

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
 ANCIEN MERCURE MUSICAL



DANS CE NUMÉRO

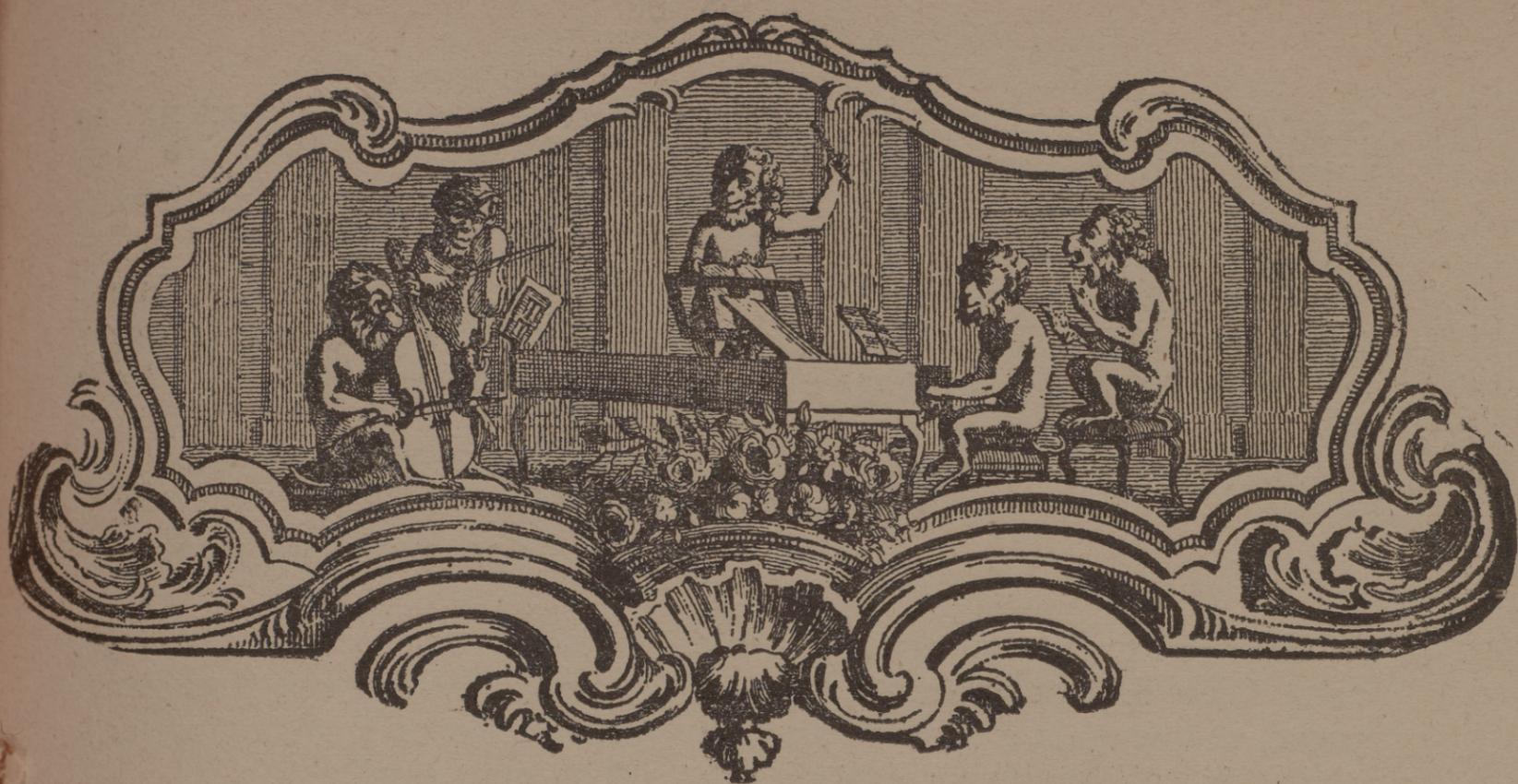
LETTRES INÉDITES D'EMMANUEL CHABRIER, communiquées par R. BRUSSEL ▸ LE RYTHME, par E. STEIVENARD ▸ CH.-V. ALKAN, par A. DE BERTHA ▸ EDGAR POE ET LA MUSIQUE, par M.-D. CALVOCORESSI ▸ LA PREMIÈRE ÉDITION DES MESSES DE DU MONT, par H. QUITTARD ▸ CONCOURS INTERNATIONAL DE LUTHERIE, par L. GREILSAMER ▸ E. REYER, par H. DE CURZON ▸ ELEKTRA, DE R. STRAUSS, A DRESDE, par CAMILLE LE SENNE ▸ LE MOIS ▸ BIBLIOGRAPHIE ▸ NOS ECHOS

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

FRANCE. Un an, 10 fr.
ÉTRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

Paraissant le 15 de chaque mois.



LETTRES INÉDITES D'EMMANUEL CHABRIER

LETTRES A LACOME

11 Août 1892.

Cher ami,

Aussitôt votre lettre lue, j'ai pris la plume et écrit à d'Indy. Dès que j'aurai reçu sa réponse, je vous aviserai.

Pauvre père Sax! Quand on pense que cet homme génial a passé sa vie à faire faillite pour enrichir des gens aujourd'hui décorés et millionnaires; qu'il a dû renoncer à porter cette croix de la Légion d'Honneur, si admirablement gagnée, qui devrait être la rosette depuis 30 ans; et que ce même homme en est réduit à porter sa croix à la façon de Jésus-Christ, qui était également un assez grand prophète et qui mourut, vous le savez, entre deux voleurs, sur une croix, lié solidement!...

C'est dégoûtant, mais très humain.

Enoch est à Bussang, où il s'embête parce qu'il préfère son bureau; C... est au bureau, où s'embête parce qu'il voudrait que chaque jour fût un jeudi, afin de passer tout son temps au Vésinet, et il revient de Brides après des tournées dans le Tyrol! Et ça se plaint.

Ici, rien de nouveau; la dynamite, comme Cadet Roussel, est bonne enfant pour le moment. Les gares sont encombrées de compagnons qui

extirpent des wagons surveillés autant de cartouches qu'ils peuvent en prendre. Tout va bien.

Quand vous verra-t-on dans cette belle ville que je recommence à avoir fièrement dans le nez?

Tâchez donc de venir tous les deux; voilà longtemps qu'on n'a embrassé la chère Madame d'Estalens; vous devriez lui faire voir des pays étrangers, la changer d'horizon, ce voyage est donc tombé dans l'eau? Allons, bougez-la donc un peu de place, ça lui fera du bien.

Avec tous nos meilleurs et plus affectueux souvenirs à vous tous,
Le ménage

EMMANUEL CHABRIER.

En voyant votre adresse, je m'aperçois que vous avez lâché le Houga natal. C'est déjà un début. Je présume que votre chère femme vous accompagne, et que vous n'êtes pas parti, en solo, pour jouer *Estudiantina* sur le biniou du crû, en rêveur égoïste! Ah! s'il en était ainsi, fi! fi! fi!

Pardon, je relis la fin de votre lettre. J'y lis que vous êtes pieusement en famille et vous en fais tous mes compliments. Je constate avec plaisir que vous avez encore du cœur.

Ne laissez pas traîner cette lettre, à cause du § 2 de la page 2, inutile à circuler, en petits morceaux, entre les trottoirs du divin Bigorre.



LETTRES A LACOME

Paris, 16 Août 1892.

Mon cher Paul,

Je reçois une charmante lettre de d'Indy, qui se met entièrement à notre disposition. Il est d'avis de manœuvrer rapidement, et d'y aller d'une pétition, que vous rédigeriez vous-même, puisque vous êtes celui de nous qui connaissez le mieux les admirables inventions d'Adolphe Sax, ce qu'il a trouvé, inventé, créé, où il en est arrivé malgré cela, — bref, il faut que ce travail soit nettement établi, mais très court, parce que, en haut lieu, les longs développements sont généralement déposés avec rage dans des oubliettes à la Louis XI, un sale bougre. Il paraît quand même que c'est un des plus beaux règnes de notre histoire.

Mais revenons à Sax.

Faites le plus promptement possible et de votre plus belle encre de marine, un rapport fulminant comme un feu de briquet et précis comme un rond de compas.

Après cette ponte, envoyez-moi ça sous pli; je la lirai et en donnerai connaissance à d'Indy.

Ce serait signé par fort peu de jeunes Dieux, Thomas, Gounod, Royer,

Massenet, les suivants seraient Fauré, d'Indy et nous deux, 8 au total, et c'est assez.

Il ne faut que des dessus de panier !

Dépêchez-vous.

Et qué qu'c'est qu'on fiche à Bigorre ? C'est donc joli ? Est-ce haut d'altitude ? Est-ce plus haut que le Houga ? Vous vous portez comme trois Turcs ornés de croissants ? Bagnères, ça sent les sulfures, ça doit se prendre au verre, en bain, en piscine, en douches, en pluies, en pluie descendante ou montante, montante pour les gens très affaiblis, ceux dont il ne pend pas que la langue !

Enfin le pays doit être beau et les eaux d'une clarté pure et plus délicieuse que l'égout immonde et nauséabond que Mme Deshoulières, une vieille guimbarde de l'époque de Louis XIV, nommait les bords fleuris de la Seine et qui, actuellement, nous empuantissent et nous microbissent de Charenton au pont de Grenelle.

Et maintenant, je cours chez Beni-Barde me faire doucher, mouiller, drouiller, puisqu'il n'y a plus que ce moyen-là de recevoir sur l'estomac, le ventre, le dos et la lune, un peu d'eau propre.

Quand viendrez-vous vous faire insoler à Paris ? nous tenons cet article-là dans des conditions très avantageuses ; il fait 40 degrés à l'ombre, c'est le moment d'arriver, sans quoi vous n'en auriez plus, il ne resterait plus rien.

Amitiés et embrassades du ménage aux amis Lacome et à la revoyure prochaine !

Baisers aux enfants !

EMMANUEL CHABRIER.



LETTRES A LECOCQ

La Membrole par Mettray (Indre-et-Loire. 8 Décembre 1891.)

Merci, mon petit Lecocq, merci, cher ami ; vous êtes la complaisance et la bonté mêmes, et par-dessus le marché, vous avez toujours raison ! J'ai tout rectifié, même les points d'interrogation, enfin, vous êtes aussi dans ce que j'appelle *les propres* ; j'ai horreur des gâcheux ; je pourrais vous citer de ceux-là qui n'ont jamais foutu ni un mouvement, ni un ritard, ni un F, ni rien de rien dans leurs manuscrits. C'est des cochonniers, qui ne lavent jamais leurs partitions, symphonies et autres travaux d'art ! Aussi, quand ça arrive à l'orchestre, il faut voir la gueule des chefs d'orchestre !-[estre]. Ah ! on me dira, pardon, aujourd'hui les compositeurs sont plus propres (dans le sens dont s'agit !) qu'autrefois, oui ! mais je vous prie de croire qu'il y en a un qui a contribué, le bougre, et fortement, à ce que les manuscrits et parties d'orchestre fussent dorénavant désinfectés complètement avant de lui être soumis ; j'ai nommé l'ami Lamoureux, et il a eu fièrement raison. Voyez-vous un homme auquel les répétitions reviennent

à un joli billet de 14 à 1.500 fr., s'amusant à corriger, séance tenante, devant l'orch. [estre] arrêté, les fautes laissées par le monsieur? Ah! ça n'a pas traîné! J'en ai vu auxquels il a presque flanqué la partition à la vilaine hure, car on fait une hure, dans ces cas-là, l'un et l'autre, et ce que le morceau a été *lavé* de la répétition, c'est rien de le dire. Du reste, la musique est devenue maintenant si épinglée, comme dirait Bloch, de dièses, bémols, double-bémols, sans compter les sf., pp. et autres histoires, qu'au surplus on a raison de les placer, après tout; car sans cela personne ne les y mettrait. Mais en voilà assez sur ce sujet-là, car remarquez que quand on empoigne un sujet, on pourrait, sans se croire un écrivain, un homme de lettres, en écrire long de 500 pages sur la matière aussi bien qu'eux. Au fond, c'est moins compliqué que la musique.

Je continue à Briséiser; ce second acte sera en bonne voie d'achèvement vers juin, et le troisième, en décembre, puis j'orchestrerai et j'y mets le temps; (mais le premier l'est). Je ne viendrai à Paris que vers le milieu de janvier; j'ai fait depuis trois ans la remarque que je m'y étais toujours écœuré pendant que les boulevards étaient intraversables. Il faut tellement retrousser ses pantalons et marcher avec précaution pour ne pas s'épater sur la chaussée graissée par l'infâme et incessant piétinement des rastaquouères et souteneurs! Et ces sacrées visites qu'on ne fait aux vieilles parentes qu'à cette époque, n-i, ni, pas cette année-ci. Etc., etc., etc.

Et la chère bourgeoise, et la santé? ces soirées d'hiver sont un peu longues, mes pauvres enfants, ici aussi, mais je m'en fous, parce que quand j'aurai fini ma besogne, je me collerai, après ça, une maîtresse tranche de Paris, avec beaucoup de banlieue à la clé, j'ai nommé Asnières. Vous ne pouvez guère voisiner, là-bas; il n'y a cependant pas que des familles si *Barbant* que ça; c'est au moins mêlé; mais ce sont peut-être justement ceux auxquels je fais allusion — hommes de lettres, etc., — que vous ne tenez pas tant que ça à voir, alors que vous les avez vus longtemps, et que vous préférez, comme on dit, la *tranquillité*; mais à certains moments, ce mot devient un peu bête; on en a quelquefois assez d'être trop tranquille. Vous n'avez pas pensé à avoir au moins un pied-à-terre à Paris, pas bien cher et pour l'hiver? 8 mois d'Asnières ou 6, et 6 de Paris? Et votre pauvre femme aussi, ça la sortirait un peu? Ce trou, où je suis, ce n'est pas que je l'aime, la campagne; j'y crèverais dans les 48 heures, si je n'y avais rien à faire, mais j'y ai le *repos*, le *calme* (je ne veux pas dire la tranquillité) nécessaires pour etc., etc., etc. Le reste se devine.

Travaillez-vous en ce moment?

EMMANUEL.



Mes chers cocqs,

9 Août 1892.

Si depuis qu'on ne s'est vu, nos amitiés n'ont pu que croître, encore agrandies par l'absence, la situation Carvalho-Bertrand n'a pas en revanche

varié d'un iota. Carvalho est à Saint-Raphaël, jusqu'à la fin du mois courant et ne pourra d'ici 3 semaines me fixer un oui ou un non : Et voilà que ce matin je lis dans l'*Eclair* cet édifiant entrefilet : oyez ami !

A l'Opéra cet hiver :

Samson et Dalila tout aux études en ce moment. Cet ouvrage sera accompagné par *Sylvia* d'abord, puis par *la Maladetta*, ballet de M. Paul Vidal, avec Mauri et Subra ; excusez du peu. *Samson* et *la Maladetta* alterneront. Viendront ensuite un acte de M. Alix Fournier (28 ans) *Stratonice* (avec Mme Melba) ; *Déidamia*, deux actes, Noël et Henri Maréchal ; *Don Quichotte*, Maurice Lefèvre, André Wormser, *Les Maîtres Chanteurs*, et une reprise de *Fidelio*, avec Caron.

Plus, après quelques mois de repos, bien gagnés, reprise, gala de *Faust* avec décors nouveaux et vieux motifs.

Quant à moi, je ne compte plus, n'y comptons plus.

Je lui écris une lettre *recommandée*, car je tiens à avoir avec lui une dernière explication et je veux être reçu.

J'ai appris que cet homme a eu le triste toupet de dire à quelqu'un, qui, Dieu merci, l'a rembarré : « Enfin qu'est-ce que c'est donc que cette *machine* de Chabrier que l'on joue en Allemagne ? A-t-il du talent, oui ou non ? » Et toi, pauvre bougre, en as-tu du talent, et peux-tu savoir si j'en ai !!! Après ça, mon vieux, il faut tirer l'échelle.

Jamais un artiste n'aura plus adoré, plus cherché que moi à honorer la musique, nul n'en aura plus souffert ; et j'en souffrirai éternellement.

J'irai avec ma smala, faire mon petit billard avec Mon cher Lecocq et partagerai le repas, d'ici peu de jours ; dès que j'aurai du nouveau, si on me répond !... A bientôt.

Nous vous embrassons tous les deux.

Mille amitiés de vos

EMMANUEL CHABRIER.



LETTRES A COSTALLAT

Mardi matin (1882-83).

J'ai reçu les couplets du 1^{er} acte. Ils ne sont pas mal, je vais les faire.

Si on joue à l'Opéra, un opéra-ballet de Kuku-Thomas sur la *Tempête*, ça va me dégoûter à fond de m'échiner là-dessus ; — dans tous les cas je ne m'y mettrai qu'après avoir pris connaissance du travail à Papa Thomas. Halévy, Duvernoy, puis Ambroise, ça commence à bien faire, enfin ! nous verrons.

Donc, d'après Duquesnel, la pièce pour Sarah n'est pas *Directoire*. Bonne affaire. J'attends une lettre de Gallet y relative. Je voudrais bien que cette sacrée Sarah allât se balader encore quelque temps. Quand elle est ici, Sardou est insaisissable. Attendons.

Ce qui est certain c'est que je gobe très fortement la *Fille du Capitaine*.

C'est brutal, c'est attendri, c'est d'un kosak achevé et d'une couleur de tous les diables; les types de Savelütch, le domestique de Piotr, de Pougatcheff, de Macha, de Chaborine, du petit ménage militaire, du Pope et de sa femme, ce serait ravissant à faire. Il y a même de la bouffonnerie, — et du spectacle avec les *Assauts* et une situation superbe entre Pougatcheff, Macha, Chaborine et Piotr; c'est un vrai drame, très intime, bien humain.

Je viens d'adresser le volume à Gallet. Je veux faire ça, — et ça sentira la chandelle, je t'en réponds, ce sera d'un verste endiablé, avec des mineurs exquis pour la petite Macha. — Mais, il faut faire la pièce; pour un malin, elle y est, absolument.

Attendons encore.

Surtout n'en parle pas.

Je viens de relire le 3^e acte (orch.) du *Roi*. Il n'y faut pas toucher; le duo dit *grand*, ne doit pas être transposé dans la grande partition; le motif seul du début est un peu élevé, et à partir de l'entrée de Nangis, il perdrait tout son éclat, surtout le 6/4 en ut.

En province ou à l'étranger, les sopranos poussifs seront libres de faire transposer à l'orchestre la première partie en question; or je ne puis pas commencer ce morceau en *sol mineur* et le continuer en *ut* ou en *la*; je sais que tu t'en ficherais pas mal, mais tu raisones souvent un peu *gros* dans ces matières-là. Quant à Isaac, elle ne se plaint pas, et quand, pensant à toi, je lui ai dit: « Ne trouvez-vous pas cela un peu haut? » — elle m'a répondu: « Mais non, vous vous figurez ça parce que je veux *dramatiser* le passage. »

Pour ce qui est du M. du Trocadéro, auprès duquel tu étais assis, il a dû en dire autant du rôle de Valentine, de celui de Fidès *autrefois*; il ne tiendrait plus le même langage aujourd'hui. Il semblait qu'il n'y aurait que Mme Viardot pour chanter Fidès: aujourd'hui toutes hurlent ce rôle. Meyerbeer devait casser toutes les voix; il n'y paraît guère puisqu'on gueule plus que jamais son répertoire, et en tout cas, si les chanteurs durent moins longtemps à ce métier-là, nous nous en foutons un peu; ils coûtent assez cher pour se crever et après celui-ci arrive celui-là.

C'est le tour de Wagner d'esquinter son monde; dans vingt ans il n'esquinterait plus personne. Les Italiens, Rossini, oui, je sais, c'est la légende; eh bien! je l'ai quelque part; le trio de *Guillaume* est terrible à chanter et ils sont tous comme des coqs pour s'égosiller dessus. Je ne connais rien de plus dur que tous les *si* du ténor dans le 12/8 en *mi* de ce morceau, admirable du reste. Du moment que Duprez les a faits, tous ont voulu les faire et y sont arrivés: et quand le ténor s'est étripé sur ce 12/8, il lui reste tout l'*allegro* à chanter.

Laisse-moi donc tranquille, c'est de la blague. Quand un compositeur débute, la légende des gens graves est d'affirmer qu'il ne connaît pas les voix; s'il réussit, à son 3^e ouvrage, les mêmes gens graves ne disent plus rien. Tout ça c'est des clichés et des poncifs.

Donc rien ne change dans ce 3^e acte, que je puis te renvoyer; demande à Baudon s'il a terminé le délicat travail de la *mise en page* du 2^e et s'il a prestement besoin du 3^e.

Je reçois ton paquet, et je viens de le corriger; il faut faire corriger en

dernier ressort par Marty. Mon vieux *Messenger* lirait trop vite, il le connaît trop, — puis... il n'a pas le temps. Si d'Indy est de retour en temps utile, je lui en collerai aussi. Pour ta gouverne, quand j'ai corrigé les premières épreuves soigneusement, que j'ai vérifié, sur les deuxièmes, si toutes les fautes étaient corrigées, je bave ! Le travail nouveau consiste donc à voir si je n'ai pas laissé de fautes dans les *premières épreuves* — il faut pour ça un monsieur *frais et neuf*. A ce moment-là je n'y vois plus clair.

Je n'ai pas attendu que tu me parlâches du père Thomas avec sa *Tempête*. Ça ferait beaucoup de tempêtes...

E. CH.



Carte postale, 3 septembre 1883.

M. G. COSTALLAT,

27, boulevard des Italiens, Paris.

- Oiseau qui se pare des plumes du paon.
 - Qualification de la nommée Carabosse.
 - Note de la gamme.
 - Ousqu'il y avait un cheval de bois.
 - Peintre ordinaire de la place Saint-Marc (Venise).
 - Eau de table.
- Ah ! ah ! ah ! (1)

E. CH.

Ile-faulx-Hill-Luminais !



6 Septembre 1891.

Je vais mieux à *tous* les points de vue. Quand je dis à *tous*, — il y en a un que je vise plus particulièrement — le plus important pour moi ; je sais ce que je veux dire.

Voici, cher ami, l'orchestre très soigné de *La Sulamite* et les parties de *chant premières épreuves*. Ce travail toutefois est moins pressé que celui de *Gwendoline* ; et s'il devait interrompre le travail de *Gwendoline* pour faire *La Salamite*, il faudrait l'en dissuader.

Pour ne pas m'échiner trop, je vais vous faire de l'orch. de la *Bourrée* et l'arr. à 4 p. ; plus des morceaux de piano qui traînent là et que je finirai (incomparablement plus facilement que la *Bourrée*), de manière à travailler sans trop d'énervement pendant quelques semaines.

A vous tous.

EMMANUEL CH.

(1) Le mot de ce rébus est : « *J'ai fait la troisième valse* ».

J'ai reçu — merci — le rondin pour le front, et j'ai égaré ce sacré rondin *immédiatement*; impossible de retrouver ce cochon-là, qui est évidemment devant mon nez, et que je ne vois pas, comme il arrive 100 f. (pas 100 fr., 100 fois) pour une.



1^{er} Juin, 6 heures (82 ou 83)...

En v'là une autre.

La 3^e de la petite série. — La seconde, très courte, prendra le n^o 2. Je vous l'enverrai un de ces quatre matins, quand ça viendra. — Je veux me payer mon recueil de 20 d'ici un an. Apprêtez vos fonds. Il y en aura de très jolies. Alors pas d'erreur: ou ça se vendra tout de suite, et vous rigolez, ou ça se vendra plus tard, et ce sont les *Enoch et petits sons* qui rigoleront. Ou ça ne se vendra pas du tout, mais je retourne cette hypothèse à mes ennemis.

C'EST TRÈS CLAIR, *cette musique-là*, ne vous y trompez pas, et ça paie comptant: c'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, *mais pas d'hier*; je crois donc bon et *habile* (1) de publier ça. Dans dix ans, on sera très fort, mes enfants; ce que je fais sera du Nadaud; vous verrez! Allez de l'avant. Ce qu'il ne faut pas, c'est de la musique *malade*; ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes du reste; ça ne vit pas, ça ne chante pas, ça ne pète pas. Je le leur crie bien fort, pourtant, mais ils me traitent de pompier, de *pompier*, mon propre mot!

C'est mon vieux d'Indy qui s'est refait, lui! C'est un crâne, celui-là; vous m'en direz des nouvelles! Dans la romance, dans le morceau *court*, il faut *chanter avant tout*. Maintenant qu'on en arrive à ne plus foutre de mélodies *carrées* dans les opéras, il faudra bien pourtant en mettre quelque part! On lâchera ça dans les romances.

Cette romance vous n'y comprendrez rien sans doute, à première vue; je vous la jouerai dans trois semaines. Fourrez ça de côté. A présent, C... me fait des peurs bleues. Je ne sais plus de quel côté tourner mon papier de musique. Tout le temps, il gueule! Ne portez pas de jugement avant de l'avoir bien lue.



Dimanche (1882-83.)

Pourquoi C... ne me parle-t-il pas de ce quadrille? Je m'étonne qu'il ne vous plaise pas; c'est alors qu'il n'y en a pas un bon à faire avec cet ouvrage, car *je défie* qui que ce soit d'en faire un meilleur et surtout un plus dansant. Si je vous l'avais joué moi-même, vous auriez été plus satisfait! Montrez-le du reste aux *gens du métier*, et vous verrez ce qu'ils vous en diront.

Mais c'est évident que je suis vieux-jeu pour ces jeunes maîtres, archi

vieux-jeu. Lalo aussi, Franck lui-même pareillement. Je vais plus loin, je crois qu'au fond, Wagner leur semble usé jusqu'à la corde. Moi, ma première préoccupation est de faire ce qui me plaît, en cherchant avant tout à dégager ma personnalité; ma seconde est de ne point être emmerdant. *Ils font tous la même musique*; ça peut être signé de celui-ci, de celui-là, peu importe; ça sort du même atelier. C'est de la musique où l'on veut tout mettre et où il n'y a rien. Puis, dans cet ordre d'idées-là, on peut facilement être dépassé dans dix ans. Bruno (*sic*), Marty seront vieux-jeu à leur tour; soyez tranquilles, il y a certainement quelque part des jeunes cervelles qui se préoccupent de les vieux-jeuser. Pendant ce temps-là, le chœur d'introduction en *fa* d'*Oberon*, que j'entendais, hier, plus ou moins bien joué par une musique municipale de Boulogne, est simplement et naïvement éternel; on ne les vieux-jeusera jamais. Au total, c'est surtout la *forme* du livret d'opéra qui a vieilli; depuis Meyerbeer, c'est toujours le même livret, on en est agacé, on veut autre chose; et d'autre part, une conversation musicale pendant quatre actes, comme on la réclame aujourd'hui, doit conduire à une monotonie désespérante. Vous avez trois personnages; chacun d'eux a son motif typique: *Marchez!* Avec *trois motifs* symphoniquement développés, vous devez faire votre ouvrage. Voilà ce qu'on veut. Ça m'est égal; je puis le faire; il est certain que *l'unité* d'une œuvre y gagne. C'est une entité. Mais c'est aussi au détriment de la variété, du rythme, de mille formes que veut revêtir cet art sublime et dont on se passe bénévolement.

Berlioz, Français avant tout (il n'était pas vieux-jeu à son époque!) en mettait-il de la variété, de la couleur, du rythme dans *La Damnation, Roméo, l'Enfance du Christ!* — Ça manque d'unité, vous répond-on! — Moi je réponds Merde! Si pour être *un* il est fatal d'être ennuyeux, je préfère être 2, 3, 4, 10, 20, — enfin je préfère avoir dix couleurs sur ma palette et broyer tous les tons. Et pour cela, je ne veux pas nécessairement refaire éternellement: 1° un acte d'exposition; 2° l'acte des dindes, avec vocalises de reines; 3° l'acte du ballet avec le sempiternel finale qui rebrouille les cartes; 4° le duo d'amour de rigueur; 5° le chahut de minuit moins 20, pétarade de mousqueterie, chaudière à juifs, mort des principaux labadens. Sous prétexte d'unité, j'allais dire d'uniformité, il y a dans Wagner, et il est plus fort que le père Bruno (*sic*), des 1/4 d'heure de musique ou *récit absolu*, dont tout être sincère, sans parti pris, dépourvu de fétichisme, doit trouver chaque minute longue d'un siècle. Ça, je le prouverai *la partition à la main*, quand on voudra. On s'en fout!!!

Ce sont des *soudures*, comme sous l'ancien régime, pour arriver à des passages plus intéressants, et pas toujours. Moi, je veux que ce soit beau *partout*, et le beau prend trente-six formes; s'il ne faut traiter que le gris-perle, ou de jaune-serein avec leurs nuances, ça ne me suffit pas, et sur le catalogue du Bon Marché, il y a trois cents nuances rien que dans le gris-perle. Un peu de rouge, nom de Dieu! à bas les gniou-gniou! jamais la même teinte! De la variété, de la forme, de la vie par-dessus tout et de la *naïveté* si c'est possible, et c'est ça le plus dur! — Que pourrai-je bien faire pour épater la galerie? Voilà l'ennemie. Oui, la galerie est épatée, certes; elle ne l'est qu'une fois de cette façon-là; on ne l'y repince pas deux. — Mais, c'est entendu: tous ces gens-là sont très forts, on le sait; mais on ne leur

demande pas : le premier morceau de la symphonie en *mi bémol* est très fort aussi ; il dure vingt minutes : est-ce que ça se voit ? Zut ; voulez-vous que je vous dise : *ils n'y croient pas* à leur musique : ils la trouvent *bien faite ; moderne*, mais elle les emmerde tous les premiers ; mais voilà : il faut la faire comme ça, sous peine d'être un pompier, comme ce sacré Weber ou ce butor de père Beethoven. Hypnotisons : si l'un d'eux pouvait, oh ! bien à regret, faire un beau matin, l'ouverture de *Freyschütz*, il *n'oserait pas la montrer*. Le fait est que c'est bigrement mélodique ; je ne sais fichtre pas où Weber avait la tête ce jour-là. — Où est le beau ? Je puis entendre vingt fois de suite l'ouverture d'*Oberon* ; je n'écouterai pas deux fois la *Bénédiction des Poignards* ; et je suis aussi rassasié de l'un que de l'autre de ces deux morceaux.

En fait de chef-d'œuvres, parlons de la chanson du *Roi : Cher Pays*, que ce matin un violoncelliste, très amateur, trop amateur hélas, a plus ou moins bien jouée en guise d'offertoire à la messe de 9 heures. Je tenais l'orgue (600 fr. en imitation vieux chêne de la maison Alexandre.)

Je sais la *Tempête* par cœur, il y a là-dedans bien des choses, mais Blau a raison de vouloir du développement à la partie amoureuse, sinon papa Prospère deviendrait tannant ; quant au *drame* proprement dit, où est-il ? Est-ce que c'est sincèrement dramatique ces conspirations de vieilles badernes, Alonzo, Antonio, Gonzalve, Stefano, et ces deux crapules de Caliban et d'Interpocula et d'Enculo ? S'en fiche-t-on assez de leurs pérégrinations à travers cette île ?

Donc il faut corser l'intérêt de ce côté-là : mais il y a 1° idylle *Ferdinand-Miralda*, première couleur ; 2° toute la partie épithalame, esprits, etc. du 4° acte ; 3° et même une partie bouffonne avec tous les pochards. — Ça suffit-il pour faire un opéra ? Nous allons voir. — Sa première scène en mer, c'est embêtant : c'est l'ouverture du *Vaisseau Fantôme* et elle n'est pas de moi, hélas ! C'est terrible à refaire. Les *Orages* et les *Naufrages*, brrr ! Après Beethoven et Wagner, rebrrr ! — Attendons !

En tout cas, fin août, j'aboule chez Gondinet, quand même la *Tempête* me plairait, d'ici là, je continuerai la lecture de *Merlin de Quinet* (un chef-d'œuvre) et je vais déviander un peu le restant du 2° acte du *Roi*. — Burani ne m'envoie pas les couplets du 1^{er} acte ! Il va me mettre en retard ! A vous tous, et merci pour le terme, etc., etc. Votre

EMMANUEL.

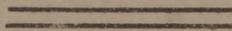


*du commencement d'un son donné, de son attaque, pour qu'il soit situé d'un
distincte dans l'infini temps. L'accent au contraire se précise cette distinction, mais
par d'autres par exemple de silence précédant l'émission du son ou la succession (même sans
continuité sonore) d'un son à un son différents comme accente; on entend la succession d'un son
(canard), même sans
à l'appareil sur l'oreille, de*



*L'accent peut souligner
le rythme, en augmentant la
puissance; il ne crée pas
une loi en soi essentielle*

LE RYTHME (I)



*Ennem - ce peut être l'alt
de sons et de silences
par juxtaposition d.
B. opus*

I. — LE RYTHME EXISTE DANS TOUS LES ARTS

Le rythme musical résulte de l'alternance de sons accentués et de sons inaccentués disposés selon un certain ordre. Dans un sens plus précis, le rythme est le retour périodique de certains dessins musicaux et de certains accents. Cette alternance, qui est le propre du rythme, n'est pas particulière à la musique : c'est en effet une des lois de l'univers ordonné ; par elle s'affirme le mouvement dans la matière inorganique ; on peut la concevoir comme régulatrice de toute vie organisée ; sans elle une création d'art resterait inexpressive et amorphe.

*Définitions
ou essai de
impulsive*

La succession des jours et des nuits, la marche des saisons sont des rythmes.

Notre respiration (inspiration et expiration) est un rythme.

Tous les arts ont des formes rythmiques inhérentes à leur nature :

Dans la poésie le rythme naît de la combinaison de syllabes longues et de syllabes brèves qui produisent une certaine harmonie dans le discours.

Dans la statuaire on dit « le rythme d'un corps vivant » pour exprimer le rapport et la symétrie des formes plastiques.

Dans l'architecture l'ensemble des parties dont se compose un édifice est soumis à des lois de mesure, d'ordre, de

*C'est un qu'on a
à
pourquoi le rythme
suppose l'ordre*

(I) Extrait d'un ouvrage sur *La Théorie de la Musique*, qui paraîtra prochainement.

*Le Rythme est la manière dont se comportent les émissions
distinctes de sons par rapport au temps (l'infini durée)*

proportion, c'est-à-dire de rythme, dont l'observation assure à la fois la solidité de la construction et sa beauté. « Le rythme est à la musique ce que la symétrie est à l'architecture. » (Mathis-Lussy).

En dehors des arts libéraux le rythme existe également. La mécanique, par exemple, a des lois rythmiques immuables ; on sait que lorsqu'une machine en marche perd son mouvement rythmé elle tend vers son point d'arrêt.

En médecine enfin on dit parfois le « rythme des battements du pouls » pour exprimer la régularité des pulsations.

II. — LE SENTIMENT DU RYTHME EST INNÉ

L'être humain a le sentiment inné du rythme.

Dès le premier âge nous possédons tous à des degrés différents la faculté d'être sensibles au rythme.

Cela est aisément compréhensible si l'on se rend compte que, depuis le moment où nous venons au monde jusqu'au moment où nous en sortons, chacun de nous est physiquement, en quelque sorte, une machine rythmique en activité dont la régularité de fonctionnement est accusée par la respiration et le pouls.

Or, comme nous vivons constamment avec le rythme et par le rythme, il s'ensuit que nous l'imposons, sans même y penser, comme chose naturelle à nos volontés et à nos actes.

Quand nous entendons une pendule nous attribuons malgré nous un temps fort et un temps faible aux battements égaux du balancier ; c'est qu'alors notre esprit s'impose un rythme fictif.

Passant de là fiction à la réalité, constatons qu'en marchant nous rythmons effectivement le mouvement de la marche, tout naturellement, sans y porter la moindre attention. Nos pas divisent et mesurent la distance comme les battements du balancier divisent et mesurent le temps.

Chez les enfants, même très jeunes, la compréhension du rythme est frappante ; l'on peut remarquer qu'ils forment d'instinct, dès l'âge de 3 à 4 ans, des suites de petits dessins rythmiques parfaitement symétriques.

*Il s'agit plus
de dire les rapports
mensurations*

*extrait de la
existence d'un
positif et non
une fiction d'illusion
ible grand
traire*

sur temps forts ou faibles

Donc, nous possédons tous plus ou moins le sentiment du rythme.

Chacun peut développer ce sentiment par l'étude des chefs-d'œuvre.

III. — CARACTÉRISTIQUE DU RYTHME

Le rythme est l'élément actif de la musique en ce sens qu'il agit particulièrement sur le système nerveux. Pour ressentir ses effets, l'éducation musicale n'est pas indispensable puisque, en dehors de la musique et sans intonation, il stimule la volonté, développe la force, électrise les fibres nerveuses et facilite certains efforts en les réglant. A plus forte raison quand il est musicalisé, car il nous devient alors plus sensible par le moyen des sons.

L'influence du rythme se manifeste à tous les degrés de l'échelle des êtres organisés.

En voici des exemples :

Tous les naturalistes reconnaissent que la plupart des animaux sont sensibles au rythme.

Les peuplades sauvages n'ont en général d'autre musique que le rythme d'instruments à percussion pour accompagner leurs danses (1).

La joie des enfants pour la musique militaire est provoquée par le rythme entraînant du pas redoublé.

Le courage et l'endurance du soldat sont excités par le rythme du tambour.

Les bateliers qui remontent leur barque en la tirant par un câble ne manquent pas de rythmer leurs mouvements afin d'obtenir plus de force.

Si nous considérons maintenant la musique populaire (marches, danses, refrains) nous remarquerons que ce genre de musique est essentiellement rythmique.

L'on en peut conclure que plus une phrase est rythmée plus elle est claire et produit d'effet sur notre système nerveux.

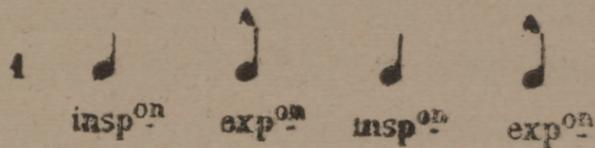
L'insuffisance de rythme au contraire donne à la musique une expression vague.

(1) Le rythme a une telle puissance sur le corps humain pour le mettre en mouvement qu'il a créé un art complet : la danse. La danse n'est en effet que la matérialisation du mouvement rythmé, le « geste de la musique » (Ch. BEAUQUIER)

IV. — ORIGINE DU RYTHME ET DE LA MESURE

Nous venons de voir que l'origine du rythme n'est pas dans une invention de l'intelligence humaine mais bien dans un des modes de notre propre existence. Ce qui suit va nous montrer comment notre respiration peut devenir la base de tous les rythmes et par conséquent de toutes les mesures (1).

Une personne qui respire étant debout et en mouvement donne, par son inspiration et son expiration, le rythme suivant :



c'est-à-dire le *rythme binaire*, avec *un temps accentué* et *un temps inaccentué*.

La même personne couchée et à l'état de repos normal donne, par le même fait de la respiration, cet autre rythme :



c'est-à-dire le *rythme ternaire*, avec *un temps accentué* et *deux temps inaccentués*.

L'inspiration représente l'action, le levé, le *temps faible* ; l'expiration représente au contraire le temps d'arrêt, le baissé, le *temps fort*.

Les deux formules de la respiration que nous venons de montrer sont la base des mesures et la source inépuisable de toutes les combinaisons rythmiques.

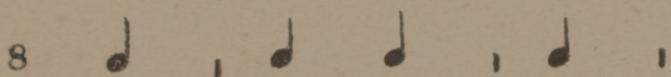
Elles sont la base des différentes mesures si nous les consi-

(1) La respiration est le prototype de la mesure musicale et le générateur du rythme (Mathis-Lussy).

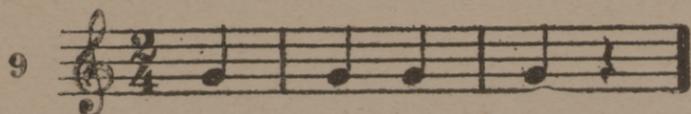
Remarque. — La formation des mesures à 4, 5, 7 et 9 temps (simples et composées) n'est qu'une extension de ce qui précède.

Voyons maintenant comment ces deux modèles rythmiques passent de la théorie à la pratique, comment d'éléments rudimentaires qu'ils étaient ils deviennent un instrument de précision pour le musicien.

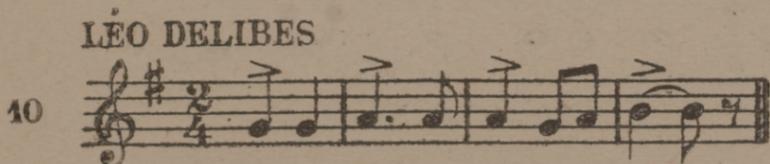
Rythme binaire sans intonation



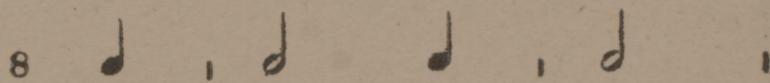
Même rythme,
avec intonation et mesure



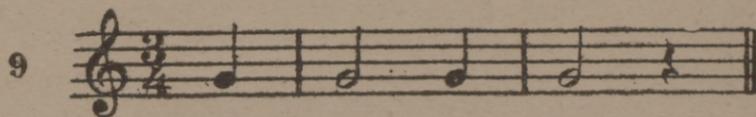
Même rythme musicalisé



Rythme ternaire sans intonation



Même rythme
avec intonation et mesure



Même rythme musicalisé



Pour saisir clairement tout morceau de musique il faut pouvoir ramener à l'une des deux divisions *binaire* ou *ternaire* les durées formant un temps, le nombre de temps formant une mesure, le nombre de mesures formant une phrase.

Au point de vue expressif le rythme binaire est plus énergique que le rythme ternaire. Aussi les compositeurs préfèrent-ils les mesures de nombre de temps et de division de temps binaires pour exprimer des sentiments énergiques, décidés ; tandis que les sentiments tendres, gracieux, sont le plus souvent exprimés par des divisions ternaires.

Les marches, les chants héroïques, comme « la Marseillaise », sont écrits dans des rythmes binaires.

La Valse, la Berceuse, le Menuet, etc., sont écrits dans des rythmes ternaires.

V. — CELLULE RYTHMIQUE

La seule exécution de deux notes accentuées différemment donne naissance au rythme dans sa plus simple expression.

L'unité formée par ces deux notes est nommée « cellule rythmique »

41 BEETHOVEN 9^e Symphonie *Allegro.* etc.

C'est par la succession plus ou moins régulière des cellules rythmiques que sont formés les dessins représentant des membres de phrase. L'enchaînement des ces derniers produits des phrases complètes dont l'ensemble constitue une pièce musicale déterminée.

42 BEETHOVEN 9^e Symphonie *Allegro.*

Pour que nous ayons la sensation de rythme il faut que notre oreille apprécie nettement et la succession des cellules rythmiques et les dessins formés par ces cellules.

VI. — DESSIN RYTHMIQUE

En musique on nomme « dessin » une suite de sons de durées régulières ou irrégulières qui se trouvent entre deux ponctuations, c'est-à-dire deux repos.

Si un dessin se répète plusieurs fois avec plus ou moins de symétrie il prend le nom particulier de « dessin rythmique ».

43 GLUCK *Moderato.*

En prosodie le vers n'est autre chose qu'un dessin de syllabes accentuées et de syllabes inaccentuées comparable au dessin musical.

De la similitude de la musique et de la prosodie il résulte, comme nous allons le voir dans l'exemple ci-après, que le rythme poétique demande un rythme musical et réciproquement :

Carmen. BIZET

La cho-se oertes nous é tonne, mais ce n'est pas le premier jour

Remarque. — Le quart de soupir qui termine le rythme modèle ci-dessus est une ponctuation musicale qui correspond à la virgule grammaticale.

VII. — DESSIN MÉLODIQUE

Dans le discours musical il n'est pas nécessaire que les dessins soient étroitement symétriques ; une symétrie absolue serait la négation de la pensée et de l'expression.

L'art de la composition consiste à écrire non pas des dessins absolument identiques mais des dessins équivalents, soit comme nombre de temps, soit comme rythme.

Cette façon de constituer les phrases n'est nullement particulière à l'art musical. Les vers d'une poésie, par exemple, ne sont pas toujours d'un même nombre de syllabes.

En musique, quand les dessins sont dissemblables de contour, ce ne sont plus des dessins rythmiques mais des « *dessins mélodiques* ».

Ces derniers, bien que différant entre eux de forme rythmique et mélodique, *peuvent* cependant avoir le même nombre de temps ou de mesures comme dans l'exemple suivant :

15

MOZART

Allegro.

dessin mélodique

4 mesures

4 mesures

etc.

Remarque I. — La phrase formée de dessins mélodiques ressemble à la *phrase en prose* en ce sens qu'aucune de ses parties n'est tenue à la symétrie.

La phrase formée de dessins rythmiques, elle, ressemble à la *phrase en vers*, parce qu'elle est composée de parties généralement soumises à des retours symétriques.

Remarque II. — Au point de vue analytique, le dessin mélodique et le dessin rythmique constituent chacun un membre de phrase.

Remarque III. — La succession de dessins rythmiques est beaucoup moins employée par les compositeurs modernes que par les anciens. Dans ce changement il faut voir une recherche d'expression plus forte ou la conséquence d'une ère musicale nouvelle.

VIII. — INCISE

Le dessin musical ne forme pas toujours un ensemble de sons indivisible au point de vue rythmique. Il est souvent divisé, coupé, en petits groupes de notes formant chacun un sens partiel qui entre dans le sens total du dessin. Chacun de ces groupes se nomme « incise ».

16

BEETHOVEN

3^e Symphonie

dessin rythmique

incise

id.

id.

id.

Hautbois

Clarinette

Flûte

Violon

Comme nous le voyons ci-dessus, une incise est au dessin ce que le dessin est à la phrase entière.

La première note d'une incise doit être accentuée, quelle que soit la place qu'elle occupe dans la mesure (voyez l'exemple précédent).

Par contre la dernière note doit être faible à moins pourtant qu'elle n'ait une valeur plus longue ou qu'elle soit une syncope comme ci-après :

17

Allegro.

MASSENET

Dans ce dernier exemple, le « sol », note finale syncopée de la 1^{re} incise, est en même temps note initiale de l'incise suivante.

L'incise ne fait pas obligatoirement partie d'un dessin, elle peut à elle seule former une unité indépendante. Cette unité n'est en somme qu'un dessin de peu d'étendue.

18

BEETHOVEN

En tant qu'unité rythmique l'incise est intermédiaire entre la cellule rythmique et le dessin membre de phrase.

IX. — ACCENTS : MÉTRIQUE, RYTHMIQUE, PATHÉTIQUE

Pour que le langage musical soit bien interprété il faut que les sons soient : 1° ramenés à une unité de mesure quant au nombre, 2° ponctués quand ils forment dessin, 3° accentués rythmiquement et expressivement quand le sens le réclame.

Autrement dit il lui faut trois espèces d'accents : 1° l'accent métrique, 2° l'accent rythmique, 3° l'accent pathétique.

Voyons tour à tour dans quels cas ces différents accents ont leur raison d'être.

Accent métrique

L'accent métrique est celui qui porte sur les temps forts ; il appartient essentiellement à l'accentuation de la mesure. Ainsi envisagé c'est un point d'appui qui donne de la facilité et de l'aplomb à l'exécution, partant de la clarté au langage musical.

19 *Allegro vivace*

BACH

The musical notation consists of two staves in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. A greater-than sign (>) is placed under the first note of the first measure, indicating a metric accent. The second staff continues the melody, with greater-than signs (>) placed under the first notes of the first, third, and fifth measures, indicating metric accents on the strong beats.

Accent rythmique

L'accent rythmique est celui qui marque : 1° le point initial et le point final de tous les dessins (il donne à ceux-ci une ponctuation et un sens) ; 2° les notes qui, par leur durée exceptionnelle ou par leur place dans un dessin, prennent une signification essentielle.

Les dessins différant entre eux par leur structure, il faut à chacun d'eux une accentuation particulière.

C'est pourquoi l'accent rythmique n'a pas de place fixe dans la mesure ; il peut se produire aussi bien sur le temps fort que sur le temps faible.

20 *Andante.*

BACH

The musical notation is on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante.'. The melody features a long, sweeping phrase. A greater-than sign (>) is placed under the first note of the phrase. The word 'cresc.' is written below the staff, indicating a crescendo. The phrase ends with a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking.

Dans cet exemple l'accent rythmique initial de chaque membre de phrase est sur le temps faible tandis que l'accent final est sur le temps fort.

Accent pathétique ou expressif

En musique l'expression résulte de faits exceptionnels qui brisent la régularité du ton, de la mesure ou du rythme.

Les notes qui brisent cette régularité sont nommées pour cette raison : accents pathétiques. Ces accents sont donc en dehors de la mesure et du rythme ; ils affectent les sons dans le sens expressif que leur donne l'irrégularité *tonale, métrique ou rythmique*.

L'expression étant le but de l'art musical, l'accent pathétique est le plus important des accents parce qu'il s'adresse au cœur, tandis que l'accent rythmique s'adresse à l'intelligence et l'accent métrique à l'instinct.

21

Andante. *dessin modèle*

BERLIOZ *lab majeur*

rupture de la symétrie rythmique

accent pathétique

rupture du ton

accent pathétique *fa mineur*

D'une manière générale voici ce que nous éprouvons quand nous écoutons un morceau de musique : au début, nous cherchons à percevoir le dessin (rythmique ou mélodique) qui établit le ton, la mesure et le rythme. Ce dessin achevé, nous en attendons instinctivement un autre qui ait avec le précédent quelque rapport de symétrie. Si cette succession se produit (une ou plusieurs fois) nous commençons à être intéressés, mais il nous faut bientôt quelque chose de plus. Vient alors une note qui brise la symétrie établie et voilà notre esprit captivé. Cette note a donc une importance capitale, aussi doit-elle être accentuée.

(A suivre.)

EMILE STIÉVENARD.



CH. VALENTIN ALKAN aîné

ÉTUDE PSYCHO-MUSICALE



CE fut au commencement de 1872 que M. Elie Delaborde, le superbe pianiste et l'éminent professeur du Conservatoire me présenta à Alkan, avec un empressement plutôt rare, malheureusement chez les confrères.

J'avais fait sa connaissance l'année précédente à Londres, chez Walter Bache, mon ancien condisciple de chez Liszt (1), dans une soirée où nous étions vingt-deux pianistes, parmi lesquels Silas, l'improvisateur hollandais, Jacques Bauer, etc.

Ma présentation à Alkan eut lieu dans un de ses appartements, au numéro 29 de la rue Daru ; car il en avait deux pour ne pas être incommodé par le bruit des voisins : l'un au premier, où il couchait et travaillait, et l'autre, au-dessus de celui-ci, servant de cabinet de toilette, de bibliothèque et de débarras.

On m'a raconté plus tard, que dans le principe il avait eu à sa porte d'entrée une sonnette, composée de trois clochettes, accordées en *Do*, *Mi*, *Sol*, destinée à charmer le visiteur, mais l'effrayant plutôt par son vacarme. De mon temps elle n'existait plus.

Les excentricités étaient d'ailleurs assez nombreuses chez lui, en dehors de celle-là. Quand Delaborde et moi, nous lui

(1) Voir mon article *Franz Liszt* dans le *Mercury Musical* du mois d'octobre 1907.

fîmes notre visite, à une heure de l'après-midi, il était encore à déjeuner, à une petite table très proprement dressée et installée à côté de son piano. Il nous apprit de suite qu'il faisait sa cuisine lui-même, avec du beurre qu'il achetait aussi lui-même chez son fruitier ordinaire, dans le quartier des Halles-Centrales. Car il avait un mauvais estomac, qui digérait difficilement, et qui lui aurait joué de mauvais tours, pensait-il, si ses aliments eussent été le moins du monde frelatés. Or il avait la conviction qu'une personne salariée était forcément fraudeuse.

Si se laisser absorber par des préoccupations pareilles eût déjà passé pour une bizarrerie chez un homme à l'abri du besoin, à plus forte raison devait-on être étonné de la trouver chez Alkan, que son art aurait dû élever au-dessus de ces détails prosaïques et dont la recherche de langage et de tenue faisait un parfait homme du monde, gardant la correction gourmée du temps de Louis-Philippe. Je ne l'ai jamais vu autrement vêtu qu'en habit ou en redingote noirs avec cravate blanche et chapeau de haute forme — même quand il allait faire en fiacre ses achats pour la cuisine. Quant à sa conversation, elle était irréprochable comme expressions et très variée comme fond, car, en sa qualité de fils d'un chef d'institution, il avait des notions générales suffisantes pour aborder n'importe quel sujet. Et il faut croire que sous la Restauration les instituteurs n'étaient pas d'opinions aussi avancées que maintenant, car chez lui les idées réactionnaires semblaient être innées, son idole politique étant le Napoléon III des Rouher et des Morny.

Mais son attachement au second empire n'avait pas seulement un caractère politique. Il se souvenait toujours avec beaucoup d'attendrissement de l'accueil aimable qu'il avait reçu chez la princesse de la Moskova, au temps où il passait pour un enfant prodige, à l'âge de 13 à 14 ans, lorsque cette grande dame le faisait entendre dans ses soirées musicales, à cette époque presque uniques à Paris. Ces souvenirs agréables avaient une ombre cependant : Alkan me raconta plusieurs fois combien il avait été affligé le soir où il y avait entendu jouer le jeune Franz Liszt dont la virtuosité, déjà étonnante, l'avait rejeté au second plan. Il en avait pleuré de dépit pendant toute la séance et la nuit suivante il n'avait pu fermer les yeux. Petite « tempête sous le crâne » d'un adolescent, qui n'em-

pêcha pas les bonnes relations ultérieures des deux rivaux momentanés. Elles subsistèrent jusqu'à la mort du « roi des pianistes » qui n'omit pendant aucun de ses séjours à Paris de rendre visite à son camarade de jeunesse.

Une amitié plus étroite lia ce dernier à Frédéric Chopin, non seulement parce que celui-ci vivait ordinairement à Paris, tandis que Liszt n'y faisait que des apparitions passagères entre ses voyages triomphaux dans les différentes capitales de l'Europe, mais parce qu'Alkan se sentait subjugué par le génie du grand compositeur franco-polonais, au souvenir duquel il voua du reste un véritable culte, jusqu'à son dernier jour.

En dehors de lui, il me semble qu'il ne me parla d'aucun autre ami, bien qu'il eût fréquenté avec assiduité la plupart des célébrités musicales de son temps. Parmi les personnes qu'il n'aimait pas au contraire, il faut que je mentionne spécialement Marmontel père, à cause de qui il fut sacrifié au Conservatoire, où sa place était tout indiquée cependant, et encore dans les rangs des professeurs les plus illustres.

Par suite de l'échec ainsi subi, il fut privé aussi de la satisfaction si méritée d'être décoré, omission coupable de l'administration des Beaux-Arts où l'on ne récompensait jadis que des talents officiellement estampillés.

J'ai fait tout mon possible pour réparer cette injustice, vantant son savoir et sa carrière artistique si dignement remplie partout où j'ai cru qu'on pouvait lui être utile à cet égard. Au ministère, on me répondit une année, qu'il n'y avait qu'une croix à donner et que celle dont on disposait était déjà promise à un employé du Conservatoire ! Une autre fois, je croyais déjà tenir pour Alkan l'objet tant convoité, quand il en rendit lui-même l'obtention impossible. Car voilà ce qui est arrivé.

Les Parisiens de ma génération se rappellent encore certainement le comte Ferdinand de Beust, l'ambassadeur d'Autriche-Hongrie si populaire à la fois dans le monde officiel républicain et dans le faubourg Saint-Germain, du temps de la première présidence de M. Jules Grévy (de 1878 à 1882). C'était un homme très spirituel, qui préférait la plaisanterie bon enfant à la froideur compassée, habituelle aux diplomates, heurtant ainsi la pruderie de plus d'une âme mesquine, pour laquelle une attitude ennuyeuse est obligatoire pour quiconque occupe une haute situation.

En sa qualité de Saxon pur sang le comte de Beust avait, outre ses capacités politiques si utiles à la consolidation de la monarchie austro-hongroise, un penchant très prononcé pour la musique. Sa mémoire était surtout remplie de bribes de mélodies qu'il évoquait inconsciemment lorsqu'il se mettait devant son piano ; d'où son erreur de croire qu'il improvisait des œuvres originales. Pour les rendre viables au point de vue musical, il eut recours à mon expérience, sur la recommandation bienveillante du comte Ch. de Kuefstein, son premier conseiller, le prototype du grand seigneur autrichien, et comme notre collaboration obtint quelques succès, je devins rapidement le favori de l'ambassadeur, au grand déplaisir de beaucoup de jaloux et au profit de plus d'un de mes amis.

En cette qualité je circulais à l'ambassade comme chez moi, assistant non seulement aux dîners et aux réceptions, mais même aux visites que l'ambassadeur recevait dans la journée.

Au commencement du mois d'octobre 1879, j'eus ainsi l'occasion de rencontrer chez lui fortuitement le prince Orloff, l'ambassadeur de Russie, dont la femme était une princesse Troubetzkoï, jadis élève d'Alkan. Le comte m'ayant très affectueusement présenté à l'influent diplomate, je pris sur-le-champ la résolution de faire auprès de lui une démarche décisive dans l'intérêt de l'artiste sacrifié.

— Monseigneur me permettra de lui dire, fis-je, qu'il ignore probablement quelque chose, le concernant indirectement.

— Et qu'est-ce que c'est donc, Monsieur ? interrogea le prince avec quelque hauteur.

— Que mon excellent ami Alkan, le grand musicien, n'est pas décoré !

— Ce que vous dites là n'est pas possible !

— C'est la pure vérité cependant, Monseigneur !

— Eh bien ! cela ne le restera pas, je vous en répons, car je veux m'occuper dès demain de la réparation de cette injustice !

Après m'être confondu en remerciements anticipés, je ne fis qu'un bond de la rue de Las Cases jusqu'à la maison Erard pour prévenir Alkan de cette bonne nouvelle. Il l'accueillit avec beaucoup de joie apparente, mais au fond

il n'en fut pas très enchanté, probablement parce qu'il se sentait humilié par mon initiative. En tout cas, il fit échouer la sincère bonne volonté du prince qui alla neuf fois chez lui sans pouvoir le joindre. Alkan lui rendit ses visites neuf fois sans le rencontrer. La dernière fois l'huissier lui fit remarquer qu'il était inutile de venir dans l'après-midi parce que Son Excellence sortait toujours à deux heures.

— C'est fâcheux ! car, moi, je digère justement jusqu'à deux heures ! fut la réponse stupéfiante de l'original incorrigible. Et sa croix de la Légion d'honneur de tomber à l'eau !

Evidemment ne pas l'avoir était un chagrin pour Alkan, mais de quelle attaque de rage n'eût-il pas souffert, s'il eût été encore de ce monde quand on décora son frère Napoléon, professeur du Conservatoire, avec qui il était à couteaux tirés, pour des raisons que ni l'un ni l'autre ne voulurent jamais m'avouer. Gustave, leur frère cadet, était au contraire le Benjamin de mon ami, non seulement à cause de sa gentillesse mélancolique, mais aussi à cause de sa serviabilité. C'était lui qui s'occupait de l'organisation matérielle des concerts de son frère : impression des programmes, numérotage et distribution des billets, surveillance de la salle et du personnel pendant l'exécution. Aussi, après sa mort prématurée, survenue en 1877, je crois, vit-on cesser la série des « Six petits concerts » qu'Alkan donnait annuellement à l'ancienne salle Erard, salle du rez-de-chaussée. Il introduisit sur leur programme l'innovation mirifique de minuter la durée des morceaux : moyen pratique évidemment pour pouvoir arriver juste, au moment voulu, ou pour indiquer aux serviteurs de venir prendre leurs maîtres à l'heure précise, mais moyen gênant aussi pour l'auditeur, qui est forcément distrait par cette indication par trop rigoureuse des arrêts, rappelant involontairement l'horaire des chemins de fer.

Mais, abstraction faite de ce détail ridicule, les « Petits Concerts » étaient on ne peut plus intéressants aussi bien par le choix des œuvres qu'Alkan y faisait entendre, que par les artistes qui lui prêtaient leur concours : Alard de Vroye, Mme Viardot, Mme Szarvady, et d'autres encore. Naturellement l'organisateur des concerts en réservait la part la plus importante pour lui-même, se faisant valoir soit comme compositeur, soit comme exécutant. En cette dernière qualité, qu'il

jouât du piano ou du pédalier, il avait à lutter contre une timidité qui le paralysait quelquefois complètement. Un soir, il fut obligé, par exemple, après s'être modestement excusé auprès de son auditoire, — de recommencer à deux reprises la *Toccata en fa* de Bach.

Pour combattre cette timidité, il faisait des auditions bi-hebdomadaires, les lundis et les jeudis dans l'après-midi, au salon que la maison Erard avait mis à sa disposition depuis sa jeunesse. Quoique j'y aie conduit tous mes amis, il me demanda encore de le présenter dans les maisons où j'étais reçu. Ce fut ainsi que je le conduisis chez Maurice Richard, l'ancien ministre des Beaux-Arts et chez Mme Emile Fourchy, sa sœur. Seulement, Alkan ne voulait rester dans les soirées que de 9 à 10 heures, c'est-à-dire justement avant l'arrivée du monde, devenant ainsi plutôt un embarras qu'une distraction artistique. Il venait chez moi avec la même ponctualité, la poussant à un tel point qu'entendant sonner 10 heures, il était capable de s'en aller au milieu de la conversation la plus intéressante, au grand scandale des personnes rigoristes comme mon pauvre défunt ami, le général Hippolyte Bernard, qui ne lui pardonna jamais de l'avoir quitté une fois dans des conditions pareilles sans même lui avoir dit adieu.

On comprendra aisément que ces manières n'étaient pas faites pour lui créer et lui conserver des amitiés. Pendant les dernières années de sa vie il devint de plus en plus invisible et solitaire ; il pensa même à frustrer de son héritage ceux qui y avaient des droits incontestables. Ce fut ainsi qu'il me parla pendant un certain temps de léguer à l'Etat tout son avoir afin que les intérêts lui permissent de fonder au Conservatoire une chaire nouvelle pour l'enseignement du pédalier (piano muni comme l'orgue d'une rangée de touches pour les pieds). Croyant à la fin que sa décision à cet égard était irrévocable, j'ai accepté un jour la mission d'en avertir l'administration des Beaux-Arts, notamment M. le baron Eugène des Chapelles, alors chef du Bureau des Théâtres, et de prendre avec celui-ci un rendez-vous pour la présentation d'Alkan. Mais, le jour fixé, nous l'attendîmes vainement à la rue de Valois ; il n'y vint pas, me mettant dans le plus grand embarras à l'égard de M. des Chapelles. Heureusement celui-ci me connaissait de longue date et il comprit que le coupable n'était pas moi, mais l'hu-

meur fantasque de mon vieil ami. En effet, je le trouvai quelques instants plus tard à la maison Erard, tranquillement installé devant son piano. Pour toute excuse il me dit qu'il avait changé d'avis !

La mort le surprit le 30 mars 1888, dans une situation engendrée par ses habitudes insolites. On le trouva étendu et inanimé dans sa cuisine, devant son fourneau qu'il avait voulu probablement allumer pour faire cuire son repas du soir, après avoir passé, comme à l'ordinaire, son après-midi à la maison Erard. Son enterrement eut lieu, selon le rite israélite, le 1^{er} avril, dimanche de Pâques, circonstance à cause de laquelle il n'y eut que quatre étrangers pour lui faire la dernière conduite : M. Blondel, le chef de la maison Erard, Maurin, le grand violoniste, M. Isidore Philipp, alors jeune pianiste, actuellement professeur au Conservatoire, et moi. Et sa disparition passa inaperçue ; les journaux en parlèrent à peine. Châtiment quelque peu mérité, car il n'avait vécu que pour lui, pour satisfaire ses fantaisies, sans vouloir s'acquitter envers la société de la dette que lui doit tout homme possédant comme lui des qualités exceptionnelles et pouvant par conséquent être un apôtre de l'art.

La seule excuse est, qu'il ne l'a pas fait avec préméditation, puisqu'un jour il s'est écrié devant ma femme : « Est-ce curieux que les gens de talent croient être obligés de ne pas vivre comme le reste du monde ! »



Avant d'aborder l'analyse de la valeur d'Alkan en tant que musicien, il faut que je fasse encore le récit d'une de ses originalités. Elle donne la mesure de sa soif inextinguible de savoir et de ses aspirations inlassables vers l'idéal. Il m'est permis de la citer, malgré ce qu'elle peut avoir de flatteur pour moi, puisque, dans l'espèce, je n'ai été en somme que l'interprète des enseignements de mes professeurs allemands et hongrois. Je lui en communiquai quelques-uns à ses séances hebdomadaires ; ils l'ont tellement intéressé qu'à l'automne de 1873, il me pria de venir le voir régulièrement. Nous choisîmes, à cet effet, l'après-midi des samedis et nous y échangeâmes nos idées au sujet de l'exécution des morceaux qu'il

me faisait entendre. Au bout d'un certain temps, il prit tellement goût à ces entretiens où je lui fis connaître le peu que j'avais appris en Allemagne et en Italie, que, finalement, il me demanda la permission de rétribuer selon ses moyens le temps que je lui consacrais ainsi. Dès lors, il me mit chaque samedi, une pièce de dix francs sur le piano. Je l'acceptai, parce que je sentis qu'il aurait mal interprété mon refus, vu notre différence d'âge.

Tant que durèrent ses « Petits Concerts » je collaborai donc à la composition de leurs programmes — à cet égard, il était cependant assez autoritaire, — et au perfectionnement de l'interprétation. C'est ainsi que j'eus l'occasion de me rendre compte de l'horizon immense de ses connaissances musicales. Il était chez lui dans toutes les écoles du passé, et, comme sa mémoire ne l'abandonnait jamais, les innombrables morceaux qu'il avait étudiés jadis, formaient son répertoire constant, d'une variété extraordinaire.

Et, si c'est un mérite incontestable aujourd'hui encore où, grâce aux éditions complètes ou populaires, les chefs-d'œuvre de l'art musical sont à la portée de tous, combien ne l'était-ce pas davantage chez Alkan, appartenant à une génération musicalement arriérée au possible. J'en sais quelque chose moi-même, puisque, dans le premier concert payant auquel j'ai assisté à Paris, au mois de mai 1864, à la salle Pleyel, j'ai entendu un concerto de Cramer pour piano qu'à cette époque-là on n'aurait pas osé jouer au Conservatoire de Leipzig dans une soirée d'élèves et que, maintenant, on ne ferait pas étudier dans les classes préparatoires du Conservatoire de Paris.

Eh bien ! au milieu de cette Béotie musicale, Alkan se plongeait non seulement dans l'exploration des dernières sonates de Beethoven, du « Beethoven avancé » (comme disait Mme Caruël de St-Martin, cette élève préférée d'Alkan, qui fut plus tard l'une des victimes de la catastrophe du Bazar de la Charité), mais aussi dans les compositions de Sébastien Bach, alors absolument inconnues en France. Dans l'espoir de se les assimiler mieux, étant écrites en grande partie pour l'orgue, il se voua à l'étude du pédalier, au moyen duquel on peut remplacer le premier jusqu'à un certain point, sinon comme intensité et comme variété de timbres, du moins comme interprétation intégrale de la pensée du compositeur.

Certes, être ainsi en avance sur son entourage témoignait en faveur des tendances évolutionnistes du talent d'Alkan qui les devait exclusivement à lui-même. Mais, étant isolées, peu comprises et peu encouragées, elles avaient un caractère factice, artificiel, qui influait défavorablement sur son exécution, la rendant très souvent exagérée aussi bien dans les mouvements que dans les nuances. Il ressemblait à ces personnes qui apprennent une langue vivante étrangère dans la grammaire, sans l'entendre parler, et dont la prononciation est peut-être conforme aux règles, mais reste toujours heurtée et raide. Elles attachent de l'importance à ce qui n'en a nullement dans la pratique, et elles négligent au contraire les exceptions consacrés par l'usage et qui sont d'un emploi courant.

Or, moi, je n'avais pas seulement les notions traditionnelles généralement répandues en Allemagne, qui pouvaient déjà lui être utiles, mais aussi les commentaires de l'école néo-allemande, en beaucoup de cas instructifs et toujours intéressants. Les souvenirs de la correction classique de Moscheles, de Ferdinand David et de Hauptmann, la méthode analytique de Hans de Bülow et les envolées de Liszt et de Rubinstein étaient encore fraîchement gravés dans ma mémoire et mes réflexions procédant de celles de ces maîtres incontestés, lui révélaient des points de vue inattendus d'où il voyait sous un angle tout nouveau les morceaux les plus anciens de son répertoire, et même ses propres compositions. J'attirais son attention sur les effets que l'on obtient, quand on reconstruit un morceau, comme un tout organique, après l'avoir disséqué tant sous le rapport des idées et des motifs que sous celui de son contour d'ensemble. Pendant la préparation de ses programmes, je m'occupais, au contraire, spécialement des nuances et des mouvements, en lui faisant comprendre qu'une certaine brusquerie est souvent à sa place à cet égard, surtout chez Beethoven. Chez Bach, il est important de s'abstenir des « crescendo » et des « decrescendo », car dans ses morceaux formés de blocs de « forte » et de « piano » il n'y a de place que pour les oppositions tranchées.

Et si l'isolement musical d'Alkan lui était très défavorable déjà au point de vue de l'exécution, combien ne le devint-il pas davantage à celui de ses compositions, qui sont en majeure

partie d'une inégalité désespérante. On sent qu'il a l'instinct de toutes les élévations, qu'il s'abreuve aux sources les plus pures et les plus saines de l'art, mais s'apercevant qu'il est incompris, il s'effraie, il semble douter de son idéal et de ses forces, et pour obtenir le pardon de son public déconcerté, il se prête aux pires concessions. Il rêve les hauts faits de la Révolution et de l'Empire et finit par servir dans la garde nationale ! Il traverse l'Europe d'un bout à l'autre, en imagination, il cherche des inspirations dans les émotions religieuses et les récits de la mythologie, et, en réalité, il est plus casanier que le bourgeois le plus sédentaire de la capitale, et il se laisse tyranniser par les menus détails de la vie journalière !

De là les cahots de son style, tantôt savant jusqu'à la pédanterie, soigné jusqu'à l'afféterie, tantôt terre-à-terre, vulgaire et tapageur. De là, d'une part, son originalité poussée jusqu'à l'extravagance dans la forme et le caractère de ses morceaux, — n'en a-t-il pas écrit un pour le piano ayant plus de cent pages, et un pour le pédalier « à quatre pieds seuls », — et, d'autre part, cette manie d'imitation servile, — n'a-t-il pas copié le premier cahier des *Romances sans paroles* de Mendelssohn dans le premier cahier de ses *Chants* en employant les mêmes tons, les mêmes allures ? Ses transcriptions pour piano ou pour pédalier suivent de près celles de Liszt, faisant deviner d'autant mieux que l'idée lui en venait du « roi des pianistes » que, parmi ses transcriptions, on rencontre celles des marches à quatre mains de Schubert ; or, ce sont les mélodies de celui-ci que Liszt avait transcrites de préférence.

Et cependant il a aussi une note à lui, c'est incontestable. Une note, si l'on veut, très estompée, très timidement indiquée, mais qui se fait jour à travers toutes ses hésitations, tous ses tâtonnements, malgré ses efforts pour donner le change sous ce rapport. Il révèle un côté de l'âme hébraïque qui en est incontestablement le plus grand ; il a quelque chose de biblique dans ses *Prières*. Sa ferveur prolixie rappelle les effusions des prophètes et quand il enfle la voix, on croit entendre ces invocations à Jéhovah, l'inflexible, qui punit les crimes des pères en frappant leur descendance jusqu'au septième degré !

Il y avait là une veine magnifique à exploiter, car Mendelssohn n'est que le chantre des sensualités et de la fantaisie israélites et ne semble penser à Samson et aux Philistins

que dans son incomparable *Chant populaire en la mineur* qui est, il est vrai, le cri de guerre le plus féroce qu'on puisse imaginer.

La crainte d'Alkan de dévoiler ainsi sa personnalité réelle est incontestablement l'effet de la trop bonne éducation. Elle est, et elle a été surtout en France, contraire au développement de toute initiative individuelle particulière. Meyerbeer ne cachait pas moins sa race, non pas par peur, puisqu'en son temps Wagner n'avait pas encore commencé sa campagne antisémite, mais parce qu'il ne voulait pas se singulariser non plus. Le tempérament juif n'est pas très accusé dans *La Juive* de Halévy elle-même : on y assiste à la cérémonie pascale des Israélites, mais la musique en est néanmoins plutôt française en général.

Cette réserve est d'autant plus surprenante chez Alkan, qu'il assistait de près au triomphe qualificativement, sinon quantitativement immense de la musique de Chopin, saturée d'éléments slaves. Il aurait pu le prendre pour modèle, et ramassant la harpe de David vibrante encore au bout de trois mille ans, rattacher à la musique moderne le trésor mélodique hébreu, et reconstituer le milieu musical dans lequel s'épanouissait jadis la floraison impérissable des psaumes. Mais, étant en mesure de comprendre le grand compositeur franco-polonais, Alkan en fut tellement fasciné, qu'il dut le croire inimitable, et ne sut pas en déduire la véritable signification. Ayant eu souvent l'occasion de l'entendre, il fut séduit plutôt par les qualités du pianiste que par celles du compositeur.

Sous ce rapport, il eût été juste que je lui payasse, moi aussi, nos entretiens. Répondant obligeamment à mes nombreuses questions et me jouant successivement et plus d'une fois tous les chefs-d'œuvre de son immortel ami, il m'initia à la plupart des secrets de son exécution, depuis soixante ans bientôt ensevelis dans sa tombe. Ils se réduisent, à vrai dire, à la conclusion qu'il ne faut pas traiter Chopin comme un romantique ou un réformateur, mais au contraire comme un classique endurci qui, par la force des choses, est poussé au défrichement des domaines de l'art, restés incultes jusqu'à son arrivée. C'est dire que pour l'interprète des œuvres de Chopin le jeu classique est indispensable. En le prenant pour base, il ne doit donc considérer ses amplifications, quelque

géniales qu'elles soient, que comme des accessoires, à la rigueur susceptibles d'être supprimés, et en tout cas dépourvus de tout droit d'empiéter sur le fond lui-même de la composition. Partant de là, les *rubato* que la plupart des pianistes se permettent de faire dès qu'il s'agit d'une composition de Chopin, ne sont admissibles qu'aux endroits où ils sont expressément indiqués par l'auteur. Pour prouver la véracité de cette assertion, Alkan me répéta maintes fois l'axiome suivant, professé par Chopin lui-même : « La main gauche doit être le chef d'orchestre, à qui il incombe de régler et de modérer les écarts involontaires et éventuels de la main droite. » Le génie si prématurément enlevé à l'affection d'Alkan, ne pouvait pas être imité au contraire en fait de nuances à ce qu'il paraît, car il n'avait pas beaucoup de force, il n'obtenait donc des contrastes qu'en atténuant ses *piano* à l'infini. Ce fait tout en permettant jusqu'à un certain point l'accroissement de la sonorité initiale, dans les morceaux de Chopin, en exclut absolument l'emploi exagéré dont les virtuoses assaillent aujourd'hui les oreilles de l'auditeur, pour le stupéfier et lui ôter l'envie de juger l'ensemble de l'interprétation.



Avec son mécanisme complet, mais manquant quelque peu d'éclat et d'élégance, avec son savoir de son temps incompris et conséquemment isolant (1), avec ses compositions très bien faites et souvent très réussies (voir la *Saltarelle*, le *Chant* en *mi* majeur, ainsi que ses *Études* et ses *Prières*), Alkan est l'incarnation de ce qu'on peut appeler un grand talent, un grand musicien. Ce ne sont ni l'invention, ni l'ambition de créer quelque chose d'impérissable qui lui font défaut mais l'idéal et la conviction qui en découle. En fait d'art,

(1) Il me raconta à cet égard l'anecdote suivante. A l'Exposition universelle de 1855, ce fut lui qui fit entendre les pianos et les pédaliers d'Erard au Palais de l'Industrie. Un jour il y interpréta la fugue en *mi* mineur de Bach. Après l'avoir écouté religieusement, un monsieur lui dit alors : « Votre fugue est très bien faite, mais elle ne module pas ! C'est dommage ! » C'est-à-dire que cet inconnu, Alkan n'a jamais su son nom, ne connaissait pas les œuvres de Bach, tout en étant assez musicien pour savoir que l'on doit présenter un sujet de fugue dans plusieurs tons relatifs, et tout en s'apercevant que, dans la fugue en question, le grand Sébastien ne sort effectivement pas du ton de *mi* mineur.

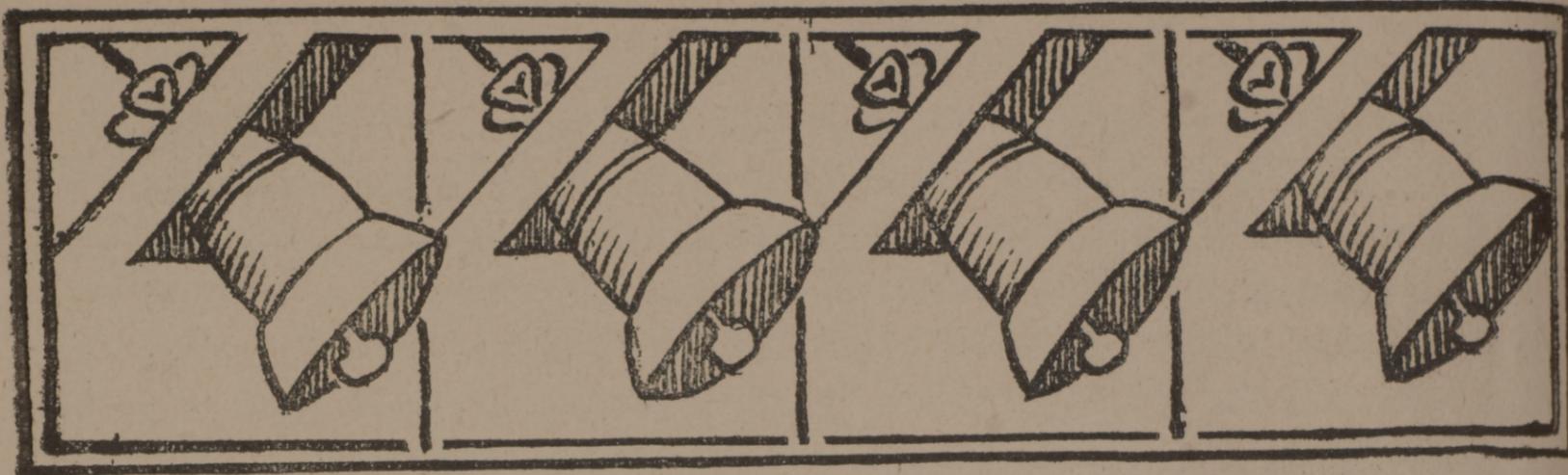
comme en fait d'amour, il faut que l'on croie à une forme concrète de la perfection en dehors de laquelle on ne cherche pas le salut. Théorie évidemment étroite, mais la seule qui soit féconde et qui conduise d'une part à la production des œuvres de caractère, c'est-à-dire de style, et de l'autre à la fondation d'une famille et d'un foyer !

En arrivant à la fin de ces quelques réflexions sur Alkan, homme et artiste, je me demande si elles sont de nature à satisfaire ses mânes ? Elles sont en tout cas l'expression sincère de ma pensée affectueuse, et du plaisir réel que j'éprouve en évoquant son souvenir. Je revois sa figure fine, blanche et rose, encadrée d'une chevelure et d'une barbe argentées bien fournies, et dominée par un front ouvert sous lequel ses yeux brillent pénétrants. Il me semble qu'ils ne me regardent pas avec courroux ; ils doivent comprendre que tout en voulant rester véridique, c'est le désir pieux de rappeler son nom à la génération actuelle, involontairement oublieuse et ingrate, qui m'a mis la plume à la main.

Et cependant il appert de ce qui précède qu'à l'époque où il vivait, Alkan était presque seul à Paris pour veiller avec désintéressement au feu allumé sur l'autel de l'art, et pour le conserver à ceux qui aujourd'hui se réchauffent si avidement à sa flamme, sans savoir à qui ils doivent en grande partie son rayonnement vivifiant !

A. DE BERTHA.





LES IDÉES D'EDGAR POE = SUR LA MUSIQUE =

A Maurice Ravel.



QUI ne connaît de l'œuvre d'Edgar Poe autre chose que les contes et poèmes dont des traductions françaises ont paru se demandera sans doute si, même avec le prétexte exceptionnel du centenaire à commémorer (Poe naquit le 19 janvier 1809), l'on est justifiable d'avoir choisi un sujet d'article tel que celui-ci.

Ce n'est sans doute pas dans une revue musicale qu'il convient d'épiloguer sur la fortune posthume des œuvres d'Edgar Poe, œuvres nombreuses et diverses qui, à l'origine, restèrent éparses en des revues oubliées ou rares, parfois sans la moindre signature qui en révélât l'auteur. Il résulta de cet état de choses que les premières éditions dites complètes ne méritaient guère un tel qualificatif. Et ce fut en 1903 seulement — soit cinquante-quatre ans après la mort de Poe — que, grâce aux patientes recherches de quelques fervents érudits, grâce à la découverte de certaines collections de journaux où Poe avait marqué de ses initiales la copie anonyme écrite par lui, une édition que l'on peut considérer comme définitive fut offerte au public. Voilà pourquoi il n'a pas été possible de connaître plus tôt tous les multiples aspects de la personnalité de Poë, les nombreuses manifestations de son activité et de son génie. Et si de ces manifestations celle qu'on se propose d'étudier ici reste, il faut l'avouer, une des moins importantes, ce n'est peut-être pas la moins curieuse, et c'est à coup sûr la moins remarquée jusqu'ici.

Que Poë ait été doué d'un profond sentiment musical, aucun de ceux à qui son œuvre est tant soit peu familier ne voudra en douter. Ce n'est pas qu'il la mentionne souvent dans ses contes, qu'il s'applique dans cette catégorie-là de sa production à compléter les décors ou l'atmosphère en évoquant des sonorités ou des mélodies. Peut-être qu'en l'espèce, l'allusion, dans *La Chute de la maison d'Usher*, à l'art d'improvisateur dont est doué Roderick, à ses fantaisies sur la guitare, qui portèrent la marque de ce recueillement, de « cette intense concentration mentale qui accompagnait chez lui les paroxysmes d'excitation artificielle », à sa « singulière façon de pervertir

et d'amplifier la farouche mélodie qu'est la dernière valse de Von Weber (*La dernière pensée de Weber*) » est-elle la plus significative, pour ne pas dire la seule dont on puisse faire état. On verra plus loin la raison probable de cette abstention, certainement très consciente et calculée — comme tout ce qui caractérise l'art de Poe. Mais dans ces contes, ou du moins dans plus d'un d'entre les meilleurs, une vraie sensibilité de musicien est décelée par le sentiment des progressions et des contrastes, par un je ne sais quoi de l'architecture et de l'atmosphère, par certains moyens de provoquer l'émotion (comme dans *Eléonora*, *Ligéia*, *Morella*, où les procédés de développement et de gradation, de rappels, etc. sont, toutes proportions gardées, presque ceux d'un symphoniste, voire dans *la Chute de la Maison d'Usher*, etc.). Poe nous révèle lui-même sa conception du mécanisme d'un tel artifice quand il écrit à propos du *Barnaby Rudge* de Dickens :

« Le caractère du corbeau aurait pu jouer, par rapport à celui de l'idiot, à peu près le même rôle qu'en musique l'accompagnement par rapport au chant, etc. »

Les poèmes donnent de la même tendance des indices plus précis. Inutile de rappeler le fameux refrain *Nevermore*, véritable leitmotif aux significations expressives sans cesse variées, et base même de l'architecture du *Corbeau*; ni son poème *The Bells*, étonnante symphonie descriptive, longue et soutenue, où pour évoquer les carillons des cloches, voix de terreur, de deuil ou de bonheur, il emploie les sonorités des voyelles et des consonnes avec un art dont rien, sauf la connaissance de l'œuvre, ne saurait donner une idée. Mais il faut signaler cette conscience, peut-être plus subtile encore, des effets musicaux que révèlent d'autres éléments de sa technique, la combinaison des rythmes et des sons dans les vers et dans les strophes, non seulement en vue de provoquer, comme dans *The Bells*, des impressions physiques, mais pour suggérer par la matière même du poème les émotions les plus diverses. C'est bien en musicien que Poe utilise les couleurs et les rythmes des mots, les allitérations, les retours d'expressions ou de pensées. Mais force m'est, ici, de glisser sur tous ces points, comme sur les évocations explicites de sons musicaux qui sont placés dans maint de ses poèmes (1) — en conformité d'ailleurs avec les idées qu'on va voir exposées. *Ulalume*, la plus étrange de ses conceptions poétiques, une des plus belles comme des plus audacieuses, est peut-être celle qui montre le mieux comment chez Poe le langage peut devenir musique, suggérer par son caractère rythmique et sonore autant que par les idées évoquées (2).



C'est que pour Poë, la musique était l'essence même du principe poétique. On peut le reconnaître rien qu'en lisant ses vers, et l'on en trouve la preuve explicite dans les *Essais* qu'il a consacrés à la théorie de son art : *The Poetic Principle*, *The Rationale of Verse*, *Letter to B...* et où il énonce la

(1) Dans *Al Aaraaf* (1829), on en remarque déjà un grand nombre. En note à un vers où il parle de « la voix de l'obscurité », Poe écrit : « J'ai souvent cru entendre distinctement le son de la nuit quand elle monte à l'horizon. »

(2) Voici, d'autre part, un passage d'une de ses lettres où l'on verra jusqu'à quel

conception qui le guide et qui doit — il le répète à toute occasion dans ses critiques littéraires — guider tout vrai poète.

« Je suis convaincu, écrit-il dans le premier de ces Essais, que la Musique, avec ses différentes sortes de mètre, de rythme et de rime, est si essentielle à la Poésie, qu'il n'est jamais sage de la laisser de côté; elle constitue un adjuvant d'importance si vitale, que bien fou est celui qui prétend s'en passer... C'est peut-être dans la Musique que l'âme approche le mieux ce haut but vers où elle s'efforce dès que le Sentiment Poétique l'anime: la création de Beauté d'ordre supérieur. »

Il insiste sur la même idée, presque en des termes identiques, dans son examen des *Ballades de Longfellow*.

« Le vers, dit-il encore, *The Rationale of verse*, peut être considéré comme une sorte de musique inférieure, moins capable. » Et dans la *Lettre à B...*, il précise: « La poésie offre des images perceptibles accompagnées de sensations indéfinies, ce pour quoi la musique reste quelque chose d'essentiel puisque la beauté du son est ce que nous concevons de plus indéfini. La musique combinée avec une idée qui nous charme est poésie; la musique sans idée n'est que musique; l'idée sans la musique, c'est de la prose, par le fait même de son caractère défini. »



Mais ce n'est point sous ce seul aspect de poète conscient de l'importance des effets musicaux dans la technique de son art que nous avons à envisager aujourd'hui Edgar Poe. La partie de son œuvre la moins accessible aux lecteurs étrangers, ses écrits critiques, ses réflexions ou notes rassemblées sous les titres *Marginalia* et *Suggestions* contiennent nombre d'aperçus curieux, parfois ingénieux et même frappants, sur l'art musical proprement dit.

Si bizarre que cela paraisse, Edgar Poe, une fois au moins dans sa vie (1), a fait œuvre de critique musical. C'était en 1845. Il dirigeait alors le

degré de raffinement ses conceptions d'images musicales incorporées à la poésie pouvaient aller. Il s'agit d'un vers du *Corbeau*:

... *Balancé par des séraphins dont les pas tintaient sur le tapis de velours.*

« Vous avez raison de faire des réserves en ce qui concerne le « tintement » des pas. J'y ai bien songé en composant les strophes. J'ai hésité, puis j'ai compris que cette image m'avait été suggérée par le sentiment surnaturel dont mon esprit était plein: des pas humains, matériels, ne peuvent pas tinter sur un tapis: le « tintement » doit donner une profonde impression de surnaturel. L'idée en elle-même est bonne. Mais si, comme je le crains, cette impression ne se produit pas directement à la lecture, c'est que ma façon de la traduire est mauvaise. »

(1) Deux si l'on fait entrer en ligne de compte sa critique, parue dans le *Burton's Gentleman's Magazine* de mai 1840, des *Mémoires et Lettres de Mme Malibran*, publiés par la comtesse de Merlin, critique développée et de ton chaleureux qui prouve combien le livre l'intéressa. La description technique de la voix de Mme Malibran, qu'on trouve résumée d'après le livre au cours du compte rendu, a été remplacée par Poe dans le conte *Les Lunettes*. Dans les *Marginalia* de 1844, on retrouve une appréciation plus courte, mais aussi enthousiaste, du livre et du génie de l'héroïne.

Brooklyn Journal, où il publia ou republia nombre de ses plus belles productions, tout en s'occupant des actualités littéraires et même dramatiques. Au printemps de cette année, une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle fut représentée à New-York avec la musique de Mendelssohn, dont Poe, en sa qualité de critique théâtral, se trouva devoir rendre compte. Voici, de son article, la partie relative à cette musique :

« Ce qu'il y a de plus singulier dans cette représentation, c'est indubitablement la musique de scène. Mendelssohn a dû être inspiré lorsqu'il en conçut le plan : c'était là un essor audacieux et sublime ; un esprit ordinaire y aurait failli. Il eut à lutter contre bien des difficultés : il fut forcé d'abandonner son style naturel, pour adopter le système raide et peu mélodieux du chant grec à l'unisson. Conserver ce caractère distinctif, et néanmoins écrire une musique admissible pour des oreilles modernes, ce dut être pour l'art du compositeur une rude épreuve. Mais il a merveilleusement réussi : la musique, quoique germanisante, reste grecque. Les chœurs sont chantés rien que par des voix d'hommes, et souvent à l'unisson ; quand ils sont harmonisés, les accords semblent résulter naturellement des inflexions de la voix. Les thèmes de chacun des chœurs sont simples, majestueux, dénués d'ornements ; ils participent aux divers caractères des paroles : sérieux et réfléchis, graves et prophétiques, animés et triomphants, sentiments religieux mêlés à la terreur écrasante qui toujours accompagne l'ignorante superstition. Notre intention étant de consacrer à cette musique un article spécial, nous nous contenterons ici de dire quelques mots de l'exécution. »

L'article projeté ne fut jamais écrit, je pense : car rien de pareil ne se trouve dans les *Œuvres complètes*. A la suite des lignes citées vient une critique sévère de la manière dont furent exécutés — faute de répétitions, paraît-il — les chœurs de Mendelssohn.

Ce véritable compte rendu, ni meilleur ni pire qu'un bon nombre de ceux qui paraissent aujourd'hui encore dans des circonstances analogues, est seul de son espèce dans l'œuvre de Poe. D'autres passages caractériseront mieux la manière dont il comprenait la musique.

Ils serait fort curieux de savoir quelle musique Poe a pu entendre (1), celle qu'il préférerait. On sait par une de ses lettres qu'il était fort sensible au charme de la mélodie :

« La musique m'impressionne profondément... Elle est la perfection de l'âme, ou de l'idée, de la poésie. Le vague de cette exaltation que provoque une mélodie douce (et qui doit rigoureusement être indéfinie, ne pas suggérer trop directement) (2) est le vrai but où la poésie doit tendre. »

On sait encore par les souvenirs de son amie Mme Shew, cités dans la biographie de Poe par M. Ingram, qu'il possédait une belle voix de ténor et chantait bien. Sa femme, la Virginia qu'il adorait, était une excellente musicienne.

Sur les questions relatives à la musique, Poe a été très fortement

(1) Qu'il me soit permis d'exprimer le désir que quelqu'un de mes confrères d'Amérique ait la curiosité de rechercher sur place des renseignements sur ce point. J'accueillerai avec une particulière reconnaissance les indications que l'on voudrait bien me transmettre.

(2) On verra plus loin le développement de cette idée.

influencé par la lecture des ouvrages de Henry Chorley (1). Il a exprimé à plusieurs reprises son admiration pour cet auteur :

« M. Hazlitt parle de la peinture comme Chorley de la musique. Ni l'un ni l'autre n'a été égalé sur son terrain. »

(*Southern Litterary Messenger*, Sept. 1836.)

« En tant que connaisseur de musique, ou plutôt en tant qu'homme profondément versé dans la seule véritable philosophie de cette science, il peut être considéré comme sans rival. » (*Ib.* Octobre 1836.)

Cette admiration était née à la lecture de divers essais sur la musique réimprimés par Harper à New-York : *Essai sur le goût populaire pour la musique*. — L'« Otello » de Rossini. — *Les compositeurs imaginatifs de musique instrumentale : Haydn, Beethoven, etc.* — Le « Messie » de Hændel. — *Quelques mots sur la musique nationale* (2) Poe, rendant compte, en février 1836, de l'édition nouvelle, déclare trouver là « une intime connaissance de la science de la musique, un dévouement noble et passionné à ses intérêts. » (*Ib.*)

En 1844, réflexions faites, il mitige son enthousiasme :

« L'auteur (Chorley) parle de musique comme un homme et non comme un racleur de violon : c'est quelque chose. Il a de l'imagination : c'est encore mieux. Mais la philosophie de la musique lui reste inaccessible, et il n'a bien sûr pas la moindre conception de la physique de cet art. A ce propos — de tous les musiciens soi-disant scientifiques, combien en est-il que nous puissions supposer au courant des faits acoustiques et des déductions mathématiques ? Sans doute, j'ai fort peu de relations avec les compositeurs éminents — mais je n'en ai jamais rencontré *un seul* qui n'ouvrît de grands yeux et ne fit : « Oui », « non », « hum ! », « ha ! », « eh ? » dès que je mentionnais le mécanisme de la sirène, dès que je faisais allusion aux vibrations ovales se produisant à angles droits. »

(*Marginalia.*)

Est-il bien nécessaire que le compositeur connaisse, je ne dirai pas les vibrations ovales, mais même la sirène ? La question sort du cadre de cet article, où il s'agit, au surplus, d'énoncer les idées de Poe et non de les discuter. Mais on regrette dès lors d'avoir à citer, à côté de ces lignes si pleines d'assurance, la petite énormité acoustique que voici :

« Il y a la même différence, ou à peu près, entre les lignes épicycliques de Shelley, *et id genus*, et les vers épiques de Montgomery-le-Feu-et-Flammes, qu'entre les notes d'une flûte et celles du gong d'Astor. Dans l'une de ces deux catégories, les vibrations sont inégales mais mélodieuses ; les autres offrent assez de régularité, mais de musique guère, et de *tintamarre* tant soit peu trop. » (*Ib.*)

Il est vrai que Poe n'était point compositeur.

Vu toutes les lacunes de sa culture musicale, les conditions de milieu

(1) Chorley (1808-1872) commença d'écrire en 1830, dans l'*Athenæum*, dont il fut près de quarante ans durant le collaborateur. Très conservateur, partisan déterminé de Mendelssohn, il protesta avec énergie contre les innovations de Schumann.

(2) Déjà !

fort défavorables et le peu de temps qu'il pouvait consacrer à connaître la musique ou à réfléchir sur cet art (l'acuité et l'envergure de son esprit suffisaient d'ailleurs pour remédier à ce dernier inconvénient), il n'en est que plus surprenant de rencontrer, au hasard de la lecture de ses œuvres, des aperçus aussi justes, aussi profonds que les suivants :

« Bien exploitée, la grande variété d'expressions mélodiques que rendent les notes d'un piano pourrait fournir la donnée d'un excellent conte de fées. Que le poète maintienne chaque touche baissée ; qu'il imagine dans chaque série d'ondes l'histoire joyeuse ou triste racontée par le bon ou le mauvais esprit qui y est emprisonné. Certaines notes racontent à elles seules des histoires intelligibles et véritables. » (*The Opal*, 1845.)

Notée d'abord dans les *Marginalia*, la pensée que voici prendra définitivement place dans le *Principe Poétique* (posthume) :

« Quand la musique nous émeut jusqu'aux larmes — et cela sans motif apparent — nous pleurons, non comme le croit Gravina, par excès de plaisir, mais par l'excès d'une tristesse impatiente et vive que nous ressentons de ne pouvoir, nous simples mortels, nous rassasier de ces extases surnaturelles dont la musique nous offre seulement un aperçu trouble, riche de promesses. »

Cette sensibilité musicale est susceptible de prendre les formes les plus inattendues. On trouve dans les *Marginalia* une remarquable notation de synesthésie, avec une ébauche de théorie de l'audition colorée :

« La partie orange du spectre et le bourdonnement du cousin (qui ne monte jamais plus haut que le *la* de la deuxième octave) me causent des sensations à peu près semblables. Si j'entends le cousin, je vois la couleur. En voyant la couleur, j'entends le cousin.

« Ici les vibrations du tympan au bruit du vol de l'insecte peuvent, par leur influence interne sur la rétine, provoquer des vibrations anormales de cet organe, similaires à celles que provoque normalement, par son influence externe, la couleur orange. Par « similaires », je ne veux point dire « de rapidité égale » — ce serait absurde. Mais par exemple chaque million d'ondulations de la rétine pourrait correspondre à une ondulation du tympan... »

Un *Essai sur les Chansons* (poèmes) de *Georges Morris* résume et défend tout le Credo musical de Poe :

« Ce qui donne à cette branche de la littérature (la composition des poésies destinées à être chantées) son caractère unique, ce qui la sépare bien plus qu'on ne le croit de la littérature ordinaire, c'est qu'elle se rapporte étroitement à la musique, reste dépendante de l'expression modulée (entendez modulation dans le sens de mélodie). Voilà pourquoi elle est indépendante des conventions usuelles et peut se permettre une grande liberté d'allure : cette liberté même lui est indispensable ; il lui faut les coudées franches, point de bornes — un caractère d'*indéfini* que tout musicien, s'il n'est pas un simple racleur de violon, reconnaîtra comme un élément important de la philosophie de cette science — comme l'*âme* même des sensations résultant de la pratique de cet art — sensations qui déconcertent en même temps qu'elles ravissent — et ne raviraient pas autant si elles étaient moins déconcertantes.

« Les sentiments qui résultent de la simple conception de sons agréables sont inaccessibles à l'analyse — quoique en dernier ressort on puisse peut-être les ramener à cette reconnaissance purement mathématique d'égalité qui semble être *la racine de toute Beauté*. Nos impressions devant la combinaison de l'harmonie et de la mélodie sont plus facilement analysables. Mais une chose reste certaine : que le plaisir *sentimental* que nous cause la musique est proportionné à ce caractère indéfini. Donnez à la musique plus de décision qu'il ne faut — animez-la d'un sentiment quelconque *déterminé* : vous la priverez immédiatement de son caractère éthéré et idéal, qui est, je le crois en toute sincérité, son caractère intrinsèque et essentiel. Vous en dissipez alors la luxuriance rêveuse ; vous dissolvez l'atmosphère mystique qui en enveloppe la nature entière ; vous la privez de son souffle féérique. Elle devient une chose tangible, facile à apprécier — une conception terrestre, terreuse. Elle ne perdra pas, bien sûr, toute sa puissance de séduction, mais tout ce que cette puissance a, selon mon avis, de *distinctif*.

« Le talent trop cultivé, la timidité privée d'imagination estiment volontiers que cette perte de sa plus délicate vitalité (1) est pour la musique un avantage de plus. Même des compositeurs qui devraient voir plus juste recherchent comme une beauté l'expression de caractère déterminé, plutôt qu'ils ne la rejettent comme une tare. C'est ainsi que même de hautes autorités nous offrent des essais d'*imitation* absolue par les sons musicaux. Qui peut oublier, qui peut cesser de regretter les nombreuses erreurs de ce genre où sont tombés quelques esprits de choix, simplement pour avoir attaché une importance excessive aux triomphes de l'habileté technique ? Qui pourra s'empêcher de déplorer les *Batailles de Prague* ? (2). Quel homme de goût ne rira ou ne pleurera sur ces « fusils, tambours, trompettes, espingoles et tonnerres ? » La musique vocale, dit l'abbé Gravina (3), devrait imiter le langage naturel des sentiments humains et des passions plutôt que les roulades des serins de Canarie, que nos chanteurs d'aujourd'hui affectent de copier avec leurs points d'orgue et leurs cadences tant vantées. » Ceci n'est vrai que s'il faut opter entre un parti et l'autre. Si *une* musique quelconque doit imiter *n'importe quoi*, il serait assurément préférable que l'imitation fut limitée selon les vues de Gravina.

« Ce caractère indéfini qui est, pour ne pas dire plus, l'un des éléments essentiels de la véritable musique ne doit pas être perdu de vue par celui qui écrit des vers de chansons. »

Edgar Poe tenait beaucoup aux idées contenues dans ce passage qui se trouve trois fois répété : après avoir figuré dans le *Burton's Gentleman's Magazine* de décembre 1839, il revient, à propos des poésies de Tennyson, dans les *Marginalia* de 1844 (notons au passage, dans le même article, cette image si juste : « l'instinct rythmique, chez Tennyson, est si parfait que le poète semble *voir avec son oreille* ») et encore dans ceux de 1849. On est

(1) Je crois devoir traduire ainsi le sens de l'image : *Its more delicate nare*.

(2) La fameuse composition de Kotzwara, publiée en 1789. Elle était pour piano avec violon, violoncelle et tambour *ad libitum* (Cf. Grove, *Dictionary*, I, 208 et II, 596).

(3) On a pu constater que Poe aimait à citer cet auteur peu connu. Je présume que c'est le Dominico Gravina de Naples, vicaire général des Dominicains et auteur d'un traité : *De Choro et Cantu ecclesiastico* (xvii^e siècle), que cite Eitner (*Quellenlexicon*).

donc justifié d'estimer qu'il faut y voir l'expression la plus véridique de sa façon de comprendre la musique.

En ce qui concerne plus spécialement la thèse que contient le second paragraphe cité au-dessus, voici ce que dit Poe dans son *Rationale of verse* :

« Le vers a pour origine le plaisir que cause à l'âme humaine le sentiment d'égalité, d'appropriation... L'idée d'égalité comprend celles de similarité, de proportion, d'identité, de répétition, d'adaptation ou de convenance réciproque... Examinons un cristal : nous sommes tout d'abord intéressés par l'égalité des côtés et des angles d'une de ses faces : l'égalité des côtés nous satisfait, celle des angles double notre premier plaisir. En considérant une deuxième face, semblable à la première sous tous les rapports, notre plaisir semble porté au carré ; une troisième, il semble porté au cube... (1).

« Le plaisir dérivé de l'égalité des sons est le principe de la *Musique*. Des oreilles non exercées ne peuvent apprécier que des égalités simples, telles qu'il s'en trouve dans les airs de chansons. Comparer un son simple à un autre les occupe trop pour qu'elles puissent comparer l'égalité de ces deux sons simples, conjointement considérés, avec deux autres sons simples considérés de même. D'autre part, les oreilles exercées apprécient simultanément les deux égalités — quoiqu'il soit absurde de supposer que les deux soient simultanément perçues par l'oreille. L'une est entendue et appréciée en elle-même ; l'autre est entendue par la mémoire : l'appréciation du moment se fond et se confond avec l'appréciation secondaire. Un goût musical profondément cultivé jouit ainsi non seulement de ces égalités binaires, toutes appréciées en même temps, mais perçoit avec plaisir, par la mémoire, des égalités dont les termes sont séparés par des intervalles assez grands pour qu'elles échappent entièrement aux profanes. Que ces derniers puissent bien estimer les mérites de ce qu'on appelle musique scientifique, c'est de toute impossibilité. Mais la musique scientifique n'a aucune prétention justifiée à l'excellence intrinsèque — elle convient exclusivement aux oreilles scientifiques. En son excès, elle est le triomphe du *physique* de la musique sur son *moral*. Le sentiment est accablé par le sens. A tout prendre, les partisans de la simplicité harmonique et mélodique ont amplement la haute main dans la discussion — encore qu'il y ait eu bien peu de discussion sur ce sujet-là. » Sur la portée de cette distinction du *physique* et du *moral*, Poe se montre par ailleurs moins intransigeant. Parlant de la traduction, par Longfellow, d'une ballade allemande, il dit :

« Remarquons que le sujet en est plus physique que ne le sont d'habitude ceux des ballades allemandes. Les images en sont plus riches en beauté physique qu'en beauté morale ; et en matière de chansons, c'est cette tendance-là qui est la bonne. Si nous ne nous trompons, c'est surtout parmi les formes du charme physique (nous employons le mot *formes* avec sa signification la plus étendue, embrassant les modifications des sonorités et des couleurs) que l'âme cherche la réalisation de ses rêves de Beauté. »

Encore qu'il ne faille pas s'attendre à trouver dans ces comptes rendus, que souvent Poe écrivit à de longs intervalles, toute la méthodique cohérence

(1) Cette même comparaison est employée à propos de la même thèse, dans les *Marginalia* de 1846.

qui serait essentielle à un traité d'esthétique, on peut se demander si les deux passages ne sont pas contradictoires. La contradiction, somme toute, reste plus apparente que réelle, et peut-être un critique musical de profession..., employant dans le premier le terme de *formalisme* à la place de *physique*, aurait-il évité l'équivoque. En tout cas, ce que dit Poe reste bien conforme à sa définition générale de sa beauté poétique, qui, selon lui, « n'est jamais basée sur une satisfaction d'ordre intellectuel... » (*Philosophy of composition et passim.*)



Je ne crois pas qu'on puisse nier la vigueur des extraits qu'on vient de lire, ni leur fraîcheur. Beaucoup des idées qu'ils contiennent sont excellentes et pourraient être formulées, aujourd'hui encore, telles que Poe les écrivit il y a plus de soixante ans. Il est regrettable que nous n'ayons rien qui nous éclaire sur l'application qu'il faisait de ces principes généraux. Qu'appelait-il musique « scientifique »; quelle était pour lui la musique « simple »; où trouvait-il « ces notes de la harpe terrestre qui, nous le sentons, doivent avoir été familières aux anges » (*Poetic Principle*) ? On cherche vainement dans ses œuvres, dans sa correspondance ou dans les souvenirs de ceux qui le connurent des indications sur ce point. Une boutade des *Marginalia* ne nous apporte qu'une bien faible lumière :

« Mozart déclara, sur son lit de mort, qu' « il commençait à voir ce qui peut être fait en musique »; et il nous faut espérer que De Meyer et le reste des spasmodistes commenceront quelque jour à comprendre ce qui ne peut pas être fait dans cette branche-là des Beaux-Arts. »

Faute de connaître la musique ou les thèses musicales de De Meyer, comme de savoir qui étaient ces « spasmodistes », il est malaisé d'apprécier l'exakte portée de ce passage.

Pour ne laisser de côté aucune indication, si minime soit-elle, on peut encore relever ces propos attribués à Poe par son contemporain Chivers :

« Bien des hommes que j'ai rencontrés dans ma vie m'ont donné à entendre que ce qui « leur plaisait » en musique était loin en avant de tout ce qui avait jamais été conçu par aucun des compositeurs italiens. D'autres au contraire avaient donné leurs préférences aux chansons nègres. J'ai une fois rencontré un homme qui soutenait que *Sally dans les bois sauvages* (vieille chanson primitive) était bien loin au-dessus de tout ce qu'Ole Bull avait pu composer. Je me suis aussi rencontré une autre fois avec une dame qui ne pouvait saisir aucune beauté dans la musique italienne. Ainsi divague le monde... »

(Cité et traduit dans le *Mercur de France*, 1^{er} novembre 1907.)

Sans vouloir commenter longuement ce passage, il est permis de faire observer que par plus d'un côté il décèle une compréhension assez superficielle de la musique. Et il explique pourquoi Poe a pu écrire un jour :

« Une mélodie enchante. Entendue une seconde fois, elle plaît. Une dixième, elle ne déplaît pas. Une vingtième, et l'on se demande pourquoi on l'admirait. A la cinquantième fois, elle engendre l'ennui — à la centième, le dégoût. » (*Democratic Review*, décembre 1844.)

Mais certains des errements de la musique italienne ne lui échappaient point :

« Sans doute, l'association d'idées est quelque peu singulière : mais je ne puis jamais entendre une foule de gens chanter et gesticuler tous ensemble, dans un opéra italien, sans me figurer que je suis à Athènes, écoutant certaine tragédie de Sophocle où apparaît un grand chœur de dindons (*sic*) qui se met à déplorer la mort de Méléagre. »

(*Marginalia.*)



Somme toute, il reste assez malaisé de reconnaître dans quelle mesure les opinions émises par Poe sur la musique concordent avec ses préférences effectives et s'il avait réellement des préférences résultant d'une sélection entre les œuvres musicales qu'il connaissait.

Peut-être faut-il ne voir dans ces deux grandes thèses que des théories tout idéales. Elles ne méritent pas moins d'être brièvement examinées.

L'une, à savoir que le plaisir musical a sa base dans la satisfaction de notre sentiment de l'égalité compréhensivement défini, n'est autre que ce principe, aujourd'hui courant, que le plaisir esthétique est toujours causé par une perception de rapports. Il suffira de remarquer que l'application à la musique en doit être entendue de façon beaucoup moins simpliste. Poe ne la formule pas moins en véritable précurseur.

La théorie du caractère indéfini que doit conserver la musique, à peine de déchoir, c'est aujourd'hui encore celle de tous les adversaires de la musique à programme. J'ai essayé de montrer ailleurs (1) qu'elle ne s'était généralisée qu'à la suite d'un malentendu, d'équivoques dans les définitions ainsi que dans les arguments. Remarquons au surplus qu'en 1839 le problème de la musique descriptive ou à programme n'avait pas la même importance qu'aujourd'hui, et qu'avec les éléments qu'on en connaissait à cette époque, peu de contemporains d'Edgar Poe se seraient risqués à conclure autrement que lui. La leçon que donnent les dernières œuvres de Beethoven n'avait été dégagée que très incomplètement, même par les esprits les plus avertis ; et la grande réforme dont nous sommes redevables un peu à Berlioz et presque entièrement à Liszt ne faisait que s'ébaucher. Sur le terrain très limité où il se place, Edgar Poe a tout à fait raison : il ne condamne que la grossière imitation matérielle considérée comme un but de la musique.

Sa manière de concevoir les fonctions propres de cet art nous aide à comprendre pourquoi il en appelle rarement l'évocation à son aide pour collaborer à l'atmosphère, au décor de ses contes. Sa théorie favorite était que le principe directeur auquel devait se conformer une œuvre de prose était tout différent de celui de la poésie (qu'il identifie, on le sait, avec celui de la musique) :

« En fait, tandis que le *rythme* du poème est essentiel au développement de la plus haute idée que comporte cette forme, l'idée de la Beauté, les artificialités de ce rythme constituent un insurmontable obstacle au dévelop-

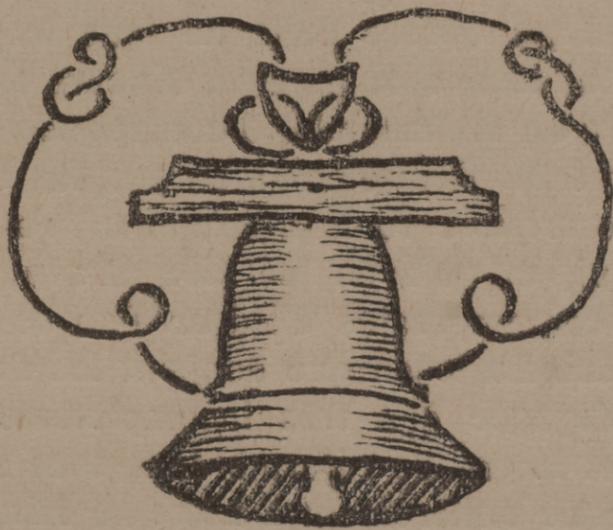
(1) *Bulletin trimestriel de la I. M. G.*, 1908, pages 424 et suivantes.

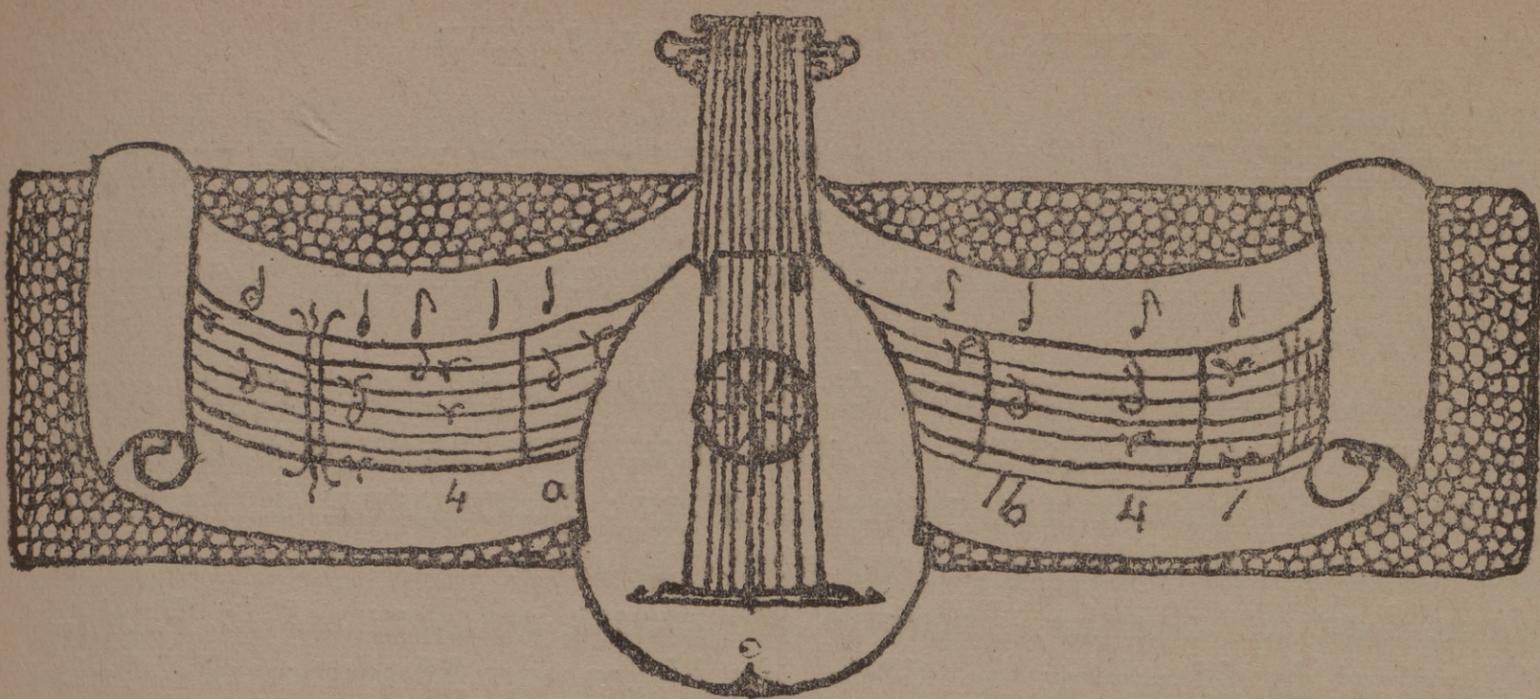
pement de tous les points d'expression ou de pensée qui ont pour base la vérité. La vérité, c'est souvent, c'est au plus haut degré l'objet du récit. » (*Essai sur Hawthorne.*)

Les suggestions indéfinies de la musique sont donc incompatibles avec la précision qui doit caractériser tous les procédés évocateurs propres à l'art du conte.

Ce cas particulier nous est une preuve nouvelle de la rigoureuse méthode avec laquelle Poe établit sa consciente esthétique. L'examen d'un des aspects les plus infimes de son œuvre ne fait que confirmer ce qu'en révèle l'étude générale, c'est-à-dire la clarté des vues qui toujours guidèrent l'artiste, la coordination des divers éléments de sa théorie, dont ses créations sont d'insignes preuves par l'exemple. Si bien que les lignes trop peu nombreuses où Poe parla de cet art musical pour lequel il se sentait une si vive inclination méritaient amplement, je pense, d'être citées et rapprochées, fût-ce un peu à bâtons rompus, dans un article d'ensemble.

M.-D. CALVOCORESSI.





LA PREMIÈRE ÉDITION DES MESSES DE DU MONT

TOUT le monde connaît l'extrême rareté des éditions anciennes des *Messes* de Henry Du Mont, dites en plain-chant musical. En raison même de leur vogue extraordinaire pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle, ces compositions, dont une au moins est encore chantée par toute la France, ont été maintes fois réimprimées. On s'est donc d'autant moins soucié de conserver les exemplaires contemporains de l'auteur ou ceux qui parurent immédiatement après lui que, pendant deux siècles, les éditeurs se montraient plus volontiers disposés à remettre l'œuvre à la presse.

Il y a quelques années, lorsque je préparais l'étude d'ensemble que j'ai consacrée à Henry Du Mont et à son temps (*Un musicien en France au XVII^e siècle : Henry Du Mont*, 1906), il m'avait été impossible de retrouver la première édition de ces messes et, par conséquent, de déterminer exactement la date de leur apparition. Aucune bibliothèque de Paris ne contient, en effet, d'édition antérieure à la quatrième (1701) ou à la cinquième (1711). J'avais eu cependant entre les mains un exemplaire de la troisième édition datée de 1685,

qui m'avait été obligeamment communiqué par son propriétaire actuel, M. l'abbé Bonnaire, curé de Vitry-lez-Reims. Cet exemplaire, peut-être unique, provenait de la bibliothèque de Vervoitte.

A la vérité, les messes de Du Mont figuraient déjà, avec une analogue de Nivers et une deuxième anonyme, dans le livre du P. Souhaitty, paru en 1677 : NOUVEAUX ÉLÉMENTS DE CHANT, *ou l'Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le Plain-Chant et la Musique de Clefs, de Notes, de Muances, de Guidons ou Renvois, de Lignes et d'Espaces.* Sous le titre de *Messes en plain-chant musical pour les principales festes de l'année par de celebres maistres de Paris*, ces compositions s'y lisent dans la notation par chiffres imaginée par ce religieux. Nous savions donc que l'œuvre de Du Mont était antérieure à 1677. Mais il restait impossible de préciser davantage.

Un hasard heureux vient de me donner, voici quelques semaines, la solution de ce petit problème d'histoire musicale qui peut intéresser les plain-chantistes. Au cours de recherches dont l'objet était tout autre, j'ai découvert à la bibliothèque municipale de Tours un exemplaire, en parfait état de conservation, de la première édition des Messes de Du Mont. Il est daté de 1669. (Bibl. de Tours, n° 4154).

Voici le titre exact de ce recueil qui a, sur les éditions suivantes (depuis la troisième du moins, puisque la seconde me demeure encore inconnue), l'avantage d'indiquer à quelle communauté religieuse Du Mont avait tout d'abord destiné ses Messes :

C I N Q M E S S E S
E N P L A I N - C H A N T
C O M P O S É E S E T D É D I É E S
A U X R É V É R E N D S P È R E S
D E L A M E R C Y D U C O U V E N T D E P A R I S

Et propres pour toutes sortes de Religieux & de Religieuses de quelque ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes de l'année.

par M^e H. DV MONT, Abbé de Silly & Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy.

A Paris... Robert Ballard... MDCLXIX.

Le format, in-folio, est le même que celui des éditions suivantes. Les caractères n'en diffèrent pas non plus. Et, comme les autres, cette première édition ne renferme ni notes, ni préface, ni avertissement d'aucune sorte. Au second folio (le premier étant occupé par le titre), la musique commence, immédiatement au-dessous d'un second titre presque analogue au premier.

Je n'avais pas sous la main les éléments nécessaires pour conférer le texte de cette première édition à celui que nous connaissons par la troisième, la quatrième et la cinquième. Je crois pouvoir affirmer cependant qu'il n'en saurait différer que très peu, si même il en diffère. En tous cas, on y retrouve exactement notés les accidents chromatiques et les indications de valeurs diverses, longues et brèves qui sont caractéristiques de ce genre de plain-chant ainsi que du plain-chant réformé des Oratoriens.

La seule dissemblance, avec les éditions suivantes, est dans l'ordre des messes. Au lieu que partout ailleurs, elles se suivent dans l'ordre des tons : 1^{er} ton, 2^e ton, 4^e ton, 5^e ton, 6^e ton, en l'exemplaire de Tours, la messe du 2^e ton est reléguée tout à la fin du recueil. Peut-être, en pourra-t-on conclure que la composition en a été, de quelque temps, postérieure à celle des quatre autres et qu'elle fut, en quelque sorte, ajoutée après coup, pendant l'impression du volume.

Pour être absolument complet, il convient d'ajouter qu'on a, anciennement à coup sûr, noté soigneusement l'indication manuscrite des *agrément*s qui paraissaient un ornement indispensable à la bonne et agréable exécution de ce genre de plain-chant. Seule, la dernière messe (ici, celle du 2^e ton), est demeurée privée de ces annotations qui ne semblent pas toutes, au surplus, dues à la même main. Les signes en sont identiques à ceux que l'on trouve dans les pièces de clavecin du XVII^e siècle, pour marquer le pincement, la cadence, le port de voix et la double cadence. Il s'y joint cependant au moins une indication d'ordre différent : le point placé après la note ou au-dessus. Ce signe, ainsi que nous l'enseigne la *Brevis psalmodiæ ratio* (1634) du P. Bourgoing, de l'Oratoire, était employé dans le plain-chant mesuré oratorien à indiquer une prolongation plus ou moins marquée de la note qu'il affectait. Il est certain qu'il ne saurait avoir dans l'exem-

plaire des *Messes* de Du Mont d'autre signification que celle-là. Est-il défendu de voir, dans l'emploi relativement ancien d'un caractère de la notation oratorienne, une confirmation des rapports étroits qui relient ce que l'on appela plus tard le plain-chant musical au chant réformé de la Congrégation de l'Oratoire, rapports que les contemporains n'ont guère pu ne point apercevoir ?

Quoi qu'il en soit, le fait que, par cette première édition, nous est indiquée la communauté à qui ces messes avaient été dédiées par l'auteur ne saurait que confirmer ce que nous savions déjà du but poursuivi par Du Mont et ses imitateurs. Je ne veux point rappeler ici les étranges considérations et les commentaires baroques dont ces messes et le plain-chant musical, en général, ont été le prétexte de la part de nombreux écrivains religieux. Entre autres imaginations, on ne l'ignore point, ces historiens singuliers qui discutaient sans avoir jamais seulement vu une édition ancienne, se flattaient d'expliquer la vogue de ce chant par la « haute position », comme ils disaient, de son soi-disant inventeur. « L'amour-propre, écrivait l'un d'eux, trouva une certaine satisfaction à chanter comme on chantait à la Chapelle du Roi ! »

Que le plain-chant de Du Mont, loin d'avoir jamais été écrit pour Saint-Germain ou Versailles, ait été composé, tout au contraire, pour le service des communautés, il suffisait pour l'apprendre, d'ouvrir une quelconque des éditions, relativement accessibles, parues au XVIII^e siècle. La dédicace de l'édition de 1669 permet de penser que le compositeur avait même eu surtout en vue les couvents les plus modestes. Du moins, celui de la Mercy était-il de ceux-là.

Ces Pères de la Mercy, ordre de la Rédemption des captifs, avaient fondé leur maison — un simple collège pour ceux d'entre eux qui venaient étudier à Paris — en 1520. C'était rue des Sept-Voyes, au quartier Saint-Benoît. Un siècle plus tard, ils obtinrent par la faveur de la reine Marie de Médicis, en 1613, la jouissance d'un ancien hôpital et d'une chapelle fondée en 1350 par un certain Nicolas Braque, rue du Chaume, au Marais. Quatre chapelains seulement avaient desservi la fondation de Braque. Les religieux qui leur succédèrent ne durent jamais être non plus bien nombreux. Et leur couvent, encore que situé en un quartier alors aris-

tochratique, ne fut jamais des plus fameux. Vers le temps où Sauval écrivait son *Histoire de Paris*, c'est-à-dire vers 1650, les Pères venaient cependant de faire rebâtir et agrandir leur église, cette église où, plus tard, Rameau, à ses débuts, ira toucher l'orgue.

Il n'apparaît pas que cette communauté secondaire ait jamais donné chez elle une place éminente à la musique. Du Mont, voisin de ces religieux, puisqu'il logeait rue Saint-Antoine, le savait mieux que personne. Il n'a certes écrit ces *Messes* que pour permettre à leur chœur de rehausser l'éclat des fêtes solennelles de mélodies nouvelles dont l'exécution ne dépassât pas leurs médiocres ressources.

Son ambition n'allait pas plus loin. Mais, par une singulière fortune, cette œuvre à quoi il attachait peu d'importance peut-être a subsisté, vivante encore, jusqu'à nos jours. Aussi, quelques curieux, sans doute, prendront-ils un certain plaisir à en connaître le texte original, aujourd'hui partout copieusement altéré. Car depuis les premières années du siècle dernier, tout le monde s'est appliqué, en conscience, à le déformer. Il n'est pas jusqu'aux Bénédictins de Solesmes qui, dans leurs livres usuels, n'aient exercé leur zèle grégorien de façon bien étrange, prétendant contraindre le maître de chapelle de Louis XIV à se déguiser en contemporain de Guy d'Arrezzo. Les plain-chantistes qui estimeront décent qu'une composition, ne fût-elle que du XVII^e siècle, soit reproduite et exécutée telle qu'elle est et non telle qu'on voudrait qu'elle fût, sauront désormais où trouver la base d'une édition correcte.

HENRI QUITTARD.





ERNEST REYER

1823 - 1909

L'artiste qui vient de mourir a droit à plus et autre chose qu'un banal article nécrologique. Aussi bien, comment, pour peu qu'on l'ait connu de près, pourrait-on parler de lui froidement et à la légère ? Il était si différent, en réalité, de ce que tant de gens s'imaginaient, s'imaginent encore ? Il gagnait tant à être contraint en quelque sorte, à dépouiller cette peau d'ours que lui reprochaient les prétentieux ou les gêneurs ! Cet humour, d'une virtuosité légendaire, cette verve inlassable, qu'il avait gardé l'habitude, depuis les ateliers romantiques où fréquentait sa jeunesse, d'opposer narquoisement aux indifférents, cachaient une âme si noble et si enthousiaste !... Une âme d'élite, altière et tendre, capable d'émotions intenses et d'une sincérité absolue, éprise de toute beauté de la nature de l'art, enfin douée d'une prestigieuse éloquence pour l'admirer.

Rarement homme parut, aux esprits superficiels, plus différent de son œuvre, et je sais plus d'un de ses contemporains qui jamais ne l'avaient voulu prendre au sérieux, et, devant l'évidente source de poésie dévoilée par telle de ses œuvres, qui admiraient sans comprendre... Et c'est en effet d'une impression de surprise, — bien vite changée en un respect qui avait peu à faire pour devenir un profond attachement, — qu'on ne pouvait se défendre le premier jour où on le *pénétrait*. Que de découvertes on faisait alors à chaque pas ! Quel poète on rencontrait et de quelle finesse, de quelle pureté de goût !

En vérité, Ernest Reyser occupera une place à part dans l'histoire de l'art français du XIX^e siècle. Car, de toutes façons, par sa pensée, et par ses actes, il fut ce qu'on appelle « un caractère ». Il posséda à la fois les deux qualités les plus hautes et les plus rares de l'homme et de l'artiste : l'*indépendance* et la *personnalité*. — Si son indépendance a constamment donné le change, — car il est vrai qu'il la défendait jusqu'à la brutalité, — si

sa personnalité a été impitoyablement jalousée, méconnue, calomniée même, elles lui font, l'une et l'autre, d'autant plus d'honneur qu'il en a volontairement souffert.

C'est en effet une vraie école de caractère, une épreuve morale dont bien peu, sans doute, seraient sortis trempés comme lui, que cette période de sa vie où, arrêté soudain par le parti pris des directeurs, il ne put même pas en appeler au public. On a lu un peu partout les épisodes essentiels de sa jeunesse. Redisons-les cependant, pour la suite des faits.

Ernest Reyer est né à Marseille le 1^{er} décembre 1823. De bonne heure, la passion de la musique s'éveilla en lui, et il ne demandait qu'à la satisfaire par une étude sérieuse, quand sa famille, qui en jugeait autrement, l'envoya en Algérie dans les bureaux d'un oncle trésorier-payeur des armées. Il avait seize ans. Il ne laissa pourtant pas de satisfaire comme il put ses goûts en organisant des concerts et en composant des pièces de divers genres, danses ou motets, jusqu'à une messe. La Révolution de 1848 le libéra; il vint à Paris et se remit entre les mains de sa tante, Louise Farrenc (fille du statuaire Dumont). Celle-ci, qui a laissé la réputation d'une musicienne accomplie, ne pouvait à elle seule remplacer tout l'enseignement du Conservatoire. Reyer n'eut pourtant jamais d'autre maître, sinon ses efforts acharnés pour se débrouiller par la pratique; et ce défaut d'une base technique solide, ce manque de *métier*, on sait trop que toute son œuvre en a souffert. La peinture, elle aussi, offre à notre vue tel chef-d'œuvre de poésie et de couleur (je pense ici à Eugène Delacroix), dont l'auteur ne sut qu'imparfaitement dessiner.

Le jeune musicien apportait toutefois dans la carrière une âme à jamais ensoleillée aux ciels d'Afrique, un instinct invincible d'indépendance, et la résolution bien définitivement arrêtée de n'écrire que lorsqu'il aurait quelque chose à dire. Avouons que c'étaient là des armes peu banales pour la lutte de la vie. Les amitiés qu'il noua dans le monde littéraire et artistique lui apportèrent ses premiers sujets. Théophile Gautier écrivit pour lui l'« Ode symphonie » intitulée *Le Sélam* (5 avril 1850) qui eut la malchance d'arriver après le *Désert* de Félicien David, mais dont le pittoresque était autrement vrai et la couleur locale documentaire, et qui, à le considérer aujourd'hui, offre autrement de valeur musicale. — Méry lui donna ce délicat et fin *Maître Wolfram* (20 mai 1854, au Théâtre Lyrique) où s'épanouit un instant la petite fleur bleue allemande. — Théophile Gautier lui valut encore, à l'Opéra cette fois, un chaud succès avec le ballet hindou *Sacountala* (20 juillet 1858), et Méry imagina à son intention cet *Erostrate* aux chauds parfums d'hellénisme, qui vit la rampe à Bade (21 août 1862) avant de paraître à l'Opéra, huit ans plus tard, pour être reçu... à coups de calomnies. Enfin, un conte des mille et une nuits, féerie, idylle, comédie, lui fut apporté par deux experts du genre, Michel Carré et Jules Barbier: *La Statue* (11 avril 1861) dont Berlioz, avant d'abandonner la plume de critique, put encore saluer la réussite, justifiée par « un sentiment profond, une originalité naturelle de mélodie, une harmonie colorée et une instrumentation énergique sans brutalités ni violences », et dont nous avons applaudi encore, il n'y a pas longtemps, (bien que dans des conditions fort inférieures

aux premières), la grâce poétique et séduisante, avec la fraîcheur toujours jeune d'inspiration. — Au même temps, se rattachent aussi diverses cantates ou mélodies, quelques motets, des chœurs, et une édition fort adroite de 40 anciennes mélodies françaises.

Cette période semble ne compter guère, aujourd'hui; elle est pourtant des plus remarquables à considérer d'ensemble, même après 50 années. Reyer y avait déjà fait preuve, comme pas un, de cette personnalité que j'ai donnée comme sa qualité première et essentielle. Si quelqu'un est original, c'est bien celui-là! écrivait un critique du temps, qui d'ailleurs semblait peu comprendre en quoi. Reyer était original en ce que, à un moment où les formules de Meyerbeer ou des Italiens, d'Auber ou de Gounod, étaient toutes-puissantes et faisaient subir à tous leurs influence, seul, dès sa première œuvre, il s'en était montré absolument indépendant. C'est plus loin et plus haut qu'il avait cherché ses maîtres. C'est Weber, c'est Gluck, c'est l'École Allemande qu'il avait étudiée passionnément et à qui il se déclarait « redevable du peu qu'il savait, du peu qu'il était ». C'est Berlioz encore, surtout en émule des mêmes aspirations. C'est Wagner enfin, en l'honneur de qui il rompa des lances dès 1857, mais dont il ne s'inspira jamais directement, qu'il n'imita jamais, de près ou de loin, pour qui d'ailleurs son admiration allait jusqu'aux larmes, mais non sans un certain effroi, (le mot, très juste, est de M. de Fourcaud), celui des sanctuaires inaccessibles et inviolables.

De telles fréquentations, de telles passions, étaient le fait d'un esprit peu commun: elles seront toujours comme la sauvegarde de l'artiste. Reyer était même original en un autre point, qui est d'un des plus appréciables qui soient au théâtre, et des plus rares. Bien qu'il eût déjà comme une *marque* à lui, aucune de ses partitions ne ressemblait à l'autre. Tout, — et je suis heureux de me rencontrer ici avec un fin critique, M. Gaston Carraud, — « tout, dans chaque partition, a une couleur et un accent différents. Ce sont d'autres personnages, d'autres époques, d'autres contrées, dont nous garderons le même souvenir que si nous les avions vus. » Et il va sans dire que cette variété de caractère est bien autrement sensible encore dans les deux maîtresses œuvres que nous réservait l'avenir: *Sigurd* et *Salammbô*. Mais nous en sommes loin encore, et c'est ici, au seuil de la renommée la mieux assise et la plus durable, qu'un brusque arrêt se fait dans la carrière d'Ernest Reyer.

Fut-il si brusque, pourtant? Le musicien ne portait-il pas déjà le poids de son originalité, n'était-il pas déjà en suspicion? M. Carraud a raison de le faire remarquer encore: « Cette musique dégage en même temps une poésie qui lui est propre et la distingue entre toutes. De telles qualités sont de celles qui n'attirent pas communément la chance et ne se font reconnaître qu'à la longue. » Il n'avait pas été absolument aisé aux premières œuvres de Reyer d'arriver jusqu'à la rampe: *La Statue*, après réception, ne parut en scène que grâce à des sommations d'huissier; *Erostrate* fut retiré pour n'être pas avili plus longtemps par les interprètes; « et personne n'a oublié que les deux ouvrages qui sont aujourd'hui, après *Faust* et *Samson*, la plus solide ressource du répertoire français de l'Opéra, n'y ont été admis qu'après l'épreuve de Bruxelles. »

Mais ces vingt ans et plus de silence presque absolu, qui les imposa, après *La Statue*, et comment Reyer les passa-t-il, tandis que sa maturité de quarante ans s'acheminait impitoyable vers la vieillesse ? Ici je laisse parler un ami qui l'a suivi de près et dont le témoignage est sûr entre tous, celui de M. Adolphe Jullien :

« Il faut avoir connu Reyer pendant cette longue période qui s'étend entre la brillante apparition de *La Statue* au Théâtre-Lyrique en 1861 et la représentation de *Sigurd* à Bruxelles en 1884, il faut avoir vu combien, malgré son affectation de philosophie et ses plaisanteries railleuses, cet artiste-là souffrait de ne pas pouvoir communiquer au public les adorables mélodies, les puissantes inspirations qu'il sentait bouillonner dans sa tête ; il faut l'avoir vu alors, forcé de se contenter de quelque exécution d'un fragment de son cher *Sigurd* dans les concerts pour se douter du coup terrible qu'il recevait chaque fois qu'un nouveau directeur de l'Opéra — ce fut d'abord Emile Perrin, puis Halanzier, puis Vaucorbeil — se refusait à monter un ouvrage dont on disait charitablement qu'il n'existait peut-être pas et dont l'auteur prêtait à rire avec la prétention qu'il manifestait de le faire exécuter tel qu'il l'avait conçu et réalisé, sans rien sacrifier de cette œuvre bien-aimée aux exigences des directeurs ni aux goûts capricieux du public.

C'est durant ce long temps d'épreuves qu'on put apprécier au mieux non seulement la solidité de convictions, mais aussi la hauteur de caractère et la générosité de cœur de Reyer, car, pas un moment, malgré les cruelles déceptions qu'il put éprouver, malgré ces déboires qui auraient pu laisser chez lui tant d'aigreur, il ne cessa d'employer sa plume à défendre, à soutenir, à pousser en avant des compositeurs plus jeunes que lui et qui pouvaient lui barrer la route à leur tour ; jamais il n'hésita — sans être trop payé de reconnaissance — à se créer de futurs rivaux pour épargner à ceux qu'il voyait attendre et languir, d'attendre et de languir aussi douloureusement qu'il le faisait lui-même. Les Lalo, les Saint-Saëns, les Massenet, les Bizet, les Guiraud, les Godard, les Chabrier et bien d'autres encore, lui durent en ce temps-là les encouragements les plus flatteurs et l'aide la plus constante : avec quelle joie des plus sincères le maître ironiste ne salua-t-il pas en particulier l'apparition de *Marie-Magdeleine* et du *Roi de Lahore*, de *l'Arlésienne* et de *Carmen*, de *Namouna* et du *Roi d'Ys* !

C'est qu'en réalité, cet homme qu'on se représentait et qui se laissait volontiers représenter comme un bourru et un sauvage, aimant à donner de terribles coups de boutoir, était en réalité foncièrement bon et d'un dévouement absolu non pas seulement pour ses amis personnels, qui le chérissaient profondément, mais aussi pour ceux de ses confrères qui lui paraissaient faire une besogne utile et viser, ne fût-ce qu'un moment, au même but que lui, à l'idéal si élevé qu'il s'efforçait d'atteindre. »

En attendant son heure, en effet, Ernest Reyer avait hérité de Berlioz, après d'Ortigue, du feuilleton musical du *Journal des Débats*, qu'il rédigea trente ans durant, de 1866 à 1896. Déjà, plus d'une fois, il avait donné ses preuves d'écrivain, dans diverses revues, et par ses souvenirs de voyage, sur l'École Allemande, qui parurent au *Moniteur* en 1864 et ont été reproduits depuis dans l'unique volume des *Notes de musique* qu'il ait

daigné publier. Quant aux articles des *Débats*, il s'y montra tout à fait maître. Que de précieux et amusants volumes ne ferait-on pas avec ces pages que relève d'esprit le plus aigu et où s'apprécie le style le plus libre et le mieux tourné!... « Reyer ne cherchait point à jeter de la poudre aux yeux (dit encore M. Carraud); il ne s'en laissait pas jeter. Sa critique si clairvoyante, si fine, un peu sceptique, philosophiquement courtoise, a des ironies qui font penser à un Berlioz qui n'aurait point de fiel et ne prendrait point d'attitudes. »

Mais ce feuilleton, cette arme... dont il ne se servait que pour les autres, lui donnait en vain une influence enviée, s'il devait trouver toutes portes systématiquement closes devant ses créations musicales.

C'est dès 1864, en effet, que, sans autres guides que son instinct et son goût, sans autres maîtres que ses grands « classiques » à lui (Berlioz et Wagner, dans quelques années, seront des classiques, affirmait-il cette année même, en dépit de l'opinion, dans un rapport officiel), sans autre appui que sa foi dans son art et l'enthousiasme fécond de son inspiration, Ernest Reyer avait commencé de créer cet étonnant *Sigurd*, si différent, si distant des œuvres les plus applaudies de l'École française d'alors. C'est dès cette époque que sa claire vue d'une évolution nécessaire essayait de retremper l'opéra français par la recherche d'un idéal plus fier, plus indépendant, rejetait nettement les divisions coutumières et les formules courantes d'airs, duos, trios, etc., pour exiger de l'action une continuité plus absolue..., fondait de son mieux la déclamation lyrique dans l'harmonie de l'orchestre, enfin, pour obtenir de celui-ci, comme du chant, une interprétation directe des caractères et des sentiments mis en scène, innovait encore par l'emploi caractéristique des motifs conducteurs.

Ce poème pur et chevaleresque, l'un des plus beaux qu'un musicien français ait jamais trouvé à sa disposition, il le devait à son ami Camille du Locle, qui, en puisant dans le *Nibelunge-Nôt* allemand, mais surtout dans l'*Edda* scandinave, avait su très judicieusement reconstituer la légende, avec ses simples éléments héroïques, si propres au génie français. Son intime cohésion avec l'inspiration musicale de l'artiste a donné à l'œuvre cette expression *épique*, qu'on chercherait vainement au même degré dans toute notre École. — Et à ce point de vue encore, comme aux autres, *Sigurd* est une date, *Sigurd* est précurseur.

La partition en était achevée et l'œuvre prête à passer à la scène, avant 1870: on annonçait même son apparition à l'Opéra pour l'hiver de cette année... Les événements, d'abord, puis les directeurs en décidèrent autrement, nous l'avons vu; et ce fut une autre espèce de *légende* qui commença, celle de l'opéra dont on ne parle qu'avec effroi, — ou raillerie, — et que personne n'ose prendre sur soi de faire connaître au public. En vain divers fragments de l'œuvre, assez importants, étaient exécutés avec plein succès dans les concerts (dès 1873), Wagner seul eût semblé plus monstrueux, plus impossible, aux détenteurs de notre première scène, eût été repoussé avec plus d'horreur... Cependant, dès avant cette époque, Reyer était en possession d'un autre sujet de drame lyrique, celui de *Salammbô*, dont l'adaptation scénique avait été combinée par Flaubert lui-même, et dont Théophile Gautier pensait d'abord rédiger le poème, qui finalement devint

l'œuvre de Camille du Locle encore. Mais il ne voulut jamais s'en occuper sérieusement avant d'avoir vu *Sigurd*, enfin naître au monde. Craignait-il pour sa partition nouvelle l'obsession de l'autre, et tenait-il à se détacher de la sereine fierté héroïque de celle-ci avant de rendre la poésie mystique et la passion brutale de celle-là? Il est certain qu'une fois de plus il prétendait faire tout autre chose que ce qu'il avait fait jusqu'alors, et qu'il y réussit. Un seul caractère commun rapproche les deux œuvres : c'est que *Salammbô* évoque, elle aussi, cette impression d'épopée, qu'on rencontre si rarement en art, et qu'on n'oublie jamais.

En attendant cette double révélation au grand public, il est à croire, et c'est l'honneur de l'Académie des Beaux-Arts, que Reyer était apprécié à sa valeur par ses pairs. A la mort de Carafa, en 1873, il n'avait pas tenu à la section de musique qu'il ne fût préféré à Bazin, et celle de Félicien David, en 1876, l'y fit admettre à une très forte majorité. C'est encore de cette époque, un peu plus tard, que date sa nomination comme inspecteur des Ecoles de musique des départements, (à la mort de Reber, en 1880), seul poste officiel qu'il ait rempli, — pour ne pas compter celui de bibliothécaire de l'Opéra (dès 1866, à la mort de Leborne), simple hommage rendu à son talent d'écrivain et à ses goûts littéraires.

Venu à son moment, c'est-à-dire à l'heure où l'Opéra, en quatre ans, n'avait trouvé à monter qu'*Hamlet* et le *Faust* du Théâtre-Lyrique..., et l'Opéra-Comique *La Petite Fadette* ou *Vert-Vert*, *Sigurd* eût-il été compris, et la tentative extraordinaire que Reyer manifestait là, d'une orientation nouvelle de notre vieil opéra, eût-elle porté ses fruits, fait école?... Il est impossible d'en juger avec certitude, mais tout valait mieux pour lui que le silence où il fut condamné. La réputation d'intransigeant dangereux et de wagnérien néfaste dont jouissait alors Reyer s'en fût affirmée et, sans doute, les railleries spirituelles des contempteurs de légendes, comme les insultes systématiques des wagnérophobes, se seraient donné carrière, — nous les avons bien retrouvées encore, le croirait-on? quinze ans plus tard. — Mais, sans doute aussi, et bien plus utilement pour le réveil de notre Ecole somnolente, l'œuvre eût été accueillie avec ces transports d'enthousiasme qu'elle rencontra surtout dans la jeunesse, lorsqu'elle parut à Bruxelles, le 7 janvier 1884, puis à Paris, le 12 juin de l'année suivante. C'est en effet l'honneur du Théâtre royal de la Monnaie d'avoir enfin joué l'œuvre injouable, comme elle fit de *Salammbô*, le 10 février 1890.

L'impression fut encore considérable, et l'opinion, surprise d'abord, fut vite toute soulevée par ce souffle pur de vie, cette verdeur de forme, cette fierté, cette nouveauté d'inspiration, dont elle ne connaissait pas d'équivalent. Les artistes et les poètes, surtout, tous ceux qui ont le sens et la joie du pittoresque, du coloris, de l'expression poétique, furent séduits et charmés à jamais. — C'est que la poésie des sources et des bois, comme les mâles accents des héros légendaires, avaient trouvé chez Reyer un évocateur souverainement éloquent. C'est que les idées abondaient et qu'elles étaient l'expression la plus juste et la plus conforme des caractères et des sentiments. C'est que l'émotion était sincère et communicative. C'est que la pensée de l'artiste transparaissait partout, fermement attaché à l'idéal qu'elle avait entrevu et pleine d'énergie pour l'atteindre.

Cependant il était écrit que chacune des œuvres de Reyer serait un objet de contradiction. Quand *Sigurd* vit enfin s'ouvrir toutes portes devant lui, il se trouva en face d'un autre genre d'opposition, celle des « grammairiens » de la musique. Il était né une nouvelle génération de musiciens qui plaçaient le « métier » avant tout, avant l'invention, avant le génie, qui savaient écrire, admirablement même, sans idées originales, et qui durent constater, avec dépit, que le public non seulement ne les suivait pas, mais allait droit à cet indépendant, cet isolé, dont la force et l'ampleur des idées l'avait remué jusqu'au fond de lui-même... Etrange aventure, que celle de cet artiste que les uns tiennent pour suspect, par principe, comme wagnérien, novateur, auteur de « musique savante », et que les autres dédaignent comme ignorant et railleur du nom commode d' « amateur ! ».

Oui, oui, il est évident que Reyer était sans talent et n'avait *que du génie*, comme le disait un jour à M. Alfred Bruneau, « un compositeur très malin », que celui-ci ne nomme pas. « Il est malheureusement trop certain que son savoir technique n'était pas à la hauteur de son inspiration ; qu'en plus d'un endroit les idées les plus nobles, les plus heureuses trouvailles, à l'orchestre ou dans le chant, sont maladroitement mises en valeur dans l'exécution, et qu'on s'en irrite d'autant plus qu'on les admire davantage. Avoir des idées était pour lui la condition essentielle du musicien, et il aimait à le proclamer. Et certes il n'avait pas tort ! Mais les idées ne suffisent pas toujours si elles ne sont pas soutenues par la sûreté et la continuelle variété de l'écriture. Cette mise en œuvre des idées musicales n'avait à ses yeux qu'une importance trop secondaire, il ne se rendait pas assez compte combien elles risquent de perdre leur éloquence, à n'être pas suffisamment parées. C'est qu'il méprisait les habiletés de facture, il repoussait les artifices de détail, il préférait la rudesse, voire la gaucherie de l'expression, à une « gentillesse » conventionnelle, à une façon de faire qui ne lui eût pas paru sincère... Imprégné de son sujet, de sa situation de ses caractères, vivant en eux, vibrant par eux, il allait de l'avant, à ses heures, sans se presser, d'un pas robuste et convaincu, enfin, comme quelqu'un l'a dit : « esclave de sa sincérité jusque dans ses défaillances. »

Cette sincérité était bien la qualité de ses défauts (1), et ces défaillances étaient rachetées par des envolées d'une suprême grandeur. La « perfection » est-elle toujours si souhaitable ? « Lorsqu'on entend souvent quelque œuvre écrite avec une dextérité et une science parfaites, (fait remarquer M. Pierre Lalo, dont le père a attendu lui aussi, et jusqu'au même âge que Reyer, l'heure de la revanche), il arrive qu'on se lasse d'une adresse superficielle, d'une éloquence sans émotion, d'un savoir qui tient la place du sentiment. Il en est tout autrement d'une œuvre de Reyer. Les passages qui avaient déplu à la première audition ne cessent pas de déplaire. Mais on ne se fatigue

(1) « Il en est peut-être de Reyer comme de Gluck et de Berlioz (a écrit jadis M. G. Servières), dont les défauts ont, plus que les qualités, contribué à la formation de leur talent. Plus adroit, plus fertile, plus rompu à la pratique de son art, aurait-il eu la conscience de n'écrire que lorsqu'il avait quelque chose à exprimer ? Aaurait-il trouvé des accents d'un sentiment si vrai, si pathétique ? Si son invention musicale eût été plus égale et plus châtiée, aurait-elle eu autant de saveur, d'élan chaleureux, de force persuasive ? »

pas des autres; on peut les entendre maintes fois sans qu'ils perdent leur saveur; le charme de leur poésie pénétrante ne s'évanouit pas. Et c'est l'avantage de la sensibilité sur le savoir. »

Salammbô surprit moins, — sinon par la nouveauté de son caractère et de son style, totalement différente de l'œuvre précédente, — mais émut peut-être davantage. De fait, si le poème était moins noble, la musique d'un idéal moins pur, la conception marquait plus d'unité, l'écriture était aussi plus ferme, plus nourrie, plus experte. L'œuvre en somme était plus complète. Ce n'est pas en vain que l'artiste avait porté tant d'années dans sa tête, avant de le réaliser, l'héritage de Flaubert (pour lequel il refusait alors maints livrets nouveaux). Mieux que jamais, il avait compris comment, tout en portant toujours le sceau des « classiques », son œuvre pouvait rester moderne et s'animer d'un souffle nouveau. Berlioz s'y était trompé, et cette remarque de M. Adolphe Jullien est des plus topiques, que Berlioz, aveuglé à l'endroit de Wagner, « voyait Gluck à travers Spontini », tandis que Reyer « voyait Gluck à travers Wagner ». Plutôt que Weber, c'est Gluck en effet qui, cette fois, semble inspirer la pureté de cette déclamation si ferme, soit dans l'ampleur des cérémonies religieuses au temple de Tanit, soit dans l'austérité des délibérations du Conseil des Anciens, soit dans les visions et la détresse mystique, et par quelles impressions inédites l'artiste créateur n'a-t-il pas su évoquer le mystère troublant des nuits lunaires et les ardeurs fiévreuses de la passion orientale! Jamais il ne fut plus poète, « le poète, au grand sens antique du mot », comme disait M. Alfred Bruneau.

Ce n'est pas sans peine, même après le triomphe de Bruxelles, que *Sigurd* fit enfin son apparition à Paris, timidement comme par grâce; ce n'est pas sans mutilations surtout, et ce jour-là, Reyer donna, on doit le dire, un grand exemple de fermeté et de conscience. L'œuvre, au dernier moment, fut allégée, par la direction, de coupures tellement nombreuses, inintelligentes, outrageuses enfin, que Reyer jura de ne remettre les pieds à l'Opéra que lorsque justice lui aurait été rendue; et il attendit cinq ans: son œuvre avait alors été jouée 60 fois sans qu'il l'entendît. *Salammbô* fut plus heureuse: on osa la donner en pleine saison, et intégrale.

Ces attitudes altières, intransigeantes parfois et non sans emportements, font partie de la « légende » de Reyer. Je ne puis l'aborder ici, quelque amusants que soient tant de traits originaux, tant de mots définitifs. Mais comme elles nous changent des complaisances et du manque de dignité de tant d'autres, qui n'ont pourtant pas de portes à forcer! Combien elles cachaient de simplicité et de droiture! comme elles lui servaient à fuir, — les témoignages abondent, — les honneurs qu'on voulait lui rendre, et qui, parfois, l'atteignirent pourtant, mais sans qu'il y fût pour rien. (La seule *grand'croix* de la Légion d'Honneur qui soit attribuée à un musicien français lui a été décernée en 1906: et ce fut justice...)

Et je ne sais si elles lui valurent vraiment des ennemis, mais combien ne lui attirèrent-elles pas de chaudes, de dévouées amitiés! Sa physionomie énergique et brusque n'était jamais froide, et portait autour d'elle une atmosphère de franchise et de sécurité. Aussi, quelles causeries rares et précieuses, dans ce petit appartement sous les toits, rue de la Tour-d'Auvergne, dans ce bas et étroit salon algérien, dont la fenêtre ouverte laissait

voir une façon de jardin suspendu, une terrasse inondée de plantes grim-pantes et de fleurs aux mille couleurs. C'est là qu'il fallait l'entendre parler d'art, surprendre le sentiment pénétré avec lequel il évoquait les bois et les courbes rocheuses de son cher Mouthier (dans le Doubs), les montagnes et les vues de mer de son bienheureux Lavandou (sur les bords méditerranéens), de toute cette large nature où il courait se plonger dès que la liberté lui était rendue!... Ce véritable artiste, ce poète avait dans ses propos la saveur de la nature même. Ses œuvres sont sobres et inspirées comme elle; et c'est à son contact qu'il prit sans doute cette foi tranquille dans l'au delà, qu'il résumait de ce seul mot: « J'espère! »

HENRI DE CURZON.

Ernest Reyer est mort au Lavandou (Var), le 15 janvier. Ses obsèques ont eu lieu le dimanche 17, au Lavandou, avec la simplicité grandiose d'une manifestation populaire, puis, le lendemain, à Marseille, de la gare à l'église St-Vincent de Paul, et de celle-ci au cimetière St-Pierre, dans des conditions solennelles et aux frais de la ville.

Voici quelques notes documentaires sur ses œuvres et leur exécution :

Homme de théâtre, exclusivement, — comme Grétry jadis, — ses quelques productions dans divers autres genres ne comptent que très peu, ou pas du tout, dans son bagage musical. Je cite simplement quelques *motets*, quelques *chœurs*, quelques pages lyriques avec orchestre, dont la plus connue est *la Magdeleine au désert* (1874), pour basse, enfin une trentaine de *mélodies*, de toutes les époques, dont les trois plus originales, et d'un tour vraiment remarquable, à mon avis, sont: la chanson de Mathurin Régnier, *Pourquoi ne m'aimez-vous?* la *Vieille chanson du jeune temps*, de Victor Hugo, et le « chant diatonique » *Tristesse* (1884). — A part, le recueil des 40 *vieilles chansons du XII^e au XVIII^e siècle*, choisies et harmonisées par lui, et d'une saveur extrêmement attrayante autant que de la plus piquante curiosité (éd. chez Leduc). — Voici les œuvres dramatiques :

Le Selam, ode symphonique (Théophile Gautier). — Théâtre Ventadour, 5 avril 1850. (Partition chez Choudens).

Maître Wolfram, opéra-comique, 1 acte (Méry). — Théâtre-Lyrique, 20 mai 1854; reprise à l'Opéra-Comique, nov. 1873, et, en dernier lieu, en 1902. (Partition chez Choudens).

Sakountala, ballet, 2 actes (Th. Gautier). — Opéra, 14 juillet 1858. (Inédit ou détruit).

La Statue, opéra-comique, 3 actes (M. Carré et J. Barbier). — Théâtre-Lyrique, 11 avril 1861; reprise à l'Opéra-Comique, avec récitatifs, 20 avril 1878; reprise à l'Opéra, en 5 actes, 6 mars 1903. (Partition chez Choudens).

Erostrate, opéra 2 actes (Méry). — Casino de Baden-Baden, 21 avril 1862; reprise à l'Opéra, 16 octobre 1871, et en dernier lieu, à Marseille, il y a quelques années. (Partition chez Choudens).

Sigurd, opéra, 4 actes (C. du Locle et A. Blau). — Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, 7 janvier 1884; reprise à l'Opéra, 12 juin 1885. (Partition chez Heugel).

Salammbô, opéra, 5 actes (C. du Locle). — Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, 10 février 1890; reprise à l'Opéra, 16 mai 1892.

Ces œuvres connurent en général d'excellents interprètes, mais pas constamment, et pas toujours dès la création. Depuis de trop longues années, à l'Opéra, *Sigurd* et *Salammbô*, en leur qualité de « pièces du répertoire », ont été exécutées de la façon la plus sommaire. Mise en scène, décors, interprétation générale, tout serait à refaire. Reyer avait fini par s'en désintéresser, n'y pouvant rien. Il avait eu jadis, au contraire, les idées les plus arrêtées, du moins sur les interprètes. Elles ne furent pas toujours heureuses, car ce fut une vraie faute que de refuser Jean de Reszké pour la création, à Paris, en 1885, du rôle de Sigurd : il ne retrouva jamais le pareil, et même n'eût jamais de Sigurd vraiment complet, si ce n'est peut-être Albert Saléza, en 1893, lequel venait de s'imposer, pour ses débuts, comme un Mathô de tout premier ordre, véritable créateur du rôle, inégalé depuis, et inégalable. Reyer l'avait soutenu contre tous, pour l'avoir deviné, bien qu'inconnu encore, comme il avait fait de sa plus illustre interprète, « la seule » déclarait-il, Mme Rose Caron. Celle-ci débutait à peine dans la carrière, à Bruxelles, quand Reyer la devina et l'imposa pour Brunehilde (1884). Il n'en voulut pas d'autre à Paris, il n'en admit pas d'autre pour créer *Salammbô*. La simplicité, la sobriété pénétrante, la noblesse de gestes et d'attitudes, la pureté de diction de cette admirable artiste, toute l'impression de poésie qui se dégagait de sa personne la rendait en effet la plus haute incarnation rêvée de ces héroïnes inspirées, et du style même de Reyer.

Voici quels furent les plus intéressants, les plus *créateurs* parmi les autres interprètes de Reyer :

La Statue : Mongauze (1861), Talazac (1878).

Sigurd : Avant les représentations au théâtre : Mme Krauss (1876), Faure, Vergnet, Van Dyck. — Bruxelles : Mme Caron, Mme Bosman, Gresse (1884) ; Paris : Mme Caron, Mme Bosman, Gresse, Sellier (1885), Saléza (1893), Renaud (1891, le meilleur Gautier), Mme Bréval (1898), André Gresse (1904).

Salammbô : Bruxelles : Mme Caron, Renaud, Sellier, Vergnet (1890) ; Paris : Mme Caron, Saléza, Renaud, Vergnet (1892), Mme Bréval, Vaguet (1893).

H. DE C.





UN CONCOURS INTERNATIONAL DE LUTHERIE

VI^e CAUSERIE

Les gazettes italiennes nous contaient récemment que d'importants paris avaient été engagés dans des conditions particulièrement originales. Il s'agissait de discerner, par la seule audition, un violon de cent sous d'un Stradivarius authentique. Il paraît que ce fut le violon de cinq francs qui emporta tous les suffrages, dans ce sens, qu'il fut bel et bien pris pour le Stradivarius. Je parierais volontiers à mon tour que, malgré cela, l'infortuné possesseur du Crémone ne demanda pas à troquer son instrument contre l'autre. Chose digne d'être notée, les mêmes gazettes sont muettes sur le nom et l'adresse de la maison qui livre de tels chefs-d'œuvre à si bon marché. Je sais des pays où la réclame commerciale eût été la cause première et la cause finale de ce combat singulier, ou, si vous préférez, de ce singulier combat.

Nous avons été conviés, les 5, 6 et 7 janvier dernier, Salle Gaveau, à une lutte de ce genre, différant surtout de celle dont il est question plus haut par la proportion, et où tout le monde garda son sérieux. Les luthiers du monde entier avaient été invités à concourir, et beaucoup avaient répondu à l'appel.

Dix violons anciens, huit violons semi-modernes prirent part à l'épreuve dont le résultat définitif fut :

- N^o 1 Violon moderne.
- » 2 Stradivarius.
- » 3 Violon moderne.
- » 4 Guadagnini.
- » 5 Guarnerius (Joseph del Gesù.)
- » 6 { Montagnana.
- » 6 { Guarnerius (Joseph del Gesù.)
- » 6 { Violon moderne.

Je regrette infiniment de ne pouvoir citer le nom de tous les concurrents, la liste n'en ayant pas été publiée, ce qui est une injustice; les malheureux évincés du *match* final auraient au moins trouvé là, eux aussi, leur petite part bien légitime de publicité.

Avant d'aborder l'examen plus approfondi de cette sorte de plébiscite; je voudrais en signaler une conséquence indirecte dont il y a lieu de se réjouir, et qui est d'attirer de nouveau l'attention du public vers le charme des belles voix et des beaux timbres, de ramener les musiciens eux-mêmes aux saines traditions, à l'amour de ce que l'on appelle la qualité du son. Cette indifférence croissante pour la beauté intrinsèque du son, pratiquée aussi bien par le producteur que par le consommateur, a des causes multiples. La musique moderne, avec ses innovations radicales, les changements profonds de son écriture, tient notre esprit en éveil constant, et l'absorbe au point que l'ouïe ne devient plus qu'un intermédiaire neutre, ne prenant presque aucune part au régal qui devrait lui être destiné. Elle semble ainsi s'échapper du domaine des sens, et devenir, pour les uns, un pur jeu de l'esprit, un kaléidoscope de combinaisons savantes et ingénieuses, pour les autres, une abstraction sentimentale, dans laquelle il est plus tenu compte des intentions spirituelles que des réalisations matérielles. D'autre part, certains compositeurs, désireux de donner à leur pensée une forme absolument neuve, essayent de secouer la tyrannie, trop douce à leur gré, du quatuor dans l'orchestre, et trouvent, en donnant sur lui le pas à d'autres dynasties d'instruments, des effets originaux, une couleur inédite. De telles tentatives sont légitimes et utiles, elles feront sûrement plus tard éclore à maturité une moisson dont il nous est donné de goûter seulement les prémices parfois acides, mais l'instrument à archet, tel que nous l'ont légué les anciens maîtres luthiers de l'Italie, après des siècles de tâtonnements, n'en demeure pas moins le plus parfait de tous les instruments, et le laisser tomber dans le discrédit, c'est effectuer un retour immédiat vers la barbarie.

L'expérience à laquelle nous venons d'assister a des précédents célèbres, et d'autant plus caractéristiques, qu'il s'agissait dans la majorité des cas, non pas comme aujourd'hui de simples copies devant égaler les vénérables originaux, mais d'instruments de forme et de construction nouvelles, ayant la prétention de surpasser tout ce qui avait existé jusqu'alors.

En 1817 Chanot présenta son violon à l'académie royale des Beaux-Arts, à Paris, devant une Commission composée de Gossec, Cherubini, Lesueur, Ch. de Prony et Berton. Le rapport concluait en ces termes:

« M. Boucher, sur l'invitation de la section, avait apporté à la séance l'un des meilleurs Stradivarius connus, et comme il existe en faveur de ces excellents violons un préjugé très avantageux, M. Boucher, pour mettre à même de juger avec impartialité, eut la complaisance de passer dans une salle voisine et de jouer alternativement les mêmes passages sur l'un et sur l'autre instrument. *La Commission entière, dans trois épreuves consécutives, a toujours cru entendre le Stradivarius lorsque M. Boucher jouait le nouveau violon et vice versa lorsqu'il jouait le Stradivarius.* Cette méprise continue a décidé la question en faveur du violon de M. Chanot, qui, quoique fabriqué avec du bois neuf de deux ans de coupe et débité depuis six mois, a pu soutenir sans désavantage une concurrence aussi forte. »

Le 26 juillet de la même année, on demande une épreuve nouvelle devant l'Académie rassemblée. Boucher s'y prête de la même manière, le succès est le même et le violon de Chanot est proclamé bien supérieur à celui de Stradivarius.

En 1818, Félix Savart obtint, avec son violon trapézoïdal, un pareil triomphe devant l'Académie des Sciences. La Commission se composait de Ch. de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesueur et Biot. Le violoniste Lefebvre fut chargé de jouer alternativement un excellent violon italien et celui de Savart. Le rapport se termine ainsi :

« Il nous restait à faire une dernière épreuve, la plus importante même, et la plus décisive : c'était de prier quelque artiste habile d'essayer le nouveau violon de M. Savart, comparativement avec un violon ordinaire d'excellente qualité... La Commission a invité M. Lefebvre, chef d'orchestre du théâtre Feydeau, à vouloir bien en faire l'essai devant elle. M. Lefebvre s'est rendu à nos désirs avec une complaisance infinie ; il a souhaité de comparer le violon de M. Savart avec celui dont il se sert habituellement, et qui a tant d'expression sous ses doigts. Il a d'abord joué devant nous successivement l'un et l'autre. On a remarqué dans le nouveau violon une grande pureté de son, jointe à l'égalité la plus parfaite ; on sait combien cette qualité est rare et recherchée ; le nouveau violon, entendu ainsi de près, paraissait avoir un peu moins d'éclat que l'autre ! Pour nous assurer de la différence, nous avons prié M. Lefebvre de passer dans une pièce voisine, et de jouer alternativement les mêmes phrases sur les mêmes instruments, sans nous avertir de l'ordre qu'il mettait entre eux ; *alors ils se sont égalés si parfaitement que les personnes les plus exercées les ont confondus constamment l'un avec l'autre, ou si le nouveau violon a offert quelque différence qui pût parfois le faire reconnaître, c'était un peu plus de suavité de son.* »

En 1832, l'Académie des sciences et arts de Milan jugea avec autant d'enthousiasme les résultats de C.-A. Galbusera, et les gazettes musicales de l'époque ne tarissent pas en éloges sur la perfection de ce nouveau violon.

En 1867, un amateur de Grenoble, plus modeste, crut seulement avoir retrouvé le vernis des anciens luthiers italiens. Il présenta le résultat de sa découverte à la Société de Statistique des sciences et arts de Grenoble, qui publiera la même année un « rapport sur le vernis inventé par M. Grivel. » Ce rapport, après avoir constaté l'identité d'aspect du vernis Grivel avec le vernis crémonais, se termine par la comparaison de sonorité et de qualité de son des violons de M. Grivel avec des instruments italiens, comparaison tout à l'honneur de l'inventeur.

Ces noms, ces instruments, sont tombés dans l'oubli. Personne aujourd'hui n'achèterait, même comme objet de curiosité, un instrument de Chanot ou de Savart.

Les citations que je viens de faire n'ont pas pour but de dénigrer les juges d'alors. Bien au contraire. J'estime seulement que, étant donné, d'une part, la sélection indiscutable à laquelle appartenaient ces musiciens et ces savants, l'impartialité qui se dégagait à priori de leur qualité, et de l'autre la faillite de leur jugement, il y a matière à réflexions, et qu'au lieu de recommencer indéfiniment des expériences, il vaut mieux se demander si elles sont pos-

sibles, jusqu'à quel point et dans quelles conditions. Si nous réussissons à établir la donnée du problème, nous saurons pourquoi l'événement a démenti le passé, et nous pourrons préjuger des résultats que pourrait dans l'avenir donner ce genre de comparaisons.

Avant de nous occuper de l'ouïe comme juge, voyons d'abord un peu ce qui se passe pour d'autres sens, la vue par exemple.

Ceux qui sont appelés à juger des matières précieuses, métaux ou pierres, ont, en dehors de leurs sens, des moyens de contrôle dont l'ensemble forme un *criterium* certain. Avec l'aide des réactifs chimiques, du microscope, de la balance de précision, etc., ils peuvent déterminer d'une façon absolue la nature, l'état de pureté, la densité, le mode de structure moléculaire et de cristallisation, la réfraction, la dureté, etc., etc. Que les diverses opérations de ce contrôle soient faites par plusieurs personnes ou une seule, dans un espace de temps plus ou moins long, cela n'a aucune importance au point de vue du résultat. Il ne saurait s'élever de contestation sur le nombre de carats d'un lingot d'or, les moyens de vérification étant à la portée de tout le monde et le résultat purement objectif.

Chacun sait qu'il existe seulement un petit nombre de personnes dont la vue soit ce que l'on appelle normale. Les défauts plus ou moins importants tels que le daltonisme, l'astigmatisme, le manque de clarté du cristallin, la petitesse de l'angle visuel, les tares du nerf optique ou de la rétine, sans parler de la myopie et de la presbytie, sont si fréquents, qu'en admettant 25 pour cent de vues absolument bonnes nous serons probablement en dessus de la vérité, alors que si l'on interrogeait une centaine de personnes, il y en aurait certainement plus des trois quarts qui prétendraient de bonne foi avoir une vue excellente. Que de jeunes gens se présentent à l'examen, pour entrer dans les chemins de fer, et sont stupéfaits quand on leur apprend qu'ils sont daltoniques, et ne savent pas discerner le rouge du vert!

Revenons à l'ouïe : Voici une salle de concert au grand complet. Parmi les assistants, si vous déduisez les moutons de Panurge, combien estimez-vous qu'il en reste, ayant une opinion personnelle, et soient capables, non seulement par culture, mais encore par caractère, de penser par eux-mêmes? Un quart me paraît bonne mesure. Prenons ce quart, et demandons-nous combien il s'en trouve dans cette sélection intellectuelle, qui soient sains de corps comme ils sont sains d'esprit, dont le sens de l'ouïe soit adéquat à l'entendement cérébral!

L'exemple suivant fera bien comprendre ma pensée :

Un professeur de violon, membre d'un orchestre réputé, me disait un jour qu'un nouveau venu, placé à un pupitre derrière le sien, tirait des sons si aigres, si désagréables, de son instrument, qu'il pouvait à peine en supporter le voisinage. Or, une fois, au foyer, on vint à parler *qualité de son*, et ce même artiste qui distillait de l'acide sulfurique de son violon, se mit à pontifier sur la question, comme s'il était le seul à la connaître, et en réalité il ne s'exprima pas trop mal. Il y avait évidemment divergence entre son sens auditif et son entendement.

Nous voilà donc devant l'impossibilité de trouver des juges qualifiés et des jugements sans appel. Le mode de transaction des instruments à archet, particulièrement des antiques, semble donner raison à cette opinion. En effet,

le marchand vend toujours la marque, jamais la qualité. Pourquoi? parce que la marque a une valeur marchande et non la qualité, et que le marchand qui prétend garantir l'une sait trop bien qu'il ne peut garantir l'autre.

Vous ne sauriez demander mettons vingt mille francs pour un violon sans marque, si bon soit-il, avec la certitude d'avoir fait un contrat valable, tandis que vous pourrez sans crainte obtenir trente mille d'un Stradivarius si mauvais, si détérioré que vous voudrez le supposer. En cas de contestation, les tribunaux vous feront annuler le premier marché, mais valideront sûrement le second.

Maintenant, sans vouloir pousser les choses à l'extrême, prenons deux artistes appelés à choisir chacun un instrument pour son usage personnel. L'un, suivant sa nature, sa technique, ses facilités, son idéal, l'état de son ouïe, prendra peut-être un instrument puissant, robuste, quoique rude et manquant de délicatesse, tandis que l'autre préférera une voix plus douce, un timbre plus moelleux.

Nous constatons par là que le jugement d'un instrument n'est pas purement objectif. Il est partiellement subjectif, et comme il y a une infinie variété de nuances dans l'infinie variété des natures d'hommes et d'instruments, on se trouve devant l'impossibilité matérielle d'établir une classification ayant quelque valeur. — Alors pas de solution? — Allons jusqu'au bout du raisonnement pour la trouver.

Faisons abstraction des intérêts directs ou individuels qui ont une si belle part d'influence sur la manière de voir et d'entendre, des attaches, des amitiés, des sympathies, des antipathies, tenons compte seulement des nombreuses différences de conformation de l'ouïe, de la conformation physique générale, de la technique individuelle, du tempérament, du goût: ne semble-t-il pas alors que, celui qui, poussé par le désir de posséder un instrument, en devient acquéreur, rend de ce fait un jugement singulièrement significatif?

Je ne veux pas prétendre par là que la vogue joue un rôle, et que tel qui vend beaucoup a plus de talent que tel qui vend moins. Ce serait déduire à rebours. Que m'importe, à moi, si la maison X vend beaucoup de chocolat, du moment que je préfère celui de la maison Y? Les affiches, les réclames, les primes, les commissions payées aux courtiers pour m'offrir l'article X, changeront-elles mon goût? Chocolat... Violons... N'est-ce pas la même chose?

Et maintenant la conclusion ne semble-t-elle pas découler naturellement:

La seule personne qualifiée pour juger un instrument, est celle qui achète cet instrument de ses propres deniers en vue de son usage personnel. Tous les jugements, portés en dehors de ces deux conditions, sont entachés de suspicion légitime.

Mais, allez-vous vous écrier, une pareille conclusion semblerait impliquer l'impuissance de reconnaître un mauvais instrument d'un bon et ferait résider les qualités non dans l'objet, mais dans l'imagination de celui qui joue ou entend! Cependant les Crémone jouissent depuis environ trois siècles d'une réputation telle... — Très juste. Nous venons d'étudier un seul côté de la question: la comparaison. Et voyez, votre objection vient encore à l'appui de notre conclusion. Du vivant même de Stradivarius les artistes étaient très

divisés à son endroit. Beaucoup lui préféreraient les différents Amati, d'autres l'Allemand Stainer, d'autres encore le vieux Maggini, et de nos jours la même division existe toujours. Certains virtuoses recherchent avidement les instruments de Joseph Garnerius à l'exclusion de tout autre, etc.

Si la comparaison et le choix sont, ainsi que nous venons de nous en convaincre, uniquement du domaine de la subjectivité, il n'en est pas de même de la *qualité*.

Il existe un ensemble de facteurs qui font qu'un instrument est incontestablement bon. Ces facteurs peuvent-ils tous être définis et contrôlés? Comment, par qui, dans quelles conditions?

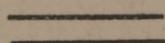
L'étude d'un tel problème est le complément nécessaire de la question qui nous occupe, et nous l'aborderons dans notre prochaine causerie.

LUCIEN GREILSAMER.





LE MOIS



THEATRES ET CONCERTS

A l'Opéra, *Monna Vanna*, de M. Maeterlinck, s'est revêtue d'une musique inutile, mais modeste, sans beauté, mais sans laideur, pauvre d'inspiration, mais riche de souvenirs, et mitoyenne, ou peu s'en faut, entre Wagner et Massenet. M. Henry Février n'y montre aucun génie, mais de l'adresse et du goût.

A l'Opéra-Comique, *Sapho* nous revient, avec l'avantage contestable d'un tableau nouveau, ce qui fait six. Grossièrement découpés, comme à l'emporte-pièce, dans un conte d'une psychologie rudimentaire, ces tableaux n'ont de sens que pour les lecteurs du livre : il y avait, non pas une scène seulement, mais une pièce à faire. MM. Cain et Bernède ont trop d'occupations pour prendre un pareil soin. Quant à la musique de M. Massenet, jamais elle n'a paru si fade qu'en un sujet où il fallait aller jusqu'à la fureur des sens. M. Jean Périer a donné un relief précis à la figure trop épisodique du sculpteur Caoudal, et sa voix claire est une voix qui vit. Mais combien il valait mieux mettre en scène, au lieu de ce vieux lion du second Empire, le sceptique ingénieur Déchelette, dont le raffinement se fût opposé à la candide bassesse de Jean Gaussin !

Enfin, c'est au Jardin d'Acclimatation qu'il nous a fallu cueillir les *Roses du Calife*, dont le livret fut donné à Mme A. de Polignac par M. G. de Dubor. C'était un joli cadeau à faire à un enfant, que cette histoire de roses défendues, d'amoureux égarés dans les jardins et tués par le garde, et d'un calife sanguinaire, qui pourtant, à la voix du muezzin, laisse tomber son poignard levé. La musicienne distinguée qui voulut bien s'en inspirer n'a pu, comme de juste, la prendre entièrement au sérieux, et y a trouvé surtout l'occasion de danses colorées, de récits gracieux, et d'un duo d'amour dont la première partie est fort touchante en sa tendresse mélancolique. Les endroits où il faudrait une émotion véhémement restent au-dessous de l'effet attendu, par la faute du sujet surtout. Peut-être valait-il mieux les traiter avec une douce ironie, dont la musique était très capable. Il n'en faut pas moins remercier tous ceux qui, par leur collaboration active, nous ont permis d'entendre, pour la première fois à Paris, un ouvrage important de cet auteur,

Chanson d'ABOU-LOLA, le Poète aveugle

Paroles
de G. DE DUBOR

Musique
d'ARMANDE DE POLIGNAC

Moderato



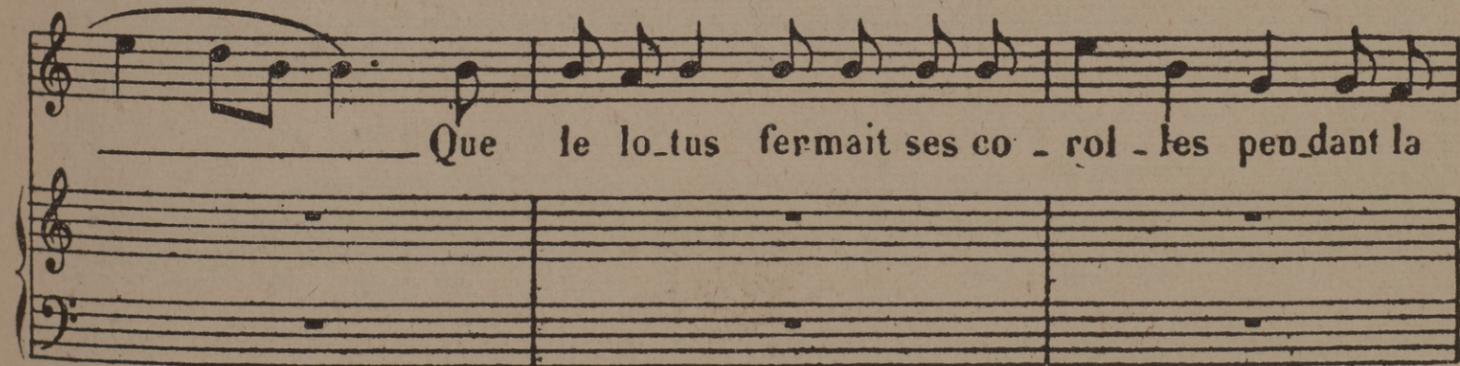
Piano introduction in C major, 4/4 time, marked Moderato. The music begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a simple bass line.



Jadis, le lo_tus régnait en souverain Sur le monde des fleurs



Mais celles - ci se plaindrent à Al - lah



Que le lo_tus fermait ses co - rol - les pen_dant la



nuit Ce roi somnoient leur déplai_sait.

Pour leur être a-gréa-ble Al-lah, le Dieu puis-

mf

-sant créa la rose à la blancheur virgi-na-le

Si belle elle ap-pa-rut aux ros-si-guols char-

p

-meurs qu'ils vin-rent en fou-le pour la voir

Mais lorsqu'ils voulu-rent s'enfuir

les é - pi - nes déchi - rèrent leur frêle corps et le sang de Bulbul tombant

sur les ro - ses, leur fi - rent des ta - ches ver - meil - les.

Ainsi naquit la rose rou - - - - - ge

digne d'être mis à part, entre toutes les femmes qui depuis l'antiquité grecque, se sont occupées de musique. Car Mme de Polignac possède ce qui à toutes manquait : un sentiment personnel de son art. Quant au métier, ce n'est pas qu'il lui manque, mais parfois elle se hâte, parce qu'elle ne s'intéresse pas à ce qu'il lui faut écrire. Ces négligences disparaîtront lorsqu'elle aura trouvé un sujet à sa convenance. Ce sont les incertitudes de la jeunesse. D'ailleurs il ne faudrait pas prendre pour des maladresses certaines brusqueries voulues de l'orchestre, qui traduisent le contraste intime, bien personnel aussi, d'une tendresse éprise de férocité.



Les Concerts Chevillard nous ont fait connaître deux aimables mélodies de Mlle Nadia Boulanger, et les *Variations plaisantes sur un thème grave*, de M. Roger Ducasse, pour harpe et orchestre. C'est de fort bonne musique, franche, nette et robuste comme la poignée de main d'un ami. La couleur est liée, sans mouchetures, mais non sans force, et toujours intéressante. L'invention, le style, l'idée même de l'œuvre témoignent d'une maturité que n'annonçait pas l'âge de l'auteur.

A l'un des précédents concerts, Mme Jeanne Raunay avait chanté un air célèbre du *Freischütz* avec cette mélancolie, puis cette fougue qui seules lui conviennent, et que seule elle lui donne. La virtuosité de Weber est l'image de la passion juvénile : voilà ce que nous avons tous compris en l'écoutant.

LOUIS LALOY.



SOCIÉTÉ G.-F. HÆNDEL

La Société Hændel a inauguré ses séances, salle de l'Union, rue de Trévise, le samedi 30 janvier dernier, par un très beau concert, qui a révélé, avec nombre d'œuvres inconnues à Paris, le talent remarquable d'un jeune chef d'orchestre : M. Félix Raugel. Avec les éléments dont il dispose, et qui sont jeunes et un peu incertains, mais pleins d'ardeur et de bonne volonté, il est arrivé à donner d'œuvres redoutables de Hændel une impression juste, forte et vivante. Il a l'autorité, le rythme, le sens de cette puissante musique, ce mélange de fougueuse surabondance et de raison volontaire, qui est l'âme de cet art. Pour tout dire, jamais le fameux *Halleluja* du *Messie* n'avait encore été exécuté en France avec cette ampleur passionnée.

J'ai dit, dans le dernier numéro de la *S. I. M.*, combien je me réjouissais de la fondation de la Société Hændel, et combien elle me paraissait venir à son heure. Certains articles, parus depuis, sont venus appuyer mon opinion, en prouvant combien Hændel était inconnu en France. Un de mes plus éminents confrères, en adressant ses vœux de bienvenue à la jeune Société, écrivait que « Hændel est monotone, qu'il manque de variété dans

le sentiment, dans l'expression, dans la forme, qu'il manque de vie intime, qu'il ignore la piété pénétrante, les larmes, la douleur intérieure, etc. » — On pourrait dire plus justement qu'une telle appréciation ignore les neuf dixièmes de l'œuvre de Hændel, ou qu'elle n'en tient pas compte; elle ne s'applique, tout au plus, qu'à une demi-douzaine d'œuvres, seules connues et vulgarisées par la routine des concerts, peut-être parce qu'elles sont plus vulgaires. — Hændel fut le plus grand dramaturge musical, et le plus passionné du XVIII^e siècle, avant Gluck; ses quarante opéras, ses trente Oratorios, ses Psaumes sublimes et tendres, embrassent toutes les passions; — et il s'en faut que ses Oratorios soient uniquement « élevés à la gloire de Dieu », comme on le répète toujours; qui les regarde comme des œuvres religieuses, et non comme des œuvres essentiellement humaines, se condamne à ne pas comprendre les plus beaux d'entre eux (1). Aucun musicien du XVIII^e siècle n'a exprimé autant de passions diverses, — passions individuelles, ou passions collectives; — et toutes les formes musicales de son temps, il les a essayées avec une telle maîtrise que, bien des fois, on a pu s'y tromper, et attribuer à Stradella, ou à Erba (?), ou à Urio (?), des œuvres qui, selon toute probabilité, sont de lui, — comme M. P. Robinson semble l'avoir démontré. Quant à nier la profondeur de sa vie intérieure, c'est méconnaître tant d'œuvres touchantes, comme le *Funeral Anthem*, d'où le *Requiem* de Mozart est sorti, ou comme ce *Psaume pour les pauvres enfants*, où se dévoile un grand cœur, qui avait la pudeur hautaine de ses émotions, et se défiait des effusions sentimentales.

La Société Hændel avait fait choix, pour son premier concert, de trois œuvres de Hændel, qui montraient les faces les moins connues de son génie: l'ouverture d'*Agrippina* (1708), avec sa fougue dramatique, qui tranche au milieu de toutes les ouvertures du temps; — le chœur final du premier acte de *Salomon* (1749), qui est une merveille de grâce et de poésie de la nature (2); — et le *Psaume pour l'Hôpital des enfants trouvés* (1749), où se montre, à côté de pages tout imprégnées de bonté et de pitié affectueuse, une puissance d'épopée populaire. — M. G. Carraud, dans un article récent, me demandait, avec quelque ironie, où et quand on avait vu un grand musicien « populaire ». Je répondrai qu'il y a, dans l'histoire de la musique, toute une lignée de musiciens « populaires », qui va du vieux Cavalli à Gluck, en passant par Hændel, et qu'on les reconnaît, non seulement à ce qu'ils ont écrit pour des occasions et des publics populaires, — (l'Opéra populaire de Venise, le Covent Garden du temps de Walpole, ou les jardins du Vauxhall, etc.), — mais surtout à ce qu'ils écrivent, en une langue immédiatement accessible à tous, des pensées collectives, de grandes passions communes. Qui comparera Cavalli à Monteverdi, ou Gluck à Rameau, saura ce que je veux dire, et qu'il s'agit bien là de deux races d'esprits et d'arts, entre lesquelles je n'établirai pas de vaine hiérarchie, mais qui sont aussi tranchées que le jour et la nuit. Le type de la plus haute musique « populaire » me semble fourni par Hændel, aussi bien dans ses musiques de plein air, comme

(1) Tout récemment encore, notre collègue, M. Alfred Heuss, de Leipzig, en faisait la juste remarque, à propos d'une exécution nouvelle de *Samson*.

(2) Au dernier moment, ce chœur a été remis au prochain concert.

la *Feuerwerkmusik* (la *Musique du peu d'artifice*), ou la *Wassermusik*, que dans telles pages monumentales de ses Psaumes et de ses Oratorios. Ce sont de grandes fresques, largement exécutées, pour de vastes espaces et de vastes publics. On y entend chanter des peuples. Et, en vérité, des peuples ont chanté cette musique. Est-il une petite ville allemande ou anglo-saxonne, ou l'*Halleluja* du *Messie* ne soit connu et aimé? Et, pour plaire à tous, en est-il moins digne de plaire à l'élite? L'autre soir, en l'écoutant, à la fin de l'*Anthem XVI*, dont il forme la conclusion, nous sentions encore l'ivresse qui saisit le public anglais, lors des premières exécutions, le forçant impérieusement à se lever, — comme il advint aussi, la première fois qu'on exécuta la *Chevauchée* de la *Walküre*, à Bayreuth. — Ce n'est pas au hasard que je rapproche les deux œuvres. Si étrangement dissemblables qu'elles soient, il y a là une puissance du même ordre, un tourbillon qui vous entraîne, une fascination vertigineuse du rythme et de la masse.

A côté de ces grandes œuvres chorales, M. Alexandre Guilmant a exécuté, avec son éternelle jeunesse et sa maîtrise accoutumée, le deuxième *Concerto pour orgue* de Hændel, un *Choral*, un *Prélude* et une *Fugue* de Buxtehude. Mlle Eléonore Blanc et M. Plamondon ont chanté, avec un art consommé, quelques airs d'opéras du XVII^e et du XVIII^e siècle, dont certains ont été une révélation pour le public : surtout un air d'un opéra de Francesco Provenzale, joué à Naples en 1671 ; et un air de *Mitridate Eupator* de Alessandro Scarlatti (1707). Ces deux airs italiens ont une grandeur de style et de pensée, qu'aucune œuvre allemande n'a jamais dépassée. Il était assez curieux d'entendre, après l'œuvre de Scarlatti, un air exquis de l'*Agrippina* de Hændel. Des deux musiciens, c'était Hændel qui semblait le pur Italien, et Scarlatti l'Allemand. Et de même, de l'air de Provenzale et de celui de Rameau, que M. Plamondon chantait immédiatement après, — (l'air, divinement beau, de *Castor*, aux Champs-Élysées), — c'était certainement l'œuvre du vieux Napolitain qui paraissait le plus près de Gluck.

Le public a fait un triomphe aux artistes et au jeune *kapellmeister*. Le deuxième concert de la Société Hændel aura lieu, le mardi 2 mars, sous la direction de M. Vincent d'Indy, et comprendra, avec des œuvres de Hændel, Lalande, Erlebach, l'émouvante cantate de Buxtehude : *Gott hilf mir*.

ROMAIN ROLLAND.



SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

Enfin le grand événement du mois fut l'apparition, sur les mornes programmes de la *Société Nationale*, d'une œuvre de Maurice Ravel, toute neuve : trois poèmes pour piano, d'après les proses romantiques d'Aloysius Bertrand. *Gaspard de la Nuit*, tel est le titre du recueil, dont les trois pièces sont l'*Ondine*, le *Gibet*, et *Scarbo*. M. Vines les a jouées avec une précision, une verve et une finesse de sentiment qui tiennent du prodige, et l'on y trouvera, comme en tout ce que fait M. Ravel, une richesse intarissable de sonorités imprévues, flatteuses et piquantes. Mais on y trouvera aussi, et surtout dans la première, une émotion pure et un style soutenu dont il

n'avait pas encore donné l'exemple. C'est un progrès nouveau de son art, dont tous ses amis seront heureux, car il le classe parmi ceux qu'on ne discute plus.

LOUIS LALOY.

La Société a donné le 6 février, à la salle Pleyel, son 359^e concert.

Les *Deux mélodies* de M. P. LADMIRALT sur des poèmes de M. Dauguès, m'ont beaucoup intéressé, surtout la seconde, intitulée *Gnomes*, où l'originalité des rythmes et le choix des sonorités produisent une curieuse impression de fantastique.

Puis, Mlle Blanche Silva a interprété admirablement les délicieux *Tableaux de voyage* de M. VINCENT D'INDY, trop connus des musiciens pour qu'il soit utile d'y louer une fois de plus la fraîcheur de l'inspiration et la finesse de l'écriture.

Nous avons entendu ensuite une jolie petite mélodie de M. JEAN HENRY, *L'Adieu du Matin*, sur des vers de E. Roche et deux mélodies estimables de M. F. BRUN, *La Chanson de Priscilla* (poème de A. Arnoux) et *La Chanson de Mélisande* (chanson de M. Maeterlinck). La dernière m'a un peu fâché. Chacun sait que le goût des chansons mystérieuses (je ne veux pas dire mystificatrices) est une des manies les plus désagréables de ce grand écrivain. M. F. Brun, dans une musique qui fait tout ce qu'elle peut pour être du Debussy, nous a fait sentir combien il avait été ému par l'histoire lamentable de ces « sœurs aveugles » qui tiennent des « lampes d'or ».

La séance s'est terminée par une œuvre importante et sympathique, la *Sonate pour piano et violon* de M. MAURICE ALQUIER. La première partie a un début plein d'entrain et de santé, puis s'assagit un peu trop pour mon goût, mais s'achève dans une belle agitation, entrecoupée de quelques accalmies impressionnantes. Les deux mouvements suivants sont bâtis sur des idées charmantes, et le final, malgré ses bizarreries et ses longueurs (à la fin), a de la vraie passion et de très beaux accents.

F. L.



ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES

Concerts. — Ces auditions organisées par notre collègue Expert, le nouveau sous-bibliothécaire du Conservatoire, compteront parmi les meilleures et les plus utiles à l'histoire de l'art. Les trois premières séances nous ont montré le XVII^e siècle italien, profane et mélodique. Je dis italien car le choix des morceaux faisait la part assez petite aux Français et nulle aux autres nationalités. Mais précisément cette sélection, que l'on critiquera peut-être, a permis à M. Expert de nous donner une idée assez précise de cette admirable école italienne, qui, de Péri à Scarlatti, transforme en un siècle l'aspect de la musique occidentale. Un peu craintive tout d'abord de sa nudité, la mélodie italienne des Florentins prend bien vite l'habitude des poses voluptueuses et des agaceries libertines qui assurent son succès prodigieux, puis dès le début du XVIII^e siècle, la coquetterie s'en mêle, comme il était à prévoir, l'attitude se guinde, le geste devient provocant, la déchéance se fait sentir. Mais quelle aisance extrême, quelle désinvolture de tous ces artistes, qu'ils s'appellent Rossi, Buononcini ou Pergolèse!

Comme ils sont chez eux dans l'infini de la musique ! De quelle main ils manient la mélodie et l'harmonie ! Et à côté d'eux quelle pauvre réserve est celle des Français, Boesset, Lully, Campra ! Il semble que l'effort de nos compatriotes à ce moment ait été dirigé contre la musique plutôt qu'en sa faveur. C'est à qui lui dérobera ses moyens d'action pour les mettre au service de la galanterie précieuse, ou de la machinerie mythologique. Dans ce domaine de la musique du XVII^e siècle où s'agitent les Italiens frénétiques, les Allemands lourds de rêves, les Anglais en quête d'un Messie, ne dirait-on pas que le Français joue le rôle d'un portier, éternel contrôleur qui vérifie, qui examine, qui discute, et qui garde l'entrée par où la vie musicale s'insinue ! De nos jours n'est-ce pas encore un peu de même. Que de temps perdu chez nous pour savoir comment on doit, comment on ne doit pas faire de la musique, au lieu de jouir tout simplement de celle qui plaît à chacun de nous. Les Italiens, remis en honneur à l'École des Hautes Etudes, nous donnent une leçon d'abandon à la sensualité des oreilles.

Cours. — M. Paul-Marie Masson a étudié, dans son cours de décembre dernier, *l'Opéra français de Lully à Rameau*. Il s'est attaché surtout à montrer comment et sous quelles influences le genre de l'opéra s'est en partie modifié pendant cette période.

Sans doute la tradition lulliste domine alors toutes les œuvres, et Rameau lui-même se fera gloire de la suivre. Mais les éléments hétérogènes qui composaient l'opéra de Lully se combinent dans des proportions sensiblement différentes : la part du récitatif proprement dit est de plus en plus restreinte au profit de l'*arioso* et de l'air. Le nombre des airs de danse s'accroît rapidement, au point de morceler l'action, et l'opéra-ballet est bien près de supplanter l'opéra. Il faut aussi signaler le développement de la musique descriptive et les progrès de l'instrumentation.

A ces changements, qui sont nés, pour ainsi dire, de la fermentation de l'opéra lulliste, il convient d'ajouter ceux qui sont dus à l'influence italienne. Cette influence, qui se fait déjà sentir dans les dernières œuvres de Lully, ne commence vraiment à s'exercer que vers 1695, avec l'invasion des cantates et des sonates. M. Paul-Marie Masson a analysé en détail, à l'aide de nombreux exemples musicaux, les procédés de composition les plus familiers à la musique italienne de ces temps : vocalises, tenues, échos, basses mobiles, basses chromatiques, etc. Ces procédés se retrouvent dans l'opéra français, qui s'enrichit définitivement de deux formes étrangères, l'air avec *da capo* et le récitatif accompagné. Malgré ses excès, la science italienne a été profitable à la musique française.

Dans cette évolution de l'opéra, rien ou presque rien ne saurait être attribué à la personnalité des musiciens : ils l'ont suivie, bien plutôt qu'ils ne l'ont provoquée. Aussi M. Paul-Marie Masson s'est-il borné à une étude sommaire des principaux compositeurs, en insistant particulièrement sur Campra, sur Destouches et sur Montéclair. Mlle Jeanne Bertaux a interprété avec une remarquable sûreté de style plusieurs airs de Destouches et de Campra dont deux, n'ayant pas encore été réédités, étaient entendus pour la première fois depuis le XVIII^e siècle.

AUDITION D'ŒUVRES DE PAUL DUPIN

Qui est M. Paul Dupin, tous les lecteurs de cette revue le savent depuis les belles pages que Romain Rolland lui a consacrées dans le numéro de décembre 1908. Il nous a été donné d'entendre à la salle de la Société d'Horticulture quelques-unes de ces œuvres, dont M. Paul Landormy, dans une attachante causerie, a montré la parenté avec le *Jean Christophe* de Romain Rolland. L'impression a été profonde. En entendant M. Jean Reder chanter le *Christliches Wanderlied*, je songeais invinciblement aux lieder du vieil Erlebach et des précurseurs de Beethoven. Dans *L'Homme de la Terre*, une rude chanson où vibrent des forces neuves, M. Paul Dupin se révèle merveilleusement apte à exprimer les sentiments collectifs, à être un musicien populaire. D'autres mélodies au contraire, celles qu'ont chantées Mlles Fernande et Mary Pironnay se recommandent surtout par la délicatesse et la subtilité de la sensation d'art : je citerai entre autres *Au Crépuscule* (sur des vers de Rollinat). Enfin, le musicien a parfois été lui-même son propre poète (*Pauvre fou qui songe*, *Légende du pauvre homme*) ; il y a dans ces poèmes, chantés par M. Plamondon, une profondeur de désolation vraiment poignante. Des pièces de piano sur *Jean Christophe* qu'a interprétées Mme Landormy, j'ai particulièrement aimé celle qui est intitulée *Oncle Gottfried* : c'est tout un petit drame sans paroles. Pour finir, deux morceaux pour quatuor à cordes, encore inspirés par l'œuvre de Romain Rolland et exécutés par le quatuor Parent ; *Bienvenue au petit* et *Mort de l'Oncle Gottfried*, ils sont extrêmement personnels et abondent en trouvailles surprenantes. Sans doute tout cela est inégal, bizarre, heurté, mais, dans l'ensemble, profondément émouvant et de grande allure. Il y manque du savoir-faire, mais il s'y trouve quelques-uns de ces dons sans quoi nous n'avons que faire du savoir-faire. Au reste, n'exagérons pas cette inexpérience : il y a dans les œuvres de M. Paul Dupin une richesse et une souplesse d'harmonie qui ne sont pas d'un novice. Ce qu'on pourrait plus justement lui reprocher, c'est la naïve confiance avec laquelle il exprime complaisamment ce que, plus averti, il eût peut-être supprimé. Précieuse naïveté, compagne familière du génie. Nous avons quelque peine à lui en faire un reproche, car nous avons vu trop de clinquant ciselé pour ne pas aimer jusqu'à la gangue de l'or vierge. Ces imperfections inévitables (rappelons-nous sa vie) disparaîtront sans doute peu à peu. Quoi qu'il en soit, je souhaite que M. Paul Dupin rencontre auprès des musiciens de carrière la sympathie à laquelle il a droit. Mais surtout, qu'il soit respecté par tous les habiles qui font métier d'écrire de la musique sans avoir jamais rien pensé, rien senti, ni rien souffert.

PAUL-MARIE MASSON.



CONCERT LEJEUNE

Le 9 décembre dernier, notre collègue Lejeune, reprenant ses séances historiques de quatuor à cordes, a fait entendre, après une substantielle conférence de M. Vincent d'Indy, publiée ici même, de très intéressantes compositions *di camera* du xvii^e siècle allemand.

Ce fut d'abord une *Suite* du Nurembergeois Johann Staden (1581-1634) dont l'*Entrée*, par la plénitude de sa sonorité, offre déjà un remarquable spécimen d'écriture pour quatre instruments à archet; chacun de ceux-ci est judicieusement utilisé en un ensemble robuste et majestueux. Mais la pièce capitale du concert fut sans contredit la *Sonate à 4 en ré mineur* de Rosenmüller (1620-1684) où s'affirment les mêmes qualités, jointes à une grande profondeur de sentiment et à une féconde invention rythmique. Rien de plus recueilli, de plus grave que le *Largo* du début, de plus piquant, de plus leste que le *Prestissimo* qui annonce les meilleures *Scherzi* de la musique de chambre.

Nous ne ferons qu'une observation relative à la réalisation de la basse chiffrée; il nous a semblé que cette réalisation ne craignait pas d'employer de fréquents brisements d'accords, procédé imaginé par Alberti au XVIII^e siècle et qui paraît quelque peu prématuré au siècle précédent. La même remarque s'applique à la *Sonate à 3* de Buxtehude, œuvre encore hésitante et froide, et dans laquelle la réalisation revêt un caractère trop moderne.

Après l'admirable *Sonate* de Rosenmüller, le quatuor de Johann-Friederich Fasch le père (1688-1758), qui terminait le concert, a semblé un peu terne. Comme intermède, M. J. Bizet exécuta diverses pièces d'orgue, dont une spirituelle gigue, qu'il interpréta avec une parfaite entente de la registration.

L. L. L.



SOCIETE PHILHARMONIQUE

Nous venons d'avoir avec MM. Ysaye, Pugno, Cortot et Casals, d'admirables séances, comme il n'en est guère dans une saison. Aussi ce furent des triomphes sans fin pour les artistes.

Le 12 janvier, MM. Ysaye et Pugno ont joué la *Sonate en ré mineur* de Schumann et la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven, la première avec une passion intense, la seconde avec une précision merveilleuse. Avec de tels artistes, on découvre de nouvelles beautés dans des œuvres souvent entendues. La pensée du musicien est rendue dans sa plénitude. Dans une sonate pour deux violons et orgue, de Hændel, M. Ysaye et son excellent partenaire, M. Deru, ont tous deux prouvé d'une qualité de son et d'une intensité d'expression admirables. L'andante est d'une beauté absolue. On voudrait entendre plus souvent cette divine musique. M. Pugno a joué le *Concerto italien* de Bach avec une facilité et une grâce exquis.

Le 19 janvier, M. Ysaye fut accompagné par un orchestre à cordes, dans deux concertos, l'un de Bach, l'autre de Hændel. Dans ce dernier, il conduisit lui-même, sans chef d'orchestre. L'exécution fut peut-être encore meilleure qu'au concert précédent. Dans une chaconne très variée et très originale de Vitali, accompagnée à l'orgue par M. Joseph Bonnet, M. Ysaye nous a révélé une belle œuvre peu connue. Enfin M. Bonnet a joué à la perfection des pièces de Clérambault et de Couperin et la gigantesque *Fugue en ré mineur* de Bach. Aussi ne se lasse-t-on pas d'applaudir et après le concerto

de Bach, malgré la fin du programme, M. Ysaye fut rappelé avec une telle insistance qu'il voulut bien commencer la chaconne de Bach qu'une malencontreuse corde brisée le força d'interrompre.

MM. Cortot et Casals ont consacré les deux dernières séances du mois à l'œuvre pour piano et violoncelle de Beethoven. Ce sont, à l'exception de la sonate op. 69, œuvres de jeunesse, traditionnelles de forme, mais où l'on pressent déjà le maître des grandes sonates de violon. Dans les trois séries de variations écrites par Beethoven, certaines sont assez creuses, mais d'autres ont une liberté et une originalité remarquables. Quant au talent qu'y ont apporté les deux artistes, ce fut un régal pour l'auditoire. Ils ont tous deux une merveilleuse sonorité et attaquent la note avec une légèreté et en même temps une précision rares, surtout chez les violoncellistes qui écrasent souvent la corde. Ce furent deux superbes soirées.

F. G.



SOCIÉTÉ J.-S. BACH. — *La Passion selon Saint Jean.*

M. Gustave Bret a fait un pas, mais un pas immense vers la perfection des sociétés chorales étrangères. Sans réunir les moyens des orphéons de Leeds et d'Amsterdam, il a su obtenir d'un chœur déjà stylé et familiarisé, par une exécution antérieure, avec la *Passion selon Saint Jean*, les effets de puissance et d'expression que comporte ce chef-d'œuvre. Personne ne doutait que ses efforts ne dussent aboutir au résultat d'une exécution si artistique.

J'ai exposé, lors de l'audition mémorable de la *Passion selon Saint Mathieu*, au Trocadéro, les raisons qui me paraissaient justifier l'interprétation hollandaise du *choral*; mais je n'ai pas assez dit combien la musique, qui les vaut toutes, s'oppose à l'exécution passive et uniforme, faussement traditionnelle, dont s'accommode mal sa *réalité humaine*, incluse dans la haute mysticité de la *Passion*. Certes, le sens de l'œuvre et ses textes, très explicites, peuvent induire à rechercher une stylisation expressive du *choral*; mais dans le doute, Bach nous éclaire: son choix de tonalités, des mélodies, et de celles-ci la courbe dans l'harmonisation font ressortir des intentions précises devant lesquelles jamais le musicien n'hésitera. Bach a évidemment caractérisé le *choral*. La liturgie n'est pas son fait. Ce qu'il veut, c'est nuancer dans ses mouvements, dans ses accents, l'âme collective réagissant aux scènes décrites par l'Évangéliste. Sa volonté est dans sa musique.

M. Bret est trop musicien pour s'y être trompé; mais cette fois, précisant toute sa pensée, il a réussi, grâce aux études patientes et longues que nécessite la mise au point du chœur, à donner au *choral* l'unité, l'ampleur esthétique et la clarté désirables. Plus de *legato* obstiné: seulement des pulsations mesurées et graduées avec, bien en relief, l'accent

mélodique dont se pathétisent les mots — la brièveté des points d'orgue respectant la courbe du *choral*.

Cette respiration dans l'expression me paraît être le progrès du chœur moins à l'aise avec les vocalises, très difficiles, de l'exorde où, comme le dit M. Albert Schweitzer, la musique « symbolise, en un sublime langage, la grandeur, la souffrance et l'humiliation du Fils de Dieu ». Le final: *Dormez en paix, saintes dépouilles...* a été dit simplement, sans vaine recherche, mais peut-être sans toute la nuance d'immatérialité qu'il comporte; ce chœur a des ailes, il plonge dans l'infini, son balancement douloureux est du mystère, c'est un *rubato* de l'âme détachée de ses liens terrestres, de toute corporelle souffrance, une passion idéale, dantesque... La pesanteur humaine ne lui convient plus.

Ailleurs, l'ensemble conserve ses qualités: l'intervention de la foule est toujours vigoureuse, dramatique, concordante aux scènes et à la musique qui atteint à un réalisme extraordinaire dans ces réponses des Juifs à Pilate, où Bach imite par des progressions chromatiques la rumeur du peuple. La même intelligence règne partout. M. Bret en accuse les traits avec une vivacité que les étrangers, trop concentrés, pourraient bien ne pas connaître. Il lui reste à perfectionner le chœur — encore soumis à trop d'aléas — pour réaliser un style pur et atteindre, par exemple dans la *Messe en si mineur*, l'unité dont cette œuvre suprême a besoin. Nul doute qu'il y réussisse.

M. Bret persiste à s'entourer de solistes difficiles sinon impossibles à trouver chez nous. Mme Mellot-Joubert n'a pas fait honneur à notre art. La note un peu théâtrale et mondaine de son talent ne la désignait guère pour l'air si radieux et mystique du *soprano*, trop élevé au surplus pour son *mezzo* habitué aux décadences mortelles des mélodistes à tout faire. Une diction exagérée ne sauve rien. L'allemand est musical; il n'y a qu'à écouter M. Walter, Mlle Philippi et tous les interprètes d'outre-Rhin. Ceux-là sont des musiciens accomplis. Bach suffit à leur éviter les faux pas du style; ils accentuent mais ne disloquent jamais la mélodie; pour eux, le modelé s'accorde aux courbes impeccables qui nous échappent.

M. George Walter est inestimable. L'âme et l'intelligence, la science et le style composent en lui une personnalité si haute, qu'on ne voit personne à lui comparer. Le chanteur est moins doué; mais l'organe, d'une souplesse extraordinaire, a ce *vibrato* naturel dont nous éprouvâmes maintes fois les effets, notamment au récit du reniement de Saint Pierre et dans l'air si désespéré et sublime qui suit.

La basse, très noble, de M. Gérard Zalsman, convient aux accents doux et profonds du Christ. Nulle froideur; au contraire, un pathétisme contenu et ces lointains, pressentis de l'âme, qui sont dans l'expression divine de Bach. Le chanteur d'Amsterdam peut donner la main à celui de Berlin. Et Mme Altmann-Kuntz, de Strasbourg, est aussi une très digne artiste, au *contralto* grave, incisif, très pur, moins homogène peut-être que celui de la cantatrice de Bâle, mais pareillement accordé au style du plus grand des maîtres mystiques.

M. Albert Schweitzer, à l'orgue, représente un autre mérite. Sa réalisation personnelle, à la fois discrète et puissante, d'un tact toujours égal,

fut un coefficient sérieux dans l'ensemble d'une interprétation qui comptera. M. Bret ne pouvait appeler un collaborateur plus conscient.

La Société J.-B. Bach est maintenant une nef solide. Nous verrons le prochain exploit du nautonnier hardi qui la mène sur l'océan de l'art.

ALBERT TROTROT.



FONDATION BACH

Notre excellent collègue, M. Charles Bouvet (Fondation J.-S. Bach), a donné son deuxième concert le 29 janvier, avec un programme d'œuvres de l'Allemagne du Sud (Gluck, Mozart, Haydn, Benda, de Biber). Le lien qui unit ces diverses œuvres est peu étroit et elles étaient en trop petit nombre pour donner une vue d'ensemble et permettre d'utiles rapprochements.

Mais le concert fut intéressant et l'exécution très bonne, puisqu'à M. Bouvet et à son fidèle partenaire, M. Jemain, s'étaient joints M. Capet et Mlle Vila que nous avons eu déjà le plaisir d'entendre à « la Fondation J.-S. Bach ». MM. Capet et Bouvet ont joué une curieuse sonate pour deux violons de Gluck. Mlle Vila, dont le soprano est agréable et bien conduit, a chanté des lieder d'Hayden, la grande scène des Enfers d'*Alceste*, de Gluck et un air d'*Idomeneo*, de Mozart.

F. G.



SOCIÉTÉ DES INSTRUMENTS ANCIENS

La Société des I. A. reprit le jeudi 4 février ses séances de musique de chambre. On connaît les qualités de cet excellent ensemble, leur précision, leur goût, l'entrain et la bonne sonorité de leurs exécutions. Ce concert a mis une fois de plus en valeur les mérites de M. Casadesus et de ses collègues.

Ce que je ne me suis jamais expliqué, c'est la raison qui pousse des artistes aussi avertis vers la musique dite ancienne. Quel besoin d'évoquer dans ces séances l'âme de Destouches, et l'esprit désuet de Bruni ou de Lorenziti? Loin de moi la pensée d'attribuer à ces Messieurs le désir d'une réclame archéologique, ou le goût d'une spéculation dont la musicologie ferait les frais. J'aime mieux m'imaginer que nous nous trouvons ici en présence d'un cas particulier de la curiosité et de l'amour du vieux, qui sévit avec tant de force en ces temps de bibelot.

Il nous est à tous arrivé, étant jeunes, de découvrir dans quelque réduit les parures de nos grand'mères, et les habits de l'ancien temps oubliés depuis plusieurs générations. Et nous avons tous éprouvé la joie grotesque et maligne de nous parer de ces vieilleries, sans oser, il est vrai, nous montrer en public, de peur d'être pris pour des chienlits. C'était là une forme primitive de l'admiration historique; nous aimions déjà le bon vieux

temps, avant de le connaître. Le mimétisme gobeur précédait l'érudition sceptique.

Chez les I. A. nous retrouvons ces tendances élémentaires ; la musique a ce privilège de nous montrer toujours des états primitifs de la mentalité humaine. Aussi, quel plaisir de voir ces artistes manier nos vieilles violes (d'amour et autres), nos clavecins rajeunis et jusqu'au luth vénérable (qui se trouvait cependant être une harpe pour cette fois). Peu importe que le prétexte de ces petites fêtes soit fourni par Gluck ou par Campra. Le principal, si je ne me trompe, est de faire entendre des instruments anciens pour la plus grande joie de nos oreilles modernes.

Et c'est précisément pourquoi je demande à ces Messieurs de ne pas limiter leur répertoire ainsi qu'ils le font. Ils nous donnent le change, semble-t-il, en n'osant franchir, ni d'un côté ni de l'autre, les limites du XVIII^e siècle. On pourrait croire qu'il s'agit ici de musique ancienne alors que seule la valeur archéologique des instruments entre en jeu. Les violes ne sont ni plus ni moins étrangères à l'art de Bruni qu'à celui de Ravel. L'intéressant serait justement de comparer ces sonorités à celles de nos violons dans les œuvres qui nous sont connues. Nous pourrions beaucoup mieux juger de la nouveauté de ces timbres antiques dans un quatuor de Beethoven ou de Mendelssohn que dans telle *Suite*, où nous nous trouvons dépayés. Et puis, en face de Destouches ou de Gluck nous sommes moins à l'aise pour nous prêter à ces travestissements instrumentaux, à ces fictions permises, mais encore un peu audacieuses. Notre sens critique s'inquiète, et la pédanterie, qui est au fond de tout bon historien, cherche à élever la voix pour crier à l'erreur, à la fumisterie, que sais-je!...

Ce serait imposer silence à tous les scrupules que de bannir les préoccupations historiques de la Société des I. A., et de donner franchement à ces auditions le caractère d'une expérience agréable. M. Casadesus et son groupe peuvent rendre à nos études les plus grands services, en faisant revivre, *pour eux-mêmes*, les instruments de l'ancienne musique, en nous présentant avec art les différentes manières de combiner leurs sonorités. Nous n'aurons jamais assez d'expérience de cette pratique.

J. E.



QUATUOR CAPET

Le changement de local ne paraît pas avoir fait tort à ces vaillants artistes, car la salle des Agriculteurs est comble. Il est réconfortant de constater que le culte de Beethoven a tant de dévots, empressés à suivre pieusement l'office des quatuors.

J'ai assisté à la séance que remplissaient le septième et le quinzième, et l'exécution m'a semblé plus parfaite encore que l'an dernier au Conservatoire. A force de redire ces mêmes chefs-d'œuvre, les quatre complices s'identifient de plus en plus complètement avec leurs rôles respectifs ; on ne sent plus l'effort d'attention, et ce qu'il pouvait y avoir d'un peu tendu dans leurs premières interprétations cède et s'assouplit, tandis qu'une émotion plus chaleureuse ose se dégager librement.

En somme, ce qui a le plus changé dans le quatuor Capet, c'est le visage, maintenant glabre, de M. Hasselmans. Est-ce en signe de deuil pour la perte d'une salle dont l'acoustique était assurément meilleure ? Car je ne puis croire que M. Capet, à l'opulente barbe d'ébène, ait eu la cruauté de prétendre confisquer à son profit tout ce que cet infortuné violoncelliste avait de poils sur la figure.

Simple observation : à la quarante-sixième mesure avant la fin du premier mouvement du quinzième quatuor, M. Capet fait entendre (dernière croche) un *ut* dièse, comme au premier temps de la mesure suivante. Je crois qu'il a raison : mais alors l'édition Litolff, comme aussi l'édition princeps de Schlesinger, présentent une faute, car elles portent *ut* naturel pour la première des deux notes. Je demande pardon de cette minutie, mais il n'y a pas de détails insignifiants quand il s'agit de pareilles œuvres.

G. A.



CONCERT LEO SACHS

Le Lyceum nous conviait le vendredi 5 février à un concert des œuvres de M. Sachs. J'ai déjà dit combien la musique de ce compositeur me semblait aimable et de bonne compagnie. Ces mélodies, ces œuvres de chambre et de piano révèlent un esprit de finesse et de charme incontestablement très bien doué. Je n'offenserai personne en disant que la personnalité de M. Sachs n'est pas de celles qui révolutionnent les arts, et jettent le désarroi dans les civilisations musicales. M. Sachs appartient au contraire à ce genre d'artistes dont le talent est fait de conciliation et d'urbanité. Le rôle de ces tempéraments n'est-il pas précisément de sauvegarder la société, en musique comme en tout, contre les crises que les grands génies lui font subir. M. Sachs n'imité personne — bien que ses sympathies aillent à Wagner et à Schumann ; — il ne cherche pas non plus l'originalité à tout prix. Il se contente d'une vie musicale saine et pondérée, dont tous les gens du monde sentiront le prix et l'attrait.

Il y aurait un bien curieux parallèle à établir entre cet art, souple raffinement et celui de Paul Dupin, qui nous fut récemment révélé. Chez ce malheureux Dupin, cahoté par les misères d'une vie lamentable, tout est tension, tout est angle droit. Chez Sachs les lignes fuyantes se croisent habilement, avec une aisance que beaucoup de professionnels ne connaîtront jamais. Chose curieuse ! le malheureux, je veux dire Dupin, tend de toutes ses forces vers un bonheur futur qui se dérobe devant lui. L'homme heureux au contraire, Léo Sachs, aime à s'entourer de noirs pressentiments, de sombres appréhensions. L'un espère, l'autre craint ou se plaît à craindre. Chacun cherche dans la musique les émotions complémentaires d'une vie que le sort lui a donnée.

J. E.



CONCERT BUSONI

Est-il besoin d'apprendre aux Parisiens, que M. Busoni est un des premiers pianistes que nous ayons actuellement. Il ne le cède à aucun de ceux que j'ai entendus jusqu'ici, pour la force, la sonorité et la technique. Mais il me paraît l'emporter sur presque tous, par l'intelligence et la poésie de son jeu. Je ne crois pas qu'il soit possible de donner une audition plus clairvoyante, plus logique, plus attachante des dernières œuvres de Beethoven. Je ne parle pas des compositions de Liszt, de Brahms et de Chopin, où le virtuose se taille facilement un succès. Mais ces dernières sonates de Beethoven, où la forme musicale étirée en tous sens devient si difficile à préciser ! Aucun artiste à mon sens n'est capable de nous en faire goûter le romantisme fuyant, si ce n'est peut-être Weingartner à l'orchestre.

J. E.



CONCERTS ROUGE

Les séances intéressantes n'ont pas manqué aux Concerts Rouge, pendant le mois de décembre.

C'est d'abord, le 4, un festival Schubert-Schumann, avec le concours de Mme Clavet-Dalnert, souvent applaudie, rue de Tournon et ailleurs. Outre ces œuvres très connues des deux grands maîtres, il y avait au programme la suite formant l'op. 52 de Schumann et le 2^e entr'acte de la *Rasamunde* de Schubert. Mme Clavet-Dalnert interpréta, avec un sentiment exquis, plusieurs mélodies de ces rois du lied, entre autres, la *Marguerite au Rouet* et l'admirable *Amour d'un Poète*.

Le lendemain 5, en matinée extraordinaire, après conférence de M. Louis Thomas sur l'auteur, a eu lieu le Concert Gabriel Fabre, avec Mlles R. Delaunois, Jenny Pirodon et M. G. Pitsch pour interprètes. Dans le *Chant des Bateliers du Volga* et les *Trois Pièces Anciennes*, pour piano et violoncelle, dans *Paysage Breton*, *Paysage d'Alsace* et *Images d'Enfant*, pour piano seul, le compositeur développe des thèmes populaires ou des airs popularisés tels que le Menuet d'Exaudet et le Noël si connu : *Il est né, le Divin Enfant*. Dans les œuvres vocales écrites sur des poésies de Maeterlinck et sur les *Poèmes de Jade* de Judith Gautier, il a voulu faire des lieder français. Par suite de la subtilité ou de l'exotisme des pensées et, aussi, de l'absence de rythme précis, c'était une tâche difficile dont il s'est acquitté avec un grand talent.

Le 11, Wagner et César Franck ont rempli la séance.

Le 17, Mlle Germaine Chevalet a chanté la *Phydilé* d'Henri Duparc et des mélodies de Schubert. Le 18, grand festival de musique scandinave avec plusieurs premières auditions, dont deux pour Grieg seulement, une marche nuptiale et la très curieuse et charmante Suite à la manière ancienne dite *Helberg-Suite*. Sibelius était représenté par le *Cygne de Tuonela* et une Valse Triste, Swendsen par sa délicieuse Romance pour violon et orchestre et Niels Gade par sa très intéressante Symphonie (op. 10).

Le 22, soirée triomphale pour Mme Toutain-Grun, qui donna le *Concerto en sol mineur* de Mendelssohn et la *XII^e Rapsodie* de Liszt. Enfin, le 23, succès très franc pour M. Léo Sachs et Mme Mellot-Joubert, son interprète, qui chanta le *Bateau Rose*, le *Crépuscule*, les *Nymphes*, *Retour près de l' Aimée* et plusieurs autres pièces vocales de bon style.

H. GUÉRIN.



« L'ORCHESTRE »

Lorsque M. Victor Charpentier créa la société instrumentale et chorale « L'Orchestre », il n'était sans doute pas pleinement rassuré sur l'avenir de son œuvre. Tant de groupes d'amateurs végètent et disparaissent, ou vivent de valse et de pots pourris ! Il est si difficile d'obtenir de la régularité et de la discipline des non professionnels ! Mais il a la foi, il a su vouloir et persévérer et il nous apporte la plus éloquente des réponses, celle des faits. La séance à laquelle il nous a conviés le 22 décembre prouve que « L'Orchestre » est en état d'aborder presque toute musique symphonique et toute grande œuvre chorale. Encore un pas, et il rivalisera avec les organisations du même genre dont s'enorgueillissent tant de villes d'Allemagne et d'Angleterre.

Il y a là deux cents exécutants, tous amateurs, chœur mixte et orchestre. Les instruments à cordes, très homogènes et d'une sonorité fondue, sont en nombre énorme, et, il faut bien le dire, en proportion trop forte pour beaucoup d'œuvres modernes. M. Charpentier gagnerait à doubler le nombre des instruments à vent et c'est à ces amateurs-là — plus rares que les violons — qu'il adresse un pressant appel. Dans certains pays, il est vrai, cette prédominance des cordes donne des effets d'une douceur et d'une plénitude parfaites, tout à fait appropriées à l'ancienne église des Dominicains (222, faubourg Saint-Honoré) où se donnent les concerts. Ainsi rendu et soutenu en quelques passages par l'orgue, le prélude du 3^e acte des *Maîtres Chanteurs* produit un très impressionnant effet.



Nous devons mentionner ici toutes les initiatives musicales heureuses, même quand elles ne s'adressent pas au grand public. Nous noterons donc les intéressantes matinées que donne chaque semaine le Cercle Féminin le Lyceum, comme nous parlons des soirées du Cercle Volney ou de « l'Épatant ». Mlle Elisabeth Delhez, notre collègue, en est l'organisatrice et y chante souvent. Le 15 janvier, concert d'œuvres, d'Emil Sgogren, avec Mmes Delhez et Holmstrand, MM. Bertagne, Lucas et Sautelet; le 22, œuvres de Mlle Henriette Renié, par l'auteur, M. Firmin Touche, etc.; le 29, séance classique, avec le quatuor Berthe Wagner, Mmes Ronchini et Lewinsohn, et M. Mauguière.

F. G.

Le Concert de M. Amadé, compositeur de Vienne, que nous avons annoncé, aura probablement lieu le 12 mars, à 9 heures du soir, Salle des Agriculteurs, avec le concours de l'orchestre Colonne. M. Amadé fera entendre un choix de ses œuvres: une ouverture pour orchestre, une rhapsodie pour violon et piano, un concerto pour piano et orchestre, et une suite de mélodies qui seront chantées par M. Cahier du théâtre de Vienne. M. et Mme Hildebrandt, ainsi que M. Demblon, ont bien voulu prêter leur concours à cette audition, qui promet d'être tout à fait intéressante.

Il faut signaler le beau concert donné le 4 février, à la Salle Erard, par M. Deszo Szigeti, violoniste hongrois et des Concerts Colonne, élève de Hubay, et surtout bon artiste, au goût sûr, au son charmeur.

Concerts de harpe. — La harpe chromatique et la harpe-luth viendraient-elles redonner à cet instrument antique un regain d'actualité? Nous avons eu en janvier deux concerts, dont l'instrument d'Orphée adapté aux besoins modernes par notre ami Gustave Lyon, a fait à lui seul tous les frais. Chez Mustel, le 13, Mlle Lénars nous a donné un programme qui allait de Couperin à César Franck, fort agréable à entendre. Et le 21, chez Pleyel, M. Mullet, a très heureusement secondé la voix de Mme Vallandri et le violon de Mlle Astruc. Entre les deux instruments de Lyon, je préfère la harpe-luth, dont le bon père Bach endosse la paternité. (La recherche n'en est donc pas interdite en musique?)

M. A.



CONSERVATOIRE

Nous sommes heureux d'annoncer que, en remplacement de M. Weckerlin, admis à la retraite, le ministre de l'Instruction Publique a nommé M. Julien Tiersot, bibliothécaire, et M. Henry Expert, sous-bibliothécaire du Conservatoire. Nous adressons nos félicitations à nos deux collègues. Nous espérons que ce changement dans la direction de la bibliothèque portera des fruits heureux, que l'ordre, la méthode et le souci des travailleurs prévauront enfin contre ce parti pris de dissimulation, qui a fait tant de tort à la bibliothèque depuis Fétis. Personne mieux que MM. Tiersot et Expert, ne saurait arracher ce précieux dépôt à l'abandon anarchique où il était jusqu'ici plongé. Ce sont là de très heureuses nominations, dont les travailleurs ont lieu de se réjouir.



Les conférences du cours Sauvrezis, 82, rue de Passy, comportent une série de sujets d'art du plus vif intérêt; elles ont lieu à 4 heures 1/2, aux dates suivantes:

23 janvier et 13 février: *La Musique en Angleterre*, par M. Paul-Marie Masson; 27 février: *Wagner et sa première femme*, par M. Henri

Lichtenberger; 13 et 27 mars: *La Musique en Extrême-Orient*, par M. Louis Laloy; 24 avril: *L'Art gréco-romain en Egypte*, par M. Maurice Pézard; 8 mai: *Quelques mots sur la musique grecque*, par M. Théodore Reinach; 15 mai: *Comment viennent les idées en musique*, par M. Maurice Griveau; 22 mai: *L'Intellectualisme et l'Art*, par M. Ivan-Léon Blanchet; 29 mai: *Qu'est-ce qu'un arbre?* par M. Maurice Griveau; 5 juin: *Florence, La Renaissance*, par M. Henri Havet.



LE HAVRE

Novembre. — Le Cercle de l'Art Moderne poursuit inlassablement l'étude des idées d'art qui tourmentent les délicats de notre époque. A maintes reprises le correspondant de la S. I. M. a signalé la logique audacieuse de ses efforts et de ses manifestations.

M. G. Jean-Aubry, curieux d'analyses et de critiques subtiles et profondes, s'était donné, le 27 novembre dernier, la tâche de définir au public averti du Cercle de l'Art Moderne, les rapports entre l'œuvre de Charles Baudelaire et la musique contemporaine.

On se souvient que, déjà, notre collaborateur avait apporté le même esprit de recherche à une étude semblable à propos de Verlaine et que cette étude a rencontré successivement dans une quinzaine de villes françaises et suisses un vif succès.

Au cours de sa causerie sur Baudelaire, il a tout d'abord hardiment campé la figure de poète étrange et grandiose. Il en a souligné les traits essentiels, montrant en une biographie condensée et pittoresque, la prédominance de cette impression profonde de nostalgie, obsession fatale de ceux qui pensent profondément et qui, chez Baudelaire, marque avec une force inégalée les moindres accents de son rêve.

Ayant fixé ce caractère de nostalgie, le conférencier dégagea le second « pôle » de l'esprit de Baudelaire: l'analogie, la hantise de recherche de nouvelles « correspondances. »

Appliquant à la réalisation de ses élans vers l'infini, les méthodes, les nécessités de notre époque positive et scientifique, toujours poursuivi par ce besoin de définitif par quoi se traduisait son essentielle nostalgie, Baudelaire, pour être remonté aux sources mêmes de la pensée et de la sensation, a découvert de nouvelles analogies que sa sensibilité aiguë lui permit de révéler avec une singulière pénétration.

L'originalité savoureuse de cette conférence a tout particulièrement résidé dans la mise en lumière de ces deux pôles du génie de Baudelaire et dans le fait d'avoir exposé comment ces éléments de nostalgie et d'analogie tendaient en leur liaison vers une expression musicale dont l'œuvre de Baudelaire, limitée au verbe, ne pouvait exprimer toute l'essence, mais dont elle porte la hantise obsédante: car nul plus que Baudelaire, et nul en tout cas plus que lui avant lui, ne fut hanté par la musique et ne prépara mieux que lui ce grand mouvement fraternel d'évocation du mystère qu'ont poursuivi depuis une vingtaine d'années les lettres et la musique.

Les conférences de G. Jean-Aubry entraînent toujours le prétexte à proposer au public quelques-unes des plus belles expressions de la musique contemporaine : parmi les mélodies sur des poèmes de Baudelaire, il avait fait choix des deux chefs-d'œuvre de Henri Duparc : *La Vie Intérieure et l'Invitation au Voyage*, et de trois des Cinq Poèmes de Debussy : *Le Jet d'Eau, la Mort des Amants et Recueillement*.

L'admirable interprète qu'est Mme Jane Bathori apportait au jeune conférencier l'appui de son art pénétré et évocateur. La belle ligne simple, presque classique, de l'écriture de Duparc a été tracée avec une sûreté admirable par la cantatrice, et les poèmes de Claude Debussy ont trouvé en elle une intelligence et une sensibilité aptes à en révéler avec intensité les moindres accentuations et les subtiles nuances.

Et ce fut ainsi une belle « méditation » sur le rythme et sur la beauté.

Décembre. — *Le Marchand de Sable qui passe*. — G. Jean-Aubry et Albert Roussel.

Nous avons eu au Havre une « première » musicale du plus vif intérêt et particulièrement originale.

L'activité de notre collaborateur G. Jean-Aubry, qui depuis plusieurs années s'est dépensée abondamment à la diffusion des œuvres des autres, s'est pour une fois manifestée pour lui-même par la représentation d'un conte lyrique en collaboration avec l'un des compositeurs les plus originaux et les plus délicats de notre jeune musique française, M. Albert Roussel.

Ce conte lyrique s'intitule : *Le Marchand de Sable qui passe*.

Sous le mythe du marchand de sable qui ferme les yeux des enfants pour leur permettre le rêve, le poète, en des vers harmonieux et animés d'images originales, a personnifié le rêveur, le poète qui, hanté de curiosités et d'aspirations, ne peut posséder le bonheur, mais dont le rôle est de le rendre possible aux autres. Il passe ce soir sur la route et sa perspicacité des rêves sentimentaux lui permet de réunir « Lui » et « Elle », éternelles figures de l'amour timide : et lorsqu'il les a réunis, il poursuit son chemin sans fin, emportant avec lui l'amertume d'un rêve qu'il ne réalisera pas, la ferveur d'une âme assoiffée de beauté et laissant au chemin où il passa le souvenir délicat d'un bonheur qu'il a fait naître.

En une langue sonore et musicale, où se retrouve la passion de musique que témoigna en maintes reprises l'apostolat de G. Jean-Aubry, en des vers fermes et dont la pensée n'est jamais banale, le conte expose ce thème original et atteint par endroits, comme dans le monologue de la scène III, à une vérité humaine, d'autant plus poignante qu'elle est contenue et qu'elle s'éloigne de toute emphase.

Autour de ce texte, Albert Roussel a fait évoluer les sonorités d'une partition tout à fait remarquable et qu'il faut souhaiter entendre exécuter à nouveau tant ici qu'ailleurs. M. G. Jean-Aubry, qui est lié avec les compositeurs originaux de ce temps, s'est avec sagacité adressé à celui dont le tempérament était le plus près de son thème et cette collaboration a donné un ensemble d'une rare cohésion.

La partition comprend un Prélude et trois scènes : l'une qui accompagne le dialogue du Marchand de Sable et de Lui, l'autre qui forme un interlude

et, se poursuivant, accompagne le monologue d'Elle, enfin une scène finale qui prenant à la fin de la dernière scène accompagne le texte jusqu'aux derniers mots : « Le Marchand de Sable est passé. »

Ecrite pour quintette à cordes, trio à vent et harpe, cette partition révèle une fois de plus et avec une qualité encore accrue le tempérament délicat, l'intelligence et la sensibilité exquise dont les Quatre Poèmes de la Forêt donnèrent de valables témoignages.

La musique ainsi ajouta au poème une atmosphère exacte et souhaitable, les thèmes simples et harmonieux en suivent les contours et les affirment et comme toujours soucieux de sonorités, de timbres curieux, Albert Roussel a marié avec un rare bonheur les échos de la flûte, du cor, de la clarinette et des cordes.

Et ces pages, dans l'œuvre d'Albert Roussel, ne seront pas parmi les moins considérables.

L'interprétation en fut aux deux représentations conduite par le compositeur lui-même, et donna de la partition une expression excellente.

L'excellence de l'interprétation musicale ne le céda qu'à l'interprétation du texte : Mlle Rose Syma, de l'Odéon, incarna avec une grâce exquise et à l'aide d'une diction charmante le rôle d'« Elle » : un amateur de notre ville tint avec un juste sentiment le rôle de « Lui ». Quant au personnage du Marchand de Sable, il fut vraiment incarné, en travesti, par Mlle Suzanne Berchut, qui comprit ce rôle difficile et plein de nuances avec une étonnante pénétration, et le traduisit avec une ferveur concentrée d'une telle justesse que je tiens des auteurs eux-mêmes qu'ils ne se souhaitèrent jamais d'être aussi fidèlement traduits.

Comme on le voit, les efforts faits au Havre depuis quelques années en faveur de la musique moderne ne se ralentissent pas : cette « première » musicale n'est pas une manifestation de clocher, mais la présentation d'une œuvre d'art intéressante pour ceux, de quelque ville qu'ils soient, qui se préoccupent, comme certains ici, d'œuvres originales et sincères : et le vif succès qui a accueilli les représentations de ce conte lyrique sont un encourageant présage.

INTÉRIM.



LE PUY

D'excellentes nouvelles nous sont envoyées du Puy (Haute-Loire) sur les espérances que donne à ses organisateurs le concours international de musique des 27 et 28 juin 1909 : dès avant l'apparition du règlement, le Comité avait reçu de nombreuses adhésions. Ce règlement vient d'être publié et distribué à 5.000 sociétés musicales ; il est en tout point parfait. Dans un excellent esprit de réclame, on a joint à son envoi une petite plaquette gentiment artistique qui contient, en même temps que la gravure, la description succincte de celles qui sont les plus connues d'entre les beautés et les merveilles de ce pays tant admiré qu'est le Velay, on y trouve de précieuses et précises indications sur l'itinéraire et l'horaire des excursions qui peuvent être faites par les participants au Concours. Nous

sommes convaincus que la lecture de ce petit guide décidera bien des hésitants. Les sociétés musicales qui n'en auraient pas reçu sont priées d'en faire la demande au Secrétaire Général du Concours Musical au Puy, il leur en sera immédiatement adressé des exemplaires.

La clôture de la période d'adhésion a été fixée au 1^{er} mars 1909. Les prix en espèces affectés au Concours d'Honneur sont fixés comme il suit :

	1 ^{er} Prix	2 ^{me} Prix
pour les Orphéons, Harmonies, Fanfares.....	700 Fr.	300 Fr.
Excellences et Supérieures.....	400 »	200 »
1 ^{re} Division	300 »	125 »
2 ^{me} —	200 »	100 »
3 ^{me} —		

A ces prix seront joints des objets d'art, palmes, couronnes, médailles, pour les sociétés de trompes de chasse, estudiantinas, trompettes, fifres, etc...

Pour les trois autres épreuves, il sera attribué des objets d'art, palmes, couronnes et médailles.

Des diplômes seront décernés aux sociétés ayant obtenu un prix.

Il sera délivré aux directeurs des sociétés récompensées des duplicata et des diplômes qui leur seront personnels. Cette innovation, qui a été décidée sur l'excellente initiative de M. Alibert, directeur de l'Harmonie de la manufacture des coiffes et chapeaux du Puy, montrera à MM. les Directeurs le souci qu'a eu le Comité de donner satisfaction à tous.

Après le défilé obligatoire, une médaille commémorative du Concours sera délivrée à toutes les sociétés y ayant pris part.

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétaire Général du Concours, à la mairie du Puy (Haute-Loire.)



Lettre de Bruxelles

F.-A. GEVAERT (1828-1908)

Le directeur du premier établissement musical de Belgique était de modeste origine. Né à Huysse, près de Gand, le 31 juillet 1828, il eut pour premier maître le sacristain du village. Admis au Conservatoire de Gand, en 1841, il y fait de rapides progrès, conquiert, à Bruxelles, en 1847, le prix de Rome, visite l'Italie, l'Allemagne, parcourt l'Espagne et s'établit à Paris en 1853.

Ses premières œuvres : *Georgette*, *Le Billet de Marguerite*, *Les Lavandières de Sautharen*, représentées au Théâtre-Lyrique, sont remarquées par leur originalité et couronnées de succès. L'Opéra-Comique donne : en 1858 *Quentin Durward*, — célèbre, mais de valeur contestable, — en 1860, le *Château-Trompette* ; en 1865, le *Capitaine Heuriot*, le mieux venu de ses ouvrages artistiques. En 1867, il est nommé directeur de la musique à l'Opéra, et le reste jusqu'en 1870.

Il est caractéristique de le voir, dès lors, abandonner la composition lyrique et reprendre les études théoriques. En 1871, Léopold II l'appelle, en remplacement de Fétis, à la situation qu'il devait garder jusqu'à sa mort.

Quoi qu'on en ait dit, le compositeur nous intéresse moins que le musicien. Son *Histoire de la Musique dans l'antiquité* est un monument de réelle valeur, reconnue d'ailleurs. Il y ouvre la voie, peut-on dire, aux recherches modernes et futures. Ses traités d'harmonie, d'instrumentation et d'orchestration ne sont pas moins remarquables. A cet égard donc, l'individualité qui vient de disparaître est grande et digne des regrets dont le monde musical a couvert sa tombe.

Trois noms, à notre avis, se signalaient à l'attention des autorités compétentes, pour remplacer le défunt au Conservatoire : Emile Mathieux, Paul Gilson, Edgard Tinel.

Gevaert lui-même avait, dit-on, exprimé le désir d'avoir pour successeur le compositeur de *Saint Franciscus* et de *Sainte Godelieve*, dont je signalais, dans ma précédente chronique, le mysticisme empreint de noble pensée. Ce désir est accompli. Le souvenir du grand Bach et de Hændel présidera donc encore aux destinées des jeunes générations musiciennes de Belgique.



LES AUDITIONS

La musique belge et, en général, les œuvres nouvelles ont peu de place dans les multiples auditions bruxelloises. Il est vrai que le public est d'une incompréhensivité rare, et d'une désolante indifférence à l'égard de tout essor d'originalité vers le Beau. D'autre part, nos directeurs et chefs d'orchestre manquent souvent du courage — et le dirai-je — du désintéressement nécessaires pour les imposer.

Le « Groupe des Compositeurs », dont j'ai dit l'initiative digne de tous égards, récolte peu d'encouragements.

La Monnaie, — de MM. Kufferath et Guidé, que l'on voudrait enfin louer d'un effort persévérant — échoue avec *Ariane* et *Barbe Bleue*. — Elle promet une reprise de *l'Attaque du Moulin*, de Bruneau, et *Santa Catarina*, de Tinel. Mais il n'est guère permis d'espérer la réussite de ce dernier ouvrage.

M. Duvant, qu'il faut féliciter de son patient bon vouloir et de la conscience qu'il met à diriger ses concerts, a considérablement modifié le beau programme qu'il avait élaboré l'an passé — programme au cours duquel il dut renoncer à la séance de musique belge.

Eugène Isaye, lui aussi, a connu la défaite, et quoiqu'il témoigne largement de ses dilections pour l'école moderne française, on peut — en dehors de tout esprit de nationalisme — regretter son actuel dédain de nos compositeurs.

La Beauté, certes, n'a pas d'époque; loin de moi la pensée de critiquer le culte des maîtres passés; mais « notre » temps a son génie et ses chefs-d'œuvre. Souhaitons de voir en leur honneur livrer le bon combat.

RENÉ LYR.



ELEKTRA, DE M. RICHARD STRAUSS, AU THEATRE DE DRESDE

Le théâtre royal de Dresde a convié la presse musicale à venir entendre une nouvelle œuvre de M. Richard Strauss : l'invitation était d'autant plus intéressante que la musique de l'auteur de *Salomé* nous est depuis longtemps familière et que tôt ou tard la partition écrite sur le poème de M. de Hoffmannstahl sera exécutée chez nous, soit à titre exceptionnel au Châtelet, soit sur une scène d'ordre.

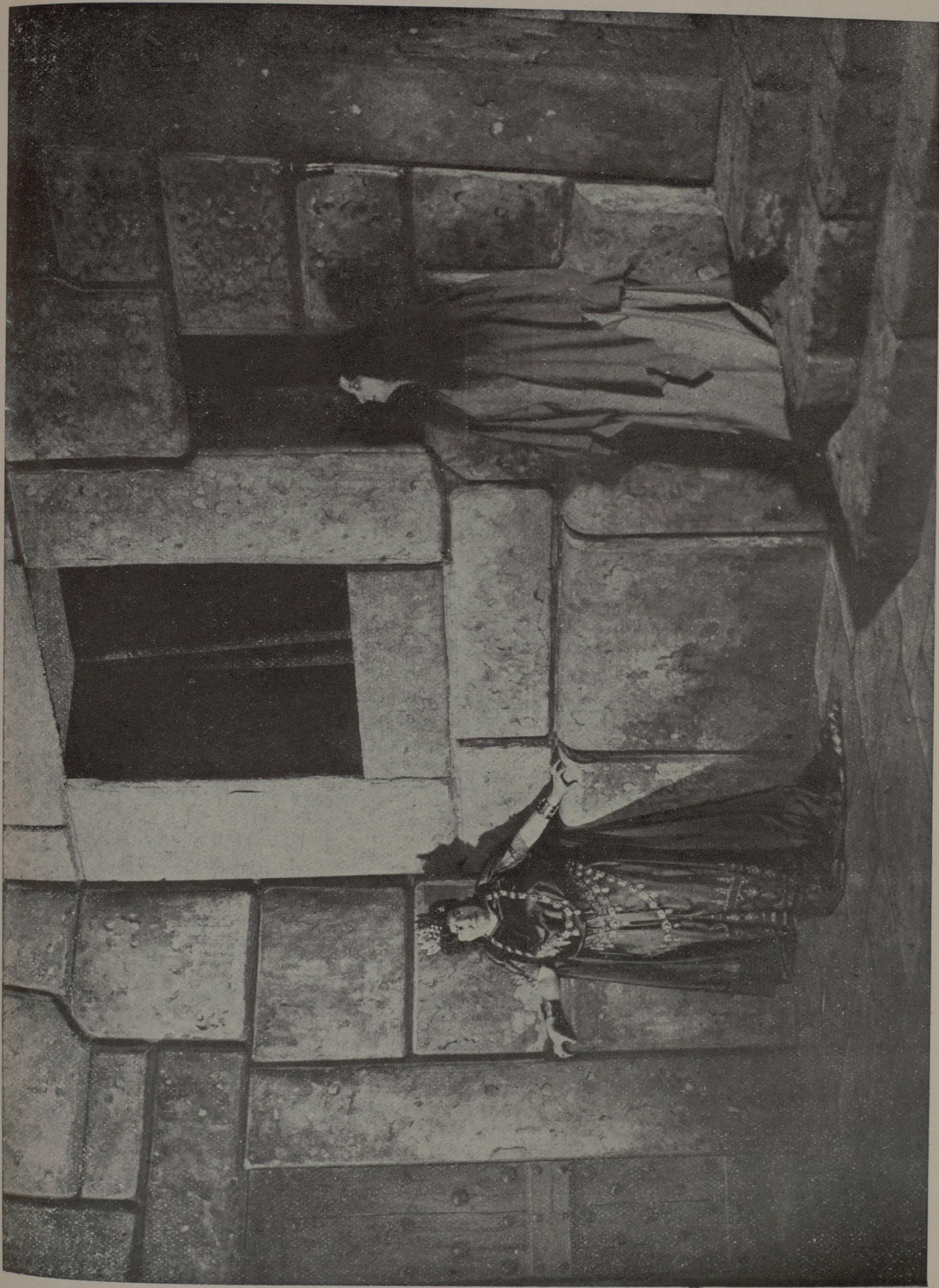
Il n'est pas très varié, ce poème ; c'est moins une pièce qu'un rôle ; presque pas de scènes détachées, d'un bout à l'autre, Electre, qui rumine, rabâche et ronge sa haine comme une chienne acharnée sur un débris de charogne. Un seul acte, un seul décor : une cour du palais d'Agamemnon à Mycènes, plus semblable à un chenil qu'à une salle découverte de palais royal. Au lever du rideau, sont groupées les servantes criardes, névrosées et bavardes.

Elles invectivent avec une frénésie apeurée la fille aînée de Clytemnestre vautrée sur l'aire, et qui gratte le sol de ses doigts sanglants pour déterrer la hache symbolique, la hache du sacrifice.

La princesse déchue leur répond avec rudesse. Elle a en horreur ces femelles tremblantes qu'on mène à coups de fouet ; celle-là mêmes qui saluent encore en elle la grandeur souveraine, elle les exècre pour leur lâcheté devant la reine et leurs complaisances serviles. Elle a le même mépris pour sa sœur Chrysothémis, et si, au moment où son dernier espoir semble anéanti par le faux bruit de la mort du grand frère, du vengeur, elle cherche à s'assurer la complicité de sa cadette pour aller égorger Egisthe dans son lit, elle dédaigne encore cette auxiliaire indigne d'être associée à la grande œuvre. Un seul être au monde compte pour elle : Oreste, le représentant de la justice immanente, celui qui ressuscita pour accomplir les destins ; mais il n'existe que comme exécuteur des hautes œuvres.

J'écrivais tout à l'heure que le poème de M. Hugo de Hoffmannstahl est moins une pièce qu'un rôle. Ce rôle même se réduit à une crise pathologique. Quand tous les personnages du jeu de massacre (nous sommes en plein Grand-Guignol préhistorique) sont tombés sous les coups d'Oreste, cette crise va jusqu'au paroxysme. Tandis que le roi et la reine agonisent et que déjà autour du vengeur surgissent les Euménides, vengeresses à leur tour, la grande-prêtresse de la Haine va s'abîmer dans un triomphe. Une fureur sacrée s'empare d'Electre. Elle a descendu d'un pas régulier les marches du perron, mais le rythme se précipite, puis se disloque, un grand frisson secoue la fille des rois des rois, elle tombe morte en tournoyant sur elle-même, comme Mme Sarah Bernhardt au finale de la *Dame aux Camélias*.

Cette donnée n'offrait pas à M. Richard Strauss une grande variété d'effets musicaux. Les scènes à détacher sont rares et, comme il était facile de le prévoir, l'œuvre du compositeur vaut surtout par la violente tenue tragique, par la force et l'unité de tension. Dans tous les ouvrages du musicien allemand il y a un mélange extrêmement curieux et personnel de puérités, de barbaries et de beautés, un ruissellement de pierres précieuses et de scories, amalgamées dans le riche métal d'une orchestration admirable. Les idées ne sont en général ni très neuves, ni développées d'une façon bien originale ;



Mme SCHUMAN-HEINCK

“ELEKTRA”
au Théâtre de Dresde.

Mme KRULL (*Elektra*)

elles valent beaucoup moins par elles-mêmes que par le mouvement qui les emporte. Il faut donc s'attendre à être dominé, dompté, écrasé même par toutes les ressources de l'instrumentation. Comme on l'a rappelé avec raison, dans l'armée de cordes, de bois et de cuivres qu'a employée M. Richard Strauss pour réaliser *Elektra*, il y a tous les instruments employés dans *Salomé*, plus les célèbres saxophones de la *Sinfonia domestica*, redoutable arsenal aux mains de cent onze exécutants.

La partition d'*Elektra*, prise dans son ensemble, est donc une tempête de sonorités où passe comme leit-motiv une longue clameur de haine et de vengeance. Ceux qui ont parlé à ce propos de débauche instrumentale, de furia orchestrale, d'outrance réaliste, n'ont rien exagéré. Et ils étaient autorisés en même temps à constater l'aridité mélodique : celle-ci est une conséquence inévitable des procédés du compositeur ; aucune petite fleur bleue ne saurait s'épanouir dans ce tourbillon. Cependant, il serait injuste de rabaisser le compositeur sous prétexte de mettre en relief l'âpreté de son naturalisme et de lui refuser toutes qualités de sentiment. Au milieu de farouches beautés et de laideurs voulues, parmi les heurts des instruments et les rudesses des dissonances accumulées, on trouve — surtout dans la seconde partie — des détails, sinon des scènes pathétiques et des passages de douceur adroitement contrastés. Quant au finale il est puissant, mais lourd. *Elektra*, repue de vengeance, descend le perron du palais, en ébauchant la danse sacrée où elle va à la fois célébrer et expier son triomphe, d'un pas de statue du Commandeur.

Signalons encore quelques pages caractéristiques : rencontre d'*Elektra* et de Clytemnestre, le duo avec Chrysothémis, la reconnaissance d'Oreste, et constatons l'accueil triomphal fait à l'œuvre par un public cosmopolite qui s'était montré tout d'abord intéressé, mais réservé. On a atteint à Dresde et même dépassé le maximum italien des manifestations de ce genre. M. Richard Strauss a été plus rappelé après cette heure et quart de polyphonie que Verdi lui-même, le tant acclamé et couronné Verdi, après *Otello* et *Aïda*. Il a dû venir saluer quinze fois le public. On a vu le moment où les rappels dureraient aussi longtemps que la représentation proprement dite.

L'orchestre de M. Ernest von Schuh méritait d'être associé à cette ovation ; on y a « manié » (je ne trouve pas d'expression plus exacte), avec une réelle maîtrise les instruments anciens et nouveaux qu'emploie prodigieusement le compositeur.

L'interprétation, d'une solidité exceptionnelle, ainsi qu'il convenait, a supporté sans faiblir le poids de rôles surchargés de matière musicale. Mme Annie Krull est une farouche *Elektra*, de voix puissante dans un petit corps ; elle a tenu jusqu'au bout, avec des variations toutes superficielles que comporte la musique de M. Richard Strauss, la note unique de hurlement ou plutôt de hululement traînée comme une plainte rugissante de vent d'orage. On a confié *Klytemnestra* à Mme Schuman-Heinck, bonne chanteuse et très suffisante tragédienne. Mlle Margerethe Siems a le mérite de ne pas exagérer l'étrangeté de Chrysothémis ; M. Sunbach montre, au contraire, un Egisthe neurasthénique qui fait songer à l'antiquité classique beaucoup moins qu'à *Ariane* et *Barbe-Bleue*. Le baryton Karl Perron incarne Oreste avec une véritable ampleur lyrique.

CAMILLE LE SENNE.

BIBLIOGRAPHIE

BEYSCHLAG ADOLF. — *Die Ornamentik der Musik*. (Breitkopf, 1908, in-4° de 300 p., 18 Mk.)

Pour apprécier l'intérêt, la valeur et les tendances de cet ouvrage, il faut considérer la manière dont il a été conçu. Le professeur Joachim, dont les rééditions de musique classique font autorité, s'était ému de voir les anciens textes de la musique livrés aux mains du premier venu, qui voulait les remettre au jour, sans méthode et sans discernement. Il engagea l'Académie des beaux-arts de Berlin, de concert avec M. E. Rudorff, à prendre l'initiative d'une publication de textes originaux de musique ancienne, qui servirait de modèle et de base à toutes les entreprises du même genre, et auxquelles leur caractère officiel donnerait en quelque sorte force de loi. L'idée, très belle en elle-même, offrait bien des difficultés, car l'Académie des beaux-arts devait naturellement rencontrer ici les mêmes embarras que le dernier des musicologues. La question des ornements fut, semble-t-il, particulièrement délicate à résoudre et demanda quelques années d'un labeur acharné, dont M. A. Beyschlag voulut bien assumer la tâche. C'est le résultat de ces recherches préliminaires qui font l'objet du présent volume, œuvre considérable, qui embrasse toute la doctrine des agréments du chant, dans la musique vocale et instrumentale, depuis les temps grégoriens jusqu'à nos jours.

Il s'agit donc ici d'une étude avant tout destinée à la pratique, et dont l'ampleur n'était sans doute pas prévue par ceux qui en avaient eu la première idée. Le but était de renouer des traditions oubliées, de restaurer des principes méconnus, et, comme le dit l'avertissement, de témoigner une compétence avertie à l'égard du mauvais goût, qui de tout temps, envahit l'art musical. Mais, chemin faisant, la pédagogie dut se mettre à la remorque de l'histoire. Il fallut connaître avant de juger, et se rendre compte avant de prescrire. Cette longue consultation de la théorie et de la pratique ancienne a produit tout à la fois un mémoire étendu, qui résume nos connaissances générales, et une collection de textes qui s'intercalent dans ces notices pour nous éclairer.

De tous ces efforts il résulte donc un ouvrage dont le caractère ne saurait être très exactement défini. La science, la vulgarisation, la pédagogie officielle, les idées personnelles, tout s'y mêle. C'est une documentation laborieuse, qui est devenue un livre, par un procédé de « déballage » assez familier à l'érudition allemande. Les fiches se suivent, apportant chacune une contribution à l'ensemble du sujet, elles se classent avec méthode, en chapitres bien présentés, et l'ouvrage n'a plus qu'à paraître. Je ne blâme pas en elle-même cette manière de faire ; elle a son mérite. Et précisément je me représente assez bien une étude des ornements du chant sous forme d'un

dictionnaire. Mais alors il faut que *tout* s'y trouve, et ce n'est plus 300, mais 3.000 pages dont nous aurons besoin. Présenter la théorie ornementale, du x^e au xvi^e siècle, au moyen de deux exemples transcrits par H. Riemann, ou bien la doctrine des agréments du luth en une page et demie, c'est mettre l'érudition en singulière posture. N'est-il pas vrai ?

Je n'en admire pas moins très sincèrement le labeur de M. Beyschlag. Il y a du courage à jeter aujourd'hui une vue d'ensemble sur un sujet aussi confus que celui-ci. Tous ceux qui s'intéressent à la rénovation de la musique ancienne devront posséder ce livre de haute initiation. J. E.

FRANZ LISZT; von August Göllerich. Sonderausgabe der von Richard Strauss herausgegebenen Sammlung « die Musik ». (Berlin, Marquardt et Cie.)

C'est un magnifique volume, orné d'une foule de reproductions des portraits de Franz Liszt à tous les âges, de son père et de sa mère, de Mme d'Agoult et de la princesse de Wittgenstein, ainsi que de son fils Daniel et de ses filles Blandine (Mme Emile Ollivier) et Cosima (Mme Hans de Bulow-Richard Wagner). Collection des plus intéressante qui vaut à elle seule l'achat du livre.

Malheureusement l'auteur ne s'est pas contenté de cet hommage ingénieux et délicat; pour montrer son admiration sans bornes, et pour donner plus de valeur à son ouvrage, il lui a ajouté la publication de quatre morceaux inédits de Liszt. Le premier est intitulé *Les Morts*, oraison (pour le piano) d'après Lamennais; le second est une *Polonaise* (pour piano à quatre mains), et le troisième un *Prélude* (pour orgue, suivi — à vrai dire d'une façon inattendue, — d'un *Feuillet d'Album* pour le piano encore). Eh bien! ces compositions sont tellement insignifiantes, qu'elles rendent forcément suspectes toutes les énonciations dithyrambiques contenues dans le texte de M. Göllerich. Certes, Liszt les avait jugées telles aussi, puisqu'il ne les a pas fait paraître de son vivant; mais elles le compromettent cependant par leur excessive faiblesse. On y rencontre en synthèse toutes les défaillances de son style à la fois négligé et prétentieux, toutes les scories de son imagination.

Oui, on doit être d'accord avec M. Göllerich en ce qui concerne le génie créateur lui-même du « roi des pianistes ». Il en donne la preuve irrécusable dans plus d'un fragment de ses œuvres, tant au point de vue de l'invention qu'à celui de l'exécution. Mais ces éclairs éblouissants ne durent pas plus longtemps que les manifestations visibles des courants électriques; ils abandonnent subitement l'auditeur aux rafales d'harmonies, aux tempêtes de sonorités, déchaînées au gré de l'humeur capricieuse, de la fantaisie vagabonde de Liszt. Convaincu que ses envolées excentriques sont autant d'originalités, qu'il accomplit l'un des douze travaux d'Hercule chaque fois qu'il brise le moule des formes, ou qu'il donne un soufflet aux règles les plus élémentaires de l'esthétique, il travaille avec la désinvolture du riche amateur dont tous les faits et gestes obtiennent l'approbation de ses clients faméliques. Les siens sont des virtuoses en herbe, des compositeurs *in partibus* qui attendent anxieusement les recommandations, les lettres d'intro-

duction à l'aide desquelles il a fait, au su de tout le monde, le bonheur de plusieurs générations de musiciens.

Vu sa bonté inépuisable, la grâce que respirait sa personne et le goût français qui se faisait jour même à travers ses élucubrations les plus déconcertantes, mais surtout dans ses transcriptions inimitables, on peut néanmoins admettre que tout son entourage n'était pas aussi intéressé.

Il s'y trouvait des natures enthousiastes, prêtes à dissimuler ses imperfections les plus patentes derrière la façade de son esprit, réellement toujours très éveillé et très prompt, ou à se laisser séduire par le charme de sa conversation, émaillée d'anecdotes vécues ou ingénieusement collectionnées dans les milieux si divers et si disparates qu'il avait fréquentés pendant sa glorieuse carrière de virtuose. Et naturellement il faut placer M. Göllerich dans les rangs de ces natures généreuses, non seulement par reconnaissance pour toutes les sollicitudes du maître, pour toutes les bontés du protecteur, mais aussi par le désir chevaleresque de vouloir défendre envers et contre tous la vie, l'œuvre et l'enseignement d'un mort vénéré ! Tâche noblement choisie, qui fait le plus grand honneur à qui se charge de son accomplissement.

Il eût été cependant utile peut-être de ne pas publier tout ce qui a passé par la tête de l'artiste adulé.

M. Göllerich prétend entre autres choses que le maître lui aurait dit peu de temps avant sa mort « qu'il est stupide d'annoter péniblement la tonalité, car il n'y en a pas ! » (Page 214).

Une énonciation semblable ne peut pas être prise au sérieux, et il aurait fallu y ajouter la conversation tout entière au courant de laquelle elle a été émise, si toutefois elle l'a été. Nier la nécessité de la tonalité, c'est nier en fait de syntaxe la nécessité de l'emploi du sujet, du verbe et du complément, et en fait de peinture, la nécessité de la perspective. Ce n'est plus faire de l'esprit, c'est déraisonner tout simplement. M. Göllerich ne doit pas se formaliser, si à cet égard on croit à une « erreur de ses sens abusés. »

Il n'est pas moins fâcheux qu'il se laisse entraîner à chaque instant à des expressions hyperboliques, qui nuisent forcément à la mémoire de son idole, au lieu de lui recruter des admirateurs. Il dit par exemple à la page 203 que Liszt était « le plus varié des compositeurs. » Et que devient alors Mozart, l'auteur de tant de chef-d'œuvres théâtraux, de tant de symphonies, de musique de chambre ? Mais dans l'entourage du « roi des pianistes », et du « Dieu de Bayreuth », on n'aimait pas parler du « cygne de Salzbourg ». C'est une figure gênante avec sa simplicité divine, sa chaleur rayonnante, ses sentiments sincères, son inépuisable force créatrice. C'étaient des qualités accusatrices pour ceux qui ne vivaient que de bruit, de pose, d'intrigues, de calculs, et à qui Liszt se sentait rivé par les liens du sang et de l'amitié !

Ce que M. Göllerich dit du mariage manqué de Liszt avec la princesse Wittgenstein, confirme entièrement l'opinion qui a été exprimée ici même à cet égard. (Voir l'article dans la *S. I. M.* du mois d'octobre 1907, intitulé « Franz Liszt. ») Seulement l'auteur explique la reculade inattendue de la princesse Wittgenstein à l'influence d'une prière de son mari mourant. Celui-ci l'aurait exprimée à son confesseur, et c'est pour obéir à ce vœu

suprême que la dévote personne aurait sacrifié le rêve de Liszt. Si l'explication est un peu spécieuse, elle n'en prouve pas moins que la rupture doit être attribuée à la grande dame, qui eut ensuite le tort de vouloir se poser en victime, faisant croire que c'était son ami qui l'avait abandonnée et n'avait pas agi correctement.

Il est curieux aussi d'apprendre du livre de M. Göllerich quelle est devenue la situation de Hans de Bülow à l'égard de Liszt, après son divorce? Pour se donner une contenance, il s'est rangé sous la bannière de Brahms, qu'il a voulu imposer à l'admiration des Parisiens en leur faisant entendre en 1885, à un concert Colonne, ses variations les plus indigestes. On sait le succès d'ennui et d'impatience que lui a valu cette tentative malheureuse. D'ailleurs l'exécution de Bülow n'était déjà plus très brillante. Si l'on en croit M. Göllerich, Liszt s'est beaucoup moqué de lui, disant « qu'il métronomisait avec tout son corps », comme Clara (Schumann), la « papesse de la musique », et que « pour devenir expressif, il enfonceait son nez de plus en plus dans le clavier! » (Page 52.)

Des remarques de cet acabit foisonnent dans la biographie présente, certes au désavantage du « roi des pianistes », car médire de son prochain c'est être spirituel à bon compte et c'est se montrer réfractaire aux préceptes de l'Évangile, base de la religion à laquelle Liszt paraissait attacher tant de prix cependant.

Outre cela, l'esprit médisant a un autre mauvais côté encore : il rend satiriques, mordantes et agressives les natures les plus pacifiques, les plus indulgentes et les meilleures. Voici par exemple M. Göllerich. En considérant son optimisme et son enthousiasme inlassables, on doit le ranger parmi celles-ci et néanmoins il n'hésite pas à parler avec le dédain le plus superbe des musicologues hongrois, parce que Liszt attribue — avec une légèreté aussi peu patriotique que possible, — l'origine de la musique hongroise aux Tziganes. L'auteur de sa biographie ne va pas si loin d'abord et à la page 79 il admet gracieusement que la question n'est pas élucidée scientifiquement encore, — pour assurer ensuite à la page suivante que « la situation historique de Liszt est intacte en sa qualité de civilisateur de la musique hongroise », à laquelle « c'est lui qui a donné une base artistique, en déduisant les conséquences harmoniques des intervalles augmentés de la gamme tzigane et en reconnaissant pour l'haleine du tempérament national le rythme tzigane. » Explication on ne peut plus équivoque faite plutôt pour embrouiller la question, car il est incompréhensible qu'on puisse faire de la musique hongroise, si ses éléments constitutifs sont tziganes? La vérité est qu'il y a une musique hongroise autochtone, que les tziganes exécutent et dans laquelle ils ont introduit quelques éléments tziganes. Mais ces éléments, très épars et très insignifiants, sont tellement différents des éléments originaux de la musique hongroise, qu'un étranger lui-même les distinguera aisément à la longue.

Mais trêve de critique! M. Göllerich est un fanatique du culte de Liszt. C'est une prémisse qu'il faut admettre en lisant son livre. Partant de là, on ne peut pas exiger de lui qu'il soit impartial. Il suffit qu'il raconte exactement et chronologiquement les événements fabuleux qui ont fait du « roi des pianistes » presque un personnage mythologique. A cet égard son travail est

irréprochable, et l'on peut le consulter avec confiance, comme aussi au point de vue du catalogue complet et très ingénieusement classé des œuvres de Liszt. Leur nombre est effrayant, et explique leur caractère superficiel. Comme dit Cicéron, il n'avait pas le temps d'écrire brièvement, et il lui manquait le courage esthétique de faire un choix judicieux dans ses inspirations. Deux vérités contre lesquelles les louanges à jet continu de M. Gôllerich ne pourront jamais rien !

Des remerciements spéciaux sont dus à M. Gôllerich finalement pour l'exhumation d'une opinion du D^r Edouard Hanslick, le plus grand critique musical de l'Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il avait écrit après la première audition à Vienne de la *Dante-Symphonie* : « Un peu de patience encore, et l'on verra les compositeurs faire secouer des débris de verreries, faire entre-chocquer des baguettes de fer et faire partir des canons ! » C'était prévoir de bien loin le finale de la septième symphonie de M. Mahler. Ceux qui connaissent Liszt seront les premiers à convenir qu'il serait on ne peut plus malheureux devant ce résultat déplorable de son anarchisme musical inconscient !

A. DE BERTHA.

AUBIN (LÉON). — *Le drame lyrique*. (Tours, Salmon, 1908, in-8°.)

Ce petit ouvrage a le mérite de pouvoir atteindre un très grand public. Il résume en cent pages ce que devrait savoir tout auteur de musique ancienne, il prépare le lecteur à des études plus approfondies, et lui en donne le goût. C'est assez pour qu'il réussisse et propage les bonnes idées, les notions justes qu'il contient.

J. E.

ALVAREZ (JUAN). — *Origines de la musica argentina*. (S. I., 1908, in-8°.)

Après des considérations générales, l'auteur traite de la musique des conquérants espagnols, de celle des peuples conquis et des esclaves nègres. Ce sont là en effet les trois éléments auxquels cette musique argentine doit son existence. Entre ces apports divers il est bien difficile de s'orienter. M. Alvarez le fait avec prudence. Il nous donne de très intéressantes mélodies autochtones ainsi que des photographies d'instruments indiens. Il montre l'Espagnol apportant en Amérique des préoccupations tout à fait extra-musicales et ne se souciant guère de beauté ; enfin le nègre brochant sur le tout, et introduisant la fantaisie de ses rythmes sauvages.

A ce propos, j'aurais bien voulu voir M. A. traiter à fond, avec sa compétence et les éléments dont il dispose, la fameuse question des rythmes syncopés tels que le cake-walk nous les a présentés depuis peu. Je me demande si vraiment nous avons affaire à des syncopes proprement dites, devant s'écrire au moyen d'une double croche suivie d'une croche et suivie elle-même d'une autre double croche. Ou bien si une succession de noires, avec de petites notes barrées, placées à propos ne serait pas plus conforme à la réalité. Le même problème se pose dans la transcription des œuvres européennes du moyen âge. Les triolets de deux notes tels que les emploient

nos collègues Aubry et Wolf m'ont toujours paru suspects, et devant un jour céder la place à des rythmes beaucoup plus simples, mais agrémentés de notes accessoires. En somme, il s'agit de savoir si nous sommes en présence d'éléments musicaux essentiels au texte, ou en face de broderies qui altèrent légèrement l'équilibre de la mesure, sans pourtant le rompre. Le rythme nègre apporte une intéressante contribution à l'étude de cette difficulté.

J. E.

WOTQUENNE (A). — *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. (Vol. III. Bruxelles, Coosemans, 1908, in-8° de 600 pages. 18 fr.)

Un catalogue a toujours quelque chose de funèbre. C'est un hôpital de livres et de la pensée humaine. Que d'efforts, que d'espoirs et que de rêves représentent les millions de livres dressés côte à côte dans nos bibliothèques!

Plus que jamais j'ai éprouvé cette émotion en parcourant le troisième volume du catalogue de la Bibliothèque royale, dont M. Wotquenne a fait en ces vingt dernières années une des plus importantes de l'Europe. Car ici les livres sont inventoriés dans l'ordre même où ils se trouvent placés par le hasard et par la nécessité. Des raisons particulières ont décidé M. Wotquenne à renoncer à l'ordre méthodique et alphabétique. Il en résulte évidemment quelque peine pour celui qui voudrait rendre un compte exact de cet ouvrage. Heureusement une excellente table onomastique termine et vient aider le chercheur.

Lorsque ce dépouillement considérable sera terminé nous pourrons jeter un coup d'œil d'ensemble sur cette collection de premier ordre. Espérons que M. Wotquenne ne nous fera pas attendre trop longtemps ce plaisir.

J. E.

P. FROMAGEOT. — *Orgues et organistes de Saint-Germain-des-Prés*. (Extrait du Bulletin de la Société Historique du VI^e arrondissement de Paris, Firmin Didot, 1908, in-8° de 17 p. et 3 hors-texte.)

En ces pages, M. Fromageot, qui sait aimer la musique ancienne, à retracé l'histoire des orgues de Saint-Germain-des-Prés, depuis le milieu du XVII^e siècle. Inauguré par Thomelin, le maître de Couperin, puis joué par Calvière, par Legrand et par Miroir, l'orgue, après des vicissitudes, finit par périr dans l'incendie de l'église de Saint-Eustache, en 1844. Celui qui le remplaçait venait lui-même d'une autre paroisse, de Saint-Victor; il dure encore, après avoir subi de nombreuses réparations. Les récentes spoliations de l'Etat le réduiront sans doute au silence désormais, si quelque artiste bénévole, comme est actuellement M. Auguste Barié, ne s'intéresse à son sort.

J. E.

EMILE ERGO. — *Dans les propylées de l'instrumentation*. (Anvers et Paris, Fischbacher, 1908, in-8°, 7 fr. 50.)

Bien que l'auteur se défende d'avoir voulu composer un traité complet, il avoue cependant « la faiblesse de croire que, sans vouloir dorer

la pilule », ces propylées nous initieront aux notions d'une science fort utile au musicien. Pour moi, j'ai volontiers suivi M. Ergo chaque fois qu'il s'est engagé dans le domaine particulier de l'instrumentation, avec et derrière ses compatriotes MM. Gevaert et Mahillon. Des notions très personnelles d'acoustique instrumentale nous sont ici présentées sous une forme incisive. Les tableaux, les schémas abondent. Le chapitre sur l'orgue est ingénieux, et tout ce qui se rapporte aux cuivres modernes est traité avec le désir et la conviction d'apporter du nouveau. M. E. a raison d'insister. L'instrumentation forme une partie de la science musicale où l'empirisme règne encore en maître. Un peu de méthode et de raison sont nécessaires au milieu de ces routines, encouragées par l'ignorance des praticiens de l'orchestre. Avec infiniment de clairvoyance M. E. a cherché la vérité et la lumière du côté des *sons harmoniques*, auquel l'acoustique revient toujours, lorsqu'elle a besoin d'un appui.

Je recommande la lecture de cet ouvrage à notre ami Jean Marnold, qui s'est fait en France le champion des nombres vibratoires! Il trouvera l'occasion d'exercer ici sa compétence; bien plus, il verra — et cette constatation n'est pas pour lui déplaire — combien l'humeur critique s'échauffe et s'irrite aisément au contact de ces questions ardues. Terribles harmoniques! Funestes longueurs d'onde! Vous avez le pouvoir de troubler le cœur des hommes. Il suffit de songer à vous, sans même entendre vos réalités. Quelques chiffres sur un tableau, vous n'en demandez pas plus pour mettre en jeu la combativité du savant et la bile du musicologue.

M. Ergo n'échappe pas à cette loi fatale. Les propylées où il engage le lecteur patient, futur initié aux secrets de l'instrumentation, ressemblent fort à ce qu'on nomme ailleurs les *locaux disciplinaires*. On y entend la voix rude et brève d'une autorité sévère. Malheur à ceux qui ne partagent pas les vues du maître. Ici on ne discute pas, on obéit. Et surtout on se tait.

C'est ce que je m'empresse de faire, non cependant sans avoir cité un exemple, de cette rigueur inexorable: « Quant à certaines parties de trompettes de Hændel et du grand Bach, écrit M. E., qui renferment des phrases qu'on dirait écrites pour la flûte ou la clarinette, il est permis d'observer que ces grands maîtres, dans ces moments (qu'on pense aux moments de somnolence d'Homère), ont perdu de vue le caractère tout spécial de cet instrument. S'ils avaient eu les cuivres modernes à leur disposition, on comprendrait alors qu'ils se soient laissés aller à ces traits, qui sont en dehors du caractère de la trompette. Ce n'est pas un manque de respect pour ces génies lorsque je me permets la témérité de ne pas trouver cela excellent, ni même bon. Il me semble que ce n'est guère digne de leur génie. Mais ce qui est certainement plus regrettable, c'est que bien des compositeurs modernes semblent s'autoriser de ces... moments de somnolence d'un grand homme, pour se lancer dans l'imitation de pareilles bévues. Ces extravagances modernes ne prouvent qu'une chose: *le manque de discernement esthétique.* »

Terribles harmoniques, funestes longueurs d'onde!

J. E.

LOUIS SCHNEIDER. — *Das französische Volkslied*. (Berlin, Marquardt, in-12.)

M. Schneider se plaît à l'art d'écrire des livres difficiles. Sa volumineuse biographie de Massenet, l'an dernier, avait montré qu'il sait manier avec délicatesse la critique épineuse de l'actualité. Son léger volume sur la chanson populaire nous prouve qu'il traite également bien l'histoire du passé. Ce n'est certes pas une tâche facile de condenser en 125 pages in-12 un sujet aussi digne d'intérêt que celui de notre chanson française!

Qui sait au juste ce qu'on doit entendre par le génie populaire en musique? Est-ce création? Est-ce adaptation? Le grand anonyme qui se nomme le peuple met-il réellement au monde des œuvres nouvelles ou se contente-t-il d'assimiler, de clarifier, la production individuelle? En réalité le mot de *peuple* cache un concept assez vague; c'est pourquoi il revient si souvent dans nos plus belles phrases. Aujourd'hui par exemple l'opéra, dit populaire, vit du répertoire bourgeois de 1840-1870. L'ouvrier s'entoure de Louis XV dans son intérieur; tandis que le snob fortuné s'enthousiasme du moderne style campagnard. Le peuple n'a jamais été populaire que malgré lui, quand il ne pouvait pas faire autrement. J'entendais un jour un machiniste de l'Opéra-Comique, auquel on voulait donner des billets pour *Louise*, répondre avec à propos: « Pour ce qui est du turbin et de l'em.....t, j'ai ça chez moi. » Parbleu!

On n'en saurait pas moins attribuer le caractère populaire à la chanson telle qu'elle se présente en France depuis quelque mille ans, et telle que nous la montre M. Schneider. Tour à tour, Noël, complainte, romance, chant patriotique, couplet satirique, ronde enfantine, air à boire, refrain de métiers, elle évoque vraiment un souvenir de la vie sociale de notre pays.

Et, pour conclure, nous voici ramenés par l'auteur au thème initial du volume, par des considérations sur le rôle actuel de la musique populaire. Comme l'ont très bien remarqué MM. Dukas et Calvocoressi, appelés en témoignage par M. Schneider, l'universalité à laquelle tend le langage musical savant se trouve contredite par le nationalisme du folklore mélodique. Cette contradiction apparaît très nettement dans la musique russe moderne. C'est là un bien curieux aspect de ce problème complexe.

On le voit, le livre de M. Schneider, présenté avec le luxe habituel aux Allemands, donnera à nos confrères d'outre-Rhin une idée flatteuse de la musicologie française.

J. E.

DOMENICO ALALEONA. — *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*. (Turin, Bocca frères, 1908, in-8° XII-452 pages. Lire 6.)

Le livre que M. D. Alaléona publie sous ce titre est un ouvrage capital qui vient se ranger à côté des savants travaux du regretté Angelo Solerti sur les origines du Mélodrame. Cet ouvrage ne traite pas seulement de façon précise et solidement documentée la question de l'Oratorio italien, sur laquelle, jusqu'à ce jour, nous devions nous contenter de généralités, mais encore, débordant son sujet, il apporte une contribution nouvelle à l'étude

de l'opéra. Ajoutons que la partie strictement bibliographique y tient une place considérable, dont on appréciera l'importance au moins matérielle, lorsqu'on saura que 147 pages du volume sont réservées à l'inventaire des monuments littéraires et musicaux analysés par l'auteur, sans compter les nombreux encartages relatifs aux textes de musique proprement dits, textes dont plusieurs présentent un très grand développement.

Nous nous trouvons ici en présence d'un livre qui, bien certainement, fera époque en devenant un excellent répertoire de références et de sources pour les historiens futurs de la musique religieuse et profane en Italie.

La bibliographie actuelle de l'Oratorio est relativement peu fournie. Quand nous aurons cité les ouvrages de C.-H. Bitter (1872), d'Otto Wangemann (1882), de G. Vernier (1901), la *Correspondance* de Mendelssohn et de Schubring sur l'Oratorio, publiée en 1892, les travaux de MM. Kretschmar, Bellaigue, Romain Rolland et Quittard, nous aurons épuisé à peu près la matière (1). Grâce à M. Alaléona, nous n'ignorons plus rien de l'origine et du développement du genre qui a atteint sa perfection classique avec Carissimi et, pour la première fois, l'Oratorio italien est l'objet d'une étude établie sur des documents originaux, selon les méthodes les plus strictes de la critique historique.

Le livre de M. Alaléona se divise en deux parties; l'auteur présente d'abord, en douze chapitres, une vaste et pénétrante synthèse, fort logiquement ordonnée, de ses recherches de détail. Il suit, pas à pas, l'évolution des diverses formes musicales qui donnèrent naissance à l'Oratorio, et étudie la vie et les idées des personnages qui patronnèrent ce genre, des musiciens qui le cultivèrent; au XVIII^e siècle, l'Oratorio souffre d'une sorte de stagnation, puis aboutit à l'inévitable décadence. On savait bien que l'Oratorio provenait des *Laudi* chantées, depuis le XVI^e siècle, dans les *Oratoires* italiens; mais, comment ces pièces, encore peu connues au point de vue littéraire et musical, avaient-elles engendré le drame religieux? Quelles avaient été les phases diverses de cette filiation, les circonstances susceptibles de la déterminer? Autant de problèmes qu'élucide complètement le travail de M. Alaléona.

Ecrivant l'histoire d'un genre musical, l'auteur ne se borne pas à tracer une monographie limitée au seul sujet technique; il n'isole point sa monographie de l'histoire générale dont les fluctuations éclairent d'un jour très net l'évolution de la *Laude* en *Oratorio*.

C'est ainsi, qu'afin d'expliquer la création et la multiplication des *oratoires* et, partant, le développement de la musique qu'on y exécutait, on nous met sous les yeux un tableau vivant du mouvement d'idées qui se fait jour en Italie après l'effort de libération du *Rinascimento*, au moment où la réaction catholique réussit à reprendre la direction des esprits. Il règne alors un mysticisme tout imprégné de réminiscences païennes; Platon prend place à côté des personnages bibliques, la discussion philosophique, l'aristotélisme le plus subtil pénètrent dans les sermons. Et voici la raison pour laquelle les *oratoires*, institués à l'imitation des académies et cénacles « paga-

(1) La collection des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte*, publiée sous la direction de M. Hermann Kretschmar, annonce une *Histoire de l'Oratorio*.

nisants » de la Renaissance, admettent des cérémonies et des exercices qui deviennent, selon l'heureuse expression de l'auteur, un travestissement spirituel des dissertations et des divertissements associés aux fêtes mondaines.

En habile psychologue, Saint-Philippe de Néri cherche à détourner vers une fin spirituelle les tendances de son époque. M. Alaléona rappelle les faits saillants de sa vie, la fondation de la Congrégation de l'Oratoire, l'œuvre du saint à San-Girolamo d'abord, à la Valicella ensuite (1560-1577).

C'est à la Valicella que, durant l'hiver, au cours de l'« Oratorio vespertino », l'organisme musical des exercices oratoriens prend corps et ne tarde pas à s'accroître.

Voici, d'abord, une définition précise des *Laudi spirituali* qui encadrent le sermon prononcé lors de ces réunions pieuses : elles consistent en une poésie strophique chantée par la masse des fidèles sur une mélodie qui se répète de strophe en strophe, et qui n'affirme aucune intention représentative ou dramatique. La *laude* est un simple auxiliaire de la méditation, et ce caractère ne change guère avec les disciples du saint, Ancina, Manni, F.-Soto. — G. Animuccia met en musique deux livres de *Laudi spirituali* (1563-1570) ; puis Ancina, sous le titre de *Tempio armonico* (1599), rassemble un nombre considérable de compositions religieuses, pendant que Soto, habile chanteur et directeur averti, publie, de 1583 à 1598, cinq livres de pièces dont l'importance est extrême pour l'histoire de l'Oratorio, car cette « raccolta » constitue comme le « corpus » de la production philippine et permet d'enregistrer les caractéristiques fondamentales des *Laudi*. Voilà un ensemble de monuments sur lesquels porte l'étude de M. Alaléona.

Des pièces ainsi inventoriées, le plus grand nombre revêt un caractère méditatif ; d'autres, plus pertinentes et plus actives, consistent en exhortations à la vie chrétienne, à la prière ; aucune ne peut passer pour dramatique. La musique ne s'en affiche point savante, empruntée qu'elle est, à la mélodie populaire qu'on harmonise à deux ou plusieurs voix, mais toujours note contre note, sans recourir aux imitations, à la science polyphonique. D'où une musique simple et douce, parfois touchante, qui s'apparente aux *Frottole* et tient le milieu entre le madrigal scolastique et l'art du peuple. Ici, l'auteur accumule des exemples lyriques qu'il emprunte aux recueils de *Laudi* que nous venons d'énumérer. Il aurait pu, sans doute, préciser davantage ses démonstrations et faire toucher du doigt le principe fondamental de sa thèse, à savoir que l'art philippin s'affirme originairement tout à fait populaire, et qu'il répudie tout contact avec la musique savante des madrigalistes. Mais nous pouvons le croire sur parole, et cela d'autant mieux qu'il annonce (p. 128) la publication d'un prochain travail consacré à la musique populaire et à l'étude de son influence sur la musique italienne de la fin du XVI^e siècle.

Quoi qu'il en soit, les *Laudi* sont d'essence populaire ; elles montrent bien nettement l'existence d'une mélodie principale autour de laquelle les autres voix tissent un vêtement harmonique. Et même, ces voix secondaires peuvent se remplacer par des voix instrumentales, ainsi, du reste, que nous le constatons à une époque très antérieure au sein de l'art polyphonique le moins équivoque. Il ne faudrait pas croire, en effet, que la substitution de l'accompagnement instrumental à l'accompagnement vocal ne remonte qu'au

xvi^e siècle. Ne trouve-t-on pas des accompagnements instrumentaux dans le Roman de Fauvel, au xiii^e siècle? De nos jours, l'ancienne doctrine de la polyphonie purement vocale ne résiste pas au contrôle des faits (1).

Sous l'action du madrigal, les *Laudi Spirituali* subissent des modifications; de simplement méditatives et pieuses, elles deviennent dramatiques et narratives; le contenu dramatique du sermon auquel elles servent de préface et de conclusion passe en elles; elles se transforment en un petit sermon musical, en une sorte d'histoire; elles admettent même des « dialogues », qui alternent avec les parties purement narratives destinées à l'exposition d'un fait tiré de la Bible ou de la Vie des Saints.

Disons, à ce propos, que la *Sacra Rappresentatione*, notamment celle « di Anima e di Corpo » (1600), due à Emilio del Cavaliere, quoique n'appartenant en aucune façon au cycle des formes oratoriennes, contribue, pour une part importante, à infuser à ces formes l'esprit nouveau et en particulier à propager dans les compositions philippines le goût du style monodique expressif.

Quelques disciples de Saint-Philippe, Dorisio Isorelli, entre autres, essayent l'introduction dans les *Laudi* de la monodie accompagnée; une tendance identique s'affirme chez Girolamo Rosini: d'ailleurs, la présence à la Valicella d'excellents chanteurs sopranistes ne pouvait qu'aider à la propagation de l'*aria*, de la monodie expressive, car l'évolution des genres musicaux trouve de puissants auxiliaires dans les instruments de réalisation, dans les moyens d'exécution mis à la disposition des compositeurs.

On n'ignore point les liens qui rattachent le développement du style monodique à celui du Mélodrame italien. Sur ce sujet, M. Alaléona apporte des idées qu'il est en droit de considérer comme nouvelles, malgré qu'un autre auteur les ait indiquées en même temps que lui. Il combat, en effet, l'ancienne théorie qui attribue au cénacle florentin l'invention du Mélodrame, et fait voir que la trop célèbre *Camerata* ne fut guère qu'un épisode humaniste du vaste mouvement populaire du *Rinascimento*; on trouverait d'autres exemples d'épisodes analogues à Venise, avec Frangipane et Merulo et à Rome avec Cavaliere. Au surplus, Peri et Caccini, qui ignoraient la musique grecque, étaient-ils incapables de fonder un art nouveau sur cette dernière. La constitution du Mélodrame, établie au moyen du chant monodique expressif, revient encore aux influences populaires; on retrouve dans l'ancêtre de l'opéra la plupart des caractères de la musique du peuple, une identique conformation des rythmes, les mêmes procédés d'harmonisation, le même régime des cadences et de la tonalité.

Nous disions plus haut que nous ne pouvons considérer les idées exposées à ce propos par M. Alaléona comme entièrement nouvelles. Ces idées, on les rencontre, en effet, dans le dernier livre de M. R. Rolland, *Musiciens d'autrefois* (1908), qui s'ouvre par une page destinée à contredire l'opinion attribuant l'invention de l'opéra aux Florentins de la fin du xvi^e siècle, et à empêcher de « laisser croire qu'une forme d'art aussi caractéristique pût réellement sortir, créée de toutes pièces, de la tête de quelques

(1) C'est ce qui résulte de nombreux travaux récents, notamment de ceux de MM. P. Aubry, H. Leichtentritt, H. Riemann, H. Quillard, etc.

inventeurs. » (1). Empressons-nous d'ajouter que notre constatation n'enlève rien au mérite du musicologue italien, lequel n'a certainement pas eu connaissance des derniers travaux de M. R. Rolland.

Mais fermons cette parenthèse et revenons à l'Oratorio. Celui-ci s'inspire des *Sacre Rappresentationi*, aussi bien que des *Nuove Musiche* de Caccini, dont les *Arie devote* de Duranti, par exemple, apparaissent comme une façon de reflet. La *Laude* admet donc le style monodique et le *Teatro Armonico* d'Anerio (1619) forme un échelon intermédiaire entre les dispositifs anciens et l'Oratorio proprement dit. Outre la division en deux parties qui se transmettra à celui-ci, ces compositions nouvelles précisent le dialogue qu'elles confient tantôt à un ensemble polyphonique, tantôt à des solistes, et on assiste à l'apparition du premier représentant de l'*Historicus* des *Histoires Sacrées* de Carissimi, sous les espèces d'un personnage symbolique appelé *Musa*, *Testa*, etc. Ainsi, s'accroît l'architecture du futur Oratorio; les *Dialogues* d'Anerio en comportent déjà tous les éléments, éléments de narration, de récit, éléments dramatiques de « représentation auditive », puisque la nature et le lieu des exécutions interdisent l'appoint d'une représentation visuelle.

Et d'ailleurs, comme le montre très habilement l'auteur, le milieu social est on ne peut plus favorable à l'assimilation, par les compositions oratoriennes, des moyens expressifs employés par le Mélodrame, car celui-ci rencontre auprès des princes de l'Eglise un accueil très empressé. Progressivement, le rôle de la monodie va s'accroissant et tend à devenir prépondérant. A ce stade d'évolution correspondent les œuvres de Marino, mises en musique par Mazzocchi.

Avec les *Rime Sacre* de Balducci (1662) (*La Fede, Il Trionfo*), nous touchons à l'Oratorio complet; il en est de même avec l'*Abele e Caino* de Mazzei. L'Oratorio devient un parfait Mélodrame spirituel, et la terminologie s'avère révélatrice de cette transformation en l'intitulant « *dramma sacro*. »

L'influence de la virtuosité vocale entraîne, du reste, l'Oratorio dans des voies qui ne tarderont pas à précipiter sa décadence. Il va bientôt se métamorphoser en concert, puis, le XVIII^e siècle enregistrera sa décrépitude.

Voilà pour l'Oratorio en langue vulgaire. Mais, à côté de celui-ci, un autre Oratorio se développe et réalise très vite la perfection de la forme. C'est l'Oratorio latin, provenant du *motet concerté* de caractère dramatique, dont Maugars nous a laissé une description bien connue. Celui-là est cultivé, non plus à la Valicella, mais à l'Oratoire romain du Saint Crucifix.

Carissimi y obtient un équilibre parfait de l'ensemble des éléments constitutifs de l'Oratorio, narration confiée, tantôt au chœur, tantôt à l'*Historicus*, puissante expression de la « représentation auditive », méditation finale exposée par le chœur.

M. Alaléona nous donne ici une analyse éloquente et émue de l'œuvre de Carissimi; nul ne semble mieux qualifié que lui pour écrire l'ouvrage essentiel que nous attendons sur le grand musicien; puis il passe à ses successeurs, chez qui, déjà, des symptômes de décadence se signalent de plus

(1) Romain Rolland : *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908, pp. 19 et suiv. M. Alaléona n'a connu, sans doute de cet auteur, que son ouvrage de 1895 : *L'Opéra en Europe avant Scarlatti et Lully*.

en plus fréquents. A l'Oratoire du Saint Crucifix, la partie instrumentale admettait une importance considérable, et de curieuses symphonies pittoresques s'enchaînaient, pour le plus grand plaisir des dilettanti, dans la trame de l'Oratorio.

Toute cette première partie du livre de M. Alaléona est écrite d'un style vif, clair, aisé, riche en formules heureuses, en expressions caractéristiques; nous avons déjà remarqué celles de « travestissement spirituel » et de « représentation auditive » par lesquelles l'auteur désigne certains aspects de l'Oratorio; ajoutons qu'il qualifie de façon très frappante de « climat historique » l'ensemble des conditions extra-musicales dans lesquelles se situe l'œuvre d'art. Doué d'un esprit extrêmement logique, il possède excellemment le sens de l'évolution, du perpétuel changement sur quoi se fonde la vie des œuvres et des hommes. La lecture du livre est facile et attachante; l'auteur a débarrassé la partie réservée à l'exposition de tout appareil critique, ce qui n'est pas sans présenter quelques inconvénients au point de vue de la rigueur des démonstrations, mais ce qui nous vaut en revanche des pages rapides, parfaitement composées, d'une singulière puissance de persuasion.

Dans la 2^me partie, M. Alaléona énumère soigneusement ses sources et expose, sous forme d'annexes, les résultats d'un énorme travail bibliographique. Il constitue ainsi une précieuse « raccolta » de documents à laquelle s'ajoutent de nombreux exemples musicaux puisés dans le répertoire des *Laudi*, des *Dialogues*, et des *Oratorios*.

Il nous donne successivement la bibliographie des *Laudi* de l'Oratorio de Rome, classées par ordre chronologique, celle de la *Laude drammatica*, des *Representationi Spirituali* (*Anima e Corpo*, *El Figliol Prodigio*), celle des *Dialogues* (*Teatro Armonico Spirituale*, d'Anerio), celle de l'Oratorio (œuvres de Balducci, *Abel et Caïn* de Mazzei.)

Puis, ce sont des transcriptions minutieuses d'archives de l'archi-confrérie du Saint Crucifix, et en particulier, le très intéressant relevé des comptes de 1529 à 1725; la bibliographie complète des *Oratorios latins* exécutés au Saint Crucifix de 1678 à 1725; enfin, les textes de la *Jefté* de Carissimi (1650) et des deux *Jefté* qui la suivirent, dues respectivement à Meschita (1682) et à Franchi (1688).

Nous ferons une légère critique à ce beau livre; l'auteur a omis de lui adjoindre une index alphabétique, oubli qui rend les recherches assez laborieuses. Les *Studi* de M. Alaléona ne constituent pas seulement un monument dont la musicologie italienne peut se montrer fière; elles témoignent aussi d'un effort des plus méritoires de la part des éditeurs de cette publication, les frères Bocca, à Turin. Puissent nos éditeurs, si timorés en présence d'ouvrages consacrés à la musique, prendre modèle sur leurs confrères italiens.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

H. EXPERT. — *Danceries du XVI^e siècle*. (Fascicule 23 des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*. Paris, Leduc, 1908, in-4°, 15 francs).

Que mon excellent ami Expert me permette de lui faire une querelle dont je cherche depuis longtemps l'occasion. Je n'ai d'autres vœux que

l'intérêt même de cette admirable collection des *Maîtres Musiciens*, si vaillamment soutenue par lui depuis plusieurs années.

Tous ceux qui s'intéressent à la musique ancienne connaissent la collection Expert. Et pourtant ces Denkmaeler français sont loin de tenir dans le monde musical la place à laquelle leur mérite a droit. Cela tient, à mon sens, à ce que ces volumes se placent comme volontairement à l'écart de tous les publics qui sont susceptibles de s'intéresser à eux. Je ne parle pas d'un éditeur tout à fait indifférent au sort d'une publication dont il ne comprend sans doute pas l'intérêt. Il serait aisé de trouver de plus dignes pour s'associer à ce bel effort. Mais il est plus difficile de modifier le caractère même de ces livraisons afin de les imposer à l'attention de tous. Parlons franchement, jusqu'à présent ces volumes ne satisfont complètement ni le savant ni le dilettante. Pour le grand public, elles sont trop austères et trop graves, sous l'aspect de leurs partitions originales, trop loin de la réalisation habituelle et pratique de la musique moderne. Pour l'érudit, elles sont trop rarement pourvues de l'appareil critique, auquel nous sommes accoutumés depuis vingt ans. C'est peut-être une infirmité de la musicologie, science encore jeune, de ne pouvoir se passer de commentaires, de notes, voire même d'études préliminaires. Comme l'écrivait un jour M. Gevaert : « La période de réflexion commence à peine pour la musique. » C'est trop demander au lecteur que de lui laisser le soin de toute réflexion en face d'un texte d'archéologie musicale. Le plus savant se contentera d'admirer de loin, ou, tout au plus, d'aller consulter dans une bibliothèque publique, un monument auquel sa compétence n'a pas été spécialement initiée.

Peut-être serait-il possible d'admettre, même ici, la publication des textes dans toute leur aridité, s'il s'agissait de poursuivre le dépouillement méthodique d'un ensemble de documents, sur lesquels la critique aura lieu plus tard de porter son effort. Il en est ainsi par exemple des dessins du Louvre, ou de la correspondance des procès-verbaux des académies, ou des *Trientercodices*, cette mine inépuisable de musique du xv^e siècle. Mais dans la collection Expert nous ne sentons pas un plan, dont la réalisation exige le sacrifice de notre impatience. C'est avant tout une anthologie ; et ce le sera sans doute de plus en plus. « La hâte de nos lecteurs, pressés d'aller au meilleur, et aussi les exigences d'une édition dont nous supportons les lourdes charges nous imposent un choix, » écrit M. Expert, en tête du présent volume. Voici donc le principe du choix qui s'étend jusqu'au sein des œuvres elles-mêmes. Nous touchons ici à la vulgarisation. Il faut alors se résoudre à suivre cette voie jusqu'au public auquel elle conduit, et faire les concessions nécessaires de prix, de publicité, de présentation, de sélection que ce public réclamera.

Pour ma part, je préférerais de beaucoup ne pas voir M. Expert abandonner le terrain, cependant solide, de l'érudition. Il pourrait y recueillir tous les suffrages — ai-je besoin de le dire — s'il voulait adopter quelques-unes de ces méthodes qui flattent nos goûts scientifiques et qui donneraient de suite à ses publications un crédit assuré.

Prenons pour exemple ces danceries. Nul ne peut savoir quelles directives l'auteur a bien pu suivre dans le choix des morceaux qu'il a conservés.

Basses dances, toudions, gaillardes, pavanés, allemandes, et branles se trouvent mélangés dans les recueils de Gervaise et de Du Tertre. Quel principe esthétique, historique ou pratique, peut nous guider aujourd'hui dans l'élimination de telle ou telle pièce de ces anthologies? Le lecteur avide voudrait le savoir, et s'il ne l'apprend pas, il s'inquiète. Le voilà mal disposé.

Autre point, plus important encore. Comment se présentent ces œuvres, et quelles transformations ont-elles subi pour en arriver à la partition moderne que nous avons sous les yeux. M. Expert nous dit: « Nous traiterons dans nos commentaires de ces questions, comme de tout ce qui concerne ces musiques si curieuses. » Diable! Si ces commentaires futurs doivent épuiser toutes les questions soulevées par les vingt-trois livraisons de la collection, voilà de bien gros livres en perspective. Il ne s'agirait rien moins que de l'art musical du xvi^e siècle tout entier! Je crois M. Expert plus apte que n'importe qui à écrire cette somme gigantesque, mais je préférerais ne pas l'attendre encore quinze ou vingt ans. Surtout si les textes préliminaires doivent être de plus en plus rigoureusement sélectionnés, c'est-à-dire de moins en moins probants pour l'historien.

On ne le niera point cependant; les dancieries en question offraient au commentateur la tentation presque irrésistible de disserter utilement, tout au moins sur leurs rythmes. La question en valait la peine, M. Expert lui-même s'en est douté, lorsqu'il écrit, dans son bref Avertissement: « Pour la technique de ces danses, l'orchésographie de Toinot Arbeau fait foi. C'est d'après la doctrine de cet ouvrage fameux que basses dances et toudions ont été ici présentés en mesure ternaire... Il sera aisé par le déplacement des barres de les ramener au rythme binaire des recueils d'Attaignant. D'après la même orchésographie nous eussions dû écrire à deux temps les branles d'Ecosse; mais, à la simple lecture on comprendra pourquoi, malgré l'autorité de Tabourot, nous préférons conserver le rythme indiqué par Estienne du Tertre. D'ailleurs là encore il sera facile de déplacer les barres et d'adopter la battue de l'Orchésographie. »

Ainsi voilà Tabourot qui fait loi contre Attaignant, mais qui cependant perd son autorité devant du Tertre! Voilà des rythmes binaires qui deviennent ternaires, et d'autres, qui restent binaires tout en pouvant devenir ternaires! Tout cela par suite de préférences du transcritteur, mais à la discrétion du lecteur! N'avais-je pas raison de reprocher à notre collègue sa trop grande modestie?

En réalité, le problème rythmique tel que M. Expert nous le laisse entrevoir est des plus importants. L'orchestique française paraît s'être maintenue volontairement dans l'imprécision des rythmes. Un grand nombre de ses danses, particulièrement la courante, tirent leur caractère et leur charme de la perpétuelle amphibologie du binaire et du ternaire. Les contradictions entre Attaignant, du Tertre et Tabourot donnent une preuve nouvelle de cette indécision, singulière et pourtant explicable.

Nous ne connaissons plus aujourd'hui des danses anciennes que leur graphie musicale. Pour nous un menuet est un morceau à trois temps, une gavotte, un air à quatre temps. Les anciens, au contraire, distinguaient surtout dans une danse l'attitude corporelle dont elle était le prétexte et

l'occasion. Dans la fantaisie qui préside à ces évolutions, ils ne sont pas guidés par l'exigence d'une mesure symétrique. D'autant moins que leur musique ignore pendant longtemps l'emploi des barres de mesure. Le mouvement, le geste accompagné de musique, voilà pour eux le principal. L'écriture musicale réalise ensuite tant bien que mal, et en les simplifiant autant que possible, l'ensemble de ces donnés sonores. Le musicien encore inhabile s'efforce d'inscrire dans une rigoureuse périodicité, les ébats du danseur. Mais celui-ci résiste et résistera pendant plusieurs siècles à cette contrainte de la mesure, car il défend l'indépendance, la variété et la plastique même de son art. Le jour où un seul rythme, soit ternaire, soit binaire l'emportera définitivement, nous aurons la valse et la polka, dans toute la banalité de leurs mouvements mécaniques. C'est précisément ce que veut éviter la danse française des XVI^e et XVII^e siècles. Elle entend maintenir la qualité expressive, individuelle de ses mouvements, au sein de la répétition musicale de ses rythmes. Elle protège sa liberté contre les entreprises de la carrure. Elle oppose entre eux le nombre 2 et le nombre 3, afin d'échapper à la tyrannie exclusive de l'un ou de l'autre.

De la sorte, les notes qui seraient irrémédiablement faibles dans un vulgaire $3/4$, conservent un droit à l'accent. Elles se prêteront à un geste des bras, du buste, de la tête, qui réclamera leur appui. Elles s'effaceront, s'il le faut, mais elles ne sont pas perdues. L'autonomie du danseur est sauvegardée, la symétrie est évitée. La danse reste maîtresse d'elle-même.

Une des formes où se manifestent le plus vivement ces tendances complexes, est le *branle gay*. M. Expert nous en donne un exemple tout à fait amusant page 72, et qui mérite qu'on s'y arrête.

Le docte Paetorius, au début du XVII^e siècle, s'était lui-même trouvé fort embarrassé par la notation du *branle gay*. « Les musiciens français, écrit-il, composent leurs branles gays de telle sorte qu'on peut les écrire, soit par mesure ternaire (3), soit par mesure sesquialtère ($3/2$). Mais ces deux rythmes sont difficiles à observer dans le branle gay et les Français leur préfèrent la mesure binaire. » M. Expert n'en choisit pas moins la mesure à $3/4$. Il résout le problème en musicien du XIX^e siècle et non pas en danseur du XVI^e. L'économie du branle, qui consistait à se déplacer latéralement (en levant alternativement les jambes, dans le branle gay) se trouve ici altérée et l'on sent, avec Paetorius, combien l'équilibre branlant de cette danse serait difficile à maintenir au milieu d'un trois temps qui tourne sans cesse sur lui-même, qui nous entraîne, qui deviendrait aisément vertigineux. La meilleure preuve en est que M. Saint-Saëns est allé précisément chercher ce branle chez Gervaise pour en faire la grande bacchanale qui, à la fin du ballet d'*Ascanio*, réunit tous les dieux en joyeuse farandole. Voilà le dévergondage, voilà l'écueil que les chorégraphes du XVI^e siècle redoutaient !

Chez Gervaise et chez M. Saint-Saëns c'est bien la même personne musicale, mais combien transformée par la violence du rythme et de l'harmonie. La joyeuse commère, empêtrée dans ses atours, s'est métamorphosée en ménade fougueuse, qui parcourt la scène vêtue d'une couronne de pampre !

On le voit, ces quelques dancieries méritaient de nous être présentées avec tout le cortège d'idées et de discussions qu'elles peuvent et qu'elles doivent évoquer en nous. Car enfin, le rôle de la musicologie n'est-il pas

précisément d'associer la musique ancienne à nos préoccupations actuelles. Nous avons affaire aux esprits plus encore qu'aux oreilles. Le public est curieux d'opinions autant que de musique. Et surtout nous tenons trop à l'érudition d'Henry Expert pour nous résoudre, sans murmure, à en voir toujours différer la venue.

J. E.



PUBLICATIONS REÇUES

- Denkmaeler deutscher Tonkunst.* Vol. 29 et 30. Instrumentalkonzerte deutscher Meister. Herausgegeben von Arnold Schering. (Breitkopf, 1907, in-fol. de 300 pp. Mk. 40.)
- Oriana Madrigal Society. Euterpe,* vol. 8. Œuvres de White (1550) Pilkinton (1613), et rondes du XVIII^e siècle. (Londres, Breitkopf, MAGUETTE (Paul. — *La Symphonie fantastique de Berlioz* (Liège, 1909, in-12. Fr. 1.50.)
- LANDOWSKA (Wanda). — *Musique ancienne.* (Mercure de France, 1909, in-12 de 300 pp. Fr. 3.50.)
- Musical Association.* (In connection with the International musical Society): Proceedings... for the session 1907-1908. (Londres, Novello, in-8° de 188 pp. 1 guinea.)
- CRÉMIEUX (Mathilde P.). — *Lettres choisies de R. Schumann.* (Fischbacher, 1909, in-12 de 300 pp.)
- BRANCOUR (R.). — *Félicien David.* (Collection Laurens, 1909, in-12.)
- COCQUARD (A.). — *Berlioz.* (Collection Laurens, 1909, in-12.)
- LAURENCIE (Jean de la). — *Le dernier logement de Beethoven,* avec l'inventaire de la succession de B., et 8 hors-texte (Schola, in-8° de 60 pp.)
- UDINE (Jean d'). — *La belle Musique.* (Paris, Dewambez, 1908, in-4° de 80 pp.)
- SIEFERT (E.-B.). — *Sonate en ut mineur pour piano.* (Demets.)
- DANEY DE MARGILLAC. (M.) — *Berceuse.* (Demets.)
- *Petite suite en style français.* (Demets.)
- ALBENIZ (I.). — *Iberia, 4^e cahier* (Malaga, Jerez, Eritana). Edition mutuelle.
- E.-K. BLUEMML. — *Quellen und Forschungen zur Deutschen Volkskunde.* — Bd. VI. (Vienne R. Ludwig, in-8° de 200 pages. Prix 7 marks 20.)
- Allegemeiner Deutscher, Musiker-Kalender.* — (Raabe & Plothow, Musikverlag. Berlin, in-12 de 600 pp., prix 2 marks 90.)



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

SÉANCE DU 12 JANVIER 1909

La séance est ouverte chez MM. Gaveau, le mardi 12 janvier, à 4 h. 1/2, sous la présidence de M. Malherbe, président de la section de Paris.

Etaient présents : MM. Prod'homme, Ecorcheville, Laloy, Aubry, de la Laurencie, Greilsamer, Allix, Trotrot, Baudin, A. Laugier, D^r M. Laugier, Cesbron, Petit, Mutin, Mme M. Gallet, MM. de Curzon, Guérillot et Prunières.

Le président rappelle que, par suite de plusieurs indispositions, la séance mensuelle de décembre n'a pu avoir lieu. Après la lecture du procès-verbal de la dernière séance et de la correspondance, la parole est donnée à M. Prod'homme pour une communication intitulée :

Essai de statistique musicale au XIX^e siècle.

M. LALOY traite ensuite :

De l'audition colorée chez Rimski-Korsakov.

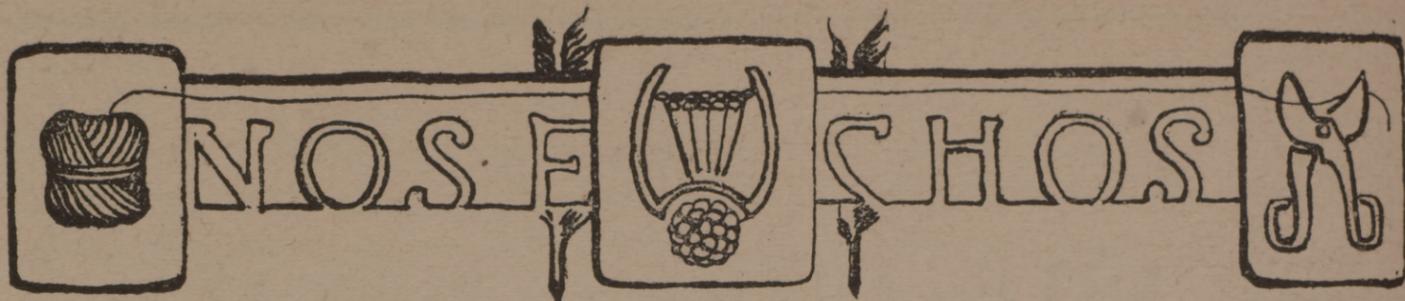
M. P. AUBRY a la parole pour une lecture sur :

La Vie artistique au XIII^e siècle. Les Jongleurs.

La seconde de ces communications a fait l'objet d'une longue discussion, à laquelle prirent part tous les membres présents, et particulièrement MM. Mutin, Allix et Aubry.

La séance est levée à 6 h. 1/2.





Nous apprenons que notre confrère, M. Raymond Bouyer, vient d'être chargé de la critique musicale à la *Revue Bleue*; nous lui adressons toutes nos félicitations.



Le Comité qui s'est formé à Crémone, ville natale de l'illustre compositeur Monteverdi, pour provoquer la publication d'une édition nationale des œuvres du véritable créateur de l'opéra italien, adresse à la presse un *Communiqué du Comité Crémonais pour la publication des œuvres de Claudio Monteverdi*. Ce communiqué fait connaître les premiers travaux, les projets en cours et l'état actuel de la question, question qui n'intéresse pas seulement l'Italie, mais le monde musical tout entier.



On sait que Ernest Reyer succéda à Berlioz comme critique musical du *Journal des Débats*, où pendant plus de trente années, il publia des remarquables feuilletons.

Il y a quelques mois à peine, Reyer confiait à son jeune ami, notre confrère M. Emile Henriot, le soin de réunir pour les publier en volume les plus intéressantes pages de cette œuvre littéraire, qui est aussi le monument le plus important de l'histoire musicale de ce temps.



Nous apprenons que notre collègue M. Nin fait connaître avec un grand succès la musique ancienne, et particulièrement la musique française de clavier en Allemagne et en Belgique. Il s'est fait entendre dernièrement à Brême, Oldenbourg, Posen, Berlin, Dresde, Emden et Hambourg. Les deux séances qu'il vient de donner le 8 et le 10 à Bruxelles, précédées de conférences de M. J.-G. Aubry, ont été particulièrement intéressantes. Nous en reparlerons. Nous tenons à féliciter notre collègue de cette propagande vaillante et énergique.

Le Gérant : L.-MARCEL FORTIN.

Imp. Art. L.-Marcel Fortin=Rocoffort et Cie, Srs, 6, Chaussée d'Antin. Paris