons ; je suivrai ensuite le programme dont j'ai tracé ce soir les grandes lignes.

Exécutions récentes.

UN CONCERTO INÉDIT POUR VIOLON DE HAYDN (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Il est tout à fait charmant, ce concerto en *ut* majeur, et, de plus, inédit. La notice de M. Maurice Emmanuel nous apprend, en effet, qu'il a été retrouvé récemment, et l'édition qu'en a faite la maison Breitkopf et Härtel date de cette année même.

Qui pourrait citer le nom du compositeur contemporain dont on découvrira et dont on jouera des œuvres inédites cent ans après sa mort !

Quelle facilité de production avaient ces maîtres de la période dite classique, quelle abondance d'idées leur inspiration leur dictait-elle !

Composé pour le violoniste Louis Tomasini, le concerto en *ut* majeur se divise en trois parties. L'*allegro*, basé sur deux thèmes et que termine une longue cadence, puis l'*adagio* dont voici la phrase principale ; M. Boucherit la nuance si délicieusement qu'un murmure d'admiration traversa l'auditoire :



Un amusant *presto* à trois temps constitue le finale de cette œuvre, que M. Boucherit exécuta avec la simplicité et la bonhomie que cette musique exige. L'orchestre, réduit au quintette à cordes renforcé d'un piano, se montra à la hauteur du soliste. La séance, qui avait débuté par l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, se terminait par une exécution de la *Neuvième*, dans laquelle les chœurs se montrèrent particulièrement remarquables. — Henri BRODY.

ŒUVRES DE M. MARCEL HOUDRET (1). — Dans un article récemment publié par la *Critique indépendante*, notre confrère H. C. Houssaye faisait ressortir le nombre tout à fait insignifiant d'œuvres inédites exécutées dans les concerts donnés par les musiciens qui organisent des séances dans les salles Pleyel, Erard, Gaveau, Hertz, Berlioz et autres. Il en est d'ailleurs absolument de même pour les auditions organisées par les sociétés orphéoniques, et le compte rendu de toutes ces séances est limité à l'enregistrement du succès remporté par la belle M^{me} X... dans l'*Air des Bijoux*, du triomphe de l'excellent violoniste Y... dans la cavatine de Raff, ou de l'ovation qui accueillit la péroration de la *Ballade* de Chopin interprétée par la gracieuse pianiste Z...

Et c'est ainsi que nous sommes amenés à n'entendre d'œuvres nouvelles que dans des auditions privées, comme celles que donne chez lui le violoncelliste Maxime Thomas, comme celles que donnent en leur hôtel de la rue Saint-Didier M. et M^{me} Vicq-Challet !

Le rôle du critique invité à ces séances est des plus délicats. Il ne peut décemment se montrer sévère : que penserait-on du monsieur qui, invité à dîner, s'en

(1) Barrau, éditeur, 22, rue Nollet.

irait proclamer partout que le rôti fut brûlé ! La seule manifestation de mécontentement à laquelle il puisse se livrer est de garder le silence. Si au contraire il estime que son intervention peut contribuer à mettre en lumière le nom d'un auteur, il serait blâmable de ne pas le faire.

Je me sens donc tout à fait à l'aise pour vous dire quelques mots des œuvres de M. Marcel Houdret qui constituaient la plus grande partie du programme de la dernière matinée de M^{me} Gaëtane Vicq-Challet. Il y avait d'abord quatre lieder qui furent chantés par la maîtresse de la maison : *Si tu veux partir* (Sérieys), d'une très jolie tournure mélodique, *O mon moulin*, qui est un petit chef-d'œuvre, et que M^{me} Vicq chanta avec l'esprit le plus fin, et *C'est le printemps* (Victor Bastien), que M. Marcel Houdret s'est complu à écrire à cinq temps, bien que son discours ne comporte pas l'application de ce système.

Le début de cette mélodie est ainsi noté :

Allegro con moto

Le pré ver-dit, l'herbe fleu- rit, Les oiseaux chantent

Tout nous enchan-te C'est le printemps. etc.

M. Houdret n'eût-il pas mieux fait de ne pas couler son inspiration dans ce système qui n'était pas fait pour elle, et d'écrire :

etc.

Les morceaux pour piano de M. Houdret (exécutés par M^{me} Houdret Wolfertz) sortent de la banalité habituelle des morceaux de piano. Celui qui est intitulé bizarrement *Feuillets pour un livre* est absolument exquis. Enfin l'*Ave Maria*, avec contre-chant de violon, est un peu théâtral. M. Floresco, qui a une superbe voix de baryton, le chanta avec émotion. M. Houdret, qui est un violoniste hors ligne, lui donnait la réplique. Toutes ces œuvres furent chaleureusement accueillies, et je suis heureux de dire ici que ce succès fut mérité.

H. BRODY.

OPÉRA-COMIQUE ; CONCERTS DIVERS. — Le nouveau spectacle brillamment organisé par l'Opéra-Comique se compose de deux pièces de valeur bien inégale. *Myrtil* est une œuvre mythologique, vieillotte aussi bien pour le livret que pour la musique, et peu capable (les personnages étant trop vagues, mal dessinés et mal posés) de créer un réel intérêt. La bacchanale, où l'on voit des danseuses en maillot, ne suffira pas, je le crains, à sauver la pièce. Le *Cœur du Moulin* est au contraire une œuvre originale, personnelle et de haute valeur. Le talent de M. Déodat de Séverac a été pour nous une révélation. Nous saluons avec joie le succès

de ce compositeur, jeune, savant et ardent. Sa pièce me paraît très supérieure, au moins pour la partition, à l'emphatique et banal *Quo vadis*, qui sonne creux.

Parmi les virtuoses que le public des concerts a récemment accueillis avec une faveur spéciale, je signalerai : M. Decreus, qui a joué un concerto de Mozart pour piano avec une délicatesse et un goût parfaits ; M^{me} Marthe Prévost qui, entre autres pièces de jadis, a chanté deux idylles charmantes d'A. Scarlatti, *la Violette* et *le Ruisselet* ; le quatuor Berthe Wagner qui, à la salle Pleyel, a fait applaudir le quatuor n^o 4 de Beethoven, le quintette de Schumann, et des pièces de Léo Sachs (avec M^{lle} Hélène Demellier, de l'Opéra-Comique) ; M. Lucien Wurmser qui a consacré (salle Pleyel) deux brillants récitals à Schumann et à Chopin. — Aux Concerts du Châtelet, où le violoncelliste Pablo Casals fut acclamé, j'ai eu le vif regret de voir produire, deux dimanches de suite, une fillette de douze ans, M^{lle} Van Barentzen, qui, avec une virtuosité singulière, a joué *Fugue et variations* de Beethoven et... une grande rapsodie de Liszt. Il ne suffit pas d'avoir des doigts et du mécanisme pour jouer de telles œuvres, non écrites pour les enfants. M^{lle} Barentzen veut-elle avoir un succès sans précédent ? Qu'elle nous joue donc des sonates de Mozart ! — L. H.

CONCERTS HASSELMANS. — M. Louis Hasselmans, qui fit ses débuts à la salle Erard, a fondé une nouvelle « Association de Concerts » qui tient déjà un rang honorable parmi les meilleures institutions de ce genre. Le quatrième concert, avec un orchestre de 70 musiciens, eut lieu le samedi 11, à la salle Gaveau, et obtint un succès de bon aloi. Au programme, l'ouverture de *Pyrame et Thisbé*, d'E. Trémisot, l'originale *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel, le concerto pour violoncelle en *la* mineur de Saint-Saëns, une suite tirée de *Namouna* d'E. Lalo, la *Marche joyeuse* (si commune !) d'Em. Chabrier, et... *Siegfried-Idyll* de R. Wagner. J'ai regretté la présence au programme de cette dernière œuvre (d'ailleurs admirable). L'apparition d'une nouvelle Société ne peut se justifier que si elle se spécialise et ne joue pas des œuvres qu'on entend à peu près partout. C'est un simple vœu que j'exprime. — S.

SYMPHONIA. — Dans une salle peu appropriée encore mais fort bien remplie, la nouvelle Société *Symphonia* a donné dimanche 5 décembre, au *Théâtre des Arts*, son quatrième concert symphonique sous la direction de M. Bachelet, chef d'orchestre de l'*Opéra*, avec le concours de M^{lles} Rose Féart et Lapeyrette. Le public ne semblait pas trop rebuté d'une longue heure d'attente dans la rue, nécessitée par les opérations laborieuses d'un contrôle un peu inexpérimenté. La direction gagnerait à répandre moins d'entrées de faveur, puisqu'au dernier moment elle ne les admet que dans la proportion du nombre des places laissées vacantes par les payants. Le concert a obtenu un très honorable succès. Au programme la *Symphonie en sol* mineur de Lalo ; le duo de *Béatrice et Benedict* de Berlioz chanté par M^{lles} Rose Féart et Lapeyrette ; le *Prélude* du 3^e acte de *Par-sifal* exécuté par un orchestre très homogène, et acclamé. — M^{me} Wurmser-Delcourt, sur la harpe chromatique, a supérieurement interprété les admirables *Danses* de Cl. Debussy. L'ouverture de *Polyeucte* de P. Dukas précédait la première audition de deux œuvres agréables de M. Léo Sachs, chantées par M^{lles} Lapeyrette et Rose Féart. Le concert a pris fin sur *Ramuntcho*, suite pour orchestre de G. Pierné, musique aimable, adroite et colorée, qui fut vivement applaudie. — G. G.

DE MONTE-CARLO. — Depuis une semaine les concerts classiques ont repris leur cours, sous la direction de M. Léon Jehin. Et, comme par le passé, le public est accouru de tous les points du Littoral dès le premier concert, tant est grande la réputation de ces belles séances musicales, pour la composition habile des programmes et la remarquable exécution des œuvres.

Au cours des deux premiers concerts, le public a particulièrement applaudi la *Symphonie héroïque* de Beethoven, trois fragments de *Parsifal* (le Prélude, l'Enchantement du Vendredi saint et les Filles-Fleurs), la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la *Suite lyrique* de Grieg, et la première audition d'un poème symphonique d'Albeniz, *Iberia*, page d'un sentiment exquis, que fait valoir l'orchestration de M. Léon Jehin.

M. René Comte-Offenbach varie de la plus heureuse façon les programmes des représentations, donnant à la fois au public une comédie et une œuvre musicale, opérette, ballet ou opéra comique. Ces spectacles coupés, combinés fort adroitement, obtiennent en ce moment la faveur du public, en attendant les spectacles plus importants dont la série commencera bientôt.

Parmi les pièces qui ont remporté le plus vif succès depuis deux semaines, citons : *l'Anglais tel qu'on le parle*, *le Petit Fouchard*, *J'en ai plein le dos de Margot*, *Madame la Présidente*, *Claironnette*, *le Bonhomme Jadis* et *Joli Gilles*.

Dans *le Bonhomme Jadis*, où l'on a apprécié la savante partition de M. Dalcroze, M. Vauris a remarquablement chanté et joué le rôle de Jadis, et M^{lle} Rachel Launay fut une délicieuse Jacqueline. Et dans *Joli Gilles*, ce bijou musical de Poise, à côté de M^{lle} Rachel Launay, fort gracieuse, MM. Alberthal, Berthaud, Maurice Lamy, Poudrier, Marius Maury, M^{mes} Mary Théry et Léo Gailard composaient un ensemble parfait. — E. T.

— La *Société J.-S. Bach*, sous la direction très sûre de M. Bret, a consacré son premier concert, le vendredi 26 novembre, à l'*Oratorio de Noël*. Solistes : M^{mes} Elsa Homburger, Maria Philippi ; MM. Georges Baldszum et Fritz Haas. L'orgue était tenu avec autorité par M. Albert Schweitzer. Les chœurs, très solides, ont été applaudis sans réserve, aussi bien que les solistes et l'excellent chef. Le public, qu'on dit si léger, montre toujours pour la musique de Bach le goût le plus sérieux.

— Nous apprenons de Budapest (Hongrie) le triomphe de M. Alexandre Guilmant qui, après la magistrale exécution de sa *Marche funèbre* et *Chant séraphique*, a été rappelé dix fois.



L'Hiver à Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, etc.

Billets d'aller et retour individuels et de famille
de toutes classes

Il est délivré par les gares et stations du réseau d'Orléans pour **Arcachon, Biarritz, Dax, Pau** et les autres stations hivernales du midi de la France : 1^o des billets d'aller et retour individuels de toutes classes avec réduction de 25 %, en 1^{re} classe et de 20 %, en 2^e et 3^e classe ; 2^o des billets d'aller et retour de famille de toutes classes comportant des réductions variant de 20 %, pour une famille de 2 personnes, à 40 %, pour une famille de 6 personnes ou plus ; ces réductions sont calculées sur les prix du tarif général d'après la distance parcourue avec minimum de 300 kilomètres, aller et retour compris.

La famille comprend : père, mère, mari, femme, enfant, grand-père, grand'mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle, tante, neveu, et nièce ainsi que les serviteurs attachés à la famille. Ces billets sont valables 33 jours, y compris les jours de départ et d'arrivée. Cette durée de validité peut être prolongée deux fois de 30 jours moyennant un supplément de 10 % du prix du billet pour chaque prolongation.

LA MUSIQUE

Ses lois et son évolution

PAR

Jules COMBARIÉU

Chargé de Cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

La septième édition, couronnée par l'Académie française, est en vente
chez C. FLAMMARION

(3 fr. 50)

DU MÊME AUTEUR :

LA MUSIQUE ET LA MAGIE

Couronné par l'Académie des Beaux-Arts (Novembre 1909)

(Chez A. PICARD, 82, rue Bonaparte, 10 fr.)

Boire aux repas

VICHY-CÉLESTINS

en bouteilles & 1/2 bouteilles

Après les repas 2 ou 3

PASTILLES VICHY-ÉTAT

facilitent la digestion

Médication alcaline à la portée de toutes les bourses avec les

COMPRIMÉS VICHY-ÉTAT

à base de SELS VICHY-ÉTAT permettant de préparer soi-même
une excellente Eau minérale gazeuse.

Le Flacon de 100 COMPRIMÉS, 2 francs

EXIGER

sur tous ces produits

LE

DISQUE BLEU

ci-contre

