

## REVUE MUSICALE

## S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE, par Paul-Marie Masson. ♣ LA GRANDE SAISON ITALIENNE DE 1752 ; LES BOUFFONS, par L. de La Laurencie. ♣ LA MUSIQUE DE JEAN-JACQUES, par J. Tiersot. ♣ SUPPLÉMENT MUSICAL, œuvres de Rousseau.

LULLY FILS DE MEUNIER FLORENTIN, par H. Prunières.

SAISON DE PARIS, par E. Vuillermoz. ♣ JAN BLOCKX, par R. Lyr. ♣ LETTRE DE L'INDE, par M. Delage. ♣ LA MUSIQUE ET LES SPORTS, par Georges Casella.

Le numéro :

France & Belgique 1 fr. 50  
Union Postale 2 fr.

PARIS, 22, rue St.-Augustin

Téléphone 204.20

UN AN

France et Belgique 15 fr.  
Union postale 20 fr.

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

## COMITÉ D'HONNEUR

*M. le Président de la République.*

*M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.*

*M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.*

*M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.*

*M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.*

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

### BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE  
BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*

M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. GEORGES CASELLA.

### 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. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ministre du Travail.*

M. GUSTAVE BRET.

M. GUSTAVE CAHEN.

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

M<sup>me</sup> LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY

M. FERNAND HALPHEN.

M<sup>me</sup> LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

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

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

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

M<sup>me</sup> LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.

M. A. PRÈGRE.

M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

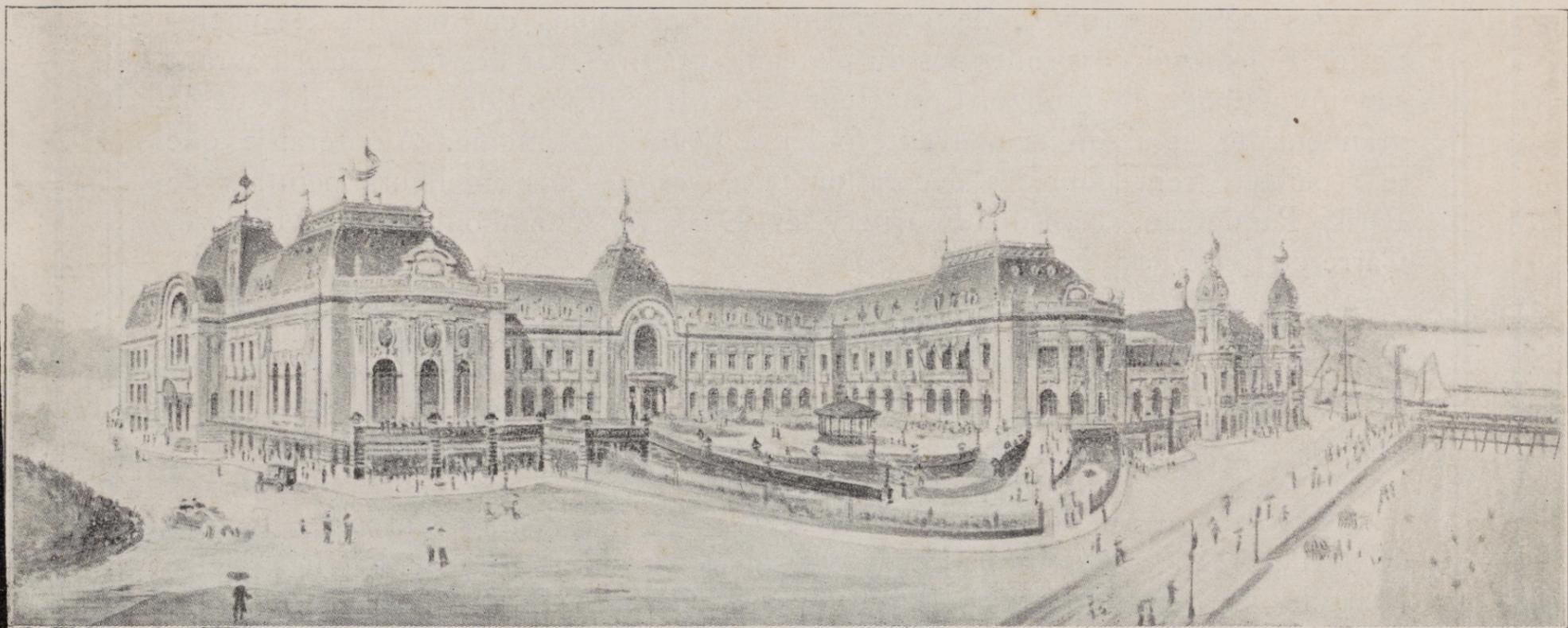
M. LOUIS SCHOPFER.

M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

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

# La Saison de Trouville



La vie des Casinos va reprendre avec l'été venu. Au premier plan des préoccupations des baigneurs se présente la saison de Trouville. Ce " coin " recherché autrefois des artistes pour sa grâce naturelle, le charmes de sa verdure descendant à la mer, acquis aujourd'hui aux mondanités, va subir un avatar nouveau qui intéresse, on peut le dire, toute la société brillante et gaie.

Sur l'emplacement de l'ancien Eden et de la Cahotte, au bout du quai Joinville, au long de la Touques, un splendide Casino d'architecture Louis XVI, couvrant près d'un hectare de superficie avec ses jardins et terrasses sur la mer, s'élève face au Hâvre au départ des célèbres Planches.

Tout y a été réuni pour le confort et le plaisir. Aux plus vastes salons de jeu, au restaurant le plus délicat, s'ajoutent des salons de lecture, une salle des fêtes, un hall grandiose et une galerie de 70 mètres de long.

Mais pour demeurer dans l'objet de notre publication nous ne parlerons ici que du théâtre et du music-hall.

Le théâtre du Casino de Trouville n'a pas la prétention d'être une grande scène. Il garde dans son dispositif cet air des théâtres de palais qu'avaient ceux des Tuileries autrefois ou encore de Versailles. Élégant de décoration, peint en gris Trianon, disposé pour l'agrément et la commodité du public, il

n'a fait effort de modernisme que pour ajouter au bien-être du spectateur. Avec ses tentures cramoisies et son poétique rideau d'avant-scène de Deshays et Fournery, il transporte tout naturellement l'imagination dans son poétique domaine et dispose au spectacle.

La scène a profité, elle, des dernières innovations en matière de machinerie. Tous les décors sont mus du plateau, actionnés par des fils d'acier courant sur un pouliage de bronze. Les acteurs ont à leur disposition un plancher de la grandeur de celui qu'ils peuvent fouler à l'Opéra-Comique. Ajouterai-je que le répertoire sera pour les décorations l'œuvre de nos meilleurs peintres de Paris, Paquereau, Ronsin, Fournery et Deshays, Chambouleron et Mignard, Carré et Lefol, etc.

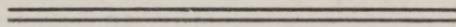
Pour les ouvrages, la direction les a choisis parmi ceux qui ont le plus d'attrait dans le répertoire de demi-caractère : *Faust, la Tosca, Lakmé, la Vie de Bohême, Madame Butterfly, la Navarraise, Manon, Werther, Samson et Dalila, les Fugitifs*, une des dernières nouveautés de l'année, etc., etc.

MM. Rousselière, Francell, Campagnola, Boulogne, Carbelly, Féraud de St Pol, M<sup>mes</sup> Mérentié, Lapeyrette, Mathieu-Lutz, Baila, Friché, Nelly Martyl, Jane Morlet, M.-L. Rolland, Suz. Cesbron, MM. Corpait, Chardy, Boyer, Rothier, apporteront à l'interprétation de ces ouvrages l'incontestable autorité de leurs talents éprouvés.

Chaque semaine des concerts classiques et chaque jour des concerts symphoniques donneront aux amateurs les joies de la meilleure musique. MM. L. Jehin, P. Sechiari, M. Lafitte, L. Fontbonne conduiront à tour de rôle un orchestre de 60 musiciens éprouvés, composé des premiers prix de nos Conservatoires et MM. Georges Enesco, Alfred Cortot, Ronchini, Wagemans, M<sup>mes</sup> Vallin, Challet-Balme ajoutés aux principaux artistes du théâtre concourront au succès de ces festivals, en solistes distingués.

Une saison de comédie avec les œuvres les plus goûtées de l'année achèvera ce programme. On entendra là M<sup>mes</sup> Pierson, Lara, Charlotte Lysès, Monna Delza, Lély, etc., MM. M. de Feraudy, Sacha Guitry, Dumény, Jules Brasseur, etc., etc., dans leurs rôles les plus marquants.

Quant au Music-Hall, il présentera les numéros les plus renommés dans son cadre vaste, approprié au désir d'une clientèle qui se plaît de plus en plus au genre des spectacles reposants et variés, où la force, la fantaisie, s'unissent à la sympathique exhibition de la beauté féminine et mondaine.





# LE HAMMAM BAINS Turco- Romains

## TARIF

### HOMMES

1 bain Turc complet . . . 5 fr. 50

### DAMES

1 bain Turc complet . . . 10 fr.  
(En Salles Privées)

---

Salles d'Hydrothérapie spéciales  
la douche . . . . . 1 fr. 75

---

GRANDES RÉDUCTIONS  
sur abonnements  
de 10, 25 & 50 Cachets

**18, Rue des Mathurins**

BOIRE AUX REPAS

# VICHY-CELESTINS

EN BOUTEILLES &  $\frac{1}{2}$  BOUTEILLES

APRÈS LES REPAS 2 OU 3

# PASTILLES VICHY-ÉTAT

FACILITENT LA DIGESTION

Médication alcaline à la portée de toutes les bourses avec les

# COMPRIMÉS VICHY-ÉTAT

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

Le Flacon de 100 COMPRIMÉS, 2 francs

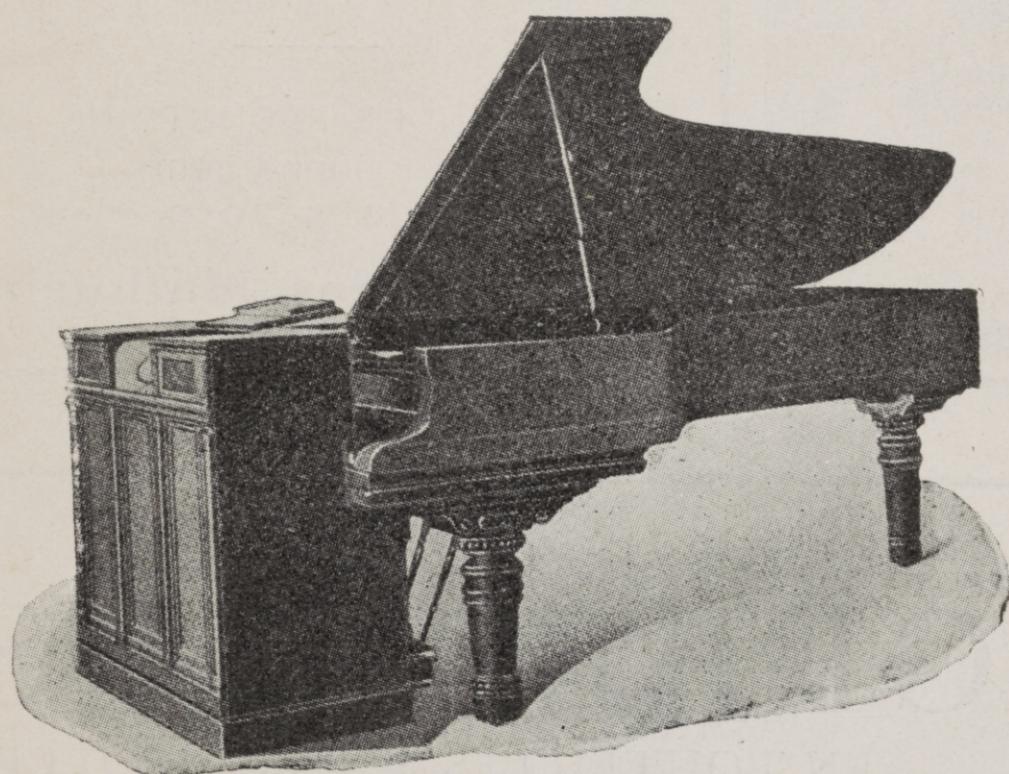
# PADEREWSKI-PUGNO BUSONI

ET TOUS LES GRANDS PIANISTES

## CHEZ-SOI

AVEC LEUR TOUCHER, LEUR SENTIMENTALITÉ, LEUR  
JEU, LEUR CARACTÉRISTIQUE PAR LES

MERVEILLEUX APPAREILS



Pas de pédales ni manettes

# WELTE

auditions tous

les jours

chez :

## E. MOULLÉ

1, RUE BLANCHE, PARIS — TÉLÉPHONE 226-52

AGENT GÉNÉRAL DES

## PIANOS STEINWAY

RECONNUS PAR LES GRANDS MUSICIENS COMME LES  
MEILLEURS DU MONDE ENTIER.

FACTEUR  
DE  
PIANOS

# GAVEAU

FACTEUR  
DE  
PIANOS

Siège Social : 45 et 47, rue de la Boétie (VIII<sup>e</sup>) PARIS

Rayon spécial de Musique  
(vente et abonnement)

TÉLÉPHONE : 528-20

Adresse Télégraphique

GAVEAU-PIANOS-PARIS

SALLES

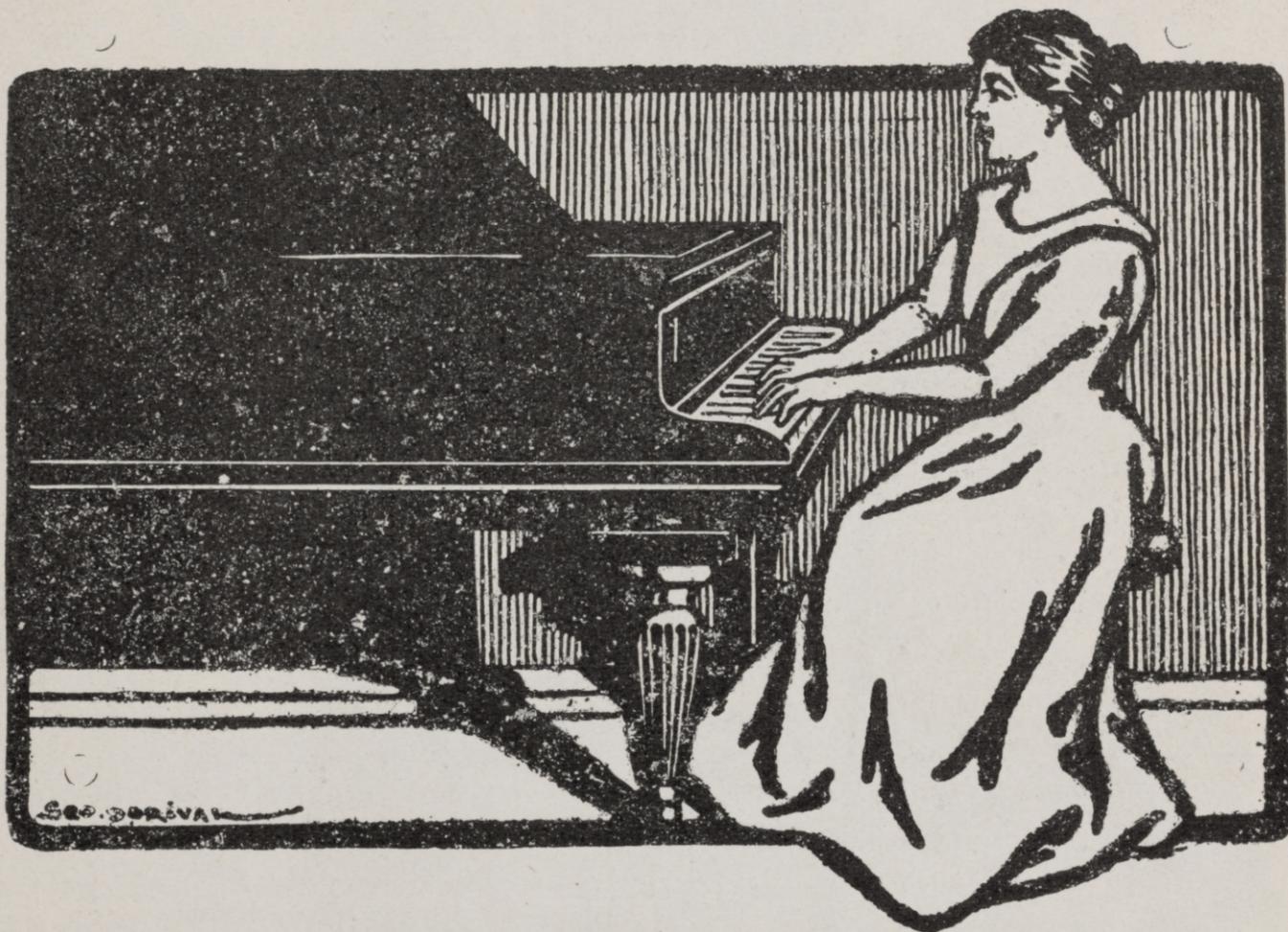
DE

CONCERTS

Usine modèle à Fontenay-  
sous-Bois (Seine)

Agence générale à Bruxelles

Dépôt des éditions  
de la S.I.M.



MEMBRE DU JURY — HORS CONCOURS

BARCELONE 1888, MOSCOU 1891, CHICAGO 1893, AMSTERDAM 1895  
PARIS 1900.

DIPLÔMES D'HONNEUR

AMSTERDAM 1883, ANVERS 1885, BRUXELLES 1888

GRANDS PRIX

HANOÏ 1893, LIÈGE 1905.



Si la fourmi était prêteuse .....

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

# PARIS A LONDRES

via ROUEN, DIEPPE et NEWHAVEN  
par la Gare Saint-Lazare.

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE  
L'ANNÉE (Dimanches et Fêtes compris)

DÉPARTS DE PARIS-SAINT-LAZARE :

à 10 h. 15 du matin (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Cl.) et à 9 h. du soir (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Cl.)

DÉPARTS DE LONDRES :

Victoria (C<sup>ie</sup> de Brighton) à 10 h. du matin (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl.) et à 8 h. 45 du soir (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cl.)

London-Bridge à 9 h. 50 du matin (9 h. 25 le dim.) (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl.) et à 8 h. 45 du soir (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cl.)

VOIE LA PLUS PITTORESQUE ET LA PLUS ÉCONOMIQUE.

Billets simples valables 7 jours

1 <sup>re</sup> Classe . . . . .	48 fr. 25
2 <sup>me</sup> Classe . . . . .	35 fr. —
3 <sup>me</sup> Classe . . . . .	23 fr. 25

Billets d'aller et retour valables un mois

1 <sup>re</sup> Classe . . . . .	82 fr. 75
2 <sup>me</sup> Classe . . . . .	58 fr. 75
3 <sup>me</sup> Classe . . . . .	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et vice versa comportent des voitures de 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> Classes à couloir et W.C. et toilette, ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux de service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.C. et toilette. Une des voitures de 1<sup>re</sup> classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

## EXCURSIONS

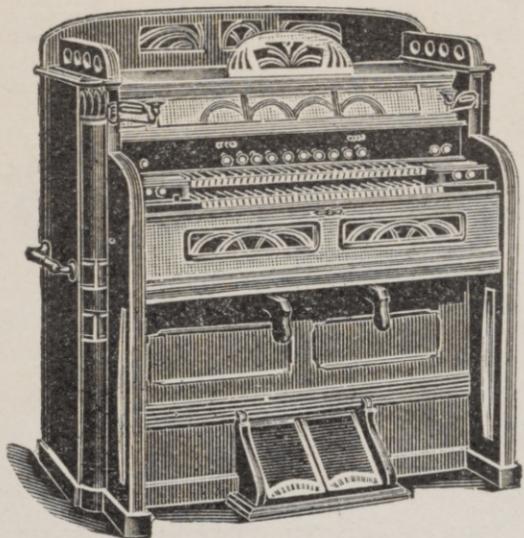
BILLETS D'ALLER ET RETOUR VALABLES PENDANT 14 JOURS

*délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, du Derby d'Epsom et des Régates d'Henley.*

DE PARIS-ST.-LAZARE A LONDRES ou toute autre gare de la Compagnie de Brighton  
1<sup>re</sup> Classe : 40 fr. 05; 2<sup>e</sup> Classe : 37 fr. 80; 3<sup>e</sup> Classe : 32 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter sans supplément de prix, à Rouen, Dieppe, Newhaven, Lewes ou Brighton.

Pour plus de renseignements, demander le bulletin spécial du service de Paris à Londres que l'Administration des Chemins de Fer de l'Etat envoie franco, à domicile, sur demande affranchie adressée au Secrétariat de la Direction (Publicité) 20, rue de Rome à Paris.



## L'Orgue "MELODIAN"

est le seul véritable orgue de salon  
absolument différent de l'harmonium — Sonorité incomparable

Attestations des maîtres de l'orgue et catalogue illustré **C M** franco sur demande  
Plus de 150 modèles à 1 ou 2 claviers; à pédalier

*Petit ORGUE PORTATIF pour accompagnement depuis 132 francs  
indispensable à tout musicien, compositeur et chanteur*

**GILBERT** ∴ Seul concessionnaire ∴ **Paris**  
113-115, rue de Vaugirard

## LUNA PARK Bois de Boulogne (Porte-Maillot)

Directeur : GASTON AKOUN (Tél. 562.44)

ATTRACTIONS NOUVELLES ET SENSATIONNELLES

ENTRÉE : 1 FRANC, donnant droit à une attraction gratuite.

Ouvert de 1 h. à minuit.

### CHEMIN DE FER DU NORD

## Saison balneaire et thermale 1912

**10 minutes de Paris :** Enghien-les-Bains.

**2 h. 1/2 de Paris :** Pierrefonds.

**3 h. de Paris :** Le Tréport-Mers — Saint Valéry-sur-Somme — Le Crotoy — Paris-Plage (Etamples) — Boulogne.

**3 h. 1/2 de Paris :** Mesnil-Val — Cayeux — Berck, Merlimont (Rang-du-Fliers-Verton) — Plages de Quend et de Fort-Mahon (Quend-Fort-Mahon) — Plages Sainte-Cécile et Saint-Gabriel (Dannes-Camiers) — Le Portel (Boulogne) Wimereux (Wimille-Wimereux) — Calais.

**4 h. de Paris :** Bois-de-Cise, Le Bourg-d'Ault et Onival (Eu) — Hardelot (Pont-de-Briques) — Wissant (Marquise-Rinxent) — Dunkerque — Malo-les-Bains — Saint-Amand — Saint-Amand-Thermal. — Forges-les-Eaux (Serqueux).

**4 h. 1/2 de Paris :** Audresselles et Ambleteuse (Wimille-Wimereux) — Petit-Fort-Philippe (Gravelines) — Loon-Plage.

**5 h. de Paris :** Leffrinckouke — Zuydcoote — Bray-Dunes (Ghyvelde).

**5 h. 1/2 de Paris :** Ostende — Blankenberghe.

**6 h. de Paris :** Heyst.

Jusqu'au 31 Octobre, toutes les gares délivrent les billets à prix réduits ci-après indiqués :

1<sup>o</sup> **Billets de Saison** pour familles d'au moins 4 personnes valables 33 jours (Réduction de 50 % à partir de la 4<sup>e</sup> personne.

2<sup>o</sup> **Billets individuels hebdomadaires**, valables 5 jours, du vendredi au mardi et de l'avant-veille au surlendemain des fêtes légales (Réduction de 20 à 44 %).

3<sup>o</sup> **Cartes d'abonnement** de 33 jours (Réduction de 20 % sur le prix des abonnements ordin. d'un mois).

4<sup>o</sup> **Billets d'excursion** du Dimanche et jours de fêtes légales (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes) individuels ou de famille. (Réduction de 20 à 65 %).

Jusqu'au 31 Octobre, toutes les gares délivrent les billets d'excursions de 1<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes, à prix réduits, valables pendant une journée pour visiter Pierrefonds & Compiègne; Coucy-le-Château & la forêt de Saint-Gobain; Villers-Cotterêts & la forêt; Chantilly & le Musée Condé.

# Comptoir National d'Escompte DE PARIS.

**CAPITAL : 200 Millions de francs, entièrement versés.**

SIÈGE SOCIAL : **RUE BERGÈRE** — SUCCURSALE : 2, Place de l'Opéra, PARIS.

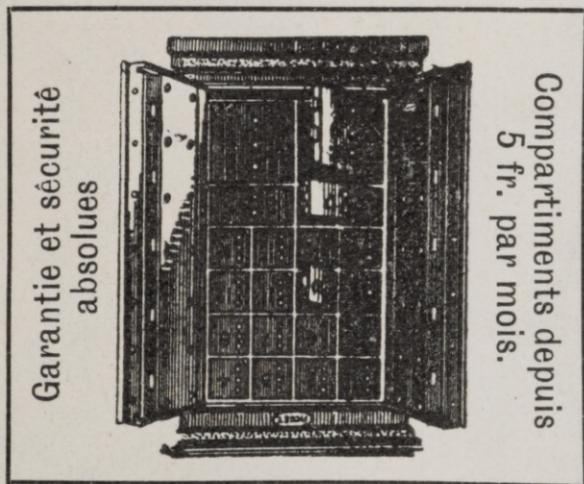
*Président du Conseil d'Administration : M. ALEXIS ROSTAND*

*Vice-Président, Directeur : M. E. ULLMANN*

*Administrateur Directeur : M. P. BOYER.*

## OPÉRATIONS DU COMPTOIR

Bons à échéance fixe, Escompte et Recouvrements, Escompte de chèques, Achat et vente de Monnaies étrangères, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traités, Envois de Fonds en Province et à l'Étranger, Souscriptions, Garde de Titres, Prêts hypothécaires maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiements de coupons, etc.



## AGENCES

**38 Bureaux de quartiers dans Paris — 15 Bureaux de Banlieue — 150 Agences en Province — 11 Agences dans les colonies et pays de protectorat — 12 AGENCES A L'ÉTRANGER.**

## LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public, 14, rue Bergère; 2, place de l'Opéra; 147, boulevard Saint-Germain; 49, avenue des Champs-Élysées, et dans les principales Agences.

**UNE CLEF SPÉCIALE UNIQUE EST REMISE  
A CHAQUE LOCATAIRE.**

La combinaison est faite et changée par le locataire, à son gré. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.

# SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : **400 MILLIONS.**

## Assemblées générales ordinaire et extraordinaire du 29 Mars 1912

Les actionnaires de la Société Générale se sont réunis en Assemblée générale ordinaire, le vendredi 29 mars. Le rapport du Conseil débute en indiquant les statistiques des principaux comptes qui marquent la continuité des progrès réalisés par la Société Générale.

Ce développement des services oblige le Conseil à remédier à l'insuffisance des locaux destinés à les recevoir. Les travaux de la succursale de l'Opéra ont été extrêmement étendus et ont demandé beaucoup de temps; le Conseil compte sur l'ouverture de cette succursale dans le cours de 1912. Le conseil espère également pouvoir, au cours de 1913, commencer à utiliser une partie tout au moins des constructions commencées sur les anciens terrains de la Compagnie des Omnibus. Les dépenses d'installations de toute nature acquittées pendant l'exercice ont été intégralement amorties. Pour les constructions nouvelles, une provision spéciale de 1.500.000 francs a été constituée qui viendra fortifier la Réserve Immobilière.

La Société Générale compte maintenant 926 guichets contre 838 l'année précédente.

Au cours de l'exercice, la Société Générale a prêté son concours à de nombreuses opérations d'émission et de placement dont le rapport donne l'énumération.

La Caisse de Prévoyance possède un avoir de près de 15 millions. Une allocation égale à 5<sup>0</sup>/<sub>10</sub> des appointements lui a été attribuée par le Conseil. Le Conseil a également renouvelé l'allocation destinée à compenser les surcharges résultant de l'enchérissement des conditions générales de la vie. Les chefs de famille reçoivent une allocation indépendante du traitement, qui s'accroît avec le nombre des enfants. Les sentiments d'affection réciproques qui unissent tous les agents ont fait cruellement ressentir l'attentat qui a failli coûter la vie au garçon Caby. Il est, heureusement maintenant, en pleine convalescence.

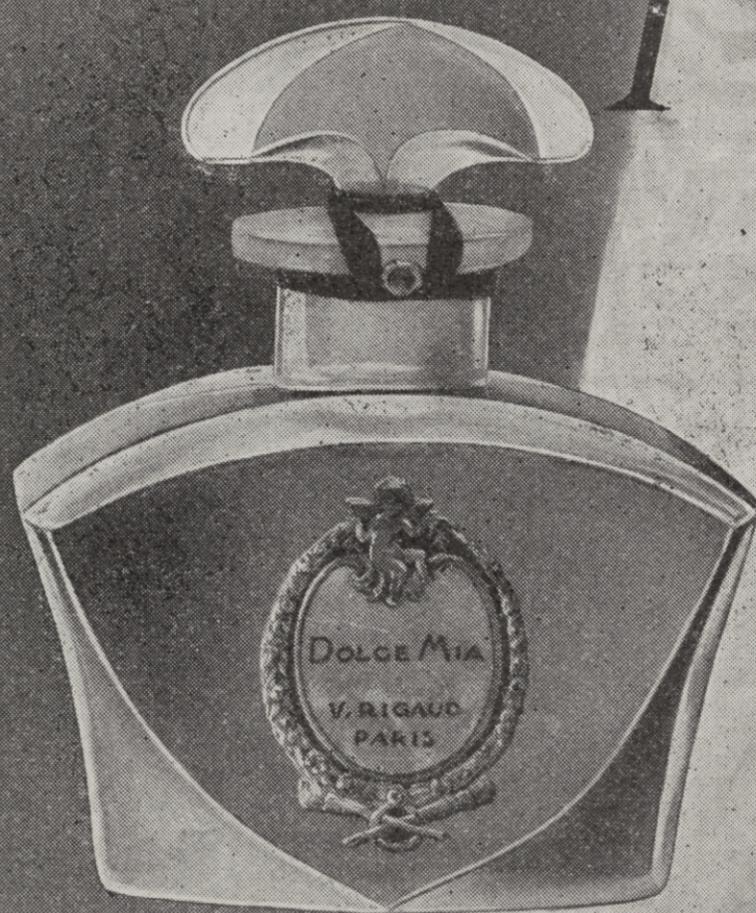
Les Sociétés dont le fonctionnement intéresse particulièrement la Société Générale sont en bonne situation. Le rapport signale la création de la Société Générale de l'Afrique du Nord qui exerce son action jusqu'à présent en Tunisie.

D'autres préoccupations ayant absorbé l'attention des pouvoirs publics au Pérou, le règlement des créances françaises a encore été ajourné. Par suite, le mandat de la Banque de Paris venu à expiration et momentanément sans objet n'a pas été prorogé. Quant au Port du Callao, son exploitation a donné des résultats qui marquent encore un progrès sur les recettes de l'exercice le plus favorisé.

Les bénéfices nets de la Société Générale ont été de 18.417.568 fr. 72 c.; le Conseil a proposé de fixer la répartition à 18 fr. 25 c. nets par action, sur lesquels 6 fr. 25 c. ont été déjà payés aux actionnaires, à titre d'acompte, le 1<sup>er</sup> octobre 1911 et de reporter à nouveau 390.719 fr. 74 c.

PARFUM

DOLCE MIA



V. RIGAUD

PARFUMEUR

16, RUE DE LA PAIX - PARIS

# Dépositaires du S. I. M. à Paris

BLANCHARD 4, Boulevard St. André.

BOULINIER, 19, Boulevard St. Michel.

BRIQUET, 34, Boulevard Haussmann.

CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

COSTALLAT & Cie, 60, chaussée d'Antin.

DEMETS, 2, rue de Louvois.

DENOIX, 67, rue Caumartin.

DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine.

ESCHIG (MAX), 13, rue Laffitte.

FEUILLATRE, 8, Boulevard Denain.

FLAMMARION, Odéon

— 14, rue Auber.

— 3, Boulevard St. Martin.

— 10, Boulevard des Italiens.

— 36<sup>bis</sup>, Avenue de l'Opéra.

FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.

GATEAU, 8, rue de Castiglione.

GAVEAU, 45, rue La Boétie.

GRUS & Cie, 116, Boulevard Haussmann.

LAROUSSE, 58, rue des Ecoles.

LIBRAIRIE ANGLAISE DE L'ETOILE,  
3, avenue Victor-Hugo.

MARTIN, 3, Faubourg St. Honoré.

PAUL E., 100, Faubourg St. Honoré.

REY, 8, Boulevard des Italiens.

ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.

ROUART, 18, Boulevard de Strasbourg.

SAUVAITRE, 72, Boulevard Haussmann.

SEVIN, ET SARRAT, 25, rue La Boétie.

STOCK, 155, rue St. Honoré.

TARIDE, 18, Boulevard St. Denis.

TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.

WEIL, 60, rue Caumartin.

# 15.000 francs de prix

## Un Concours ouvert aux Compositeurs du monde entier

La gigantesque maison d'édition artistique de Saint Louis, aux Etats-Unis,

### THE ART PUBLICATION SOCIETY

qui envoie annuellement 500.000 exemplaires de musique de piano dans les Conservatoires Américains et Canadiens, désirant étendre le champ de ses publications, et le répertoire des élèves, met au concours, dans les conditions suivantes :

#### CINQUANTE COMPOSITIONS CARACTÉRISTIQUES

- A. Un concerto pour piano seul, brillant et à effet, destiné à être exécuté en public par un pianiste de première force. Le compositeur aura soin de donner à son œuvre un caractère plus mélodieux que tourmenté (c'est à dire pas de fugues, de variations etc.) L'exécution ne doit pas dépasser dix minutes.
- B. Un morceau de caractère pour piano seul, mélodique et plein de charme, qui puisse convenir au salon. La forme en est laissée au choix du compositeur, mais sa difficulté ne doit pas dépasser le sixième degré, et la force d'un bon amateur qui désire se faire entendre en public.
- C. Une œuvre composée de trois morceaux de piano, de forme et de tonalités différentes, chacun ayant un titre poétique, destiné aux pianistes débutants. Ne doit pas dépasser le quatrième degré.

Dans chacune des classes A. B. et C. il y aura :

**Un premier prix de Fcs. 2.500**  
**Un second prix de Fcs. 1.500**  
**Un troisième prix de Fcs. 1.000**

Les compositions primées deviendront la propriété exclusive de la Société sans paiement d'aucuns frais supplémentaires. Comme ce concours ne prévoit que quinze œuvres à couronner, la Société se réserve de choisir les trente-cinq autres parmi les compositions soumises au concours et présentant un intérêt artistique exceptionnel, mais n'ayant pas remporté de prix. La Société se mettra d'accord avec les auteurs pour se rendre acquéreur de ces trente-cinq compositions, dont le prix sera payé comptant et tous les droits de vente et d'édition abandonnés à la Société.

Les manuscrits doivent parvenir au siège de ART PUBLICATION SOCIETY, 1000, Grand'Avenue, St. Louis, Mo. U.S.A., avec la mention "Prize Competition Dept.", avant le 1 Octobre 1912. Ils doivent porter mention de la classe (A.B.C.) à laquelle ils s'adressent.

Pas de nom d'auteur sur le manuscrit, mais une légende, correspondant à une enveloppe cachetée contenant le nom de l'auteur, une courte biographie et une photographie.

Les compositeurs enverront leurs manuscrits par pli recommandé et en conserveront une copie, la Société n'étant pas responsable de l'exemplaire envoyé. Les manuscrits non couronnés seront retournés.

La publication des œuvres couronnées et des œuvres acquises fera l'objet de tous les soins de la Société. En tête de chacune de ces œuvres paraîtra le portrait de l'auteur, sa biographie, la liste de ses principaux ouvrages, ainsi qu'un bref commentaire du morceau et quelques indications propres à en assurer la bonne interprétation. La Société demandera aux auteurs de lui fournir ce matériel de préférence en Anglais, sinon en allemand, en français ou en italien.

#### JURY

Le jury est composé de MM. George W. Chadwick, Arthur Foote,  
Ernest R. Kroeger.

*Nous ne saurions trop engager LES PLUS GRANDS COMPOSITEURS DU MONDE à prendre part à ce concours important, qui a pour but de mettre les jeunes élèves de nos grandes institutions américaines en contact avec leurs œuvres et de créer ainsi en leur faveur un courant certainement avantageux à la diffusion de leur art.*



## LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE

Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup aimé la musique. Sans doute il l'a aimée à sa façon. Mais fit-il jamais rien à la façon des autres ? " Il faut assurément que je sois né pour cet art, dit-il dans ses *Confessions*,<sup>1</sup> puisque j'ai commencé à l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps." Il ne l'a pas seulement aimé : il l'a aussi très suffisamment connu, quoi qu'on en ait pu dire. On reprochera justement à ses œuvres musicales leur simplicité un peu rudimentaire et leur facture malhabile ; mais il n'en reste pas moins qu'il savait s'exprimer dans le langage des sons. Et d'ailleurs, n'eût-il jamais tracé une mélodie, ses écrits sur la musique suffiraient à prouver l'étendue de ses connaissances et à retenir l'attention des musiciens.

Il y a de tout dans les centaines de pages que Rousseau a écrites sur

<sup>1</sup> Partie I, livre v.

MS  
S 11  
(517)  
v. 8, p. 12  
June  
Dec  
1912

l'art musical. Il y a des erreurs, des insuffisances, des partis-pris, des boutades outrancières. Mais on y trouve aussi quantité de réflexions pénétrantes, de vues fécondes, d'aperçus prophétiques. C'est par ses idées, beaucoup plus que par ses rares compositions, que Rousseau a sa place marquée dans l'histoire de notre art, et une place fort importante. Cet homme qui, en matière musicale, fut surtout un "critique", a eu, dans la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, un rôle presque aussi marquant que celui de Rameau ou de Gluck. Toute l'Europe discute ses théories. Quand Gluck arrive à Paris, il va lui demander conseil. Jamais encore, la réflexion appliquée aux choses de la musique n'avait agi aussi fortement sur les artistes et sur l'opinion. Toute une doctrine esthétique est contenue dans ses écrits, doctrine qui rencontre des détracteurs passionnés et des adeptes fervents. C'est véritablement une sorte de direction de conscience que Rousseau aspire à exercer dans le domaine de la musique comme dans celui de la morale, de la politique ou de l'éducation. Apportant à l'examen des diverses institutions sociales un esprit formé pour ainsi dire en marge de la société, il émet tout naturellement les jugements les plus inattendus, les paradoxes les plus bizarres, il ne rêve que changements et réformes.<sup>1</sup> Mais, précisément parce qu'il est libéré de tout préjugé social, il regarde hardiment dans toutes les directions, vers ce qui n'a pas été fait et qui pourrait l'être ; il montre aux artistes des voies non frayées, il les pousse vers le but qu'il entrevoit et qu'il ne peut atteindre lui-même. Aussi écrit-il avec fierté, dans la préface de son *Dictionnaire de musique* : " Si les manœuvres et les croque-notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais artistes et les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti ".

\* \* \*

<sup>1</sup> Le premier ouvrage qu'il publie, la *Dissertation sur la musique moderne*, est un projet de réforme de la notation musicale, permettant "de noter la musique et toutes ses difficultés de manière plus simple, plus commode et sous un moindre volume" (Préface). Le système de Rousseau supprimait les portées et les notes, et les remplaçait par des chiffres correspondant aux divers degrés de la gamme. On en a beaucoup exagéré l'importance. Bien que Rousseau l'ait employé jusqu'à la fin de sa vie pour son usage personnel, il l'a condamné lui-même très nettement dans son *Dictionnaire de musique* : "... plusieurs ont tenté de leur substituer (aux notes de Gui d'Arezzo) d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, et moi-même. Mais comme, au fond, tous ses systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisaient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, et de nous renvoyer, nous et nos systèmes, aux pays des vaines spéculations" (art. *Caractères de Musique*). Toutefois il est certain que la méthode de Rousseau, surtout avec les perfectionnements qu'elle a reçus depuis (méthode Galin-Paris-Chevé) peut être très utile pour initier rapidement à la musique facile les personnes qui ne peuvent pas faire de cet art une étude plus approfondie.

Les idées de Rousseau sur l'art musical se rattachent à l'ensemble de son système philosophique. Le grand principe de ce système est, comme on sait, la croyance en la bonté originelle de la nature, peu à peu corrompue par l'influence néfaste de la civilisation. Conformément à ce principe, la musique la meilleure sera la musique la plus naturelle. Et quelle est la musique la plus naturelle, la plus spontanée, la plus primitive, celle qui est apparue dès l'origine de l'humanité? C'est la mélodie de la voix humaine. La mélodie est née en même temps que la parole, comme une sorte de langage chantant où se trouvaient confondus l'élément intellectuel et l'élément musical, qui se sont peu à peu différenciés au cours des siècles: "il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations de la voix".<sup>1</sup>

"Les sons et le rythme", voilà bien en effet les deux parties de cette mélodie qui est l'essence même de la musique. Les "sons", c'est-à-dire les rapports de hauteur entre les différentes notes de la mélodie, proviennent originairement des intonations naturelles de la voix animée, du même "principe... qui fait varier le ton de la voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvements qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation".<sup>2</sup> Cette relation étroite qui existe entre la mélodie et les intonations de la parole explique son pouvoir sur les âmes, son aptitude à exprimer les émotions diverses, à imiter l'accent des passions. C'est là un privilège exclusif de la mélodie, car "toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et... laisse toujours le cœur froid". Les tours mélodiques qui sont à la disposition du musicien sont en nombre presque infini, et il pourrait les augmenter encore en faisant des emprunts judicieux aux anciens modes ecclésiastiques, qui "conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connaisseurs non prévenus".<sup>3</sup> Au lieu de vouloir introduire à l'église la musique profane et de composer des "plains-chants accommodés à la moderne pretintailés des ornements de notre musique", on devrait tâcher d'"enrichir le système moderne" avec "ces précieux restes de l'antiquité".

<sup>1</sup> *Essai sur l'origine de langues*, ch. XII.

<sup>2</sup> *Dictionnaire de musique*, Art, *Mélodie*.

<sup>3</sup> *Dictionnaire*, art. *Plain-chant*.

“ Mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés. ”

L'autre partie de la mélodie, le rythme, est au moins aussi importante que la première. C'est “ la plus grande force de la musique ”.<sup>1</sup> “ Sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. ”<sup>2</sup> Lui aussi a son origine dans le langage : il dérive non plus des accents, mais de la prosodie. En outre, “ certaines passions ont dans la nature un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu et indépendant de la langue ; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons rémisses et bas ; la joie par temps sautillants et vites, de même que par tons aigus et intenses ”. De là toutes les ressources d'expression que fournissent au compositeur les variations de rythme, “ les mouvements extrêmes de vitesse et de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité ”.<sup>3</sup> D'ailleurs, comme la prosodie des langues modernes est bien moins nettement marquée que celle des langues anciennes, il s'est constitué peu à peu un rythme “ plus indépendant du discours ”, plus purement musical : c'est celui qui résulte de “ l'égalité de la mesure ” et des “ diverses combinaisons de ses temps ”.<sup>4</sup> Rousseau a le fétichisme de la mesure et des mouvements exactement cadencés ; il est intransigeant sur ce chapitre. C'est là, comme on verra plus loin, une des raisons qui lui font préférer la musique des Italiens à celle des Français.

Si la mélodie, avec ses inflexions et son rythme, constitue le meilleur de l'art musical, qu'est-ce donc que l'harmonie ? L'harmonie n'est guère autre chose qu'un produit artificiel de la civilisation. Rousseau insiste à plusieurs reprises sur cette idée qui est l'un des principes essentiels de la théorie musicale et qui ne s'accorde que trop bien avec l'ensemble de sa philosophie.

“ Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson... Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances ”.<sup>5</sup> “ S'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé. En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque ?

<sup>1</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Rythme*.

<sup>3</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

<sup>4</sup> *Dictionnaire*, art. *Expression*.

<sup>5</sup> *Essai sur l'origine des langues* (ch. XIV). Voir aussi le *Dictionnaire de musique* (art. *Unisson*) : “... l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'unisson ”,

et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux ? <sup>1</sup> En doublant les uns et non pas les autres, en ne les renforçant pas en même rapport, n'ôtons-nous pas à l'instant ces proportions ? La nature a tout fait le mieux qu'il était possible ; mais nous voulons mieux faire encore, et nous gâtons tout ". Et à quelle époque cet usage antinaturel a-t-il commencé à s'introduire ? Il est de date relativement récente ; les civilisations de l'antiquité ne l'ont pas connu ; les oreilles grecques, si délicates, n'en ont pas senti le besoin. L'harmonie "est une invention gothique et barbare", qui est apparue à la suite des grandes invasions. Elle est due aux "peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions ". <sup>2</sup> "Plusieurs voix traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouvèrent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paraître plus agréable, et ainsi commença la pratique du discant et du contrepoint.... Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine, comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits, quand elle était doublement la voix de la nature ". <sup>3</sup>

Est-ce à dire qu'il faille renoncer à l'harmonie et se contenter de la mélodie pure et simple ? Rousseau ne va pas jusque là, pas plus qu'il ne songe à la possibilité de supprimer les institutions sociales existantes, résultats funestes mais indestructibles de la civilisation. Il ne nous est plus possible de supprimer de la musique les accords de l'harmonie ; mais il faut au moins les réduire au strict nécessaire, les maintenir dans le rôle subalterne qui seul leur convient ; car l'harmonie est dans la musique un élément secondaire et accessoire, tandis que la mélodie est l'élément primitif et essentiel. Sur ce point Rousseau s'oppose nettement à Rameau, et cette question du primat de l'harmonie ou de la mélodie forme le principal objet de leur polémique. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Les harmoniques. Ce passage est tiré de *la Nouvelle Héloïse*, Partie V, lettre 7 (de Saint-Preux à Milord Edouard).

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Harmonie*. Est-ce la faute de la civilisation ou celle de la nature ? On reconnaît ici le point faible du système de Rousseau, l'impossibilité d'expliquer comment la civilisation, qui est mauvaise, a pu naître de la nature, qui est bonne.

<sup>3</sup> *Essai sur l'origine des langues* (ch. XIX : "Comment la musique a dégénéré").

<sup>4</sup> V. Rousseau, *Lettre sur la musique française* (1753) ; *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*

Pour Rameau, “ le chant que nous imaginons nous est suggéré par un principe d’harmonie qui est en nous ” ;<sup>1</sup> c’est cette harmonie, ce sont ces diverses modulations qui donnent à la mélodie son expression et son sens, bien mieux que ne peut le faire la différence “ du haut et du bas ”. Pour Rousseau au contraire, toute la musique a son fondement dans les “ accents d’une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix ”.<sup>2</sup> Et tandis que Rameau veut une harmonie aussi pleine et aussi complète que possible, Rousseau demande qu’on allège autant qu’il se pourra les accords destinés à soutenir la mélodie, qu’on ne les remplisse “ qu’avec choix et discernement ” ; “ car tout accompagnement où tous les accords sont complets doit faire beaucoup de bruit et avoir très peu d’expression ”.<sup>3</sup> Il ne faut pas mépriser les portées vides, et “ l’ellipse n’a pas moins d’usage dans l’harmonie que dans la grammaire ; il ne s’agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment ”.<sup>4</sup> C’est ce qu’ont bien compris les Italiens, dont les accompagnements sont si simples, et qui, au lieu de remplir les accords, se contentent le plus souvent de redoubler la basse.

Dans ces limites, Rousseau reconnaît l’utilité actuelle de l’harmonie pour soutenir une mélodie donnée et pour en préciser le sens. Un chant vraiment digne de ce nom implique par lui-même son harmonie et indique suffisamment la place que chaque note occupe dans la modulation. Les accords ont pour rôle d’exprimer d’une manière explicite ce qui n’est contenu que confusément dans la simple mélodie, “ en représentant, déterminant et renforçant les accents mélodieux qui, par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l’accompagnement ”.<sup>5</sup> D’ailleurs, vers la fin de sa vie, Rousseau semble avoir été plus disposé qu’au moment de sa querelle avec Rameau à reconnaître la puissance expressive de l’harmonie : il félicite Gluck d’avoir, dans l’ouverture d’*Alceste*, “ affecté les dissonances superflues et diminuées..... pour exprimer les gémissements et les plaintes ” ; il admet, à côté de l’harmonie

(écrit en 1755). — Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe* (1754) ; *Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie* (1755) ; *Suite des erreurs sur la musique...* (1756).

<sup>1</sup> *Nouveau système de musique théorique* (1726), ch. VIII.

<sup>2</sup> *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. (Œuvres, éd. de Genève, 1781, p. 520 du vol. sur la musique.)

<sup>3</sup> *Lettre sur la musique française*. (Œuvres complètes, éd. Furne, III, 535).

<sup>4</sup> *Examen de deux principes...*, (p. 536 de l’éd. de Genève).

<sup>5</sup> *Observations sur l’Alceste de M. Gluck*.

“ diatonique ” et de l’harmonie “ chromatique ”, une troisième espèce d’harmonie qu’il appelle “ pathétique ” et “ qui consiste en des entrelacements d’accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d’analogie entre eux ; on affecte l’oreille d’intervalles déchirants, et l’âme d’idées rapides et vives, capables de la troubler ”.<sup>1</sup> Mais tous ces accords, quels qu’ils soient, doivent toujours rester subordonnés à la mélodie toute puissante, et à une mélodie unique. Sur ce point Rousseau n’a jamais varié. Il faut que de toutes les parties harmoniques réunies on n’entende sortir qu’un seul et même chant. C’est ce que Rousseau appelle le principe de l’*unité de mélodie*.

Ce principe est fortement exprimé dans un passage de la *Lettre sur la musique française* : “ Pour qu’une musique devienne intéressante, pour qu’elle porte à l’âme les sentiments qu’on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l’expression du sujet ; que l’harmonie ne serve qu’à la rendre plus énergique ; que l’accompagnement l’embellisse sans le couvrir ni le défigurer ; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l’un ni l’autre s’en aperçoive : il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu’une mélodie à l’oreille et qu’une idée à l’esprit ”. Rousseau tient beaucoup à cette théorie de l’unité mélodique ; il la considère comme une découverte personnelle. “ Ce grand principe ”, que les Italiens ont généralement suivi, mais surtout “ par instinct ”, que les Allemands ont “ suivi très rarement par hasard ”, n’a été “ ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que le seul *Devin du Village* ”<sup>2</sup>.

De ce principe “ il s’ensuit : premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu’elle puisse avoir : secondement, que toute musique où l’on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, et qu’il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n’admet nulle exception, l’on voit ce qu’on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d’accompagnement à un autre air ”<sup>3</sup>. Il n’est pas nécessaire que la mélodie reste toujours à la partie supérieure ; on peut la faire passer d’une partie à une autre ; “ il y a

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Lettre à M. le docteur Burney sur la musique* (1776).

<sup>3</sup> *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*. Le dernier trait vise surtout Rameau.

souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout". Mais, quelle que soit la disposition de l'écriture musicale, on ne doit jamais entendre qu'un seul chant : c'est là, pour Rousseau, une règle intangible. Aussi se déclare-t-il opposé à l'usage trop fréquent des harmonies renversées, qui donnent à la basse un dessin mouvementé, nuisible à l'unité de l'ensemble. C'est ce qui arrive dans la musique française "récente" (entendez surtout dans celle de Rameau), où "les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus".<sup>1</sup> La musique italienne au contraire se conforme généralement, et d'une manière toute spontanée, à l'unité de mélodie ; "c'est dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques".<sup>2</sup> Par là s'explique en partie l'hostilité de Rousseau contre la musique française et son admiration pour la musique italienne.

\*  
\* \* \*

Rousseau n'avait pas toujours montré pour les œuvres des musiciens français cette aversion passionnée qu'il manifesta lors de la querelle des Bouffons. Il avait appris le solfège dans les cantates de Clérambault et de Bernier, l'harmonie dans les traités de Rameau. Au moment où il publiait sa *Dissertation sur la musique moderne* (1743), il admirait la "science" et le "génie" de Lulli, qu'il considérait comme un "grand homme".<sup>3</sup> L'opéra des *Muses galantes* (1747) est entièrement conçu, de l'aveu même de Rousseau,<sup>4</sup> dans le goût de l'opéra français traditionnel. "Les premières habitudes, dit-il dans la préface de son *Dictionnaire de musique*, m'ont longtemps attaché à la musique française, et j'en étais enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi".

Ce qui séduit surtout Rousseau dans la musique italienne,<sup>5</sup> c'est

<sup>1</sup> *Dictionnaire*, art. *Renversement*.

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*.

<sup>3</sup> *Préface*, p. V.

<sup>4</sup> Voir l'*Avertissement* qu'il publia par la suite.

<sup>5</sup> Il faut entendre surtout par là la musique de l'école napolitaine, à commencer par Vinci. Rousseau ne parle jamais (que je sache) de Scarlatti.

cette mélodie limpide et intarissable qui a sa source dans les accents d'une langue naturellement musicale. Si les sons de la mélodie ont pour origine les inflexions de la voix, les langues les plus accentuées et les plus "chantantes" doivent révéler chez les peuples qui les parlent des aptitudes particulières au chant et à la musique.<sup>1</sup> C'est là le secret de la supériorité des Italiens dans la mélodie. Ils ont encore sur nous un autre avantage infiniment précieux aux yeux de Rousseau : c'est la netteté du rythme et la précision parfaite de la mesure. "En Italie, la mesure est l'âme de la musique ; c'est la mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante."<sup>2</sup> Ainsi les deux éléments de la mélodie, les "sons" et le rythme, se trouvent traités par les Italiens d'une manière particulièrement heureuse.

Il en est tout autrement dans la musique française. Notre langue est surtout "celle des philosophes et des sages ; elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison". Mais elle est "peu propre à la poésie et point du tout à la musique".<sup>3</sup> Elle n'est guère accentuée, ni chantante, et il n'est pas étonnant qu'elle n'ait pas donné naissance à des mélodies bien variées. En outre, possédant peu de voyelles sonores, gênée par les nasales, encombrée de consonnes, elle ne s'unit au chant qu'avec peine et comme à contre-cœur. La constitution des mots se prête difficilement à ces vocalises où excellent les Italiens ; "les Français, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur".<sup>4</sup> On n'aura même pas la ressource d'appliquer des paroles françaises à une mélodie italienne ou écrite dans le style italien. Cela ferait un "dégoûtant assemblage... et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera même pas tenté".<sup>5</sup> Fausse prédiction, que Grétry et Gluck se chargeront de démentir.

<sup>1</sup> v. *Dictionnaire*, art. *Accent et Chanter*.

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Battre la mesure*.

<sup>3</sup> *Lettre sur la musique française (Avertissement)*.

<sup>4</sup> *Dictionnaire*, art. *Roulade*.

<sup>5</sup> *Lettre sur la musique française*, note de la dernière page. Grétry, dans ses *Mémoires*, soutiendra contre Rousseau que la langue française est au contraire très propre à la musique. (éd. 1789, I, 409 et II, 132-138).

La musique française, si mal partagée pour ce qui est des sons de la mélodie, trouve-t-elle au moins quelque compensation dans le rythme ? Tout au contraire. Les Français n'ont pas le sens de la mesure et des rythmes précis ; leur chant est un perpétuel *rubato*. “ Si la musique italienne tire son énergie de son asservissement à la rigueur de la mesure, la française cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur ”<sup>1</sup>. A l'Opéra de Paris, “ c'est toujours l'acteur qui règle l'orchestre, au lieu que l'orchestre doit régler l'acteur, et... les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus ”<sup>2</sup>. (Singulier principe pour un apôtre de la mélodie spontanée !). Aussi le chef d'orchestre se démène-t-il, selon le mot de Grimm, comme un bûcheron qui fend du bois. Et “ quand par hasard il se trouve quelque air un peu sautillant, c'est un trépignement universel ” parmi les spectateurs : “ Charmés de sentir un moment cette cadence qu'ils sentent si peu, ils se tourmentent l'oreille, la voix, les bras, les pieds, et tout le corps, pour courir après la mesure, toujours prête à leur échapper ; au lieu que l'Allemand et l'Italien, qui en sont intimement affectés, la sentent et la suivent sans aucun effort, et n'ont jamais besoin de la battre ”.<sup>3</sup>

Que reste-t-il donc à cette pauvre musique française si déshéritée du sort, sans mélodie et sans rythme ? Il ne lui reste que l'harmonie, et l'on sait que pour Rousseau cela n'est pas grand'chose. Les Français “ trouvent plus aisément des accords que des chants ”.<sup>4</sup> Des deux musiques, française et italienne, “ l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre une suite de chant ”.<sup>5</sup> Et encore cette harmonie même, dont les Français sont si fiers, “ leur échappe ; à force de la vouloir charger, ils n'y mettent plus de choix, ils ne connaissent plus les choses d'effet, ils ne font plus que du remplissage ”.<sup>6</sup> Vraiment, à en croire Rousseau, nous ne sommes guère doués pour la musique. Tout le prouve : notre langage rude et traînant, nos airs populaires où l'on ne trouve “ nulle cadence, nul accent mélodieux ” (sic !), les instruments militaires, les chanteurs des rues, les violons des guinguettes, qui sont “ d'un faux à choquer l'oreille la moins

<sup>1</sup> Dictionnaire, art. Chronomètre.

<sup>2</sup> Dictionnaire, art. Orchestre.

<sup>3</sup> La Nouvelle Héloïse, II, lettre 23.

<sup>4</sup> Dictionnaire, art. Trio.

<sup>5</sup> Dictionnaire, art. Unité de mélodie.

<sup>6</sup> La Nouvelle Héloïse, I, lettre 48.

délicate... le Français paraît être de tous les peuples de l'Europe celui qui a le moins d'aptitude à la musique".<sup>1</sup> On pourrait nous pardonner cette infirmité si nous n'avions pas en même temps la prétention inconcevable d'être "les premiers musiciens du monde". Aussi, pour rabaisser notre orgueil, Rousseau termine-t-il sa *Lettre sur la musique française* en concluant, dans une boutade fameuse, "que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux".

L'opéra français peut-il véritablement être appelé une œuvre de musique ? Il suffit de considérer les lois du genre, la puérilité des livrets, les invraisemblances de l'action, les extravagances de la mise en scène, pour se rendre compte qu'il n'est point de forme d'art plus fautive, plus éloignée de la nature, plus incapable d'inspirer un vrai musicien. "Le plus grand défaut" de l'opéra français "est un faux goût de magnificence, par lequel on a voulu mettre en représentation le merveilleux, qui, n'étant fait que pour être imaginé, est aussi bien placé dans un poème épique que ridiculement sur un théâtre. J'aurais eu de la peine à croire, si je ne l'avais vu, qu'il se trouvât des artistes assez imbéciles pour vouloir imiter le char du soleil, et des spectateurs assez enfants pour aller voir cette imitation".<sup>2</sup> La mer agite ses vagues de carton bleu, les dieux descendent des nues, les démons sortent de terre et s'élèvent dans les airs, suspendus à des ficelles. "Ajoutez à tout cela les monstres, qui rendent certaines scènes fort pathétiques, tels que des dragons, des lézards, des tortues, des crocodiles, de gros crapauds qui se promènent d'un air menaçant sur le théâtre, et font voir à l'Opéra les tentations de Saint-Antoine". Non content d'encombrer l'action de tout ce bric-à-brac mythologique, on la ralentit encore par d'interminables danses, qui surviennent d'ordinaire "au moment le plus intéressant", et qui portent le nom de "divertissements" ou de "fêtes". "La manière d'amener ces fêtes est simple : si le prince est joyeux, on prend part à sa joie, et l'on danse ; s'il est triste, on veut l'égayer, et l'on danse..... Mais il y a bien d'autres sujets de danse ; les plus graves actions de la vie se font en dansant. Les prêtres dansent, les soldats dansent, les dieux dansent, on danse jusque dans les enterrements, et tout danse à propos de tout".<sup>3</sup> Rousseau

<sup>1</sup> *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *ibid.*

estime qu'on devrait " bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements ",<sup>1</sup> sans s'interdire pourtant de les employer une fois la pièce terminée, pour effacer, par un ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra".<sup>2</sup>

La partie proprement musicale de l'opéra français ne le satisfait pas davantage. D'abord l'exécution en est détestable : l'orchestre ne va jamais ensemble ; les instrumentistes brodent leurs accompagnements de mille fioritures. Les chanteurs ne chantent pas, ils crient. " On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant ".<sup>3</sup> Ce ne sont plus des airs, ce sont des " hurlements ", des " cris affreux ", de " longs mugissements ".

De plus, les Français, si mal doués pour la musique en général, ignorent l'art d'appliquer la musique au drame. Et à ce propos Rousseau se livre à des considérations intéressantes sur la nature du drame lyrique. " C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique ".<sup>4</sup> Dans l'intérêt même de la variété et de l'expression, le compositeur doit appliquer la musique au drame de deux manières différentes, " tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie et du rythme musical ". De là les deux formes essentielles de la musique dramatique : le récitatif et les airs.

Le récitatif " doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible ".<sup>5</sup> S'il est chanté et non parlé, c'est uniquement " parce que la musique est la langue de l'opéra " et qu'il serait ridicule d'entremêler la parole ordinaire et le chant, comme on fait dans les opéras-comiques français. Pour composer un bon récitatif, on doit s'abandonner " à l'accent de la déclai-

<sup>1</sup> *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Intermède*. Si l'on conserve les divertissements au cours de l'action, il faudra leur donner une valeur dramatique. C'est sur le conseil de Rousseau que Gluck, au 2<sup>e</sup> acte de l'*Alceste* française, à juxtaposé aux réjouissances du peuple les exclamations douloureuses d'Alceste, " pour mieux encadrer cette fête et la rendre touchante et déchirante par sa gaîté même ". (*Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, note.)

<sup>3</sup> *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.

<sup>4</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*.

<sup>5</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*.

mation, et, quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rythme poétique et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours". C'est ce qui arrive dans le récitatif italien, simple, rapide et coulant, où la musique suit sans peine l'accent déjà musical de la langue. Au contraire, le récitatif français, traînant et criard, exagérant dans une emphase perpétuelle les intonations de la parole, n'est guère autre chose qu'une lamentable psalmodie.

Le simple récitatif "est nécessaire dans les drames lyriques, 1° pour lier l'action et rendre le spectacle un ; 2° pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendrait insupportable ; 3° pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la musique chantante et cadencée".<sup>1</sup> Il est accompagné seulement d'une basse, destinée à soutenir la voix de l'acteur et à mieux marquer la modulation. Pourtant, quand le récitatif, "moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant",<sup>2</sup> on peut y joindre l'orchestre sous la forme d'"un simple accompagnement de notes tenues qui... donnent plus de douceur à l'expression". C'est alors ce qu'on appelle "le simple récitatif accompagné".

"Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent pas de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation." Une mélodie mesurée et continue, trop éloignée de l'accent naturel et de l'agitation du discours, affaiblirait l'expression. Et pourtant le rythme et la mélodie "ont un grand charme sur l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur". Que faire alors pour conserver à la fois l'accent naturel et la mélodie ? "Donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rythme qui peuvent venir à l'appui".<sup>3</sup> C'est là le "récitatif obligé", le plus puissant moyen d'expression de la musique dramatique. Un compositeur habile et inspiré

<sup>1</sup> *Lettre sur la musique française.* (Œuvres complètes, éd. Furne, III, 538).

<sup>2</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

<sup>3</sup> *ibid.*

pourra y déployer toutes les ressources de son art ; le genre enharmonique lui-même difficilement applicable ailleurs, trouve son utilisation toute naturelle dans ces sortes de scènes,<sup>1</sup> comme on peut le voir dans le premier récitatif de la cantate d'*Orphée*, de Pergolesi. Les Italiens sont passés maîtres dans l'emploi du "récitatif obligé", dont la musique française, à en croire Rousseau, "n'a su faire aucun usage", jusqu'au moment où lui-même "a tâché d'en donner quelque idée" dans une scène de son *Devin*.<sup>2</sup>

Les Français ne savent pas davantage en quoi consistent les véritables *airs* d'opéra, ces grandes effusions lyriques, d'une admirable unité de caractère, "qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappants, qui peignent les situations les plus vives." Leurs *ariettes* légères, "qui font à Paris le triomphe du goût moderne", ne sont que la ridicule parodie des airs pathétiques si estimés au-delà des Alpes. Et ce qu'ils appellent *airs*, ce sont "ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras", réservant le nom "de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations à qui il ne manque, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris".<sup>3</sup>

Il est vrai que l'opéra français a pour lui les chœurs, à peu près inexistants dans l'opéra italien. Ces chœurs dont les Français sont si fiers, où ils prodiguent les imitations, les fugues et toutes les vaines complications du contrepoint, révèlent sans doute l'habileté du compositeur, mais le résultat ne vaut pas la peine qu'on y prend : tout cela n'aboutit le plus souvent "qu'à faire du bruit", et, à ce titre, "est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût".<sup>4</sup> "Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout à fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir, dans leurs églises, de la musique bruyante ; ils ont souvent des messes et des motets à quatre chœurs, chacun sur un dessin différent : mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras."

<sup>1</sup> *Dictionnaire*, art. *Enharmonique*.

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Récitatif obligé*. En réalité les successeurs de Lulli, et même Lulli dans ses dernières œuvres, avaient employé assez fréquemment le récitatif obligé (quoique assurément d'une manière moins émouvante que les Italiens).

<sup>3</sup> *Lettre sur la musique française* (*Œuvres complètes*, éd. Furne, p. 536-537). C'est traiter bien injustement certains beaux "monologues" de Rameau, comme celui de Télémaque au premier acte de *Castor et Pollux*.

<sup>4</sup> *Lettre sur la musique française* (éd. Furne, III, 532). Il est intéressant de noter le changement de la pensée de Rousseau avant et après la *Lettre*. Dans l'*Encyclopédie*, il avait écrit, à l'art. *Chœur* : "Un beau chœur est le chef-d'œuvre d'un habile compositeur". Dans le *Dictionnaire*, il corrigera : "Un beau Chœur est le chef-d'œuvre d'un commençant, et c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'harmonie".

Que peuvent donc faire les Français avec une langue si peu favorable à la musique et avec de si piètres dispositions pour le drame chanté ? Leur seule ressource est d'imaginer un genre de drame où les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se fassent entendre successivement, <sup>1</sup> un drame entièrement parlé où la musique n'apparaîtra que sous la forme d'interludes d'orchestre exécutés pendant les pauses de la déclamation et accompagnant les jeux de scène de l'acteur. C'est ce que Rousseau lui-même a tenté dans sa scène de *Pygmalion*, inaugurant ainsi un genre dramatique qui n'a certainement pas donné encore tout ce qu'on en peut attendre.

L'opéra est au contraire pour les Italiens un genre national, conforme à la nature de leur langue et aux tendances de leur génie. Ce n'est pas que Rousseau considère l'opéra italien comme absolument sans défauts : il blâme ouvertement l'usage des intermèdes comiques, qui sont d'ailleurs bannis peu à peu de l'opéra à l'époque même de Rousseau, genre de spectacle agréable en soi, mais "déplacé dans le milieu d'une action tragique" ; <sup>2</sup> il n'apprécie guère la voix artificielle des castrats, qui est un outrage à la nature <sup>3</sup> ; il reconnaît, surtout vers la fin de sa vie, que le récitatif italien, excellent par lui-même, devient parfois ennuyeux "non seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté". <sup>4</sup> Enfin il constate, après l'époque de Vinci, de Leo et de Pergolesi, une sorte de décadence de l'opéra italien, en alléguant que "la perfection est un point où il est difficile de se maintenir" ; décadence, ou plus exactement déséquilibre, désaccord entre la musique et la poésie : "Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageait avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentiments du poète ; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, et, quoique l'objet soit le même, le poète et le musicien, trop séparés dans

<sup>1</sup> Voir, dans les *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, le passage sur *Pygmalion* (fragment complété par Prévost). Il est bon de rappeler que l'essai de Rousseau diffère du mélodrame allemand, tel que l'ont compris Benda, Beethoven, Weber, Mendelssohn et Schumann : dans le mélodrame allemand, la déclamation parlée et la musique sont non seulement juxtaposées, mais aussi superposées, c'est-à-dire produites simultanément. L'emploi de la musique dans le *Pygmalion* de Rousseau ferait plutôt songer à la "pantomime hypocritique" de Lesueur, le maître de Berlioz.

<sup>2</sup> *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, art. *Voix*.

<sup>4</sup> *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*.

leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poète, l'efface et le fait oublier : l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix ; ce qui fait tout à fait oublier la pièce et change le spectacle en un véritable concert...<sup>1</sup> Tout cela n'est pas mal vu pour un partisan de la musique italienne, et montre qu'à l'occasion, Rousseau n'était pas incapable d'impartialité.

Mais ces défauts ne sont rien, pour lui, auprès de tous les mérites qui assurent à l'opéra d'outre-monts une supériorité incontestée. Au lieu des sujets mythologiques et des féeries insipides où se complaisent les Français, les compositeurs italiens choisissent de préférence des sujets humains, plus propres à l'expression des sentiments vrais et des passions dramatiques. Leur récitatif, souple et rapide, remplit parfaitement son rôle, et ne diffère presque pas des intonations du parler ordinaire : quand Julie a commencé " par lire quelques octaves du Tasse ou quelques scènes du Métastase " et qu'ensuite son maître lui " fait dire et accompagner du récitatif ", elle croit " continuer de parler et de lire ".<sup>2</sup> Mais c'est surtout dans les airs et dans les émouvants *récitatifs obligés* que les Italiens ont mis les plus sublimes beautés de leur musique. Or, ces airs, dont Rousseau a eu la révélation dans les théâtres de Venise, on ne les connaît pas à Paris : les Français ne connaissent guère que les charmantes chansonnettes importées par les Bouffons, et " il n'est pas plus juste de juger l'opéra italien sur ces farces, que de juger notre théâtre français sur l'*Impromptu de campagne* ou le *Baron de la Crasse* ".<sup>3</sup> Les véritables airs italiens sont essentiellement expressifs et dramatiques ; ils ont le double mérite d'être à la fois fort aisés à chanter et fort émouvants à entendre : leur musique " dit beaucoup avec peu d'effort ", elle " agite l'âme et repose la poitrine. "<sup>4</sup> " Quand on commence à connaître la mélodie italienne, on ne lui trouve d'abord que des grâces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentiments agréables ; mais pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique..... Ces chants divins

<sup>1</sup> *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 52. (De Julie à Saint-Preux).

<sup>3</sup> *Lettre sur la musique française*. (Œuvres, éd. Furne, III, 533).

<sup>4</sup> *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 52.

déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés".<sup>1</sup> Et que dire alors de ces grands récits dramatiques, traversés par des rafales de passion, où "le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant, quand il le faut, les transitions intermédiaires et scolastiques, sait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés", chers au "bouillant *Métastase*" ?<sup>2</sup> "Quand, après une suite d'airs agréables, on en vint à ces grands morceaux d'expression qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdais à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyais entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir ; je croyais voir des mères éplorées, des amants trahis, des tyrans furieux ; et, dans les agitations que j'étais forcé d'éprouver, j'avais peine à rester en place".<sup>3</sup>

Pour les âmes capables de sentiments passionnés, la révélation de la musique italienne est un véritable coup de foudre ; c'est l'éclair de vérité qui entraîne la conversion immédiate et définitive. "Ah ! ma Julie ? qu'ai-je entendu ! quels sons touchants ! quelle musique ! quelle source délicieuse de sentiments et de plaisirs..... Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gagnait insensiblement. Ce n'était plus une vaine suite de son comme dans nos récits. A chaque phrase, quelque image entrait dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur ; le plaisir ne s'arrêtait point à l'oreille ; il pénétrait jusqu'à l'âme..... Laisse donc pour jamais cet ennuyeux et lamentable chant français qui ressemble aux cris de la colique mieux qu'au transport des passions. Apprends à former ces sons divins que le sentiment inspire, seuls dignes de la voix, seuls dignes de ton cœur, et qui portent toujours avec eux le charme et le feu des caractères sensibles".<sup>4</sup>

PAUL-MARIE MASSON.

(à suivre)

<sup>1</sup> *Lettre sur la musique française* (*ibid.* III, 530).

<sup>2</sup> *id. ibid.*

<sup>3</sup> *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 48 (de Saint-Preux à Julie).

<sup>4</sup> *id. ibid.*



## LA GRANDE SAISON ITALIENNE DE 1752

### LES BOUFFONS

“ Je vais chercher la paix au temple des chansons :  
 “ J’entends crier : Lulli, Campra, Rameau, Bouffons !  
 “ Etes-vous pour la France, ou bien pour l’Italie ?  
 “ Je suis pour mon plaisir, messieurs..... ”

Ces vers de la satire des *Cabales* de Voltaire pourraient nous servir d’épigraphe, car il ne sera point question ici de la fameuse Querelle des Bouffons qui révolutionna Paris, à partir de 1753, à la suite de la *Lettre sur Omphale* de Grimm, et de la retentissante *Lettre sur la musique française* de Rousseau<sup>1</sup>, mais, seulement, de l’histoire et de l’esthétique des intermèdes italiens représentés à l’Opéra de 1752 à 1754, intermèdes dont l’influence fut si profonde sur l’Opéra-Comique et même sur le grand Opéra.

Pour être à peu près complète, une pareille étude exigerait, d’abord, des travaux préparatoires prolongés, et des recherches patientes à travers la musique vocale italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, ensuite, un cadre beaucoup plus large que celui qui nous est dévolu. Les opéras bouffons, en effet, consistent, presque tous, en *pasticcios* qui donnent asile à de nombreux airs empruntés, soit à des compositions analogues, soit à des opéras sérieux,

<sup>1</sup> Plus de 60 ouvrages contemporains alimentèrent cette Querelle ; on consultera, à ce sujet, le *Recueil des Mémoires* réunis à la Bibliothèque nationale sous la cote Z334 (Réserve).

Parmi les travaux modernes traitant de la Querelle des Bouffons, nous citerons, outre l’article Rousseau d’Ernest Thoinan dans le Supplément de Fétis : A. Pougin, *Mondonville et la Guerre des Coins* (1860), F. de Villars, *La Serva Padrona* (1863), J. Carlez, *Grimm et la musique de son temps* (1872), A. Jullien, *La Musique et les Philosophes au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1873), Poulet-Malassis, *La Querelle des Bouffons* (1876), A. Jansen, *J. J. Rousseau als Musiker* (1884), A. Font, *L’Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (1894), Fr. Hellouin, *Mondonville, sa vie, son œuvre* (1903), E. Hirschberg, *Die Encyclopädisten und die Französische Oper im 18 Jahrhundert* (1903), G. Radiciotti, *G. B. Pergolesi* (1910).

et l'identification de ces divers emprunts nécessite de minutieuses investigations bibliographiques, pour lesquelles les excellents catalogues d'*Incipit* du British-Museum, de la Bibliothèque de Breslau et du Conservatoire de Bruxelles, par exemple, sont d'un secours très-efficace. En outre, ces ouvrages présentent une foule de versions, variables selon les lieux où ils furent exécutés, et apparaissent comme des pièces éminemment instables, dont le cadre, le nombre, la qualité des personnages et la musique subissent de perpétuels remaniements<sup>1</sup>.

Aussi, limitons-nous strictement notre travail, non seulement aux versions qui virent le jour à Paris, mais encore aux versions italiennes, à l'exclusion des nombreuses parodies françaises que celles-ci provoquèrent. Nous nous bornerons à dresser un inventaire sommaire de ce que nous avons pu retrouver du matériel musical correspondant à ces versions, et à nous servir des éléments ainsi rassemblés pour étudier l'esthétique des intermèdes, en essayant de dégager ce que ceux-ci apportaient de vraiment neuf aux Parisiens de 1752.<sup>2</sup>

\*  
\* \*

La brillante "saison" que les chanteurs italiens firent à Paris, de 1752 à 1754, avait connu deux précédents. Une première tentative s'ébaucha en 1723, vraisemblablement sur l'initiative de Crozat, car une lettre émanant du Secrétariat de la Maison du roi, et datée du 18 mars 1723, annonce à celui-ci, que le souverain accorde un passeport aux "personnes qui composent l'Opéra italien à Londres pour venir exécuter à Paris le traité qu'elles ont fait". Ces artistes devaient donner 12 représentations pendant le mois de juillet;<sup>3</sup> mais le projet d'opéra italien ne se réalisa que six ans plus tard, en 1729. Le mardi 7 juin, en effet, le *Tancredi* de Campra abandonnait l'affiche à une série de "scènes italiennes en musique",<sup>4</sup> dont la première portait le titre de *Serpilla e Baiocco, ovvero*

<sup>1</sup> Nul n'est mieux qualifié que M. Alfred Wotquenne, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, pour mener à bien un travail d'ensemble sur les Bouffons.

<sup>2</sup> M. Nutter avait eu, naguère, l'intention qu'il ne réalisa pas, d'acquérir pour la Bib. de l'Opéra tout un fonds relatif aux intermèdes des Bouffons. C'est de ce fonds que Lajarte a dressé "préventivement" le catalogue.

<sup>3</sup> Arch. nat. O<sup>1</sup>.256. Le passeport, daté du 17 mars 1723, se trouve dans O<sup>1</sup>.67, f<sup>o</sup> 199. Le traité visé ci-dessus avait été passé entre Francine et le Directeur des Italiens, Casimiro Aveloni. La troupe était ainsi composée : Bononcini, maître de musique de l'Empereur Joseph, la Sig<sup>ra</sup> Francesca Cuzzoni, la Sig<sup>ra</sup> Margarita Durastanti, Francesco Bernardi Senesmo, Gaëtano Bernestat et Giuseppe Boschi. Voir *Mercure*, avril 1723, pp. 770-771.

<sup>4</sup> *Mercure*, juin 1729. I, p. 1223.

*il Marito giocatore e la Moglie bacchetona*. (*Le Mari joueur et la Femme bigote*). Deux chanteurs seulement constituaient la troupe, Rosa Ungarelli de Bologne et Antonio Maria Ristorini de Florence ; ils s'étaient fait une spécialité des intermèdes à deux personnages. De 1718 à 1721, ils avaient joué au théâtre S<sup>t</sup> Ange à Venise ; en 1727, on les retrouvait dans cette ville, au théâtre S<sup>t</sup> Samuel, où ils interprétaient de petites pièces aux titres molièresques, telles que *Monsieur de Porsugnacco* (1727). De là, ils passaient à Bruxelles pour y donner *Serpilla* (1728) et *Il Malato immaginario* (1728). *Serpilla* formait un intermède introduit dans un opéra d'Orlandini, *Lucio Papirio dittatore*, que les historiens de la musique ont transformé tantôt en théâtre, tantôt en chef d'orchestre. Toujours est-il que Ristorini et la Signora Ungarelli remportèrent un tel succès à Bruxelles, avec le *Marito giocatore*, que le prince de Carignan les fit engager à l'Opéra de Paris, où ils débutèrent en juin 1729.<sup>1</sup>

Mais, tandis qu'à Bruxelles *Serpilla* ne consistait qu'en un intermède, à Paris l'ouvrage était joué seul ; on avait donc dû l'allonger en ajoutant aux trois actes des divertissements de danse, de chant et de symphonie, où figuraient M<sup>lle</sup> Sallé, La Camargo, les sieurs Laval, Du Moulin et le "fameux violoniste" Guignon dans des sonates et des concertos.<sup>2</sup>

Le *Mercur*e donne une analyse complète de *Serpilla* dont le succès fut très vif ; aussi, le 14 et le 17 juin, les deux acteurs italiens jouèrent-ils un autre intermède en trois actes : *Dom Micco e Lesbina*, qui ne fournit qu'une courte carrière, car, rapporte le *Mercur*e, les représentations de cette seconde comédie "que les Italiens appellent du nom d'Intermèdes," furent interrompues par les grandes chaleurs.<sup>3</sup> Parodiées immédiatement par Dominique et Romagnesi, avec de la musique de Mouret, les deux pièces italiennes, trouvèrent un regain de succès dans les *Débuts* et dans *Dom Micco et Lesbine*, qui attirèrent la foule à l'hôtel de Bourgogne.<sup>4</sup> A en croire Parfaict, tout Paris aurait manifesté sa joie lors de la reprise de *Roland* "qui succéda à ces Bouffonneries", et les Italiens auraient préparé comme troisième intermède, *M. de Pourceaugnac*.<sup>5</sup>

Les Bouffons devaient reparaître une seconde fois à Paris, en 1746, non plus à l'Opéra, mais à la Comédie Italienne. Le mardi 4 octobre

<sup>1</sup> A. Wotquenne, *Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, I, p. 459.

<sup>2</sup> *Mercur*e, juin, 1729. I, pp. 1227-1230.

<sup>3</sup> *Mercur*e, juin, 1729. II, pp. 1401-1403.

<sup>4</sup> *Mercur*e, juillet, 1729, pp. 1623-1639, août, 1729, pp. 1842-1843.

<sup>5</sup> Ms. Nutter, p. 198 (Arch. Opéra).

1746, Riccoboni et une débutante, la Signora Monti, assistés d'un personnage muet joué par Scapin, interprètent la *Serva Padrona* de Pergolèse.<sup>1</sup> “ La *Serva Padrona*, écrit le *Mercur*, est une espèce d'opéra-comique italien, mêlé de prose ; la musique en a été trouvée excellente ; elle est d'un artiste ultramontain mort fort jeune ”. Et de faire l'analyse de la pièce que précédait une ouverture de Paganelli, compositeur estimé en France et en Italie,<sup>2</sup> et dont l'affabulation était due à Gennaro Antonio Federico.<sup>3</sup>

On se trouvait là en présence d'une pièce du même type que celles qui avaient été jouées en 1729, pièce à deux personnages avec un personnage muet, consistant en un simple intermède ; aussi, pour qu'elle remplît toute la soirée, devait-on lui adjoindre une ouverture et deux divertissements “ très amusants et d'une composition vive et légère ”, assure le *Mercur*, sans nous révéler le nom de leur auteur.

Le succès de la *Serva Padrona*, en 1746, paraît avoir été éclipsé par la réussite prodigieuse d'une comédie italienne intitulée le *Prince de Salerne*.<sup>4</sup>

Venons-en maintenant à la troisième et triomphale apparition des Bouffons à Paris, pendant l'été de 1752. Les circonstances qui les amenèrent dans la capitale méritent d'être précisées, d'autant plus qu'il ne faut tenir aucun compte des allégations formulées par Albert Jansen sur le rôle qu'aurait joué le duc d'Aumont, lors d'une prétendue tentative d'introduction de Bouffons en 1750, allégations qui résultent d'une fâcheuse confusion.<sup>5</sup>

Dès 1745, Strasbourg possédait une compagnie italienne dirigée par un sieur Teradat, et à laquelle s'intéressait un fonctionnaire royal qui répondait au nom tintinnabulant de Klinglin. Le 1<sup>er</sup> janvier 1750, Klinglin passait avec un certain Bambini un traité pour l'exploitation du théâtre, moyennant 33000 livres.<sup>6</sup> Or ce Bambini n'est autre, comme on

<sup>1</sup> *Mercur*, octobre, 1746, p. 161. La *Serva Padrona* fut représentée pour la première fois, le 28 août 1733 à Naples sur le théâtre S. Bartolomeo avec *Il Prigionier Superbo*. Le livret de la *Serva Padrona* fut publié en 1746 chez la veuve Delormel, à Paris.

<sup>2</sup> Joseph Antoine Paganelli, compositeur des opéras italiens de S. A. S. le Duc régnant de Brunswick-Lunebourg. Le privilège pris par Ch. Nicolas Leclerc le 18 novembre 1750 comprend des œuvres instrumentales de Paganelli.

<sup>3</sup> A. Wotquenne, *Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, I, p. 438.

<sup>4</sup> *Mercur*, oct. 1746, pp. 161, 162.

<sup>5</sup> A. Jansen, *J. J. Rousseau als Musiker*, p. 158. Jansen vise en effet, un passage des *Nouvelles littéraires* de Raynal (II, p. 5), qui concerne la Comédie italienne et nullement l'Opéra. L'autre passage cité par lui, est emprunté à la *Correspondance* de Grimm ; non seulement, ce passage porte la date de novembre 1754, et s'applique, par conséquent, à une époque postérieure à celle des Bouffons de 1752, mais encore, il ne traite que de la rivalité des comédiens italiens et des comédiens français (II, p. 434).

<sup>6</sup> J. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass* (1840), p. 131, 132.

va le voir, que l'impresario de la troupe parisienne de 1752, et ce furent ses chanteurs qui, après quelques traverses, émigrèrent à l'Académie royale de musique. Voici comment : Par devant Delaloëre et son confrère, notaires à Paris, Eustache Bambini, " Directeur de l'Opéra italien de Strasbourg " signait le 24 mai 1752, avec Jean Baptiste Claude Rousselet " Directeur du Spectacle de Rouen ", une convention à l'effet, par le S<sup>r</sup> Bambini, de transporter à Rouen, à partir du 1<sup>er</sup> novembre 1752, " son opéra italien composé de 7 musiciens récitants, orchestre complet, habits nécessaires et propres pour son opéra ", et par le S<sup>r</sup> Rousselet de fournir, outre le théâtre, des habits aux 16 danseurs et danseuses composant le corps de ballet, moyennant versement à Bambini des  $\frac{3}{4}$  du produit de chaque représentation, l'autre quart restant attribué à Rousselet. Le traité comptait du 1<sup>er</sup> novembre 1752 au mercredi des cendres 1753, et un dédit de 2000 livres était stipulé en cas d'inexécution de la convention. <sup>1</sup>

Mais, en agissant de la sorte, Bambini et Rousselet ne prévoyaient pas qu'ils allaient s'attirer les foudres de l'Académie royale de musique, si jalouse de ses droits, car la bonne ville de Rouen ignorait les privilèges d'indépendance dont bénéficiait Strasbourg. On sait que, depuis 1749, la gestion de l'Opéra de Paris était confiée à la Ville, représentée par le Prévôt des Marchands. Aussitôt que de Bernage eut vent du traité conclu entre les deux directeurs, traité contraire au privilège de l'Opéra, il porta plainte au roi en demandant l'annulation de la convention délictueuse. La Ville engagea simultanément deux actions, l'une au contentieux, l'autre par voie amiable, et avant que la première ne reçût de solution, un arrangement intervenait entre Bambini et le Bureau de la Ville, aux termes duquel la troupe de Strasbourg se transporterait à Paris, au lieu de s'en aller à Rouen. <sup>2</sup>

Les chanteurs italiens se rendirent donc dans la capitale, et le mardi 1<sup>er</sup> août 1752, ils jouaient à l'Opéra, la *Serva Padrona*, qui fut suivie d'un ballet pantomime. <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ms. Amelot, *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Musique* (Bib. Opéra). Minutes de M<sup>e</sup> Breuillaud, notaire à Paris.

<sup>2</sup> Ms. Amelot, *Loc. cit.* L'arrêt du Conseil d'Etat annulant la convention du 24 mai 1752 est du 29 décembre 1752 (Arch. nat. E. 2318, f<sup>o</sup> 375). Il vise une délibération du Bureau de la Ville, en date du 15 décembre, contenant ses observations sur le préjudice que porterait à l'Opéra l'exécution d'un traité aussi irrégulier.

<sup>3</sup> *Mercure*, septembre 1752, p. 166. Les sources de l'histoire de la campagne 1752-1754 sont assez rares. Elles consistent surtout dans les compte-rendus du *Mercure*, reproduits et amplifiés par Durey de Noinville

On se servit, pour les représentations de 1752, de la version déjà donnée en 1746.<sup>1</sup> Cependant, la partition qui parut à l'automne n'est pas absolument conforme au livret, et les chanteurs, au cours des représentations, apportèrent plusieurs modifications à la distribution des airs. Cette partition de 1752<sup>2</sup> fut publiée par les soins de J. J. Rousseau qui écrivait le 22 octobre, à M. Lenieps de Lyon : " On représente actuellement à l'Opéra des intermèdes italiens qui y attirent une foule dont il avait besoin. Je me suis avisé, par le conseil de mes amis, de faire graver le plus beau de ces intermèdes, intitulé la *Serva Padrona*, et j'espère que l'ouvrage sera fini vers le milieu du mois prochain."<sup>3</sup> "

Le *Mercur*, qui relate tous les détails de cette première représentation, déclare que " le fond du sujet est fort peu de chose ", mais il vante le naturel du dialogue, et porte la musique aux nues. On reprenait là, l'intermède en deux actes et à deux personnages chantants, avec un personnage muet destiné à recevoir des bourrades et à servir de *deus ex machinâ*, déjà applaudi en 1746. Serpina, servante d'Uberto, tracasse son maître sans répit ; elle lui fait attendre son chocolat et le tyrannise de mille manières. Afin d'échapper à son joug, Uberto veut prendre femme ; mais Serpina déjoue ses projets, et c'est elle que, grâce à un assez mauvais stratagème, auquel participe Vespone déguisé en " Capitaine Tempeste ", l'infortuné finit par épouser.

En tête de l'intermède, on avait placé une ouverture de Telemann<sup>4</sup> dont le *Mercur* trouve l'*Adagio* " assez harmonieux ", et le *Presto* " faible " ; le style de cette ouverture semblait trancher avec la partition de Pergolèse " d'un goût différent et bien supérieur. "

(*Histoire du Théâtre de l'Opéra*, 2<sup>e</sup> éd., 1757), et dans le Ms. de la Bib. de Munich, publié par M. Prod'homme. (I. M. G., juillet-septembre 1905). La *Correspondance* de Grimm et les divers écrits de Rousseau fournissent aussi une précieuse contribution à cette histoire. Quant au *Journal* de Charles Collé, il présente une lacune portant sur les années 1752 et 1753. (Edit. Bonhomme.)

<sup>1</sup> Le livret de 1746, comme tous ceux des intermèdes qui suivirent, porte la traduction française en regard du texte italien (Bib. de l'Opéra, Conserv. de Bruxelles, Bib. nat.).

<sup>2</sup> Voici le titre de cette partition : *La Serva Padrona, Intermezzo Del Sig<sup>r</sup> Gio Battâ Pergolese, Rappresentato in Parigi nell' Autumno, 1752*. A Paris, aux adresses ordinaires, et chez l'Éditeur, rue Grenelle St Honoré, à l'Hôtel de Languedoc. — Prix 9 livres. (Bib. nat. Vm<sup>4</sup>524).

<sup>3</sup> J. Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. (*Rivista musicale italiana*, ann. XVII, fasc. 4<sup>o</sup>, 1910, p. 893). Le duo final de la version éditée par Rousseau diffère de celui qui figure sur le livret de 1746 "Contento tu sarai" lequel, d'après M. Radiciotti, serait le duo original. On lui a substitué à Paris "Per te ho io nel core."

<sup>4</sup> Telemann était déjà connu en France où des quatuors de lui parurent en 1736. Il a écrit un grand nombre d'*Ouvertures à la française*, et, en 1725, il donnait un "Intermezzo" à deux personnages qui rappelle tout-à-fait le sujet de la *Serva Padrona* ; c'est *Pimpinone oder die ungleiche Heirat* (Voir C. Ottzenn, *Telemann als Opernkomponist*, 1902, pp. 42 et suiv.)

Le Récitatif était “une véritable déclamation notée, et soutenue par un accompagnement très-simple quoique très-harmonieux.” Celui d'Uberto, au 2<sup>e</sup> acte, excitait l'admiration, parce que “les différents mouvements dont l'acteur est agité y sont très-bien rendus, et par le chant et par l'orchestre.”<sup>1</sup>

Quant aux airs, on les déclarait simplement “admirables” et, dans cette collection de “beautés”, le journal signalait le quatrain d'Uberto avec ses affirmations comiques et l'exaspération du bonhomme si ingénieusement traduite “Aspettare e non venire”; les ariettes “Sempre in contrasti”, “Stizzoso mio” cette dernière émaillée des spirituels “zit, zit” de la futée soubrette<sup>2</sup>, l'air sérieux. “A Serpina pensarete” du 2<sup>e</sup> acte, précédé d'une de ces belles ritournelles dont Pergolèse avait le secret, l'ariette “Son imbrogliato” et les deux duos qui terminent chaque acte furent particulièrement applaudis.

L'interprétation confiée aux deux étoiles de la troupe, Pietro Manelli et Anna Tonelli<sup>3</sup> parut bonne, mais, à la première, le succès ne s'affirma pas très-brillant, faute, par les chanteurs, de connaître leur public, et de se livrer “à toute la vivacité de leur jeu”. Seuls, les connaisseurs apprécièrent vraiment les ariettes, et le récitatif, sembla long. Aussi, à la deuxième représentation, procéda-t-on à des “retranchements” qui décidèrent du succès.<sup>4</sup>

Ainsi encouragés, les Bouffons ne chôment pas, et, dès le 12 août, ils jouent un nouvel intermède qui s'intercale entre le Prologue des *Fêtes de l'Eté*, de Montéclair et l'acte d'*Alphée et Aréthuse* de Campra. Ils reprennent *Il Giocatore*, déjà représenté en 1729, et dont le sujet plus comique et mieux adapté à la scène, produisit, de suite, une vive impression.<sup>5</sup> Le nouvel intermède comprenait trois actes : Bacocco, joueur invétéré, s'efforce vainement de tromper sa femme Serpilla, qui découvre, dans ses poches, les cartes avec lesquelles il a joué à la bassette. Serpilla veut se séparer de lui ; alors Bacocco, de se déguiser en juge auquel

<sup>1</sup> *Mercure*, *Loc. cit.*, p. 167.

<sup>2</sup> Cet air a été publié dans les *Arie antiche a una voce*, transcrits par A. Parisotti, vol. I, n° 21.

<sup>3</sup> Voici quelle était la composition de la troupe, d'après l'ensemble des livrets qui, pour chaque intermède, donnent la distribution complète : Anna et Catarina Tonelli, Giovanna Rossi, la Signora Lepri, Anna Lazzari, Pietro Manelli, Giuseppe Cosimi, Antonio Lazzari, Francesco Guerrieri, soit 5 femmes et 4 hommes.

<sup>4</sup> L'avertissement placé en tête de la partition fait allusion à ces “retranchements”.

<sup>5</sup> *Mercure*, octobre 1752, pp. 162-167. — Durey de Noinville, pp. 277-279. Le livret, conservé à l'Opéra et au Conservat. de Bruxelles fut publié en 1752 chez la v<sup>o</sup> Delormel et fils, sous le titre : *Il Giocatore, Intermezzo per musica in tre Atti*.

Serpilla viendra se plaindre, et qui accordera la séparation demandée au prix des faveurs de l'épouse irritée. Serpilla accepte ; aussitôt, Bacocco se dévoile, s'emporte et chasse sa femme qui, sous des vêtements de pèlerine, finit par obtenir son pardon.

On ne connaît pas l'auteur du livret. Pour la musique, malgré l'affirmation du recueil d'airs qui en contient la plus grande partie<sup>1</sup>, la question de paternité demeure obscure, et il n'est pas douteux qu'*Il Giocatore* soit un *pasticcio*. Le recueil de la Bibliothèque nationale donne comme auteur un certain Doletti, en lequel il faut voir le compositeur Pietro Auletta<sup>2</sup>. Mais Auletta ne peut revendiquer à lui seul tout le *Giocatore*. "La Musique de cet Intermède, dit le *Mercur*, tel qu'il a été joué, est de différents auteurs." D'après lui, le récitatif reviendrait à Orlandini, ainsi que les duos des deux premiers actes et les deux airs "Si si maledetta" et "A questa pellegrina". Contant d'Orville ajoute que Pergolèse figure parmi les auteurs auxquels on a emprunté des airs<sup>3</sup>. Quant aux historiens modernes, ils ont émis des opinions très-divergentes. Pour Riemann et Pougin, Auletta est l'auteur du *Giocatore* ; pour Fétis, quelques morceaux d'Auletta furent introduits dans la pièce, tandis que Castil-Blaze attribue celle-ci à Ristorini et à Orlandini<sup>4</sup>, et que Schilling et Font la déclarent d'Orlandini.

Joué à Venise en 1719, à Rome et à Naples, en 1721, à Munich, en 1722, à Venise, en 1727, à Bruxelles, en 1728, puis à Paris, en 1729, le *Giocatore* avait été représenté à Potsdam en 1748, comme en témoigne un livret conservé à la Bibliothèque nationale.<sup>5</sup>

Le *Mercur*, dans son compte-rendu, souligne l'heureuse façon dont l'ariette "Si, si maledetta" exprime le désespoir d'un joueur malheureux et l'explosion de fureur qui jaillit du "Si raviva" de Serpilla indignée. Il loue le "naturel" du duo final du 1<sup>er</sup> acte, "Serpilla diletta" et signale le

<sup>1</sup> Voici le titre de ce recueil : *Les Ariettes du Joueur, Opera Bouffon italien, Del Signor Doletti Représenté à l'Opéra de Paris*, en 1752. — Il porte la mention : Gravé d'après la partition de l'auteur. (Bib. nat., Vm<sup>4</sup> 525. Opéra, et Conservatoire).

<sup>2</sup> Sur le Napolitain Pietro Auletta, voir Fétis (I. p. 171), et Eitner (I. p. 241).

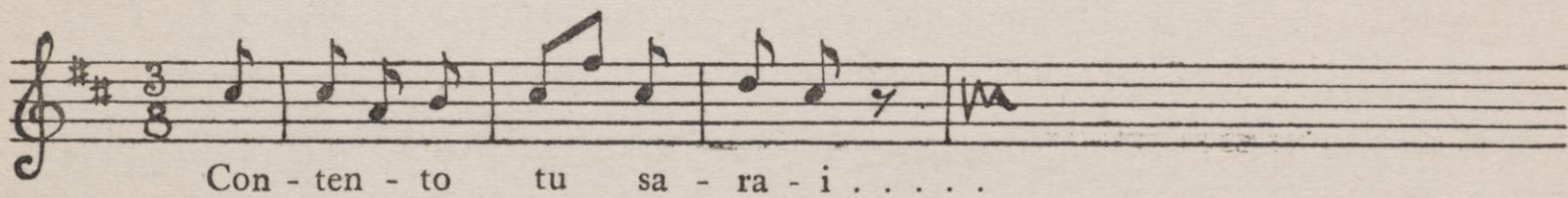
<sup>3</sup> Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra Bouffon*, I, p. 11. Cet auteur reproduit les allégations du *Mercur* à l'égard de la participation d'Orlandini au *Giocatore*.

<sup>4</sup> Ristorini était l'interprète du *Giocatore* en 1729 et non le compositeur de la pièce. Giuseppe Maria Orlandini serait né vers 1690 à Bologne ou à Florence. Il écrivit pour les théâtres de Ferrare, de Bologne et de Venise, fut maître de musique du grand duc de Toscane et agrégé aux Philharmoniques de Bologne en 1719.

<sup>5</sup> Ce livret porte une traduction allemande en regard du texte italien : *Il Giocatore, Intermezzo per Musica Da Representarsi Sul nuovo Teatro di Potsdamo, Per Ordine di Sua Maesta*. Potsdam, C. F. Voss, 1748 (Bib. nat. Yd. 8079.)

vif succès remporté par l'ariette du 2<sup>e</sup> acte "Oh ! que risa !" où les dilettanti s'émerveillaient de la traduction musicale du rire de Bacocco. Dans ce 2<sup>e</sup> acte, on goûtait fort l'ariette connue "Speri forse anchè" et le duo si plaisamment contrasté "Quest è quel uomo". Au 3<sup>e</sup>, on applaudissait "Fra la colera" et surtout "A questa pellegrina". Mais, à la troisième représentation, des remaniements s'effectuaient, et on remplaçait le duo du 3<sup>e</sup> acte "Contento tu sarai" par un morceau qui parut inférieur. De plus, les chanteurs ajoutaient au 2<sup>e</sup> acte l'ariette "Signor Giudice" qui ne figure pas sur le livret de 1752, mais que l'on trouve sur celui qui servit aux représentations de Potsdam, en 1748.<sup>1</sup>

En admettant le bien fondé des assertions du *Mercur*e à l'égard d'Orlandini, et la vraisemblance de la collaboration d'Auletta, nous remarquons que le duo final "Contento tu sarai" est de Pergolèse ; ainsi qu'on l'a vu plus haut, ce duo :



entre dans la version originale de la *Serva Padrona* qu'il termine. Quant à l'air "Oh que risa !" qui fut si applaudi, il est de la composition de Giuseppe-Maria Buini, et la Bibliothèque nationale en possède une copie manuscrite, avec la mention "Gli stromenti del Sig<sup>r</sup> Caroli", ce qui semble indiquer que la mélodie vocale revient à Buini, tandis que l'accompagnement serait dû à Caroli :<sup>2</sup>

Oh . . . . . che ris a oh che pia- ce - re ! . . . .

De la sorte, *Il Giocatore*, dans sa version parisienne, serait un *pasticcio* auquel auraient travaillé quatre musiciens : Pergolèse, Auletta, Orlandini et Buini. Si l'on en croit le *Mercur*e, ce *pasticcio* fut brillam-

<sup>1</sup> Le livret de Potsdam ne contient que 5 airs de la version parisienne de 1752.

<sup>2</sup> Bib. nat. Vm.<sup>4</sup> 848. Giuseppe-Maria Buini ou Buina, de Bologne, appartient à l'Académie des Philharmoniques de cette ville et fut un fécond compositeur. Voir l'article que M. E. J. Dent lui a consacré dans l'I. M. G. de mars 1912. Caroli semble être le Bolonais Ange Caroli (Cf. Fétis, II, p. 193 et Eitner, II, p. 340).

ment interprété par Manelli (Bacocco) et la Tonelli (Serpilla) ; le journal n'a pas assez d'éloges pour leur intelligence, pour la précision de leur chant et la vivacité de leur jeu. Mais les connaisseurs préféraient la *Serva Padrona*, et *Il Giocatore* fut joué, pour la dernière fois, le 17 septembre 1752.<sup>1</sup>

Deux jours plus tard, le 19 septembre, les Bouffons mettaient à la scène un troisième intermède, en deux actes, celui-là, qui passa avec l'*Alphée et Aréthuse* de Campra, sous le titre *Il Maestro di Musica*. Comme sujet, le *Maître de musique* est fort mince<sup>2</sup> et présente un intérêt des plus médiocres ; toute la pièce roule sur la situation de Lauretta aimée à la fois par son maître de musique Lamberto et par l'impresario Collagiani qui finit par triompher de son rival. Le *Mercur*e laisse à entendre que la pièce, dont l'auteur demeure inconnu, fut mutilée, et que, primitivement plus étendue, elle dut être resserrée en deux actes.<sup>3</sup> Seule, la supériorité de la musique entraîna son très-vif succès, et on ne craignit pas de mettre plusieurs des ariettes du *Maître de Musique* en parallèle avec les meilleures de la *Serva Padrona*.<sup>4</sup> Au reste, le *Mercur*e n'en attribuait pas la composition à Pergolèse, comme la partition qui parut à Paris en 1753.<sup>5</sup> Il disait seulement que ces ariettes étaient de différents auteurs, et que les acteurs avaient eu le mérite de les choisir avec goût. Celles qui parurent les "plus frappantes" furent le "Vedo che bell' occhietto" du 1<sup>er</sup> acte, tout rempli de "finesse, de sentiment et de coquetterie" et l'air du 2<sup>e</sup> acte, à la déclamation si juste, "Quando sciolto". On les qualifiait de "morceaux de génie". Mais presque toutes recevaient des éloges, aussi bien l'ariette de l'Echo "Se giammai" (1<sup>er</sup> acte) que "A un gusto da stordire" chanté par Lauretta au 1<sup>er</sup> acte. Partout, on admirait la force de l'expression, et l'heureuse manière dont le musicien dégagait les intentions du texte littéraire. Le trio qui clôt le 1<sup>er</sup> acte "Come chi gioca" paraissait "très singulier", et on goûtait infiniment

<sup>1</sup> *Mercur*e, octobre 1752, p. 167.

<sup>2</sup> Le livret du *Maître de musique* parut en 1752 chez la veuve Delormel ; il est bilingue comme ses congénères : *Il Maestro di Musica, Intermezzo per Musica in due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell'Opera, in 1752*. Il reste muet sur l'auteur de la musique. (Bib. de l'Opéra). *Mercur*e, oct. 1752, p. 167 et novembre, 1752, pp. 166-168.

<sup>3</sup> On ne sait où et quand eut lieu la 1<sup>re</sup> représentation de cet ouvrage.

<sup>4</sup> *Mercur*e. *Loc. cit.*, p. 166.

<sup>5</sup> *Le Maître de Musique, Opera bouffon italien, Représenté à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra en 1752 et 1753, Del Signor Pergolèse, Avec la Belle Ariette Coucou, chantée dans la Fausse suivante del Sig<sup>r</sup> Atilla (sic)*. Paris, Boivin, Leclerc, Castagnerie. (Bib. de l'Opéra, Bib. nat. Vm.<sup>4</sup> 526, Cons. de Bruxelles). Un avertissement annonçait que, "pour se conformer au goût du Public, on a cru devoir retrancher le Récitatif".



Ce mois devait du reste s'allonger considérablement ; le 23 novembre, le *Maître de Musique* terminait le spectacle, associé aux *Amours de Tempé* de Dauvergne,<sup>1</sup> et, à une représentation précédente (16 novembre), où on lui avait joint le *Joueur*, le *Mercur*e écrivait : " On ne se souvient pas d'avoir vu au Théâtre de l'Opéra des applaudissements plus vifs et plus réitérés qu'ils le furent ce jour-là ".

Malheureusement, toute médaille à son revers, et lorsque, le jeudi 30 novembre, les Bouffons donnèrent la *Finta Cameriera*, à la suite des *Amours de Tempé*, ils éprouvèrent leur premier échec. A la seconde représentation, la nouvelle pièce ne se releva pas, malgré les changements qu'on lui avait fait subir.<sup>2</sup> Elle était de Barlocchi pour le poème, et de Gaetano Latilla<sup>3</sup> pour la musique. Comme le *Maître de Musique*, on avait dû la mutiler à l'Opéra ; la première version comportait, en effet, trois actes, et parut le jour de l'Ascension 1743, au théâtre St Ange, à Venise.<sup>4</sup>

Voici, en quelques mots l'affabulation : Erosmina, fille de Pancrazio est promise à une façon d'extravagant nommé Don Colascione ; elle aime Giocondo qui, sous des habits de femme, et sans qu'elle le reconnaisse, lui tient lieu de suivante. Pancrazio déclare à Giocondo que sa maîtresse va épouser Colascione, et cherche à consoler la fausse suivante en lui offrant sa main. Comme bien l'on pense, tout s'arrange pour le mieux et Giocondo devient l'heureux époux d'Erosmina.<sup>5</sup>

L'insuccès de l'intermède fut provoqué surtout par le récitatif, qu'on trouva ennuyeux. Il est à remarquer, et les avertissements joints aux partitions de la *Serva Padrona* et du *Maître de Musique* en font foi, que le récitatif était, dans ces ouvrages, la partie la moins accessible au public parisien. De plus, les airs parurent mal assortis et l'exécution laissa à désirer, sauf du côté de la Tonelli. Des remaniements eurent lieu, selon l'usage, à la deuxième représentation, et le chœur final fut remplacé par un duo " très-agréable ", mais rien ne put relever l'ouvrage. Ce n'était

<sup>1</sup> *Mercur*e, décembre 1752, p. 171.

<sup>2</sup> Durey de Noinville, *Loc. cit.*, p. 285.

<sup>3</sup> Gaetano Latilla était né à Bari en 1713 ; il mourut à Naples vers 1789 (Fétis, V, p. 225, Eitner, VI, p. 69).

<sup>4</sup> Wotquenne, *Catalogue*, I, p. 421. Le livret, publié à Paris en 1752 chez la veuve Delormel porte le titre suivant : *La Finta Cameriera, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno 1752*. Le traducteur a inséré un avertissement où on lit : " Cet intermède est, pour ainsi dire, l'extrait d'un opéra burlesque en 3 actes resserré en 2 pour l'arrangement du spectacle. On a élagué sans aucune pitié. " (Bib. de l'Opéra).

<sup>5</sup> Durey de Noinville. *Loc. cit.*, pp. 283-285.

plus un intermède à deux personnages ; la *Finta Cameriera* en comportait six et groupait autour de Manelli (Colascione) et d'Anna Tonelli (Betta), Antonio Lazzari (Pancrazio), Anna Lazzari (Erosmina), Giovanna Rossi (Giocondo), et Francesco Guerrieri (Filindo). — Dans la version en trois actes, dont la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède une copie de la partition<sup>1</sup>, on relève des passages en espagnol, mal transcrits en italien, comme, par exemple : (Air de Colascione) “ Ad ogni punto ”

“ Vengas a chi mia sdvenga ”

c. à d.

“ Vengas a qui mi duena ”.

Nous rencontrerons d'autres exemples de ces intercalations de passages en langues étrangères dans *I Viaggiatori*.

L'ouverture jouée à Paris devait probablement être la même que celle qui précède la pièce en trois actes ; c'est une *sinfonia* italienne en trois parties, écrite pour quatuor, hautbois et cors.

Le livret parisien contient des airs qui ne se retrouvent pas dans la partition complète<sup>2</sup>, ce qui tend à prouver que, non seulement, la pièce avait été mutilée et resserrée, mais encore qu'on y avait introduit d'autre musique que celle de la version originale. D'ailleurs, le duo terminal du livret de Paris (Colascione-Betta), “ Per te ho io nel core ”, n'est autre que celui de la *Serva Padrona* dans la partition de J. J. Rousseau. Nous sommes donc encore ici en présence d'un *pasticcio*, auquel participent des airs de Latilla et de Pergolèse.

Parmi ceux de Latilla, “ Io o un vespajo ”, “ Fra mille pensieri ”, “ O questo, o quello ”, la gracieuse ariette de Colascione “ La fravoletta ”, et surtout le fameux “ Cola sul praticello ”<sup>3</sup>, appartiennent aux deux versions. Il est, en outre, vraisemblable d'admettre que le chœur final supprimé à la deuxième représentation n'était autre que celui de la partition de Bruxelles (chœur à 4 voix avec cors) “ Commune a tutti. ”

Les Bouffons avaient une revanche à prendre. Ils la prirent avec la *Donna Superba*, qui passa le mardi 29 décembre 1752, et reçut un accueil chaleureux. “ Ce nouvel Intermède, rapporte le *Mercure*, dont la musique

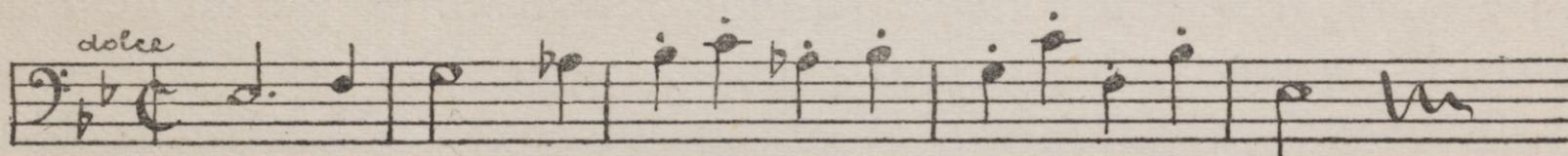
<sup>1</sup> *La Finta Cameriera, Opera bouffe en trois actes, Musique de G. Latilla.* Partition ms. in 4<sup>o</sup> obl. (Conserv. de Bruxelles).

<sup>2</sup> 7 airs de ce livret ne figurent pas sur la partition de Bruxelles. La Bib. nat. conserve 4 airs de la *Finta Cameriera* : “ Fra mille pensieri ” (Vm<sup>4</sup> 896), “ Sposa non vieni ” (Vm<sup>4</sup> 904), “ Quando senti la campana ” (Vm<sup>4</sup> 902), “ Ah ! Alessandra ” (Vm<sup>4</sup> 890).

<sup>3</sup> C'est la belle ariette “ Coucou ” insérée à la suite du *Mattre de Musique* dans la partition de cet intermède publiée à Paris. Elle a été publiée chez Lemoine : “ Là-bas dans la prairie. ”

est de M. Raynauld de Capoue, a eu le plus grand succès dès le premier jour”<sup>1</sup>.

Pourtant, la *Donna Superba* n’offrait qu’une bien mince intrigue, où se laissent discerner quelques infiltrations molièresques. Pandolfo, bourgeois de Florence, a épousé une femme de qualité Nobilia ; tel George Dandin, il gémit à propos des rebuffades que lui prodigue sa noble épouse laquelle ne craint pas de traiter de laquais le prétendant de sa fille Lucinda, le vieil avare Marchionne. Ainsi qu’il convient, Lucinda finit par épouser le fringant Celindo. Sept personnages paraissaient dans l’intermède dont la plus grande partie de la musique était de Rinaldo di Capua<sup>2</sup>. La partition, d’ailleurs, n’a pu être retrouvée ; quatre airs sont conservés à la Bibliothèque nationale<sup>3</sup> ; quant à l’auteur du livret, il est inconnu, et on ne sait rien de la date de la première représentation de cet ouvrage. Le *Mercure* vantait le trio du 1<sup>er</sup> acte “Mio Padrone”, le duo et le quatuor du 2<sup>e</sup> “Che freddo”, “In vertu”. On applaudit quelques ariettes dont “Cosi mi piacete”, “Nel mio periglio estremo” et “Quando che mi vedranno”. Deux airs du 2<sup>e</sup> acte “Adesso, adesso” et “Non so la prole” appartiennent à un autre opéra bouffe de Rinaldo, *Commedia in Commedia*, représenté à Rome en 1738<sup>4</sup>. Enfin, l’air sérieux, par lequel s’ouvre la pièce, “Io non so dove”, est de Leonardo Leo<sup>5</sup>.



Io non so, non so do-ve mi sto, do-ve mi sto . . . .

Nous saisissons donc ici, sur le vif, le procédé qu’on appliquait pour la confection de ces *pasticcios*, véritables *puzzles* musicaux, comme le dit M. Sonneck. On transportait des morceaux d’un auteur de l’une à l’autre de ses propres compositions, et on entremêlait la mixture ainsi obtenue d’airs sérieux empruntés à d’autres musiciens.

<sup>1</sup> *Mercure*, janvier 1753, p. 145. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 286-288. Voici le titre du livret parisien : *La Donna Superba, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell’ Opera l’anno 1752*. V<sup>o</sup> Delormel et fils, 1752 (Bib. de l’Opéra, Conserv. de Bruxelles).

<sup>2</sup> Sur Rinaldo di Capua, voir l’art. de Ph. Spitta dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1887, pp. 92 et suiv.

<sup>3</sup> Ce sont : “Cosi mi piacete” (Vm<sup>7</sup> 152), “Mio Padrone” (Trio) (Vm<sup>7</sup> 103), “Nel mio periglio” (Vm<sup>7</sup> 102), “Che freddo” (Duo) (Vm<sup>7</sup> 91).

<sup>4</sup> Annotations de M. Wotquenne sur le livret de la *Donna Superba*.

<sup>5</sup> A. Wotquenne, *Catalogue*, II, p. 194. Cet air fut également inséré dans une parodie de la *Donna Superba* représentée le 8 octobre 1759 à la Comédie italienne, sous le titre de *La Femme orgueilleuse*.

*La Scalta Governatrice*, jouée le 23 mars 1753, va nous fournir un exemple d'ouvrage plus homogène ; c'était une pièce en trois actes que l'on représentait les mardis et les jeudis et qui réussit, malgré la bouderie des connaisseurs<sup>1</sup>. Trop de récitatif, disait-on, une fois de plus, et trop d'ariettes de même genre. Mais le grand public se divertissait fort d'une affabulation assez comique et des ballets qu'on avait introduits après chaque acte, car la *Gouvernante rusée* fut jouée seule.

Nous ignorons l'auteur du livret, qui exploite les intrigues de l'astucieuse Drusilla occupée à bernier le vieux Fazio "homme crédule". Elle trouve de précieux auxiliaires dans son compère Pistone et dans le couple amoureux de toute farce qui se respecte, Ottavio et Léonora. Il y a quelques bouffonneries très drôles, comme celle du 2<sup>e</sup> acte où Fazio, ayant découvert que Drusilla favorise les entrevues d'Ottavio et de Léonora, sa fille, s'avise de châtier la traîtresse, mais celle-ci se fait remplacer par une esclave muette qui reçoit tous les coups, tandis que Drusilla reparait triomphante aux yeux de l'imbécile barbon. La distribution comprend six personnages et l'esclave muette.

Dans le compte-rendu qu'il donne de la pièce, le *Mercur*e cite la seconde partie de l'ouverture, les ariettes "Vedovella poverella", "Non goda" du 1<sup>er</sup> acte, la musette du 1<sup>er</sup> divertissement dansé par les Vestris, puis au 2<sup>e</sup> acte, il signale l'air de Filindo "Drusillina", celui de Pistone, "O quanti maestri", le récitatif accompagné de Fazio et le quatuor "Cara Drusilla". — C'était le 3<sup>e</sup> acte qu'on jugeait le meilleur de toute la pièce ; les "beautés" y abondaient, et le "Gli sbirri" de Fazio se voyait placé "pour la vérité et pour l'expression" en parallèle avec les morceaux les plus célèbres de Pergolèse. L'ariette "Non son piccina" chantée à ravir par la Tonelli, le trio "Scellerata" et le chœur final "Fra noi scende Imeneo" emportaient l'unanimité des suffrages.<sup>2</sup>

Toutefois, au cours des représentations qui suivirent, on abrégua le récitatif et on ajouta plusieurs airs dont le livret conservé à l'Opéra porte la liste.<sup>3</sup> L'un d'eux "était dans le goût" de "Cosa sul praticello" dont on se rappelait le brillant succès dans la *Finta Cameriera*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Mercur*e, mars 1753, pp. 153-155. *La Scalta Governatrice, Dramma Giocoso per musica, In tre Atti, con Balli, Da rappresentarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753*. Paris, Delormel, 1753. (Bib. de l'Opéra-Conserv. de Bruxelles). On remarquera qu'ici, le titre porte, non pas, *Intermezzo*, mais bien *Dramma Giocoso*.

<sup>2</sup> *Mercur*e, mars 1753, p. 155. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 289, 300.

<sup>3</sup> Au 1<sup>er</sup> acte, on ajoutait un air de Pistone ; au 2<sup>e</sup>, deux airs de Drusilla et un air de Fazio ; au 3<sup>e</sup>, un air de Flaminio et un air de Drusilla. Deux "Canzonette" étaient jointes aux ballets.

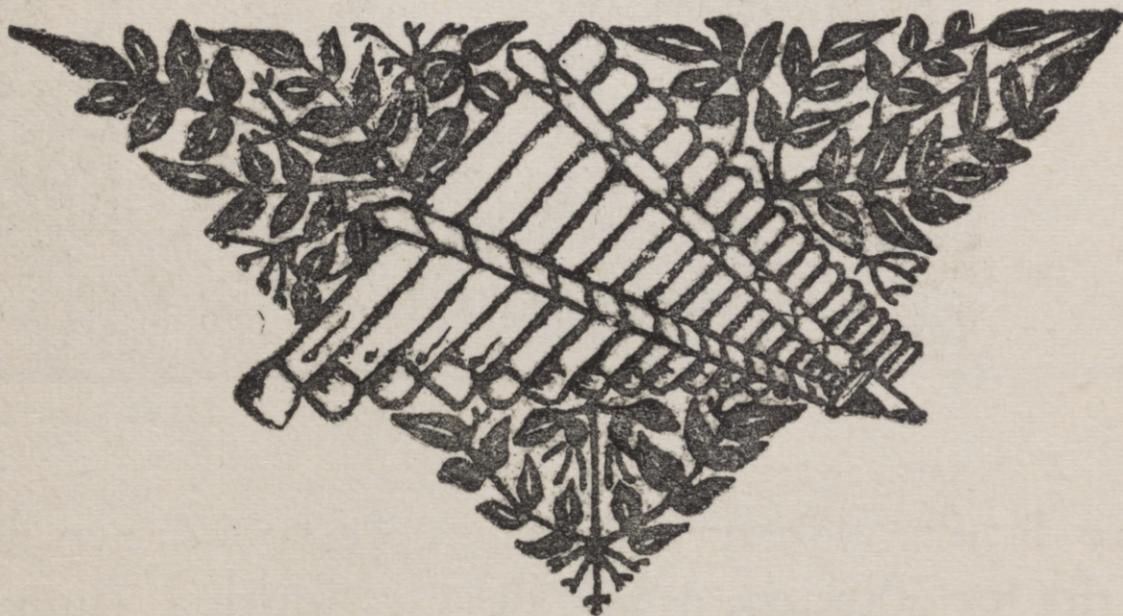
<sup>4</sup> *Mercur*e, *Loc. cit.*, p. 155.

La musique due à Giocchino Cocchi<sup>1</sup> est représentée par une sélection d'airs conservée aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles et qui contient, outre l'ouverture, neuf airs de la pièce.<sup>2</sup> Elle n'est pas tout entière originale, car l'ariette "Gli sbirri" provient de la *Mascherata* du même Cocchi.<sup>3</sup> Une maladie de la Tonelli fit suspendre pendant quinze jours les représentations de la *Gouvernante*. On reprit l'ouvrage le jeudi 22 mars, et la chanteuse fut "reçue avec transport".<sup>4</sup>

L'hostilité contre les Bouffons s'accroissait pourtant, car, en mars, M<sup>me</sup> Favart jouait un acte de Boissy intitulé *La Frivolité* où les Italiens se trouvaient assez malmenés. Aussi, songèrent-ils, en ramenant sur la scène le grand nom de Pergolèse, à réchauffer le zèle de leurs partisans. *Tracollo*, *Medico ignorante* passa le 1<sup>er</sup> mai 1753, pour l'ouverture de l'Opéra, après la fermeture de Pâques, associé au *Devin du Village* de Rousseau.<sup>5</sup>

L. DE LA LAURENCIE.

(à suivre)



<sup>1</sup> Cocchi était maître de chapelle au Conservatoire des Incurables de Venise. Sa biographie est encore bien incertaine (Voir Eitner, II, pp. 476, 477). Il mourut à Venise en 1804. СВЯГОЙ а

<sup>2</sup> *Ouverture e scelta d'Arie della Scaltra Governatrice*. (Cons. de Paris et de Bruxelles.) D'après le livret, la pièce contenait 20 airs ; on n'en connaît donc qu'à peu près la moitié.

<sup>3</sup> Cet air a été publié dans les *Gloires d'Italie* de Gevaert, n<sup>o</sup> 12.

<sup>4</sup> *Mercure*, *Loc. cit.*, p. 155, 156.

<sup>5</sup> *Mercure*, juin 1753, p. 157.

LA  
MUSIQUE

DE

J.-J. ROUSSEAU



La première lettre conservée dans la correspondance de J.-J. Rousseau, écrite, ont dit les éditeurs, à M<sup>lle</sup> de Graffenried (une des aimables compagnes de la promenade champêtre aux environs d'Annecy dont le récit forme une des pages les plus justement célèbres des *Confessions*), contient ces mots :

“ Comme j'ai beaucoup travaillé depuis mon départ d'auprès de vous, si vous agréiez pour vous désennuyer que je vous envoie quelques-unes de mes pièces, je le ferai avec joie : toutefois, sous le sceau du secret, car je n'ai pas encore assez de vanité pour porter le nom d'auteur... ”

C'était des pièces de musique que Jean-Jacques offrait ainsi en

hommage ; il n'avait alors que dix-huit ans, car sa lettre, écrite de Suisse, date de l'hiver 1730-31.

Quarante-huit ans plus tard, en 1778, il alla mourir à Ermenonville. La musique y fut encore sa dernière occupation. Les témoins de ses derniers jours ont dit qu'il y avait ouvert ses cahiers de musique, qu'il y exécutait ses compositions en compagnie de la famille de son hôte, le marquis de Girardin, et qu'il se remit à écrire des romances et à continuer la composition d'un opéra commencé (interrompu d'ailleurs avant son achèvement), *Daphnis et Chloé*.

Pendant ces quarante-huit ans, la musique avait été pour le philosophe une compagne fidèle. Mieux encore : durant la première partie de ce temps, elle fut pour lui une véritable occupation professionnelle et elle est toujours restée son principal gagne-pain. Rousseau a été maître à chanter, il a écrit d'importants ouvrages sur la musique, qui font de lui, en vérité, le premier de nos musicographes ; il a composé des opéras, des symphonies, des motets, des chansons, et l'une de ses œuvres est restée au répertoire de notre première scène lyrique pendant trois quarts de siècle.

Nous voudrions, par quelques notes rapides, définir le caractère de cette production musicale de l'auteur du *Contrat social* et ouvrir sur elle quelques aperçus peut-être nouveaux.

Jean-Jacques Rousseau a appris les premiers principes de la musique auprès de Madame de Warens et à la maîtrise d'Annecy, vers sa dix-septième année. Il avait dix-huit ans quand il fit, à Lausanne, des débuts malheureux, avec une symphonie qu'il eut la folle prétention d'écrire à un moment où il n'était pas encore bien sûr de savoir ses notes. Son erreur, lorsqu'il entreprit cette élucubration, avait été de croire que la musique n'a pas besoin d'être étudiée, qu'elle est un don de la nature et que l'artiste la produit comme l'arbre son fruit. Bien que cette première expérience lui ait un peu ouvert les yeux sur les difficultés de la pratique de l'art, il resta faible toute sa vie, au point de vue de la technique, et sa personnalité musicale n'a de valeur qu'autant que l'on ne considère en lui que "l'homme de la nature". Au reste, il manqua, pendant sa jeunesse, d'occasions de se former à de bonnes écoles ; il a dit lui-même que les seuls progrès qu'il accomplit consistèrent à "apprendre la musique en l'enseignant".

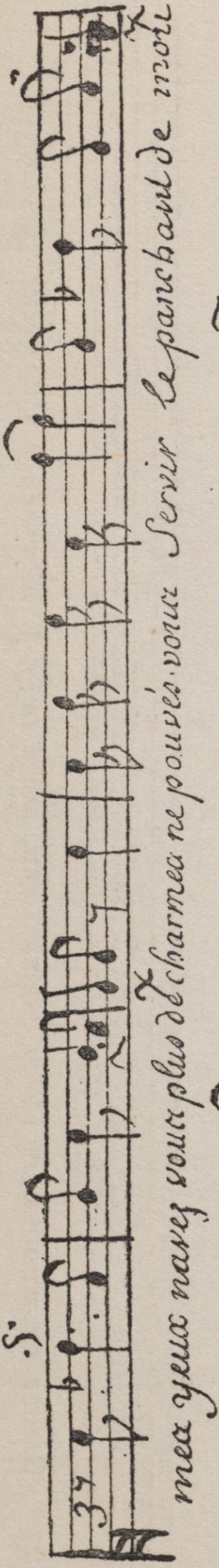
En effet, nous le trouvons, peu après sa vingtième année, installé à

Chambéry comme professeur de musique ; il y demeura, en cette qualité, pendant un assez long temps. Il est resté un témoignage intéressant de son activité musicale durant cette période : c'est un cahier de musique portant le nom d'une de ses élèves, M<sup>lle</sup> Péronne Lard (nom cité dans les *Confessions*), et conservé par la famille de cette dernière. Ce cahier a certainement servi aux leçons que donnait Rousseau. On y trouve, notés pour la voix seule, des morceaux d'opéras du temps. L'un est le chant d'entrée d'Hidraot dans l'opéra de Quinault et Lully : " Armide est encore plus aimable ". Dans quelques autres, il nous a semblé distinguer des fragments dramatiques d'opéras appartenant à une époque peu antérieure à celle où le cahier fut écrit (cette époque, précédant de peu les débuts de Rameau à l'Opéra, est si pauvre en œuvres intéressantes et dignes d'être connues que nous pouvons avouer sans honte n'avoir pu remonter à la source d'aucune). Un duo, où les voix chantent à peu près constamment à la tierce ou à la sixte, comme dans un opéra italien de 1830, n'est pas sans quelque grâce fanée, non plus qu'une chanson : " Les doux plaisirs habitent ce bocage ", dans un style de brunette, presque de véritable pastourelle populaire. Deux chansons à boire, avec de lourdes plaisanteries dans les paroles et de non moins lourds ornements dans la musique, attestent de la persistance d'un certain goût français dans les provinces. Une invocation à l'hymen, faite sans doute pour être chantée dans quelque noce, complète la collection.

Les airs de ce cahier sont visiblement notés par deux écritures très distinctes. Dans l'une, il faut sans doute reconnaître la main qui a inscrit sur la première page le nom affirmant la propriété : M<sup>lle</sup> Péronne Lard. Mais l'autre, mieux affermie, droite et claire, sans être encore tout à fait semblable à celle que nous connaissons par les manuscrits du *Devin du village* et des *Consolations des misères de ma vie*, s'en rapproche assez pour que nous puissions croire que ce cahier, où le maître et l'élève ont tout naturellement transcrit à tour de rôle les morceaux de leur répertoire chantant, contient le premier spécimen connu de l'écriture musicale de J.-J. Rousseau.

Ne contiendrait-il pas encore quelque chose de mieux, à savoir une œuvre du jeune professeur de musique ? Si nous nous en tenions à l'examen des premiers morceaux, bien que nous n'ayons pu exactement les identifier, nous n'en croirions pas moins devoir conclure par la négative, car ces morceaux ont toute l'apparence d'une musique copiée dans

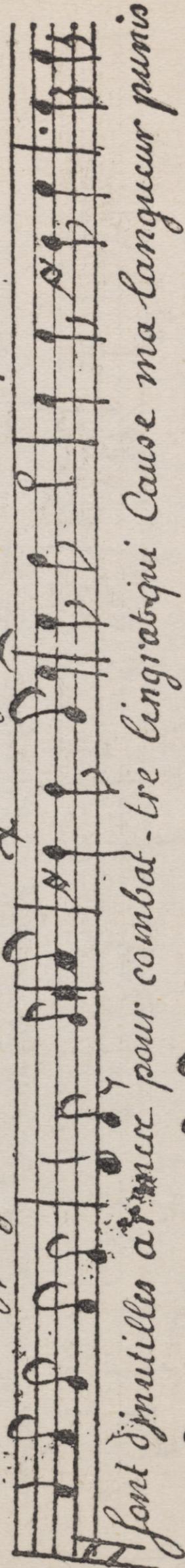
*Tra ce lentement*

37  
  
 mea yeux n'avez vous plus de charmes ne pouvez vous servir le pauvre de moi

*spesur*  
  
 le sur ce bord de mortel . . les al. larmes de Nep

*f*  
  
 lu. ne jrrit . . te' J'al lu me la funeur belae 7 doi. je Cuu.

*f*  
  
 Vertant deffroy tant d'horreur mes yeux. coeur que dirje mes attraito

*f*  
  
 sont d'inutiles armer pour combat tre l'ingrati qui Cause ma langueur punis

*f*  
  
 Sono le mepris qui fait de mon ardeur mea

Viens byn à moi viens m'unir au vainqueur qui a do-re forme tes noeuds  
 Enchaine ne moy for metes noeuds Enchaine  
 dans ces tendres Instanta ou ma  
 Flame tim-plore l'amour même n'est pas plus. Ai mable que toy

les partitions et dans les livres. Mais il en est un autre qui nous donne une impression différente : c'est le dernier : " Viens, hymen ", qui déjà nous a paru être une chanson de circonstance, faite pour une cérémonie nuptiale. On nous a permis de reproduire en fac-simile quelques pages du précieux cahier : c'est donc celle-ci que nous choisirons, la dernière, puisqu'il nous semble pouvoir y reconnaître à la fois l'autographe de Jean-Jacques Rousseau et son œuvre même. (*Voir ci-contre*).

Une des raisons qui nous font incliner en faveur de l'attribution à Jean-Jacques Rousseau est peut-être un peu impertinente : c'est que cette musique est fort mal notée, dans une mesure boiteuse, avec une prosodie également maladroite au point de vue poétique et mélodique, — et dans ce défaut il nous semble reconnaître l'effet de l'inexpérience musicale du jeune provincial, qui avait tout appris sans que personne lui montrât. Transformons en une mesure à deux temps les trois temps du manuscrit, et nous verrons apparaître une forme rythmique beaucoup plus naturelle et propre à mieux réaliser les intentions de l'auteur :

Viens, hy - men viens m'ũ - nir au vain - queur que j'a - do re Fer - me tes nœuds, En - chaî - ne moy,

Forme tes nœuds, En - chaî ne En - chaî - ne moi, etc

Gardons-nous d'ailleurs de voir ici autre chose qu'un premier essai, car cette page musicale ne révèle pas un grand génie et ne peut avoir aujourd'hui d'autre intérêt que celui d'une relique curieuse. Arrivons en donc à d'autres œuvres susceptibles de marquer un progrès dans le style de Jean-Jacques Rousseau.

Dix ans ont passé ; nous voilà maintenant à Paris, en 1745. Pendant la dernière partie de son séjour à Chambéry et aux Charmettes, Rousseau, toujours seul et sans guide, s'est livré aux études approfondies, aux lectures et aux réflexions d'où son génie futur devait se dégager : nous parlons bien-entendu du génie de l'écrivain et du philosophe ; mais il faut aussi faire une part à celui du musicien, qui se développa également dans une voie parallèle. Après s'être acharné à l'étude des théori-

ciens anciens et modernes, en premier lieu Rameau (au *Traité d'harmonie* auquel il consacra, la plume à la main, l'examen le plus approfondi), devenu en outre familier avec les œuvres musicales — vocales et dramatiques principalement — en vogue à cette époque du XVIII<sup>e</sup> siècle, il voulut, à son tour, composer des opéras. Il traça, à Chambéry même, l'ébauche d'*Iphis*, et il écrivit à Lyon *La Découverte du nouveau monde*. Il en avait fait à la fois les paroles et la musique ; les premières sont conservées et ont été publiées dans ses œuvres ; la seconde est perdue.

Il arriva à Paris hanté de ces préoccupations et résolu à se faire dans la capitale une position comme musicien. Il apportait de sa province un projet de réforme de la notation, qui ne fut pas approuvé. Végétant dans des emplois subalternes, il essaya de sortir de son obscurité en composant un ouvrage qu'il destina résolument au théâtre sur lequel s'étaient illustrés Lulli et Rameau : il commença d'écrire le poème et la musique des *Muses galantes*. Ce seul titre nous indique combien, à cette époque, Rousseau était encore dans le courant de la tradition française. *Les Muses galantes* sont un ballet d'action, où tout se passe en menuets, en chacons et en musettes. Sur ces entrefaites, il alla passer une année à Venise ; il y entendit la musique italienne, par laquelle il fut séduit. Revenu à Paris, il acheva son opéra, mêlant au style français, qui y reste prépondérant, quelques traits extérieurs par lesquels se manifestait son goût pour la musique d'outre-monts. L'œuvre était imparfaite, de l'aveu même de l'auteur : après quelques auditions préalables, elle ne fut pas admise à subir l'épreuve de la représentation publique à l'Opéra. Le poème en a été recueilli dans les œuvres de Rousseau ; mais la musique, jusqu'à ces derniers jours, a été généralement considérée comme perdue.

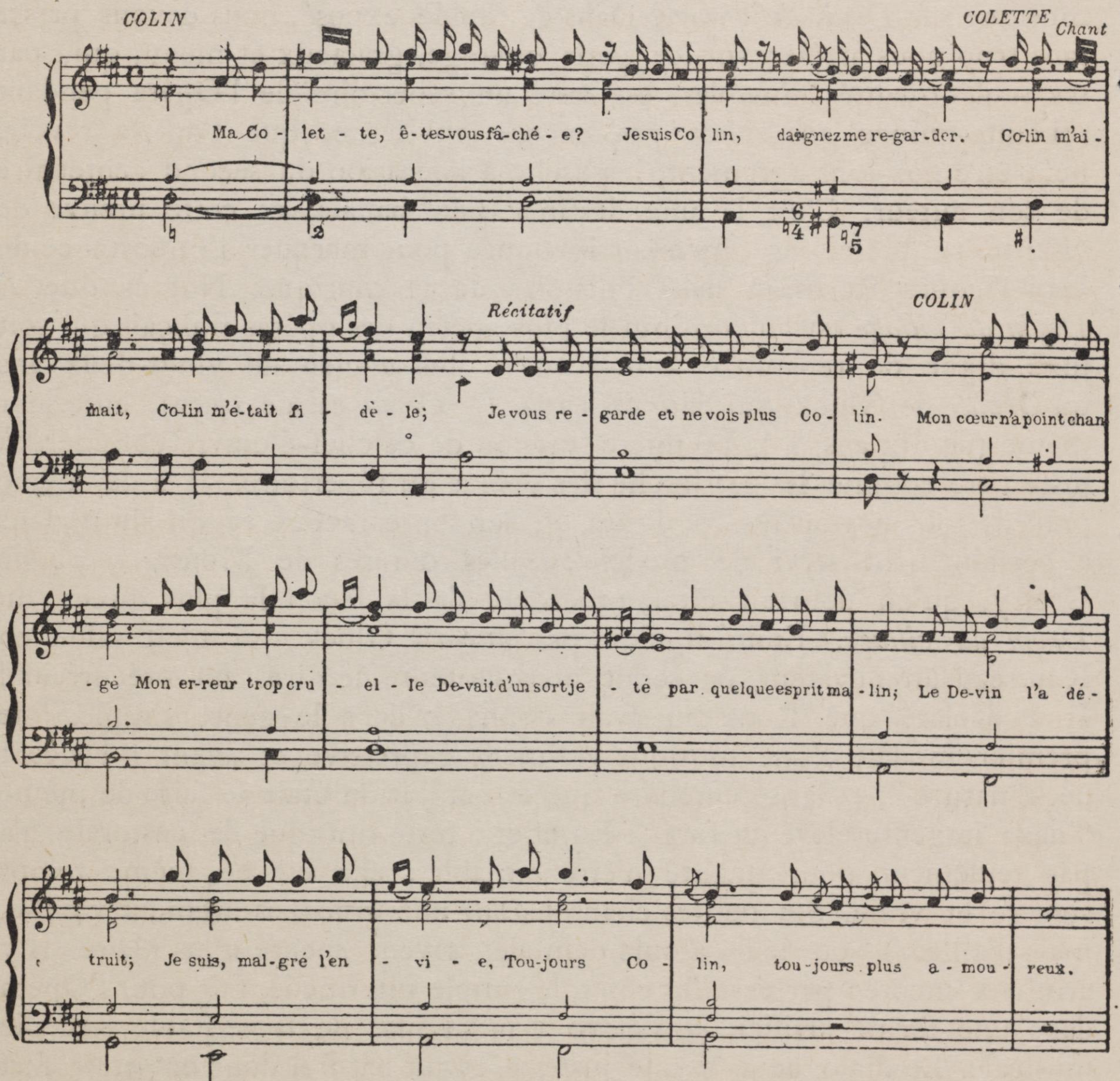
Elle ne l'est pourtant pas complètement : un acte en subsiste, conservé, à l'état de parties séparées, dans l'inappréciable collection des manuscrits et reliques de diverses sortes, provenant de Jean-Jacques Rousseau, restés en possession du marquis de Girardin, son hôte à Ermenonville, et conservés aujourd'hui par le descendant de ce dernier. Nous avons dû à M. Fernand de Girardin (dont la maison est un véritable musée de souvenirs du philosophe, ainsi que de quelques autres personnalités notables) la faveur de pouvoir étudier cette première œuvre, ignorée de tous. Nous espérons que l'heureux possesseur consentira quelque jour à la faire connaître au public ; en attendant, il veut bien nous permettre d'en détacher un morceau, tout aimable, et dont le style,

bien français du XVIII<sup>e</sup> siècle, va confirmer les observations précédentes sur le caractère de l'œuvre : une musette, qui ne vise assurément pas à l'originalité, car les recueils du temps sont pleins de morceaux analogues, mais qui a du moins l'avantage de nous montrer que J.-J. Rousseau avait su s'assimiler les formes et l'esprit régnants autour de lui.

Quelques années après, Rousseau écrivit, par simple distraction, dans le désœuvrement d'une période de vacances, à la campagne, l'œuvre qui devait lui procurer son succès le plus durable comme compositeur de musique : *le Devin du village*. Dans ce rapide exposé, nous devons passer sans trop nous arrêter sur ce petit ouvrage, gracieux et menu, qui, par ses seules qualités aimables, est resté au répertoire de l'Opéra pendant soixante-quinze ans, n'est pas encore oublié, et que l'on va revoir, peut-être non sans agrément, ressuscité à l'occasion du second centenaire de son auteur. C'est là une destinée non banale, et cette preuve de vitalité peut être légitimement invoquée pour marquer l'importance de Jean-Jacques Rousseau dans l'histoire de la musique. Notons que *le Devin du village* est aujourd'hui le plus ancien des opéras français qui soit jugé digne de reparaître à la scène : plus ancien de vingt-deux ans qu'*Orphée* de Gluck, qui date de 1774 (*le Devin* est de 1752), antérieur même (de dix ans) à la première version de ce chef-d'œuvre considéré à juste titre comme le patriarche des opéras du répertoire. Il a de même précédé tous nos opéras-comiques, et, par son caractère et son allure, leur a certainement servi de modèle : telles œuvres de Monsigny ou de Grétry, qu'on pourrait citer, procèdent de la façon la plus directe du *Devin du village*. Enfin il n'est pas jusqu'à Gluck qui n'ait salué en Rousseau un novateur, on serait presque tenté de dire : un précurseur ! Il a déclaré que Rousseau avait donné, "dans le genre simple," le premier modèle d'une musique vraiment expressive et ayant "l'accent de la nature", et laissé entendre que son ambition était de faire de même "dans le genre élevé et fort". En effet : cette musique de pastorale n'a pas seulement pour qualité d'être aimable ; elle est en même temps sincère et vraie. Ses petites chansons ont une grâce, assurément vieillie, mais d'ailleurs, sous leurs atours démodés, savent encore nous plaire. Il y a mieux encore : par certains côtés, le simple intermède, fait pour l'Opéra dans une forme artificielle, s'élève à la dignité de la véritable comédie musicale. Le dialogue y a une justesse et un naturel dont on serait fort

empêché de retrouver des exemples analogues dans le répertoire antérieur. Lisez, par exemple, ce commencement de la scène des deux bergers, émus de se rencontrer après leur querelle amoureuse ; ce n'est qu'une simple ligne de récitatif accompagné par les accords de la basse chiffrée : pourtant c'est tout autre chose que le récitatif sec de l'opéra ordinaire, français ou italien ; ce n'est pas non plus une mélodie définie ; mais chaque mot a l'accent, l'harmonie qui convient à son expression, et souvent le discours musical s'épanouit en un chant qui va jusqu'à s'élever à un véritable lyrisme.

*COLIN* *COLETTE* *Chant*



Ma Co - let - te, ê - tes vous fâ - ché - e? Je suis Co - lin, da - gnez me re - gar - der. Co - lin m'ai -

mait, Co - lin m'é - tait fi - dè - le; Je vous re - garde et ne vois plus Co - lin. Mon cœur n'a point chan -

- gé Mon er - reur trop cru - el - le De - vait d'un sort je - té par quel - que esprit ma - lin; Le De - vin l'a dé -

truit; Je suis, mal - gré l'en - vi - e, Tou - jours Co - lin, tou - jours plus a - mou - reux.

*Le Devin du village* fut représenté d'abord à la Cour, à Fontainebleau (18 octobre 1752), puis, quelques mois plus tard, à l'Opéra de Paris (1 mars 1753). Les *Confessions* ont donné sur ces représentations des renseignements qui ont été confirmés par ailleurs. Un document de première importance vient à l'appui de ce que l'auteur a dit des états successifs de l'œuvre à ces deux époques : c'est la partition autographe, appartenant à la Bibliothèque de la Chambre des députés. Celle-ci représente la première forme, c'est-à-dire l'action simple, d'ailleurs complète, telle que l'auteur l'avait conçue tout d'abord : depuis la première entrée de la bergère jusqu'à l'appel joyeux du Devin qui suit la scène de la réconciliation. Comme, pour la représentation, il fallait en outre une ouverture et un divertissement final, ces morceaux furent empruntés au répertoire et ajoutés d'une autre main (nous y avons reconnu plusieurs pages de Rameau). Après cette première épreuve, dont le succès avait été très grand, Rousseau voulut composer lui-même ce complément nécessaire : en effet, l'ouverture et le long divertissement qui ont pris place dans la partition gravée par ses soins sont tout autres que les morceaux similaires ajoutés, d'une autre main, à la partition manuscrite, et il n'est pas douteux que ces parties supplémentaires soient de sa composition, quoi qu'en aient dit certains.

Le manuscrit autographe nous permet de faire une autre vérification qui aboutit à confirmer pleinement les dires de l'auteur. Il a raconté que ses premiers interprètes ne voulurent pas chanter ses récitatifs tels qu'il les avait écrits, mais qu'il rétablit son texte primitif aux représentations de l'Opéra et dans la partition gravée. En effet : le manuscrit porte des traces fréquentes de surcharges ou de collettes écrites d'une main étrangère ; mais aucune de ces corrections n'a été admise dans l'œuvre gravée, qui revient le plus souvent à la version primitive, ou parfois la modifie par une nouvelle variante. C'est ainsi que le dialogue que nous venons de reproduire est, dans l'autographe, recouvert par deux collettes, portant des variantes très plates ; mais, en les soulevant, on retrouve, notée par Jean-Jacques, toute la ligne mélodique conservée dans la version définitive, qui s'avère ainsi avoir été (à une légère différence de modulation près) la première et la seule authentique.

Ayant pu faire connaître aux lecteurs de cette revue musicale un premier essai de la jeunesse de Jean-Jacques et leur ayant fait part de la

découverte d'un acte inédit des *Muses galantes*, nous serons moins heureux avec sa "Symphonie à cors de chasse", exécutée au Concert spirituel le 23 juin 1751, et dont notre confrère Michel Brenet a signalé pour la première fois l'existence il y a douze ans : nous avouons n'en avoir pas retrouvé plus de traces que MM. de la Laurencie, de Saint-Foix, ni aucun autre de ceux qui se sont occupés si diligemment, en ces dernières années, à retracer l'histoire de la symphonie pré-haydnique. Constatons simplement que les quelques œuvres orchestrales de Rousseau connues de nous sont presque uniformément écrites dans cette forme de la *Sinfonia* italienne d'où la symphonie classique est sortie, et dont le *Dictionnaire de musique* donne une définition très conforme aux observations modernes. L'ouverture du *Devin du village*, dans son style rustique très français, n'en est pas moins divisée en les trois parties de tradition en Italie. Il en est de même pour l'ouverture de *Pygmalion*, dont Rousseau a fait l'Andante intermédiaire, et l'opéra ébauché et inachevé de *Daphnis et Chloé* commence par un *Allegro* et un *Andante pastorale*, auxquels il ne manque qu'un finale à trois temps pour compléter une symphonie parfaitement constituée. Ce que nous savons des *Muses galantes* (notamment le reproche de Rameau, qui, louant à l'excès les qualités de certains morceaux d'orchestre, accusait injustement Jean-Jacques de les avoir pillés dans quelque opéra entendu en Italie) nous confirme que l'ouverture de cet opéra était encore une de ces *Sinfonie* ; de là à induire que cette page instrumentale, écrite en 1745, ne fait qu'une seule et même avec la "Symphonie" exécutée au Concert spirituel en 1751, il n'y a évidemment qu'un pas. Mais il faut avouer que ce pas ne nous mènera pas très loin, puisque, soit comme symphonie, soit comme ouverture, l'œuvre nous est également inconnue ! Cependant, ces observations et ces recherches n'auront point été inutiles, si elles nous ont conduit à constater que J.-J. Rousseau a joué son rôle dans l'élaboration de la Symphonie, légitime objet des études de plusieurs chercheurs contemporains.

Par contre, voici du nouveau, et qui n'est nullement dénué d'intérêt : Jean-Jacques Rousseau, compositeur de musique religieuse. Le recueil contenant l'ensemble des manuscrits musicaux laissés par lui et déposés après sa mort à la Bibliothèque nationale (Rés. Vm. 7. 667) contient, avec un grand nombre de compositions profanes, cinq motets composés à différentes dates et pour diverses circonstances. La musique profane a été publiée ; mais la musique religieuse est restée inédite. S'il en fut ainsi, ce

fut sans doute pour des raisons qu'il est assez facile de comprendre ; mais ces raisons n'ont rien de musical, rien même qui ait rapport au sentiment religieux en soi. Et, parmi ces motets, il en est deux au moins qui sont fort intéressants et constituent ce que Jean-Jacques Rousseau nous a laissé de meilleur en musique.

L'un fut écrit pour le Concert spirituel, où M<sup>lle</sup> Fel le fit entendre en 1752 : c'est un *Salve regina*, de style un peu futile dans certaines de ses parties (pas beaucoup plus que certaines pages religieuses d'Haydn, voire de Mozart), mais contenant une partie intermédiaire d'un très beau mouvement, sur les mots : “ *Ad te clamamus... gementes et flentes...* ” Gluck semble s'annoncer par ces accents vraiment expressifs et pleins d'une belle ardeur.

L'autre : *Ecce sedes hic Tonantis*, fut composé pour une cérémonie religieuse, la dédicace de la chapelle du château de la Chevrette, nouvellement édiflée par les soins du mari de M<sup>me</sup> d'Epinaÿ, en 1756 ; cérémonie peut-être assez profane, elle aussi, dans le milieu où elle se déroula. L'époque est importante dans la vie de Rousseau. Elle précède de peu les fatales querelles qui le séparèrent de ses principaux amis, et suit de très près ses entrevues passionnées avec M<sup>me</sup> d'Houdetot : il a reconnu lui-même qu'une partie des sentiments qu'il éprouvait alors a passé dans cette musique. Nous voulons en détacher une partie importante, afin de faire connaître le mieux possible cette face vraiment ignorée du talent musical de J.-J. Rousseau : des six parties dont se compose l'œuvre, nous choisissons la cinquième, morceau d'un mouvement agité et véhément, qui ne déparerait aucune des œuvres analogues écrites dans le même temps par les meilleurs maîtres de chapelle de France et d'Italie.

Absorbé par ses grands travaux littéraires et par les graves événements qui suivirent, Rousseau fut plusieurs années sans s'occuper de musique. Mais, à son retour d'exil, il éprouva un véritable besoin de revenir à l'art où il avait trouvé son principal réconfort. On le voit, dans des lettres de ce temps là, s'enquérir d'instruments dont il pourrait jouer, et, lui qui disait n'avoir de goût que pour le chant, il se mit à écrire de la musique instrumentale. Les deux morceaux de sa composition qu'il a introduits dans la partition faite, sur ses instructions, par le Lyonnais Horace Coignet, pour son mélodrame de *Pygmalion*, ne sont point du tout des pages à dédaigner. L'un suit, de la façon la plus intéressante, le

mouvement de la scène muette qu'il doit accompagner, tandis que l'*Andante* de l'ouverture (en forme de symphonie italienne, avons-nous dit) contient un chant de violon dont le beau style classique n'est pas indigne d'une œuvre de maître.

Nous avons à mentionner encore, dans le même ordre d'idées, une "Sonate à trois", fort inconnue, et dont le seul exemplaire signalé comme existant appartient à M. Jules Ecorcheville. C'est, sous le titre de "*Sonatta notturna* — De Monsieur Rousseau di Ginevra. — Pour deux violons et une basse (prix, 3 fr. A Paris, chez Henry, rue Bar du Bec, n° 17)", une suite de deux morceaux : *And<sup>o</sup>* et *Presto*. Nous n'avons aucun renseignement historique à donner sur cette œuvre, dont la publication est vraisemblablement posthume ; mais nous n'avons vraiment pas de raison de douter qu'elle soit effectivement de Jean-Jacques Rousseau : son style, quelque peu lâché, est bien celui du musicien-philosophe ; nous y reconnaissons des intentions et des indications qui lui sont propres, et le premier contient, sous forme fragmentaire, deux dessins, devenus thèmes principaux de la sonate, qui sont une transformation curieuse de l'air de Colette, dans le *Devin du village* : "J'ai perdu mon serviteur... Colin me délaisse".

*Pygmalion*, "mélologue", dirons-nous pour emprunter à Berlioz le titre donné à une œuvre faite dans un esprit tout proche de celui de J.-J. Rousseau, est une invention qui fut féconde pour l'avenir de l'art lyrique, car, si imparfaite qu'en ait été la réalisation, cette œuvre inaugurale contient en elle le germe, non seulement du "mélodrame" auquel nous avons dû *Egmont*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Manfred*, *l'Arlésienne*, mais, en vérité, du drame symphonique contemporain. Rousseau, nous l'avons déjà dit, ne se crut pas de force à montrer lui-même l'exemple : il se contenta d'écrire le poème et, sauf pour deux morceaux, d'indiquer la manière dont il entendait que la musique y fût associée. Il n'est donc là que pour "l'idée". C'est beaucoup, si nous considérons, comme nous l'avons fait, quel en était l'avenir.

Nous ne nous arrêterons pas davantage sur quelques compositions qui occupèrent ses dernières années : les *Nouveaux airs du Devin du village*, que la faveur publique ne voulut pas laisser substituer aux anciens, et l'opéra inachevé de *Daphnis et Chloé*, de l'ensemble duquel, dans l'état où il nous est venu, il n'est guère possible de nous faire une idée, mais dont quelques pages témoignent d'un esprit qui s'affine et se

perfectionne avec la pratique, le temps et l'exemple des contemporains.

Mais *les Consolations des misères de ma vie* ne sauraient nous laisser indifférents, malgré l'apparente pauvreté des formes musicales qu'il est impossible de ne pas constater dans ce recueil de romances, écrites à l'aventure, au gré du caprice de l'auteur, bien plus comme distraction passagère que dans l'intention de produire des œuvres durables. Et pourtant, quelques-uns de ces chants sont allés au cœur des simples et ont fait vivre en eux le souvenir musical de J.-J. Rousseau. Combien de générations successives ont répété la sentimentale romance : " Je l'ai planté, je l'ai vu naître ", l'air de trois notes : " Que le jour me dure ", bien d'autres encore ! C'est que Rousseau, sorti du peuple, avait gardé le secret de se faire entendre du peuple et de vibrer avec lui. Né en d'autres temps, s'il n'eût pas songé à écrire des discours sur l'Inégalité ni sur la question de savoir si la Civilisation a été funeste au bonheur de l'homme, il se fût appliqué à chanter pour ce peuple, parmi lequel il serait resté, et il aurait créé, sans aucun doute, quelques-unes de ces belles chansons populaires, dont les auteurs sont anonymes, mais dans les accents desquelles a passé instinctivement le génie de la collectivité.

C'est comme tel, en effet, qu'il faut prendre surtout Jean-Jacques Rousseau musicien. Esprit simple, il ne voulait admettre que la forme musicale la plus simple : la mélodie. De fait, en ce XVIII<sup>e</sup> siècle aux tendances multiples, il représente, lui, un principe, en opposition avec d'autres qui s'incarnent aussi en de grands maîtres. Rameau est l'Harmonie ; Sébastien Bach, la Polyphonie : Jean-Jacques Rousseau, lui, est la Mélodie, état à la fois rétrospectif et permanent, car le chant est la base de toute musique, dans le passé comme à toute époque moderne.

Ses thèmes sont, pour la plupart, de nature essentiellement monodique et les basses qu'il était pourtant bien obligé de leur adjoindre sont d'une extrême pauvreté.

On lui a assez reproché cette faiblesse.

A tout prendre cependant, il était loin d'être l'ignorant qu'on a affecté de voir en lui : quarante ans et plus d'une pratique qui fut, en certains temps, très assidue, devaient amplement suffire à un homme capable (on voudra bien l'admettre) de comprendre et de suivre les bons exemples, pour se faire une technique en rapport avec ses tendances personnelles.

Au reste, était-on donc si difficile, en son temps, en matière de

technique musicale ? Gluck, qui le comprenait et était compris par lui, a subi aussi le même reproche. Grétry, Monsigny, ses plus authentiques continuateurs en musique, n'étaient pas non plus de savants musiciens.

N'exigeons donc pas de lui, dans l'exercice d'un art qui n'était pas le but principal de sa vie, des qualités qui n'étaient point celles des artistes de son temps. Mais cherchons plutôt à reconnaître et à dégager en lui ce qui était vraiment personnel, c'est à dire cette fraîcheur de sentiment et cette sincérité d'inspiration qui se condensent parfois en quelques mesures d'une romance. Par là il nous apparaîtra comme vraiment personnel et tout autre que les artistes du milieu desquels il est sorti. Il est en effet, par son esprit, tout différent de ceux qui l'ont précédé — Rameau et son école — et bien plus proche de ceux qui l'ont suivi : nous avons vu Gluck lui rendre hommage et toute l'école de l'opéra-comique procéder de lui. Et il nous faut bien voir en lui un homme de l'avenir, puisque — non seulement il est l'auteur responsable de la révolution de 1789 et de tout ce qui s'en est suivi — mais en 1912, deux cent ans après sa naissance, nous voyons parler de lui, comme musicien, avec tant d'intérêt, de curiosité et parfois de véritable sympathie !

JULIEN TIERSOT.



MUSETTE EN RONDO DES "MUSES GALANTES"

Opéra-Ballet (inédit) de JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Transcrit par Julien Tiersot

Violons et Hautbois

Altos

Claves et Bassons

1<sup>e</sup> Reprise

2<sup>e</sup> Reprise

*doux*

*f*

*tr*

*al Segno*

*FIN*

The musical score is written for Violins and Flutes (Violons et Hautbois) and includes parts for Altos, Claves and Bassoons (Claves et Bassons). It features three systems of music, each with a first and second reprise. The first system ends with 'FIN'. The second system includes the instruction 'doux' and 'al Segno'. The third system includes 'tr' (trills) and 'al Segno'.

# ECCE SEDES HIC TONANTIS

Motet de JEAN-JACQUES ROUSSEAU

*Transcrit par Julien Tiersot*

Air n° 5, pour soprano solo et orchestre.

*Allegro non presto*

VIOL. I et II  
et HAUTB.

CORS  
en MI b

BASSES

Les Altos à l'8<sup>e</sup> de la Basse

*(f)*

*tr*

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features three staves: Violins I and II/Horn (top), Horns in E-flat (middle), and Basses (bottom). The music is in 3/8 time and B-flat major. The first staff has a trill (tr) over a note in the fifth measure. The second staff starts with a forte (f) dynamic. The third staff includes the instruction 'Les Altos à l'8<sup>e</sup> de la Basse'.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the three-staff arrangement from the first system. The music features rhythmic patterns and dynamics consistent with the first system.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score. It continues the three-staff arrangement. The music features rhythmic patterns and dynamics consistent with the previous systems.

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score. It continues the three-staff arrangement. The music features rhythmic patterns and dynamics consistent with the previous systems.

Violons

Soprano solo

Basses et Altos

*p*

*tr*

*f*

Hino fa - ces - se quem pro - fa - na pol - lu - it' pol - lu - it con - ta - gi o -

(*p*)

nem sa - crum tran - si - re li - men in - qui

na - tus au - leas in - qui - na - tus au - de - as ul -

tor as - tat cum fla - gel - lis pu - niens fon - tes

1<sup>rs</sup> Violons

Altos

Seconds Violons

De - us . ul - tor as - tat cum fla - gel - lis ul - tor as - tate cum fla -

Les Altos avec les Basses

gel . .

1<sup>rs</sup> et 2<sup>ds</sup> vns

Cors en Mi b

- lis ul - tor as - tat



Musical score system 1, featuring four staves. The vocal line (third staff) includes the lyrics: cum fla - gel - lis cum fla - gel lis pu - ni - ens fon - tes. The music is in a minor key with a treble clef and a bass clef.



Musical score system 2, featuring four staves. The vocal line (third staff) includes the lyrics: De us. The music continues with complex instrumental textures in the upper staves.



Musical score system 3, featuring four staves. The vocal line (third staff) includes the lyrics: Hinc fa - ces - se fa - ces - se. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

quem pro - fa - na pollu - it conta - gi - o - nem sacrum tran - si - re li - men heu

sacrum tran - si - re li - men re - qui - na - tus audeas ul

tor as - tat cum fla - gel - lis pu - niens fon - tes De - us

Altos  
Seconds Violons

ul-tor as-tat cum fla-gel-lis ul-tor as-tat cum fla-gel

Altos avec les Basses...

sosten.

lis, cum fla-gellis pu-niens fon-tes

1<sup>rs</sup> et 2<sup>ds</sup> vns

De-us ul-tor as-tat cum fla-gel-lis cum fla-gel-lis

Cors

ul - tor as - tat cum fla - gel - lis pu - ni - ens fon - tes De - us

3 tr

tr

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is for the Cors instrument, marked with a 'C' and a 'C' clef. The second and third staves are vocal staves with lyrics. The bottom staff is the bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are 'ul - tor as - tat cum fla - gel - lis pu - ni - ens fon - tes De - us'. There are trills (tr) and a triplet (3 tr) in the vocal line.

As - tat cum fla - gel - lis pu - ni - ens fon - tes De -

tr

tr

tr

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is for the Cors instrument. The second and third staves are vocal staves with lyrics. The bottom staff is the bass line. The lyrics are 'As - tat cum fla - gel - lis pu - ni - ens fon - tes De -'. There are trills (tr) in the vocal line.

us pu - ni - ens fon - tes De - us.

f

f

f

p

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is for the Cors instrument. The second and third staves are vocal staves with lyrics. The bottom staff is the bass line. The lyrics are 'us pu - ni - ens fon - tes De - us.'. There are dynamic markings of forte (f) and piano (p) in the vocal and bass lines.

f

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is for the Cors instrument. The second and third staves are vocal staves. The bottom staff is the bass line. There is a forte (f) dynamic marking in the bass line.



## LULLY, FILS DE MEUNIER

“ Lulli était de Florence, aparemment un petit paysan de là autour : *Jean-Baptiste de Lulli, Florentin*  
*Moi qui suis Florentin etc.*  
disait-il dans cet impromptu de sa façon... ”

(Lecerf de La Viéville. *Comparaison...*)

“ Chacun sait de quelle trempe et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le moulin des environs de Florence dont son père était meunier et le bluteau de ce moulin qui a été son premier berceau marquent encore aujourd'hui la bassesse de de son origine. ”

(Guichard. *Factum...*)

Comme tous ceux qu'intéresse la personnalité si puissante et si originale du grand Lully, j'attendais avec curiosité la publication des documents promis par *S. I. M.* à ses lecteurs<sup>1</sup>. Lully issu de vieille souche française ! Le génial créateur de notre opéra national descendant d'une longue lignée de gentilshommes picards, quelle hypothèse séduisante ! A dire vrai, le résultat des fouilles d'archives que je terminais vers le même temps à Florence, m'avertissait que l'auteur de l'article annoncé faisait fausse route ; mais, bien que sachant pertinemment que le père du musicien était meunier et florentin, je m'attendais néanmoins à la révélation de quelque troublante coïncidence. Peut-être allait-on nous signaler la présence d'un Laurent de Lully sur un état des officiers domestiques du duc de Guise durant son exil en Toscane ? Je dois avouer que j'ai été profondément déçu. Qu'il y ait eu en Picardie dès le moyen-âge des

<sup>1</sup> Voir les numéros du 15 avril et du 15 mai.

seigneurs de Lully, tous ceux qui ont pratiqué l'ouvrage du Père Anselme le savaient déjà <sup>1</sup> ; mais où est la preuve attendue de leur parenté avec le musicien ? Des Lully, on en rencontre aussi en Savoie et sans doute dans d'autres provinces du royaume, mais il y en a bien davantage encore en Italie. Les Lulli comme les Lolli et les Lelli sont légion dans toutes les cités de la Péninsule. <sup>2</sup> Pourquoi s'ingénier à amener de Picardie en Toscane des seigneurs de Lully, quand on trouve à Florence, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, une puissante famille de ce nom, faisant partie de la riche corporation des Armuriers (Corazrai). De 1393 à 1480 sept Lulli sont membres du gouvernement de la république florentine (*La Signoria*). <sup>3</sup> Les familles qui avaient eu un tel honneur se trouvaient anoblies de ce fait, aussi peut-on suivre la descendance de la Maison Lulli sur un grand tableau généalogique conservé à l'*Archivio di Stato* avec ceux des autres familles illustres de la Ville. Inutile de dire que les parents du musicien n'y figurent pas. Le nom était alors fort répandu et il suffit de feuilleter les fiches du *Poligrafo Gargani* <sup>4</sup> pour s'assurer qu'il y avait au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la capitale de la Toscane, de nombreux Lulli n'ayant avec les descendants des Signori aucun lien de parenté. Ce fut précisément cette homonymie qui suggéra au musicien l'idée de se proclamer sur son contrat de mariage " fils de gentilhomme florentin ", <sup>5</sup> Brossette nous en avertit d'ailleurs dans une de ses notes : " Lully voulait faire croire qu'il sortait de la maison de Lulli qui est noble et illustre en Italie ". <sup>6</sup>

Remarquons à ce propos que si Lully avait compté des Français parmi ses aïeux, il n'eût pas manqué de s'en prévaloir sur son contrat de mariage et en tous cas d'invoquer cette raison excellente en sollicitant sa naturalisation. Lecerf de La Viéville lui-même, son biographe enthousiaste, qui s'efforce de démontrer que musicalement Lully ne doit rien à l'Italie, ne songe pas un instant à nier qu'il soit de race étrangère <sup>7</sup> ; et aucun contemporain n'a jamais mis en doute un fait aussi notoire. M<sup>lle</sup> Marie Denizart nous paraît avoir été guidée dans ses recherches

<sup>1</sup> Histoire de la maison de France. Tome II, p. 40. — Tome III, p. 915, IV, 721. — Tome IV, 182. — Tome VI, p. 794, tom. VIII, p. 105 et p. 281.

<sup>2</sup> A Florence même, patrie de notre héros, j'avais eu l'occasion de signaler l'existence au XVII<sup>e</sup> siècle de plusieurs familles Lulli n'ayant vraisemblablement entre elles aucun lien de parenté. V. *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. Lully*, Rivista Musicale Italiana. Tome XVII, fasc. 3<sup>e</sup> — 1910.

<sup>3</sup> *Priorista del Monaldi*. Bibl. Nazionale Ms. II, I, 129, p. 483. (Florence).

<sup>4</sup> A la Biblioteca Nazionale de Florence.

<sup>5</sup> La Laurencie et Prunières. *La Jeunesse de Lully*, (S. I. M., mars-avril 1909).

<sup>6</sup> *Cixeron Rival*. Recreat. litt. 1765 in-8<sup>o</sup>, p. 63 et suiv. (B. Nat. Z. 45284).

<sup>7</sup> *Comparaisons de la Musique Italienne et de la Musique Française*, Bruxelles, 1705, *Seconde partie*, p. 182.

par cette idée fixe : *Lully doit être de sang français, donc cherchons le pays d'où ses parents ont pu partir pour s'établir en Toscane.* Or, il n'existe pas un seul document, un seul fait, un seul témoignage se rapportant à la biographie de Lully qui puisse être invoqué à l'appui de cette hypothèse.

L'argumentation de M<sup>lle</sup> Denizart peut se résumer ainsi : L'existence de rapports au XVII<sup>e</sup> siècle entre les seigneurs de Lully et la maison de Lorraine nous est attestée par les deux faits suivants : En 1644, une fille du duc de Guise est marraine d'un enfant dont la grand'mère porte le titre de *dame de Lully*; et en 1622 un obscur *régiment de Lully* est sous les ordres de Charles de Lorraine.

*Par conséquent*, des Lully ont dû accompagner à Florence le duc de Guise dans son exil et y donner le jour à Jean-Baptiste. Rien en vérité ne justifie une telle conclusion, ce n'est qu'une hypothèse des plus hasardées. Elle est d'ailleurs en contradiction absolue avec les faits : lorsque Charles de Lorraine vint s'établir en Italie au mois de février 1631, il y avait déjà onze ans qu'avait été célébré à Florence le mariage dont allait naître le futur créateur de l'Opéra Français.

\* \* \*

C'est à l'Archevêché, où ont été transférées les Archives des différentes paroisses de Florence, que j'ai eu la bonne fortune de rencontrer l'acte de mariage des parents du grand musicien. En voici le texte intégral tel que je l'ai relevé sur le registre de l'Eglise *San Salvatore degl'Ognissanti* à la date du 17 février 1620.

“ Lorenzo di Maldo Lulli, popolo di S. Pancratio <sup>1</sup>, sposō per sua legittima  
 “ moglie la Chaterina di Gabriello mugnaio, popolo di Ognissanti q[uest]o di 16 di  
 “ Feb[raj]o 1620 (Secondo la Chiesa) <sup>2</sup> e avanti si fecero le solite denuntie, il di  
 “ 27 di Ottobre, il di p[rim]o di Novembre e il di 3<sup>o</sup> detto Novembre 1619 — fu  
 “ dispensato dall'Arcivescovo delli due mesi passati doppo le denuntie conforme  
 “ al sinodo <sup>3</sup>. E testimonii furno Jacopo di Piero Papini, fornaio e Domenico di  
 “ Matteo Nannoni bottegaio, fiorentini ; furno ancora fatte le solite denuntie a  
 “ S. Pancratio come per fede in filsa appare il tutto. — E il di sequente 17 di Feb<sup>o</sup>  
 “ detto, udirno la messa. ” —

<sup>1</sup> San Pancratio est un faubourg de Florence peu éloigné des Ognissanti.

<sup>2</sup> En style florentin on eût dit 1619.

<sup>3</sup> Régulièrement le mariage devait être célébré dans la semaine qui suivait la troisième publication des bans. Les fiancés, ayant été obligés de surseoir au mariage durant deux mois, ils durent demander une dispense spéciale à l'Archevêché, pour n'avoir pas à recommencer la publication des bans.

Voici très librement traduits les passages significatifs de ce document :

Lorenzo, fils de Maldo Lulli, de la paroisse de San Pancratio, a pris pour femme légitime Caterina, la fille du meunier Gabriello de la paroisse des Ognissanti le 16 février 1620... Furent témoins : Jacopo, fils de Pietro Papini, boulanger et Domenico, fils de Matteo Nannoni, boutiquier, tous deux florentins... Le lendemain 17 février ils entendirent la Messe.

Que ce document concerne bien les parents de Lully, c'est ce dont on ne saurait douter. L'acte de Baptême du musicien le disait fils de " Lorenzo di Maldo Lulli e di Caterina di Gabriello del Sera ", l'étrange prénom *Maldo* (aussi désuet en Italie que celui d'Athanase ou de Savinien en France) nous garde de toute confusion.

Le père de la mariée est appelé simplement *Gabriello le Meunier* ; mais nous savons par différents actes qu'il se nommait Gabriello del Sera. Il est assez curieux de remarquer qu'à la même époque il y avait à Florence une famille noble et illustre de ce nom <sup>1</sup>. Lully, qui connaissait bien les principales Maisons de son pays natal, profita de l'équivoque pour métamorphoser sur son contrat de mariage *la Caterina di Gabriello Mugnaio* en *Damoiselle Catherine del Sera*. Si Lully s'imaginait que sa supercherie ne serait jamais dévoilée, il s'abusait singulièrement. La Cour et la Ville surent vite à quoi s'en tenir sur ce point et la chanson "*Lully est fils d'une meunière*" nous en est un précieux témoignage. Il fallait d'ailleurs à Lully une rude audace pour parler de ses origines nobiliaires en cette année 1662, où pullulaient à la Cour les virtuoses, chanteurs, et instrumentistes venus d'Italie pour interpréter l'*Ercole Amante* de Cavalli et qui, pour la plupart, avaient fait de longs séjours à la Cour de Toscane. Plus d'un assurément connaissait le moulin du père Lorenzo Lulli et devait en faire des gorges chaudes derrière le dos de l'illustre Surintendant.

Lorenzo Lulli, en épousant la fille de Gabriello, avait sans doute aussi épousé le moulin, car nous le trouvons établi dans la même paroisse des Ognissanti, où était domicilié son beau-père, et qualifié *Mugnaio* sur l'acte de décès de son fils Vergilio <sup>2</sup>. Six années auparavant, lors de la naissance de Giambattista, il habitait le quartier Santa Lucia sul Prato, distant seu-

<sup>1</sup> En 1631, un Cosimo del Sera est créé sénateur par Ferdinand II (*Depositeria Générale*) cité par le Poligrafo fiorentino.

<sup>2</sup> " Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio, in Ognissanti, 13 Gennaio 1638 ". — Necrologio Fiorentino 1634-1650. Le qualificatif *Mugnaio* se rapporte sans aucun doute à Lorenzo et non, comme je l'avais cru d'abord, à Vergilio (S. I. M. 1909, p. 236), M. de La Laurencie a reproduit d'après moi cette erreur dans son livre sur Lully, p. 4. (Coll. Alcan).

lement de quelques centaines de mètres des Ognissanti. Peut-être Gabriello del Sera était-il mort dans l'intervalle et Lorenzo avait-il hérité. Ce qui est certain, c'est qu'on voit, fort bien indiqué, sur les vieux plans de la Ville, l'emplacement de plusieurs moulins sur la berge de l'Arno, au lieu dit *Il Porto* à mi-chemin entre les Ognissanti et Santa Lucia. C'est apparemment dans un de ces moulins, parmi le bruit du fleuve faisant tourner les lourdes roues de bois, que s'écoula l'enfance de Jean-Baptiste Lully.<sup>1</sup>

HENRY PRUNIÈRES.



<sup>1</sup> Faute de temps, je n'ai pu recueillir d'autres documents significatifs sur le père de Lully. Il faut avouer que c'est déjà merveille qu'un humble meunier ait laissé tant de traces de son existence, si l'on songe à tout ce qu'ont détruit les incendies et les inondations. J'ai trouvé le nom de *Lorenzo Lulli* dans les comptes du grand duc de Toscane (Depositeria 397 l<sup>o</sup> 160) à la date du mois de mai 1665. Il est qualifié sur ce document *garzone di credenza*, sorte d'officier de bouche, fonction des plus modestes. Presque sûrement il ne s'agit pas ici du père du musicien, mais plutôt d'un frère de Giambattista. A moins que ce ne soit un certain Lorenzo di Benedetto Lulli mort en 1684 (Archives de San Frediano) qui a égaré longtemps mes recherches. C'est sans doute de ce Lorenzo inconnu qu'est fille la "Lessandra di Lorenzo Lulli sepolta in Ognissanti" le 24 mars 1693. Peut-être sont-ce là des cousins du musicien, mais je n'ai pu jusqu'à présent en découvrir la preuve. Il est en tous cas singulier de constater qu'à la même époque, au moins deux hommes s'appelant Lorenzo Lulli vivaient à Florence. Ce fait prouve à quel point ce nom était commun en Toscane au XVII<sup>e</sup> siècle. On ne saurait donc attribuer avec certitude au père du musicien que les actes où il est dénommé : *Lorenzo, di Maldo Lulli*.



## Les Théâtres

### LA GRANDE SAISON DE PARIS

Le jour où il inventa la "Grande Saison de Paris" M. Gabriel Astruc avait dû voir, dans quelque parc, un jardinier opérant le miracle annuel de la greffe. Il avait sans doute médité sur le prodige de la transfusion des sèves, sur les mystérieuses réactions de la vaccine végétale et sur le secret des inoculations bienfaisantes. Après avoir vu se cicatrifier au col d'un églantier la blessure de l'écorce déchirée par le petit rameau étranger qui sait l'art subtil de transformer la plus pauvre

églantine en une somptueuse rose de soie ou de velours, l'intendant de nos plaisirs musicaux voulut essayer de rajeunir l'arbre de la science du beau et du laid tel qu'il pousse sur le boulevard. Il résolut de l'enrichir d'essences exotiques et entreprit d'enter sur son tronc épuisé des branches cueillies dans tous les jardins de l'Europe. Il se fit envoyer des échantillons des espèces les plus rares de Belgique, de Roumanie, d'Italie, de Grèce et d'Angleterre. Les résultats furent plus ou moins concluants mais toujours curieux et instructifs ; seuls les envois de Russie lui donnèrent entière satisfaction et obtinrent un tel succès qu'ils constituèrent désormais la base de toutes les nouvelles expériences.

On sait le retentissement prodigieux de ces réalisations inattendues. L'influence directe et décisive de ces importations méthodiques se fait sentir quotidiennement dans notre littérature, notre peinture, notre musique, notre art décoratif, notre chorégraphie, notre théâtre, nos modes, nos vêtements et notre mobilier. La greffe est prise et bien prise : la rose de France est en train de changer de couleur et de parfum. Je suis de ceux qui ne parviennent pas à considérer cet événement comme une catastrophe.

D'ailleurs le pli est pris ; cette effervescence annuelle est désormais la manifestation naturelle du printemps de Paris, la cure de caviar est devenue nécessaire à la santé des trois quarts de nos artistes. Les récriminations seraient vaines !

On a tout dit sur les représentations du Châtelet. Elles appartiennent aux peintres, aux poètes, aux couturiers, aux orfèvres et même, depuis cette année, aux directeurs de nos grands quotidiens. Appartiennent-elles un peu aux musiciens ? C'est une autre question.

Sous son apparent désordre, sous son éclectisme tumultueux, sous sa polychromie effrénée, la " Grande Saison " garde une sorte d'unité thématique ; elle est construite à la façon des ouvrages cycliques chers aux élèves de M. Vincent d'Indy. Ses variations et ses développements sont remplis d'imprévu et de fantaisie mais la " cellule " initiale reste immuable. Cette cellule, c'est Léon Bakst, leader du slavisme conscient et organisé. Il se superpose en contrepoint renversable à toutes les musiques. Il " va " par augmentation sur le Debussy, par diminution sur le Reynaldo Hahn, en canon à l'octave sur le Balakirew et à l'écrevisse sur le Ravel. Il traverse obstinément l'allégo, le scherzo, l'andante et le final de cette riche symphonie.

Notre-saint-père-le-Bakst est le pontife de la religion nouvelle. Tout passe par ses mains : après ses compatriotes il a habillé indifféremment de Max et Ida Rubinstein, Krauss et Sergine, Desjardins et Madame Dudley ; on ne sait pas exactement s'il n'a pas collaboré à la " Quaker Girl " ; nous l'avons vu traduire à livre ouvert Verhaeren, d'Annunzio, Mallarmé, Oscar Wilde et Jean Cocteau avec une tranquille assurance. Il est partout ; supprimez-le et tout s'effondre : il n'y a plus de Grande Saison de Paris.

La question pour la critique n'est donc pas de rechercher si Debussy, Ravel, Reynaldo Hahn et Deodat de Séverac ont enrichi cette année notre art de réalisations heureuses : une seule chose importe, savoir comment le directeur artistique

de la saison russe, palette en main, s'est comporté en face de ces collaborateurs nouveaux que le ciel lui envoya.

Un tel problème ne peut être discuté complètement dans une revue musicale. Ce n'est point ici le lieu d'exalter ou de railler la conception de la Grèce bariolée, des cavernes grossièrement ornées de masques colorés, des costumes truculents et des idoles canaques des Spartiates du peintre russe. Les habitués de la Comédie Française pour qui toute l'antiquité grecque tient dans les plis d'un peplum de lin candide et dans une rangée de colonnes de marbre blanc, n'admettront jamais que la science archéologique puisse avoir raison contre la mise en scène de M. Claretie. N'allez pas leur démontrer que les temples de l'Acropole étaient indiscutablement badigeonnées de couleurs criardes : notre littérature universitaire a passé sur toute l'architecture ancienne un enduit au lait de chaux que les savants n'écailleront pas aisément. **Hélène de Sparte** a, pour cette raison, scandalisé profondément un grand nombre de spectateurs ; les gens du monde sentirent au fond de leur conscience se cabrer leur baccalauréat, les plus intransigeants étant, bien entendu, ceux qui n'avaient jamais pu être reçus à l'oral. De plus, l'idée bien établie, et désormais très parisienne, que M<sup>me</sup> Ida Rubinstein s'exprime dans un incompréhensible jargon russo-auvergnat interdisait aux auditeurs de reconnaître que, seule de tous ses camarades, la mime-tragédienne détachait avec une netteté héroïque toutes les syllabes de son texte et donnait à M<sup>lle</sup> Sergine une véritable leçon d'articulation. Verhaeren en pâtit. Déodat de Séverac n'y gagna rien. Sa musique de scène, d'ailleurs peu développée, s'harmonisait pourtant admirablement avec le chromisme violent des toiles du décorateur ; les hautbois catalans y jouaient le rôle exalté des triangles écarlates ou des cercles d'émeraude qui dansent sur les étoffes de Bakst. C'était encore une fois la Grèce mycénienne en dépit des scolarités. Peine perdue : les arbitres déclarèrent le coup nul.

Ils accordèrent une mention plus honorable au **Dieu Bleu**. Dans cette éblouissante fantaisie chorégraphique où tous les personnages, les monstres, les arbres et les rochers semblaient avoir été sculptés dans des pierres précieuses, les créateurs usaient de la technique classique des ballets russes et ne heurtaient aucun préjugé littéraire ou pictural. La réalisation était d'une maîtrise absolue mais le plaisir fut imperceptiblement diminué pour ceux qui sentirent la transposition. Il y a désormais quelque chose de systématique dans l'art de Fokine, il y a un procédé slave, il y a maintenant de l'intellectualisme dans ce qui nous avait paru naître de la seule frénésie du pur instinct. On recommence *Shéhérazade* parce qu'on ne peut pas recommencer *Pétrouchka* ! La sublime inconscience d'un Strawinsky créant spontanément et innocemment un chef d'œuvre ethnique complet et définitif est un accident historique dont le retour ne saurait être annuel. Ce n'est pas aux lecteurs de cette Revue que je révélerai les vertus d'analyse, les qualités de goût délié, le sens critique pénétrant et raffiné et cette sorte de clairvoyance musicale ironique qui rendaient M. Reynaldo Hahn particulièrement inapte à toute œuvre d'inconscience. Le compositeur du "Bal de Béatrice d'Este" était trop averti du style qui convenait à ces sortes de divertissements où les ateliers et les cénacles s'ingénient

à découvrir le motif "amusant" pour ne pas écrire une partition de circonstance et de convenance où transparait l'effort de volonté d'un artiste qui n'ignore rien des dernières modes intellectuelles. Le Dieu Bleu est une variation brillante de plus sur un thème savoureux entre tous mais ce n'est qu'une variation.

Variation encore la tumultueuse et orgiaque **Thamar**, splendide spectacle où tout est savamment composé, où les plus dynamiques ruées de foules du *Prince Igor* et les plus adroites "entrées" de costumes traités en taches de couleur comme dans *Sadko* se combinent pour l'ivresse des yeux, où Bakst renouvelle sa virtuosité en négligeant d'orfèvrer et d'historier ses belles étoffes et en se contentant de faire chanter les accords des teintes plates, d'enchaîner par degrés conjoints des tierces en bleu et vert, de tenir un point d'orgue de ponceau violacé au lieu de multiplier les trilles serrés et les grupetti frénétiques de ses miniatures persanes grossies au microscope, où l'adorable Karsavina décourage l'éloge et lasse l'admiration, où Bolm inscrit dans l'espace des attitudes viriles d'une telle beauté et d'une telle puissance qu'elles semblaient interdites à l'orgueil humain, où cent guerriers aux pieds ailés et silencieux font glisser sur les dalles du palais sanglant une frise rythmique plus belle encore peut-être que l'inoubliable volute des porteurs de fruits de *Shéhérazade* !...

Mais avec le **Prélude à l'Après-midi d'un Faune** l'inédit commença. Depuis un an on cherchait à imaginer ce que pourrait être cette matérialisation périlleuse de la plus vaporeuse des visions, du plus fluide des paysages sonores. L'annonce que cette tentative audacieuse servirait de début à Nijinsky dans la carrière de metteur en scène augmentait la perplexité et l'inquiétude des artistes. L'internationalisme des musiciens de la jeune école française n'est pas extrêmement sincère : l'idée qu'un des chers barbares moscovites allait toucher au précieux prélude debussyste était secrètement désagréable à plus d'un fervent de *Pelléas* pour qui la volupté musicale se double d'être confidentielle. La réalisation est accomplie et nous ne sommes pas encore revenus de notre surprise !

Est il possible que l'intellectualisme ait fait de si rapides et de si détestables progrès dans le dernier fief de la saine sensualité que représentait pour notre morne civilisation d'occident le domaine sacré du slavisme oriental ! Ces faux barbares sont pourris de littérature ! Nijinsky travaille sa mise en scène dans les musées, exhume, copie et reconstitue des vases grecs, étudie Metzinger et Picasso, isole le rythme humain des anatomies du Salon des Indépendants, étale une érudition picturale incroyablement encyclopédique et nous donne une fresque vivante, délicieusement nuancée, adorablement littéraire et constituant vraiment le fin du fin en matière de dilettantisme plastique. On écrirait un volume sur les miraculeuses indications, sur les étonnants raccourcis, sur les allusions, les souvenirs et les correspondances que contient chaque geste de ce petit chèvrepied échappé du British Museum et cachant tant de science sous son front cornu. Était-ce vraiment ce que nous attendions de lui ?

La surprise augmente lorsque nous contemplons le panneau décoratif de Bakst qui sert de fond à cette curieuse exposition de sculpture antique : traitée à

la fois en vitrail byzantin et en tapis d'Orient, cette toile flambe de toutes les sanglantes lueurs de son paysage irréel et stylisé mais se désintéresse résolument ce qui se passe à l'avant-scène.

Hélas, le décor et les personnages ignorent bien davantage encore ce qui se passe un peu plus loin, au-delà de la rampe, dans le sombre vallon de l'orchestre. En vérité à cette fête de l'esprit où tous les poètes, peintres, sculpteurs et potiers de tous les temps et de tous les pays ont été conviés, Nijinsky a simplement oublié d'inviter Debussy ! Cet oubli a eu les plus graves conséquences. Dans toutes les synthèses artistiques il faut un chef de collaboration. Que ce chef soit le poète, le metteur en scène, l'acteur, le peintre ou le musicien, peu importe. Ici le chef de la collaboration a été d'abord Nijinsky puis M. Gaston Calmette qui, assisté de M. Arthur Meyer, fit dans l'art de la mise en scène un assez fâcheux début, mais pas un instant on ne songea à confier ce rôle au musicien. Or la musique de Debussy n'est pas de celles qui savent obéir ; elle commande sans cesse et c'est elle qui a rompu l'équilibre de la charmante composition. Cette amusante stylisation linéaire des attitudes des nymphes ne peut être signée Debussy. Il n'y a pas d'angles aigus dans la partition. Elle est écrite en courbes, en spires moelleuses, en arabesques d'un galbe extraordinairement harmonieux. Et la musique se venge : c'est elle qui dénonce les gestes de marionnettes des danseuses aux poignets de bois, aux bras en compas, qui se déplacent laminées aux flancs d'un vase invisible, les épaules de face et les hanches de profil ! C'est parce que la mélodie s'étire avec une voluptueuse souplesse de chatte amoureuse que nous souffrons soudain de nous apercevoir que le long du corps de telle artiste, filiforme comme les petits personnages schématiques des rébus, les bras et les jambes s'ouvrent comme les quatre lames d'un canif. Impitoyablement, la partition nous signale toutes les tares d'une réalisation qui n'a pas tenu compte de ses indications et qui eut pourtant été inattaquable sur une musique neutre. Comme ces fées redoutables, dont on déchaînait la colère en oubliant de les inviter à un baptême, la musique de Debussy poursuit tous ces échappés de vitrine de son instinctive rancune de créature bien vivante. C'est en vain que les nymphes savantes enchaînent l'une à l'autre des attitudes qui sont autant de citations (la Surprise, la Pudeur, la Dérision, la Frayeur, le Défi...) et c'est en vain que le déclic de leurs gestes secs tourne sans cesse pour nous les feuillets d'un album rempli d'artistiques reproductions : l'obscur ironie qui monte de l'orchestre pendant que se déroule l'érudite gymnastique et que se succèdent mécaniquement les poses numérotés suffit à rompre le charme !

La synthèse de **Daphnis et Chloé** fut, au contraire, très complète. L'œuvre, d'ailleurs, avait été méthodiquement échafaudée par le metteur en scène, le décorateur et le musicien. La partition de Maurice Ravel est une partition de ballet et non un poème symphonique plus ou moins heureusement mis en scène et plus ou moins fidèlement traduit dans le langage silencieux des bras et des jambes. Le compositeur qui est de sa nature méticuleux et précis avait pris sa tâche particulièrement au sérieux et sa musique est toute hérissée de gestes. Nous devons donc admirer une réalisation parfaite, un spectacle définitif et non une de

ces adaptations que sauve seule la virtuosité de leurs interprètes. Un mauvais destin n'a pas voulu que cette perfection fut obtenue : le cholégraphe et le décorateur n'ont pas atteint cette mise au point supérieure dont le compositeur leur donna l'exemple. Certes la composition de Fokine est d'une rare beauté et les décors de Bakst sont parmi les plus séduisants qu'il ait jamais signés, mais dans une œuvre d'art aussi finement construite les imperfections prennent une valeur démesurée. Il est certain que la mise en scène se ressentit de la hâte désespérée avec laquelle fut monté cet important ouvrage qui méritait assurément mieux de la part de la courtoisie de nos hôtes russes que les deux seules exécutions, en " fin de saison " qui en furent données. Commercialement aussi bien qu'artistiquement ce ballet était un " clou ; " il fallait le planter avec plus de conviction.

Ce n'est pas, en effet, dans une musique comme celle-ci qu'on peut indifféremment arrêter l'orchestre pendant les quelques minutes nécessaires à un enlèvement de décors et remplacer un changement à vue commenté dans la partition, par la chute brutale d'un rideau qui n'était même pas l'un de ces voiles russes richement décorés qui prolongent encore le rêve mais la banale draperie rouge à crépines d'or peinte en trompe-l'œil qui ne peut décemment se relever ou s'abaisser que sur le Tour du monde en 80 jours et qui guillotine impitoyablement l'illusion. Derrière cet absurde écran les cœurs invisibles subtilement nuancés par Ravel, à demi couverts par le fracas d'une plantation laborieuse, n'arrivèrent à nos oreilles que comme les fredons lointains des machinistes chantant pour se donner du cœur à l'ouvrage. La pensée du musicien a été absolument trahie par des négligences de ce genre et par certaines imperfections de mise en scène rendant particulièrement obscur maint détail de l'action.

Mais, ces doléances exprimées, il faut proclamer les mérites éclatants de cette très belle œuvre qui restera l'une des plus significatives créations de la troupe des ballets russes mise au service d'un jeune musicien français. L'art de Ravel s'est singulièrement affermi dans cette partition systématiquement plastique. Tout en conservant ses dons si personnels de pastelliste familiarisé avec toutes les irisations musicales d'un orchestre où les poussières sonores dansent et chatoient comme des atomes dorés dans un rais de soleil, le compositeur a consenti à cerner d'un trait net les contours de ses dessins. Ses danses ont un surprenant dynamisme et un irrésistible élan. Après *Daphnis et Chloé* il deviendra difficile de comparer la technique de Ravel à l'industrie minutieuse des matelots qui gréent patiemment un trois-mâts liliputien au fond d'une bouteille ; la spontanéité de ce langage harmonique, la fraîcheur de ses pensées neuves, la pâte de cet orchestre où la sonorité exceptionnelle ne donne jamais l'impression de l'effort ou du parti-pris, tout annonce un art solide et enfin abouti. La dernière partie de l'œuvre trahit même une sorte d'heureux laisser-aller, une manière de nonchalance dans la maîtrise propres à ravir les musiciens qui souffrent de constater quelque raideur et quelque affectation dans le maintien habituel de la Muse ironique de l'Heure Espagnole.

L'interprétation fut exquise. Karsavina et Nijinski composèrent un couple

idyllique d'une poésie attendrissante. Bolm triompha dans une danse bouffonne hardiment dessinée où il affirma une précision rythmique réellement héroïque. Les bergers, les nymphes — qui ont vu certainement l'Après-midi d'un Faune et en citent quelques passages — les pirates et les bergères piétinent suavement ou furieusement le merveilleux "tapis résonnant" (Erik satie dixit) que Ravel étendit sous leurs pieds musiciens. Grâce à Daphnis et Chloé la saison russe s'est terminée en apothéose et l'adorable vision si rapidement évaporée de ce vrai chef-d'œuvre a gardé de cette apparition trop fugitive une sorte de transparence irréelle qui enchantera longtemps nos mémoires.

EMILE VUILLERMOZ.

L'abondance de ce numéro nous oblige a remettre les **Concerts divers** au mois suivant.





Maître  
Jan Blockx

- F. Ocreman, Malines -  
Déposé Reproduction interdite

JAN BLOCKX

# Jan Blockx

La mort soudaine de Jan Blockx a douloureusement ému le monde musical de France et de Belgique, où l'auteur de *Princesse d'Auberge* était particulièrement sympathique. La fin tragique de sa fille, il y a un an, victime, on s'en souvient, d'un accident d'automobile, l'avait frappé au cœur. Depuis, il se courbait, chaque jour un peu plus, vers la tombe. Brutalement, une attaque d'apoplexie l'a terrassé. — Jan Blockx disparaît à l'aube de la soixante et unième année. Il était né à Anvers, le 25 janvier 1851. Fils d'un tapissier, il perdit son père dès l'enfance, et l'on rapporte qu'à treize ans, il donnait déjà des leçons pour subvenir aux besoins de sa famille. C'est sur ses nuits qu'il prit alors le temps de sa première éducation musicale. Il entra ensuite au Conservatoire de sa ville natale. Brassin lui enseigna le piano, Peter Benoit l'harmonie. Il acheva ses études à Leipzig. En 1875, il se signala par la composition d'un lied, couronné au concours de la Société bruxelloise : *De Morgenstar*. Une audition d'œuvres le fit peu après connaître à Anvers. Y figurait un opéra-comique en un acte : *Iets Vergeten*. En 1886, il fut nommé professeur au Conservatoire d'Anvers. Les *Concerts Populaires* de Bruxelles révélèrent *Milenka*, ballet caractéristique d'art flamand. En 1888, la *Monnaie* monta cette œuvre, dont le succès consacra la réputation du jeune compositeur. A la mort de Benoit, en 1891, on l'appela à la direction du Conservatoire, où il resta jusqu'à la dernière heure. C'est en 1892 que le Théâtre de la *Monnaie* représenta son premier opéra : *Maître Martin* (sur un poème de E. Landoy.) Jan Blockx compose alors et fait exécuter coup sur coup des œuvres vocales et instrumentales nombreuses, dont les cantates : *Vredesang* ; *Op de Stroom* ; *Klokke Roelandt* ; *de Scheldevang* ; *Rubens Ouverture* ; *Kermis dag* (poème symphonique) ; deux triptiques symphoniques ; *Een droom van 't Paradys*, oratorio ; des mélodies, etc. En 1896, le Théâtre lyrique flamand d'Anvers représente *Herbergprinces* (Princesse d'Auberge). Cette partition valut à Blockx la célébrité. Accueillie avec enthousiasme à Anvers, elle fut éditée à Paris par la maison Heugel et représentée avec un grand succès sur la plupart des scènes de France et de l'Étranger. Elle triompha toujours à Bruxelles. Jusqu'à présent, aucune œuvre belge n'a connu pareille fortune. *Thyl Uylenspiegel* (livret de Cain et L. Solvay) fut moins heureux. Mais *La fiancée de la Mer* retrouva l'accueil de *Princesse d'Auberge*. Enfin, on représenta encore à Anvers : en 1903 *De Kapel* (un acte) et en 1908 *Baldie*, dernier ouvrage achevé du Maître. Il remania cette partition, et nous rendons compte, il y peu de mois, de la représentation sous sa nouvelle forme et sous son nouveau titre : *Liefdelied*. Jan Blockx laisse en outre un concerto pour violon, des chœurs, des mélodies, de la musique de chambre. Il était membre de l'Académie royale de Belgique.

\* \* \*

On accoutuma de voir en Jan Blockx le chef de l'*Ecole musicale flamande moderne*. J'ai dit, dès le début de ma collaboration à S. I. M., ce qu'il en fallait penser. Il n'y a point d'*Ecoles musicales* en Belgique, à proprement parler. Nos musiciens sont *individualistes*. On peut les reconnaître Flamands ou Wallons par la sensibilité, les dilections, la culture, mais ils ne constituent aucun groupement à tendances bien définies, ils ne suivent aucune direction déterminée. Certes, on a pu écrire que la musique belge, il y a quelque trente ans, fut *flamande*, avec Peter Benoit, — quelle s'est *francisée*, depuis Franck. Mais ce sont là trop

vagues dénominations. L'influence de ces deux musiciens fut et reste, relativement, réelle. Mais ni l'un ni l'autre, et bien moins Benoit que César Franck n'ont créé chez nous mouvement assez cohésif, assez puissant et général, assez un, pour que l'on parle d'*Ecoles*. Et c'est heureux ! D'un autre côté, sans dénier à Peter Benoit, de hautes et fécondes idées, un tempérament puissant et généreux, des dons remarquables, on ne peut voir en lui un génie. Ses œuvres vastes fresques à coups d'ébauche ne portent pas une marque d'originalité forte. La sensibilité vive et sincère, l'inspiration personnelle de Jan Blockx les dépassent peut-être, et l'élève, à cet égard, était plus *artiste* que le maître. Nourri de son enseignement et de son affection, il s'efforça sans doute de réaliser l'idéal qu'avait proposé Peter Benoit, mais son œuvre ne le continue pas.

Jamais non plus Block ne s'éleva au grand art. Il ne fut pas le grand cerveau, le grand initié, le créateur qui résume, incarne et magnifie une époque et une race. Il n'a pas frémé de toute la vie ardente et violente, il n'a pas traduit toute l'âme primitive et rude, mystiquement naïve, religieuse et tendre, à la fois et farouche et âpre et brutale du peuple flamand. Il n'en a pas exprimé la puissance et la force. Ses œuvres basées sur la chanson populaire, ses rythmes, des danses du terroir, nous en offrent un aspect extérieur. Le sens intime, l'élément même, dans sa propulsion génératrice et véhémement, le chant profond de la terre et de l'homme lui échappèrent. Sa formule est conventionnelle. Mais Jean Blockx — cela suffira à perpétuer sa mémoire — fut un artiste sincère, et inspiré. Musicien consommé, il sut traduire un tempérament *flamand* certes, avec des dons instinctifs de coloriste, une émotion simple et discrète, un art charmeur. Sa vie fut toute de travail et de probité. Educateur, il a rendu de grands services. La réputation qu'il a conquise honore notre pays ; les regrets dont s'entoure sa tombe trop tôt ouverte sont unanimes et son souvenir sera respectueusement gardé !

\*  
\* \* \*

Les journaux annoncent que le successeur de Blockx, à la direction du Conservatoire d'Anvers serait Paul Gilson. — Au point de vue de la cérébralité, au point de vue des connaissances, au point de vue de l'œuvre édifiée, Paul Gilson est l'un des plus remarquables musiciens de notre époque. Il appartient à la lignée des plus grands. J'ai souvent écrit qu'il fait songer à Rubens, à Jordaens. Il a leur opulence, leur couleur somptueuse, leur "patte" puissante, la solidité d'architecture et de pensée, la fougue et la splendeur du Verbe, le souffle épique, la robustesse, la vigueur. C'est un Maître dans la force du terme. Nul plus que lui n'est digne de prendre la place laissée vacante par le défunt.

RENÉ LYR.

## Lettre de Berlin

Je ne comptais pas encore cet hiver parmi les collaborateurs de S. I. M. et la saison est bien avancée pour que je puisse encore signaler quelques concerts intéressants. Quant à faire une revue générale de la vie musicale berlinoise, outre que ce serait bien fastidieux pour ceux qui pourraient lire ces lignes, je n'en ai pas le courage. Peut-être pourtant aurai-je l'occasion dans un prochain article de comparer le mouvement musical de Berlin et le nôtre, celui de Paris, je crois que cela ne manquerait pas d'intérêt. La Saison touche à sa fin et cependant à l'heure où paraîtront ces lignes aura retenti au Cirque Schumann la VIII<sup>e</sup> Symphonie de Mahler.

A tout seigneur tout honneur et je commencerai par les concerts Thibaud et Cortot qui furent un vrai triomphe. Dans le premier, Thibaud joue des solis d'une façon qui ne saurait s'analyser ; dans le second, Cortot joue les 24 Préludes de Chopin, et comment ! Quelle différence avec les auditions précédentes de ces pièces par des exécutants soucieux avant tout de la vitesse. Jouer vite, voilà bien l'idéal de certains virtuoses... tandis que Cortot s'occupant de rendre ce chef-d'œuvre avec toute la musicalité et le tempérament dont il est capable ne se soucie pas de briller. Le programme de ces concerts comportait également une Sonate de Lekeu et le Concert pour piano et instruments à cordes de E. Chausson, chefs-d'œuvre qui n'ont pas trouvé grâce devant la presse locale, peu tendre pour la musique française. Renée Chemet, violoniste parisienne, charme longtemps un auditoire nombreux et fait connaître une nouveauté intéressante : Berceuse de P. Juon ; Angelica Rummel à la voix exquise s'en tient au vieux répertoire. Il n'en est pas de même d'Aline Sauden et du ténor de la cour, Alberti ; loin de se contenter de leurs succès de scène, ces deux artistes s'efforcent de faire connaître les œuvres nouvelles et mettent au service des jeunes, leurs organes merveilleux, Aline Sauden dans les Lieder de Scharwenka et de Schwarz. Après une série de Lieder du jeune compositeur Bienstock, fort soignés, originaux, Alberti nous fait entendre la fine et spirituelle "Sérénade" de Stirlin-Vallon. Musique française, s'il en est, par sa clarté, par son humour et sa vie, musique parfois d'une étrangeté et d'une sauvagerie excessive qui n'en semble pas moins un défi jeté à l'école impressionniste actuelle. La série des "Danses païennes" du même auteur, solidement charpentées, respirant un souffle exotique et brûlant remportent un succès toujours croissant, grâce aussi à cette orgie rythmique qui emballe ; on sent chez Stirlin-Vallon une force virile, une grande sincérité. Parmi les œuvres nouvelles, je citerai encore la Symphonie en mi b d'Enesco. Cette œuvre d'une polyphonie en même temps que d'une sauvagerie étonnantes a produit une impression de grandeur indescriptible. La partie lente, d'une grande profondeur, est appelée à rester, mais il semble qu'à mesure qu'on avance dans l'œuvre, celle-ci se relâche pour ne retrouver sa fougue primitive que dans le Final. Je regrette de ne pouvoir suffisamment analyser ici l'œuvre de Désiré Pâque, un homme, qui, j'en suis certain, cherche la perfection et en approche. Ayant trop attendu pour faire connaître l'œuvre énorme qu'il a écrite jusqu'à ce jour, il est loin d'occuper la place qu'il mérite. Les trois "Poetische Tonbilder", interprétés à merveille par une cantatrice telle que M<sup>me</sup> Boichin, ont remporté un succès considérable en dépit de la médiocre exécution d'un orchestre mal préparé. M<sup>lle</sup> El Tour a donné un concert avec un programme original : le "Chant Chinois" de Heyeler que le public a bissé est particulièrement intéressant.

Récitals de piano, de chant, de piano et chant, etc., je n'en finirais pas ; c'est là ce qui

forme le plus clair du bilan musical berlinois, à côté de trop peu nombreux concerts symphoniques intéressants (déjà terminés d'ailleurs). A ce propos j'oubliais une bonne soirée, passée le Vendredi Saint à un Concert de l'Oratorien-Chor, dirigé par Weinbaum avec une grande habileté : Concert pour orgue et orchestre de Haendel, Laudate Dominum de Mozart, Trauermusik de Bach, cantate n° 11, etc. De très bons chœurs, très disciplinés et bien soutenus par l'orchestre.

\*  
\* \* \*

Au Théâtre, mon Dieu, c'est le " Rosenkavalier " qui n'a pas encore lassé la curiosité du public, car ici c'est par curiosité qu'on va voir cet opéra alors que je suis certain que chez nous il " plairait " réellement. Je ne suis d'ailleurs pas allé le voir à Berlin, préférant rester sur la très bonne impression que m'avait laissée la première à Dresde.

En ce qui concerne les Théâtres secondaires, je préfère ne pas parler de l'Opéra-comique : quant au Kurfürster-Oper, il a la chance d'avoir en M. Moris un excellent directeur, qui a bien à faire pour plaire au public et remplir sa caisse. Mais pourquoi diable avoir monté " Quo Vadis ? " de Nougès. Les Allemands ont déjà si bonne opinion de notre musique qu'ils connaissent si peu ! Heureusement que l'hiver prochain... mais n'anticipons pas.

Emile HEINTZ-ARNAULT.

## Lettre de l'Inde

Kandy, 4 mars 1912.

Je termine ici dans une température presque secourable (36°) la première partie de mes aperçus ès pays orientaux. J'aurais voulu faire des études bien autrement complètes sur la musique des différents peuples Hindous, dont je commence à sentir le charme profond. On ne peut la séparer de l'âme de la foule, du ciel et des couleurs, et je connais tout cela à peine mieux qu'à Bombay, Peuple étrange, tant de fois asservi, indifférent, puéril, craintif et rieur, adroit en toutes choses de notre civilisation, en même temps traditionaliste jusqu'à la barbarie, style européen. Je crois qu'ils nous oublient complètement quand nous sommes devant eux, à la façon dont ils n'ont jamais dû voir autrefois les Moghuls.

La grande influence, toute religieuse d'ailleurs, qui semble avoir comprimé leur personnalité artistique, tant plastique que musicale, est l'influence mahométane. Je sais ne rien aventurer ici de bien nouveau, non plus que dans les quelques constatations qui suivent, et vous traduis pêle-mêle mes impressions.

N'ayant jamais lu quoi que ce soit sur l'Inde au point de vue plus particulièrement musical, j'ignore ce que l'on doit en savoir généralement, et charge amicalement votre pénétrante érudition d'apprécier ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans mes notations.

D'abord, il faut admettre que l'Art Hindou est essentiellement émotif et direct, plein de franchise et de liberté et si ancien qu'une " raga " des 64 mélodies que doivent savoir les joueurs appointés par les Temples (pris dans la caste des Barbiers) existe depuis 2.000 ans.

Cette mélodie est courbée dans une gamme de sept notes, correspondant à peu près à la nôtre, avec le mode mineur : Ut re mi $\flat$  fa sol la si ut :

Je dis à peu près, car les chants expressifs des Gujerat ou du Punjab comportent des

quarts de tons, qui, alliés à certaines intonations vocales, donnent ce caractère étrangement émouvant auquel prétend uniquement le récitant Hindou.

J'ai entendu un artiste jouant dans la plus pure tradition du "Vinyien" (j'ignore l'orthographe Européenne et reviendrai sur cet instrument).

Très familiarisé avec le doigté d'une clarinette européenne, naturellement chromatique, il improvise d'extraordinaires difficultés pour assouplir une gamme qui lui semble incomplète. Il expose et entrelace ses motifs avec un sens remarquable de l'équilibre tonal, puis brusquement s'évade et rentre par des modulations truculentes dont l'audace échappe à toute ordonnance, suivant notre logique, bien entendu. Je suis alors en face d'un instrument nouveau, construit sur une échelle inconnue.

Curieuse impression d'horizons mystérieux où passent des sanglots véhéments ou très doux, des sites tendres et des réveils dans la belle lumière, tout cela évoqué malgré le moyen d'une clarinette bien lointaine pour cette âme Hindoue ! J'ai senti ce qu'il y avait par-delà des notes, avec ma pauvre oreille habituée aux subtilités presque artificielles de notre polyphonie occidentale.

Lorsque le musicien se sert d'un instrument polycordes, il développe le principe de la haute-contre se développant sur une basse continue. De même dans l'orchestre où la mélodie est conduite par une sorte de bombarde éclatante et très volubile, et la pédale fournie par une clarinette basse ne donnant qu'un son, sans arrêt, les joues très élastiques de l'exécutant remplaçant pendant l'aspiration la poche de nos cornemuses.

Ajoutez un Tambour qui est plutôt une double Timbale produisant l'unisson de la pédale et son octave inférieure, jamais juste, presque une septième ; une paire de cymbales antiques d'un frémissement strident dans le forte, et vous avez le plus pur orchestre Bengali.

Le Timbalier est le chef de ce minuscule orchestre, et exécute les figures rythmiques les plus variées. Accidentellement aussi une cloche et une caisse très sourde, et, ce qui est plus fâcheux à mon avis, un violon européen qui fait un peu n'importe quoi.

Pour terminer ces explications matérielles, qui d'ailleurs doivent être très connues, je décrirai le "Vinyien", sorte de guitare multicordes, provoquant par pincement la résonance de fines cordes sympathiques, ainsi que dans la viole d'amour. Je crois qu'il n'y a pas plus de quatre ou cinq joueurs actuellement capables d'utiliser les ressources de ce curieux instrument, à la façon dont M. Miguel Llobet nous a révélé autrefois ce que pouvait être la guitare jouée par un artiste de sensibilité raffinée (je ne parle pas de sa merveilleuse technique).

Là ne s'arrête pas le parallèle, car j'ai reconnu les mêmes effets d'harmoniques savoureuses perchées en haut de lents glissandi, de cordes frottées comme un fin brouillard dans lequel éclate subitement le rythme d'une percussion sur la caisse de l'instrument, et le staccato par les seuls doigts de la main gauche.

Tout cela est fait avec une aisance magique, l'artiste s'interdisant l'usage de la main droite en la faisant disparaître derrière le dos au milieu du passage le plus fourmillant.

Elle revient bientôt, jette sur la pétulance de cette foule le souffle d'une quinte profonde, qui parfois descend mystérieusement (et parallèlement, sévère Académie) s'attarde, remonte et finit par absorber dans une péroraison grave et lassée le murmure des joies subitement effondrées.

Que pourraient bien faire ici l'analyse et la critique, grands dieux ! Il faut vouloir sentir et aimer. Il semble facile, aux Indes, et bien porté de ne pas se vouloir montrer mieux informé que l'artiste qui n'a cherché qu'à nous émouvoir.

Même impression de volonté uniquement émotive dans le chant. Pas de temps perdu en recherches décoratives, descriptives, etc... Il y a les notes de la joie, de la tristesse, celles de la

colère, de la douceur. L'amour des Hindous pour le mysticisme et la parabole ne pouvait manquer de vouer chacune des notes de la gamme à une divinité. Il s'ensuit que la mélodie doit se développer suivant certains enchaînements rituels, et le musicien prend bien soin de ne pas confondre les notes exprimant les divers états de l'âme. Comme il serait intéressant d'étudier auprès d'eux dans quelle mesure leur instinct d'un lyrisme si spontané s'accommode de ces moyens quasi-artificiels.

Je fais exception, après une étude que j'avoue superficielle, pour les mélodies cinghalaises, qui m'ont paru sans caractère, et d'une façon générale pour toutes les musiques du Nord de l'Inde, sauf le Punjab. J'ai déjà parlé de l'influence mahométane, et crois pouvoir lui attribuer ce style trop incolore que l'on rencontre partout. Peu de notes, dans la progression monotone et connue de musique Arabe, ne dépassant guère en intérêt l'article conventionnel d'exposition.

Mais le Bengal et surtout le Gujerat ! Il faut entendre la tension voluptueuse de certains contraltos chantant à bouche presque fermée, sur une prosodie aiguë où traînent d'étranges sonorités nasales, des cris et des souffles, et la rudesse chaude du registre grave où le rythme bousculé et fiévreux s'apaise brusquement dans un murmure gonflé de caresses !

La fantaisie de cet art semble inépuisable, eu égard surtout à la simplicité des moyens. On sent partout l'amour de la musique à côté du mépris de la vie ou de la mort. Les enterrements s'accompagnent des marches les plus alertes qui précèdent l'arrivée d'un cortège de pèlerins éclatants dans quelque pagode birmane. Le plus petit ferblantier hindou fait un commerce énorme de phonographes et vend à des prix exorbitants des opéras entiers que les " natives " absorbent avec un inlassable plaisir. Mais jamais de Pilou-Pilou ou autres scies européennes auxquelles ils ne comprennent rien.

J'ai rencontré à Bénarès, dans une charmante petite place aux boutiques voûtées une école d'harmoniums. Plus de vingt instruments essayés en même temps et vendus après de sommaires indications d'emploi. Et ces gens rentrent chez eux, rient, flânent et improvisent. Je crains bien que la perfection relative de ces affreux instruments ne soit justement des plus dangereuses pour la pureté de leurs traditions.

J'espère avoir pris suffisamment de notes pour illustrer plus tard ces vagues aperçus d'un art qui me semble méconnu — ceci sous réserves — et réclame toute votre indulgence pour le parti-pris non-analytique de ces appréciations. J'ai voulu voir ce pays et l'entendre très simplement pour en mieux goûter tout le charme. Et il m'en reste justement une impression très profonde, en récompense de mon naïf effort vers la nouveauté. Puisse-t-il en être ainsi pour les bons mélomanes que n'aurait pas encore conquis la " Damnation de Faust " !

MAURICE DELAGE.



# Les Amis de la Musique

Les Amis de la musique ont encore eu la bonne fortune d'assister à la première au *Théâtre des Arts* d'un Ballet de Florent Schmitt : *les Pupazzi*, œuvre d'une couleur à la fois archaïsante et très moderne, et qui relie, dans de jolis effets de décoration, le style musical de Couperin à celui de nos maîtres de 1912. Quelques personnages à la Watteau, un charmant prince maure, un bosquet nous reportent aux temps de la Comédie Italienne et laissent se dérouler devant nous une de ces pantomimes amoureuses dont le sens peut se passer de précision. La musique reste au premier plan ; elle conduit ce petit monde falot, et baigné de lumière irréaliste, tantôt vers une contredanse, tantôt vers un menuet, ou vers une scène mimée. Il convient, une fois encore, d'applaudir notre collègue M. Jacques Rouché, qui sans scandale et sans fracas, accomplit une véritable révolution dans l'optique théâtrale contemporaine.

\* \* \*

Les Amis avaient formé le projet de représenter le *Devin du Village*, au Théâtre du Petit Trianon, à l'occasion du Centenaire de Jean-Jacques. Ils avaient réuni à cet effet les fonds nécessaires, et obtenu la bienveillante autorisation des Beaux-Arts. Malheureusement les travaux indispensables pour remettre cette salle désuète en état, ne sauraient être achevés avant la fin de juillet, et le projet des Amis doit être ajourné.

\* \* \*

Nos membres apprendront avec plaisir que notre Société vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse. S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme a bien voulu agréer l'hommage d'une présidence d'honneur des Amis de la musique. Nous espérons avoir l'honneur de voir souvent S. A. R. parmi nous et nous lui adressons, au nom de notre Société, l'expression de nos plus respectueux remerciements.



# Clavecin ou piano

Nos lecteurs ont suivi avec attention la polémique engagée dans S.I.M. par nos collègues MM. Wanda Landowska et M. Joachim Nin et dont le clavecin et le piano ont fait l'objet. Cette question n'intéresse pas seulement l'exécution au clavier de la musique ancienne, elle touche aux préoccupations les plus vives de tous les historiens de la musique, car elle met aux prises le goût personnel de l'auditeur moderne et le souci de la vérité historique. Peut-être conviendrait-il aujourd'hui de consulter l'opinion du public éclairé, et de convier tous les amateurs de l'art rétrospectif en musique à solutionner ce problème délicat ? Si quelques uns de nos lecteurs jugent bon de nous faire part des idées que leur a suggérées la correspondance de M<sup>me</sup> Landowska et de M. Nin, nous serons très heureux d'accueillir leurs vues, et d'élargir ainsi le débat.

(LA RÉDACTION.)

Cher ami,

Voyez comme le bonheur ne peut jamais être parfait dans ce monde ! Je viens de recevoir le programme de grandes fêtes de Bach qui auront lieu cet été à Breslau. Il y aura trois clavecins cette fois-ci qui seront tenus par le prof. Buths, le prof. Seiffert et par votre humble servante. Le piano n'entrera que pour l'exécution de deux ou trois pièces. Les soli, la musique de chambre, la basse chiffrée sont confiés au clavecin.

J'en étais toute radieuse. Vous savez mieux que tout autre combien il a été difficile de tirer de l'oubli cet instrument méprisé durant tout le siècle passé. Les défenseurs étaient peu nombreux tandis que les antagonistes comptaient par milliers : pianistes-virtuoses, pianistes-professeurs, pianistes-fabricants et pianistes-journalistes. Je m'apprêtais déjà à chanter la victoire... Et voici que M. Nin, tout en m'assurant de son amitié, annonce que le clavecin a été, l'année dernière à Eisenach, vaincu sur toute la ligne. Et je lis cela dans la revue de mon cher ami Jules Ecorcheville.

Décidément je finirai par transporter mes trésors de tendresse sur mes ennemis. Ceux-ci, au moins, vous restent toujours fidèles.

Quant à M. Joachim Nin il s'obstine à ignorer qu'en dehors de ma polémique avec Buchmayer, la question du piano et clavecin a été traitée par des savants tels que Hermann Kretzschmar, Fuller Maitland, Guido Adler, Oscar Fleischer, Carl Nef, Heuss, Buhle et tant, tant d'autres !

“ La question, dit M. Joachim Nin, n'a été qu'à peine effleurée ; on s'est contenté jusqu'à maintenant, de jongler avec des citations, sans étudier les faits eux-mêmes... ” Pauvres Kretzschmar, Fuller Maitland, Nef !...

“ Ce n'est que lorsque la question aura été étudiée à fond — continue pompeusement M. Nin — et j'espère y contribuer sérieusement par l'ouvrage que je suis occupé à écrire sur ce sujet... ”

Il n'y a pas à dire, la jeunesse de mon temps a été plus modeste. Et puis j'ai remarqué que chaque fois qu'un monsieur vous dit : “ attendez, je vais vous en raconter une bonne, elle est roulante, vous allez voir, vous mourrez de rire ! ” vous pouvez être sûr qu'il arrivera tout au plus, à vous faire bâiller.

Cela ne sera certes pas le cas de M. Nin. Son ouvrage sera définitif ; il sera, à coup sûr, sans aucun esprit de parti pris ; car l'auteur manie aussi aisément le clavecin que le piano ; il donnera une rude leçon aux musicographes du monde entier et il renversera toutes nos idées, toutes nos conceptions "esthétiques, philosophiques, artistiques" je n'en doute pas un instant..... puisqu'il nous en assure à l'avance, lui-même.

Puis-je prier M. Nin de nous en tenir là jusqu'à l'apparition de son livre promis que j'attendrai avec..... patience.

Croyez, cher ami, à mon amicale fidélité.

WANDA LANDOWSKA.

L'Hautil, le 30 mai 1912.



# La Musique et le Sport <sup>1</sup>

## II

### HENRI DEUTSCH DE LA MEURTHER

Je n'essaierai pas de résumer en quelques lignes tout ce que le sport doit à M. Deutsch de la Meurthe. On sait que M. Deutsch de la Meurthe encouragea les essais des pilotes hardis qui crurent à la dirigeabilité des ballons, et les tentatives des intrépides confiants dans l'avenir du "plus lourd que l'air". Chaque année, ce grand sportsman dote l'aviation de prix nombreux. Il fut, en outre, le premier passager d'un dirigeable et il a pu éprouver les joies du triomphe en planant au dessus de Paris. Membre des importantes sociétés aéronautiques, il n'en est pas moins un des propagateurs acharnés de la boxe en France et il figure parmi les fondateurs du National Sporting Club. Le nom d'Henri Deutsch de la Meurthe appartient à l'histoire sportive de notre pays.

Mais c'est aussi un fervent de l'art musical et mieux qu'un mélomane. Cet homme d'action, dont le concours est assuré dès qu'il s'agit de protéger les manifestations de l'audace et de la science humaines, est un artiste délicat, un fervent musicien. Il a composé maintes pages estimées des critiques et il nous a donné enfin une œuvre qui traduit son double idéal, *Icare*, dont le héros est le symbole même de l'élan magnifique qui pousse les hommes à dominer le ciel. Poursuivant son rôle de mécène et de créateur, M. Deutsch de la Meurthe a conquis la reconnaissance des musiciens et des sportsmen. Il n'a chez les uns et chez les autres que des amis. Et comment ne pas admirer la ténacité de celui qui a voué une partie de sa vie à répandre chez nous le goût de l'art et le culte de l'énergie ?

\* \* \*

— L'ambition des hommes doit se diriger vers ce qui est noble et beau, et cette théorie, je pense, répond à vos questions...

M. Deutsch de la Meurthe porte une barbe courte, carrée et grisonnante. Sa physiologie est un peu froide, mais les yeux, très doux, traduisent la bonté. Il s'exprime, d'une voix presque basse, en hésitant d'abord, puis les phrases s'ordonnent, se précipitent et atteignent parfois la véritable éloquence.

— Le sport concourt à embellir le corps comme l'art à embellir l'esprit, et c'est un devoir pour chacun que d'aimer l'effort (physique ou cérébral) qui vous "augmente", si je puis dire, qui vous grandit et vous porte au dessus de vous-même. Si l'art est une morale très pure, le sport possède une vertu éducative puissante : il exerce la volonté, raffermi le courage, provoque l'amour de l'harmonie. Enfin si vous devez faire œuvre d'imagination, l'entraînement sportif diminue les défaillances et les doutes si poignants de l'artiste, parce qu'il donne la confiance en soi, le sentiment d'une force vive et le mépris du découragement.

C'est peut-être le sport qui, en faisant sourdre en moi le désir de la vie libre, a éveillé ma curiosité, m'a poussé à l'étude des problèmes dont la solution doit marquer un progrès pour l'humanité. J'étais destiné à être un homme d'atelier. Le hasard et mes excellents

<sup>1</sup> Voir le précédent n° de la revue.



M. HENRI DEUTSCH DE LA MEURTHE



M. DEUTSCH DE LA MEURTHE ET SES PILOTES

*Clichés Meurisse*

parents m'avaient transformé en ingénieur qui fait, des équations, son régime habituel. Mais grâce à la liberté que j'avais de me livrer à l'escrime et à l'équitation, je m'évadai doucement d'une solitude studieuse où, peut-être, je me serais relégué sans effroi. J'aimai vite le jeu subtil du fleuret, les rapides ripostes de l'épée et les bonnes cavalcades à travers champs. C'est pendant ces heures d'activité que l'esprit s'éveille, net, précis, et qu'il se tourne vers le rêve. Lorsque je rentrais au laboratoire, les chiffres étaient mis en déroute et je griffonnais des poèmes ou je m'asseyais à mon piano pour jouer et rejouer la *Flûte Enchantée* de Mozart, la première œuvre dont j'aie subi la grâce et le charme. Je ne pourrais dire si, à ce moment, la poésie me sollicitait plus que la musique. Déjà, je laissais errer mes doigts sur le piano qui ornait mon laboratoire, et j'improvisais des embryons de mélodie, des phrases fugitives par lesquelles j'essayais de traduire mes sensations de l'heure présente. L'harmonie des vers et des sonorités musicales, si elle me distrait, par instants, de mes travaux, en transformait les tendances lorsque je me remettais à ma table, elle y ajoutait du rêve, — et c'est ainsi que j'ai prévu, dans une atmosphère créée par l'art, et près de mes instruments et de mes livres, les changements immenses qui devraient permettre aux hommes les plus stupéfiantes témérités. J'ai deviné l'automobile et les ballons dirigeables, ces manifestations sportives du génie humain, l'une, symbole de la vitesse, et l'autre, symbole de l'essor...

— Avez-vous écrit, dis-je, ces premières compositions ?...

— Quelques-unes, oui. Mais aucun désir de gloire ne guidait mes tentatives qui, jamais, ne furent un pénible labeur. Je tâchais seulement de me rapprocher de la beauté, de diriger mon cerveau vers les sensations nobles et d'en écarter toute laideur. La musique me procurait des joies profondes et saines. Je m'étais environné d'objets que j'aimais à contempler et je me contraignais à vivre dans un ordre sévère mais plaisant, dans un cadre sobre, clair et de couleurs aimables. Je suis resté si convaincu de l'influence des choses extérieures sur le caractère des enfants, qu'à l'école de Plessis-Piquet dont je suis administrateur, j'ai voulu que les élèves vécussent dans une atmosphère de beauté. Les yeux ont bien le temps de distinguer la laideur, il ne faut pas qu'ils soient exercés à s'y arrêter. Un enfant qui n'a contemplé que des œuvres d'art possédera un instinct sûr et, sans doute, les actes de sa vie seront dirigés dans le sens de l'harmonie. Or cultiver son corps et l'embellir, c'est concourir à l'harmonie universelle.

— Avait-on encouragé vos débuts ?

— La sœur d'Ambroise Thomas m'aida de ses conseils, mais ce ne fut que vers la cinquantaine que je fis des études véritables. Je n'ai pas l'intention, d'ailleurs, de poser au novateur et je ne veux ici noter que la préférence passionnée que j'avais pour la musique. Aussi bien, j'ai admiré successivement les maîtres. De 1850 à 1855, j'ai été conquis par Haydn et Beethoven et lorsque vint Meyerbeer, j'éprouvai la plus ardente émotion. Je ne suis pas de ceux qui pensent que l'art musical est restreint à quelques formules arrêtées par les derniers critiques. La musique a évolué, elle évolue en ce moment de telle sorte qu'il me paraît que nous traversons une phase préparatoire. J'ai applaudi Gounod, en France, mais ceci n'empêcha point que dès 1875, j'allai chaque année à Bayreuth, m'enivrer du génie de Wagner. Là j'ai eu la révélation soudaine de l'Idée, de l'idée large et magnifique. C'était au lendemain de nos revers, mais il n'était pas pour moi d'ennemis dès que j'étais conquis que la voix prestigieuse des Maîtres Chanteurs et que *Tristan* faisait entendre le lied éternel de l'amour. J'ai été un de ceux qui ont salué l'entrée de Lohengrin, au milieu des protestations chauvines. L'art n'a pas d'autre patrie que le cœur des hommes.

— Que pensez-vous des modernes ?

— Je les admire. Ce sont d'extraordinaires artistes, et l'école actuelle devrait enchanteur ceux qui clamaient l'infériorité de la musique française. Et à vrai dire, la plus belle renaissance

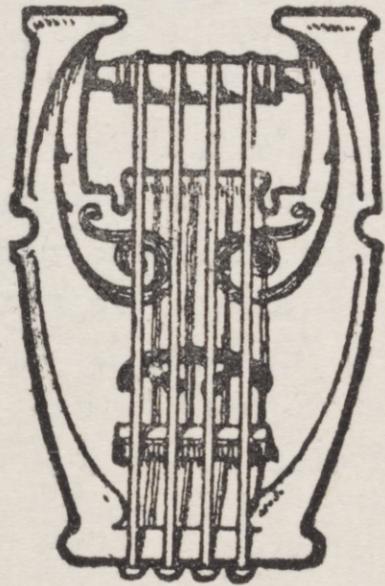
de notre art s'est faite récemment par la musique. Depuis le XVIII<sup>me</sup> siècle, peu d'arts, chez nous, sont en progrès. Si nous voulons d'un style décoratif nouveau, il faut encore nous adresser à l'Allemagne. L'architecture, l'ameublement, la tapisserie doivent s'inspirer des anciens modèles pour ne pas être ridicules. La musique seule... Ah ! Debussy, quel raffiné, Dukas, quel virtuose, et tous ces jeunes, les Ravel, les Schmitt, comme ils possèdent merveilleusement ce délicat métier d'évocateurs qui fait que la musique est le plus complet des arts ! Peut-être, pourra-t-on dire que ces magiciens ont trop délaissé les idées qui chez Wagner forment à l'œuvre une sorte de charpente indestructible, ils ont surtout suggéré une atmosphère musicale, une ambiance qui provoque les idées et les indiquent, mais... Enfin, ce sont de grands artistes, et je vous le répète, ils m'apparaissent surtout comme les représentants d'une période de transition. Demain nous réserve de belles surprises.

M. Henri Deutsch de la Meurthe se leva, derrière l'immense bureau luisant sur lequel s'étaient des prix du Tir au Pigeon, des cendriers en forme de roues d'auto, un coupe-cigares figurant une hélice, et traversa la pièce ornée de beaux fauteuils en cuir havane. Il appela son secrétaire :

— Eh ! bien avez-vous retenu ma place pour ce soir ?

Et je me souvins que ce jour là devaient combattre Willie Lewis, boxeur américain et Georges Carpentier, notre champion national.

GEORGES CASELLA.



## Çà et Là

La place importante que nous avons dû donner tous ces temps derniers aux manifestations musicales parisiennes si nombreuses à cette époque de l'année nous a contraints de négliger quelques correspondances qui nous sont parvenues de l'étranger. Nos correspondants ne nous en voudront pas, nous en sommes certains, de résumer brièvement les nouvelles qu'ils nous ont adressées.

A MADRID, la *Société Philharmonique* accueille les quatuors Rebner, de Francfort et Petri, de Dresde ; et des artistes tels que Lilly Koenen, Marie Carreras, Michael von Fadora, Edouard Risler. M. Mancinelli dirige un festival wagnérien. M. Fernandy Arbos communique à l'*Orchestra Sinfonica* une souplesse et une précision qui sont bien près de la perfection ; il exécute la Symphonie de Iéna que le public espagnol n'hésite pas à attribuer à Beethoven. L'Orfeo Catala et son chef, M. Millet triomphent avec la messe en si mineur de Bach. Et l'exécution de la 9<sup>e</sup> de Beethoven est l'objet d'un vrai triomphe pour les deux maîtres Arbos et Millet. Le *Quarteto Español* exécute avec fougue le quatuor de Conrado del Campo. A VALENCE, Wanda Landowska plaide la cause de la musique ancienne en jouant sur le Clavecin la Fantaisie chromatique de Bach. Granados exécute ses Goyescas. Le "Decem" se couvre de gloire. Le violoniste Joan Manen se fait applaudir comme exécutant et comme compositeur. Pour témoigner à Pedrell toute l'admiration qu'il lui inspire, BARCELONE a l'heureuse idée de lui consacrer trois journées de grandes fêtes. A MALAGA, Mme Landowska fait sentir à l'Espagne l'humaine beauté qui palpète aux clairs poèmes sonores de Couperin.

A FLORENCE, beaucoup de virtuoses ; des violonistes excellents comme M. Riccardo Tagliacozzo ou M. Martio Corti, des pianistes fort bien doués, comme M. Attilio Brugnoli ou M. Alfredo Oswald. Beaucoup de musique de chambre aussi : le Quartetto Tacchinardi, le trio Oswald-Corti-Broglio et le trio Fiorentino qu'on ne saurait trop louer des efforts qu'il fait pour répandre le goût de la musique de chambre italienne moderne. Mais, bien peu de musique d'orchestre. Par bonheur, l'excellent Kapellmeister Ferdinand Loewe est venu de Munich avec son orchestre au complet pour donner deux grands concerts. Un nom à retenir est celui de M. Giannotto Bastianelli qui a fait entendre cet hiver plusieurs de ses œuvres : deux sonates pour piano et un fragment d'une troisième, une sonate pour piano et violon et un quatuor avec piano ; il y a dans cette musique une grande originalité d'invention et d'écriture.

Gardons-nous d'oublier les trois concerts de musique française organisés par l'Institut Français de Florence, le premier, donné à la fin décembre, les deux autres en mars et en avril, ce dernier avec le concours de M. Maurice Le Boucher, prix de Rome. Au programme : d'anciennes chansons françaises, des airs de Rameau, des mélodies de Duparc ; des œuvres de Couperin, un trio de Lalo, des sonates pour piano et violon de MM. Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Fauré et Le Boucher. La Sonate de M. Le Boucher, composée en 1909, a une belle fougue, malgré son architecture strictement classique, et révèle une remarquable ingéniosité dans l'art des développements.

\* \* \*

Nous sommes heureux d'annoncer que notre excellent ami M. René de Castéra achève

en ce moment la composition d'un ballet intitulé *Nausicaa*. M. Marc Lafargue est l'auteur du scénario qui est tiré du VI<sup>e</sup> chant de l'Odyssée.

\* \* \*

On ouvrira incessamment, au Théâtre de la Scala de Milan un musée théâtral, dont la création est due à l'initiative heureuse du comte Visconti de Modrone, du compositeur Arrigo Boito et de quelques autres notabilités. Ce musée sera en communication directe avec le foyer public de la Scala. On y trouvera la superbe collection Sambori, une des plus précieuses au point de vue de l'histoire de l'art, et entre autres objets remarquables, le portrait de la Malibran peint par Pedrazzi, le seul artiste devant lequel l'illustre cantatrice ait consenti à poser; la copie en bronze du buste de Verdi, de Gemito; le portrait de la cantatrice Serassi, qui mourut religieuse; celui de Francesco Biancorelli, connu sous le nom de Dominique, le fameux Arlequin de l'ancienne Comédie-Italienne de Paris; le buste en marbre de la grande cantatrice Giuditta Pasta, par Comoli; l'épINETTE de Cimarosa, etc., une riche série de 800 estampes anglaises, françaises, italiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, enfin des autographes, des masques, des instruments de musique et une foule d'objets de toute sorte concernant le théâtre et la musique.

\* \* \*

Les dates des *Festivals Mozart et Wagner* qui auront lieu cet été à Munich sont arrêtées ainsi qu'il suit : Festival Mozart au théâtre de la Résidence : les 2 et 8 août, le Mariage de Figaro; les 3 et 10, *Così fan tutte*; les 5 et 9 Don Juan, le 6, Bastien et Bastienne et l'Enlèvement au Sérail. — Festival Wagner au théâtre du Prince Régent : *Première Série* : le 11 août, les Maîtres Chanteurs; le 13 Tristan et Iseult; les 15, 16, 18 et 20 l'Anneau du Nibelung. *Deuxième Série* : le 22 août, Tristan; le 24, les Maîtres Chanteurs, les 26, 27, 29 et 31 l'Anneau du Nibelung. *Troisième Série* : le 2 septembre : Tristan; le 4, les Maîtres Chanteurs; les 6, 7, 9 et 11 l'Anneau du Nibelung; le 13, Tristan; le 15, les Maîtres Chanteurs.

\* \* \*

Une semaine de musique aura lieu à Vienne du 21 au 29 de ce mois. Le programme comporte deux représentations à l'Opéra, de Mozart et Smetana, sous la direction de Bruno Walter; la grande *Messe en fa majeur* de Schubert, avec Franz Schalk. Plusieurs concerts, confiés à Bruno Walter, Artur Nikisch et Felix von Weingartner passeront en revue le développement de toute la musique autrichienne jusqu'à Gustave Mahler. Un concert vocal présentera le *lied populaire en Autriche*. A la chapelle de la Cour sera exécutée la *Messe du couronnement* de Liszt. Enfin une fête champêtre au Kobenzl, où l'on ne jouera que du Lanner et du Strauss, et une excursion dans la Wachau, compléteront ces journées qui promettent d'être aussi charmantes qu'instructives et vraiment artistiques.

\* \* \*

Une statistique, navrante comme elles le sont en général toutes, a décidé l'Union des directeurs de chœurs et d'orchestres allemands à mettre formellement en garde les étudiants des conservatoires contre les dangers et la misère de la carrière de Kapellmeister. Sur les 2400 qui "fonctionnent" aujourd'hui en Allemagne, Autriche-Hongrie et Suisse, 1800 ne touchent pas 100 mark par mois, et au moins 1000 d'entre ceux-ci ne touchent même rien. Au théâtre

c'est encore pire : sur 1000 Kapellmeister, 150 à peine ont un traitement qui dépasse 4000 mark par an. De toutes les entreprises de concerts symphoniques il y en a environ 120 qui offrent à leur directeur plus de 3000 mark par an, et 150 Sociétés chorales seulement accordent au leur de 800 à 1200 mark. C'est tout, en échange d'un des métiers les plus fatiguants, les plus énervants, les plus absorbants qui soient. Et cela, sans compter les longs stages gratuits, et la haute culture générale qui sont désormais la condition expresse de toute situation à peu près sortable.

En cas de maladie, d'accident, le malheureux Kapellmeister ne trouve même pas partout une caisse municipale, quelque bureau de secours pour lui venir en aide.

Ce n'est évidemment pas très engageant.

\* \* \*

— Il se prépare à Schwerin, pour le mois d'octobre prochain, une belle manifestation d'art en l'honneur de la musique française, sous la haute présidence du duc de Mecklembourg. L'Intendant général du théâtre de la Cour, le baron Ledebur, le professeur Henri Marteau et le kapellmeister Willibald Kaeler ont mis tout en mouvement et déjà organisé les programmes. Les dates arrêtées pour cette série de fêtes musicales sont celles des 12, 13, 14 et 15 octobre 1912. Il y aura deux soirées d'opéra consacrées à la belle *Manon* de Massenet et à la si intéressante *Monna Vanna* d'Henry Février, dont ce sera l'entrée en Allemagne. Il y aura, les autres jours, deux grands concerts d'orchestre et deux matinées de musique de chambre où on exécutera des œuvres de César Franck, Saint-Saëns, Théodore Dubois, Edouard Lalo, Vincent d'Indy, Debussy, Gabriel Fauré, Dukas, Albéric Magnard, etc. etc.

\* \* \*

Les 28, 29 et 30 juin aura lieu à Dresde-Hellerau, la première série des Fêtes musico-plastiques de l'Institut Jacques-Dalcroze, dans une grande salle machinée ad hoc où il est possible d'édifier toutes les combinaisons de plans droits ou inclinés, escaliers et praticables de toutes dimensions et munie d'appareils d'éclairage permettant de créer une lumière ambiante et une lumière projetée.

Au programme qui varie à chaque séance figurent des œuvres musicales classiques, fugues de *Bach* et *Mendelssohn*, scènes de *Gluck* etc. et toute une série d'œuvres modernes, entre autres la pantomime "Echo" de *Jacques-Dalcroze*, interprétées par 300 élèves de l'Institut, adolescents, adultes et enfants.

Comme on le sait, l'un des buts de l'éducation créée par le Dr. Jaques-Dalcroze, consiste à rendre les acteurs suffisamment musiciens pour vibrer instinctivement à toutes les nuances dynamiques et pathétiques de la musique, et suffisamment entraînés au point de vue musculaire et rythmique pour traduire corporellement ces nuances d'une façon naturellement expressive. L'intérêt éveillé par les représentations annoncées est très vif en Allemagne et un grand nombre de notabilités artistiques du monde des arts et du théâtre ont annoncé leur présence.

Les 2 séries suivantes auront lieu les 4, 5, 6, et les 9, 10, 11 juillet. — Les demandes de renseignement doivent être adressées à l'Institut Jaques-Dalcroze, Dresde, 15 Hellerau.

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU MARDI 21 MAI 1912.

Cette Séance pour laquelle un certain nombre d'invitations avaient été adressées à des membres de la colonie portugaise, et à laquelle avaient bien voulu assister Son Excellence le Ministre du Portugal, et M. le Consul du Portugal, prit le caractère d'un véritable concert.

Dans une conférence très nourrie, Mlle Daubresse rappela l'histoire de la musique portugaise depuis ses origines jusqu'à nos jours, puis le programme suivant fut exécuté.

1. — Deux chansons portugaises : a) Fado Hilario. b) Marie. Mlle Bollini.
2. — Chansons Brésiliennes, avec accompagnement de guitare : a) Comparação (Comparaison). b) Sertanejo enamorado (Le Campagnard amoureux). c) Serenata. M. Vaz.
3. — Chants Populaires Portugais : a) Cantique religieux (1600). b) Chanson de la Saint-Jean. c) Maria. M. Abreu de Souza.
4. — Preta Mina (Mineur nègre), Chanson populaire brésilienne, avec accompagnement de guitare. M. Vaz.
5. — Deux chansons portugaises : a) La Chanson de Severa (1797). b) Remar, remar (Ramez, ramez).
7. — Air de *Salvator Rosa*. Opéra (1874). de G. Gomez (1839-1896). M. Abreu de Souza.

Le Président remercia chaleureusement Mlle Bollini, M. Vaz & M. Abreu de Souza, qui avaient bien voulu prêter leur gracieux concours à cette intéressante Séance.

La Séance est levée à 6 heures.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

*Le Gérant* : MARCEL FREDET.

---

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.