

# LE MERCURE

## MUSICAL

### Sommaire

<b>GEORGES D'ESPAGNAT.....</b>	<i>Composition inédite pour Simone.</i>
<b>REMY DE GOURMONT.....</b>	<i>Simone. — VI : Les Feuilles mortes.</i>
<b>LER. P. SALVATOR PEÏTAVI</b>	<i>Une soirée musicale au désert.</i>
<b>HENRY GAUTHIER-VILLARS.</b>	<i>Schumann et Camille Mauclair.</i>
<b>PIERRE AUBRY.....</b>	<i>La musique et les musiciens d'église au XIII<sup>e</sup> siècle (suite et fin).</i>
<b>E. MARCHAND.....</b>	<i>J.-S. Bach et Beethoven (suite et fin).</i>

### REVUE DE LA QUINZAINE

**Gaston Knosp** : *Le Dio d'or et la Sapèque de cuivre.* — **Louis Laloy, Jean Chantavoine, Willy** : *Derniers accords.* — **Lionel de la Laurencie** : *Musique du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.* — **Louis Laloy, Ch. Chambellan** : *Musique du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle.* — **L. Ponnelle** : *La musique à Berlin.* — *Échos.* — *Avis à MM. les lecteurs et abonnés.*

#### PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 60 | UNION POSTALE..... 0 fr. 75

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 D'UN AN :

(Du 1<sup>er</sup> de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	12 fr.
ÉTRANGER.....	15 fr.

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 Régner).</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'Éveil 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





## UNE SOIRÉE MUSICALE AU DÉSERT

(Notes de voyage)

---

Au petit trot de nos montures — cavales maigres et nerveuses, filles du désert, — nous allions, tandis que le jour peu à peu se levait et que, par delà un rideau de collines nues, arides, montait le soleil, majestueux, lent, jetant tout autour de lui, dans le fond de l'horizon, une profusion de teintes changeantes, rapides comme des apercevances de mirage.

Les monts de Moab apparaissaient devant nous, se dégageant de mieux en mieux, avec leurs tons d'azur coupés de veines plus sombres trahissant des ravins et des précipices.

Jéricho, Er Riah, Moab, la mer Morte ! Et cette lande immense toute en grisailles pailletées de rose, et ces plaines d'où toute végétation est bannie, où le sol, mouvant et maudit, semble porter le poids d'un anathème sourd, irrémissible ! Comme ma pensée s'évaguait sur ces choses ! Je les idéalisais à plaisir et, d'avance, j'en savourais les charmes énigmatiques.

Et pourtant elle est bien triste, cette course de presque une journée, à travers ce désert de Juda aux colorations crues, où le gris dans toutes ses nuances domine, s'attache à tout, se colle aux pierres, aux ruines et jusqu'aux troupeaux et au pâtre qui les pousse à l'aventure, voués à la déception. Maintenant le soleil dardait ses rayons sur la caravane.

« Il faudrait chanter la romance de *Ktir tchélebi* pour égayer la route », observa Aïça, un brave *moukre* que j'avais pris à Jérusalem.

Je ne répondis pas. Je connaissais la monotonie lassante,



lancinante, la mélodie plaintive et quasi pleureuse dont il parlait; il me l'avait déjà servie sur le chemin de El Béthel, et l'effet avait été désagréable. Du reste, on préférerait le calme, et un peu de rêve, à cette heure. Cette lumière blanche du ciel palestinien vous éblouit, vous donne l'impression d'un étiolement à petit feu, et l'on voudrait somnoler, méditer sans faire d'effort, laissant l'imagination vagabonder de par les pages et les souvenirs de la Bible dont les cadres sont là...

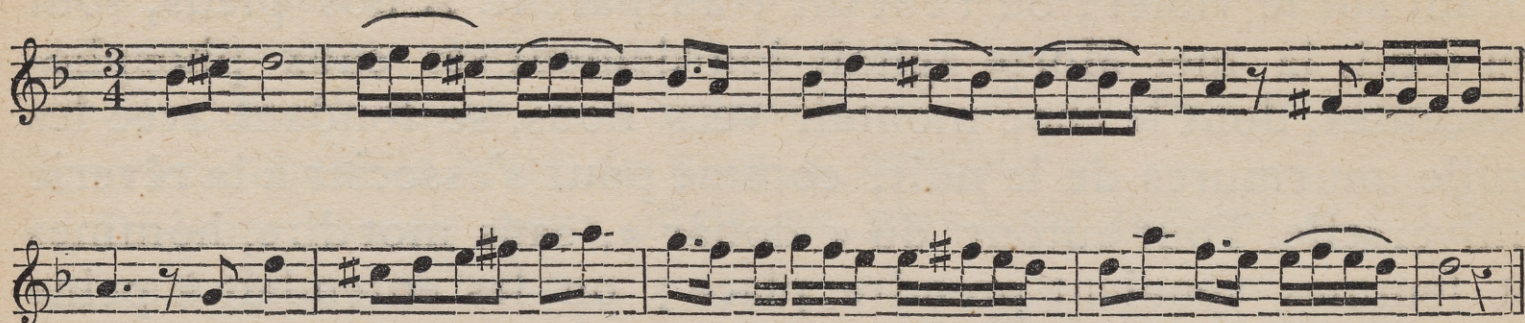
Parfois la silhouette élancée, énorme, d'un chameau, se découpait en traits brefs sur une hauteur; dans le bleu du ciel on aurait dit une tache. On la voyait se mouvoir d'un rythme régulier avec des cadences tranquilles, projetant sur les pierres une espèce d'ombre violacée. Aïça connaissait le chamelier; et, de fort loin, ils s'interpellaient et se saluaient, les deux mains devant la bouche, les paumes bombées, formant cornet, criant de toutes leurs forces.

Aïça avait deviné que je n'étais pas d'humeur à goûter ses thrènes sur la *Ktir tchélebi* (très belle); il changea de thème, et se mit à chanter un air de son village. Sur le même ton trillé, coupé comme des soupirs d'asthmatique, bien fait pour s'harmoniser avec ce sol aride où rien de saillant ne frappe le regard, il commença une mélodie interminable. Selon la mode arabe, il se mettait peu en peine des paroles qu'il inventait à son gré, un peu sur tous les incidents du voyage. Ses phrases mélodiques avaient de brusques arrêts; elles finissaient à l'avenant, sans règle, comme pour mieux narguer nos oreilles européennes. Il faisait de longs intervalles entre les couplets ou les parties de ces couplets; puis soudain, comme pris d'inspiration, il repartait de son gosier enragé, aux syllabes dures. Cela montait, montait parfois à des hauteurs qu'un ténor léger eût pu difficilement atteindre; à d'autres moments on eût cru un demi-roucoulement très doux, presque intérieur comme cette musique étrange, énervante à la longue mais légèrement mystique des derviches tourneurs en train d'évoluer au son des flûtes fuselées. Je notai des bribes du chant d'Aïça.





et encore :



Et cela dura des heures, et mon mouk्रे ne paraissait nullement fatigué.

De temps en temps des femmes nous croisaient. Elles avaient toutes le visage tatoué de formes bizarres ; leurs longues robes bleues étaient serrées à la ceinture et elles avaient attaché sur leur cou leurs manches amples terminées en pointe. Elles portaient l'outré sur la tête, et souvent un enfant se balançait dans une sorte de banne, sur leur dos. Très dignes, on les voyait se perdre dans les rochers.

A mesure que nous avancions, nous rencontrions des têtes plus fières, des regards plus nobles. Plus rapides aussi et plus sveltes, les chevaux noirs des Bédouins, rois du désert.

... Après dix heures de marche nous étions enfin dans la tribu des *Beni-Sakre*, la plus hospitalière à vingt lieues autour du Kairak. Le chef, Djibrin, nous accueillit fort bien, avec cette solennité des peuples orientaux. Comme nous voulions camper à part — nous avons nos tentes, — le vieux Djibrin insista pour nous faire accepter l'hospitalité de son « douar ». Quand un Arabe fait à un étranger l'honneur de l'appeler à sa table, quand il lui dit : « Vois-tu ? Ceci est à toi ; tu es le maître et je suis ton esclave ! » ce serait une impolitesse sans nom que de refuser. Ce serait répondre à peu près ceci : « Fort bien, cheikh ; mais tu es indigne que je consente à entrer chez toi ; mon pied serait souillé au contact... » Nous acceptâmes donc et, d'ailleurs, de bon gré.

Le souper fut modeste ; les tribus bédouines ne connaissent guère le luxe de la table et, même pour les étrangers, le menu est toujours simple. Djibrin nous offrit son *lében* (lait caillé), son *taboun* encore tout chaud que les femmes apportèrent en gâteaux empilés, on tua même un mouton et l'on but du lait de chamelle dans de grandes coupes d'argile.

« Les hommes du désert, me dit alors le cheikh, sont nobles et généreux. Il est trop tard pour la *fantasia*. Tu entendras les chants de nos solitudes, et aussi le *zaghâlît* qui fend l'espace. »

La tribu des Beni-Sakre occupe la pente occidentale des monts de Moab. Nous sortîmes devant la tente et l'on s'accroupit, silencieux...



La soirée était d'un calme idéal ; le ciel était d'un bleu foncé tirant sur le violet ; on l'eût dit transparent. A nos pieds, tout au fond, la mer Morte agitait lourdement ses eaux phosphorescentes, dont le choc montait vers nous, se fondant avec les mille murmures de la nuit, comme pour s'associer à la rêverie universelle. Tout autour du « douar », sans mot dire, hommes et femmes venaient prendre place ; on les entendait à peine marcher, froissant les herbes sèches qui craquaient sous leurs pas. Nous formions, dans ce groupe exotique, un ensemble plus banal qui dérangeait un peu la couleur locale. On se recueillait avant d'écouter cette musique du désert dont le cheikh voulait nous faire goûter les charmes.

Et en effet... voici que, dans la nuit, soudain, une mélodie lente s'éleva, portée sur les brises très douces. Une voix d'homme très contenue, qui paraissait venir de fort loin, rythmée à l'arabe et trillée... Peu à peu la voix prit de l'assurance, développa son ampleur. Ce n'était pas un chant de guerre, mais plutôt une mélodie très tendre et sentimentale accompagnée par une sorte de violon plat à deux cordes, aux notes un peu sourdes et, dans cet instant, mystérieuses, évocatrices. Le Bédouin qui jouait de cet instrument en avait posé la boîte sur ses genoux et, lentement, de son archet, il caressait les chanterelles.

Quand ce chant eut pris fin, d'autres lui succédèrent. On dit la gloire des ancêtres, les razzias émouvantes et les incursions dans les tribus voisines, et les exploits des cheikhs toujours vainqueurs ; les plus jeunes chantèrent leur fiancée ; exaltés au récit des combats de leurs pères, ils promettaient de ne point dégénérer. Puis, des femmes exécutèrent une danse rapide. Tout en dansant, elles suivaient le rythme donné par un tambourin que battait l'une d'elles ; elles avaient de longs cris stridents et des pauses subites ; leurs voix aiguës se prolongeaient très loin. Parfois elles frappaient dans leurs mains, en cadence, tandis que les enfants, émerveillés du spectacle, poussaient des *You ! You !* enthousiastes.

Dans les ténèbres, que la lune coupait de rayons jaunes, on eût dit je ne sais quelle évocation féerique du temps passé où les fées dansaient et folâtraient, à la brune, dans les bois ou sur les chemins.

Les chants se continuèrent encore longtemps. J'aurais voulu les noter tous, mais comment ? On n'y voyait pas assez et, d'ailleurs, allez prendre, à la première audition, l'infinie variation de ces mélodies du désert ! Il n'y fallait pas songer. Tout au plus quelques notes m'en restèrent, et je ne voudrais pas affirmer qu'elles sont absolument exactes.



— « *Tchelbi?* » « Est-ce joli? » me demanda le cheikh tandis que nous nous retirions en le remerciant.

— « *Mach' allah!* » « Splendide! » répondis-je simplement, tout en suçant le bout de mon « narghilé ».

Djibrin voulait nous offrir sa plus belle jument et fut bien étonné de notre refus.

Au matin nous reprîmes notre route à travers le désert.

Or, comme nos montures, suivant les sentiers, faisaient tintinnabuler les sonnailles attachées à leur cou, rythmant la marche, Aïça reprit sa chanson de la veille. Mais, cette fois, elle me parut plus extravagante, plus insaisissable, car, sans doute, Aïça avait senti ses instincts se réveiller, toute la poésie du désert affluer à son âme en bouffées chaudes; et il lui fallait la dire au ciel et à l'espace... Dans le fond, tout en bas, la mer Morte bleuissait infiniment...

SALVATOR PEÏTAVI.





# SCHUMANN

## ET CAMILLE MAUCLAIR

---

L'éditeur Laurens vient d'enrichir sa collection de « Musiciens célèbres » d'un *Schumann* essentiel et succinct, de Camille Mauclair, qui fixe les résultats d'une intéressante rencontre de sensibilités parallèles mais souvent étrangères l'une à l'autre : celles d'un poète et d'un musicien. Les deux lyres ne sont pas toujours accordées à l'unisson, et l'on rencontre des frères ennemis dans la double lignée des fils d'Apollon Musagète. Tel n'est point le cas aujourd'hui. Jamais poète ne fut si profondément épris des choses de la musique que M. Camille Mauclair et jamais compositeur ne put trouver un commentateur plus respectueusement attendri. De cette vénération aimante provient même le seul défaut de l'ouvrage. La collection Laurens s'impose un double idéal : enseignement et vulgarisation ; le livre du poète ne peut raisonnablement prétendre qu'à la seconde partie de ce programme. Vulgarisatrice, certes, et de splendide façon, la glose dont s'accompagne l'exposé des créations schumanniennes, mais dépourvue de toute valeur enseignante. L'auteur, du reste, ne manquera pas de proclamer que l'intention didactique était loin de sa pensée, et j'accorde qu'il a eu raison d'écarter de sa route cette maussade compagne de voyage.

Par contre, avec quelle ardente sympathie est relatée la lutte perpétuelle que fut l'existence de Schumann, lutte contre une mère aimée pour obtenir le droit de se consacrer à son art, lutte contre le cher professeur Frédéric Wieck, pendant quatre longues années, pour mériter la main de sa fille Clara, lutte désespérée contre la neurasthénie et le spectre, chaque jour plus menaçant, de la folie ! Camille Mauclair, très épris de son sujet, n'a pas manqué d'étendre à tous les détails de la vie et de l'œuvre schumanniennes l'affection que lui inspire son modèle.

C'est, en effet, avec plus de précision que de vraisemblance



que les productions de Schumann sont groupées, dans cette étude, sous des rubriques ingénieusement sentimentales. Il ne faudrait voir dans ses compositions de piano que des « confidences » et des « états d'âme ». On sentirait nettement dans les *Etudes symphoniques* la souffrance des séparations, et les *Kreislarianas* ne seraient que des « cris d'amour envoyés à Clara » ! Par de subtiles, trop subtiles interprétations, toutes les pages de Schumann (que j'aime mieux croire délicieusement instinctives (1), concourent à consolider le savant édifice de psychologie construit par la piété du poète. Les *Novelettes*, les *Nocturnes*, les *Blumenstücke* sont tout simplement « une autobiographie psychique qui force l'auditeur, s'il veut tout comprendre, à retrouver dans cette musique l'évolution intime du fiévreux et tendre jeune homme qui l'a écrite ». Les *Sonates* sont le résultat d'une « recherche de l'unité », d'un « souci de se parfaire », d'un désir volontaire de trouver mieux que les courtes pièces impressionnistes. La *Fantaisie en ut majeur* est une pure confession lyrique. Il y a bien ces malheureuses *Etudes pour piano pédalier* et ce *Concerto incommode* qui se refusent à entrer dans l'artificielle combinaison de Mauclair (le moyen de démontrer le subjectivisme de ces gymnastiques des quatre membres !); mais ces compositions rebelles serviront d'appui indirect au solide système : l'auteur y verra la preuve d'un apaisement de l'inspiration « douloureusement exacerbée par les luttes pour la conquête de la femme aimée, et calmée par l'exaucement du vœu : la pensée s'est élevée, mûrie, au-dessus de la sensibilité en émoi ». Et c'est ce qui expliquera ces œuvres ayant un « but technique et défini » au lieu d'être des confidences au cher instrument. Puis viendra le retour aux pensées intimes qui engendrera l'*Album pour la Jeunesse*, cher à Jean d'Udine, et il faudra voir un solennel adieu au piano consolateur dans les *Waldscenen* et les *Bunte Blaetter*.

Le passage des œuvres de piano aux albums de chant se légitime à merveille : « Schumann avait connu l'angoisse. Lorsque le bonheur lui fut enfin venu, il fit ce qu'il avait fait dans la peine : il chanta. Mais cette fois son art prit une voix humaine et les Lieder naquirent. » La forme vocale de l'inspiration schumannienne est donc d'origine exclusivement conjugale ! On frémit en songeant que nous serions irrémédiablement privés de ces recueils si Schumann avait persisté dans le céli-

(1) Dans sa très remarquable étude sur le *Préraphaélisme anglais*, M. Raymond Laurent, opposant à la critique anthropocentrique de Ruskin l'esthétique d'Oscar Wilde, rappelle que ce « disciple exaspéré de Swinburne » a dit : « Un artiste doit créer de belles choses, mais ne rien mettre de lui en elles ». (*L'Ermitage*, 15 juin 1906.)



bat ! J'aime aussi cette explication de l'évolution symphonique : « La musique de piano et les lieder de Schumann constituent une sorte de vaste confession psychologique. Mais après les dix années où la majeure partie de ces œuvres fut réalisée, l'artiste, en ayant fini avec les luttes de sa jeunesse, heureux dans sa vie privée, parvenu à la maturité, songea à dépasser son Moi et créer des œuvres objectives dont il ne serait plus le personnage essentiel. » Et ce furent le *Paradis et la Péri*, *Faust*, *Geneviève...* et *Manfred* ! Il est difficile de pousser plus loin le goût du bon ordre et de la symétrie, la passion de l'élégante explication. Pour couronner cet arbre généalogique si correctement émondé, l'auteur a réservé, les deux médiocres compositions religieuses intitulées *Messe* et *Requiem* qui ne rentraient dans aucune des précédentes catégories, et voici comme il les présente : « Le style religieux semblait à bon droit à Schumann l'expression suprême de la musique : après avoir exprimé la fantaisie, le lyrisme, les passions, les nuances de la plus raffinée sensibilité, il trouvait dans la maturité le désir naturel d'atteindre aux plus hauts sommets de son art. Il écrivit donc une *Messe* et un *Requiem*. » Que Schumann, qui était d'une religiosité très discutable, prisât si fort le style pieux, voilà qui paraît assez sujet à caution ; mais on ne saurait planter d'un geste plus décidé le petit drapeau dont les constructeurs ont accoutumé d'orner leurs charpentes le jour de leur achèvement ! La section d'architecture psychologique n'est pas encore connue aux salons annuels, sinon l'exposant Mauclair y aurait conquis depuis longtemps la première médaille !

Malgré moi, je songe à une phrase écrite par Schumann lui-même et dont j'imagine que nous avons le droit de tirer une précise indication pour les intentions secrètes de son auteur : « Pour décider, dit-il, jusqu'à quel point la musique instrumentale doit pousser la représentation des pensées, je trouve que beaucoup de gens ici s'en tourmentent trop. On se trompe assurément si l'on croit que les compositeurs ont rangé devant eux plumes et papier dans ce dessein mesquin d'exprimer, de figurer, de peindre ceci ou cela !... » Je me permets de signaler à Camille Mauclair cette claire profession de foi du musicien qu'il veut condamner au subjectivisme à perpétuité. Aussi bien le malentendu est classique entre les créateurs et leurs commentateurs : de tout temps, la Critique affamée de classifications et de hiérarchies logiques a méconnu les droits à l'inconséquence, à la contradiction, à l'absurdité que tout artiste a le devoir de revendiquer. L'analyse patiente ne comprendra jamais rien à la joyeuse inconscience des synthèses.

Du moins, de par son délicat déterminisme, la présentation



SIMONE ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀  
poème champêtre ❀ ❀ ❀  
par ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀  
REMY DE GOURMONT



*Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT*



# Les Feuilles mortes

---











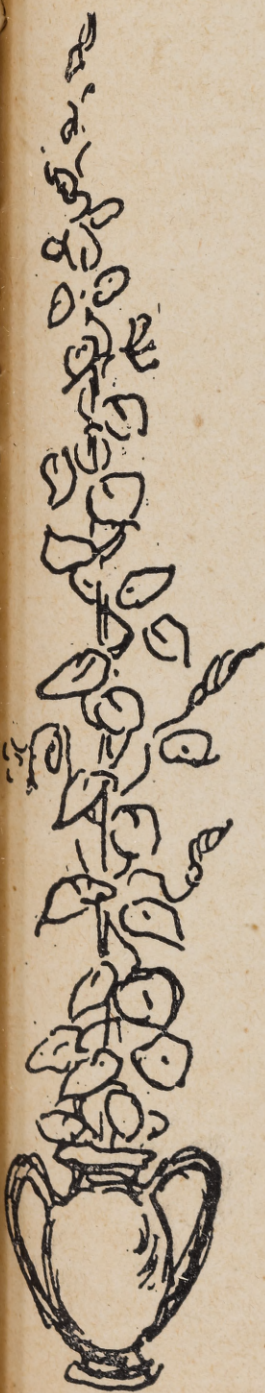
## Les Feuilles mortes

**S**IMONE, allons au bois : les feuilles sont tombées ;  
Elles recouvrent la mousse, les pierres et les sentiers.

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

Elles ont des couleurs si douces, des tons si graves,  
Elles sont sur la terre de si frêles épaves !

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?





Elles ont l'air si dolent à l'heure du crépuscule,  
Elles crient si tendrement, quand le vent les bouscule !

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

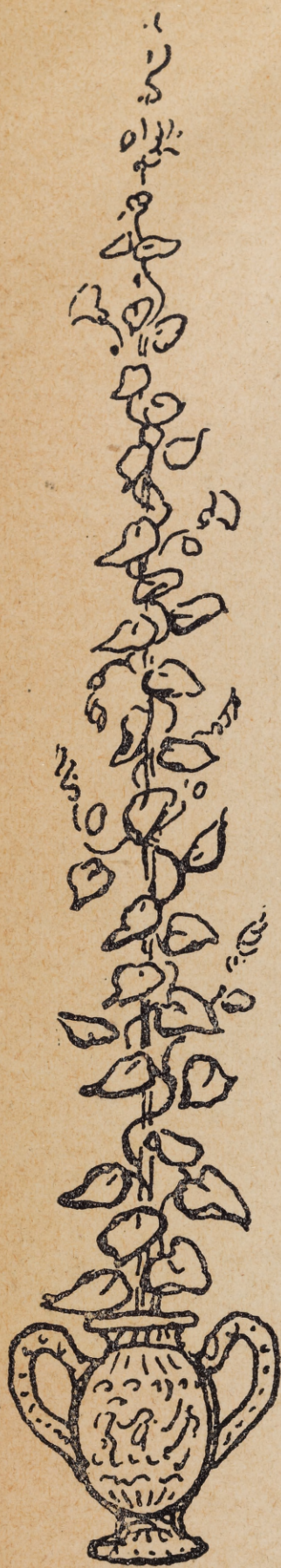
Quand le pied les écrase, elles pleurent comme des âmes,  
Elles font un bruit d'ailes ou de robes de femme :

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

Viens : nous serons un jour de pauvres feuilles mortes.

Viens : déjà la nuit tombe et le vent nous emporte.

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?





plus ingénieuse que légitime de l'œuvre schumannienne offre un singulier attrait. Ce livre de poète, tout imprégné d'une vénération touchante pour le musicien (dont Camille Mauclair admire jusqu'à l'orchestration, pourtant peu défendable), contribuera plus à faire aimer Schumann que les mieux conduites des études musicales.

Après cela, il faudrait un esprit désagréablement chagrin pour reprocher à l'auteur de n'avoir point, dans son volume, parlé de musique. Je louerai ce courage : à un collaborateur de revues spéciales, il eût été très facile de s'étayer de collaborations techniques dont Camille Mauclair a dédaigné l'appui. Que les compositeurs qui n'ont jamais été victimes des compétences lui jettent la première pierre.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

P.-S. — Un détail : à la page 45 l'auteur traduit les « lettres dansantes » du *Carnaval* ASCH, par *Mi, Do, Si, La*, alors que ces lettres sont en réalité, A, Es, C, H, et signifient *La, Mi bémol, Do, Si*.





# LA MUSIQUE

## ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

### EN NORMANDIE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »  
D'ODON RIGAUD (1)

---

C. — LES LIVRES DE CHANT. — La question des livres liturgiques eut, on le devine aisément, une importance primordiale dans la vie religieuse aux siècles qui précédèrent l'invention de l'imprimerie ; mais, entre tous, les manuscrits musicaux présentaient aux copistes des difficultés nouvelles, à cause du double travail dont ils étaient l'occasion. Souvent même un second copiste, plus spécialement chargé de la transcription des textes musicaux, venait en aide au premier : nous en avons la preuve dans certains manuscrits inachevés, où l'espace réservé à la notation du chant n'a jamais été rempli, et dans d'autres encore, où la main qui a écrit la musique est visiblement d'un autre âge et d'une autre école que celle qui a copié le texte. Mais toujours ce travail fut fait avec un soin admirable. Charlemagne prescrivit de n'y employer que des scribes arrivés à la parfaite connaissance de leur métier, pour que le texte sacré ne soit jamais altéré : *Et pueros uestros non sinatis eos uel legendo uel scribendo corrumpere, et si opus est, euangelium et psalterium et missale scribere, perfectae aetatis homines scribant cum omni diligentia* (2). Et, de fait, les auteurs de la *Paléographie musicale* ont montré, à diverses reprises, la belle unité des manuscrits de chant à travers tout le moyen âge ; aussi bien, pouvons-nous dire avec eux que, grâce à la constante préoccupation de l'Église de maintenir intact son trésor mélodique, l'œuvre musicale de saint Grégoire n'a subi aucune atteinte vraiment grave et que nous possédons réellement et intégralement dans

(1) Suite et fin. Voir les nos 8, 10, 11, 12, 13.

(2) *Capitularium liber primus*, LXVIII, éd. Baluze, p. 714.



les manuscrits sans lignes et sur lignes la version authentique du réformateur de la musique religieuse (1).

La Normandie fut une terre d'élection pour la cantilène liturgique : l'ordre bénédictin au reste y parut, comme partout où s'élevaient ses abbayes, le conservateur par excellence de la tradition grégorienne. D'ailleurs, à dater du xi<sup>e</sup> siècle, l'activité intellectuelle est intense dans tout le bassin inférieur de la Seine. Les grandes écoles de la cathédrale et de Saint-Ouen de Rouen, du Bec, de Saint-Evroul, de Caen, du Mont-Saint-Michel produisent dès lors quantité de monuments de la plus haute importance, et dans chaque maison religieuse, moines et moniales rivalisent au *scriptorium* pour éditer ces précieux manuscrits de chant, qui font aujourd'hui la joie du liturgiste ou du musicologue (2).

Odon Rigaud eut-il aussi cette préoccupation de ne rencontrer que de bons manuscrits liturgiques, au texte correct et dans un état satisfaisant de conservation, entre les mains des religieux de son diocèse ? Nous pouvons le croire, car à Neuf-Marché (3), prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Evroul, il se plaint que les trois moines qui y résident n'ont que de mauvais livres, surtout en fait de graduels.

*Dimanche, 17 juillet 1267.*

Visitauimus prioratum de Nouo Mercato. Ibi erant tres monachi sancti Ebrulphi... Prauos habebant libros precipue gradalia... [p. 582]

(1) *Paléographie musicale*, par les Bénédictins de Solesmes, t. II, préface. Solesmes, 1891, in-4<sup>o</sup>.

(2) Nous avons pu identifier dans L. d'Achery, *Spicilegium siue Collectio ueterum aliquot scriptorum* (Paris, 1723, t. II, p. 278), un texte curieux mentionné dans Gerbert, *de Cantu*, t. I, p. 562, et intéressant pour l'histoire des manuscrits liturgiques. Il appartient à un *Chronicon Fontanellense*, intitulé aussi quelquefois *Gesta abbatum Fontanellensium* :

*Cap. XVI. Gesta Gervoldi Abbatis cenobii Fontanellensis († 806).*

« *Sub huius tempore bonae recordationis presbyter egregius nomine Harduinus florebat, qui in cella clari martyris Saturnini... plurimos arithmeticae artis disciplina alumnos imbuit ac arte scriptoria erudiuit : erat enim in hac arte non mediocriter doctus. Unde plurima ecclesiae nostrae proprio sudore conscripta reliquit uolumina : id est... psalterium cum canticis et hymnis ambrosianis..., antiphonarium romanae ecclesiae...* » On trouvera dans Potthast, *Bibliotheca historica medii aevi* (Berlin, 1898), à l'article *Gesta abbatum Fontanellensium* l'indication des éditions plus récentes de ce texte.

(3) Neuf-Marché, aujourd'hui commune de la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray, canton de Gournay.



Le graduel est un livre de fatigue dans les mains du bénédictin : on s'imagine aisément qu'avec l'usage et le temps, la reliure délabrée laisse échapper les folios de parchemin, qui vont se perdre aux quatre vents de la négligence. Le manuscrit devient alors incomplet et inutilisable pour l'office monastique. Odon obéit à cette préoccupation toute matérielle, mais nous croyons que le souci de la correction du texte inspire également deux autres de ses prescriptions. Quand il ordonne au *cantor* du prieuré de Noion (1) d'aller au moins une fois l'an présenter ses livres liturgiques au chapitre de l'abbaye dont il dépend, c'est pour permettre à l'abbé de s'assurer que les manuscrits dont on se sert au prieuré sont à la fois complets et corrects.

*Lundi, 12 mars 1268.*

Per Dei gratiam uisitauius prioratum de Noione predictum, uidelicet in festo Beati Gregorii... Precepimus cantori quod libros omnes et singulos suos ad minus semel in anno afferri faceret et ostendi in comuni coram conuentu et uiderentur... [p. 597]

Dans le même ordre d'idées, nous relèverons un passage du *Journal*, dont la portée dépasse le terrain proprement musicologique et touche aux questions de littérature liturgique. Le voici :

*Vendredi, 21 janvier 1261.*

Regressi fuimus ad capitulum supradictum [Rothomagensem]... Item precepimus succentori quod sequentias faceret emendari... [p. 386]

On voit qu'en 1261, Odon Rigaud prescrit au sous-chantre, *succentori*, de la cathédrale de Rouen de procéder ou de faire procéder à une réfection des séquences. Nous savons déjà, si la critique historique de demain ne vient pas détruire une vieille légende, qu'un moine de Jumièges, au neuvième siècle, avait imaginé pour mieux les retenir de mettre des paroles sur les vocalises qui accompagnaient le dernier *alleluia* du graduel : ce fut l'origine des séquences. Ainsi une œuvre littéraire s'était greffée sur l'œuvre musicale. On nous dit qu'ensuite, fuyant devant les invasions normandes, ce moine de génie s'en fut à l'abbaye de Saint-Gall portant son manuscrit et son idée : cette

(1) Noyon-sur-Andelle, prieuré dépendant de Saint-Évroul. Aujourd'hui Charleval. Eure. Con de Fleury. Prieuré fondé en 1107 par Guillaume, comte d'Évreux. [Orderic Vital, *Eccles. Hist.* l. XI, t. IV, édit. Le Prévost, p. 277-83.]



idée, un autre la reprit et, avec un sentiment plus affiné des choses littéraires, sut en tirer des compositions d'une délicatesse et d'un art auxquels le moine gimédien n'avait pas su atteindre.

Il y eut donc un prosaire primitif de Jumièges : la reconstitution n'en est point faite, mais la réalisation de ce travail ne semble point impossible. Retenons seulement ici que Jumièges était un monastère bénédictin et que, du dixième au treizième siècle, l'ordre de Saint-Benoît allait peupler les diocèses normands d'une foule d'abbayes et de prieurés. Les vieilles séquences gimédiennes étaient ainsi assurées de vivre, grâce à la prospérité de l'ordre bénédictin et à l'esprit de tradition qui y fut toujours en honneur. La prose *Celsa pueri*, qui reproduit avec obstination la voyelle finale *a* du primitif *alleluia*, nous semble avoir cette origine. On a pu voir, en la lisant plus haut, qu'à part une *entrée* et une *finale*, chaque strophe de la séquence est faite de *clausules* accouplées, comptant rigoureusement le même nombre de syllabes et répétant les accents toniques à des places symétriques. Enfin, la même mélodie se répète sur les deux clausules. Cette séquence est le modèle achevé d'une prose de la première époque.

Mais, à la suite de transitions insensibles, ce vieux système rythmique se précisa : l'accent joua un rôle plus important, la rime s'introduisit et l'intérieur de la clausule se fractionna pour devenir une hémistrophe d'un nombre quelconque de vers, désormais rythmés par l'accent et soumis aux lois de la césure et de la rime. Au début du treizième siècle, cette rénovation de la poésie liturgique était en pleine vogue et dans son complet épanouissement. Adam de Saint-Victor représente l'état de perfection dans la technique poétique : c'est un parnassien égaré dans le moyen âge. Il n'y a pas d'autre sens possible à la réforme que demande Odon. En effet, dans les livres de chant des cathédrales, des proses nouvelles ont remplacé les anciennes ; mais dans les manuscrits de provenance monastique, il semble que les proses gimédiennes aient survécu, frêles comme des fleurs séchées entre les feuillets d'un vieux livre.

\*  
\* \*

Nous croyons maintenant avoir relevé et expliqué les passages du *Journal* d'Odon Rigaud intéressants pour l'histoire musicale de son temps. Si, d'une manière générale, l'étude du passé a surtout pour effet d'éclairer les événements de l'heure présente et de nous les montrer sous un jour qui nous



en rende l'appréciation plus équitable, et si, plus particulièrement, il y a quelque curiosité pour nous à rapprocher de ce qui se passe de nos jours l'état de choses que l'archevêque de Rouen, au treizième siècle, signale et déplore dans le domaine de la musique sacrée, en fin d'analyse une conclusion s'impose, et nous hésitons quelque peu devant elle, car cette conclusion, plutôt que d'un travail désintéressé d'histoire, peut sembler celle d'un pamphlet.

Faisons un rêve et supposons que du séjour des bienheureux où la justice céleste a dû réserver à Odon un repos mérité, sa voix descende jusqu'à nous. Le prélat ne se désintéresse pas sans doute des affaires d'ici-bas, et le spectacle qu'il en prend a de quoi, certes, le consoler sans le réjouir. « Hélas ! dit-il, plus va le monde et rien ne change ! Là où je parlais, il y a six siècles, *licet indignus*, comme *sacerdos* et évêque, les ouailles de mes respectés successeurs entendent une voix plus autorisée que la mienne, car elle leur vient de Rome, et c'est le Saint-Père qui dit sa volonté. Cette voix est-elle mieux entendue ? ces ordres mieux suivis ? et ceux-là qui résistent ont pourtant fait vœu d'obéissance. J'ai interrogé quelques-uns des derniers survenants de mon ancien diocèse. Je leur ai demandé s'ils connaissaient un *Motu proprio*, récemment promulgué, sur le chant et la musique d'église : quelques-uns en avaient ouï parler, mais bien peu l'avaient lu. J'ai insisté pour savoir quel était cet *abbas Sancti Wandregisili*, dont le bienheureux Grégoire me parlait l'autre jour comme d'un lumineux interprète du chant sacré : ces ecclésiastiques m'ont dit connaître ce nom, mais ignorer son œuvre. J'ai voulu — par habitude — questionner sur le chant deux ou trois de ces prêtres : l'un m'a répondu que dans le Lieuvin normand (1) quelques-uns de ses confrères et lui-même remplaçaient aux parties les plus marquantes du saint sacrifice le plain-chant suranné par des sonneries de trompes de chasse, l'autre qu'une noble dame de sa paroisse faisait souvent entendre à l'office sa voix si délicatement émue, l'été, quand la belle saison peuplait les châteaux d'alentour : et j'ai trouvé tout cela fort peu liturgique. Je sollicitai enfin un dernier venu, qu'on m'avait présenté comme le grand chantre d'une église cathédrale, de me documenter sur l'état de la musique dans son diocèse. Mais il me regarda avec mépris et me répondit : *se nihil scire de cantu !* Je doute fort que sainte Cécile fasse jamais place à ces rustres, plus

(1) Voir pour plus de détails la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1899, p. 317.



arriérés encore que le clergé de mon temps, dans ses harmonieuses cohortes... Pourtant Pie X a parlé, il a dit sa volonté de faire concourir les fidèles au chant de l'Église et laisse aux prêtres le soin de les former dans cet art : comment donc ceux-ci peuvent-ils enseigner à leurs ouailles ce qu'ils ignorent eux-mêmes ? pourquoi se refusent-ils à entendre les directions les plus hautes ? Allons, j'ai fait mon temps sur terre et n'y désire point retourner. Je suis tranquille au Paradis et si, aimant comme je l'aime le chant de notre sainte Église, je prenais part à la lutte des partis dans la mêlée grégorienne, si je disais mon mot relativement à la tradition du passé, que je connais sans doute pour l'avoir vécue, il se trouverait bien un évêque pour me crosser, m'interdire peut-être, et trop de fois je risquerais de perdre cette pauvre âme que j'ai eu si grand'peine à sauver : en outre, il y aurait quelque ridicule à ce qu'un archevêque, qui fut le conseiller et l'ami de saint Louis, devînt par la faute du clergé, — excusez le mot, Seigneur, — un catholique anticléricale sous la troisième République. »

PIERRE AUBRY.





# JEAN-SÉBASTIEN BACH

## ET BEETHOVEN <sup>(1)</sup>

---

Objectera-t-on que Beethoven n'a pu subir l'influence de Bach parce que les œuvres du grand musicien de Leipzig étaient presque toutes inédites et que le *Clavecin bien tempéré* lui-même n'a été publié qu'en 1800? Sans doute les œuvres que Bach a publiées de son vivant ne sont pas nombreuses (2).

Mais nous lisons dans Schweitzer (*J.-S. Bach*), page 187, que pour éviter les frais de gravure, Bach préférait copier ses œuvres : « Il y a eu pour le moins trente copies du *Clavecin bien tempéré*; on possède encore vingt copies de la *Fantaisie chromatique*. On aurait tort de se figurer que ces œuvres, pour n'avoir point été imprimées, ne furent pas répandues : dès 1720, et avant même, on connaissait des œuvres de Bach dans l'Allemagne entière. »

Nous lisons d'autre part dans Forkel (*Vie, travaux et talents de J.-S. Bach*, page 128) : « Quand Mozart visita la *Thomas Schule* en 1793, il existait beaucoup de musique manuscrite de Bach. Les manuscrits disparurent ensuite. Il ne restait plus que 1<sup>o</sup> les parties séparées d'une cantate *Herr Gott dich loben wir* (3);

(1) Suite et fin. Voir le n<sup>o</sup> 12.

(2) Œuvres publiées du vivant de Bach (*Bach* (Schweitzer), page 187) :

- Les quatre parties de la *Clavierübung* ;
- *Les variations en canon sur le choral de Noël* ;
- *L'offrande musicale* ;
- *Six chorals — transcriptions*.

Œuvres publiées entre 1750 et 1827 (*Biographie des musiciens* (Fétis) :

- *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé* ;
- *Clavecin bien tempéré* ;
- *Air avec trente variations* ;
- *Suites françaises et anglaises* ;
- *L'Art de la fugue à quatre parties* (1752) ;
- *Chorals à quatre parties* (1765-69).

La 2<sup>e</sup> édition (1784-87) contient 371 chorals.

(3) C'est la cantate que Beethoven avait le projet d'utiliser pour sa dixième symphonie.



2° le titre et un fragment d'un morceau pour clavecin ; 3° un oratorio de la passion de Graun, quand Bitter fit de minutieuses recherches dans la librairie de l'école ». — Plus loin, page 254 : « C'est le motet *Singet dem Herrn ein neues lied* qui stupéfia tant Mozart lors de la visite qu'il fit à Doles, à Leipzig, en 1798 (1). »

Et maintenant, dans la *Biographie des musiciens* de Fétis : « Après sa mort il resta quelques compositions de J.-S. Bach chez Breitkopf ; ses fils Guillaume-Friedmann et Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres ; *Kirnberger* (alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II), en recueillait un grand nombre pour la bibliothèque de la princesse, et le reste se dispersa. »

Les choses en étaient là lorsqu'en 1788 (?) Mozart passa à Leipzig. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet ou cantate d'église composée par Bach. — L'admiration de Mozart pour cette œuvre de Bach « fixa l'attention des artistes sur des productions si belles, presque oubliées jusqu'alors. *Fasch*, fondateur de l'académie de chant de Berlin, et son successeur *Zelter*, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, en rassemblèrent une quantité considérable, et firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui firent éclater des transports d'enthousiasme. D'autre part, des amateurs zélés s'étant mis à la recherche de ces précieuses reliques, leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre ».

Nous savons que Beethoven a exprimé à plusieurs reprises son admiration pour « le père de l'harmonie » et qu'il avait souvent sa musique dans les mains.

*Notice de Ries* (p. 113) : « De tous les compositeurs, ceux que Beethoven estimait le plus étaient Mozart et Hændel, puis J.-S. Bach. Si je le trouvais avec de la musique dans les mains, c'étaient sûrement des compositions de ces héros de l'art. Haydn ne venait guère sur le tapis sans quelque attaque indirecte ».

Lettres de Beethoven : à Hofmeister, 15 janvier 1801 :

« Mon cœur bat tout entier pour l'art si grand et si élevé de ce père de l'harmonie (Bach) » ;

A l'archiduc Rodolphe, 29 juillet 1819 :

« Parmi les anciens... quant au génie, seuls l'Allemand Hændel et J.-S. Bach en ont eu. »

Nous savons par Wegeler (*Notice de Beethoven*, page 48) qu'il

(1) A remarquer la différence des dates. Ce doit être en 1789 que Mozart fut à Leipzig.



eut sous les yeux des compositions manuscrites de Bach : « Tous les vendredis Beethoven faisait de la musique chez le prince Lichnowky. C'est là qu'un jour, vers 1795, un comte hongrois lui présenta une *composition de Bach manuscrite et très difficile, que Beethoven exécuta à première vue, COMME BACH LA JOUAIT*, au témoignage du propriétaire du manuscrit (1). »

Nous savons enfin que dès 1781, à l'âge de onze ans, il jouait couramment le *Clavecin bien tempéré*, que son maître Neefe lui faisait étudier.

Note de Neefe, 2 mars 1783, parue dans le *Magasin de musique* de Cramer :

« Louis van Beethoven est le fils du ténor dont il a été question. C'est un jeune garçon de 13 ans, qui joue du clavecin avec beaucoup d'énergie et d'habileté. Il lit parfaitement à première vue, et, pour tout dire en un mot, il joue couramment le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, que M. Neefe lui a mis entre les mains. Ceux qui connaissent cette collection de préludes et de fugues dans tous les tons (une œuvre qu'on pourrait appeler le *nec plus ultra*) comprendront ce que cela veut dire... »

Köstlin écrit à ce sujet (*Geschichte der musik*) : « Neefe avait été formé dans l'école sévère de Bach ; c'est dans la même école que d'une main sûre et avec une fidélité tenace il introduisait aussi ses élèves : le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, et les *Sonates pour connaisseurs et pour amateurs* de Philippe-Emmanuel Bach, constituaient la base de son enseignement. Peut-être que Neefe jugea avec trop de sévérité et de pédantisme les premiers essais de composition de Beethoven ; mais pour celui-ci ce fut une vraie bénédiction d'avoir reçu à temps la sévère éducation de la vieille école allemande, car dans son entourage immédiat il n'entendait que de la musique italienne. Lorsqu'en 1783 il eut à remplacer Neefe dans la direction de l'Opéra, et qu'il fut promu dans l'orchestre à la dignité de maëstro al cembalo, les opéras italiens les plus admirés de cette époque entrèrent à flots dans sa jeune imagination, et son développement musical aurait certainement pris un autre cours s'il ne s'était pas déjà approprié, au contact de l'excellent J.-S. Bach, le sérieux sévère et critique qui ne se laissa plus étourdir par l'éclat et le clinquant de la mode et par les applaudissements

(1) Le fils de F.-W. Rust (1787-1855), que Beethoven connaissait, a pu aussi l'influencer. — A 13 ans, Rust jouait le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, et toute sa vie il étudia J.-S. Bach : « Il était devenu fort habile sur l'orgue », dit Fétis, « par l'étude constante des compositions de J.-S. Bach ».



enthousiastes de la foule, mais qui chercha avant tout dans l'art l'esprit intérieur et la solidité. »

Soutiendra-t-on qu'en tout cas un homme de génie, pour exprimer ses émotions les plus personnelles et les plus profondes, ne saurait recourir de propos délibéré à des formules empruntées ; que par suite l'usage des formules de J.-S. Bach était chez Beethoven involontaire et inconscient, et qu'il a pu d'ailleurs les trouver chez des musiciens qui, venus après Bach, s'étaient plus ou moins imprégnés de sa pensée, comme par exemple son maître Neefe ? Sans doute il est possible que l'influence de Bach ait été parfois indirecte ; mais que souvent Beethoven l'ait subie directement, les textes que j'ai cités ne permettent guère, semble-t-il, d'en douter. Sans doute aussi il n'est pas impossible que l'influence de J.-S. Bach se soit exercée sur Beethoven à l'insu de celui-ci ; et il est certain que les mêmes sentiments changent d'*accent* en passant d'une âme dans une autre ; il est certain que l'âme inquiète et passionnée d'un Beethoven, qui n'arrive à la victoire qu'à travers la souffrance et la lutte, est différente de l'âme d'un J.-S. Bach, où tout prend naturellement un accent de confiance et d'affirmation ; il est certain qu'en passant de J.-S. Bach à Beethoven, des thèmes presque identiques changeront d'« accent » ; mais la joie, mais la douleur, mais la patience, pour prendre en quelque sorte une coloration nouvelle en se réfractant d'une âme dans une autre, n'en restent pas moins la patience, la douleur et la joie, et ne perdent pas absolument tout ce qui fut leur nature propre ; et il demeure manifeste que Beethoven et Bach ont eu recours à des formules analogues pour traduire les mêmes sentiments. Que dans certains cas au moins Beethoven en ait eu clairement conscience, ne le voyons-nous pas par ses projets pour la 10<sup>e</sup> *Symphonie* ? N'est-ce pas un chant de Bach qui devait commencer cette dixième symphonie ? — On lit, en effet, dans les notes de Beethoven écrites en 1827 : « Adagio-cantique. — Chant religieux pour une symphonie dans les anciens modes (*Herr Gott, dich loben wir* (1) — *alleluia*), soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue ».

Et à quel moment Beethoven a-t-il exprimé des sentiments plus profonds, plus personnels et plus intimes, que lorsqu'il s'adressait à Thérèse Brunswick, à « l'immortelle bien-aimée » ?

(1) C'est cette même cantate que Bitter trouva à la Thomasschule quand il fit des recherches dans la librairie de l'école. Voir plus haut la note de Forkel.



Quand il veut lui parler de son amour, c'est un chant de Bach qu'il fait entendre ; lisez ce récit de Thérèse :

« Un soir de dimanche, après dîner, au clair de lune, Beethoven s'assit au piano. D'abord il promena sa main à plat sur le clavier. François et moi nous connaissions cela, c'est ainsi qu'il préludait toujours. Puis il frappa quelques accords sur les notes basses ; et lentement, avec une solennité mystérieuse, il joua un chant de Bach : « Si tu veux me donner ton cœur, que ce soit d'abord en secret ; et notre pensée commune, que nul ne la puisse deviner ».

\*  
\*\*

N'a-t-on pas vraiment le droit de conclure que l'emploi du langage expressif de J.-S. Bach et de ses formules précises était chez Beethoven conscient et délibéré ? qu'il a vu dans cette discipline, à laquelle il se soumettait, non pas une entrave, mais le moyen même de traduire plus complètement au dehors sa spontanéité intérieure ? — « Lisez, écrit Robert Franz à Hanslick (Forkel, *J.-S. Bach*, avant-propos, page 124), lisez sans arrière-pensée les cantates de Bach... vous étant une fois enveloppé de son style comme d'un manteau, il enchaînera votre âme comme il a fait de celle de nos grands compositeurs, Mozart, Beethoven, etc... Il ne les a entourés de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. »

Peut-on s'étonner que Beethoven ait eu de plus en plus recours à Bach, à mesure que lui-même victorieux des troubles, ressuscitant des agonies que le Destin lui avait infligés, s'élevait, comme un Christ glorifié au lendemain de sa passion, à la tranquillité souveraine, à l'apaisement définitif d'une âme enfin réconciliée avec elle-même et communiant de jour en jour plus profondément avec son idéal ? Sans doute, affirmer de la part de Beethoven cet emploi systématique et voulu des formules de J.-S. Bach, ce n'est qu'une hypothèse ; mais le problème vaut la peine d'être posé. Et en admettant même que cet emploi reste d'habitude inconscient, les rapprochements que j'ai indiqués me semblent à la fois apporter une confirmation et donner un sens précis à cette admirable page de Wagner :

« Le grand Sébastien Bach fut, dans le développement puissant de sa vie artistique, le guide de l'homme. L'œuvre merveilleux de Bach devint la Bible de sa foi ; en lui il lut, et il en oublia le monde des sons, qu'il ne percevait plus. Là était écrite l'énigme de son rêve intérieur, qu'un jour le pauvre chanteur de Leipzig avait notée comme un symbole éternel du nouveau monde, de l'autre monde... Ce qui, par une intuition venue



du plus profond de son être, le poursuit à protester irrésistiblement contre la pression du dehors, Beethoven le lut maintenant tout entier, clairement, nettement, dans son livre très saint, et il devint lui-même *un saint* ».

E. MARCHAND.

ERRATA. — Les épreuves du précédent article nous étant parvenues trop tard, quelques erreurs sont à corriger :

Page 538, — 3<sup>e</sup> ligne. — Après : « Voici comment J.-S. Bach procède », ouvrir cette parenthèse : « J'ai appris que M. André Pirro avait longuement étudié ce sujet, dans ses cours à l'*Ecole des Hautes Études sociales*, en 1905 et 1906, et que, sans avoir eu connaissance de ses travaux, j'étais arrivée au même résultat que lui. — Cette rencontre semble apporter une preuve de plus en faveur de l'exactitude de ma thèse. »

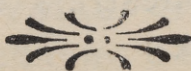
Page 542, — 19<sup>e</sup> ligne, — au lieu de : « allegro », lire : « presto ».

Page 545, — 5<sup>e</sup> exemple de musique, au lieu de : « Bach (Passion selon saint Matthieu) », — lire : « Bach — cantate 76 ».

Page 546, dernier exemple musical de Bach, au lieu de



lire







## REVUE DE LA QUINZAINE

---

### LE DIO D'OR ET LA SAPEÛQUE DE CUIVRE (1).

PRÉAMBULE. — ... Et la caravane apparut à l'horizon, revenant comme tous les ans avec les hirondelles. Comme de coutume, elle ramenait entre autres une sorte de Saint-Graal, le Dio d'or que de naïfs pèlerins-abonnés prennent pour de l'or en barre, de ce vieil or, façonné par les montagnards du Kantorum et portant comme effigie les chiffres C. M. XXIX R. T.

Le Dio d'or étant signalé, ménestrels et musiciens se portent à sa rencontre, hurlant le chœur fameux :

Le Dio d'or est toujours debout !

(1) Il y a quelque temps, un journal que personne ne lit publiait (entre bien d'autres) une information inexacte : il annonçait, en effet, que M. Gaston Knosp voulait fonder une section française de la *Société Internationale de Musique*, alors qu'il s'agissait d'une section française exotique. Notre ami Ecorcheville, en sa qualité d'érudit, a tous les courages : il lit ce que personne ne lit. Cette annonce tomba donc sous ses yeux, et il nous apporta une protestation indignée que l'on peut lire dans notre numéro du 1<sup>er</sup> juin (p. 535). M. Knosp n'était alors pour nous qu'un nom. Depuis il est venu nous voir, et nous avons eu l'agréable surprise de trouver en lui un savant très bien informé, un musicien habile et sérieux. Nous l'avons aussitôt inscrit au nombre de nos collaborateurs réguliers, et il nous donnera prochainement une étude, toute d'actualité, sur la musique au Cambodge. Nous lui laissons aujourd'hui la parole pour exposer ses démêlés avec le journal en question. Toutes les opinions sont admises au *Mercure Musical*. On a pu se convaincre récemment qu'il était loisible d'y dire du bien de nos ennemis, ou du mal de nos amis. On peut même y parler de personnages qui ne sont ni nos amis ni nos ennemis ; car ils n'existent pour nous que dans la mesure où leurs bévues sont susceptibles d'amuser nos lecteurs. — N. D. L. R.



ce qui est une constatation heureuse à faire chez un être fragile. Une petite sapèque en cuivre, exotique et timide, assistait à la rentrée triomphale du Dio d'or C. M. qui n'est pas une vulgaire monnaie de singe, croyez-le bien ; confondue dans les masses plébéiennes, la modeste sapèque se croyait inaperçue, lorsque, de sa face dorée, C. M. fascina le petit billon exotique. La manifestation populaire aidant, ce dernier se prosterna de bonne foi et participa laudativement à la fête. Le Dio d'or roulait de joie en roulant les badauds. Et la sapèque, la vulgaire sapèque en cuivre, n'entendait pas le tintement de justes reproches d'autres petits cuivres qui paraissaient ne plus croire à l'or du Graal ; n'osaient-ils pas prétendre, les impies, que la face de l'idole ne supportait pas le moindre frottement sous peine de révéler son extraction toute vulgaire ? « Nous sommes d'honnêtes cuivres, de bon son et de bon aloi, peu nous chaut le Dio d'or ! »

Il advint qu'à force de se frotter au Dio d'or, la sapèque s'aperçut que ce gros module n'était qu'en vulgaire laiton vaguement doré, « même pas du cuivre ! mais un alliage innomable ! le meilleur, c'est de nous qu'il l'a pris ! quant au reste ? Rien ! rien ! » se dit la sapèque.

Son erreur reconnue, la monnaie exotique s'en alla se confier au chef des vrais cuivres, l'héroïque Marn-Hold qui, après lui avoir fait connaître la loi de Mercure Apollon, lui dit : « Demets-toi de ta servitude chez les Philistins qui adorent Dio d'or et t'en viens en notre libre tribune où nul ne craint de faire sonner sa note. »

Plus tard, les pèlerins, ayant également reconnu leur erreur, frottèrent sérieusement le Saint-Graal et ils virent que le Dio était en faux or ! On ne crut dès lors plus les Montagnards, et la caravane disparut à l'horizon, non sans avoir déposé au bord de la route, dans le crépuscule, tout honteux, le Dio d'or C. M. à côté d'autres choses.

Restait la sapèque qui regrettait ne pas avoir de cothurne pour en oublier un dans le centre de gravité du Dio d'or.

Ce préambule, tout mystique pour beaucoup, doit paraître transparent à ceux qui m'ont fait l'honneur de s'occuper du modeste projet visant la création d'une *Section française exotique* de la I. M. G. (Société internationale du musique).

Voilà longtemps que j'aurais voulu grouper en un cercle ceux qu'intéresse la musique exotique ; l'échange d'observations, l'union des pensées aurait fait franchir un grand pas à cette branche de l'étude musicale. Je reçus un beau jour une lettre fort aimable de M. von Hornbostel, de Berlin, m'invitant à venir au congrès de Bâle développer mon projet de *Société exotique*. En réponse à un projet soumis, MM. von Hornbostel et Stumpf exprimaient le sage avis que la section de Paris (comme celles à créer dans les autres villes) aurait avantage à se joindre à une association puissante comme l'I. M. G. qui lui faciliterait l'aridité des débuts.

Partageant, à ce moment encore, des idées dont j'ai pu me défaire heureusement, mais trop tard, je portais au C. M. un avis faisant savoir que, créant la *Section française exotique* de la I. M. G. à Paris, je serais heureux de recevoir des adhésions ou même de simples avis. Il advint que cet avis partagea le triste sort de tout livre prêté : il fut égaré. En sa course éperdue à travers l'Europe, essayant, mais en vain, de joindre le très occupé directeur du C. M., mon manuscrit finit par échouer sur la côte d'Azur, ou à Thouars ou partout ailleurs, l'ordre étant, de l'avis d'aucuns, synonyme de vulgaire pédanterie. Je rédigeai une nouvelle communication, laquelle, pour me récompenser de la lenteur de son aînée, parut déjà quelques



jours plus tard ; je fus consterné d'une telle rapidité au *C. M.*, surtout que le bureau directorial ployait sous le nombre de manuscrits réclamés par des auteurs désireux de paraître aussi longtemps que leurs articles avaient un intérêt.

Mais pour être paru, l'avis de la « section exotique » ne me valut que des ennuis. « Un retard dans l'envoi des épreuves, m'écrit Dio d'or, m'a empêché de lire, avant qu'il fût imprimé, un entrefilet que vous aviez remis à M. Dio-Re » (qui ne l'a donc pas lu non plus ? c'est beau, l'administration au *C. M.* !).

« En le lisant, continue Dio, j'ai éprouvé la surprise la plus extraordinaire et une colère légitime ! » (Les gendarmes d'Offenbach sont toujours debout !) Mais n'ai-je pas à me glorifier du fait d'avoir surpris et provoqué la colère d'un des hauts dignitaires de la presse musicale auquel, à ce qu'on dit, on ne la fait pas ? Je me console cependant depuis que je sais ce que je sais ; en homme exotique, je songe aujourd'hui à ces pagodes rutilantes à l'extérieur — mais dont la cour recèle un tas de choses peu attrayantes.

Mais continuons.

Je sais gré à Dio d'or de m'avoir appris qu'il existait à Paris une section française de l'I. M. G. ; mais je vous dirai que je n'oserais faire aux membres de cette association l'injure de les avoir ignorés ; je lisais assidûment les chroniques du président, M. Dauriac, à une époque à laquelle Dio ne s'occupait pas encore de musique, au grand bien, d'ailleurs, de cette dernière.

En me nommant les membres du Bureau de l'I. M. G. à Paris, Dio m'engageait à les voir et à m'expliquer avec eux si je ne voulais pas être *très attaqué partout*.

Je lui répondis que j'allais de suite me mettre en relation avec les personnalités de l'I. M. G. et que j'allais le mettre hors de cause, le *disculper*, quoique ce ne soit pas à moi à assumer les fautes et erreurs typographiques du *C. M.*

Mais les meilleures intentions... bref, je reçus un billet de Dio contenant cette délicieuse phrase : « Je n'ai jamais eu et n'aurai jamais à me disculper devant *qui que ce soit* », et plus loin : « Je vous défends de la façon la plus absolue de vous servir de mon nom ». Que diable voulait-il que j'en fisse, de son nom ? Je n'ai pas besoin du nom de Dio auprès de ceux qui me connaissent, car il ne me servirait de rien. J'ai l'honneur d'appartenir à plusieurs revues musicales dont le tirage est de 10-15.000 et n'ai cure de la gloire que me donneraient les 500 exemplaires du *C. M.* qui viennent jeter, chaque quinzaine, une lumière bienfaisante sur le pauvre monde musical.

Par sa lettre, Dio d'or m'avertissait que *tout était rompu* entre nous ; il sut par la suite que son avis venait *après le fait*, car j'avais conservé la minute d'une lettre du mois d'avril par laquelle, écoeuré, je lui offrais ma démission de collaborateur. Finalement je lui fis savoir que son langage me déplaisait, et que, n'étant pas son sous-ordre, je ne lui permettais point d'en user à son aise avec moi. Dio eut la précaution de ne pas répondre, car ce n'est plus par lettre, mais de vive voix que je lui aurais fait connaître ma façon de penser, et ce chez lui. Et si son langage m'avait déplu, je lui aurais rappelé la sapèque congédiant Dio d'or (voir dernier alinéa au préambule).

J'ai vu ces temps derniers M. Poirée, M. Malherbe, de l'I. M. G., qui ont fort bien compris l'erreur typographique du premier avis et que la rectification pure et simple, au numéro suivant, a pleinement éclairés. J'ai pu voir que je ne courais pas le danger d'être *très attaqué*, malgré la prophétie du Dio d'or.



ENVOI. — Dio me fait savoir que l'accident contribuera peu à me donner de l'autorité en tant que musicographe exotique !!

Or voici que les *Sammelbande* de l'I. M. G. vont faire paraître un long article de Gaston Knosp (Dio se souvient-il du n° du 30 novembre, de Stuttgart ?) et précisément sur la musique exotique qui existe, quoique Dio n'en connaisse rien.

GASTON KNOSP.



## DERNIERS ACCORDS

M<sup>lles</sup> BABAIAN. — La saison des concerts est terminée, la saison des concours publics n'a pas commencé encore. Dans le silence estival, il est doux de ne pas entendre la *Symphonia Domestica*, ni le *Rêve de Gérontius*, ni même les 32 sonates de Beethoven. Mais il vaut mieux encore se réunir en un vaste salon majestueux et frais, dont les portes ouvrent sur un jardin aux verdure immobiles, et là, prêter l'oreille au charme d'une voix expressive et pure, d'un jeu délicat et poétique... M<sup>lles</sup> Babaïan furent, au dernier dimanche de M<sup>me</sup> la princesse de Cystria, plus douces à nos cœurs que n'est l'ombre ou l'eau du puits au voyageur altéré. Et l'on abusa quelque peu d'elles, en redemandant sans cesse à l'une Borodine, Moussorgsky, et Bach (mais un Bach pittoresque et coloré), à l'autre les chansons populaires grecques, harmonisées par Maurice Ravel, dont elle rend si bien la mélancolie ensoleillée... Tant de naturel, une grâce aisée et captivante, un sentiment inné du rythme, une pureté native de goût et de style, sont des qualités rares, faites pour enchainer tous ceux qui ont conservé le souvenir de ce que devrait être l'art d'harmonie ; et l'on conçoit que le grand et malheureux Carrière ait oublié ses maux à écouter les deux sœurs qui venaient, fidèles, lui apporter les consolations de la musique. Ainsi se trouva réalisé pour lui, par une amitié délicate, le rêve de Sully-Prudhomme : *Faites que j'entende un peu d'harmonie !*

MUSIQUE D'ÉGLISE. — Le jeudi suivant, j'entendais, au mariage de mon excellent ami Ecorcheville, un peu de chant *a cappella*, dirigé par M. Emmanuel. L'intention certes était excellente, mais pourquoi faut-il que l'orgue se mêle aux voix de si déplaisante façon, que les voix soient si mauvaises, et surtout que l'exécution soit silourde et sans accent ? Le *Regina cæli* d'Aichinger, allègre chant de joie, a été pris en mouvement d'adagio. Par bonheur, de plus amicales pensées nous distrayaient quelque peu de la musique.

MUSIQUE ET DANSES CAMBDOGIENNES. — Féerie somptueuse, brocarts d'or et pierreries, mitres et tiaras surchargeant de jolis visages blancs et graves, souplesse de lianes, mains ouvertes comme des fleurs, glissements insensibles, lentes ondulations, harmonie des gestes hiératiques et des lignes infléchies, musique aux sonorités claires qui se croisent et se mêlent selon des lois inconnues, j'essayerai bientôt de dire mieux votre charme. J'ai pu, grâce à l'extrême obligeance et aux soins diligents de M. Dutreih, impressionner quelques rouleaux phonographiques qui ressusciteront ce rêve.

LOUIS LALOY.

FRANCIS PLANTÉ. — Ce nom jusqu'alors n'était pour moi qu'un nom, celui que prononçaient nos grand'mères avec les soupirs mystérieux d'une



admiration paradisiaque. Je n'avais jamais entendu ce héros du second empire et je confesse qu'il entraînait un peu de méfiance irrespectueuse dans la curiosité qui m'a poussé, le 27 juin, au théâtre de la Gaîté, malgré trente degrés à l'ombre ; je le confesse, pour ajouter à l'expression de mon émerveillement l'éclat d'une amende honorable : c'est nos grand'mères qui avaient raison !

Sans doute l'accompagnement de l'excellente mais tapageuse Garde républicaine servit mieux l'insipide tarentelle de Gottschalk, que Mozart, Mendelssohn et même M. Camille Saint-Saëns. Mais elle n'a pu étouffer les mérites de M. Planté, qui, d'ailleurs, joua tout seul une douzaine de morceaux de Weber, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Brahms, etc. Sa virtuosité est d'une perfection rare et d'une aisance charmante ; imaginez un poignet d'acier qui serait en caoutchouc (je propose cet amalgame aux fabricants de pneumatiques pour le prochain circuit). On ne peut rêver un toucher plus net et plus élastique, une sonorité plus délicate et plus ferme. Seul, à ma connaissance, Ferruccio Busoni, rompu par les exigences croissantes de l'art moderne à des performances plus transcendantes encore, apporte autant de poésie dans la technique instrumentale.

Quant à l'interprétation de M. Planté, elle est, sinon toujours juste, du moins constamment personnelle, inspirée, vivante, prime-sautière, et à ce titre séduisante. Il est presque miraculeux qu'un artiste de cet âge ait conservé une pareille alacrité de sentiment, cette verve, cet humour, cette allégresse un peu fantasque : un scherzo de Weber, la tarentelle de Chopin sont un pur délice sous ses doigts magiques, et il donne à Mendelssohn une finesse, une variété de timbres, qui pourraient le rehausser dans l'estime, trop sévère pour lui, de notre génération.

Faut-il l'occasion exceptionnelle d'une fête charitable pour que ce merveilleux pianiste sorte de sa retraite provinciale ? Je voudrais espérer qu'il viendra encore, dans des conditions plus normales et plus favorables, nous charmer en donnant à ses cadets dans l'armée des pianistes un exemple dont il n'est aucun d'eux qui n'ait encore beaucoup à apprendre.

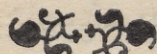
JEAN CHANTAVOINE.

CONCERT BREITNER. — Cuirassée d'argent miroitant, M<sup>me</sup> Felia Litvinne vint nous détailler les *Amours du Poète* avec un style d'admirable simplicité et une voix d'éclat exceptionnel. L'accompagnateur (nommé Camille Saint-Saëns, si j'en crois le programme) resta discret et sobre, sauf en ce qui concerne le fameux *Ich grolle nicht*, où il s'abandonna à des rubatos imprévus et à des anticipations d'une exubérance étonnante chez un homme de cet âge.

De l'air d'*Henry VIII* on ne peut que médire ; mieux vaut donc parler du *Caprice arabe*, perlé par son auteur avec une conviction surprenante sinon communicative.

En relisant le programme, je m'aperçois que le concert était donné par M. Breitner. Effectivement je crois me souvenir que ce sympathique artiste trouva le moyen de se glisser furtivement au piano, pendant les courts instants où M<sup>me</sup> Litvinne et M. Saint-Saëns avaient abandonné l'estrade, et qu'il joua brillamment les *Variations symphoniques* du père Franck honni par le compositeur de *Sous la Tente*, puis un *Concerto* de Schutt relevé d'agréables traits musicaux. Mais ces deux brefs intermèdes furent introduits avec tant de modestie que nul, dans l'auditoire, ne s'en aperçut.

WILLY.





## MUSIQUE DU XVII<sup>e</sup> ET DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Jules Ecorcheville : *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français (1640-1670)*.

In-4° raisin de IV-145 pages.

— *De Lulli à Rameau (1690-1730). L'Esthétique musicale.*

In-4° couronne de IX-172 pages.

Paris, Marcel Fortin, éditeur, 6, Chaussée-d'Antin, 1906.

Cette fin de saison apporte à la musicographie française un intéressant contingent d'ouvrages, parmi lesquels il m'est tout particulièrement agréable de signaler, en raison de leur importance et de leur valeur, les deux thèses que M. Jules Ecorcheville a récemment soutenues en Sorbonne. L'une et l'autre ne font pas seulement le plus grand honneur à leur auteur, elles tracent encore une voie nouvelle aux études musicologiques ; elles marquent la nécessité qui s'impose de jour en jour davantage d'abandonner le cadre léger, le ton anecdotique et badin, le style d'essayiste qui caractérisaient les anciennes productions de la littérature musicale. En même temps, elles montrent que l'*utile dulci* du poète est parfaitement applicable à des travaux d'érudition. Artistiquement et luxueusement éditées, elles procurent à l'esprit et à l'œil un plaisir égal. La science, tout en demeurant sérieuse et stricte, tient à ne décourager personne, et elle se compose un visage avenant.

De la musique d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle, nous ne connaissions jusqu'à présent que les pièces conservées dans la précieuse et malheureusement incomplète collection Philidor ; il y avait bien à la Bibliothèque nationale quelques recueils contenant un certain nombre d'œuvres des 24 violons du roi ; mais tout cela, en somme, restait bien fragmentaire, bien insuffisant. En découvrant à la bibliothèque de Cassel un fonds de musique française comprenant 20 Suites pour instruments à archet, M. Ecorcheville a donc fait une trouvaille de la plus haute importance. Mais, si la portée de sa découverte est considérable, le parti qu'il en a tiré au point de vue de l'histoire de la Suite et des conditions de la musique d'orchestre aux environs de 1650, ne l'est pas moins. Grâce au savant commentaire historique et technique dont M. Ecorcheville a entouré sa publication du manuscrit de Cassel, toute une page demeurée dans l'ombre de la musique française s'éclaire et se laisse lire. Aux travaux des Thoinan et des Jal s'ajoutent de nouvelles et abondantes informations. Nous étions fort mal renseignés sur une foule de musiciens du XVII<sup>e</sup> siècle que l'astre lulliste avait éclipsés. Que savions-nous de Belleville, de Jacques Cordier dit Bocan, des Pinel, de ce Lazzarini dont Mersenne nous entretient trop brièvement, de Verdier, des Bruslard et des Mazuel, violoneux tant soit peu falots dont de loin en loin on déchiffrait péniblement les noms sur quelque grimoire de douteuse calligraphie ? Rien ou presque rien. Guillaume Dumanoir, le fameux « Roides violons », avait été étudié d'un peu plus près ; mais que de lacunes encore dans la biographie de ce potentat musical ! Ces lacunes, M. Ecorcheville les a, en grande partie, comblées, et les chercheurs seuls savent ce qu'il faut de patience avisée, d'ingéniosité et d'esprit critique pour mener à bien un pareil travail.

A l'étude biographique des auteurs des pièces du manuscrit de Cassel, M. Ecorcheville a joint d'intéressantes considérations relatives au milieu dans lequel s'exécutaient ces pièces, et au rôle social joué par la musique vers 1650. Nous voyons, au cours du chapitre III de son livre, comment la musique de danse s'idéalise petit à petit, délaisse peu à peu sa fonction chorégraphique pour ne retenir qu'une fonction musicale, comment les airs de danse finissent par n'être plus appréciés que symphoniquement, le



bal mondain se simplifiant au fur et à mesure que le ballet dansé par des professionnels se développe, comment ces airs se groupent en Suites dont les allemandes, les courantes, les sarabandes deviendront les éléments essentiels.

L'auteur analyse ensuite la rythmique si variée des airs de danse et fournit sur cette matière délicate des précisions que ne donnaient ni l'*Orchésographie* de Jehan Tabourot, ni le *Maître à danser* de Jean Rameau, ni les *Chorégraphies* de Feuillet ; et nous voyons ainsi défiler avec leurs gestes, tantôt décidés, tantôt irrésolus, la subtile courante, les bransles plus modestes, les gavottes si goûtées, les gracieux passe-pieds. Nos vieux musiciens s'efforçaient de varier la ligne mélodique de tous ces thèmes chorégraphiques ; ils leur appliquaient le système des diminutions pour les broder et les amenuiser, ils les utilisaient dans l'établissement d'une architecture polyphonique un peu incertaine et fragile que rehaussait de place en place l'acidité d'harmonies imprévues, qui sont à la fois les pointes et les maladresses de cette littérature.

M. Ecorcheville étudie ensuite la famille instrumentale à laquelle on confiait la réalisation des Suites ; ici, nous pénétrons dans la lutherie de la « Bande des 24 violons » et nous nous initions à la hiérarchie des registres, à l'échelonnement des dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses.

Enfin, une réduction pour le piano des 20 compositions ainsi passées en revue vient compléter de la façon la plus heureuse ce remarquable travail, en permettant à tous les amateurs de musique ancienne de prendre directement connaissance des œuvres que les violons de la chambre exécutaient devant le souverain. Trois belles reproductions de gravures de Bonnard représentant un concert et des danses illustrent le volume avec une saveur particulière.

Dans sa seconde thèse, M. Ecorcheville s'est proposé de diriger ses investigations à travers une période de notre histoire musicale dont l'esthétique n'avait pas encore été discutée de près, à travers la période qui sépare la mort de Lulli de l'apparition de Rameau. C'est là une époque de transition, encore dominée par la mentalité du grand siècle, mais pénétrée déjà des courants d'idées qui vont grossir à partir de 1750. Comme toutes les périodes de transition, elle offre donc un intérêt très vif à l'observateur. Pour la première fois, la pensée française se trouve en face du phénomène musical ; de ce phénomène, la critique va chercher à s'emparer, et elle échafaudera à ce propos une thèse que le livre de M. Ecorcheville expose avec ampleur. Il y a dans ce livre deux choses : la constatation d'un fait et les conséquences que l'auteur en tire.

Le fait, dont l'évidence s'impose au jour d'une documentation aussi abondante que précise, est celui-ci : L'esthétique musicale française dès le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle se fonde essentiellement et presque exclusivement sur la Raison ; c'est au moyen du critérium de la Raison qu'elle jugera les œuvres musicales. Toute musique, pour être agréée à ses yeux, « devra avoir un sens », devra être raisonnable. Et alors apparaît le dogme de l'imitation de la Nature que Rameau et Gluck reprendront plus tard pour leur compte. Dès que les sons ne sont plus « signes » de quelque chose, on les repousse comme inutiles et vains ; la musique doit « imiter les sentiments » et préciser nos représentations. M. Ecorcheville cite à ce propos des passages bien curieux de Lecerf de la Vieville, de ce lucide abbé Pluche, dont le *Spectacle de la Nature* constitue une manière de *Somme* des idées françaises de 1730, de l'abbé Dubos, de Terrasson, de Cartaud de la Villatte, du Père André, d'Houdard de la Motte, de Rague-net. Il montre l'hostilité des moralistes et de l'Eglise à l'égard de l'opéra, hostilité qui, en ce qui concerne l'Eglise, relève en vérité plus de la mentalité chrétienne et catholique que de la mentalité française proprement dite ;



il signale l'animosité que manifestent les littérateurs contre l'adjonction de la sonorité au langage verbal, animosité qui s'étend même à la poésie corruptrice de la raison ; il fait voir que la fameuse et interminable querelle qui met aux prises la musique française et la musique italienne se résume en un conflit entre l'oreille et la raison, en une limitation, du côté français, des droits de l'oreille. Notre esthétique déclare avec une netteté parfaite que la musique doit tendre vers une fin, vers une utilité, et que les charmes de l'oreille sont déraisonnables, lorsque cette fin n'existe pas.

La conclusion que M. Ecorcheville tire de tout ceci, c'est que l'esthétique française de 1690 à 1730 révèle un état d'esprit hostile au phénomène musical proprement dit, un état d'esprit impropre à favoriser la jouissance musicale, parce que cette jouissance ne relève pas de la pure raison et qu'elle ne suscite pas forcément en nous une activité psychologique représentative.

Peut-être conviendrait-il d'observer qu'il y a lieu ici de distinguer le phénomène sonore du phénomène musical, celui-ci étant un phénomène sonore organisé. D'ailleurs, en se plaçant sur le terrain de la pure sonorité, les expériences de Wundt, annoncées en quelque sorte par Lecerf dans sa célèbre *Comparaison*, prouvent que le phénomène sonore s'accompagne chez nous de représentations plus ou moins précises. Dès que ce phénomène s'organise et devient une « musique », la perception du rythme et de la ligne mélodique exige la participation de l'intellect, de sorte que le critérium rationnel des Français de 1730 n'est pas si intransigeant et si inefficace qu'il le paraît. De nos jours, ne découvre-t-on pas dans la musique pure, dans la musique de Bach, par exemple, tout un langage, tout un système parfaitement représentatif ? Nous dirions même que c'est précisément à l'égard de cette musique pure, que le rôle de l'entendement dans la jouissance esthétique apparaît plus impérieux, car à quoi bon organiser logiquement, d'après des lois rationnelles, une sonate ou une symphonie, si la mise en action de l'intellect est proclamée non seulement inutile, mais encore nuisible à l'éveil du plaisir qu'on devra ressentir à l'audition de cette composition ? N'y a-t-il pas là une contradiction ?

Les compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les dédicaces qu'ils adressaient à leurs protecteurs, ne manquaient pas, du reste, d'employer, pour qualifier leurs œuvres, le mot « divertissement ». Ils déclaraient presque tous qu'ils voulaient « divertir » leurs Mécènes ; or cette conception de la musique-divertissement n'est pas si éloignée qu'on serait tenté de le croire de celle de Schopenhauer, qui rattache l'impression causée par la musique à l'extase, au rêve. En s'efforçant de divertir les auditeurs, nos musiciens ne cherchaient en effet qu'à les étourdir, à les libérer de leurs préoccupations habituelles, en un mot, à les désindividualiser.

Mais nous arrêtons ici les réflexions que nous suggère le savant travail de M. Ecorcheville. On voit qu'il ne soulève rien moins que le redoutable et obscur problème de l'expression musicale.

L. DE LA LAURENCIE.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES. — *Gluck*, par Jean d'Udine. — Biographie critique, illustrée de 12 représentations hors texte, in-8° de 128 pages. — Paris, Henri Laurens, éditeur, 1906.

La littérature gluckiste est assez peu représentée en France, et jusqu'à ce jour le solide ouvrage de M. Desnoiresterres était, pour ainsi dire, le seul livre paru dans notre langue sur l'auteur des deux *Iphigénies*. Voici que l'intéressante collection Laurens vient d'enrichir cette littérature d'un volume dû à la plume subtile de M. Jean d'Udine. Pour qui connaît l'esprit averti et chercheur de notre confrère et ami, la publication de son



*Gluck* ne peut apporter au culte gluckiste qu'un encens rare et choisi. C'est dire tout l'attrait et le charme qui se dégagent de la lecture de ses pages.

Le cadre des publications consacrées par la maison Laurens aux « Musiciens célèbres » ne comporte point un vaste étalage d'érudition ; aussi bien ne faut-il pas en chercher dans le livre de Jean d'Udine ; ce qu'il faut y chercher, c'est une compréhension vive et profonde de l'œuvre du réformateur de l'opéra français, c'est une synthèse aussi ramassée qu'élégante de ce que l'on sait sur ce grand musicien dramatique, jointe à une foule d'aperçus originaux, de remarques ingénieuses qui mettent au point, avec une sûreté étonnante, les conquêtes réalisées par Gluck dans le domaine de l'art lyrique.

Avec la langue souple qui lui est familière, Jean d'Udine nous trace un vivant portrait du chantre d'Orphée, et s'attache à marquer, outre les précédents de la tragédie musicale, depuis le xvii<sup>e</sup> siècle italien jusqu'à Rameau, les diverses conditions qui influencèrent la carrière du Chevalier, son enfance forestière et errante, son sentiment si pénétrant de la nature, ses prédilections grecques et françaises. Sans nul doute, c'est en grande partie grâce aux suggestions dont l'entourèrent le comte Durazzo et Favart que Gluck, en écrivant des opéras comiques sur des paroles françaises, en composant des romances et des lieder, prépara sa propre évolution et planta les premiers jalons de sa réforme esthétique ; il envisageait ainsi l'avènement d'un art moins complexe et moins empesé, plus simple et plus naturel que celui qui présidait aux destinées de l'opéra classique français. Jean d'Udine rend compte de façon nouvelle et ingénieuse du pouvoir expressif que recèle le drame gluckiste, en analysant les divers types mélodiques dont le Chevalier fit usage, et montre que l'air n'est que le développement lyrique du récitatif, lorsqu'il importe de soulever l'émotion et de la magnifier.

Bien intéressantes aussi sont les considérations relatives à l'évolution des principes gluckistes au sein des écoles modernes et contemporaines. On ne pouvait parler avec plus de grâce et d'eurythmie de l'artiste harmonieux qui écrivit *Alceste*.

L. DE LA LAURENCIE.



## MUSIQUE DU XIX<sup>e</sup> ET DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*The Musiclovers' Calendar* (L'Almanach des Amateurs). Boston, 37, Saint-Botolph Street. Paris, bureaux du *Mercure Musical*, 2, rue de Louvois.

Cette luxueuse publication annuelle témoigne du goût croissant, et de plus en plus éclairé, des Américains du Nord pour la musique. Le temps n'est plus où M. Victor Herbert entendait monter de la salle des murmures de surprise à l'apparition de son violoncelle, qu'on prenait pour tout autre chose qu'un instrument de musique. Il n'y a pas de petite ville des Etats-Unis ou du Canada où l'on ne soit sûr de rencontrer un groupe d'amateurs, et souvent un orchestre. C'est M. Victor Herbert lui-même qui nous donne ces détails, en une page fort intéressante sur l'*Armée américaine des Amateurs*. La seule infériorité de l'Amérique, à l'en croire, serait que les protecteurs des arts y font défaut : on n'y rencontre, même parmi les milliardaires, ni un Louis de Bavière, ni un Prince Esterhazy. Mais ce temps viendra sans doute : après avoir comblé les universités, le flot des dollars fera sortir de terre théâtres et salles de concert. Déjà l'Amérique a une



école de compositeurs ; deux écoles même : les classiques et les romantiques, les conservateurs et les novateurs. On trouvera à la fin du *Musiclovers' Calendar* d'intéressantes biographies, accompagnées de photographies et d'exemples musicaux, sur les principaux représentants de ces deux écoles : Foote, Farwell, Mac Dowell, Chadwick. Celui de tous pour lequel je me sens le plus de sympathie est certainement Farwell, qui cherche à créer une musique vraiment américaine, et pour cela fait appel à toutes les ressources du sol, en commençant par les mélodies des habitants primitifs. Il y a là une tentative fort intéressante, analogue à celle des musiciens russes au XIX<sup>e</sup> siècle, et à laquelle je souhaite le même succès. Je voudrais bien connaître les *Mélodies américaines* de M. Farwell, ou son *Hurakan*, rhapsodie pour piano.

On voit qu'il y a beaucoup à apprendre dans le *Musiclovers' Calendar*. On y trouvera en outre des comptes rendus très complets sur la saison écoulée (1905) à New-York (H.-E. Krehbiel), Londres (E.-A. Baughan), Paris (Louis Laloy), Berlin (J.-C. Lusztig), Dresde (Albert Noll), Milan (Aldo Franchetti) ; des articles variés de Laurence Gilman, Victor Herbert, E.-A. Baughan, dix-huit fort beaux portraits (Claude Debussy, Julius Röntgen, Vincent d'Indy, Arthur Foote, André Messager, etc.) ; et une bibliographie des publications récentes. Le *Musiclovers' Calendar* est imprimé en deux couleurs, avec une précision qui fait le plus grand honneur à la typographie américaine ; je ne dis pas que certaines maisons françaises ne fussent capables d'un soin égal, mais le prix alors dépasserait de beaucoup un demi-dollar (2 fr. 50).

LOUIS LALOY.

**J.-G. Prod'homme** : *Les neuf Symphonies de Beethoven*. Paris, Delagrave.

M. J.-G. Prod'homme, trouvant, avec quelque raison, que nous étions, en France, dépourvus de livres sur Beethoven, vient de nous donner en 481 pages une étude sur les dix symphonies (dont neuf réellement écrites) du maître de Bonn. Craignant que son nom seul n'attirât point la foule, il demanda à M. Colonne une préface. Celui-ci ne crut point devoir la refuser, et nous sommes heureux de citer dans son intégrité ce morceau de haute littérature après lequel tout éloge, comme toute critique, seraient superflus. Notons cependant qu'à la page 244, au milieu des esquisses de la *Pastorale*, se trouve un chant populaire slave, recueilli par le professeur Kuhač d'Agram et dont Beethoven se serait peut-être inspiré, qui rappelle singulièrement le début de la *Kraquette*, succédané de la *Mattchiche*, que perpétra M. J. Clerice pour la plus grande jouissance des Montmartroises. Mais laissons parler M. Colonne :

*En me demandant d'ajouter, sous couleur de préface, quelques lignes à son bel ouvrage, M. J.-G. Prod'homme me fait autant d'honneur qu'il me cause d'embarras. S'il suppose que mon opinion peut avoir quelque poids sur l'esprit du lecteur, j'ai, moi, le regret de lui dire que je n'en crois rien.*

*Quand il s'agit de porter un jugement sur les grands hommes, on ne prend guère l'avis du voisin ; chacun tient à sa manière de voir, et, volontiers, la proclame excellente.*

*Puis, enfin, pour présenter un livre au public, faut-il au moins disposer de quelque autorité littéraire, et mon éloquence, s'il m'arrive d'en montrer parfois l'apparente image, se mesure uniquement à la docilité et à la virtuosité de mon orchestre.*

*Toutefois, puisque l'occasion m'en est offerte, je ne puis résister à dire la joie émue, la tendresse profonde, l'admiration sans réserve qui me courbent,*



*humble et pieux fidèle, devant Beethoven, ce maître suprême, le plus grand peut-être parmi les Dieux qui peuplent l'Olympe musical.*

*Bien jeune encore, j'ai sacrifié sur son autel, et son culte a été la religion de toute ma vie.*

*Mes ennemis (qui peut se flatter de n'en pas avoir ?) ont bien voulu, pendant un temps, me concéder, avec un certain tempérament qu'ils qualifient de romantique, le don d'animer l'œuvre que je dirige, de la peindre avec des couleurs brillantes, d'en exprimer avec chaleur la passion douce ou violente, de vibrer, en un mot. Mais, en me faisant cette concession pour essayer de me confiner dans un genre et limiter mon domaine, ils avaient oublié de regarder en arrière, car je ne suis arrivé à la compréhension de la musique romantique que par une étude approfondie de la musique classique.*

*J'ai connu Beethoven avant Berlioz, la Pastorale avant la Fantastique. N'allez pas en conclure que je prétends m'attribuer un brevet de supériorité, encore moins d'infailibilité !*

*D'autres ont étudié Beethoven ; ils y ont peut-être vu ce que je n'avais pas trouvé, peut-être aussi y ai-je trouvé ce qu'ils n'avaient pas vu.*

*Au surplus, il n'y a pas qu'une façon de dire un beau vers.*

*C'est le propre de la beauté que de pouvoir, sous des aspects divers, rester la beauté quand même. A ce signe certain, on reconnaît les neuf fillés de Beethoven, les neuf muses qu'enfanta son génie ; elles sont immortelles, et gardent, en leur qualité de déesses, le prestige merveilleux d'une jeunesse éternelle.*

*Voilà pourquoi un livre tel que celui de M. J.-G. Prod'homme est un ouvrage utile. Cette histoire est un flambeau qui nous éclaire et nous permet de mieux comprendre Beethoven, en nous le faisant mieux connaître. — Plus on pénètre sa vie, plus on admire son œuvre.*

*Gloire à lui sur la terre ! Les peuples prêtent l'oreille ; les historiens proclament sa puissance ; les interprètes répandent sa doctrine ; le monde obéit à sa voix ; se hausser jusqu'à lui c'est devenir plus grand.*

ED. COLONNE.

Le roi David lui-même ne parlait pas un plus magnifique langage ; mais il se rendait justice avec moins d'ampleur.

CH. CHAMBELLAN.



## LA MUSIQUE A BERLIN

Si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'ensemble de la dernière saison, la réputation de Berlin, métropole musicale, ne semblera point trop surfaite. Les salles de concert sont nombreuses et vastes. J'en compte plus de huit, dont trois pourvues de grandes orgues. Il y a profusion de Capellmeister, de virtuoses et de Gesangvereine, surabondance de concerts. L'intensité de la vie musicale est unique, extraordinaire. Unique, car il y est donné de vivre la musique de son temps au fur et à mesure qu'elle se constitue. Des souffles nouveaux y parviennent qui mettent bien du temps à atteindre telle autre capitale. L'épidémie des festivals-rengaines ne sévit point ici. Les trésors du maître de Bonn ne sont pas livrés à un pillage méthodique. Wagner n'y est pas mis en coupe réglée. On n'encourt pas le risque de subir périodiquement, et comme par hasard, la sempiternelle *Damnation de Faust*. Une nouvelle génération travaille à la diffusion



de la musique moderne, au refoulement du poncif académique. Débordés, les doctes « Professoren » de la *Königliche Hochschule* interviennent de leur personne pour barrer la route aux mauvaises doctrines. Leur défense est faible. Ils brandissent Mendelssohn, Brahms. A l'*Ecole des Hautes Etudes musicales* de Berlin, — institution royale, — en l'an de grâce 1906, de graves personnages ne savent encore rien d'un certain musicien du nom de César Franck ! Tout en eux contredit le présent. Leur zèle aveugle, exclusif, étroit, n'a plus de force conservatrice, et l'instinct moderne conquiert le terrain.

En **Félix Weingartner**, je vois aussi un « attardé » de marque. Sous sa direction, les concerts de la Chapelle Royale ne s'émancipent guère de la routine des programmes consacrés. La lumière nouvelle qui se fit en lui tout récemment (ne vient-il pas de découvrir Johannes Brahms ?) l'aveugla si vivement qu'il ne lui fallut rien moins que l'espoir de la conquête de succès tapageurs en notre bon Paris pour lui révéler l'existence de la Symphonie française (Cf. un petit opuscule de ce même M. Weingartner sur la symphonie après Beethoven). Et le bouillant chef d'orchestre d'inscrire bravement en tête de son *Abschiedskonzert* le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de **Claude Debussy**. Sur ce beau geste, Weingartner nous quittait à jamais. Il a renoncé glorieusement à sa brillante carrière. Sa démission n'est plus un simple « bluff » renouvelé de l'an passé. Elle est officielle. Weingartner ne reviendra pas sur sa décision, torturé qu'il est par d'autres ambitions. Si le capellmeister se retire..., le compositeur nous reste. Il paraîtrait même que ce dernier sera plus fécond que jamais. Puisse l'inspiration qu'il chercha vainement au cours de ses bruyantes tournées jaillir du calme de la retraite, c'est le vœu que je forme pour lui-même, stoïque abdicateur de fonctions qu'il illustra de tout son grand talent, et pour nous que sa retraite attristerait doublement si le génial *Dirigent* disparaissait au seul profit du compositeur que nous connaissons, hélas ! déjà trop.

Je passe aux novateurs, à cette poignée d'artistes sincères qui portent avec eux quelques lueurs de musique nouvelle. Les noms de Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Arthur Nikisch, Oskar Fried, Carl Muck, Alexandre Birnbaum, E. N. von Reznicek, Bernard Stavenhagen, se détachent au premier plan. Ce sont les modificateurs influents du mouvement rétrograde. Sans répudier les classiques, toujours présents et vénérés, sans rejeter les œuvres anciennes que le génie a revêtues d'éternité, ils débrouillent avec ardeur la production vigoureuse et touffue de l'Ecole moderne. D'aucuns n'innovent pas toujours avec discernement et choix. Trop souvent ils se perdent, à la suite d'un Max Reger quelconque, dans les plus noires fondrières de l'Art allemand. N'importe, j'applaudis dès maintenant à leurs efforts et reviendrai plus loin sur la critique de ces tentatives.

A vrai dire, deux grands courants traversent le mouvement artistique de Berlin. L'un part de Richard Strauss, l'autre de Ferruccio Busoni, car l'illustre pianiste est à la fois capellmeister et compositeur, chef d'école et novateur en tous sens. Au fond, ces deux tendances, quelque différentes qu'elles soient par la forme extérieure, procèdent de la même conception moderne de la musique.

De **Richard Strauss** il ne me reste rien à apprendre qu'on ne sache. C'est un combattif qui se dépense sans compter pour la plus grande gloire de l'art moderne dont il est le champion le plus en vue. Son influence est énorme. Elle se mesure à la puissance de son œuvre. Ses fonctions absorbantes de Capellmeister à l'Opéra Royal, jointes au labeur incessant de la composition, aux fatigues que lui imposèrent les répétitions et la mise en scène de *Salomé*, ne lui permirent qu'une courte apparition au pupitre de



la Sing-Académie et à la Beethoven-Saal. En ces deux soirées, Strauss dirigea trois œuvres inédites : la *Vilanelle du Diable*, vaste composition symphonique de **Ch.-M. Loeffler**, le *Concerto de violon* de **Jean Sibelius**, un *Concerto de piano* du comte de **Hochberg**.

La renommée de **Ferruccio Busoni**, en tant que virtuose, a gagné les deux mondes. On l'acclame de New-York à Paris et à Londres. Busoni passe à juste titre pour le pianiste le plus brillant et le plus complet de l'époque. L'étendue de sa technique est prodigieuse. Elle représente le point culminant de l'étude du piano. Le style et les sonorités restent inégalés. La noblesse de l'interprétation décèle un de ces grands esprits comme il ne s'en est pas rencontré depuis Liszt. Elle s'élève à la hauteur d'une création. J'en prends à témoin les auditeurs enthousiastes des récitals Beethoven-Liszt-Chopin qu'il donna cet hiver. Busoni fonde son art sur des émotions de poète et d'artiste. Il triomphe par un prestige qui éblouit l'imagination et l'oreille, par des accents qui touchent profondément le cœur.

Héritier de Liszt par le génie, Busoni participe aussi de la grandeur d'âme et de la bonté proverbiale du vieux maître. Par la générosité de sa nature, par son absolu désintéressement, il s'impose à l'admiration de tous. Chef d'orchestre, Busoni s'applique à défendre et à propager au milieu d'un public docile aux admirations conventionnelles les productions de la jeune école. Ses préférences vont à celles qui n'ont pas encore été jouées. Il recueille en même temps les chefs-d'œuvre du passé tombés prématurément dans un injuste oubli. Tel est le but qu'il poursuit, depuis trois ans, avec une persévérance inlassable, en des *Orchester-Abende* fondés de ses propres deniers. Ce sont les Français qui bénéficient le plus largement de son initiative dévouée. Qu'on en juge. Je transcris au hasard des programmes quelques-unes des œuvres dirigées par Busoni :

<b>Guy Ropartz.</b>	<i>Pêcheurs d'Islande.</i>
<b>Saint-Saëns.</b>	<i>Ouverture des Barbares.</i>
<b>Th. Ysaye.</b>	<i>Concerto pour piano.</i>
<b>Delius.</b>	<i>Paris, tableau musical.</i>
<b>Vincent d'Indy.</b>	<i>L'Etranger (Prélude du 2<sup>e</sup> acte).</i>
—	<i>Suite française.</i>
<b>Claude Debussy.</b>	<i>Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.</i>
—	<i>Nocturnes.</i>
<b>Albéric Magnard.</b>	<i>3<sup>e</sup> Symphonie.</i>
<b>Eugène Ysaye.</b>	<i>Poème élégiaque.</i>
<b>Paul Delune.</b>	<i>3<sup>e</sup> Symphonie.</i>
<b>César Franck.</b>	<i>Le Chasseur maudit.</i>
—	<i>Les Djinns.</i>
—	<i>Prélude, Choral et Fugue, orchestration de Gabriel Pierné.</i>
<b>Hector Berlioz.</b>	<i>Les Nuits d'Eté (M<sup>me</sup> Ida Ekman).</i>
—	<i>Marche troyenne.</i>

Busoni conduit l'orchestre avec une rare autorité. Il a la sobriété du geste, le mépris des effets faciles et vulgaires. Ses indications sont nerveuses, rapides et sûres. Il obtient tout ce qu'il veut de ses musiciens sans le renfort d'une gesticulation bouffonne. L'interprétation reste expressive et vivante.

Dans l'héritage de Liszt, Busoni recueille encore le don de la composition. Son instinct créateur s'affirme en une série de pièces instrumentales d'un accent très personnel, d'une structure achevée. Il a la fécondité, le labeur acharné ! Bien qu'il se concentre, au lieu de se diluer, ses œuvres symphoniques s'ordonnent en de vastes proportions. Elles sont de dimen-



sion considérable. On ne lui reprochera pas d'avoir peu produit. Son *Turandot* porte l'inscription *op. 41*. Chez Busoni, la puissance d'invention se révéla de bonne heure. Il n'avait pas encore franchi le seuil de l'adolescence que les notables de Bologne le nommaient membre de l'*Accademia Filarmonica*. C'était en mai 1882. Il avait 15 ans. En l'élevant à cette dignité, le président d'alors, Frederico Parisini, rappelait au jeune artiste qu'en cette même enceinte un autre enfant prodige, l'immortel Mozart, l'avait précédé dans cet honneur : « Vi sovvenga, o giovanetto artista, che nella sala in cui avete entusiasmato un eletto auditorio col vostro suono ed in cui avete composto i pezzi per l'esame di maestro, ivi pure, in tenera età, diede il suo esperimento l'immortale Mozart per ottenere in quest'Accademia il grado stesso che voi pure avete conseguito : ciò vi serva di sprone e di conforto a proseguire nell'intrapresa carriera che dovrà guidarvi alla celebrità » (1). A Leipzig, en 1886, Busoni écrivait un *Opéra fantastique*, d'après un texte de Frieda Schanz, une *Suite symphonique*, un *Quatuor pour instruments à cordes*. En 1889, un *Concerto pour piano et orchestre*, sa 1<sup>re</sup> *Sonate pour violon et piano*, lui faisaient décerner, à la suite d'un brillant concours, le prix Rubinstein. Et cependant, en France, le public l'ignore. Les grandes compositions de la maturité passent inaperçues de nos directeurs de concert, alors qu'à Berlin, à Vienne, à Boston, à Varsovie, à Bologne, à Amsterdam, à Londres, elles figurent au répertoire des grandes associations philharmoniques. Elles soulèvent les plus vifs enthousiasmes comme aussi bien les plus âpres discussions. Leurs qualités les plus hautes les livrent d'office aux fureurs des tardigrades amateurs du balourd allemand. Au reste, Busoni ne connaît pas l'art d'imposer brutalement son génie, de le présenter en un beau jour au moyen d'une réclame tapageuse. Et pourtant son incessante création pourrait écraser à la fois le public et les vanités rivales. Elle occupe toutes les avenues de la musique instrumentale. Elle s'étend à tous les genres : à titre d'exemple, voici quelques-unes de ses plus récentes compositions :

- *Scènes de ballet* pour piano.
- *Variations et fugue* en forme libre sur un prélude de Chopin en *ut* mineur.
- *Deuxième quatuor* pour 2 violons, alto et violoncelle.
- *Concerto* pour piano et orchestre.
- *Poème symphonique*, pour grand orchestre.
- 4<sup>e</sup> *Scène de ballet*, en forme de valse, pour piano.
- *Jeux d'enfants*, suite symphonique.
- *Concerto* pour violon et orchestre.
- 2<sup>e</sup> *Sonate* pour violon et piano.
- *Lustspiel*, ouverture pour grand orchestre.
- *Les Harnachés*, 1<sup>re</sup> suite pour grand orchestre.
- 2<sup>e</sup> suite —
- *Concerto* pour piano, orchestre et chœur d'hommes.
- *Turandot*, musique de scène.
- suite pour grand orchestre et chœur de femmes.

Aux productions originales s'ajoutent un nombre considérable de transcriptions et d'arrangements. Busoni a traduit en particulier d'une façon remarquable la musique d'orgue de J.-S. Bach. Les Toccatas, les Choral-

(1) Bologna, Arch. R. Accademia Filarmonica. Busta corrispondenza del'anno 1882. Prot. n. 96, Tit. II. Aux archives on conserve jalousement la fugue à 4 voix et à 2 sujets que Busoni composa à l'Académie même le 27 mars 1882.



vorspiele, les Préludes et Fugues sont généralement incorporés au piano, et ce n'est pas là son plus mince titre de gloire.

L'œuvre de Busoni est éminemment personnelle. Assurément, il n'est pas malaisé de saisir les influences qui se sont imposées à lui, depuis Bach jusqu'à César Franck. Nul plus que lui n'est imbu de la beauté classique et nul n'a mieux senti dans l'étude des anciens maîtres tout le prix qu'il faut attacher à la force technique, à la perfection de la forme. A l'étudier de près, on s'aperçoit qu'il a choisi librement ses moyens, que le caractère de son œuvre vient de lui-même : elle n'a pas été façonnée du dehors, — elle s'est organisée intérieurement. Elle a ses origines dans les suggestions de sa personnalité. A l'art moderne il faut une inspiration moderne. Il faut, tout en édifiant des constructions sonores plastiquement belles, écarter les anciennes règles qui ne sont plus que mécanisme, rechercher avant tout la vérité de l'expression, l'intensité de l'impression, ouvrir en passant toutes les sources du lyrisme et de l'harmonie. Voilà quelques-unes des divinations supérieures qui placent l'œuvre symphonique de Busoni au premier rang des compositions modernes.

Sa facture est magistrale. Tout s'équilibre et l'on sent partout une volonté consciente qui a déterminé les relations et les proportions des parties. Il adopte les formes simples, pleines, solides, expressives qui mettent l'imagination à l'aise et se prêtent à revêtir une beauté supérieure. Il crée des rythmes agiles, larges, pittoresques, significatifs. Les thèmes, amplement établis, sortent en pleine lumière. La direction de l'inspiration n'échappe jamais au cœur. La source en est placée dans le sentiment et non point à l'esprit. L'invention mélodique est rigoureusement personnelle, abondante et riche. Dans le maniement des couleurs de l'orchestre, Busoni possède l'une des plus riches palettes dont un musicien ait usé. Son talent d'orchestration est de tout premier ordre. Il affectionne les timbres rares, les sonorités inconnues. L'agrégation mélodique donne la sensation du nouveau, de l'inattendu. Malgré cela, il n'a pas l'effet prétentieux ou brutal pour ahurir le bourgeois. Sa frappe harmonique lui appartient en propre. Il se démène avec une aisance merveilleuse au milieu des combinaisons thématiques les plus audacieuses. Aucune hardiesse technique ne l'effraie. On a tort de lui jeter toujours à la tête la complexité de sa polyphonie. Qu'il s'agisse de la conception ou de l'exécution, il hait l'extravagant et l'inintelligible. Il veut que l'on soit clair, en n'étant pas commun ni vulgaire, et déjà la limpidité et la noblesse de son style, la force de sa technique assurent à ses œuvres une perfection qui les fera durer.

La 2<sup>e</sup> *Sonate pour violon et piano, op. 36<sup>a</sup>*, est l'admirable monument d'une inspiration sereine et soutenue, — d'un sentiment puissant. L'expression s'enlève et acquiert une plénitude incomparable. La mélodie s'élargit en symbole de l'infini. On y saisit la disposition fondamentale de l'âme du maître, cette sorte de rêverie contemplative dans laquelle germe toute son œuvre. La 2<sup>e</sup> sonate n'est pas coulée dans le moule traditionnel. Elle s'affranchit des divisions préconçues ou arbitraires pour ne suivre que la marche de sentiment. Elle s'enchaîne d'un seul tenant. Elle est d'une parfaite unité organique. L'architecture musicale repose tout entière sur les variations multiples de 4 à 5 thèmes qui, pris en eux-mêmes, sont d'une élévation quasi surnaturelle.

Busoni vise au grand, au sublime. Il y atteint presque toujours. L'exécution ne trahit pas la conception. Avec le *Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes* (op. 39), nous nous trouvons en face d'une véritable épopée sonore. On reste stupéfié devant le gigantesque des proportions (5 parties : *Prologo e Introito*, — *Pezzo giocoso* — *Pezzo serio* — *All' italiana* — *Cantico*), la nouveauté et la solidité de la structure, le souffle gran-



diouse qui anime le tout. Ce concerto, à proprement parler, n'en est pas un, au sens que nous sommes accoutumés d'attacher à ce mot. Ce n'est pas un morceau destiné à faire valoir la virtuosité de l'exécutant. Le piano intervient ici comme une force accrue de l'orchestre. Il enrichit la symphonie d'une voix nouvelle dont le timbre s'amalgame à la masse sonore. Le coloris de l'instrumentation se trouve rehaussé d'une teinte flamboyante, inusitée jusqu'alors. L'armature mélodique est déterminée par une profusion de thèmes magnifiques. Leurs développements se succèdent avec une variété, une richesse harmonique inouïes. Le travail de la polyphonie est à la fois serré et plein d'aisance, l'orchestration vibrante.

Le *Concerto* est tout baigné d'une atmosphère transparente et calme. La première, la troisième et la cinquième partie qui constituent l'ossature de cet organisme sont nées de la disposition d'âme que je notais plus haut. En ces pages émues et fortes, Busoni a mis l'empreinte de sa nature poétiquement méditative. L'imagination du Maître plane d'elle-même au-dessus de l'humanité. Elle se perd dans la contemplation. Elle y trouve d'immédiates et d'absolues jouissances. Elle s'y donne toutes les grandeurs. Et comme le musicien n'emploie son art qu'à la manifestation des propriétés originelles de son âme, le sentiment de l'infini emplit tout naturellement ce poème musical. L'artiste s'est ainsi composé un milieu idéal, en harmonie parfaite avec son intime organisation, avec la vie contemplative, j'allais dire platonicienne, de son esprit, un milieu où son être apparaît plus complet, mieux à sa place. Par antithèse, le deuxième et le quatrième temps — *Pezzo giocoso, All' italiana*, — conçus d'ailleurs à une époque différente, représentent le mouvement, l'activité. Les péripéties sonores en sont fantastiquement, tumultueusement développées. Cette disposition artistique, cette opposition fait alterner d'un bout à l'autre la lumière et l'ombre. Elle exprime la concordance ou le contraste, si je puis ainsi dire, de la nature visible avec les dispositions intimes de la nature subjective.

Ce qui nous étonne le plus, c'est le grand caractère imprimé à l'ensemble de la composition et à ses moindres détails. J'avoue que, la 9<sup>e</sup> Symphonie mise à part, je ne connais rien en musique qui soit aussi vaste, aussi colossal. Comme chez Beethoven, la péroraison est entonnée par le chœur ; mais tandis que l'Hymne à la Joie contredit triomphalement au développement symphonique de la Neuvième, le *Cantico*, invocation à l'*Eterna Forza*, à l'*Intelligenza creatrice* résume toutes les aspirations supérieures de cette œuvre géniale et lui donne sa conclusion logique et sublime.

Les paroles du *Cantico* sont empruntées au poète hollandais Ochsenschlager. Busoni les a détachées et traduites d'une Nouvelle, inspirée des *Mille et une Nuits* et intitulée *Aladin*. Involontairement, il dénonçait ses attaches littéraires. On sait, en effet, que le virtuose-compositeur est doué d'une haute culture. Son esprit et sa curiosité s'ouvrent d'autant plus facilement aux manifestations intellectuelles qu'il possède à fond 5 ou 6 langues modernes et les littératures qui en dépendent. Par surcroît, c'est un érudit qui fait son domaine de l'Histoire des Civilisations orientales. Il en est si fortement imprégné qu'il conçut un projet de drame musical d'après les nouvelles asiatiques du comte de Gobineau. Le poème est achevé. Busoni en poursuit activement la réalisation musicale. A son imagination toujours en quête d'infini, les mythes orientaux et les contes arabes apportent les inexprimables séductions, l'éblouissant lyrisme de leur poésie panthéistique, de laquelle dérivent certains sentiments très grands, très simples, éternels, ces mêmes sentiments qui animent l'admirable concerto. Ainsi s'explique sa prédilection marquée pour les sujets qui se rapportent à ces fables. Les *Mille et une Nuits*, entre autres, devinrent un des livres de chevet du compositeur. Et nous voici conduits à *Turandot*, musique de scène écrite



pour le drame de Gozzi, bâti lui-même sur des épisodes de la merveilleuse légende.

*Turandot* (op. 41) nous fait assister au jaillissement d'une personnalité qui passe par-dessus les barrières de notre civilisation et s'ouvre les portes de l'Orient. Le choix du sujet est déterminé par cette prédisposition intellectuelle et morale que nous connaissons. Busoni n'a point le dessein de nous flatter dans notre manie du « neuf » à l'aide de bizarres et d'inéprouvées combinaisons de couleurs et de sons, de nous dépayser par l'étrangeté et le bric-à-brac d'un exotisme facile et banal. Aussi sa musique ne sent pas le pastiche. Elle n'a rien d'artificiel. Son Orient n'est pas truqué.

Cette importante composition fut achevée en l'automne 1905. On en a tiré, pour le concert, une non moins importante suite pour grand orchestre et chœur de femmes, exécutée pour la 1<sup>re</sup> fois à la Sing-Academie de Berlin le 21 octobre 1905. Cette suite symphonique se divise en 8 parties :

- I. — *Il supplizio. La portà della città. La Partenza* (1<sup>er</sup> acte).
- II. — *Truffaldino* (Introduction du 2<sup>e</sup> acte et Marche grotesque).
- III. — *Altoum* (Marche du fabuleux empereur).
- IV. — *L'appartamento delle donne* }  
 V. — *Danze e Canzone* } 3<sup>e</sup> acte.  
 VI. — *Turandot* }
- VII. — *Notturmo. Walzer* (4<sup>e</sup> acte).
- VIII. — *In modo Marcia funebre e Finale alla turca* (5<sup>e</sup> acte).

Dans ses morceaux étincelants de couleur et de verve, Busoni laisse couler le jet naturel de sa fantaisie spirituelle. Il use d'un style à facettes perpétuellement étincelant ou piquant. C'est un pétilllement de rythmes ingénieux, un cliquetis de riches accumulations tonales. Il a des trouvailles harmoniques imprévues, de brusques oppositions de timbres, d'éblouissantes fusées sonores. L'orchestration rutille de toute la munificence fantastique et pompeuse de l'Orient. Elle en affiche par instants le bariolage et la baroquerie (marche grotesque). Elle en revêt toute la mélancolique langueur (Danse et chœur, nocturne). Devant l'ample écoulement des harmonies chatoyantes ou pittoresques, l'auditeur est comme imprégné des chaudes couleurs qui ruissellent de la palette du musicien. Parce qu'il ne voit pas les œuvres orientales par l'extérieur, Busoni sent et exprime merveilleusement le sentiment qui s'y réalise. Voilà par où son exotisme se distingue de l'impressionnisme factice et creux de ceux qui l'ont devancé dans cette voie.

Busoni donne en ses compositions une haute et fière idée de la musique moderne. C'est un chercheur de voies ignorées, un curieux et sincère ouvrier de formes et de rythmes, un poète aux vibrations profondes et sonores qui respecte son œuvre. Il n'a souci que de la faire belle et ne se préoccupe point de la former sur le goût d'un public ignorant et snob. Avec ce tempérament, il est le musicien le moins fait pour la fabrication mécanique des compositions à la mode. Il écrit ce qu'il doit écrire conformément au sentiment de son âme, comme qui fait œuvre immortelle.

L. PONNELLE.





## ÉCHOS

**Grand prix de Rome.** — Le concours a été jugé le 30 juin. En voici les résultats.

1<sup>er</sup> grand prix : M. Dumas, élève de M. Lenepveu.

1<sup>er</sup> second grand prix : M. André Gailhard, élève de M. Lenepveu.

2<sup>e</sup> second grand prix : M. Le Boucher, élève de MM. G. Fauré et Widor.

**A l'Opéra-Comique.** — On parle du départ de M. Albert Carré, qui remplacerait à la Comédie-Française M. Jules Claretie. Et l'on parle, pour le remplacer, de M. Gheusi. Sous toutes réserves.

**Matinées Danbé.** — Ces intéressants concerts seront dirigés l'année prochaine par M. Jemain, excellent musicien à qui nous adressons ici toutes nos félicitations.

**Priorité.** — A l'annonce de la « tragédie musicale » en un acte, de Gabriele d'Annunzio, que l'Opéra-Comique doit monter dans le courant de la saison prochaine : *Le Songe d'un Soir d'Automne*, et pour éviter tout soupçon de réminiscence même involontaire de sa part, notre collaborateur, M. Raymond Bouyer, nous rappelle qu'il annonçait, dès l'année dernière, un « roman d'intimité » sous ce titre, à la première page du *Secret de Beethoven* paru chez Fischbacher à la fin de 1905, parmi plusieurs ouvrages en préparation, des sonnets, une *Histoire du Paysage*, une monographie de *Prud'hon*. Nous enregistrons bien volontiers sa remarque au sujet de ce joli titre poétique, ambitieux, un peu shakspearien.

**Concerts Chevillard.** — C'est au théâtre Sarah-Bernhardt que nous aurons la joie d'entendre les Concerts Chevillard, l'hiver prochain. Le traité définitif vient d'être conclu entre la grande artiste et le comité de la célèbre Association.

Les deux premiers Concerts de l'abonnement sont fixés pour les 7 et 14 octobre.

Du 15 au 30 octobre, l'orchestre, sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze Concerts à Berlin, Dresde, Leipzig, Frankfort, Mannheim, Hannover, Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. Les Concerts d'abonnement seront repris à Paris le 4 novembre, pour finir le 31 mars 1907.

**Aux Arènes de Béziers.** — Voici la distribution de la *Vestale*, opéra en 3 actes de Spontini, qui sera joué les 26 et 28 août 1906, au théâtre des Arènes de Béziers. Comme toutes les années précédentes, ces représentations sont données par M. Castelbon de Beauxhostes au bénéfice des pauvres de sa ville natale.

Licinius (général romain), M. V. Duc, de l'Opéra ;

Cinna, chef de légion, M. Emile Cazeneuve, des Concerts du Conservatoire et Colonne ;

Le Grand Pontife, M. Delmas, de l'Opéra ;

Julia, jeune vestale, M<sup>lle</sup> Harriet-Strady, du théâtre royal de la Monnaie ;

La Grande Vestale, M<sup>me</sup> Georgette Bastian, du théâtre royal de la Monnaie.

250 musiciens d'orchestre symphonique, dont 10 harpes Erard ; 250



choristes (hommes et femmes); chef d'orchestre, M. Jean Hussy-Verdié. Mise en scène de M. d'Herbilly, régisseur général de l'Opéra. 60 danseuses du corps de ballet de Milan, sous la direction de M. Belloni, maître de ballet de la Scala de Milan.

Le décor, qui ne comprend pas moins de 6.000 mètres carrés de toiles peintes, est signé Jambon et Bailly, peintres décorateurs de l'Opéra. Le dimanche 2 septembre, M. Castelbon de Beauxhostes et ses compatriotes, désireux de témoigner à l'illustre maître Saint-Saëns leur reconnaissance de tout le bien qu'il fit à Béziers, ont décidé de donner un grand concert festival en l'honneur du soixante-dixième anniversaire de sa naissance. Ce concert sera des plus intéressants, vu les sommités artistiques qui se sont offertes spontanément à y prendre part, et tout d'abord nous nommons M. Louis Diemer, le virtuose des virtuoses, qui jouera un morceau à deux pianos avec le maître lui-même. On y entendra *les Gloires de Corneille*, cantate écrite pour 10 solistes doubles, chœur, orchestre, musique d'harmonie et orgue. L'effet de ce dernier instrument dans les arènes ne manquera pas d'être des plus curieux.



### AVIS A MM. NOS LECTEURS ET ABONNÉS

Pendant la saison d'été, le *Mercure musical* paraîtra une fois par mois, les 15 août, 15 septembre et 15 octobre, en numéros doubles. Notre prochaine livraison sera donc publiée le 15 août et portera les chiffres 15-16.




---

*Le Directeur-Gérant* : LOUIS LALOY.

---

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.