

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

**S. I. M.**SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)  
ANCIEN MERCURE MUSICAL

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE. — *Notre enquête sur l'enseignement musical : Lettre de M. Bourgault-Ducoudray.*

LE PROFESSEUR HUGO RIEMANN, par J. ECORCHEVILLE ★ NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE, par E. DE BRICQUEVILLE ★ PRÉLUDES JAVANAIS, par SASTRO PRAWIRO ★ SANC-TUAIRES DE MUSICIENS, par MAY DE RUDDER ★ LE MOIS ★ BIBLIOGRAPHIE.

TÉLÉPHONE  
204-20

**RÉDACTION ET ADMINISTRATION**  
**22, RUE SAINT-AUGUSTIN, PARIS**

FRANCE } Un an, 15 fr.  
ÉTRANGER }  
Le Numéro — 1 50

Paraissant le 15 de chaque mois.

# S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

---

- - *PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS* - -

Le Numéro : 1 franc 50

ABONNEMENTS : France et Étranger, *un an.* . **15 francs**

---

*Tous les mandats doivent être adressés à M. le Directeur du S. I. M.*

---

Les Manuscrits non insérés ne sont pas renvoyés, ils peuvent être  
— repris par leurs auteurs aux bureaux du S. I. M. —

---

## DÉPOSITAIRES DU "S. I. M."

### PARIS

ALLETON L., 13, rue Racine.  
E. DEMETS, 2, rue de Louvois.  
DURAND & FILS, 4, place de la Madeleine.  
FLAMMARION et VAILLANT,  
Galerie de l'Odéon.  
36 bis, avenue de l'Opéra.  
20, rue des Mathurins.  
BADUEL, 52, rue des Ecoles.  
BARON, 51, rue Saint-Placide.  
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.  
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.  
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.  
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.  
L. GRUSS et Cie, 116, bd Haussmann.  
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.  
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.  
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.  
E. MEUDT, 55, rue de Vaugirard.  
REY, 8, boulevard des Italiens.  
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg, et  
78, rue d'Anjou.  
STOCK, place du Théâtre-Français.  
KIOSQUE, 213, Grand-Hôtel, boul. des  
Capucines.  
ARENCIRIA, 30, faubourg Poissonnière.  
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.  
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.  
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.

EITEL, 8, rue de Richelieu.  
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.  
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.  
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parnen-  
tier), 51, boulevard Haussmann.  
SAUVAISTRE, 72, boulevard Haussmann  
CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

### PROVINCE

**Amiens** : LENOIR-BAYARD, Galerie du  
Commerce.  
**Bordeaux** : FERET, 15, cours de l'Intendance.  
**Clermont Ferrand** : SOULACROUP-LIGIER,  
11 bis, rue Pascal.  
**Lille** : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de  
la Liberté.  
**Lyon** : JANIN frères, 19, rue du Président-  
Carnot.  
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.  
**Marseille** : CARBONELL, 56, allées de  
Meilhan.  
**Montpellier** : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.  
**Nancy** : DUPONT-METZNER, 7, r. Gambetta.  
**Nice** : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.  
**Nîmes** : THIBAUD, 44, boul. Victor-Hugo.  
**Roubaix** : MARCELLI, 3, rue du Bois.  
**Toulouse** : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la  
Pomme.  
**Valence** : DUREAU.

---

*Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse  
doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.*

---

# G. MAYER

67, rue des Batignolles, 67

PARIS

Nouveau procédé sur papier blanc sur noir grandeur 18 x 24, 0.75 par épreuve sur une commande de cinquante épreuves : par petite quantité, 1 fr. par épreuve

Par ce procédé, la Maison MAYER a fourni aux Bénédictins de Solesmes  
\* \* \* pour leur Paléographie plus de 40 000 photographies \* \* \*

La femme qui avoit esté mariée David  
en perdi luy & le quist. Et linc le xv. chap



**C**este douleur de la vierge marie est au  
si notée en semantisme ou est veuee  
la parabole de la femme qui avoit une de ses douz  
mies perdue. Ceste femme avoit v. dragmes  
dont elle en perdi une pourquoy elle alluma  
sa lanterne & le quist diligement. Et qu'il elle  
leut trouue elle s'en esjouy & elle cha gidee  
et appella ses voisines pour s'en sjour avec elle.  
Par ceste femme a est designée la vierge marie  
qui eut en ce monde v. dragmes ded elle se  
ble aucunement en avoir perdu linc et avoir ce  
tant tousiours perdue elle se avec. Et ce. w.

Le roy saul vult d'avec marie sa fille & plu  
sue dont elle plouroit le refusée. en l'histoire foot.



de avec de noc & d'effusion entiere. La. n. figure  
**C**este douleur & tristesse de la vierge marie  
si aussi parue effigie en marie la femme qui  
pensoit du roy David l'incelle le roy saul se n'pe  
est adaud son mari & le vult espouse & l'inc  
sone ne me phatuel. C'est un phatuel d'estre un  
roy saul homme & juste ne la vigneu marie d'ap  
uisme pour ce qui se vult en quelle est la q  
tine effeuse du roy David. L'incelle marie per  
seura tousiours en pleure et en lamentacion  
jusques auant quelle fu vaincue a son mari  
le roy David. Et a se avec corolier de la vierge

## PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE

PRIX COURANT	{	Cliché 13 x 18 avec une épreuve, 2 fr. ; les suivantes, chaque.	0 50
		Cliché 18 x 24 avec une épreuve, 3 fr. ; les suivantes, chaque.	0 75
		Cliché 24 x 30 avec une épreuve, 5 fr. ; les suivantes, chaque.	1 »

Collection des Bibliophiles Fantaisistes

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE  
NALE DE MUSIQUE

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

# CLAUDE DEBUSSY

PAR

## LOUIS LALOY

Un volume

AVEC PORTRAIT ET AUTOGRAPHE

Prix : 10 francs

Tirage restreint

Les souscriptions sont reçues aux bureaux de la S. I. M.

6, Chaussée d'Antin



PUBLICATIONS DE LA  
SOCIÉTÉ INTERNATIO-  
NALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

PARUS

- H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Fran-  
cisque, transcrit pour piano à deux mains; 1 volume in-4°  
de 100 pages.. .. 5 fr.
- J. ÉCORCHEVILLE. — Actes d'état civil d'artistes musi-  
ciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650); 1 vol.  
in-4°.. .. 10 fr.
- A GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzan-  
tine conservés dans les Bibliothèques de France; 1 vol.  
in 4° .. .. 20 fr.
- P. AUBRY. — Cent motets du xiii<sup>e</sup> siècle, tirés du ms. Ed.  
vi-4 de la Bibliothèque de Bamberg; 3 vol. in-4°.. .. 150 fr.
- P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (xiii<sup>e</sup> siècle),  
15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la  
transcription des mélodies en notation moderne. Notices par  
M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse. La  
livraison.. .. 10 fr.  
(On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)

SOUS PRESSE

- H. QUITTARD. — *L'Œuvre de clavecin de Chambonnières*  
d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852 de la  
Bibliothèque nationale. — Un volume in-4° de 100 pages  
de musique . . . . . 5 fr.

Jacques Champion de Chambonnières, dont quelques travaux récents ont éclairé la bio-  
graphie, représente éminemment la musique instrumentale française au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle.  
Protecteur des Couperin et chef d'école, il mérite d'être connu autrement que par les  
chronologies. Son œuvre fut publiée en partie de son vivant en deux volumes aujourd'hui  
rarissimes et pour ainsi dire introuvables, dont Farrenc, dans son *Trésor des Pianistes*, a  
réédité quelques pièces. En outre, un volumineux manuscrit de la Bibliothèque Nationale,  
le Vm7 1852, contient un grand nombre de pièces inédites, encore inconnues des amateurs.  
La réunion et la publication en notation usuelle de ces collections seront certainement bien  
accueillies de tous ceux qui s'intéressent à notre art français.

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (jusqu'en 1750). — Huit volumes de 250 pages chacun, contenant dix mille thèmes de musique, et de nombreux fac-simile. L'ouvrage complet.. .. 400 fr.

EN PRÉPARATION

M. BRENET. — *Les Archives musicales de la Sainte-Chapelle du Palais*. — Un volume in-4° de 200 pages. 15 fr.

La Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, tient entre toutes les maîtrises françaises une des premières places. Fondée par saint Louis pour servir de reliquaire à la Couronne d'épines et aux fragments de la vraie Croix, maintenue pendant toute la durée de la monarchie sous la protection immédiate des rois et enrichie par eux de nouveaux dons, elle était pourvue de ressources musicales équivalentes au luxe de son architecture, de son trésor et de ses cérémonies.

Tandis que sa description et son histoire ecclésiastique et administrative ont déjà fait l'objet de travaux considérables, aucune étude spéciale n'a jusqu'ici été tentée relativement à son histoire musicale. Nous nous sommes donc proposé, non pas de traiter ce sujet sous forme de narration littéraire, et en l'envisageant dans ses rapports avec les destinées générales de l'art français, mais simplement de réunir et de coordonner les documents qui s'y rapportent et que nous avons recueillis, soit dans les registres et les liasses des anciennes archives de la Sainte-Chapelle, soit dans les divers manuscrits et imprimés qui peuvent, en une certaine mesure, les compléter. (Extrait de la Préface.)

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne*. — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I (J.-B. Doni). — Un volume in-4° de 200 pages., .. .. 15 fr.

On a dit que, dans ses ouvrages, Mersenne « le bon l'rron » n'a fait que nous transmettre ce que ses amis lui avaient appris. Sans accepter complètement ce jugement, il faut cependant reconnaître que Mersenne bien souvent a profité de l'érudition d'autrui ; il ne s'en cache point et nomme fréquemment ceux qui l'ont renseigné. En lisant les lettres de ces collaborateurs du Père minime, il est intéressant de retrouver ce qu'il emprunte et il est plus intéressant encore de découvrir beaucoup de renseignements qu'il n'a pas utilisés. Dans les trois volumes manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, dans d'autres recueils encore, au milieu de cette correspondance érudite et savante, on rencontre de nombreuses lettres, où des musiciens comme TITELOUZE, DE COUSU, BOESSET, des curieux et des archéologues comme J.-A. BAN, TRICHET, VILLIERS, DONI, etc., discutent les questions musicales.

Le premier fascicule de cette correspondance contiendra les lettres de J.-B. Doni, qui, épris de la musique des anciens, nous apporte de précieux témoignages sur l'évolution de la musique en Italie au temps de MONTEVERDE, de FRESCOBALDI et de KAPSBERGER. Deux traités français inédits de Doni seront joints à ses lettres.

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy* aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. (Inventaire musical de la Série O<sup>1</sup> des Archives nationales.) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique*, composé par Sharafed-Din Haroun (XIII<sup>e</sup> siècle), d'après le manuscrit original de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-simile du texte arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Correspondance des Directeurs de l'Opéra*, conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.

L. LALOY. — *K'in pou*. Recueil d'airs pour le k'in ou luth chinois, transcrits de la tablature.

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE,  
H. EXPERT, L. DE LA LAURENCIE, CH. MALHERBE, E. POIRÉE,  
G. PROD'HOMME, R. ROLLAND, J. TIERSOT.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription à la SECTION DE PARIS, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

# A nos Lecteurs

---

---

## UNE BONNE NOUVELLE

---

*NOUS SOMMES HEUREUX D'ANNONCER A NOS LECTEURS QUE NOTRE ÉMINENT CONFRÈRE, M. GASTON CARRAUD, VOUDRA BIEN DÉSORMAIS RÉSUMER LES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS DE LA VIE MUSICALE A PARIS, DANS UNE CHRONIQUE MENSUELLE DESTINÉE AU S. I. M.*

*IL NOUS EST INFINIMENT AGRÉABLE DE POUVOIR INSCRIRE LE NOM DE M. GASTON CARRAUD EN TÊTE DE LA LISTE DE NOS COLLABORATEURS. TOUS CEUX QUI S'INTÉRESSENT A NOTRE SOCIÉTÉ ET A SON BULLETIN APPRÉCIERONT COMME NOUS LES MÉRITES DE CE CONCOURS PRÉCIEUX.*

*LA PREMIÈRE CHRONIQUE DE M. GASTON CARRAUD PARAITRA DANS LE NUMÉRO DU 15 NOVEMBRE.*

*LA DIRECTION.*

*BULLETIN*

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DES

AMIS DE LA MUSIQUE



## CONSEIL D'ADMINISTRATION

---

### BUREAU

#### PRÉSIDENT

M. HENRY ROUJON, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

#### VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'ARENBERG, de l'Institut.

M. LOUIS BARTHOU, député, ministre de la justice.

M. le Comte GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

M. ADOLPHE BRISSON, homme de lettres.

#### TRÉSORIER

M. LÉO SACHS.

#### DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

#### SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès lettres.

### MEMBRES DU CONSEIL

M<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.

M<sup>me</sup> la comtesse RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. GUSTAVE BERLY, banquier.

M. LÉON BOURGEOIS, sénateur, ancien ministre.

M. FRANZ CUSTOT.

M<sup>me</sup> MICHEL EPHRUSSI.

M. GEORGES GAIFFE.

M. FERNAND HALPHEN.

M<sup>me</sup> la vicomtesse d'HARCOURT.

M. Louis HAVET, de l'Institut, professeur au Collège de France.

M<sup>me</sup> la comtesse d'HAUSSONVILLE.

M<sup>me</sup> DANIEL HERMANN.

M<sup>me</sup> HENRY HOTTINGUER.

M<sup>me</sup> GEORGES KINEN.

M<sup>me</sup> la comtesse PAUL DE POURTALÈS.

M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

M. LOUIS SCHOPFER.

M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.

M<sup>me</sup> TERNAUX-COMPANS.

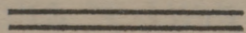
M. JEAN WEBER, agrégé de l'Université.



## Notre enquête sur l'enseignement musical

*Des qualités que devraient réunir les chants scolaires. —*

*Lettre de M. Bourgault-Ducoudray.*



*Dans un précédent bulletin (1), nos lecteurs ont trouvé exposées, sous la plume particulièrement autorisée de M. Henry Fortis, les raisons principales qui empêchent, trop souvent, l'application du programme d'enseignement musical dans les écoles primaires.*

*Mais, en dehors des causes d'ordre général, combien de difficultés viennent mettre obstacle à la bonne volonté des maîtres et rendre leur tâche moins aisée encore et plus ingrate ! Causez avec des instituteurs intelligents et zélés : ils ne manqueront pas de déplorer notamment l'insuffisance du répertoire dont ils disposent. Et de fait, si, d'aventure, vous passez devant une école communale à l'heure de la leçon de musique, vous serez, à de rares exceptions près, à même de juger de la pauvreté littéraire, de la grossièreté musicale qui se révèlent dans les petits morceaux que chantent les enfants.*

*Il importe donc que la Société française des amis de la musique recherche les moyens d'étendre, de ce côté encore, son action bienfaisante. Désireux, comme toujours, de procéder avec méthode et de recueillir, sur chaque point de détail, l'avis des personnalités les mieux qualifiées, nous avons soumis la question à un musicien éminent, M. Bourgault-Ducoudray, dont nul n'ignore la haute*

(1) Voir le numéro d'août-septembre 1909.

ML 511 (51)  
V. 51  
no. 10-12  
Oct. - Dec.  
1909

compétence ni la généreuse et toujours jeune activité. Voici l'intéressante lettre qu'il a bien voulu nous adresser :

*Cher Monsieur Bret,*

*Vous me demandez de vous faire connaître mes idées sur les conditions que doivent réunir les « chants scolaires » pour remplir dignement leur but. Je le fais d'autant plus volontiers que la question de la réorganisation de l'enseignement musical dans les écoles est actuellement à l'ordre du jour.*

*Si les progrès de l'aviation doivent assurer à l'humanité la conquête de la navigation aérienne, le développement de l'instruction musicale, sans laquelle il ne peut y avoir dans un pays de manifestations chorales fréquentes et grandioses, doit servir puissamment la marche en avant des idées de liberté, de justice et de solidarité.*

*Il est passé le temps où la musique était considérée comme un « joujou » agréable, comme un passe-temps frivole, et ravalée au rang des distractions futiles par la dénomination trop peu relevée d'« art d'agrément ». Mettre tous les enfants de France en état de pouvoir communier avec l'âme des grands inspirés qui s'appellent Bach, Händel, Beethoven, ce serait un résultat plutôt utile au progrès de la culture morale et à la formation des caractères !*

*A mon avis, le rôle du « chant scolaire » est d'importance capitale. Sa mission n'est-elle pas de déposer dans l'âme des tout jeunes enfants les impressions premières qui doivent éveiller leur sens musical ? Il importe que ces impressions, tout en restant attrayantes et faciles, soient de nature à faire déjà vibrer dans ces sensibilités juvéniles une véritable « note d'art ». Que ces chants soient séduisants, amusants et naïfs... mais jamais vulgaires ! Même dans la chanson joyeuse de l'alouette s'envolant vers le ciel, il faut qu'on sente comme un « Sursum corda ». J'ai dit qu'une collection d'excellents chants scolaires devait produire les plus heureuses conséquences. N'ont-ils pas pour mission de faire aimer la musique ? Or c'est du plus ou moins de goût contracté pour la musique que dépend la somme d'efforts dont l'élève se sentira capable un jour.*

### De la forme poétique des chants scolaires.

*Le texte d'un chant scolaire doit avoir une forme concise, claire, saisissante, capable de s'imprimer facilement dans la mémoire.*

*Il doit se rapprocher par certains côtés de ce genre de poésie instinctive et naïve qui caractérise les chants populaires.*

*La forme du couplet — ou forme « strophique » — paraît être la plus naturelle et la plus convenable, parce qu'elle implique la répétition du thème mélodique, ce qui doit faciliter l'effort de la mémoire.*

*Cette coupe a aussi l'avantage d'amener la répétition d'une phrase du texte poétique sous forme de « refrain » ; et l'on sait qu'un refrain heureux a fait la fortune de mainte chanson.*

*Pourtant il convient de n'imposer aucune entrave au poète. Toutes les formes peuvent être bonnes, quand elles sont franchement rythmiques et qu'elles émanent d'une inspiration sincère et élevée.*

### De la forme musicale des chants scolaires.

*La mélodie d'un chant scolaire doit être à la fois coulante et distinguée, d'allure franche et spontanée, de contour simple et facile à retenir. Le rythme doit en être « trouvé », naturel, accentué, saisissant.*

*Avant tout, le rythme musical doit être déduit rigoureusement du rythme poétique : — ce qui impose au poète une sérieuse préoccupation de la conception « rythmique », conception d'ailleurs indispensable dans la facture de tous les vers « lyriques », c'est-à-dire destinés à la musique.*

*Non seulement le rythme créé par le musicien devra cadrer exactement avec le rythme des vers ; mais l'expression de la mélodie devra être en parfaite concordance avec le sens des paroles. Texte et musique, poésie et mélodie, doivent être en quelque sorte soudés par une étroite union, par une alliance indissoluble : comme si l'élément poétique et l'élément musical avaient jailli en même temps du même cerveau.*

*Presque toujours les chants scolaires seront écrits pour voix d'en-*

*fants. Rien n'empêche cependant d'en composer ou d'en arranger pour chœur « à toutes voix », en vue de la réunion possible des écoles primaires et des écoles normales, dans les grandes solennités.*

### **Comment il faut faire chanter les enfants.**

*L'instituteur devra être très attentif à l'émission de la voix et à la respiration. La qualité du « son » provient de la manière dont il est émis : une voix mal posée se brise dans sa fleur. Quant à la respiration, elle a une importance capitale, non seulement au point de vue de l'expression musicale et littéraire, mais aussi au point de vue de la santé des élèves.*

*L'instituteur devra donc parfaitement connaître la nature de la voix et les rapports de la respiration avec l'hygiène. Il doit se montrer capable de diriger les voix sûrement et de bien les « poser ». Un excellent moyen d'assouplir l'organe de l'enfant, c'est de le faire « vocaliser ». Le maître habituera ses élèves à ne jamais « crier », à bien phraser, à bien articuler, à bien prononcer, à « bien dire », ce qui fait partie intégrante de toute bonne éducation. Par ce côté, l'étude de la musique se reliera intimement à celle de la « langue ». Dès leurs premiers pas dans la voie de la pratique musicale, les enfants débiteront donc par « faire de l'art », réduit bien entendu à son expression la plus simple : le chant à l'unisson.*

### **Comment il faut apprendre les chants scolaires.**

*Un chant scolaire ne devra jamais être mis à l'étude sans que l'instituteur ait préparé l'esprit des élèves, en les entretenant du sujet qui l'a inspiré. Au moyen d'une explication préalable, il les prédisposera à bien comprendre, à bien sentir ce que le poète et le musicien se sont proposés d'exprimer : il devra créer chez ses jeunes disciples un « état d'âme » spécial qui leur fasse désirer, comme une faveur exquise, le plaisir de chanter la formule « idéale » d'un sentiment dont ils se sentiront d'avance pénétrés.*

*Si ces conditions sont bien remplies, rien n'égalera l'ardeur avec laquelle le chant sera exécuté. Ainsi le caractère enflammé de l'in-*

*terprétation ajoutera encore à la puissance d'émotion engendrée par la poésie et la musique.*

*Il serait grandement à désirer que tous les chants scolaires, ou tout au moins les chants « favoris », puissent être chantés spontanément et de mémoire, sans la préoccupation toujours un peu prosaïque de la direction et du bagage technique.*

*On atteindra aisément ce résultat le jour où un poète et un musicien, acceptant la haute mission d'initier l'enfant aux joies divines de l'art, s'inspireront à la fois de la noblesse des sentiments à exprimer et de la réceptivité particulière, propre à l'âme de l'enfant, pour créer des chants scolaires en parfaite conformité avec les aspirations du milieu auquel ils sont destinés.*

*Veillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments tout dévoués.*

E.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

(A suivre.)



## NOS INFORMATIONS

*Sous cette rubrique, nos amis trouveront désormais les nouvelles qui intéressent particulièrement l'organisation et l'activité de la Société. Nous les prions instamment de bien vouloir, à leur tour, nous communiquer les idées, les projets et les réflexions qui pourraient ici prendre place et que nous serions heureux d'accueillir.*

*Notre bulletin de juillet a porté à la connaissance de tous l'heureuse nouvelle, communiquée par M. Louis Barthou, notre éminent vice-président, et nous annonçant que le haut patronage du Président de la République nous était acquis. Depuis lors la liste de nos membres d'honneur a été constituée de la façon suivante : M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts ; M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire ; M. Henri Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.*

\*  
\* \*

*Dans sa réunion du 24 juin dernier, notre Conseil d'administration priait son président, M. Henry Roujon, de transmettre à M. le Vice-Recteur de l'Académie de Paris un vœu relatif à la nécessité d'introduire dans tous les lycées un enseignement musical effectif, et analogue à celui qui est adopté dans les établissements primaires. Nous avons la satisfaction d'apprendre que ce vœu va se trouver en partie réalisé. M. H. Roujon a reçu récemment une lettre de M. Liard, Vice-Recteur de l'Académie de Paris, l'informant qu'un projet dû à l'initiative heureuse de M. J. Combarieu, inspecteur d'académie, et comprenant des programmes précis ainsi que des instructions générales, venait d'être adopté. Le premier effort des Amis de la musique aura donc été fécond.*

\*  
\* \*

*D'autre part, M. Guy Ropartz, le distingué Directeur du Conservatoire de Nancy, nous communique le résultat des discussions du Congrès des Instituteurs, tenu à Nancy cet été, et dans lequel la musique à l'école a été inscrite à l'ordre du jour. Nous reviendrons sur cette remarquable communication de M. Ropartz.*

## Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.

*Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :*

1° *La Revue musicale S. I. M. (Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les Amis.*

2° *Sur la présentation de leur carte, les Amis bénéficieront des réductions suivantes :*

*Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite : 10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

*Chez MM. Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup>, 18, boulevard de Strasbourg, 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

*Chez M. Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, 10 0/0 sur les volumes de la collection des Maîtres de la Musique.*

*Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 0/0 sur les volumes de la collection des Musiciens célèbres.*

*Chez M. Fischbacher et C<sup>ie</sup>, 33, rue de Seine, 10 0/0 sur les ouvrages de leur librairie.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

*La liste de tous les Amis de la Musique étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

## EXTRAIT DES STATUTS

*Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.*

*Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.*



*Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.*

*Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.*

*Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.*

*La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.*

*Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.*

*Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.*

*La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.*

**Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 22, rue Saint-Augustin, Paris.**

**N. B. — Les adhésions qui nous parviendront pendant ces trois derniers mois s'appliqueront à l'année 1910. Néanmoins ces nouveaux amis recevront immédiatement leur carte, ils bénéficieront du service du Bulletin mensuel et de tous les avantages réservés à nos membres.**



# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT-AUGUSTIN, 22 — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique comme membre (1).....

et m'engage à verser

{ tous les ans la somme de.....francs,

ou (2) { la somme de.....francs,

que je prie M. LÉO SACHS, trésorier, de vouloir bien faire percevoir à l'adresse suivante :  
.....  
.....

A....., le..... 19.....

SIGNATURE :

Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.

Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.

Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable  
par un versement unique de 500 francs.

(1) Membre

(2) Effacer l'une ou l'autre formule.



## LE PROFESSEUR HUGO RIEMANN

---

La musicologie vient de célébrer (1) le soixantième anniversaire d'un homme qui l'a soutenue courageusement et honorée de ses efforts depuis 40 ans. M. le professeur Hugo Riemann est un des représentants les plus en vue de l'érudition musicale allemande, et l'un de ceux qui ont le plus contribué à populariser nos études

Né en 1849 à Sondershausen, il parut s'orienter d'abord vers la poésie. Survint la guerre de 1870, et pendant cinq mois Riemann assiégea Paris en dirigeant au piano les répétitions de la musique de son régiment. Sa voie était trouvée. La musique l'emporta. Et, tout aussitôt, nous voyons Hugo Riemann s'attaquer aux problèmes les plus délicats de l'acoustique. Curieux à la fois de science et d'art, il se sent conduit par la nature et par la réflexion vers la théorie des sons. Là s'unissent en effet

(1) L'ouvrage offert à M. le professeur Riemann à l'occasion de ce jubilé comprend plus de quarante monographies, signées des meilleurs noms de la musicologie. Il restera par lui-même un monument de l'histoire musicale, un témoignage de ce que peut donner la science en 1909. La France est en bonne posture dans ces Mélanges. C'est, je crois, la première fois depuis longtemps qu'une sommité de l'Université musicale allemande réunit autour d'elle un grand nombre de nos compatriotes. Ce volume de 500 pages in-8° a été édité par les soins de MM. Max Hesse, auxquels le professeur Riemann a confié une grande partie de ses œuvres.

matériel sonore n'a  
 été que beau ; le beau  
 est sonner que de  
 ce qui est fait

la vérité et la beauté, en une même spéculation de l'esprit, en une même illusion du sentiment.

Dès ses premiers livres, Riemann apparaît comme un *logicien* de la musique. Il démonte pièce par pièce tous les ressorts du langage musical. Il analyse méthodiquement le son, la notation, le rythme, l'harmonie et la mélodie, le phrasé, la syntaxe, la modulation... Effort gigantesque, dont témoignent des livres très ingénieux, très neufs, très discutés, et qui aboutit à la *Grosse Compositionslehre* de 1902.

Cet inlassable besoin d'organiser le connu et l'inconnu supposait un savoir immense, tout au moins par son étendue. Riemann parcourt tous les domaines de la musicologie. Rien ne lui demeure étranger. C'est un spécialiste universel. Par goût et par nécessité, son esprit est *encyclopédique*. Ainsis'expliquent certains côtés de sa production, je veux dire, le fameux *Lexikon*, et ses différents *Handbucher*, sur l'opéra, sur la doctrine musicale, sur l'histoire elle-même. Mêmes tendances aussi dans ses *Manuels*, ces *Katechismen* répandus aujourd'hui dans le monde entier.

L'ensemble de cette production formidable peut se représenter ainsi : 58 volumes, 209 articles de revue, 73 rééditions de musique ancienne, 68 compositions originales. En tout 400 « *opera* », d'un catalogue qui inspire l'admiration.

Le nom de Riemann restera attaché à la découverte de certains problèmes historiques : les origines de la symphonie et de l'école Mannheim ; — le style accompagné et la musique florentine en 1300 ; — la paléographie byzantine ; — le principe de la carrure dans la rythmique grégorienne.

Comme théoricien, M. Riemann aura la très grande gloire d'avoir mis en valeur l'idée du *Dualisme harmonique* et d'en avoir tiré le chiffrage ingénieux que tout le monde connaît (1). Cette opposition des séries supérieures et inférieures, qui repose sur une symétrie tout idéale, et non pas sur une réalité physique (ainsi que le crut jadis le bouillant Marnold), est un instrument

(1) Tout le monde est peut-être un euphémisme. Je ne sais trop si notre Conservatoire se soucie beaucoup de Riemann. Je crois que le chiffrage en est encore, dans cet établissement, au point où l'ont laissé les Italiens du XVII<sup>e</sup> siècle.

parfait de classement des accords, un moyen infiniment précieux d'investigation dans le domaine de l'harmonie. On dira ce qu'on voudra, on n'empêchera pas la musique d'être, avant tout, un phénomène psychologique, dont l'esprit a le droit d'analyser les données par des procédés logiques. Or la logique est ici d'une rigoureuse application, elle réduit l'infinie morphologie des accords à quelques formes essentielles (T. D. S.), représentants autorisés de l'harmonie classique. On peut concevoir d'autres méthodes d'analyse, on n'en trouvera pas de plus commode et de plus simple.

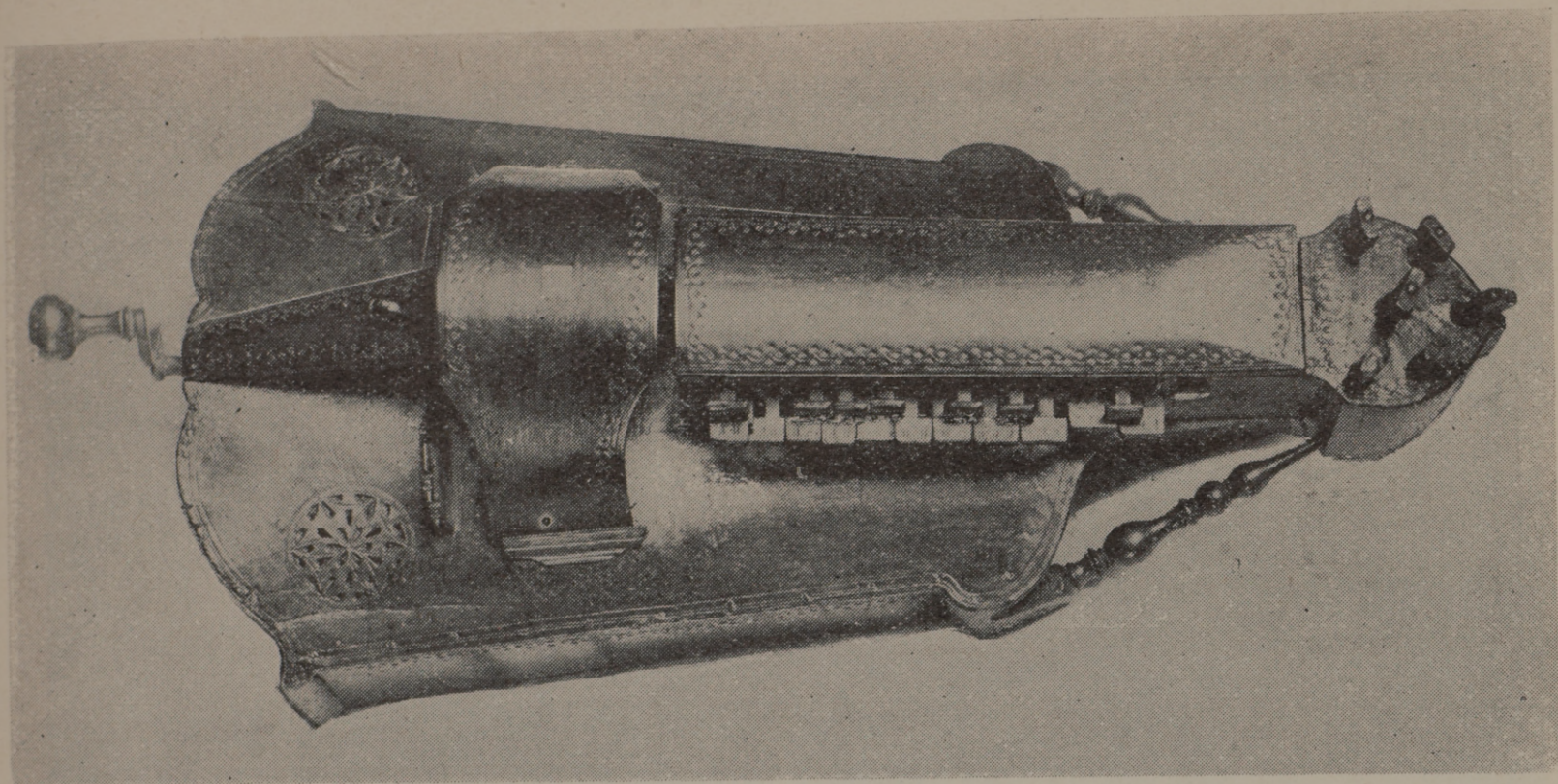
Et que dire du maître affable et affectueux que j'ai connu à Leipzig en M. le professeur Riemann ? J'avoue, à ma honte, que je me suis montré un élève bien irrégulier en ces belles salles de l'Université, et même en ces soirées instructives du *Collegium Musicum* ! Qu'on n'accuse point quelques *Bierabend* facétieux, suivis du traditionnel *Kater*, mais bien au contraire l'œuvre de la musicologie allemande, et celle de M. Riemann lui-même. Lorsqu'il faut en deux ans s'initier à ces méthodes si nouvelles pour nous Français, et absorber coup sur coup le flot de ces ouvrages innombrables, de ces nourritures abondantes qui ne tiennent généralement pas compte de l'estomac du lecteur, comment conserver l'assiduité d'un étudiant normal, qui a l'éternité devant lui !

Nietzsche écrivait un jour, en visant M. Riemann : « Le wagnérisme fera jaillir de la vieille scolastique toute une éclosion de science appropriée. » Oui, certes, l'activité d'un maître tel que Hugo Riemann correspond, dans l'histoire, à une véritable nécessité de l'esprit humain. Après les grandes crises du sentiment musical, l'âme se ressaisit. Elle fait le tour et l'inventaire de ses conquêtes, elle régularise sa situation, elle légifère et systématise. Et cependant, l'exégèse riemannienne (son auteur me pardonnera d'en parler aussi librement) procède non pas du wagnérisme lui-même, mais bien plutôt de ce grand *Sturm und Drang* qui s'annonce déjà chez Haydn et qui s'achève dans des romantiques. De même que la grande polyphonie italo-flamande a trouvé son commentateur en Zarlino, de même que l'opéra harmonique a été codifié par Rameau, de même la symphonie allemande classique nous vaut

aujourd'hui Hugo Riemann. On s'est étonné de la réserve du maître à l'égard de la jeune école et de Wagner lui-même. Quoi de plus logique au contraire, quoi de plus humain ! La doctrine n'est-elle pas la résultante des expériences de la pratique ? Or, l'expérience du wagnérisme commence à peine à porter ses fruits. Le grand élan de l'âme allemande, avant d'avoir gagné le drame lyrique, avait soulevé la musique elle-même. Cette révolution, achevée vers 1850, a créé un nouvel état de fait dans la musique occidentale. Grâce à M. le professeur Riemann, cet état de fait est devenu un état de droit.

J. ÉCORCHEVILLE.





## NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE

---

---

### La musique et le jeu de la Vielle

Le goût de la vielle, au XVIII<sup>e</sup> siècle, est né, à l'improviste, d'un caprice de la mode. Il a donc fallu, au début, un genre de musique assez facile pour contenter les virtuoses inexpérimentés : des petits airs, comme disait le duc de Luynes en parlant du répertoire de la reine. C'est à cet ordre de compositions qu'appartiennent les huit *Recueils de Vaudevilles, Menuets, Contre-Danses et autres airs choisis pour la Musette qui conviennent aux vielles, flûtes, etc.*, par Esprit-François Chedeville l'aîné (1732). Il faut noter que la plupart des pièces destinées à la vielle sont aussi désignées pour être jouées par la musette. Les deux instruments avaient le même registre, sauf que la musette pouvait donner le *fa dièse* grave au moyen de sa première clé ; ils possédaient des bourdons identiques, et le genre pastoral ou rustique leur convenait indistinctement.

Ces huit recueils de Chedeville contiennent donc des petits morceaux très faciles, des rondeaux, des chansons connues, et peuvent être exécutés avec l'aide d'une seconde vielle. Le 7<sup>e</sup> offre cependant quelques pièces d'une exécution plus ardue : *la Sauterelle, la Difficile, le Tapage, la Chaconne*. Quant au 8<sup>e</sup>, il est



Vielleurs modernes.

Cliché Berthaud frères, Paris.





Photographie de B. Ferrand, à Bourg.  
Vielleur bressan.

consacré à des noëls entièrement. Il est probable que Chedeville était d'humeur peu casanière. Au 1<sup>er</sup> recueil, il loge rue des Bourdonnais ; au 6<sup>e</sup>, il demeure rue de l'Arbre-Sec ; au 7<sup>e</sup>, il habite rue Saint-Honoré. Enfin, il meurt rue de Bellefond. On trouve dans son ouvrage quelques transcriptions de pièces de clavecin, entre autres *les Bergeries* de Couperin. Nicolas Chedeville, frère cadet de Philippe, écrit dans la même note les *Impromptus de Fontainebleau*, dédiés à M<sup>me</sup> Victoire de France, les *Amusements champêtres*, les *Deffis ou l'étude amusante*, etc., etc.

Corette, dont j'analyserai plus loin la méthode, introduit la vielle dans des petits ensembles où elle fait sa partie avec la flûte, la hautbois, la musette, le pardessus et la basse de viole. Les titres sont à retenir : *Ma mie Margot*, *la Tante Tourlourette*, *la Béquille du Père Barnaba*, etc., etc... Quant au concerto pour vielle, deux violons et basse, c'est certainement ce que Corette a écrit de mieux en ce genre. Il y a de la suite dans les développements, de la recherche dans l'harmonie, et l'andante, accompagné seulement par les deux violons, est de l'effet le plus gracieux.

Les *Loisirs du Bercaïl* de Boismortier et les *Suites* de Baptiste Anet entrent dans la catégorie des compositions de Chedeville. Mais avec Michon, Dupuit et Buterne, nous abordons un genre de musique plus relevé. La première œuvre de Michon est intitulée *Divertissements champêtres*, et dédiée au marquis de Castelnau. On y rencontre de jolies pièces, d'une difficulté déjà sérieuse. Des musettes en rondeaux bien tournées dont une est étiquetée : *la Le Rebours*, du nom d'un Conseiller au Parlement à qui l'auteur dédiera son 2<sup>e</sup> œuvre, et un divertissement pour vielle et musette concertant, dont certains numéros font de l'effet et sont très proprement harmonisés. Le second recueil a pour titre *Amusements de Chambre*, et le premier morceau est surmonté de ce *nota* que Weckerlin a relevé dans son *Musiciana* : « L'on nora la bonter de jouer tous sais air sur la première liggne atendus que le grèveur sais tromper (1). »

(1) On lit bien dans la *Fête de Cléopâtre* de Chedeville cadet cet avis prémonitoire : « L'on observera que les deux chalumeaux sois biens dacord ensemble pour que les deux partye touche plus agréablement l'oreille. » Cela prouve que les maîtres de la vielle étaient plus ferrés sur la musique que sur l'orthographe.

La méthode de Dupuit est suivie de six sonates très difficiles. Il est vrai qu'elles sont destinées indifféremment à la vielle et au clavecin. La basse, chiffrée, est une vraie partie de violoncelle concertant.

Quant à Buterne, c'est incontestablement l'auteur le mieux doué qui ait écrit pour l'instrument. Son cahier de six sonates est spécialement dédié aux viellistes. Dans la préface, l'auteur, fils d'un capitoul de Toulouse qui fut le maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV, annonce que la musique n'a jusqu'alors amusé que ses loisirs, mais qu'à l'avenir elle va faire ses occupations (1).

Les six sonates de Buterne (trois avec la basse, trois autres avec une seconde vielle) sont tout à fait remarquables ; je les ai jouées toujours avec succès, et il n'y a rien, dans le répertoire de la vielle, qui puisse leur être comparé. A défaut de vielle, jouées par un hautbois, elles paraîtront charmantes.

Il faut aussi mentionner les pièces de Daniel Braun, dont un certain nombre valent la peine d'être entendues, et une œuvre de Le Menu de Saint-Philibert, *la Vielle, cantatille* (2).

Encore une fois, la musique composée pour la musette sert également à la vielle. Les nombreuses fantaisies des frères Chedeville étaient donc indistinctement achetées, travaillées, exécutées

(1) La dédicace est amusante : « Bien des circonstances se sont réunies  
« pour altérer la tranquillité de ma vie ; mais je cesse de m'en plaindre puis-  
« que les arts peuvent m'en dédomager. La musique, qui fait les délices de  
« tant d'honnêtes gens, va faire aujourd'hui mon occupation. Les amusements  
« laissent toujours quelque vuide ; la vie occupée, au contraire, paraît tou-  
« jours trop courte. Eh ! quoi de plus doux que de ne pas connaître l'ennui.  
« Tous les hommes tendent au bonheur ; je suis un peu plus homme que bien  
« d'autres. Une occupation qui me plaît doit rendre tous mes moments agréa-  
« bles, ils seront heureux, si je réussis. »

(2) Tous les virtuoses de la vielle étaient en même temps professeurs et compositeurs. Il sera peut-être intéressant de connaître leurs noms, et quand il se peut, leur adresse :

*Michel Corette*, rue de la Chanverrierie (ci-devant rue des Prouvaires).

*Bovin*, rue Saint-Louis.

*Bâton le cadet*, rue du Chevalier du Guet (ci-devant rue des Orfèvres).

*Nicolas Chedeville*, rue de Bellefond.

*Colin, Charpentier, Ravet, Troussevache, Belleville, Joubert* (fils du facteur), rue Saint-Jacques.

*Mlle Joubert*, âgée de quinze ans, enseigne la vielle par la musique ou autrement (apparemment *par routine*, car il n'y avait pas de tablature pour l'instru-

par les amateurs de l'instrument à sac, et par les adeptes de l'instrument à roue. La musique est généralement écrite sur clef de *sol* première ligne ; la basse est chiffrée assez pauvrement, étant donné que le ton d'*ut* est habituel, avec quelques timides modulations dans le ton de *sol*.

Je connais quatre méthodes françaises traitant de la vielle : l'une anonyme, l'autre de Bouin, puis celle de Dupuit et enfin celle de Corette.

En 1732, J.-B.-Ch. Ballard publia des *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants avec des instructions pour toucher et pour entretenir cet instrument* (1).

C'est un manuel assez réduit, et où l'on sent bien l'esprit de parcimonie des Ballard. Les auteurs n'y paraissent pas.

Tout autre est la *VIELLEUSE HABILE, ou Nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle*, par M. Bouin, maître de vielle (2). Elle doit être environ de 1740, et commence par l'étalage de ces notions générales de solfège dont les amateurs d'alors ne pouvaient se passer. Vingt grandes pages in-folio sont consacrées à la *Théorie et pratique de la musique ins-*

ment) et possède seule une nouvelle méthode de tours de roue qui rend la vielle plus douce, et fait huit croches au second et troisième temps.

*Danguy*, rue Bourlabbé.

*Charpentier*, rue Saint-Martin.

*Chedeville le cadet*, rue Coquillière, puis rue des Bourdonnois.

*Bap. Dupuit*, rue Saint-Denis.

*Michon*, rue de Bussy.

*Buterne*, rue de la Harpe.

(1) Bib. Nat. Vm<sup>8</sup> — v 3. — On lit à la fin l'amusante postface, A MA COMÈRE : *Madame, depuis que ma comère a quitté sa quenouille, qu'elle a abandonné le goût d'une lecture amusante, qu'enfin elle a scu dérober à ses comperes l'empressement d'une conversation remplie de vivacité et d'esprit ; depuis, dis-je, qu'elle a considéré la vielle comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse, il n'est pas étonnant qu'à son exemple les clair-voyants courent sus aux pauvres aveugles pour leur envahir (sic) un bien qui leur était propre, et qui leur appartenait sans aucuns concurrents. Cependant ce nouveau bien, cultivé par l'envie de plaire, s'est enrichi de perles et de chants séduisants, qui ont fait naître les pièces et les petites instructions qu'elles ont occasionnées. Je les présente toutes à ma comère, aux promesses de n'en laisser échapper aucune sans lui en faire le même hommage, persuadé que je suis, du gré qu'elle m'en saura, puisque je n'ai rien plus à cœur, que de lui prouver combien son compère est de tous les compères du monde le plus franc et le compère le plus véritable. Madame la comère, votre compère.*

2) Bib. Nat. Vm<sup>8</sup> — v 2.

*trumentale*, et cet exposé peut encore se lire aujourd'hui avec profit pour l'historien de la musique. L'amateur de vielle y apprend en détail les secrets de son art.

« Quoique la vielle ne soit pas un de ces instruments qui soit du  
 « goût de tout le monde, écrit Bouin, cependant je ne puis m'em-  
 « pêcher de dire qu'elle ne le cède en rien aux plus beaux instruments,  
 « pouvant, comme eux, exprimer les différents caractères, et étant  
 « d'ailleurs susceptible des mêmes agréments et de la même déli-  
 « catesse surtout quand elle est touchée par d'habiles gens tels que  
 « les sieurs Danguy, Ravet, Bâton, Dufour et autres. » C'est bien  
 là, en effet, la raison des succès de la vielle à cette époque, où le genre  
 descriptif et le colifichet s'étaient emparés de toute la musique  
 française. Bouin continue en nous indiquant dans les plus grands  
 détails le maniement de l'instrument, son accord, les soins à lui  
 donner. Il indique la manière de garnir la vielle de cordes sym-  
 pathiques en *léton*, de doigter, et faire les cadences, et surtout  
 de donner les tours de roue, ce qui est essentiel ; tout ce qui con-  
 cerne cette dernière partie de la technique est extrêmement bien  
 décrit chez Bouin. L'ouvrage, qui est un des plus complets du  
 genre, se termine par 20 pages d'exemples et de musique.

La méthode de Dupuit, publiée en 1741 (1), forme un grand  
 in-folio, orné d'un délicieux cartouche de Robert dans le goût de  
 Meissonier. Dans les saillies des rocailles, des personnages de la  
 Comédie italienne dansent. Au-dessous du titre, Apollon joue de  
 la lyre, et un couple en « grand habit » se promène. L'œuvre est  
 dédiée à Mgr Jérôme Bignon, bibliothécaire de S. M., marquis de  
 Plancy, etc., etc., que Dupuit commence par remercier d'avoir  
 honoré d'un favorable accueil « sa vielle naissante ». Il y a onze  
 pages de texte que le censeur Moncrif paraphe en ces termes : *J'ai*  
*lu... etc... ouvrage qui suppose l'esprit de méthode dans l'auteur,*  
*et où l'on peut trouver des vues utiles sur la manière d'indiquer*  
*l'expression propre à différents endroits d'un air. »*

Voilà une phrase bien contournée, alors qu'il était si simple de  
 dire : c'est un ouvrage pratique.

Après une instruction détaillée sur la position du corps,

(1) In-folio. Bibl. Nat. Vm. 8 — v 1.

des mains, des doigts, l'auteur donne les principes du doigtage. Il prescrit pour le jeu lié la substitution des doigts, d'autant plus indispensable sur la vielle que l'interruption causée par le déplacement de la main fait forcément sonner le *sol* à vide, lequel, qu'on le veuille ou non, est toujours soumis à l'action de la roue. De plus, s'il y a deux notes sur un degré, et qu'elles se succèdent de même, soit en montant, soit en descendant, il ne faut pas les toucher du même doigt.—C'est la règle des notes répétées sur le clavier ou sur le piano.

Enfin Dupuit préconise l'usage du pouce de la main gauche. Le petit doigt ayant, dans l'indication des doigtés, le chiffre 4, et l'index le chiffre 1, l'emploi du pouce est signalé par la lettre *P*. Cette innovation me paraît discutable, étant donnée la position de la main gauche pour le jeu de la vielle. La différence de longueur du pouce par rapport aux autres doigts exige une contraction de la main de gauche à droite très préjudiciable à l'égalité du doigté. De plus, le pouce est indispensable pour maintenir la main sur le couvercle. Le troisième chapitre s'occupe de la cadence pincée, cadence liée, appuyée, doublée, fermée, du port de voix, etc. Si bien que, sur la vielle comme sur la musette, il y a dans tout morceau le double de notes à faire qu'il n'y en a d'indiquées.

Le chapitre consacré à « la roue et le coup de poignet » est le plus important, et cela se comprend : le maniement de la roue est tout dans la vielle. C'est par elle qu'on peut jouer lié, détaché ou martelé ; c'est par elle qu'on a l'articulation, mieux encore, l'impression, pour l'oreille de l'auditeur, de la valeur de chaque note. L'explication, dans l'ouvrage de Dupuit, est fortifiée par la représentation de six grands disques dans chacun desquels un disque plus petit est inscrit. Le disque n° 1 signifie le tour de la roue ; le disque n° 2, le tour de la manivelle ; il y a, en effet, une différence proportionnelle constante entre l'espace parcouru dans le même temps par la roue et par son agent de rotation. Un tour entier de roue équivaut à quatre quarts de tour de la manivelle et produit une ronde ; chaque articulation d'un quart de roue est donc l'équivalent d'une noire, et ainsi de suite.

Il faut remarquer que les divisions de la manivelle à l'égard de celles de la roue commencent un quart plus tard. En sorte que, lorsque la roue donne son deuxième quart, la manivelle



*Aucune sielleuse si belle  
Ne rendit mieux nos jolis airs*

||

*Et ne fût jamais plus rébelle  
A ses adorateurs divers.*

Frontispice de la méthode de Corette.

donne son premier : il y a donc pour commencer *un quart pour rien* en faveur de la manivelle, soit le temps nécessaire de la transmission du mouvement de l'une à l'autre. Tout cela est clairement expliqué, et les principes sont si exacts qu'il n'est pas possible au vielliste de ne pas se conformer à une des conditions essentielles de la musique, d'ordinaire si négligée : l'implacabilité du rythme.

Vient ensuite la théorie de l'articulation, soit du coup de poignet, avec une planche d'exemples gravés en regard et la manière spéciale d'articuler les musettes, les tambourins, et autres pièces de caractère.

Les *Observations sur le goût* sont, en somme, les règles du nuancé que nous appelons : *crescendo*, *sforzando*, *diminuendo*, *ritenuto*, etc., et qui toutes s'obtiennent par la double action combinée de la manivelle et de la roue.

La méthode est suivie de six grandes sonates à deux parties, avec basse chiffrée. Passage par passage, l'auteur les explique, et montre comment les principes qu'il a énoncés s'appliquent à l'exécution, soit pour le doigtage, soit pour l'articulation.

On a réédité la mauvaise méthode de Corette pour la mettre entre les mains des viellistes modernes : il eût été bien préférable de tirer de l'oubli le traité de Dupuit ou celui de Bouin, qui du moins apprennent quelque chose.

Corette nous apparaît comme le type du pédagogue musical à l'usage des gens du monde. Clavecin, violoncelle, guitare, harmonie, musette, violon, il a tout enseigné, tout réduit en instructions. L'examen de ces traités, remplis de niaiseries, justifie l'appellation qu'on décernait à ceux qui y puisaient la science musicale ; on disait d'eux : *les anachorètes*.

La *Méthode de vielle* de Corette est un in-folio de neuf pages de texte suivi d'exemples. Elle parut en 1763. Plus tard, l'auteur publia *la Belle Vielleuse, méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, qui est, sous le format in-quarto, la reproduction exacte de l'édition de 1763, avec quelques exemples de plus et une gravure représentant une jeune femme en jupe courte, coiffée « en chien couchant » et jouant de l'instrument favori. Dans le fond, un paysage avec un petit moulin à vent.

Position et accord de l'instrument, manière de gouverner la roue (en quatre lignes), description du clavier, rapide exposition



du coup de poignet, quelques mots sur la cadence, et c'est tout. Fort heureusement, nous avons quelques indications sur la manière d'entretenir la vielle, de mettre le coton, de décrasser la roue, de régler les sautereaux, et de remédier à la cause, — il devrait dire à une des causes, — qui empêche la justesse des chanterelles. C'est le seul chapitre intéressant et pratique. Rien sur les doigtés, sur les substitutions de doigts ni sur les répétitions. Corette sait très bien que sa clientèle ne s'embarrasse pas de semblables détails, et de suite il passe aux airs. On remarque des contredanses populaires où nous avons reconnu : *la turque*, *le pistolet* et *la petite chasse* ; les airs de *la Confession*, de *Figaro*, de *la Fileuse* ; la musette de l'opéra d'*Ajax*, celle de Desmarets, la romance du *Devin de village*, la marche du *Huron* de Grétry, le célèbre tambourin de Chedeville, la musette du rondeau de Rameau, deux ou trois menuets de l'auteur, deux variations sur la *Fürstemberg* de Campra, etc., etc. Ces différents morceaux n'ont pas leur certificat d'origine. Il a fallu les deviner ; mais certainement les dames de qualité et les gentilshommes qui ne savaient que ce que cette méthode leur avait appris ne pouvaient guère se vanter d'avoir épuisé les secrets de l'instrument. La méthode de Corette, édition primitive, a été rééditée par la maison Costallat, textuellement, à l'aide des planches anciennes.

Je n'ai pu trouver aucune indication touchant au musicien nommé Torlez qui fit annoncer dans les *Tablettes de Renommée* de 1783 un ouvrage de sa façon intitulé : *Principes pour la voix, la vielle et l'instruction des serins*. Fétis signale deux Torlez : l'un, maître de musique aux Académies de Grenoble et de Moulins, auteur en 1797 de motets à voix seule, avec symphonie ; l'autre, violoniste de la Comédie italienne, qui publia en 1783 des duos pour flûte et violon. Il y a des chances pour que l'auteur, qui englobe dans un même enseignement les chrétiens et les canaris, soit l'un de ces deux musiciens.

Nous voici arrivés au terme de notre étude (1). La vielle est un instrument ridiculisé par ceux qui s'en sont mal servis. Mais n'en

(1) Citons, parmi les modernes : H. Lapaire, *Viellles et cornemuses*. Moulins, 1901, in-8°.

est-il pas de même du violon, du piano, du cornet à pistons ? Savez-vous par quoi elle est remplacée dans les provinces où naguère elle était en honneur ? Par l'accordéon ! un engin ignoble, anti-musical, qui devrait être proscrit au nom de la dignité de l'oreille ! La vielle, bien conduite, et associée à un violon et à une basse, débarrassée de ses bourdons quand la tonalité et les modulations l'exigent, et, par contre, s'appuyant sur ses pédales, dans des marches harmoniques régulièrement établies, la vielle, avec ses staccati qui crépitent, avec son articulation nette et franche, sa sonorité un peu nasillarde, comme l'alto, mais caractéristique, est tout à fait digne d'entrer dans la catégorie des instruments propres à exécuter la véritable musique. Mais, pour cela, il faut qu'elle soit bien conditionnée, réglée avec soin, montée de cordes justes, et surtout jouée par des musiciens qui aient appris à s'en servir.

De ce qu'un violon serait raclé par un paysan grossier, il ne s'ensuivrait pas que le violon fût un instrument méprisable. A une époque où le goût de l'ancienne musique a pénétré partout, la place de l'instrument qui ravit les sujets de Marie Leczinska paraît tout indiquée dans l'ensemble charmant formé par le clavecin, les théorbes, les flûtes et les violes d'amour.

E. DE BRICQUEVILLE.





## PRÉLUDES JAVANAIS

---

### I

Je suis un Javanais. Mon nom est Sastro Prawiro. Je joue du *kendang*, le principal instrument de percussion sans marteaux de l'orchestre javanais, qu'on appelle le *gamelan*. Je joue du *kendang* avec le bout des doigts et les paumes. Je joue du *kendang*, sur ses peaux de chèvres ou de brebis, dans des rythmes de caractères divers. Le murmure des couronnes oblongues des palmiers, le doux froissement des frêles tiges de riz, le fracas orageux des torrents de montagne, le pilage sur les énormes mortiers à riz, le trépignement de chevaux folâtres, — tout cela et beaucoup plus encore dirige mes bras et mes mains adroites dans l'exécution de mouvements rythmiques sans nombre et avec une grande variété.

Je suis un ménestrel. Dans mon pays, un ménestrel bien connu.

\*

\*\*

Maintenant, depuis quelques années, je demeure dans un pays occidental. En Hollande, dont les habitants sont les dominateurs de mes frères, les Javanais.

Je m'appelle Sastro Prawiro. Allah donne que vous reteniez ce

nom. Allah est aussi *votre* Dieu, quoique vous l'appeliez et le serviez autrement.

J'ai appris la civilisation occidentale, tellement même, que je ne suis pas tout à fait un ignorant sur le domaine terrible des cuirassés, canons et systèmes de colonisation.

Peut-être trouvez-vous que ma civilisation est une teinture légère, un vernis. Pourtant, je vous assure, les mains sur mon kendang fidèle, que j'ai fait de mon mieux pour me rendre intime avec votre science et vos mœurs et coutumes.

Aussi avec votre art, oui, surtout avec votre art. Et puisque je suis un ménestrel, il n'est pas surprenant que je me sois occupé principalement de l'art des sons et des arts analogues, dans le plus large sens du mot.

\*  
\* \*

Puis-je vous parler d'abord de la musique de l'Orient lointain ?

Je voudrais le faire sans suivre un système positif. Plutôt sans façon, en allant de la cave au grenier. Je ne veux être ni didactique ni pédagogique. Je ne ferai que communiquer, et les communications auront lieu en différentes manières. Tantôt je décrirai en me servant de paroles ; tantôt je vous ferai voir des images. Et parfois des notes de musique illustreront le texte.

Je tâcherai de vous faire discerner le caractère de la musique aux Indes Néerlandaises. Et il ne s'agit que de cela, n'est-ce pas ?

Il y a aux Indes Néerlandaises de la musique javanaise, et il y a de la musique malaise. Entre ces deux il y a des formes de transition. Dans le cours des siècles un mélange a eu lieu dans quelques contrées, de sorte que l'on ne peut pas toujours fixer les bornes entre la musique spécialement javanaise et la musique spécialement malaise.

En général on peut dire que la musique malaise se rapproche, probablement à la suite d'ancienne influence portugaise, plus de la musique européenne que la javanaise.

Dans la reproduction des mélodies et harmonies orientales, je me servirai, à l'égard de la chanson, en grande partie de la langue malaise. Le malais est aux Indes Néerlandaises la langue la plus

parlée. Mon idiome, le javanais, n'est compris que par très peu de Hollandais là-bas. Ce que je trouve très étrange.

Peut-être rapprocherai-je, en reproduisant la musique javanaise et la musique malaise en notes européennes, les trois races principales en Insulinde, c'est-à-dire les Hollandais, les Javanais et les Malais, l'une aux autres. Ainsi soit-il !

\*  
\*\*

Ma bien-aimée est une *ronggeng*, une danseuse javanaise. C'est une danseuse passionnée, et ses yeux ont souvent vu le ciel de l'art.

Il y a des Européens qui prétendent que les danseuses javanaises ne sont pas seulement des disciples de Terpsichore, mais aussi des prêtresses de Vénus. Cela n'est pas vrai, pas vrai en général. Il y en a de telles. Mais peut-on dire que les actrices européennes soient un genre de femmes impudiques ? *Ma* bien-aimée est en tout cas pure, et je suis persuadé que même ses pensées n'ont jamais péché.

Mon cher et fidèle *kendang*, combien de fois mes mains n'ont-elles pas indiqué les rythmes sur lesquels ma Sarinten conduisait son corps souple en mouvements gracieux ? Sentiez-vous bien combien mes mains étaient fiévreuses d'amour ?

Ma bien-aimée est brune, bronzée, et ses cheveux sont comme la splendeur des nuits.

Je ne l'oublierai jamais.

\*  
\*\*

Quand nous étions ensemble, seuls nous deux, je lui chantais souvent la suivante chanson d'amour. Je chantais alors avec une voix tempérée, qui s'étouffait parfois dans ma gorge, quand mon désir d'âme montait brûlant, puisque ses doux yeux s'inclinaient tendrement vers moi.

*Banjak bintang di langit,  
Tjoema satoe pohon waringin.  
Banjak orang di doenia,  
Tjoema satoe saia kapingin.*

*Banjak titik di laoet,  
Tjoema satoe pohon waringin.  
Banjak mata di doenia,  
Tojema doewa saia kapingin.*

## Banjak bintang di langit.

Andantino. *dolce*

Ba-njak bin-tang di la - ngit, Tjoe-ma sa -  
Ba-njak ti - tik - di la - oet, Tjoe-ma sa -

*p legato*

-toe po - hon wa - ri - ningin. Ba-njak o - rang di doe - ni -  
-toe po - hon wa - ri - ningin. Ba-njak ma - ta di doe - ni -

- a, Tjoe-ma sa - toe sa - ia ka - pi - ningin. Ba-njak o -  
- a, Tjoe-ma doe - wa sa - ia ka - pi - ningin. Ba-njak ma -

-rang di doe - ni - a, Tjoema sa - toe sa - ia ka - pi - ningin.  
-ta di doe - ni - a, Tjoema doe - wa sa - ia ka - pi - ningin.

*rit.*

Traduite, cette chanson d'amour, qui, selon mon opinion modeste, est incontestablement tendre et molle, est comme ceci :

Il y a beaucoup d'étoiles au firmament, mais il n'y a qu'un seul waringin (1) (dans le jardin).

Il y a beaucoup de créatures sur terre, mais je n'en désire qu'une seule.

Il y a beaucoup de gouttes dans l'océan, mais il n'y a qu'un seul waringin.

Il y a beaucoup d'yeux sur terre, mais je n'en désire que deux.

Ci-dessous vous trouverez la musique de cette chanson.

Jouez l'accompagnement de piano doucement, avec des nuances de mélancolie, un peu avec résignation.

Ne chantez et ne jouez pas avec beaucoup de bruit. Mais que votre émission de voix soit en pleine floraison.

Écoutez aussi avec votre cœur, et vous sentirez dans cette chanson le reflet de la silencieuse résignation des Orientaux.

## II

Savez-vous encore comment je vous ai trouvée, Sarinten ?

Trouvée ?

Est-ce que chercher précède trouver ?

Je ne vous cherchais pas, de même que vous ne me cherchiez pas. Nous étions si jeunes et nos désirs d'âme erraient inconsciemment.

D'abord nos corps matériels se rencontrèrent. De grand matin... vous le rappelez-vous encore ? Il y a un peu plus de quatre ans maintenant. Je ne crois pas que je sentisse aussitôt plus pour vous que pour toute autre jolie fille.

Vous le rappelez-vous encore ? Avant la pointe du jour j'allais sur mon *pedati*, ma charrette, aux rizières lointaines de mon frère qui était un homme sensé, puisqu'il laissait, comme un bourgeois fortuné, les soins au ménétrier. Chemin faisant je vous voyais pour la première fois de ma vie. Je vous voyais porter un panier de légumes. Alors je vous chantais une mélodie gaie, une chanson de plaisir, de joie et de plaisanterie, avec, à la fin, un brin de moquerie.

(1) Waringin : un arbre d'énormes dimensions.

Sarinten, me pardonnez-vous maintenant cette moquerie ? J'étais jeune et un peu insolent. Dans le fleuve ne coule pas toujours la même eau, bien que cela semble ainsi. Et comme la plus douce larme est vite oubliée par un cœur endurci, même la moquerie la plus mordante est pardonnée par une tendre âme dans un seul jour. Allah, qui est grand comme personne ne l'est, a pourvu à l'équilibre.

Allah vous bénisse, Sarinten, et qu'Il me donne le bonheur, que ta respiration soit toujours légère.

Au moment où j'écris ce souvenir du passé, mon âme vole du pays lointain vers vous et voltige autour de votre charmante figure en affection soigneuse.

\*  
\* \*

Voici les paroles de ma chanson dont vous trouverez ci-contre la musique :

*Ajo naik-naik di pedati,  
Takoet oemboen-oemboen basah kain,  
Ajo, sama nonna soeka hati,  
Ajo, ajo, nonna ja soeka main.*

*Djangan basah-basah pada mata,  
Nanti saia rabah-rabah djalan.  
Djangan kasi salah sama saia,  
Kalo, kalo tida ja pègang tangan.*

Voulez-vous la traduction dans votre langue, avec laquelle j'ai tâché de me familiariser ? Voici ma chansonnette présomptueuse en prose française :

Allez, grimpez sur la charrette, car j'ai peur que vos vêtements ne deviennent humides par la rosée. Allons, jeune fille, faisons-le ensemble et gaîment. Allons, car vous aimez la raillerie et le badinage.

Mais que vos yeux ne s'humectent pas. Car alors je tâtonnerai le chemin. Et ne faites pas tort à moi, si je ne puis vous tendre alors la main.

\*  
\* \*

Les yeux de Sarinten sont restés secs cette fois-là.  
Les yeux de ma bien-aimée sont grands et foncés. Ils rayonnent



# Ajo, naik-naik di pedati.

Andante.

A - jo, na - ik na-ik di pe-da - ti, Ta-koet oem-  
 Dja-ngan ba - sah basah pa - da ma - ta, Nan-ti sa -

*ben sostenuto*

-boen oem-boen ba - sah ka - in. A - jo sa - ma non-na soe-ka ha -  
 -ia ra - bah ra - bah dja - lan. Dja-ngan ka - si sa-lah sa - ma sa -

-ti, A - jo a - jo, non-na ja soe-ka ma - in. A - jo sa -  
 -ia, Ka-lo ka - lo ti-da ja pè-gang ta - ngan. Dja-ngan ka -

-ma nonna soe-ka ha - ti —, A - jo a - jo, non-na ja soe-ka ma - in. *ten.*  
 -si sa-lah sa - ma sa - ia —, Ka-lo ka - lo ti-da ja pè-gang ta - ngan.

une lumière qui fait brûler sans roussir. Une chaleur choyante se répand de ses yeux.

Quelquefois ils peuvent sourire si mélancoliquement !

Moi aussi, je suis mélancolique de nature, quoique je puisse battre sur mon kendang des rythmes qui semblent éclater de gaîté exubérante, de joyeuseté folle.

La plupart des Orientaux sont mélancoliques de nature. Allah l'a disposé ainsi dans Sa souveraine sagesse.

Les Javanais sont pour la plupart en même temps très humbles. Nous ne sommes pas une race dure, puisque nous n'avons jamais à lutter avec la nature. Notre nature, notre climat nous aide efficacement, ou... nous détruit. Cela donne de l'humilité.

Vous, Hollandais, vous savez par trop bien que nous sommes humbles. Depuis trois siècles déjà. Mais, je vous prie, n'en abusez pas. Dans l'évolution de l'humanité parfois l'humilité va plus loin que l'orgueil. Mais que je ne devienne pas amer... L'amertume n'est pas dans le caractère javanais.

\*  
\*\*

Lorsque le temps a rétabli un peu l'équilibre rompu, le Javanais se souvient de ses expériences amères en toute humilité et résignation.

J'étais, du moins selon le jugement général, le meilleur joueur de kendang du pays. Donc j'avais beaucoup d'ennemis. Je ne pouvais pourtant pas présumer que je serais mis à mal dans ma plus proche sphère d'activité. Le Javanais n'est point méfiant, ô Hollandais, dominateurs de mes compatriotes. Au contraire, il est crédule et plein de confiance.

Mes « amis » n'évitaient pas immédiatement mon toit hospitalier. Mais peu à peu et assidûment les fidèles d'autrefois diminuaient. Le « lion » de jadis était déjà tombé et inoffensif, n'est-ce pas ? Le vide se répandait dans mon cœur gémissant. Je me sentais abattu et découragé, — ne voulais néanmoins pas me méfier du cœur humain. Je luttais contre moi-même — la plus grande douleur.

Après les jours de bonheur et d'honneur, ô être humain, viennent les jours de tristesse et de désolation.

Allah dispose de l'équilibre et le soigne.

En ce temps-là Sarinten me soutenait par des paroles encourageantes et des actes énergiques, bien que ses yeux parfois pussent sourire si mélancoliquement. Comme une lionne agacée elle se tenait debout devant mes ennemis. Une profonde indignation émanait et s'élançait de son être, et son corps svelte et souple se raidissait souvent dans des mouvements musculaires.

Ma bien-aimée est une enfant de roi.

Pour la susdite douleur je ne peux pas battre des rythmes sur mon kendang. L'âme javanaise est quelquefois très fière, quoique toujours en profonde résignation.

### III

J'avais décidé. Non sans hésitation. Qui quitte, purement par caprice, les magiquement belles montagnes pour aller au lointain pays bas, vers un avenir inconnu et incertain ? Le caprice de qui va si loin qu'il parte pour la plaine éloignée, s'il se trouve, dans son pays natal montagneux, plus près du ciel ?

Néanmoins j'étais bien décidé. La vie est si variable et multiple qu'elle peut vous éloigner de ce à quoi vous êtes cher et de ceux qui sont aimés de vous. Il y a des idéals, n'est-ce pas ? Et il y a des désillusions douloureuses, n'est-ce pas ? Et quel mortel sait comment et où son chemin de la vie serpentera ? Qui sait, si au jour de demain le soleil brillera ou non ?

— Où voulez-vous aller ?

— Aux Pays-Bas, au pays de nos dominateurs.

— Pourquoi ?

— Pour Java et pour vous et pour moi-même.

— Avez-vous quelque prévoyance en ce qui concerne votre avenir ?

— Non, Sarinten.

— Est-ce que votre respiration est assez libre et grande ? Et, Sastro, votre cœur a-t-il la force nécessaire ?

— Oui, Sarinten.

— Partez alors, Sastro, et qu'Allah guide vos pas. Attrapez la lumière du soleil qui se trouve partout.

Elle ne demandait pas si je ne l'oublierais jamais. Elle le savait.  
Je le savais aussi.

Deux jours après.

— Quand m'en irai-je ?

— Naturellement si tôt que possible. Une décision courageuse doit être exécutée promptement.

Une enfant à l'âme royale est énergique, même quand son cœur se brise.

Ses yeux échauffaient les plus profondes profondeurs de mon âme.

\*  
\* \*

Le soir de notre adieu en fut un de triste bonheur.

O les soirs des Indes Orientales !

Obscurité soudaine, tombée sans prudence ; la lune encore mate, fade et nébuleuse ; étoiles, ci et là, à rayonner commencent, attendant patiemment les hordes lumineuses.

L'air devient frais, lâché par les rayons solaires, et le silence glisse partout, doux et calme. Les feuilles d'arbres dorment — sommeil salubre ; seule, très doucement, berce encore une palme.

Puis, répandant partout des lueurs vacillantes, des hordes d'astres tout d'un coup se firmamentent. La lune, douce, affable et souriante, paraît se réjouir de sa tâche éclairante.

Les hommes, épuisés, cessant tout travail, respirent longuement, s'élargissent la poitrine.

Bientôt viendra la nuit, mystérieuse et plus silencieuse...

Il règne un silence solennel et immobile. La nature tropicale, qui s'éveille chaque matin violemment et avec beaucoup de bruit, se repose le soir généralement dans un sommeil profond et comme magnétique.

Le soir de notre adieu en fut un de triste bonheur.

Aussi généreuse que la lune était avec sa lumière, aussi généreuse Sarinten était avec sa tendresse.

Je la vois encore, dans la splendeur de la clarté de lune. Il n'y a aucune larme dans ses yeux ; elle pleure en son cœur, intérieurement. Seulement la voix vibre et les lèvres vibrent. Le doux

corps tressaille quelquefois violemment. Les mains sont glaciales ; le visage brûle.

Tout à coup... des bruits, de bien loin, brisent le silence de la nature reposante.

Écoutez... écoutez silencieusement. C'est le gamelan qui accompagne harmonieusement notre émoi. La nuit merveilleusement solennelle et resplendissante, notre bonheur triste et le gamelan... Sonne, ô sonne, gamelan ! Vois, mes mains battent les rythmes dans l'air vide ; je joue avec toi, quoique sans bruit, sans le moindre bruit. Sonne, ô sonne, gamelan ! Sarinten et moi, nous écoutons pieusement.

Une mélodie bien triste, comme un doux murmure, un air plaintif, mais clair et sonore, comme le clair de lune dans un pays brumeux, ou comme une voix splendide, entendue à travers des murailles. Quels sons rêveurs, avec des frissonnements mystérieux, s'en vont, timidement et presque avec crainte, vers l'infini. C'est de la tristesse tendre, la régénération de la mélancolie, qui ondule en fleuve de sons, calme et pure...

Soudain un lourd instrument à percussion rompt la suavité ; le temps s'accélère et le rythme se raccourcit. Une tempête de sons furieux monte et monte sans cesse, comme si des géants faisaient une levée de boucliers ; elle tonne dans les sphères, fulmine, s'alourdit, étourdissante, assouvie de douleur. Seulement de temps à autre d'hésitantes résonances de soupirs, bientôt étouffées par les hordes bruyantes.

Seul, un son tendre et frêle se fait entendre assidûment, sans cesse, malgré la domination et la splendeur de tous les bruits vigoureux... Écoutez ; il gagne du terrain ! Écoutez, comme les monteurs à l'assaut tombent ! Quelques moments encore, et la force, épuisée, s'arrête tout d'un coup.

Maintenant autour de ce son tendre et frêle s'entortillent des ornements mélodieux, très fins et mystérieusement subtils. Et paisiblement cette disposition dure longtemps, longtemps, la disposition de la résignation de l'âme lasse.

— Penserez-vous toujours à moi, Sarinten ?

— Lisez dans mon cœur, Sastro. Un jour j'espère pouvoir, de

grand cœur, vous souhaiter la bienvenue chez moi. Alors je vous ferai oublier la largeur de l'océan et la durée de votre séjour dans le pays lointain et étrange.

Alors, dans un mélange de douce tristesse et de doux espoir, la chanson suivante s'envolait de mes lèvres :

*Tabé, nonna, tabé.*

*Saia misti pigi.*

*Hati saia tjapé,*

*Berasa sendiri.*

*Kalo saia mati*

*Soedah masoek koeboer,*

*Ingat, djantoeng hati,*

*Sapandjangnja oemoer.*

*Hidoep lama lagi,*

*Njaman ja badannja.*

*Soreh, malam, pagi,*

*Enteng ja napasnja.*

La traduction est ainsi :

Je vous dis adieu, jeune fille. Je dois partir. Mon cœur se sent fatigué et solitaire.

Quand je serai mort et descendu dans la tombe, pensez, ma bien-aimée, à moi toute votre vie.

Restez en vie encore longtemps, en bonne santé. Et que l'après-midi, le soir et le matin ta respiration soit légère.

Chantez cette chanson d'adieu avec un sentiment retenu. Le larmoiement est une horreur. Si je ne dois plus voir Sarinten sur terre, je la reverrai certainement sous de meilleurs cieux. Les âmes ne périssent jamais. Jamais.

O les rêves de bonheur qui ne se réalisent pas et qui, après le réveil, vous plongent dans une désillusion profonde... !

La veille de mon départ je rêvais que Sarinten, la douce créature, avait l'intention de m'accompagner dans mon long voyage. Un rêve divin, dans lequel l'imagination était d'une animation accrue. Et je m'entends encore chanter dans mon rêve le *pantoun* suivant :

# Tabé, nonna, tabé.

Andante. *doloroso*

Ta -  
Ka -  
Hi -

*armonioso mf* *molto legato*

- bé , non - na , ta - bé \_\_\_\_\_ , Sa -  
- lo sa - ia ma - ti \_\_\_\_\_ , Soe -  
- doep la - ma la - gi \_\_\_\_\_ , Nja -

*p*

- ia mis - ti pi - gi \_\_\_\_\_ . Ha -  
- dah ma - soek koe - boer \_\_\_\_\_ , I -  
- man ja ba - dan - nja \_\_\_\_\_ . So -

- ti sa - ia tja - pé \_\_\_\_\_, Be - ra -  
 - ngat, djan - toeng ha - ti \_\_\_\_\_, Sa - pan -  
 - reh, ma - lam, pa - gi \_\_\_\_\_, En - teng

- sa \_\_\_\_\_ sen - di - ri \_\_\_\_\_ *cresc.* Ha -  
 djang - - nja oe - moer \_\_\_\_\_ I -  
 ja \_\_\_\_\_ na - pas - nja \_\_\_\_\_ So -

- ti sa - ia \_\_\_\_\_ tja - pé \_\_\_\_\_ *di -* Be -  
 - ngat, djan - toeng \_\_\_\_\_ ha - ti \_\_\_\_\_ Sa -  
 - reh, ma - lam \_\_\_\_\_, pa - gi \_\_\_\_\_, En -

- ra - sa sen \_\_\_\_\_ di - ri \_\_\_\_\_ *pp*  
 - pan - djang - nja \_\_\_\_\_ oe - moer \_\_\_\_\_  
 - teng ja na - pas - nja \_\_\_\_\_ *pp*



# Dari mana ja datang lintah?

Tranquillamente.

Da - ri ma - na ja da - tang lin -  
 Da - ri ma - na ja da - tang ba -  
 Da - ri ma - na da - tang ke - ta -

*aequo animo*

- tah? Da - ri sa - wah toe - roen ka ka -  
 - toe? Da - ri goe - noeng toe - roen ka - ba -  
 - wa? Da - ri ha - ti na - ik ka moe -

- li. Da - ri ma - na ja da - tang tjin -  
 - wa. Da - ri ma - na ja da - tang ra -  
 - loet. Da - ri ma - na ja sa - ia boe -

-ta? Da - ri ma - ta toe-roen ka ha - - -  
 -toe? Da - ri sor - ga toe-roen ka doe - ni - -  
 -ngah? Se - bab non - na koe ma - oe i - - -

ti. Da - ri ma - na ja da - tang tjin -  
 a. Da - ri ma - na ja da - tang ra -  
 koet. Da - ri ma - na ja sa - ia boe -

*con accento*

-ta? Da - ri ma - ta toeroen ka ha - ti.  
 -toe? Da - ri sor - ga toeroen ka doe - ni - a.  
 -ngah? Se - bab non - na koe ma - oe i - koet.

*ritardando*

*Dari mana datang ja lintah ?  
 Dari sawah toeroen ka kali.  
 Dari mana datang ja tjinta ?  
 Dari mata toeroen ka hati.*

*Dari mana datang ja batoe ?  
 Dari goenoeng toeroen kabawa.  
 Dari mana datang ja ratoe ?  
 Dari sorga toeroen ka doenia.*

*Dari mana datang katawa ?  
 Dari hati naik ka moeloet.  
 Dari mana ja saia boengah ?  
 Sebab nonna koe maoe ikoet.*

Voici la traduction de cette chanson d'extase :

D'où vient la vengeance ? Elle vient de la rizière et descend dans la rivière.

D'où vient l'amour ? Il vient des yeux et descend au cœur.

D'où vient la pierre ? Elle vient de la montagne et roule en bas.

D'où vient la reine ? Elle vient du ciel et descend sur la terre.

D'où vient le rire ? Il vient du cœur et monte à la bouche.

Pourquoi suis-je si joyeux ? Parce que ma bien-aimée veut m'accompagner en voyage.

Hélas ! le rêve ne se réalisait pas. Le grand bateau à vapeur m'emportait, moi seul...

Les premiers jours à bord, même mon kendang fidèle n'a pu me consoler. Les rythmes que je voulais battre s'embrouillaient...

SASTRO PRAWIRO.





## Sanctuaires de Musiciens

---

A côté de la correspondance, il n'est peut-être rien qui nous fasse communier plus intimement avec l'esprit et l'âme des grands génies que la visite des maisons et des lieux où ils sont nés, où ils ont habité et travaillé, la vue des paysages et objets familiers qui les ont entourés et celle de leurs manuscrits. C'est pourquoi on ne peut assez se réjouir de voir transformées en musée consacré à leur gloire les demeures qui les ont abrités ou qui les ont vu naître ; ce sont de petits temples très intimes dont une grande âme est le centre, des sanctuaires tranquilles à la pénétrante atmosphère où chaque objet est chose sacrée, vénérable, révélatrice de mille détails ou évocatrice d'une heure capitale de ces vies vraiment immortelles.

Au cours de mon long voyage de l'été dernier, parmi les impressions multiples de nature et d'art, je me suis arrêtée avec bonheur à plus d'un de ces petits temples intimes, retrouvant Bach, Luther et Wagner à Eisenach, Wagner encore à Wahnfried, et puis à Venise, après Byron et Shelley ; Jean-Paul à Bayreuth aussi ; le bon Hans Sachs et le grand Dürer à Nürnberg ; Roland de Lattre à Munich ; Mozart à Salzbourg ; enfin Beethoven à Bonn. De toutes ces maisons ou chambres illustres, trois seulement peuvent réellement et officiellement compter comme « musées » : ce sont les maisons natales de trois grands génies de la musique, de *Bach* à Eisenach, de *Mozart* à Salzbourg et de *Beethoven* à Bonn. Quant à la de-

meure de Wahnfried, elle passerait à bon droit pour le plus riche et vivant sanctuaire, mais il n'est accessible qu'à ceux que les propriétaires (la famille Wagner), très accueillants d'ailleurs, consentent à recevoir.

Mon intention, en parlant ici de quelques-unes de ces habitations, n'est pas d'en décrire minutieusement le détail, ni d'en faire l'inventaire des objets ; des catalogues s'en chargent ; j'aime mieux faire partager à mes lecteurs les impressions qu'elles m'ont suggérées dans leur ensemble ou à la simple vue d'un de leurs trésors. Il est évident que cette impression a et garde toujours quelque chose de préconçu qui nous vient de notre connaissance antérieure des œuvres et de la vie du génie qui nous attire dans ces sanctuaires ; mais quoi qu'il en soit, les objets, les petites salles, les pierres, les jardins, les paysages environnants, exercent à leur tour leur fascinante et si particulière influence sur notre pensée, et l'impression que nous emportons à la sortie du petit temple n'est plus la même que celle de l'entrée. Ce n'est guère le caractère général qui change, mais la profondeur et l'intensité.

C'est à la maison de l'olympien et souverain *Jean-Sébastien Bach* que je fis la première visite. Elle est adorablement située, et bien qu'en pleine ville, on se croirait plutôt transporté sur la place principale d'un bon village ancien ; car la *Frauenplatz* (ou *Frauenplan*), s'embranchant à droite sur l'importante et ancienne route du Frauenberg, chemin vers la Wartbourg, ne s'encadre que de modestes, petites et vieilles maisons, si tranquilles à l'ombre de leurs arbres qu'elles ont l'air mi-endormies dans le passé, comme du reste les rues étroites et calmes qui viennent y aboutir et dont la *Lutherstrasse* (1) aux pittoresques pignons est la principale. Au loin, par-dessus les toitures, on voit s'étager les belles montagnes boisées de la Thuringe, vue reposante autant qu'admirable.

C'est donc en ce paisible coin d'une ville charmante qu'est la maison où Bach naquit et habita jusqu'à dix ans (2). Elle est précédée d'un joli jardinet montant en pente douce vers la demeure dont la famille Bach n'occupait que le premier étage et l'entresol :

(1) Luther y fut l'hôte de la bonne veuve Ursula Cotta de 1498 à 1501.

(2) Elle porte le n° 21 ; une plaque commémorative y est apposée depuis 1865.

en tout huit chambres, d'inégale grandeur, plafonds bas et poutres de bois apparentes, fenêtres doubles à petits carreaux et toutes garnies de fleurs, portes en boiserie foncées munies de leurs anciennes serrures. Une lumière extrêmement douce, un calme infini règnent dans cet intérieur, et l'impression d'immense sérénité qui vous enveloppe aussitôt n'a d'égale que celle suggérée par le maître lui-même lorsqu'il chante dans ses immortelles compositions la paix des bienheureux. La maison, dans son extrême modestie, exhale un parfum de joie tranquille, le bonheur d'une vie familiale où les exigences de confort n'étaient pas grandes, mais où l'aisance, la bonne entente et l'art régnaient assurément. Voilà tout ce que nous disent la disposition des places et quelques objets et souvenirs réunis dès 1906 dans ce charmant intérieur en vue de la constitution du musée Bach (1).

De l'extrémité du large couloir au rez-de-chaussée monte l'escalier tournant qui conduit d'abord à la cuisine, située à l'entresol : petite, pavée de briques rouges défoncées par endroits, elle a gardé son aspect ancien avec sa vieille cheminée où la crémaillère est suspendue et où des bûches de bois jetées dans le foyer semblent attendre que la ménagère d'autrefois y ranime le feu. Quelques pots en grès et en métal, des assiettes peintes, une vieille lanterne, un banc, d'autres menus objets, sont venus compléter ce matériel peu compliqué. De cette chambre étroite et basse, quelques marches conduisent au premier étage où l'on a habilement reconstitué un intérieur de la bonne bourgeoisie d'il y a deux cents ans.

La *Wohnzimmer* d'une famille de musiciens est là avec ses rouets, sa grande table, son secrétaire, un clavicorde avec pédalier, un luth au mur. Le portrait à l'huile (1645) d'Ambrosius Bach, musicien de la ville d'Eisenach et père de Jean-Sébastien, se trouve ici : bonne, franche et mâle figure. On s'imagine le digne et brave homme surveillant ici les premiers exercices de ses enfants, de son petit Sébastien surtout qui n'eut pas le bonheur de le conserver au delà de dix ans.

A côté se trouve la chambre à coucher également reconstituée

(1) Inauguré officiellement en mai 1907.

dans son ensemble, sans que pour cela les meubles aient tous appartenu à la famille du maître qui nous retient. On y montre cependant le berceau de ce génie et un vieux lit de famille en bois peint abrité au fond d'une alcôve. Bahut, coffres, bancs, complètent ce mobilier, tandis que la Bible, inspiratrice de tant de chefs-d'œuvre, s'ouvre sur le rebord d'une fenêtre et qu'au mur veillent sur ce grand souvenir de Bach deux maîtres glorieux de l'Allemagne du xvi<sup>e</sup> siècle, Hans Sachs et Dürer. De ces chambres familières nous passons au musée proprement dit : une petite salle nous offre une jolie collection d'instruments contemporains de Bach cédée au musée par le D<sup>r</sup> Obrist, de Weimar, et comprenant, entre autres, un clavicorde, une épinette de Silbermann, des flûtes, des hautbois, une viole de gambe ; ils ont beau être là, muets et immobiles, nous n'en pensons pas moins à tout ce qu'ils furent pour le maître et quel monde de sonorités et de pensées il leur confia tour à tour. Dans la même salle nous retrouvons encore Bach enfant, au temps de ses études à Ohrdrufer, chez son frère aîné, Johann-Christoph ; il a sa place parmi d'amusantes silhouettes de la famille, toutes alignées dans une vitrine et voisinant avec de petits cahiers de classe, ceux-ci de Friedemann Bach, le génial fils aîné de Jean-Sébastien, qui ornait ses versions latines, sans doute peu agréables, des plus drôles caricatures. Mais l'enfant, comme l'homme plus tard, était au fond une nature sérieuse et noble, ce dont témoigne le beau portrait à l'huile cédé par la bibliothèque de Berlin au musée d'Eisenach. La quatrième chambre, plus grande celle-ci, et donnant comme les autres sur la Frauenplan, se rapporte plus particulièrement au grand maître de cette famille illustre : plusieurs tableaux et gravures nous le montrent à diverses époques de sa vie ; l'expression change peu : c'est à peu près toujours la même sérénité, surtout l'invariable bonté et le calme puissant du regard qu'on dirait habitué, comme l'esprit, à ne contempler l'éternité et l'au delà qu'en toute confiance et sûreté. De la bonhomie et l'humeur égale, mais aussi de l'autorité et de l'énergie, voilà ce qui caractérise aussi bien l'image du maître à 30 ans, par le peintre de Nürnberg-Ihle (1), que celle peinte par Hauszmann

(1) Ce tableau provient du palais margraviai de Bayreuth.

d'un Bach à l'âge mûr, et qu'une reproduction d'un tableau récemment retrouvé par le Dr Fritz Volbach, de Tübingen, représentant Jean-Sébastien vers la soixantaine. Dans ce dernier, la figure est d'une noblesse souveraine, comme si le visage s'éteint empreint de toute la majesté de l'œuvre magnifique déjà créée alors. Auprès de ces éloquents images se groupent les photographies ou gravures des nombreux temples où ce « prêtre unique de l'art » officia ; sur des tables, dans les vitrines, quelques manuscrits précieux, de petites lettres, des éditions rares, dont la première de la *messe en si mineur* et l'*opus 1* de Bach : *Klavier Uebung*, le petit et grand cahier de piano d'Anna-Magdalena Bach, etc. Les actes civils se rapportant à la naissance, au mariage et à la mort du maître sont ici aussi, ainsi qu'une collection très complète de toutes les publications et livres importants sur Bach, depuis le manuscrit de la grande biographie de Spitta jusqu'aux ouvrages plus récents de R. Strauss, d'Albert Schweitzer, de A. Pirro, etc. Au mur encore, un portrait à l'huile du dernier descendant mâle de Bach, le claveciniste de la reine Louise de Prusse, Ernest-Friedrich-Wilhelm, chef-d'orchestre de la cour royale de Prusse, mort en 1845 à Berlin. Les traits sont d'une extrême finesse et d'une grande bonté. La simple croix en fer qui ornait sa tombe fut cédée au musée Bach par un simple facteur des postes de Berlin qui l'avait acquise après la désaffectation du cimetière. Elle se trouve dans le coin de droite du paisible jardin de la maison, près du mur de celle-ci.

Les petites salles donnant sur ce jardin comprennent surtout des affiches relatives aux festivals, deux intéressantes gravures représentant Bach à la Friedrichskirche de Potsdam, en présence de Frédéric le Grand, le roi écoutant dans le plus profond recueillement le musicien qui paraît improviser à l'orgue. Une intéressante reconstitution du masque de Bach par Seffner, d'après le crâne retrouvé, est extrêmement curieuse aussi. Au palier, un grand buste du génial compositeur, par Seffner également, préside en quelque sorte l'entrée et la sortie du simple musée, pas fort riche encore, étant du reste de fondation récente ; mais l'impression qu'on emporte de là n'est pas moins profonde et forte, et à voir toutes ces petites chambres si pleines de lumière et de paix, éclairées par leurs jolies fenêtres tout encadrées de vigne vierge et de lierre



et chargées de fleurs, abritant le souvenir du plus olympien des musiciens, je ne sais quelle sérénité enveloppe l'âme du visiteur et lui permet d'envisager sans trouble et dans toute son amplitude et sa majesté la grandeur de celui qui vit le jour dans cette hospitalière, riante et calme maison, tandis que le regard et l'esprit peuvent, maintenant comme alors, contempler les merveilleux horizons de la Thuringe, s'immergeant sans peine dans l'infini et l'éternel.

Comme la patrie de Bach, celle de Mozart est d'un irrésistible enchantement. Pourtant, tout y est très différent. S'appuyant sur les premiers contreforts des Alpes géantes et sévères du Salzkammergut, la ville où naquit Mozart voit cependant entre ses montagnes s'étendre à perte de vue une plaine riante et fertile vers des sommets éloignés qui barrent l'horizon de leur grande ombre sinueuse. La cité elle-même, avec ses maisons italiennes, son Dôme de marbre éclatant, ses grandes et claires résidences princières et épiscopales, sa rivière impétueuse et large, flot de vie, est avenante, riante et semble heureuse, et la pluie, pourtant fréquente ici, ne lui enlève pas son exquis sourire ni sa gaieté intérieure. La population a la même grâce séduisante, et l'on ne s'étonne pas qu'en un tel milieu soit né le plus clair et le plus mélodieux génie de la musique : Mozart. C'est au n° 9 de la Getreidestrasse, rue commerçante, étroite, animée, au troisième étage d'une maison où se vendent, aujourd'hui comme autrefois, épiceries et graines, que cet enfant de la grâce et du génie vit le jour. C'est l'appartement même qui est converti en musée. On y accède, sur la rue, par une grande porte ancienne en fer, surmontée à la clef de voûte d'une fine et jolie figure féminine, symbole gracieux que la fantaisie d'un architecte d'autrefois disposa bien par hasard au-dessus de cette entrée. Un escalier obscur aux vieilles rampes de bois tourné nous conduit à l'étage intéressant, et nous pénétrons dans la demeure peu éclairée, aux plafonds bas, de la famille Mozart. Nous ne retrouvons pas ici, comme à la maison Bach, surtout un intérieur ancien orné de quelques portraits de famille où vivaient des artistes aisés et modestes ; non, ici, c'est exclusivement le « musée », mais il contient une belle collection de re-

liques ; aussi est-il suggestif et intéressant au plus haut point. Deux grandes chambres suffisent à peine à grouper tant de trésors. Ce qui frappe au premier moment, c'est le nombre relativement grand de portraits de la famille Mozart, originaux ou copies. L'illustre Wolfgang-Amédée y est représenté à tous les âges : figure toujours aimable et souriante, où les coups souvent rudes de la destinée n'ont pas gravé de plis amers ni de rides précoces ; la joie intérieure, une essentielle sérénité qui d'ailleurs a ses moments grands et sublimes autant que la douleur ou l'héroïsme, semble n'avoir jamais quitté cet enfant de lumière ; elle a souri dans ce petit coin tranquille où fut son berceau, où se trouve aujourd'hui son buste glorifié entouré de couronnes et de rubans offerts à chaque festival. Elle l'a suivi à travers toute son enfance déjà glorieuse dont plus d'une chose rappelle ici les triomphes, car on a fêté à l'envi le petit prodige ; voici le joli violon offert à Vienne à l'enfant de six ans ; puis la bague que lui donna à cette époque aussi l'impératrice Marie-Thérèse, qu'il avait ravie au concert de la cour, autant que la toute jeune Marie-Antoinette. C'est à l'envi aussi que peintres et dessinateurs semblent avoir voulu fixer les traits de ce petit charmeur, délicieuse figure émergeant des jabots de dentelles blanches et à laquelle l'habit de gala, un peu raide, ne pouvait enlever la grâce mutine et l'exquise simplicité. L'expression de Wolfgang n'a pas moins de finesse que celle de la sœur Nannerl, et il n'est pas de groupe plus charmant que celui où nous les voyons ensemble, simplement et tendrement appuyés l'un sur l'autre, ou exécutant à deux en parfaits virtuoses leur musique bien-aimée. Plus d'une fois le père Mozart se mêle au petit ensemble et le dirige avec son autorité de musicien sûr.

Quant à la mère de Mozart, nous la retrouvons ici aussi ; un beau portrait vient nous rappeler cette aimable Anna Pertl, cette épouse et mère attentive, gardienne d'un foyer d'art qu'elle ne quitta que pour accompagner son jeune fils à Paris où elle mourut si prématurément. Ainsi nous revoyons les images si diverses du génial enfant entourées de celles qui lui furent chères avant toutes les autres. De ces années insouciantes, d'autres témoins nous retiennent ; une épinette et un piano de concert en beau bois et aux touches jaunies que le plus souvent, au gré de sa propre fantaisie,

le petit Mozart animait sous ses doigts agiles. Non loin des instruments, des feuilles de papier nombreuses nous rappellent la précocité du compositeur en cet enfant délicat : pages mélodiques, simples d'abord, mais à 7 ans déjà une sonate (en *ut* majeur), écrite à Bruxelles en 1763, au cours d'une tournée. Des affiches, des médailles, des autographes, nous parlent sans fin de la prodigieuse et multiple activité de l'adolescent, enfin de l'homme parvenu à l'épanouissement de son génie, livrant trésor sur trésor : les manuscrits, quels qu'ils soient, de musique de chambre, de symphonies (dont la symphonie, dite *française*, composée à Paris en 1776), du *Te Deum*, d'un *Kyrie*, etc., accusent tous une facilité d'écriture étonnante, une clarté de conception si immédiate et nette que les ratures y sont exceptionnelles. Et vraiment on ne peut s'empêcher de reconnaître devant de telles preuves un pur génie de lumière qui créait, suivant un juste mot de Grieg, « comme un Dieu, sans peine et sans douleur. »

Auprès des pages musicales sont rangées quelques lettres finement et vivement écrites un ; goût accusé pour l'emploi du français s'y affirme plus d'une fois ; parfois des lettres entières sont en cette langue, dont l'une, charmante de tendresse et d'enjouement, à sa chère Stanza (sa femme, Constance Weber); d'autres, écrites en allemand, ont souvent leur en-tête en français aussi. Au mur de la salle, des autographes, des affiches suggestives de premières représentations d'opéras : *Titus, Constanze e Belmonte* (*l'Enlèvement au sérail*), *Die Zauberflöte* (*la Flûte enchantée*). Quant à cette dernière, elle montre éloquemment quel cas Em. Schikaneder, auteur du livret et directeur de théâtre, faisait de son illustre collaborateur : tandis que le librettiste affiche en grandes lettres son propre nom comme « auteur » de l'opéra, celui de Mozart n'y paraît qu'à l'arrière-plan et à l'ombre comme compositeur de la musique. Au bas de l'affiche, cette amusante petite note-réclame pour attirer et flatter le public : « M. Mozart, par amabilité et considération pour le public, dirigera en personne, et M. Schikaneder jouera Papageno. »

Mais l'hommage des siècles suivants au musicien immortel de *la Flûte enchantée* proclame ici avec bonheur les multiples revanches que le temps apporte aux grands méconnus de certaines

heures. Les affiches des festivals signées des plus grands noms de la musique, les cinq albums chargés de signatures modestes et illustres dont celle de Franz Liszt ouvre royalement la série, enfin les nombreuses médailles, en sont autant de témoignages. Dans une jolie bibliothèque, superbement reliées, l'imposante série des œuvres complètes de Mozart évoquent magnifiquement ce clair et fécond génie.

A toutes ces reliques précieuses, une autre est venue s'ajouter depuis peu : le crâne de Mozart, retrouvé au vieux cimetière du faubourg Saint-Marx (Vienne) et légué au musée par V. Hyrtl. Est-ce vraiment l'authentique ? De temps en temps, des doutes s'élèvent encore à ce sujet, et avec raison sans doute, car il fut toujours difficile de déterminer l'endroit exact où Mozart fut inhumé ; une gravure, bien connue par ses reproductions, *le Convoi du pauvre*, nous rappelle les tristes circonstances de l'enterrement de Mozart : par la froide et pluvieuse journée de décembre, personne ne suivit le grand disparu à sa dernière demeure. Constance Mozart elle-même, dont le musée possède un joli portrait et la touchante page d'adieux qu'elle écrivit dans l'album de famille, la nuit même de la mort de son mari (5 décembre 1791), Constance même, dis-je, ne put jamais le savoir avec précision. Quoiqu'il en soit, le crâne conservé religieusement peut très bien être celui du maître ; il n'a de caractéristique que le grand développement de la mâchoire et de l'orbite ; une des particularités du visage nous est nettement révélée dès l'entrée du musée : c'est la dimension de l'*oreille*, développée chez le maître bien au delà des proportions normales. Signe assurément curieux, en ce cas, de facultés auditives également extraordinaires. Mais plus merveilleuses encore furent la clarté de conception, la vivacité et la richesse de l'invention, la finesse de la sensibilité, portées à un degré supérieur chez Mozart dont rien ne put voiler la pure et adorable sérénité. Comme Tamino, il sortait inchangé, toujours égal à lui-même, de toutes les épreuves.

Salzbourg tout entière est encore remplie de son clair souvenir : de la rue animée voisine du Mönchberg au Kapuzinerberg opposé sur lequel fut transportée, de Vienne, la mignonne maison de bois où fut composée l'incomparable *Flûte enchantée*, tout ici parle de

ce lumineux génie que l'histoire de la musique ne connaîtra qu'une fois.

Dans quel autre ciel, dans quelle atmosphère différente nous passons en invoquant, après le nom de Mozart, celui de Beethoven ! La puissance prométhéenne est là, mais c'est une grandeur tragique dominée le plus souvent par un ciel de tourmente. L'œuvre entier de ce maître, ses carnets de conversation, sa correspondance nous l'ont dit à chaque page. Aussi n'est ce pas sans une émotion profonde mêlée de mélancolie et d'une immense admiration que l'on pénètre dans la modeste maison qui l'a vu naître et où sont aujourd'hui rassemblés tant d'objets qui lui furent familiers et une collection d'autographes et de portraits importante. Bonn, en son temps, n'était sans doute pas ce qu'elle est aujourd'hui ; d'anciennes gravures nous la montrent toujours assez animée cependant, avec ses rues étroites descendant vers le Rhin, ses maisons aux pignons pittoresques s'alignant en groupes serrés ; mais elle n'avait sûrement, pas plus qu'aujourd'hui, ni la sérénité enveloppante d'Eisenach, ni le sourire déjà tout méridional de Salzbourg. Le fleuve large et puissant, la plaine environnante s'étendant à l'infini, bornée seulement au sud par la ligne déjà lointaine des Sept-Montagnes et de forêts sévères, favorisait par contre l'essor des rêves les plus audacieux mêlé de la mélancolie du nord et de la grandeur héroïque du pays rhénan.

C'est dans cette atmosphère que Beethoven passa ses jeunes années. L'aspect de sa maison natale, arrière-bâtiment situé dans la cour tranquille d'une maison de la Bonngasse, donne au premier aspect une impression de souriante retraite sous les vignes vierges qui tapissent gracieusement les façades. Ce calme ne vous quitte qu'en présence des petites chambres où habitait la famille Beethoven lorsque naquit son grand Ludwig. Elle est toujours là, cette mansarde exigüe à fenêtre unique et basse où est né ce roi de la symphonie. Ce n'est pas sans émotion que l'on regarde ce lieu de naissance si humble où le buste du compositeur et quelques couronnes parlent seuls de sa haute et vraie gloire issue de ce petit coin modeste. Aucune image de Beethoven enfant ne nous est parvenue. On n'a pas fixé à l'envi ses traits comme ceux

du petit Mozart ; il ne connut jamais non plus aussi brillante jeunesse. Les premiers portraits du maître de Bonn sont de la quinzième à la vingtième année, et nous révèlent une physionomie un peu farouche dans sa mélancolie précoce, mais néanmoins empreinte d'une extrême bonté. Témoin de ses jeunes années aussi, le vieil orgue de l'église Saint-Remi, sur lequel il joua si souvent et qu'un curé de la paroisse s'est fait un devoir d'offrir au musée. Tous les autres souvenirs ont rapport au « grand Beethoven ». Les portraits, originaux ou reproductions, deviennent nombreux à partir de la 25<sup>e</sup> année.

L'un des plus expressifs est, certes, le tableau original de Ferdinand Schimon, de 1819. Le génie, la force de concentration, la bonté profonde du maître, y parlent avec une éloquence rare, et l'impression produite par cette image est peut-être d'autant plus intense qu'elle est complétée par celle des deux portraits qui l'encadrent à droite et à gauche : d'une part, celui de sa mère, simple et sympathique créature, la seule peut-être dont le jeune enfant eut quelque caresse ; d'autre part, celui de la noble, belle et si bonne Thérèse de Brunswick, « l'immortelle bien-aimée », certes bien supérieure à la Guicciardi qui ne peut lui disputer ce titre. La douceur et la modestie de son profil de vierge sont d'une pénétrante suavité, et tout dans ses traits et son attitude annonce autant de grandeur d'âme que de bonté et de simplicité apparentes. C'est ce tableau même qu'elle offrit à Beethoven en témoignage d'affectueuse admiration, avec cette courte mais suggestive inscription au verso qui honore autant celui à qui elle fut dédiée que celle qui l'écrivit : *Dem seltenen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menschen.* (Au rare génie, au grand artiste, à l'excellent homme.) Celle qui avait si entièrement, si parfaitement compris toute la supériorité de l'artiste et la bonté de cet être aux dehors plutôt farouches, ne put malheureusement créer pour celui qu'elle aimait et vénérât ainsi le foyer de paix et de joie familiale ; mais elle n'en fut pas moins une puissante inspiratrice et un bon génie, aimant et consolant pendant toute la vie de ce grand solitaire. Après la mort de Beethoven, ce fut elle encore qui s'occupa activement de rassembler ce qu'elle put de souvenirs du maître, afin de pouvoir les léguer un jour au musée dont elle caressait déjà en

esprit le projet de fondation. Son image dans ce sanctuaire est la plus douce, la plus lumineuse de toutes ; qu'elle rappelle la suave jeune femme ou la vieille dame dans sa coiffe de dentelles noires, toujours elle semble veiller avec une immortelle bonté sur ces lieux où tout repose si tranquillement aujourd'hui.

D'autres grandes affections de Beethoven sont encore évoquées auprès de celle-ci en une série importante de gravures, de photographies, de tableaux ; je citerai au hasard ceux de Haydn, de Riess, de Schindler, des nobles familles von Breuning et Wegeler, de Giulietta Guicciardi, celle-ci d'apparence un peu hautaine ; enfin ceux des illustres protecteurs, princes et évêques que Beethoven rencontra pendant sa vie d'artiste.

L'image attachante de Thérèse de Brunswick nous a distraits un moment de celle de Beethoven même, et c'est elle qui fait penser aux autres amis ; mais revenons-en à celles encore si nombreuses du maître. Les énumérer toutes serait une fastidieuse et sèche nomenclature, et je préfère n'en rappeler ici que quelques-unes caractéristiques. Une jolie miniature d'Hornemann, de 1802, nous montre Beethoven au temps du testament d'Heiligenstadt, noble et sérieux, mais sans la marque du désespoir qui l'envahit si profondément à ce moment. Un autre portrait, de 1818, par Schuster, précédant donc un peu celui peint par Schimon dont nous avons parlé, nous le représente cette fois parfaitement heureux et calme, d'une sérénité totale, comme nous ne le reverrons guère plus : ce fut l'image d'un court moment de paix à Mödling, dans la verdoyante et belle campagne viennoise toute fleurie ; l'esprit de Beethoven est au reste dans les régions supraterrrestres : les premières esquisses de la *Messe solennelle* sont de cette époque, et la *Symphonie avec chœurs* hantait déjà aussi sa pensée. Mais bientôt une vie terrestre plus âpre le rappelle de ce pays de rêve et plonge Beethoven dans l'humeur sombre et farouche que nous lui voyons sur la plupart des autres portraits. Cette image heureuse de Mödling n'est elle-même qu'une exception, car toute une série de portraits du maître vers 38 et 45 ans nous montrent, sous une mobilité d'expression extrême, un même fond de souffrance et de grandeur, d'amertume et de bonté. Toujours l'orage et la tempête autour de ce front, mais une force morale

supérieure et puissante semble avoir enfin élevé le Beethoven de 45 ans au-dessus des atteintes de la tourmente. La différence d'expression entre les deux séries de ces portraits accuse fortement une transformation, plutôt une ascension morale considérable. Elle est d'ailleurs constante chez cet idéaliste génial, et les dernières images, nombreuses, de 1825 à 1827, nous en donnent de frappants témoignages. Quelques-unes même avec leur note un peu comique, tel le Beethoven méditant tout en cheminant, coiffé d'un haut de forme rejeté dans le cou, l'habit négligé et n'ayant plus de façon, celles-là même ne peuvent faire rire, tant il y a autour de cette tête, sous ces apparences, de douleur et de grandeur tout à la fois.

Cette lutte et cette tourmente perpétuelles dont quelque chose de beau et de grand se dégage toujours victorieusement, caractérisant ce visage, voilà aussi ce qui nous frappe, au premier regard jeté sur les manuscrits. Toute cette sublime musique a coûté le plus souvent une peine immense ; l'œuvre a été forgée par la main d'un martyr à la pensée prométhéenne, parmi les éclairs et la foudre ; les copies les plus nettes elle-mêmes n'ont jamais la clarté sereine d'une page de Mozart. Qu'il s'agisse de quatuors, de sonates, la 27 comme la 111, de l'ouverture de *Coriolan*, d'esquisses de la *Missa solemnis*, de simples lieder, c'est toujours la même nature tourmentée, ardente, jamais satisfaite, pour qui les notes sublimes semblent sans doute toujours encore en dessous de la pensée inspiratrice. Beethoven ne se plaisait au reste qu'aux choses les plus élevées ou à la simple et si grande nature, sources premières de ses émotions transcendantes. Quelques objets familiers de sa table de travail conservés au musée (buste de Brutus, inscriptions encadrées de temples d'Égypte, etc.) nous le rappellent ici encore. Une autre vitrine contient les quatre précieux instruments à cordes, tous beaux spécimens de la lutherie italienne, sur lesquels furent joués, du temps de l'auteur même, ses merveilleux quatuors ; ceux-ci reliés en séries, sous couverture de maroquin rouge, occupent la partie inférieure du meuble. Non loin de ces glorieux souvenirs sont disposés sur une petite table vitrée les cornets acoustiques de toutes dimensions dont Beethoven s'aidait pour entendre ; quelques-uns sont étonnamment grands, mais,



hélas ! pas beaucoup plus qu'avec l'instrument familier d'environ 30 cm. de long, le pauvre grand artiste ne pouvait ouvrir ses chefs-d'œuvre, et dans la conversation, les petits « carnets » furent encore les meilleurs aides. C'est pour ce sublime et malheureux sourd aussi que Conrad Graf, de Vienne, construisit le piano à quadruples cordes, dernier instrument de Beethoven, que le musée conserve à côté d'un beau clavecin de prix sur lequel le maître joua souvent, mais qui appartenait au prince Lichnowski.

Comme au musée Mozart, les médailles à l'effigie de l'artiste sont nombreuses ; on y voit également deux moulages de la figure du maître, des plus intéressants : l'un par Heckel (Beethoven à quarante-cinq ans), l'autre par Dannhauser, pris le jour de l'autopsie, au lendemain de la mort du compositeur, en 1827. Ce dernier masque est celui dont quelques œuvres d'art importantes de ces dernières années se sont particulièrement inspirées pour la reproduction du visage du maître. Celle de Max Klinger, dont il fut beaucoup question ces derniers temps, est du nombre ; une photographie du célèbre monument se trouve au musée ; la conception, certes originale, du statuaire ne nous semble pourtant pas très heureuse, et nous lui préférons infiniment le monument élevé au Central Friedhof de Vienne, avec ses belles figures allégoriques, et même la simple mais belle statue en pied qui se trouve à Bonn (1), et dont une série de gravures au musée nous racontent l'inauguration. C'est d'abord l'arrivée par le Rhin ; une foule considérable était au débarcadère pour recevoir la statue ; avec non moins d'empressement, on la retrouve aux cérémonies musicales, dans les églises et les salles de concert de la ville, puis à l'inauguration proprement dite du monument, qui eut lieu en présence de toutes les hautes personnalités et autorités de Bonn, des environs, de l'étranger même ; au premier rang, on remarquait la reine d'Angleterre Victoria et Albert, le prince consort ; parmi les musiciens, le grand Franz Liszt apportant ici encore l'hommage de sa haute admiration et l'appoint de son inappréciable concours

(1) On sait qu'elle fut le but de fréquentes promenades de Robert Schumann, pendant ses dernières et tristes années à l'asile de santé d'Endenich, près de Bonn.

artistique. Le musée conserve, à côté des gravures, le procès-verbal de la cérémonie signé de noms illustres.

Une petite salle est réservée presque exclusivement aux portraits et bustes des admirateurs et interprètes célèbres de Beethoven, parmi lesquels Joachim et Hans de Bülow brillent au premier rang. L'hommage des siècles et des pays s'inscrit au reste modestement de jour en jour, au livre des visiteurs, et je crois que peu le signent d'une main indifférente, car s'il est une chose émouvante, c'est bien la visite de cette petite maison tranquille, isolée des bruits de la rue, où tout respire le silence et la grandeur, mais qui rappelle aussi tant de tragiques et sombres journées accumulées sur la tête de celui qui reste l'un des plus profonds musiciens de tous les temps. C'est à ce grand souvenir que j'arrêterai mon étude, me réservant de parler une autre fois des sanctuaires wagnériens et autres. J'ai préféré ne grouper en ces pages que les impressions ressenties dans ces temples modestes et calmes autour desquels règne sans plus de discussions l'universelle admiration. Eisenach, Salzbourg et Bonn ont chacune le leur, et quand on considère tour à tour les grands génies qu'on y vénère, on ne saurait dire où l'on adore avec le plus de ferveur : dans l'olympienne sérénité de Bach, dans la lumière radieuse de Mozart ou dans la grandeur prométhéenne de Beethoven. Auprès des trois maîtres, on se sent sur des cimes différentes, mais de clarté égale et rayonnante.

MAY DE RUDDER.





## LE MOIS

---

### A SAINT-WANDRILLE.

M. et M<sup>me</sup> Mæterlinck ont fait à William Shakespeare les honneurs de leur abbaye de Saint-Wandrille. Toute la presse, *Figaro* en tête, a bruyamment informé le public de cette imposante manifestation. Il pourrait sembler inutile d'en parler encore aujourd'hui. Et pourtant la musicologie a son mot à dire : elle a participé à cette soirée tragique ; elle en a surveillé la musique, assez réduite, il est vrai, puisqu'aucun compte rendu ne semble en avoir remarqué la présence.

C'est le sort habituel des pièces de Shakespeare, en France, du moins. On oublie qu'elles sont musicales, et disposées dès leur origine par un homme qui savait ce qu'est le pouvoir des sons. Quelques faiseurs d'opéras se sont, il est vrai, souciés des drames du vieux Will, pour les exploiter à leur manière ; mais les traducteurs, adaptateurs, reconstructeurs de Shakespeare à l'usage du public français sont bien, avouons-le, un peu embarrassés de la musicalité évidente de ces œuvres. Le décorateur, le costumier, le poète traducteur, n'ont qu'à laisser parler leur compétence ou leur imagination. Mais le musicien, auquel le Conservatoire n'a jamais dit un mot de Shakespeare ni de la musique anglaise du

xvi<sup>e</sup> siècle, se trouve légèrement empêtré, et alors on s'en tire comme on peut.

M<sup>me</sup> Mæterlinck, qui a non seulement le respect de l'art, mais encore celui de l'histoire et de la vérité, n'avait pas manqué de remarquer l'emploi de la musique dans *Macbeth*. Elle fit part de ses préoccupations à Charles Bordes, l'infatigable et audacieux Charles Bordes, qui, à son tour, prit conseil de Pierre Aubry. Et je me trouvai moi-même engagé dans ces consultations qui avaient bien quelque chose de médical : il s'agissait de rendre à Lady Macbeth et à ses partenaires l'usage de leurs organes musicaux, dont ils étaient privés depuis longtemps, et au besoin de procéder à quelques amputations nécessaires.

L'idée d'une musique contemporaine des personnages légendaires fut tout d'abord écartée. Elle se serait harmonisée avec le décor de Saint-Wandrille, mais l'absence de texte la rendait absolument irréalisable. En outre, c'est de la conception de W. Shakespeare qu'il s'agit dans cette œuvre et non de la vérité historique du x<sup>e</sup> siècle. Le mieux eût été de restituer à *Macbeth* le vêtement sonore dont cette œuvre s'est parée à sa première apparition sur les planches anglaises. Là encore, le mauvais sort empêcha la reconstitution : tout d'abord parce que les indications de Shakespeare sont souvent trop vagues dans cette pièce pour permettre une identification, et surtout parce que M. Mæterlinck a, dans son adaptation particulière, sacrifié précisément les parties où la musique aurait pu intervenir avec une certaine autonomie.

S'appuyant sur le mauvais état des traditions, sur les interpolations reconnues ou probables, l'auteur de *Pelléas* a retranché de *Macbeth* tout ce qui pouvait retarder l'horreur de ce sombre drame. Il a supprimé la scène narrative du sergent et le rôle d'Hécate. Celui-ci est en effet, si l'on veut, un intermède lyrique ; par conséquent aussi un moment musical. Les sorcières et la maîtresse de leurs enchantements évoluent dans une atmosphère musicale. Le fantastique et le mystérieux se glissent un instant avec elles parmi les conjurations et les meurtres, et tout aussitôt, par la force même des choses, la musique paraît, comme le rayon de lune sur la bruyère pâle. M. Mæterlinck n'a pas autorisé cette distraction. Les deux chansons : *Venez, venez* et *Noirs esprits*,

n'ont donc pu trouver leur place à Saint-Wandrille. Est-ce un bien ou un mal ? Je ne saurais dire. L'exégèse shakespearienne est une terrible chose. Il reste cependant acquis à l'histoire de cette unique représentation que le traducteur a réservé ses sympathies pour le drame et sacrifié le lyrisme.

Dans ces conditions, la musique devenait accessoire et l'anachronisme peu dangereux. Il a suffi à notre ami Aubry de puiser dans l'ouvrage de Chappel, *Old english popular music*, et de faire choix de quelques pièces du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Celles-ci, confiées à la famille des hautbois par Charles Bordes, suffirent aux entrées instrumentales indiquées par Shakespeare. On ne saurait affirmer qu'elles furent inutiles, mais elles se fondirent dans l'intense émotion de cet étrange spectacle. Tous ceux qui ont assisté à cette soirée historique ont eu l'impression que la musique n'était point absente, mais ils n'ont point songé à la juger. Un de nos amis, M. F. Custot, nous écrit à ce sujet : «... J'avoue que, fasciné par le spectacle qui se déroulait devant moi dans cet incomparable décor, subjugué, hypnotisé par la puissance de ce drame, ensorcelé par ces visions où je ne démêlais plus la réalité et la fiction, je n'ai pas écouté la musique ! Mais ce que j'ai entendu, ces sons vagues, ces harmonies lointaines, étouffées, ont intensément ajouté à mon émotion. J'étais si totalement pris, secoué, je me suis trouvé si brusquement transplanté de dix siècles en arrière, que je n'ai pu me livrer à aucune analyse de la partie musicale ; je ne me suis, sous ce rapport, rendu compte de rien. Il me semble d'ailleurs que l'admirable artiste qui a conçu et réalisé cette extraordinaire représentation a relégué la musique du drame au vrai plan où Shakespeare l'eût voulu placer. Ce génie dramatique devait sentir que, de là, elle n'agirait que mieux sur les nerfs de ses auditeurs ; il ne s'est pas trompé avec moi... »

Est-ce bien ce qu'a voulu Shakespeare ? Que M. Mæterlinck me permette encore une fois de poser la question et de ne pas la résoudre. Pour que ce débat fût intéressant, il faudrait étudier à loisir le rôle de la musique dans le drame shakespearien, comme l'ont tenté Elson, Naylor et, chez nous, M. Bellaigue. Il faudrait surtout pouvoir entendre une de ces œuvres pourvue de la musique originale. Et, ne nous faisons pas d'illusions : l'adaptateur qui nous

transporterait tout à coup en face de la réalité de 1615 nous causerait une vive déception. Ce que nous aimons en Shakespeare, comme en toutes choses, c'est nous-mêmes.

J. ECORCHEVILLÉ.



## La musique en Suisse romande

Ma dernière lettre de Suisse romande est trop lointaine pour que j'essaye de vous donner fût-ce un résumé des faits musicaux survenus dès lors dans ce coin de pays. Ce n'est pas à dire que ces faits aient été d'importance première et considérable ; du moins furent-ils excessivement nombreux, et de la physionomie actuelle de notre vie musicale, je me bornerai à dire qu'elle révèle chez le public une préoccupation, un besoin de musique toujours plus accusés, — en quoi notre public ne fait que suivre, je crois, un mouvement général, — et ceci, qui est plus singulier, à savoir une curiosité toujours plus vive et même une certaine accoutumance récente du mouvement musical contemporain, des œuvres françaises notamment.

Après une série d'auditions et de conférences consacrées à vos compositeurs essentiels, et où se dévoua le plus souvent le talent probe et distingué de M<sup>lle</sup> Hélène Luquiens, il semble que nos amateurs dont je vous indiquais naguère les tendances très allemandes commencent à s'enquérir de ce qui se passe outre-Jura ; l'attitude de la presse à l'égard de Debussy, par exemple, a changé à peu près du tout au tout ; elle reste assez « journaliste », si je puis dire, mais moins inélégante qu'elle ne fut à certain moment.

L'évolution qui se marque ainsi dans nos concerts occasionnels et dans le goût du public n'est guère à constater, par contre, et sauf dans un cas dont il sera question tout à l'heure, dans nos institutions régulières de concert. Celles-ci restent assez fidèles à leur routine et répètent un répertoire presque invariable dans des programmes peu soucieux d'unité et d'harmonie.

A la direction des concerts symphoniques de Genève, M. Risler, puis M. Stavenhagen, ont succédé à M. Willy Rehberg; M. Risler n'y a pas montré des dons particuliers de chef d'orchestre; M. Stavenhagen, titulaire définitif de la place, ne s'est guère signalé jusqu'ici, à l'exception de quelques initiatives intéressantes (exécutions de symphonies de Bruckner et de Mahler), que par des qualités de métier et d'habileté technique.

A Lausanne, M. Birnbanne parti a été remplacé à la tête de l'orchestre, après un concours tumultueux, par M. Alonso Cor de Las, qui y fit une carrière brève et sans gloire. J'aurai d'ailleurs à reparler sans doute de l'orchestre de Lausanne, complètement réorganisé, et de son nouveau chef qui sera nommé au moment où paraîtront ces lignes.

Le fait essentiel de la dernière saison est l'impulsion subite et singulièrement vive que donna aux concerts du *Kursaal de Montreux* la direction nouvelle de M. F. de Lacerda. Ceux qui ont pu apprécier à la *Schola Cantorum* de Paris, à l'*Association des concerts historiques* de Nantes ou dans tant d'autres cercles musicaux l'activité artistique de M. de Lacerda, comprendront qu'un si vrai et si complet musicien ait attiré dès son arrivée, en septembre dernier, l'attention non seulement de Montreux, mais de toute la contrée.

Tout de suite on remarque dans l'organisation des concerts une disposition ingénieuse des ressources musicales du Kursaal. Grands concerts symphoniques le jeudi, concerts classiques, comprenant généralement de la musique de chambre, le samedi, autres concerts de tenue moins sévère, il n'est pas une de ces manifestations pourtant bien nombreuses qui ait fait la moindre concession au mauvais goût; chacune a sa signification et comme son style; chaque programme réalise une unité harmonieuse et diverse, un équilibre sans monotonie. Enfin on ne tarda pas à s'apercevoir que la succession même de ces programmes n'était nullement livrée au hasard; dès les premiers s'esquissaient de rapides cycles d'évolution de l'ouverture ou de la symphonie; et maintenant que la saison touche à sa fin, leur ensemble montre la réalisation de ce qui devrait être l'idéal des institutions de concerts comme les nôtres: une vue harmonieuse du passé, une étude intelligente du présent.

La plupart des chefs, lorsqu'ils regardent le passé, ne vont guère au delà de Haydn et Mozart, sauf pour sauter à Bach et Händel ou demander à Rameau quelques airs de ballets, toujours les mêmes et dans des arrangements douteux. A cet égard, en tout cas, l'originalité de M. de Lacerda est éclatante. Guidé moins par une curiosité d'archéologue que par un goût de pur musicien, mais de musicien érudit, celui-ci sait à merveille choisir dans le passé des œuvres toujours vivantes; et les vieux maîtres français, italiens, allemands et anglais apportent une contribution notable et précieuse à ses programmes.

Quant à l'art contemporain, il est deux écoles auxquelles M. de Lacerda a fait un appel fréquent et qui se voyaient pour la première fois rendre une si belle justice en Suisse romande : celle des jeunes Français et celle des Cinq Russes.

Contre quelques œuvres de Saint-Saëns, Leclerc, Grétry, Gluck, Berlioz, Bourgault-Ducoudray, Fauré, Chausson, il faut citer dans les œuvres françaises jouées cet hiver :

*Rameau* : Fragments de *Castor et Pollux*.

— — — de *Zoroastre*.

— — — des *Festes d'Hébé*.

— — — d'*Hippolyte et Aricie*.

*Franck* : Fragment de *Rédemption*.

*Lalo* : *Rhapsodie norvégienne, Concerto*.

*D'Indy* : Fragment de *Médée, Suite en ré, Fervaal*.

*Ropartz* : *La Cloche des Morts, Adagio* pour violoncelle et orchestre.

*Chabrier* : *España, Suite pastorale, Danse slave*.

*Duparc* : *Phydilé*.

*Debussy* : *Prélude à l'après-midi d'un Faune*.

*Rabaud* : *Procession nocturne*.

Parmi les musiciens russes, ce sont Borodine (*Dans les steppes de l'Asie centrale, danses du Prince Igor*), Rimsky-Korsakow (*Capriccio espagnol, Antar*) et Glazounow (*Stenka Razine*) qui ont le plus souvent paru au programme. Qu'on ne croie point que cette mise en évidence des musiques française et russe, trop ignorées chez nous jusqu'ici, ait empêché M. de Lacerda de rendre



justice à l'art allemand. Les grands maîtres d'outre-Rhin, les génies de la symphonie et de l'ouverture, ont occupé dans ses programmes la place essentielle qui leur revenait, et l'on a pu applaudir il y a quinze jours encore à un festival Beethoven-Wagner tel que n'en eût pas mieux composé un authentique Germain.

Il ne faudrait d'ailleurs pas voir dans les programmes de ce premier hiver une réalisation intégrale des intentions de M. de Lacerda. En arrivant à Montreux, celui-ci y trouvait un orchestre restreint, accoutumé à des chefs allemands, et d'autre part surchargé de besogne. Que de ce premier contact entre un orchestre surmené et contraint aux travaux les moins propres au perfectionnement musical de ses membres et un chef nouveau, étranger en somme, fécond en initiatives inédites, ait pu naître cette série si riche et sans défaillance de beaux concerts, voilà qui est tout à fait surprenant et remarquable, et tout à l'honneur à la fois du chef et de ses musiciens.

Entre tous les concerts de M. de Lacerda, il en est un que je tiens à mentionner. C'est celui que le Kursaal de Montreux organisa à son bénéfice et que l'on nomma très justement sa *fête artistique*. Le programme, excessivement copieux, semblait un résumé quintessencié de cette première saison. Le public, compact, manifestait par des rappels incessants et des envois abondants de palmes et de fleurs son enthousiasme et sa sympathie. Enfin des artistes avaient tenu à marquer particulièrement leur sympathie pour le chef d'orchestre, en participant au concert. C'était M<sup>lle</sup> Lily Béranek, jeune cantatrice très douée, qui remplaçait au pied levé M<sup>me</sup> Troyon-Blaesi, une de nos bonnes artistes.

C'était surtout M. Joachim Nin, venu tout exprès de Berlin pour jouer le *Concerto en ré* de Bach. Notre public entendait pour la première fois M. Nin, et l'impression que fit ce très sobre et très consciencieux artiste sur des auditeurs accoutumés aux virtuoses démonstratifs fut prodigieuse. Sous l'apparente froideur de l'attitude et du jeu, on ne put pas ne pas sentir la vigueur profonde de la pensée et du sentiment, l'émotion pénétrante et contenue. Ce fut une glorieuse et superbe victoire de la sincérité sur le charlatanisme, et qui dut encourager l'auteur de la remarquable petite brochure : *Pour l'art*.

La « fête » de M. de Lacerda a été la consécration judicieuse d'une saison musicale susceptible de marquer le commencement d'une ère nouvelle pour notre vie artistique. On tient volontiers, dans nos villes d'étrangers, la musique pour un accessoire coûteux et nécessaire, mais privé d'intérêt en soi, et fait pour accompagner sans les gêner les thés et attractions des casinos. M. de Lacerda vient de démontrer qu'elle peut être autre chose ; le succès de ses concerts auprès de la colonie étrangère prouve à l'évidence que, faite avec une réelle conscience et distinction artistique, elle est à elle seule un puissant élément d'intérêt.

Souhaitons que cette vérité nouvelle soit comprise, et qu'apportant petit à petit dans la composition et l'effectif de son orchestre, ainsi que dans ses conditions de travail, les améliorations nécessaires, M. de Lacerda poursuive son œuvre. Nos administrateurs s'apercevront alors que, peu à peu, l'accessoire coûteux est devenu productif, et qu'un attrait d'un ordre nouveau s'est ajouté à ceux que l'on ne cherchait jusqu'ici que dans le pittoresque de nos montagnes et de nos lacs.

E. ANSERMET.



#### MUNICH SÉJOUR D'ÉTÉ MUSICAL.

Il l'est, et prétend le devenir, dès l'an prochain, encore davantage. Mais, déjà cette année-ci, la grande conception se dessine d'une sorte de ville d'eaux, de séjour de plaisance pour mélomanes, où ils seraient assurés de trouver, dans le plus parfait recueillement et les meilleures conditions d'hygiène musicale, des séries d'auditions cycliques de l'œuvre entier de certains maîtres, exceptionnellement soignées. Oh ! la volupté spirituelle d'entendre, tout à son aise, la suite entière des neuf symphonies de Beethoven, des neuf de Bruckner, des neuf de Mahler, des quatre de Brahms, et puis d'en faire table rase pour tout l'hiver ! Pouvoir consacrer l'hiver entier aux nouveautés, aux raretés et aux exhumations. Au lieu d'entendre dix fois par saison l'ouverture de *Léonore* n° III, une demi-douzaine de fois les sempiternelles III, V, VI, VII et IX<sup>e</sup>, ne plus les aborder qu'une seule fois (deux tout au plus avec la répétition générale), un seul jour par an, comme on fait ses pâques ! Le cycle *Beethoven-Bruckner-Brahms*, de M. Ferdinand Lœwe, à la Société des

concerts (ancien Kaïm Saal) nous aura fait entrevoir cet idéal, et à lui seul aura compensé la pitoyable décadence des cycles Wagner et Mozart, devenus de véritables improvisations, celui-ci au *Théâtre de la Résidence*, et celui-là, au *Prince Régent*, de simples représentations de répertoire courant, tous deux désormais la proie des Américains, pour qui tout est bon. Un vigoureux effort cependant, réclamé avec énergie et courage par la presse locale, pourra, n'en doutons pas, les rendre à leur ancien lustre. Le projet aboutira sans doute aussi de monter, au *Prince Régent* également, les *Troyens* et les drames de M. Richard Strauss. Un essai a été tenté avec *Elektra*, qui a donné ce résultat satisfaisant d'assourdir l'orchestre au point qu'une oreille un peu familière avec la musique de demain n'y pouvait plus rien percevoir d'insolite ! Puis nous avons eu encore l'essai de fourrer dans *l'Abîme mystique* même la *Fantastique* de Berlioz, celui-là pas trop réussi, semble-t-il !

En attendant, pendant que dans les domaines de MM. von Speidel et Mottl règne pas mal d'anarchie, qu'on cherche et que, pour le moment, on ne se retrouve même pas soi-même, la *Société des concerts*, dont M. Løwe est l'âme, M. Koch la tête, et dont une noble Mécène, M<sup>me</sup> Barlof, fournit le nerf, vient d'avoir l'intelligente initiative que j'ai dite. Le cycle d'auditions de cette année s'est composé des neuf symphonies de Beethoven, une par soir, escortées, sauf la IX<sup>e</sup>, d'une de Brahms ou de Bruckner. En plus, une soirée spéciale pour la VIII<sup>e</sup> de Bruckner et une soirée spéciale consacrée à Brahms avec, outre la III<sup>e</sup> Symphonie, l'ouverture pour une *fête académique* et le double Concerto pour violon et violoncelle, exécuté à merveille par MM. Henri Marteau et Hugo Becker. Brahms a du reste encore bénéficié du Concerto de piano en *si* majeur, exécuté par M. Frédéric Lamond, et de *l'Ouverture tragique*. On annonce d'ores et déjà, pour l'été prochain, la reprise de quelque chose d'analogue, mais avec exclusion de Brahms cette fois, puisque nous en allons être saturés prochainement, lors des premières grandes fêtes spéciales qu'organise la nouvelle et puissante *Société Brahms*. Je vous en rendrai compte à leur heure. En attendant, il est donc décidé qu'en 1910 M. Løwe nous donnera les neuf symphonies de Beethoven avec enfin, pour la première fois consécutivement, les neuf de Bruckner.

C'est le gros événement du cycle de cette année que cette impattribution définitive de Bruckner dans la société des « grands B ». Et il s'y comporte, à vrai dire, beaucoup mieux que son rival de la vie terrestre. Pour la première fois, il reprend son droit d'aînesse sur Brahms et la place usurpée par celui-ci. Brahms n'est plus que le Racine de ce Corneille, et jamais n'a été mieux démontrée l'inanité de la prétendue affiliation de Brahms à Beethoven. Bruckner y a droit infiniment mieux que lui. Si je ne venais pas d'user des noms de nos grands classiques, je serais tenté de les reprendre pour dire que si Beethoven représentait tout à la fois Corneille et Racine additionnés, il est clair que Brahms ne

lui serait qu'une sorte de Voltaire. Mais ce ne sont là, ce ne peuvent être que des façons de parler. La nature et l'histoire ont beau tout recommencer, les génies eux ne se recommencent pas. Tout au plus s'évoquent-ils les uns les autres. Méfions-nous de la facilité de ces comparaisons : elles sont encore plus dangereuses que commodes, et la seule excuse du parallèle est de pouvoir être poussé jusqu'au point où, enfin, s'expriment les plus profonds traits des individualités, du frottement de l'une par l'autre. Un parallèle pour être bon n'est jamais court. Bruckner, âme véhémence, expansive et tendre, autrichien, catholique, autodidacte, non pas illettré mais sans érudition, grand poète contemplatif à la François d'Assise, mais ni artiste, ni styliste, musicien jusqu'aux moelles et sachant la musique comme Raymond Lulle la logique, est l'exemple peut-être absolu du génie dépourvu de talent et du sens de la mesure. Brahms, âme bourrue, timide et retorse, esprit pondéré et minutieusement érudit dans les choses et l'esprit de son art, homme du Nord, protestant, environné des princes de la science, sans imagination créatrice, mais doué de cette imagination qui invente et parfait le détail, et qui est la caractéristique même du talent, scoliaste de génie si l'on veut, mais esprit critique avant tout, féru d'admiration pour la culture universitaire, c'est décidément, auprès du maître de Linz, l'éternelle opposition de l'hanséate, du commerçant du Nord, devenu autorité musicale, et de l'âme populaire danubienne et alpestre. Or Beethoven, avant eux, a été le premier exemple de la possibilité d'une résolution harmonieuse en un seul homme de quelques-uns de ces admirables contrastes engendreur de vie artistique, contrastes Nord et Sud, catholicisme et esprit moderne, cœur et raison, Prusse et Autriche, plaine de sables et région alpestre, dont un autre exemple encore plus complexe, encore plus universel, embrassant en plus l'Orient et l'Occident, le monde slave et le monde latin, l'allemand et l'asiatique, nous est donné aujourd'hui en Gustave Mahler.

Car Mahler, grâce à M. Lassalle, n'a pas été absent de notre été musical. Il ne faut certes pas comparer la hâtive ébauche, pleine de fougue et d'audace, qu'il nous a donnée, au moyen de son orchestre admirablement routiné, mais si indiscipliné, de la IV<sup>e</sup> symphonie du Maître de Vienne et New-York (1), avec n'importe laquelle des auditions si soignées que nous devons à M. Løwe. Ce serait rapprocher un charbonnage de M. Hœlzel d'une gravure de M. Klinger ; mais j'estime qu'une grande reconnaissance est due par nous tous à M. Lassalle pour ce que, prisonnier des circonstances et d'un orchestre qui a les qualités

(1) Celle connue des orchestres allemands sous l'indication de « au violon désaccordé » (*abgestimmt*) ; celle, si l'on veut, *de la cuisine des anges*, pour ne la désigner toutefois que par un détail *extérieur*, comme on dit de telle de Haydn, celle au *roulement de timbales*.

de ses dé'aits, c'est-à-dire à peu près celles d'un cheval vicieux, il nous a permis de juger de l'effet de Mahler au beau milieu du cycle *Beethoven-Brahms-Bruckner*. Ce fut comme si l'on avait ouvert un parc enchanté à nos ébats, et qu'on nous eût chassés d'entre les bancs d'école au grand air. Le lendemain, une répétition Lœwe nous faisait l'effet d'une *rentrée des classes*. Ou bien que, revenus de l'atelier de Klimt, nous entrions au musée devant des Poussin, des Lebrun et des Salvator Rosa. La IV<sup>e</sup> de Brahms s'écoutait comme on eût lu des pages de Sainte-Beuve, réécrites par Brunetière, et ce fut à grand'peine que la VII<sup>e</sup> de Beethoven nous fit échapper à cette vie des livres, qui tout soudain semblait succéder à cette vie de la *natura naturans* à travers l'un des cerveaux les plus merveilleusement lucides de notre temps. Et encore était-ce pour nous montrer une *apothéose de la danse*, bien plus *apothéose* que *danse* tout court, et surtout que la *danse* pressentie par Mallarmé, cette danse, idée et nature dansées, dont l'œuvre de Mahler nous fait si souvent entrevoir l'espérance, sinon déjà la réalisation première. Mon Dieu ! ce sont là choses si grandes, qu'on semble toujours en parler à la légère, surtout en Allemagne, dès qu'on ne se prosterne pas. La VII<sup>e</sup> de Beethoven n'a plus besoin que nous nous prosternions, Dieu merci, nous l'aimons et la savons au point qu'elle fasse partie de notre substance. Et l'heure de la VII<sup>e</sup> de Mahler n'est sonnée que d'hier.

Il n'est rien de tel pour donner la sensation du dimanche, à ceux à qui la messe ne suffit pas, que les habits du dimanche. Tous les soins extérieurs pris par l'Association des concerts, pour le bel ordre et la bonne ordonnance de ses offices de la Sainte Trinité musicale du XIX<sup>e</sup> siècle, ont bien contribué à en augmenter l'éclat. Un concert d'hiver dont le programme se composerait uniquement de l'*Héroïque* et de l'ouverture de *Léonore* n<sup>o</sup> III, risquerait beaucoup de nous sembler chose banale. M. Lœwe réussit à en faire un événement extraordinaire : c'est bien ! Mais comme nous sommes reconnaissants à l'administration d'avoir modifié et amélioré le *podium* de jadis ; repeint ou rafraîchi la salle, mieux harmonisé ses couleurs et ses rideaux ; couvert de guirlandes de roses cramoisies son buffet ; installé une librairie dans son corridor ; commandé des affiches, des programmes et des billets d'un noble aspect, de ce classicisme renouvelé aux meilleures sources, dont l'Hellène Gysis a implanté le goût, vraie réforme devenue religion, de la monomanie pseudo-grecque des règnes de Louis I<sup>er</sup> ici, et là-bas d'Othon. Tous ces menus soins extérieurs et matériels correspondent absolument à ceux tout spirituels que M. Lœwe apporte à la formation et à la discipline de son jeune orchestre, en tel contraste d'armée régulière, intelligente, aussi bien élevée que bien astiquée, avec la bande de francs-tireurs qui semble avoir élu M. Lassalle pour chef, à l'unique condition de n'en être jamais contrariée. Ces jeunes gens de bonnes

manières, et aussi respectueux de la musique que de leur directeur, semblent mettre leur point d'honneur à saisir les moindres finesses de ses intentions. Tous les violons, du premier au dernier, ont été munis des meilleurs instruments de fabrication récente, que l'on connaisse en Allemagne, ceux de la firme *Neu Cremona* de Berlin, en sorte que l'homogénéité du son soit parfaite. On n'obtiendra jamais rien de pareil d'un orchestre dont certains individus auraient quelque Stradivarius ou un Amati, tandis que la majorité jouerait sur des instruments de vingt-cinq ou même de dix mark. Cinq minutes avant l'entrée du chef d'orchestre, tout bruit d'accordage ou d'essai de passage scabreux doit avoir cessé, de telle sorte qu'aucune sonorité instrumentale n'ait précédé l'attaque. C'est au moins d'aussi bon effet, pour préparer au recueillement, que l'extinction des lumières au théâtre. Un seul détail de ce genre serait peut-être négligeable ; leur réunion ennoblit à plaisir ces belles fêtes, uniques jusqu'ici en Europe. Est-il besoin d'ajouter que le service du vestiaire et des portes, la discipline de l'intérieur vont à l'unisson de la discipline de l'orchestre ? Le cycle *Beethoven-Brahms-Bruckner* de 1901 restera un modèle de festival en soi, autant qu'un de ces modèles d'organisation de fêtes compliquée, dont l'Allemagne a coutume de nous donner d'utiles exemples, qu'il s'agisse de la réforme de la mise en scène au Théâtre des Artistes, et de ses Expositions internationales d'art quadriennales, aussi bien que de son service des postes et des paquets. Mais le nom sur lequel il faut clore cette chronique est celui auquel demeurera à tout jamais attachée la survivance de l'œuvre de Bruckner, — et cela suffirait à la gloire d'un homme — celui du parfait ami et disciple, celui de l'excellent éducateur d'orchestres, celui du directeur-poète Ferdinand Löwe.

WILLIAM RITTER.



## LA FÊTE DES VENDANGES A BORDEAUX

Le journal *la Petite Gironde* eut l'heureuse idée de glorifier le bon vin de Bordeaux par un triduum bachique où, dans un décor naturel, s'opéra une fois encore cette « fusion des arts » pourtant si décriée depuis Wagner. Donc pendant trois jours le Gascon en liesse acclama de matinales cavalcades symboliques, et remplit chaque après-midi l'immense amphithéâtre que MM. Alfred Duprat et Ferret aménagèrent fort artistement sur la fameuse place des Quinconces.

Nous n'insisterons pas sur les défilés évocateurs des chars où les Landes et les Pyrénées ; Dax, Libourne, Blaye, Saint-André et la Réole ; Arcachon et Marennes ; les vins du Médoc, des Graves, de Sauternes et

de Barsac ; le cognac et l'armagnac ; la prune et le chasselas ; le liège, le verre et la résine ; enfin les vendangeurs et leurs instruments, étaient pittoresquement figurés, sous l'égide de Cérès, de Bacchus et d'une reine Louis XV, grâce au talent divers de nombreux artistes décorateurs. Il est certain, dans l'ensemble, que les couleurs en général harmonieuses et les groupes décoratifs ingénieusement disposés formaient un spectacle doux à l'œil sinon à l'oreille, car il nous faut regretter l'absence d'un rythme musical par quoi le cortège se fût scandé. Quoi qu'il en soit, nous n'aurons que des louanges à adresser sur cet aspect très caractéristique des fêtes, aux organisateurs et à leurs auxiliaires ignorés.

Jugerons-nous aussi favorablement les représentations de l'après-midi, ce *Bacchus triomphant*, poème lyrique en trois actes d'Henri Cain et Camille Erlanger ? Ici, nous pourrions émettre quelques réserves. Le livret, écrit dans une langue assez plate, met en action anodine et parfois puérile la délivrance de Burdigala, assiégée des Barbares, grâce au nectar divin qu'une jeune fille, nouvelle Geneviève, offre au rude Hunter ; celui-ci ne résiste point au charme du philtre, et éloigne ses hordes mécontentes bien que chargées d'outres pleines et de ceps dorés. Disons à la décharge du poète que son drame, si mince soit-il, sert de prétexte à de gracieux tableaux, et qu'ainsi nous lui eussions pardonné une trop manifeste stérilité inventive si le soleil fût venu animer ces tableaux d'une jolie tonalité antique, au lieu de fuir devant la grêle et grignotante pluie, ou de se cacher sous de gros nuages maussades.

La musique est certes bien meilleure. M. Erlanger a fort bien compris ce qui convenait à un théâtre de plein air, et que son ordinaire polyphonie, tourmentée ou enchevêtrée, fût demeurée sans écho dans l'immense hémicycle où vingt-cinq mille auditeurs avaient pris place, bruyamment. Il conçut une partition très vocale, avec d'amples mélodies et des récitatifs lents et fortement accentués, avec des chœurs en général homophones, bien que de larges accords à la Hændel eussent été peut-être plus impressionnants. Son orchestre lui-même s'allégera volontairement, se limita aux grandes lignes rythmiques ou à la diction très sonore des tonalités importantes. Car c'était bien là, en effet, que devait porter l'effort du compositeur d'*Aphrodite*. Il y avait une naturelle opposition de rythmes à établir entre ces souples chants des Méridionaux et les baroques hurlements des féroces Barbares. Et l'ivresse bachique que le bordeaux communiquait à ceux-ci devait se traduire en gammes voluptueuses où s'exhalât comme un hoquet le *diabolus in musica*, le triton... M. Erlanger n'y a point manqué, et, à ce double point de vue, son œuvre est des plus réussies.

Le *leit-motiv* principal de la partition, celui que nous entendrons constamment — et parfois avec quelque impatience — ouvre le premier acte : *Les Fêtes de la Terre*, clamé par de retentissantes trompettes. Ce thème, vraiment annonciateur, est d'un tour mâle et fier, d'une heureuse

figure rythmique. Le compositeur le travaille, l'ouvre, le cisèle, en lui conservant toujours sa noblesse et sa fermeté, pendant la marche et la danse qui suivent. Les cordes d'abord, puis les cuivres, enfin des chœurs d'hommes, s'emparent en un long *crescendo* de cette idée musicale que les spectateurs eurent tôt fait de retenir. Mais ici nous parvenons à un autre épisode où s'inaugure une nouvelle et enlaçante figure rythmique traitée polyphoniquement. Elle forme contraste avec la déclamation expressive de Cérès (M<sup>me</sup> Litvinne) et l'hymne fier de Bacchus (M. Muratore). Les voix de la déesse et du jeune dieu s'unissent en un ardent *Evoké* ! auquel les chœurs répondent par de belles imitations. La fantaisie tonale la plus absolue se joue à l'orchestre au cours des évolutions capricieuses du peuple, et surtout de l'agaçante (par son triton) danse bachique de la volupté (M<sup>lle</sup> Regina Badet). Cependant Silène (M. Claverie) fait son entrée burlesque, et les rythmes se brisent, se déhanchent et nasillent, tandis que le chœur mis en joie acclame son idole. Par ainsi nous revenons au thème primitif chanté par tout l'orchestre, et qui clôt dans la note claire ce très remuant premier acte.

Je préfère surtout la seconde partie : *Les Barbares devant Burdigala*. Si, au point de vue scénique, cette arrivée brutale de guerriers hideux ne produit qu'un médiocre effet, du moins la musique se distingue par une vigueur d'accent, une franchise d'exécution, une diversité d'expression, des plus remarquables.

Le compositeur exprime avec bonheur l'animation du peuple de la ville gasconne, puis son effroi lorsque les Barbares s'approchent, et son ardente prière aux dieux qui l'ont jusqu'ici protégé. L'entrée du chef Hunther (M. Muratore) est d'un bel emportement. La danse qui suit se rythme par syncopes sur des tonalités chromatiques assez voluptueuses. Puis ce sont les porteurs d'amphore qui, blanche théorie, viennent supplier les envahisseurs. Un fort polithème de quatre notes traduit l'exquise pudeur de la jeune Gauloise (M<sup>lle</sup> Chenal) qui, à l'image de sa sœur de Lutèce, ose intercéder pour ses frères vaincus. Ce thème présente d'ailleurs des analogies avec le motif principal du *Faust* de Liszt ; mais le développement qu'il reçoit ensuite dans le long et beau chœur des Gaulois lui rend son originalité. Et l'acte s'achève en une habile progression d'un effet bellement sonore.

La troisième partie, intitulée *les Saisons*, donne à l'auteur l'occasion de tableaux pittoresques. On remarque maintenant en sa musique le judicieux emploi de thèmes populaires. Et l'arrivée du Printemps (M<sup>lle</sup> Chenal) est une fort jolie chose, avec d'inévitables et wagnériens *Murmures*, mais aussi des sonorités adoucies de cloches joyeuses. Bacchus s'avère ensuite en une phrase bien rythmée, « l'Été resplendissant », à quoi répondent, adoratrices, les voix unies des deux déesses. L'arrivée de l'Automne est saluée par le chœur ; un mouvement de valse anime toutes les ondes sonores ; et, par un heureux rappel des



thèmes du premier acte, le compositeur amorce la marche triomphale qui clôt magnifiquement cette œuvre singulière.

En résumé, nous dirons que M. Erlanger a su trouver les accents qui convenaient à un spectacle de plein air ; qu'il a réalisé cette couleur populaire qui seule pouvait retenir l'attention d'un public bien peu savant ; et que son ouvrage, cependant, conserve une noble tenue musicale qui surprit agréablement les quelques auditeurs difficiles et naturellement défiants. Ce bel effort d'art sobre et ému méritait tous les bravos ; il les obtint. Et nous y joignons bien volontiers les nôtres.

Nous saluerons aussi avec admiration l'extraordinaire Litvinne, Isolde rêvée et Cérès idéale ; l'exquise Chenal, de voix inlassable et si pure et d'eurythmie parfaite ; puis le splendide Muratore, comédien consommé, chanteur à la voix harmonieuse ; enfin le bien Silène Claverie que nous revoyons toujours avec plaisir.

Et quant à Régina Badet, l'exquise ballerine s'est complu à des espiègleries innocentes à coup sûr, mais qui ont un peu déçu tous ceux qui n'avaient point eu l'heur de la connaître dans ses créations tana-gréennes d'*Aphrodite*.

En terminant, nous remercierons *la Petite Gironde* de son heureuse initiative ainsi que de l'accueil particulièrement empressé réservé par elle au représentant de notre S. I. M.

HENRI COLLET.



## CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE LIÈGE.

Le 21<sup>e</sup> congrès d'archéologie et d'histoire s'est réuni à Liège cet été. Ces congrès, qui se répètent tous les deux ans, constituent à peu près les seules occasions où les Belges puissent prendre rang parmi les musicologues. L'érudition musicale ne possède en Belgique ni organe, ni moyens de groupement, ni possibilité d'atteindre le grand public. L'histoire de la musique n'est point enseignée dans les Conservatoires et la Société Internationale compte cinq membres dans la Belgique tout entière !

Onze communications concernant la musique ont été faites à ce congrès. M. Lavoye a traité de la musique pendant la Renaissance ; M. van den Borren a apporté le début de son ouvrage sur Guillaume Dufays ; les D<sup>rs</sup> Jorissenne et Dwelshauvers ont émis le vœu que les bibliothèques des Conservatoires royaux soient régulièrement ouvertes au public. Des trésors inestimables gisent là, et la science a le devoir de les revendiquer. A Liège en particulier, les manuscrits appartenant au fonds Terry, dont

l'acquisition a été faite il y a vingt ans, ne sont communiqués que selon le bon vouloir du directeur. Ceci dépasse les bornes d'une querelle d'intérêt local ; certains problèmes essentiels de l'histoire musicale (les origines de la sonate, par exemple) ne seront élucidés que le jour où cette collection sera définitivement ouverte.

Un manuscrit qui eut les honneurs du congrès, le 888 de la Bibliothèque universitaire, est actuellement à Paris, entre les mains de M. Guilmant, qui va prochainement le publier dans sa magnifique collection des *Archives de l'Orgue*. Il comprend surtout des pièces appartenant au répertoire des églises liégeoises vers 1615. Quelques-unes de ces pièces furent exécutées au congrès par MM. Lavoye, Lucien Mawet et Fernand Mawet, organistes. Les exécutions musicales organisées à cette occasion comprenaient encore une sonate de Hamal (1738), la *Symphonie concertante de Gressnicks* (1790), un concerto pour flûte de J. Coclet, et des pièces vocales de Hamal, Grétry et du Mont.

J. D.



#### A SAINT-JEAN-DE-LUZ.

Notre ami Bordes, dont l'initiative est inlassable et dont les rêves trouvent toujours le moyen de se réaliser, vient d'offrir aux amateurs de musique ancienne un spectacle original. Il a fait représenter, à Saint-Jean-de-Luz, *Iphigénie* de Gluck sur un théâtre de verdure, avec le concours d'éléments chorégraphiques tout à fait inattendus.

Dans le domaine de M. le vicomte de Gironde, à côté de M<sup>lle</sup> Nougaret (*Iphigénie*) et de M. Simonet (Thoas), on vit le 29 août le ballet des guerriers exécuté par un double quadrille de danseurs basques, descendus des hautes vallées, et stylés par M. Rougier, venu tout exprès de Montpellier pour conseiller ces danseurs agrestes.

L'épreuve était audacieuse. Elle réussit pleinement. En quelques jours ces Basques montagnards se transformèrent en Scythes parfaits, sauvages, souples, vigoureux et plastiques.

Il y a une morale à tirer de cet incident artistique. La danse de nos provinces françaises n'est donc pas encore remplacée par l'uniformité du boston. Le simple paysan, avec quelques bons avis, est capable de monter directement sur les planches et d'y faire bonne figure, sans passer par l'Opéra. Il a donc encore conservé des traditions qui lui permettent d'affronter les évolutions d'un ballet. Ceci posé, par l'heureuse tentative de Bordes, nous allons voir certainement un de ces jours les danseurs basques sur une scène parisienne, l'Opéra-Comique ou la Scala. Le mou-

vement de décentralisation artistique va être immédiatement exploité par un directeur, au profit de la capitale, et s'achever par un acte de *déracinement*. Ou bien je me tromperais beaucoup.

J. E.



## REPRISE DES COURS ET CONCERTS

Au cours Sauvrezis, la rentrée a eu lieu 82, rue de Passy, et 4, rue de la Sorbonne, le 4 octobre. Le cours de gymnastique rythmique inauguré avec succès l'an dernier est continué par M<sup>lle</sup> Bréchoux (méthode J. Dalcroze).

M. Paul Vidal devient collaborateur du cours pour la composition et l'orchestration.

Une place de plus en plus importante est donnée à la musique d'ensemble : musique de chambre, orchestre, chant d'ensemble, chœurs.

Les auditions historiques comprendront Beethoven, Mendelssohn, Schubert. Enfin signalons un cours d'histoire de la musique de chambre, depuis les origines, par M. Louis Laloy ; un quatuor réuni par M. E. Borrel donnera les exemples.

Les cours de dessin, peinture, modelage, auront comme corollaire un cours d'histoire de l'art (antiquité) fait par M. I. L. Blanchot.

\*  
\* \*

Les concerts de la Société *Hændel* reprendront le mardi 14 décembre, avec une audition des œuvres de *Schutz*. Leur vaillant directeur, notre collègue Félix Raugel, ira quelques jours plus tard à Besançon conduire le *Messie* de Hændel, dont il a reconstitué l'orchestration originale.

\*  
\* \*

M<sup>lle</sup> Elisabeth DELEZ, cantatrice et professeur de chant, reprendra ses cours et leçons chez elle, 38, rue Pergolèse, le 1<sup>er</sup> octobre.

\*  
\* \*

A Versailles, notre collègue E. de Bricqueville reprend ses classes d'instruments anciens : vielle, théorbe, trompette marine et clavicoorde.



## LA LIBERTÉ DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL.

C'est là une très grave question qui a souvent préoccupé l'opinion. Par ces temps de syndicats, les défauts de l'indépendance sautent aux yeux et les avantages de la collectivité prennent une importance considérable. Notre collègue M. Daubresse a entrepris dans le *Monde musical* sur ce sujet délicat une très intéressante étude qui a pour résultat en ce moment toute une organisation de diplômes et d'examens dont la Société des musiciens de France a pris l'initiative. Nous reviendrons bientôt sur ce projet.



## LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE.

Encouragés par leur succès de la saison dernière, MESDEMOISELLES MARY et FERNANDE PIRONNAY et M. PAUL LANDORMY organisent pour cet hiver une série de dix conférences musicales avec auditions, qui auront lieu à 5 heures, à la salle de la Société d'Horticulture, de quinzaine en quinzaine, à partir du lundi 8 novembre. Ils se sont assurés le concours de M<sup>lles</sup> Marthe Dron, Duranton, Gellée, M<sup>me</sup> Marthe Landormy, M<sup>lle</sup> Blanche Selva, MM. Marseillac, Motte-Lacroix, pianistes ; — de M<sup>mes</sup> Marie-Anne Delacre, Fournier de Nocé, M<sup>lle</sup> Viard, cantatrices ; — de M<sup>lles</sup> Crespi, Pitois, Durand, MM. Paul Baudoin, Daniel Hermann, violonistes ; — de M. Revel, violoncelliste, et de M. Mondain, hautboïste ; — du Quatuor vocal Philip et du Quatuor Parent. Le programme comprendra cette année l'histoire de la musique instrumentale et plus particulièrement de l'école allemande jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. A la première séance on entendra des œuvres très curieuses pour violes du XIII<sup>e</sup> siècle, découvertes par M. Aubry, des danseries pour instruments à cordes du XVI<sup>e</sup> siècle, publiées par M. Expert, et des pièces de *virginale* et de *clavecin* des écoles anglaise, française et italienne du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle.

Entrée : **cinq** francs.

Abonnement, ou série de 10 billets : **30** francs.



Nous sommes heureux d'annoncer que de retour à Paris, M. A. DANDELOT reprend ses réceptions chaque jour de 2 à 4 heures. Les bureaux de l'administration de concerts sont ouverts de 9 heures à midi et de 2 à 6 heures.

---

---

# BIBLIOGRAPHIE

---

---

SCHMIDT (H.) ET HARTMANN (U). — *Richard Wagner in Bayreuth*. (Lpz. K. Klinckschmidt, 1909, in-12 de 140 pp. Mk. 3.)

Ce petit volume est charmant et infiniment agréable à parcourir. Il peut former le pendant de ces souvenirs wagnériens publiés récemment par M<sup>me</sup> J. Gauthier dans la *Revue de Paris*. Les auteurs se sont avisés de recueillir à Bayreuth, parmi les survivants de la grande époque, toutes les anecdotes, même les plus minimes, dont se souvenaient avec orgueil ceux qui ont approché le maître.

Nous voyons ainsi Wagner aux prises avec son jardinier, son serrurier, son entrepreneur, son relieur et... ses chiens. Ces légères silhouettes ont, malgré tout, leur importance et leur signification historique. Elles précisent assez vivement la physionomie de l'auteur de *Parsifal*. Celle-ci, par exemple, est instructive. Un jour, vers 1874, la musique militaire du régiment de cheveau-légers, casernée à Bayreuth, vint souhaiter la fête du maître en exécutant devant Wahnfried la marche de *Tannhäuser*. Wagner descend et demande un *da capo* général sous sa direction. « Aucune musique militaire, ajoute-t-il, n'a, jusqu'à présent, donné d'exécution satisfaisante de cette marche. Cela tient à ce que Messieurs les chefs de musique ne veulent pas prendre mon mouvement. » Et tout aussitôt, il se met à battre à 2/2 la mesure que le chef des cheveau-légers venait de prendre à 4/4. Ce temps rapide se prolonge assez longtemps, non sans causer quelque flottement, puis le mouvement se ralentit et l'on arrive à l'accord de neuvième, qui précède la fin du morceau. Ici se place un long point d'orgue, qui, au gré du maître, n'est pas bien observé. « Messieurs, s'écrie Wagner, je vais, à cet endroit, me dissimuler sous mon pupitre. Tant que vous ne me verrez plus, vous tiendrez l'accord en enfant le son ; quand je reparaitrai vous diminuerez jusqu'au *piano*, et alors, suivez. » Ainsi fut fait, et tout marcha bien, malgré l'accélération reprise par Wagner à la fin.

Ces indications sont précieuses. Une fois de plus, Wagner se montre ici l'homme impressionnable, tyrannique, effervescent, mais bon et sensible après tout, que nous connaissons par ailleurs. En cette familiarité apparaît très nettement un trait qui domine ce tempérament et cet art wagnérien : je veux dire *la haine de l'imperfection*. Que Wagner écrive un drame ou trace le projet d'un potager, qu'il songe au théâtre de l'avenir ou à l'organisation de sa basse-cour, qu'il mette en scène *Parsifal* ou qu'il commande des boutons de porte, partout et toujours, il lui faut

« *ce qu'il y a de mieux* ». Pas d'accommodement, pas de moyen terme, pas d'obstacle. S'il se trompe, il se ravisera, et il paiera s'il le faut, mais d'abord la réalisation, sous sa forme rêvée. Louis XIV ne procédait pas autrement. Mais personne avant Wagner n'avait osé, dans le royaume de la musique, se montrer autocrate. Et je croirais volontiers que ce goût monarchique ait été pour quelque chose dans l'hostilité française. Un musicien qui en 1860 ne tenait compte que de son bon plaisir devait inévitablement être sifflé par le Jockey-Club. Et pourtant c'est le musicien qui a triomphé !

J. E.

FRANKENSTEIN L. — *Richard Wagner-Jahrbuch*. III Bd. (1908, Berlin, Hermann Paetel. in-8° de 500 p.)

Ce troisième tome parut avec un certain retard, et moi-même j'aurais dû le signaler depuis plusieurs mois déjà. Il contient une foule d'études de détail, qui témoignent de la vivacité — quoi qu'en dise M. Saint-Saëns — de l'exégèse wagnérienne : *Wagner épistolier*, *Wagner et la famille Weber*, *le chœur antique et l'orchestre moderne*, *Leubald*, *la rythmique de Parsifal*, etc...

De ces monographies, celle de Glasenapp sur la généalogie des Wagner m'a particulièrement frappé. L'histoire connaît maintenant les ancêtres de Richard depuis 1604. Elle les suit depuis ce moment, non pas dans tous leurs actes, mais assez sûrement cependant pour les voir émerger de loin en loin dans la mêlée de l'humanité qui s'agite à travers trois siècles. Martin Wagner (1604-1669) était de Freiberg, en Saxe. Bedeau, maître d'école, organiste d'une paroisse de campagne, il reste le type de sa famille jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. De père en fils, les *Immanuel*, les *Samuel*, les *Gottlob* Wagner vont se succéder dans l'étroit sillon d'une existence de pauvres « Schulmeister ». A travers la guerre de Trente ans, la guerre de Sept ans, à travers toutes les misères des invasions, des pillages, des vexations qui désolent leur malheureux pays, les Wagner suivent la voie tracée qui les mène de l'Université de Leipzig à l'orgue de leur petite ville en passant par la chaire de l'instituteur. La théologie, la musique et l'instruction primaire, voilà leur horizon pendant deux cents ans. En 1800, le père de Richard est greffier adjoint au tribunal de Dresde ; le gouvernement lui confie en 1806 l'organisation de la police, suivant les principes du Code Napoléon.

Mais, après tant d'obscurité, après des générations de patience et d'épreuve, voici que la nature prend sa revanche. Toute cette contention semble s'être accumulée lentement dans le jeune Richard et jaillir de son génie turbulent, inquiet, révolutionnaire. A son tour, l'humanité se sent bouleversée par l'âme wagnérienne, par l'explosion de cette irrésistible puissance que le silence et la médiocrité préservaient, au fond de la Saxe humiliée.

J. E.

BEDIER J. ET AUBRY P. — *Les Chansons de croisade*. (Champion, 1909, in-8° de 317 p.)

Voici un ouvrage qui offre peu de prise à la littérature. Je le constate avec admiration et aussi avec la crainte d'être peu capable d'apprécier à sa valeur ce travail de belle et pure érudition médiévale. Il s'agit d'un recueil de chansons en vieux français qui ont été inspirées aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles par les croisades contre l'infidèle Orient. Chaque pièce est l'objet d'un commentaire historique, critique, bibliographique, littéraire et musical qui nous documente avec une admirable précision. Malgré toutes les lumières de la philologie, bien des questions posées par MM. Bedier et Aubry restent sans solution. Au lyrisme si souvent équivoque de ces châtelains moyenâgeux, il faut encore ajouter ici les préoccupations de la politique internationale de cette époque. Comme tout ce qui se passe dans l'humanité, les croisades ont leurs *dessous*, — assez peu édifiants d'ailleurs.

Singulière psychologie que celle du croisé, qui va partir, qui part, qui est parti, ou qui finalement préfère rester chez lui ! Et quel jour amusant ces complaints annotées par des savants nous ouvrent sur le moyen âge. A côté du bon jeune homme qui célèbre l'amour et sa dame, on trouve le croisé rassis, pris de scrupule et qui se décide sur le tard à subir les ennuis du voyage hasardeux, pour gagner son paradis. Mais on aperçoit aussi et surtout ce que nous appellerions le *leader*, le porte-voix d'un groupe politique et local, qui se charge de formuler des craintes, des remontrances, des indications, en un mot de faire de l'agitation autour d'un événement. « *Aux temps pleins de félonie* », la presse n'existe pas ; mais la chanson, sous sa forme condensée, est, entre les mains des barons musiciens, un excellent moyen de provoquer une campagne, un mouvement d'opinion. Ne nous y trompons pas, la musique est ici très intimement mêlée à la politique des affaires du temps.

J. E.

SCHOEFFER PETER. — *Liederbuch. Mainz 1513*. (Réédition par la *Gesellschaft der Münchener Bibliophilen*, Munich, 1909, 4 parties in-12 obl. Mk. 36.)

La Société des Bibliophiles munichoises vient de reproduire en facsimilé un très rare ouvrage de musique pratique : le livre des chansons de Peter Schoeffer paru en 1513, et dont on ne connaît qu'un exemplaire. Voilà ce dont une société de bibliophiles français ne se serait jamais avisée. Allez donc parler d'un pareil projet à MM. X. ou Y (pour ne pas les nommer), et vous verrez les visages les plus accueillants prendre aussitôt l'aspect le plus fâcheux !

Il nous faudrait beaucoup de réimpressions semblables, n'ayant d'autre but que de nous fournir le document sous sa forme originale, avec son

aspect, sa physionomie, son entité bibliographique, en un mot. La commission du luth de notre société s'est déjà préoccupée d'entrer dans cette voie : espérons qu'elle y réussira et prendra modèle sur les bibliophiles de Munich.

J. E.

PEDRELL F. — *Catalech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. (Barcelone, 1909, in-4° de 330 p.) V. I.

J'attends, pour rendre compte de cet ouvrage magistral, l'apparition des volumes suivants, mais je tiens dès maintenant à l'annoncer comme un monument somptueux de la musicologie. La bibliographie critique, maniée par un savant comme M. Pedrell, nous promet de très utiles découvertes, dans cette terre espagnole qui est bien actuellement le jardin des Hespérides de la musicologie.

J. E.

PÉRICAUD L. — *Le Théâtre de Monsieur*. (Jorel, in-8° de 150 pages, 5 francs.)

Histoire de l'histoire des grands et petits théâtres de Paris, écrit modestement M. Péricaud en tête de son ouvrage : il eût pu sans forfanterie y inscrire : Pour servir à l'histoire de la société pendant la Révolution. Nous n'assistons pas seulement à la courte carrière de ce théâtre fondé en 1789, dans la « salle des machines » aux Tuileries, transporté ensuite à la foire Saint-Germain, et transformé, au mois de juillet 1791, en théâtre Feydeau ; nous ne voyons pas seulement défiler des acteurs comme MM. Saint-Preux, Gavaux, Martin, la Limpérani, la Morichelli, et d'autres moins connus encore, dont le nom sera ainsi sauvé de l'oubli. La Cour et la Ville se sont donné rendez-vous entre les pages de ce petit livre : les événements mettent aux prises Léonard Autié, coiffeur de la Reine, et Viotti, l'illustre virtuose, avec M. de Champcenetz et le comte d'Angivillers ; plus tard, voici paraître Cherubini, Collot d'Herbois, Camille Desmoulins ; n'oublions pas les membres de la famille royale, surtout le comte de Provence, qui va être déshabillé sans ménagements. Mais le véritable héros de toute l'histoire est avant tout le public, ce public parisien aussi facétieux, aussi prime-sautier, aussi tapageur en ce temps que de nos jours.

M. Péricaud n'échappera pas au reproche d'avoir fait là de l'histoire anecdotique. Le sujet comportait-il mieux ? Ce n'est pas prouvé. En tous cas, nous pouvons nous promettre un nouveau plaisir d'un volume sur le théâtre Feydeau, que l'auteur veut bien nous laisser espérer.

M. A.



*Joseph Haydn und Breitkopf & Hartel. Ein Rückblick bei der Veranstaltung der ersten vollständigen Gesamtausgabe seiner Werke, von Dr HERMANN VON HASE. (Leipzig, 1909, Breitkopf et Härtel, in-8 de 64 p.)*

Entre les brochures publiées à l'occasion du centenaire de Haydn, l'une des plus intéressantes est certainement celle où M. le Dr H. von Hase a réuni et commenté tous les documents relatifs aux relations du maître viennois avec la célèbre maison d'édition Breitkopf et Härtel. Lettres originales et inédites, annonces, fac-similés d'autographes, de titres de morceaux et de portraits, forment un recueil précieux de renseignements biographiques et bibliographiques qui se rapportent principalement aux dix ou douze dernières années de la vie de Haydn, à la publication des *Saisons*, des *Messes*, des *Sept paroles*, et au projet formé, du vivant même de Haydn, d'une édition complète de ses œuvres. Il serait grandement à souhaiter que la maison Breitkopf et Härtel et ses rivales ouvrissent souvent ainsi aux historiens de la musique leurs très riches archives.

M. BRENET.

PIERRE AUBRY. — *Trouvères et Troubadours*. (Paris, F. Alcan, 1909, collection : *les Maîtres de la musique*.)

« Poète, prends ton luth », dit Musset. — « Je chante ! » répond, d'une voix cassée, Boileau. Pas plus l'un que l'autre, ils ne songent à réaliser une métaphore dictée par un inconscient atavisme, par le souvenir latent de l'époque lointaine où, « autant que poètes, les troubadours et les trouvères étaient musiciens ». C'est pour restituer cette vérité trop longtemps négligée, c'est pour nous faire connaître en son entier l'art double, l'art complet de ces inventeurs de notre poésie et de notre musique nationale, que M. Pierre Aubry, après nombre de savants travaux devenus la base de toute connaissance en la même matière, vient d'écrire, dans la collection des *Maîtres de la musique*, un charmant volume de « vulgarisation » érudite, attrayante et sûre. « Le grand public, dit-il avec mille fois raison, croit assez facilement négligeable ce qu'il ignore : ceux même qui, aujourd'hui, discutent avec faconde les questions de critique musicale contemporaine ne prennent qu'un médiocre souci des origines de la musique française. » Nos arrière-grands-pères, au temps de Boieldieu, tenaient les troubadours et les trouvères pour d'excellents sujets de romances et de pendules. Dé-faisons-nous de tels préjugés. Apprenons, dans les chapitres où M. Pierre Aubry nous explique « les genres lyriques », et plus particulièrement dans ceux, entièrement nouveaux, où il étudie chez les troubadours et les trouvères les débuts de la tonalité moderne et les lois de la rythmique mesurée, apprenons à distinguer les éléments pre-

miers des choses que nous regardons comme le trésor précieux de tout notre développement artistique ; « écoutons chanter les contemporains de Philippe-Auguste ou de saint Louis. Nous le pouvons. Nous ne les entendons pas parler, mais nous les entendons chanter. Nous ne savons pas au juste comment ils prononçaient leur langue, mais nous sommes en mesure de reconstituer leurs mélodies avec une précision véritablement scientifique. Ce résultat n'est pas négligeable. » D'autres, beaucoup d'autres résultats s'associent à celui-là. Nous ne nous doutons pas de ce qu'était la vie sociale d'autrefois, si nous restons dans l'ignorance du « plus aimé de ses délassements ». Nous sommes fourvoyés dans nos jugements sur les origines de notre poésie, si nous la détachons de sa compagne inséparable, la mélodie ; et, qui sait ? dans ces mélodies si vieilles, si effacées, qu'on craint, en les touchant, de les voir tomber en poussière, il s'en trouvera peut-être de si fraîches, de si jolies, de si sincères, que nous serons ravis de leur jeunesse et tout surpris de leur voir moins de rides qu'à d'autres, nées d'hier...

M. BRENET.

JULLIEN (A.). — *Reyer*. (Paris, Laurens, in-12 de 100 pages.)

Nous sommes un peu près du maître disparu pour pouvoir le juger, lui et son œuvre, en toute objectivité. Aussi la biographie compétente que mon confrère M. Adolphe Jullien consacre à l'auteur de *Sigurd* est-elle avant tout un commentaire nécessaire, un souvenir que nous attendions tous. La carrière de Reyer, encombrée d'obstacles et de grotesques incidents, aussi peu glorieux pour les directeurs de théâtre que pour le public français, son œuvre si imprévue dans notre opéra national, sa critique où se perpétue l'esprit diabolique de Berlioz, tout forme autour de Reyer un ensemble de faits et d'idées bien tentant pour un historien de l'art, sans parler ici de son caractère et de sa psychologie morale, sur laquelle on ne s'entend guère.

M. Jullien, continuateur et disciple de Reyer aux *Débats*, nous raconte ce que fut cette lutte d'un compositeur s'avisant, vers 1860, de suivre méthodiquement l'humeur de son génie, non pas en bohème insoucieux, mais en artiste sûr de lui et qui veut s'imposer. Puis il analyse et admire comme il convient la production musicale de Reyer, depuis le *Selam*, qui vit le jour en même temps que le second empire, jusqu'à cette *Salammbô*, dont Paris vit le triomphe en 1892. Enfin il nous montre Reyer, feuilletoniste, aux prises avec les difficultés d'un métier ingrat en lui-même et infiniment dangereux pour un auteur qui tient au théâtre. Ce double jeu, qui consistait à se produire sur les planches, tout en restant dans la salle, à s'abandonner à l'inspiration tout en critiquant celle des autres, était extrêmement périlleux, mais séduisait un esprit comme celui de Reyer, aiguë par l'épreuve. Reyer, chroni-

queur, et chroniqueur tenu à toutes les prudences, se donnait une peine affreuse pour louvoyer, pour atteindre sans blesser, pour tourner ses pointes dans le meilleur sens.

Parmi ces problèmes qui s'offrent au biographe de Reyer, un des plus malaisés à résoudre est certainement celui du wagnérisme. Quels rapports faut-il admettre entre l'auteur de la *Tétralogie* et celui de *Sigurd*? Il y a d'abord une question de faits et de dates, à laquelle M. Jullien consacre quelques pages. *Sigurd* était conçu avant que les *Nibelungen* eussent fait connaissance avec le public français. Mais cette simultanéité n'exclut pas une similitude qu'il faudra bien expliquer. L'analogie est trop évidente entre ces deux caractères, ces deux mentalités, ces deux tendances esthétiques; le romantisme commun est là pour quelque chose, je le sais; et Berlioz aussi. Mais je ne puis croire, malgré tout, à une simple coïncidence.

Comme Gounod, comme Chabrier, comme toute la musique française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le drame de Reyer n'a pas échappé à l'ambiance wagnérienne. L'idéal intransigeant et réformateur, le parti pris de l'épuration de l'opéra, le goût de l'héroïsme légendaire, la conviction que l'artiste producteur doit faire la loi du public consommateur, ne sont-ce pas les éléments essentiels de la doctrine de Bayreuth, tout génie personnel mis à part?

L'étude de M. Jullien, concise et précise, sera la première d'une série d'ouvrages de caractères divers, auxquels Reyer a droit, et que l'exégèse musicale ne manquera pas de faire éclore.

BELLAIGUE (C.). — *Les Époques de la musique*. (2 vol. in-12 de 300 pages chacun, Delagrave, 1909.)

Je signalais dernièrement le partage qui s'établit de plus en plus en ce moment dans la musicologie, laissant l'érudit à ses archives, le critique à son labeur quotidien, l'ami de l'esthétique à ses paraphrases, et supprimant l'intermédiaire, qui avait jadis la prétention de cumuler ces différentes fonctions.

Le nouvel ouvrage de notre éminent confrère M. Camille Bellaigue se place tout naturellement dans la classe de l'esthétique et confirme, d'une façon éclatante, d'une manière illustre, la thèse que j'avais avancée. *Les Époques de la musique* n'auraient pu voir le jour il y a trente ans. Elles sont nées d'un effort parallèle à celui de l'érudition maussade et spécialisée; elles réconcilient dans l'inspiration l'art avec la science, la littérature avec le document.

M. Bellaigue était tout naturellement appelé à synthétiser, sous une forme originale et touchante, les recherches de ses confrères en musicologie. Personne mieux que lui ne sait présenter avec bonheur et auto-

rité au lecteur littéraire les conquêtes de l'histoire. Il semble qu'il y ait dans son style quelque chose de définitif qui inspire à la fois le respect et la sympathie, et surtout une admirable limpidité. Un maître de l'érudition me confiait l'autre jour cette vérité qu'après avoir lu, sur un de ses ouvrages, une chronique de Bellaigue, il voyait infiniment plus clair dans ses propres idées.

Ces études à vol d'oiseau, réunies en deux volumes, sont donc mieux et plus que de simples comptes rendus. Elles nous donnent une idée d'ensemble, une vue générale du mouvement des idées, tel qu'il s'est accompli dans l'histoire de la musique depuis une vingtaine d'années. Les travaux de Gevaert sur la musique antique, le problème grégorien mis au point par les bénédictins, la polyphonie rendue à la vie et à la mode par Henry Expert, la cantate et l'oratorio amis de la *Schola Cantorum*, les récentes études sur la forme sonate chère à M. d'Indy et à l'excellent Shedlock, enfin l'opéra, depuis ses débuts jusqu'à ses querelles récentes, tout cet ordre du jour déjà bien chargé, de la musicologie française et étrangère, se trouve condensé — et avec quel talent! — dans les grandes *Époques de la musique*. Sans cesse le débat, dont M. Bellaigue note les phases principales, se trouve élevé par l'auteur, philosophe perspicace, croyant convaincu de tout idéal. M. Bellaigue excelle à tirer la morale des choses, à prolonger dans le sens du sentiment les simples indications de la réalité commune, à entourer, en un mot, le document d'une atmosphère de poésie.

Il ne m'en vaudra pas de lui dire combien j'admire ses procédés d'exégèse séduisante et, s'il tient absolument à ce que je lui cherche querelle, qu'il me permette une question : Pourquoi la bienveillante sympathie règne-t-elle si impérieusement dans ce livre, et où sont ces griffes dont la *Revue des Deux Mondes* nous apprit souvent à connaître les coups ? La charité musicologique, dont l'Évangile ne parle pas, nous privera-t-elle désormais de l'humeur personnelle, toujours si vive et si précieuse chez M. Bellaigue ? Jen'en veux rien croire, et je me sens même autorisé à lire certaines pages des *Époques de la musique* en y ajoutant le grain de sel attique.

J. ECORCHEVILLE.

BAUX (Emile). — *Notes et documents inédits sur l'opéra comique et quelques-uns de ses artistes pendant la Révolution*. (Fischbacher, 1909, in-8°.)

Le document a du bon, je ne cesserai de le répéter. Voyez plutôt. Quelques grimoires anciens, datant de la Révolution, tombent un jour par hasard entre les mains d'un homme intelligent, et tout aussitôt le transforment en musicologue averti. M. E. Baux n'a point eu de cesse qu'il n'eût découvert la biographie des personnages dont les noms se

trouvaient sur les pièces manuscrites parvenues jusqu'à lui. Ses recherches ont été couronnées de succès. Il nous présente un certain nombre d'artistes auxquels on ne songe plus guère et qui, revivant en ces pages bien écrites, nous apportent leur contingent de faits et d'anecdotes.

AERDE (Raymond van). — *Cyprien de Rore*. (Malines, L. et A. Godenne, in-8° de 70 p.)

Encore une monographie, qui, je l'espère bien, deviendra un jour un gros livre. M. van Aerde a réuni sur Cyprien de Rore un certain nombre de documents précis et sûrs, tels que lettres, portraits, manuscrits autographes, épitaphes et enfin une bibliographie aussi complète qu'il est possible de la donner aujourd'hui. Je regrette (l'auteur me le pardonnera) de ne pas avoir appris, dans ces pages, où se trouvait en ce moment le cahier d'esquisses de Cyprien, jadis déposé à Milan. J'espère que M. Van Aerde le retrouvera.

MAGNETTE (Paul). — *Contribution à l'histoire de la symphonie post-beethovénienne*. (Liège, chez l'auteur, in-8°.)

Il n'y a rien à dire de cette liste bibliographique, très étendue, sinon que l'auteur lui-même demande qu'elle soit complétée par les musicologues capables de le faire. Pour ma part, je n'ai pas trouvé ici d'omission que je puisse réparer.

CHILESOTTI (Oscar). — *Biblioteca di rarità musicali*. (Ricordi, in-4°, vol. VI.)

Avec un zèle pieux et infatigable, M. Oscar Chilesotti lutte depuis des années contre l'inconcevable indifférence de l'Italie à l'égard du passé musical. Les transcriptions qu'il nous donne de quelques *Partite* de Frescobaldi sont judicieuses et utiles. Elles nous font sentir, une fois de plus, l'intérêt essentiel qu'il y aurait à posséder une bonne et complète édition des œuvres de Girolamo. Il est vraiment humiliant, non seulement pour l'Italie, mais pour l'histoire musicale et pour ses adeptes, de voir cet artiste, de la taille de Bach et de Hændel, réduit à quelques extraits dont un musicologue fait tous les frais. Espérons que l'*Associazione dei musicologi italiani* changera bientôt cet état de chose lamentable. Mais dans la joie que nous procureront ces éditions futures, nous n'oublierons pas le docte Chilesotti, le premier qui eut le courage de montrer la voie.

MITJANA (Rafael). — *Cinquenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI*. (Uppsala, in-8° de 60 p.) — *En bibliografisk visit i Uppsala universitets biblioteks musikadeling*. (Stockholm, in-4° de 19 p.) — *L'orientalisme musical et la musique arabe*. (Extrait du *Monde oriental* de 1906.)

M. Rafael Mitjana, qui écrit aussi bien l'espagnol que le français et le suédois, est entré dans le domaine de l'histoire musicale par la porte de la bibliographie. Ces différentes monographies, auxquelles s'ajoute l'article du même genre qu'il vient de faire paraître dans la *Bibliofilia* d'Olschki, nous font connaître un certain nombre de livres, qui se trouvent à la bibliothèque d'Uppsala, si riche en musique. Pour moi, j'ai été particulièrement intéressé par les manuscrits espagnols cités dans l'étude sur l'orientalisme. Les lecteurs du *S. I. M.* feront prochainement connaissance avec M. Mitjana.

*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, pour 1908*. 15<sup>e</sup> année, publié par R. SCHWARTZ. (Lpz., 1909, in-4°.)

Chaque année, notre éminent collègue M. le professeur Rudolf Schwartz fait au monde savant le présent de l'annuaire de la bibliothèque Peters. Les professeurs Guido Adler et Kretzschmar et le docteur Hermann Abert collaborent cette fois au volume, par des articles sur l'hétérophonie, sur Haydn, Logroscino et Noverre. Après cette contribution érudite, dont je n'ai pas la place de faire ici l'analyse, M. Schwartz nous présente un catalogue des livres et brochures parus en 1908 et traitant de musique. Se doute-t-on du chiffre atteint par cette production annuelle dans le monde entier ? Le catalogue du *Jahrbuch*, fort bien fait et qui s'entoure d'une collaboration étendue, arrive à tout près d'un millier d'articles. Il est vrai que, dans ce nombre, se trouvent des volumes de très médiocre intérêt, de quelques pages à peine. Faisons largement la part du feu, et réduisons à cent le nombre des ouvrages utiles dépassant trois cents pages et véritablement à lire. Nous arrivons ainsi à constater que le malheureux musicologue doit absorber, pour se tenir au courant, de trente à quarante mille pages par an. Soit cent pages par jour ! On s'explique pourquoi certains malins dédaignent l'érudition et préfèrent au document péniblement acquis la phrase aimable que leur fournit leur imagination. On comprend aussi pourquoi la spécialisation commence à s'établir dans nos études. Il va bientôt devenir impossible d'absorber cette dose de littérature. Ainsi le veut la marche des idées, la loi de l'évolution.

J. E.

---

*Le Gérant* : MARCEL FREDET.