

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 3

Mars.

1901

Danses françaises et musique instrumentale du XVI^e siècle.

La Bibliothèque Nationale (*Réserve Vm 2713*) possède un très intéressant recueil de six livres de danses (numérotés de 2 à 7) qui nous donne une idée de ce qu'était la musique instrumentale française au milieu du XVI^e siècle.

Le premier livre par lequel devrait commencer ce recueil est perdu aujourd'hui (?); on croit en retrouver l'indication dans le catalogue de Brosard, qui mentionne le nom de l'auteur : *Premier livre de violle, contenant dix chansons avec l'introduction de s'accorder et appliquer les doigts selon la manière qu'on a accoutumé de jouer, le tout de la composition de Claude Gervaise, imprimé par la veuve de Pierre Attaignant demourant à Paris, &c... in-4° oblong, de 32 feuillets, (15 février 1554).*

Voici exactement les titres des six livres composant le recueil :

SECOND LIVRE *contenant trois gaillardes, trois pavanés, vingt-trois branles, tant gays, simples que doubles, douze basses dances et neuf tourdions, en somme cinquante, le tout ordonné selon les huit tons et nouvellement imprimé en musique par Pierre Attaignant, imprimeur de musique du Roy, demeurant à Paris en la rue de la Harpe près l'église saint Cosme, (1547);*

TROISIÈME LIVRE *de dancieries à quatre et cinq parties : contient des pavanés, des gaillardes, six branles simples, six branles gays, huit almandes (sic), seize branles de Bourgogne, (15 cal. feb. 1556);*

QUART LIVRE *de dancieries, contient XIX pavanés et XXI gaillardes, (19 augusti 1550);*

LE CINQUIÈME LIVRE *de dancieries à quatre parties; contient dix branles gays, huit branles de poictou, trente-cinq branles de Champagne, (28 augusti 1550);*

SIXIÈME LIVRE *contenant : pavane passemaize et sa gaillarde. — Pavane des dieux et sa gaillarde. — Pavane d'Angleterre avec sa gaillarde. — Six gaillardes ensuyvant. — Deux branles. — Douze branles de Champagne. — Dix branles gays. — Quatre branles simples. — Douze branles de Champagne, (1555).*

LE SEPTIÈME LIVRE *contient six pavanés avec leurs gaillardes, deux suites de branles, deux suites de branles d'Écosse, six branles de Poictou, huit branles gays, cinq gaillardes, (1557).*

Pour l'étude de ces diverses danses, il faudrait se reporter à l'ouvrage bien connu du XVI^e siècle : *Orchésographie, / et traité en forme de dialogue / par lequel toutes personnes peuvent / facilement apprendre et pratiquer l'honneste / exercice des dances / par THOINOT ARBEAU (1) demeurant à Langres, imprimé audiçt Langres par Iehan des preyz, imprimeur et libraire &c...* MDLXXXIX. Il y a, dans ce recueil, des pièces charmantes, pleines de grâce, de fraîcheur & de sentiment. C'est un très agréable album d'esquisses. Son intérêt est capital pour l'histoire de la symphonie & de ses origines. C'est en effet en ajoutant l'une à l'autre quelques-unes de ces danses si brèves qu'on a formé la « suite » — genre où Bach devait exceller — & qu'on s'est élevé peu à peu aux premières formes de la véritable « composition » instrumentale, associant plusieurs phrases de caractère & de rythme différents (2). Les instruments employés sont la violle, le luth, la « guiterne », l'épinette... (3) mentionnés, dans certains Privilèges, à la suite des danses que nous venons de nommer (4). (Au-dessous de la partie *Contratenor* de la « Pavane des dieux » qui se trouve dans le 7^e livre, le possesseur du livre (5) a écrit ces

(1) Anagramme d'Antoine Tabourot, chanoine de Langres. L'ouvrage original est à la B. N. (Inv. Rés. V 1631). Outre les danses ci-dessus mentionnées, on y trouvera, avec des « tabatures » indiquant les divers mouvements (ruade, entretaille, posture du pied &c...), des détails sur la *volte* (gaillarde provençale), la *courante* (danse sautée), la *gavotte*, les *Canaries*, &c... & surtout une grande variété de *bransles* (danse populaire & ancienne, gesticulée & sautée, qui variait selon les provinces) : *branles des lavandières, des pois, des hermites, du chandelier, des sabots, des chevaux, de la moutarde, de la Haye, de l'official, de Malte, &c...* — Réimpression de l'*Orchésographie*, précédée d'une « Notice sur les danses du XVI^e siècle » par M^{lle} Laure Fonta (Paris, Vieweg, 1888. — B. N. V 2415).

(2) Sur ce sujet, voir deux pages de Philipp Spitta (*Johan Sebastian Bach*, t. I, p. 680-81). « Aux environs de 1600, dit Spitta, la pavane italienne & la gaillarde (ou *romanesca*) s'étaient fort répandues ; la musique instrumentale s'en inspirait très heureusement, comme le prouvent les compositions à cinq voix & appartenant à ce genre, que publia, en 1610 & 1611, l'organiste de la cour de Darmstadt, Johan Moller. » (ibid). Comme on vient de le voir, cette date de 1610 pourrait être fort reculée. En traitant cette question, Spitta (comme il l'avoue lui-même dans une note) manquait de documents. Les livres de danses de 1550-1557 sont les plus anciens (sauf erreur — car il n'existe pas de catalogue) que possède la Bibliothèque Nationale, mais il en existe de bien antérieurs. Pour ne parler que des œuvres françaises : la Bibliothèque de Munich possède deux recueils publiés par Attaignant, l'un de 1529, l'autre de 1530. Le premier contient « six gaillardes & six pavanés avec treize chansons musicales » ; (auteurs : Claudin, Gonbert, Jacotin, Jannequin, Lasson, Lheritier, Moulu, Villart) ; le second contient « neuf basses dances, deux branles, vingt & cinq Pavannes avec quinze gaillardes en musique a quatre parties ».

(3) Sur ces instruments & leur rôle au XVI^e siècle, voir W. I. V. Wasilewski : *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI. Jahrhundert*, 1878 (à l'Index).

(4) Par ex. le Privilège accordé à Nicolas du Chemin, marchand libraire de Paris, le 13 mars 1554.

(5) Sur la première page du recueil est écrit à la main (XVI^e siècle) au dessous du titre : « *A Maistre Chardin chastellain demeurant à Langres* » ; en bas de la page : « *Et depuis à françoys perrin sergent de... (illis.)... en l'élection de Langres* ». Signature de François Perrin au dessous de la ligne.

mots à la main — écriture du XVI^e siècle : « pavane des dieux qui est fort bonne *pour le violon*. »

La disposition des textes musicaux de ce recueil n'est guère commode pour le lecteur moderne qui, en ouvrant une partition d'orchestre, est habitué à voir une *construction* dont il saisit l'ensemble, à première vue, comme celle d'un édifice. Chaque page est divisée, dans le sens horizontal, en deux parties. Sur la page de gauche (partie supérie^{re}), se trouve le *superius* (ou soprano) de plusieurs danses ; dans la partie inférieure se trouve le *ténor* des mêmes danses. Sur la page de droite est écrit, par groupes correspondants, le *contraténor* (contralto) & le *bassus*. — Comme on le voit, c'est bien sur le type de la composition vocale que s'est formée la composition instrumentale. — Le système de notation est encore assez pauvre. Quatre types de notes seulement sont employés : la *semibrevis* (♩), la *minima* (♪), la *semiminima* (♫), la *fusa* (♬), toutes en losange. Nulle part il n'y a de barres de mesure. La mesure à trois temps est indiquée par un cercle barré, la mesure carrée par un demi-cercle (cet *hemicirculus* que plusieurs lexicographes modernes ont pris pour un C qui serait l'abréviation du mot *carré*)(1).

Quelques extraits du premier livre (2^e) de ce recueil donneront une idée de sa valeur musicale. Voici, avec une réduction au piano, la première partie de la *basse danse* (danse où on ne lève pas le pied) qui est aux deux premières pages du livre :

(1) Si je donne ces brèves indications, d'ailleurs familières à tous les historiens de la musique, c'est dans la pensée qu'elles éveilleront peut-être la curiosité d'un musicien désireux de faire à la fois œuvre artistique, philologique & utile. Cette œuvre, d'une facilité relative, consisterait à publier intégralement les six livres de danses dont j'ai donné les dates & la cote à la Bibliothèque Nationale, à les transcrire en notation moderne & à les faire précéder d'une Introduction historique dont l'*Orchésographie* de Tabourot fournirait les principaux éléments.

The first system of musical notation consists of four staves. The first three staves are in bass clef, and the fourth is in bass clef. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a style typical of the 16th century, with notes and rests. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

(sic)

The second system of musical notation consists of four staves. The first three staves are in bass clef, and the fourth is in bass clef. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a style typical of the 16th century, with notes and rests. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

The third system of musical notation consists of four staves. The first three staves are in bass clef, and the fourth is in bass clef. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a style typical of the 16th century, with notes and rests. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first two staves are joined by a brace on the left. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

Aux f^{os} VII (v^o) & VIII (r^o) se trouve le tourdion suivant dont le dessin mélodique est d'une élégante souplesse.

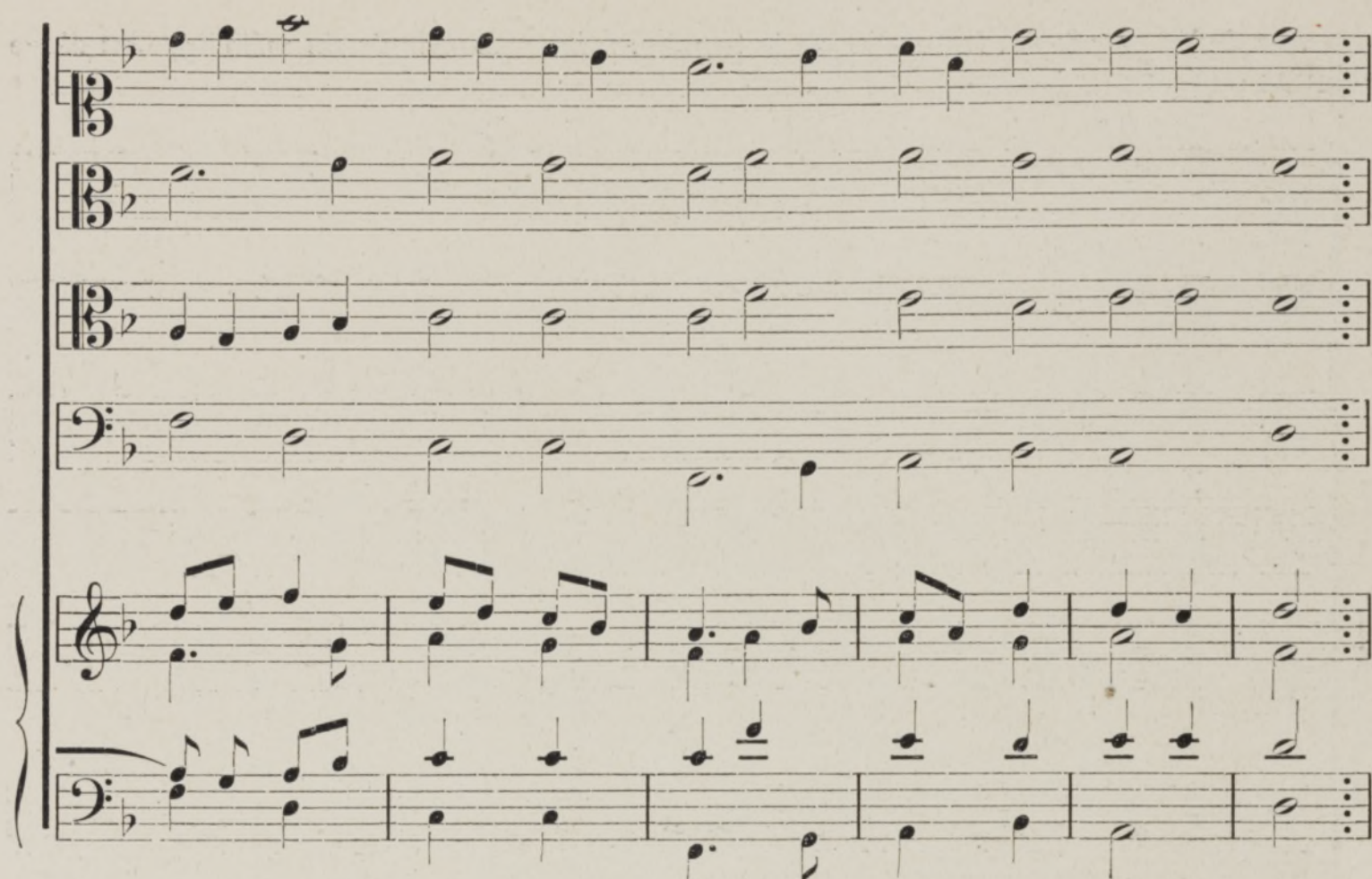
Superius. *(sic)*

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

The musical score is presented in three systems. Each system contains four vocal staves (Superius, Contratenor, Tenor, Bassus) and a lute or keyboard accompaniment. The vocal parts are written in French lute tablature style, using a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The melody is characterized by its elegant and supple design. The accompaniment is written in a similar style, with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The score is written in French lute tablature style, using a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The melody is characterized by its elegant and supple design.



Quelques-unes de ces danses sont des mélodies transposées sur les instruments. Au f^o IV (v^o) on lit au-dessous du *superius* d'une « basse danse » le titre suivant : « *celle qui m'a le nom d'amy donné.* » Aux f^o XIII (v^o) & XIII se trouve un branle intitulé : « *Marri ie songeais l'autre iour.* » Il est formé d'une succession d'iambes & de trochées ayant autant de grâce que d'expression passionnée :

Superius.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

This musical score consists of four staves of music. The first four staves are labeled 'Superius.', 'Contratenor.', 'Tenor.', and 'Bassus.' respectively. They are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. They contain a melody of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is written in a bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic foundation. Below these five staves is a lute or keyboard accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and single notes.

This page contains three systems of musical notation for French dances from the 16th century. Each system consists of four staves for the dance melody and a keyboard accompaniment. The first system has a repeat sign at the beginning. The second system has a repeat sign at the end. The third system has a repeat sign at the end. The notation is in a single key signature with a flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in a soprano clef (C1) and the keyboard accompaniment is written in a bass clef (C2). The music is in a simple, homophonic style characteristic of the period.

Les points qui, dans ce branle, séparent deux minimes entre deux semi-brèves sont des « points de division » n'ayant pas d'autre signification que nos barres de mesure (1). Nous les retrouvons dans le branle suivant dont le caractère & l'expression sont à peu près les mêmes (avec plus de douceur) :

Superius.

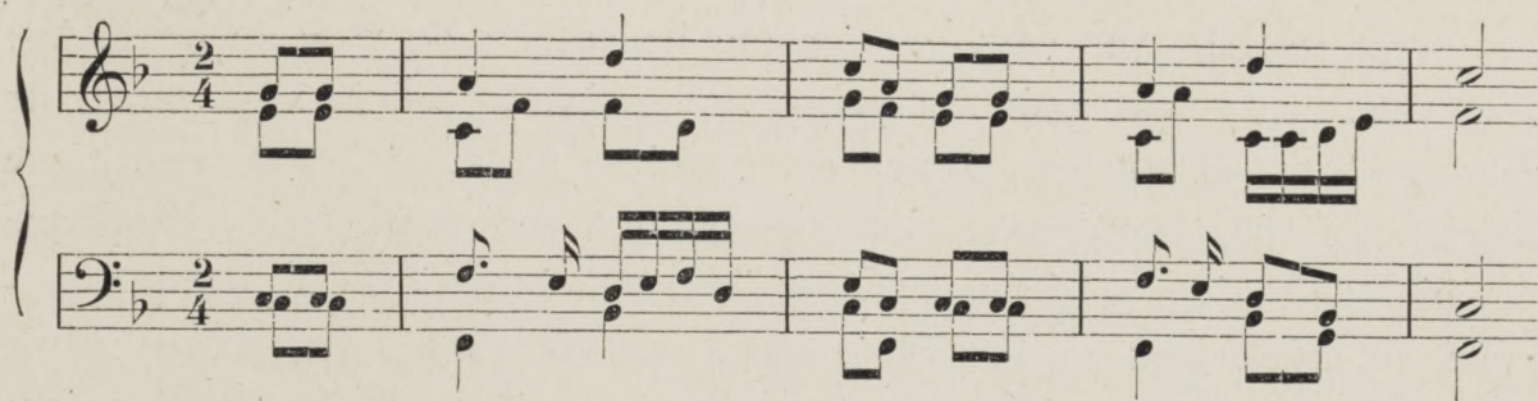
Contratenor.

Ténor.

Bassus.

(1) V. Michel de Meneshou (*Nouvelle instruction familière*, 1558, ch. IX, récemment publiée par M. Henry Expert).

Dans certains branles, on reconnaît l'allure franche & carrée des airs populaires :



Je citerai enfin, en donnant simplement la réduction, ce dernier branle, f^o XVI (v^o) & XVII.

A musical score for a French dance in common time (C). The treble staff contains the melody, which is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, giving it a lively, 'franche & carrée' (straight and square) feel. The bass staff provides a simple accompaniment with longer note values.

Nous reviendrons sur cet intéressant recueil que nous avons voulu seulement signaler à l'attention des musiciens.

Louis LALOY : **Le genre enharmonique des Grecs.** (*Fin.*)

C'est en vain que nous interrogeons les auteurs du v^e & du iv^e siècle : autant ils s'entendent pour distinguer les modes & définir le caractère de chacun d'eux, autant leur silence est unanime au sujet des genres. Cette absence de tout témoignage contemporain est regrettable, mais s'explique fort bien : elle tient précisément à la prééminence incontestée du genre enharmonique, prééminence que sans doute il gardait encore à l'époque même où se préparait sa chute. Le Grec du v^e siècle savait reconnaître le phrygien, le lydien, le dorien, l'ionien, parce que ces différents modes étaient employés concurremment depuis longtemps ; mais il n'avait appris à l'école de musique, il ne trouvait notées dans les traités, que des gammes du genre enharmonique ; le diatonique existait sans doute, le chromatique commençait ses envahissements ; mais aucun de ces deux genres n'avait encore de forme bien définie : c'étaient des licences, des altérations du genre normal & traditionnel, que l'on ne pouvait mettre en parallèle avec lui.

Songons-nous à faire l'éloge de notre gamme majeure ? Ne nous apparaît-elle pas comme le fondement même de notre musique ? Notre mineur, notre chromatique ne sont-ils pas pour nous des modifications passagères de cette gamme primordiale, principe & conclusion forcée de toute œuvre musicale ? L'école « dualiste » essaye de restituer au mode mineur sa forme primitive & pure, & sa juste place à côté du majeur ; mais tout l'enseignement officiel repose encore sur la prééminence de ce dernier mode. Quant au genre chromatique moderne, si cher à Cés. Franck & si important dans son œuvre, personne n'a jamais songé, que je sache, à lui donner une existence indépendante. Je dirais volontiers que notre situation ressemble fort à celle des Grecs de la fin du v^e siècle : le système régnant d'harmonie correspond assez mal à la pratique musicale ; il faut ajouter d'ailleurs que ce retard est presque fatal ; en musique comme dans tous les autres arts, les règles sortent des œuvres & ne leur sont ni antérieures, ni même exactement contemporaines. Ne nous étonnons donc pas si les Athéniens du temps de Socrate, compositeurs, artistes ou simples auditeurs, n'ont pas distingué nettement les trois genres : ils écrivaient, analysaient ou écoutaient leur musique avec les préjugés d'un âge antérieur, où l'enharmonique régnait sans rival.

Le rôle que les Grecs du v^e siècle attribuaient à l'enharmonique nous prive du plaisir de connaître leurs impressions ; mais il nous permet de les deviner : elles ne devaient guère différer de celle d'Aristoxène. La gamme qui est considérée comme primitive & normale doit à cette opinion même, quelle que soit d'ailleurs sa forme, un certain caractère : elle ne peut paraître étrange, rare, déchirante, maladive, inquiétante ; par suite elle ne convient pas à l'expression des sentiments vifs & pénétrants, elle n'a pas grande

couleur ; mais elle donne une impression d'équilibre, de calme & de santé qui n'appartient qu'à elle ; son charme n'a rien de subtil, de raffiné ; son élégance est virile & franche ; & tout cela, tout simplement parce qu'une invincible association d'idées, due à l'éducation, à l'hérédité, ainsi qu'à l'habitude, nous fait voir dans cette gamme, œuvre des siècles, l'œuvre même de la nature.

Nous sommes très fiers, pour notre part, de notre gamme majeure, & peut-être à juste titre ; mais croit-on que les peuples de l'Extrême-Orient, dont la gamme est défective, admettent la supériorité de la nôtre ? Croit-on que notre musique ne leur paraisse pas discordante & fausse ; & le retour à leurs modes nationaux ne leur donne-t-il pas la même impression de paix, de bonheur retrouvé, de justesse rétablie, que nous procure, à nous, la réapparition du majeur ? Notre musique classique, pour nous si vigoureuse & si saine, troublerait de même un Grec du v^e siècle : il n'en pourrait saisir les mélodies, comprendre l'harmonie ; il se débattrait dans un monde de sons dont les lois ne lui seraient pas connues ; il ne sortirait de ce cauchemar qu'au moment où on lui permettrait de chanter une mélodie enharmonique ; c'est nous, alors, qui ne comprendrions plus, & tendrions en vain l'oreille, & ne saurions que penser.

Des doutes nous restent malgré tout. La musique chinoise ou écossaise n'emploie que des intervalles qui nous sont connus : ton entier & tierce mineure ; elle ignore le demi-ton ; cette différence, étant en notre faveur, ne nous surprend pas. Mais la musique grecque connaît un intervalle que nous ne possédons pas, que même nous avons peine à percevoir : voilà qui est plus grave & difficilement pardonnable ; les mots de « barbarie » ou de « perversion du goût » nous viennent aussitôt à l'esprit ; &, si nous hésitons à les prononcer, c'est uniquement par respect pour l'Acropole. Je crois qu'une pareille condamnation serait profondément injuste : étant donné le système musical des Grecs, la gamme enharmonique n'avait dans sa constitution rien qui fût étrange ou contre nature. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler deux faits :

1^o Les gammes des Grecs sont des gammes descendantes (1) ; chaque tétracorde a son origine dans le haut, sa terminaison dans le bas ; la cadence *la-mi* correspond à notre cadence parfaite *sol-ut* ; la succession *la-fa-mi*, à *sol-si-ut* : c'est cette succession qui aurait traduit, pour un Grec, le 1^{er} thème de la 1^{re} Symphonie de Beethoven ;

2^o Les Grecs percevaient comme consonnance, outre l'octave, la quinte & la quarte, mais non la tierce. Or il faut distinguer, selon la profonde remarque d'Aristoxène, les sons *fixes* d'une gamme & les sons *mobiles* ; les sons fixes

(1) Je reviendrai quelque jour sur ce point. Cf. HELMHOLTZ, *Lehre...*, p. 396 ; — VON JAN, *Musici*, p. 143.

ont une position invariable, parce qu'ils forment avec la tonique un intervalle consonnant; les sons mobiles servent de transition entre les sons fixes; ils n'ont pas avec eux de lien direct; ils jouissent par suite d'une certaine latitude.

Les Grecs n'avaient d'autres sons fixes que la quarte, la quinte & l'octave (inférieures) de la tonique : *mi*, *si*, *la*, *mi*. A l'intérieur de chacun des deux tétracordes ainsi déterminés, les notes intermédiaires pouvaient se mouvoir en toute liberté. Chez nous au contraire, les tierces & les sixtes, leurs renversements, ont été également élevés au rang de consonnances : le *mi* & le *la*, dans la gamme majeure, se trouvent ainsi fixés, tout comme le *fa*, le *sol* & l'*ut*; seuls le *ré* & le *si* n'ont avec la tonique qu'une parenté indirecte : ils restent donc mobiles, & de fait le *ré* peut former avec l'*ut*, soit un ton majeur ($\frac{9}{8}$), ou un ton mineur ($\frac{10}{9}$), sans que nous en soyons choqués; & le *si*, note sensible, peut être rapproché de sa résolution (1) non seulement sans inconvénient, mais avec avantage : car il n'a d'autre rôle que de faire prévoir & désirer cette résolution.

Dans la gamme dorienne grecque l'*ut* & le *fa* ne sont nullement perçus comme tierces majeures du *mi* & du *la*; ce sont des sensibles, par rapport au *si* & au *mi*. On voit dès lors comment l'enharmonique se justifie : il ne connaît pas le *ré* ni le *sol*, simples degrés intermédiaires, pâles notes de transition trop éloignées du début & du terme de chaque tétracorde pour avoir un caractère bien marqué; il possède, en revanche, deux sensibles par tétracorde, l'une pareille à la nôtre, la seconde plus rapprochée de la tonique.

L'examen de l'alphabet dit instrumental, le plus ancien probablement, confirme cette manière de voir : dans ce système de notation, chaque intervalle de demi-ton est désigné par trois signes qui ne sont qu'une seule & même lettre orientée de trois manières différentes : le *si*, par exemple, étant représenté par un K, cette même lettre renversée (⋈) prendra la valeur de *si**, retournée (⋊), celle d'*ut* ⋋ ; il en va de même pour le demi-ton subdivisé *fa-mi**-*mi*, & pour ceux des autres tonalités. On voit donc que pour les inventeurs de cet alphabet musical les deux sons supérieurs de chaque demi-ton n'étaient que des altérations ou des appoggiatures du son inférieur; ils n'existaient que par lui, & pour lui.

La succession *sol si ut*, qui dans le diatonique grec serait représentée par *la-fa-mi*, peut être traduite par l'enharmonique de trois manières différentes : *la-fa-mi*, *la-mi**-*mi*, *la-fa-mi**-*mi*. Entre ces trois versions les Grecs auraient perçu sans doute de fines nuances de brusquerie ou de douceur, d'âpreté ou de fondu. Le tétracorde supérieur fournissait, de son côté, trois formules pareilles; nous croirions volontiers que ces six cadences, toutes déterminées

(1) Bien entendu la liberté de ces deux notes disparaît, lorsque la dominante *sol* prend le rôle de tonique.

& vigoureuses, mais plus ou moins vives ou ménagées, faisaient le fond même des mélodies enharmoniques : elles devaient leur donner un caractère particulier d'élégance virile & de nerveuse précision, non exempte d'un peu de sécheresse : c'est bien ainsi qu'on est tenté de se représenter la musique sévère & sobre de ces poètes classiques, « dont les rythmes étaient plus variés que les airs (1) ». Avec le temps, & à mesure que l'usage répété de ces combinaisons de cadences en épuisait la variété, l'enharmonique s'écarta de sa première simplicité : les deux sensibles cessèrent de s'appuyer toujours sur leur tonique ; elles osèrent se présenter seules, alterner longuement entre elles avant de se résoudre ; elles se permirent des résolutions irrégulières, ou bien la phrase resta en suspens sur l'une d'elles, laissant l'auditeur inquiet & troublé. C'est avec ce caractère que se présente à nous l'enharmonique savant & raffiné du chœur d'*Oreste* : la première, la deuxième & la cinquième mesures qui sont pareilles se terminent par des cadences parfaites ; mais elles commencent par la sensible rapprochée (*mi**), qui, avant de passer à la sensible diatonique (*fa*), s'échappe un moment sur le *ré* : c'est là un véritable caprice mélodique ; la mesure 7, au contraire, a un début régulier en ce que la sensible n'est pas attaquée directement ; mais elle se termine sur la sensible rapprochée (*mi**), ce qui donne à la phrase un accent particulier d'interrogation douloureuse. Les autres mesures sont, par malheur, trop mutilées pour se prêter à l'analyse ; mais on voit assez, à ce qu'il me semble, tout ce que l'enharmonique avait pris à la fin du v^e siècle de variété & de puissance expressive.

Cette richesse nouvelle, ce raffinement inconnu aux premiers âges, témoigne de l'ingéniosité des compositeurs grecs ; c'est en même temps un présage de mort prochaine : l'enharmonique sortait ainsi de son vrai caractère & ne répondait plus à sa définition ; l'abus des sensibles présentées sans préparation & des résolutions exceptionnelles détruisait cette forte impression de tonalité qui faisait le charme original & robuste de l'enharmonique classique ; le genre perdait sa fermeté, sa clarté, pour devenir obscur & fuyant. Imaginons une musique qui roulerait sur les plus « mauvais degrés », où les cadences seraient toujours évitées ou brisées, où les dissonances succéderaient à perte de vue aux dissonances, sans que jamais un accord parfait vînt reposer l'auditeur ; nous aurons quelque idée de l'enharmonique recherché des derniers partisans de la gamme classique. Nous pourrions prévoir aussi que cette musique porte en elle-même sa condamnation ; aucune impression ne s'use plus rapidement que celle de surprise ; les successions imprévues, d'abord piquantes, fatiguent vite, déconcertent, & enfin rebutent. On conçoit que l'enharmonique, parvenu à ce point de raffinement & d'usure, ait été rapidement abandonné pour des gammes plus fraîches & sans doute plus claires.

(1) II. M., c. 21. — DENYS, *de Comp. Verb.*, c. 19.

Cette chute inévitable fut aussi irrémédiable : jamais plus, à ma connaissance, les quarts de ton successifs ne furent admis par la musique savante & représentés par la notation. On les a parfois regrettés ; je rappellerai, entre autres, la curieuse préface que Costeley a mise à son livre de chansons (III^e volume de la collection de M. Expert) : il voulait qu'on ajoutât sept nouvelles touches noires au clavier, savoir : cinq à côté des cinq dièzes-bémols déjà existants, une entre le *mi* & le *fa*, une entre le *si* & l'*ut*. Ce vœu d'un auteur qui n'a écrit que de la musique chorale prouve qu'à ses yeux l'enharmonique était accessible aux choristes ; il n'a jamais été exaucé. Le genre enharmonique, création si originale de l'esprit grec classique, ne lui a pas survécu. Les richesses si variées, les chefs-d'œuvre incomparables que nous offre notre musique, depuis le chant grégorien jusqu'à l'art moderne, nous dispensent à cet égard de tout regret ; on peut affirmer sans trop d'orgueil que nous n'avons rien à envier aux anciens. J'ai cru cependant qu'il n'était pas sans intérêt de retracer l'histoire d'une forme d'art disparue, oubliée, après plus d'un siècle de gloire : à défaut d'autre enseignement, cette histoire peut nous suggérer de saines réflexions sur la caducité de toute chose.

L. LALUY.

Dr. O. CHILESOTTI : **Musiciens français : Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVI^e siècle.**

La Bibliothèque universitaire de Genève possède un livre d'une grande importance historique & artistique, œuvre d'un français, « trésor » où sont conservées de célèbres compositions du XVI^e siècle. En voici le titre exact :

THESAURUS HARMONICUS DIVINI LAURENCINI ROMANI, *nec non præstantissimorum musicorum, qui hoc sæculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens. Novum plane, et longe excellens opus, in gratiam liberalis facultatis excultorum, quanta fieri potuit diligentia, methodo, et facilitate, ex variis ipsorum Authorum scriptis (quorum nomina proxima a præfatione pagina recensetur) in hoc volumen congestum, et decem libris (quorum quilibet peculiare melodiæ genus complectitur) divisum, Per JOANNEM BAPTISTAM BESARDUM VESONTINUM, artium liberalium excultorem et Musices conscriptus.*

Qui Satyros Musis præfert, & Apollinis artes
Spernit, is humanæ nil rationis habet.

COLONIÆ AGRIPPINÆ excudebat Gerardus Greuenbruch, sumptibus Authoris anno redemptionis MDCIII, etc.

L'auteur de ce livre très intéressant, Jean-Baptiste Besard, naquit à Besançon dans la seconde moitié du XVI^e siècle, probablement en 1567. Comme

beaucoup d'artistes de la Renaissance, il montra des aptitudes très diverses ; tout en s'appliquant avec profit à la jurisprudence & à la médecine, il eut toujours une prédilection pour la musique & acquit une habileté extraordinaire sur le luth. Pris de la passion des voyages, il erra pendant quelque temps en Europe & s'établit ensuite en Allemagne, où il abandonna les études juridiques pour exercer la médecine, d'abord à Cologne, &, quelques années après, à Augsbourg. A Cologne, il publia son *Thesaurus harmonicus* (1603), gros volume dans lequel il avait réduit pour le luth les meilleures compositions de son temps. A Augsbourg, il publia l'*Antrum philosophicum* (1617), œuvre rare & curieuse où il traite des principales maladies & de leurs remèdes, de l'art de conserver la beauté, du secret de certaines préparations chimiques & du mouvement perpétuel pour lequel il avait inventé une machine. Aux amis qui l'accusaient de dissipation il répond dans la *Préface* de ce livre qu'il n'a pas perdu son temps, puisque, outre le *Thesaurus*, il a encore publié l'*Epitome Historiarum* (plus connu sous le titre de *Mercurius gallo-belgicus*). Fétis cite encore quelques ouvrages de lui pour le luth. Après 1617, toute trace de lui est perdue ; on ignore le lieu & l'année de sa mort. Dans une très belle étude publiée par la *Rivista musicale italiana* (fasc. IV, 1898, *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 675), M. Michel Brenet a résumé les quelques renseignements que nous possédons, d'après la courte, mais substantielle étude publiée par Auguste Castan (*Notes sur J.-B. Besard de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5^e série, t. I, p. 25 & suiv. Besançon, 1876) ; il résulte de cette étude que Besard, fils d'un marchand de Besançon, était né en cette ville vers 1567, fit ses études & prit ses grades à l'Université de Dôle ; qu'il se maria à Besançon en 1602 ; que, *contraint* par la mauvaise fortune en même temps que, poussé par une humeur aventureuse, il habita successivement Rome, où il devint l'élève du luthiste Lorenzini, Cologne où fut imprimé le *Thesaurus* & le tome V de son recueil historique (en 1604), Augsbourg enfin où parurent ses dernières œuvres de luth (1617), l'*Antrum*, & où peut-être il mourut à une date inconnue.

Le *Thesaurus*, à la composition duquel Besard avait été fort bien préparé par ses voyages, contient des pièces fort gracieuses d'auteurs inconnus ou peu connus⁽¹⁾. Il est divisé en dix livres : 1^o Préludes ; 2^o Fantaisies ; 3^o Madrigaux & villanelles ; 4^o Chansons françaises & *Airs de court* ; 5^o Pass' e mezzi (avec une pavane & un bergamasco) ; 6^o Gaillardes ; 7^o Allemandes (avec quelques danses polonaises & anglaises) ; 8^o Branles & ballets ; 9^o Voltes & courantes ; 10^o Miscellanées (batailles, guillemettes, canaries, gaillardes de guerre, fantaisies, &c...). La musique y est notée d'après la *tabulature* ordinaire du luth allemand (système qui, comme on sait, ne faisait pas usage de la portée, & qui indiquait les notes par des lettres, des chiffres & divers signes que je n'ai pas à rappeler ici).

(1) C'est de plus un véritable trésor des mélodies populaires du xvi^e siècle.

Voici les auteurs, tout à fait ignorés, je crois, dont le *Thesaurus* nous fait connaître certaines œuvres : Hortensius Perla Patavinus, Pomponius Bononiensis, *Carolus Bocquet* (de Paris), *Joannes Perrichonius* (id.), *Joannes Edinthonius* (id.), *Monsieur de Vaumeny* (id.), *Balardus* (id.), *Mercurius Aurelianensis* (d'Orléans), *Victor de Montbuisson Avinionnensis* (d'Avignon), *Cydrac Rael Bituricensis* (de Bordeaux), *Jacobus Reys Augustanus* (?), *Joannes Bacfart Hungarus*, *Albertus Dlugorai Polonus* & *Joannes Dooland Anglus*.

Nous avons au contraire quelques renseignements sur les auteurs suivants :

1^o *Laurencinus Romanus*, dont le nom est inscrit le premier en tête du recueil ; il eut une grande renommée, à Rome, comme joueur de luth, dans la première moitié du xvi^e siècle. Il fut décoré par le pape de l'ordre de l'Éperon d'or, & Besard se faisait sans doute l'écho de ses contemporains en lui donnant l'épithète de « divin ». L'illustre Ab. Prof. Pietro Canal (1) demande si *Laurencinus* (*Laurenzino* = *Le petit Laurent*) serait le même que mentionne Pietro della Valle comme un des éminents organistes de Rome, dans l'âge précédent, sous le nom de *Cavaliere del liuto*. Et il ajoute : « La différence des instruments ne gênerait pas cette interprétation, car on sait bien qu'en ce temps-là les musiciens adonnés à un seul instrument étaient peu nombreux. Mais laissons de côté cette question & arrivons aux quelques renseignements qui nous sont donnés par les archives de Mantoue. Au mois d'août 1570, Annibale Cappello, écrivant au Zibramonti, disait que *Laurenzino était vraiment un monstre de nature, pour son âge, dans cette profession*. Il était donc très jeune alors... il servait le cardinal de Ferrara, mais voulait le quitter. Quand le cardinal l'appela à Tivoli où il était en villégiature, il refusa. Il passait toutes ses journées à jouer dans les maisons des cardinaux & des seigneurs ; un matin que le prieur de Barletta, Ferdinando Gonzaga, donnait à dîner à l'ambassadeur de l'Empereur, ce fut encore lui qui, en jouant du luth, émerveilla tout le monde... »

2^o *Diomedes (Catone)*, né à Venise vers le milieu du xvi^e siècle. Il alla très jeune en Pologne s'établir chez le grand trésorier Stanislas Kostka. Il était très habile comme luthiste & comme chanteur ; en 1607, il fit imprimer à Cracovie quelques mélodies composées par lui en l'honneur de saint Stanislas, protecteur de la Pologne.

3^o *Fabrizius Dentici*, qui vécut à Rome vers 1550. Dans le *Dialogo della musica antica et della moderna*, Vincentio Galilei loue Dentice comme célèbre luthiste & compositeur. Il publia à Venise un livre de Motets (1581), & un livre d'Antiennes à plusieurs voix (1586). Plus tard, il obtint en Espagne un grand succès comme joueur de luth. On a encore de lui d'autres compositions pour l'Église (Milan, 1593).

(1) *Della musica in Mantova, Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga.*

4° *Alfonsus de Ferrabosco*, madrigaliste fameux, qui naquit en Italie vers 1515, & se fixa en Angleterre vers 1540. Nous avons de lui deux livres de madrigaux publiés par Gardano à Venise. Dans un de ces livres, l'auteur se dit « gentilhomme au service du duc de Savoie ». Il figure avec honneur dans plusieurs recueils d'« excellentes compositions » faits par de très bons musiciens : par exemple, dans le *Fronimo* de Galilei, dans l'*Armonia celeste* de Pevernage & dans un ouvrage plus rare & moins connu, *IL PRIMO LIBRO DE INTAVOLATURA DA LIUTO, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre et quattro voci, per cantare et sonare, composte per GABRIEL FALLAMERO gentilhuomo Alessandrino; (Vinegia, appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584).*

5° *Martelius Elias Argentinensis*, de Strasbourg, qui, vers la fin du xv^e siècle & dans les premières années du xvi^e, eut une grande renommée comme joueur de luth & compositeur. Très précieux est le recueil de compositions pour cet instrument publié par lui sous ce titre : *HORTUS MUSICALIS NOVUS, fragrantissimis lectissimisque flosculis, tum patriis, tum exoticis, testudine carpendis atque delibandis, &c. Argentorati, sumptibus ac typis Authoris per Ant. Bertramum, MDC XV.*

6° Besard a inséré, dans son livre, de la musique d'un *Eques Romanus*. Je ne sais si, sous ce nom latinisé, il entendait désigner *Emilio del Cavaliere* ou *Alessandro della viola*, tous deux musiciens qualifiés de « præstantissimi ». — Enfin il y a placé un certain nombre de villanelles à trois voix, avec accompagnement de luth, par Luca Marenzio, l'artiste fameux, surnommé « *il cigno più dolce* », du xvi^e siècle.

Les œuvres réunies par Besard ne sont pas toujours conformes à notre goût, cultivé aujourd'hui d'après un autre système mélodique & harmonique. Nous y trouvons quelquefois d'étranges successions d'accords qui blessent nos oreilles, & des gammes hors d'usage (par ex. la gamme descendante majeure avec la 7^e mineure), qui ne satisfont pas notre sentiment moderne de la tonalité. Souvent, la mélodie est entortillée, d'un rythme brusquement coupé, & surchargée d'ornements bizarres. En outre, les madrigaux, les fantaisies, & en général, les compositions de style fugué n'ont aucun effet & restent presque incompréhensibles, étant exécutées sur un instrument où il est impossible de tenir le son. Les danses, au contraire, sont charmantes & bien caractérisées ; plusieurs branles, quelques *pass' e mezz'i*, certaines danses anglaises & polonaises, un bergamasco m'ont semblé de vrais bijoux. — Les transcriptions que je donne ont été transposées à la sixte majeure (1).

(1) Afin d'établir une règle unique de notation & de permettre l'exécution de la musique de luth sur un *terzino di chitarra* dont la quatrième corde serait baissée d'un demi ton (la *chitarra piccola*, accordée d'une tierce majeure au-dessus de l'accord ordinaire).

Telle est la description sommaire du *Thesaurus*. En septembre 1617, parut une nouvelle publication de Besard avec ce titre interminable :

IOAN. BAPT. BE-
SARDI VESONTINI
NOVUS PARTUS,
sive

Concertationes Musicae, duodena trium, ac totidem
binarum Testudinum (quibus & notæ Musicae adduntur)
singulari ordine modulamina continentes.

HIS ADDIDIT AUTHOR, LECTISSIMI STILI partes aliquot seorsim, tam proprias, quam alienas; atque in gratiam Philomusi, e tenebris in meliorem lucem liberaliter eduxit:

NECNON

Ad artem Testudinis brevi, citraque magnum fastidium capescendam, facilem & methodicam institutionem hisce subiecit.

UT EMENDATISSIMUM PRODIRET
opus, Stephanus Michelspacherus Tirolensis, ex
authoris manuscripto, suis sumptibus totum curavit incidi & excudi.

AUGUSTÆ VINDELICORUM

per Davidem Francum

Anno Salutis Humanæ

M. DCXVII

Cum gratia, & privilegio

Cæs. Maiestatis.

Un heureux hasard me le fit trouver dans la *Braidense* (1) de Milan, & je pus l'examiner pour en tirer l'essentiel. J'avoue qu'aucune autre musique de luth, imprimée ou manuscrite, ne m'a donné plus de peine pour la traduction. Dans les concerts à trois luths on trouve des dissonances étranges & des heurts désagréables, vraiment inintelligibles. Peut-être est-ce la reproduction d'un manuscrit très hâtif & défectueux de Besard, livré à l'impression sans que l'auteur s'inquiétât de le corriger. Peut-être aussi Besard, tout en étant un exécutant de premier ordre, manquait-il des connaissances nécessaires pour une composition « in concerto »; les fautes telles que déplacements de lettres (la tablature est à peu près celle du *Thesaurus*), le manque de mesure, tiennent l'attention constamment tendue. L'édition, par-

(1) Bibliothèque nationale de Brera.

dessus le marché, est très laide & pleine de lacunes. A la dédicace & à des épanchements poétiques variés sur le nouveau produit « del nobilissimo e chiarissimo dottor Besard » succède un traité pratique en latin pour bien exécuter la tabulature du luth. Ce traité est complet & excellent, à la fois par sa brièveté & sa clarté. L'auteur dit ensuite, toujours en latin, comment il faut disposer les trois luths pour les concerts de la première partie :

La *Testudo minor* serait le luth ordinaire, mais à dix cordes, dont les cinq basses dans l'échelle diatonique de la composition ; (la dixième, c'est-à-dire la plus grave, se baisse d'un demi-ton, en certains cas, pour obtenir des effets spéciaux) ;

La *Nova testudo*, luth un peu plus petit, monté avec des cordes minces, à l'octave supérieure de l'instrument ordinaire, moins les cordes I & II, qui devraient être les plus aiguës & qui, au contraire, restent à la hauteur habituelle ;

enfin la *Testudo major*, appelée aussi *Liuto quartino basso*, instrument plus grand, avec un manche long pour les cordes graves, & accordé une quarte au-dessous de la *testudo minor*.

La *Nova testudo*, comme les deux autres luths, a les cordes doubles, avec cette différence qu'elles sont à l'unisson. Il y a sur elle un saut, ou déplacement, difficile, de la 3^e corde à la 2^e & à la 1^{re}. L'auteur, qui inventa cette nouvelle manière d'accorder l'instrument, trouve plus commode d'écrire certains passages aigus & rapides sur la 3^e corde (la plus haute) que de les écrire sur la 1^{re}, qui est seulement d'un ton au-dessus de la 4^e. Cela prouve que cette invention ne vaut pas grand'chose en pratique, puisque la 1^{re} & la 2^e cordes ne servent guère qu'à la plénitude de l'accord ; en d'autres termes, toute la musique écrite pour la *nova testudo* pourrait très bien s'exécuter sur les 8 cordes (de 3 à 10), les autres ne servant qu'à renforcer les sons & à faciliter, en quelques cas, l'exécution.

En dehors de Besard, je n'ai pas rencontré d'autres compositeurs qui aient écrit pour la *nova testudo*. Il n'en est rien dit par Mersenne qui, à vrai dire, lorsqu'il parle d'accords, se tire facilement d'affaire par ces mots : « Je laisse plusieurs sortes d'accords que l'on peut donner au luth, parce qu'il faudrait un volume de cent feuilles (les volumes de Mersenne sont *in-folio* !) pour les comprendre tous. » — La transcription de la *testudo major* doit être faite aujourd'hui dans le ton de la *testudo minor*.

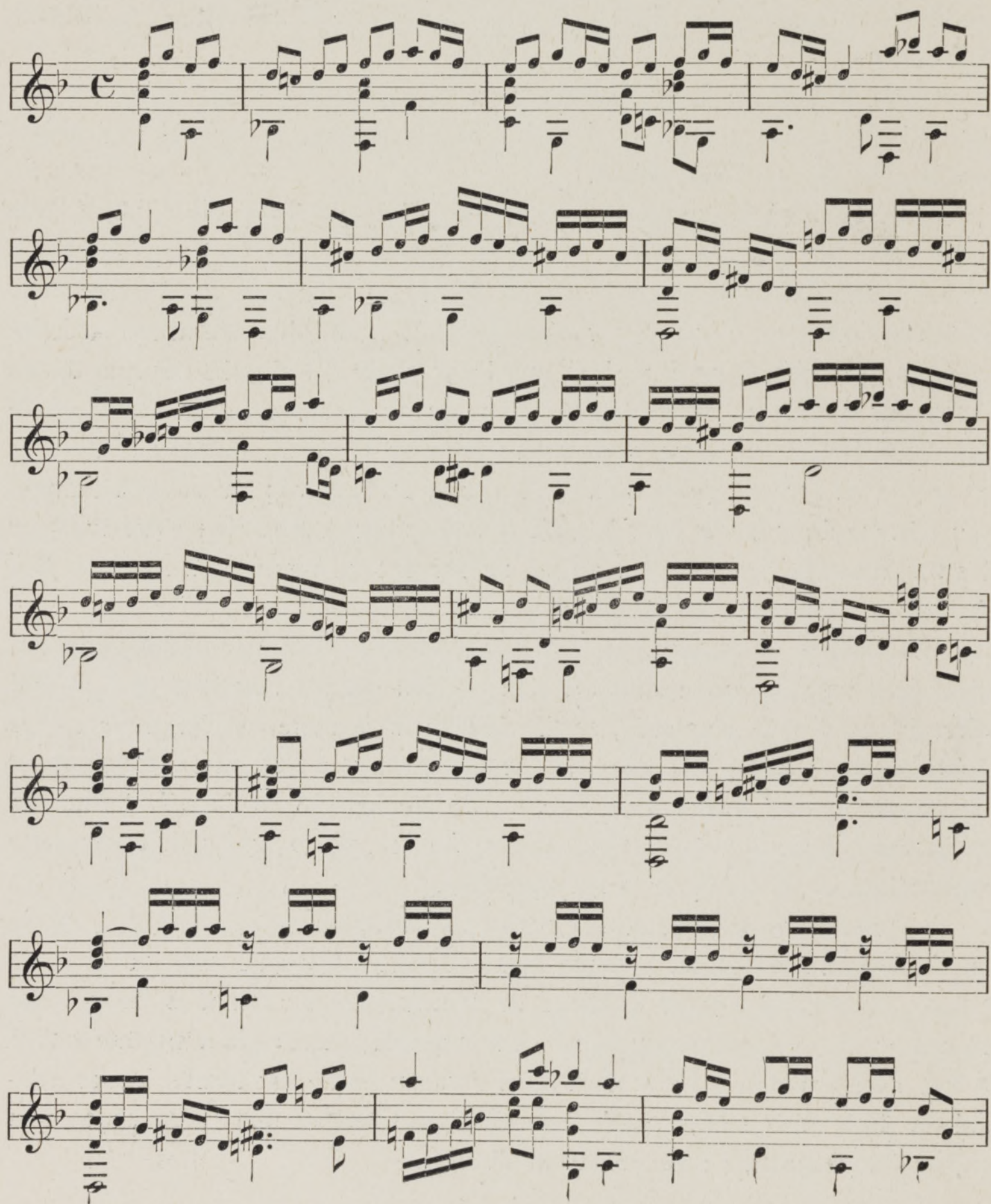
La première partie du *Novus partus* contient plusieurs « concerti », sacrés & profanes, à trois luths, presque tous avec la musique du soprano & de la basse. La seconde partie contient de la musique de danse à deux luths (t. major & t. minor). On y trouve une page de branles très amusante & tout à fait caractéristique. La troisième & dernière partie est formée de compositions pour luth seul, parmi lesquelles on trouvera une petite chose très expressive & gentille : *Les cloches de Paris*.

Je terminerai cette notice forcément incomplète en résumant ainsi mon jugement sur le français Jean-Baptiste Besard : exécutant de premier ordre, compositeur de rang moins élevé, il nous permet, grâce à son *Thesaurus*, d'enrichir l'histoire de la musique de plusieurs nouveaux noms d'artistes français, & nous donne un important témoignage sur les plus célèbres musiciens de son temps dont il a réuni les meilleurs ouvrages en une compilation où les perles ne manquent pas.

D^{re} O. CHILESOTTI.

Branle de Paris.

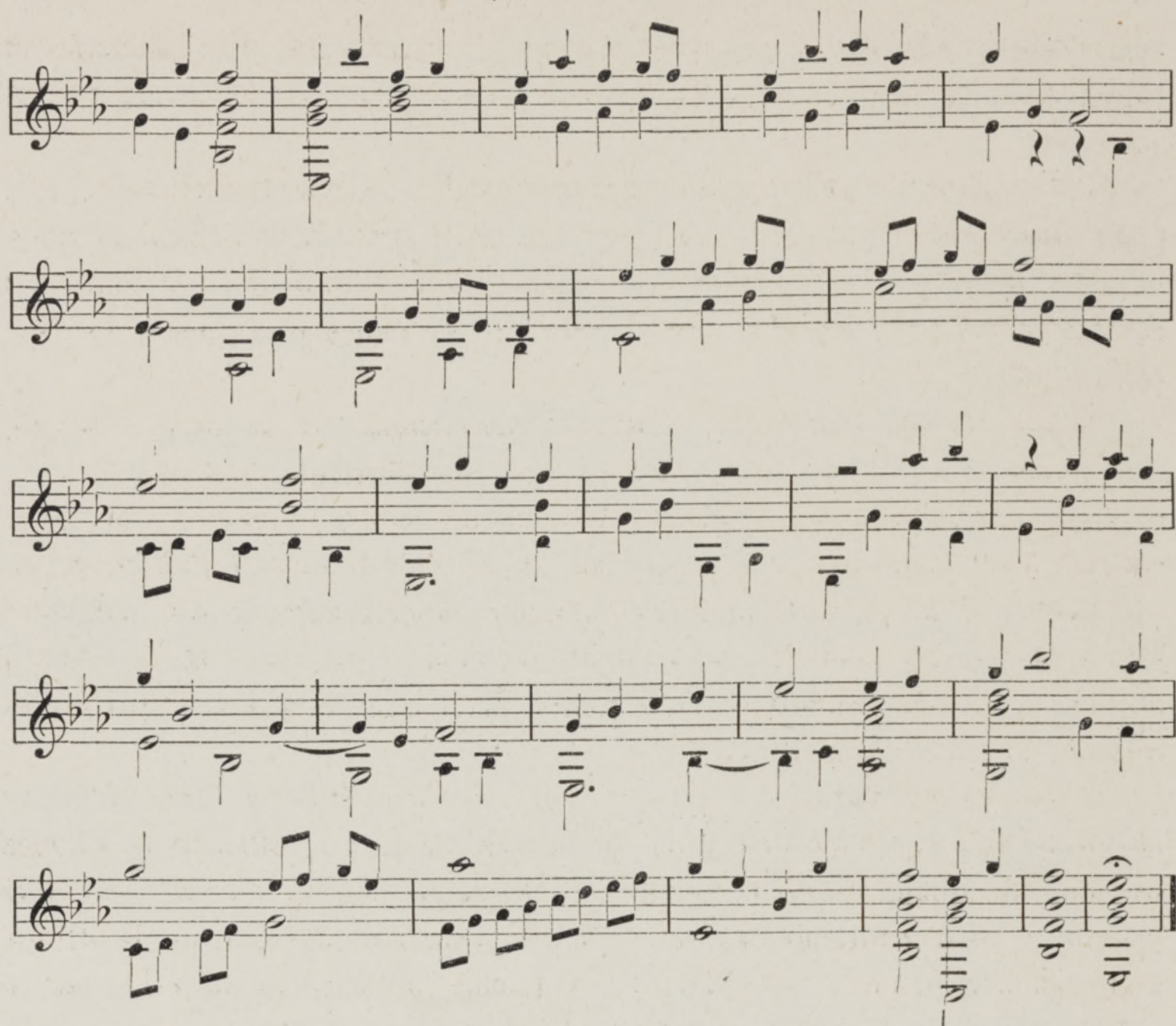
tiré du *Thesaurus harmonicus* de Jean-Baptiste Besard (1603, n^o XXX).



Campanæ Parisienses (incerti authoris).

(Les *CLOCHES DE PARIS*, tiré du *Novus partus* de Besard, XLVIII.)

8^a bassa.



P. J. THIBAUT : **Les notations byzantines.**

L'histoire de la musique byzantine a sa synthèse obligée, toute naturelle d'ailleurs, dans celle des notations figurées ou sémeiographiques. Je crois pouvoir intéresser les lecteurs de cette Revue en leur soumettant, à ce sujet, très brièvement, le résultat de cinq années d'études & de recherches personnelles.

Jusqu'au VII^e siècle, — le défaut de documents positifs ne permet pas de préciser davantage ; — le chant religieux, transmis très probablement par la seule tradition orale, n'eut pas d'autre moyen de transcription que l'écriture alphabétique des anciens Grecs.

A cette époque, une notation synthétique des plus simples, inventée on ne sait par qui, sert à exprimer le récitatif des évangiles & des épîtres. C'est de là que naissent bientôt toutes les écritures sémeiographiques employées dans les diverses confessions chrétiennes latine, grecque, arménienne & syriaque (1), pour traduire le chant traditionnel des prières liturgiques, les

(1) Par une exception que je ne me suis pas encore expliquée, la théorie musicale copte est celle de saint Jean Damascène, mais, dans sa notation particulière, les lettres alphabétiques remplacent les caractères sémeiographiques.

nouvelles hymnes de la poésie religieuse alors dans son plus bel éclat, & jusqu'aux odes de la muse profane dont l'antique gloire n'est déjà plus qu'un souvenir.

La première écriture musicale figurée est dite *Ekphônétique*. Une simple page manuscrite du x^e ou xi^e siècle en a parfaitement révélé la nature en nous faisant connaître, sous une forme quelque peu énigmatique, le nom des caractères sêmeiographiques, leur nombre & les règles particulières de leur composition.

Il faut ajouter à cela que l'écriture *Ekphônétique* tire sa propre origine des signes prosodiques grecs & non pas, comme plusieurs l'ont pensé, de la notation alphabétique des Anciens (1). C'est du moins ce que je crois avoir suffisamment établi dans une étude spéciale de la *Byzantinische Zeitschrift* (2).

Le lieu exact où cette première notation sêmeiographique prit naissance est & demeurera sans doute à jamais inconnu. Cependant, M. P. Aubry n'hésite pas à déclarer que ce fut à Rome, parce que de là seraient parties les origines du culte chrétien (3).

Une telle affirmation est quelque peu hasardée. En effet, vers la fin du iii^e siècle, le grec n'était déjà plus, on le sait, la langue officielle de l'Église romaine, &, quand même la notation *Ekphônétique* eût été inventée dès cette époque, il ne s'ensuivrait pas qu'elle soit originaire d'Italie puisque la liturgie a été célébrée en grec, tout d'abord à Antioche qui conserva du reste, sur ce point, une tradition différente de celle de Rome.

Chez les Byzantins la première notation issue de l'écriture *Ekphônétique* est celle que j'ai baptisée *Constantinopolitaine* (4), parce qu'elle fut principalement employée à Constantinople.

L'existence de cette écriture musicale m'a été révélée, il n'y a guère plus d'un an, par deux documents découverts : l'un, par M. J. Ouspensky, l'éminent directeur de l'Institut archéologique russe de Constantinople, l'autre, par M. S. Smolensky, directeur de l'*École des Chantres* à Moscou.

Transmise aux Russes dès le x^e siècle, lors du mariage de la princesse Anne de Byzance avec le grand duc Vladimir, cette seconde notation ne tarda

(1) Avec un tel principe à la base des notations byzantines, chacun se convaincra aisément qu'il est désormais superflu, pour expliquer la genèse de quelques-uns de leurs signes, de remonter au déluge en passant successivement par toutes les périodes historiques : hébraïque, égyptienne, assyrienne & autres!

(2) Cf. *Byzant. Zeitschr.*, VIII, 1, p. 122-147.

(3) Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, Avril 1900, p. 124.

(4) Cf. *Bulletin de l'Institut archéologique russe*, 1898. — D. Gaisser fait certainement erreur s'il entend parler de cette même notation *constantinopolitaine* quand il dit : « Les manuscrits du type jérusalémite se distinguent (par exemple de ceux du type constantinopolitain) précisément par une plus grande simplicité & sobriété de style & de notation. » (Cf. *Rev. Bénéd.*, mai 1899, p. 225.) C'est en effet le contraire qui semble le vrai, comme il est facile de s'en convaincre en jetant un simple coup d'œil sur quelques planches qui accompagnent, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique*, une étude spéciale sur la notation *hagiopolite*.

pas à subir les variations imposées par le temps ou le génie particulier de la langue slave. Elle est encore parfaitement reconnaissable aujourd'hui dans l'écriture musicale employée par les *Starověres* ou *Raskolniks*.

La découverte de quelques nouveaux documents, jointe à une étude approfondie de l'ancienne notation russe, nous dévoilera peut-être bientôt le sens particulier de la sémeiographie *Constantinopolitaine* ; pour le moment il nous est encore impossible d'en pénétrer le secret.

Peu après la notation *Constantinopolitaine*, & très probablement vers la même époque, se formait en Palestine une écriture musicale similaire, dite *Hagiopolite* ou de *saint Jean Damascène*.

Chacun sait l'influence des moines Sabaïtes & l'importance du monachisme byzantin aux ix^e & x^e siècles. Le *Typicon* de saint Sabas est alors officiellement accepté à sainte Sophie &, de là, dans tous les monastères & toutes les églises de l'empire. Par la même occasion, la notation *Hagiopolite* supplante partout celle de Constantinople, &, dès la fin du xi^e siècle, quel que soit l'attachement des Byzantins pour leurs anciennes traditions, la substitution de sémeiographie est complète.

Détail curieux : tandis que les *Sévéro-slaves* (Slaves du nord) conservent la notation *Constantinopolitaine*, les *Jugo-slaves* (Slaves du sud), soumis dès le x^e siècle au pouvoir de Byzance, n'ont jamais eu d'autre écriture musicale que celle de saint Jean Damascène, jointe au texte grec. Si extraordinaire que puisse paraître cette assertion, elle est cependant fondée sur deux documents de haute valeur : Le *Synodique* de Boris conservé à la Bibliothèque nationale de Sofia & un manuscrit græco-slave récemment découvert par l'auteur de cette étude dans l'ancien monastère grec de Batchkovo en Bulgarie.

J'ajouterai même, sur le témoignage de Mgr Angelitz, primat de l'Église autocéphale de Carlovitz, que les Serbes, pas plus que les Bulgares, ne possèdent aucun manuscrit liturgique en notation *sévéro-slave*. Le chant particulier à l'Église de Carlovitz (1) (Carlovitchko piénié) est basé sur le système modal des grecs modernes ; il a été transcrit, pour la première fois seulement & suivant la notation européenne, en 1864, par Corneille Stankovitch.

Bien que ce ne soit pas ici le lieu d'entrer en de nombreux détails techniques, il me paraît utile cependant de suivre dans ses grandes lignes le développement de la notation *Hagiopolite* qui fut, à certains égards, la plus importante, & dont l'usage s'est perpétué jusqu'en notre siècle.

La tradition s'accorde assez généralement pour faire de saint Jean Damascène l'auteur de la notation *Hagiopolite*. Toutefois, si, pour être juste, on prend en considération le témoignage de tous les anciens *codices* de musique, il convient d'attribuer à saint Cosmas le mélode une partie de cet honneur.

(1) Ce genre de chant particulier est encore usité dans la Serbie, le Monténégro, la Bosnie & l'Herzégovine, voire même jusqu'en Macédoine.

Le système de notation inventé par les saints moines sabaïtes, tout en conservant ce qu'il contenait d'essentiel, ne se maintint pas longtemps dans sa simplicité & pureté originale. Chaque *magister*, on le conçoit aisément, tenait à honneur de créer, soit un neume, soit un signe particulier de *chironomie* : quelques chantres étaient seuls à s'apercevoir de l'innovation & l'antique tradition ne changeait pas pour si peu !

Le développement de l'écriture musicale *Hagiopolite* ne prit cependant son véritable essor qu'à l'époque de Koukouzélès, c'est-à-dire, vers la fin du XIII^e siècle (1).

A vrai dire, il n'y eut pas là précisément un changement de notation, mais une simple & naturelle évolution, telle que nous la constatons pour toutes les écritures sémeiographiques du même genre. Aussi, la plupart des manuscrits ne font-ils aucune distinction, & attribuent généralement à saint Jean Damascène les notations figurées, quelles qu'elles soient.

Il n'en reste pas moins vrai que le grand nombre d'éléments particuliers, introduits à la longue dans la notation *Hagiopolite*, autorise pleinement le musiciste à établir une nouvelle distinction. Par suite, dans une étude actuellement sous presse, je n'ai pas craint de désigner la notation byzantine qui va du XIV^e au XIX^e siècle, sous le nom du célèbre magister Koukouzélès.

Ce n'est pas à dire que ce dernier soit l'auteur exclusif de tous les changements : quelques-uns lui sont postérieurs, beaucoup lui sont très positivement antérieurs ; mais, le témoignage de certains manuscrits, les exercices de *chironomie* & de *parallage* signés Koukouzélès, indiquent assez l'influence prépondérante qu'eut ce dernier dans le développement du chant byzantin, pour que l'on puisse dire avec Fabricius : « Jean Koukouzélès a donné aux Grecs un art musical (2). »

Quelle est au juste la nature de cet art ? ce n'est pas ici le lieu de l'expliquer.

En général, il suffit de savoir qu'à part les caractères dits *φθοραί*, qui indiquent par eux-mêmes les différentes métaboles de tons, les signes particuliers à la notation de Koukouzélès n'ont aucune valeur tonique. Les théoriciens les appellent des *chironomies* (*χειρονομία*), c'est-à-dire, des signes rythmiques, au sens le plus étendu de ce mot. Ils marquent en effet les différents temps & mouvements, l'expression, le tour particulier à chaque neume.

Ces caractères rythmiques n'ayant pas toujours une valeur spéciale bien déterminée, les chantres grecs finirent par ignorer la signification du plus

(1) Les auteurs discutent encore sur l'époque réelle où vécut Koukouzélès : le cardinal Pitra fixe le XIII^e siècle ; j'ai donné ailleurs les raisons qui me portent à accepter également cette opinion de préférence à celles de M. Krumbacher & de M. G. Papadopoulos. Cf. *Échos d'Orient*, Sept. 1898, p. 359.

(2) Cf. *Bibl. græc.*, vol. V, p. 45, X, p. 499.

grand nombre d'entre eux, si bien qu'à l'aurore de ce siècle Villoteau « avait peine à croire qu'il y eût quelqu'un, soit en Grèce, soit ailleurs, capable de connaître parfaitement les signes de chironomie (1) ».

Dans ces conditions, une réforme du chant liturgique grec devenait urgente. Elle fut accomplie en 1819 par Chrysanthé de Madytos, d'intelligence avec Chourmouzios Chartophylax & Grégoire Protopsalte.

A n'envisager que l'écriture sémeiographique, il faut tenir cette réforme pour très regrettable ; elle n'est pas autre chose, en bien des cas, qu'un simple décalque de la théorie musicale européenne & constitue, en fait, une rupture presque complète avec l'antique tradition byzantine.

Les principes de la nouvelle méthode sont exposés fort au long dans le Θεωρητικόν Μέγα de Chrysanthé resté, depuis, le traité officiel du chant ecclésiastique grec. Or, je le répète ici très volontiers : « Ce grand ouvrage didactique est sans égard ni respect pour l'ancienne théorie ; son premier & plus clair résultat fut de donner le change sur la véritable nature du chant byzantin ; pendant l'espace d'un demi-siècle, il en a écarté toute étude véritablement scientifique (2). »

A tout prendre, il eût été préférable, ainsi que j'en ai déjà exprimé la pensée, d'accepter purement & simplement notre notation diastématique sur lignes. D. Gaïsser, il est vrai, ne partage pas cette manière de voir & regrette même « la plupart des traductions qui ont été faites des recueils mélodiques de l'Église grecque en notation occidentale, parce que, en déterminant forcément les intervalles indéterminés dans la notation originale, on court toujours risque de les altérer, de les fausser, &c. (3) ».

Il m'est difficile de me rendre à une telle raison. Pour si peu que l'on soit familiarisé avec l'harmonique & la théorie musicale des Grecs modernes, il est aisé de se convaincre que les intervalles réguliers de leurs gammes, sans être fixes, sont tout aussi bien déterminés que les nôtres. Au cours d'une mélodie écrite en *do* majeur nous n'avons pas de signes spéciaux pour indiquer que les intervalles *mi-fa*, *si-do*, sont des demi-tons. Il n'en va pas autrement dans l'écriture musicale grecque ; la seule difficulté est dans la multiplicité des modes. Ainsi, par exemple, l'intervalle *sol-la* s'exprimera, si l'on veut, dans tous les ἤχοι avec les mêmes caractères sémeiographiques, & cela, sans prêter à la moindre confusion. Le dernier des chantres sait en effet, très positivement, que cet intervalle est sensiblement de trois quarts de ton dans le second mode authentique & d'un ton entier dans le premier plagal.

(1) Cf. *Description de l'Égypte... État moderne*, t. P., Paris, Imp. Imp., 1809, in-folio, p. 799.

(2) Cf. *Échos d'Orient*, sept. 1898, p. 362. — Jusqu'ici le meilleur ouvrage sur la notation & le chant des Grecs modernes est encore celui de M. Bourgault-Ducoudray : *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877.

(3) Cf. *Rev. Bénéd.*, mai 1899, p. 227.

Dans le cas assez fréquent de chromatisme accidentel & passager, on emploie le dièze, le bémol & toute la série des $\varphi\theta\omicron\rho\alpha\iota$. Notez bien qu'en fait, cependant, la nature des intervalles est beaucoup moins spécifiée par les signes que par la *théorie seule*; aussi n'est-il rien de plus facile que d'adapter cette théorie à n'importe quelle notation, & à la nôtre en particulier.

Je conclus donc sans la moindre hésitation : quels que soient les rares avantages de l'écriture sémeiographique des Grecs modernes, ses inconvénients graves & multiples, & son peu de rapport avec l'ancienne tradition byzantine font qu'en réalité, elle serait très utilement remplacée par notre notation diastématique sur cinq lignes; à la condition, bien entendu, d'adapter à cette dernière les principes spéciaux de la théorie musicale grecque.

Au reste, les faits parlent plus haut que tous nos discours : l'Église russe orthodoxe a, la première, abandonné l'antique notation sémeiographique en raison de ses seuls inconvénients; l'Église autocéphale serbe de Carlovitz adopta dès 1864 notre notation moderne, & l'Église bulgare se prépare à suivre cet exemple à moins qu'elle n'adopte, purement & simplement, le chant russe (1).

La musique est un idiome universel; l'étude en devient de plus en plus générale aujourd'hui : ne doit-on pas souhaiter qu'elle ait officiellement une seule manière de s'exprimer?

Le chant grec, qu'on veuille bien s'en persuader, n'a rien à perdre à être transcrit suivant notre notation moderne; le chant grégorien & la musique ecclésiastique russe, écrits l'un & l'autre sur une portée de quatre lignes, auraient sans contredit le plus grand intérêt en ajoutant à celle-ci, une simple ligne supplémentaire.

L'unité de notation, facilitant aux artistes de tous pays l'accès des différents genres de musique, serait, pour l'art musical lui-même, le principe de nouveaux & utiles progrès.

J. THIBAUT,

des Augustins de l'Assomption.

(Constantinople.)

(1) L'influence du chant russe est très marquée à Sofia, à Philippopoli & généralement dans les principales villes de Bulgarie. — Les plus récentes éditions de chants liturgiques bulgares entreprises par le pape Théodorof, professeur au grand séminaire de Samokof, sont en notation européenne.

TABLEAU SYNOPTIQUE

Notation Ekphonétique	Constantinopolitaine et Russe	Hagiopolite	Signes nouveaux de la Notation de Koukouzélès
Ὄξεία / /	Ὄξεία /	Τρομικὸν σύναγμα 25
Ὄξειαι // //	Διπλή //	Ἐκστρεπτόν 7
Βαρεία \ \	Βαρεία \	Ψηφιστόν ∨
Βαρειαι // //	Ψηφιστόν σύναγμα 45
Κρεμαστή ✓ L...✓...ε	Ἰσον =	Ψηφιστὸν παρακάλεμα 45
Συρεματική ~ ~	Ὀλίγον =	Ὀμαλόν —
Καθιστή 5 5	Ὀυράνισμα 45
Παραχρητική Z Σ	Παραχρητική Z	Χόρευμα 45
Εύνεμβα ∪	∪...∪...W...V	Πεταστή 45	Θεμα ἀπρῶν 45
Ἀπόστροφος 9 9	Ἀπόστροφος 9	Θεὶς καὶ ἀπόθεσ 45
Ἀποστροφοί » »	Ἀποστροφοί »	Ἐναρξίς 5
Κεντήματα ee . 000 ee . 00	Κεντήματα 00	Σύναγμα 25
. a	Κέντημα 8	Τρομικόν 5
Υπόχειρις 3... 3 3	Τε παρακάλεμα 45
Τερεία + +3 +	Σταυρός +	Ἐπέργεμα 45
. x	Χαμηλή 3	Κρατημοῦπόροον 5
. 7	Υψηλή 2	Θεματισμὸς ἔσω 45
. 5	Ἐλαφρόν 5	Θεματισμὸς ἔξω 25
. 2	Υποέρση 5	Λύγισμα 25
. 2	Σύναγμα 25	Ἀντικένωμα 25
. 2	Ἀντικένωμα 25	Ἀντικενοχύρισμα 25
. 2	Κράσμα 2	Παρακάλεμα 5
. 2	Ξηρόν κράσμα 2	Ἐτερον παρ-μα 25
. 2	Κράτημα 2	Ἡμίφωνον 45
. 2	Φθορά 2	Ἡμίφθορον 45
. 2	Ἀόδεσμα 2	Ἡμασγόν 45
. 2	Γοργόν 2	Ἀεργοσύνθετον 25
. 2	Ἀεργόν 2	Γοργοσύνθετον 25
. 2	Σεῖσμα 45 45	Πιάσμα 11
. 2	Κούφισμα 2	Πελαστόν 45

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra-Comique : Reprise de « Mireille ».

La reprise de *Mireille* a été un très vif succès & fait honneur à l'Opéra-Comique. S'appliquer à jouer l'œuvre d'un maître telle qu'elle a été conçue & la venger, par un retour au respect des textes & à l'exactitude, de mutilations diverses, est une tentative à laquelle nous ne pouvons qu'applaudir, en souhaitant qu'elle se renouvelle plus souvent. M. Carré veut avoir la réputation d'un Directeur servant la cause de l'art. Il justifie cette ambition. Peut-être aura-t-il un jour l'idée de faire représenter le *Don Juan* de Mozart & le *Fidelio* de Beethoven, tels qu'ils ont été écrits. — Le « clou » de la soirée — qui n'est plus le clou d'infamie auquel on suspend un compositeur-martyr, — c'était le *tableau du Rhône*, rétabli après trente-sept ans de coupure. Présenté avec beaucoup d'adresse & parfaitement « réglé », ce tableau a provoqué dans le public de véritables cris d'admiration. La manière dont le décorateur & le metteur en scène l'ont compris est très heureuse & très louable en soi ; mais elle fait naître une importante question d'esthétique & appelle quelques réserves.

On connaît la scène. Ourias, après avoir assassiné son rival Vincent aimé de Mireille, veut prendre la fuite ; il se rend au bord du Rhône & hèle le passeur. C'est la nuit. Le fleuve roule une eau magnifiquement bleue ; mais, pour terrifier le criminel, des images de mort y apparaissent : de sinistres formes blanches soulèvent les vagues & glissent avec elles... On s'est attaché à l'Opéra-Comique à tirer de cette scène toutes les émotions de poésie & de terreur qu'elle comporte. D'abord, le fleuve est grandiosement étalé, large & puissant (quelques points lumineux, piqués sur la rive opposée au spectateur, produisant un effet de lointain très juste) ; on a représenté jusqu'aux frissons de la nuit qui courent à la surface des eaux ; & on a réglé avec un extrême souci du détail les gestes des fantômes. Tout cela fait un très beau nocturne romantique, rendu plus beau encore & plus émouvant par le contraste des scènes de pleine lumière & de soleil qui abondent dans les autres parties de la pièce. — Malheureusement, cette mise en scène de ballade allemande à la Bürger n'a rien, ou presque rien, qui lui corresponde dans la musique de Gounod. Entre le langage visible du décor & celui de l'orchestre, il y a une disproportion énorme qui est toute à l'avantage du metteur en scène & au désavantage du compositeur.

Gounod était essentiellement un musicien de *société*. Ces grands & magnifiques dialogues où le poète s'entretient avec la nature & où la musique, suivant l'opinion des métaphysiciens allemands, nous fait pénétrer dans l'âme des choses à de grandes profondeurs, il les ignore toujours. Il était trop heureusement installé dans la vie réelle pour se laisser même effleurer par des pensées & des angoisses d'un certain ordre. En outre, il lui manquait le tour d'esprit nécessaire pour donner un pendant au *Freischütz*. Son œuvre est une claire & saine idylle où revit l'aimable esprit du XVIII^e siècle. Tout y est sobre, facile, élégant & net. Sauf quelques pages exceptionnelles qui sont de vrai drame, son orchestre, si bien étagé, n'a jamais rien de violent & de troublant. Le pittoresque y est presque toujours conventionnel & mondain. Ses tableaux (aujourd'hui surtout où la musique est rivale de la peinture) me font l'effet de dessins aux trois couleurs.

Je ne vois pas dans *Mireille* — comme dans l'*Arlésienne* — un musicien poète qui

sort pour ainsi dire de lui-même pour s'absorber dans son sujet & en dégager toute la poésie, mais un artiste qui, au contraire, soumet le poème à sa propre personnalité, le transforme & le restreint pour l'*accommoder* à ses habitudes d'esprit.

Si l'on représentait au théâtre la scène des bords de l'Elbe (*Damnation de Faust*), je comprendrais, chez le décorateur, une grande préoccupation de réalisme, parce que Berlioz a pris soin, dans sa symphonie, de donner une image musicale du fleuve; de même, au début du troisième acte de sa *Götterdämmerung*, Wagner a placé une introduction assez longue, associée dans la suite au trio des nageuses, qui est une peinture *musicale* du Rhin. En pareils cas, on ne saurait déployer assez d'adresse & d'ingéniosité pour donner à l'œuvre du musicien un cadre approprié. Mais, pour *Mireille*, le cas est tout différent. Sauf une partie de cor nettement caractérisée, Gounod n'a rien mis, ou si peu! dans son orchestre qui fût descriptif & se rapportât au spectacle extérieur. S'il l'a fait, on le remarque à peine, tellement l'indication est discrète. On peut demander alors si la méthode de M. Carré, au lieu d'avoir pour résultat de servir les intérêts du compositeur, n'a pas un effet contraire, puisqu'elle s'applique à faire ce que le musicien n'a pas fait & nous avertit de certaines lacunes, qui, sans le décor, seraient peut-être passées inaperçues. En d'autres termes : la mise en scène d'un opéra doit-elle être comprise comme celle d'une comédie & toujours *poussée* aussi loin que possible? Si c'est le livret qui indique les éléments dont le décor doit être fait, n'est-ce pas le caractère de l'instrumentation qui doit déterminer la couleur générale du décor & le choix de certains détails? Ne faut-il pas s'arranger toujours de façon à ce que les sensations de l'oreille aillent de pair avec celles des yeux, celles-ci étant subordonnées à celles-là?...

Quoiqu'il en soit, nous gardons de la soirée d'hier 13 mars le souvenir d'une belle revanche artistique & celui d'un juste hommage rendu à un maître de la musique française.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

(Musique française)

- A. BRUNEAU : **Rapport présenté à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au nom de la Commission des grandes auditions musicales de l'Exposition Universelle de 1900.** (Imprimerie Nationale, grand in-8°, 65 p.)

Je suis à la fois très à mon aise & très embarrassé pour parler de ce curieux Rapport. Je suis très à mon aise, car il suffit de parcourir un tel travail pour voir tout de suite ce qu'on en peut dire & ce qu'il est nécessaire d'en dire; je suis embarrassé, car j'ai une grande estime pour la haute valeur, la sincérité, la vaillance artistique de M. Bruneau, & je me vois obligé aujourd'hui de lui dire des choses désagréables. Le premier devoir d'une critique sérieuse, c'est la franchise. Il faut s'y résigner après avoir soigneusement distingué, en M. Bruneau, le compositeur — que nous couronnerions volontiers de roses — & le critique-rapporteur qu'il va falloir couronner d'épines. Garder le silence n'est pas possible : d'abord parce que ce Rapport imprimé est un document qui permet de connaître l'état du goût musical français en 1900 & emprunte aux circonstances une autorité particulière; ensuite, parce qu'il nous fournit l'occasion de combattre, une fois de plus, une dangereuse erreur. Cette erreur consiste à croire qu'il suffit d'être un

excellent musicien ayant une solide instruction technique pour faire de l'histoire & de la critique musicales.

Un rapport ayant pour principal objet d'exposer les travaux d'une Commission, j'ai voulu, avant d'examiner l'opuscule de M. Bruneau, relire les procès-verbaux des séances de la Commission qui fut chargée d'organiser en 1900 « les grandes auditions musicales ». Ces procès-verbaux sont, eux aussi, des documents importants où puiseront les historiens de l'avenir. Je vais en indiquer d'abord les parties les plus intéressantes ; nous parlerons ensuite du « Rapport au Ministre » qui en a été la conclusion. Pour terminer, je dirai un mot des Orphéons, qu'il ne faut pas oublier, bien qu'ils soient en dehors de la province de M. Bruneau.

I

Le 4 décembre 1899, M. Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique, réunissait une élite de compositeurs : MM. Bourgault-Ducoudray, Bruneau, Th. Dubois, Fauré, Gigout, Guilmant, de Joncières, Lenepveu, Marty, Massenet, Paladilhe, Pierné, Pugno, Réty, Reyer, Samuel Rousseau, Saint-Saëns, Taffanel, Vincent d'Indy, P. Vidal, Widor, — & MM. H. Roujon, Deschappelles, Bernheim, J. Bizet. Dans un discours où était esquissé le plus beau & le plus vaste des programmes, M. Leygues demandait qu'on *exposât* « l'histoire de la musique française depuis son origine jusqu'à nos jours ». La Commission se mettait aussitôt à l'œuvre & nommait son bureau : président, M. Camille Saint-Saëns, (par 14 voix sur 17 votants) ; vice-présidents : M. Théodore Dubois & M. Massenet (15 voix) ; rapporteur : M. Bruneau (9 voix au 2^e tour de scrutin) ; secrétaire : M. Jacques Bizet.

Pour répondre au désir du Ministre dans la mesure malheureusement restreinte où on le pouvait (une exposition de musique ancienne étant bien plus difficile à organiser qu'une exposition de peinture ou de sculpture), la méthode suivante, — la seule rapide & pratique, — fut adoptée. M. Th. Dubois (séance du 15 janvier) proposa au choix de ses confrères une liste de noms célèbres empruntés à des époques diverses, &, en spécifiant très correctement que chacun pouvait compléter cette liste d'après son goût personnel, il la soumit à un vote. Les résultats de cette procédure sont intéressants à noter :

Obtinrent 14 voix : Rameau, Berlioz, Delibes, Lalo, Bizet, Ch. Lefebvre, Messenger ;
 » 13 voix : Gluck, A. Thomas, F. David, Gounod, Hillemacher ;
 » 12 voix : Clément Jennequin, Lulli, Xavier Leroux ;
 » 11 voix : César Franck, Guiraud, Godard, Chabrier, Charpentier ;
 » 10 voix : Erlanger, H. Duparc ;
 » 9 voix : Grétry, Hérold, Wormser, G. Hue ;
 » 8 voix : Auber, Coquard, Holmès, A. Duvernoy ;
 » 7 voix : Boïeldieu, Maréchal, Puget, Lucien Lambert ;
 » 6 voix : Chaussou ;
 » 5 voix : Chapuis, Debussy ;
 » 3 voix : Lesueur, Reber, Boellmann ;
 » 2 voix : Gouvy, de la Nux ;
 » 1 voix : G. Ropartz, Salvayre, Pessard.

Tous les membres de la Commission étaient élus de droit.

Comme on le voit, Boïeldieu, pour n'en pas citer d'autres, était éliminé, puisqu'il n'obtenait que 7 voix, la majorité étant de 8 voix sur 14 votants. Le suffrage universel

n'a pas le monopole des surprises. Il faut dire qu'à cette séance étaient absents : MM. Saint-Saëns, Marty, Pierné, Vincent d'Indy, Massenet, Fauré, Paul Vidal, Reyer, Réty, Widor. L'auteur de la *Dame Blanche* dut être « repêché » à la séance du 23 mars (en même temps que MM. Lambert & Maréchal, sur une observation de MM. Th. Dubois, Vincent d'Indy & Guilmant qui demandèrent un second vote).

A titre de document intéressant l'histoire du goût musical en France, je crois utile de reproduire aussi les résultats du vote concernant la musique de chambre (séance du 18 janvier). Il fallait 60 noms de « symphonistes », chacun des 12 concerts devant comprendre 5 noms. La Commission en représentait déjà 19, & 10 places étaient réservées aux œuvres non encore exécutées : soit 31 noms à choisir. Les votants étaient au nombre de 12 seulement. (Absents : MM. Saint-Saëns, Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Marty, Taffanel, Massenet, de Joncières, Réty, Reyer, Vincent d'Indy, Widor.) La majorité nécessaire était donc de 7 voix. Voici quels furent les résultats du vote :

Obtinrent 12 voix : Rameau, Ch. Lefebvre, C. Franck ;

» 11 voix : Couperin, de Castillon, Boellmann, Paul Lacombe, Chapuis, Maréchal, Puget, Lucien Lambert ;

» 10 voix : Bernard ;

» 9 voix : Chausson, Dallier, Chevillard, Weckerlin ;

» 8 voix : Réber, G. Ropartz, Dukas ;

» 7 voix : Gédalge, Duparc ;

» 6 voix : Leclair, Chabrier, Duvernoy, Debussy, A. Georges ;

» 5 voix : de Grandval, G. Pfeiffer, de Bréville ;

» 4 voix : Charpentier, Périlhou, Diémer, de Boisdeffre, Alary, L. Lacombe, Gossec ;

» 3 voix : Reicha, Messager ;

» 2 voix : Chérubini, Grétry, Gounod, Wiernsberger, de la Tombelle, A. Cahen ;

» 1 voix : Onslow, Vierne, G. Hue, Tiersot.

21 noms seulement avaient obtenu la majorité, & il en fallait 31. Pour combler cette lacune, on ajoutera d'office, sur la proposition de M. Th. Dubois, aux noms ayant obtenu 7 voix & plus : Bizet, Delibes, Gounod, Niedermeyer. On procéda ensuite, pour les noms ayant obtenu 6 voix, à un second tour de scrutin qui donna les résultats suivants :

Leclair & A. Georges, 10 voix.

Debussy, 9 »

Chaminade, 2 »

Chabrier & Duvernoy, 1 »

On se rapprochait du but, (31 symphonistes à trouver!) mais on n'y touchait pas encore. Dans la séance du 25 janvier, M. Vincent d'Indy regretta vivement l'absence, dans les programmes de musique symphonique, des noms de Ropartz, A. Magnard, Dukas, Rabaud. A la séance du 30 mars (certains n^{os} des programmes restant inoccupés, pour les 7^e, 8^e & 9^e concerts), M. Henri Roujon attira l'attention sur Chausson, & M. Réty sur un autre oublié : Spontini. Un tour de scrutin ne donna la majorité qu'à Dukas (10 voix sur 13 votants), Debussy (8 voix) & Chausson (7 voix). MM. Fauré & Vincent d'Indy rompirent encore une lance pour M. G. Ropartz, & M. Réty insista sur Spontini. Un dernier tour de scrutin ne donna la majorité qu'à M. Ropartz (8 voix) ; sur la demande de M. Roujon, le nom de Spontini fut ajouté, par un vote à mains

levées. On le voit, la Commission eut quelque peine à remplir le cadre qui lui était offert.

Elle en aurait eu moins, si, fouillant un peu plus dans le passé, elle ne s'était pas bornée, pour la musique antérieure au XIX^e siècle, aux noms de Rameau, Leclair, Dandrieu, Daquin & Couperin. J'ignore les raisons de cette parcimonie.

Les Concerts, donnés dans la grande salle du Trocadéro (1) & si brillamment ouverts par la Symphonie de M. Saint-Saëns sur *Le feu du ciel* (l'Électricité), eurent un grand succès. Pour les Concerts de musique de chambre le résultat, — au point de vue financier, — ne paraît pas avoir été bien bon. L'Administration des Beaux-Arts avait proposé (séance du 11 mai) de n'y admettre qu'un public d'invités. La Commission fut unanime à protester, en disant que les invités ne se rendraient pas à l'invitation, & que les amateurs sérieux seraient frustrés. Voici, d'après les documents officiels, l'état des recettes réalisées. Il est bon de le faire connaître aux nombreux jeunes gens qui organisent à Paris tant de soirées de musique de chambre & qui seront ainsi renseignés sur leurs chances de profit :

Concerts de Musique de Chambre.

(Trocadéro. — Petite Salle.)

Dates	Recettes	Frais de toute nature	Excédent de	
			Recettes	Dépenses
8 Juin 1900	153,75	158,50	. . .	4,75
22 Juin	178,25	160,70	17,55	. . .
6 Juillet	131,50	156,45	. . .	24,95
20 Juillet	31, »	147,10	. . .	116,10
3 Août	65, »	150,15	. . .	85,15
17 Août	140,50	157,25	. . .	16,75
31 Août	118,25	154,68	. . .	36,43
14 Septembre	165, »	159,15	5,85	. . .
28 Septembre	164, »	159,41	4,59	. . .
5 Octobre	175,50	158,25	17,25	. . .
12 Octobre	155,25	158,25	. . .	3, »
Totaux	1478, »	1719,89	45,24	287,13
Report des recettes	1478,00	45,24
Excédent de dépenses	241,89		241,89

II

M. Alfred Bruneau n'a point conçu son rapport comme un simple compte-rendu des travaux de la Commission. Ce qu'il a voulu faire, c'est un tableau de l'histoire de la musique en France; c'est, en somme, ce que la Commission n'avait pas fait, & ne pouvait pas faire. Suivons-le dans les jardins de l'histoire musicale.

(1) A titre de curiosité, je reproduis la phrase suivante tirée du procès-verbal de la 14^e séance (27 avril) : « M. Gailhard, Directeur de l'Opéra, refuse de prêter ses chanteurs pour les faire entendre dans la salle du Trocadéro, la salle étant trop mauvaise & dangereuse pour la voix de ses artistes. » M. Gailhard changea heureusement d'avis.

Le premier musicien qu'il cite & qu'il loue bien improprement d'avoir « fixé » la forme de l'opéra-comique, c'est Adam de la Halle, l'auteur du *Jeu de Robin et de Marion* (seconde moitié du XIII^e siècle). Dans les deux pages enthousiastes qu'il lui consacre, il n'est guère de phrase où ne se soit glissée une erreur. « Voilà un musicien, dit M. Bruneau, qui s'est mis tout entier dans son œuvre... Le premier, *il ose écrire des pièces dont les sujets ne sont pas pris dans l'histoire religieuse.* » — Il eût suffi à l'auteur du « Rapport » d'ouvrir un manuel d'histoire musicale, pour y voir que la musique profane est bien antérieure à Adam. Les chansons de table, si nombreuses dans les premiers siècles du moyen âge, étaient-elles tirées de l'histoire religieuse? Et la *complainte sur la mort de Charlemagne* en 813? & le *chant des croisés* en 1096?... — « Certaines des musiques d'Adam, dit encore M. Bruneau, sont maniérées, contournées, difficiles, parce qu'elles sont soumises aux règles de convention, à la tonalité officielle fixée par saint Grégoire. » Eh quoi! c'est saint Grégoire qui a fixé les tons du plain-chant?... Je n'insiste pas. Je m'étonne cependant qu'un musicien trouve « maniérée, contournée, difficile » une musique écrite dans les tons grégoriens. Mais ceci est affaire de goût; relevons seulement les erreurs matérielles. — « Adam de la Halle, dit encore M. Bruneau, était trouvère, trouvère *harmoniste* & mélodiste (p. 8). » Non, mon cher maître, Adam n'était pas « harmoniste ». C'est un peu comme si vous nous parliez de l'imprimerie en France au temps de saint Louis. Prenez la peine, si jamais vous allez à la Bibliothèque Nationale (ce que je ne souhaite pas, car ce n'est point votre affaire), de jeter un simple coup d'œil sur les manuscrits où sont conservées les compositions du célèbre trouvère d'Arras (1) : vous n'y trouverez pas trace d'harmonie. La Société des Compositeurs de musique ayant désiré, en 1872, entendre le *Jeu de Robin et Marion*, on a bien fait de cet opusculé une partitionnette moderne, avec accompagnement instrumental, édition qui a paru en 1888 chez Durand; mais je ne suppose pas que vous vouliez attribuer à un trouvère du XIII^e siècle ce qui est l'œuvre de M. Weckerlin.

Après avoir parlé d'Adam de la Halle, M. Bruneau aborde immédiatement « la période du XV^e au XVI^e siècle ». — Ce qui fait un saut assez brusque. Pourquoi le XIV^e siècle est-il passé sous silence? La formule d'exposition adoptée, au début, par le rapporteur : « *Si nous avons pu remonter aussi haut dans le passé que nous l'eussions désiré, nous aurions, &c...* » permettait d'en dire un mot. Mais voici qui est plus grave : ce que M. Bruneau entend par « la période du XV^e au XVI^e siècle », c'est Jannequin, Josquin & Goudimel, ni plus ni moins. C'est à ces trois noms qu'il limite la musique française à l'époque de la Renaissance. Immédiatement après eux, il passera « à la seconde étape, marquée par Lulli & Gluck » (p. 11). Cette manière de comprendre l'histoire musicale me chagrine & m'étonne. — Si M. B. était lié par le choix de la Commission, pourquoi parler d'Adam?

Si encore M. Bruneau considérait les noms de Jannequin, de Josquin & de Goudimel (c'est l'ordre où il les cite) comme « représentatifs » d'une longue période & s'il donnait, de ces compositeurs, une idée exacte! mais voici celles de leurs œuvres dont il parle : 1^o *la messe de l'homme armé*; 2^o *les Psaumes* (texte de Cl. Marot); 3^o *les cris de Paris sous François I^{er}*; 4^o *le moys de may, le chant des Oiseaux & la bataille de Marignan*. C'est tout. Un littérateur-amateur, étranger à l'histoire de la musique, & n'en connaissant, par ouï-dire, que quelques traits singuliers, exceptionnels, anecdotiques, n'eût pas choisi autrement. Nous avons fondé une *Revue* tout exprès pour combattre cette ignorance des

(1) B. N. ms fr. 846 (f^o 46, 57, 66, 79, 104, 106); ms 847 f^o (211); ms 1591 (f^o 62, 98, 100-105, 108, 131, 152-3, 159-70, 178); ms 12 165 (Chansonier dit de Noailles, f^o 224); ms 25 566 (contenant le *Jeu de Robin et Marion*).

chefs-d'œuvre de l'École française. On nous excusera de protester ici un peu vivement. Nous ne pouvons pas comprendre qu'un compositeur éminent, ancien élève du Conservatoire de Paris, ancien prix de Rome, investi d'un rôle officiel & écrivant, pour le Ministre de l'Instruction publique, un rapport destiné à l'Imprimerie Nationale, parle de notre admirable xvi^e siècle musical aussi légèrement. (Je renvoie ici le lecteur aux articles qui, dans nos deux premiers n^{os} & dans les suivants, ont été ou seront consacrés à ce sujet par notre excellent collaborateur M. Laloy.)

Si enfin M. Bruneau parlait avec exactitude des auteurs & des œuvres qu'il a choisis! mais il n'en est rien; à chaque instant il commet de naïves erreurs aggravées par une bien fâcheuse rhétorique. Il fait des « phrases ». Jugez-en : « Jannequin sent vibrer en lui la nature immense & féconde; il se croit sans doute un arbre aux mille fruits savoureux & intitule de cette jolie façon un de ses recueils : *Verger de musique contenant partie des plus excellents labeurs de maître Clément Jannequin*. » Voilà donc ce bon maître Clément classé parmi les panthéistes (!) parce qu'il a inscrit le mot *verger* en tête d'un recueil. Mais c'est enfantin! Faut-il rappeler que le mot « Verger » (*viridarium*) signifie simplement « Recueil de morceaux choisis »? C'est une « anthologie », mon cher maître, sans la moindre allusion, je vous assure, à la botanique. Ce mot qui a ému votre sensibilité poétique a le même sens que tant d'autres titres fréquemment donnés, au xvi^e siècle, à des répertoires d'œuvres célèbres : *La Couronne et fleur des chansons à trois* (1536), le *Flos florum* (Venise, 1545), l'*Hortus musarum* (1552), le *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons* (1556), le *Recueil des fleurs produites de la divine musique* (1569), le *Rossignol musical des chansons de divers et excellents auteurs de notre temps* (1597), la *Ghirlanda di floretti musicali* (1589), la *Gemma musicalis* (1590), l'*Hortulus musicalis* (1606), sans parler de rubriques telles que *thesaurus*, *florilegium*, &c... &c... Enfin, à propos de cette période si vaguement indiquée « du xv^e au xvi^e siècle », j'ai une autre étrangeté à signaler. Savez-vous quelle est la préoccupation de M. Bruneau? C'est de trouver des antécédents à certain réalisme musical que vous savez. « Un des plus curieux tableaux créés par Jannequin, écrit-il, est celui où se heurtent, se combinent, se confondent les cris de Paris sous François I^{er}. (Vous remarquez, Monsieur le Ministre, que semblable chose a été faite dernièrement par M. Gustave Charpentier, dans son beau drame de *Louise*) & cela montre bien la persistance, à travers les âges, de l'idée française. » (p. 10). Je ne sais si les cris de Paris peuvent être considérés comme ayant quelque rapport avec « l'idée française », — un cri étant tout juste l'opposé d'une idée; en tout cas, il serait plus exact de dire que cette « idée » a subi près de 400 ans d'éclipse, de François I^{er} à *Louise*!!

Comment le contrepoint s'est-il formé chez nous? & comment, du contrepoint, l'harmonie est-elle sortie peu à peu? Quelles ont été les premières formes de la musique d'orchestre? Quelle place ont tenue, dans notre histoire musicale, le motet, le madrigal, la musique de danse, la chanson, la cantate, la symphonie? Autant de questions dont M. Bruneau ne souffle mot. La seule chose qui l'intéresse, à partir du xvii^e siècle, c'est le théâtre, l'opéra. Il en esquisse l'histoire d'une manière confuse & inexacte. P. 14, je vois l'*Europe galante* de Campra citée après le *Jephté* de Montéclair & la *Biblis* de Lacoste, alors que l'*Europe galante* est antérieure de 35 ans à ces deux pièces. P. 17, je trouve ainsi résumée l'évolution du genre : « A la pastorale naïve de *Robin et Marion*, où la musique & les paroles alternaient déjà, Lulli & Charpentier avaient ajouté (sic) les menues partitions du *Bourgeois gentilhomme* & du *Malade imaginaire*. C'était l'acheminement aux spectacles de la foire Saint-Germain. » Je ne change pas un mot à cette citation. Il faut bien le dire, elle n'a aucun sens. Tout cela est un « verger » d'hérésies. Le désir de faire des rapprochements se retrouve dans cette phrase vraiment étonnante : « Comme

Adam de la Halle s'était mis tout entier dans ses Jeux — vous vous le rappelez, Monsieur le Ministre — Berlioz se mit tout entier dans sa *Symphonie fantastique*. » (p. 35). Non moins bizarre est ce jugement sur Mehul & les musiciens de la Révolution : « *Comme le fit avant eux Clément Jannequin*, ils s'inspirèrent des rues... » Cà & là, je note de menues inexactitudes : « Rameau n'eut pas de professeur. » (p. 14). « Lesueur fut le premier descriptif. » (p. 29) : « *D'Orfeo ed Euridice* date la manifestation initiale de la tragédie lyrique. » (p. 18). &c... &c...

Je remarque enfin que M. Bruneau, quand il arrive au XIX^e siècle, distribue l'éloge presque uniformément à tous les compositeurs. L'éclectisme & surtout la courtoisie ne sont point blâmables. Mais, d'autre part, M. Bruneau parle de la « bataille » musicale contemporaine, de « l'âpre bataille » où les Écoles sont aux prises. Comment concilie-t-il tout cela ? n'est-il pas lui-même engagé dans cette « bataille » ? ou en est-il simplement le témoin ? Ces éloges à des compositeurs appartenant aux Écoles les plus opposées s'accordent-ils avec un programme nettement défini ? M. Bruneau n'est-il plus un militant ? Aspire-t-il au rôle d'arbitre ? M. Bruneau (je ne l'en blâme pas !) loue « la verve entraînant, la grâce légère & la finesse avisée » d'Auber ; il fait le panégyrique de Gounod en déclarant que « le *Soir* & le *Vallon* sont des tableaux de plein air, d'inoubliable poésie » ; il trouve dans les œuvres d'Ambroise Thomas « une poésie parfois touchante & élégiaque, comme l'attestent quelques scènes de *Mignon* », — allusion évidente à la romance : *Connais-tu le pays où fleurit l'oranger* ? Il s'étend avec complaisance sur les mérites de Benjamin Godard, de Léo Delibes, de Guiraud, &, généralement, de tous les compositeurs actuels membres de l'Institut. Il a mille fois raison, & nous sommes heureux de voir les éloges aller à ceux qui les méritent. Mais, à cette attitude académique, je ne reconnais plus le révolutionnaire, le « batailleur », l'auteur du *Rêve* & de *Messidor*.

III

Le Rapport de M. Bruneau, après m'avoir fait relire les procès-verbaux de la Commission chargée des grandes auditions musicales, m'a donné la curiosité de jeter un coup d'œil sur le compte-rendu des séances où l'on s'occupait des orphéons, des harmonies & des fanfares. Je n'en dirai que quelques mots, en m'attachant surtout à exprimer un vœu qui, sans être une critique, tend à modifier radicalement des usages fâcheux : vœu conforme à l'esprit de cette *Revue* & sur lequel j'aurai certainement l'occasion de revenir.

La Commission était composée de MM. J. Bizet (secrétaire), Bordes, A. Cahen, Canoby, Chapuis (rapporteur), A. Coquard, Gastinel, Jonas, Ch. Lefebvre, X. Leroux, Maréchal, Marmontel, Parès, Pessard, Weckerlin, Wetge (vice-président), Wormser, Oudinot ; elle avait pour président un artiste autorisé, très courtois, doué d'un rare talent de parole & d'un esprit très fin : M. Laurent de Rillé, Inspecteur général du chant, qui est, on peut le dire, pour le « choral » moderne, ce que le grand-père Haydn fut pour la symphonie.

A mon humble avis, cette Commission aurait dû avoir la même tâche que celle des grandes auditions musicales : organiser, par un choix de morceaux empruntés à toutes les « époques » de l'histoire de l'art, une exposition complète de la musique vocale française depuis les origines ; tel était le rôle qu'il eût convenu de lui attribuer & qu'elle aurait pu remplir, pratiquement, sans difficultés. Quand on veut faire entendre avec exactitude une composition instrumentale du XVI^e, du XVII^e & même du XVIII^e siècle, on se heurte à un obstacle presque insurmontable : certains instruments nécessaires font aujourd'hui défaut. Un obstacle de ce genre n'existe pas quand on veut faire revivre

une vieille composition chorale, la voix humaine étant à la fois l'instrument par excellence & celui qui ne change pas. Des ressources de tout genre s'offraient à la Commission pour remplir le programme que nous aurions désiré. D'abord, elle disposait d'une somme d'argent à peu près suffisante : 240 000 fr. accordés par l'État ; les « Auditions musicales », d'après le budget fixé par M. Taffanel, devaient absorber 210 000 fr. ; il restait donc 30 000 fr. pour les Orphéons, M. Picard étant disposé à donner une subvention importante au festival des harmonies & fanfares. (En 1878, les Orphéons avaient disposé de cette même somme de 30 000 fr. & n'avaient dépensé que 28 500 fr. Il y avait donc lieu d'espérer un reliquat de 1500 francs, pour faire copier de la vieille musique.) En outre, la Commission avait un très grand nombre de chanteurs à mettre en ligne. Au début, il faut le dire, peu de Sociétés répondirent à son appel ; mais bientôt, les demandes d'inscription affluèrent ; voici quelles furent les premières :

<i>Les Enfants de Saint-Denis,</i>	111	exécutants ;	
<i>L'Espoir de Cette,</i>	63	»	
<i>La Jeune France de Dunkerque,</i>	157	»	
<i>L'Union chorale des Orphéonistes Lillois,</i>	233	»	
<i>L'Orphéon de Reims,</i>	83	»	
<i>La Cécilia Roubaisienne,</i>	200	»	
<i>La Clémence Isaure,</i>	74	»	
<i>Les Orphéonistes Valenciennois,</i>	180	»	&c...

Avec les Sociétés de Paris & la division supérieure, cela faisait 2645 voix disponibles (1) ; — 2645 voix auxquelles la Commission, remarquez-le bien, avait le droit d'imposer tel programme qui lui plairait. Enfin, M. Laurent de Rillé avait proposé une excellente & charmante idée, qu'il a déjà mise & qu'il remettra, je l'espère, à exécution : faire entendre les Orphéons scolaires du département de la Seine, soit 700 ou 800 enfants qui ne coûteraient pas un centime à la Commission (2).

Avec de telles ressources & de telles forces disponibles, quel large & intéressant programme on eût pu organiser ! quelle satisfaction on eût pu donner à ceux qui estiment que la musique ne date pas du XIX^e siècle & qu'il convient d'honorer ses glorieux fondateurs ! — Pourquoi faire une séparation de principe entre les « orphéons » & les « grandes auditions musicales » ? Pourquoi ne pas considérer nos orphéonistes comme capables de faire eux aussi, — dans un domaine d'une importance capitale, — une exposition historique ?

Obligée, par la force des choses, de suivre la voie étroite qui lui était indiquée, la Commission s'occupa très peu de l'histoire musicale française ; elle ne s'en occupa même pas du tout & poursuivit ses travaux comme si cette histoire n'existait pas. Elle examine d'abord le règlement de 1889, le discute article par article & le reprend après de légères modifications (3). Le cadre où elle se meut, c'est le cadre des concours de province, imaginé pour la satisfaction des petites vanités de clocher & le retour triomphal de toutes les bannières, médaille en tête, dans les villes illuminées : *division d'excellence*, *division supérieure*, *première division*, *première section*, *premier prix de la première section de la 3^e division* (sic), &c... — Est-ce que tout cela existe pour la musique instrumentale ? — Ensuite, le temps qui aurait pu être si utilement employé à discuter les œuvres des vieux maîtres français & leurs titres à figurer sur un programme de concert, la Commission le consacre à l'examen de questions, utiles sans doute,

(1) Procès-verbal de la séance du 26 mars 1900.

(2) Séance du 8 décembre 1899.

(3) Séance du 11 décembre.

mais secondaires : y aura-t-il un « concours à vue » en même temps qu'un concours d'exécution & un festival ? Y aura-t-il un concours international ? de combien sera le prix décerné ? en quoi consistera-t-il ? toutes les Sociétés inscrites seront-elles admises par le seul fait de leur inscription ? D'après quel principe les classera-t-on ? celles qui, au dernier moment, seront empêchées, devront-elles renvoyer les parties de musique ou pourront-elles les garder comme « souvenir » ? Les recettes iront-elles au Trésor ou à la caisse de l'Exposition ? un même Directeur pourra-t-il diriger plusieurs Sociétés ayant à lire le même morceau dans la même division ? &c... &c... Enfin, voici le programme de concert auquel on aboutit (1) :

<i>Sérénade d'hiver</i>	C. S ^t -SAËNS.
<i>Moines et forbans</i>	MASSENET.
<i>Les fumeurs d'opium</i>	LAURENT DE RILLÉ.
<i>Nos compagnes</i>	MARÉCHAL.
<i>Hymne à la nuit</i>	RAMEAU.
<i>Sylvestrie</i>	BOURGAUT-DUCOUDRAY.
<i>Les Voix de la Nature</i>	TH. DUBOIS.
<i>Chant du siècle nouveau</i>	WORMSER.
<i>Les Voix de l'Avenir</i>	GASTINEL.

Tous ces noms de compositeurs, je le reconnais, étaient fort bien choisis ; mais un seul appartient aujourd'hui à l'histoire : celui de Rameau. Ce n'est pas assez. Ce qu'il eût fallu, c'est une anthologie des maîtres français de la composition vocale « depuis les origines » jusqu'à l'époque contemporaine. Les honorables membres de la Commission présidée par M. Laurent de Rillé, au lieu d'examiner des questions pratiques relevant surtout de la Direction des Beaux-Arts, avaient pour rôle naturel de désigner les œuvres qu'il convenait de choisir, de les discuter & de donner (dans un rapport) les raisons de leur choix. Ce n'est nullement leur faute s'ils ont fait une autre besogne que celle-là ; on leur avait tracé un programme très précis, & ils l'ont suivi ; mais ils nous fournissent l'occasion d'exprimer un vœu d'ordre général :

Ce qu'il conviendrait de donner à nos Orphéons, c'est — avec une éducation artistique aussi soignée que les circonstances locales le permettent — un peu de goût & de curiosité pour l'histoire de la musique nationale. Qu'ils exécutent & qu'ils aiment les œuvres contemporaines, nul ne peut le regretter ; mais qu'ils sachent que la France a produit autrefois d'excellents maîtres dont les compositions sont très bien écrites pour les voix & n'ont rien perdu aujourd'hui de leur fraîcheur ! Quand un Henry Expert leur apporte des trésors, qu'ils sachent y puiser ! sans aucun supplément d'efforts, ils pourraient rendre les plus grands services en vulgarisant des chefs-d'œuvre trop ignorés. Pour atteindre au but que nous souhaitons, il faudrait d'abord que les Directeurs de Société se tinssent au courant des publications nouvelles qui rendent accessibles au public les vieux textes musicaux ; peut-être faudrait-il commencer par élargir l'esprit de ceux qui font concourir & jugent les Orphéons. Il n'est pas sans intérêt, certes, de savoir si les basses de Carcassonne ont plus de « creux » que celles de Reims & si les ténors de Lille peuvent s'élever aux mêmes cîmes que ceux de Toulouse ou d'Agen ; mais il serait plus intéressant encore de voir l'idée exacte & complète de la vraie musique française pénétrer dans nos mœurs. Au lieu de s'attacher à établir tant de « divisions » & de « sections » pour multiplier les prix comme dans les pensionnats de demoiselles ; — & même sans rien supprimer de l'organisation actuelle, nécessaire peut-être, — pourquoi, dans les concours, n'imposerait-on pas deux épreuves : l'une consacrée

(1) Séance du 22 janvier 1900.

à la musique contemporaine, l'autre consacrée à la musique ancienne, en spécifiant que, pour la récompense attribuée à celle-ci, on tiendrait compte du choix du morceau? — Gounod le disait avec raison dans une des séances de la Commission qui, en 1878, eut à organiser, elle aussi, de grandes auditions : « Pour l'art musical comme pour la peinture, il faudrait le *Musée* à côté du *Salon annuel*. »

X***.

(ancien membre de la Commission.)

— *Congrès international de Musique tenu à Paris du 14 au 18 juin 1900 (Première Session). Procès-verbaux sommaires par M. Baudouin La Londre, secrétaire général du Congrès.* (Paris, Imprimerie Nationale, 15 p. grand in-8°.) — Nous rendrons compte de cette publication dans notre prochain numéro.

H. RIETSCH, Privat docent à l'Université impériale & royale de Vienne : **La musique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.** (Dans la collection des « Études de science musicale », III, 1 vol. in-8, 137 p., Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Dans ce volume, l'auteur a réuni une suite de leçons faites à l'Université de Vienne & intitulées : « *l'Ars Nova* dans la musique, 1850-1900, » titre emprunté à un théoricien français du XIV^e siècle, Philippe de Vitry. Caractériser & expliquer les transformations de la langue musicale dans la seconde moitié de ce siècle, quelle tâche complexe & séduisante ! Elle touche à une multitude de questions. La musique est un fait social ; &, dans la psychologie sociale, comme dans la psychologie individuelle, tout se tient. Aucun phénomène n'est isolé. M. le Dr Rietsch s'est cependant maintenu dans le domaine de la musique pure ; il a même traité son sujet avec des préoccupations exclusivement techniques, non en philosophe, mais en vrai professeur de science musicale. Il l'a fait, comme on s'en doute bien, avec une grande compétence. Avant de formuler deux petites réserves à nos éloges, indiquons le plan de son travail. Voici les principales observations de M. R. pour caractériser la « musique nouvelle » :

1^{re} partie : HARMONIE. — *Les modulations deviennent fréquentes, sans exclure le maintien d'une tonalité fondamentale.* (Exemples tirés des œuvres de Liszt : *Études d'exécution transcendante*, publiées à Leipzig en 1852 ; *Études en douze exercices*, &c.) — *L'emploi systématique des notes étrangères à l'accord prend un très riche développement grâce aux notes de retard librement introduites, grâce aux transitions chromatiques et aux appoggiatures.* (Exemples tirés de l'ouverture de *Manfred* de Schumann, du *Tannhäuser* de Wagner, &c.) — *L'emploi des accords altérés, ayant des notes étrangères à la gamme, n'est plus comme autrefois une exception, mais est devenu, dans l'art nouveau, un système.* (Exemples tirés d'une symphonie d'Antoine Bruckner & de *Rheingold*.) — *L'emploi rigoureux du genre diatonique, combiné, par un contraste voulu, avec le genre chromatique, est devenu un moyen d'expression artistique.* — *L'assemblage, dans un même accord, de notes sans lien tonal, est employé comme moyen descriptif.* (Exemple tiré d'une composition de Gottfried Keller, 1890.)

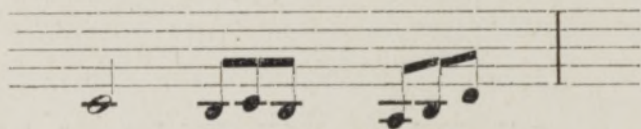
2^e partie : MANIÈRE DE CONDUIRE LES PARTIES DANS LA COMPOSITION (STIMMFUHRUNG). — *De deux parties, l'une est conduite par degrés chromatiques, tandis que l'autre suit une marche diatonique.* (Exemples tirés des *Maîtres-Chanteurs*, Acte III, scène entre Hans Sachs & Beckmesser ; de *l'Arlésienne* de G. Bizet ; de *Parsifal*, Acte I, récit de Gurnemanz, &c.) — *Fréquence des points d'orgue* — *Emploi de notes étrangères à l'accord et, en particulier, de notes d'appoggiature (Wechselnote) dans les parties qui accompagnent le thème principal.* — *Le Canon prédomine (sur la fugue) ; la fugue, en tant que forme autonome de l'art vivant, a disparu : elle ne se présente qu'exceptionnellement, pour obtenir des effets déterminés.* (Ici, parmi les exemples à l'appui, je note encore une citation de *l'Arlésienne* de notre Bizet.)

3^e partie : RYTHMIQUE. — *Le changement de mesure à de courts intervalles (changement déjà pratiqué au temps de Lulli) devient fréquent ; l'art nouveau pratique aussi, ou reprend, l'emploi de mesures où un mètre pair est associé à un mètre impair. (Exemples tirés de Tristan et Isolde & du Barbier de Bagdad, l'opéra de Peter Cornelius — Weimar, 1859, — où se trouve une mesure à $\frac{7}{4}$, ainsi indiquée d'ailleurs : $\text{E} \frac{3}{4}$.) — L'Art nouveau aime les formes de style qui sont en opposition avec la mesure. (Exemples : le début du Prélude de Parsifal, &c.) — Les formes de composition fixes, en particulier la sonate dans la musique instrumentale et l'air dans la musique vocale, ont pris une structure plus libre(1). (Exemples tirés de l'analyse d'une sonate de Liszt pour piano.)*

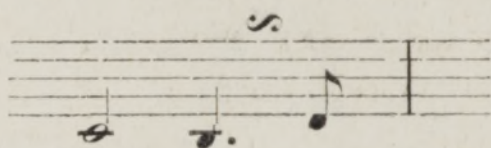
4^e partie : FIGURATION. — *La « figuration » se meut, avec une souplesse dont on n'avait jusqu'ici aucune idée, dans les accords altérés ou non, dans l'alternance du genre diatonique et du genre chromatique, appuyée sur une rythmique d'un travail plus délicat. — Cadences : l'art nouveau aime à donner aux cadences une forme plastique motivée ; il évite d'une part les formules loquaces et banales et fixe la tonalité dans l'espace le plus réduit possible ; d'autre part, il recherche les libertés tonales et rythmiques, en particulier les altérations, les structures syncopées et proportionnelles (2).*

5^e partie : LES VOIX ET L'ORCHESTRE. — *La musique vocale tend à prendre un rôle plus effacé ; en revanche, dans son propre domaine, et par rapport aux paroles, elle peut enregistrer un progrès important : la libre déclamation dans les limites du mètre. — L'emploi des instruments séparés, et surtout leur réunion en orchestre, a pris plus de délicatesse et de richesse. — Les rapports entre le chant et l'orchestre ont changé de nature et sont devenus plus étroits. (L'un se substitue souvent à l'autre.)*

6^e partie : L'ÉCRITURE MUSICALE. — *Les caractères fondamentaux de la notation traditionnelle sont maintenus ; mais on tend à éliminer ces vieux signes superflus (\sim , \sim , \sim , \sim , \sim , &c., signes dans lesquels A. Prosniz voyait avec raison une sorte de persistance de la notation neumée). Ainsi, on écrit aujourd'hui :*



Autrefois, on aurait écrit :



(1) Dans ce chapitre, M. le Dr Rietz me fait l'honneur de citer, en allemand, une page que je reproduis — puisqu'il a bien voulu la juger caractéristique — sous sa forme primitive : « Avec Beethoven, dernière manière, avec Schumann, avec Wagner surtout qui leur a donné le coup de grâce, les formes rythmiques s'altèrent, se brisent, finissent par n'être plus employées que comme exception. Leur émiettement semble avoir pour cause le progrès même des ressources de l'expression musicale. Faut-il le regretter ? Je ne le pense pas. Je considère le rythme, dont toutes les parties sont fortement marquées, mesure, membres de phrase, périodes, strophes, &c., comme l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, introduit, en un mot, dans le langage qui les exprime, des rapports artificiels. C'est ce même « relativisme » qui, dans l'art dramatique, a produit la loi des unités, dans la rhétorique, la division du discours en trois points, &c. L'homme le moins bien doué pour la musique, remarquons-le, est celui qui ne peut entendre une ligne de mélodie sans chercher à marquer la mesure par des mouvements de tête ou sans frapper le sol, en cadence, avec le bout de sa canne. (J. COMBARIEU. *Théorie du rythme dans la composition moderne*, chez Picard, 1897).

(2) Je cherche à traduire aussi clairement que possible, sans trop d'infidélité, des textes surchargés d'abstractions comme celui-ci : « Die neue Kunst liebt eine plastisch-motivische Ausgestaltung der Schlusswendungen einerseits, also Vermeidung der typischen redseligen Schlussformen, Zurückdraengen der tonalen Feststellung auf den kürzesten Raum, andererseits die Benützung aller tonlichen und rythmischen Freiheiten, insbesondere auch der leiterfremden Akkordtoene, synkopierter und proportioneller Bildungen. » (p. 103).

En outre, les nuances d'exécution sont plus précises et indiquées, autant que possible, dans le langage ordinaire. (Il y a telle étude de Liszt dont la première mesure est accompagnée de huit indications, sans parler du *p. p.*)

J'ai cherché à donner une idée exacte du travail très précis & très savant de M. R. Je n'y ai relevé qu'un lapsus (p. 20, à la note) lequel consiste à mettre dans la musique du moyen âge (*mittelalterliche Gesangmusik*), une messe de Josquin des Prés qui est de 1539; il tient sans doute à une simple erreur de rédaction. Peut-être M. R. n'échappait-il pas au reproche d'avoir adopté un plan un peu trop scholastique, dont les divisions l'ont obligé à se répéter quelquefois. Qui pourrait cependant lui en vouloir, en songeant qu'il parlait dans une salle d'Université? Je ne lui reprocherai même pas de ne s'être point appliqué à chercher les idées d'ordre psychologique ou social qui dominant & peuvent éclairer cette matière un peu aride. Les transformations de l'art musical tiennent aux transformations profondes de l'âme moderne au XIX^e siècle. Mais un professeur est libre de limiter son sujet comme il l'entend, & je reconnais qu'en certains domaines d'étude il ne faut point abuser des idées générales. Ma seule critique un peu sérieuse est celle-ci : Comment se fait-il qu'ayant à caractériser l'art musical *nouveau* depuis 1850, M. R. ne cite que les compositeurs suivants : Liszt (sur lequel il insiste avec raison). R. Wagner, R. Schumann, A. Bruckner, G. Keller, *G. Bizet*, E. Tinel, P. Cornelius, Brahms. R. Strauss...? n'y a-t-il pas, dans la musique contemporaine, de grands courants (des *Haupt-Strömungen* musicaux, comme disait M. Brandès), dont il avait à tenir compte? Pourquoi ne dit-il rien des musiciens russes, Balakirew, Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov? Pourquoi rien de Grieg? Enfin — & c'est là que je veux en venir — pourquoi ne cite-t-il même pas les noms de César Frank, de Saint-Saëns & de Massenet, de Vincent d'Indy, de Charpentier, de Debussy, de Bruneau, de tant d'autres compositeurs français qui auraient pu lui offrir une riche moisson d'exemples caractéristiques? — Je conclus en souhaitant que le livre de M. Rietz soit traduit en français, — mais avec une « Introduction » qui en élargisse un peu l'horizon.

J. C.

Origines de l'Imprimerie en France. Conférences faites les 15 juillet et 17 août 1900, par M. A. Christian, Directeur de l'Imprimerie nationale. gr. in-4. 128 pages de texte & autant (environ) de planches. Paris, Imprimerie Nationale, M D CCCC.

Ce magistral volume, qui fera la joie des rares bibliophiles assez heureux pour le posséder, se compose : 1^o d'une notice sur l'École internationale des expositions, dont l'œuvre fut utile entre toutes, & qui est l'inspiratrice ou la patronne de ce monument élevé à sa propre gloire ; 2^o d'une lettre de M. Léon Bourgeois, lettre charmante comme tout ce qui part de la plume ou tombe des lèvres de ce lettré délicat (mais à laquelle ne convenaient peut-être pas les caractères d'affiche avec lesquels on l'a reproduite) ; 3^o une introduction très élégante & courtoise de M. L. Herbette ; 4^o deux conférences de M. Christian.

L'une de ces conférences nous dit que ce sont deux professeurs de la Sorbonne, Jean de la Pierre & Guillaume Fichet qui, de leur initiative privée, firent venir des bords du Rhin trois compagnons pour imprimer des livres à l'usage des étudiants ; c'étaient Michel Friburger, de Colmar, Ulrich Gering, de Constance, & Martin Crantz, de Stein ; lesquels, de 1470 à 1473, ne produisirent pas moins de 23 volumes tous écrits *en latin*. Ce fut un libraire parisien, Pasquier Bonhomme, qui, en 1476, imprima le

premier livre *en français* : « GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE, ou CHRONIQUES DE SAINT-DENIS » en 3 gros vol. in-folio. La seconde conférence est consacrée à Le Caron & Lenoir, précurseurs du journal (fin du xv^e siècle), à l'Imprimerie à Lyon & dans les autres villes de France depuis le xvi^e siècle, enfin au journal.

Les planches qui suivent, depuis le fac-similé de la Bible à 42 lignes de Guttenberg (exécuté en août 1456 d'après M. Léopold Delisle) jusqu'au *Decameron* de Bocace, permettent au lecteur de faire un très beau voyage archéologique à travers les livres. Peut-être eût-il été bon d'indiquer avec précision la bibliothèque où se trouve l'original de chacune de ces planches.

Pourquoi, dans une Revue musicale, consacrons-nous quelques mots à cette très belle publication ? on le devine, c'est que nous avons un regret à exprimer. Nous sommes orfèvre, & nous aurions été particulièrement heureux que, dans son savant travail, M. Christian n'oubliât pas l'orfèvrerie. Dans les « douze parties » dont se composent ses deux conférences, pourquoi n'y en a-t-il pas une au moins consacrée à la typographie musicale ? Et puisqu'on nous donne un fac-similé de la *Politique* d'Aristote, manuscrit « exécuté par Ange Vergèce, calligraphe de Crète », pourquoi la notation est-elle laissée de côté, la notation antérieure aux Ballard & aux Attaignant ? Dans une publication assez récente (1), M. Hugo Riemann a montré que le premier imprimeur usant de types mobiles pour la reproduction de l'écriture musicale était Jörg Reyser, de Würzburg (1481). Il y aurait grand intérêt à étudier les commencements & l'évolution de cette branche de l'imprimerie en France.

C.

ALFRED WOTQUENNE, Secrétaire-préfet des études & bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles : **Libretti d'Opéras et d'Oratorios italiens du XVII^e siècle**. (Annexe I au Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.) — Bruxelles, J.-B. Katto & Schepens, éditeurs, 1901, gr. in-8ⁿ, 190 p.

Le plus grand nombre des partitions d'opéras & oratorios du xvii^e siècle ont disparu. Leurs livrets seuls subsistent. Ils sont riches en renseignements sur la représentation des œuvres, leur mise en scène, leurs interprètes, leur succès (2). Ils sont donc d'un grand intérêt pour l'histoire de la musique ; & M. Wotquenne rend un véritable service aux musicologues, en publiant son très beau catalogue des livrets italiens conservés à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

L'ouvrage, luxueusement édité, comprend : 1^o la liste des livrets par ordre alphabétique ; — 2^o l'essai d'un dictionnaire des noms académiques, pseudonymes, anagrammes, &c., dont se sont servis les auteurs dramatiques (poètes ou musiciens), de 1500 à 1800. — Travail précieux ; car il faut être bien familiarisé avec l'histoire du temps, pour reconnaître sous leurs masques de carnaval de grands hommes comme Corelli, *Arcomelo Erimanteo*, — Benedetto Marcello, *Driante Sacreo*, — Bernardo Pasquini, *Protico Azetiano*, — ou Gluck, *Armonide Terpsicoreo* ; — 3^o des tables très commodes des compositeurs & de leurs œuvres, des librettistes, des acteurs & actrices ; & enfin la liste, trop courte, des partitions italiennes que possède le Conservatoire de Bruxelles.

(1) *Notenschrift und Notendruck, gelegentlich der Feier des 50 jaebrigen Bestehens unserer Firma* (C. G. Roeder) von Dr. Hugo Riemann, Leipzig, Oct. 1896.

(2) A vrai dire, il n'y manque, le plus souvent, que le nom du musicien.

Parmi la quantité de renseignements que l'on peut puiser dans ce livre, je note particulièrement :

1° avant tout, la publication de deux fragments musicaux inédits du premier opéra, antérieur à ceux de Peri & de Cavalliere : *la Dafne* de Jacopo Corsi (1594) (1).

2° l'existence d'un frère de Marco da Gagliano, Gio.-Battista da G., musicien dramatique comme lui, & auteur de la *Celeste Guida, overo l'Arcangelo Raffaello*, rappresentatione sacra recitata in Firenze l'anno 1623.

3° l'application de la musique aux genres qui semblent le moins l'autoriser, & par exemple, au drame historique contemporain : *L'Ambitione debellata, overo la caduta di Monmuth*, oratorio per musica di G.-B. Vitali, 1686, Modène ; — aux discussions philosophiques : *la Tirannide dell' Interesse*, tragedia politicomorale de Sbarra, 1664, Lucques, dont l'action se passe dans l'île du Libre Arbitre ; — à la satire politique : *la Lanterna di Diogene*, drama per musica d'Ant. Draghi & Minato, 1674, Vienne, qui est une véritable pièce à clef, où Louis XIV figure sous le nom de Dario, Léopold I sous celui d'Alessandro ; Charles XI de Suède est Polistrato ; le grand électeur de Brandebourg, Pleusippo ; l'électeur de Bavière, Mileno ; la comtesse de Harrach, Siroe, &c. Tous les rôles s'appliquent à des personnages connus & officiels.

4° toute une classe très intéressante d'opéras ou spectacles dramatiques & musicaux, représentés en plein air, comme *la Guerra d'Amore*, fête allégorique, *parte a piede e parte a cavallo*, donnée en carnaval, 1615, sur la place S. Croce de Florence, avec musique de Peri ; — *le Nozze degli Dei*, représenté en 1637, à Florence, dans la cour du palais Pitti, avec musique de cinq compositeurs florentins ; — *il Mondo festeggiante, balletto a cavallo*, donné dans les mêmes conditions à Florence, en 1661 (2).

Enfin, ce qui ajoute singulièrement au prix de ces renseignements, c'est la reproduction d'un grand nombre de gravures jointes aux livrets, & représentant soit divers épisodes des opéras, soit le théâtre où ils étaient joués : par exemple, le proscenium du théâtre de Parme, celui de l'Opéra de Munich, & la très curieuse disposition du théâtre en plein air de la place S. Croce & des jardins Pitti. Quand on saura de plus que quelques-unes de ces gravures sont de Callot, ou de Stephano della Bella, on se fera une idée de l'intérêt artistique & scientifique d'une telle publication. C'est là une collection de documents de premier ordre, non seulement pour l'histoire de la musique, mais pour l'histoire du théâtre.

ROMAIN ROLLAND.

LES BÉNÉDICTINS DE SOLESME : **L'Antiphonaire bilingue de Montpellier.**
(*Paléographie Musicale*, n° 49).

Dans le dernier fascicule de leur monumental & admirable périodique, les Bénédictins de Solesmes commencent à la fois la publication (intégrale, en fac-similés photographiques) & l'étude critique du célèbre Antiphonaire de Montpellier, découvert au milieu de ce siècle, & dont une copie (défectueuse) se trouve à la Bibliothèque Nationale.

(1) p. 46-7. M. Wotquenne a retrouvé ces fragments dans un recueil de 140 monodies du commencement du XVII^e siècle.

(2) Je noterai aussi comme une curiosité historique, qui intéresse la France, *la Sincerita trionfante, overo l'Erculeo ardire*, favola boscareccia, dédiée au cardinal de Richelieu, & représentée à Rome au palais de l'ambassadeur d'Estrées, marquis de Cœuvres, à l'occasion de la naissance de Louis XIV. Le livret est précédé d'une quantité de pièces de vers qui célèbrent cet événement en arabe, grec, syriaque, chaldéen, hébreu, persan, arménien, turc, irlandais, esclavon, copte, éthiopien, serbe, bas allemand, péruvien, canadien, dialecte du Congo (!), japonais, illyrien, lingua belga, hongrois, écossais, polonais, patois gascon, patois provençal, &c., &c.

« Le 18 Décembre dernier (1847), écrivait Danjou, en parcourant les salles de la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier, j'aperçus dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica*. Ayant demandé communication de ce volume, je reconnus aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain avec une double notation en lettres & en neumes placés au-dessus des lettres... » Danjou ajoutait :

« C'est bien là un des Antiphonaires notés au commencement du ix^e siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en France, lesquels avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de saint Grégoire, exemplaire qu'on voyait encore au x^e siècle à Saint-Jean-de-Latran. »

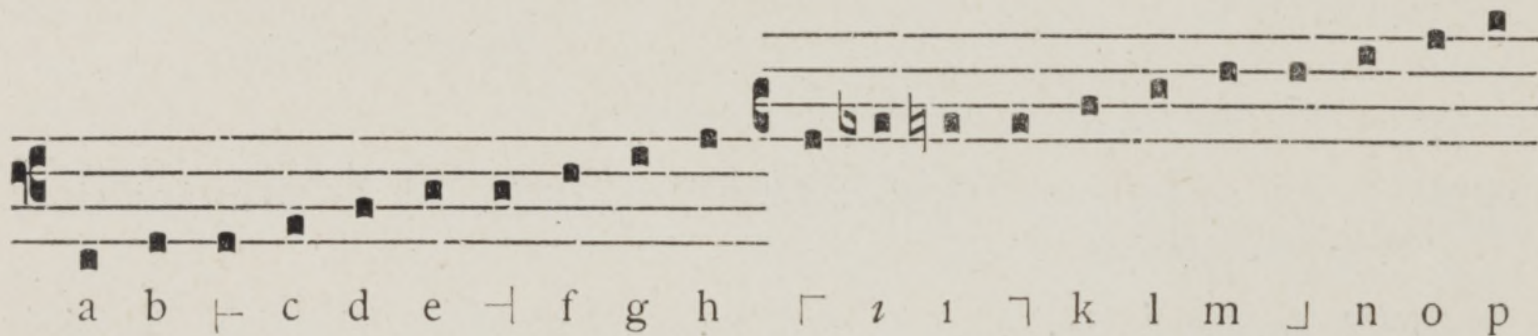
Les Bénédictins entreprennent de reviser ce jugement & plusieurs autres non moins superficiels.

« Depuis la découverte de notre Antiphonaire, disent-ils, on a beaucoup parlé de son origine & de son antiquité; sur ce sujet on a tout dit... sauf peut-être la vérité. On a placé la copie de ce manuscrit du ix^e au xii^e siècle; on l'a fait naître à Rome (1), à Clairvaux (2), à Saint-Èvre de Toul (3),... & ailleurs encore.

... « Ce qui donne à ce manuscrit une exceptionnelle importance, c'est la double notation qui surmonte le texte : notation alphabétique & neumes-accents.

« En outre, au milieu des lettres « se rencontre ça & là un signe qui n'est pas une lettre, mais remplace une lettre dans les cas spéciaux que nous allons indiquer. Ce signe que l'on a nommé *épisème* (4), c'est-à-dire signe supplémentaire, consiste en deux petits traits droits diversement juxtaposés, l'un vertical, l'autre horizontal. Celui-ci est tantôt à gauche tantôt à droite de l'autre, soit en bas, soit au sommet, soit au milieu. Avec le trait vertical sur le milieu & à droite du trait horizontal \vdash , l'*épisème* remplace le B ou *si* de l'octave inférieure; également au milieu, mais à gauche \dashv , c'est l'E ou *mi* de cette même octave; sur le sommet à droite \sqcap , c'est le *la* du milieu de l'échelle, mais avec l'emploi du B mol; sur le sommet à gauche \sqcup , c'est le *si* naturel; enfin si le trait horizontal est tracé à la partie inférieure de l'autre & à gauche \lrcorner , l'*épisème* tient lieu du *mi* de l'octave supérieure. » (D. POTHIER, *Mél. Grég.*, p. 26.)

Voici la gamme complète du manuscrit :



« On a pu remarquer dans les phototypies déjà publiées la disposition anormale que présente l'Antiphonaire de Montpellier. Au lieu d'être rangées par Offices & dans l'ordre du temps & des fêtes, comme dans le premier *Antiphonale missarum* venu (le cod. 339 de Saint-Gall par exemple), les diverses pièces chantées à la messe sont ici rangées

(1) DANJOU, *loc. cit.*

(2) NISARD, *Etudes sur la restauration du chant grégorien*, 1856, p. 489.

(3) *Etude archéologique sur le manuscrit bilingue de Montpellier* par un Supérieur de Séminaire, in-8°. Lecoffre, 1875, p. 38.

(4) C'est dans cet *épisème* que M. Vincent, de l'Institut, crut voir une preuve de l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien.

par espèces : les introïts & les communions ensemble (ce sont les antiennes) ; les versets alléluïatiques à part ; les traits ensuite, &c., & cela d'après chaque mode.

« Nous sommes donc en présence plutôt d'un *Tonale* de la messe que d'un *Antiphonale missarum* : disposition très heureuse pour l'étude des pièces musicales, mais qui l'est moins pour la pratique du chœur. On peut même se demander si un livre ainsi disposé a pu servir au chœur... »

Nous sommes heureux de voir les savants musiciens de Solesmes, munis de toutes les connaissances nécessaires en matière d'archéologie, reprendre *ab integro* la question de l'Antiphonaire de Montpellier. Ils n'auront sans doute pas de peine à distinguer l'origine & la date des diverses pièces dont il se compose, & à fixer ainsi, avec sa vraie nature, son exacte provenance.

T.

M^{lle} HORTENSE PARENT : **Répertoire encyclopédique du pianiste.** (1 vol. 318 p., Paris, Hachette.)

M^{lle} Hortense Parent, qui a créé à Paris quelque chose comme l'enseignement supérieur du piano & qui, sur cette matière trop souvent abandonnée à la routine, a écrit un véritable *Discours de la Méthode* (1), vient de publier un excellent & très pratique « répertoire », fruit de longues recherches. On y trouve une analyse raisonnée des œuvres écrites pour le piano (ou instruments similaires) depuis le xvi^e jusqu'au xx^e siècle, avec toutes les indications (degré de difficulté, nombre de pages, éditeurs, prix, &c.), qui peuvent intéresser les exécutants. Je mentirais si je disais que j'ai examiné dans toutes ses parties ce considérable travail ; mais je me suis servi, pour des recherches bibliographiques, de quelques-unes de ses pages, & j'ai constaté, sur les points qui m'intéressaient, sa parfaite exactitude. — Puisque M^{lle} Parent, à la fin d'une consciencieuse préface, veut bien faire appel aux *desiderata* de ses lecteurs, je me permettrai de souhaiter que, dans la prochaine édition de son livre, elle mentionne certains opéras de Rameau *réduits* pour piano, tels que *Zoroastre* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1887), *Platée*, le ballet récemment joué à Munich, (*ibid.*), &c.

H. I.

ALBERT SOUBIES : **Histoire de la Musique : Hollande.** (1 vol., Librairie des Bibliophiles, Paris.)

Dans une collection déjà considérable, M. A. Soubies poursuit ses travaux d'histoire musicale en étudiant la Hollande. Après avoir passé rapidement en revue les richesses musicales de ce pays, depuis Sweelinck, un des célèbres créateurs de la fugue pour orgue, au xvi^e siècle, jusqu'aux didacticiens & virtuoses actuels des Conservatoires de La Haye, d'Amsterdam & de Rotterdam, M. S. termine par la conclusion suivante son petit volume, — analogue à un guide très agréable & très commode : « La Hollande est l'un des pays du monde, où, dans toutes les classes de la société, la musique est pratiquée & appréciée avec le plus de ferveur & de discernement ; à cette heure, il semble que les influences germaniques y sont prépondérantes. »

R.

(1) *Deux Conférences faites en Sorbonne sur la pédagogie musicale.* (1896, Paris, Hachette.)

Rectification à propos de Verdi. — *Nous recevons d'Italie une communication qui peut être ainsi traduite et résumée :*

Le professeur Riccardo Gandolfi, bibliothécaire du Conservatoire de Florence, rectifie dans la *Rassegna nazionale* du 2 mars une erreur relative à l'hymne célèbre des guerres de l'indépendance italienne : *Fratelli d'Italia*, dont la poésie est de Goffredo Mameli, & dont on attribue généralement la musique à Verdi. Il en restitue la paternité à Michele Novara, artiste lyrique, puis maître des écoles de chant du municipe de Gênes, mort en octobre 1885. Verdi écrivit bien la musique d'un hymne patriotique de Mameli ; mais les paroles sont tout autres :

« Suona la tromba. Ondeggiano
Le insegne gialle e nere... &c. »

& Mameli ne le composa qu'en Août 1848, au lieu que le chant : *Fratelli d'Italia* est de Décembre 1847, & conduisit les Italiens à la bataille, dans les journées de Goito, Pastrengo, Santa Lucia, Curtatone & Montanara.

— Le **London musical Courier** continue dans son dernier N° la traduction en anglais d'un article paru dans un périodique de Chicago. Titre : *Spiritualism and Materialism*. Auteur : M. C. Saint-Saëns.

CONCERTS

Concerts du Châtelet. En ce moment, le Paris musical appartient en grande partie aux étrangers. Le 24 mars, au Châtelet, Concert de musique tchèque donné par M. Oskar Nedbal, chef d'orchestre de la Société philharmonique de Prague. Au programme : *La symphonie en mi mineur* de Dvorak, une *Marche funèbre (la Fiancée de Messine)* de Fibich ; *Vltava*, poème symphonique (tiré du cycle « ma Patrie ») de Smetana ; *trois chansons tchèques* de Dvorak, Lud. Prochazka & Smetana ; une *Sérénade* pour instruments à cordes (en 4 parties) de Josef Suk ; un air de la *Marie-Madeleine* de Massenet, un peu dépaycé au milieu de cet exotisme, & *deux danses slaves* de Dvorak. M. Nedbal paraît être un excellent musicien ; chef d'orchestre, il a de l'énergie, ne prodigue pas les gestes inutiles & n'affecte pas de prétentions. La musique qu'il nous a fait entendre, non dénuée de fantaisie & de couleur, m'a paru un peu incohérente, souvent improvisée, insuffisamment *construite*, médiocre en somme (bien qu'un de nos poètes ait ainsi caractérisé l'art de Smetana : *Un rayon de soleil d'Italie dans une coupe en cristal de Bohême*). Les honneurs de la matinée ont été pour M^{lle} Emmy Destinn, de l'opéra impérial de Berlin. Voix de soprano parfaitement homogène, sans trous ni lacunes (chose rarissime !), pure & fraîche comme l'eau des sources, d'un émail encore intact, & maniée avec un style excellent. A chanté l'air de *Samson et Dalila* (*Mon cœur s'ouvre à ta voix...*) en le transposant d'un demi-ton plus haut, & avec un accent étranger qui était une grâce de plus.

Concerts du Conservatoire. Les 17 & 24 mars, excellente exécution de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn & de la *Nuit persane* de M. Saint-Saëns. Ce dernier poème est fait de pièces juxtaposées, & la couleur instrumentale en pourrait être souvent plus *poussée* ; mais les inspirations originales y abondent. M. Vaguet, de l'Opéra, a dit en perfection la mélodie si expressive & si triste « du cimetière » : *Assis sur cette froide pierre...* Le contralto qui alternait avec M. Vaguet (& que je ne nomme pas par courtoisie)

a paru fatigué. M^{lle} du Minil, de la Comédie française, n'a pas mis assez de simplicité & de fantaisie dans les récits. Le ton larmoyant de la tragédie classique ne convient pas à tout & il n'en faut pas abuser. Dans l'exécution de l'*Alleluia* (chœur sans accompagnement & œuvre de jeunesse de M. Massenet), je relève une faute persistante & déjà signalée : un prélude instrumental (pour donner le ton aux chanteurs??) là où on ne doit entendre que les voix.

La **Schola Cantorum**, qui se place au premier rang des grands concerts, a donné récemment un acte du *Dardanus* de Rameau & un acte de l'*Armide* de Gluck. Nous la félicitons bien sincèrement pour la place de plus en plus grande qu'elle accorde, depuis quelque temps, à la vieille musique française, & pour l'heureux élargissement de son programme ! Elle méritera deux fois la reconnaissance des musiciens en s'occupant à la fois d'exécutions de musique religieuse & de musique profane.

Grands Concerts symphoniques de Paris (Théâtre du Vaudeville). Les premières répétitions de ces concerts avaient été conduites par M. Gabriel Marie. Dès sa venue, M. F. Steinbach (qui ne sait pourtant pas le français & qui transmettait ses indications à l'aide de son violon solo, M. Wendling) a conquis les musiciens de l'orchestre. C'est un *kapellmeister* qui possède admirablement les œuvres classiques & qui a un tempérament très nerveux d'artiste, toujours en ébullition intérieure, quand il s'applique à faire rendre exactement la pensée d'un Beethoven, d'un Bach, d'un Schubert, d'un Brahms ou d'un Smetana. Le public parisien lui a fait le meilleur accueil. Le numéro le plus intéressant du 1^{er} programme était le concerto n^o 3, en sol majeur, de J.-S. Bach, pour 3 violons, 3 altos, 3 violoncelles, contrebasse & « cembalo ». Il appartient à la série des six « *Concerts avec plusieurs instruments* » qui, achevés en mars 1721, furent dédiés au margrave de Brandebourg. D'une forme très originale, (bien différent des *Concerti grossi* de Händel), ce « concert » contient une des plus belles inspirations de la musique allemande : c'est à partir de la mesure 78 du premier morceau, où le premier violon fait entendre une pensée toute nouvelle & inattendue, reprise par le second violon, puis par le troisième violon, puis le troisième alto, comme une sorte d'appel qui provoque enfin un grand épanouissement instrumental. Cette première partie n'est séparée du finale en $\frac{12}{8}$ que par deux accords lents. Il n'y a pas d'Adagio. M. Steinbach nous a présenté ce chef-d'œuvre avec quelques modifications. L'œuvre a d'abord été exécutée par 21 violons, 18 altos & 8 violoncelles ; le « continuo », écrit par Bach pour le *cembalo*, a été joué par tout l'orchestre à cordes ; enfin, après l'allegro du début, a été inséré l'aria de la suite en ré majeur (*Solo* : M. Wendling). Cette disposition est d'ailleurs conforme à l'esprit, sinon au texte de l'œuvre de Bach où se joue une libre fantaisie. L'exécution a été excellente, pleine de netteté, de mouvement & de vie, comme il convient à une œuvre qui n'a encore rien perdu de sa fraîcheur & de sa jeunesse. Très bonne exécution aussi, dans la symphonie en ré majeur, de Brahms, du charmant *allegretto gracioso*, qui fait songer aux pages les plus délicates & les plus poétiques de C. Frank. Ces grands Concerts symphoniques, organisés par M. M. Schiller, viennent, en somme, de débiter très brillamment (28 mars) ; ils se poursuivront, tous les jeudis, jusqu'au vendredi saint.

• **Théâtre de la Renaissance.** Le 2 avril, a eu lieu un très brillant concert spirituel consacré aux œuvres de M. Adolphe Deslandres dont le *Stabat* (soli, chœurs & orchestre) est une œuvre remarquable.

Salle Érard. — Le 27 mars, M. Léon Delafosse qui, en Angleterre & en France, a déjà obtenu tant de succès de salon & de concert, s'est fait entendre, avec l'orchestre de M. Camille Chevillard, comme pianiste & comme compositeur. Le succès a été très vif.

Al' **Institut Rudy** (4, rue Caumartin), M. E. de Solennière a donné trois auditions — conférences, élégantes & originales (avec M^{lle} Piron, de l'Opéra, & le quatuor Vuillaume), sur les sujets suivants : *Le geste et la note*. — *Les instruments à cordes*. — *Ce que c'est que chanter*. Le même annonce un prochain travail sur « la composition musicale féminine depuis l'antiquité ». Nous ne manquerons pas d'en entretenir nos lecteurs.

— M^{me} Marie Mockel qui continue à parcourir avec succès « le cycle du Lied » a remis aux 3, 17 & 31 mai les séances qu'elle devait donner en avril dans la salle du *Journal*; elles seront consacrées aux compositeurs germaniques & slaves.

— A propos de la récente *représentation*, sur la scène de Monte-Carlo, de la *Damnation de Faust*, M. Henry Fouquier (*Figaro* du 26 mars) demande que le chef-d'œuvre de Berlioz soit joué par l'Opéra de Paris, & se porte « garant du succès ». Il est difficile à un musicien respectueux des Maîtres de partager cette manière de voir.

— A la salle des *Sociétés savantes*, dimanche 24 mars, a eu lieu le 6^e & dernier Concert donné par M. Lefort avec le quatuor *de la Ville de Paris*, & plusieurs amateurs. Excellente exécution de la sonate dédiée à Kreutzer (Beethoven), d'un quatuor de Mendelssohn, du *Pourquoi?* de Widor par M^{lle} Eustis (bon contralto). Les grands & petits élèves du maître violoniste ont montré, dans leurs exercices, un remarquable ensemble.

S.

Publications nouvelles :

Chez Henry Lemoine & C^{ie}, 17 rue Pigalle, Paris ; Bruxelles, rue de l'Hôpital, 40.

1^o ABERGAVENNY, suite de thèmes populaires Gallois harmonisés pour quatuor à cordes & flûte ; transcription pour piano par L.-A. Bourgault-Ducoudray. — (Sept pièces. — original, expressif & plein de saveur).

2^o DANSES POPULAIRES FRANÇAISES pour piano à 4 mains par Julien Tiersot.
1^{er} Cahier : Branle Carré & Pastourelle (*Bresse & Morvan*). Marche de Noce (Berri). —
2^e Cahier : Branle de Savoie. — Intermède (*Légende Bretonne*). — *Farandole et Danses provençales*. — (Facile & très agréable).

Chez C. Joubert, 25 rue d'Hauteville, Paris.

Le Régiment de Sambre-et-Meuse, de R. Planquette. Transcription, pour piano à huit mains, du pas redoublé de P. Rauski par Ed. Missa. — *Aubade à l'Aimé* (piano & chant), paroles de L. Marie, musique de Joël Tiska. — *L'Aiguille de Bertbe*, moralité, paroles de Gustave Nadaud, musique d'A. Dassier. — *Ave Maria* (adaptation sur « la prière d'une Vierge » de Badarzewska), par E. Missa. — *Asphodèles*, valse pour piano par Hedwige Chrétien. — *Kosiki*, mazurka pour piano, par A. Turlot. — *A une indifférente*, mélodie (pour Baryton ou Mezzo), paroles & musique de A. Dassier. — *La Rouge*, chanson, poésie de H. de Guardia, musique de F. Jacotot. — *Fichue idée*, opérette en un acte de L. Vasseur), chanson *de la négresse*. — *Vercingétorix*, marche & cortège du Gui pour piano, par Justin Clérice. — *La Chanson des Dieux* (id.) — *Hardi ! les Bleus ! Les serments d'Amour* (id. piano & chant).

Toute cette série fera la joie de ceux qui aiment la musique facile & agréable.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.