



# Le Mercure Musical

## Sommaire

JULES ROUANET.....	<i>La musique arabe en Algérie.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC..	<i>Pensées d'ailleurs.</i>
SALVATOR PEITAVI.....	<i>Esquisses musicales d'Outre-Manche (suite).</i>
MARTIAL TENEO.....	<i>Miettes historiques.</i>

## REVUE DE LA QUINZAINE

LOUIS LALOY.....	} <i>Les Concerts.</i>
E. BORREL.....	
JEAN POUEIGH.....	
PAUL GROSFILS.....	<i>La musique en Belgique.</i>
SOUS-OFF.....	<i>Courrier de Stuttgart.</i>
PAN.....	<i>Échos.</i>
—	<i>Publications récentes.</i>

### PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 50 | UNION POSTALE..... 0 fr. 60

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI<sup>e</sup>

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II<sup>e</sup>



Le *Mercure Musical* paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
PARIS ET DÉPARTEMENTS .....	12 fr.	6 fr.
ÉTRANGER .....	15 fr.	7 fr. 50

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II<sup>e</sup>

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

# E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II<sup>e</sup>

CHANT ET PIANO

<b>Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).</b>	
C'est l'espoir.	
Les grands vents.	
Tristesse.	
En recueil.	Net. 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).	
I. Roses en bracelet autour.	
II. Dans le jeune et frais cimetière.	
III. Va-t-on songer à l'automne.	
En recueil.	Net. 3 »
— « Cinq mélodies ».	
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).	
II. Si la plage penche (P. Valéry).	
III. Les deux Perles (Tchang-Tsi).	
IV. L'air (Th. de Banville).	
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).	
En recueil.	Net. 5 »
<b>Déodat de Séverac.</b>	
Chanson de Blaisine (M. Magre).	Net. 1 50
Le Chevrier. (P. Rey).	» 1 70
Les Cors (P. Rey).	» 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren).	» 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck).	» 1 70
<b>Duparc (H.). La Fuite, duo pour</b>	
Sopr. et Tén. (Th. Gautier).	» 2 50
<b>Dupont (G.). Les Effarés (J.-A.</b>	
Rimbaud).	» 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor).	» 1 70
<b>Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinet.</b>	
nette.	» 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige.	» 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).	

PIANO

<b>Billa (R.). En rythme de valse.</b>	» 2 »
<b>Brugnoli (A.). Mazurka italienne.</b>	» 2 »
— Minuetto.	» 2 »
— Valse, en sol mineur	» 2 50
<b>Cohen (J.). Marche funèbre.</b>	» 3 »
<b>Labey (M.). Sonate en quatre part.</b>	» 8 »
<b>Mel-Bonis. Bourrée.</b>	» 1 70
— Le moustique.	» 2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en mi min.	Net. 1 »
II. Prélude oriental, en fa $\sharp$ maj.	» 2 50
III. Prélude, en ut min.	» 1 »
IV. Prélude, en la $\flat$ maj.	» 1 70
V. Prélude ancien, en si min.	» 1 70
VI. Prélude, en sol min.	» 3 35
<b>Ravel (M.). Jeux d'eau.</b>	» 3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
<b>Vanzande (R.). Marine.</b>	» 2 50
<b>Labey (M.). Symphonie en mi,</b>	
piano 4 mains.	» 8 »
<b>Duparc (H.). Prélude et fugue en</b>	
la min. (de J.-S. Bach.)	» 3 »
— Prélude et fugue en mi min. (de	
J.-S. Bach.)	» 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).	

VIOLON ET PIANO

<b>Alquier (M.). Sonate en 4 parties.</b>	Net. 10 »
<b>Leclair (J.-M.). 1<sup>er</sup> Livre de 6 So-</b>	
nates.	» 15 »
<b>Mel-Bonis. Largo en mi maj. (attri-</b>	
bué à Haendel).	» 1 70
<b>Munktell (H.). Sonate.</b>	» 8 »
<b>Sérieyx (A.). Sonate en sol, en 4</b>	
parties.	» 8 »

ALTO ET PIANO

<b>Labey (M.). Sonate.</b>	» 7 »
----------------------------	-------

VIOLONCELLE ET PIANO

<b>Mel-Bonis. Sonate.</b>	» 6 »
---------------------------	-------

FLUTE ET PIANO

<b>Mel-Bonis. Sonate.</b>	» 7 »
---------------------------	-------

DIVERS

<b>Lacroix (E.). Quintette, pour piano</b>	
et cordes.	» 15 »
<b>Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vio-</b>	
lon ou flûte, violonc. et piano.	» 2 50
<b>Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et</b>	
cordes.	» 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	» 5 »
<b>Seitz (A.). Quatuor, pour instru-</b>	
ments à cordes.	» 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion





# ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE ARABE EN ALGÉRIE

---

## I

Dès qu'on aborde l'étude de la musique arabe, on ne peut s'empêcher de remarquer et de regretter combien peu ce sujet a, jusqu'à ce jour, sollicité les chercheurs.

De nombreux savants ont consacré un formidable labeur à reconstituer, en des livres luxueusement édités, les merveilles de l'architecture et des arts plastiques des Arabes. De patients orientalistes, penchés sur les manuscrits mystérieux, nous ont rendu la littérature et la philosophie de l'Islam; des arabisants distingués sont familiers avec la poésie islamique, avec la prose élégante des Hariri, Ibn Nobata, El Kharizmi, avec la métrique de Khalil, avec les ouvrages innombrables des jurisconsultes, des théologiens, des mystiques, des mathématiciens, des alchimistes de tous les pays d'Orient.

La musique arabe n'a pas encore bénéficié d'une faveur pareille (1).

Sans doute, les arts plastiques ont pour eux qu'ils séduisent tout de suite l'esprit par la clarté de leur langage et l'éloquence expressive de leurs formes. Sans doute, elle est profondément passionnante, cette délicieuse floraison des arts décoratifs musulmans, avec leur inimitable fantaisie et leur grâce souveraine où nous aimons retrouver l'expression fidèle et éloquente de la

(1) Dans le bel ouvrage que le Docteur G. Lebon a consacré à la *Civilisation des Arabes*, quelques lignes à peine, sur 700 pages, parlent de la musique.



pensée d'une race qui a laissé dans la civilisation du monde un sillage toujours lumineux. Sans doute, rien n'est plus digne du labeur des traducteurs et des commentateurs que ces littératures orientales, dont le génie imprègne les littératures occidentales du Moyen Age, que ces œuvres de science qui ont aidé l'esprit humain à développer ses facultés d'analyse et ont préparé le progrès.

Mais ne juge-t-on pas que, dans cette histoire de l'art et de la pensée, une place plus large aurait pu être faite à la musique? N'est-elle pas, autant qu'un monument d'architecture, l'extériorisation de la façon de sentir d'une race, une partie de la vie d'un peuple? Helmholtz a écrit que « pour exprimer les mouvements de l'âme nous n'avons pas de moyen plus précis et plus délicat que la musique ».

Dès lors ne trouverions-nous pas un très grand intérêt, à côté des études de littérature et d'archéologie musulmanes, à provoquer des études de la musique arabe et à leur demander si elles ne peuvent nous apporter quelque jour nouveau sur la civilisation de ce peuple glorieux, si elles ne peuvent contribuer à affirmer les règles de l'esthétique musulmane?

A supposer que dans ce sens des recherches resteraient stériles, ne pourrions-nous analyser la musique arabe pour trouver en elle une nouvelle manifestation des conceptions artistiques révélées par l'architecture et les arts décoratifs, pour reconnaître si cet art sociologique par excellence, si ce mode de penser et de sentir peuvent ou non se rattacher aux autres arts musulmans dont nous subissons toujours la séduction?

A rester dans le domaine musical, l'étude de la musique arabe ne nous permettrait-elle pas de résoudre certains problèmes importants de musicologie et de découvrir, pour raccorder le présent au passé dans la chaîne des temps, quelques étapes significatives?

Or, beaucoup de nos lecteurs l'auront constaté : la bibliographie de la musique arabe est d'une pauvreté insigne. Quand nous aurons cité le travail de Salvador Daniel paru en 1863 dans la *Revue africaine* (1), l'esquisse de Christianowitch publiée à Cologne à la même époque (2), le mémoire allemand de

(1) *La Musique arabe* : ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien (*Revue africaine*, 1862-63, livraisons 31 à 39). Le même auteur a publié chez Richault, à Paris : *Chansons arabes, mauresques et kabyles*, transcrites pour piano et chant. Les mélodies sont affublées d'un accompagnement peut-être très savant musicalement, mais parfaitement ridicule au point de vue de la musique arabe.

(2) *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, avec dessins et quarante mélodies notées et harmonisées. Cologne, 1863.



Kiesewetter édité en 1842 (1), les études égyptiennes de Villo-teau (2) qu'a reproduites et commentées Fétis (3), nous devons constater qu'en dehors du mémoire de M. Land, lu en 1883 au Congrès des Orientalistes de Leyde sur les origines de la gamme arabe (4), il n'existe aucun ouvrage scientifique basé non plus sur des impressions personnelles plus ou moins contestables, mais appuyé sur des textes ou des faits, consacré à la musique arabe, à ses formes et à ses monuments.

Pendant que des paléographes éminents fouillaient les archives publiques et privées et reconstituaient la musique profane et religieuse du Moyen Age, pendant que se déroulaient de belles discussions académiques pour établir l'authenticité de fragments d'hymnes grecs, pendant que les œuvres des précurseurs et des musiciens de la Renaissance ressuscitaient de leurs tombeaux, la musique arabe, malgré son auréole historique, ne tentait personne.

On n'ignore cependant pas que la musique a toujours joué un rôle considérable dans la vie des peuples musulmans. C'est une chose acquise que, dans les fêtes privées ou publiques, dans la plupart des circonstances de l'existence des souverains et des particuliers, aux heures de joie comme aux heures de deuil, la musique était chargée d'exprimer les sentiments du peuple arabe.

Aux jours de vie simple et patriarcale, c'est au chant lentement rythmé des chameliers que les caravanes déroulent dans le désert sans ombre leurs longues files mouvantes. « Les quatre pas lourds de la marche du chameau forment la mesure (5), et l'alternance des syllabes brèves et longues de la langue parlée combinées avec les temps successifs de cette mesure créent le *hida* du Bédouin primitif, ancêtre lointain de la musique arabe. »

Quand les Arabes du Sinaï rencontrent une source après un long voyage, ils la saluent par un chant de joie, comme le rapporte saint Nil, l'ancien préfet de Constantinople. Quand la reine Mavia triomphe des Romains de Palestine et de Phénicie, l'armée entonne un chant de gloire (6). Et sous la tente, aux

(1) *Die Musik der Araber* nach originalquellen dargestellt. Leipzig, 1842.

(2) *De l'Etat actuel de la musique en Egypte*, dans la *Description de l'Egypte* (t. XIII et XIV de l'édition in-8, Paris, 1823-26). Atlas *Etat moderne*, pl. AA-CC.

(3) *Histoire générale de la musique*, Paris, 1869, t. II.

(4) Actes du 6<sup>e</sup> Congrès international des Orientalistes : *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, par J.-N.-P. Land (Section sémitique), Leyde, 1885.

(5) Clément Huart, *Littérature arabe*, Paris, 1902, p. 4.

(6) *Id.*, *ibid.* p. 7.



longues heures de torpeur, le jeune pasteur se taille dans un roseau une flûte rudimentaire, nous rappelant le vers de Lucrèce (1) :

Per loca pastorum atque otia dia,

et il jette dans l'air quelques sons frêles et menus, doux à entendre dans le grand silence des vastes plaines et dans la solennité des espaces désertiques. Ainsi cet être fruste satisfait son besoin de chanter.

Plus tard ce sont les fêtes merveilleuses des califes de Damas et de Bagdad, les réjouissances fastueuses de la gentilité des Maures d'Espagne.

Toujours et partout, la musique apparaît bien à sa place et à son rôle, dans la vie sociale de l'Islam.

Avec le développement de la civilisation, le discrédit qui pesa un moment sur les musiciens s'efface vite. Les souverains donnent l'exemple. Ils appellent à eux les artistes les plus célèbres, les couvrent d'honneurs et de présents, les font asseoir à leur table, se complaisent en leur compagnie et entendent même, en chantant et jouant avec eux, honorer l'art musical.

Rappelons-nous seulement l'histoire de Docte Sympathie, cette jeune fille extraordinaire dont Schaharazade raconte la stupéfiante érudition (2). Quand Sympathie a mis à court la science des docteurs, quand elle a répondu aux questions les plus subtiles et étonné l'assistance par l'immensité et la profondeur de son savoir ; quand elle a obligé les savants de la cour à lui abandonner leur manteau en signe de défaite et à lever la main droite pour reconnaître la supériorité de cette merveille du siècle, le khalife demande à Sympathie « si elle sait jouer des instruments d'harmonie et chanter en s'accompagnant ». On apporte un luth dans un étui de soie rouge terminé par un gland de soie jaune et fermé par une agrafe d'or. « Sympathie, dit le conteur, appuyant l'instrument contre elle, se pencha comme une mère sur son nourrisson, tira des accords sur douze modes différents, et au milieu du ravissement général chanta d'une voix qui résonna dans tous les cœurs et arracha des larmes émues à tous les yeux ».

Le Khalifat, émerveillé, lui proposa d'entrer dans le harem, tellement il jugeait supérieure l'instruction de cette gracieuse personne.

On voit donc que dans *Les Mille et Une Nuits*, dans ce recueil des récits populaires d'un peu de tous les temps et de toutes les

(1) *De natura rerum*, lib. V.

(2) *Les Mille et Une Nuits*, traduction du Docteur Mardrus, tome VI.



origines, la musique est considérée comme le complément indispensable des sciences abstraites dans l'éducation d'un grand esprit ; ce qui nous paraît de nature à justifier les regrets formulés plus haut au sujet du peu d'attention que les savants modernes ont donnée à la musique arabe.

## II

Il y a peut-être une apparence de raison à ce délaissement : c'est que nous n'avons pas encore trouvé, comme pour le Moyen Age et pour d'autres peuples, les monuments écrits qui auraient provoqué les études et leur auraient servi de base.

Les Arabes, en effet, n'ont pas adopté de système de séméiographie musicale.

En faisant cette constatation, nous touchons à un des problèmes les plus curieux de l'histoire musicale.

Car on se demande comment il est possible qu'un peuple si doué, dont la civilisation avancée se manifesta dans le domaine scientifique et dans le domaine artistique par des siècles de splendeur et d'impérissables monuments, qui fit connaître l'antiquité classique au Moyen Age, dont les œuvres et les doctrines furent pendant 500 ans la subsistance intellectuelle des Universités d'Occident, comment il est possible que les Arabes n'aient pas pratiqué une notation musicale et laissé, par l'artifice de l'écriture, à côté des paroles de leurs diwans, le texte musical de leurs mélodies traditionnelles.

Cette lacune nous étonne plus encore quand nous prenons connaissance des ouvrages théoriques, très nombreux et très savants, écrits par les Arabes sur la musique et la poésie, sur les musiciens et leur biographie.

Le côté purement mathématique de la musique y est étudié avec les procédés les plus rigoureux de l'acoustique ; les lois de la métrique et du rythme y sont exposés avec une extraordinaire précision et une profusion inouïe de détails.

Ainsi, Al Farabi (1) et plusieurs autres auteurs avant lui nous enseignent que l'octave est divisée en 17 intervalles et comporte 5 espèces de quarts appelées *mers*, que les modes ou *makamat* se distinguent entre eux par la composition du

(1) *Kitab el Mousiqui*, manuscrit d'Abou-Naqr-Mohammed ben Mohammed Al Farabi (Bibliothèque de Leyde, manuscrit datant de l'an 943 de l'hégire, copie d'un exemplaire de 482) (Bibliothèque de l'Escurial, n° 909) (Bibliothèque Ambros. de Milan). Al Farabi, surnommé le nouvel Aristote, mourut à Damas l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.).



tétracorde inférieur et du pentacorde supérieur (qui sont des tabaka)(1). Nous apprenons que les modes musicaux ont 84 circulations et qu'en transportant chaque gamme sur chacun des 17 degrés de l'échelle, il en résulte 1428 échelles tonales auprès desquelles, avouons-le, nos deux gammes majeure et mineure modernes paraissent d'une humiliante pauvreté.

Les théoriciens arabes ont lu, traduit et commenté les théoriciens de la musique grecque, Aristote, Platon, Aristoxène et autres, et il faut voir, pour ne citer qu'un exemple, avec quelle précision Al Farabi, dans son *Kitab el Mousiqui*, calcule la distance des ligatures à appliquer sur le manche des instruments à cordes, les diverses manières d'accorder ces instruments et d'en jouer en appliquant les doigts aux points de la corde correspondant aux  $\frac{3}{9}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{64}{81}$ ,  $\frac{32}{45}$  de sa longueur.

A partir du ix<sup>e</sup> siècle, les écrits arabes sur la musique sont nombreux : ce sont les 100 chansons d'Ieleih Ibn el Aura (2), un des chanteurs d'Haroun el Raschild, le recueil d'Ishac (3), qui mourut en 849, les ouvrages d'El Kindi (4) (862) sur la composition, l'ordonnance des tons, les éléments de la musique, l'union de la musique et de la poésie, le grand livre en deux discours d'Ahmed ben Mervan es Serchefi (5), les traités théoriques et pratiques du x<sup>e</sup> siècle d'El Farabi, et le recueil des Lettres des Frères de la pureté (6), le *Kitab el Aghâni* (7) d'Aboul Faradj el Içfahani (967), les manuscrits de Mohammed el Haddad (8), de Mohammed ben Ahmed ben Haber (9), de Chifr ben Abdallah (10), les récits du xi<sup>e</sup> siècle d'Omeya ben Abdelaziz, les traités persans des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, le livre

(1) Aujourd'hui encore nos indigènes d'Algérie disent qu'il y a dans le gosier humain sept notes : en bas, la *tabaka ennezla* : mi-fa-sol ; au milieu, la *bousta* (note du milieu) : la ; en haut, la *tabaka el aali*, si-do-ré.

(2) Cité par le baron Hammer-Purgstall dans *Literatur Geschichte der Araber*, t. III.

(3) Cité par Kosegarten dans le *Proœmium de Ali Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus*, Gripesvoldiae, 1840.

(4) Cité par le baron Hammer-Purgstall, *loco citato*, et dans *Iahrbüchern der Literatur*, t. XCI, 3<sup>e</sup> trim. El Kindi est le plus ancien écrivain arabe qui ait traité de la musique. Il mourut l'an 248 de l'hégire (862 de J.-C.).

(5) Cité par les auteurs précédents.

(6) Ce traité, qui n'a pas encore été traduit, est conservé à Vienne, à Gotha et à Paris.

(7) Traduit en partie par Kosegarten dans l'ouvrage cité.

(8) Arabe de Grenade qui mourut l'an 561 de l'hégire (1165 de J.-C.). Son manuscrit est à la bibliothèque royale de Madrid.

(9) Arabe du royaume de Grenade, mort en l'an 741 de l'hégire (1340 de J.-C.). Son manuscrit (*Abrégé des principes de la musique mondaine*) est à la bibliothèque de l'Escurial.

(10) Écrivain turc dont le manuscrit est à la bibliothèque royale de Berlin.



de Haffiedin Abdelmulin de Bagdad (1), le livre de Mohammed al Schalabi (2), et, dans les siècles plus récents, des manuscrits non moins précieux, le « Traité sur les modulations dans la science des combinaisons de sons et de rythmes », d'Abd el Kader ben Gaibi (3), le « Livre des tons » de Schamseddin el Damaschi (4).

On pourrait ajouter à cette nomenclature des principaux manuscrits arabes une série considérable de chansonniers, de traités de poésie et de musique épars dans les bibliothèques publiques et privées.

Nulle part, jusqu'à aujourd'hui, on n'a découvert de système de notation musicale usité par les théoriciens de la musique arabe.

Et cela a bien lieu de nous étonner d'un tel peuple de savants, car, partout, autour d'eux, chez leurs voisins comme dans les contrées qu'ils ont conquises, les Arabes ont trouvé des notations musicales qu'ils auraient pu adopter ou qui les auraient conduits à une notation nouvelle et personnelle.

Les Arabes ont connu la notation musicale des Persans et des peuplades de l'Yemen, dérivée de la notation grecque; ils ont connu celle des Hindous, qui remonte à la plus haute antiquité, au livre de Soma intitulé *Raga bovoda* (Doctrine des modes musicaux), où les airs sont notés avec les lettres de l'alphabet sanscrit (5); ils ont rencontré chez les Chinois la notation adoptée depuis Ling-Lun, c'est-à-dire 2.700 ans avant notre ère (6).

Eux qui traduisaient les théoriciens grecs, ils ne pouvaient ignorer la notation qu'Alypius a consignée dans son *Εισαγωγή Μουσική* (Introduction musicale) (7), celle de Pythagore et celles que du temps de Platon on employait soit pour les mélodies vocales, soit pour les mélodies instrumentales. Ils avaient lu Boëce (8) et son chapitre sur la « Dénomination des notes musicales par les lettres grecques et latines ». Ils ne pouvaient pas ne pas savoir que du VIII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle les neumes servirent

(1) Seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Manuscrit à la bibliothèque impériale de Vienne, n<sup>o</sup> 164 de la collection Rzervusk.

(2) Première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Arabe d'Espagne dont le manuscrit est à la bibliothèque de l'Escurial.

(3) Ecrivain persan dont le manuscrit est à l'Université de Leyde.

(4) Le manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Paris, n<sup>o</sup> 1214.

(5) William Jones, *On the musical modes of the Hindus, dans Asiatic researches*, Londres, 1799.

(6) Le P. Mersenne : *Préludes de l'Harmonie universelle*, Paris, 1634.

(7) Sophiste de l'école d'Alexandrie qui vivait au II<sup>e</sup> siècle. Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris.

(8) *De institutione musicæ libri quinque*.



à la notation musicale de l'Europe, et en Espagne, ils furent en contact pendant plusieurs siècles avec les Mozarabes qui avaient des neumes spéciaux avant d'adopter la notation d'Aquitaine (1).

Les Arabes connurent assurément les règles de la notation de la liturgie byzantine, la notation du VIII<sup>e</sup> siècle de Jean Damascène (2), celle de la liturgie arménienne (3); ils furent au courant des grandes réformes de Guy d'Arezzo (4), de Jean de Garlande (5), de Walter Odington, le bénédictin de Worcester (6), de Marchetto de Padoue (7) et de Philippe de Vitry (8). Ils purent enfin et de très bonne heure voir les Juifs employer les accents toniques et les points diacritiques, au moins depuis le V<sup>e</sup> siècle de notre ère au temps des Massarètes de l'école de Tibériade, après la rédaction définitive du Talmud (9).

Tous ces exemples furent vains et les Arabes n'écrivirent pas leur musique.

On a dit, pour expliquer ce fait, que chez les Sémites de la vieille Égypte et de la Mésopotamie la musique était considérée comme un art inférieur auquel les castes nobles refusèrent de s'adonner et que la profession de musicien était abandonnée aux mendiants, aux aveugles et aux esclaves. Un peuple imbu de tels préjugés ne se donnait pas la peine de formuler des règles

(1) *Liber ordinum en usage dans l'Eglise Wisighote et Mozarabe du Ve au XI<sup>e</sup> siècle*, par D. Marius Pérotin, bénédictin de Farnborough, dans *Monumenta Ecclesiae liturgica*, volume V, 1904. Le manuscrit provient de l'abbaye de Silos (Espagne); il date de la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle et contient un grand nombre de morceaux notés en neumes. Un autre manuscrit (Madrid, Bibliothèque royale, n<sup>o</sup> 56, ancien n<sup>o</sup> F. 224) contient un grand nombre de formules avec la notation musicale propre aux Eglises d'Espagne avant l'introduction de la liturgie romaine. Sur certains feuillets, la notation mozarabe a été effacée avec le grattoir et remplacée par la notation française à points superposés.

Cf. aussi sur ce fait historique important la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes, t. I, pl. 2, 1889; Don Juan Faccundo Riano (facsimilé d'un feuillet entier de l'« Ordo pro solo rege ») et *Critical and bibliographical notes on early spanish music*, Londres, 1887.

(2) *Traité de musique ecclésiastique* (VIII<sup>e</sup> siècle), publié par l'abbé Gerbert dans *De cantu et musicâ sacrâ à primâ Ecclesiae aetate usque ad præsens tempus*. Ex typis San Blasianis, 1774.

(3) Traduits par Schröder dans *Thesaurus linguae armenicae antiquae et hodiernae*, Amsterdam, 1660.

(4) XI<sup>e</sup> siècle.

(5) XII<sup>e</sup> siècle.

(6) XIII<sup>e</sup> siècle.

(7) XIII<sup>e</sup> siècle.

(8) XIV<sup>e</sup> siècle.

(9) C'est l'opinion qui a prévalu sur cette question historique très controversée; elle est due au célèbre grammairien juif cinq-centiste Elias Levita. (E. David et M. Lussy, *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882.)



et d'inventer ou d'adopter un système de notation pour conserver sa musique.

Cette interprétation semble détruite par les faits les plus positifs, par la place considérable occupée de tout temps par la musique dans la vie sociale des Arabes, par l'importance donnée à la musique dans l'éducation et l'instruction, par la minutie avec laquelle les théoriciens étudient ses lois et les consignent dans leurs ouvrages.

D'autres ont pensé que les Arabes ont voulu, ce faisant, garder leur art musical de toute profanation par les infidèles, comme les mevlevi turcs refusent encore aujourd'hui de laisser écrire leur musique, bien que les Turcs aient une notation musicale, pour sauver leurs chants religieux du contact du vulgaire, de la moquerie et de la vaine curiosité des étrangers.

Peut-être faut-il chercher moins haut et dans une pensée plus terre à terre une explication plausible.

La profession de chanteur et de musicien fut autrefois extrêmement lucrative. Pendant les grandes périodes des khalifes, les souverains et les riches particuliers rivalisaient de largesses en faveur des instrumentistes qui leur procuraient une sensation agréable ou des poètes qui improvisaient en leur honneur ou en l'honneur de leur belle favorite un quatrain bien tourné. Ibrahim el Mauceli (1), pour avoir composé trois airs, reçut 600.000 dirhams et une maison de campagne de la valeur de 160.000 dirhams. Nos musiciens n'ont pas connu ces temps fabuleux; mais au siècle dernier, leurs chanteurs et leurs joueurs de rebeb et de kouïtra ne quittaient jamais une fête sans avoir reçu de tous les invités une offrande généreuse qui rendait très fructueux le monopole de leur profession et ne pouvait que les inciter à garder soigneusement pour eux seuls leur répertoire musical.

Peut-être pensaient-ils, comme le moine d'Angoulême du temps de Charlemagne, que les infidèles sont incapables de rendre les sons tremblants, battus et coupés de leurs cantilènes, « à cause de la rudesse de leur gosier ».

Toujours est-il qu'ils se contentaient d'apprendre à quelques rares élèves, de voix à voix, ce qu'ils savaient, pour éviter la concurrence d'un trop grand nombre de confrères et, dût leur répertoire disparaître avec eux, pour conserver jusqu'au bout les prérogatives et les bénéfices d'une profession qui nécessite une mémoire prodigieuse et un apprentissage fait de doses inouïes de patience et de persévérance.

(1) Caussin de Perceval : Notice sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme. *Journal asiatique*, 1873.



J'ai le devoir d'ajouter que ces sentiments ne sont pas ceux de quelques artistes indigènes algériens qui ont consenti à me faire connaître leur répertoire et à m'en laisser publier les pièces les plus intéressantes. Ils ont compris qu'au lieu d'amoindrir la musique arabe, sa notation permettrait de dresser un monument de plus à la gloire artistique de leur race, et ils ont consenti à me dicter leur répertoire, accomplissant ainsi une œuvre intelligente dont il n'est que juste de les féliciter publiquement.

Nous n'en sommes pas moins condamnés à ne pas retrouver des manuscrits de musique arabe, et c'est sans doute ce qui a détourné les musicologues et les orientalistes des études où ils suivaient forcément le chemin *obscurum per obscurius*.

(A suivre.)

JULES ROUANET.





# PENSÉES D'AILLEURS

---

## PARALIPOMENA.

Le spectateur souriant se promenait et parlait en aphorismes. Voyant une classe de composition musicale remplie d'élèves convaincus et atterrés par la perspective de leur future responsabilité : « O masse aveugle, dit-il, ne feriez-vous pas mieux de vous asseoir devant une belle fleur et de la contempler que de travailler vingt ans de votre vie à la copier ? L'art est pour les prêtres et non pour les artisans. Il n'y a pas de génie parmi vous, car vous croyez tous que quelqu'un est au-dessus de vous, donc vous n'êtes rien. Levez la tête en haut et vous verrez ceux-là sourire sur vous. »



Un visiteur lui racontait : « Le jeune Musico est vraiment étonnant, il transpose des partitions à première vue, il distingue, les yeux fermés, n'importe quel assemblage de notes plaqué sur un piano, il... — Idiosyncrasies, rien de plus, » interrompit le spectateur.



Un jour les Phariséens lui demandèrent pour l'embarrasser : « L'harmonie est-elle née du contrepoint ou bien a-t-elle toujours vécu de sa vie propre ? Les grands maîtres du contrepoint ont-ils été quelquefois des harmonistes purs ?

« — Messieurs, répondit-il, on peut toujours dire tout ce que l'on veut. L'harmonie est née avant le contrepoint. Dans la plus haute antiquité ou chez les sauvages la mélodie est ponctuée par un rythme. Pour peu que l'instrument à percussion donne une note, l'idée de l'harmonie s'éveille. Celle-ci doit être plus naturelle que la polyphonie, qui est plus raisonnée. De plus, l'harmonie est dans les lois naturelles, la polyphonie ne l'est pas. Est-il naturel qu'on ait l'idée de chanter autre chose à l'instant



même où l'on entend un air chéri? N'est-il pas plus probable qu'on essaie de soutenir agréablement cet air, de l'encadrer plutôt que de lui ôter de son importance et de son caractère en lui adjoignant un concurrent? Plus tard, avec le désir de briller si connu chez les choristes, les seconds dirent : Pourquoi ma partie ne serait-elle pas aussi intéressante? Du moment qu'on ne me laisse pas chanter plus fort, j'attirerai l'attention par d'autres stratagèmes. La polyphonie des Grecs consistait seulement dans l'octave, ce qui prouve le désir d'accompagner chaque note d'une consonance. La polyphonie du moyen âge est partie d'une basse stationnaire, ce qui serait contraire à l'idée de deux mélodies simultanées indépendantes. L'organum en quartes et quintes parallèles prouve que l'on cherchait un accompagnement consonant. Ce n'est qu'au début du XII<sup>e</sup> siècle (Jean Cotton) qu'on s'occupe d'une marche indépendante des voix théoriquement établie. Et cependant une des règles du déchant est la suivante : « La voix qui fait le déchant prendra contre le *cantus firmus* alternativement la quinte et l'octave. » Ce n'est toujours pas une mélodie indépendante, mais bien un accompagnement au choral.

« Au XII<sup>e</sup> siècle, il naît de cette harmonie élémentaire le déchant figuré avec notes de passage. Enfin vers le XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où les tierces et sixtes se classaient tout doucement parmi les consonances, quoique imparfaites, nous avons le faux-bourdon, mouvement parallèle fondé sur ces intervalles. Ici encore rien d'étranger au choral.

« Pour répondre maintenant à votre deuxième question, sautons l'époque de gloire du contrepoint, et aussi celle de la monodie accompagnée, période uniquement harmonique, pour arriver à quelques grands maîtres chez qui le contrepoint est si souvent au service de l'harmonie. Je citerai d'abord dans les œuvres de J.-S. Bach celles où l'harmonie existe pour elle-même et non à cause du contrepoint. Prenons dans le premier volume du *Clavecin bien tempéré* le premier prélude en *ut* majeur, simple enchaînement d'accords brisés, si essentiellement harmonique qu'il inspira à Gounod l'idée d'écrire une mélodie au-dessus. De même pour le prélude n<sup>o</sup> 2, *ut* mineur, où les broderies sont harmoniques ; la note appuyée formant une mélodie est le résultat de cette harmonie. Prenons encore au hasard : le prélude n<sup>o</sup> 3, *ut* dièse majeur, le sixième, *ré* mineur, suite d'accords brisés, le sublime prélude n<sup>o</sup> 8 en *mi* bémol mineur, où la mélodie si grande et noble est accompagnée harmoniquement jusqu'au bout, soit à la main gauche, soit à la main droite, à l'exception de deux mesures formant canon. Le prélude 15, *sol* majeur, le prélude 21, *si* bémol majeur, le



touchant prélude 22, *si* bémol mineur, qui, polyphonique d'écriture, reste cependant essentiellement harmonique. Dans le second volume le prélude 3, *ut* dièse majeur, suite harmonique sur un dessin fixe..., mais je ne veux pas abuser. Passons à Beethoven. Je ne vous citerai pas d'exemples purement harmoniques, ils seraient trop nombreux, mais ne choisirai dans sa musique que des passages où le contrepoint gravite autour de l'harmonie pour l'embellir et où il est clair que celle-ci ne ressort pas de la polyphonie. Par exemple dans la *Pastorale* (ne huez pas ! chaque œuvre de Beethoven ne pouvait cependant être sa dernière), donc dans l'*andante* de la 6<sup>e</sup> symphonie les dessins aux cordes créent une jolie ambiance de bruissement sur lequel plane serein l'accord de *si* bémol majeur, puis celui de *fa* ou de sa dominante, et ainsi de suite. Ce n'est plus la même chose que les dessins qui servent à varier un thème, comme dans l'*adagio* de la neuvième, ceux-là essentiellement mélodiques. Broderies également harmoniques dans l'*adagio* de la 1<sup>re</sup> symphonie.

« Pour terminer, je citerai encore rapidement dans Wagner le prélude du *Rheingold*, où plus de cent mesures concourent avec mille dessins à l'apothéose de l'accord de *mi* bémol majeur. (Il y a un effet un peu du même ordre d'idées dans le commencement d'*Orfeo* de Monteverdi, où il se complaît pendant quelque temps dans un accord de *ré* majeur.) Et maintenant, assez pour aujourd'hui ; car les énumérations sont chose ennuyeuse, et je pense avec Mark Twain qu'il y a trois espèces de mensonges : le mensonge proprement dit, le parjure et la statistique. »

\*  
\* \*

Il dit encore à un chef d'orchestre : « Pourquoi voulez-vous toujours ponctuer le temps ? N'y a-t-il pas assez d'horloges et de montres qui nous le rappellent si inutilement ? Ne suffit-il pas que nous le *voyions* passer seconde par seconde sans que vous nous en fassiez *entendre* la mesure par le rythme de la musique ? Et lorsque vous mourrez on pourra calculer exactement quelle quantité de votre vie aura battu au bout de votre bâton. »

ARMANDE DE POLIGNAC.





# ESQUISSES MUSICALES

## D'OUTRE-MANCHE (1)

---

### III

NOEL ET LES « CHRISTMAS CAROLS ».

*The time draws near the birth of Christ :  
The moon is hid ; the night is still ;  
The Christmas bells from hill to hill  
Answer each other in the mist.*

(Tennyson, *In Memoriam*.)

*Old merry England ! La vieille et joyeuse Angleterre !* C'est ainsi que les Anglais appellent leur île.

Pour quiconque les connaît, tels que je les décrivais naguère, profondément soucieux de leurs affaires; sans cesse préoccupés de réussir, beaucoup plus spéculateurs que spéculatifs, âpres au gain, prenant à la lutte pour la vie une part que les peuples du Midi, plus insoucians et plus légers, ne sauraient y prendre, ce beau nom qu'ils se donnent peut paraître un étrange indice de don-quichottisme ou un trompe-l'œil.

Mais enfin, il faut bien les croire, puisqu'ils affirment. Peut-être alors parviendrons-nous à découvrir qu'ils ont une façon originale et bien « anglaise » de se réjouir.

Je les soupçonne fort, ces pince-sans-rire, de contenir au dedans d'eux-mêmes, plus d'une fois, des éclats de rire et des sarcasmes. Sous un masque froid, impassible, ils s'amusez réellement aux spectacles de la vie et de ses contrastes.

En réalité, l'âme anglaise se présente sous un double aspect. Aucun muscle du visage de l'Anglo-Saxon ne tressaille jamais sous l'impulsion des pensées qui s'agitent en lui. Souffre-t-il ? Est-il heureux ? Quels sont les sentiments qui le dominent ? Nul scalpel n'ira fouiller dans ce sanctuaire intime, et, de même que dans son foyer, l'Anglais prétend que tout y soit

(1) Suite. Voir les nos du 15 octobre et du 1<sup>er</sup> novembre.



sacré. D'où son respect du décorum, des formes extérieures qui enveloppent sa personnalité sans la trahir.

Cependant, en lui dort un fond de rêve, somnole une vieille chanson : la chanson des souvenirs, les rêves des choses éteintes. Cela est vague, insaisissable ; mais à certains jours cela paraîtra. Et alors, ce sera un abandonnement plus doux aux anniversaires du cœur, comme une espèce de relâche, une échappée nécessaire, un peu d'envol, de poésie, d'amour. Sans doute, ces traits seront fugitifs. Mais pour ne se manifester qu'à intervalles, ils n'en reposent pas moins au fond de la conscience. C'est le feu à demi éteint qui grésille encore sous la cendre. Vienne une occasion, et il revivra.

Allons plus loin. Quoi qu'elle en ait, en dépit d'elle-même, l'âme anglaise est pétrie de catholicisme. La religion qu'elle bannit il y a trois cents ans l'imprègne, la pénètre malgré tout. Les traditions, les coutumes d'autrefois, celles qu'elle a empruntées à l'Eglise catholique, non seulement l'effleurent, mais l'ouatent. Ce sont des traits quasi effacés ; des fresques dormant, depuis des âges, sous le stuc, comme jadis les belles scènes de Michel-Ange languissaient sous des couches de plâtre, à la Sixtine. Mais le réveil, tôt ou tard, doit s'accomplir.

Et de cette persistance je vois le symbole et l'effet dans cette Vierge accueillante et souriante de Westminster, au regard si bénévole et si tendre, tenant son Fils entre ses bras, et jouant d'une main avec un bouquet de roses. Les niches d'alentour sont vides, et les saints de pierre ne s'y dressent plus dans leurs traits d'ascètes et leurs vêtements monastiques ; mais la Vierge, elle, reste. On n'a pas osé l'enlever, car l'Angleterre tient encore par plus d'un fil à cette vieille foi qui a inspiré ses primitifs artistes. Nous verrons, dans les chants de Noël, des ressouvenirs de l'époque ancienne : la suave apercevance de Marie saluée comme Mère de Dieu, en des couplets d'une naïveté délicate. Et enfin, n'est-ce rien que cet *Adeste fideles* conservé comme un des airs les plus populaires du temps de Noël ?

A ces natures anglo-saxonnes il faut, à de certaines heures, les eaux de cette fontaine de Jouvence : renouveaux du cœur et vieux airs ; retour aux coutumes, aux fêtes du passé.

Dans le naufrage déplorable de ces solennités de l'ancien culte ont disparu bien des symboles attirants et inspirateurs. Protestants et puritains prétendirent faire régner la raison froide et sèche, dominant les décombres de ce qui, jusque-là, avait été poétique et profond. Elle n'est plus, cette fête des morts, si puissamment évocatrice. Autour de Pâques ne resplendit plus ce halo divin qui en faisait le charme. Le Vendredi



saint est un jour de réjouissances ; le bas peuple le célèbre à sa façon, qui n'est pas très élevée, — sur les banquettes du *public-house* entre deux verres de *stout*.

Le symbolisme émouvant du cycle liturgique, où est-il ? Où les fêtes ? Elles sont remplacées par des *Bank-Holidays*. Ce jour-là, on chôme, on va se rouler sur les pelouses des parcs ; on fait la dînette et l'on s'en retourne le soir. La religion ni l'art n'y interviennent, et c'est grand pitié !

Heureusement encore que de Noël ont surnagé — *rari nantes* — les vieux airs, les chants d'une naïveté pure. En Angleterre, certes, il y a moins de poésie amassée autour des choses qu'en notre pays de France. Ils y sont inconnus ou presque, les carillons du soir, et les cantiques des paysans en sabots allant à la messe de minuit, leurs silhouettes s'esquissant sur le chemin tout blanc de neige. Et les chants en patois que l'on redit devant la crèche, et ce parfum insaisissable de souvenirs qui vous prend alors et dont on garde l'impression très nette sans la pouvoir définir à son gré. Que si Tennyson vous parle des « cloches de Noël qui, de colline en colline, se répondent les unes aux autres, parmi la brume », n'allez pas trop le croire sur parole. Il l'eût peut-être rêvée ainsi, lui, la veillée de Noël ; peut-être en avait-il eu la vision en France, dans un village de province reculée ; mais en Angleterre, rien de cela ne subsiste,

Car où sont les neiges d'antan ?

Une chose pourtant demeure dont il faut apprécier l'importance artistique : les mille petites coutumes, les paysanneries du peuple, les légendes et aussi les chants, les *Christmas Carols*, la plupart anciens, quelques-uns nouveaux, tous d'un charme pénétrant comme une mélodie captivante et que, tout de suite, l'on aime d'instinct.

Il est vrai, le cadre diffère.

Autrefois, on les répétait sous les voûtes des cathédrales et des églises. Le peuple entier y prenait part et, dans sa langue, disait les merveilles de la naissance du Sauveur. C'était alors comme une intense communion d'âmes dans une même louange et une même prière. Chacun s'y unissait, et de se sentir ensemble, d'entendre la puissance de leurs voix réunies, cela devait les faire vibrer, ces primitifs.

Aujourd'hui, le cycle de Noël revient. A l'église il y aura quelques hymnes. Seulement, dans le *home*, chez soi, l'Anglais prend plaisir à redire les mélodies traditionnelles, ces *carols* d'inspiration suggestive. Simples ouvriers ou membres de l'aristocratie, ils se laissent aller à ce charme intime et le goûtent d'autant plus qu'il est plus rare. Noël, *Christmas*, en Angle-



terre, n'est-ce pas une sorte de fête nationale et religieuse, durant laquelle il convient de se réjouir et, pour les pauvres gens, de s'abstraire un moment des soucis du pain quotidien, d'oublier les meurtrissures de la vie ?

A l'intérieur des maisons, au-dessus des tableaux, dans les coins, sur la table, des branches de houx étalent leurs feuilles vernies mouchetées de boulettes couleur de sang. Au milieu pend le gui, d'un vert plus pâle orné de fleurettes blanches. Il paraît que c'est de bon augure. Mais c'est le houx qui triomphe ; une chanson d'origine très reculée en raconte les vertus. Il y en a partout : à la boutonnière des passants, aux harnais des chevaux, aux fouets des cochers d'omnibus.

La fête musicale commence la veille ou même huit jours auparavant. Les enfants des pauvres, soufflant dans leurs mains lées, la tête dans les épaules, l'air frileux, s'en viennent, aux portes des plus riches, donner une aubade, la sérénade de Noël. De leurs voix d'abord hésitantes, puis plus affermies, sur un ton mélancolique et doux, ils chantent Noël, puis entonnent un très vieux *carol* sur l'air de l'*Adeste fideles*. Même ils essayent — au préjudice de l'harmonie quelquefois — d'exécuter cela en quatre parties. Tout cela est un peu maladroit ; on les sent mal exercés, les petits miséreux, et que peut-être ils sont bien faibles et ont bien froid ; mais c'est d'une grâce touchante. Le vent semble les accompagner de sa basse puissante qui frissonne en trémolo à travers les arbres nus. Je ne connais rien de plus gentil que cette scène et que ces mélanges de gosiers fluets, fragiles comme du cristal, redisant aux échos de la nuit tombante, sur un vieil air très religieux, priant, recueilli, que « l'aube d'un nouveau jour va bientôt se lever, apportant espoir et joie », et que « là-bas, en Orient, le soleil, tout rouge dans sa splendeur matutinale, va éclairer » le nouveau-né de Bethléem... Ils sont vraiment ses frères, eux, les déshérités, et ils paraissent avoir conscience de cette parenté mystique... Une fenêtre s'ouvre, laisse filtrer un rayon de lumière qui tombe droit sur le groupe : une main se tend et leur distribue quelques *pence* et quelques douceurs. Et ils s'en vont, les tout petits « chanteurs de Noël », en continuant leur cantique. Tout à l'heure ils étaient timides, hésitants ; maintenant ils s'enthousiasment eux-mêmes au bruit de leurs voix qui courent, dans l'air, de tous côtés. Ils chantent, en se rendant d'une maison à l'autre, par goût, parce que cela leur fait du bien, les réchauffe et les anime. Ils vont, les petits « chanteurs de Noël », et jettent tout à l'entour la poésie de Christmas, du Christmas anglais.

Oh ! le charme de cette poésie ! Oh ! l'attraction de ces chansons !



Avez-vous lu, dans un livre bien connu de Dickens, l'histoire de l'avare Scrooge ? Cet homme repousse tout le monde. Pour lui, l'idéal c'est l'or, l'or entassé, ruisselant. Au delà des reflets fauves des pièces de son bas de laine, il connaît fort peu de choses ou rien. Christmas ne le touche plus : illusions du cœur, « pensées d'ailleurs ». Mais voici que, emporté loin, très loin, sur les ailes de l'« esprit de Noël passé », il se retrouve, comme en rêve, au temps de son enfance. Il se revoit, parmi les chanteurs de Christmas, à chanter et à danser des rondes ; il est rejeté dans l'intimité du *home* de jadis, et de rire, et de sauter ! Puis « l'esprit de Noël présent » l'enlève au-dessus des toits et le fait assister aux joyeuses réunions des familles : tout y est gaieté, contentement, musique. « L'esprit de Noël futur » intervient à son tour. Scrooge, guidé par lui, voit les délaissements et les malheurs qui l'attendent s'il persiste à s'endurcir. Scrooge n'y tient plus. Il jure de réformer et de refaire son existence ; il s'humanise et, quand viendra le Noël de l'an prochain, vous le verrez parmi les plus allègres, Scrooge, le vieil avare converti par les chants et la poésie de Christmas.

Telle est donc l'influence des *carols* de Noël. On y résiste difficilement. L'âme anglaise se fond à leur contact.

C'est en France, nous dit-on, que la coutume des chants de Noël s'est d'abord introduite. Je le veux bien. Mais ne serait-ce pas plutôt une coutume universelle ? N'existe-t-elle pas aussi bien en Russie, où, la nuit, des bandes de paysans portant des flambeaux parcourent en chantant les rues des villages ? N'existe-t-elle pas en Angleterre, où nous venons d'écouter les « chanteurs de Christmas » ? Ce qui est vrai, c'est que chaque peuple a laissé dans la musique sa marque plus ou moins prononcée, quelque chose de son génie propre.

Les « noëls » français sont d'ordinaire enjoués, gais, comiques au demeurant. Ce sont des scènes que l'imagination brode à plaisir. Sur une musique sautillante, d'une insouciance bien gauloise, on répète, par exemple, que le Sauveur est né et qu'il faut aller le voir, « ce divin poupon » :

Allons zau, zau, zau,  
Allons plus, plus, plus,  
Allons zau, allons plus, allons zau plus vite  
A ce pauvre gîte.

Cela est spontané, charmant. On s'y inquiète peu des paroles, pourvu que l'air soit entraînant. Les sentiments y poussent à l'aventure, pourvu qu'ils soient sincères.

Le tempérament anglais est fait d'autre sorte. Il est plus grave, plus réfléchi, et on le devine à certains de ses *carols*. Tels d'entre



eux pourraient être pris pour de véritables chants d'Eglise, lents, solennels, imposants. Il en est dont la mélodie est recueillie, mystérieuse et grave par endroits, aux passages sailants. On dirait un *Credo* glorieux, mais où la musique est toute pénétrée de la splendeur des choses qu'elle célèbre. Quand le poète écrit : *Et Il a assumé notre nature (and took on Him our nature)*, le musicien donne à sa composition une tournure plus lente, plus sérieuse, quelque chose comme la gravité méditative de l'*Et Homo factus est* dans les messes en plainchant, et que le peuple dit à genoux, le front incliné et en donnant à sa voix je ne sais quoi de plus profondément pieux, comme pour mieux se donner le temps d'adorer et de penser.

Et cette gravité n'est pas sans causes. Le thème des poésies y est pour beaucoup. Ce sont, d'ordinaire, des considérations élevées, quelquefois des développements théologiques. La conception générale est moins imaginative que celle des délicieux *Nouvé* de Roumanille ; et la musique, même lorsqu'elle est plus dégagée, cependant n'a jamais cet entrain délibéré, bon enfant, des compositions provençales.

Chez Roumanille, tout le personnel d'un village, d'une ferme — bêtes et gens, — s'intéresse à l'événement et le célèbre en couplets fins où la vie du peuple s'étale. Chacun y va de sa petite observation, naïve, insignifiante parfois, mais toujours attachante. C'est le cri du cœur de paysans encore frustes qui s'embarrasseraient dans les belles phrases à la Pompadour et qui, d'un trait, se découvrent. Ils ne sont pas spéculatifs ; vous le sentez tout de suite à les entendre :

Sus, sus ! car nous allons partir :  
Tounin, va donner à boire au mulet ;  
Espérite, dans la dépense,  
Va chercher une douzaine d'œufs..., etc.

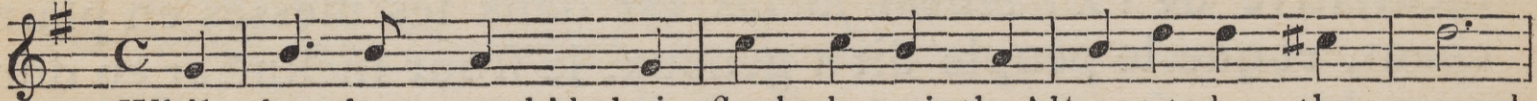
Voilà ce que j'appelle un tableau et une peinture de la vie villageoise. Et tout cela est dit sur un ton alerte où circule la joie de vivre. On a l'air d'aller à la noce.

L'imagination anglaise est loin d'avoir cette ampleur et cette vivacité. Elle n'invente pas de ces situations, elle ne peint pas de ces tableaux. Chez elle, ce sont surtout des paraphrases de la Bible, des scènes évangéliques où la fantaisie se contient et se modère naturellement ; la musique s'inspire de ces données, un peu froides à la longue. Les vieux airs sont, pour ainsi parler, plus « aristocrates » que ceux de France ou de Provence, sans toutefois manquer d'une réelle fraîcheur dont les Anglais goûtent bien le charme.

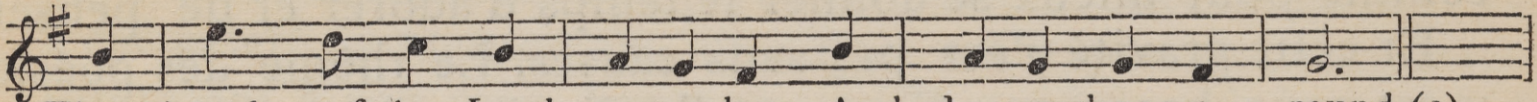
Dans les anciens *carols* de la province, la Vierge occupe son



rôle de Mère de Dieu. Sa figure très douce inspire le chant et donne à la mélodie une allure plus gracieuse. Parfois, ce sont des hymnes où tout se trouve, même la doxologie. Si vous en voulez un exemple, arrêtez-vous à ce *carol* très ancien de Winchester. La musique en est agréable, décidée cette fois, en même temps que pieuse. Pas de détours inutiles, pas de fleurs superflues : un bouquet de violettes d'un arôme doucement caressant. Vous ne pouvez manquer d'en être captivés :




While shep-hers watch'd their flocks by nigh, All sea-ted on the ground,

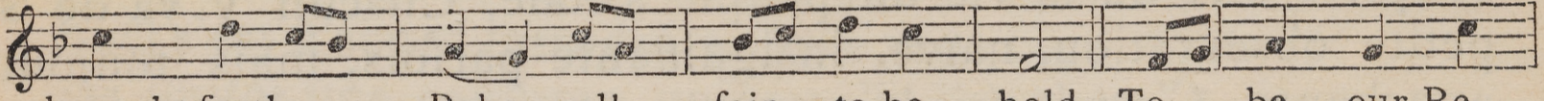


The Angel of the Lord ca-me down And glo-ry shone a- round (1).

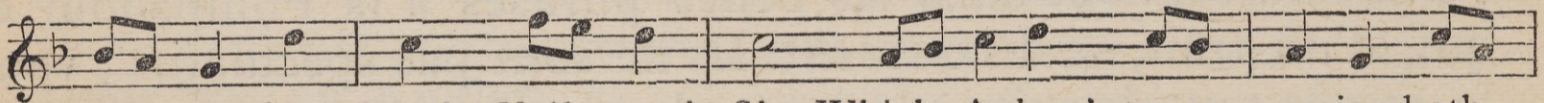
Ecoutez encore celui-ci, où l'on chante l'enfantement « d'une Vierge très pure » :



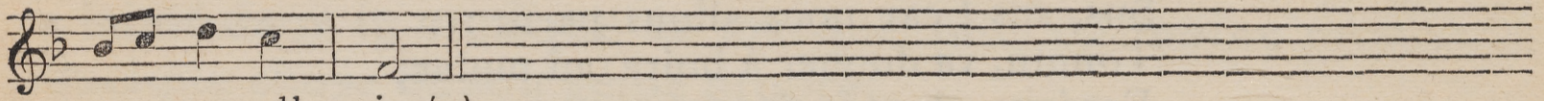
A Vir-gin most pure, as the pro- phets fore- told, Hath



brought forth a Babe, all fair to be- hold, To be our Re-



dee- mer from Death, Hell and Sin, Which A-dam's trans- gression hath



wrapt us all in (2).

Ne trouvez-vous pas que ce motif se rapproche étrangement



de l'air sur lequel on a coutume, dans nos églises, de chanter les leçons du premier nocturne de l'office de la Nativité ? Il n'est pas improbable que le peuple, au temps où il était catholique, se soit emparé de ces fragments d'airs liturgiques qui lui étaient restés dans l'oreille, et les ait développés peu à peu, en les adap-

(1) Tandis que les bergers gardaient leurs troupeaux durant la nuit, — Tous assis par terre, — L'Ange du Seigneur descendit — Et sa gloire tout alentour resplendit.

(2) Une Vierge très pure, comme l'avaient prédit les prophètes, — A engendré un bébé tout gentil à voir, — Pour qu'il nous rachète de la mort, de l'enfer et du péché — Où la désobéissance d'Adam nous avait tous précipités.

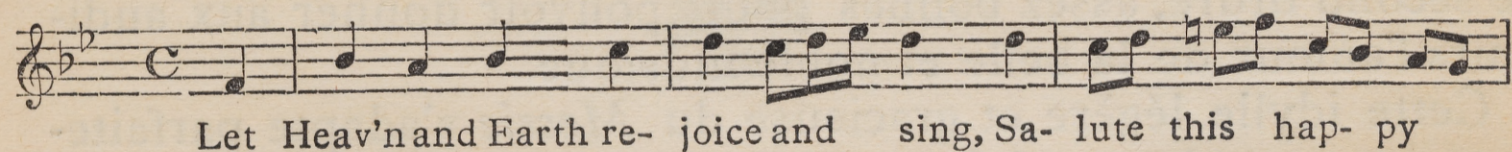


tant à ses goûts. Il en a été ainsi plus d'une fois en France. Et du reste, la limite déterminée est souvent difficile à établir entre ce qui est de tradition purement anglaise et ce qui a été pris ailleurs. Je ne jurerais pas que ce morceau n'a rien à voir avec les « noëls » de nos campagnes françaises.

Remarquons, en passant, qu'il est très heureux, pour l'inspiration poétique et musicale, que la Vierge ait droit d'asile parmi la plupart des couplets anciens. Il est vrai, on n'osera pas se permettre de la représenter avec cette familiarité naïve qui est le propre des « novés » provençaux. Au contraire, on sera tout pénétré de son rôle important dans l'œuvre du salut ; l'affection se nuancera de respect.

Il y a, dans *Ben-Hur*, de Wallace, une scène touchante : l'arrivée de Joseph et de Marie à Jérusalem d'abord, ensuite à Bethléem ; la confusion qui règne dans la ville, le désarroi qu'y jette l'affluence des étrangers, l'impossibilité de trouver un gîte, les angoisses de Joseph. Et Marie, à moitié voilée, semble nimbée de mystère, irréelle, éthérée, apercevance que l'on dirait immatérielle. Cette conception est celle du génie anglais, que je vous présentais comme singulièrement mystique et d'une sentimentalité imprécise.

Oui, tous ces « noëls » anciens ont bien la saveur des vieilles reliques, que l'on exhume parfois de tiroirs longtemps fermés, comme de précieuses chartes de famille que l'on aimerait et relirait de temps à autre, quoi qu'elles fussent un peu passées et de style vieillot, parce qu'on y retrouverait le parfum consolant de l'antan disparu. Oyez maintenant, si vous voulez m'en croire, ce dernier spécimen, d'allure dégagée, franche, sans arrière-pensée de tristesse, joyeux comme un chant de partance.



Que le ciel et la terre se réjouissent et chantent, — Saluons en cette heureuse matinée — Le Sauveur, le Christ notre Roi, — Qui en ce jour est né.

Ce qui est tout à fait anglais, par exemple, ce sont ces *carols* légèrement épicuriens qui vous ramènent à la matière. Des sentiments d'un terre-à-terre rabelaisien y poussent sans vergogne. On y parle de bien passer Christmas, devant une belle flambée ou devant une table bien servie, « comme c'était l'usage jadis ».



On vous déclare que le pudding sera excellent et le claret de première classe ; que l'hôte est généreux, car il tient de son père le respect des traditions et ne prétend pas que l'on passe son « Noël » à pleurer ou à geindre.

Après cela, si vous ne vous laissez pas tenter par ces invitations faites sur une musique engageante, quelque peu « en goguette », flattez-vous d'avoir remporté sur le démon du jour une victoire signalée.

Il fallait bien que l'Anglais — l'Anglais-Pansa, vous savez, celui qui est pratique et ami du « confortable », — finît par montrer le bout de l'oreille.

C'est, sans doute, par suite de ce malheureux réveil du « naturel » qui « revient au galop », que les pauvres hères du bas peuple, dès la veille, s'enfourment dans les *public-houses* et, pendant deux jours, excités par les vapeurs montantes du whisky, fêtent Noël à la manière des truands du vieux temps, « étudiants moult allègres », compagnons tapageurs de Villon... Tirons un voile sur ces côtés plutôt déplaisants et laids de choses très nobles.

Ce qui est excellent, au point de vue musical, ce sont les concerts sacrés donnés à l'occasion de Christmas. Avec un sentiment des convenances très louable, les Anglais comprennent que, en certaines occasions, la musique sacrée doit seule paraître. Noël voit donc arriver une floraison d'œuvres religieuses, et, pour un moment, le théâtre est quasi le vestibule de l'église. D'ordinaire, le *Messie* de Hændel paraît sur la plupart des affiches. Les exécutions de Albert Hall, de Queen's Hall et autres de ce genre sont excellentes. Celles de People's Palace, dans l'*East-End*, s'adressent surtout aux ouvriers. Le prix d'entrée est à la portée de toutes les bourses, et les exécutions, quoique de second ordre, assez bonnes pour pouvoir donner aux auditeurs l'amour de la belle et noble musique.

Cette idylle légère et gracieuse du *Messie* s'adapte parfaitement au caractère anglais.

C'est donc ainsi, par le retour aux vieux noëls et aux œuvres sainement fortes que se fait l'éducation musicale du peuple anglais. Nous venons de l'y voir à l'œuvre, et que dans tout cela il a laissé comme une cristallisation de ses sentiments, une copie de lui-même.

Grâce aux multiples attrait dont il a su l'entourer, le *Yule-Tide* restera pour lui la fête du cœur et des souvenirs. N'est-ce pas à l'occasion de Christmas que les Anglais s'envoient à profusion ces cartes si frêles, aux couleurs si diversement suggestives, contenant leurs vœux de Noël et de bonne année ? Le « home » alors, le « doux home » se repeuple et se ranime plus que jamais.



On y revient de fort loin. Etudiants d'Oxford ou de Cambridge laissent leurs livres, leurs sports, les charmes de la vie universitaire pour se retremper un instant dans l'étroite intime de la famille, autour du pudding traditionnel, au chant des vieux airs qui, doucement, bercent les âmes reliées par une affection commune. Et quand ils seront partis, celles qui restent, les mères et les sœurs, se surprendront plus d'une fois à fredonner de très anciens couplets où l'on parle de « Noël, de Sauveur, de Vierge et d'Enfant-Dieu ». Tout cela, n'est-ce pas l'invincible attirance des choses éteintes ?

C'est le dépôt sacrosaint qui, d'âge en âge, ira s'augmentant, conduisant les générations du berceau à la tombe et leur faisant toujours entendre des accents de consolation et des paroles d'amour. Les vieux *carols* anglais — il faut oser le dire, — c'est la conscience catholique qui somnole, qui persiste et qui, un jour, doit se réveiller ; c'est le tribut de la religion du passé, celle d'Augustin et de Thomas de Cantorbéry. Ce tribut est un gage, et il demeure. Ne sera-t-il pas, un jour, l'instrument d'une autre résurrection ?

*Olim meminisse juvabit.*

(A suivre.)

SALVATOR PEÏTAVI.





# MIETTES HISTORIQUES

---

## CORRESPONDANCE THÉÂTRALE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

### I

Notre époque est si gourmande de révélations intimes, si fort éprise de vérité vraie, passée au crible de l'histoire anecdotique, si amoureuse du passé, fût-il très lointain, que l'on ne saurait trop s'appliquer, en ce qui concerne particulièrement le théâtre, à mettre en lumière des « papiers » que nos devanciers eussent tenus pour méprisables. Nous sommes au temps des « Mémoires », des « Confessions », des « Souvenirs » et aussi des « Correspondances ». Celles-ci ont un attrait bien spécial, attirant, délicieux, provoqué par leur sincérité. Le charme des lettres, c'est qu'on se trouve en face de documents toujours vivants, fidèlement évocateurs de certains états d'âme, d'une psychologie précieuse, point revue et corrigée. Tel homme qui, sous Louis XIV, a dit son opinion sans apprêts, dans un style amical et confidentiel, a fait plus pour l'histoire que maints narrateurs soucieux de frapper l'esprit public.

C'est pourquoi, personnellement, j'attache une grande importance aux missives privées de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et de tout le xviii<sup>e</sup>. Je me permets donc d'appeler l'attention des spécialistes, en matière de théâtre, sur les lettres inédites que je viens leur offrir et qui émanent presque toutes d'un conseiller au Grand Conseil, fervent amateur d'opéras. En les lisant, ils se trouveront enveloppés par une atmosphère de vérité qui leur donnera le goût de la recherche pour une époque assez mal connue de ceux-là même qui se sont permis d'en parler, d'après des on-dit fort douteux.

Louis François Ladvocat, conseiller du Roy, ensuite maître ordinaire de la chambre des Comptes, né à Paris le 5 avril 1644 et mort dans la même ville, doyen de sa compagnie, le 8 février 1735, était un homme d'une complexion robuste. Porté par sa nature vers la théâtralité, vers les phénomènes ex-



térieurs, il suivait avec une attention soutenue les spectacles de Paris et d'une façon toute spéciale ceux de l'Académie royale de Musique. Il correspondait assez régulièrement avec l'abbé Jean-Baptiste Dubos, historien, critique et diplomate, né à Beauvais en 1670 et mort à Paris en 1742. Celui-ci avait 24 ans lorsque Ladvocat, cinquantenaire, commença de l'initier aux mystères du théâtre de son époque. La première en date, parmi ces lettres curieuses, remonte à 1694. La voici dans sa teneur originale :

« Ce mardi 5<sup>e</sup> septembre (1).

« Je commence monsieur à vous faire reponce a la derniere que vous aves eu la bonté de mecrire et a vous dire que jeudi dernier M. Pecourt (2) fit venir chez luy M<sup>lle</sup> Cherier il ny avoit dans la chambre que Colasse (3). Elle chanta et mayant prié de dire mon advis apres quelle fut sortie je leurs dis que je luy trouvois la voix egalle et beaucoup de justesse, quelle avoit quelques cadences trop longues et trop tremblantes que cela se pouroit corriger dans la suite, que la representation sur le theatre en seroit agreable quoique dailleurs elle ne fut aussi touchante que les actrices que nous avons neantmoins elle avoit un visage à la romaine qui exprimeroit asses bien les passions tendres etc., quen un mot elle doubleroit asses bien les rolles de la des M. (4) et de F. Morau. Le geste est assez naturel et les yeux ressentent asses les mouvements des passions quelles representent si leurs mouvements netoit si violent par une agitation trop frequente, quelle donna ses prunelles en les tenant presque toujours attachés au plafond de la salle. En un mot les trois representations quelle a donnes au public nous ont fait connoitre sa docilité puisquelle a profité des advis qu'on lui a donné. Elle n'a pas la voix si haute que M<sup>lle</sup> Renaud, mais elle la plus reguliere et plus tendre et je croi que quand vous l'entendrez elle vous plaira.

(1) Le 5 septembre ne se trouve un mardi qu'aux années 1684, 1690, 1702, 1719. La lettre étant de 1694, à n'en pas douter, il faut supposer que le scripteur devait mettre mardi 7 et non mardi 5.

(2) Guillaume-Louis Pécourt, fameux danseur fort recherché de quelques grandes dames dont la folie libertine se disputait la possession des artistes à la mode. Pécourt a été peint dans les *Caractères* de La Bruyère, sous le nom de Bathylle. Il fut le favori préféré de Ninon de Lenclos.

(3) Maître de musique de chambre de Louis XIV en 1696 et d'abord maître de musique de la chapelle du roi. Compositeur fort médiocre et dont les ouvrages n'eurent aucun succès.

(4) Desmatins, chanteuse de l'Opéra très renommée à cette époque.



« J'ai entendu lire l'opera de Theagene et de Cariclee (1) où il manque deux actes. Le cannevas men parut extremement intrigué et je croi quil auroit peine a le developper avec toute la netteté qu'il est necessaire dans un sujet d'aussi peu detendue que lest un opera dont les expressions sont couppees par le peu detendue que laisse le chant pour sexprimer. Cependant dans les vers quil nous leut nous trouvames quil nous avoit entierement satisfaits. Il y a de l'heroique et du surprenant par la diversite des incidents vraisemblables qui se contrastent si bien les uns avec les autres quil surprennent agreablement lesprit de lauditeur par leur nouvauté et le denouement ingenieux qui est dautant plus agreable quelon lavoit le moins preveu. Desmarets en a fait le premier air qui repond parfaitement a la noblesse du sujet qui est grave et serieux. Pour Ladonis (2) je vous dirai que je croi asses difficile de le mettre en des meilleurs mains, jen suis dautant plus persuadé que jen ai de bonnes preuves dans les vers que vous aves eu la bonte de menvoier. Il est vray que Blaise de Vigiriere (?) sur Titelive tome d<sup>r</sup>, page 495 de lunique edition française, il fait Venus engendree de Syrus et Syria autrement Astarté qui se maria avec Adonis. Il pretend qu'il est fait mention de cet Venus au livre des roys sous le nom de deesse des Sydoniens. Il veut aussi que ce soit la même que celle que Lucain nomme deesse syrienne. Probus qui a fait un commentaire sur la X<sup>e</sup> eglogue de Virgile fait descendre Adonis de Phœnice et Dalphœsibea, fille Dagenor roi Darabie (si roys y ont été en ce temps). Antimachus fait Adonis un des roys de Cypre et Philo-Stephanus le fait fils de Jupiter. Servius sur leglogue VIII<sup>e</sup> de Virgile, au vers *roscida mala* raporte que Melus originaire de Delos shabitua dans Cypre dans le temps que Cynira y regnoit, quelle donna a Adonis son fils pour laccompagner partout et ayant recogneu dans la suite les rares qualités de Melus le roi souhailtat quil épousat Petra sa parente vouee au culte du temple de Venus. De ce mariage est issu Melus et Venus aimant Adonis souhailtat que Melus fut consacré au service de ses autels etc. Le même Servius sur leglogue X et le mot Adonis après avoir raporté la fable de Cynira et de Myrrha sa fille, il dit quelle est autrement rapportee par les egiptiens et prétend que deux freres aborderent en Cypre, quil sy marierent, que de lun de ces mariages sortit

(1) *Théagène et Chariclée*, tragédie lyrique en 5 actes, paroles de Duché, musique de Desmarets, représentée à l'Académie de musique le 3 février 1695, sans succès. Le même sujet avait été traité déjà en 1601, par Alexandre Hardy, sous le titre de : *Les chastes et loyales amours de Chariclée*, en huit journées.

(2) Il s'agissait là d'un poème que l'abbé Dubos avait l'intention d'écrire.



celes qui eut Erinone pour fille qui fut si chaste quelle en fut d'autant plus aimée de Minerve et de Diane et par une consequence indubitablement mythologique plus haïe de Venus qui en rendit Jupiter amoureux. Mais Junon plus finne que Venus la pria de rendre amoureux Adonis d'Erinone. Elle luy resista. Junon a la faveur de quelques nuages officieux et obeissant fit coucher Adonis avec la belle. Diane fut si courouce quelle changea Erinone en pan. Adonis sappercevant qu'il avoit eu a faire avec la maitresse de Jupiter se retira dans les bois du mont Cassius au pied duquel il fut tué non pas par un sanglier mais par la foudre de Jupiter. Venus irritée jusques a l'exces demanda a Jupiter par l'entremise de Junon de faire revivre Adonis et Diane consentit qu'on ressussitat Erinone pour la marier a Adonis. De ce mariage ils eurent Taleus et vecurent du depuis tres heureux. Apollodore nous apprend que Cynira étant aborde avec quelques troupes en Cypre, qu'il y engendra un fils nomme Paphudis qui y batit la ville de son nom. Vous scavez que cest au port de Paphos qu'aborda Venus. Lucain mesme pretend quelle y est née : sic numina nasci credimus aut fas est etc. Liv. VIII. Elle y eut un temple : ipsa paphum sublimis abit sedesque vetus etc. Il y avoit dans ce temple un oracle fameux si vous en voules croire Suetone. Pline remarque qu'il ne pleuvoit jamais sur lautel, votre bon ami Tacite his. lib. 2 qu'il y en avoit plusieurs aussi privileges dans lesquels *igne puro altaria adolentur* etc. Je ne suis pas de l'avis des auteurs qui pretendent que ce n'estoit Venus celeste mais la vulgaire qui estoit adorée a Paphos. Apulee Miles XI. *Seu tu carestis. Venus qui primis rerum exordiis sexuum diversitatem generato amore sociasti* etc. C'est la meme selon Pausonias qui fut adorée par les Syriens : *prope est fanum veneris carestis quam primi omnium* etc., et le temple d'Ascalon estoit fait et construit sur le modele de Paphos, selon Herodote Liv. I<sup>er</sup>. Pour le simulachre de la déesse, vous êtes trop instruit des medailles et trop bien instruit de Tacite pour vous en ennuyer. Je vous remarque que selon Virgille et Horace, ode xxx, l. I<sup>er</sup>. *Thure multo hinc ara odorata*. Mais peut-estre ne serés pas fâché de scavoir que le vase ou étoit lencens estoit propre a Venus aussi bien que le canthare a Bacchus et qu'il s'appelloit selon Hesychius *Cichetus Κιχητός*. Ovide, Mét. 1. pretend qu'on y sacrifioit, *nivea cervice juvenia*, mais si vous en lises jamais les vers vous y remarquerez totâ *celeberrima cypro*. Cela veut bien dire dans lisle de Cypre. Mais lon peut raisonnablement doubter que ce fut a Paphos et le sacrifice se pouvoit faire dans d'autres villes qui luy étoient aussi consacres. Tacite pretend qu'on y immolait dans lisle : *hædos sed sanguinem ara affundere vetitum preci-*



bus tantum et igne puro. Accordes le avec lui mesme et eris mihi magnus Apollo, a moins que de distinguer lisle des villes. Il y a une remarque nécessaire à faire pour vostre sujet cest que Thamiras ayant aporté de Cilicie la manière de sacrifier, la sacrificature demeura dans la famille de Cynara, fondateur et de Thamiras et fut confere a Ptolomee par Caton ainsi que le remarque Plutarque dans sa vie.

« Nous avons donné, avec asses dauthorite pour nen etre de-sadvoué par les scavants, un caractere dhonêtete et de celeste a Venus. Voions la naissance d'Adonis. Cynire son père estoit fils d'Apollon et de Pharnace. Il eut pour femme Metarmen fille de Pygmalion aussi roy dans Cypre ou il y avoit presque autant de rois que de villes. Il eut de sa femme deux fils Oxyporus et Adonis et de filles Orsedicen, Laogorem, et Brasiam, cest le sentiment d'Apollodore Lib. III<sup>e</sup>. Lutatius, sur lepitome des Metamorphoses lib. X. pretend que la mère de Myrrha s'appelloit Ceuchreide, cest dont nous navons pas besoing ainsi je ne vous en dirai rien, mais pour Smirne le mesme Apollodore la croit fille de Thyante et non pas de Cynire. Clement Alex. ajoute que ce fut lui qui mit au nombre des Dieux Venus orgiaque et pour ne vous rien déguiser de l'histoire, Arnobe, L. IV a rege Cyprio cui nomen Cyniras est ditatam meretriculam venerem divorum in numero consecratam. Voilà cette naissance dont le poete ne vouloit quil fut permis de reveler et dont Firmicus vous instruira un peu mieux de en. prof. rege Audro Cynaram cyprium templum amica meretricis donasse : ei erat Venus nomen initiasse etiam cypria veneri plurimos, etc. Il étoit du temps d'Agamennon puisquil luy donna une cuirasse d'airain et lui promit cent navires dont il ne luy en envoya pas un ce qui fut en partie la cause si Agamennon le chassa de lisle. Il mourut ensuite de chagrin et fut enterré dans le temple quil avoit bati dans Paphos. C'est le sentiment de Clément qui en raporte la meme autorité presque dans les termes d'Arnobe. Je croi que les autorites que je vous ai raportes dans ma lettre sont plus que suffisantes pour autoriser la vraisemblance que vous iugeres a propos de mesler dans votre poesie. Il y en a bien de moins scavants qui ne seroient pas scrupuleux a ce point et qui aiment mieux imposer manque de capacité que dinstruire avec des autorites aussi bonnes que celles que vous aves et que je vous envoie. Je voudrais bien scavoit ou M. de Corneille a pris dans Bellerophon que leffigie d'Apollon eut la face humaine et que la pythie fut en Lycie comme a Delos et que contre ce que Palamede auroit appris aux Grecs et a ce que pratiquoient les egyptiens on sacrifiait ailleurs qua Rome un taurau blanc a Apollon aussy bien qua Neptune.



« Si je netois pas aussi pressé que je le suis de finir et dachever ma lettre jen aporteroïs les authorites qui ne vous seront pas aussy inconnues que beaucoup d'autres. Pour moi il na jamais été marie mais il a aimé Seta, Clitobule, Helice, Theogone, Menalippe sœur d'Antiope reinne des Amazones. Vous scaves la possession dans laquelle ils estoient de ce choisir des amants sans crainte daucune censure. Il a aimé aussy Astioche fille d'Actor qui enfanta Ascalaphe et Ismène. Car pour la vestale Rea Sylvia dont il eut Remus et Romulus, cela seroit trop loing de Cypre. Je finis, monsieur, en attendant vostre projet et vous priant de mécrire sans façon. Je vous en donne le premier lexemple et je nen suis pas moins

« Vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

« LADVOCAT.

« Vos garderes apparemment ma lettre comme je garde les vostres. Au moins si jay manque a vous repondre, vous aurez la bonté de m'en advertir. »

Par le tour de cette missive, on se rend compte de la valeur qu'avait Ladvocat comme lettré.

Homme de bon sens, nous le verrons par la suite faire des critiques remarquables sur maints ouvrages.

Le samedi 26 février 1695, il écrivait à l'abbé Dubos :

« M. du Rosai ne ma pas encore remis la critique de Bellerophon (1). Pour celle de Persée (2) elle me plaist extremement mais j'aurois souhaitté que vous eussies parlé de celle Dandromède de M. de Corneille et vous auries condamné des heros qui ne font rien sans l'assistance des Dieux. Cependant c'est un tres bon precepte de menager leurs présence et leurs actions de telle sorte que l'on puisse retrancher tout ce qu'il y a dextraordinaire et de miraculeux sans faire prendre unne autre cours a l'action des hommes qui ne peut etre augmentee que par le secours des dieux mais qui ne doibt jamais etre entierement executée par les dieux.

COR. ANDR.

On simpose aisement quand on a rien a craindre.

Le ciel qui mieux que nous connoit ce que nous sommes  
Mesure les faveurs au merite des hommes.

« En un mot il ne faut pas abuser de la puissance des dieux

(1) Opéra en cinq actes de Thomas Corneille, Fontenelle et Boileau, musique de Lulli (1679), et qui fut remis en musique par Berton et Grenier en 1773.

(2) Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, créée à l'Académie Royale de musique le 17 avril 1682. — C'était le sujet d'*Andromède* déjà traité par Thomas Corneille.



et leurs attribuer une force qui choque la vraisemblance poétique et qui peut faire reprocher au poète que faute d'art et d'invention il a été obligé d'implorer le secours des puissances surnaturelles. Il faut que le poète ne les emploie que lors qu'il peut s'en passer et qu'il fasse en sorte que l'action de son héros ne les exige pas nécessairement et que cela n'empêche pas de faire rentrer dans l'ordre naturel l'action miraculeuse dont il se sert.

« Monsieur Foissin m'a appris que vous arriviez icy le dix du prochain. Je serois pourtant bien aise que vous m'envoyassiez encore quelque critique auparavant et que vous me mandiez celles que vous voulez encore faire.

« Je croi qu'on dise que l'on ne jouera qu'après Pasques *Theagene*, on fait ce que l'on peut pour le faire tomber et quand l'on repetera la mort *Darmide* la faction contraire emploira son credit pour la faire decrier. *Capistrone* fait l'opéra de *Clytemnestre* (1) et monsieur le grand Prieur a dit a *Desmarets* d'aller à *Lully* qui en doit faire la musique.

« Je n'ai point vu les *Heraclides* (2) parce qu'on ne les représente plus depuis huit jours.

« Je ne crois pas que vous songeassiez encore a *Adonis*. J'attends avec impatience sa resurrection et la fin de vos critiques devant votre retour. Je suis monsieur

« Votre tres humble et tres obeissant serviteur

« L'ADVOCAT. »

Une dizaine de jours plus tard, l'abbé Dubos n'étant pas encore venu à Paris, Ladvocat, que son amitié pour Desmarets portait à défendre *Theagène et Chariclée*, écrit de nouveau :

« A Paris, ce 10 mars 1695.

« Je vous dirai monsieur que *Theagène* est absolument remis pour après Pasques et dans toutes les répétitions il dureroit sans le prologue 3 heures ce qui nous a obligé d'en retrancher avec Mons<sup>r</sup> de Franchin (3) non pas ce que nous aurions voulu mais ce que Desmarets et Duché ont bien voulu souffrir qui fut oté avec bien de la peine. Vous vous formalisez du temple du Styx et de sa personnalité. Vous pouvez y joindre *Hecate* qui sera habillée de blanc avec un croissant sur la teste du dessein du Mythologiste *Berain* (4) qui ne sait pas que dans le ciel on prioit la Lune, qu'on invoquait *Diane* sur la terre et dans les

(1) Cette œuvre ne vit pas le jour.

(2) Tragédie de de Brie.

(3) Directeur de l'Opéra.

(4) *Berain*, fameux dessinateur des costumes de l'Opéra.



enfers Hecate que quelques uns confondoint avec Proserpinne et qu'Hesiode pretend se devoir appeller Perseis sœur de la fille de Latone et fille de Persee adoree dans la Beocie, a qui Jupiter donna pouvoir sur tous les elements etc. Quand vous la verres représenter vous y remarqueres assurément quil faut placer les actions ou il est plus facile et mieux scans quelles arrivent et les faire arriver dans un loisir raisonnable sans les presser extraordinairement.

« Pour les sujets tires des metamorphoses ou des romans M<sup>r</sup> de Corneille pretend que cela doibt avoir unne egale autorite sur nos théâtres et quoique la metamorphose d'Ovide soit dinvention on peut en tirer des sujets de tragedie mais quon ne doibt jamais inventer sur ce modele. Il n'est permis quau S<sup>r</sup> Duche de se servir de quatre oracles, de quatre divinités, des ombres de toutes legipte et de tous les diables de lenfer pour faire épouser Théagene a Cariclee. En un mot mons<sup>r</sup> il est de la science d'un bon poete de bien preparer ses incidents et ne les point precipiter et je pense que vous aures peu veu de poemes dramatiques ou unne passion tres amoureuse de deux rivales dont lune devient jalouse au point dinvoquer le Styx au 2<sup>e</sup> acte, que loin de luy donner quelque esperance a peine a repondre pendant deux actes.

« Au 4<sup>me</sup> Thetis donne une épée a Theagene que les diables darsace et de Meroebe quil nest nullement necessaire qui soit magicien pour etre brave et general darmee Ethiopique et que la deesse Thetis luy vend pour tuer Meroebe et quarsace ensuite se mocque de la protection de Thetys et decrete dun decret de prise de corps, Teagene et Cariclee quelle fait executer par des diables de nautonniers qui les remettent es prisons d'Ethiopie, a qui Osiris donne des lettres de remission et sur lappel interietté par Thetis et autres deux celestes pour avoir attenté sur la superiorite de Thetis condamne Arasce a se poignarder apres avoir assiste aux fiançailles de son amant avec sa rivale. Il faudra cependant que vous et moi applaudissions aux premieres representations qui sen feront et que nous oublions Aristote, Horace, etc. et que nous paroissions plus badaux et plus provinciaux que nous ne sommes.

« Je suis monsieur, votre tres humble et tres obeissant serviteur.

« LADVOCAT.

« M<sup>r</sup> du Rosai ne m'a pas encor remis votre derniere critique. »

Nous verrons par la suite que le Conseiller du Roy était un juge vraiment habile pour son époque.

(A suivre.)

MARTIAL TENEO.





## REVUE DE LA QUINZAINES

---

### LES CONCERTS

Concerts Colonne. — Concerts Chevillard. — Mlle Elisabeth Delhez. — Soirées d'Art. — Société Philharmonique. — Société Bach.

C'est à M. Perilhou qu'échut le périlleux (pardon !) honneur de représenter, au concert Colonne du 12 novembre, la jeune école française. Sa *Ballade* pour harpe, flûte et orchestre est honnête, mais elle est pauvre aussi : les si jolis instruments ne sont guère mis en valeur par une musique grise, terne, appliquée, qui sent le devoir d'école. A ce même concert, M. Diémer faisait applaudir le *Concerto en sol* de Beethoven, et M. Jan Reder chantait admirablement les six *Chants religieux* du même, correctement orchestrés par Rabaud.

Foule épaisse au concert Chevillard, attirée par un programme où figurent à la fois Schumann, César Franck, Weber, Berlioz, Rimsky-Korsakof, Wagner et M. Lefèvre-Derodé. Le *Soleil couchant* de ce dernier auteur — la nouveauté du concert — est inspiré par un fort beau sonnet de Hérédia, que la musique imite sans l'égaliser. C'est de bonne musique cependant, très congrument descriptive, et j'ai goûté ces palpitations du quatuor sur lesquelles chantent le cor anglais du pâtre, puis l'*Angelus* sonné par les harpes et les flûtes ; la conclusion m'a paru, en revanche, donner une assez pauvre idée des splendeurs du couchant, où

... *Le soleil mourant, sur un ciel riche et sombre,  
Ferme les branches d'or de son rouge éventail.*

Le concert continuait par l'*Ouverture* du *Freischütz*, joué en ce moment à l'Opéra une ou deux fois par semaine. C'est là une délicate attention à l'adresse de M. Taffanel et pour nous, critiques, une invitation au parallèle que nous ne pouvons décemment refuser. Je dirai simplement que l'introduction de l'*Ouverture* a été plus lente, plus solennelle et mystérieuse qu'à l'Opéra, mais que le trait des violons, à la péroraison, a manqué un peu de fougue ; et surtout le son était trop écrasé par la pression des archets. Le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakof, redemandé, a été couvert d'acclamations, et je dois avouer qu'après cet éblouissement *Roméo et Juliette* de Berlioz m'a paru fruste et nu, malgré les efforts de mélodies empressées à signifier l'amour, la joie ou le désespoir : cela manque de richesse et de couleur, ou plutôt cela manque de musique ; l'oreille n'est charmée ni par les harmonies, ni par les effets de timbre ; il y a des lacunes, des creux, puis des heurts désagréables ; une gaucherie touchante, mais pénible. L'œuvre de Rimsky-Korsakof au contraire, comme presque toutes les



œuvres russes modernes, révèle des facultés d'audition merveilleuses et toutes fraîches, un jeune et fougueux amour du son pour lui-même, et une prestigieuse habileté d'orchestration : c'est une orgie de musique, mais une orgie aussi délicate que violente : Trimalcion ? non ! Lucullus.

Le concert commençait par l'*Ouverture* de *Manfred* et la *Symphonie* de Franck, toutes deux fort bien rendues, sauf en ce qui concerne les mouvements, que je voudrais plus nuancés.

Le concert du 19 novembre nous offrait encore une grande variété d'œuvres, toutes intéressantes par quelque endroit. D'abord la 3<sup>e</sup> *Symphonie* de Schumann, qui est en réalité la dernière, et, malgré de gracieuses idées, ne me plaît pas beaucoup : le développement est tout en redites, et la composition incertaine ; un *maestoso* succède à l'*andante* sans que l'on sache trop pourquoi ; l'orchestre n'a que deux tons : cuivres et cordes, et les cordes sont grises, et les cuivres sans vigueur ; dans la première partie, la perpétuelle agitation du quatuor produit à la longue une impression de papillement presque insupportable. L'orchestre n'a jamais réussi à Schumann, et le plus curieux, c'est (comme me le faisait remarquer Claude Debussy un jour) qu'à tout moment, dans ses œuvres de piano, on sent, on entend, on devine l'orchestre ; au lieu que ses symphonies ne sonnent bien qu'au piano. *L'Apprenti Sorcier*, de Paul Dukas, me paraît au contraire trop bien écrit pour l'orchestre : tant de science, tant d'instruments, tant de timbres ingénieusement variés, tant d'altérations harmoniques, pour n'aboutir après tout qu'à nous divertir un moment ; voilà du comique chèrement acheté, et la matière ne méritait peut-être pas tant de travail : c'est de très délicate orfèvrerie de cuivre ou de plomb ; je me méfie d'un art aussi indiscret.

Je n'avais jamais eu occasion d'entendre la légende pour orchestre de Vincent d'Indy intitulée *Saugefleurie* ; le début est d'une poésie enchantresse, avec ce chant d'altos en sourdine qui s'élève sur le fond sombre des bassons, bientôt aggravés d'un cor très profond : la fée erre, pensive, dans la forêt d'ombre. Le fils du roi vient à passer, et ce sont des fanfares, qui ont pour moi moins de charme ; puis une scène d'amour, un peu plus tourmentée que je ne voudrais ; mais la fée meurt pour avoir aimé un mortel, et la mélodie du début revient, enveloppée d'harmonies douloureuses, qui tombent comme des linceuls : on reste sur cette impression de grandeur mélancolique, qui appartient en propre à Vincent d'Indy, et donne un prix inestimable à quelques-unes des pages qu'il a écrites.

A ce même concert M<sup>me</sup> Mellot-Joubert chantait d'une voix agréable, mais mal posée, une cantate assez insignifiante de Rameau, *Diane et Actéon*, et le *Nocturne* de César Franck, orchestré par Guy Ropartz avec beaucoup de respect et de conscience, certes, mais j'aime mieux le simple accompagnement de piano, surtout quand c'est M<sup>lle</sup> Delhez qui chante. Enfin on nous a servi pour terminer une *Kermesse* de Jaques-Dalcroze, bâtie, paraît-il, sur des thèmes romands ou vaudois qu'il valait mieux laisser où ils étaient ; ou bien alors il fallait en tirer des développements plus intéressants qu'eux-mêmes. C'est ce qu'on n'a pas fait : et pour comble de malheur, une sorte d'épisode sentimental vient juste à point pour rappeler le trio à la sous-dominante de nos pas redoublés, marches, galops, et autres musiques plus triviales que populaires. J'espère que ce n'est là le chef-d'œuvre ni de Jaques-Dalcroze, ni de la musique suisse ?

J'ai cité un peu plus haut M<sup>lle</sup> Elisabeth Delhez, qui vient de donner deux concerts, à Paris, le 13 et le 22 novembre. J'ai pu assister au premier, et ce fut là une des meilleures soirées que j'aie eues depuis bien longtemps. D'abord c'est un si grand plaisir d'entendre une voix fraîche et nourrie, bien posée et bien timbrée en toute son étendue ! Mais à ces qualités naturelles M<sup>lle</sup> Delhez joint une puissance d'interprétation qui va droit au cœur. Je



ne crois pas possible de sentir mieux la passion candide de *Frauenliebe*, ou le recueillement religieux du *Nocturne* de César Franck, si rarement chanté et si ingrat pour tous ceux qui ne cherchent que les effets; car c'est une mélodie de quelques notes seulement, très soutenue, et qui se répète, chant naïf de l'âme en prière, cantique sublime, suave litanie. Voilà ce que M<sup>lle</sup> Delhez a su, sans effort, nous faire entendre; elle n'a pas moins bien traduit l'ardeur des *lieder* de Beethoven ou l'insouciant mélancolie de la *Ronde* de Lekeu. Et la *Mandoline* de Debussy, rendue en une charmante nuance clair de lune, a été redemandée par l'auditoire enthousiasmé. On voit par ces noms seuls que M<sup>lle</sup> Delhez ne reste étrangère à aucune forme de la beauté musicale; elle y a d'autant plus de mérite que sa sincérité reste toujours entière, manifeste, saisissante. La seconde séance, qui réunissait Bach, Wagner, Mozart, Liszt, Brahms, Schubert, Fauré, Duparc, Borodine et Chabrier, a eu, paraît-il, plus de succès encore que la première. J'espère que nous aurons bientôt occasion d'entendre de nouveau M<sup>lle</sup> Delhez; des talents aussi purs que le sien sont rares à Paris, autant et peut-être plus que partout ailleurs.

Et cependant, au Châtelet, M<sup>me</sup> Roger Miclos mène à la victoire l'*Allegro appassionato* de Saint-Saëns, M<sup>me</sup> de Montalant chante la *Procession* de Franck, M. Colonne recueille bravos et *bis* après le chœur des *Ruines d'Athènes*, où l'Ouvreuse loue avec raison « ce vieil orientalisme en chambre, savoureux quoi qu'en pense certain abonné à poire entière ».

LOUIS LALOY.

\*\*\*

La société des *Soirées d'Art* donnait le 16 novembre son deuxième concert, dont le succès a peut-être dépassé encore celui du premier. Au programme, les troisième et quatrième *Quatuors* de Beethoven, exécutés par MM. Capet, Tourret, Bailly et Hasselmans avec une rare perfection: précision des attaques, équilibre des sonorités, homogénéité des nuances, et par-dessus tout le souci constant de tous les détails de l'interprétation, rien ne laisse à désirer. M<sup>lle</sup> Geneviève Dehelly a joué très brillamment la *Rhapsodie espagnole* de Liszt, où elle a su faire valoir la vigueur de son attaque et la précision de son mécanisme.

Dans un style simple et pur, M<sup>me</sup> Gaëtane Vicq-Challet nous a chanté de très belles pages de Lulli et de Hændel ainsi que des mélodies modernes de Fauré, Erlanger et Balakirew auxquelles le public a fait excellent accueil.

E. BORREL.

\*\*\*

Les concerts de la *Société Philharmonique* sont suivis chaque année par un très nombreux public, assuré — par la personnalité de l'interprète — d'avoir de l'œuvre une exécution irréprochable. Mais si, en général, la valeur des œuvres entendues est indiscutable, il faut regretter, à cause de cela même, le choix de certaines pages d'un degré d'art inférieur ou ne présentant qu'un intérêt médiocre.

Le premier concert de la saison, donné le 21 novembre, portait au programme les noms de M<sup>lle</sup> Marie Bréma et du quatuor Dessau (de Berlin). Avec beaucoup d'entrain, d'une belle voix fort expressive, M<sup>lle</sup> Bréma a détaillé neuf mélodies dont certaines — *Vray Dieu d'amours* (chanson du xv<sup>e</sup> siècle) et *Menuet chanté*, de Rameau — sont tout à fait charmantes; *Venez Camarades*, de Melchior Franck (xvii<sup>e</sup> siècle), et le *Forgeron*, de Brahms, très gaies et d'un joli mouvement. Par contre, les *Chants de Noël*,



de Peter Cornélius, et *Babillage*, de F. Weingartner, sont beaucoup moins intéressants ; quant à la *Chanson de Weyla*, de Hugo Wolf, c'est de la musique de salon, fade, banale et sans caractère. Je dois reconnaître que la majeure partie du public ne partage pas mon opinion, car cette mélodie a été redemandée.

Un quatuor de Haydn joué en premier lieu nous avait permis d'apprécier le jeu sobre, la délicatesse de coup d'archet, le fini des nuances du quatuor Dessau. Signalons en passant le second mouvement du quatuor de Haydn — *scherzando* — écrit, si j'ai bien entendu, en *ut*, tonalité assez éloignée du ton général de l'œuvre, qui est *ré* majeur. L'*adagio* n'est point désagréable et le *finale* est d'une vivacité charmante. Pour terminer : le quatuor en *la* mineur de Schubert, qui m'a paru contenir beaucoup de longueurs ; cela malgré le talent avec lequel l'ont joué MM. Bernhard Dessau, Bernhard Gehwald, Robert Könecke et Fritz Espenhahn. Je m'en voudrais d'oublier M. Eugène Wagner qui fut, suivant son habitude, excellent accompagnateur.

\*\*\*

Très intéressant concert d'orchestre le 22 novembre à la *Société J.-S. Bach*. Je me plais d'autant plus à le reconnaître que deux heures de musique de Bach constituent pour moi un maximum. On ne saurait nier, en effet, — malgré l'admiration que nous avons tous pour ce musicien, — que, souvent, des redites copieuses rendent pénible l'audition de ses œuvres importantes. Il n'en a pas été de même cette fois.

M. Louis Diémer et MM. Lazare Lévy et Alfred Casella nous ont donné une très belle exécution de deux *Concertos* pour trois pianos et orchestre. Dans le premier concerto — en *ut* majeur — les trois instruments ont une importance égale ; j'ai particulièrement aimé le premier mouvement, de rythme vigoureux. Dans le second concerto — en *ré* mineur — un des pianos prédomine sur les autres ; délicieusement joué par M. Louis Diémer, l'expressif *alla siciliana* fut surtout goûté. Pourquoi cacherais-je que ces deux œuvres m'ont été plus agréables à entendre que les deux autres : deux cantates dont c'était la première audition ? La Cantate nuptiale : *O jour heureux*, est, paraît-il, une œuvre de circonstance destinée à accompagner un repas de noces. Avec ses récitatifs monotones et son milieu où flûte et chant alternent par trop longtemps, cette cantate est bien près de rentrer dans la catégorie des œuvres dont je parlais plus haut ; heureusement que le finale très allègre arrive à point. M<sup>lle</sup> Mathieu d'Ancy s'est tirée avec honneur de la partie de chant — écrite presque constamment dans un registre élevé, et semée de périlleux passages. La Cantate sacrée pour le premier dimanche après l'Épiphanie : *O mon Jésus, mon seul désir*, chante la nostalgie de la mort, la lassitude de vivre, l'attente de plus en plus sereine de cette mort libératrice. Cette œuvre fut chantée avec beaucoup d'expression par M<sup>lle</sup> Gabrielle Noiriél et M. Jan Reder. L'orchestre était, comme d'habitude, très bien dirigé par M. Gustave Bret ; parmi les instrumentistes, je signalerai M<sup>lle</sup> Nadia Boulanger et MM. Daniel Herrmann, Krauss et Mondain.

JEAN POUËIGH.

*L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à notre prochain numéro les comptes rendus des concerts des Soirées d'Art (23 novembre) et de la Schola Cantorum (24 novembre), ainsi que de la 1<sup>re</sup> représentation d'Armor à Lyon.*



## LA MUSIQUE EN BELGIQUE.

A propos d'*Armide*.

Le récent succès d'*Armide* était attendu. On savait à Bruxelles la haute compétence artistique des directeurs du théâtre de la Monnaie, le savant concours que M. Gevaert avait apporté dans l'ordonnance scénique de l'œuvre, le constant souci qui présidait au règlement des détails, et l'excellence des interprètes. De plus, on est un peu gluckiste en Belgique ; par tempérament, par goût et, qui sait, par tradition, on répudie bénévolement la musique italienne. Nous sommes tous des harmonistes. Les succès précédents des modernes français, notre penchant pour le drame musical, la direction que prennent en général nos œuvres originales, et le mouvement wagnérien d'il y a dix ans en font foi. Donc, *Armide* a eu du succès, et toute la presse l'a chanté. On a exalté, en effet, dans les journaux spéciaux et dans les autres, l'excellence du procédé gluckiste, l'union de la parole et de la musique, la préface révolutionnaire d'*Alceste* et les querelles piccinistes du XVIII<sup>e</sup> siècle ; on a exhumé les vieilles chroniques du *Mercure de France* d'il y a cent trente ans, d'anciennes lettres de La Harpe et de longs souvenirs d'interprétations précédentes que l'on a accommodés à toutes les sauces. Les correspondants habituels : le vieil abonné, le monsieur de l'orchestre, firent leur réapparition pour la circonstance. On a parlé de l'avenir du drame musical, de Gluck et du bonnet de nuit qu'il portait aux répétitions ; on a fait le parallèle entre *Armide* et *Tristan* et on a conclu par d'enthousiastes panégyriques en faveur d'une théorie musicale qu'au fond on ne connaissait pas toujours fort bien. Il y eut dans la presse en Belgique, sous cette pauvre rubrique théâtrale, une vraie débauche de mots. Le sujet d'ailleurs était facile et prêtait à écrire. L'union de la musique et de la poésie a été traitée dans tous les recueils wagnériens, et ceux-ci abondent sur le marché. Il y avait là matière à de belles pages de prose, et franchement on s'en est donné à cœur joie dans tous les domaines, esthétique, historique, anecdotique, en oubliant seulement, dans l'ardeur de l'inspiration littéraire, de parler un peu de musique.

Tel est le grand défaut de la critique musicale du pays. C'est à la littérature que l'on doit tout ce mal. Loin de moi de contester au littérateur, ou, plus généralement, à celui qui ne connaît pas la musique, le droit de faire part au public de ses sensations si elles sont originales ; je sais bien des littérateurs dont les impressions artistiques sont heureuses, et la lecture des articles musicaux que le peintre J.-E. Blanche publie parfois dans l'*Ermitage* m'ont causé trop de plaisir pour que je les oublie. Mais lorsque le littérateur veut faire l'office de critique musical, et critiquer, c'est-à-dire enseigner, diriger, justifier une opinion et louer ou démolir une œuvre d'un art auquel il est étranger, je le réproûve. En Belgique, la chronique musicale des grands quotidiens, aussi bien que des gazettes spéciales — d'ailleurs en nombre restreint — est dévolue à des écrivains qui sont souvent plus littérateurs que musiciens, et parfois plus folliculaires que littérateurs. S'il est des exceptions, elles ne sont pas nombreuses. Cette situation mène la critique musicale dans une voie misérable, et fausse complètement le goût du lecteur. Elle nous a procuré des chroniqueurs qui ont mal décalqué des formules ; une surproduction de théories odieuses et d'opinions irraisonnées ; des gens qui ont affirmé les choses les plus fantaisistes et cherché à démontrer par l'analogie fortuite de quatre notes consécutives dans l'œuvre d'un maître, l'influence subie ou le plagiat d'un autre. On a pillé les livres des critiques renommés ; on s'est souvent ap-



proprié leurs opinions, parfois leur style, et toujours on a cru inutile d'en signaler la source. Certes, on peut dire qu'il est préférable pour le public de lire une copie exacte de Berlioz, fût-elle signée d'un autre nom, que les inventions fantaisistes d'un musicâtre de mauvais aloi ; c'est un point de vue, mais il faut encore savoir placer la copie dans une discussion où elle soit justifiée, et cela n'est pas à la portée de tout le monde. De plus, on a toujours dépouillé les mêmes. Berlioz, par exemple, est un musicien connu, dont la science est incontestable, le goût moderne ; dont les œuvres à trois cinquante traînent chez tous les libraires, sont amusantes et faciles à lire, et réunissent toutes les conditions propices pour satisfaire le lecteur superficiel. Et l'on a pillé Berlioz. C'est peut-être pourquoi, en face du grand choix de notes sur *Armide* qu'il existe, et du peu de diversité des informations que j'ai recueillies dans la presse belge ces jours derniers, je me suis plu — à l'usage de certains de mes collègues — à élaborer modestement la rapide notice bibliographique qui suit.

\*\*\*

On connaît les violentes polémiques qui saluèrent en France l'apparition des dernières tragédies de Gluck sur la scène de l'Académie royale de musique. Avec *Armide* la querelle arriva au plus haut point. *Armide*, en effet, réconciliait les lullistes exaspérés avec les bouffons, et provoquait spontanément une recrudescence considérable de discussions et de discordes. La collection des écrits du temps est fatalement incomplète ; et pourtant on pourrait former toute une bibliothèque des pamphlets qui nous sont restés. M. Henri de Curzon, dans un des derniers numéros du *Guide musical*, ne relève pas moins de dix-huit lettres, articles et couplets satiriques, parus à propos d'*Armide* dans une seule revue de l'époque, en l'espace de trois mois ; en ajoutant à cela le produit d'une collaboration régulière de l'anonyme de Vaugirard (Suard) au *Journal politique et littéraire*, les nombreux articles du *Journal de l'Europe* et les incisives chroniques du *Mercure de France*, on arrive à un chiffre considérable. Les pamphlets qui furent répandus dans le public ne sont pas moins nombreux. Le recueil de l'abbé Leblond : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par M. le chevalier Gluck* (Naples et Paris, 1781), tout en étant fort complet, ne contient que les écrits les plus importants : ceux de Gluck, du Roullet, Arnaud, J.-J. Rousseau, Suard, Framery et Marmontel. Des autres on trouvera une liste très complète au *Supplément de la Biographie générale des musiciens* de Fétis (Gluck).

En face de toute cette polémique on comprend la difficulté de définir le mobile initial de cette agitation musicale de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On ne voit pas au juste à qui ces fougueux pamphlétaires en ont, et où ils veulent en venir. La querelle des piccinistes et des gluckistes est un dérivé de la querelle des bouffons, les ingénieux paradoxes de Diderot en moins. Ces disputes n'ont en réalité aucun motif musical. Elles roulent sur les sujets vagues, indéfinis, de l'esthétique du temps, et n'amènent aucun argument sérieux en faveur ou en défaveur de l'un ou l'autre des partis. Leur lecture est en somme assez monotone. De l'exposé théorique des éléments de la mélodie, on en est venu petit à petit aux gros mots, et c'est bien plus des injures que l'on lit à la place de réfutations savantes et soignées. Les bouffons, Marmontel en tête, s'ingéniaient plus à défendre ce pauvre Piccini, qui fait là bien piètre mine, qu'à discuter la musique. Suard et l'abbé Arnaud, de leur côté, se lancent dans des considérations métaphysiques, et par leur maladresse font souvent plus de tort que de bien à leur héros. Pour Grimm et Rousseau, c'est la question du langage français dans



ses rapports avec la musique qu'ils ont envisagée pour finir par exalter, sous des pseudonymes divers, l'art de celui qui réfutait pratiquement leurs discours. En publiant la partition d'*Alceste*, Gluck avait mis le pied dans l'engrenage de la discussion théorique, et, moins bon dialecticien que Rameau, qui avait fait de même, ce n'est point par ses écrits qu'il a triomphé. Au point de vue purement musical, il ne reste rien de tout ce fatras littéraire. Jean-Jacques Rousseau, qui nous apparaît ridicule et même ignorant, fait tort à l'auteur du *Devin du village*. Les affirmations imprudentes d'Arnaud font preuve d'une complète incompétence en matière musicale. Les saillies de Marmontel font sourire. Le sérieux imperturbable au milieu duquel La Harpe déroule ses théories fantaisistes montre l'inanité de la critique du temps, et si seuls les arguments de Suard paraissent sérieux, ses écarts de langage ne gâtent que trop l'effet qu'ils auraient produit si les opinions n'eussent été préconçues. En un mot, la guerre entre piccinistes et gluckistes fut l'invasion de la littérature dans le domaine de la musique. Elle retarda l'éclosion d'œuvres complètes et raisonnées, comme celles que Mozart et Spontini ont données par la suite. Elle fut néfaste au point de vue critique, en divisant deux coteries qui eussent condensé leurs énergies et produit quelque chose de convenable. Elle jeta le discrédit sur la science musicale française, qui devint en Allemagne l'objet d'une risée et d'une réprobation générale. Il suffit de lire les notes que Forkel publiait alors dans la *Musikalisch kritische Bibliothek* pour être fixé à ce sujet et pour regretter les errements odieux des bouffons tapageurs (1).

Les écrits secondaires du temps donnent, d'un autre côté, fort peu d'informations intéressantes. Les *Lettres* de Rousseau à Corancez, de Grimm à Diderot, le *Cours de littérature* de La Harpe et les *Mémoires secrets* de Bachaumont ne parlent qu'indirectement de Gluck et de son *Armide*. Les timides réserves d'Escherny et les anecdotes qu'on retrouve à ce sujet au cours des *Mémoires* de Grétry compensent de leur côté l'ampleur fastidieuse des louanges que Burney dans *The present state of music in France and Italy* consacre à celui qu'il appelait, un peu pompeusement, le « Michel-Ange de la musique ».

Ce n'est que quelques années plus tard qu'une critique sérieuse s'empare du sujet. En 1805, Weber avait donné *Armide* à l'Opéra de Berlin (2) et cet événement fut le point de départ en Allemagne d'une lente et minutieuse étude de l'œuvre et des théories de son auteur. L'Allemagne était alors le pays de la vraie critique musicale. A cette époque, où la production littéraire n'atteignait pas la dixième partie de ce qu'elle est aujourd'hui, il se publiait en fait de littérature musicale deux fois autant d'ouvrages qu'à présent. Sous l'impulsion de Prinz, de Mattheson, de Forkel, la musicologie avait pris une telle extension qu'elle étendait déjà le simple domaine musical, à la métaphysique avec Lessing, Leibniz et Hégel, aux mathématiques avec Mitzler, Euler et Bernouilli. Ici se passe un phénomène intéressant. Nous avons vu plus haut l'insignifiance des discussions de Paris, et le mal qui en résultait pour le théâtre lyrique. Or, par un effet indirect et bien involontaire, ces querelles tapageuses eurent un utile retentissement en Allemagne. En effet, Klopstock et Herder prirent l'argumentation gluckiste pour leur compte, et provoquèrent de l'autre côté du Rhin une polémique identique, mais plus sérieuse et mieux définie que la précédente. Il en résulta un déblayage, inconscient peut-être mais nécessaire, de ces bons vieux maîtres de la tablature liturgique, une plus exacte compréhension de ce que doit être le style dramatique, et une préparation

(1) *Ueber die Musik des Ritters von Gluck.*

(2) Schneider. *Geschichte der Oper in Berlin.*



heureuse de la « musique galante » d'où sont sortis, malgré tout, Haydn et Mozart.

La critique spéciale prit une voie historique. Parmi les écrits sur Gluck et son œuvre, le recueil des lettres que Siegmeyer publie en 1825 sous le titre : *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke*, prépare déjà les livres plus contemporains et plus importants d'Anton Schmid (*Christoph Willibald Ritter von Gluck*. Leipzig, 1854), de A.-B. Marx (*Gluck und die Oper*, Berlin, 1863, 2 vol.) et plus tard de Cf.-H. Bitter (*Die Reform der Oper durch Gluck*. Brunswick, 1884). Ces volumes fort complets sont certainement les meilleurs qu'on ait publiés sur la question gluckiste. Ils envisagent le maître au plus profond des phases aventureuses de sa vie et de ses œuvres, mais, ce qui pourrait être un tort, déduisent trop exactement, de ses séjours en divers pays, les influences possibles qui ont provoqué ses méthodes. C'est ici l'esprit systématique des Allemands qui agit. Diviser exactement la carrière de Gluck en trois parties : italienne, viennoise et française, me paraît illogique ; aussi rencontre-t-on à certains passages, — dans Marx surtout, — de réelles subtilités qui doivent démontrer que *Telemaco* — qui se rapproche incontestablement d'*Armide* — relève de l'esthétique italienne ou que la première *Alceste* ressemble au mélodique *Paride ed Elena*, qui date à peu près de la même époque.

En France, la polémique gluckiste eut de tout temps un certain caractère de combattivité. *Armide* avait quitté le répertoire de l'Opéra en 1827, et l'italianisme de Rossini triomphait à sa place. Il y eut bien de-ci de-là quelques auditions de Gluck au concert, quelques pages hâtives et accidentelles à son sujet, dans les chroniques de Castil-Blaze, de Scudo ou de Fétis ; mais, jusqu'en 1858, on en parla en réalité fort peu. Il fallut l'étude intéressante que le président Troplong publia sur *Armide* dans la *Revue contemporaine* du 31 décembre 1858 pour ranimer les esprits. En amateur délicat et éclairé, il rendit hommage aux beautés de l'œuvre oubliée ; il l'étudia dans ses détails, plutôt comme quelqu'un qui aime la musique qu'en homme qui la sait, et réveilla bien involontairement la discussion du passé, dans laquelle Berlioz se lança à corps perdu. Mais amenée sur un terrain sérieux, *Armide* devait renaître. C'est en vain qu'un autre sénateur influent, le prince Poniatowski, voulut lui opposer la *Semiramide* de Rossini et le *Trovatore* de Verdi ou que Scudo fulmina contre Gluck dans la *Revue des Deux Mondes* (1), la question, définitivement posée, ne devait se résoudre qu'à une réalisation pratique de l'œuvre sur une scène subventionnée. Rien ne résista, en effet, aux vigoureuses diatribes de Berlioz, et les « Polonius imbéciles » qui n'aimaient pas la musique de Gluck et qu'il maltraitait dans ses feuilletons, restés légendaires, eurent cette fois le dessous. Le « despote doux et rêveur qui régnait sur la France », comme dit Gevaert, s'intéressait à la question, et trois ans plus tard, en 1862, Perrin fut chargé de monter *Armide* à l'Opéra. On ne sait que trop ce qui empêcha l'exécution d'un si beau projet.

Peu d'études importantes parurent sur *Armide* à cette époque. Celles qui répètent les choses déjà mieux dites ne doivent pas être citées ; aussi je ne vois en réalité que les quelques critiques de Berlioz qui méritent mention ; encore, disséminées au travers de ses volumes, ne traitent-elles que de sujets particuliers (2). Ici, pourtant, j'ouvre une parenthèse, et je tiens à établir un parallèle intéressant. A cette époque, Wagner écrivait en Suisse ses *Lettres* sur la musique, et inondait la presse spéciale d'outre-Rhin de ses notes critiques souvent contestables, mais toujours originales. Berlioz

(1) Il y a là quelques chroniques qu'il est très intéressant de relire.

(2) *Mémoires. A travers chants.*



et Wagner partent d'un même culte pour Gluck, et aboutissent à des conclusions différentes. Ces deux hommes qui, faits pour s'entendre, ne se comprirent jamais, étalent involontairement dans leurs divergences d'opinions le profond désaccord de leur tempérament. Berlioz adorait Gluck. Il voyait en lui le précurseur de cette musique de Weber et Spontini qu'il aimait et ne lui ménageait pas les louanges. Richard Wagner, de son côté, aimait Gluck, le respectait, mais ne lui reconnaissait que des qualités strictement musicales. On a dit que la préface d'*Alceste* était le point de départ de la réforme de Bayreuth, et appelé Gluck le fondateur du drame musical. Les engouements wagnériens ont donné libre cours à cette opinion erronée ; aussi de ceux qui acclamaient hier *Armide* à l'Opéra ou bien à la Monnaie, combien applaudissaient par snobisme un supposé drame musical à la façon de *Tristan* ! Or dans ses *Gesamelte Schriften*, que ce soit à propos d'*Iphigénie*, de l'ouverture, ou d'une simple discussion d'esthétique, Richard Wagner ne manque aucune occasion de jeter la pierre à son rival (1). Ces passages, malheureusement perdus au milieu du fouillis exubérant de dix longs volumes, méritent une étude spéciale plus approfondie. Ils établissent nettement la distinction qu'il y a entre le drame musical symphonique et la tragédie chantée avec accompagnement d'orchestre, telle que la réalise si complètement Gluck, dans ses dernières productions. Wagner fait de la musique un art qu'il présente adéquat à la parole et aux circonstances du drame. Gluck, différemment, unit la musique à la parole, lui subordonne le drame, et fait ce qu'on peut appeler de la musique dramatique, ce qui n'est pas du tout la même chose. C'est d'une comparaison raisonnée des deux points de vue critiques de Berlioz et de Wagner qu'une plus juste compréhension de l'œuvre dont nous parlons peut s'obtenir. Je la recommande vivement aux intéressés de la question.

Il reste encore à mentionner le remarquable travail que M. G. Desnoiresterres a publié quinze ans plus tard sur *Gluck et Piccini*. C'est une étude qui, si elle n'est pas musicale, n'intéresse pas moins l'histoire de la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le volume qui raconte le plus délicieusement la querelle entre piccinistes et gluckistes, avec ses détails anecdotiques et amusants. Le caractère frivole et enthousiaste du temps y est clairement posé, et le dilettantisme qui faisait s'insurger une moitié de Paris contre l'autre, à propos d'un récitatif ou d'une ariette, semble tout naturel dans ce milieu léger que M. Desnoiresterres contourne avec joliesse. Je cite encore le volume concis que M. Barbedette a édité sur *Gluck, sa vie, son système et ses œuvres*, dans la collection du *Ménestrel* en 1882, et un ouvrage anglais du meilleur aloi, *Gluck and the Opera*, de M. Ernest Newman, le seul, je crois, qui résoud la question gluckiste d'une façon historique, et pose le problème de l'opéra, dans ses milieux, ses ambiances et son époque. En un mot, quoique bien fournie, la critique de Gluck n'est pas complète. Les ouvrages sont trop longs, trop systématiques ou bien trop exclusifs. Il reste d'ailleurs toute une bibliothèque de volumes spéciaux que je n'ai pas cités, afin de ne pas surcharger cette chronique : les *Lettres sur la danse et les ballets*, de Noverre (Lyon, 1760), *Dell' opera in musica*, de Planelli (Naples, 1772), l'essai d'Artéaga (*Le rivoluzioni del teatro musicale*) (Venise, 1785), qui a été traduit en allemand, et les volumes plus récents de Reissmann : *Christoph Willibald von Gluck* (Leipzig, 1882), de Coquard sur *la Musique française depuis Rameau*, sans oublier le fort beau travail de Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner* (Munich, 1870). Mais il

(1) Voir particulièrement *Oper und Drama. Ges. schr.*, v. III, p. 237-40, (Dritte auflage).



manque dans une telle bibliographie l'ouvrage terminal et définitif qui serait pour Gluck ce que l'admirable livre de M. Schweitzer a été pour J.-S. Bach.

\* \* \*

Considérée à un point de vue purement musical, l'œuvre de Gluck présente une opposition frappante avec le programme élaboré dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*. En réalité, le maître a strictement respecté le principe et l'ordonnance de l'*opera seria*. Seul, le récitatif a été dramatisé, a pris de l'ampleur par un procédé instrumental plus brillant, et s'est libéré des exigences mélodiques de l'opéra italien. Si Gluck avait suivi ses partisans dans la réalisation pratique de ses œuvres, le drame lyrique eût été perdu. Son innovation consistait surtout à transposer la mélodie à l'orchestre afin d'intensifier vivement la déclamation des paroles. Tout ce qu'il y a d'original dans *Armide* : le duo d'Armide et Hidraot au premier acte, l'air de Renaud au deuxième, le duo du quatrième (*Redoublons nos soins*), sont des exemples de l'application de ce procédé. Partout c'est l'orchestre qui forme la trame mélodique, et ce sont ces phrases instrumentales qui remplacent les trémolos, les longues tenues, les accords plaqués qu'on rencontre dans les œuvres précédentes du maître. La science musicale de Gluck est, de plus, peu étendue. On connaît les appréciations sévères de Haendel à l'égard de son contrepoint. Mais il est clair que cette pauvreté d'argumentation harmonique a facilité, chez lui, la réforme du théâtre, que la technique symphonique lourde et savante de Haydn et Haendel aurait difficilement réalisée. C'est par cette simplicité, plus obligée que voulue, que le récitatif a acquis son expression ; mais c'est par une science fouillée, une connaissance approfondie de la valeur et de l'emploi des instruments que Gluck a pu étendre cette expression à la monotonie du récitatif. Ce qu'il a pu tirer de l'orchestre restreint d'alors est surprenant ; c'est à dater de lui que l'instrument devient un vrai moyen expressif, un facteur réel, dramatique et passionné qui trouve sa raison d'être en lui-même tout comme le virtuose ou le chanteur florentin, et que les combinaisons orchestrales prennent leur essor vers Mozart, Beethoven et Weber.

Il existe sur l'œuvre de Gluck, musicalement considérée, un ouvrage complet : c'est le *Catalogue thématique* de M. Wotquenne. Ce bénédictin laïque, qui est secrétaire au Conservatoire de Bruxelles, a réuni en un volume les fruits d'une lente et patiente étude des travaux de l'auteur d'*Armide*. Ce qui est louable avant tout, dans un tel ouvrage, c'est sa grande sincérité artistique. M. Wotquenne n'y a pas seulement fait preuve d'une érudition complète, mais d'une érudition raisonnée ; c'est-à-dire qu'il a préféré écarter les mauvais textes et omettre les partitions tronquées, dans la partie explicative de son livre. En musique, plus peut-être qu'en tout autre art, il n'y a pas de demi-mesures. Toute hérésie est un crime. Il faut un respect sincère de l'exactitude et de la vérité pour transcrire une page de maître ; justifier des dissonances de Beethoven en invoquant sa surdité est aussi odieux que de représenter *Armide* avec des surcharges et des fautes, comme on le fit dernièrement à l'Opéra. C'est ce que connaît M. Wotquenne, aussi son travail est-il un hommage pour ceux qui ont apporté une respectueuse contribution au génie de Gluck et propagé ses œuvres.

Du catalogue thématique ressort clairement la justification des réflexions qui précèdent. On y découvre de quelle façon une œuvre telle qu'*Armide* a été construite. La pauvreté d'invention et la méthode vraiment italienne du maître se font jour à chaque pas. *Armide*, l'opéra le plus expressif, le mieux ordonné, le plus vivant, celui qui expose peut-être le plus clairement cette subordination adéquate du drame à la musique, n'est en lui-même qu'une habile combinaison d'airs, d'ariettes et de récitatifs évo-



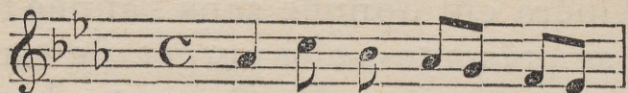
qués des œuvres précédentes du maître. L'*Ouverture*, presque entière, se retrouve en divers passages des *Feste d'Apollo* (1769) et de *Telemaco* (1765). Au premier acte, M. Wotquenne retrouve deux airs, l'ariette de Sidonie : *Vous troublez-vous d'une image légère*, et l'arioso d'Hidraot : *Pour vous quand il vous plaît*, qui proviennent de *Paride ed Elena* (1769) et de *Tedide* (1760). Au second, après l'introduction orchestrale qui prélude la deuxième scène et qui vient de *Telemaco*, le duo d'Armide et Hidraot : *Esprits de haine et de rage*, développe un thème familier à Gluck, qu'on retrouve d'ailleurs cinq fois dans son œuvre ; en 1744, en 1747, 1752, 1765 et enfin en 1777 dans *Armide*. Le troisième acte, que l'on considère comme le plus beau de l'ouvrage, est entièrement fait d'adaptations étrangères. On connaît la petite légende de Castil-Blaze à propos de l'invocation à l'Amour, en quatre vers, que Gluck inspiré ajouta de sa main au poème de Quinault. En réalité, l'inspiration y était pour peu de chose, et la prière monodique, si vibrante et si belle : *O ciel, quelle horrible menace*, vient bien simplement d'un air de *Paride ed Elena*. La scène dansée des Furies est entièrement tirée du ballet de *Don Juan* (1761). L'évocation : *Haine implacable*, se retrouve dans une ariette d'*Artamene* (1742) et dans l'*Innocenza giustificata* (1755). Dans *Telemaco* il est facile de découvrir le dialogue entre la basse et le chœur : *Plus on connaît l'amour et plus on le déteste*, qui provient également d'un air d'*Ippolito* (1745). Le serment des Furies : *Amour, sors pour jamais*, est travaillé d'un thème de *Telemaco* et de *Feste d'Apollo*. La Bacchanale, c'est l'ouverture transposée de l'*Ivrogne corrigé* (1760), alors que le beau chœur : *Sors du sein d'Armide*, vient de la même source. Quant au finale de cet acte, l'air avec chœur : *Suis l'Amour puisque tu le veux*, il vient de *Telemaco* et d'une aria de *Paride ed Elena*. Dans de moins grandes proportions, il en est de même des actes suivants. Le duo final du quatrième : *Fuyons les douceurs dangereuses*, est tiré de l'*Innocenza giustificata*, et au cinquième on retrouve dans le chœur dansé : *Les plaisirs ont choisi pour asile*, une page du *Cadi dupé* (1761), et dans la sicilienne de flûte du divertissement, le thème principal du ballet de *Don Juan*.

Ce truquage étonnant, qui surprend tout d'abord, n'est pas au désavantage de Gluck, qui n'en reste pas moins le plus beau musicien français — de l'école française, je veux dire — du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne démontre qu'une chose : c'est la pauvreté d'imagination directe chez le maître. En effet, sitôt un thème découvert, son développement lui est facile et les circonvolutions ne l'effrayent plus. L'ordonnance de ses morceaux à ce point de vue est d'ailleurs typique. Gluck ne copie pas intégralement ses thèmes précédents ; il va les rechercher pour en faire simplement, en une, deux ou trois mesures, le motif initial du passage nouveau. Je donne ici un exemple de ce façonnement : le passage final du 3<sup>e</sup> acte d'*Armide* qui débute par :





de *Paride ed Elena* (acte IV), et le thème mélodique provient lui-même de cette simple phrase de *Telemaco* (acte II) :



qui apparaît pour la première fois douze années auparavant. On s'étonne alors à juste titre de cette continuité dans le développement d'*Armide* et de la cohésion musicale qui coordonne entre elles toutes les parties.

Les partitions d'*Armide* existent malheureusement en un assez grand nombre. C'est un tort, car elles diffèrent toutes les unes des autres ; ce qui prouve qu'un ouvrage peut se transformer, même en l'espace d'un siècle, et qu'il y a parfois des écrivains de second ordre qui transposent l'œuvre ou bien qui l'adaptent au goût du temps. C'est Cherubini qui italianisait Gluck, et ajoutait des trombones pour renforcer la basse à la scène des Furies ! On sait, par Berlioz, l'état lamentable dans lequel se trouvaient les partitions de Gluck, et l'infinité de ratures et d'ajoutés étrangers qui en rendaient la lecture difficile. De plus, on sait que la notation musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle était autre que la nôtre, et que si les signes étaient les mêmes, leur agencement différait. De ce temps-là, la partition principale, autrement dit, le cahier qui devait servir au chef d'orchestre, ne marquait que la mesure des temps, et les notes principales de chaque instrument, de façon que celui qui battait la mesure ne connaissait qu'approximativement les passages que le soliste devait jouer ; les parties instrumentales seules étaient soignées. Il en résulte que la partition du chef, incomplète, servait uniquement comme régulateur rythmique et mélodique. Ceci est une des causes de la grande désorganisation qui a régné dans la mise au point des partitions de Gluck. Il en est advenu une foule d'hérésies frappantes, surtout dans la partie d'accompagnement, et une mauvaise rythmique de l'œuvre que les gluckistes les plus sincères, — MM. Saint-Saëns et Damcke, dans l'édition Pelletan — n'ont pu enrayer. Ils eurent le tort de ne se baser que sur la partition d'orchestre, et de remplacer les passages vides par l'accord parfait complet, pour maintenir la tonalité. Une autre faute, du plus mauvais aloi, que je reproche aux éditions Litolff et Peters, c'est le point de vue uniquement vocal auquel le copiste s'est placé. Elle a amené la transformation des notes d'harmonie en appoggiatures barrées, ce qui transforme le rythme et donne aux pages les plus majestueuses un aspect hybride, sautillant et sévère à la fois, d'ailleurs du plus mauvais goût. J'en donne un exemple rapide (*Armide*, acte II, sc. v, Monologue) :



qui montre incontestablement que c'est dans Gevaert qu'on rencontre la transposition exacte.

M. Gevaert est renommé pour ses partitions de Gluck. Son travail suivi et éclairé n'a rien laissé échapper de ces subtilités. Il a reconstruit *Armide* sur les parties spéciales des instruments qu'une à une il a colligées, lorsqu'il était directeur de musique à l'Opéra. On sait l'histoire du beau projet de remonter *Armide* que Perrin avait eu, et qui après dix ans



devait avoir sa réalisation dans des conditions d'interprétation vraiment exceptionnelles. L'*Armide* que la Monnaie de Bruxelles représente aujourd'hui est celle que l'Opéra eût donnée sans l'année terrible. C'est l'*Armide* de M. Gevaert. Aussi se présente-t-elle purgée de toutes les hérésies qu'on a vues à l'Opéra l'année dernière. M. Gevaert a longuement exposé dans sa préface par quelles circonstances le chef-d'œuvre devait revoir le jour en 1870, mais il n'a pas dit après combien d'efforts et d'études il était parvenu à reconstituer ces pages que Gluck avait laissées à la postérité. Il n'a pas dit non plus que son ouvrage était définitif, car les textes originaux sont perdus, et que son travail d'il y a quarante ans a sauvé un chef-d'œuvre de l'oubli. On connaît l'anecdote : elle est piquante et triste. Le *Guide musical* l'a racontée dernièrement (1). C'était pendant la Commune de Paris. On devait donner un concert aux Tuileries, et le maître de musique improvisé, l'admirable pianiste d'aujourd'hui, Raoul Pugno, devait diriger le chœur du quatrième acte d'*Armide*. Les partitions avaient été, pour les études, transportées de l'Opéra au palais des anciens empereurs ; on les y laissa, et moins d'un mois après, les troupes de Versailles entraient dans Paris et les Tuileries flambaient. Le vieux chef-d'œuvre était perdu. Heureusement qu'un homme avait veillé et gardait dans son bureau du Conservatoire de Bruxelles la copie des manuscrits du vieux maître allemand. Il rendit un monument à l'humanité, et reconstitua cette année, à Bruxelles, l'*Armide* telle qu'elle avait été conçue, avec toutes ses beautés et toutes ses fautes, et telle qu'elle vivra dans l'avenir.

PAUL GROSFILS.



### COURRIER DE STUTTGART

Il y a des personnes singulières. On écrit beaucoup à M<sup>lle</sup> Wiborg ; à la suite de mon article du 1<sup>er</sup> novembre, on m'honore aussi de missives, qui ne sont vraiment pas raisonnables. Ces personnages menacent la cantatrice Wiborg de leur haine ; et ils rappellent eux-mêmes, au théâtre, huit fois M<sup>lle</sup> Wiborg (dans la *Walkyrie*) et seulement trois fois M<sup>lle</sup> Anna Sutter (dans *Carmen*). M<sup>lle</sup> Elisa Wiborg a donc un grand avantage sur M<sup>lle</sup> Sutter. Ensuite, on me reproche ce fait. C'est bizarre. Les gens, et surtout les jeunes gens, ne savent pas ce qu'ils veulent. Et moi, critique, je dis que les deux cantatrices, — exquises toutes deux, — chantent très bien, — mais M<sup>lle</sup> Wiborg est plus admirée. Car neuf rappels sont plus que trois. Ce n'est donc pas ma faute. Je ne peux provoquer les applaudissements, parce que je suis critique. Et encore ! Qui sait ? Et les critiques, même celles du sous-off, n'ont jamais protesté contre la cantatrice Wiborg.

Car la critique dramatique ne s'occupe, généralement, que de ce qu'elle voit et entend sur la scène, et non pas de bruits de coulisses bien incertains. Ceux qui n'admirent pas M<sup>lle</sup> Wiborg devraient le lui dire et non pas lui envoyer des lettres anonymes et menaçantes. Ces gens-là manquent un peu de courage et de culture. Il y en a de la « Haute ». On ne peut que les blâmer. Ceci s'applique aussi à ces jeunes gens qui ont eu des accès de folie en lisant mon dernier article. Je ne veux pas examiner la nature de leur folie, mais, en tout cas, ils se sont bien compromis en croyant que le directeur des théâtres royaux, M. le baron Putlitz, voudrait supprimer la

(1) Le *Guide musical*, 16 avril 1905, n<sup>o</sup> 16.



liberté de la critique. M. le baron vient de m'écrire qu'il n'exercera aucune pression sur un critique et que la critique est libre. M. le baron, qui a une très grande expérience et une science théâtrale qui n'est pas ordinaire, ne défend aucunement à un critique de parler de son théâtre dans des journaux étrangers. Non, au contraire, M. le baron est assez libéral pour supporter ces critiques, et ce n'est pas lui qui nie la valeur de la critique dans un journal parisien. Mais il faut qu'on critique son théâtre sans parti pris ; autrement ce ne serait plus de la critique, mais du bavardage inutile. Et le théâtre de M. le baron peut bien supporter quelques petits coups de la part de la critique, car il est un des premiers de l'Allemagne, malgré ces jeunes gens qui en doutent. M. le baron fait tout pour satisfaire sa clientèle et le bon Dieu, mais il y a des limites où il se heurte. Il ne faut pas exiger l'impossible, parce que le directeur de ce théâtre est précisément un baron, et il ne faut pas décourager les acteurs et leur couper les moyens de se développer. Je parle, par exemple, dans ce moment, de M<sup>lles</sup> Hieser, Bommer et Dietz. M<sup>lle</sup> Hieser a chanté le rôle de Fricka dans la *Valkyrie*, donnée en l'honneur de la reine de Hollande. C'est la première fois, cette saison, qu'elle avait un grand rôle. Cette artiste perdra l'habitude de la scène, si M. le baron lui coupe ses rôles. Il est absolument nécessaire que M<sup>lle</sup> Hieser chante dans la *Légende de sainte Elisabeth*, donnée pour l'anniversaire de la naissance de Liszt. Le chœur a été admirable, mais M<sup>lle</sup> Schoenberger tenait deux rôles, celui de la belle-mère et celui d'un ange. Et M<sup>lle</sup> Hieser ne chantait pas non plus dans *Terre basse*, de M. d'Albert, ni dans les *Joyeuses commères de Windsor*, où M. Emile Holm et M. Frické ont été grandioses. Elle ne jouait pas non plus dans *Martha*, où MM. Peter-Muller et Holm brillaient ; elle ne chantait pas dans la *Fille aux violettes*, où M. Félix Decken imite à ravir la belle Otéro ; elle ne chantait pas dans la *Chauve-Souris*, où M<sup>lle</sup> Bommer a été la plus belle et la plus véritable Rosalinde. M<sup>lle</sup> Bommer, qui nous faisait bien du plaisir dans l'opérette *Dorothee* d'Offenbach, en même temps que M<sup>lle</sup> Dietz, qui dans les *Huguenots* a, en page, de très jolies jambes, cette petite M<sup>lle</sup> Bommer, dis-je, vous montre le véritable art du chant. Elle est un nouvel exemple pour l'art de son professeur du Conservatoire, M. Frické. L'opéra a donné aussi la *Muette de Portici*, la *Juive*, *Cavalleria rusticana* avec Peter-Muller. M<sup>lle</sup> Hieser a été privée aussi de son rôle dans cette pièce. J'espère qu'enfin M<sup>lle</sup> Hieser ne sera plus négligée par la direction. M. Jean Islaub me semble être un très bon chanteur. On l'occupe fort peu ; M. Neudoerffer devrait chanter davantage, car il a été toujours, par exemple dans les *Contes d'Hoffmann*, inattaquable. Le 1<sup>er</sup> novembre on a lu le contraire, c'est une erreur très regrettable. Je m'excuse auprès de ce grand artiste, c'était probablement l'erreur du « typo ». M. Neudoerffer a su, lui-même, s'il en était ainsi.

Il y avait un grand nombre de concerts, par exemple les concerts de l'orchestre *Keim*, de MM. Rückbeil et Seyffardt, de l'orchestre de M. Rückbeil et de celui de Karl Pohlig. M<sup>me</sup> Rückbeil-Hiller est la plus brillante cantatrice de l'Allemagne. MM. Benzinger et Dunn ont joué du piano, M<sup>lles</sup> Benk ont bien chanté. Et M. Dunn, surtout, est un merveilleux pianiste. Je parlerai de lui la prochaine fois. M. Serato, violoniste de Paris, et la belle Otéro, ont eu le plus grand succès jusqu'à présent. M. Serato a été tellement admiré pour son jeu le plus exquis du monde, qu'il est impossible de rêver plus d'enthousiasme que celui que le public du très beau concert du *Liederkranz* a dépensé en son honneur. M. Serato est un très grand artiste, il est « le Risler du violon ».



## ÉCHOS

**L'Almanach des Amateurs** (*The Musiclovers Calendar*) sera en vente, à partir du 15 décembre, aux bureaux du *Mercure musical*. Cette luxueuse publication annuelle, tirée sur papier à la forme avec ornements originaux, renseignera les lecteurs sur le mouvement musical du monde entier pendant l'année écoulée, par une série d'articles sur la saison à New-York (H. E. Krehbiel), Londres (E. A. Baughan, du *Daily News*), Paris (Louis Laloy, du *Mercure musical*), Berlin (J.-C. Lusztiq), Dresde (A. Noll), Milan (A. Franchetti) et Saint-Pétersbourg (N. Findeisen, du *Journal russe de musique*). De nombreux portraits l'illustreront; ce seront, pour la France, ceux de Vincent d'Indy, Claude Debussy et André Messager. Des articles fort curieux de Lawrence Gilman sur la *Musique de demain*, H. H. A. Beach sur l'*Essor de la musique*, Victor Herbert sur l'*Armée des amateurs d'Amérique*, en augmenteront encore l'intérêt. Cette publication fait le plus grand honneur à la Société américaine des amateurs (37, S.-Botolph Street, Boston Mass., U. S. A.) et au goût éclairé de l'Amérique dont elle témoigne. Et elle sera un document de premier ordre pour l'histoire de la musique contemporaine.

**Matinées Danbé.** — Les anciennes Matinées Danbé vont reprendre leurs intéressantes séances des mercredis au théâtre de l'Ambigu. Pour conserver tout son éclat à cette œuvre si appréciée du public, MM. Sou-dant, de Bruyne, Migard et Bedetti, qui représentent le quatuor de fondation de la société, ont demandé à M. Alexandre Luigini, l'éminent directeur de la musique à l'Opéra-Comique, de prendre la direction artistique de ces concerts. M. A. Luigini, autorisé par M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, a bien voulu accepter cette proposition, montrant ainsi toute sa sympathie aux solistes distingués de son orchestre.

Pour ces séances qui auront pour titre : *Matinées musicales et populaires (anciennes Matinées Danbé)*, on peut dès aujourd'hui s'abonner au bureau de location du théâtre de l'Ambigu. Prix des places : 2 fr.; 1 fr. 50, 1 fr. et 0,50. Abonnement sans augmentation de prix pour six ou douze seances.

La 1<sup>re</sup> séance est fixée au *mercredi 13 décembre à 4 h. 1/2*, avec le concours de Mme Marguerite Carré, M. Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique, M. Alexandre Georges, etc.

**Concerts Marneff.** — Le premier concert aura lieu le mercredi 6 décembre à 9 heures du soir, à la salle de Géographie, 184, boulevard Saint-Germain. Cette séance sera donnée avec le concours de Mme Camille Fourrier, M. Iwan Fliege, violoniste, et M. Auguste Delacroix, pianiste. Le programme, des plus intéressants, comporte des œuvres de Beethoven, Schumann, Chopin, Max Bruch, Saint-Saëns et Debussy.

**La Société Bach** donnera son second concert le samedi 9 décembre; au programme, entre autres œuvres non encore entendues à Paris, le *Choix d'Hercule*. Répétition générale publique le vendredi 8, à 4 heures.

**Fondation Bach.** — Le premier concert de la saison aura lieu le 15 décembre prochain, à la salle des Quatuors Pleyel. Rappelons que cette intéressante société a pour objet de faire connaître non l'œuvre de Bach seulement, mais aussi celles des maîtres du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que Corelli, Couperin, Francœur, Haendel, Leclair, Locatelli, Purcell, Rameau, Torelli, Lulli et Gluck ont déjà figuré à maintes reprises sur



ses programmes. En outre, la société publie les œuvres exécutées, et chaque membre fondateur a droit à un exemplaire : tous ceux qui savent combien on aime à lire ce qu'on a pris plaisir à entendre goûteront fort cette combinaison. Le directeur de la Fondation Bach est M. Charles Bouvet, l'éminent violoniste.

**Bruxelles.** — Deux événements musicaux intéressants parmi tant d'autres négligeables. A la Monnaie, la première d'*Armide* a été un succès. Il est vrai qu'à tous les points de vue l'interprétation est de premier ordre. L'œuvre s'y présente dans des conditions plus respectueuses et plus adéquates qu'à l'Opéra. C'est d'ailleurs au plus sincère et au mieux informé des glucistes, M. Gevaert, que nous devons une telle reconstitution. M<sup>me</sup> Litvinne personnifie *Armide* avec une assurance et une continuité surprenantes. Les principaux rôles tenus par M<sup>mes</sup> Bourgeois, Maubourg, Carlhant, Das et MM. Bourbon, Laffite et Alchevski, méritent autant d'éloges. L'orchestre de M. S. Dupuis, les ballets, les décors, tout a fort bien marché. Bref, un succès très brillant et vaillamment mérité.

M. Ernest Clessen publie chez Schott frères, à Bruxelles, une anthologie complète des *Chansons populaires des provinces belges* (prix 6 francs) qui intéressera au plus haut point les folkloristes de la musique. De nombreuses notes et une préface détaillée ajoutent beaucoup de renseignements utiles à cet ouvrage. Nous en reparlerons plus amplement, car il le mérite.

**Lyon.** — Nous ne voudrions pas, en nous étendant sur les débuts de la saison lyrique à Lyon, décourager le lecteur et lui inspirer la fâcheuse résolution d'oublier à l'avenir les comptes rendus de notre bonne ville. On nous présente, à côté d'excellents artistes comme M<sup>mes</sup> Jannssen et Maria Gay, MM. Jérôme, Verdier, Dangès, des éléments insuffisants qui secondent mal les protagonistes. La tenue fâcheuse des chœurs et la mise en scène peu soignée achèvent de compromettre le succès de nouveautés comme *Aïda*, *l'Africaine*, les *Huguenots*, etc.

La saison musicale du moins nous promet des soirées satisfaisantes, si l'on en juge par la merveilleuse bonne volonté des organisateurs. La *Société des grands Concerts*, activement dirigée par M. Witkowski, prépare certainement un début éclatant au concert du 28 novembre, avec le concours d'Isaye. La *Symphonie classique*, œuvre de jeunes, qui réunissait à son dernier concert plus de soixante-dix amateurs, la *Schola cantorum*, la *Symphonie Lyonnaise*, ont repris leurs travaux.

Les sociétés de musique de chambre (Quatuor Rinuccini, Société de musique ancienne, concerts de la *Revue musicale*) nous font espérer de bonnes exécutions.

En résumé, pour ce qui regarde les efforts individuels, on a tout lieu de constater à Lyon un mouvement musical méritoire.

**Nancy.** — Grand succès pour M<sup>lle</sup> Gavelle, qui a chanté avec beaucoup de vigueur et de sentiment le rôle d'Elvire dans *Don Juan*, fort bien monté d'ailleurs par M. Mirel. On nous annonce le prochain mariage de M<sup>lle</sup> Gavelle avec M. Paul Minssart, l'excellent violoncelliste des Concerts Colonne. Toutes nos félicitations à ces deux artistes égaux en talent.

**Nantes.** — La saison promet d'être d'un intérêt exceptionnel cet hiver, grâce à une nouvelle société, l'*Association des concerts historiques de Nantes* (chœurs et orchestre : 70 exécutants) ; placée sous le haut patronage de MM. Gabriel Fauré et Vincent d'Indy, dirigée par M. Fr. de Lacerda, de qui son maître Vincent d'Indy disait un jour : « Il est né chef d'or-



chestre », cette société fera connaître ici une sélection d'œuvres anciennes et modernes que l'on n'a jamais l'occasion d'entendre en province : Schütz, Corelli, Bach, Leclair, Rameau, Beethoven, Fauré, d'Indy et Debussy figurent à ses programmes. Le concert d'inauguration aura lieu le 29 décembre.

Avec un chef aussi éprouvé que M. de Lacerda, on ne peut douter du succès de cette généreuse et sérieuse entreprise.

**L'Argus de la Presse** envoie cette année à M. Loubet son dernier album présidentiel. Adresse : la Bégude de Mazenc.

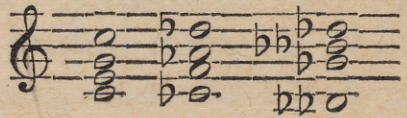
**Le sottisier musical.**

« La nomination de M. Pierre Lalo dément le vers de Boileau :

*La critique est facile, mais l'art est difficile. »*

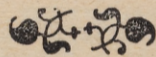
(*Le Monde musical*, 15 novembre, page 277.)

« Connaissez-vous des exemples de la modulation suivante (*ut* naturel majeur à *sol* bémol majeur), qui produit, au moins comme transition, un

si bel effet, quand elle est confiée aux cuivres :  ? »

(*La Revue musicale*, 15 novembre, page 530.)

PAN.



**PUBLICATIONS RÉCENTES.**

**Raoul Bardac** : *Cinq mélodies*, Paris, Demets.

— *Trois stances* (Jean Moréas). Paris, Demets.

— *Tel qu'en songe* (Henri de Régnier). Paris, Demets.

**L. de Crèveœur** : *La Fée des ondes* (Ferdinand Hérold). Paris, Demets.

**Claude Debussy** : *Images*, pour piano à deux mains (*Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement*). Paris, Durand et fils.

**Claude Debussy** : *La Mer*. Trois esquisses symphoniques, partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

**Alphonse Diepenbrock** : *Deux mélodies* (Paul Verlaine). Middelburg, A. A. Noske.

**Frédéric Hellouin** : *Essai de critique de la critique musicale*. Paris, Joannin.

**Louis Lambert** : *Chants et chansons populaires du Languedoc*. 2 volumes. Paris, H. Welter.

**J.-Ph. Rameau**. *Diane et Actéon*, cantate pour voix seule. Paris, Durand et fils.

**Carl Smulders** : *Il pleure dans mon cœur* (Paul Verlaine). Middelburg, A. A. Noske.

**Cornelie van Vostersee** : *Chanson sentimentale* (Fr. Coppée).

— *Carnaval*, pour piano. Middelburg, A. A. Noske.

*Le Directeur-Gérant* : LOUIS LALOY.