

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 6

Juin.

1901

Nous offrons nos remerciements à tous ceux qui, dès l'apparition de notre 1^{er} N° , nous ont témoigné leur estime : à M. G. Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à MM. Roujon, membre de l'Institut et Directeur des Beaux-Arts, Liard, membre de l'Institut et Directeur de l'Enseignement Supérieur, qui ont honoré d'une souscription la Revue d'histoire & de critique musicales; à MM. Barbier de Meynard, Derembourg et Hamy, membres de l'Institut, qui ont bien voulu enrichir la liste de nos Adhérents et Collaborateurs, au moment où nous avions le vif regret d'apprendre la mort de notre éminent ami, Eugène Manuel, Inspecteur général de l'Enseignement; à la Revue Critique, dirigée par M. A. Chuquet, professeur au Collège de France, qui a publié notre programme et nos sommaires; à la Revue de Synthèse historique, dirigée par un docteur de Sorbonne, M. Henri Berr; à la Revue d'art dramatique, au Journal des Débats, au Figaro, aux Annales de la musique et à son Rédacteur en chef, M. Helloin; à la Rivista musicale de Turin qui a poussé l'obligeance jusqu'à nous offrir de répandre elle-même notre première circulaire; à tous ceux enfin (la liste en serait vraiment trop longue!) qui ont reconnu en nous des amis sérieux et désintéressés de l'histoire musicale. Nous ne faisons pas de réclame payante dans les journaux. Nous nous contentons d'avoir un programme très net dans sa nouveauté, et de le suivre fidèlement, en ne nous adressant pas seulement aux érudits, mais à tous les amateurs désireux de s'instruire.

Romain ROLLAND. Notes sur l'« Orfeo » de Luigi Rossi, et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin.

I

RAPPORTS PERSONNELS DE MAZARIN AVEC LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

Les progrès de l'italianisme musical en France coïncident trop visiblement avec le ministère de Mazarin, pour qu'on n'ait pas l'idée de chercher un rapport entre les goûts du premier ministre & l'établissement de l'Opéra.

Mazarin était en effet musicien, connaisseur en musique, & il fut mêlé de très bonne heure au mouvement mélodramatique de Rome & de Florence. Tout enfant, il avait été élevé chez les pères de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri; il passa ses premières années dans ce berceau du drame musical religieux, puis, à partir de sept ans, chez les Jésuites du Collège romain.

Quand ses maîtres, pour célébrer la canonisation de saint Ignace, donnèrent une grande représentation dramatique à laquelle tout Rome assista, on raconte qu'ils confièrent le rôle principal, celui du saint, à Mazarin, déjà sorti du Collège (1), & qu'il le joua avec un succès retentissant (2). Il aurait donc pris part à la fameuse représentation de Kapsberger : *l'Apothéose de saint Ignace de Loyola et saint François Xavier* (1622), qui fut une sorte de triomphe de Jules César jésuite, avec des défilés de nations, d'animaux & d'objets exotiques (3).

Il s'était lié, dès le collège, avec les Colonna (4) ; &, depuis 1626, il fut en relations intimes avec les Barberini. Il était surtout ami du cardinal Antonio (5). Ainsi il était bien placé pour suivre les premiers essais du théâtre d'opéra, dont ces deux illustres familles furent les principaux Mécènes à Rome, sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644). Dans un des plus violents pamphlets écrits contre Mazarin pendant la Fronde, *la lettre d'un Religieux au prince de Condé* (6), on va jusqu'à prétendre que c'est « par l'entremise d'une comédienne chanteuse, une infâme qu'il avait débauchée à Rome, qu'il s'était insinué dans les bonnes grâces du cardinal Antonio ». — Ce n'est là qu'un bruit diffamatoire, mais qui montre que, comme tant d'autres prélats de l'époque, il fréquentait assidûment l'Opéra & les cantatrices.

Il était à l'ambassade de France, à Rome (7), quand on y joua en 1639 un drame musical, dédié au cardinal de Richelieu : *il favorito del principe*, dont le librettiste était Ottaviano Castelli. — Naturalisé français par lettres patentes d'avril 1639, il passe en France. Richelieu meurt le 3 décembre 1642, & Louis XIII, le 14 mai 1643. Dès le 28 novembre 1643, Teodoro Ameyden note dans ses *Avis de Rome* « l'ordre du cardinal Mazarin de conduire en France des musiciens de Rome, & en particulier de la chapelle papale pour

(1) Il soutint ses thèses en 1618.

(2) ELFRIDIO BENEDETTI : *Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del card. G. Mazarino Romano*, in 4^o, Lyon ; — cité par V. Cousin : *La jeunesse de Mazarin*. 1865.

(3) M. Ademollo fait remarquer que, dans la première moitié du XVII^e siècle, en Italie, il était de règle qu'un comédien sût aussi la musique, & fût capable de chanter même une partie principale dans un mélodrame. La même règle devait s'appliquer aux spectacles privés & aux représentations d'écoles.

(4) Il fut élevé avec les enfants du connétable Colonna, & accompagna en Espagne, entre 1619 & 1622, don Jérôme Colonna.

(5) Les correspondances du nonce Sacchetti, citées par Cousin, montrent combien Mazarin était déjà apprécié en 1629 par le pape Urbain VIII & le cardinal Francesco Barberini, secrétaire d'État. La même année, il est attaché comme capitaine d'infanterie à la légation du cardinal Antonio, à Bologne.

(6) *Lettre d'un religieux envoyée à Mgr le prince de Condé à Saint-Germain-en-Laye, contenant la vérité de la vie et des mœurs du cardinal Mazarin*. (Cimber & Danjou. — 2^e série, t. VII, p. 434.) — Le « religieux » est sans doute le curé de Saint-Roch.

(7) Mais non pas ambassadeur, comme semble dire Ademollo dans son livre sur *les Théâtres de Rome au XVII^e siècle*. En 1639, l'ambassadeur de France à Rome était le maréchal d'Estrées. Mais Mazarin était à Rome, persécuté par le parti espagnol, & en relations avec Richelieu, qui envoie cette même année à Rome son violiste préféré, Maugars, pour écrire un rapport sur l'état de la musique en Italie.

une comédie ou un drame musical ». — Et en février suivant, « ordre du cardinal à l'ambassadeur de France à Rome, d'envoyer à Paris la Leonora, cantatrice à qui l'on donnera mille pistoles (*doppie*) pour le voyage, & autant de pension annuelle ».

Il s'agit de la fameuse Leonora Baroni, célébrée par Maugars, qui l'appelle « une merveille du monde », & en l'entendant chanter, « en oublie sa condition mortelle, croit être déjà parmi les anges, jouissant des contentements des bienheureux (1) » ; — cette Leonora aimée & chantée par Milton, qui la compare à la Léonore du Tasse (2) ; — aimée & chantée par le pape Clément IX (alors Mgr Ruspigliosi), qui l'appelle une sirène, « dolce sirena », & célèbre « ses yeux ardents » (3) ; — aimée & chantée par tous les poètes italiens, qui publient un volume à sa gloire (4).

Il semble bien que Mazarin n'ait pas été non plus insensible, sinon à sa beauté que conteste Maugars, au moins à son pouvoir de séduction. Ce serait même à elle que ferait allusion la perfidie du *Religieux* de Saint-Roch. Mazarin y donna prise par la hâte avec laquelle il la fit venir à Paris, & l'établit chez un de ses familiers, dans un hôtel attenant au sien, où il la faisait servir par des officiers de sa maison (5). Elle se faisait d'ailleurs escorter partout par son

(1) MAUGARS : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*, (publié par Thoinan, 1865).

« Elle a le jugement fort bon, pour discerner la mauvaise d'avec la bonne musique ; elle l'entend parfaitement bien, voire mesme qu'elle y compose... Elle prononce & exprime parfaitement bien le sens des paroles. Elle ne se picque pas d'estre belle, mais elle n'est pas désagréable ny coquette. Elle chante avec une pudeur assurée, avec une généreuse modestie, & avec une douce gravité. Sa voix est d'une haute estendue, juste, sonore, harmonieuse, l'adoucissant & la renforçant sans peine & sans faire aucunes grimaces. Ses esclans & souspirs ne sont point lascifs, ses regards n'ont rien d'impudique, & ses gestes sont de la bienséance d'une honneste fille. En passant d'un ton en l'autre, elle fait quelquefois sentir les divisions des genres enharmonique et chromatique, avec adresse et agrément... » — Elle touchait le théorbe & la viole. Maugars l'entendit chanter avec sa sœur Caterina, & sa mère, « la belle Adriana », — sa mère touchait la lyre, sa sœur la harpe, & elle « la thuorbe ».

(2) Milton, qui assistait en 1639 aux représentations des Barberini à Rome, dédia à Léonora une pièce de vers latins :

Ad Leonoram Romæ canentem

« Altera Torquatum cepit Leonora poetam
cujus ab insano cessit amore furens.
Ah ! miser ille tuo quanto felicius ævo
perditus, & propter te, Leonora, foret ! »

(3) « Vivi e i lumi ardenti scoccan dal vago ciglio amabil pena. » (1639)

(4) *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni* (1639-1641).

Voir les articles de M. Ademollo dans divers journaux italiens. (*Opinione*, 1879, nos 227-232. — *Fanfulla della Domenica*, 1881, n° 32. — 1883, n° 45.)

(5) Lettre de l'abbé Scaglia à M^{me} royale Christine de France, régente de Savoie, le 10 mars 1645, (citée par Ademollo.)

Cf. *Mémoires anonymes* de la collection des *Mém. relatifs à l'histoire de France* (Petitot, t. LVIII), — attribués au comte de Brégy.

« Le cardinal Mazarin, peu de temps après son établissement dans le ministère, fit venir de Rome une musicienne qui passait pour une des plus belles voix d'Italie, & il la logea chez mon père : on l'appelait la signora Leonora. Elle me dit de si belles choses de son pays, qu'elle me donna envie de faire le voyage de Rome. » (p. 255).

mari, Giulio Cesare Castellani, & se conduisait en personne prudente & réservée. Elle avait alors trente-trois ans, étant née en décembre 1611 à Mantoue. Elle n'était pas une cantatrice de théâtre, mais une « *virtuosa di musica da camera* ». Sa façon de chanter ne fut pas sans étonner, & même sans un peu choquer d'abord. « On commença par la discuter ; on disait que sa voix était mieux faite pour le théâtre ou pour l'église que pour les salons, & que sa manière italienne était dure pour l'oreille. » Mais ces critiques tombèrent soudain, quand la reine eut dit qu'on ne pouvait chanter mieux. — L'abbé Scaglia écrit : « Je ne pourrais autrement exprimer les caresses que lui a faites la reine, qu'en vous disant qu'elles ont été proportionnées à l'estime qu'elle fait des personnes qui ont l'approbation du Cardinal. » Elle lui accorda l'entrée à toute heure dans son appartement, la combla d'argent, de bijoux « dix mille livres pour s'habiller à la française, un collier de perles, des pendants d'oreilles, plusieurs milliers d'écus de joyaux, un brevet de pension de mille écus, &c. ». M^{me} de Motteville dit qu'elle suivit la cour, en 1644, chez la duchesse d'Aiguillon, à Ruel, où la reine était allée se réfugier contre les chaleurs de l'été. Elle y chantait souvent & improvisait des airs sur des poésies de Voiture. — Elle ne resta qu'un an en France. Elle repartit de Paris le 10 avril 1645 (1).

D'autres musiciens italiens étaient arrivés en même temps qu'elle, ou ne tardèrent pas à la suivre à la cour de France (2). — En novembre 1644, voici venir l'étonnant Atto Melani, chanteur sopraniste, compositeur, impresario, — & agent secret (3). Avec ce personnage, nous entrevoyons une nouvelle face du dilettantisme musical de Mazarin : la politique. Le rusé ministre fait servir la musique & les musiciens à son gouvernement. Déjà le Journal d'Ameyden avait noté en février 1644, à propos de l'arrivée de Leonora, l'intention évidente du cardinal de tenir les Français occupés avec les divertissements, *tenendoli occupati con allegria con che si guadagna gli animi di quella nazione e della medesima Regina* (« le plaisir par lequel on gagne les esprits de cette nation, & de la reine même »).

Et c'est ici le cas de rappeler les sévères accusations du vieux musicien Kuhnau contre la musique, dans son roman du *Charlatan musical* (4) : « La musique détourne des études sérieuses. Ce n'est pas sans motif que les

(1) Lettre de l'abbé Scaglia à M^{me} royale Christine de France, régente de Savoie, le 14 avril 1645.

Ademollo dit qu'elle ne revint plus en France, & qu'elle resta à Rome, où elle acquit un grand ascendant dans les hautes sphères politiques & ecclésiastiques. Il est curieux que les contemporains français de Leonora, — Montglat par exemple, — parlent d'elle, comme si elle était restée à Paris beaucoup plus longtemps, & jusqu'à l'*Orfeo* de Rossi, voire jusqu'au *Serse* de Cavalli, c'est-à-dire jusqu'en 1660. C'est en tout cas une preuve de l'impression qu'elle avait faite, & du souvenir laissé par son talent.

(2) L'abbé Scaglia mentionne dans la même lettre un virtuose : Marco dell'Arpa.

(3) Né à Pistoie le 31 mars 1626, fils du sonneur de cloches du Dôme.

(4) *Der Musicalische Quack-Salber*. Leipzig. 1700. — c. 43.

politiques la favorisent : ils le font par raison d'État. C'est une diversion aux pensées du peuple ; elle l'empêche de regarder dans les cartes des gouvernants. L'Italie en est un exemple : ses princes & ses ministres l'ont laissé infecter par les charlatans & les musiciens, afin de n'être point troublés dans leurs affaires. »

On croirait que certaines de ces phrases ont été écrites à l'occasion de Mazarin. Le ministre, dont la devise était : « Qui a le cœur, a tout », savait trop le pouvoir des spectacles & de la musique pour n'en pas user comme d'un moyen d'action ; & si le tempérament national était trop peu musical en France pour que cette politique eût son effet sur les bourgeois français, sur les Parlementaires (1), — en revanche, elle réussit parfaitement auprès de la cour, & davantage encore sur la reine, à qui elle était avant tout destinée. — Leonora Baroni l'avait charmée par son chant. Atto Melani est bientôt tout-puissant. Elle ne peut se passer de lui. De deux soirs l'un, il faut qu'il chante chez elle ; & elle est si passionnée de musique, que, pendant quatre heures de suite, on ne doit penser à rien autre. Elle aimait surtout les airs mélancoliques ; & toute la cour, naturellement, partagea son goût (2).

Aussitôt installé & sûr de la faveur royale, Atto Melani, instrument habile & souple de Mazarin, fait les premiers essais de représentation musicale. Une lettre du 10 mars 1645, qu'il écrit au prince de Médicis, fait allusion à un spectacle de ce genre, dont il ne donne pas le nom, & qui aurait été repris après Pâques (3). Il est fort probable qu'il s'agit là déjà de *la Finta pazzza*, dont les historiens, d'ordinaire, plaçaient la première représentation quelques mois plus tard, le 14 décembre 1645. Je n'insisterai pas sur cette œuvre (4), qui n'était pas à proprement parler un Opéra, mais une action embellie de musique & de machines (5). Un passage du programme, cité par Chouquet, dit : « Cette scène sera toute sans musique, mais si bien dite,

(1) Au contraire. Nous verrons que l'effet produit sur eux a été diamétralement opposé à celui que cherchait Mazarin.

(2) Lettre d'Atto Melani au prince Mattias de Medici. 22 nov. 1644 :

« E chi disse à V. A. che non piacevano che arie allegre li disse poco la verità, perchè à S. M. non gustano se non le malinconiche e queste son le sue favorite, e tutti questi cavalieri non gustano se non di quelle. »

(3) Un des frères de Melani & une certaine Checca de Florence y chantaient.

(4) *La Festa teatrale della Finta pazzza* était de Saccati pour la musique, & de Giulio Strozzi pour le poème. Mais les deux auteurs principaux étaient le décorateur machiniste, Iacopo Torelli de Fano, homme universel, mathématicien, poète, peintre, architecte, mécanicien, venu à Paris à la fin de 1644, & le maître de ballets, G.-Battista Balbi ; — envoyés, le premier par le duc de Parme, le second par le grand-duc de Toscane. — *La Finta Pazzza* avait été déjà représentée en 1641 à Venise ; mais on l'accommoda certainement au goût de Paris, & du petit roi, âgé de sept ans. G. Strozzi devait être à cette époque en relations avec la France ; car, la même année, on exécutait des opéras de lui (*Proserpina rapita*) à l'ambassade de France à Rome. — Les acteurs de *la Finta pazzza* à Paris furent en grande partie des comédiens italiens de la troupe de Giuseppe Bianchi, venue à Paris dès 1639.

(5) Le P. Menestrier dit : « Les voix qu'on avait fait venir d'Italie rendirent cette action la plus agréable du monde, avec les divers changements de scène, les machines, &c. »

qu'elle fera presque oublier l'harmonie passée(1). » — L'essai n'était pas concluant. Du reste, on ne hasarda la pièce que devant peu de personnes, « le Roi, la Reine, le cardinal & le familier de la cour(2) », & il ne semble pas que le succès ait été grand. On connaît la relation de M^{me} de Motteville : « Nous n'étions que vingt ou trente personnes, & nous pensâmes mourir d'ennui & de froid(3). » — Là-dessus, Atto Melani repartit pour l'Italie(4), & la cause de l'Opéra italien sembla bien compromise.

Il n'en fut rien cependant. Mazarin persista à faire un second essai ; & nous allons voir entrer en ligne des personnages & des circonstances, qu'on a négligé de noter jusqu'à présent, mais dont l'action fut décisive pour la fondation de l'Opéra en France : il s'agit de l'arrivée à Paris des princes Barberini.

II

LES BARBERINI EN FRANCE

ET LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE L'OPÉRA ITALIEN A PARIS

Ils étaient trois neveux du pape Urbain VIII : l'aîné, le cardinal Francesco, secrétaire d'État ; — Don Taddeo, prince de Palestrina, préfet de Rome, général de l'Église, marié en 1629 à dona Anna Colonna, fille du connétable ; — & le cardinal Antonio, l'ami de Mazarin, plus tard grand aumônier de France, évêque de Poitiers, archevêque de Reims, pour le moment protecteur de la couronne de France à Rome, c'est-à-dire chargé des intérêts français près du Saint-Siège. — Ils avaient été tout-puissants à Rome de 1623 à 1644, & l'on sait quel rôle ils avaient joué dans l'histoire de l'Opéra. Leur amour de la musique était célèbre. Filippo Vitali, l'auteur de l'*Aretusa* de 1620, était virtuose di camera du cardinal Francesco. Stefano Landi, les deux Mazzocchi, les deux Rossi, Marco Marazzoli, écrivaient pour eux. *La Diana schernita* de Cornachioli (1629), & les *Drames musicaux* d'Ottavio Tronsarelli (1629), sont dédiés à don Taddeo. Leur influence sur la musique dramatique devint surtout prépondérante, après la construction du palais Barberini, & du théâtre pouvant contenir plus de 3 000 personnes. Le premier opéra qui y fut représenté, le

(1) Voir l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, avec planches de Valerio Spada & description de Giulio Cesare Bianchi de Turin.

(2) « Parce que la grosse troupe des courtisans était chez Monsieur, qui donnait à souper au duc d'Enghien. » (Voir les *Mémoires de M^{me} de Motteville*, t. XXXVII de la collect. Petitot, p. 168.)

(3) « Les divertissements de cette nature demandent du monde, & la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres. » (*id.*)

(4) Lettre de Mazarin au prince Mattias de Medici. 10 mai 1645.

La Checca le suivit bientôt. (Lettre du prince Léopold au prince Mattias. 14 août 1646.)

S. Alessio de Stefano Landi, en février 1632 (1), était même, pour le poème, l'œuvre du cardinal Francesco, à qui la partition est dédiée. Vint ensuite, en 1635, *la Vita di S. Teodora*, poésie de Mgr Ruspigliosi ; — en 1637, *il Falcone*, opéra inconnu, & *Erminia sul Giordano*, de Michel Angelo Rossi, dédiée à D. Anna Colonna Barberina ; — en 1639, *Cbi sofre sperì*, poème de Mgr Ruspigliosi, musique de Vergilio Mazzocchi & Marco Marazzoli, représentation fameuse où assistèrent 3 500 personnes, parmi lesquelles Milton ; enfin, la même année, *Galatea*, paroles & musique du célèbre chanteur Loreto Vittori, dédiée au cardinal Antonio (2). — Tous ces spectacles avaient eu un retentissement considérable en dehors de l'Italie ; & le bibliothécaire & confident de Mazarin, Gabriel Naudé, ne cache pas que c'est à leur modèle que le cardinal voulait donner en France des représentations musicales (3).

Les événements politiques favorisèrent singulièrement ce projet. Le pape Barberini mourut en 1644. L'étrange étourderie politique de ses neveux porta au trône pontifical l'ennemi de la France & leur propre ennemi, le cardinal Panfili (Innocent X). Les persécutions commencèrent bientôt contre tout ce qui avait eu part au gouvernement précédent. Innocent X voulut faire rendre compte aux Barberini de leurs exactions financières. Les Barberini, déjà occupés depuis 1640 par leurs démêlés avec les princes italiens, & en guerre avec le duc de Parme, durent fermer leur théâtre (4). Les musiciens & les acteurs romains émigrèrent (5). Les princes Barberini eux-mêmes quittèrent Rome, où leurs biens & leur vie étaient menacés. Le cardinal Antonio, pour échapper au procès de concussion qui s'instruisait contre lui, se sauva par mer des États pontificaux, & arriva en France en octobre 1645.

Le cardinal Francesco & don Taddeo suivirent son exemple ; après quatre jours de tempêtes, qui firent errer leur navire tout autour de la Sardaigne &

(1) Et non pas en 1634, comme on a dit jusqu'ici ; car nous avons une relation de J.-J. Bouchard, qui y assista en 1632. — Voir Lucien Marcheix : *Un Parisien à Rome et à Naples en 1632. (Mémoires de J.-J. Bouchard.)* — 1897. Leroux, p. 9 & suiv.

(2) On se souvient que Mazarin était à Rome, pendant cette année 1639, où les représentations des Barberini furent particulièrement fastueuses.

(3) « Et parce que tous ceux qui avoient esté à Rome louoient infiniment à la Reyne cette façon de réciter des comédies en musique, comme estoient celles que Messieurs les Barberins avoient données au peuple de Rome, pendant cinq ou six années consécutives, elle en voulut, par un excès de bonté extraordinaire, donner le plaisir aux Parisiens. »

Gabriel Naudé (*Mascurat*) : *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième Janvier, jusques à la déclaration du premier Avril mil six cens quarante-neuf.* — 1649, in-4°.

Naudé avait assisté lui-même à certaines des représentations Barberini, en particulier à celles de *S. Alessio*, en même temps que Bouchard, en 1632.

(4) Il rouvrit en 1653, année où les Barberini firent leur paix avec les Panfili. On joua *Dal Male il Bene*, poème du cardinal Ruspigliosi, musique de Marazzoli, à l'occasion des noces du prince de Palestrina avec d. Olimpia Giustiniani. Pour ceux qui y assistèrent, le titre dut sembler une allusion à la nouvelle fortune des Barberini.

(5) Benedetto Ferrari & Manelli de Tivoli, avec une troupe romaine, venaient de fonder l'Opéra à Venise.

de la Corse, ils abordèrent à Cannes, en janvier 1646, dans le plus complet dénuement (1). Mazarin, qui s'était brouillé de façon éclatante avec eux après l'élection d'Innocent X, ne leur garda pas rancune, & se donna le luxe de prendre la défense des proscrits & de les protéger magnifiquement (2). Il alla au devant du cardinal Francesco au pavillon de Charenton, le reçut affectueusement, & l'amena dans son palais de Paris. A son tour, arriva à Paris, le 3 octobre 1646, la princesse Palestrina, dona Anna Colonna, femme de don Taddeo ; & la reine l'accueillit avec amitié (3). Ainsi toute cette puissante maison Barberini était installée à Paris, à la fin de 1646 & en 1647, & dans des rapports si intimes avec la cour, qu'en novembre 1647, Mazarin pense marier une de ses « Mazarinettes » à un Barberini.

Or c'est précisément cette année que l'Opéra italien fait ses débuts retentissants & décisifs à Paris, au Palais-Royal, sous les yeux des Barberini. Nul doute qu'ils n'y aient pris part. Cette forme d'art était en partie leur œuvre ; leur orgueil était intéressé à son succès ; & nous savons quelle surveillance active & minutieuse les cardinaux Francesco & Antonio exerçaient sur leurs représentations de Rome (4). Les chanteurs & les machinistes italiens de Paris étaient leurs familiers ; & si le drame musical avait été essayé avant eux à Florence & à Rome, la « Comédie des machines », (qui sera l'Opéra français), était proprement Barberini (5).

Nous reconnaissons leur marque dans le spectacle donné le 2 mars 1647, au Palais-Royal : l'*Orfeo* ; & nous en avons une preuve frappante. Des deux

(1) « Sequestrati le beni, le stessee persone erano per andar in Castello, e voci erano uscite, che gli potevan far vedere, che della tragedia non fosse la sola priggiona l'ultimo atto. A Cannes sono arrivati in equipaggio non solo di fuggitivi, mà di naufraganti, rotte le antenne e le vele, perdute il timone, doppo un incessanta borasca di quattro giorni di lunga, che gl'ha fatto girare la Sardinia e la Corsica. »

(Dépêche de l'ambassadeur vénitien Nani. 6 fév. 1646. — t. CIII des Amb. Vénit., fo 222. — CHÉRUEL : *Hist. de France pendant la minorité de Louis XIV.* II, 180-1). Voir aussi : *Mémoires d'Omer Talon*. I. 467. — HANOTAUX : *Recueil des instructions données aux ambassadeurs de France. Rome*. I. p. 5. 1888.

(2) En réponse aux bulles du pape contre les cardinaux fugitifs, le Roi interdit aux Barberini de sortir de France, & enjoignit aux gouverneurs des provinces de s'y opposer au besoin. On fit la guerre au pape. Condé voulait qu'on prît Avignon. On s'empara de Piombino & de Porto Longone en octobre 1646. Le pape effrayé promit de recevoir en grâce les Barberini & de leur rendre leurs biens. (*Lettres de Mazarin*. II. 326). Mais il ne tint pas parole ; &, le 24 juin 1647, l'ambassadeur français à Rome, Fontenay-Mareuil, écrit encore : « Il ne faut point parler des Barberins. » Ils restèrent donc à Paris, où don Taddeo mourut en 1647. Quant au cardinal Antonio, il devint à peu près Français, grand aumônier de France, évêque de Poitiers (1652), & archevêque de Reims (1667).

(3) *Mémoires de Mme de Motteville*, p. 195-6.

(4) *Journal de Bouchard* (1632). Le cardinal Francesco lui explique minutieusement toute la représentation de *S. Alessio*. — *Lettre de Milton à Luca Holstenio*. 30 mars 1639. Le cardinal Francesco lui fait les honneurs de la représentation de *Chi sofre, spera*. — A la même représentation, le cardinal Antonio fait lui-même, & à coups de bâton, la police de la salle. (ADEMOLLO : *I teatri di Roma*.)

(5) Voir les fastueuses & étranges inventions de machines, changements à vue, pluie, grêle, orages, batailles, chevauchées à travers les airs, décors mouvants, de l'*Erminia* de 1637, & de *Chi sofre, spera* de 1639.

auteurs de l'*Orfeo*, l'un, le poète, l'abbé Francesco Buti de Rome, docteur en droit, protonotaire apostolique, vint avec le cardinal Antonio en 1645 (1); l'autre, le musicien, Luigi Rossi, — (le fait n'a pas encore été signalé, je crois), — était, en 1646, « musico dell' Em. card. Ant. Barberino (2) »; il n'est donc pas douteux qu'il ne l'ait aussi accompagné dans son exil en France (3).

Dès lors, tout s'explique. Après l'arrivée des Barberini, de leurs poètes & de leurs musiciens, Mazarin s'adresse à Florence & à Rome pour se faire envoyer de nouveaux comédiens (4), & le 29 septembre 1646, il recommande à l'intendant de l'armée d'Italie de profiter du retour de l'armée navale pour les amener en France. — Atto Melani fut rappelé de Florence pour diriger la représentation. Il arrive en janvier 1647, « après 34 jours de voyage », & écrit à son maître, le prince Mattias, qu'on répète « une très belle comédie intitulée l'*Orfeo*, paroles du signor Buti, & musique du signor Luigi », & même que « S. M. montre tant de goût pour ce genre de pièces, qu'on en fait préparer encore une autre pour la jouer aussitôt après l'*Orfeo* (5) ». Une lettre de Gobert à Huygens (6), probablement de février 1647, confirme cette nouvelle : « Il y a quatre hommes & huit castrats que M. le cardinal a fait venir. Ils concertent une Comédie, que le sieur Louygy fait exprès pour représenter au carnaval (7) ».

III

LUIGI ROSSI AVANT SON ARRIVÉE EN FRANCE

Qui était ce Luigi Rossi, si célèbre à son époque, si inconnu maintenant? On ne trouve son nom, ni dans les dictionnaires de MM. H. Riemann & G. Humbert, ni dans les notices de Villarosa sur les compositeurs napolitains.

(1) Voir ADEMOLLO : *I primi fasti della musica italiana a Parigi*.

(2) *Ariette di musica, a una e due voce di Eccellentissimi autori* — in Bracciano, per Andrea Fei stampator ducale. 1646.

(3) Nutter signale d'ailleurs sa présence à Paris avant l'arrivée des chanteurs.

(4) Au marquis Bentivoglio de Florence, & à Elpidio Benedetti de Rome.

Lettres de Mazarin. t. II, p. 815. 1879. — Lettre à M. Brachet. Fontainebleau. 29 sept. 1646.

(5) 12 janvier 1647, voir Ademollo. — Ce second spectacle n'eut pas lieu, comme on verra plus loin.

(6) *Correspondance de Huygens*. 1882. p. CCXIX, cité par Nutter & Thoinan.

(7) D'autres prélats italiens du parti Barberini furent intéressés à ces premiers essais d'Opéra italien en France. — S'il est vrai, comme le dit le P. Menestrier (p. 177), qu'en février 1646 on ait aussi joué à Carpentras, dans la salle épiscopale, une sorte d'opéra français, *Achebar, roi du Mogol*, poésie & musique de l'abbé Mailly, il faut remarquer qu'on était encore là sous l'influence de Mazarin & de ses amis du Sacré Collège. L'évêque de Carpentras était le cardinal Alessandro Bicchi, le plus intime des cardinaux italiens auprès de Mazarin, & le plus sûr soutien de l'influence française à Rome. — Michel Mazarin était de plus archevêque d'Aix depuis 1645; & le cardinal Mazarin lui-même avait été à deux reprises vice-légat d'Avignon. Toute la région avait donc subi fortement leur influence.

litains ; & les renseignements contenus dans les dictionnaires de Fétis & de Grove sont très insignifiants & assez inexacts (un peu meilleurs, ceux de Burney). Ni M^{me} de Motteville, ni Guy Joly, ni Goulas, ni Montglat, ni Lefèvre d'Ormesson, n'en parlent dans leurs notes sur la représentation du Palais-Royal, qui les avait pourtant beaucoup frappés. La *Gazette* de Renaudot ne mentionne même pas son nom, dans sa longue description officielle d'*Orfeo*. Le P. Menestrier suit son exemple. Aussi ne sait-on bientôt plus à qui attribuer l'*Orfeo*. Ludovic Celler (L. Leclercq) & Clément disent : à Monteverde ; — Fournel, à l'abbé Perrin ; — Arteaga, Ivanovich & d'autres, à Aurelio Aureli ; — Francesco Caffi, & H. Riemann, dans son édition de 1887, à Gius. Zarlino du xvi^e siècle, ou à un musicien qui avait pris son nom ; — Humbert, dans la traduction française du dictionnaire de Riemann, parue en 1899, l'attribue encore à Peri.

Cependant le nom de Luigi avait été dans la France du xvii^e siècle représentatif de toute une époque de musique italienne, & de la plus parfaite, celle que Sébastien de Brossard appelle dans son *Catalogue* (1) « le moyen aage », (c'est-à-dire de 1640 à 1680 ou 1690,) & où il donne à Luigi le premier rang parmi les Italiens. La Vieville de Fresneuse parle souvent de lui dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2), & semble résumer la grande musique italienne en son nom, celui de Carissimi, & celui de Lully. — Bacilly, qui est un de ceux, d'après Fresneuse, qui ont fait le plus pour perfectionner le chant français, n'a que deux noms à la bouche : Ant. Boesset & l'illustre Luigi (3). Mais la source de tous leurs renseignements est Saint-Evremond, qui garda une prédilection toute spéciale pour Luigi, — (sans doute parce qu'il lui rappelait ses années de jeunesse à la cour de France, avant l'exil), — & qui l'appelle sans hésiter « le premier homme de l'univers en son art (4) ». Il est visible que c'est à lui que la Vieville emprunte, en particulier, tout ce qu'il dit des rapports de Luigi avec les musiciens français (5).

Luigi Rossi était né à Naples vers la fin du xvi^e siècle. Il était frère, nous

(1) SÉBASTIEN DE BROSSARD : *Catalogue* (manuscrit) des livres de musique théorique et pratique, vocale et instrumentale, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du Sr S. de B., chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement S. M. d'accepter le don, pour être mis et conservés dans sa Bibliothèque, — fait et écrit en l'année 1724. Bibl. nat. Rés.

(2) 1705. Bruxelles.

(3) *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*, 1679.

(4) *Observations sur le goût et le discernement des François, & Lettre sur les Opéra*, à M. le duc de Buckingham.

(5) Il y a aussi quelques mots sur lui dans la *Lettre de Pietro della Valle à Lelio Guidiccioni* (ap. Doni. II. 258), sur la *Superiorità della Musica dell'età nostra* ; — & quelques poésies françaises & italiennes, adressées à Luigi, tant par Margherita Costa, (*la Tromba di Parnaso*), que par Dassoucy, le futur musicien de l'*Andromède* de Corneille, qui peut-être avait déjà connu Rossi à Rome, où il avait voyagé.

dit lady Morgan (1), de Carlo Rossi, négociant & banquier très riche & de goûts distingués, jouant à Rome le rôle de protecteur des artistes, comme un siècle plus tôt le grand banquier Chigi, patron de Raphaël. Carlo Rossi se mêlait lui-même de littérature & de musique, & il passait à Rome pour le meilleur joueur de harpe après son frère Luigi. Tous deux se firent naturaliser citoyens romains.

Il y avait à Rome, au temps des Barberini, une petite colonie napolitaine, dont l'âme était Salvator Rosa. Carlo Rossi fut son ami le plus intime, jusqu'à sa mort, après laquelle il lui éleva un monument. Luigi fréquentait aussi la maison de la via del Babbuino, où il dut se rencontrer avec les plus illustres artistes d'Italie, & en particulier avec Carissimi, Ferrari, Cesti, Cavalli, comme lui familiers du logis. Salvator était musicien, comme on sait (2); il a laissé des compositions, & surtout il a collaboré avec ses amis musiciens. Burney dit avoir vu de lui un livre d'airs & de cantates poétiques, que Rossi, Carissimi & d'autres avaient mises en musique. Peut-être trouverait-on le reflet des pensées de ce cénacle musical dans les *Satires* de Salvator. Il y attaque avec une violence impitoyable la corruption des artistes, les mœurs infâmes des chanteurs, l'engouement du monde romain pour cette *canaglia*, & surtout l'abaissement de l'art religieux, le chant mondain de l'église, « où le miserere devient une chacone, ce style de farce & de comédie, avec des giges & des sarabandes (3) ». — Carissimi réagissait alors contre ce style, au Collège germanique, où il était installé depuis 1630 environ. Quant à Luigi, bien qu'il eût écrit en 1640, (d'après lady Morgan), un *opera spirituale*: *Giuseppe figlio di Giacobbe* (4), dont le titre nous fait songer aux oratorios de Carissimi, représentés à la même époque, il commençait à se spécialiser dans la musique mondaine. Ses *canzonette*, dont Pietro della Valle loue la nouveauté de style dans sa lettre du 16 janvier 1640, l'avaient rendu surtout populaire. Il les interprétait sans doute lui-même, car Atto Melani fait l'éloge de sa virtuosité, dans une lettre de Rome du 4 juin 1644, où il associe son nom à celui d'un chanteur italien, qui sera précisément un des principaux acteurs d'*Orfeo* : Marc Antonio Pasqualini (5).

Un opéra de Rossi fut exécuté à Rome en 1642 : *Il Palazzo incantato*,

(1) *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*. I, 255 & suiv.

(2) « La peinture, la poésie & la musique, a-t-il dit, sont inséparables. » (Lady Morgan, I, 67.)

(3) « Cantan su la ciaccona il miserere
e un stilo da farza e da commedia
e gige e sarabande alla distesa. »

(4) Burney (IV, 152) & Grove en ont signalé la présence à la bibl. Magliabecchi de Florence, avec la signature : *Aloigi de Rossi, napolitano, in Roma*. — M. Ademollo a constaté sur le catalogue de la Magliabecchiana la mention de la partition de Rossi, mais sans retrouver l'exemplaire. — Il y a aussi des *madrigaux spirituels* de Luigi Rossi au British Museum.

(5) « Il signor Luigi ed il signor Marc Antonio i più bravi virtuosi che mai abbia conosciuto & in vero ci è da imparare assai. »

overo la Guerriere amante, (quelquefois appelé aussi *il Palagio d'Atlante*)(1). Le poème en était extrait de l'*Orlando furioso*. Il n'y avait pas moins d'une cinquantaine de scènes & de 23 personnages ; mais on avait recours aux expédients. Chaque acteur tenait deux rôles. On reconnaît ici déjà le goût propre à l'opéra vénitien, & qui lui était imposé par un public superficiel & curieux, aimant surtout en musique les soli, & au théâtre les épisodes variés. A ce genre d'œuvres émiettées en une multitude de scènes, sans unité, sans logique, & dont les grands ensembles polyphoniques semblent bannis, appartiendra l'*Orfeo*, comme le *Palagio d'Atlante*. — L'auteur du poème était Mgr Rospigliosi. Or, si l'on se rappelle que c'était le librettiste aristocratique par excellence, l'ami des Barberini ; si l'on remarque de plus que les deux rôles principaux de la pièce : Angélique & Atlante, étaient tenus par Loreto Vittori, le prince du chant romain, l'auteur de la *Galatea* de 1639, il y a tout lieu de croire que Luigi était à cette époque le musicien à la mode, auprès des Barberini & de leur illustre clientèle.

La petite société de la via del Babbuino subit le contre-coup de la révolution de palais qui fit tomber les Barberini. En 1647, Salvator Rosa dut s'enfuir de Rome, & passa à Florence, où l'appelaient depuis quelque temps le prince Mattias de Medici, le patron d'Atto Melani. La même année, Luigi Rossi était à Paris avec les Barberini, & dirigeait les répétitions de cet *Orfeo*, « qu'il avait écrit tout exprès pour représenter au carnaval (2) ».

ROMAIN ROLLAND.

(1) Le libretto & la partition sont au *Liceo musicale* de Bologne (Catalogue de Gaspari, t. III, p. 333). — La *bibliothèque Barberini* de Rome possède deux exemplaires de la partition, sous le titre de « dramma musicale, poésie de Mgr Giulio Rospigliosi », sans le nom du musicien. — Voir aussi Ademollo. *I teatri di Roma*, p. 87.) — Enfin Grove signale un manuscrit de la partition à la *Library of the sacred Harmonic Society of London*.

La pièce a 3 actes. D'après Ademollo, le 1^{er} acte a 15 scènes ; le second, 17 ; le 3^e, 38 (?) — Les personnages sont :

Pour le Prologue :	{	Pittura		Musica		
		Poesia		Magia		
	{	Gigante		Ruggero		Atlante
		Angelica		Alceste		Olimpia
		Orlando		Fiordiligi		Doralice
Pour le drame :		Bradamante		Prasildo		Iroldo
		Marfisa		Mandricardo		Nano
		Ferrau		Gradasso		Astolfo
		Sacripante				

(2) GOBERT.

E. MERCADIER. **Études historiques sur la science musicale.** (*Suite.*)

I. — XVII^e Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

IV

Après avoir indiqué & critiqué les idées de Descartes sur la première partie de la théorie de l'intonation, l'étude des intervalles, voyons ce qu'il dit sur la *Mesure*.

Descartes, sans définir la *Mesure* ni le *Temps* au début du court chapitre qu'il consacre à cette matière, commence par poser en principe : 1^o qu'on doit partager la durée d'un air en durées égales, parce que, dit-il, les durées égales sont les plus faciles à apprécier pour l'oreille, ce qui est fort juste ; 2^o que ces durées peuvent être divisées en deux & en trois, & subdivisées de la même façon, d'où résultent les deux mesures en usage dans la musique : la mesure en deux temps & la mesure en trois temps, & il ajoute :

« ... Si les mesures étaient plus inégales, l'oreille ne pourrait qu'avec peine & grande application connaître leurs différences, ainsi que l'expérience nous enseigne, car si je voulais mettre cinq notes égales en valeur contre une seule on ne pourrait la chanter qu'avec difficulté.

« Mais vous direz peut-être qu'on en peut mettre quatre & même huit contre une ; donc, &c. A quoi je répons que ces nombres ne sont pas nombres premiers entre eux, & partant ne produisent pas de nouvelles proportions, mais seulement multiplient la raison double, &c... » (Page 409.)

Rien de plus juste que cette observation. L'expérience invoquée ici par Descartes répond en effet que l'oreille saisit très difficilement des divisions de la durée en 5, 7, 9... parties ; que lorsqu'elle est appelée à saisir des divisions par 4, 8, 12... ou 6, 9..., elle décompose instinctivement & rapidement 4 en 2 fois 2, 6 en 2 fois 3 ou 3 fois 2, &c..., se reportant ainsi d'elle-même aux divisions simples par 2 & par 3 qu'elle saisit très aisément.

Après avoir ainsi posé la base de la théorie de la *Mesure*, Descartes indique ce que c'est que la *Mesure* elle-même, ou plutôt ce qui la caractérise pour l'oreille qui entend un air ou une pièce de musique quelconque.

Je dois citer en entier ce passage remarquable :

« ... Peu de personnes observent comment l'oreille s'aperçoit de cette mesure ou batterie dans une musique composée de plusieurs voix & chantée en diminution. Or, cela arrive, à mon avis, *par une certaine élévation ou intensité de voix* dans la musique vocale, ou *par la force* du pincement ou trait d'archet dans celle qu'on exprime sur des instruments & qui rend *le son plus fort et plus distinct au commencement de chaque batterie*, ce que les musiciens qui chantent ou ceux qui touchent les instruments savent naturellement remarquer, particulièrement dans les chansons aux mesures & branle des-

quelles nous avons coutume de danser & d'ajuster nos pas ; car c'est là principalement que cette règle s'observe, de distinguer exactement chaque mesure de Musique par les gestes & mouvements réglés de notre corps, à quoi il semble même que la Musique nous porte naturellement... » (Pages 450-451.)

En d'autres termes, cela signifie que la durée d'un air étant divisée en parties égales ou mesures, comme l'a dit l'auteur, cette division est indiquée à l'oreille par l'apparition d'un son plus fort que les autres au commencement de chaque mesure : c'est le *temps fort*, dont l'apparition régulière divise pour l'oreille un air en mesures, & réduit pour elle toute la difficulté de l'appréciation des durées à celle des durées des sons contenus dans les mesures successives.

Ce n'est là qu'un aperçu rapide, mais il est de la plus parfaite exactitude. On en sent complètement la valeur, si l'on songe que c'est la première fois qu'apparaît dans un traité de musique cette idée claire de la Mesure, ou plutôt de l'apparition régulière & cadencée du *temps fort* qui la caractérise.

On n'a, pour s'assurer de la vérité de ce que j'avance, qu'à consulter les ouvrages qui nous restent sur la musique, écrits avant Descartes. Et ce qui ajoute au mérite de cette idée, c'est qu'après lui elle semble oubliée. J.-J. Rousseau lui-même, qui donne une bonne définition de la Mesure (voir son *Dictionnaire* de Musique au mot *Mesure*), ne parle pas de ce qui la caractérise précisément pour l'oreille. Il faut arriver jusqu'à Galin & à son livre, écrit en 1818 (1), pour y retrouver avec de remarquables conséquences cette idée si nette & si claire que ne semblent pas comprendre les auteurs modernes de traités de musique : il suffit de lire les diverses définitions de la Mesure dans les traités même récents pour apprécier à sa juste valeur la conception de Descartes, si rapidement qu'elle soit présentée.

C'est là à peu près tout ce qui est contenu dans le paragraphe relatif à la Mesure dans le *Compendium* : il est terminé par cette idée tout aussi juste que les précédentes :

« ... Je ne puis néanmoins oublier que la Mesure a tant de puissance & de force dans la Musique, qu'elle est seule capable de faire sentir à l'oreille quelque plaisir, comme l'expérience le fait voir en un tambour qu'on touche pour régler la marche ou avertir les gens de guerre : car toute son harmonie consiste en la Mesure... »

En somme, ce chapitre du Traité de Descartes est d'une justesse parfaite, & sa valeur est d'autant plus grande que les idées qu'il y émet sont de lui, & n'ont été retrouvées que 200 ans après par Galin, qui, le premier au reste, en a déduit une admirable théorie de la Mesure. Cela seul suffirait pour que ce Traité méritât d'être retiré de l'oubli.

(1) *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'Enseignement de la Musique*, par P. GALIN, 1862, 3^e édition, librairie Sociétaire, rue de Beaune, 6.

V

Il n'y a rien à signaler dans ce que dit Descartes au sujet de l'*Harmonie* ou Composition musicale : le chapitre qu'il y consacre est, par sa brièveté, hors de toute proportion avec le reste de l'ouvrage : l'auteur se contente d'y énoncer cinq ou six règles de composition en usage de son temps. Je l'ai dit plus haut, la science de l'Harmonie n'existait pas alors, même en germe, & n'ayant jamais composé de musique, Descartes n'avait pas fait de cette matière l'objet de ses réflexions.

VI

Il me reste à formuler un jugement général sur l'ensemble de l'ouvrage que je viens d'analyser.

Il n'y a pour cela qu'à se reporter à ce que j'en ai déjà dit à propos de ses diverses parties.

L'ouvrage renferme du bon : des idées générales très justes, des éléments remarquables d'une théorie de la mesure, & la première tentative sérieuse connue de déduire les divers faits de la théorie des intervalles musicaux & des gammes d'une base rationnelle & en quelque sorte mathématique. Ce qu'il y a de mauvais, c'est cette base même. J'en ai dit assez plus haut pour montrer en quoi cette théorie des intervalles musicaux, basée sur ce qu'on nomme actuellement le *Principe des rapports simples*, est fausse. Mais, pour être fausse, elle n'est pas à dédaigner : d'abord parce que c'est la première qui ait été tentée, ce qui n'est pas un mince mérite ; ensuite, parce qu'elle a été suivie par tous les auteurs, qui, après Descartes, ont composé des traités sur la musique. On n'a qu'à ouvrir l'un quelconque des Traités de Physique en usage dans nos lycées ou collèges, avant 1870, pour la retrouver au chapitre de l'Acoustique qui traite de la Gamme & des intervalles musicaux : chose qui pourrait paraître au moins singulière, si on n'était pleinement convaincu de la vérité de cet axiome philosophique : que l'habitude est une seconde nature.

Plus cette théorie est répandue, plus il faut la combattre lorsqu'on la croit fausse. Mais ce n'était là cependant en quelque sorte que le côté secondaire du but que je me proposais : l'essentiel pour moi était de remettre en lumière une œuvre d'un des plus grands esprits que la France ait jamais produits : œuvre oubliée injustement par les hommes spéciaux à qui un tel oubli n'est pas permis. Je tenais à réparer cet oubli tant à cause du nom illustre de l'auteur que du mérite intrinsèque de son ouvrage.

Je ne sais si les personnes qui me feront l'honneur de lire cette Étude partageront à cette seule lecture ma conviction sur ce dernier point ; mais j'en serais à peu près certain, si elles avaient le courage de lire les ouvrages sur la musique des prédécesseurs de Descartes & de ses successeurs immédiats, si elles voulaient en parcourir deux, seulement deux : la longue compilation de Zarlin (1) de 1558, & le fatras non moins long de Mersenne (2), paru en 1636. L'ouvrage de Descartes entre les deux autres donne par sa lecture comme un instant de repos entre deux époques de fatigue & d'ennui. C'est la clarté entre deux obscurités, le jour entre deux nuits. Avec Descartes, on se repose sur le plateau d'une montagne escarpée qu'on a montée à pic avec Zarlin & qu'on redescend à pic avec Mersenne. Que les lecteurs me pardonnent cette comparaison peut-être un peu singulière ; mais en tout cas & en toute conscience, le meilleur souhait que je puisse leur faire, c'est de m'en croire sur parole.

L'œuvre de Descartes, on peut le conclure de ce que je viens de dire, marque donc une date dans l'histoire musicale. Mais cet œuvre est-elle isolée ? N'a-t-elle pas de précédents ? Ne se rattache-t-elle à rien du passé ? S'il en était ainsi, on aurait là un fait peut-être unique dans l'histoire. Non, la doctrine musicale de Descartes, originale au point de vue de la théorie de la mesure, ne l'est, au point de vue de la théorie des intervalles & des proportions numériques qui les constituent, qu'en ce qu'elle renferme la première tentative de liaison systématique des faits de cette théorie à des principes généraux & rationnels. Ces faits mêmes, ces proportions numériques attribuées aux intervalles, ces nombres 2, 3 & 5, posés comme éléments de ces proportions, cette Gamme composée de tons majeurs, tons mineurs & demi-tons mineurs, d'où résulte le principe de *l'Inégalité des Intervalles de Seconde de la Gamme* (tels que Ut-Ré, & Ré-Mi), tous ces faits, dis-je, ne sont pas nouveaux, & les doctrines de Descartes sur ce point se rattachent à l'un des deux grands courants d'idées qui se partagent l'histoire de la science musicale & dont je veux dire quelques mots rapides en terminant.

Cette histoire, curieuse à bien des égards, est, comme toutes les histoires, une lutte perpétuelle entre deux idées, deux doctrines, deux principes opposés. En ne remontant pas plus haut que les Grecs & s'en tenant aux documents écrits qui restent, ces deux doctrines se trouvent nettement posées & formulées à l'époque d'Aristoxène, disciple d'Aristote.

L'une est la doctrine d'Aristoxène même ; elle pose en principe la divisibilité arbitraire du ton en parties égales, demis, quarts de ton, &c..., d'où résultent les tons majeurs, mineurs, les demi-tons majeurs, mineurs, &c., & les quarts de ton de toute espèce.

(1) *Instituzioni Harmoniche*, par ZARLIN. Venise, 1558, 1562, 1573.

(2) *Harmonie Universelle*, par le Père MERSENNE, 1636.

L'autre est la doctrine des Pythagoriciens qui pose au contraire en principe l'indivisibilité absolue du ton en parties égales, donne à ce ton la valeur numérique $9/8$, n'en admet pas d'autres, attribue à la seconde mineure ou *Limma* & à la tierce majeure ou *Diton* les valeurs fixes $\frac{256}{243}$ & $\frac{81}{64}$ au lieu des valeurs variables d'Aristoxène.

On trouve la théorie des Pythagoriciens & les valeurs des intervalles musicaux qui en résultent dans le plus ancien traité de Musique qui nous soit parvenu, celui d'Aristoxène, inventeur de la théorie opposée : il est même très curieux de voir, dans le même livre, Aristoxène critiquer & rejeter les proportions de Pythagore, & détruire, sans s'en apercevoir, sa propre théorie en vertu des principes qu'il attaque.

On retrouve ces proportions dans Euclide & les auteurs des premiers siècles de l'Ère chrétienne, Gaudence, Nicomaque, Bacchiüs, Aristide Quintilien ; on les y trouve mêlées à celles d'Aristoxène dont ces théoriciens sont, on ne sait pourquoi, de grands admirateurs ; on y voit avec étonnement, & côte à côte, la doctrine pythagoricienne de l'indivisibilité du ton en parties arbitraires, & celle de la divisibilité en demi-tons & quarts de ton d'Aristoxène. Après ces auteurs, ou en même temps, Didyme & Ptolémée renchérissent encore sur les inventions d'Aristoxène, & créent, dans le genre diatonique, des divisions arbitraires des intervalles des tétracordes, bases du système musical des Grecs : Ptolémée notamment établit sans aucune espèce de raison la division appelée *Diatonique Synton*, source de la division de la Gamme de Zarlin, de Descartes & des physiciens modernes.

Plus tard, Boèce, au v^e siècle, dans son *Traité de Musique*, expose les deux théories contradictoires, les systèmes arbitraires d'Aristoxène, Didyme & Ptolémée, & le système pythagoricien, en donnant toutefois la préférence à ce dernier que Guy d'Arezzo reproduit 500 ans plus tard.

Au milieu du xvi^e siècle, les deux théories suscitent une polémique remarquable entre Zarlin, de Venise, qui adopte le *Diatonique Synton* de Ptolémée & les proportions $8/9$, $10/9$, $5/4$..., pour les valeurs du ton majeur, du ton mineur, de la tierce majeure..., & Vincent Galilée (le père du grand physicien), qui soutient la théorie de Pythagore. L'avantage reste, on ne sait comment, à Zarlin, & à partir de ce moment, la théorie de Pythagore semble oubliée à tout jamais : les idées & les livres de Zarlin, adoptés par les artistes & les savants, deviennent dans les écoles autant d'articles de foi. C'est alors que Descartes les reproduit dans son *Traité* : le Père Mersenne suit le même courant d'idées & produit à l'appui de nombreux & arides calculs.

Dans une prochaine étude nous verrons ce que devinrent ces idées dans le cours du xviii^e siècle.

E. MERCADIER,

Directeur des Études à l'École polytechnique.

Arnaldo BONAVENTURA. **Progrès et Nationalité dans la musique.**

L'épopée grecque chantait : « La génération des hommes est semblable à celle des feuilles : autant de feuilles le vent répand sur la terre à l'automne, autant de feuilles se reproduisent dans la forêt au renouvellement du printemps. » Cette belle image pourrait bien s'appliquer aux formes de l'art en général, de l'art musical en particulier. Si plusieurs d'entre elles tombent dans l'oubli, on en voit plusieurs autres poindre & s'épanouir avec un lustre nouveau. On croirait donc que l'homme doit saluer avec joie les floraisons nouvelles de l'art & en encourager le progrès ; personne ne niera cependant que l'homme, par nature ou par habitude, penche toujours au regret du passé. Il juge presque toujours en pessimiste les temps dans lesquels il vit, & pareillement il se plaît à méconnaître les progrès artistiques ; en sorte que, si quelqu'un vient lui démontrer que le siècle est corrompu & immoral, que tout s'effondre, se noie dans l'eau trouble qui monte, monte jusqu'à nous ; ou si on lui fait observer l'avilissement de la littérature, le crépuscule de la poésie, la décadence de l'art, il prend tout cela pour de grandes vérités.

Je dirai d'abord qu'il suffit d'ouvrir un livre quelconque traitant de l'art, de n'importe quelle époque, pour y lire ces habituels *hosannas* sur les temps écoulés & ces habituelles lamentations sur les temps actuels. — « La divine musique des anciens Grecs avait suspendu le cours des fleuves ; elle avait fait tressaillir les forêts, déplacé les pierres, apaisé les bêtes féroces. » Et pourtant, ne s'était-elle pas aussitôt *corrompue* ? Pindare s'opposait déjà à sa décadence ; & Plutarque, dans son *De Musica*, faisait dire à Lysie que plusieurs écrivains platoniciens & péripatéticiens avaient déjà traité de l'*excellence de l'ancienne musique* & de sa subséquente *corruption*. Platon avait appelé déjà « corrompue » la musique de son époque, & Aristoxène en faisait remonter la décadence aux temps de Sophocle. Le comédien Anassila ajoutait qu'en son temps la musique, comme la Lybie, produisait chaque année quelque *monstre* tel qu'on n'en avait jamais vu ! Dans la Chine elle-même, & dès l'an 364 après Jésus-Christ, l'empereur Ngaiti se plaignait... de la décadence de la musique, & la chassait, comme corruptrice des mœurs, du Céleste Empire ! Mais laissons là les temps anciens, & venons à notre époque.

Stefano Arteaga, l'auteur renommé des *Révolutions du théâtre musical italien* (1), non seulement s'efforçait de démontrer la décadence de la musique dans le siècle passé, mais en déterminait aussi les causes. Elles sont exactement les mêmes qu'on a toujours répétées après lui & qu'aujourd'hui encore on répète. — Et d'abord, *l'abus de la musique instrumentale dans le drame lyrique*. Ah ! les temps heureux où tous les soins du compositeur étaient pour la mélodie, la phrase chantée !... Maintenant, les instruments dominant

(1) STEFANO ARTEAGA. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Venezia, Palese, 1785.

la voix humaine : adieu la simplicité, le sentiment ! — Deuxième raison : *l'excessive sonorité, le fracas, le vacarme ; enfin, l'égarement des traditions nationales, la manie du germanisme.*

Voilà les principaux reproches que Arteaga faisait à la musique de son temps, & que, relativement au « bruit excessif », faisait aussi Benedetto Marcello, lorsque, dans son piquant ouvrage satirique intitulé *Le théâtre à la mode* (1), il conseillait ironiquement aux compositeurs de son temps de faire grand usage de la partie instrumentale, *car, pour faire de la bonne musique à la mode du jour, disait-il, il faut chercher le fracas plutôt que l'harmonie !*

Ensuite vous entendrez un poète italien, Pindemonte, se prononcer contre le drame lyrique de son temps, revêtu de si graves harmonies qu'on ne peut plus entendre la voix du chanteur, ni comprendre l'idée musicale, noyée dans un océan de sons qui se détruisent mutuellement ; vous entendrez Marmontel saluer Gluck avec ces vers :

... Le parterre éveillé d'un long somme
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme !

Vous entendrez la même accusation contre Rossini, dont un poète italien osa dire que son orchestre brisait le tympan ; sa *Sémiramis*, lorsqu'elle parut, ne plut pas, parce qu'on reprochait à Rossini d'avoir amplifié à l'excès, dans cette nouvelle partition, le rôle de l'orchestre, et employé des formules trop recherchées !

De Bellini lui-même, toujours si simple & si clair, on a dit, écrit & publié que, dans les *Puritani*, il avait abusé de l'instrumentation ; & je me garderai de répéter, car l'histoire en est trop récente, ce qu'on a dit de Verdi, de Gounod, de Bizet, de tous les maîtres contemporains.

On a toujours reproché à tous les maîtres non allemands de se germaniser, à mesure qu'ils avançaient dans la voie lumineuse que leur indiquaient le génie & l'évolution du goût. — On a dit, en parlant de *Sémiramis*, que Rossini avait été gâté par son séjour à Vienne, & le surnom d'Allemand lui avait été jeté à la face même avant, comme une injure. De son côté l'auteur du *Barbier*, en écrivant à l'avocat Filippo Santocanale, à propos des *Puritani*, s'exprimait ainsi dans une lettre publiée par le journal *L'Omnibus* de Naples, (28 mai 1835) : « Il y a dans cette partition un progrès notable en ce qui regarde l'instrumentation : veuillez néanmoins recommander tous les jours à Bellini de ne pas trop se laisser séduire par les harmonies allemandes ! » Tandis que Rossini théorisait de cette façon, les critiques lui faisaient les mêmes reproches qu'il adressait à Bellini ; ils remarquaient dans le *Moïse*, une recherche germanique d'accompagnement ; & Stendhal l'appelait l'Allemand, & bien d'autres se montraient scandalisés du *Guillaume Tell*, opéra trop tôt arrivé,

(1) BENEDETTO MARCELLO. *Il teatro alla moda*. Milano, Ricordi, 1883.

compris seulement trop tard. Il sera tout à fait inutile de rappeler comment le même reproche de « germanisation » a été lancé à Verdi : tout le monde s'en souvient. — Lors de l'apparition d'*Aïda*, les critiques déplorèrent la perte, peut-être irréparable, des traditions de l'art italien. — Un critique français très connu écrivait qu'il trouvait dans *Aïda*, *un autre Verdi entiché de germanisme* : en Italie, on répéta les accusations habituelles contre l'excessive sonorité & la condescendance envers les formes wagnériennes, dont cependant on ne trouve pas de trace dans cette partition. — Aujourd'hui, faut-il le dire ? *Aïda* est classée parmi les vieilleries ; & les accusations de germanisme qu'on lui adressait autrefois se reportent sur *Othello* & sur *Falstaff*.

Sur le germanisme, on a eu longtemps, en Italie, d'étranges préjugés, non encore complètement dissipés ; on a enveloppé toute la musique allemande dans une imputation générique de pesanteur & d'obscurité. Un philosophe illustre & bon poète italien, Mamiani, dans son hymne à sainte Cécile, après avoir représenté le type & la figure artistique de plusieurs compositeurs italiens, en parlant de Mozart s'écriait qu'« il avait harmonisé avec gravité ses chants teutoniques » ! Pour la même raison, lorsque les maîtres italiens, avançant dans leur route, profitaient des nouvelles conquêtes de l'art, élargissaient la conception & les formes de l'œuvre musicale, on cria qu'ils se germanisaient, tandis qu'il fallait dire simplement qu'ils faisaient des progrès. Toutes ces lamentations cependant avaient une raison d'être ; quelque chose de vrai devait bien s'y trouver, puisqu'on les répétait toujours, avec tant d'insistance. Où donc est la raison de ces critiques continuelles ?

Hector Berlioz disait qu'en matière de musique *les idées de nationalisme devaient paraître à tous les esprits droits d'un ridicule infini*. — L'affirmation, sous cette forme tranchante, est bien un peu trop absolue. Le compositeur, de même que tout autre artiste, est assujéti, jusqu'à un certain point, aux conditions de race, de climat, de civilisation qui l'entourent. Mais il ne faut pas exagérer, soit pour une raison générale, soit pour des raisons spéciales à la musique même. La raison générale est que le génie de race peut varier dans les individus & dans les temps. Nous rencontrons souvent, chez les divers peuples, des artistes dont le tempérament ne correspond pas tout à fait au type de la race, & qui, par exemple, étant italiens, ont, comme Spontini, la profondeur & la sévérité des maîtres allemands, ou qui, étant allemands, ont, comme Mozart, la grâce & la douceur de la musique italienne. D'ailleurs l'histoire nous apprend que certaines races semblèrent demeurer longtemps privées de certaines facultés, encore à l'état latent ; plus tard elles les développèrent avec éclat, tandis que d'autres les perdirent ou du moins cessèrent d'y exceller.

Les Français ne seront jamais musiciens, avait osé déclarer Jean-Jacques Rousseau ; mais l'histoire a cassé l'arrêt du philosophe genevois & la France a bien démontré & démontre aujourd'hui avec éclat ses facultés musicales. —

M. Fétis, en reconnaissant que les Italiens sont organisés pour la musique, disait que « les Allemands le sont déjà moins » : pouvait-on le dire de la patrie de Händel, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, &c. ? Quant à nous, Italiens, M. Bertrand, dans son livre sur *les Nationalités Musicales* (1), fait observer justement (puisque nos facultés artistiques sont attribuées à notre race, à notre ciel, à notre climat) que nos aïeux, les Romains, n'ont pas été un peuple d'artistes. Laboureurs, guerriers, historiens, orateurs, jurisconsultes, administrateurs, tant qu'on voudra ; artistes, non pas ! C'était l'art grec qui se reflétait à Rome ; & Virgile chantait : « D'autres sauront mieux faire vivre le marbre & respirer l'airain... toi, Romain, songe à gouverner les nations ; cet art sera le tien !... » Et pourtant le climat d'Italie était-il moins doux ? le soleil moins ardent ? le ciel moins bleu ? les femmes inspiratrices moins belles ?

A propos de cette question de *nationalité*, je distinguerais volontiers la musique *populaire* & la musique *savante*, la partie *descriptive* de la musique & sa partie *affective*, enfin, dans l'opéra théâtral, la nationalité de l'auteur & celle des personnages, la musique en elle-même & le sujet de l'action dramatique. Dans la musique populaire les caractères nationaux se montrent vivement : personne ne pourrait confondre une *Tyrolienne* & un *Stornello Toscano*, une *Rapsodie Hongroise* & une *Tarentelle Napolitaine*, une *Chanson Bretonne* & une *Habanera Espagnole*. Dans cette musique simple, primitive & naïve, qui jaillit, comme aurait dit notre poète Carducci, *su del popolo dal cuore*, du cœur du peuple, & qui a la saine fraîcheur, le parfum agreste des fleurs champêtres, il est bien naturel que les qualités de la race, du climat, du milieu, exercent toute leur influence. Et par la même raison que là où vit le sapin ne fleurit pas l'oranger, que selon les pays le physique de l'homme varie, comme les tendances de son esprit, par la même raison la musique populaire, cette manifestation spontanée du sens mélodique, garde pur & intact son caractère national. Et l'œuvre d'art aussi, plus elle s'approche du genre populaire ou veut l'imiter, plus elle tient du caractère national ; tandis qu'elle le perd, ou du moins en reproduit moins vive l'image, lorsqu'elle s'éloigne du genre & du cachet populaires.

M. Albert Soubies, dans sa brochure sur la musique russe & la musique espagnole (2), a montré comment, avec l'intention de se dégager complètement de l'imitation étrangère & de revêtir un coloris absolument national, plusieurs musiciens de l'un & de l'autre pays ont manifesté la tendance à s'inspirer du chant & du rythme populaires, également riches, variés, flexibles, & puissants chez les deux races ; cela, surtout par le mérite de Cui en Russie, de Pedrell en Espagne. Ces musiciens commencent par choisir, suivant l'exemple de

(1) Paris, Didier, 1872.

(2) Paris, Fischbacher, 1896.

Wagner, un sujet national, car ainsi l'illusion est plus complète ; &, à cet égard, M. Pedrell n'aurait pu trouver un sujet plus convenable & plus propre que la splendide trilogie de Victor Balaguer : *Les Pyrénées*.

Mais ces musiciens ont bien vite compris que le choix d'un sujet national ne suffisait pas pour atteindre le but. Et ils ont cherché dans la mine inépuisable de la musique populaire : là ils ont trouvé des trésors, surtout en Espagne, & ils se sont servis de ce matériel typique pour donner à leur musique le cachet national. C'est, je crois, la voie juste ; car, si le vrai type national se rencontre presque exclusivement dans la musique populaire, pour en colorer la musique savante il faut avoir recours à cette musique populaire & s'abreuver à ses sources.

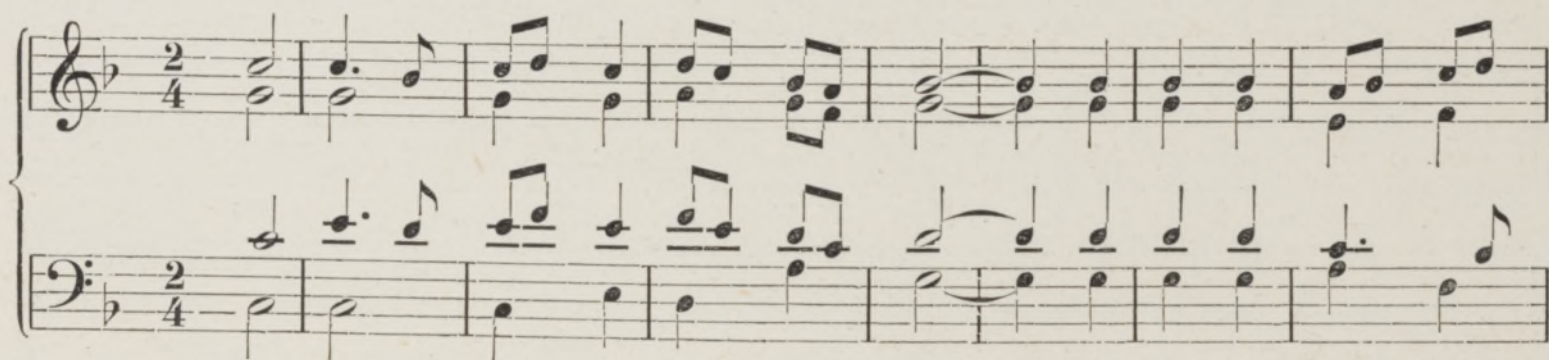
(*A suivre.*)

ARNALDO BONAVENTURA.

Jules COMBARIEU. **Basse danse, Branle, Pavane et Gaillarde du XVI^e siècle.**

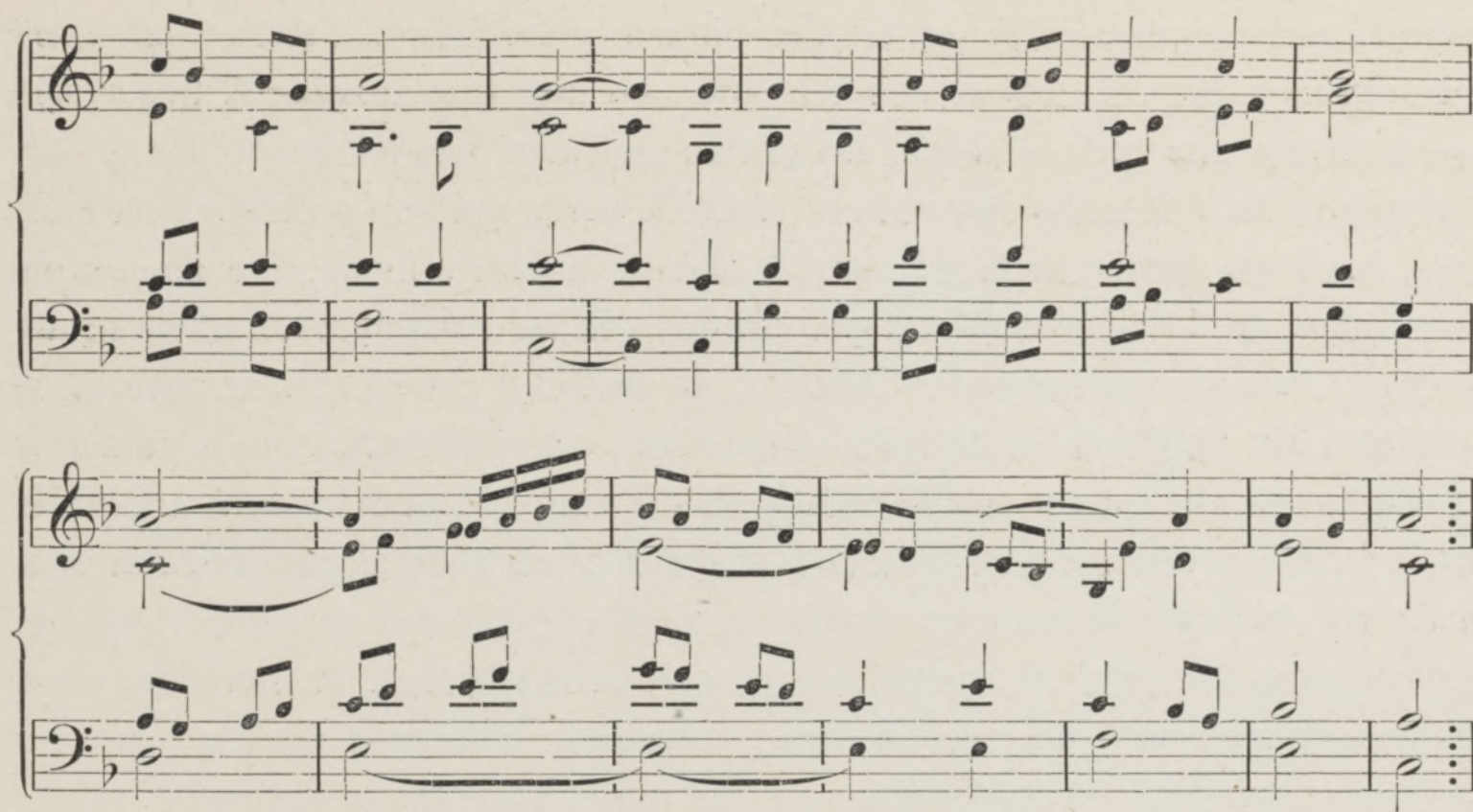
L'intérêt du recueil (1) dont quelques extraits ont été publiés ici même, n'est point limité, comme j'ai essayé de le montrer (2), à l'idée qu'on attache habituellement au mot *danse*. Les pièces qui le composent, considérées au point de vue de l'expression, sont d'une variété charmante ; allégresse, galanterie, préciosité, mélancolie, tous les sentiments s'y trouvent. Dans quelques-unes, on croit encore entendre la note vive & légère des « guiterres », égrenant des perles de bonne gaîté française ; d'autres partent du cœur & traduisent une tendresse réelle, un peu voilée de timidité ou compliquée de bel esprit. Dans quelques autres, il y a des larmes. *Ici chanter, là pleurer je la vis*, dit Ronsard en parlant d'une des belles dames qu'il a célébrées ; on en pourrait dire autant de la danse du XVI^e siècle, telle qu'elle apparaît dans le recueil de Gervaise. Il y a évidemment autre chose que le désir de rythmer quelques mouvements solennels, dans cette petite composition :

Basse danse : *Au pres de vous.* (f^o XVII^v & XVIII^r.)



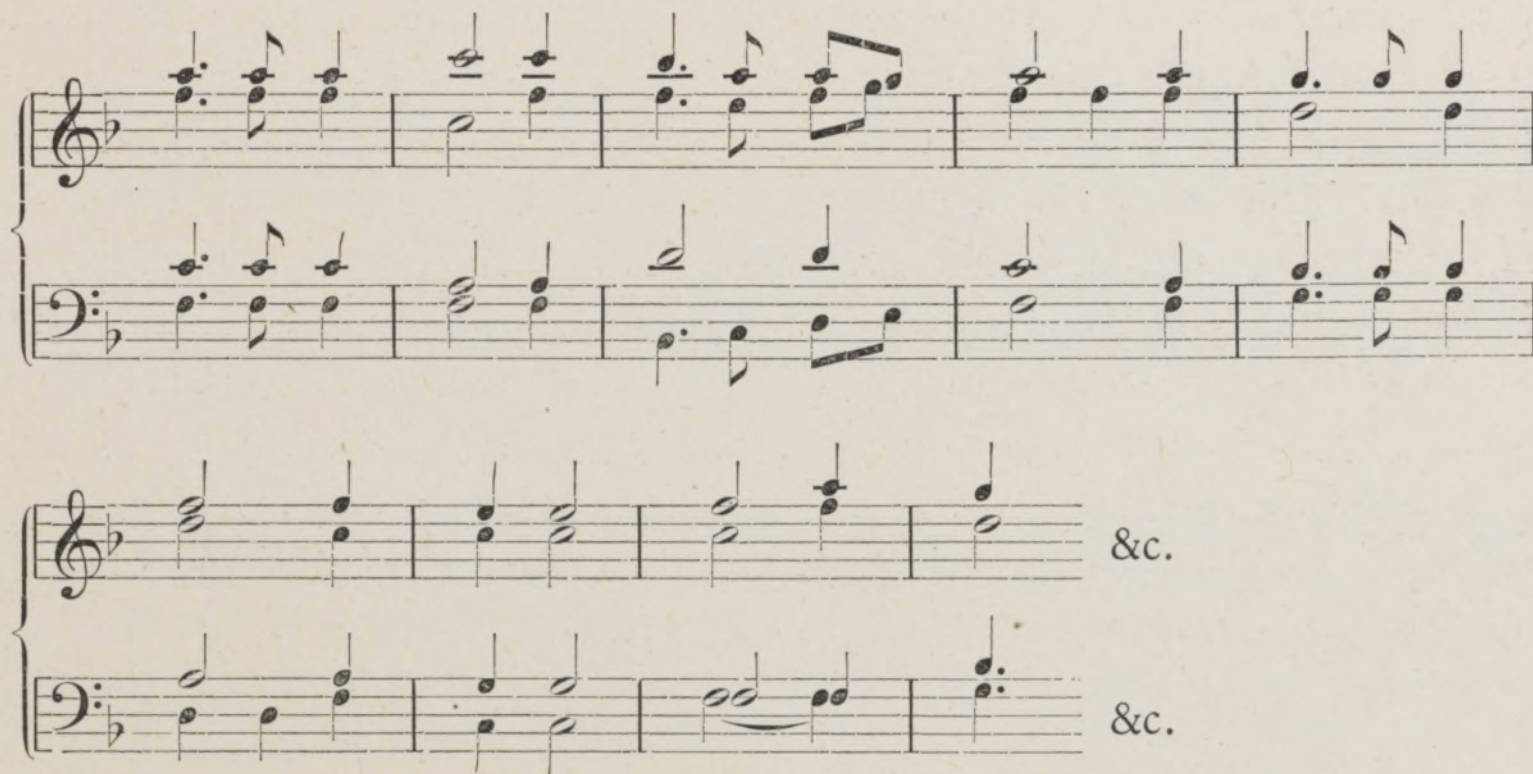
(1) Bibl. N. Vm 376.

(2) Voir les Nos 3 & 4 de notre *Revue*.



Ailleurs, une pointe de malice relève un sentiment qui semble jouer avec l'amour & s'amuser de lui-même :

Branle gay : *Que je chatouille ta fossette* (à 4 parties).



Pour le rythme, chaque danse est un type fixé; pour l'expression, ce n'est qu'un cadre, où le compositeur, tout en faisant un délicat travail d'adaptation & de combinaison, s'exprime ingénument avec une entière liberté.

C'est au groupe des danses sentimentales & tout à fait *romance* — il n'entre aucun dédain dans ce mot! — que se rattache la pavane suivante, qui me paraît exquise. A ne considérer que la mélodie (& à la jouer ou à la chanter comme il convient), on se rappelle involontairement la grâce insinuante, rehaussée de « doctrine », d'un Tibulle, d'un Properce, d'un Ovide, ou des poètes de la Pléiade en leurs élégies ou odelettes. L'esprit de Pétrarque

semble aussi avoir soufflé par là. Ces phrases musicales sont écrites *coi sospiri soavemente rotti*. On croirait voir une âme, — une âme aimable & très avisée — à travers une perle. Comme les poètes qui sont leurs contemporains, les musiciens de la Renaissance ont une sincérité naïve qui non seulement n'exclut pas, mais qui recherche la science. Ils aiment la nature ornée. Les amours de Cassandre & d'Hélène sont un peu surchargés de souvenirs classiques ; de même, dans les recueils de Gervaise, la mélodie principale, si pure & si cordiale, est enjolivée de thèmes accessoires ; elle ressemble, pour me servir d'une image qui est un peu dans le goût du temps, à une nymphe endormie qu'on enchaînerait avec des guirlandes ; parfois, ses traits disparaissent un peu sous les verdure & sous les fleurs (1). Sous le règne des derniers Valois, le contre-point est pour les musiciens ce que la mythologie & certaines idées philosophiques sont pour les poètes ; avec cette différence pourtant que les premiers atténuent, simplifient un art du moyen âge (la polyphonie), tandis que les autres reprennent, pour le faire renaître, un art gréco-latin. Venus d'écoles très différentes, ils se trouvent à un point de rencontre où la même atmosphère les enveloppe.

Pavane : *Si je m'en vais*, suivie de sa **Gaillarde** (à 5 parties).

(1) Par exemple, là où les césures de la mélodie ne sont pas partout les mêmes, contrairement à la méthode de Westphal, il faut, je crois, que *chaque partie conserve son rythme*. J'indique seulement, pour l'intelligence du texte, le rythme du *Superius*.

Gaillarde.



Comme on le voit, je l'espère, cette musique doit être exécutée avec un grand sentiment des nuances. Henri III disait de son confesseur : « Je ne sais pourquoi, les livres paraissent plus beaux quand c'est maître Aubert qui les lit. » Il faut qu'on en puisse dire autant de vous, musicien ou musicienne qui nous lisez, quand vous jouez au piano ces danses du xvi^e siècle (1).

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — On poursuit l'étude des *Barbares* de M. C. Saint-Saëns (livret de V. Sardou & P. Gheusi). La scène se passe à Orange, au 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, pendant les grandes invasions. Trois actes, & un prologue. Plusieurs tableaux reproduisent l'antique théâtre d'Orange, que le décorateur Jambon est allé étudier sur place. Interprètes : MM. Alvarez, Delmas ; MM^{mes} Héglon, Hatto, &c.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. — Nous aurons, le mois prochain, à parler du *Légataire Universel*, opéra-comique de M. G. Pfeiffer, le compositeur bien connu, lauréat de l'Institut (prix Chartier), membre du jury, au Conservatoire, depuis 1868, auteur du ballet *Madame Bonaparte* qui eut le plus brillant succès, de plusieurs pièces pour piano qui sont universellement jouées (4^e Mazurka, *Inquiétude*, &c.) &c... &c...

(1) J'apprends avec le plus vif plaisir que M. Henry Expert, le maître des études musicales en ce qui concerne la Renaissance française, avait mis ces danses en partition, avant que nous en parlions ici, & qu'il les publiera dans le *Corpus* qu'il prépare.

Salle Pleyel. — Que savons-nous de la musique scandinave? Peu de chose, il faut l'avouer & le regretter. Oubliée sans doute est la soirée où, dans ce même salon de la maison Pleyel, O. Comettant faisait entendre des compositeurs encore inconnus chez nous : Kjerulf, Niels Gade, E. Hartmann, Edward Grieg, Ole Bull, Swendsen, C. Warmuth, J. Selmer, Ansender, Nordraak, L. Schytte. Le concert du 28 mai, avec le concours de M^{lle} Técla Rennie, de MM. Lucien Wurmser & Jacques Thibaud, était consacré aux œuvres de M. Emil Sjögren, compositeur suédois né en 1853, élève de Fr. Kiel, membre de l'Académie royale de musique de Stockholm depuis 1890, & aujourd'hui organiste de la « Johannes Kircka », de Stockholm. Au programme : 2 sonates (pour piano & violon) d'un grand sentiment poétique; des chansons tirées du *Tannhäuser* (de Holger Drachmann) & adaptées par M. Catulle Mendès avec sa maîtrise habituelle; des *Impressions de voyage* (piano), — *au Matin, dans les Bois, la Source, au Cabaret*, — suite de très jolies pièces, dont la dernière est d'un réalisme fort amusant; une *fantaisie* pour violon, & 4 mélodies. On a très vivement goûté la poésie, le charme sentimental & la couleur originale des œuvres de M. Sjögren, dont nous inscrivons ici le nom pour la première fois, pas pour la dernière.

Au Conservatoire. — M. Marty, auteur de l'admirable *Duc de Ferrare*, chef de musique autoritaire & autorisé, vient d'hériter du bâton de M. Taffanel au pupitre de la *Société des Concerts*. Quand un rameau d'or est enlevé, dit le poète, un autre rameau d'or lui succède. Souhaitons cependant que M. Marty, pour inaugurer sa nouvelle magistrature, proscrive (dans les chœurs qui doivent être chantés *sans accompagnement*) l'incorrection que nous reprochions à son distingué prédécesseur. Dans le dernier concert, consacré à l'audition des élèves, il y avait déjà un petit progrès...

Salle Érard. Concert donné par M. Arnold Reitlinger le 30 mai 1901.

Ce concert commençait par la sonate de Franck pour piano & violon, suivie d'une fantaisie de Chopin qui a encore de belles parties, & continuait par une série de petites pièces de St. Heller, Saint-Saëns, Fauré, Bernard, Dubois, Marmontel & autres « modernes » de diverses écoles & de diverse valeur. La marche de Tannhäuser arrangée par Liszt terminait ce programme, où l'on remarquera sans doute l'absence de Beethoven & de Schumann. Le jeu de M. R. n'est pas seulement correct : il est musical. La fraîcheur de St. Heller, la passion de Chopin, la rêverie de Franck & son inquiétude ont été parfaitement rendues; je sais gré, en particulier à M. R. de n'avoir pas exagéré, dans la 1^{re} partie de la sonate de Franck, la différence de mouvement entre la première & la seconde idée (celle qui commence au solo de piano); un contraste trop accusé me paraît nuire au charme interrogateur de cette admirable introduction; il faut réserver l'agitation & le trouble pour la 2^e partie, dont M. R. s'est également fort bien tiré. Souhaitons d'entendre un peu plus souvent cet artiste distingué qui, en 1881, obtenait le 1^{er} prix à l'unanimité dans la classe de M. Marmontel, &, depuis, s'est voué surtout à l'enseignement. M. R. est né à Buda-Pesth en 1865, mais fixé en France depuis longtemps & naturalisé depuis 1893.

— Le 8 juin, très brillant concert donné par M^{lle} Harriet de Muthel, pianiste possédant une excellente éducation musicale & une technique solide. Au programme, l'*Aurore* de Beethoven, une *Gigue* de Raff avec variations, des *préludes* & des *mazurkas* de Chopin, &c...

Schola Cantorum. Concert de la Classe d'orchestre, sous la direction de M. Vincent d'Indy, le 17 Juin 1901 : Symphonie Pastorale, Ouverture d'Egmont.

M. V. d'Indy avait, en quelques mots, averti le public que « ce n'était pas là un concert, mais l'examen public de la Classe d'orchestre ». L'examen a été des plus satisfaisants : l'exécution, qui ne pouvait être parfaite, a été surprenante, si l'on songe que cet orchestre, composé d'élèves & d'amateurs de tout âge, n'existait pas encore en décembre dernier. Mais il n'y a pas eu de surprise pour les quelques privilégiés qui, ayant assisté aux classes, savent avec quelle autorité, quelle patience & surtout quelle haute intelligence les œuvres ont été analysées & commentées ; il n'est pas un exécutant qui n'ait vu la phrase écrite devant lui s'animer, prendre vie, sous la parole du maître, qui n'en ait *compris* le sens, le rôle & l'accent. Et voilà pourquoi l'on sentait un esprit partout répandu dans cet orchestre encore un peu rude : *mens agitat molem*. Quant à la direction, elle est au-dessus de tout éloge : & cette Classe d'orchestre pourrait être suivie avec fruit par plus d'un chef d'orchestre, à qui serait révélée, par exemple, la souplesse rythmique du 2^e mouvement de la Symphonie Pastorale, ou l'ardeur frémissante de l'Ouverture d'Egmont.

M. N.

École Niedermeyer. — La *Nouvelle Maîtrise* nous fait le récit d'une très brillante fête récemment donnée par le Directeur, M. G. Lefèvre, les professeurs & les anciens élèves de l'École de musique classique fondée par Niedermeyer en 1853. Dans la liste des anciens élèves de l'École, nous relevons les noms de : Camille Saint-Saëns, Ch. de Bériot, Cl. Loret, P. Viardot, F. de Ménil, G. Fauré, Gigout, Letorey (prix de Rome), Messenger, l'auteur applaudi de la *Basoche*, Périllhou, Stoltz, Alex. Georges, plus un très grand nombre de musiciens très distingués, aujourd'hui organistes ou maîtres de chapelle à Paris & dans presque toutes les villes importantes de la France. Quand une École a produit d'aussi brillants & d'aussi célèbres compositeurs, elle a droit au respect & à la sympathie de tous les musiciens. — Le dernier N^o de la *Nouvelle Maîtrise* contient la suite de l'importante étude de M. F. de Ménil : *la Messe et le Motet*. Incidemment, l'auteur consacre quelques lignes au compositeur franco-belge, *Binchois* (1400-1460), sur lequel nous publierons prochainement une note.

Au théâtre Sarah-Bernhardt. — Les *Escholiers* ont représenté un très brillant poème de M. Eugène Morand qui révèle un grand talent poétique ; par son caractère symbolique & par la haute généralité des sentiments qu'elle exprime (l'amour, la passion de l'or, l'invincible ténacité de l'illusion humaine), l'*Ile heureuse* semble appeler un commentaire musical. Il est regrettable que la musique de scène qu'on y a introduite ne soit qu'une esquisse insignifiante. L'œuvre si intéressante de M. Morand est digne de tenter l'imagination d'un admirateur du *Rheingold*.

Congrès. — Le Congrès de musique hongroise s'est ouvert ce mois-ci à Budapesth, dans la salle des fêtes de l'Hôtel Royal, sous la présidence du comte Paul Szapáry (qui a pris à son compte tous les frais de l'œuvre).

M. Pfeiffer, président, a bien voulu nous communiquer, il y a quelques semaines, les procès-verbaux des séances de la Commission qui continue les travaux du dernier Congrès de Paris. Nous avons été heureux de constater qu'elle faisait d'excellente besogne.

BIBLIOGRAPHIE

F. A. GEVAERT & J. C. VOLLGRAFF. **Les Problèmes musicaux d'Aristote.** — II^e Fascicule. — Gand, Ad. Hoste, 1901.

Ce 2^e fascicule contient la fin du Commentaire musical, de la page 165 à la page 355; & le texte des *Problèmes* d'Aristote relatifs à la musique pourrait tenir en une trentaine de pages de format ordinaire! A eux seuls, ces chiffres révèlent toute la grandeur & toute la misère des études de musique antique : la misère tient à la rareté & à la sécheresse des documents; la grandeur au soin pieux, au zèle infatigable, à l'érudition immense de quelques savants courageux, — hellénistes musiciens, ou musiciens hellénisants, *oiseaux rares!* — qui osent s'aventurer dans ce désert & dans ces ténèbres. « Il n'a pas fallu, disent MM. G. & V. (p. 232), moins d'un siècle de recherches, de conjectures & de tâtonnements, pour qu'il devînt possible de trouver un sens raisonnable à cette demi-douzaine de lignes (le 12^e Problème). » Les personnes étrangères à la philologie qui liront l'histoire merveilleuse de la guérison de ce texte malade s'étonneront peut-être de voir mettre une « mélodie » à la place d'un « milieu », une « nète » à la place d'une « mèse », troquer enfin deux lignes du 12^e problème contre deux lignes du 13^e : que reste-t-il de la pensée de l'auteur, demandera-t-on, après de si brillants escamotages? Tout le chemin péniblement parcouru depuis cent ans nous ramène-t-il à Aristote, ou nous égare-t-il en pleine fantaisie? Cette question doit rester sans réponse. La philologie vit souvent de probabilités & non de certitudes; nul ne pourra jamais affirmer que telle correction hardie, lumineuse, approuvée de tous, ne soit pas une faute de plus, — faute de savant ajoutée à une faute de copiste ignorant. Mais il est des conjectures vraisemblables; celles que nous venons de citer sont du nombre : elles donnent un sens assez clair, & ne supposent que des erreurs d'écriture (confusion de mots, interversions de notes marginales) très facilement explicables. Il en est de même en plus d'un passage, & l'on peut dire que le texte d'Aristote sort considérablement amélioré des mains habiles de MM. Gevaert & Vollgraff.

Ce commentaire est un monument de science, de pénétration, de divination. Les *Problèmes* d'Aristote touchant, dans leur brièveté, à toutes les parties de l'art musical théorique & pratique, M. Gevaert a pu faire de chacun d'eux le centre d'un chapitre où est reprise une des questions déjà explorées dans ses ouvrages antérieurs; & souvent la solution proposée est nouvelle. C'est ainsi que M. G. classe aujourd'hui l'*aulos* antique dans la famille des hautbois & non plus dans celle des clarinettes; — on remarquera en passant qu'un point au moins ne fait de doute pour personne : c'est que cette « flûte » n'était pas une flûte. C'est ainsi encore que, rompant avec Helmholtz & Westphal, il renonce à voir dans la *mèse* (note médiane) la tonique des gammes grecques; cette opinion me plaît d'autant plus qu'il m'est arrivé de l'exprimer⁽¹⁾ : on ne saurait trop se garder en effet, en ces études de musique antique, des rapprochements intempestifs avec notre musique, trop se défendre de nos préjugés modernes de tonalité & de mode. M. Gevaert lui-même ne semble pas exempt de toute injustice lorsqu'il écrit avec tristesse (p. 193), à propos des différentes « nuances » ou altérations chromatiques des Grecs : « Cette *ivraie* se propagea dans tous les pays d'Orient qui ont subi l'influence hellénique. » Voici (p. 222) qui est plus impartial & plus près de la vérité :

(1) *Revue de Philologie*, 1900, p. 39.

« Ces accents exharmoniques procuraient apparemment aux Anciens une impression analogue à celle que notre musique européenne produit à l'aide des accords dissonants. » Oui, les Anciens détonaient avec délices, comme nous dissonons avec conviction; l'art commence où cesse la régularité géométrique; la musique ne prend vie que si elle franchit les limites que l'acoustique élémentaire veut lui tracer; les Anciens ont eu, pour cela, leurs moyens, comme nous avons les nôtres. Ne les blâmons pas; & ne nous étonnons pas trop, si de nos jours l'Église grecque « s'obstine à cultiver les intervalles exharmoniques ». Une musique purement mélodique possède une liberté d'inflexions inconnue à notre art fondé sur l'harmonie.

Cependant les Anciens employaient les accords, dans l'accompagnement des mélodies & dans la musique instrumentale; mais ces accords étaient de simples renforcements de la note par son octave ou sa quinte (principe des jeux de *fourniture* de nos orgues), ou de fugitives broderies dissonantes, qui n'étaient assujetties à aucune règle: les Anciens ont connu une ébauche de contrepoint, mais ont totalement ignoré l'harmonie. C'est ce que montre fort bien M. G., quoiqu'il ait tort de parler (p. 244) des « huit accords formellement désignés dans le texte aristoxénien ». Ce texte, conservé par Plutarque dans son dialogue sur la musique, renferme une absurdité qui a été corrigée de diverses façons (en dernier lieu par MM. Reinach & Weil, dans leur édition, & par moi-même, dans la *Revue de Philologie* de 1899); la conjecture du vieux Méziriac, adoptée par M. G., n'est pas la plus vraisemblable; &, en tout état de cause, ce n'est qu'une conjecture: ne fallait-il pas le rappeler? Le monument voué par M. G. à la musique antique ne doit, par aucune de ses parties, reposer sur le sable. J'ai regretté aussi de voir reparaître l'expression de « enharmonique pycné » qui n'est ni grecque ni française (p. 270), & cela dans un passage des plus tranchants, où sont assez malmenés les malheureux qui s'obstinent à lire en enharmonique (quarts de ton) un certain fragment d'Oreste. « Quand on prétend donner pour réels des faits manifestement incroyables, il faudrait au moins étayer ses assertions de quelques témoignages imposants. » Je ne vois pas bien par quels témoignages imposants M. G. étaye son opinion; je ne la trouve pas plus vraisemblable que l'opinion contraire: on peut fort bien soutenir que le quart de ton était plus facile à prendre que le demi-ton chromatique, si déconcertant; & je croyais que l'opinion contraire avait pour elle, outre Denys, Aristoxène (dans le Dialogue de Plutarque, c. 20), qui passe en général pour une autorité. M. G. a-t-il changé tout cela?

LOUIS LALUY.

Les proses d'Adam de Saint-Victor, (texte & musique), précédées d'une étude critique par l'abbé E. Misset & Pierre Aubry, 1 vol. 322 p., format de la *Paléographie musicale*, Paris, H. Welter, éditeur.

L'un des auteurs de cette belle publication, M. Pierre Aubry, ne nous gêne nullement pour donner notre avis en toute liberté, bien qu'il ait été un des fondateurs les plus empressés de notre Revue & nous touche de très près. Nous le connaissons assez pour savoir qu'il serait le premier à nous remercier de toute erreur matérielle que nous pourrions lui signaler. Il a trop l'esprit scientifique pour se complaire à des éloges superficiels de pure camaraderie. Il n'en est pas tout à fait de même de M. l'abbé Misset; je veux dire qu'il nous effraie un peu. C'est un terrible savant que l'abbé Misset. Dans ses travaux antérieurs, & en parcourant un domaine où il exerce une maîtrise incontestable, il a montré une fougue & une combativité sans merci, une sorte de joie féroce

dans l'écrasement de l'adversaire. Et j'ai peur de me mettre une mauvaise affaire sur les bras en mêlant quelques petites réserves à des éloges très mérités !

Adam est un poète latin qui vivait, au XII^e siècle, dans la célèbre abbaye de Saint-Victor, fondée, à Paris, sous Louis le Gros en 1113 (1). Ses proses, tout imprégnées de la poésie biblique & approuvées en 1215 par le Concile de Latran, furent incorporées de bonne heure à la liturgie. A quelle « source » doit puiser l'éditeur qui veut les publier aujourd'hui, en étant assuré que c'est bien l'œuvre propre d'Adam qu'il nous donne, sans mélange de compositions étrangères ? C'est la question d'*authenticité* ; elle s'impose tout d'abord, & elle n'est pas sans difficultés.

Les autorités sur lesquelles s'était appuyé M. Léon Gautier, pour éditer les œuvres d'Adam, sont les suivantes : 1^o le manuscrit 577 de l'Ancien fonds de Saint-Victor, recueil de proses rédigé à la fin du XIV^e siècle ; 2^o le témoignage du P. Simon Gourdan, un Victorin du XVIII^e siècle ; 3^o celui de Jean de Thoulouse, qui est du XVII^e siècle ; 4^o celui de Guillaume de Saint-Lô (XIV^e siècle).

Or, toute l'œuvre critique de M. l'abbé M. consiste à montrer que ces quatre sources n'ont aucune valeur. Et il ne paraît même pas admettre que ses conclusions puissent être discutées. Il écrit, p. 27 : « Nous avons successivement renversé l'autorité du 577 » — on croirait entendre un général d'armée venant de réduire au silence une grosse pièce d'artillerie ! — « celle de Simon Gourdan, celle de Jean de Thoulouse, celle de Guillaume de Saint-Lô. Par ce fait, trente-quatre proses dont nous avons donné la liste ont dû disparaître du recueil d'Adam, &c... ». M. l'abbé M. démonte & démolit l'œuvre de L. Gautier, sans rien laisser debout, comme s'il abattait des capucins de carton.

Me permettra-t-il de le dire ? Je ne partage pas l'assurance de ses conclusions ; le « doute » si sage & si mesuré, la « crainte » si modeste que M. Léopold Delisle exprimait au sujet du « 577 », il me semble que la dissertation même de l'abbé M. en peut être l'objet. Sans doute, tous les arguments qu'il produit ont du poids, quand on les réunit en faisceau ; mais chacun d'eux, pris à part, me paraît insuffisant. L'union est souvent la force des faibles. Ce que je préférerais, & ce qui manque, c'est une preuve décisive.

Justifions ce doute par quelques exemples. D'une façon générale M. l'abbé Misset s'appuie trop souvent sur des misères, de simples « coquilles » comme il y en a *partout* !

(1) *Gallia Christiana*, t. VII, col. 656 & suiv. — Pour l'aspect général & la disposition de l'abbaye de Saint-Victor, voir la gravure (d'après Mat. Mérian, 1615) donnée dans l'*Histoire générale de Paris, Les anciennes bibliothèques* (1867) par Alfred Franklin, t. I, en tête de l'étude p. 135-185). — Pour les costumes portés par hommes & femmes en toute saison dans l'abbaye, voir l'*histoire des ordres monastiques religieux et militaires*, &c... (in-4^o à Paris, chez J. B. Coignard, 1821) t. II, ch. XXII, p. 149. — Pour savoir comme on vivait à Saint-Victor, consulter le *De antiquis Ecclesiæ ritibus* &c. par Ed. Martène, t. III, 2^e édition, Anvers, 1737 ; p. 702-823, l'auteur bénédictin donne « les coutumes antiques des chanoines réguliers de l'illustre monastère Saint-Victor à Paris ». — Pour l'histoire générale de l'abbaye & celle de ses théologiens poètes, on consultera : *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. XXVI (1865) p. 163 (chartes inédites de l'abbaye de Saint-Victor). — *Thesaurus anecdotum* par Dom Martène & Durand (t. VII). — *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* par Léopold Delisle, t. II, p. 209-235. — *l'Histoire de la Ville et de tout le diocèse de Paris*, par l'abbé Lebeuf, t. III, p. 571-582 & p. 591-615 (additions de H. Cocheris). — *la Bibliothèque historique de la France*, &c... de J. Lelong & Fevret de Fontette, Paris 1768 in-f^o (p. 829b). — *Les antiquitez de la ville de Paris*, &c..., in-f^o, Paris 1640, p. Claude Malingre (p. 431, & 483). — *Le Wegweiser durch die Literatur der Urkundensammlungen* de Hermann Cesterley, Berlin, 1886 (2^e partie, p. 138 : *Cartulaire des prébendes et de l'abbaye de Saint-Victor*). — *L'Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques* &c. par Dom Rémy Ceillier, t. XIV, Paris 1863, p. 713-729. — *De la philosophie scolastique*, par Hauréau (Pagnerre, 1850 ; le ch. IX, t. I, est consacré à Guillaume de Champeaux, fondateur de l'abbaye). — *La Faculté de Théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres* par l'abbé P. Feret. (A. Picard, 1894, le ch. IV, t. I, est consacré à l'École de Saint-Victor) ; &c. &c.

M. l'abbé Misset nous aurait fait bien plaisir en nous donnant une bibliographie de ce genre, comme l'a fait M. Léon Gautier (si j'ose le lui proposer comme exemple !) au ch. III de son édition d'Adam (1858).

— pour disqualifier tel ou tel écrivain. Il ne veut pas que l'on considère Jean de Thoulouse comme « intelligent », parce qu'il a écrit : « *aquas plenas ama* » (au lieu de *amaritudine*) ou encore : « *tumba Syon* », au lieu de « *tuba Syon* ». Ailleurs, c'est un solécisme ou un vers faux qu'il signale triomphalement : « Guillaume de Saint-Lô a commis des non-sens, & invariablement Jean de Thoulouse (le malheureux !) les a reproduits. » Je répondrai au savant abbé : Vous-même, dans le cours de votre travail, vous commettez quelques-unes des fautes qui vous servent à « exécuter » ces pauvres compilateurs de jadis ; que diriez-vous si on en tirait les mêmes conclusions ? Page 58 de votre livre, vous dites : « les mots *grecis* » (au lieu de *grécisés* ou *grecs*). Page 25, note 3, & dans une seule ligne, vous laissez échapper, en citant un texte allemand, les monstres suivants : *üperein* (pour *überein*) ; *ven* (p. *wenn*) & *ichr* (p. *ibr*). Vous n'êtes guère plus clément pour la langue anglaise, car vous écrivez *Cantorbéry* (p. 47), au lieu de *Cantorbery*, en oubliant qu'il n'y a pas d'accents en anglais ; page 75, à la note, vous écrivez : « L'illustre cardinal Pitra nous pardonnera de lui signaler deux vers faux », en oubliant que le cardinal Pitra est mort le 10 févr. 1889, ce qui doit le rendre indulgent pour une rectification reproduite en l'an de grâce 1901. Vais-je conclure de tout cela que vous n'êtes pas « intelligent » ?

Oui, vous-même, au cours de votre étude, vous reproduisez des fautes d'écriture, tout comme Jean de Thoulouse. P. 16, vous citez, pour en triompher, le vers qui se termine par « *vigit Argus* » alors que, de toute évidence, il fallait lire : *vigil Argus*. Page 17, vous imprimez : « *matrem nostram, norma justitiæ* » (au lieu de *normam* ?). Je signale aussi, comme paraissant résulter d'une mauvaise lecture, p. 16 : « *radiantes velut enses* » (p. *radiant*, la finale *es* étant probablement un trait de plume qui achève le *t*) ; « *flagrant ut nardus* », au lieu de *fragrant*. Page 70, vous laissez passer un pentamètre faux, sans le signaler, selon votre habitude un peu rude, dans une citation de Pierre de Riga. — Votre système d'orthographe ne laisse pas d'être incohérent. Vous dites, dans la *Préface* (p. vi) : « Nous avons... d'une façon générale, admis l'excellente orthographe médiévale de notre manuscrit... on ne trouvera donc ici ni le *j*, ni les diphtongues *æ*, *œ*, qui sont un anachronisme au XIII^e siècle. » Pourquoi donc écrivez-vous : *Jerusalem* & *Jesu*, à la p. 22 ? pourquoi « *Jubilemus* » à la p. 23 ? pourquoi « *jocunda, Joannis* & *jucunda* » à la p. 12 ? En outre, si vous proscrivez le *j* (désignant *i* consonne) ne deviez-vous pas aussi proscrire le *v* (désignant *u* consonne), attendu que le *j* & le *v* ont été introduits en même temps dans l'écriture française (XVI^e siècle) & font anachronisme, au même titre, dans la reproduction d'un texte du moyen âge ? aux p. 11 & 17, pourquoi trouve-t-on dans les mots « *lætabundus* » & « *lætabundo* », la reproduction strictement exacte du signe graphique qui, à la p. vi, est annoncé comme introuvable dans votre livre ? Vous faites quelquefois des barbarismes, car vous dites, p. 73, « *Spicelegium de Solesmes* », alors qu'il faudrait dire pour être correct : *Spicilegium Solemnense*, ou bien (car il faut choisir !) « *Spicilege de Solesmes* ». Vous allez quelquefois même jusqu'à la faute de français. Vous dites, p. 114 : « On la devine (la césure) *plutôt qu'on en* peut prouver la réalité ». Page 55, vous écrivez : « ... Le temps & le travail qu'elles (nos études) nous ont *coutés* » (au lieu de *couté*. v. *Dictionnaire de l'Académie*, édit. de 1835). Page 12, après avoir cité la correction « *in decollatione sancti J. Baptistæ* » au lieu de « *in collatione* », vous ajoutez ce mot énigmatique : « Un septième (*sic*) l'aurait trouvé » ...

Vais-je conclure, du relevé de ces lapsus, que ni vous, ni M. Aubry, n'êtes des hommes « intelligents » ? Dirai-je que votre témoignage sur Adam doit être récusé ? que votre livre n'a aucune valeur ? Qu'il n'est même pas de vous & que c'est un faussaire qui a inscrit vos noms estimés sur la première page ? Ce serait absurde. Vous

êtes, M. Aubry & vous, des érudits qui ont fait leurs preuves ; vous possédez admirablement votre sujet ; vous êtes, présentement, les deux hommes de France qui parlent d'Adam avec le plus de compétence. Vous voyez cependant que vous faites de petites fautes, à l'occasion, tout comme Guillaume de Saint-Lô, comme Jean de Thoulouse, comme le P. Gourdan. Il ne faut donc pas abuser de ce genre de critérium. Je crois que vous en avez un peu abusé.

Dans le chapitre sur le *Symbolisme des proses d'Adam* je ne suis gêné par aucune violence de méthode. Là on peut vraiment se repaître d'ambroisie. Ces vers d'Adam sont très beaux, pour qui sait les goûter en s'affranchissant de la tyrannie qu'exerce sur notre esprit l'éducation classique & latine. La partie du livre qui est consacrée à la musique pure ou au rythme (& où je crois reconnaître la main très experte de M. Aubry) (1) me paraît excellente. Je suis heureux de retrouver, p. 112, une analyse de la strophe & une terminologie empruntées à ma *Théorie du rythme*. M. Aubry nous apprend qu'Adam a composé la musique de ses proses en choisissant parmi les mélodies populaires de son temps celles qui s'adaptaient le mieux aux paroles. Il énumère 183 de ces mélodies populaires ou *timbres*. Ce nombre paraît un peu surprenant. Peut-être aurait-il dû être réduit, comme l'auteur lui-même le reconnaît : « On s'aperçoit vite, en examinant la musique des proses adamiennes, que certaines mélodies se répètent un grand nombre de fois. » 183 mélodies populaires ! nous aurions de la peine à les trouver aujourd'hui autour de nous !...

Je me résume. Tout en rendant un sincère hommage à la haute valeur d'un livre qui est très soigné de toute façon, je ne puis m'empêcher de croire que, sur la question spéciale de l'authenticité des proses d'Adam, M. l'abbé Misset nous apporte plus de probabilités que de certitudes ; & je ne serais pas étonné que la question, considérée par lui comme close, fût prochainement reprise & rouverte. Il sera le premier, j'en suis sûr, à s'en féliciter !

J. C.

MICHEL BRENET. **Les Concerts en France sous l'ancien régime.** (Paris, Fischbacher, 1900 ; 1 vol. in-12, de 407 p.) (*Suite.*)

Parallèlement les progrès de la musique instrumentale n'étaient point méprisables. Les virtuoses français dont on cite alors les noms nous sont presque tous connus par des œuvres qui permettent de se faire une idée exacte de leur talent. Certains artistes de nos jours ont même cédé à une fantaisie d'archaïsme, en ressuscitant le clavecin, avec son répertoire, la viole d'amour & la viole de jambe. On trouve dans les recueils du temps toutes sortes de hardiesses, jusqu'à la description de *l'opération de la taille*, avec un canevas littéraire expliquant les intentions de l'auteur. La recherche de l'expression, du pittoresque en musique a toujours été l'un des traits caractéristiques du génie français. De là ces titres qui furent des intitulés de pièces musicales, avant de servir à désigner les dessins des petits maîtres du XVIII^e siècle : *La Désolée*, *la Précieuse*, *la Flatteuse*, *le Doucereux*. Le violon, relevé par Lulli de son état d'infériorité musicale, suit le mouvement. L'orchestre, encore très simple, enfantin même par la

(1) M. Pierre Aubry est actuellement en Orient, chargé d'une mission scientifique. Dans une lettre charmante & cordiale, datée de Boukhara, il m'informait récemment que son voyage était des plus fructueux & qu'il rentrerait avec de précieux documents sur le chant liturgique géorgien aux x^e, xii^e, xiv^e siècles.

disposition de la partition, se fait entendre dans toute une série de *symphonies, suites*. L'influence de Lulli est capitale, non seulement en France, mais même à l'étranger.

Après la mort de Lulli, l'imitation de l'Italie devient plus directe. Les sonates de Corelli servent de modèles, & malgré les protestations des anciens, toute la jeune école, éprise de difficultés à vaincre, « s'embarque à voiles déployées sur la mer immense des sonates ». (Hubert Le Blanc.) Le *Mercure* constate cette abondance de virtuoses, qu'il juge excessive. Le public n'est point de cet avis, & c'est alors qu'il réclame une organisation plus soignée, plus pratique des concerts. Nous arrivons à la création du *Concert spirituel*, qui marque une date décisive dans l'histoire de la musique française.

*
* * *

Si nous avons insisté de préférence sur cette première partie du livre de M. Brenet, c'est qu'elle retrace une période généralement fort ignorée. Le lecteur va se retrouver ici en pays de connaissance, & notre résumé y gagnera en rapidité.

Quand Philidor, en 1725, songea à créer le Concert spirituel, il se trouva arrêté par une clause du privilège conféré en 1672 à Lulli, & qui interdisait de chanter aucune pièce entière en musique sans l'aveu de Lulli ou de ses héritiers. Il fallut donc une autorisation spéciale de M. de Francine, gendre du célèbre musicien. Le succès prouva que Philidor avait vu juste, & pendant soixante ans, le Concert spirituel fut comme une institution nationale. Il est regrettable que personne encore n'ait entrepris d'écrire son histoire complète & de publier la série de ses programmes.

Philidor s'assura donc le droit, moyennant une redevance annuelle de dix mille livres, & pour trois ans, de donner des concerts de *musique de chapelle*, les jours où l'Académie royale de musique ne jouerait pas. Ces jours étaient au nombre de trente-cinq. Le premier concert eut lieu le dimanche 18 mars 1725, au palais des Tuileries. Des affiches furent posées dans Paris. Le succès fut énorme. Motets, concertos, airs de violon, remplirent ce premier programme, ainsi que les suivants. Les motets surtout plurent beaucoup & devinrent le fondement obligé du répertoire. Le *Mercure* donna les noms des artistes. Philidor, désirant entretenir la curiosité du public, présenta ensuite, comme en une espèce d'assaut, Baptiste Anet & Pierre Guignon, « les deux plus excellents joueurs de violon qui soient au monde ». Admirons la candeur ou la modestie de ces deux virtuoses. Où est aujourd'hui le directeur de concerts qui réussirait à présenter dans le même programme M. Sarasate, par exemple, rivalisant avec M. Ysaye? — Plus tard, ce furent des auditions d'artistes étrangers : l'abbé italien Palmerini, dans ses œuvres. Un flûtiste, Michel Blavet, eut un succès colossal, & fut « redemandé ». Le public se divisa en partisans du violon & partisans de la flûte. Mesdames Antier & Lemaure chantèrent aussi. — Une autre fois, ce fut un psaume *traduit en français* & mis en musique, en forme de « motet à grand chœur ». C'était une manière détournée de revenir à l'oratorio. Mais la tentative échoua.

En 1727, Philidor joignit à ses concerts des *Divertissements*, avec des pièces de musique italienne. On joua *Le Retour des Dieux sur la terre*, de Colin de Blamont, & une cantate de *Didon*. L'année suivante, un « concerto de chalumeau », sorte d'instrument allemand assez semblable au hautbois. C'est sans doute la première introduction de la musique allemande en France, à moins qu'on ne rappelle le *tympanon* ou *pantaléon* de l'Allemand Hebenstreit, qui vint en jouer vers 1705 chez Ninon de Lenclos. Le premier soliste allemand qui se fit entendre au Concert spirituel, Telemann, ne paraît qu'en 1738.

* *

Suivant, presque jour par jour, les vicissitudes du Concert spirituel, M. Brenet nous montre comment, à la démission de Philidor, l'entreprise faillit sombrer, en raison de graves difficultés financières. En 1730, nouveau démêlé avec l'administration de l'Académie royale, qui prétend interdire tous les concerts. Après bien des péripéties, l'Académie, à dater du 25 décembre 1734, régit par elle-même le concert des Tuileries. Mouret, qui fut chef d'orchestre, continua à organiser de brillantes séances, inclinant de plus en plus vers la cantate. C'est alors que nous voyons défiler sur la scène des Tuileries tout ce que Paris & l'étranger comptent d'illustrations musicales. La plupart ont laissé un nom dont on se souvient encore : M^{lle} Eremans, M^{lle} Fel (célèbre par sa liaison avec Latour, & le délicieux portrait que nous avons gardé d'elle), Petitpas, Benoît, Jéliotte & Bérard, les Italiens Annibalino, Bordicio. Très lentement, la connaissance de la musique italienne pénétrait dans le public. Le Concert spirituel ne devança pas en cela le mouvement ; il le suivit bien plutôt. Il fallut bien donner au violon toute l'importance que lui concédaient les maîtres italiens, mais on continuait à juger que le dernier mot de l'art était de jouer avec *justesse & précision*. L'*expression* demeurait au second rang.

* *

Le Concert spirituel n'accaparait pourtant point toute l'activité musicale de Paris ni de la France. Il faut encore citer les concerts de Crozat, au temps de la Régence, le concert italien, aux Tuileries mêmes, le concert des *Mélophilètes*, réunion d'amateurs, libre & gratuite, & un nombre considérable d'autres petits concerts, dont l'Allemand Nemeitz, auteur d'un *Séjour à Paris* daté de 1727, dit le plus grand bien. Le peuple devait se contenter du grand concert gratuit donné, une fois l'an, le 24 août, dans le jardin des Tuileries.

En province, l'activité n'est pas moindre. Lyon, Nantes, Marseille, Troyes, Lille, Dijon, Moulins, Caen, Nancy, Strasbourg, Clermont-Ferrand, possèdent des Académies florissantes. Leur histoire a été racontée par des érudits & des curieux de chroniques locales. Les concerts étaient très courus ; MM. les officiers y avaient partout l'entrée libre, & il paraît que des mariages s'y préparaient fréquemment. Sans doute, quelque grincheux se plaignait parfois de l'imperfection de l'exécution. Un dijonnais trop difficile affirma un jour que « le concert eût été fort beau, s'il y avait eu des musiciens ».

* *

Revenons aux Concerts des Tuileries, repris en 1734 par l'Académie royale de musique. La nouvelle direction supprima tout d'abord les concerts français, & se borna à la « musique de chapelle », revenant ainsi à l'esprit qui avait présidé aux débuts de l'institution. De nouveaux solistes, dont plusieurs étrangers, vinrent égayer les programmes : les frères Besozzi jouèrent des duos pour hautbois & basson ; « la demoiselle Taillart » exécuta une sonate sur la flûte traversière. Bien d'autres essais de ce genre furent encore tentés. C'est en 1736 qu'on rencontre pour la première fois sur un programme le nom de Händel. Puis ce sont les débuts de Mondonville, qui allait être bientôt célèbre, de Boismortier, qui le fut moins, de Philidor & de Cordonne, qui, presque enfants encore, firent exécuter au Concert leurs premières œuvres. L'orchestre se développait, & quelques partisans de l'ancienne musique regrettaient la simplicité

d'autrefois. Ils osaient même le dire, & une curieuse estampe satirique nous montre un concert d'amateurs des deux sexes, jouant de divers instruments, sur les pentes du mont Parnasse; au sommet braie un âne. Tout cela ne décourageait ni les grands seigneurs, ni les gros financiers, & les concerts d'amateurs naissaient un peu partout, chez M^{me} de Pompadour, chez le fermier général La Popelinière. Ce dernier inclinait déjà vers la musique allemande & introduisit le cor dans l'orchestre. Il suivit en cela les conseils du bohémien Jean Stamitz, dont le séjour en France marque une date importante dans l'histoire de la symphonie. Quant aux amateurs modestes, ils sont légion.

*
* * *

En dépit de ses succès apparents, le Concert spirituel périclitait, financièrement parlant. En 1748, l'Opéra crut prudent de passer la main & de traiter à prix réduit avec le compositeur Royer. La salle fut restaurée & munie d'un grand orgue, qui constitua un élément précieux de variété. Le personnel des concerts formait, à cette époque, (1750), un total de 87 exécutants, dont 48 chanteurs & cantatrices, & 39 instrumentistes. Aussi la symphonie prend-elle une place de plus en plus considérable. C'est en 1751 que le concert exécuta une symphonie de « M. Rousseau, de Genève », qui n'était autre que Jean-Jacques. La mort de Royer, survenue en 1755, provoque la formation d'une société entre sa veuve, Caperan, & Mondonville, & les destinées du concert ne changent guère. On joue seulement un plus grand nombre d'oratorios, & on inaugure le concerto d'orgue.

En 1762, Mondonville se retira. La nouvelle direction, composée de Caperan, Joliveau & Dauvergne, crut débiter par un coup de maître, en augmentant le nombre des exécutants... & en supprimant le chef d'orchestre! sous prétexte que c'était la mode en Italie. Cela dura peu d'ailleurs. La musique allemande s'établit dans les programmes, avec un motet de « M. le chevalier Gluck, célèbre & savant musicien de S. M. Impériale ». (2 fév. 1768.) Il faut retenir encore la date du 8 septembre 1768. C'est celle de l'apparition du *clavecin forte-piano*, qui venait sans doute d'Angleterre.

Mais l'argent manquait toujours; Gaviniès, Leduc & Gossec se chargèrent de l'entreprise. On chercha des effets nouveaux, susceptibles de piquer la curiosité du public. Ainsi, dans la *Nativité*, de Gossec, un chœur d'anges, répondant au chœur des bergers, chantait dans la coupole. Et cela, cent ans avant *Parsifal*! De cette période date aussi l'apparition des symphonies de Haydn, de Boccherini, J.-Chr. Bach, &c. Les instrumentistes, à cette époque (1775), sont au nombre de 58; nous en avons la liste (1). — Tout marcha tant bien que mal avec Gossec & Leduc. Puis, en 1777, ce fut le chanteur Legros qui leur succéda. La reine Marie-Antoinette daigna venir à l'une des premières séances de la nouvelle direction. Sous l'influence de Legros, la musique allemande & italienne envahit tout à fait les programmes, au détriment des compositeurs français, qui se plaignent amèrement, disant « qu'il est bien malheureux pour un musicien français d'être né dans son pays ».

En 1784, Louis XVI revint habiter les Tuileries & Legros dut trouver une autre salle (la salle des Machines, aux Tuileries mêmes). Ce fut une déception pour le public. Les recettes permirent cependant de continuer les séances, où se jouaient maintenant régulièrement deux symphonies.

(1) Parmi les premiers violons, je retrouve avec plaisir le nom de mon bisaïeul, A. Glachant, qui fut, ainsi que son fils, un exécutant & un compositeur distingué.

* *

La monotonie du répertoire & l'inconstance du public n'étaient pas les seules causes des difficultés financières où se débattaient les directeurs du Concert spirituel. Il faut compter aussi la concurrence d'autres entreprises, encouragées par le développement du goût musical dans la société. Le prince de Conti s'était mis à donner tous les lundis d'hiver de grandes séances très suivies. Le duc d'Aiguillon, le comte d'Albaret l'imitèrent. La bourgeoisie se réunissait chez M. Acloque, amateur, les artistes chez le baron de Bagge, dilettante passionné. Ce sont là, sans doute, des assemblées particulières. Mais, de là à ouvrir une salle & à appeler le public, il n'y a qu'un pas. Ce pas fut fait, en 1772, par la société du *Concert d'amis* de la rue Montmartre. Sur ce, grand débat avec l'administration de l'Opéra. Le *Concert des Amateurs* était plus ancien encore, & plus célèbre par la perfection de ses exécutions. Il dura jusqu'en 1780, & fut remplacé par le *Concert de la Loge Olympique*. La franc-maçonnerie était alors fort à la mode. La Loge Olympique fit fureur auprès des dames. Les musiciens y jouaient en habits brodés & manchettes de dentelles. Citons aussi la *Société des Enfants d'Apollon*, fondée dès 1741, & qui existe encore, au moins de nom. Son but était de faire exécuter par ses membres des œuvres également composées par ses membres. La *Société des Enfants d'Apollon* fut facilement autorisée, car ses concerts étaient gratuits.

De cette époque encore datent les concerts *de bienfaisance*, & les concerts *de bénéfice*, qui se multiplient en quelques années, au point que le lieutenant de police Lenoir prend une mesure pour restreindre le nombre des autorisations, trop largement accordées. Il n'était pas jusqu'au *Casino gracioso* des Champs-Élysées & au *Vauxhall Saint-Germain* qui ne joignissent des concerts à leurs bals. La musique se glissait partout. Les églises commencent à donner de véritables auditions. Seule, la province demeure à peu près inactive; ses Académies anciennes se fermèrent toutes successivement, sans qu'aucune d'elles eût compté dans l'histoire de l'art.

Le canon de la Bastille, qui marque, en 1789, la chute de l'ancien régime, est aussi pour la musique le signal d'une complète transformation. Le Cirque du Palais-Royal inaugure des séances de musique, où l'on joue une grande scène sur *la Prise de la Bastille*. Des messes solennelles sont chantées dans les églises, à grand orchestre, en l'honneur des patriotes. Mais la Loge Olympique ferme sa salle. Le *Concert spirituel* se transporte au Théâtre-Italien, puis à l'Opéra. La société, profondément bouleversée, se désintéresse de ce qui l'avait divertie jusqu'alors. Les artistes vont s'orienter vers un idéal nouveau. C'est, à proprement parler, l'avènement de la musique moderne.

* *

Nous avons tenté de résumer le livre de M. Brenet. Mais résumer, c'est ôter d'un ouvrage presque tout ce qui en fait le charme, c'est-à-dire les anecdotes, les citations, les traits de caractères & de mœurs qui y abondent. Dirai-je que j'ai regretté de ne point trouver dans ce livre, purement descriptif, le développement d'une idée générale? Les faits historiques gagnent parfois à se grouper autour d'une thèse ou d'une vue d'ensemble; c'est ainsi qu'au milieu des nombreuses indications de détails relatives à l'introduction en France de la musique italienne ou allemande il ne ressort pas une conclusion assez nette, à mon gré, sur la place occupée & les gains faits par l'art étranger aux xvii^e & xviii^e siècles.

Enfin, pour ne négliger aucune contribution à l'histoire musicale, M. Brenet n'aurait-il pu puiser dans la collection des estampes contemporaines de précieuses illus-

trations & d'agréables commentaires? Le concert a fréquemment inspiré les peintres & les graveurs. Ils se sont souvenus que les Muses sont sœurs; ils n'ont laissé passer nulle occasion de rendre hommage à l'art musical (1). Ce dernier a contracté envers la gravure, qui vulgarise, une grosse dette aux siècles derniers.

Quoiqu'il en soit, M. Brenet a rendu un réel service en réunissant les éléments de l'histoire du Concert. Nous espérons qu'il prolongera son travail au delà de la Révolution de 89, & nous lui affirmons qu'il était trop modeste, quand il prétendait seulement « donner le premier labour dans un champ vaste & fertile ». Si cela était, il y aurait des labours contemporains de la moisson.

PAUL GLACHANT,

Professeur agrégé de l'Université.

(1) Les monuments des arts du dessin sont très intéressants soit pour l'étude de certains instruments, soit pour la connaissance des mœurs musicales & de la mode du temps. Pour la période du moyen âge, Willemin a donné, d'après les manuscrits, quelques fac-similés d'instruments dans ses *Monuments français pour servir à l'histoire des arts* (t. II, p. 192-3). — Il n'est pas indifférent de rappeler qu'au palais de Fontainebleau, dans les arcatures des parois de la grande galerie Henri II qui furent illustrées, en pleine Renaissance, par le Primatice & Nicolo dell'Abbate, il y a un « Apollon accompagnant sur une viole le concert des Muses ». — J'ai reproduit plus haut une gravure de de Pass. Je citerai encore (d'après le recueil *France, Mœurs et Coutumes du règne de Louis XIV, 1643-1715*, 3, Mœurs, B. N.), la *symphonie du tympanum, du luth et de la flûte d'Allemagne* par R(obert) B(onnart). La coiffure assez élevée de la femme qui joue du tympanum permet d'attribuer cette composition à l'année 1690. Légende :

Un Consert est charmant lorsqu'il est bien d'accord
Et qu'on sçait justement suivre la tablature;
Mais il est bien plus doux, ou je me trompe fort,
Quand l'Amour prend plaisir de battre la mesure.

Pour les Concerts donnés dans le palais de Louis XIV, en 1696, on peut consulter, dans la suite des 6 appartements d'Antoine Trouvain, les pièces suivantes : la quatrième chambre des appartements (orchestre : 2 musettes, 2 violons, 1 violoncelle. Auditoire : M. le duc de Bourgogne, Madame, M^{me} la duchesse de Chartres, M. le duc de Chartres, Mademoiselle, M^{me} la duchesse du Maine, M^{me} la princesse de Conty. *Collection Hennin*, t. LXXI, p. 50); & la cinquième chambre (ibid., p. 51). Je ne parle pas ici des renseignements si nombreux qu'on trouverait dans les œuvres des artistes étrangers, telles que la musicienne de Metz, le Concert de Mieris, (avec cette légende :

Quiconque de son sort veut être satisfait
En fuyant les ennuis & tout ce qui déplaît,
Qu'il retourne chez soi & s'applique aux Beaux-Arts;
La musique est chez moi ma plus charmante part),

la leçon de musique de Terburg, &c. &c... — Pour le XVIII^e siècle, on connaît la célèbre composition de Saint-Aubin, le Concert, qui représente des musiciens (clavecin, violoncelle, flûte, violon, harpe) & des chanteurs dans un grand salon en forme de rotonde à 4 fenêtres, au milieu d'une nombreuse & très-aristocratique société (gravure faite d'après un dessin de Saint-Aubin, graveur du Roi et dessinateur de Mgr le duc d'Orléans). — Je citerai encore : le grand concert extraordinaire exécuté par un détachement des quinze vingt au Caffé des â veugles (sic), Foire Saint-Ovide, au mois de sept. 1771 : 8 violons, 1 contre-basse; coiffures burlesques. Les artistes sont sur des tréteaux. Sur le devant, consommateurs, dont quelques-uns dans des attitudes galantes. Légende :

Apprenez qu'en ces lieux on donna du nouveau;
Que jamais autrepars un spectacle plus beau
Ne fut aperçu dans la Ville.
Il fut charmant d'ouïr ces aveugles chanter
Et surtout de les voir, fiers de leur encolure,
Se disputer à qui donnerait mieux l'allure
Aux chansons que Paris vint en foule écouter.

Voir aussi le Concert de Société, dessiné par Desrais, gravé par Blanchard (1802. *Hist. de France*, t. CXLVI, p. 39; pièce tirée de la *Mode du jour*, N^o 8), &c. &c... Je me borne à citer ici quelques pièces-types se rapportant aux domaines les plus différents de la vie sociale.

RICCARDO GANDOLFI : **Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze.**
(Estratto dallo *Annuario del R. I. M. di F.* — Anno scolastico 1898-99, 1899-1900.
Firenze, Tipogr. Galletti e Cocci. 1899-1901.)

M. Riccardo Gandolfi, bibliothécaire du *R. Istituto Musicale* de Florence, dont la grande érudition & la parfaite obligeance sont bien connues de tous ceux qui ont eu l'occasion de travailler en Italie, vient de faire paraître une étude sommaire, mais fort intéressante, sur la bibliothèque qu'il dirige.

La Bibliothèque du R. I. M. n'existe, sous ce nom, que depuis 1862. Elle est formée de la réunion de deux collections anciennes : 1° celle qu'on nomme vulgairement à Florence l'*Archivio musicale di Pitti*, collection provenant de l'*Archivio della corte granducale di Toscana*, commencée vers 1814 environ par Ferdinand III, & comprenant surtout de la musique sacrée (plus de 680 messes, surtout de maîtres allemands du XVIII^e siècle & du commencement du XIX^e) (1); — 2° les collections provenant des écoles musicales de l'Académie des Beaux-Arts, qui ont pour base la collection Rinuccini, & ont été enrichies par de nombreux dons ou legs (collection du prof. Basevi, 1888; collection Giuseppe Torre, 1899-1900).

La Bibliothèque comprend quelques autographes, des manuscrits musicaux, & d'anciennes éditions :

I. AUTOGRAPHES : Avant tout, deux lettres de *Claudio Monteverdi* (22 oct. 1633; 2 fév. 1634), publiées par Emil Vogel dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwiss.* (1887.) — Quatorze lettres de *Pietro della Valle* à Gio-Batta Doni. — Des lettres de Rossini, Pacini, Donizetti, Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn, Wagner, Verdi, &c. — Des autographes de compositeurs italiens contemporains (Ponchielli, Marchetti, Bottesini, &c.).

D'un intérêt spécial pour la France est une *Istanza diretta all' Imperatore dei Francesi*, lettre écrite à Napoléon I^{er}, le 22 déc. 1813, par les artistes dramatiques de l'Opéra Italien de Paris, qui se plaignent avec une extrême violence des irrégularités & des vols de leur administration.

II. MANUSCRITS. — a. De très importants recueils de chants à 3 & 4 voix, flamands & toscans, du XVI^e siècle; en particulier : Le mss. à miniatures, n° 2439, (étudié par M. Léon de Burbure : *Mémoires publiés par l'Acad. royale de Bruxelles*, 1882.) Il est de la 1^{re} moitié du XVI^e siècle, & comprend 87 chants à 3, 4 & 5 voix, sur des paroles flamandes, par *Ockeghem, Agricola, Brumel, Busnois, Colinet, de Muys, Compère, Cornelius, de Orto, Giov. Ghiseling, Obrecht, Josquin Desprès, H. Isaach, Ispar, Nino Lepetit, Pipelare, M. Prioris, Verbonnet, Delarue, Rigo de Bergis, &c.* — Le mss. n° 2440 nous fait connaître des *ballate & canzoncine* à 3 & 4 voix, composées par des musiciens toscans, ou vivant en Toscane : *Frate Alessandro fiorentino, frate Michael, Bernardo Pisano, Aiolles, Agricola, Isaach*. Une des *ballate* est d'Ange Politien, avec musique de *Bartolommeo fiorentino*, organiste.

b. Comme exemple du plus beau style dramatique du XVII^e siècle, un mss. d'*Arie e cantate da Camera per voce sola, coll' accompagnamento del basso numerato* (156 pages), comprenant 7 cantates & airs de *Gino Giacomo Carissimi*, 3 d'*Anton Tenaglia*, & 5 d'*Antonio Farina*. — Deux oratorios de la fin du XVII^e siècle : *LA SUSANNA, per 4 personaggi e violini*, poésie du père Tomaso Donioli, musique de *Gio-Batta Tomasi*, représenté à Mantoue en 1687; *LA CONVERSIONE DI MADDALENA*, de *G. Bononcini* (1701).

(1) Les œuvres de l'époque de la dynastie des Médicis sont conservées à la *Bibl. Naz. Centrale* de Florence (Section *Palatina*), à la *Bibl. Medicea Laurenziana*, à l'*Archivio della basilica di S. Lorenzo*. Mais la plupart ont malheureusement disparu.

c. Des manuscrits d'*Haydn* (messe à 4 voix en do majeur), de *Vogler* (messe à 4 voix en ré mineur), de *Paer* (partition de *Giulio Sabino*), de *Cherubini* & de *Spohr* (*canzonette* & *ariette*), de *Rossini* (*chœurs* & *ariettes*), &c.

III. ÉDITIONS ANCIENNES. — a. D'un grand intérêt pour l'histoire de la musique italienne est un volume de *Frottole* du commencement du xvi^e siècle, par *Tromboncino* & *Cara*. (*Frottole di Misser Bortolomio Tromboncino et di Misser Marcheto Carra con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto.*) (Édition Giunti, avec privilège de Léon X, comprenant 4 frottoles de Cara & 24 de Tromboncino.) On y voit le passage de la *canzone* populaire italienne à une forme de madrigal, soumise à la mesure poétique ; — b. Divers recueils de musique de luth, dont le plus rare est l'*Intabolatura de Leuto de diversi autori...* &c., Milan, 1 mai 1536, (63 pages), anthologie de *Fantasie*, *Toccate*, *Pavane*, *Saltarelli*, &c, des maîtres milanais ou du Nord de l'Italie, tels que *P. Paulo Borono da Milano*, *Io Iacobo Albutio*, *Marco da Laquila*, *Alberto da Mantua*, & surtout le Divin *Francesco da Milano*, organiste de l'église de S. Pietro in Castello à Venise ; — c. Un certain nombre d'éditions anciennes d'Attaignant, en particulier celles de *Le Herteur : Operum musicalium*, lib. I (1545), de *Manchicourt : Modulorum musicalium* (1545) ; & trois livres de chansons françaises (*Premier Livre des chansons es leues en nombre XXX. Pour les meilleurs et plus fréquentes es cours des princes, convenables a tous instrumentz musicaulx ; nouvellement recoligées de plusieurs livres par cy devant imprimez.* — à Paris par P. Attaignant, 1549. — *Second Livre contenant XXX chansons... etc.* 1537, 1549. — *Tiers Livre contenant XXVIII chansons... etc.* 1550.) ; — d. Enfin, parmi de nombreuses éditions des maîtres italiens & franco-flamands du xvi^e siècle : *Verdelot*, *Lasso*, *Palestrina*, *Gabrieli*, *Marenzio*, *Merulo*, *Vecchi*, ou des grands théoriciens : *Gafurius*, *Aron*, &c., je note deux volumes. L'un est le *Dialogo della Musica di M. Anton Francesco Doni fiorentino* (Venise. Girol. Scotto. 1544). Doni y a publié & commenté de nombreuses pièces à 3, 4, 5, 6 & 8 voix des grands musiciens de l'époque (*Arcadelt*, *Parabosco*, &c.). C'est l'œuvre d'un homme d'esprit, original & distingué, adorant la musique. Il le dit lui-même, dans un passage de son dialogue : « En fin de compte, il n'y a pas d'autre consolation au monde, que d'être virtuose. » — « Et heureux en amour, » répond son compagnon. — Il est curieux de voir comment un auteur habile savait tirer parti de ses livres. Celui-ci est publié, suivant l'usage de l'époque, en parties : *Canto*, *Tenor*, *Alto* & *Basso*. Chacune des parties est dédiée par Doni à un Mécène différent. — Le 1^{er} livre des *Laudi*, publié par le P. Serafino Razzi, en 1563, (*Libro Primo delle Laudi spirituali da diversi eccell. divoti autori, antichi e moderni composte, le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese... etc. con la propria musica e modo di cantare ciascuna Laude, ... raccolte del R. P. Fra Serafino Razzi fiorentino, dell'ordine dei Frati Predicatori...* Venise, Giunti, 1563) mérite de nous arrêter spécialement, pour son intérêt propre (c'est la collection la plus rare de *Laudi* que l'on connaisse : — 4 *Laudi* à 1 voix, 20 à 2, 39 à 3, 24 à 4 : soit 87), & pour les intéressantes remarques que publie à son sujet le baron Podesta, bibliothécaire de la *Nazionale Centrale* de Florence. Les poésies de ces *Laudi* sont signées souvent des plus glorieux noms de l'Italie, Pétrarque, Laurent de Médicis, Savonarole, &c. On s'est demandé si la musique était contemporaine des vers, ou au moins d'une époque antérieure à l'édition. Mais la lettre dédicatoire de Filippo Giunti indique avec précision que « le frère Razzi a été le premier à joindre à ces *Laudi* la musique & la façon de les chanter » (« *Frate Razzi aggiunse pel primo alle Laudi la musica e il modo di cantarle* »). Comment a-t-il procédé à ce travail ? Il nous le dit lui-même dans le second recueil de *Laudi*, qu'il publia en 1609 (*Il Santuario di Laudi*, Sermartelli, Florence). Il y explique ingénument sa façon de composer : « Cet air est tiré d'une *canzonetta* profane, comme la plupart des autres ont été extraits de

chants mondains convertis à un usage honnête. » Ailleurs : « Cette *Laude* a été composée sur un air de chant joyeux, qui semble à demi un air de danse. » Il ne cache pas qu'il ne compose aucun air par lui-même ; & sa dernière *laude* est une poésie que Rinuccini avait adaptée à une canzonetta mondaine, qui faisait fureur à cette époque & que tous les monastères avaient voulu faire entrer dans leur répertoire de musique sacrée. Ceci nous en dit long sur le goût religieux & musical à la fin du xvi^e siècle, & sur le peu de succès qu'avait eu la réforme de Palestrina.

Un autre recueil nous le montre encore mieux : ce sont les *Psaumes vocalisés* de Francesco Severi de Pérouse (*Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici, ...composti da Francesco Severi Perugino, cantore nella capp. di N. S. Papa Paolo V. lib. I.*) (Rome. Nicolò Borboni, 1615). Ce sont des chants pour une voix seule, avec accompagnement d'orgue, & quantité de passages, dits d'agrément (trilles, appoggiatures, gruppi, vocalises, &c.).

Parmi les autres éditions rares du xvii^e siècle, je signale celles des *Musiche sopra l'Euridice del sig. O. Rinuccini* par Peri (Florence, 1600 ; — Venise, 1608), le 1^{er} livre des messes de Soriano (1609), les 6 livres de madrigaux du prince de Venosa (1613), les *Musiche à 1, 2, 3 voci* de Marco da Gagliano (1615, Venise), le 1^{er} livre des *Madrigali à 5 voci* de Stefano Landi (1619, Venise), les *Messes* de Foggia (1675), &c.

Enfin la Bibliothèque del R. I. M. possède différents souvenirs se rattachant à l'histoire de la musique, certaines reliques musicales, par exemple des fragments (architrave, inscriptions, reproduction de fresque) de la maison de Caccini, à Florence. (*Julius Caccinius de Urbe*).

En attendant le catalogue général, que l'on nous promet, il nous a semblé intéressant de donner un aperçu des principales richesses d'une Bibliothèque, qui s'agrandit d'année en année, & au développement de laquelle sera certainement attaché le nom de M. Riccardo Gandolfi.

ROMAIN ROLLAND.

L'Édition des œuvres de Rameau et M. J. Durand.

Le *Figaro* du 8 juin, reproduisant une pièce de Rameau tirée de la nouvelle édition que poursuit M. J. Durand, le fils de l'éditeur parisien si connu & si estimé, félicitait ce dernier pour la science & la conscience avec lesquelles il fait revivre l'œuvre de notre grand compositeur du xviii^e siècle. Nous nous associons bien volontiers aux éloges personnels adressés à M. Durand & à ses collaborateurs ; mais nous regrettons d'avoir à faire une réserve sur un point qui n'est pas sans importance. Pourquoi les petites *notes d'agrément* ont-elles été supprimées par l'honorable éditeur dans un si grand nombre de pièces de Rameau ? Ces notes d'agrément sont un trait essentiel de physionomie, une touche délicate d'archaïsme & comme une marque d'authenticité dans certaines musiques de l'ancien régime ; elles sont comparables, pour leur importance historique, aux mouches, aux papillotes & à la poudre qui relèvent d'une pointe de préciosité les portraits des grandes dames de jadis. Esthétiquement, elles ne laissent pas d'être intéressantes. Elles donnent du mordant à la ligne mélodique, en y introduisant ce que les ciseleurs appellent un « rehaut », un « réveillé ». Enfin nos clavecinistes eux-mêmes voulaient qu'elles fussent respectées & traduites avec grand soin ; cette raison dispenserait, à la rigueur, d'alléguer d'autres considérations. Chambonnières (comme on peut s'en convaincre en lisant les deux recueils qui sont à la Bibliothèque du Conservatoire &

à la Bibliothèque Nationale) a pris soin d'expliquer au lecteur, dans sa Préface, comment les diverses notes d'agrément devaient être exécutées. Fr. Couperin, au début du 3^e livre de ses *Pièces de Clavecin*, (1722), s'exprime ainsi : « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière, connue sous le titre de *L'Art de toucher le Clavecin*) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, & qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes ayant le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. » Rameau n'a jamais pensé autrement. Lorsqu'il faisait paraître « le Ballet des *Indes galantes* réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle Entrée complète » (Paris, Boivin, 1733, in-fol. obl.), il prenait soin de dire dans la Préface : « Les symphonies y sont ordonnées en pièces de clavecin & les agréments y sont conformes à ceux de mes autres pièces de clavecin. » A l'origine, ces notes d'agrément étaient placées & exécutées *ad libitum* par les virtuoses ; si Rameau & quelques-uns de ses prédécesseurs les ont écrites (& expliquées), il faut voir dans cette précaution le dessein très manifeste de mettre fin à une période d'arbitraire & d'empêcher qu'une autre pensée vint se substituer à celle du compositeur.

C.

L'Annuaire de la Bibliothèque C.-F. Peters (Leipzig) si précieux & si estimé vient enfin de paraître. Organisé avec le plus grand soin, comme ceux des années précédentes, par le Dr Emil Vogel, cet annuaire donne la bibliographie musicale de 1900 ; il contient en outre les études suivantes, qui, toutes, offrent un intérêt de premier ordre : *Les événements musicaux les plus importants depuis la mort de Richard Wagner* par Leopold Schmidt. (Dans ce travail, les compositeurs français contemporains sont jugés un peu sévèrement, & mis au second rang, après l'Italie. Quelques-uns de nos musiciens les plus originaux ont été oubliés. En tout cas, je m'étonne de voir M. Messager cité dans le groupe de ceux qui cultivent le « Vaudeville ») ; *La Musique au point de vue de la théorie de Darwin* par Oswald Koller ; *Quelques remarques sur l'exécution de la Musique ancienne* par Hermann Kretzschmar ; *Beethoven et ses protecteurs* par Guido Adler. — (Dans la *Bibliographie*, les « Chansons de Bilitis » n'ont aucun droit à figurer sous la rubrique *Histoire de la Musique*, bien que l'auteur, M. Pierre Louys, les ait habilement présentées au lecteur comme « traduites du grec ». Qu'on ne soit pas dupe, chez nos voisins, de ces petits artifices ! — J'ai regretté de ne pas voir mentionné, dans cette même partie, le monumental *Antiphonaire de Hartker* (x^e siècle) photographié en entier & publié par les Bénédictins de Solesmes.) — L'*Annuaire* de la maison Peters est lui-même un « événement » de l'année musicale. Puisse-t-il, l'an prochain, se faire un peu moins attendre !

J. C.

Une nouvelle partition de J.-J. Rousseau ?

M. Edgar Istel nous envoie un très important travail que, faute d'espace, nous nous bornons à mentionner aujourd'hui. Nous y reviendrons à loisir. M. Istel croit avoir trouvé, à Berlin, la musique du mélodrame *Pygmalion* composée par Rousseau lui-même. J'adresse toutes mes félicitations à M. Istel pour son étude, si pénétrante & si documentée ; je le remercie en outre, puisqu'il veut bien me citer assez souvent, mais, je tiens à le dire dès maintenant, j'ai des doutes sur la vraie nature de sa découverte. A bientôt l'exposé de nos raisons.

J. C.

— Les concurrents pour les prix de Rome ont terminé leurs *épreuves* ; le jugement sera rendu par l'Institut le samedi 29, le jour même où paraît cette Revue, trop tard pour que nous l'annoncions aujourd'hui.

— Plusieurs journaux ont annoncé qu'un accident avait empêché le ténor Tamagno de prêter son concours au festival Marie-Laurent, récemment donné à Paris. La vérité, c'est que M. Tamagno avait posé ses conditions : il demandait la croix de la Légion d'Honneur. La chancellerie ne s'était pas empressée de donner une réponse favorable ; il y a eu alors un léger accident.

— A Dresde, le nouvel opéra de Paderewski, *Manru*, vient d'être joué avec grand succès. La manière du compositeur rappelle celle de Bizet, avec des réminiscences wagnériennes. (Manru est un bohémien qui se fait aimer d'une fille de paysan, Ulana, l'emmène avec lui dans une montagne sauvage, lui est infidèle, & est précipité dans le lac par un rival, Oros.)

— *Much ado about nothing*, « Beaucoup de bruit pour rien » tel est le titre de l'opéra en 4 actes représenté, pour la première fois, à Covent-Garden, le 30 mai. Livret de Julian Sturgis, musique de Stanford (musicien irlandais). Au 1^{er} acte, un sextuor & un quatuor bien construits, & une jolie sarabande ; au 2^e, violons en sourdine & souvenirs des « Murmures de la forêt » de *Siegfried* ; au 3^e, une scène très dramatique (scène de l'église) ; au 4^e, scène humoristique bien traitée (rôle de Dogberry). Malgré des mérites distingués, l'œuvre est discutée.

— A Utrecht, a été joué avec succès le nouvel opéra de Joh. Wagenaar : *Le Doge de Venise*. Au théâtre « Pergola » (Florence), l'opéra de Falchi, *Il trillo del diavolo*, a été chaleureusement accueilli. M. Leoncavallo vient de terminer, pour l'Opéra de Berlin, son nouvel opéra *Roland de Berlin* (tiré du roman de W. Alexis).

— Le nouvel oratorio de l'abbé Perosi, *Moïse*, sera exécuté en novembre, à Milan.

— Le propriétaire du *Théâtre de l'Opéra*, de Moscou, Solodownikoff, est mort en laissant une fortune estimée à 20 millions de roubles, dont il consacre une partie, par testament, à la fondation d'un lycée musical.

— On nous affirme qu'il y a eu, & qu'il y a encore, dans certains théâtres, non des moins importants, des chanteuses *qui payent* pour avoir le droit de chanter. Voici un fait qui n'est peut-être pas pour elles une compensation : A Londres, pour un engagement de douze concerts, M^{me} Yvette Guilbert eut 2 000 fr. *par soirée*. L'an passé, pour un seul concert, donné à Cannes, la même artiste avait touché 15 000 fr.

— On annonce la mort, à 80 ans, du compositeur allemand G. Vierling, membre de la Société des Beaux-Arts de Berlin, fondateur (en 1853) du *Bach-Verein*, auteur de diverses symphonies & de nombreuses compositions vocales.

Viennent de paraître :

Richard Strauss : Op. 47 : *Cinq Lieder*, (paroles de Ludwig Uhland) :

1. *Auf ein Kind* (Sur un enfant) ; — 2. *Des Dichters Abendgang* (La promenade du soir du poète) ; — 3. *Rückleben* (La vie passée) ; — 4. *Einkehr* (Le gîte) ; — 5. *Von den sieben Zechbrüdern* (Les sept buveurs).

— Op. 48 : *Cinq Lieder*, (paroles d'Otto Julius Bierbaum & Karl Henckell) :

1. *Freundliche Vision* (Riante vision) ; — 2. *Ich schwebe* (Je plane) ; — 3. *Kling, meine Seele* (Résonne, mon âme) ; — 4. *Winterweibe* (Consécration de l'hiver à l'amour) ; — 5. *Winterliebe* (Amour d'hiver). — (Berlin, W. Adolph Fürstner.)

M. Richard Strauss n'est guère connu en France que par quelques-uns de ses *Poèmes symphoniques* ; &, bien qu'ils suffisent à lui assurer la première place à la tête de la jeune école allemande, nous n'aurions pourtant qu'une idée très incomplète de sa personnalité, si nous ne voyions aussi en lui le premier compositeur de *Lieder* de l'Allemagne actuelle. C'est par ces *Lieder*, plus que par le reste de ses œuvres, qu'il s'est acquis dans son pays une renommée incontestée, même auprès de ceux qu'effraient les hardiesses de sa musique symphonique. Les deux recueils nouveaux qui viennent de paraître contiennent chacun cinq *Lieder*, composés, les premiers du 5 mai au 11 juin 1900, les autres du 23 septembre au 5 octobre 1900. En certains de ces chants, M. Richard Strauss se montre le digne successeur des maîtres classiques du *Lied* : *Einkehr* a la grâce aimable de quelques mélodies de Mendelssohn ou de Schumann ; *Winterweibe* est d'une grave inspiration, toute beethovenienne. Dans d'autres *Lieder*, on reconnaît plus directement le compositeur des poèmes symphoniques : soit, dans la pompeuse rêverie de *la Promenade du poète*, & dans la mélancolie juvénile de *Rückleben*, le souffle épique de *Zarathustra*, ou le sentiment élégiaque de *Tod und Verklärung* ; soit, dans le scherzo fantasque des *Sept buveurs*, l'humour railleuse, si caractéristique de l'auteur de *Till Eulenspiegel*.

Ajoutons que nous aurons prochainement l'occasion de juger plus complètement de ce dernier aspect du talent de M. Richard Strauss, & de ses qualités de fantaisie & de verve bouffonne ; car il vient de terminer un grand opéra-comique en 1 acte : *Feuersnot*, qui sera donné pour la première fois, en novembre, à Dresde & à Vienne.

ROMAIN ROLLAND.

Chez l'éditeur Baudoux, Paris :

Sur les chansons populaires françaises, six mélodies de M. Pierre de Bréville : *La Tour, prends garde* ; *Les lauriers sont coupés* ; *Le furet du bois joli* ; *Il ne pleut plus, bergère* ; *Variantes sur l'air : Au clair...* ; *Sur le pont*. — Ces mélodies sont une œuvre de grand artiste. Dans chaque pièce, le souvenir très net, mais discret d'une chanson populaire est traduit, paraphrasé, transposé dans un langage d'une psychologie subtile & d'une science hardie, mais toujours élégant, qui fait songer à la fois à César Franck & à Bizet.

La 2^{me} symphonie (en *fa* mineur) de M. Guy Ropartz, réduite pour 2 pianos par Louis Thirion, & la symphonie en *ut* majeur de P. Dukas, réduite à 4 mains par A. Bachelet. (Œuvres de haute valeur pour les amateurs sérieux.)

Chez Quinzard :

Les *Chansons* de Paul Delmet (Nouvelle série : *Au quartier latin.*)

— C. Witting : *Histoire de l'art du violon* (Cologne, chez Eude). — Esquisse historique intéressante, que l'auteur divise en 5 parties : 1° de Corelli à Beethoven ; 2° de Locatelli à Paganini ; 3° de L. Mozart à Spohr ; 4° Viotti ; 5° Les soli, quatuors & duos.

— Les mémoires lus au Congrès international de musique tenu à Paris en juillet 1900 ont été réunis en un vol. d'environ 300 p. gr. in-8° par les soins de M. J. Combarieu, directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, délégué par le comité d'organisation du Congrès. Ce volume paraîtra dans la première quinzaine de juillet.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Les Offices rimés de saint François et de saint Antoine. *Die liturgischen Reimofficien auf die HH. Franciscus und Antonius, gedichtet und componiert von fr. Julian von Speier* ✠ c. 1250. In moderner Choralschrift mit kritischer Abhandlung und 10 phototyp. Tafeln erstmals herausgegeben von P. Hilarin Felder, O. M. Cap. Dr. und Lect. theol. Freiburg, Schweiz. Univ. Buchhandl. 1901.

Il est d'un usage constant au moyen âge que les poésies & chants liturgiques nouveaux, dès qu'ils ont été admis à l'office divin, deviennent propriété de l'Église & que les noms des poètes & compositeurs tombent dans l'oubli. Les livres liturgiques eux-mêmes ne mentionnent presque jamais les poètes & artistes à qui sont dues les paroles & les mélodies des pièces liturgiques postérieures à l'organisation des livres liturgiques sous Grégoire I (✠ 604). On sait dans quel embarras on se trouve encore aujourd'hui au sujet des hymnes authentiques de saint Ambroise. Les exceptions sont peu nombreuses ; nous lisons, par exemple, dans les plus anciens livres de chant des rubriques comme celle-ci : « Versus Fortunati episcopi », pour l'hymne *Crux fidelis* du Vendredi saint (Cf. Cod. S. Gall. 339, p. 72 de l'édition de la *Paléographie Musicale*). Les plus anciens séquentiaires portent le titre *Liber hymnorum B. Notkeri* (Cf. les nombreux manuscrits de Saint-Gall & d'Einsiedeln) ; mais presque tous contiennent, malgré l'inscription de la première page, des séquences qui ne peuvent être de Notker. Jusqu'à ce jour le Missel des Pères Dominicains ajoute à l'Introït *Salve sancta parens* de la sainte Vierge le nom du poète *Sedulius*, du poème duquel les paroles font partie. Il existe donc une difficulté réelle pour attribuer à leurs auteurs les nombreux offices qui, depuis le ix^e siècle, ont été composés en vers rimés pour les églises particulières, désireuses de posséder pour la fête de leur patron des chants nouveaux.

Ces offices constituent cependant une nouvelle période de la composition liturgique du moyen âge, & une étude sérieuse & détaillée de ces œuvres intéressantes ajouterait mainte nouvelle page à l'histoire de la liturgie & de la musique. Les PP. Dreves & Blume ont publié beaucoup de textes dans les nombreux volumes des *Analecta hymnica medii ævi* ; mais rien n'a encore été fait pour la musique. Le P. Felder a donc été bien inspiré en publiant d'après les manuscrits deux de ces offices — textes & chants — avec un commentaire critique.

Il s'agit des offices des deux patriarches franciscains, dont l'auteur est fr. Julien de Spire. Né en Allemagne vers 1200, cet artiste a passé une grande partie de sa vie en France. Comme la plupart de ses compatriotes soucieux de faire des études savantes, il

se rendit à Paris où il eut l'occasion de développer aussi son beau talent musical. Ses capacités & sa renommée lui procurèrent la place importante de maître de chapelle à la cour de Philippe-Auguste & de Louis IX. Vers 1224 Julien prit l'habit de saint François. Depuis lors il s'absenta à plusieurs reprises de Paris ; mais dès 1230 il ne semble plus avoir quitté sa seconde patrie. Au couvent des Frères Mineurs de Paris il enseignait le chant liturgique & dirigea les offices en sa qualité de « Cantor », jusqu'à sa mort, vers 1250.

Outre les offices de saint François & de saint Antoine, le fr. Julien a été considéré encore dernièrement comme l'auteur de deux légendes des mêmes saints qui ont été publiées par les PP. Bollandistes. Le P. Felder s'oppose à cette opinion ; cependant les rapports de ces *Vitæ* avec les deux offices sont nombreux & intéressants & le P. Felder les traite avec beaucoup de précision & de sûreté critiques. Mais, étant son collaborateur, ainsi qu'on va le voir, on me dispensera d'un jugement sur la valeur de l'ouvrage ; je n'entrerai donc pas dans le détail. La partie du livre dont aussi le musicologue tirera un profit réel commence par le 5^e chapitre, où est ramassé & étudié tout ce qu'on peut découvrir dans les sources sur la vie & les occupations artistiques du fr. Julien. La valeur de ce chapitre est d'autant plus grande que son auteur nous renseigne encore sur la culture du chant liturgique dans l'ordre de saint François pendant le XIII^e siècle. On y trouve la reproduction en fac-similés phototypiques de l'office de saint François, tiré d'un manuscrit très précieux du XIII^e siècle, propriété de l'antiquaire Louis Rosenthal de Munich, la traduction du même office en notation liturgique moderne, les variantes d'un Codex vaticanus du même siècle, l'office de saint Antoine, tiré de manuscrits de la Bibliothèque des RR. PP. Cordeliers à Fribourg.

Empêché par une maladie de s'en occuper, le P. Felder me pria de lui transcrire les chants en notation moderne de plain-chant. Aussi n'est-il pas entré dans une discussion sur les qualités musicales des chants composés par le fr. Julien. Je suis heureux que la Rédaction de la *Revue d'histoire et de critique musicales* m'ait offert l'occasion de dire quelques mots sur l'importance des mélodies du fr. Julien au point de vue de l'histoire du chant liturgique.

D'une manière générale, les deux offices du fr. Julien présentent un type très caractéristique de la deuxième période de la composition liturgique du moyen âge. Dans la première les paroles des chants sont tirées de la Bible ou des *Vitæ* & *Acta Sanctorum* ; à des textes nouveaux on adapte des mélodies existantes & appartenant déjà à l'organisation du chant liturgique vers 600. On a désigné cette manière de faire par le nom pas très bien choisi de composition nomique (1). Tout cela change dès le IX^e siècle, & le premier pas dans la nouvelle direction se fait par l'office de la sainte Trinité. Cet office, inspiré pour une grande partie par le *Carmen de S. Trinitate* de Marius Victorinus Afer (MIGNE, *Patr. lat.*, VIII, 1139 ff), se compose d'éléments très hétérogènes : tantôt une antienne en prose, tantôt une en vers ; tantôt le vers iambique, tantôt le trochaïque ou une strophe saphique. Peu à peu on arrive à serrer les liens entre les différentes parties chantées du même office, & le résultat de cette évolution est l'unité de la forme poétique pour toute une *Historia* (2). La rime vient s'introduire dans les textes, qui sont toujours de composition libre, & non tirés de la Bible ou d'autres sources analogues. Le

(1) νόμος, un terminus technicus musical des anciens Grecs, semble se rapporter à une forme spéciale de la musique instrumentale, & n'a rien à faire avec la répétition de la même mélodie pour plusieurs textes ; celle-là a été provoquée sans doute par la psalmodie antiphonique, qui emploie toujours la même formule pour tous les versets d'un psaume.

(2) C'est ainsi qu'on nommait les antiennes & répons des nouveaux offices. Déjà le Codex Hartkeri (Bibl. S^t Gall 390-91), nouvellement édité par les PP. de Solesmes, a la rubrique : *Historia de S. Trinitate*.

frère Julien ne fut pas le premier à composer tout un office de ce genre ; mais il en offre de très beaux exemplaires. Tous les chants de l'office de saint François, en effet, favorisent le mètre iambique, ceux de l'office de saint Antoine le trochaïque. Pour voir parfaitement la structure poétique des deux offices, on n'a qu'à considérer leurs premières antiennes :

Off. de S. Francisco.	Off. de S. Antonio.
Franciscus vir catholicus	Gaudeat ecclesia
Et totus apostolicus	Quam indefunctorum
Ecclesiæ teneri	Sponsus ornat gloria
Fidem romanæ docuit	Matrem filiorum.
Presbiterosque monuit	
Præ cunctis revereri.	

C'est cette manière qui dès lors a été employée presque seule, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'étude des volumes cités de Dreves & de Blume.

Mais il y a plus. Le frère Julien jouissait aux XIII^e & XIV^e siècles d'une renommée très grande, en sorte que les livres à partir de la fin du XIII^e siècle, surtout ceux qui ont été en usage dans les églises franciscaines, contiennent de nombreux offices qui sont calqués d'après les siens.

Pour ce qui regarde la musique, l'office cité de la sainte Trinité est également le premier qui suive dans l'ordre du chant l'ordre numérique des modes grégoriens. Déjà le Codex Hartkeri nous éclaire complètement là-dessus par les voyelles qu'il ajoute aux antiennes & par lesquelles on a, dans l'école de Saint-Gall, désigné le mode des chants :

Cod. S. Gall. 390, p. 101 :

<i>Ant.</i> Gloria tibi trinitas	a — 1. mode	<i>Ant.</i> Laus deo patri	o — 4. mode
<i>Ant.</i> Laus & perennis gloria	e — 2. »	<i>Ant.</i> Ex quo omnia	u — 5. »
<i>Ant.</i> Gloria laudis resonet	i — 3. »		

Il est vrai cependant que tout l'office n'est pas ainsi composé. Mais cette manière semble avoir beaucoup plu aux compositeurs des offices nouveaux & rimés. Aussi le fr. Julien a-t-il composé ainsi ses deux offices tout entiers d'un bout à l'autre ; il suffira de parcourir le tableau suivant :

Off. de S. François du fr. Julien.

Premières Vêpres.		Respons. Franciscus ut in publicum mode 1.	
<i>Ant.</i> Franciscus vir catholicus	mode 1.	» In dei fervens opere	» 2.
» Cœpit sub Innocentio	» 2.	» Dum pater hunc perse-	
» Hunc sanctus præelegerat	» 3.	quitur	» 3.
» Franciscus evangelicum	» 4.		
» Hic creaturis imperat	» 5.		
<i>Ad Magnif.</i> O stupor & gaudium	» 6.		
Premier Nocturne.		Second Nocturne	
<i>Ant.</i> Hic vir in vanitatibus	mode 1.	<i>Ant.</i> Pertractum domi verberat	mode 4.
» Excelsi dextræ gratiæ	» 2.	» Jam liber patris furia	» 5.
» Mansuescit sed non penitus	» 3.	» Ductus ad loci præsulem	» 6.
		<i>Respons.</i> Dum seminudo corpore	» 4.
		» Amicum quaerit pristinum	» 5.
		» Audit in evangelio	» 6.

Troisième Nocturne			Laudes & Heures		
<i>Ant.</i>	Cor verbis novæ gratiæ	mode 7.	<i>Ant.</i>	Sanctus Franciscus praevis	mode 2.
»	Pacem, salutem nuntiat	» 8.	»	Hic prædicando circuit	» 3.
»	Ut novis sancti merita	» 1.	»	Tres ordines hic ordinat	» 4.
<i>Respons.</i>	Carnis spicem contemptus	» 7.	»	Doctus doctrine gratia	» 5.
»	De paupertatis horreo	» 8.	»	Laudans laudare monuit.	» 6.
»	Sex fratrum pater septimus	» 1.	<i>Ad Bened.</i>	O Martyr desiderio	» 7.
			<i>Ad Magnif.</i>	O virum mirabilem	» 8.

Non seulement les antiennes, mais encore les répons suivent l'ordre indiqué des modes. Les premières vêpres forment un groupe à elles seules ; un nouveau commence avec le premier nocturne ; il s'étend jusqu'à la fin de l'office, en sorte qu'aux nocturnes les antiennes suivent l'ordre des antiennes & les répons l'ordre des répons. Les antiennes des Laudes & petites heures continuent l'ordre des chants précédents & l'antienne du Magnificat des secondes vêpres achève toute la série.

Cette disposition, qui est exactement la même pour l'office de S. Antoine, est intéressante sans répondre à aucune nécessité liturgique ou artistique. On l'a imitée pendant tout le moyen âge, quelquefois en copiant même les mélodies du fr. Julien, pour d'autres offices ; je nomme l'office postérieur rimé de la sainte Trinité (disparu aujourd'hui des livres de chant) (1), celui de sainte Claire, de la Fête-Dieu, de l'Inventio S. Crucis, de la Transfiguration de N. S., de la Visitation. Les livres récents présentent encore d'autres exemples.

Il y aurait encore d'autres remarques à faire sur les chants du fr. Julien ; il serait aussi intéressant de savoir si la deuxième époque de composition liturgique, dont le fr. Julien est l'un des plus célèbres représentants, marque un progrès, ou une décadence vis-à-vis des offices & chants plus anciens. Si l'on étudie d'une façon détaillée l'histoire du chant liturgique, sans oublier les rapports très intimes qui l'unissent au culte & à ses manifestations, il faut convenir que c'est la décadence qui s'inaugure par l'office de la sainte Trinité. Cette question & d'autres qui s'attachent au même sujet seront traitées ailleurs. Je ne veux pas abuser de l'hospitalité de cette Revue. Il suffira d'avoir dirigé l'attention de ses lecteurs sur la publication du P. Felder.

Dr. P. WAGNER,

Professeur à l'Université de Fribourg.

Dom AMBROSIIUS KIENLE O. S. B., de la Congrégation de Beuron. **Mass und Milde in Kirchen musikalischen Dingen** (Fribourg-en-Brisgau, 1901 ; 221 p. & index, in 8°).

Avec une grande courtoisie, mais avec fermeté, Dom A. K. fait l'histoire & la critique de ce qu'on peut appeler la Renaissance, au XIX^e siècle, de la musique sacrée, c'est-à-dire l'abandon, par l'Église, d'un art indigne d'elle, & son retour à la musique qui lui est propre. C'est le bavarois Ett (mort en 1847 à Munich) qui eut l'honneur de commencer ce mouvement. Proske, Mettenleiter, Schrems (Ratisbonne), Ortlieb (Würtemberg), Dirschke (Breslau) furent les ouvriers de la première heure. La seconde période de la réforme est marquée par Franz Witt, qui, en 1866, fonda la *Société Sainte-*

(1) Il commence par l'antienne : *Sedenti super solium*, chantée sur la mélodie du fr. Julien : *Franciscus vir catholicus*.

Cécile, ce « Cäcilienverein » dont les ramifications s'étendent aujourd'hui en Allemagne & à l'étranger. Les principaux collaborateurs de Witt furent Vökeler, Diebold, Greith, Haberl, Haller, Hermesdorff, Könen, P. Kornmüller, Mettenleiter, Mitterer, Molitor, Schmidt, Stehle, Weber, &c., &c. Dom A. Kienle rend hommage aux services qu'a rendus cette pléiade de musiciens archéologues, mais il critique assez sévèrement, en se plaçant surtout au point de vue du droit & de la discipline de l'Église, l'œuvre ratisbonnienne du « Cäcilienverein ». Cette institution a été attaquée de bien des côtés à la fois ; on ne peut s'empêcher de regretter qu'elle ne prenne pas plus souvent la parole pour répondre à certaines critiques.

Nous recevons de M. Houdard la lettre suivante :

Mon cher Confrère.

Depuis que vous avez répondu dans votre Numéro d'Avril, p. 176, aux attaques qu'antérieurement (1) j'avais dirigées contre certaines de vos idées théoriques, il m'est revenu de plusieurs côtés que l'on me tenait pour battu puisque je ne relevais pas dans vos colonnes les deux insinuations qu'à votre tour, dans cette réponse, vous aviez dirigées contre moi : 1^o touchant la suppression d'un mot, capital à vos yeux, dans votre texte ; procédé que je juge indigne d'un écrivain honnête ; 2^o Doute sur mon honorabilité touchant des preuves que je serais dans l'impossibilité de produire contre l'œuvre de la restauration dite bénédictine. (cf. votre N^o, p. 176.)

En présence de cette situation quelque peu avilissante pour moi, *crée par votre refus d'insérer dans vos colonnes* la réponse que je vous ai adressée en temps opportun (& qui parut dans les *Annales*, N^o de Mai auquel je renvoie vos lecteurs), je vous prie instamment, pour terminer dignement ce différend, de publier dans votre plus prochain Numéro cette très courte mise au point de notre polémique. Et ce, avec d'autant plus d'insistance que, *moralement*, vous me devez cette insertion ; que vous revenez à la charge dans votre Numéro de Mai ; qu'enfin je craindrais qu'une nouvelle note de ma part en réponse à votre offensive n'ait le même sort que ma première missive, puisqu'elle serait plus catégorique encore contre vos déductions.

Veillez agréer, mon cher confrère, l'assurance de mon entier dévouement.

G. HOUDARD.

(1) Cf. *Annales de la Musique*, N^o du 15 Avril, 1901.

— M. G. Houdard nous avait envoyé une première lettre que nous regrettons de ne pouvoir insérer, car elle n'apporterait aucun intérêt scientifique à la discussion que notre honorable contradicteur a provoquée. Que M. Houdard nous réponde par des arguments précis, & il trouvera auprès de nous l'accueil le plus empressé. Quant aux petites polémiques personnelles, nous ne voulons pas nous y attarder. M. H. sait que nous avons pour lui, faut-il le répéter ? une parfaite estime ; mais il nous a conduit lui-même sur le terrain de l'histoire & de la critique des textes. Nous entendons y rester, & continuerons à montrer, dans notre prochain N^o, que *les manuscrits contiennent des preuves intrinsèques de l'égalité des notes dans le plain-chant*.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.