

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 7

Juillet.

1901

JULES COMBARIEU. **J.-J. Rousseau et le mélodrame.**

M. Edgar Istel vient de faire paraître dans les *Publications de la Société internationale de musique*, à Leipzig, (chez Breitkopf, 1901), une très savante étude, dont les conclusions, si elles pouvaient être acceptées sans hésitation, enrichiraient à la fois l'histoire du mélodrame & l'histoire de J.-J. Rousseau d'un fait important. M. Istel a bien voulu citer à maintes reprises, comme contenant des documents nouveaux, le travail que j'ai fait paraître sur cette question, il y a un an, dans la *Revue de Paris* (1). Je ne crois pas m'acquitter d'un devoir banal de courtoisie, mais rendre hommage à la vérité en disant que M. Istel — bien qu'il n'ait pas encore eu en main les pièces que j'ai signalées (2) — se montre tout à fait supérieur à ceux qui avaient abordé avant lui cet intéressant sujet, notamment à Jansen, dont le livre, incomplet & parfois inexact, me semble aujourd'hui bien suranné. Il a nettement posé un problème que je n'avais même pas examiné, & il croit l'avoir résolu ; c'est cette solution que je voudrais faire connaître, en disant brièvement pourquoi elle m'inspire quelques doutes.

On sait que le mot *mélodrame*, conformément à l'étymologie, a désigné d'abord le drame en musique & a eu un sens analogue à celui du mot *opéra*. J.-J. Rousseau, persuadé que l'opéra était impossible en France (parce que notre langue manque de rythme), a imaginé d'en supprimer le chant & de le remplacer par une pantomime accompagnée d'une musique d'orchestre. Il a ainsi créé le *mélodrame nouveau*, ou, si l'on veut, le *mélodrame moderne*, représenté par son *Pygmalion*, qui fut joué pour la première fois à l'Hôtel de

(1) N° du 1^{er} mai 1900.

(2) Ce sont : deux copies de la musique de *Pygmalion*, dont l'une (réduction pour quatuor) est aux archives de la Comédie française, & l'autre (parties d'orchestre) est à la Bibliothèque Nationale ; 2° une traduction italienne (Venise, 1773) du *Pygmalion* (B. N., Yth 51 869), contenant, en français, les indications (pour la pantomime & la durée de chaque morceau symphonique) dont Rousseau avait accompagné le texte de son mélodrame ; 3° le relevé, d'après les registres de la Comédie française, des recettes produites par l'œuvre de Rousseau ; 4° le portrait de l'acteur Larive dans *Pygmalion*, donné par *Les Costumes des grands théâtres de Paris* ; 5° des extraits des journaux du temps ; 6° une édition du texte littéraire (1786) contenant de curieuses indications à la plume (archives de la Comédie française), &c.

Ville de Lyon en 1770 & à la Comédie française en 1775. Entre ces deux dates, la pièce eut, en province & à l'étranger, un grand retentissement. Elle est caractérisée par un déplacement de rôles très original, qui suppose une conception toute nouvelle de la musique instrumentale : toutes les fois que les violons prennent la parole, l'acteur se tait ; il se borne à faire des mouvements & des jeux de physionomie, & le langage seul de l'orchestre traduit les passions qui l'animent. Cette forme de mélodrame a eu des fortunes diverses selon les pays. En France elle a eu des imitateurs au XVIII^e siècle (1) (bien qu'on ait souvent dit le contraire), mais elle a bientôt dégénéré, & n'est plus employée aujourd'hui qu'exceptionnellement ; en Angleterre, elle n'a rien produit qui mérite d'être retenu ; en Italie, dans le pays du *bel canto*, elle n'a pu s'acclimater ; en Allemagne seulement, elle a été cultivée sérieusement & avec suite par des compositeurs tels que Georg Benda, Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Winter, Cannabich, Vogler, &c... Dès la première heure, Mozart en avait salué l'apparition avec enthousiasme ; & Goethe, analysant la création de Rousseau, disait que c'était une œuvre « faisant époque ».

On sait également que, sur les 26 pièces musicales dont se compose la partition de *Pygmalion*, deux seulement — dans les éditions ou manuscrits connus — portent la signature de Rousseau ; les autres sont d'Horace Coignet, négociant & amateur de musique lyonnais.

Voici la question, négligée jusqu'à aujourd'hui, que M. Istel s'est posée : Rousseau, en dehors de sa collaboration avec Coignet, n'a-t-il pas composé lui-même une musique pour *Pygmalion* ? M. Istel croit être en mesure de répondre affirmativement, & je traduis la partie de son étude où il expose sa découverte :

Mes études sur le *Pygmalion* & le mélodrame allemand étaient déjà fort avancées lorsque, dans le catalogue de la collection de musique de la bibliothèque privée du château de Berlin, dressé par G. Thouret, je trouvai une partition manuscrite, « Rousseau, *Pygmalion*, scène lyrique », mentionnée avec la marque M 4899. Il résulte des recherches faites sur place que la partition consiste en 24 feuilles de papier fort in-folio, non réglées, contenant le texte du poème de *Pygmalion*, tel qu'il est dans les imprimés ordinaires, avec les morceaux de musique intercalés. Les indications pantomimiques font défaut. La partition est splendidement reliée en cuir rouge, avec lettres & tranches dorées. Sur la couverture & au dos il y a le titre : *Pigmalion*.

En ouvrant la partition on trouve une feuille plus mince ajoutée par le relieur & sur laquelle on lit : *Pigmalion, scène lyrique par Jean-J. Rousseau. Argument*.

Il s'agissait tout d'abord de savoir si cette partition, qui ne porte que le nom de Rousseau, était écrite de la main même du grand Genevois. Assurément non ! La

(1) Je citerai, entre autres, « PANDORE, mélodrame en vers par M. d'Aumale de Corsenville, représenté à Paris par les comédiens ordinaires de Monsieur pour la première fois le 20 juillet 1789, musique de M. Beck, mise au jour par M. Durieu, gravée par M^{lle} Fleury, à Paris, chez l'éditeur et marchand de musique rue Dauphine près la rue Cristine, au Gout du jour et aux adresses ordinaires ». (B. N. Vm² 551.)

partition est de deux copistes, dont l'un a écrit la musique, l'autre le texte. L'écriture de Rousseau, après comparaison, n'a pas la moindre ressemblance ni avec l'une, ni avec l'autre ; en outre quantité de fautes grossières dans la partie musicale trahissent un copiste maladroit (*l'accord initial en mi bémol majeur a un fa à la basse*). Mais, s'il faut refuser à Rousseau la paternité de la copie, en revanche de nombreuses raisons plaident pour la paternité spirituelle. Il fallait d'abord établir à quelle année remontait la partition, d'après la nature de la reliure & du papier.

La partition provient de la collection de Frédéric-Guillaume II ; l'endroit où elle a été trouvée, comme me l'a assuré M^r le professeur Thouret, l'organisateur de la collection, en fait foi. De plus la reliure en témoignerait. Celle-ci vient en tout cas d'Allemagne & est l'œuvre du relieur du roi. Une indication très exacte de l'année de la reliure résulte de la comparaison avec toutes les autres partitions existantes & qui faisaient partie de la collection royale. J'y ai trouvé un exemplaire avec *papier de Chine de fantaisie* comme première feuille (feuille de garde) & une feuille de papier à écrire attachée en tête par le relieur, comme pour le *Pygmalion*, avec le filigrane J. Honig Zoonen & un lis. Or la feuille d'en tête du *Pygmalion* présente absolument le même filigrane, de même que le *papier de Chine de fantaisie* diffère à peine de celui de la partition de *Pygmalion*. Mais dans toute la collection il n'y a pas une seule partition qui ait exactement le même filigrane à la 1^{re} page. Or cette seconde partition-là, on en peut heureusement fixer & le jour & la date. C'est une cantate, « Les vœux de Berlin », poème de l'acteur de la cour Blainville, musique du maître de chapelle Agricola, élève de notre grand J.-Séb. Bach. Et cet exemplaire fut, à l'occasion de la naissance du prince Fr.-Guillaume (plus tard le roi Fr.-G. III), offert aux parents. Mais Fr.-G. III est né le 3 août 1770. Que le papier portant le filigrane indiqué ait bien existé à ce moment-là & n'ait pas été ajouté par la suite, c'est ce qui résulte de ce fait, que Blainville écrivit le titre & la dédicace sur ce papier.

Nous voilà donc en possession d'une date qui nous fait apparaître plus remarquables encore les mystérieuses connexités de l'affaire de *Pygmalion*. C'est au printemps de cette même année 1770 qu'eut lieu à Lyon la 1^{re} représentation de cette œuvre.

Mais on pourrait objecter que la ressemblance du papier attaché en tête ne fait pas nécessairement conclure à une identité de l'année. Le relieur en question peut bien avoir employé le même papier auparavant & encore quelques années après ; c'est probable, mais il y a deux limites à fixer. Que la partition ait pu venir en la possession du roi avant ce mois d'août 1770 est chose impossible d'après les faits que nous ont révélés nos recherches. Elle n'a pas pu d'autre part arriver à Berlin après l'année 1778 (mort de Rousseau) ; car une partition « d'Antoine & Cléopâtre » de Kafta, provenant également, d'après une communication du bibliothécaire Dr Kopfermann, de la collection de Fr.-Guillaume II, a une première feuille très semblable, mais sur la couverture elle porte seulement le filigrane abrégé, le lis & le chiffre J. H. & Z. Le duodrame « Antoine & Cléopâtre » fut représenté à Berlin en 1779, & l'on peut considérer comme certain que le roi reçut quelque temps auparavant du compositeur la partition en dédicace. En 1778 la fabrique de papier n'avait plus jugé indispensable d'écrire son nom en entier : l'abréviation suffisait.

La question est maintenant de savoir si, par quelques autres circonstances quelconques, on peut fixer plus exactement la date de l'origine de la partition ou le moment où le roi en prit possession. Sur ce dernier point il n'existe malheureusement pas de documents (à moins qu'un hasard n'en fasse découvrir dans les archives fermées de la maison du roi). Quant à la date de l'origine de la partition, on peut tirer des conclusions assez certaines. Rousseau lui-même a, peu de temps avant sa mort, dressé une liste exacte des

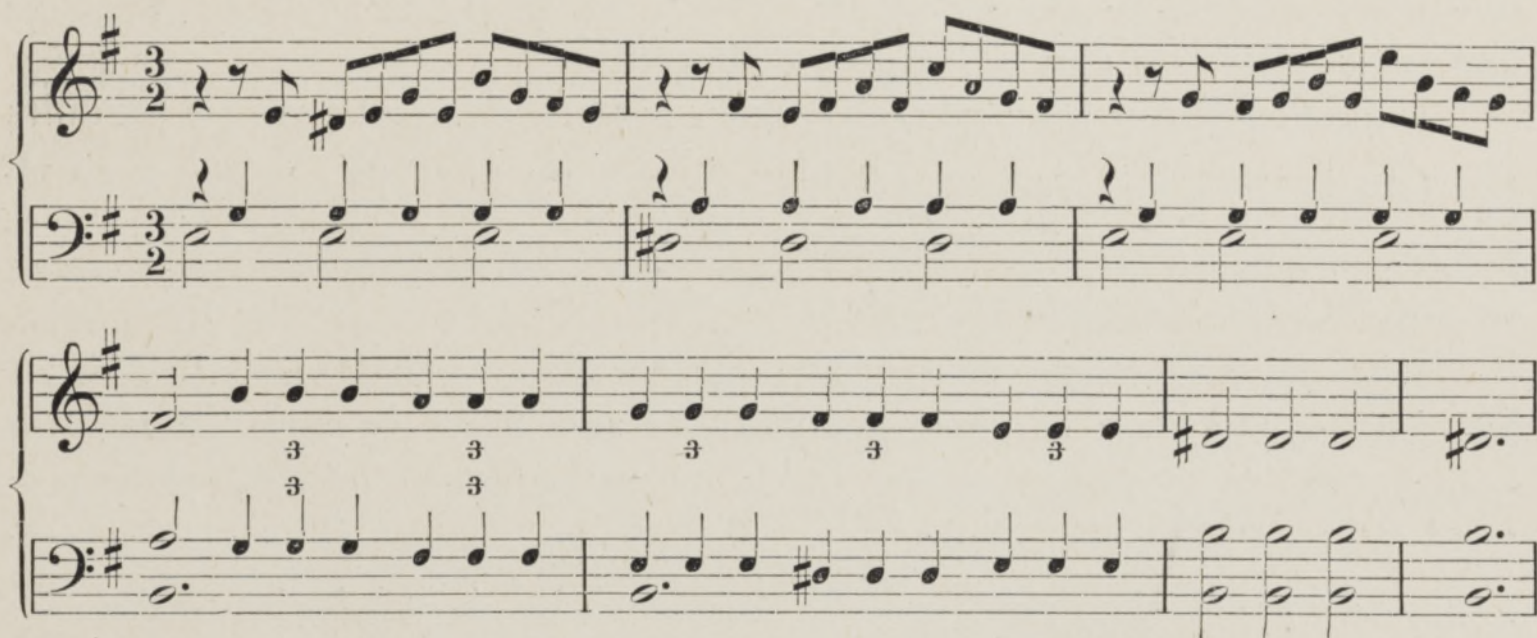
œuvres musicales qu'il avait écrites (copiées ou composées) depuis le 1^{er} avril 1772, & dans cette liste ne figure pas la musique de *Pygmalion*. Par contre, R. lui-même, dans l'avant-propos de cette liste, avoue qu'il ne pouvait pas y inscrire les œuvres musicales écrites entre le 1^{er} septembre 1770 & le 1^{er} avril 1772, n'en ayant pas pris note. Mais c'est justement à cette époque-là que paraît se rapporter l'origine de la partition de Berlin. En effet, comme nous l'avons vu, la lettre de Coignet, dans laquelle il cherchait à revendiquer contre Rousseau ses droits d'auteur, parut en 1771, & R., qui avait coutume de se défendre de la façon que nous avons indiquée, se mit certainement bientôt après à la nouvelle partition. Si R. ne la porta pas dans la liste des compositions qu'il possédait peu avant sa mort, & qui furent toutes imprimées après, c'est qu'il peut y avoir à cela une bonne raison ; elle avait sans doute été perdue dans l'intervalle. Il dit lui-même que chez lui, à Paris, par conséquent vers ce temps-là, il disparaissait continuellement des œuvres musicales. Cette partition peut donc s'être égarée, & quelque agent de l'ambassade de Prusse, ou n'importe qui, connaissant la prédilection du roi pour la littérature & la musique françaises, aura voulu faire faire une copie de la partition originale pour le roi. Le compositeur n'était pour rien dans cette copie, les fautes innombrables & grossières en sont la preuve. Quoi qu'il en soit, il est certain que Rousseau à ce moment-là jouissait à Berlin d'une vogue inouïe, & qu'en y envoyant la partition on pouvait gagner la faveur du roi.

M. Istel, examinant ensuite la musique de cette partition, constate un fait qu'il considère comme très important : cette musique correspond, jusque dans les moindres détails, aux instructions (données par Rousseau) sur l'étendue & la durée de la symphonie, qui, par petits morceaux, doit accompagner les paroles.

Ce premier argument, qui serre la question de plus près, ne me paraît pas avoir la signification que lui attribue M. Istel ; je crois même que le fait sur lequel il repose ne serait nullement incompatible avec une thèse contraire à la sienne. Rousseau, à l'époque où nous sommes, avait une très grande réputation ; des compositeurs plus ou moins sérieux, comme Coignet, Baudron, Aspelmayer, Schweitzer, considéraient comme un très grand honneur de travailler sur un livret de lui, & devaient attacher la plus grande importance aux indications parties de sa main. On peut très bien supposer un musicien qui se soit religieusement conformé, pour la distribution de la symphonie, aux intentions de Rousseau, — alors que Rousseau lui-même, s'il avait exécuté son propre programme, l'aurait, selon toute vraisemblance, un peu modifié.

M. Istel croit en outre trouver quelques ressemblances entre la musique qu'il a découverte & les dernières compositions de Rousseau : *les six nouveaux airs*, le fragment *Daphnis et Chloé*, le recueil de mélodies intitulé *Consolations et misères de ma vie*. Mais ces ressemblances paraissent d'ordre bien général pour qu'on en tire argument : elles sont relatives à la finesse des indications de mouvement ou d'exécution & à un emploi de la sourdine. C'est peu de chose. En revanche, la musique trouvée & publiée par M. Istel, sans être bien savante & bien compliquée, témoigne d'une expérience en matière

d'harmonie & d'instrumentation que n'avait pas Rousseau. Le *Larghetto* de *Daphnis et Chloé*, qu'on cite comme exemple de son savoir-faire, me semble suspect, j'ose le dire, non pour le thème principal, que j'attribue volontiers à Rousseau, mais pour tout le reste. Enfin, au n° 10 de la partition que nous fait connaître M. Istel, se trouve l'andante suivant :



Cette forme solennelle du $\frac{3}{2}$ (1) est un cadre grandiose qu'emploient les musiciens ayant l'habitude du contrepoint, car elle est éminemment favorable à l'évolution de parties n'ayant pas le même rythme. Or Rousseau n'a jamais été, il s'en faut ! un contrepointiste. Il savait imaginer une mélodie & placer quelques basses ; rien de plus.

Il y a cependant un fait dont M. Istel n'a pas tiré suffisamment parti & qui me disposerait à admettre sa thèse, s'il lui était possible de l'appuyer sur des arguments plus décisifs. Rousseau n'a jamais voulu assister à la représentation du *Pygmalion* musique par Coignet (2) ; il l'a toujours désapprouvée & a déclaré qu'elle était organisée « contre lui ». Cette attitude maussade & hostile, dont j'ai cherché à me rendre compte par toutes les hypothèses possibles (3), s'expliquerait fort bien par l'existence d'une partition que Rousseau aurait écrite lui-même & à laquelle on aurait obstinément préféré celle de Coignet...

Il y a là un petit problème. Quoi qu'il faille penser de la solution qui vient de lui être donnée, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de J.-J. Rousseau & à celle du mélodrame trouveront plaisir & grand profit à lire l'étude très documentée & très remarquable de M. Edgar Istel.

JULES COMBARIEU.

(1) Employée par exemple par Schumann dans la 4^e partie de sa 3^e symphonie, dans le *Credo* de sa messe (*op.* 147), dans le n° 4 de son *Requiem*, &c.

(2) Cette musique de Coignet, bien que nous ayons quelque peine à nous l'expliquer aujourd'hui, dut avoir un grand succès avant d'être entendue à Paris, car la Comédie française accepta la pièce à l'unanimité le 29 octobre 1775, l'annonça le soir même, & la joua le lendemain. Or, l'acteur Larive, qui devait faire Pygmalion, arrivait à ce moment de voyage ; il était donc en possession du rôle & l'avait joué ailleurs qu'à Paris.

(3) Voir *Revue de Paris*, 1^{er} mai 1900, p. 216.

C. JOURDAN. **A propos du chant national du 14 juillet.**

La Révolution française n'a pas eu *sa* littérature. Ses meilleurs écrivains ou orateurs ont été surtout des hommes d'action ; presque tous ses poètes, au lieu d'innover, ont été des épigones du classicisme s'attardant à des imitations surannées. Au théâtre & dans le genre épique, elle n'a pas créé une seule œuvre où elle se soit vraiment exprimée.

Dans le domaine musical au contraire, la Révolution a beaucoup produit ; elle a eu *sa* musique, dont on est loin de se faire une idée, même approximative, quand on connaît seulement la *Marseillaise*, le *Chant du Départ* & le *Ça ira*. Et cette musique exprime exactement l'âme de la Révolution.

Dans un volume qui a l'ampleur, l'importance & l'intérêt d'un monument national, (je me place ici, bien entendu, au seul point de vue historique & musical), (1) M. Constant Pierre, après de patientes recherches, pleines de difficultés & d'heureuses découvertes, a réuni cent quarante-trois compositions écrites de 1790 à 1800 pour les fêtes & cérémonies de la Révolution française & formant un volume grand in-8°, dont la partie musicale n'a pas moins de 560 pages. Presque toutes ces œuvres sont dues aux musiciens de la Garde nationale, qui devint en 1793 l'*Institut national de musique*, &, en 1795, le *Conservatoire*. Sur 33 compositeurs, 8 seulement n'ont pas appartenu à ce dernier établissement, qui, à l'origine, avait pour fonction bien définie d'organiser les fêtes nationales & *de produire de la musique pour le peuple*. (Les compositeurs étrangers au Conservatoire sont Rouget de Lisle, I. Pleyel, Philidor, Piccini, Giroust ; il faut ajouter à cette liste les chansonniers). C'est l'année 1794 qui produisit le plus grand nombre d'œuvres nouvelles (24). Gossec est au premier rang (25 compositions) ; après lui viennent Catel (14) & Méhul (11). Parmi les poètes, le seul M. J. Chénier écrivit 22 hymnes ; Lebrun 12. Ces œuvres musicales ont des formes très diverses : il y a des *sol*i (pour voix seule ou plusieurs voix à l'unisson), tels que l'*Ode à l'Être suprême* de Dalayrac (1794), l'*Hymne pour la fête de la Jeunesse* (1796) de H. Jadin, les hymnes pour la *fête des Époux* (Méhul, 1798), pour la *fête de la Reconnaissance* (Cherubini, 1799), pour la *fête de l'Agriculture* (Lesueur, 1799), l'*Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus* (Catel, 1794), &c. ; — il y a des *sol*i avec refrain en chœur, tels que l'*Hymne à l'Humanité* (Gossec, 1795, en mémoire du 9 thermidor), l'*Hymne à la Liberté* (I. Pleyel, 1791), les deux *Hymnes à J.-J. Rousseau* (Gossec & Jadin, 1794), le *chant du départ* de Méhul (1794) ; — il y a des *duos*, tels que l'*Hymne à l'Hymen* (Piccini, 1799) ; —

(1) *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*, par Constant Pierre, commis principal au secrétariat du Conservatoire national de musique, Paris, 1899, Imprimerie Nationale. Publications de la Ville de Paris. — M. Constant Pierre, auteur d'un recueil analogue (Imprimerie Nat., 1060 pages, 1900) contenant les *documents historiques et administratifs* pour servir à l'histoire du Conservatoire, a obtenu en 1900 le prix Bordin (Académie des Beaux-Arts) pour son *Histoire du concert spirituel* de 1725 à 1790 (manuscrit de 650 p.).

des chœurs sans accompagnement, comme l'*Hymne sur la reprise de Toulon* (Catel); — il y a des chœurs avec accompagnement, soit pour voix d'hommes, tels que l'*Hymne à la Raison* de Méhul (1793) ou le *Triomphe de la Loi* de Gossec (1792), soit pour voix d'hommes & de femmes, comme l'*Hymne à la Nature* (1793); — il y a des compositions pour orchestre d'harmonie ou musique militaire (*symphonies, ouvertures, marches militaires ou funèbres, pas de manœuvre*); — il y a enfin des scènes avec soli, chœurs & accompagnement d'orchestre (c'est ce que nous appelons des *cantates*).

A cette dernière classe appartient le *Chant national du 14 juillet 1800*, exécuté dans « le temple de Mars » le 25 messidor an VIII, musique de Méhul, poème de Fontanes. Cette œuvre, qui forme une vraie partition, nécessite l'emploi de trois chœurs & de trois orchestres. C'est une composition de grande envergure, où les idées, l'expression & les mouvements sont très divers. On y exalte d'abord les « *glorieuses destinées* » du peuple français, dont les récentes victoires sont ainsi célébrées :

Où sont ces ennemis qui dans Nice & dans Gênes
Avaient osé dicter des ordres absolus ?
Leur sang, du Milanais rougit au loin les plaines ;
Un héros se présente : ils ne sont déjà plus.

Des Germains l'aigle épouvantée
Dans Vienne revole à grands cris,
Et sur sa route ensanglantée
Partout ne voit que des débris.
A cette nouvelle fatale
La Cour des Césars est en deuil ;
Et de la Tamise rivale,
Nos succès confondent l'orgueil.

Ici, le Coryphée, parlant au nom de la République, s'adresse aux mânes des héros, anciens ou modernes, tombés pour la patrie, & dit, en s'adressant aux premiers :

Les fils sont plus grands que les pères,
Et vos cœurs n'en sont point jaloux !

Après ce dithyrambe, se trouve un court adagio funèbre, où deux coups de gros tambour (tam-tam), frappés en triple *forte*, précèdent ce récitatif :

Tu meurs, brave Desaix !

Les mots *tu meurs* sont immédiatement repris dans un *allegro vivace* :

Tu meurs ! ah ! peux-tu croire
Que l'éclat de ton nom s'éteigne avec tes jours ?
L'Arabe, en ses déserts, s'entretient de ta gloire
Et ses fils à leurs fils la rediront toujours.
Français, sur le tombeau d'un héros magnanime
Abjurons nos partis, nos haines, nos fureurs !
Qu'un même enthousiasme à son nom nous anime !
La concorde aujourd'hui doit unir tous les cœurs.

Après un chant sur la liberté (*Toi, qu'on a tant déshonorée...*) & un court récitatif, dit par le 2^e coryphée :

Un grand siècle finit, un grand siècle commence :
Gloire, vertus, beaux-arts, renaissiez avec lui ! —

la pièce se termine par un *tutti*, dont voici les paroles :

O Dieu ! vois à tes pieds tomber ce peuple immense :
Les vainqueurs de l'Europe implorent ton appui !
Être immortel, qu'à ta lumière
La France marche désormais,
Et joigne à la vertu guerrière
Toutes les vertus de la paix.

Comme l'*Hymne à la Raison* (Méhul) & l'*Hymne du Panthéon* (Cherubini), le *Chant du 14 juillet* est une des rares œuvres dont nous ayons la partition gravée ; (il y a même quelques parties séparées du 2^e orchestre.) Composé pour une circonstance déterminée, cet hymne n'eut qu'une seule audition officielle ; il fut cependant exécuté sept fois solennellement. (A ce point de vue, c'est le *Chant du départ* qui tient le premier rang, avec 20 exécutions.)

A côté du poème que nous venons d'analyser brièvement, on peut citer comme ayant été exécutées à la même date, mais à des années différentes, deux autres compositions : le *Domine salvam fac gentem*, orchestré par Gossec & chanté au champ de Mars le 14 juillet 1790, & le *Chant du 14 juillet* (1790-91), du même Gossec, sur les paroles suivantes de Chénier :

Dieu du peuple & des rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Dieu que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel !
Ici sont rassemblés, sous ton regard immense,
De l'empire français les fils & les soutiens,
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens !

*
* *

La plupart des critiques & des historiens qui ont jugé ces compositions musicales se sont placés au point de vue de l'art pur, & n'ont pas eu de peine à signaler des faiblesses, des formules banales, des accompagnements surannés, des boursouflures & des remplissages à côté de quelques inspirations magnifiques. S'appliquant à établir une sorte de balance entre les défauts & les qualités, en mettant celles-ci en lumière & en plaidant les circonstances

atténuantes pour ceux-là, ils ont conclu qu'en somme la musique révolutionnaire était très digne d'estime. Cette méthode ne me satisfait pas ; elle me semble étroite & fausse ; & j'ai peur que nous soyons de moins en moins capables, aujourd'hui, de saisir le vrai caractère des « hymnes » de 1794 ou de 1800.

Certes, nos compositeurs contemporains sont beaucoup plus savants, plus *artistes* que ceux d'il y a un siècle. Mais une chose leur manque, qui est peut-être le vice profond de la musique actuelle & que je voudrais dire. Je résume ainsi ma pensée : nos musiciens ont perdu le contact avec l'âme du peuple. A peine citerait-on une ou deux exceptions. Nos compositeurs les plus distingués sont des individualistes à outrance. Ils cultivent leur moi ; les œuvres d'art qu'ils nous donnent, — splendides, originales, artificielles, — ressemblent aux belles tulipes écloses sous la loupe d'un horticulteur de Harlem ou de Rotterdam. Et, s'il en est ainsi, c'est que le musicien, ne trouvant plus autour de lui un fonds de croyances communes propice à l'inspiration, se trouve réduit à ses propres ressources & obligé de remplacer les grands sentiments collectifs par une ingéniosité toute personnelle. La situation de musiciens tels qu'un Gossec ou un Rouget de Lisle était tout juste le contraire. Ils étaient comme portés vers la production artistique par un courant d'enthousiasme populaire. Ils vivaient dans un état d'esprit très général & vraiment national. Ils n'écrivaient pas pour traduire le drame intérieur de leur vie, comme Berlioz, pour fixer une rêverie éthérée, comme Schumann, ou pour ciseler des bibelots de vitrine, comme Bizet, mais pour donner une voix à l'âme puissante de tout un peuple réuni par la même foi en certaines idées. Or, s'inspirant de la nation & travaillant pour elle, ils devaient faire une musique non seulement très simple, — puisqu'elle était destinée au peuple, — mais, j'ose le dire, *banale*, attendu que, par définition, ce qui est d'ordre très général, accessible à tous les esprits & à tous les cœurs, est forcément un peu commun, & que dans l'individualisme seul est la « distinction ». L'esthétique pure voit ainsi les choses ; mais, pour quiconque cherche avant tout, sous les formules du style, le sentiment réel, la conviction, — la vie en un mot, — ces termes de *distinction* & de *banalité* n'ont plus leur sens habituel.

Nous n'aimons plus l'emphase, & la rhétorique révolutionnaire nous fait sourire. Il y a peut-être là une injustice de dilettante affaibli par les préoccupations égoïstes. L'emphase est caractérisée par une disproportion visible entre le sentiment, qui est sans force, & l'expression, qui veut paraître débordante de force. Elle est une ruse ou une répartition anormale & sans équilibre de l'énergie. Or, à la fin du XVIII^e siècle, — toute opinion politique mise à part, — rien de semblable n'existe. Au contraire, les sentiments sont supérieurs au langage qui les exprime.

Ce langage paraît souvent un peu gauche & pauvre de science : mais il a la qualité maîtresse de toute œuvre d'art, la sincérité. Songeons qu'un

Rouget de Lisle, s'il avait mis dans un chant populaire quelques touches de virtuosité, eût fait une sottise. Songeons enfin à ce mot d'un maître compositeur, épris avant tout d'émotion vraie : « Pour faire une belle mélodie, il ne faut pas savoir un mot de musique ».

C. JOURDAN,

Professeur agrégé de l'Université.

Promenades et visites musicales.

I

A la maison Pleyel.

Afin d'éviter un procès pour usurpation de rubrique, j'ai hâte de dire que les premiers mots inscrits en tête de cet article sont dérobés à M. Adolphe Brisson, dont la plume agile & toute française s'est fait une spécialité, dans le journal le *Temps*, des enquêtes récréatives & documentaires sur la littérature contemporaine. Nul ne pratique avec autant d'agrément l'art de glaner dans les champs où la grande critique a déjà fait la moisson. La méthode créée par lui a déjà produit, dans les provinces voisines de la nôtre, les meilleurs résultats ; elle semble répondre à un besoin de l'esprit moderne. Pourquoi ne l'appliquerais-je pas à l'art musical ? Notre aimable confrère a élevé le reportage à la hauteur d'un genre littéraire ; mais il faut que les genres évoluent. Les *Jardins de l'histoire* musicale ne sont-ils pas aussi délicieux, aussi riches en espèces rares & en coins inexplorés que les jardins de l'histoire politique ? La musique, elle aussi, n'a-t-elle pas ses *vieilles maisons*, ses *vieux papiers* ? ... La critique ne doit pas se borner à éplucher des livres ou à disséquer, comme sur une table d'anatomie, des manuscrits anciens où abondent les rébus ; elle ne doit pas, surtout, trop s'attarder aux idées générales & aux « formules ». En ce qui concerne particulièrement l'histoire musicale du XIX^e siècle, — dont la bibliographie n'est pas encore faite, — interrogeons le plus souvent possible les hommes & les choses qui nous entourent, & cherchons l'âme du passé partout où elle a laissé quelque chose d'elle-même.

C'est dans ces dispositions d'esprit que je me présentais, il y a quelques jours, au 22 de la rue Rochechouart, où, depuis décembre 1839, après avoir quitté la rue Cadet, se sont installés les successeurs d'Ignace Pleyel, fondateur (en 1807) de la maison qui porte encore son nom. Ce n'était pas le hasard d'une promenade qui me conduisait dans ce temple élégant & célèbre du piano, mais le dessein très réfléchi de donner un brillant début (au moins par le choix du sujet !) à mes études expérimentales, & le désir de m'éclairer sur ces deux points : 1^o quels sont les documents d'histoire musicale que possède la maison Pleyel ? 2^o à quels procédés de facture tient la réputation de ses instruments ? Je dirai en toute sincérité les résultats très inégaux que j'ai obtenus dans cette double enquête.

* * *

Avant d'arriver auprès de M. Pfeiffer, l'excellent musicien compositeur qui, en l'absence de M. G. Lyon, veut bien me recevoir, je retrouve une impression dont je ne puis jamais me défendre toutes les fois que je parcours la série des salons où sont exposés les divers types de pianos. Semblables à des tombes noires — malgré quelques

touches de modernité hardie, ça & là, sur les façades — ces nobles instruments au repos parlent au sens artistique. Leur inertie a un air puissant & formidable. En les regardant, on écoute. Leur silence garde quelque chose de musical & semble fait d'harmonie; il est expressif, presque intimidant, comme celui des grands orateurs. Devant cette majesté tranquille, on devine la force captive, toute prête, à l'appel d'un maître, pour l'essor triomphal. Instinctivement on songe au monstrueux hiatus du couvercle qui se soulève, & à toutes les puissances d'émotion qui se déchainent, quand il plaît à certaines mains de se poser sur les touches d'ivoire. Qui donc a osé dire du mal du piano? Le piano est le roi des instruments : d'abord, parce que Beethoven a composé les *Sonates*, Chopin les *Mazurkas*, Schumann les *Arabesques* & les *Novellettes*; ensuite, parce que le piano, tout en étant une réduction de l'orchestre, n'a pas, comme l'orgue, une expression fixe, déterminée par des jeux mécaniques, & permet à l'exécutant de *s'exprimer lui-même* : « Sur les pianos Pleyel, disait Chopin, *je fais le son* comme je veux. » Non, nul ne peut sérieusement médire du piano, à moins qu'il n'ait composé un chef-d'œuvre comme *Sigurd*...

Au moment où j'entre dans son cabinet, M. Pfeiffer congédie un copiste qui vient de lui remettre les épreuves de son dernier opéra-comique : *Le Légataire universel*. Avec cet hôte aimable, qui me conquiert tout de suite par la bonne grâce de son accueil & de sa personne, la conversation s'égare sur la musique & les musiciens du jour. Mais je montre mon carnet, mon crayon prêt pour le travail... M. Pfeiffer a compris. Il se lève pour me faire les honneurs de la maison.

Toutes les salles me sont connues (sauf celle de la bibliothèque où se trouvent réunies, en une très belle collection, toutes les œuvres un peu importantes de la musique de chambre). Il en est une pourtant où je m'arrêterais volontiers pour quelques minutes de recueillement, comme le voyageur pieux qui visite une église : c'est la salle de Concert. Presque toute la musique du siècle est passée par là; les plus grands artistes y ont fait chanter le meilleur de leur âme & quelques hommes assemblés y connurent des heures divines. *Quis Deus incertum est, habitat Deus!*... C'est là que Chopin triompha (pour la première fois, au printemps de 1832, & pour la dernière, le 16 février 1848), Chopin, dont on conserve le piano comme une des plus précieuses reliques de la maison; c'est là que furent acclamés Liszt l'Olympien & César Franck (qui en 1840 jouait une fantaisie de Thalberg sur le *Moïse* de Rossini), & l'inoubliable Rubinstein, & Saint-Saëns, & cent autres virtuoses du clavier : J. Schulhoff, de Prague, le hollandais Ernst Lubeck, le norvégien Tellefsen, élève de Chopin, les autrichiens A. Jaëll & L. Breitner, le belge Arthur de Greef choisi par Ed. Grieg pour interpréter ses œuvres devant le public parisien; les italiens G. Martucci & Ravera, les hongrois H. Ketten & Ch. Agghazy, Gottschalk, le grand pianiste américain, M^{me} Szarvadi, Louis Breitner..., & parmi les nôtres : Planté, L. Diémer, H. Fissot, Fr. Thomé, Delaborde, Th. Ritter, Pugno, M^{me} Marie Jaëll, M^{me} Roger-Miclos, M^{me} Bordes-Pène (1)... Parmi les composi-

(1) Que dire des violonistes? il suffit de citer des noms tels que Alard, Sarasate, Ch. Dancla, Marsick, M^{lle} Marie Tayau... Pour épuiser le livre d'or de la maison Pleyel, il faudrait refaire l'histoire de la musique de chambre au xix^e siècle. On entendit successivement dans cette salle : le célèbre quatuor Alard, Adolphe Blanc, Casimir Ney & Franchomme; le quatuor Maurin, Sabatier, Mas & Chevillard (qui jouait les derniers grands quatuors de Beethoven); le quatuor Lamoureux, Colonne, Adam & Rigault (avec M. Lavignac au piano); le quatuor *Sainte-Cécile* (composé de M^{mes} Prins-Claus, Altmeyer, Marie Tayau, Maleyx); la *Société des trios anciens et modernes* (MM. de la Nux, White & Lasserre); le quatuor de MM. Marsick & Loys; la *Société de musique française* fondée par M. Edouard Nadaud; le *quatuor de la fondation Beethoven* (MM. Geloso, Capet, Montheux & Schnekklud); le *quatuor belge*, composé de MM. Isaye, Crickboom, van Hour & Jacob... J'en passe, & des meilleurs. C'est à la salle Pleyel enfin qu'on a entendu la *Société de musique de chambre pour instruments à vent* (fondée par MM. Taffanel, Gillet, Turban, Brémont, Espagnet, de Bailly), la *Société des Compositeurs*, la *Société Sainte-Cécile*, la *Société chorale d'Amateurs*, la *Société des Symphonistes*, & la plus importante de toutes, la *Société nationale*, fondée en 1871 sur l'initiative de M. Romain Bussine & présidée aujourd'hui par M. Vincent d'Indy.

tions pour orchestre qui furent jouées là, il en est une qui mérite un souvenir spécial parce qu'elle est restée en grande partie inédite : c'est le *Carnaval des animaux*, grande fantaisie « zoologique » de M. Saint-Saëns pour deux pianos, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, célesta & xylophone, & formée de 14 morceaux : 1° *Marche royale du Lion* (style persan); 2° *Poules et Coqs*; 3° *Hémiones* (animaux véloce); 4° *Tortues*; 5° *Éléphant* (contrebasses jouant la *danse des Sylphes* de Berlioz!); 6° *Kanguroos*; 7° *Aquarium*; 8° *Personnages à longues oreilles*; 9° *Coucou au fond des bois*; 10° *Volière*; 11° *Pianistes* (!); 12° *Fossiles*; 13° *le Cygne* (une des plus belles choses qui existent en musique!); 14° *Finale* (sorte de sarabande échelevée, qui s'arrête tout d'un coup, sans préparation, au grand ahurissement de l'auditeur). On devine ce qu'un musicien comme M. Saint-Saëns a pu mettre, en une telle œuvre, d'humour énorme, de fantaisie aristophanesque & de cocasserie géniale. Si l'on écrit jamais une histoire du comique musical, il faudra citer cette symphonie en bonne place avec quelques œuvres étincelantes d'Em. Chabrier.

Je m'arrache à la sollicitation de tant de souvenirs pour suivre & écouter mon guide : — « Voici, me dit-il, un document qui a été recueilli par mon père, M. Émile Pfeiffer, & qui est bien intéressant pour l'histoire de la musique moderne. »

C'est une série de sept diapasons accompagnés chacun de quelques mots & indiquant la *marche ascensionnelle du diapason, de 1700 à 1855*. Je transcris :

diapason de 1700 (observation de Sauveur)			810 vibrations.
» 1780 (»	Puxal Taskin)	818 »
» 1823 (»	Fischer, Théâtre italien)	848 »
» 1823 (»	Fischer, Grand-Opéra)	863 »
» 1834 (»	Schebler, Grand-Opéra)	868 »
» 1836 (»	Delzenne, Grand-Opéra)	882 »
» 1855 (»	Lissajoux, Conservat. & Grand-Opéra)	898 »

Il était temps d'arrêter cette ascension. La musique a été appelée « la danse du son ». Cette danse avait lieu sur une corde trop tendue qui eût fini par casser. — M. Pfeiffer me montre ensuite la collection d'autographes qui est un des plus précieux trésors de la maison & qu'il a grossie de ses richesses personnelles. Ignace Pleyel (1757-1831) était un compositeur très distingué, élève de J. Haydn & admiré par Mozart. Il avait donc deux raisons pour une de se trouver en rapport régulier avec des musiciens célèbres. Je note les documents suivants, dont une grande partie a été publiée, en 1886, par O. Comettant (1) :

1° Une lettre de J. Haydn (datée de Vienne, 6 déc. 1802) recommandant son élève Hænsel à son cher ami Pleyel;

2° une lettre du même (4 mai 1801) adressée « à M. Pleyel, compositeur très célèbre, à Paris » pour demander des nouvelles de la prochaine édition de ses quatuors;

3° une lettre de Cherubini au « citoyen » Pleyel, & un billet de Méhul;

4° une lettre de Boïeldieu s'excusant de ne pouvoir venir entendre « le célèbre M. Cramer »;

5° des lettres de Ferdinand Riess (Londres, 28 déc. 1819), Steibelt, du chanteur J. Garat;

6° une lettre de Berlioz (datée de la Côte Saint-André, 6 avril 1819) — B. avait alors 15 ans! — proposant à Pleyel d'éditer « un pot-pourri en sextuor sur des airs italiens » (?!);

7° des lettres de Béranger, Rouget de Lisle, Chopin, George Sand & Clementi;

(1) *Un nid d'autographes*, Paris, E. Dentu, 1886.

8° deux lettres de Beethoven (26 avril 1807) demandant un nouveau Camille pour chasser les Français de tous les lieux « où ils ne sont pas à leur place » (1), — & proposant à Pleyel le dépôt, pour Paris, de quelques-unes de ses œuvres.

Quand nous avons épuisé, en un libre entretien, les réflexions de toute nature que suggèrent de tels documents, j'aborde, sans transition & avec une simplicité qui cache une réelle audace, la seconde partie de ma petite enquête :

— « Pourriez-vous me donner quelques renseignements précis sur les procédés de fabrication qui ont assuré aux pianos de la maison Pleyel la grande renommée dont ils jouissent ? Je me crois capable de reconnaître un de vos pianos en l'entendant sans le voir. A quoi cela tient-il ? Chopin disait que sur vos instruments il « faisait le son » comme il voulait ; ce mot-là est-il une simple boutade d'artiste, ou a-t-il des causes réelles ? »

A ces questions, un sourire indéfinissable passe sur les lèvres de M. Pfeiffer. Il me trouve sans doute indiscret. Peut-être me prend-il en pitié comme un enfant qui voudrait savoir ce qu'il y a dans l'intérieur d'un joujou.

— « Cher Monsieur, me répond-il, votre demande touche à des questions techniques très délicates. Je craindrais de ne pouvoir vous renseigner sur ce point avec toute la précision désirable. Pour vous éclairer en ces matières, vous devriez voir le Directeur de la maison, M. Gustave Lyon. Voyez M. Lyon ! »

*
* * *

A peine rentré chez moi, impatient d'être renseigné, je téléphone, pour prendre rendez-vous, à M. Lyon, qui, de son usine de Saint-Denis, me répond : « Dans une heure, je vous ferai prendre en voiture, à l'endroit que vous m'indiquerez. » On n'est pas plus aimable ! Une heure après j'étais installé dans un très élégant coupé, qui, par l'avenue Saint-Ouen, me conduisait dans la plaine Saint-Denis, au seuil d'une usine, où, dès le premier pas, on a l'impression d'une grandiose organisation de labeur continu & très discipliné. La main tendue, M. Lyon vient au-devant de moi. Il est en costume de travail, mais je sais que sous son veston de toile brille (entre autres décorations) la rosette d'officier de la Légion d'Honneur. J'ai un plaisir singulier à songer que M. Lyon est ancien élève de l'École polytechnique & de l'École des mines ; il me plaît infiniment qu'il en soit ainsi, non pas seulement parce que je ne sais rien de plus beau que la science alliée au travail pratique, mais parce que cette idée d'une haute valeur personnelle mise au service de l'industrie des pianos s'accorde bien avec le culte que j'ai pour la musique & pour tout ce qui la touche. Afin d'éviter une perte de temps, je vais droit au but & j'expose l'objet de ma visite.

(1) Beethoven était un mélange singulier de rudesse & de tendresse. On connaît ses deux billets à Hummel :

Premier billet :

« Ne mets plus les pieds chez moi. Tu n'es qu'un chien d'hypocrite, & puisse le bourreau tordre le cou à toutes les bêtes malfaisantes de ton espèce. BEETHOVEN. »

Deuxième billet (au même) :

« Mon petit cœur de beurre, tu es un honnête garçon ; tu avais raison, je le vois à présent très bien. Viens cet après-midi, tu trouveras Schuppanzigh chez moi, & tous deux nous t'embrasserons, cajolerons, dorloterons, que ce sera une bénédiction. Je te serre dans mes bras. Ton BEETHOVEN, dit aussi *Fleur de miel*. »

Dans une lettre datée de Vienne, 27 prairial an XIII, Camille Pleyel raconte qu'il est allé faire visite à Beethoven & le dépeint ainsi : « Un petit trapu, le visage grêlé & d'un abord très malhonnête. » Il le caractérise ainsi comme pianiste : « Il n'a pas d'école ; son exécution n'est pas finie, c'est-à-dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop. » Ce témoignage est confirmé par ceux que cite Wasielewski (*Ludwig van Beethoven*, t. II., ch. I).

— Certainement, répond M. Lyon, on pourra donner *une partie* des renseignements que vous désirez. Mais voulez-vous d'abord jeter un coup d'œil sur nos ateliers ?

Voici un chantier où d'énormes cubes de bois de chêne (représentant une valeur d'un million de francs) sont en train de dégorger leur sève & de sécher. Dans les bâtiments à plusieurs étages qui sont distribués en façade sur deux rues & qui occupent, me dit-on, une surface de 55 000 mètres, avec un chemin de fer où circulent constamment des wagonnets, trois machines à vapeur & 600 ouvriers, on taille, on façonne, on polit, on ajuste, on travaille, avec un bruit assourdissant, le bois & le métal. Ici, dans une atmosphère très chaude, un ouvrier ganté de gros cuir, la poitrine à moitié nue, tend des cordes d'acier & les enroule d'un fil de cuivre avec une extrême rapidité. Là on prépare les pièces fines & légères, semblables à de subtils joujoux de fée, qui composent la mécanique du piano ; ailleurs on manie des substances dures, on débite l'ivoire, on combine de jolies incrustations pour les instruments de luxe. C'est une ruche bourdonnante & stridente où la force circule incessamment & où j'ai peine à entendre les explications techniques que veut bien me donner M. Lyon.

— Vous m'avez trouvé, me dit-il enfin, occupé à faire des expériences : mais voici notre ingénieur, M. Canat de Chizy, qui est à votre disposition. Excusez-moi si je vous remets entre ses mains !

Dans les bureaux de l'usine où nous nous reposons en fumant des cigarettes, M. Canat de Chizy — ancien élève, lui aussi, de l'École Polytechnique — veut bien m'expliquer que les pianos de la maison Pleyel, tout en étant construits d'après un type primitif & consacré, sont toujours en voie d'améliorations nouvelles, & que la qualité de timbre qui a fait leur grande réputation est due à tout un ensemble de causes : d'abord à la nature des bois employés ; pour le châssis sur lequel sont tendues les cordes du piano, c'est le chêne, le hêtre, le tilleul, le sapin qui viennent des forêts françaises & des pays scandinaves, le tulipier & le noyer d'Amérique. Pour l'appareil de percussion (*mécanique*), c'est le poirier, le cormier, le charme, l'érable, l'alisier que fournissent les pays méditerranéens, & un autre bois d'Amérique, le hickory ; pour le clavier, c'est le bois de tilleul, mais le tilleul d'avenue, qui a été taillé, & dont le grain est devenu très serré par suite d'une condensation de la sève ; pour l'ébénisterie, ce sont les bois exotiques : palissandre, acajou, poirier, noyer-loupe d'Orient, bois de rose. Il faut que ces bois aient subi une préparation qui ne dure jamais moins de trois ans. Tout cela n'est encore rien. Commençons par les cordes de métal, puisqu'elles sont les génératrices du son.

Les mathématiques nous donnent des lois pour la longueur, la répartition & la tension des cordes ; elles indiquent aussi le point précis où chacune d'elles doit être frappée. Vous savez que, quand une corde vibre, elle se subdivise en une multitude de parties formant des « nœuds » & des « ventres », dont chacune produit un son *harmonique* s'ajoutant au son fondamental. C'est la prédominance de tels ou tels harmoniques, comme l'a montré Helmholtz, qui constitue le timbre ; il en résulte qu'il faut bien choisir le point où le marteau vient frapper la corde, parce que, immobilisant la partie qu'il touche, il supprime un harmonique. — La tension de l'ensemble des cordes peut représenter une force de 24 000 kilos. Il faut donc que ces cordes, sous peine de ne pas tenir l'accord, soient maintenues par une construction très solide. De là le principe de n'employer que du fer forgé ou de l'acier pour renforcer les barrages. — Si le cadre en métal qui est l'ossature du piano est formé de plusieurs pièces ajustées, la propagation de l'onde sonore aura moins de continuité, parce qu'entre deux pièces réunies il y aura une solution, un léger arrêt, le son sera un peu court : de là le principe de n'employer que des cadres en acier *coulé*. — Enfin, comment la corde

entrera-t-elle en communication avec les doigts du pianiste ? Si la transmission du mouvement se fait d'une manière automatique, le son sera uniforme, dépourvu de nuances, & ne traduira pas la personnalité de l'artiste : de là le système du double échappement, qui laisse du jeu à l'exécutant &, dans une certaine mesure, lui permet, comme disait Chopin, de créer le son comme il veut.

Et M. Canat de Chizy, joignant l'exemple à la leçon, veut bien me dessiner sur le papier toutes les pièces dont il m'explique le délicat fonctionnement.

— En somme, conclut-il après un moment de réflexion, c'est surtout la solidité & la rigidité de la construction qui assure la haute valeur de nos pianos, en même temps que la nature & la préparation des matériaux employés. A l'étranger, certains pays ont copié nos pianos & les ont reproduits avec une exactitude mathématique ; ils les ont même vendus moins cher : mais ils n'ont pu leur donner les mêmes qualités de son.

— Envoyez-vous beaucoup d'instruments à l'étranger ?

— Oui, en Angleterre & en Belgique principalement. En Amérique, les droits d'entrée & le change sont de terribles obstacles...

— Combien avez-vous fabriqué de pianos jusqu'à ce jour ?

— Cent trente mille, environ.

M. Lyon, qui est venu nous rejoindre, mais qui paraît songer de moins en moins à me livrer des secrets, me parle de l'organisation sociale qu'il a donnée à sa cité ouvrière ; & je me retire bientôt, enchanté en somme de l'excellente leçon de choses, forcément incomplète, qui vient de m'être donnée avec tant de courtoisie & de compétence.

S.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Opéra-Comique. Le Légataire universel (3 actes) de M. G. Pfeiffer.

Un vieillard avaricieux, radoteur & agonisant, insigne par le nombre des maladies & des ridicules ; deux jeunes gens qui roucoulent & attendent la succession de ce nouvel Argan pour se marier ; un Crispin qui se charge, à l'aide de déguisements hardis, d'évincer des collatéraux imminents, & qui, profitant d'une léthargie de son maître, fait lui-même, par devant deux notaires à perruque, le testament convoité : tels sont les éléments de haute bouffonnerie dont se compose *le Légataire universel*. Très pratique & très avisé fut celui qui eut l'idée d'adapter à la scène de l'Opéra-Comique cette œuvre étincelante, franchement gaie malgré le fonds un peu macabre de la donnée. Avec Regnard, la moitié du succès était assurée ; avec l'auteur de *Madame Bonaparte*, du *Miroir de Colombine*, du *Modèle*, de tant d'autres pièces charmantes, le triomphe a été complet. Ce qui me paraît caractériser la partition de M. Pfeiffer, c'est qu'en passant par sa main le grand vaudeville moliéresque a sans doute gardé son air de fantaisie légère & improvisée (comme dans l'accompagnement instrumental au début des deux premiers actes, dans la chanson où Géronte se réjouit de son prochain mariage, & dans le trio : *c'est votre léthargie!*), mais il s'est enrichi de quelques touches d'art très élégant & sentimental. La caricature a souvent tourné au tableau de maître. L'ouverture, de style classique, n'a aucune tendance à la charge. Il y a des duos d'amour & (dans l'introduction du 3^e acte) un solo de violon avec contre-chant de violoncelle que ne désavouerait pas l'auteur de *Thaïs*. Comment en vouloir à la musique de s'être souvenue que son

rôle, avant tout, est de charmer & de parler au cœur ? M. Pfeiffer a ce talent, soit qu'il écrive pour le piano, soit qu'il manie l'orchestre ; à la rentrée, le public espère bien revoir longtemps sur l'affiche son *Légataire*.

Conservatoire national de musique et de déclamation. A propos du dernier concours pour les prix de Rome, (1^{er} grand prix : M. Caplet, élève de M. Lenepveu, membre de l'Institut ; 1^{er} deuxième grand prix : M. Gabriel Dupont, élève de M. Ch. Widor ; 2^e second grand prix : M. Ravel, élève de M. G. Fauré), nous tenons à rappeler que M. Lenepveu, depuis son entrée au Conservatoire (1894), a obtenu les succès suivants, comme professeur : en 1894, 2^e prix d'harmonie (pas de 1^{er} prix) décerné à M^{lle} Chapart ; les 2 premiers accessits à M^{lles} Caussade & Auger ; en 1896, 2^e prix de contrepoint & fugue, à M. Estyle ; en 1897, grand prix de Rome (M. d'Olonne) & 1^{er} prix de fugue (M. Estyle) ; en 1898, 2^e prix de contrepoint & fugue (M. Pech) & 1^{er} accessit (M. Brisset) ; en 1899, grand prix de Rome (M. Levadé), second grand prix (M. Moreau), & mention honorable (M. Brisset). Cette année, avec le premier prix du concours, c'est encore un élève de M. Lenepveu qui a obtenu le 1^{er} prix de fugue. Un tel enseignement peut être considéré comme une des assises les plus solides de notre musique française.

Concours d'Instruments à cordes, Chant et Opéra comique.

Les concours du Conservatoire ont lieu, cette année comme les autres, par une chaleur torride, qui n'empêche pas l'affluence d'un public passionné. Les contrebasses ouvraient le feu, mardi dernier 16 juillet, par un *Concerto* de Vernaelde & un morceau à déchiffrer de P. Vidal : M. Schmitt eut un premier prix, M. Gasparini un second prix, M. Grangin un second accessit. Le concours fut assez médiocre, & c'est dommage : la contrebasse est le fondement de l'orchestre ; pourquoi le Conservatoire ne s'attache-t-il pas à donner aux élèves de cette classe la puissance, la solidité, la précision nécessaires ? Les altos eurent à se faire valoir (dure & triste fortune !) dans un *Concerto* de Arends, qui valut un premier prix à M. Michaut, un second prix à MM. Drouet & Marchet, un premier accessit à M. Vieux, & un second accessit à M. Pollain. Les violoncellistes, bons pour la plupart, ont eu à se partager les récompenses suivantes : PREMIERS PRIX : MM. Fournier, Jullien & Gaudichon. — DEUXIÈMES PRIX : MM. Bedette & Clément. — PREMIER ACCESSIT : M. Minssart. — DEUXIÈME ACCESSIT : M. Cuelenaere.

Le concours de chant (Hommes) réunissait dix-huit rivaux. M. Rigaux détaille correctement une romance du *Tribut de Zamora*, M. Geyre chante avec adresse & non sans charme un air des *Abencerages* ; & ils obtiennent chacun un premier prix. Les seconds prix sont remportés par MM. Gaston Dubois dans le *Freyschütz*, — Guillamat, qui interprète assez puissamment le bel air de *Dardanus* : « Monstre affreux », — & Granier (*Guido et Ginevra*). La *Fête d'Alexandre*, de Haendel, ne vaut qu'un premier accessit à M. Billot, dont les vocalises pourraient être plus correctes ; & M. Ferrand obtient la même récompense en interprétant faiblement la faible musique de *Songe d'une Nuit d'Été*. Les deuxièmes accessits sont accordés à MM. Gilly & de Clynsen, tous deux dans *Iphigénie en Aulide*. Ce concours a révélé quelques jolies voix, mais le style, chez tous, manque d'ampleur, & chez plusieurs, de cette correction scrupuleuse qui est l'honnêteté de l'artiste.

Le Concours de chant (Femmes) a été meilleur. Le choix même des morceaux était plus heureux ; Beethoven n'était pas exclu : il y a progrès. M^{lle} Huchet, avec une jolie voix, de l'adresse & beaucoup d'assurance, obtient un premier prix dans l'agréable valse

du *Pardon de Ploërmel*. Quatre seconds prix pour MM^{lles} Féart, dans le *Perfide et Parjure* de Beethoven (un peu long) ; Revel, dans le *Freyschütz* ; Gril dans *Alceste* ; & Van Gelder, qui gazouille joliment un air aimable d'*Hippolyte et Aricie*. Premiers accessits : MM^{lles} Billat (*Fidelio*) & Corter (*Orphée*). — Deuxièmes accessits : MM^{lles} Rupert (*les Huguenots*) & Tullian (*Oberon*). Le songe d'*Iphigénie en Tauride* ne porte bonheur ni à M^{lle} Cauchois, ni à M^{lle} Demougeot, malgré ses bras nus, ni à M^{me} Meynard, malgré un style assez correct. M^{lle} Foreau n'obtient rien pour l'air de la *Proserpine* de Paesello (rien de Saint-Saëns), qu'elle a chanté avec goût ; & le public proteste.

Le Concours de Harpe a donné lieu aux récompenses suivantes :

PREMIERS PRIX : M^{lle} Sassoli, M. Salzedo. — DEUXIÈME PRIX : M^{lle} Pestre. — PREMIERS ACCESSITS : MM^{lles} Poulain & Meunier. — DEUXIÈME ACCESSIT : M^{lle} Lipschitz.

Le Concours de Piano (Hommes), avec Chopin & Liszt, s'est terminé par la proclamation de cette série de lauréats :

PREMIERS PRIX : MM. Lortat-Jacob & Salzedo (déjà nommé). — DEUXIÈMES PRIX : MM. Borchard, Billa, Arcouet. — PREMIERS ACCESSITS : MM. Gareo, Dumesnil. — DEUXIÈMES ACCESSITS : MM. Urcat & Galland.

Le Concours de Violon, remarquable par le nombre des compétiteurs (la trentaine) & le choix du morceau (*Symphonie Espagnole* de Lalo), a fait triompher les noms suivants :

PREMIERS PRIX : M^{lle} Forte, M. Dufrene, M. Luquin. — DEUXIÈMES PRIX : M. Quesnot, M^{lle} Playfair, M^{lle} Chemet, M. Tourret, M. Feline. — PREMIERS ACCESSITS : M^{lle} Schuck, M. Chailley, M^{lle} Lippmann, M. Bloch, M. Eleus. — DEUXIÈMES ACCESSITS : M. Bilewsky, M^{lle} Reol, M^{lle} Gaudefroy, M. Arthur.

Et le Concours d'Opéra comique nous permet de renouer connaissance avec les chefs-d'œuvre du genre éminemment français : les *Dragons de Villars*, le *Val d'Andorre*, *Haydée*, le *Caïd*, & *Manon*, qui reparut quatre fois. M. Gaston Dubois, correct dans le rôle insipide de Loredan (*Haydée*), obtient un premier prix ; un second échoit à MM. Geyre, qui soupire l'air de *Lakmé* (Illusion), Rigaux, amusant dans une scène bien peu musicale du *Médecin malgré lui*, & Guillamat, dont la voix est puissante, mais qui faisait, avec sa barbe grise, sa cornemuse & son habit noir, le plus suprenant chevrier du *Val d'Andorre*. M. Baer, tambour-major du *Caïd*, a un premier accessit. M^{lle} Cesbron, Manon trop passionnée, n'en obtient pas moins un premier prix ; M^{lle} Huchet, Manon gentille, & M^{lle} Revel, Manon dont la voix s'égare, partagent cet honneur. M^{lle} Van Gelder, Manon timide, n'a qu'un second prix, ainsi que M^{lle} Billa, Éros dont M^{lle} Hochet est la Psyché. Un premier accessit revient à M^{lle} Gonzalez, Rosine un peu lourde ; deux deuxièmes accessits à MM^{lles} Foreau, servante-maitresse dont on comprend l'ascendant sur son maître, & Cortez, pour avoir chanté sans précision ni finesse un air des *Dragons de Villars* (Ah ! si j'étais dragon du roi !). Le jury, on le voit, s'est montré généreux, & surtout galant : aucune des jeunes concurrentes ne s'est retirée sans récompense.

Rien de bien remarquable dans le concours d'Opéra (25 juillet), sauf MM. Dubois & Rigaux.

L. L.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain N° la fin de l'article de M. A. Bonaventura sur le progrès et les nationalités en musique.

Erratum : Dans notre dernier N°, p. 247, l. 6, lire *la* au lieu de *do*, au bassus.

R. M.

Fêtes de Béziers.

Nous recevons de M. Castelbon de Beauxhostes une lettre d'où nous détachons les lignes suivantes :

Béziers, le 3 juillet 1901.

Monsieur,

Je serai heureux d'offrir une place au collaborateur que vous enverriez à Béziers. L'œuvre de Saint-Saëns (car c'est la sienne!) est certes des plus intéressantes ; mais le temps me manque pour vous fournir des notes. Après le mois d'août — alors que je pourrai un peu respirer avant de recommencer avec *Parysatis* — je tâcherai, sinon d'écrire, du moins de mettre en ordre tous les dossiers & lettres qui, un jour, serviront à écrire l'histoire de l'Art lyrique en plein air. *Déjanire* fut le premier modèle, duquel il sera bien difficile de sortir & autour duquel on sera obligé d'évoluer. Depuis on a modifié les orchestrations. On ose ce que l'on n'osait pas. L'orchestre à cordes, seul tout d'abord, avec les harpes, répondant à de formidables musiques d'harmonie, aujourd'hui prend un autre rôle. Max d'Ollone dans son ballet se sert de lui, de tout autre façon, & je suis déjà certain d'effets jusqu'à aujourd'hui inconnus. Croyez, Monsieur, que je serai très heureux de vous remercier pour l'intérêt témoigné à une œuvre qui, je le crois, a un gros avenir & qui restera. Oui, je crois fermement que notre Théâtre des Arènes pourra lutter d'ici peu avec Bayreuth, — même avec avantage. Du reste, je me suis toujours laissé diriger les yeux fermés par Saint-Saëns & suis sûr, en le laissant le Maître artistique absolu de son Théâtre, de ne pas faire fausse route dans l'Art vrai.

Veillez agréer, &c...

P. CASTELBON DE BEAUXHOSTES.

Dans le merveilleux cadre de ses Arènes complètement terminées, Béziers va faire revivre, les 25 & 27 août, les inoubliables splendeurs de *Déjanire* & de *Prométhée*.

Prométhée, enchaîné à son rocher, lancera à la face du ciel ses farouches imprécations pendant que la douce Pandore invoquera l'aide des Océanides, ses sœurs, pour délivrer le Titan révolté contre les Dieux.

Sur le livret de *Bacchus Mystifié*, ballet pantomime de M. Sylva Sicard, Max d'Ollone a écrit une délicieuse musique accompagnant les danses gracieuses des Sylvains & des Nymphes, & les longs cortèges des Faunes & des Corybantes, des Bacchantes & des Satyres, des Dryades & des Naiades, escortant Bacchus, & se déroulant le long des côteaux aux pampres croulant sous le poids des grappes dorées.

La ville de Béziers possède de belles & fastueuses Arènes aux proportions dignes des vieux amphithéâtres romains.

Commencées en 1897 & restées inachevées jusqu'à ce jour, elles sont aujourd'hui en voie d'achèvement, & les travaux activement poussés, sous la direction de M. Carlier, l'habile architecte montpellierain, seront terminés dans le courant de juillet.

Les fêtes se dérouleront dans un cadre digne d'elles.

Des Concerts populaires avec chant seront organisés sur la place de la Citadelle, afin de permettre à ceux qui n'auront pu trouver place aux représentations de *Prométhée* & de *Bacchus mystifié* de prendre part aux réjouissances publiques, dont le programme sera ultérieurement publié.

En outre des interprètes de *Prométhée*, qui prendront une part active à ces Concerts, MM. Dorival, de l'Odéon, qui créa le rôle d'Hercule dans *Déjanire*, Fonteix jeune, du grand Théâtre du Lyon, Alexis Boyer, de l'Opéra-Comique, M^{lle} Lassara, MM. Azéma, Milhau, Billot, Valette, élèves du Conservatoire de Paris, prêteront également leur concours gracieux.

Des trains à marche rapide & à prix réduits seront organisés dans toutes les directions.

Voici le programme des fêtes annoncées :

PROMÉTHÉE, tragédie lyrique en 3 actes, poème de Jean Lorrain & A. Ferdinand Hérold, musique de Gabriel Fauré. — Sous la haute direction des Auteurs. — L'Orchestration des trois Musiques d'Harmonie a été traitée par M. Eustace, chef de musique au 2^e Régiment du Génie.

Rôles parlés : *Prométhée*, M. de Max ; *Pandore*, M^{lle} Berthe Bady (de l'Odéon) ; *Hermès*, M^{lle} Louise Dowe (tous du Théâtre National de l'Odéon).

Rôles chantés : *Bia*, M^{me} Fierens-Peters (de l'Opéra) ; *Ænoë*, M^{lle} Armande Bourgeois (de l'Opéra) ; *Gaïa*, M^{lle} Flahaut (de l'Opéra) ; *Kratos*, M. Fonteix aîné (du grand Théâtre de Marseille) ; *Hephaïstos*, M. Vallier (de la Monnaie, Bruxelles) ; *Andros*, M. Rousselière (de l'Opéra).

BACCHUS MYSTIFIÉ, grand ballet pantomime inédit en 1 acte, livret de M. Sylva Sicard, musique de Max d'Ollone, chorégraphie & mise en scène de M. Bucourt (de l'Opéra).

Bacchus, M. Bucourt (de l'Opéra) ; *Eglé*, Lina Campana (1^{re} danseuse de la Scala de Milan) ; *Silène*, M. de Gaspari (Mime de la Scala de Milan) ; 60 danseuses ; Cortèges.

Mise en scène de M. Baudu, Régisseur général du Metropolitan-House de New-York & du Covent-Garden de Londres. Décors de M. Jambon, peintre décorateur de l'Opéra. Construction de la scène & agencements de M. Simon Bertrand, architecte (Béziers). Costumes de la maison Cousin, de Paris.

60 danseuses, sous la direction de M. Bucourt (de l'Opéra), maître de ballet du Théâtre de la Gaîté.

Orchestre d'Harmonie, sous la direction de M. Eustace. — Orchestre d'Harmonie, sous la direction de M. Weinberger. — Orchestre d'Harmonie (*Lyre Biterroise*), sous la direction de M. Alicot.

Orchestre d'instruments à cordes. — 20 harpes à pédales Érard, sous la direction de M. Hasselmans, professeur au Conservatoire de Paris. — 30 trompettes d'Harmonie (*Rallye Biterrois*), chef : M. Aussenac.

250 Choristes, hommes & femmes, dont la *Chorale Biterroise*, chef : M. Thalich, & amateurs de Béziers. — 450 Instrumentistes. — Chœurs de femmes de Paris & Monte-Carlo.

Chef du chant & des chœurs : M. Jean Nussy-Verdié.

Voici la lettre que M. Camille Saint-Saëns écrivait récemment de Paris à M. Castelbon de Beauxhostes :

Mon cher ami,

Vous savez si je me faisais une fête d'écrire la musique de *Bacchus mystifié*, dont j'avais demandé le livret au docteur Sicard ; si je me réjouissais de donner un pendant à *Javotte*, dont la composition m'avait tant amusé ; mais le destin ne le voulait pas.

Il me fallait d'abord songer à écrire la partition des *Barbares*, promise à l'Opéra. Tout d'abord, je fus retardé par mes collaborateurs, qui, reculant de semaine en semaine, me donnèrent à la fin d'octobre un livret qui m'avait été promis pour la fin d'août.

Ce retard, tout en me contrariant, ne m'inquiétait pas encore. Je me mis à la besogne au commencement de novembre, & parvins à m'isoler dans Paris pour travailler.

A la fin de décembre, je me réfugiai à Bône, en Algérie, où je passai dans le calme & le travail les mois de janvier, février & mars. Si j'avais pu y rester plus longtemps, j'aurais eu terminé mon opéra à la fin d'avril & j'aurais pu venir facilement à bout de toute ma tâche. Mais, président, cette année, de l'Académie des beaux-arts, j'avais dû promettre de revenir pour le mois d'avril. Je revins donc, pour trouver à Paris un temps affreux, la grippe, des deuils de famille, & des affaires innombrables. Il me fallait aller en Belgique, en Angleterre ; le 15 avril je n'avais pas encore écrit une note ! & alors la grippe funeste, que je n'avais pas eu le temps de soigner, me donna une maladie connue depuis peu, l'*infection grippale*, se traduisant par une fièvre incessante, la toux, la perte de l'appétit. Je me remis pourtant au travail, mais j'avais

trouvé le bout de mes forces, je m'alitai & tombai gravement malade, avec la perspective d'une très longue convalescence.

Dès lors, je compris que j'avais perdu la partie. Je fis appel au dévouement & au talent de M. Max d'Ollone, un de nos plus brillants prix de Rome, qui voulut bien quitter les travaux en cours pour venir à mon aide & sauver la situation compromise. Comme il n'avait pas assisté aux fêtes de Béziers, il eut la modestie de suivre mes conseils & mes indications au sujet des conditions toutes particulières dans lesquelles se produit la musique aux Arènes.

Il a écrit une partition exquise, tout imprégnée de la fraîcheur de la jeunesse que je n'ai plus, & pleine d'une habileté déjà consommée. Je ne doute pas que l'on rende justice non seulement à son mérite, mais aussi au dévouement dont il a fait preuve, & qui est au-dessus de tout éloge.

Il va sans dire que je serai à Béziers au mois d'août & que je participerai au travail des répétitions, ainsi que je l'ai fait pour *Prométhée*, que nous allons revoir dans de meilleures conditions encore que l'année dernière.

L'an prochain, nous aurons *Parysatis*, un drame étincelant & terrible de M^{me} Dieulafoy, qui en a trouvé les éléments dans l'histoire de la Perse antique. Conçu dans la forme de *Déjanire*, avec des chœurs évoluant dans l'arène, & des danses, ce sera un merveilleux spectacle. J'en écrirai la musique l'hiver prochain, dans le doux climat des Canaries, &, comme je n'aurai pas autre chose à faire, il serait bien étonnant que je n'en vinsse pas à bout.

Vous me pardonnerez, je l'espère, de n'avoir pas tenu mes promesses. J'y ai fait tous mes efforts, & il a fallu un concours vraiment extraordinaire de circonstances pour venir à bout de mon vouloir & de ma ténacité.

Agréez mes meilleures amitiés.

C. SAINT-SAËNS.

Ce fut une grande & belle pensée que celle d'utiliser les vastes arènes de Béziers pour y représenter, dans des décors gigantesques & sous un ciel incomparable, non pas des tragédies antiques, mais des drames & des tragédies lyriques modernes !

Cette pensée, on le sait, germa dans l'esprit de M. Castelbon de Beauxhostes, qui apporta dans la réalisation de son rêve une énergie, un goût artistique, une belle humeur qu'on ne saurait trop apprécier.

Il ne ménagea ni ses forces ni sa fortune pour atteindre son but, & aujourd'hui ce but est atteint : l'œuvre est fondée. Bien mieux, elle est prospère !

Les écrivains & les critiques éminents qui ont assisté aux inoubliables représentations de *Déjanire* & de *Prométhée* ont dénommé Béziers « le Bayreuth français », c'est-à-dire l'autel de l'art pur, de l'art pour l'art, sans autre préoccupation d'aucune sorte, sans arrière-pensée de mercantilisme !

Le monde des lettres & des arts, tous les esprits que le beau passionne seront assurés, une fois de plus, d'assister les 25 & 27 août, à d'incomparables solennités.

L'immense scène sur laquelle se dérouleront les péripéties de la puissante tragédie lyrique arrachera encore un cri d'admiration à la foule. Ce spectacle, qui n'a pas d'équivalent ailleurs, se terminera par *Bacchus mystifié*, dont le scénario est l'œuvre de M. le docteur Sicard, maire de Béziers, & la musique de M. Max d'Ollone.

Cette œuvre nouvelle sera interprétée par 60 ballerines, à la tête desquelles se placera la célèbre danseuse Lina Campana, qui créera le rôle d'Eglé, la plus belle des naïades.

Les rôles de Bacchus & de Silène seront créés par deux renommés maîtres de ballet.

M. Jambon brosse, pour cette pantomime lyrique, un grand décor qui s'adaptera sur celui de *Prométhée*.

Les arènes de Béziers seront donc, les 25 & 27 août prochain, le rendez-vous de tous ceux que la rénovation artistique préoccupe.

Les fêtes de Bayreuth.

Au moment où paraîtront ces lignes, finira le premier cycle des grandes solennités dramatiques & lyriques de Bayreuth, consacré au *Ring des Nibelungen* de Richard Wagner :

le jeudi,	25 juillet —	<i>Rheingold.</i>
le vendredi,	26 »	la <i>Walküre.</i>
le samedi,	27 »	<i>Siegfried.</i>
le dimanche,	28 »	la <i>Gotterdammerung</i> (<i>Crépuscule des dieux</i>).

Voici quel est le programme des représentations du mois d'août :

14, 15, 16 & 17 août	<i>Der Ring des Nibelungen</i>
5, 7, 8, 11, 20 »	<i>Parsifal</i>
1, 4, 12, 19 »	<i>Der fliegende Holländer</i> (<i>le Vaisseau Fantôme</i>).

L'organisation de ces solennités est grandiose. Les quatre chefs d'orchestre, tous connus du public parisien, sont MM. Félix Mottl, dr. Karl Muck, dr. Hans Richter, & Siegfried Wagner. L'orchestre ne comprend pas moins de 115 musiciens. Le premier violon est le professeur Carl Prill, maître des Concerts de la Cour de Vienne. Les premiers chanteurs sont les artistes les plus célèbres de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Suède, des Pays-Bas. C'est M. Van Dyck qui, (avec M. Erik Schmedes, de Vienne), tiendra le rôle de Parsifal. Dans la *Walküre*, le rôle de Sieglinde sera joué par M^{me} Marie Wittich, de Dresde, & celui de Brünnhilde par M^{me} Ellen Gulbranson, de Christiania. Dans *Siegfried*, le rôle de Siegfried a été dévolu à M. Alois Burgstaller de Francfort, & celui de Mime à M. Hans Breuer, de Vienne. Dans le *Vaisseau Fantôme*, Daland sera joué par M. Peter Heid Kamp, de Vienne, & Senta par M^{me} Emmy Destin, de Berlin, qui, aux concerts de notre Châtelet, il y a quelques mois, s'est fait applaudir en chantant de façon exquise un air de *Samson et Dalila*. Les chœurs sont ainsi composés : femmes, 46 sujets; hommes, 27 ténors & 30 basses.

Les décors de *Parsifal* ont été faits sur les indications de M. Paul de Joukowsky & de M. Brückner, peintre de la Cour à Cobourg; ceux du *Ring* & du *Vaisseau Fantôme*, sur celles de MM. les professeurs Brückner. Les costumes de *Parsifal* ont été exécutés d'après les indications de M. de Joukowsky; ceux du *Vaisseau Fantôme* sont dus à M. Max Rossmann (Francfort); ceux du *Ring* ont été faits d'après les indications de MM. Hans Thoma (Karlsruhe) & Arpad Schmidhammer (Munich) & sont dus M. J. Scholz, inspecteur du théâtre de Leipzig.

Ceux qui ont déjà fait le pèlerinage de Bayreuth savent l'exceptionnelle valeur artistique de ces grandes solennités annuelles où le génie musical moderne, secondé par une science minutieuse & un respect absolu des chefs-d'œuvre, a certainement atteint son maximum de puissance expressive & d'éclat.

BIBLIOGRAPHIE

KARL BÜCHER. **Travail et Rythme.** *Arbeit und Rhythmus*, 2^e édition, Leipzig, 1899. x-412 p.)

Le livre de M. K. Bücher n'est plus très récent, puisque la 2^e édition est datée de 1899 : en vérité il a subi en vue de cette seconde édition tant de changements & surtout tant d'additions que personne ne saurait plus utiliser la première (parue dans les *Abhandlungen* de l'Académie de Saxe) & qu'il s'agit d'un ouvrage proprement nouveau ;

il n'est point trop tard pour en parler ici, car il ne semble pas qu'on y ait prêté en France toute l'attention qu'il mérite & qu'il a trouvée ailleurs.

M. Bücher essaie d'abord de définir la notion du travail : le travail chez l'homme peu civilisé ne se distingue pas aussi nettement du jeu que chez l'homme moderne. D'autre part beaucoup de travaux exécutés dans un état de civilisation inférieure se laissent exécuter d'une manière plus ou moins rythmée ; & l'on a observé, par exemple en Afrique, avec quelle rigoureuse précision le rythme était observé par les travailleurs. Il est donc naturel de soutenir le rythme par un chant : & en effet beaucoup de travaux sont accompagnés d'un chant approprié. L'auteur passe en revue ces chants, dont il cite un grand nombre, les uns seulement avec leurs paroles, les autres aussi avec leur mélodie ; il montre comment le chant en arrive à être un moyen de régler le travail collectif ; ces exemples, extrêmement nombreux, occupent la plus grande partie du livre. Il y a donc liaison intime du mouvement & du chant ; c'est dans la danse que cette liaison se laisse le mieux percevoir : le chant & la danse sont étroitement associés chez le sauvage. M. B. est par là conduit à proposer une théorie sur l'origine de la musique & de la poésie : le rythme, qui, pour le sauvage, en est l'élément essentiel, provient des mouvements naturellement & nécessairement rythmés qu'on exécute dans le travail, non encore bien différencié d'avec le jeu.

Présentée avec beaucoup de tact & de mesure, tout entourée & comme étoffée de faits curieux & de citations poétiques & musicales, la théorie est rendue fort séduisante par le talent de son auteur ; pour autant qu'il est permis d'exprimer une opinion sur des spéculations sur les origines des choses, on est tenté de croire qu'elle doit renfermer une part de vérité. Toutefois, M. Bücher n'a pu écarter la difficulté fondamentale de toutes les recherches de ce genre : on a trop souvent affaire à des faits observés avec peu de précision & dont la critique est malaisée ou même tout à fait impossible ; &, en tout cas, l'interprétation des faits reste en grande partie arbitraire. Il est d'ailleurs impossible de ne pas faire quelques réserves de détail. Par exemple, l'auteur exagère l'absence du rythme dans le langage ; il est bien vrai que, dans aucune langue, les phrases ne sont soumises à un rythme : le rythme n'apparaît que dans la *littérature*, poésie ou prose savante, mais il n'en est pas de même de l'unité essentielle du langage, du *mot* : le mot est très souvent soumis à des conditions définies de rythme, &, par exemple, dans les anciennes langues indo-européennes, qui avaient un rythme quantitatif (& non un rythme d'intensité, comme les langues modernes de l'Europe), certaines successions sont évitées : M. F. de Saussure a constaté que le grec a évité, à date ancienne, les formes présentant une succession de trois brèves consécutives, & l'on a reconnu depuis que le sanskrit védique présente la même particularité ; près de deux brèves, ces langues ont besoin d'une longue servant de sommet rythmique ; dans les langues qui ont un accent d'intensité les mots longs présentent un ou plusieurs accents secondaires. Le mot, qui est l'élément fixe & constant du langage, a donc un rythme, tout comme le travail ; les phrases du langage ordinaire, destinées à satisfaire à un besoin transitoire, n'ont pas de rythme ; mais le rythme poétique & musical est déjà en germe dans la langue, par le fait seul que le mot tend naturellement à présenter un certain rythme. — Quoiqu'on puisse penser de la théorie sans doute trop exclusive de M. K. Bücher, on en doit reconnaître l'importance, &, la repoussât-on, on n'en saurait étudier l'exposé sans profit ni le parcourir sans y prendre un vif intérêt. On y verra comment, avant l'emploi des machines, le travail, le jeu & la musique ont pu s'associer, &, si l'on ne suit pas M. Bücher sur la question des origines, on éprouvera un vif plaisir à se reporter avec lui aux temps & aux lieux où un art encore simple ne se séparait pas des travaux de tous les jours.

A. MEILLET.

SCHUMANN. **Neue Zeitschrift für Musik**, N^{os} 23 & 24 (5 juin & 12 juin 1901). Leipzig.

Ce journal vient de consacrer plusieurs articles à son illustre fondateur, R. Schumann. M. R. Musiol a fait le relevé des mesures employées par le compositeur ; elles n'ont pas été choisies au hasard, tant s'en faut, & Schumann, (à propos de l'Ouverture de *Mélusine*, de Mendelssohn), distingue fort nettement la mesure à $\frac{6}{4}$ de la mesure à $\frac{6}{8}$ « Elle a certainement un caractère moins passionné, plus fantastique, & demande une interprétation plus calme ; elle nous surprend, pour ainsi dire, par son ampleur & son étendue. » Plusieurs pièces de Schumann sont une admirable illustration de ces lignes, entre autres la romance intitulée la *Fleur de Lotus* (Op. 33, n^o 3), où la mélodie se déroule, dans ces grandes mesures à 6 noires, avec une grâce nonchalante & féérique. Comment croire, dès lors, qu'un musicien aussi sensible à d'exquises nuances ait marqué tout de travers les barres de mesures dans sa *Chanson de Moissonneur* (Op. 68, n^o 18) ? Telle est cependant l'opinion de M. Riemann, qui « corrige » la faute dans l'édition parue chez Siegel à Leipzig. On ne peut qu'admirer l'érudition extraordinaire & la puissante intelligence de l'un des plus grands théoriciens de la musique qui aient paru jusqu'à ce jour, mais il est permis de se demander, avec M. Musiol, s'il n'est pas allé, pour une fois, un peu loin en changeant le rythme que Schumann avait voulu indiquer.

L'étude de M. le Dr V. Joss est d'un caractère moins abstrait : il s'agit de l'aventure de Schumann avec Ernestine von Fricken. C'était en 1834 ; Schumann aimait déjà la fille de son maître, Clara Wieck, lorsqu'il s'éprit brusquement d'une nouvelle venue, Ernestine von Fricken, élève de Wieck comme lui. Rien ne justifiait une pareille passion. Kohut a beau affirmer, « d'après de bonnes sources, qu'Ernestine était une jeune fille gaie, éveillée, naïve, & profondément musicienne » ; il paraît bien établi que Clara Wieck était une artiste bien supérieure à sa rivale inattendue. Schumann n'en aima pas moins Ernestine, bien au contraire ; mais il l'aima moins longtemps : un jour vint où Clara reprit possession de ce cœur indocile & sut le garder. Ernestine fut oubliée, & Schumann, qui avait été jusqu'aux fiançailles, reprit sa parole. Telle est la simple histoire que nous conte M. Joss ; rien de plus clair ni de plus humain, & c'est à tort que l'on a fait grand mystère de ce petit drame où tout s'explique, sitôt que l'on ne va pas chercher de lointaines explications.

M. A. Schering, enfin, a consacré un intéressant article au sentiment tragique dans Schumann. L'auteur des *Lieder* est avant tout un poète lyrique, comme Schubert & Mendelssohn ; mais il n'a pas la naïveté du premier, ni la sentimentalité discrète du second. En son âme tourmentée, l'émotion retentit profondément & éveille de mystérieux échos ; pour lui se vérifie toujours, mais avec une acuité toute moderne, le *surgit amari aliquid* du poète ancien : au fond de toute joie, une douleur se lève. « A la fin, dit Schumann lui-même en parlant d'une de ses pièces (*La fin de la Chanson*), tout se résout en de joyeuses fiançailles, troublées bientôt par la souffrance venue de toi ; & c'est comme un carillon nuptial mêlé à un glas funèbre. » Ce perpétuel conflit de sentiments contraires fait des œuvres les plus personnelles de Schumann des tragédies poignantes, comme les poètes ne peuvent en écrire, car elles sont sans personnages & sans action extérieure. Leur sujet n'est pas tel amour contrarié, tel espoir déçu, telle attente anxieuse, mais l'éternelle angoisse, l'éternel déboire & l'éternelle contradiction que l'on trouve au fond de tout sentiment humain : la vaine & douloureuse aspiration vers un monde supérieur d'un être rivé à la terre, toute la misère enfin du « roi dépossédé » de Pascal. Mais ici la foi chrétienne ne vient plus résoudre l'énigme de la destinée humaine, & le musicien qui, comme Heine, « de ses grandes douleurs fit ses brèves chansons », souffre & se débat

sans merci. « Je ne sais rien, dit-il, que chanter jusqu'à en mourir, comme un rossignol ! » M. Schering termine sur ce cri du « pauvre grand artiste » ; on peut ajouter que l'inquiétude tragique de Schumann traverse, comme un souffle d'orage, plus d'une œuvre de Berlioz & de Brahms, fait le sujet même du *Tristan et Yseult* de Wagner, & se mêle miraculeusement, chez César Franck, au sentiment religieux. Elle est peut-être ce qu'il y a de plus nouveau & de plus émouvant dans l'art musical moderne.

LOUIS LALUY.

A. VON FIELITZ. **Vier Stimmungsbilder** (Quatre Pièces caractéristiques).
Partition d'Orchestre. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Les mêmes pour piano chez le même éditeur.)

Ces petites pièces, d'une facture simple & claire, ne manquent pas d'agrément ; & si la 2^e (Entr'acte) & la 3^e (Hymnus) sortent de moules qui ont déjà beaucoup servi, les thèmes de la 1^{re} (Idylle) & de la 4^e (Scherzo) sont assez intéressants ; mais le développement n'a pas toute l'ampleur & la variété qu'on est en droit de demander à une œuvre symphonique. Ce grand orchestre, avec harpe, trombones & quatre cors, perd un peu son temps — & le nôtre — à répéter, sans y changer grand'chose, des motifs déjà courts par eux-mêmes. Nous n'avons pas le sentiment d'une marche, d'un progrès, encore moins celui d'une lutte ; nous entendons un agréable ramage, & c'est tout. Je crois qu'il valait mieux ne pas transporter à l'orchestre ces aimables improvisations, sans doute écrites d'abord pour le piano.

MUSIQUE RELIGIEUSE



Le plain-chant à Solesmes. S. S. le Pape Léon XIII vient d'écrire au R^{me} Père abbé de Solesmes une lettre admirable, où il félicite hautement les Bénédictins de la Congrégation de France des travaux qu'ils ont consacrés à la restauration du plain-chant. Cette lettre est la juste récompense d'une œuvre où la foi & l'art ne sont pas seuls intéressés, mais qui fait grand honneur à la science française.



L'égalité des notes dans le plain-chant.

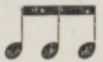
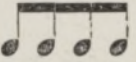
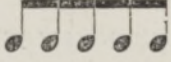
Il y a dans les manuscrits des preuves intrinsèques de l'égalité des notes dans le plain-chant.



J'ai l'intention de mettre en lumière une de ces preuves, selon moi décisive. Mais, avant d'entrer dans des développements, il faut préciser exactement ce que nous devons entendre par « égalité de notes ». Il ne faut pas entendre une égalité mathématique, constante, invariable, avec laquelle aucun rythme ne serait possible ; il me semble évident au contraire que tant les besoins du rythme que ceux de l'expression musicale


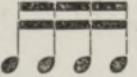
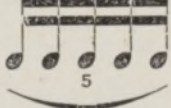
demandent fréquemment que certains sons soient élargis, considérablement même parfois & jusqu'à en être doublés.

Ma pensée exacte est celle-ci : — Le temps rythmique simple équivaut en principe à une syllabe du texte littéraire dans le chant syllabique. Cette valeur type peut se prolonger, se doubler, se tripler, mais non se diviser. A supposer que nous appelions ce temps premier une *brève* & que nous le représentions par une croche () , nous aurons s'il le faut des *longues*, c'est-à-dire des *noires* () , mais nous n'aurons pas de *demi-brèves* ou de *double-croches*.

En d'autres termes, le temps premier, comme dans la musique antique, est indivisible. Le neume, comme le pied rythmique des Grecs, résulte de la juxtaposition, ou mieux de l'addition de plusieurs temps de même valeur. Le temps premier étant l'unité : , le groupe de deux notes vaudra invariablement deux unités : ;

celui de 3 notes, vaudra 3 unités 
 » 4 » 4 » 
 » 5 » 5 »  &c.

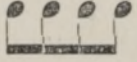
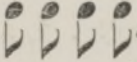
Dans la pensée de M. Houdard, au contraire, le neume provient de la *division* on de la *broderie* du temps premier. Celui-ci étant représenté par la croche () , le neume de deux notes sera formé de deux sons dont chacun équivaut à la moitié du temps premier : ; celui de trois notes aura pour éléments les trois tiers du temps premier

; celui de 4 notes, les $4 \frac{1}{4}$ = ; celui de 5, les $5 \frac{1}{5}$  & ainsi de suite.

Ma formule serait : *une note* = 1 temps, tandis que celle de M. H. est : *un neume* = 1 temps.

Une preuve que les notes sont égales, & que chacune d'elles a la valeur d'un temps aussi bien dans le corps d'un groupe neumatique qu'à l'état isolé, c'est que le signe graphique qui sert à les exprimer est le même dans les deux cas. La seule différence que l'on y puisse relever, c'est que dans le groupe ces signes sont rapprochés ou même liés entre eux, (& c'est ce rapprochement seul qui constitue le groupe).

Ainsi par exemple les *virgas* (/ ou /), les *points* (· ou ·), les *strophicus* (·) qui, d'après M. H., pris séparément valent chacun un temps rythmique, se présentent ainsi dans la composition des groupes : // // „ „ . / / . /- . /- /- /- &c... A ces formes il faut assimiler celles-ci, où les éléments primitifs sont non seulement juxtaposés, mais reliés les uns aux autres, / / (pour . / . /), / / (pour /- /-), & leurs composés multiples / / (pour / . /), / (pour . /-), &c., &c...

Or, *a priori*, avant toute preuve certaine du contraire, nous devons supposer que des signes identiques représentent des valeurs identiques. Le seul fait que de tels signes sont unis, ou rapprochés, ou groupés de n'importe quelle manière pour constituer des unités d'un ordre supérieur, ne saurait autoriser à penser que ces signes ont perdu quoi que ce soit de leur valeur primitive. Il est d'usage en musique moderne de relier par des barres des notes formant une unité rythmique complexe; ainsi on écrira, par exemple,  au lieu de quatre croches séparées . Que dirait-on de celui qui prétendrait que dans le premier exemple chaque note n'a que le quart de la valeur qui lui appartient dans le second?

C'est cependant ce qui se produirait dans le plain-chant, selon M. H. ; d'après lui chaque unité perdrait de sa valeur dans la mesure même où s'augmente dans un groupe le nombre de ces unités.

Et quelles preuves M. H. donne-t-il de cette affirmation bien faite pour surprendre? — J'ai lu son livre avec le plus grand soin, ainsi que les brochures qui l'accompagnent, & je dois à la vérité de déclarer qu'à mon sens *cette preuve n'a pas été faite : elle n'a pas même été commencée.*

Voici un exemple des raisonnements employés par M. H. — Dès la page 2 de son livre, il s'écrie sur ce ton de triomphe qui lui est habituel : « — Une des preuves irréfutables qu'un signe, note ou groupe, égale « un temps » est celle-ci : Si tout groupe « composé de 4, 5, 6... notes ou plus, & représenté par un signe neumatique compliqué, « est regardé comme subdivisible en plusieurs temps successifs, il est inadmissible que « ce signe compliqué ait été créé, alors qu'il était infiniment plus logique d'écrire les « signes simples correspondant aux subdivisions supposées ou sous-entendues. »

Or, en quoi consiste, dans la généralité des cas, ce prétendu signe compliqué? Simplement dans la réunion de plusieurs signes simples, par exemple :

// " /.. .^/

Mais, en supposant, — ce qui est au moins admissible comme hypothèse, — que le compositeur ait voulu conserver à chacun des éléments simples de ces groupes sa valeur primitive de « un temps », comment, je le demande, aura-t-il pu s'y prendre pour construire ces groupes, sinon en rapprochant, en réunissant ces unités? Et comment alors ces groupes différeront-ils des groupes que nous avons? Car, enfin, qu'a-t-il fait autre chose, ce compositeur, que d'écrire, les uns à la suite des autres, « les signes simples « correspondant aux subdivisions supposées ou sous-entendues »?

En vérité y a-t-il là l'ombre d'une preuve quelconque? Ceci n'empêche pas M. H. de déclarer cette démonstration « irréfutable », deux fois en moins de 20 lignes.

Il en va de même des raisonnements contenus dans la 2^{me} partie de son volume « Théorie des temps rythmiques », ainsi que dans l' « Appendice », destinés l'un & l'autre à administrer *la preuve sans réplique*. J'accorde que les motifs qui s'y trouvent, longuement & parfois laborieusement développés, pourraient offrir tout au plus quelques *confirmatur* pour une thèse qui serait établie d'ailleurs par de bonnes raisons, mais il n'y a point dans tout cela de vraie preuve.

Je crois donc que l'on peut voir dans ce simple fait : — *l'identité des signes neumatiques identiques au dedans comme au dehors de la formule complexe*, — une preuve claire, évidente que ces signes représentent d'un côté comme de l'autre une même valeur, un temps rythmique. C'est là une preuve de *bon sens*, bien suffisante à mon avis pour asseoir une conviction, jusqu'au moment où une étude scientifique aura démontré que ce que nous avons pris pour une évidence n'était qu'une illusion.

Or, cette preuve n'a pas été faite.

J'ajoute que, dans ma pensée, elle ne saurait l'être; — car la thèse de l'égalité des notes est prouvée d'ailleurs par des raisons qui me paraissent péremptoires, je vais en exposer une. Le lecteur appréciera.

II

Je la trouve dans l'usage si fréquent au moyen âge des *Tropes* & des *Séquences*, qui forment une des parties les plus étendues & les plus intéressantes de la littérature liturgique & musicale entre le ix^e & le xiii^e siècles (1).

(A suivre.)

X***

(1) Les tropes ont été étudiés avec beaucoup de soin par M. Léon Gautier dans l'*Hist. de la Poésie*

CORRESPONDANCE

— Dans le dernier numéro de cette Revue, je rendais un « sincère hommage » à la valeur du livre de MM. l'abbé Misset & P. Aubry; mais, estimant que la franchise est, en certains cas, une marque d'estime, & qu'on peut différer d'avis sur une question de philologie en donnant simplement ses raisons, je faisais la réserve suivante : « Sur la question de l'authenticité des proses d'Adam, M. l'abbé Misset apporte *plus de probabilités que de certitudes*; en effet, pour disqualifier certains écrivains il s'appuie trop souvent sur des misères, de simples coquilles comme il y en a partout, — & dans la dissertation de M. Misset lui-même. » Je citais un certain nombre de ces coquilles, mais précisément pour montrer qu'elles sont, selon moi, négligeables. En cela, je me bornais à apprécier une méthode qui me paraît manquer de rigueur, & des conclusions qui ont besoin d'une mise au point. Je n'avais personne, ai-je besoin de le dire? à défendre ou à diminuer : mon seul souci était celui de l'exactitude. En outre, je jugeais un livre qu'on m'avait apporté, comme tant d'autres, sans que je l'eusse demandé. Aujourd'hui — *en invoquant la loi* — M. l'abbé Misset me demande l'insertion de la lettre suivante, que je suis d'ailleurs très heureux de publier. Contient-elle des raisons qui soient de nature à modifier ma première opinion? Faut-il y voir autre chose que des insinuations, des minuties & des prouesses à côté? Le lecteur en jugera. — J. C.

Monsieur,

C'est toujours pour moi un véritable sujet d'admiration de voir la facilité, l'aisance, j'allais presque dire la grâce, avec laquelle certains érudits d'élite peuvent quitter leur spécialité pour apprécier ou déprécier (qu'importe?) des œuvres qui, à première vue, leur sont tout à fait étrangères. Je n'ai pas cette souplesse heureuse. Je vous prierai donc de m'excuser si je me déclare incapable de m'acquitter jamais envers vous, soit en louant, soit en critiquant (peu importerait d'ailleurs) vos *Basses-danses* ou vos *Branles*, vos *Pavanes* ou vos *Gaillardes*. Votre Branle-gai : *Que je chatouille ta fossette*, échappe à mon appréciation, & vos *guitermes égrenant des perles de bonne gaîté française* (1) ne relèvent pas de mon jugement.

En me permettant cette réflexion préliminaire, je ne veux pas insinuer, Monsieur, que vous avez parlé de mon Adam de Saint-Victor, ou plutôt de notre Adam de Saint-Victor, à M. Aubry & à moi, avec la haute incompétence qui me caractériserait si je parlais « guitermes ». Je dois vous avouer néanmoins qu'avant de vous avoir lu je ne soupçonnais pas vos connaissances spéciales en matière de proses ecclésiastiques & de critique de textes du XII^e siècle (2). Excusez, je vous prie, mon ignorance. J'ajouterai même, si vous le permettez, qu'après vous avoir lu je ne rougis qu'à demi de mon ignorance d'antan. Excusez, je vous prie, ma sincérité.

liturgique au moyen âge, les Tropes, Paris, 1886, in-8° de 280 pp. M. L. G. a utilisé pour ce travail près de cinquante manuscrits tant de France que de l'étranger.

En fait de publications de tropaires & de prosiers, il n'en existe que deux à ma connaissance. La première a été faite par la Société anglaise *Henry Bradshaw society... for the editing of rare liturgical texts*. C'est un tropaire de l'abbaye de Winchester publié à l'aide de plusieurs manuscrits : *The Winchester Troper, from mss of the Xth and XIth centuries*, in-8° de XLVIIJ-258 pp., plus 27 fac-similés photographiques, & plusieurs planches en plain-chant moderne, Londres, 1894. — La deuxième publication faite tout récemment par M. l'abbé Camille Daux, du dioc. de Montauban, comprend un *tropaire-prosier* ayant appartenu, selon l'éditeur, à l'abbaye bénédictine de S. Martin de Montauriol (actuellement un faubourg de Montauban), d'après un ms en notation aquitaine du XI^e siècle. Paris, 1901, in-8° de LIIJ-210 pp. avec deux planches phototypiques.

Malheureusement ces publications, faites au point de vue liturgique exclusivement, laissent de côté à peu près entièrement le texte musical.

(1) *Revue d'Histoire et de Critiques musicales*, N° 6, p. 246.

(2) Le moyen âge n'appartient à personne. J'ai fait, moi aussi, des études d'archéologie dont l'une a obtenu un *prix* à l'Institut. — J. C.

Cela dit pour nous mettre chacun bien à l'aise, car rien ne vaut une situation nette, j'arrive immédiatement à vos critiques, de fond d'abord, de forme ensuite.

Vos critiques de fond m'ont fort réjoui. Vous défendez, avec une bonté d'âme qui vous fait honneur & une érudition qui retarde d'un quart de siècle, l'édition primitive de Léon Gautier, la seule venue à votre connaissance ! Ces deux gros volumes in-12 ont conquis votre cœur, & vous vous apitoyez sur la rudesse de main avec laquelle j'ai démoli *comme des capucins de carton* les quatre autorités malencontreuses, invoquées, en 1858, par leur jeune éditeur, c'est-à-dire : le manuscrit 577 de Saint-Victor, le Père Simon Gourdan, Jean de Toulouse & enfin Guillaume de Saint-Lô. — Jean de Toulouse surtout excite votre particulière pitié & vous m'en voulez fort, je ne sais pourquoi, d'avoir osé dire que cet audacieux méridional n'était pas de première intelligence.

Ah ! Monsieur, comme vous avez eu tort de vous en tenir aux deux gros volumes de 1858 ! Que n'êtes-vous donc allé chez Palmé, ou chez son successeur, demander le charmant petit volume — de luxe — publié chez lui, en 1881 (1) ! Vous auriez vu, vous auriez appris que Léon Gautier, à la suite de mes critiques, a donné une seconde édition d'Adam, très différente de la première. Que n'êtes-vous allé simplement chez Picard ! Vous auriez su là que, non content de donner une seconde édition, Léon Gautier en a donné une troisième (2) ! Vous auriez peut-être, dans ces deux éditions, fait des découvertes intéressantes ! Vous y auriez appris, en tout cas, avec une surprise mêlée de profit, ce que Léon Gautier, mieux informé, pensait de ses quatre autorités primitives ! Il en pensait, Monsieur, à bien peu de chose près, ce que j'en pense moi-même. Et, s'il était encore de ce monde, il sourirait avec moi en voyant M. Combarieu le défendre contre moi, que dis-je ? le défendre contre lui-même, & se fourvoyer, en 1901, dans des sentiers abandonnés depuis vingt ans de tous les érudits.

Pour l'édification de vos lecteurs & peut-être aussi pour leur grand étonnement, permettez-moi de démontrer ce que j'avance.

D'abord, que pense Léon Gautier de la liste attribuée à Guillaume de Saint-Lô (3) ?

Quel que soit, a-t-il imprimé, l'auteur de la liste en question, il mérite à coup sûr d'être jugé sévèrement. M. l'abbé Misset a démontré sans peine que ce très médiocre écrivain a commis, en cette liste même, plus d'une méprise ridicule ; qu'il a admis dans sa nomenclature des séquences de la première époque, et, par conséquent, antérieures à notre victorin ; qu'il a regardé comme authentiques plusieurs autres pièces dont la rythmique diffère notablement de la rythmique d'Adam ou qui sont littérairement indignes d'un tel poète (4).

Défendez maintenant, s'il vous plaît, M. Combarieu, Guillaume de Saint-Lô contre Léon Gautier !

Passons à la seconde autorité, à celle qui vous tient si fort à cœur (5), à Jean de Toulouse. Que pense de lui Léon Gautier ?

Dans la liste des Proses que nous donne ce victorin, il ne faut voir que la reproduction matérielle et PEU INTELLIGENTE (le mot ici n'est pas de moi !) *de la liste attribuée à Guil-*

(1) *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, Texte critique*, par Léon GAUTIER, Paris, Victor Palmé, M DCCC LXXXI. — (C'est justement après avoir lu cet ouvrage que j'ai rédigé mon article. Je pourrai indiquer de vive voix à M. Misset le nom du savant qui a bien voulu me le prêter pour quelques jours ! — J. C.)

(2) *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, Texte critique*, par Léon GAUTIER, troisième édition. Paris, Alphonse Picard & fils, 1894. — (Tout cela est à côté de la question. Ce qui est en cause, c'est la méthode de M. l'abbé Misset, qu'il faut juger en elle-même. On me prête ici des choses que je n'ai pas dites, pour se donner le plaisir facile de me réfuter. — J. C.)

(3) L'opinion de Léon Gautier n'est nullement en question ici. — J. C.

(4) Troisième édition, p. ix.

(5) Rien, dans ce que j'ai écrit, n'autorise ce langage. — J. C.

laume de Saint-Lô. Nous ne pouvons donc que répéter, au sujet des Annales de Jean de Toulouse, ce que nous avançons tout à l'heure au sujet de la prétendue liste de Guillaume (1).

Défendez maintenant, M. Combarieu, Jean de Toulouse contre Léon Gautier!

Passons à la troisième autorité, le Père Simon Gourdan. C'est encore Léon Gautier qui a la parole :

Il est trop vrai que cet homme excellent et médiocre n'a connu les Proses d'Adam que par le Missel de Saint-Victor [édité] en 1529 et l'Elucidatorium ecclesiasticum de Clitové (1556). C'est assez dire que l'autorité du P. Gourdan peut être considérée comme NULLE (2).

Du courage, allons, M. Combarieu, défendez le Père Simon Gourdan contre Léon Gautier!

Reste la quatrième & dernière autorité, le manuscrit 577 de l'ancien fonds de Saint-Victor, aujourd'hui 14 872 du fonds latin, Bibliothèque Nationale. C'est toujours Léon Gautier que je charge de ma défense :

Le recueil de Proses qui se trouve dans le manuscrit 14 872 (ancien 577) n'est réellement qu'une anthologie sans critique de Proses anonymes, composée sans doute vers la fin du XIV^e siècle et où l'on rencontre à la fois des éléments du X^e et du XIII^e siècle. — Léon Gautier constate plus loin que, sur 113 Proses dont il est formé, le recueil du manuscrit 577 en renferme seulement 43 qui appartiennent à Adam (3). Les fausses attributions se rencontrent donc en ce manuscrit dans la proportion de 7 contre 4, soit presque des deux tiers!

Défendez maintenant, Monsieur, si vous en avez le courage, le manuscrit 577 contre mes attaques, qui sont celles de Léon Gautier. Affirmez que *ce qui vous manque, c'est une preuve décisive* contre ces autorités si compromises! Léon Gautier, qui était intéressé à ne pas voir cette preuve, l'a vue de ses yeux (4) & a reconnu son erreur dans la mesure où cela lui était possible (5). Peut-être admettez-vous que ses études, tout en ne portant ni sur les Pavanes ni sur les Branles-gais, lui donnaient quelque aptitude pour comprendre la valeur d'une preuve liturgique. En tous cas, procurez-vous donc, Monsieur, sa seconde & sa troisième édition, étudiez-les, méditez-les; & s'il vous plaît alors, à vous ou à d'autres, *de reprendre, de rouvrir*, ainsi que vous m'en informez, *la question considérée par moi comme close, je serai le premier, soyez-en sûr, à m'en féliciter* (6).

De vos critiques de fond, je passe à vos critiques de forme. Elles m'ont, elles aussi, singulièrement amusé. Vous m'avez écrit, en m'accordant, (comme vous le deviez), l'autorisation de vous répondre dans vos colonnes : *J'espère que nous ne perdrons pas de temps à polémiquer sur des minuties ou des équivoques*. Hélas! Monsieur, les « minuties » & les « équivoques » n'ont pas été introduites aux débats par mon fait, & je suis bien contraint de vous suivre sur le terrain un peu étroit où vous avez vous-même porté la lutte (7). Vous avez étudié, à la loupe, en Zoïle ou en Aristarque, un in-4^o de 322 pages.

(1) Troisième édition, p. xi.

(2) Troisième édition, p. xi.

(3) Troisième édition, p. x & xi.

(4) Pourquoi donc n'indiquez-vous pas cette preuve, au lieu de vous retrancher derrière l'autorité de quelqu'un qui l'a vue? toute la question est là. — J. C.

(5) Il a continué, en effet, à citer bien à tort, en tête de chaque Prose, les quatre prétendues autorités qu'il avait lui-même renversées dans sa Préface! Même le P. Simon Gourdan (!), c'est tout dire.

(6) Vous me reprochez de n'avoir pas donné une bibliographie de l'abbaye de Saint-Victor en tête de mon volume! Je n'ai aucun goût, Monsieur, pour cette érudition facile, qui se trouve partout & où l'on cite tout à propos de tout. Que viennent faire, à propos des séquences d'Adam, la philosophie scolastique, d'Hauréau; la faculté de théologie de Paris, de l'abbé Ferret, le Gallia christiana, l'Histoire générale de Paris, &c. &c. & tout l'appareil de science que vous nous exposez en 20 lignes, p. 254? Vous auriez pu prolonger la liste indéfiniment.

(7) J'ai cité des coquilles, précisément pour montrer qu'elles n'autorisaient aucune conclusion sur le fond. — J. C.

Vous y avez ramassé pêle-mêle des coquilles de prote (1), des formes orthographiques textuellement transcrites de Léon Gautier, sur lesquelles je me propose de revenir tout à l'heure, & même une faute de mon ami Aubry (2). (A la rescousse, mon cher Administrateur, contre votre impitoyable Directeur !) Vous avez alors jeté, sur le dos de l'abbé Misset, tous les péchés ou plutôt toutes les peccadilles d'Israël ! Malgré cela votre critique restait d'une maigreur désespérante. Pour la corser, vous avez eu une idée lumineuse ! Vous vous êtes dit : Si je faisais, moi, Combarieu, une équivoque de première grandeur, des fautes d'anglais, des fautes de critique de texte, des fautes de métrique, des barbarismes, & si j'en chargeais le « terrible » abbé Misset ? Eh bien ! vous avez fait tout cela, oui, tout cela, Monsieur Combarieu, dans une seule page de votre compte-rendu. — Jugez-en.

L'équivoque est flagrante. Vous me reprochez d'écrire, dans mes trois premiers chapitres : *Jubilemus* avec un *j*, *lætābundus* avec un *æ*, tandis que ma Préface porte que je supprime dans mon *Texte* le *j* & l'*æ*. Mais, Monsieur, mes trois premiers chapitres ne sont pas mon *Texte*. Mon *Texte* commence à la page 166, où un onzième (3), (pardon de mon barbarisme !) épèlerait en grosses capitales : TEXTE LITTÉRAIRE ! J'ai d'ailleurs pris soin d'avertir, toujours dans ma Préface, que mes trois premiers chapitres, parus en 1881, seraient, pour les renvois & pour les notes, identiques à ce qu'ils étaient alors, conformes par conséquent à la première édition de Léon Gautier, seule existante alors ! L'*incobérence*, Monsieur, n'est donc pas dans mon texte ; elle est dans le texte de Léon Gautier comparé au mien ; elle est dans votre esprit qui rapproche sans critique les deux textes ! De même la phrase qui vous choque : *L'illustre cardinal Pitra nous pardonnera de lui signaler deux vers faux*, cette phrase, dis-je, n'a rien qui doive choquer un esprit réfléchi. Elle a été écrite en 1881, je l'ai rééditée telle qu'elle avait paru en 1881, j'ai eu soin d'en informer le lecteur, elle n'est donc pas postérieure, sauf peut-être dans votre esprit, à la mort du cardinal Pitra, survenue en 1889. Qui donc équivoque ici, Monsieur, sinon vous ? Qui donc, sinon vous, s'arrête à des minuties ?

Votre leçon d'anglais vaut votre leçon d'orthographe latine & votre rappel à la chronologie ! Vous me reprochez, non sans acrimonie, d'avoir écrit *Cantorbéry* (avec un accent sur l'é), *au lieu de Cantorbéry, en oubliant qu'il n'y a pas d'accents en anglais !* Mais d'abord, j'ai la prétention d'écrire en français. Or, il y a des accents en français, & nous écrivons, de ce côté-ci de la Manche, *Cantorbéry* avec un accent sur l'é. Quant aux Anglais, êtes-vous bien sûr qu'ils écrivent *Cantorbéry* avec un *e* non accentué ? Sans vouloir comparer ma force en anglais avec la vôtre, je crois que les Anglais disent *Canterbury* avec un *u*. Que vous en semble ?

Votre leçon de latin est de même valeur que votre leçon d'anglais. Vous me reprochez d'avoir écrit, à la suite de Léon Gautier :

Christus enim desponsat hodie
Matrem nostram, *norma* justitiæ,
Quam de lacu traxit miserix
Ecclesiam.

(1) *Grecis* pour *grecs* ! — 3 mots allemands dans une note que le prote avait ordre de supprimer (!) & qui d'ailleurs est traduite textuellement dans le texte. — *Vigil argus* au lieu de *vigil argus* que porte ma première édition ! — *Coutés* au lieu de *couté* que porte ma première édition. Et c'est tout en 322 pages. Je vote au prote des félicitations !

(2) *Vous allez quelquefois jusqu'à la faute de français. Vous dites, p. 114 : On la devine* (la césure) *plutôt qu'on en peut prouver la réalité.* Le prote a oublié l'*n* avant *en* & l'apostrophe !! Mais cette faute se trouve dans le chapitre musical (où vous croyez reconnaître la main très experte de M. Aubry). Pourquoi alors me gratifier, moi, de la coquille du prote transformée en « faute de français. » ?

(3) Vous ne me pardonnez pas d'avoir dit : *un septième* pour « un élève de septième » ! Quel terrible professeur vous êtes ! Mais je suis un écolier non moins terrible, & je récidive.

Page 17, me dites-vous en effet, vous imprimez : *matrem nostram*, NORMA *justitiæ* (au lieu de NORMAM ?) — Hélas, Monsieur, si, au moyen âge, vous aviez dit de l'Église qu'elle est *norma justitiæ*, c'est-à-dire le modèle de toute justice, vous auriez pu avoir maille à partir avec l'Inquisition, ni plus ni moins ! Le Christ seul en effet, parce qu'il est Dieu, est l'*exemplar*, la *norma* de toute justice. L'Église est l'*exemplum*, la *forma*, non la *norma*. Théologiquement donc, vous ne deviez pas proposer la correction : *normam justitiæ* qui fait rapporter *normam* à *Ecclesiam*. Vous pouviez par contre, comme on l'a fait dans le Missel moderne de Paris, appliquer ici la fameuse règle de Lhomond : *Ludovicus rex*, & faire de *norma* une apposition à *Christus*. Les correcteurs du Missel de Paris, afin de bien préciser ce sens, ont fait une interversion d'hémistiches & ont écrit :

Christus enim, *norma justitiæ*,
Matrem nostram desponsat hodie.

Mais, voulez-vous toute ma pensée ? Je crois que le Missel de Paris n'a peut-être pas vu le sens vrai de ce passage. La vieille traduction du x^e siècle, publiée par Léon Gautier, nous en donne un autre, très grammatical & très théologique. Elle fait de *norma* un ablatif, & le sens qu'elle adopte est celui-ci : Le Christ prend aujourd'hui notre mère l'Église pour son épouse, & il est juste qu'elle lui appartienne, car il l'a tirée de l'abîme de misère où elle gisait :

Car Ihesu Crist a nostre mere
Qu'il a trait du fons de misere
Au jour d'hui son espouse prise
Par justice : c'est sainte Église. (T. I, p. 184).

En tout cas, Monsieur, si l'on peut accepter *norma* au nominatif ou à l'ablatif, il est impossible de le corriger en *normam* comme vous proposez, car il donne alors un contre-sens (1).

Votre leçon de métrique vaut votre leçon d'anglais & votre leçon de latin. — Page 70, me dites-vous, vous laissez passer un pentamètre faux, sans le signaler selon votre habitude un peu rude, dans une citation de Pierre de Riga. Voici ce pentamètre :

Virus non HABUIT iste nec ille dolum. La syllabe *it* de *habuit* est évidemment celle qui a, bien à tort, éveillé vos susceptibilités classiques & que vous auriez voulu me voir signaler, selon mon habitude un peu rude. Mais, si je l'avais signalée, Monsieur, j'aurais moi-même commis une faute de métrique. Voici pourquoi : Même dans la poésie classique, la syllabe brève qui précède immédiatement la césure du pentamètre dactylique s'allonge quelquefois par le seul fait de sa position. Or, cet allongement est la règle au moyen âge ; il est la règle dans Pierre de Riga. C'est par centaines que vous en trouverez des exemples dans son *Aurora*, si jamais vous vous donnez la peine ou le plaisir de la lire. Votre observation métrique tombe donc à faux ; elle dénote uniquement votre peu de familiarité avec la poésie du moyen âge (2) ! *Non omnia possumus omnes* ! Vous êtes excusable.

J'achève. Vous me reprochez un barbarisme ! Ce serait grave si c'était vrai ! Vous

(1) Vous signalez comme provenant d'une mauvaise lecture (de Léon Gautier) *radiantes velut enses*, pour *radiant*, assurez-vous. Je ne partage point votre certitude & je me suis contenté, sagement, je crois, de mettre en note : *Comment scander ce vers ?* Peut-être convient-il de remplacer *radiantes* par *ardentes*. Mais ce n'est qu'une conjecture.

(2) S'il en est ainsi, comment se fait-il donc que je retrouve dans votre livre, page 112, l'analyse rythmique d'une pièce latine du moyen âge, textuellement empruntée à un de mes livres ? Je profite de l'occasion pour m'étonner de ne pas voir mon nom indiqué au moins dans une note, à propos de cet emprunt, comme c'est l'usage. — J. C.

faites, imprimez-vous, quelquefois des barbarismes, car vous dites, p. 73 : SPICELEGIUM de Solesmes, alors qu'il faudrait dire, pour être correct : SPICILEGIUM SOLEMNENSE. Ça, Monsieur, c'est un comble ! Ce n'est pas moi en effet qui écris : SPICELEGIUM, avec un E, c'est vous ! (1) Ce n'est pas moi qui écris SOLEMNENSE au lieu de SOLESMENSE, c'est encore vous ! De sorte que vous me reprochez un barbarisme à vous appartenant & que vous en faites un autre en prétendant corriger celui que vous me prêtez. Comme coup double, c'est réussi ! D'ailleurs de quel droit me forceriez-vous à dire : *Spicilège de Solesmes* ou *Spicilegium Solesmense* ? Le mot *spicilège* me déplaît ; il produit, je trouve, un bizarre effet & a le grand tort d'être un mot savant & prétentieux. C'est donc mon droit de ne pas l'employer & de dire : *Spicilegium de Solesmes* ou *Spicilegium de dom Pitra*, sans qu'aucun professeur ait le droit de me traiter comme il traiterait un « troisième » ou un « seconde » (encore un barbarisme, d'après vous, Monsieur) qui parlerait le jargon de Martine ou de Marote !

J'ai fini, & je suis vraiment navré qu'un homme, intelligent comme vous l'êtes, se soit laissé aller par je ne sais quelles considérations, sous je ne sais quelles influences (2), à traiter si peu sérieusement un ouvrage sérieux. Vous avez voulu, Monsieur, avoir la dent dure. C'était votre droit. Je n'aime pas moi-même les critiques à l'eau de rose. Mais le tout n'est pas de mordre. Il faut mordre à propos, où il faut & comme il faut. Vous l'avez oublié.

E. MISSET.

J'ai donné à l'auteur de la lettre qu'on vient de lire toute latitude pour produire ses preuves. Elles se réduisent à ceci : *M. L. Gautier était de mon avis...* L'article auquel M. l'abbé Misset a voulu répondre n'engageait que moi-même, comme le prouve la note suivante de M. Aubry :

Cher Monsieur Combarieu,

Je dois à M. l'abbé Misset mes quelques connaissances de poésie liturgique ; depuis, j'ai eu l'honneur de collaborer avec lui à la publication d'Adam de Saint-Victor : c'est assez dire que je suis d'accord avec mon collaborateur & ami sur la question de philologie que nous avons traitée ensemble.

Recevez, je vous prie, cher Monsieur Combarieu, l'assurance de mes sentiments dévoués.

P. AUBRY.

(1) Ici, M. l'abbé Misset a parfaitement raison. Cependant, le barbarisme consiste à insérer un mot français dans un titre rédigé en latin, & c'est celui que j'ai relevé. — J. C.

(2) J'attendais cette insinuation, & j'en prends acte ; mais à quoi donc peut bien penser M. Misset en parlant ainsi ? Je lui demanderais de s'expliquer plus franchement s'il ne me paraissait être dans un état d'esprit tout à fait hors de propos. — J. C.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.