

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 8

Août-Septembre.

1901

Dr P. WAGNER. **Thèses grégoriennes.**

1. On considère généralement l'école de Saint-Gall comme fondée par un chantre romain, « Romanus », qui aurait apporté le chant grégorien directement de Rome vers 790. Il est très probable que ce chantre romain n'a jamais existé.

2. L'école de Saint-Gall ne tire pas son origine de Rome, mais probablement de Metz.

3. Les séquences & tropes, formés du chant liturgique, qui dès le x^e siècle se propagent de Saint-Gall, sont, texte & musique, d'origine byzantine. Il en est de même pour les nombreux signes neumatiques particuliers dont fourmillent les manuscrits de Saint-Gall & qui, pour la plupart, ne se trouvent ni dans les manuscrits italiens, ni dans les français, ni dans les anglais. Les musiciens byzantins dont il s'agit sont les mêmes qui, sous Pépin & Charlemagne, ont apporté les orgues dans le pays des Francs & ont exercé une influence considérable sur la théorie de la musique, telle qu'elle se présente dans les auteurs depuis le ix^e siècle.

4. D'une manière générale, il n'est point exact de prendre les manuscrits de Saint-Gall pour les représentants les plus purs de la tradition grégorienne. Ceci est attesté par un auteur sangallien : *Nimiam dissimilitudinem nostræ et Romanorum cantilenæ.* (Anonym. Sangall., *Vita Caroli I*, 10. Migne, *Patr. lat.*, 98, 1377.)

5. C'est seulement un siècle & demi après cet anonyme que nous sommes en présence d'une légende qui, sans doute pour rehausser la gloire du monastère, ramène toute l'œuvre musicale de Saint-Gall à une importation directe de Rome. Le témoin classique de cette légende est Ekkehard, auteur des *Casus S. Galli*.

6. Le « Cantor Romanus » est probablement le souvenir de l'influence byzantine ; on sait, en effet, que le compositeur le plus célèbre du viii^e siècle a été un *Romanos*. La provenance de cet artiste a pu être oubliée à Saint-Gall ; & alors s'est formée la légende d'un chantre *romain*.

7. Les signes particuliers des manuscrits de Saint-Gall se rapportent à une exécution nouvelle & antigrégorienne du chant romain, lequel est conservé d'une manière plus pure dans les manuscrits italiens & français. Cette exécution pourrait bien avoir une sorte de mesure ; mais elle est contraire à l'exécution originelle. Les manuscrits de Saint-Gall eux-mêmes prouvent d'une manière sûre que le chant grégorien primitif ne connaît que le rythme libre de la prose latine du moyen âge.

Pour la preuve de ces thèses, je me permets de renvoyer le lecteur à la 2^e édition de mon *Introduction aux mélodies grégoriennes*, dont le premier volume paraîtra prochainement.

Dr P. WAGNER,

Professeur d'histoire musicale à l'Université de Fribourg (Suisse).

J. THIBAUT. **Assimilation des « Échoi » byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs.**

Après les savants travaux des Gevaert, des Bellermand, des Christ & des Westphal, l'étude des anciens tropes, comme celle des modes latins dits grégoriens, n'est plus à faire. Il n'en va pas ainsi des ἑχοί, *échoi* ou modes homogènes byzantins, sur la nature desquels plane encore une grande obscurité.

Le cadre restreint d'une simple communication ne saurait évidemment suffire à l'exposé complet des modes byzantins ; aussi bien, laisserai-je de côté les *échoi* moyens & mixtes, pour m'attacher de préférence aux gammes fondamentales de l'*oũtoechos*, dans l'unique but de déterminer leur véritable relation avec les anciens tropes grecs & les tons grégoriens.

De prime abord, il ne sera peut-être pas inutile de citer, pour mémoire, le schéma des tropes classiques :

{	Hypodorien	La
	Hypophrygien	Sol
	Hypolydien	Fa
	Dorien	Mi
	Phrygien	Ré
	Lydien	Do
	Mixolydien	Si
	Hypermixolydien	La

En second lieu, il importe d'établir une distinction au sujet des théories modales byzantines ; car, de fait, il y en a plusieurs :

1^o Celle des *μελοποιοί*. Sous ce nom, employé par Manuel Bryenne (1), il faut entendre les musicistes & artistes professionnels auxquels était échu le soin de perpétuer l'antique tradition grecque.

2^o Celle des mélodes (*μελωδοί*) (2), mélographes & théoriciens ecclésiastiques. Ces derniers établissent très positivement la distinction des deux méthodes musicales par l'emploi des formules : *εἰς τὸ ᾠσμα* — *εἰς τὸ Ἀγιοπολίτην* (3); expressions qui ont chez nous leur équivalent dans celles-ci : *en musique*, *en plain-chant*. *Εἰς τὸ ᾠσμα*, c'est-à-dire, dans le chant plus libre, plus orné & plus solennel des artistes profanes.

ᾠσμα, comme l'a fort bien remarqué Vincent (4), est le contraire de *ὠδή*; c'est à proprement parler le chant vocal, abstraction faite des paroles. Dès lors, ne serait-il pas conséquent d'attribuer en partie à l'influence des *μελοποιοί* la création du genre mélodique désigné chez les Grecs modernes sous le nom de *papadique*? Un double fait tend à me confirmer dans cette opinion : le terme *ᾠσματικόν* est resté synonyme de *παπαδικόν*; en second lieu, Siméon de Thessalonique nous apprend que dans la métropole de ce nom, comme à Byzance, à Antioche & dans toutes les grandes villes d'Orient, le chant solennel des vêpres, des laudes & de la liturgie était dit *ᾠσματικόν* : *Περὶ τοῦ ᾠσματικοῦ ἑσπερινοῦ. Περὶ τοῦ ᾠσματικοῦ ὄρθρου. Περὶ τῆς ᾠσματικῆς ἀκολουθίας* (5).

Εἰς τὸ Ἀγιοπολίτην signifie : dans le système musical employé à Jérusalem la ville sainte, système dont saint Jean Damascène serait le principal auteur (6).

Le développement simultané & indépendant de ces deux méthodes de chant eût été assez extraordinaire : de fait, ce fut le contraire qui arriva. Les théoriciens ecclésiastiques, désireux de ne pas s'écarter trop de l'antique tradition grecque, modelèrent de nouveau leur système musical sur celui des musicistes & praticiens gréco-romains. Qu'en est-il résulté? — La plus parfaite confusion, une sorte d'imbroglio dont le manuscrit dit Hagiopolite

(1) BRYEN., Harm. 4, 3, p. 484. Cf. TZETZÈS, *Über die altgriechische Musik*, p. 23.

(2) L'épithète de *Mélode* a été attribuée aux premiers hymnographes, tels saint Romain, saint Cosmas qui étaient en leur genre de véritables aèdes chrétiens. Cependant l'hymnographe ne tarda pas à se distinguer du musicien & les manuscrits spécifient fort bien que tel poème est de tel auteur, le chant de tel autre. Il importe donc d'établir une réelle distinction entre les trois termes : *mélode*, *hymnographe*, *mélographe*.

(3) Ms. hagiopolite, fol. 2. Ms. 811, p. 54. (Métrochion du Saint-Sépulcre, Constantinople.)

(4) Notices & Extraits, t. XIV, p. 6.

(5) Cf. MIGNE, *Patrol.*, t. CLV, p. 345, 554, 555, 624.

(6) La définition du mot *Ἀγιοπολίτης* ne peut se lire en entier dans le ms. grec 360 de la Bibl. Nationale. Le ms. 811 du Métrochion du Saint-Sépulcre (Constantinople) me fournit heureusement une définition analogue très complète : « *Ἀγιοπολίτης δὲ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ τῶν ἁγίων μαρτύρων, ὁσίων τε καὶ τῶν λοιπῶν περιέχειν πολιτείαν · ἢ διὰ τὸ ἐν τῇ ἁγίᾳ πόλει ὑπὸ τῶν ἁγίων πατέρων τῶν ποιητῶν, τοῦτε ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ ἐτέρων ἁγίων ἐκτεθεῖναι.* » p. 53.

peut, au besoin, donner une idée plus que suffisante. Pour l'instant, l'étude comparée des *êchoi* & des *tropes* nous servira d'exemple.

Les modes byzantins, comme ceux des Latins, présentent, à n'en pas douter, une certaine analogie avec les anciens tropes. Partant, les théoriciens médiévaux n'ont pas cru mieux faire que d'attribuer aux gammes fondamentales de l'*ochoêchos* les dénominations propres aux harmonies grecques de l'époque classique.

D'autre part, nos modernes érudits ont eu vite fait de signaler les désaccords apparents ou réels des théoriciens au sujet de leurs assimilations modales, &, sur-le-champ, ils se sont pris à douter de la parfaite identité des *êchoi* & des *tropes*.

A vrai dire, on s'est généralement trop contenté d'afficher sur des tableaux synoptiques le soi-disant dissentiment des auteurs grecs & latins.

Prenons, si vous le voulez bien, les nomenclatures qui sont, d'ordinaire, mises en parallèle (1).

Ordre des êchoi Byzantins		Manuel Bryenne	Notkère	Hucbald et les Latins	Byzantins et Grecs modernes
ἤχος	α'	Hypermixolydien	Dorien	Dorien	Dorien
»	β'	Mixolydien	Phrygien	Phrygien	Lydien
»	γ'	Lydien	Lydien	Lydien	Phrygien
»	δ'	Phrygien	Mixolydien	Mixolydien	Mixolydien
ἤχ. πλ.	α'	Dorien	Hypodorien	Hypodorien	Hypodorien
»	β'	Hypolydien	Hypophrygien	Hypolydien	Hypolydien
» βαρύς		Hypophrygien	Hypolydien	Hypophrygien	Hypophrygien
»	δ'	Hypodorien	Éolien	Hypomixolydien	Hypomixolydien

Tout d'abord, il convient de faire observer, avec dom Gaïsser (2), que la série modale de Manuel Bryenne n'a pas avec les *êchoi* ecclésiastiques un rapport immédiat.

Il était déjà d'usage dans les premiers siècles de l'empire romain de désigner les modes par des numéros d'ordre (3). M. Bryenne semble nous signaler lui-même l'origine d'une telle coutume quand il dit que les musiciens avaient l'habitude d'indiquer par les termes numériques, premier, second,

(1) Cf. Card. PITRA, *Analect. Sacra Spic. Solesm.*, t. I, p. LXX. — Ed. BOUVY, *Études sur les origines du Rythme tonique dans l'Hymnographie grecque*, p. 248. — W. CHRIST, *Anthologia græca*, p. CXX. — Dom GAÏSSER, *Rev. Bénédictine*, nov. 1899, p. 506, 513.
(2) *Rev. Bén.*, p. 510-511.
(3) Cf. WESTPHAL, *Griechische Metrik*, I, p. 85, 318. — W. CHRIST, *Anthol.*, p. CXIX-CXX.

troisième & quatrième, chaque son de tout tétracorde en commençant par le plus aigu (1).

Détail nouveau : par une heureuse coïncidence, les chantres d'église montaient & descendaient leurs gammes en disant : un, deux, trois, quatre, « καὶ ἀναβαίνοντες τὰς τῆς κλίμακος βαθμίδας, λέγωμεν, μία, δύο, τρεῖς, τέσσαρες (2). »

En second lieu, de l'aveu de Bryenne toujours, la série des tropes grecs était lue par les musicistes & les praticiens de façons très différentes. Suivait-on l'ordre descendant en commençant par l'hypodorien ? on avait la nomenclature du système non transposé des gammes : εἶδος τοῦ ἡρμωσμένου. L'énumération en sens contraire, à partir du mixolydien, constituait l'ordre des tons suivant les genres de la mélodie : εἶδος τῆς μελωδίας, c'est-à-dire, suivant les modes (3).

De la sorte, ajoute notre auteur, un ton peut être à la fois premier & septième, second & sixième, &c. ; ce dont il est aisé de se rendre compte, en effet, par un simple coup d'œil jeté sur le tableau suivant.

(4) Εἶδος τοῦ ἡρμωσμένου

Εἶδος τῆς μελωδίας

Hypodorien	la	ἦχος I	}	Mixolydien	si	ἦχος I
Hypophrygien	sol	» II		Lydien	do	» II
Hypolydien	fa	» III		Phrygien	ré	» III
Dorien	mi	» IV		Dorien	mi	» IV
Phrygien	ré	» V		Hypolydien	fa	» V
Lydien	do	» VI		Hypophrygien	sol	» VI
Mixolydien	si	» VII		Hypodorien	la	» VII

Ces mêmes musiciens possédaient aussi une nomenclature comprenant huit *échoi* divisés en authentiques & en plagaux. C'est précisément cette dernière liste qui a été confondue avec celle de l'*οἰχοῦχος* ecclésiastique d'apparence identique. Cependant que Bryenne spécifiait fort bien, lui-même, la nature des *échoi* particuliers aux praticiens, à la seule condition de vouloir lire d'après le contexte : ἀπὸ τῆς νήτης τῶν διεzeugμένων ὁ δώριος, au lieu de τῆς τρίτης τῶν διεzeugμένων, qui est, à n'en pas douter, une faute de copiste (5).

Cette correction faite, on obtenait alors le schéma suivant :

(1) M. BRYENNE, p. 483. Cf. TZETZÈS, *op. cit.*, p. 46.

(2) Ms. 811, p. 23. (Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople.)

(3) M. BRYENNE, liv. II, p. 410. Cf. TZETZÈS, *op. cit.*, p. 47.

(4) Comme Bryenne prend, lui-même, la peine de nous en avertir, εἶδος a ici le sens générique d'ἦχος. Liv. III, p. 482.

(5) Cap. XIX, p. 489. Cf. TZETZÈS, *op. cit.*, p. 31.

{	ἤχος	α'	Hypermixolydien	mi
	»	β'	Mixolydien	ré
	»	γ'	Lydien	do
	»	δ'	Phrygien	si
	ἤχ.πλ.	α'	Dorien	la
		β'	Hypolydien	sol
	Βαρύς		Hypophrygien	fa
»	δ	Hypodorien	mi	

Le codex 780 (in calcem) de la Bibl. Nationale (1), le Ms. grec 192 de la Vaticane & l'Hagiopolite (2) présentent une nomenclature analogue, avec cette différence, que l'énumération des modes y commence par l'hypodorien. De plus, le Ms. latin adopte cette liste comme la série normale des tons, & empruntant la terminologie grecque, il indique la tonique de chaque mode en passant de l'authentique à son plagal correspondant.

Tout au contraire, l'Hagiopolite s'empresse de déclarer que cette liste n'est pas celle des ἤχοι : c'est, dit-il, une échelle type indiquant le nom des notes, leur similitude ou leur dissemblance, &c. ; quant à savoir quelles sont les notes toniques, c'est par la théorie des *êchoi* qu'il appartient de le connaître : « ἐν ἣ φήσομεν τὰ τε ὀνόματα αὐτῶν, καὶ τὰς συγγενείας καὶ διαφορὰς αὐτῶν, καὶ ἕτερά τινα· τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτῶν προεγράφησαν, τὰ τε κύρια κατὰ τὴν τάξιν αὐτῶν δηλοῦντα· τοῦτο δὲ δεῖ νοεῖν ἐπὶ τῶν ἤχων (3). »

Or, suivant cette théorie, « le premier *êchos* emprunte son caractère au dorien (la) (4), non à l'hypodorien (mi) ; le second au phrygien (si), non à l'hypophrygien (fa) ; le troisième au lydien (do), non à l'hypolydien (sol), & ainsi du quatrième qui n'est pas caractérisé par le dorien. Toutefois, l'hypodorien (mi) est remarquable par sa belle ordonnance de sons, l'hypophrygien (fa) par sa douceur, l'hypolydien (sol) par sa gravité : c'est pour cette raison que dans le schéma donné plus haut l'hypodorien tient le premier rang, & ainsi des autres. » « Οἷόν τί φημι, τὸν πρῶτον ἤχον ἀπὸ δωρίου μέλους, καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδωρίου· καὶ τὸν δεῦτερον ἀπὸ τοῦ φρυγίου, καὶ μὴ ἀπὸ τοῦ (5) ὑποφρυγίου·

(1) Cf. Félix CLÉMENT, *Hist. de la Musique*, p. 270-271.

(2) Fol. 7, 14.

(3) Fol. 7^v. Tzètzès reproduit ce passage, mais, comme bien d'autres encore, avec force inexactitudes. C'est ainsi qu'il écrit *σημασίας, προεγράφη, καὶ τὰ*, au lieu de *συγγενείας, προεγράφησαν, κατὰ*. Cf. *op. cit.*, p. 53.

(4) Du moment que l'Hagiopolite indique très positivement la note initiale de chaque ton, il me paraît inutile de se perdre en conjectures pour la découvrir. Je dis note initiale & non tonique ; car l'octoêchos étant fondé sur les décompositions diatoniques de la consonnance de quinte dans les êchoi authentiques la tonique est située sur le degré inférieur de quinte. Ainsi le premier ἤχος qui a pour note initiale *la* a pour tonique *ré*.

(5) Tzètzès omet l'article τοῦ, *op. cit.*

καὶ τὸν τρίτον ὁμοίως ἀπὸ λυδίου καὶ μὴ ἀπὸ τοῦ ὑπολυδίου, ὥσπερ δὲ ὁ τέταρτος, οὐκ ἀπὸ τοῦ δωρίου μέλους χαρακτηρίζεται, ἀλλ' ἐν τῇ εὐτονίᾳ τῶν φθόγγων τὸ ὑποδώ[ριον], ἐν τῇ ἡδύτητι, τὸ ὑποφρύγιον, ἐν δὲ τῇ χα[μι]λότητι (1) τὸ ὑπολύδιον, ἃ τοὺς πρῶτους φθόγγους τῆς μουσικῆς διαῤῥήδην εἰσάγουσι· τούτου χάριν ἀπενεμήθη τῷ πρώτῳ ἡ ὑποδώριος (s.-ent. ἀρμονία), καὶ ἐν τοῖς ἑτέροις, καθὼς ἀναγέγραπται ἐν τοῖς ἄνωθεν σχήμασι (2). »

Le témoignage de Bryenne définitivement écarté, nous pouvons constater que celui des Byzantins & des Latins reste d'accord à peu d'exceptions près.

La liste de Notkère est la plus régulière, la plus conforme à celle de l'Hagiopolite. Le terme *Eolien* avait apparemment pour cet auteur le sens d'hypomixolydien, c'est-à-dire, qu'il marquait l'octave la plus aiguë dans la série des tons.

L'interversion de l'hypolydien dans la liste d'Hucbald, &, chez bon nombre de Byzantins, la double transposition des modes lydien, hypolydien, sont de simples fautes de copistes que les Grecs modernes continuent à reproduire avec une fidélité digne d'un meilleur objet. L'erreur est cependant par trop visible dans la nomenclature d'Hucbald, où nous remarquons cette singulière exception : un ton authentique, avec, pour plagal, un mode *hypo* de genre différent.

Somme toute, Byzantins & Latins s'entendent fort bien pour identifier leurs gammes avec les tropes grecs, mais on doit regretter que dans ce travail d'assimilation, tout comme les musicistes & praticiens profanes, ils se soient trompés.

M. Gevaert nous en avertit au sujet des modes latins (3) : l'erreur vient d'une lecture à rebours des tropes antiques. Les praticiens énumèrent à la vérité leurs *echoi*, à l'exemple des Anciens, suivant une marche descendante, mais ils commencent par l'hypermixolydien au lieu de l'hypodorien. D'autre part, les théoriciens ecclésiastiques ont suivi un ordre ascendant en partant de l'hypodorien au lieu de l'hypomixolydien (4).

A vrai dire, la différence spécifique des modes ecclésiastiques & des tropes grecs est ailleurs que dans une simple interversion de nomenclature. N'en déplaise aux Hellénistes : les *echoi* byzantins, comme les modes latins, sont, en fait, indépendants des huit échelles tonales d'Aristoxène faussement attribuées à Ptolémée (5). Ils se fondent exclusivement sur les quatre décom-

(1) Tzètzès, *op. cit.*, écrit χαυνότητι ; c'est bien à tort puisque le lambda de χαμηλότητι est très lisible dans le manuscrit Hagiopolite. Au surplus, c'est à n'en pas douter χαμηλότητι qu'il faut lire, puisque dans cette nomenclature l'hypophrygien correspond à ἡχος βαρύς.

(2) *Op. cit.*, fol. 8.

(3) *Op. cit.*, p. 26.

(4) Les termes hypomixolydien, hypermixolydien s'emploient souvent l'un pour l'autre ; en réalité, il est plus exact d'attribuer celui-ci au premier *echos* des praticiens, celui-là au premier *echos* plagal des théoriciens ecclésiastiques.

(5) GEVAERT : *Les Origines du chant liturgique de l'Église latine*, p. 39-40.

positions diatoniques de la consonnance de quinte. M. Gevaert l'a établi, avec toute la compétence que l'on sait, pour les tons grégoriens (1); reste à le prouver en ce qui concerne l'*oûtoêchos* byzantin. Rien n'est plus facile au fond, mais, puisqu'il ne sied pas d'entrer ici en de trop longs détails, je me bornerai à signaler les principaux chefs de preuve qui militent en faveur de cette thèse :

1° L'exposé des « ἀπηχήματα » *apêchêmata*, ou formules mnémoniques des tons.

J'ajoute à ce propos que, si le diapason relatif de chaque *êchos* n'était pas suffisamment indiqué par la nature de ces mêmes *apêchêmata* & les textes des théoriciens, on ne pourrait l'établir sur une note autre que le *ré*.

En effet, la théorie du chant byzantin ne tient compte que des voix d'homme, & l'octave commune de toutes les voix d'homme est aujourd'hui de *ré* à *ré*. Or, pour citer une fois de plus le maître qu'est M. Gevaert, à moins d'admettre que le diapason grec était d'une tierce mineure à peu près au-dessous du nôtre, il n'est guère probable que la voix humaine ait baissé depuis l'antiquité (2). Dès lors, comment penser qu'elle ait pu fléchir de nouveau, à une certaine époque byzantine, pour revenir, en cette fin de siècle, à son état normal? Dans la musique grecque contemporaine, en effet, la gamme naturelle de *ré* constitue le mode fondamental de l'*oûtoêchos*.

2° L'*exercice martyrique* découvert dans le Ms. 811 du Métrochion du Saint-Sépulcre (Constantinople). Exercice reproduit sous vingt formes diverses par Koukouzélès & les magisters byzantins (3).

3° Le système dit de la *Roue* (τροχός), & l'énallage des Martyries (4).

4° Enfin, le propre témoignage des théoriciens corroboré par l'étude analytique des chants byzantins.

La conclusion générale à tirer de ces quatre chefs de preuve est la suivante :

Le soi-disant chromatisme de certaines gammes mis à part, l'analogie des modes byzantins & latins est indiscutable. En effet, la théorie de l'*oûtoêchos* est exactement celle que nous trouvons exposée dans les traités du pseudo-Hucbald (5) & dans vingt autres documents latins, notamment le Ms. 780 de la Bibliothèque Nationale.

(1) *La Mélodie*, &c., p. 10-11, 107, 111.

(2) *La Mélodie*, p. 17-18.

(3) Βυζαντινά χρονικά, Janv. 1899, pl. n° 1, 2, 3.

(4) Dom Gaïsser avance (*Rev. Bénéd.*, Déc. 1899) que j'ai traité la question *ex professo* : il n'en est rien. J'ai traité avec quelque étendue (Βυζ. χρον., Janv. 1899) de l'origine des signes martyriques, & non de leur valeur. A mon avis, cette dernière question est inséparable d'une étude complète sur les *êchoi* byzantins; c'est alors seulement qu'il sera facile & opportun d'éclaircir certains points obscurs.

(5) *Musica Enchir.*, GERBERT, *Script.*, t. I., p. 153, 214. — GEVAERT, *Les Origines du chant liturgique*, &c., p. 69, 76.

D'ailleurs, les *apêchêmata* : Noanoéané, Noéagis, &c., les dénominations arithmétiques des tons, leur symbolisme & leur identification avec les anciens tropes grecs, tout cela ne suffisait-il pas à nous renseigner sur la véritable origine des modes latins ?

Dans la nomenclature de leurs *Êchoi* les Byzantins énumèrent d'abord les quatre authentiques, puis les quatre plagaux. Les Latins, qui ont varié de coutume, comptent leurs modes en allant successivement de l'authentique à son plagal relatif. En réalité, cette manière de procéder n'influe en rien sur la véritable analogie des *êchoi* & des tons grégoriens : on en jugera par cette simple comparaison.

Êchoi Byzantins				Modes Latins					
{	I	ré	V	la	{	I	ré	II	la
	II	mi	VI	si (I)		III	mi	IV	si
	III	fa	VII	do		V	fa	VI	do
	IV	sol	VIII	{ do ré		VII	sol	VIII	{ do ré

Toutefois, n'y aurait-il pas lieu de simplifier, ici comme ailleurs, la terminologie musicale & de n'admettre qu'une seule façon d'énumérer les modes ? A ce propos, M. Gevaert conseille de dire tout uniment : mode d'*ut*, mode de *ré*, &c., & d'abandonner, en tout cas, l'usage des termes antiques, puisque l'identification des modes ecclésiastiques avec les tropes est une absurdité démontrée depuis longtemps (2).

Aussi bien, ne peut-on se garder de tout étonnement en voyant un musicien comme Dom Gaïsser se constituer le défenseur quand même de la vieille théorie byzantine. Quelque bonne volonté qu'on veuille bien y mettre, il est difficile d'accepter une conclusion aussi singulière que celle-ci : « La gamme normale byzantine n'est plus celle de *mi* de l'ancien dorien, ni celle de *ré* du $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ latin, mais celle de *ré* ayant à la clef la garniture $\flat\flat$. » Ce qui nous ramène en fait à l'antique dorien. « C'est grâce à ce procédé (constituant un chromatisme purement apparent) que les $\eta\chi\omicron\iota$ rentrent dans les anciens types auxquels la tradition les a assimilés. Aussi devinons-nous maintenant le véritable rôle des assimilations (3). » ! La dernière étude de

(1) Chez les Byzantins comme chez les Latins, le deuxième mode plagal n'a pas tardé à se chanter une quinte plus bas. Quant à la gamme chromatique avec tonique *ré*, regardée aujourd'hui dans la musique grecque comme le véritable plagal du deuxième *êchos*, ce n'est pas autre chose que le ton byzantin dit *Nénano*. Cf. *Echos d'Orient*. Avril 1900, p. 216.

(2) *Mélopée*, p. 26-27.

(3) *Rev. Bénédictine*, Déc. 1899, p. 535, 541. La théorie modale développée par D. Gaïsser est à mon humble avis une pure utopie. L'auteur prend soin de nous dire que dans son travail il « a pris pour point même de départ la théorie actuelle » ; il fait, en outre, un appel fréquent à la pratique des Grecs modernes, mais en vérité je ne vois nullement de quelle théorie & de quelle pratique il entend parler.

Dom Gaïsser sur le *Système de la Roue* (τροχός), reposant sur cette belle conclusion, me paraît tout aussi erronée, sinon plus.

Pour terminer, il est juste d'observer que l'essai d'assimilation tenté par M. Bourgault-Ducoudray reste de beaucoup le seul acceptable, fondé qu'il est, non sur de simples rapports de nomenclatures, mais sur l'étude comparée des anciennes harmonies grecques (1).

J. THIBAUT,

des Augustins de l'Assomption.

(Constantinople.)

Arnaldo BONAVENTURA. **Progrès et Nationalité dans la musique.** (*Suite.*)

On peut, comme je l'ai déjà dit, distinguer dans l'œuvre musicale la partie descriptive de la partie affective. Si les prêtres, dans le chœur d'*Aïda*, élèvent leurs hymnes à l'immense *Phta* avec des formes typiquement orientales, *Aïda*, *Radamès* & *Amneris* expriment modernement, à l'européenne, les luttes de leurs âmes tourmentées par la jalousie & par l'amour : si l'orchestre, dans l'*Africaine*, se sert de thèmes indiens pour la *Marche*, *Selika* chante modernement, à l'européenne, son duo d'amour avec *Vasco de Gama* ; si le *Ranz des vaches* donne un coloris suisse à l'ouverture de *Guillaume Tell*, cela n'empêche pas que *Guillaume*, *Arnold* & *Mathilde* s'expriment en style italien. Dans la partie affective de l'œuvre musicale, c'est le sentiment humain qui jaillit & qui vibre ; & le sentiment humain, justement parce qu'il est humain, tient de tous les temps & de tous les pays ; & l'œuvre d'art qui par l'inspiration du génie le comprend, l'interprète, le reproduit, appartient, elle aussi, à tous les temps & à tous les pays. Seul, le décor de la scène est *local*.

Enfin, quand on traite de l'opéra théâtral, il faut distinguer la nationalité de l'auteur & celle des personnages du drame. En effet, lorsqu'on veut étudier la nationalité de la musique & les modifications qu'elle peut subir, il faut considérer la musique *en elle-même*, abstraction faite du *sujet* de l'action dramatique. — Pourquoi ne disons-nous pas que la *Traviata* est un opéra français ? que l'*Aïda* est un opéra égyptien ? que *Faust* est un opéra allemand ? que le *Barbier de Séville* est un opéra espagnol ? Néanmoins l'illusion esthétique éprouvée par le spectateur au théâtre est qu'il assiste au drame parisien de la *Dame aux Camélias*, au roman amoureux de l'esclave africaine, aux aventures de la belle *Gretchen*, aux saillies, aux traits d'esprit de *Figaro*. — Mais, sans tenir compte que dans les actions dramatiques on prend presque toujours pour sujet des faits humains qui auraient pu se passer également dans un lieu ou dans un autre, il faut bien convenir que l'illusion relative au

(1) *Études sur la musique ecclés. grecque*, p. 55-60.

lieu où se passe l'action est produite en grande partie par d'autres moyens plutôt que par la musique : par le sujet, par les paroles du drame, par la mise en scène, par les costumes, &c. La musique par elle-même ne se conforme pas & ne peut pas se conformer à la nationalité des personnages qui agissent sur la scène, ni au lieu ni au temps où se passe l'action.

Pacini a beau faire des recherches sur la musique grecque pour écrire son opéra de *Sapho* : rien de grec, au point de vue de la musique, ne se rencontre dans son opéra. Pietro Mascagni a beau introduire des instruments japonais dans son opéra d'*Iris* : ôtez les scènes, les bijoux, les éventails, les parapluies, que reste-t-il de japonais dans sa musique ?

Pour la même raison je crois que les critiques qui prétendaient que Meyerbeer était le créateur de l'opéra historique étaient dans l'erreur. — La musique des *Huguenots* ne changerait pas de nature si, comme M. Hanslik l'observe(1), au lieu de la lutte entre les protestants & les catholiques il s'agissait de la lutte entre les Gibelins & les Guelfes. Pour cela on a pu, comme vous le savez, représenter aussi les *Huguenots* sous le titre de *Anglicans*, en changeant tout à fait le libretto de Scribe, en transportant l'action en Angleterre, en substituant Henriette de France à Valentine, Cromwell à Marcel, &c. ; & de même les *Vêpres Siciliennes* de Verdi se transformèrent en *Giovanna di Guzman*. — Ces distinctions étant faites, laissons pour le moment de côté la musique populaire, la partie descriptive de la musique, les sujets des opéras lyriques ; considérons brièvement la musique dite *savante*. Quels sont les éléments qui, au point de vue de ce caractère national, servent à donner à la musique le cachet ethnique ? c'est, à mon avis, jusqu'à un certain point le *Rythme*, qui, par exemple, prend des formes régulières, claires, carrées, dans la musique italienne, des formes vagues, indéfinies, dans la musique allemande, des formes vives & sautillantes dans la musique française, — ensuite & plus encore, c'est la *construction de la période*, du discours mélodique. On a dit avec raison que la caractéristique des peuples du Nord est tout entière dans les sentiments qui *persistent*, & celle des peuples du Midi dans les sentiments qui *éclatent* : voilà pourquoi, non pas dans une phrase, mais dans l'ensemble d'une œuvre musicale on peut, toujours jusqu'à un certain point, reconnaître le type national, qui conduit les uns aux chaudes expansions, les autres aux longs développements analytiques. Mais l'élément principal sur lequel le type ethnique se fonde est constitué, à mon avis, par la *tradition* antique & constante, par l'usage habituel de ces formes indigènes, spontanées, primitives, qui sont conformes au génie de la race.

Or, l'usage de ces formes, nettement accusées dans la musique populaire, subit dans la musique savante de sensibles modifications, qui deviennent plus apparentes à mesure que l'art avance & que l'échange des productions artis-

(1) HANSLIK. *Del bello nella Musica*, Milano, Ricordi.

tiques entre les peuples devient plus fréquent. — C'est pour cela que le caractère national paraît avec des traits plus saillants dans les œuvres des compositeurs purs, qui n'ont pas ressenti l'influence de l'art étranger, & chez les peuples qui ont eu moins de contact avec les autres. — Aujourd'hui encore la musique qui conserve le plus son type national est celle des nations chez lesquelles l'influence de l'art italien, qui autrefois s'imposa à l'art de l'Europe entière, n'arriva pas ou n'arriva que très faiblement : — telle la musique des modernes compositeurs norvégiens & suédois.

D'un côté donc le progrès, de l'autre l'influence de l'art étranger, voilà les causes principales par lesquelles, en passant de la musique populaire à la musique savante & dans la marche évolutive de celle-ci, le primitif & naïf caractère national bien souvent s'affaiblit, en provoquant les lamentations dont j'ai déjà parlé. Ces causes agissent sur toutes les manifestations de l'art & même en dehors de l'art : dans le commerce, dans l'industrie, dans les mœurs, dans les habitudes de la vie. — Aujourd'hui, presque partout en Europe, on vit de la même manière : l'esprit européen suit les mêmes inclinations, il a un fond commun de culture, presque une identité d'intentions & de buts. Que ce soit bien, que ce soit mal, il n'en est pas moins vrai que la couleur locale se perd jusque dans les mœurs. On s'habille, on se nourrit partout de la même manière ; partout on prend les mêmes distractions, & les Français, comme les Italiens, comme les Allemands, comme les Russes, comme les Espagnols, montrent les mêmes prédilections pour le théâtre ou pour les vélos, pour le café-chantant ou pour le Lawn-Tennis. La littérature & l'art dramatique également deviennent cosmopolites, ce qui est du reste naturel, car, si la vie s'uniformise, l'art aussi, qui veut la représenter & qui a partout sous les yeux les mêmes spectacles, prend nécessairement un caractère uniforme. — Mais la musique, bien plus que les autres arts, ressent l'influence de ces causes, étant, par nature, un langage indéfini & commun.

M. Bertrand l'a bien relevé dans son livre sur les nationalités musicales ; lorsqu'on lit dans les journaux qu'au Covent-Garden de Londres on donne les *Huguenots* ou *Robert le Diable*, songe-t-on qu'il s'agit, dans un théâtre anglais, de la traduction italienne d'opéras composés en français par un Allemand ! Ce serait donc la tour de Babel, la confusion des langues ! — C'est que cette langue est commune à tous les peuples du monde. On a justement observé que, si Eschyle, Shakspeare, Corneille ont eu quelquefois les mêmes idées, ils n'eurent jamais les mêmes mots pour les exprimer ; tandis que le compositeur de musique se sert toujours des mêmes moyens pour traduire ses inspirations. L'art musical moderne repose sur des principes communs & est gouverné partout par les mêmes lois. Si la musique grecque avait, comme il semble & pour le peu qu'on en sait, une base tout à fait diverse de la nôtre, on comprend qu'elle puisse avoir eu aussi un type tout à fait autre ; si les Arabes ont dix-huit degrés dans leur gamme, de la tonique à l'octave,

& si les Indiens en ont vingt-deux, l'on comprend qu'ils puissent créer une musique tout à fait différente de la nôtre & qu'ils restent indifférents devant notre art, comme nous devant le leur. Mais en Europe la musique moderne se fonde sur un système unique soit pour la gamme, soit pour la tonalité. Partout la gamme se compose des mêmes sept notes dans leurs intervalles fixes..., partout il n'y a que deux tonalités, majeure & mineure. Rien n'est resté des anciens modes : ni des grecs, (Lydien, Phrygien, Dorien...), ni de ceux du moyen âge ; & les huit tonalités, authentiques & plagales, qui formaient jadis le système musical se sont rétrécies & fondues en deux seulement. Donc la langue qui sert à notre musique est langue universelle & unique. — Universelle & unique aussi est la science de l'Harmonie & du Contrepoint, réglée partout par les mêmes lois. De manière que, si je puis ainsi m'exprimer, le matériel dont les compositeurs disposent pour la manifestation de leurs pensées musicales est le même partout.

Mais la musique n'est pas seulement un langage universel & commun par excellence ; elle est aussi un langage *indéfini*, qui ne peut exprimer que des idées musicales. D'un tableau, d'une sculpture, on peut dire que le sujet est une scène de famille, une bataille, un paysage, un portrait ; en musique, malgré les utopies des symphonistes à programme, il faut se contenter de dire, par exemple, que le thème de la Symphonie en ut de Beethoven est : *sol, sol, sol, mi...*, une phrase, une idée, une pensée *musicale*. Pour cela la musique ne perd pas de sa puissance, de sa suggestion : aussi, en lui ôtant les facultés significatives, elle garde intacte sa vertu mystérieuse & secrète pour agir d'une façon merveilleuse sur notre âme. Nous ne devons pas lui demander plus qu'elle ne peut nous donner : nous ne devons pas la forcer, la dénaturer, la faire sortir de ses bornes. Aujourd'hui nous assistons à une étrange interversion des arts. La peinture, au lieu de reproduire le monde sensible, tâche de signifier symboliquement les idées, en se changeant en poésie ; la musique, par la recherche des couleurs, veut tenir le pinceau ; & la poésie tend à se faire en même temps musique & peinture, en se transformant en *audition colorée* ! Non, non : laissons chaque art dans ses limites. Quant à la musique, c'est seulement la beauté des *idées musicales* que nous devons rechercher dans le plus pur, dans le plus élevé des arts ! Langage commun, langage indéfini : telle est donc la musique ; &, si tels sont ses caractères principaux, on comprend sans efforts que bien vive doit être sur elle l'action des causes d'où dérive l'affaiblissement du type national. — La première de ces causes est le progrès. *Dans la musique*, écrivait M. Lavoix, *il n'y a pas de décadence ; il n'y a que des transformations*. Et l'affirmation est juste en ce sens que, tout en rencontrant dans l'histoire de la musique des périodes qu'il a été convenu d'appeler *décadence*, & qui peut-être le sont effectivement, même dans ces périodes & malgré toutes les erreurs, le progrès continue sans interruption sa marche triomphale.

Une des formes musicales qui est, par exemple, des plus sujettes à se fourvoyer, à s'égarer, c'est l'opéra théâtral. La Camarade Florentine, qui la première créa le drame lyrique, eut sans doute l'idée beaucoup plus saine & beaucoup plus élevée que celle qui fut adoptée par les compositeurs italiens du XVIII^e siècle. Plus tard encore, c'est-à-dire dans la première moitié de notre siècle, la direction du drame lyrique fut, comme conception, moins élevée, quoique le ciel musical fût semé de rayonnantes étoiles. Mais, si nous faisons abstraction de l'idée générale qui a formé le mélodrame, idée qui tient à l'œuvre d'art dans son ensemble, non à la musique en elle-même, & qui varie naturellement selon les temps, selon les conditions de l'art, selon l'impulsion qui lui est donnée par l'idée personnelle des compositeurs ; si nous passons à considérer la musique en elle-même & si nous comparons les essais de Peri & de Caccini avec ceux de Monteverdi, & si ensuite nous les comparons avec la musique de Paisiello, de Cimarosa, de Pergolesi ; si après Gluck nous passons à Spontini, à Mozart, à Rossini, à Meyerbeer, à Bellini, à Verdi, à Gounod, à Wagner, &c., nous devons reconnaître que la musique a toujours été en progrès, bien que les *laudatores temporis acti* aient toujours crié qu'elle était dans un état de décadence, pour ainsi dire permanente !

Donc, progrès, progrès, toujours progrès ; mais progrès signifie, comme Spencer l'a dit, passage de l'homogène à l'hétérogène. — Tel étant le progrès, il est bien naturel que son développement agisse sensiblement sur le type national de la musique : car la loi esthétique de ce développement consiste dans une continuelle divergence de l'art de sa mission originaire, de son expression primitive : & toute l'histoire nous démontre que l'art, dans son évolution progressive, devient toujours plus aristocrate & moins populaire. Par conséquent, le caractère ethnique, qui paraît très vif dans la musique populaire, se montre moins clair & moins éclatant à mesure que l'art s'affine & qu'à la masse populaire anonyme se substitue l'individualité de l'artiste. — Pendant la lutte, le goût varie, se modifie, s'adapte aux nouvelles impressions, qui, accueillies d'abord par un petit nombre de personnes, obtiennent ensuite une plus grande faveur & finissent par s'imposer à tout le monde. Voilà bientôt les nouvelles formes acceptées & adoptées ; & voilà par conséquent mises de côté ou du moins modifiées les formes anciennes. Voilà pourquoi la musique subit très profondément la vogue du moment & se soumet aux exigences de l'époque où elle naît. — Et alors, abstraction faite de la nationalité des auteurs, les *ariettes* de Cimarosa prennent le type même de celles de Mozart, les *récitatifs* de Carissimi ressemblent à ceux de Händel, les sonates pour violon de Tartini à celles de Leclair, &c. — Aujourd'hui encore les compositeurs n'adoptent-ils pas dans tous les pays à peu près les mêmes formes ? Et n'y a-t-il pas aussi en musique la tyrannie de la mode ? Il serait pour cela bien intéressant & curieux de comparer les productions musicales universelles d'une époque avec celles d'une autre, & d'observer

que souvent ces caractères typiques, qu'on a coutume d'attribuer à la nationalité de la musique, tiennent au contraire à son progrès, à son évolution continuelle. On a dit longtemps, par exemple, que l'Italie a le privilège des inspirations mélodiques, tandis que l'Allemagne a le privilège du genre symphonique & harmonique. Mais, si nous interrogeons l'histoire, elle nous répond d'un côté que les anciens compositeurs italiens furent aussi profonds contrepointistes que les Allemands, qu'ils cherchèrent d'abord le progrès dans la complication harmonique des messes à neuf chœurs, à cinquante parties réelles, à trois orgues, &c., & qu'à certaines de leurs œuvres on peut reprocher plus de sévérité, plus d'aridité, même plus d'abstruserie qu'aux œuvres allemandes ; d'autre part l'histoire nous répond qu'il faudrait bien appeler *italiens* (si par italien nous voulons entendre *facile, clair, spontané*) bien des chants de Mozart, de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, chants passionnés, inspirés, sublimes, dont la forme est parfaitement plane & carrée. — L'histoire nous répond que la mélodie, dans l'opéra italien, n'était, au début, qu'une déclamation, un récitatif, une mélopée, & que les idées de Wagner sur le drame musical se rapprochent beaucoup des idées de la Camarade Florentine, comme du reste les idées de Gluck s'en rapprochaient au point que M. Bellaigue pouvait écrire : « La réforme de Gluck fut moins une révolution qu'une restauration : la mise en un jour nouveau & plus éclatant, la promotion à la beauté supérieure & totale du plus ancien & du plus pur idéal italien : celui de la Renaissance, celui des fondateurs de l'opéra, les Peri, les Caccini, les Monteverdi. »

D'ailleurs Gluck théoricien n'est pas le même que Gluck praticien. M. Bertrand écrivait de lui : « Gluck fait profession de ne céder à aucune complaisance pour la musique & de la sacrifier à la stricte expression du drame. Ne vous y fiez pas trop : vous le verrez répéter deux & quatre fois à l'italienne le même membre de la phrase : il aime les reprises symétriques, il affectionne la forme traditionnelle du Rondeau. » C'est ainsi qu'il y a d'anciens opéras allemands, ceux de Gluck compris, qui sont bien plus simples, bien plus faciles, bien plus *italiens* que plusieurs opéras de nos compositeurs modernes : & la raison est que les formes de l'art changent suivant la marche du temps plus que la nationalité des auteurs.

J'espère donc avoir démontré que le progrès, cette *nécessité bienfaisante*, comme Spencer l'appelait, a une grande influence sur le type national de la musique & en modifie les caractères primitifs, & que les lamentations des critiques sur l'affaiblissement du type national dans l'œuvre d'art trouvent leur raison d'être dans la marche évolutive de l'art même, qui, en se développant, se transforme de ruisseau en torrent ! — Mais le progrès de l'art ne doit pas seulement se considérer dans les diverses époques historiques ; il doit se considérer aussi dans l'individualité des compositeurs & dans leur production personnelle. — Les critiques ont toujours reproché à tout compo-

siteur de s'être éloigné, dans ses compositions successives, de cette limpidité du type ethnique qui resplendissait dans ses ouvrages primitifs : & cela toujours parce que l'on confond souvent la nationalité avec le progrès. Il est évident que les compositeurs de tous les temps & de tous les pays tendent à s'élever toujours vers des formes plus choisies & plus compliquées. Rossini, qui avait commencé par la *Cambiale di Matrimonio*, parvient au *Guillaume Tell* ; Bellini, parti de la *Bianca e Gernando*, arrive aux *Puritani*, que, comme j'ai dit déjà, on trouvait orchestrés à l'allemande ; Verdi, qui avait débuté avec *Oberto* ou *Nabucco*, parvient à l'*Othello* & au *Falstaff*, toujours sous le reproche de se germaniser. En Allemagne aussi, Beethoven, après ses premières Sonates, son mélodique Septuor, ses Romances pour violon, arrive aux grandioses Quatuors de sa dernière manière, à ses colossales Symphonies ; Wagner parvient à la philosophique profondeur de sa Tétralogie. Et alors, en confondant la question de la nationalité avec la question du progrès, aux Allemands qui commencent on dit qu'ils écrivent à l'italienne ; aux Italiens qui avancent on dit qu'ils écrivent à l'allemande ! Mais il est temps de considérer en peu de mots un autre élément qui agit sur le caractère national de la musique, c'est-à-dire l'échange entre les peuples de leurs productions artistiques.

On a percé les montagnes, on a réuni la Méditerranée à l'Océan ; & même (on peut vraiment le dire aujourd'hui !) la grande muraille de la Chine est tombée ! Mais la musique avait précédé déjà toute moderne facilité de communication entre les peuples & aujourd'hui encore la précède. Elle n'attend pas que vous alliez la chercher chez elle : elle vient à vous d'elle-même. Ainsi a lieu un échange d'idées, de sensations, d'impressions : les génies des diverses nationalités se comprennent, se mêlent, se fondent, insensiblement, presque sans s'en apercevoir. Dans l'œuvre musicale d'un compositeur étranger l'on rencontre de nouvelles formes, de nouveaux rythmes, une façon nouvelle d'harmoniser, de nouveaux mouvements de la phrase mélodique, des cadences nouvelles ; & on les goûte & on les aime. Alors, bon gré mal gré, on imite ces nouveautés, qui entrent peu à peu dans le domaine public & deviennent même à la mode. Voilà donc de nouveaux procédés, de nouvelles formes acquises ainsi à l'art national, dérivées de l'art étranger & modifiant le type de notre art. Quelquefois ce n'est que du renouveau. Certaines formes que l'art moderne français croit avoir empruntées à l'art italien ou à l'art allemand étaient au contraire, à l'origine, vraiment françaises de naissance ; certaines cadences (surtout celle sur la *seconde* du ton) entrèrent dans la musique italienne actuelle, lorsqu'on connut les productions de la musique française moderne de Gounod, de Bizet, &c. Il sembla alors qu'on introduisait un élément propre de la musique française dans la musique italienne. Au contraire, ces cadences étaient propres à la musique italienne plus ancienne, c'est-à-dire à la musique italienne sacrée & profane du *xvii^e* & du *xviii^e* siècle. Du golfe de Naples, des Églises romaines, des rives de l'Arno, de la Lagune vénitienne,

elles avaient émigré sur les rives de la Seine, & maintenant des rives de la Seine elles revenaient en Italie. — C'est ainsi qu'entre les génies des peuples ont lieu des unions qui, dans certains moments historiques, sont peut-être nécessaires. En attendant, Wagner lui-même pensait ainsi, lorsqu'il écrivait à Boito en ces termes : « Peut-être est nécessaire un nouvel hyménée entre les génies des peuples : & dans ce cas il ne pourrait exister pour nous Allemands un plus beau choix d'amour que celui qui unirait le génie d'Allemagne à celui d'Italie : si mon pauvre *Lohengrin* devait être le messager de ces noces idéales, il lui serait vraiment échu une admirable mission. »

En effet qui niera ce que les compositeurs d'une nation doivent aux compositeurs d'une autre ? Qui voudra nier aussi l'influence particulière que le génie d'un seul homme exerce sur toute la production artistique de son temps ? Tout le monde sait qu'à l'apparition de Rossini presque tous les compositeurs de l'époque devinrent Rossiniens, même hors des frontières d'Italie, puisque le torrent sorti de la *fantaisie* du Cygne italien les emportait dans ses ondes ; tout le monde sait que, lorsque Gounod parut en France, on chercha partout à imiter le style de son *Faust* ; & il est inutile de parler de l'influence exercée par l'œuvre de Richard Wagner.

Il est vrai que l'on cherche quelquefois à réagir contre l'importation de l'art étranger ; il est vrai que l'on a quelquefois recours, pour en empêcher la diffusion, à des moyens aussi odieux que ridicules ; on a crié, même en Italie, à *bas Wagner !*.. on a publié ailleurs des arrêtés préfectoraux qui défendaient l'exécution d'opéras étrangers. Mais heureusement il faut bien autre chose que des partis pris & des arrêtés préfectoraux pour suffoquer les manifestations artistiques d'un peuple & pour empêcher qu'elles s'introduisent dans celles d'un autre !

Enfin, que l'on excuse ce *chauvinisme* tout de surface, mais qu'il soit permis à un Italien de rappeler, puisqu'elle se rattache à la question de la nationalité de la musique, une gloire incontestable de sa chère & bien-aimée patrie.

Il y eut un temps pendant lequel la musique italienne s'imposa à tout le monde. Alfred de Musset chantait :

... Harmonie ! Harmonie !

Langue que pour l'amour inventa le génie,
Qui nous vint d'Italie & qui lui vint des cieux !

Lorsque les ténèbres du moyen âge commencèrent à se dissiper & après que l'École franco-flamande eut donné à l'art une si forte impulsion, le sentiment (comme M. Rolland l'a bien relevé dans son admirable ouvrage sur les *Origines du drame lyrique*(1)) entra dans la musique, qui, jusqu'alors,

(1) Paris, Thorin, 1895.

n'avait été qu'un exercice mathématique de savants. Le mouvement dans ce sens, commencé par Josquin, fut accompli par le grand Palestrina, le père de la musique moderne. Mais chez lui, & aussi chez les madrigalistes du xvi^e siècle, la musique demeurait encore circonscrite dans le cercle de la polyphonie vocale.

A Vincenzo Galilei & à Giulio Caccini revient l'honneur d'avoir les premiers introduit le chant à une seule voix, c'est-à-dire la *Monodie*, qui devait être la base de l'art nouveau. Le nouvel art, l'opéra, naquit à Florence ; & à sa naissance se rattachent dans l'immortalité de la gloire les noms de Peri, de Caccini, de Corsi, d'Emilio Del Cavaliere, du poète Ottavio Rinuccini. L'opéra, né dans le milieu aristocratique des cours & des palais, descend bientôt jusqu'au peuple & se propage, surtout par le mérite de Claudio Monteverdi. Il passe rapidement de Florence à Rome, à Naples, à Venise, & franchit les frontières d'Italie. Plusieurs artistes italiens vont interpréter l'opéra en Allemagne & en France, & les artistes étrangers viennent en Italie pour les étudier.

En France Baïf fait connaître l'opéra italien, & alors on décide de créer des *Académies d'opéra sur le pied de celles d'Italie* ; enfin le grand Lully, florentin, celui qui, selon M. Rolland, savait concilier *l'émotion italienne et le bon goût français*, donne une si grande impulsion en France à l'opéra lyrique que, dit encore M. Rolland, *il est douteux que sans le Florentin notre opéra français eût réussi à se fonder*. — L'art italien pénètre aussi en Angleterre. Dryden disait : « Pour la musique l'école italienne doit dicter la loi. » Purcell lui-même, le plus grand des anciens compositeurs anglais, s'était initié au style des Italiens & disait : « C'est en étudiant les Italiens qu'on pourra élever en Angleterre la musique, cet enfant au maillot ! »

En Espagne comme en Russie la musique italienne exerça pendant longtemps un empire absolu. Et l'on ne peut oublier qu'autrefois, & maintenant encore, l'idéal de tous les artistes fut & est de pouvoir faire un voyage en Italie pour s'abreuver aux sources de l'art, ainsi que firent Händel, Hasse, Gluck, Mozart & bien d'autres, tandis que plusieurs musiciens d'Italie, tels que les Scarlatti & le grand Porpora, qui fut le maître de Haydn, allèrent en Allemagne.

En même temps l'art du chant & l'art du violon se répandaient dans l'Europe par des artistes italiens. Les *virtuoses* de chant parcoururent le monde entier avec tant de succès que M^{me} de Staël pouvait écrire : « Qui n'a pas entendu le chant italien ne peut avoir l'idée de la musique. » Quant au violon, c'est à Corelli, le grand chef d'école, que se rattachent les générations des violonistes en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, puisque de lui dérivèrent Pinendel, Conneibach, Cramer & Danner, Eck & Spohr, l'école allemande ; de lui, c'est-à-dire de ses successeurs, Tartini, Nardini, Pugnani & Viotti, dérivèrent Baillot, Habeneck, Alard, l'école française ; & Francesco

Geminiani de Lucques, élève aussi de Corelli, fut celui qui fonda en Angleterre l'école du violon.

Comme le violon devait son perfectionnement aux grands luthiers italiens, les Amati, les Guarneri, les Stradivario, de même l'*oboe* était créé par les Besozzi, de Parme, le *basson* par le chanoine Afranio, de Pavie. — Mais un autre instrument aussi devait à l'Italie sa naissance : un instrument qui, synthétisant l'orchestre, devait bientôt se répandre. Bartolomeo Cristofari fut l'inventeur du piano ! Quand j'aurai enfin rappelé qu'à Gregorio Allegri on doit les premiers quatuors, que l'école du piano fut fondée par Clementi, que Schubert fut élève de Salieri, que Meyerbeer commença en style rossinien, qu'au Conservatoire de Paris présida longtemps Cherubini, & que, non sans raison, on a institué les *Prix de Rome*, je pourrai conclure que le sang de la musique italienne s'est infiltré dans les veines de l'art européen.

Avec la même franchise, avec la même indépendance de jugement, je suis prêt à reconnaître qu'aujourd'hui l'art musical italien ressent beaucoup l'influence de l'art étranger : — du grand art de la jeune école française, qui a pris sa place avec tant d'éclat, & qui, par sa grâce, par son élégance, par son bon goût, par son sens de la modernité, a conquis tant de compositeurs italiens ; de l'art allemand, qui, par les œuvres colossales de Wagner, a bouleversé toutes les idées esthétiques du drame musical ; de l'art suédois & norvégien, qui, par sa fraîche originalité, charme les compositeurs de mon pays. — C'est un échange continuel de productions artistiques, qui conduit à l'*éclatisme*, & qui, malgré tout, affaiblit le caractère national dans l'œuvre d'art.

Est-ce un bien ? est-ce un mal ? — Je crois que chaque peuple doit mettre le sceau national à ses manifestations artistiques, jusqu'à un certain point & tant que la nature particulière de la musique le permet : mais je crois aussi que l'on doit accorder une large hospitalité à l'art étranger & qu'il n'y a rien à craindre du contact intellectuel des nations. — Je crois aussi qu'on peut profiter de l'art étranger sans renoncer à la physionomie nationale, & qu'il n'est nullement nécessaire de choisir d'une façon absolue entre la tradition locale & la vie commune, entre l'individualité nationale & l'universalité humaine, mais qu'on peut trouver, entre ces deux forces, un accord qui les fasse harmoniser entre elles. Je crois surtout que l'on doit toujours profiter du progrès & de l'évolution de l'art, de quelque pays qu'ils proviennent : « La grande musique, écrivait jadis M. Fouillée, de l'Institut de France, sans cesser d'être individuelle par le génie du musicien & nationale par l'influence du milieu, deviendra de plus en plus internationale, humaine, universelle.... Fille de l'harmonie, la musique est parmi les arts un de ceux qui contribueront le plus à l'harmonie universelle ! »

En effet, malheur à nous si le *Chauvinisme* devait s'introduire dans l'art !

ARNALDO BONAVENTURA,

Académicien honoraire de l'Institut musical, Florence.

L'École de la critique musicale. — *Notules.*

I

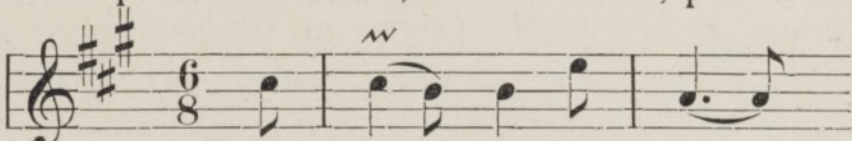
Autant l'analyse *thématique* d'une œuvre musicale me paraît légitime, quand il faut apprécier une symphonie, autant il me semble qu'elle est dangereuse & qu'on ne doit pas en abuser, quand il s'agit d'un opéra. Reproduire, en les numérotant, *tous* les thèmes d'une œuvre lyrique, c'est d'abord un procédé vraiment trop commode, qui dispense le critique d'avoir des idées ; en second lieu, c'est fastidieux ; enfin, cela me semble contraire aux intérêts du compositeur, car cette suite embrouillée de schémas musicaux & d'étiquettes ne permet de saisir ni le caractère dramatique, ni la *couleur* de l'œuvre analysée. Il ne faudrait jamais citer un thème, fût-il conducteur au non, que pour les observations d'ordre esthétique dont il peut être l'objet. En outre, quand on apprécie un motif au point de vue de l'expression, il faut se garder de certains entraînements puérils. Dans un article consacré, il y a une semaine, à l'*Ouragan* de M. Alfred Bruneau (article d'ailleurs sérieux & plein de choses excellentes), un de nos confrères de la presse belge cite le « motif de la Mer » & ses 42 transformations. Il le fait précéder des lignes suivantes : « Ce thème, qu'on retrouve à chaque instant sous des formes multiples & changeantes comme la mer elle-même, crée autour du drame, par sa puissance évocatrice, une véritable atmosphère marine *exhalant la saine et puissante odeur des grands souffles du large, tout embaumés d'iode et de sel.* » (*Guide musical*, n° du 8 sept.). Une mélodie qui évoque le parfum du sel..., c'est évidemment exagéré. Il faut éviter cela.

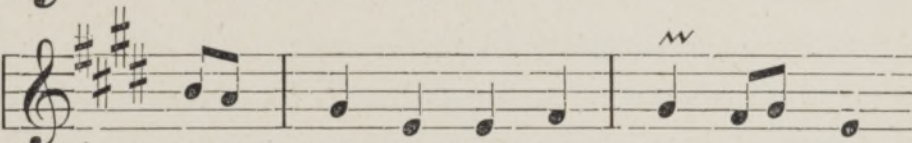
* * *

Un critique musical vraiment digne de ce nom, me paraît tenu de connaître les principales éditions des grandes œuvres classiques, tout comme un critique littéraire sérieux est tenu de connaître les éditions des *Pensées* de Pascal ou des *Sermons* de Bossuet. Entendons-nous bien, & prenons un exemple. Il serait absurde d'exiger qu'un critique ait comparé minutieusement toutes les éditions du *Don Juan* de Mozart & qu'il en connaisse les moindres variantes ; mais ce qu'on doit exiger, c'est qu'il sache au moins l'existence de ces éditions, &, *grosso modo*, leur valeur. Se lancer dans l'histoire musicale & dans la critique sans avoir fait un peu de bibliographie, c'est une entreprise bien imprudente.

Je faisais ces réflexions en lisant dans le journal *le Temps* (n° du 3 septembre) un article signé d'un nom très estimé par les musiciens & consacré à l'édition des œuvres de Rameau que poursuit en ce moment la maison Durand avec le concours de MM. Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Charles Malherbe. Dans le but louable de faire valoir cette publication, l'auteur de l'article s'exprime ainsi : « *Il n'existait jusqu'ici, de Rameau, avec les partitions anciennes, qu'une version imprimée vers le milieu du dernier siècle, version où les fautes ne sont pas rares, &c...* » D'abord, je ne vois pas en quoi une *version de Rameau*, « imprimée vers le milieu du dernier siècle », peut être distinguée des « partitions anciennes » de Rameau, ce dernier étant mort en 1764 ; mais que pensez-vous de cette phrase : « *Il n'existait jusqu'ici, de Rameau, qu'une version, &c...* » ? N'est-ce pas en 1887, à Leipzig, chez un certain Breitkopf, qu'*Hippolyte et Aricie*, les *Indes galantes*, *Platée*, les *Fêtes d'Hébé*, *Zoroastre*, ont été édités pour l'usage des pianistes par un certain Ch. Poisot ? Que dire des pièces de clavecin ! on les trouve dans les grands répertoires (répertoires de Reinecke, de Reichardt, de Schultz, de Roitzsch, de Schröder, de Schletterer, de Pauer, de Dupont, j'en oublie sans doute) ; en outre, ils sont légion, ceux qui ont donné des « versions » de Rameau. Je citerai, au hasard de mes souvenirs : Reissmann, G. Martucci, Kroll, H. Krigar, Hilpert, Fr. Hermann, Bussmeyer, Bonawitz, Zellner, H. Riemann, Kretzschmar... (pour ne parler d'aucun

Français). La *Revue* qui veut bien accueillir ces notules est trop sérieuse pour que j'entreprenne de prouver qu'il a été donné, au XIX^e siècle, plus d'une « version » de la pièce

suivante :  (*Fanfarinette*), ou de ce

rigaudon : 

En outre, si le chroniqueur du *Temps* avait lu l'édition dont il parle, il aurait constaté qu'elle est, pour les pièces de clavecin, systématiquement inexacte.

(*A suivre.*)

X...

Promenades et Visites musicales.

II

Chez M. Georges Franck.

A Sceaux, villa de la Faïencerie, rue des Imbergères, n^o 1 ; — c'est là que je me rends, en sortant de la distribution des prix du Concours général & après avoir dépouillé en hâte ma robe de professeur, pour m'entretenir avec un homme qui m'inspire une vive curiosité : le fils de César Franck. M. Georges Franck, j'ai pu le constater depuis, est connu à Paris & particulièrement à la Sorbonne où il professe un cours sur l'histoire de l'Art ; mais les circonstances veulent que depuis quelques jours seulement je connaisse son existence & ce titre universitaire qui, avec le culte commun d'une chère mémoire, créera certainement la sympathie entre nous. Je ne puis songer sans émotion que, dans quelques minutes, j'aurai l'honneur de voir le propre fils de l'auteur de *Hulda* ; n'est-il pas naturel de reporter sur lui un peu de l'affection qu'on a pour son père ? n'avons-nous pas, à son égard, quelque dette de justice à acquitter ?..

La rue des Imbergères est déserte. Sur ses pavés inégaux tombe la lumière accablante des après-midi d'août. On se sent très loin de Paris. Comme pour compléter cette impression de vie provinciale, l'abolement d'un chien répond d'abord au coup de sonnette que je donne au portail derrière lequel, entre cour & jardin, les volets clos de la Faïencerie semblent protéger de paisibles siestes de vacances. On m'introduit dans un salon de rez-de-chaussée où règnent l'ombre & la fraîcheur, — &, tout de suite, j'ai la sensation d'un but atteint : ici, un piano à queue ; là, un piano droit ; au mur une bibliothèque musicale, &, en face, un portrait en pied, — *le sien*. Instinctivement, j'entr'ouvre la fenêtre pour donner un peu de jour, &, bien à loisir, je puis contempler l'image saisissante de César Franck reproduite dans une attitude caractéristique : celle de l'organiste improvisateur. Vêtu d'un assez banal costume gris-noir, le grand musicien est assis devant son instrument : la main gauche, élégante, nerveuse, vivement éclairée, est posée sur le clavier supérieur, tandis que la droite, occupée en bas à disposer des jeux, cherche une combinaison de timbres. Le visage est vu de trois quarts ; bien que la direction du regard tienne les paupières abaissées, la figure est très vivante, avec ses honnêtes favoris & ses cheveux sans prétention romantique, ses lèvres rases, le nez mince & un peu court, & le front puissant — qu'on trouve génial, surtout quand on se rappelle ce qui est parti de là. L'ensemble a un air simple, exempt d'emphase & de *pose*, loyal & sain, très rare chez les artistes. A s'en tenir aux seules apparences, on ne devinerait vraiment pas que cet homme fut un musicien de génie, un chef d'école, & qu'en son cœur ingénu & profond, il sut réunir la science d'un Bach, la passion d'un Berlioz, la poésie d'un Schumann. Quelle différence entre cette

tête & celle de Listz, aux œuvres duquel M. Riemann a voulu rattacher les *Béatitudes* !... Chez Liszt (rappelez-vous cette chevelure olympienne, ce visage constellé de verrues, ce sourire de calme défi & ce regard qui semble toiser Dieu) il y a une sorte de cabotinage magnifique. Dans la personne de César Franck, comme dans sa musique, le charlatanisme de façade est nul. La qualité essentielle de l'une comme de l'autre, c'est « l'intériorité », selon le mot allemand (*Innerlichkeit*). Le portrait de R. Schumann, qu'on prendrait pour celui d'un brasseur bavarois, est, à certains égards, de nature analogue. Et comme, au sortir de la Sorbonne, j'ai encore mes classiques dans l'oreille, je me redis cette phrase de La Bruyère : « La véritable grandeur est libre, douce, familière, populaire ; elle se laisse manier & toucher ; elle ne perd rien à être vue de près... elle ne nous fait pas sentir que nous sommes petits. » — A cette première impression en succède une autre un peu différente. Un examen attentif n'a pas de peine à reconnaître les signes qui trahissent au dehors la personnalité du maître. Le volume & le port de la tête, le large front où se creusent deux plis, l'os maxillaire très développé (comme chez Beethoven), enfin cette main impérieuse qui prend possession du clavier & qui, au point de vue de l'expression, *fait synthèse*, ajoutent, à la simplicité cordiale de Franck, un accent de volonté, d'énergie, d'autorité.

M. Georges Franck me trouve devisant ainsi avec moi-même, en pleine psychologie & en pleine esthétique. Après les compliments d'usage, il précise & complète mes impressions en les partageant.

— « C'est absolument lui, me dit-il ; M^{lle} Rongier, l'auteur de cette très remarquable composition, avait demandé à mon père l'autorisation de le voir souvent & de l'observer *sans être vue de lui* ; elle a exécuté, dans ces conditions, un grand nombre de croquis : l'un d'eux a donné naissance à ce tableau. C'est pris sur le fait... Mon père était la vie même : toujours agissant, toujours vibrant ! Il avait une nervosité excessive, mais dominée par une volonté lucide & rapide, même dans les rêveries les plus exquises. »

Mon interlocuteur, à qui je consacre maintenant toute mon attention, ne me paraît pas ressembler, physiquement, à celui dont il porte le nom illustre : il est grand & mince, d'apparence délicate & nerveuse, le visage un peu pâle, encadré d'une barbe & de cheveux grisonnants. Avec la netteté d'un esprit supérieur qui a beaucoup réfléchi aux choses dont il parle, il m'entretient du grand homme que nous aimons également tous les deux.

— « Mon père est mort à la suite d'un accident de voiture, le 8 novembre 1890, sans avoir connu les joies d'artiste qu'il méritait. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'immédiatement après sa mort, tous les journaux ont été unanimes à proclamer sa haute valeur ; pourquoi, durant sa vie, avaient-ils donc organisé autour de lui une sorte de conspiration d'indifférence ? La presse d'aujourd'hui est généralement excellente, toutes les fois qu'elle émet une opinion sur mon père ; & je pourrais citer plusieurs critiques (le regretté Ernst, de Fourcaud, A. Bruneau, &c...) qui ont parlé de lui, non seulement avec tout leur cœur, mais avec beaucoup d'exactitude. Il m'arrive cependant d'éprouver une vive impatience en lisant certaines choses. A en croire tels écrivains appliqués à tout unifier & à tout déduire d'un seul principe, César Franck aurait été un mystique, dont le vrai domaine serait la musique religieuse. Rien n'est moins exact, je vous assure. Le public est trop simpliste. Il abuse des étiquettes. Il juge un compositeur sur une œuvre ou un groupe d'œuvres, & le classe une fois pour toutes. Désormais, le compositeur se promène dans la rue en portant un écriteau qui le suivra jusque dans la tombe. En réalité, mon père a cultivé tous les genres ; & dans tous, il a montré une égale inspiration. En musicien consommé, il s'était rendu maître de toutes les formes de la composition. Il a écrit de la musique religieuse & de la musique profane, des

mélodies, des danses, des pastorales, des oratorios, des poèmes symphoniques, des symphonies, des sonates, des trios, des opéras. Il ne s'est pas mis dans telle œuvre, & non dans les autres ; il s'est exprimé partout. »

L'observation me paraît très exacte. Je me rappelle une gravure qui représente C. Franck jouant de l'orgue avec un ange à ses côtés ; mais je songe aussi à *Hulda*, aux premières pages de la partition, à tout le premier acte, d'une couleur si énergique ; à la *Danse des épées*, au *Ballet de l'Hiver et du Printemps*, à la mort de Gudleik, aux duos d'Eiolf & Hulda, d'Eiolf & Swanhilde, à tant de compositions où les cris de haine se mêlent aux cris d'amour, & où l'on trouve, avec le mouvement dramatique d'une vie farouche, l'âpre poésie des paysages norvégiens.

Comme je viens à parler du style de César Franck, de cette forme d'écriture savante, raffinée, inspirée de Bach sans doute, mais bien plus expressive & humaine que son contrepoint, de ce goût pour la conduite simultanée de plusieurs thèmes mélodiques, pour les rencontres de notes imprévues, troublantes, formant des accords qui peuvent, il est vrai, être classés & ramenés à des types élémentaires, mais qui, par la disposition de leurs éléments, donnent — tout autant que les images dans les vers de V. Hugo — une impression de chose nouvelle, inventée, rare, & de très haut prix, M. Franck ajoute :

— « Je puis vous affirmer que cette façon d'écrire est toute naturelle & n'a rien de voulu. Quand mon père composait une scène d'opéra, il lui arrivait de faire, sur la même situation, une vingtaine de mélodies, parmi lesquelles il choisissait ensuite ; mais ce qu'il laissait de côté était tout aussi riche & aussi rare, comme contrepoint, que l'esquisse conservée. A l'orgue, c'était la même chose. Tout ce qu'il improvisait, à Sainte-Clotilde, avait un caractère de *construction* définitive & aurait pu être publié tel quel. »

Comme intermède à cette causerie, M. Georges Franck veut bien m'inviter à jouer avec lui le sublime *Cantabile* (tiré du 2^e recueil des grandes pièces d'orgue composées en 1878), puis un fragment de *Rédemption* (*Le monde se transformant sous la parole du Christ*) arrangé pour deux pianos par M. P. de Bréville. En jouant cette dernière pièce, — chantante & grandiose comme l'adagio de la symphonie avec chœurs de Beethoven, & qui, autant que cette dernière, donne l'idée d'une harmonie des sphères célestes, — je constate que mon partenaire est un excellent musicien & que sur les touches d'ivoire il a une main... comment dirai-je ? très énergique. Mais quelle admirable musique ! quelle profondeur ! quelle élévation & quelle délicatesse ! Je déchiffre, hélas ! & si nous avions un auditoire, il s'en apercevrait quelquefois ; mais des doigts de virtuose préoccupé de soi rabaisseraient de telles choses plus qu'ils ne les feraient valoir. C'est par le cœur & par la pensée musicale qu'on s'élève jusqu'à elles. Tout est grand & pur, dans ces pages de *Rédemption* ; il y a là des phrases qui viennent de derrière les étoiles ; comme les cieux de la Bible, elles racontent la gloire de Dieu. Tout en jouant, je me régale d'ambroisie ; je me délecte, élevé au-dessus de moi-même, de cette *longueur*, que Schumann semblait considérer comme inséparable du beau. Une telle œuvre n'atteint pas au sublime par intermittence & surprise, comme il arrive chez les plus grands compositeurs, & grâce à de brèves rencontres de style ; elle est le sublime lui-même, continu & soutenu, le sublime devenu une sorte de genre où le génie du musicien se meut avec une aisance naturelle. Et tout n'est pas d'ordre mystique dans ce large courant d'idéalisme ; dans telle mesure, une modulation très simple, un dessin de quelques notes en contre-chant, est comme une poussée soudaine de tendresse qui, en une pleine harmonie, confondrait l'*humain* & le *divin*... Il y a des moments où l'émotion est plus forte que moi & où des exclamations comiques s'échappent de mes lèvres...

— « Vous ne pouvez pas nier, dis-je à M. Georges Franck, que l'auteur de ce

poème est un esprit facile à classer ; il faudrait d'ailleurs, pour le définir, reprendre le mythe platonicien de l'inspiration, d'après lequel le poète, — poète des mots ou poète des sons, — est un intermédiaire... »

M. Franck sourit de cet enthousiasme à tendances métaphysiques & m'arrête en me mettant la main sur l'épaule :

— « L'essentiel, voyez-vous, c'est que ce soit très beau. Qu'importe le reste ? »

En somme, je tiens à le constater, M. Georges Franck se place & veut qu'on se place à un point de vue purement musical pour juger les œuvres de César. Je respecte ce sentiment, sans m'empêcher de faire, *in petto*, une réserve.

— « Je puis vous citer, poursuit-il, un mot de mon père qui est caractéristique & très net : « Je n'écris que *quand j'ai quelque chose à dire*. »... »

Pour reprendre pied sur un terrain moins mouvant que la psychologie musicale, je demande à mon hôte s'il n'a pas des lettres inédites à me montrer.

— « Mon père, me répond-il, a peu écrit. Il donnait à ses élèves une très solide instruction esthétique, mais il n'aimait guères à manier la plume autrement que sur du papier à portées. Il y a peu de lettres de lui, & elles sont entre les mains des destinataires. »

Néanmoins, après quelques recherches, je puis prendre connaissance des deux documents suivants. Ils ne sont pas sans intérêt, car ils montrent à la fois la haute opinion que les connaisseurs avaient de César Franck, & ils laissent deviner combien la conquête de la gloire méritée lui fut difficile.

LETTRE DE MENDELSSOHN A CÉSAR FRANCK.

Leipzig, 22 Décembre 1846.

Monsieur,

« J'ai à vous faire bien des excuses de ce que je n'ai pas encore été à même de vous remercier de l'envoi de vos Trios, que j'ai reçu (sic) il y a quelques mois. Mais j'étais à faire un grand voyage dans ce temps-là &, depuis mon retour, la plus grande quantité d'affaires de tous les genres m'en a empêché de jour en jour. Veuillez excusez ce retard & agréez mes remerciements qui, quoique en retard, ne vous arriveront pas moins sincères & vifs !

« J'aimerais bien pouvoir m'entretenir tout à fait en détail avec vous au sujet de ces compositions & vous dire tout ce que j'y trouve de beau ; mais il m'est impossible de le faire par écrit & je n'y réussirais pas même dans ma propre langue. Ce sera donc pour l'occasion, qui, j'espère, ne tardera pas trop à se présenter, où je pourrai faire votre connaissance personnelle, faire de la musique & en causer avec vous, & vous répéter de vive voix les remerciements & la plus haute considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre très dévoué,

« FÉLIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. »

BROUILLON D'UNE LETTRE DE CÉSAR FRANCK A HANS DE BÜLOW.

(*Sans date* ; mais la mention de la *Messe* permet de la fixer *approximativement* à 1859 environ.)

Cher Monsieur & ami,

« Permettez-moi d'abord de vous donner ce titre : je ne puis en trouver d'autre pour un homme qui s'est occupé de moi comme vous l'avez fait depuis plusieurs années, & qui, en quelque sorte, a combattu pour moi.

« Pardonnez-moi ma tardive réponse ; mes occupations excessives en sont la cause & aussi l'exécution d'une messe. J'en écrivais l'orchestre quand j'ai reçu votre lettre, & pendant le mois dernier, il m'a été littéralement impossible de prendre une plume pour vous écrire un peu longuement. Je veux me dédommager aujourd'hui.

« Merci d'abord mille & mille fois pour la ténacité & le courage que vous avez mis à faire entendre des œuvres (1) qui sont loin d'être dans les habitudes de tout le monde. Merci encore pour le succès que vous m'avez obtenu avec votre beau talent.

« Vous me dites dans votre bonne lettre que vous deviez jouer mon 3^e trio en si mineur le 9 mars ; est-ce la première fois ? Soyez assez bon pour m'écrire quelques lignes & me dire avec quelque détail l'effet qu'il a produit. Je ne sais si vous connaissez mon 4^e trio, en si mineur également ; il n'est composé que d'un seul mouvement ; il s'adresse peut-être encore moins que le 1^{er} & le 3^e à la masse du public, mais je crois que vous l'aimerez ; je l'estime beaucoup.

« Je compte écrire cet été une sonate pour piano & violon ; elle sera dédiée à Madame de Bülow qui a fait pour moi à Berlin ce que vous faites à Dresde. Permettez-moi, l'année prochaine, d'agir de même à votre égard & veuillez bien accepter la dédicace de la 1^e œuvre instrumentale que je ferai après cette sonate.

« Vous me parlez, cher Monsieur, d'un projet qui me sourit & me tente singulièrement : l'exécution de mon oratorio de *Ruth* à Dresde. Cet ouvrage n'est pas trop considérable ; il dure une heure & demie environ ; il n'est pas lourd à monter & d'une exécution facile. Il faudrait seulement trouver trois artistes de talent pour interpréter les rôles de Ruth (Soprano), de Noemi (Mezzo soprano grave) & Booz (Basse). Il y a encore deux petits soli sans importance : Orpha & un homme de peuple, pour lesquels on serait toujours sûr de trouver les voix nécessaires.

« Cet ouvrage vous surprendra ; il est impossible d'y reconnaître la main qui a écrit les trios : il est d'une très grande simplicité. Je l'affectionne cependant singulièrement, à cause des idées elles-mêmes & de la couleur particulière de toute l'œuvre. Les chœurs & l'orchestre sont écrits dans les conditions ordinaires. Cet ouvrage a besoin d'être un peu revu ; je le retoucherai cet été. Pendant ce temps on en fera ici une traduction allemande : si votre projet se réalise, je vous enverrai, au commencement de l'hiver, les parties d'orchestre.

« J'espère, cher Monsieur & ami, recevoir bientôt de vous une nouvelle lettre, & je vous prie de croire à mes sentiments de haute estime & de gratitude.

« CÉSAR FRANCK. »

Ces lettres font autant d'honneur à C. Franck qu'à Mendelssohn & Hans de Bülow. Les trios à l'envoi desquels répondait Mendelssohn furent commencés en 1840 & achevés en 1841. Leur conception (surtout celle du 1^{er} & du 4^e), soit par la coupe de l'ensemble, le style, ou l'emploi du *thème conducteur*, était très révolutionnaire ; & l'auteur n'avait que 18 ans ! — *Ruth* fut donnée pour la première fois, par faveur spéciale, dans la salle du Conservatoire, en 1845 ; dans la suite, l'air de *Ruth* (1^{re} partie), la seconde partie en entier & le finale de la 3^e partie furent modifiés. — La *Messe*, dont l'éditeur Bornemann possède le manuscrit original, paraît être de 1859. Ce manuscrit, je viens de m'en assurer auprès de l'heureux propriétaire, n'est pas daté.

De toutes les œuvres de César Franck, c'est la musique de chambre qui, avec la musique religieuse, est aujourd'hui le plus en faveur ; ainsi, l'admirable sonate pour piano & violon, qui, je crois, fut vendue 50 fr. (!) à un éditeur, se vend présentement

(1) Les Trios.

par milliers. Mais pourquoi néglige-t-on sa musique de théâtre ? Pourquoi *Hulda* doit-elle attendre son heure, loin de l'Opéra, comme attendit si longtemps la *Damnation de Faust* ?

— « Gailhard, me dit M. Georges Franck, a déclaré, il y a quelques années, qu'il ne jouerait rien de mon père ; & il veut sans doute tenir sa parole. »

Il y a des engagements qu'il est honorable de ne pas tenir. *Hulda* est un poème extrêmement brillant, très varié d'expression & de couleur, permettant, avec son magistral ballet, une très belle mise en scène, possédant en un mot, avec ses hautes qualités d'art appréciées des connaisseurs, tout ce qu'il faut pour plaire au public moyen. Sa vraie place est à notre Académie nationale de musique & de danse, — ou à l'Opéra-Comique.

S.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

A l'Opéra-Comique. M. A. Coquard. M. Massenet. — Nous avons été très heureux d'apprendre que les deux premières nouveautés de la saison seraient *La troupe Joli-Cœur* de M. A. Coquard, & *Grisélidis* de M. Massenet. M. Coquard, qui joint à son titre de musicien consommé ceux de docteur en droit & d'écrivain couronné par l'Institut, a déjà fait ses preuves, comme excellent compositeur, au théâtre & au concert. Quant à M. Massenet, il nous suffit de le nommer. Sa *Grisélidis* (je le lui ai entendu dire à lui-même en son cabinet de la rue Vivienne) est composée depuis plusieurs années, mais n'a pas encore vu le jour « parce qu'on ne trouvait pas, pour l'interpréter, la chanteuse rêvée ». Ce sujet de *Grisélidis* a déjà séduit beaucoup de compositeurs ; il a déjà été traité par Antonio Pollaro (Venise, 1701), Chelleri (Piacenza, 1707), Predieri (Bologne, 1711), Capelli (1710), Orlandini (1720), Al. Scarlati (Rome, 1721), M. Ant. Buononcini (Londres, 1722), Fr. Conti (Vienne, 1725), Albinoni (Venise, 1728), Porpora (Munich, 1735), Vivaldi (Venise, 1735), Latilla (Rome, 1747), Picinni (Venise, 1793), Paër (Parme, 1796), Ricci (Venise, 1847), Or. Scarana (Naples, 1878), Cottrau (Turin, 1878)... & voilà seulement les compositeurs italiens cités par Riemann. La liste des littérateurs qui depuis Boccace & Pétrarque se sont occupés du même sujet est considérable. Nul doute que *Grisélidis* ne soit un nouveau triomphe pour M. Massenet, qui n'aura pas de peine à faire oublier ses prédécesseurs.

Béziers et Bayreuth.

Les fêtes musicales de Béziers ont eu lieu avec beaucoup d'éclat, suivant le programme que nous avons publié. Les 25-27 août, on a donné, aux Arènes, une reprise du *Prométhée* de MM. Jean Lorrain & Ferdinand Hérold, musique de M. Gabriel Fauré, & la première de *Bacchus mystifié*, ballet-pantomime de MM. Sylva & Sicard, musique de M. Max d'Olonne. Je ne parle pas des concerts accessoires où les artistes appelés à Béziers se sont fait entendre. J'ignore si le succès financier a été satisfaisant ; le succès artistique a été très vif. Tout en applaudissant à une œuvre qui nous touche & nous intéresse particulièrement, — parce qu'elle est française, artistique, originale & désintéressée, — nous voulons exprimer non pas une critique ou une réserve, mais un simple vœu que nous soumettons à M. Castelbon de Beauxhostes.

Dans ces Arènes où l'on joue l'opéra en plein air & qui, par leurs dimensions colossales, par le grand nombre d'artistes ou de figurants employés, m'ont fait songer un instant au théâtre géant *Columbia* que nous eûmes à la porte Maillot, M. Castelbon de Beauxhostes a fondé une œuvre grandiose & nationale ; il a saisi avec empressement ce titre de *Bayreuth français* que certains auditeurs de la première heure avaient proposé ; avec quelques notables bitterrois, il a créé un comité d'organisation ; les frais, — qui sont énormes, — il les soutient ou en fait l'avance, à ses risques & périls. S'il y a des bénéfices, ils seront pour les pauvres. Cela n'est-il pas vraiment admirable, & ne semble-t-il pas que nous devions nous borner à applaudir en inscrivant une nouvelle date dans le livre d'or de la musique française ?

Voici mon observation, & la conclusion que j'en voudrais tirer.

Pour Bayreuth, les choses se sont passées de la manière suivante : en vue de fonder un art national, R. Wagner a *commencé* par s'imprégner des vieilles poésies germaniques (je parle de la tétralogie) & par faire un effort colossal, — effort dans lequel il s'est mis tout entier & a joué son va-tout, — pour donner à ces vieilles poésies, au moyen de la musique, une popularité nouvelle. C'est ainsi qu'il a composé les quatre opéras de son *Ring* ; puis, *les œuvres une fois écrites*, les fondements d'un art nouveau étant établis, on a fait Bayreuth, c'est-à-dire qu'on a donné à un art profondément national un temple international.

En France, qu'il s'agisse des Arènes de Béziers ou du théâtre d'Orange, nous suivons, pour nos opérations, un ordre opposé. Nous nous passionnons pour un local, avant d'avoir des œuvres capables de le remplir. Nous trouvons *d'abord* un endroit pittoresque, grandiose, où certaines représentations pourraient avoir lieu ; puis, la scène matérielle une fois organisée, nous nous préoccupons de ce qu'on pourra bien y montrer. Voici par exemple les Arènes de Béziers ; à qui s'adressera-t-on ? à quel compositeur demandera-t-on de vouloir bien écrire un chef-d'œuvre pour ce cadre admirable ? M. Saint-Saëns est tout indiqué. Et M. Saint-Saëns écrit, en effet, une *Déjanire* qui est très belle. Mais M. Saint-Saëns a bien d'autres affaires que celles des Arènes bitterroises ; vous n'espérez pas, j'imagine, qu'il va s'absorber corps & âme dans cette entreprise ? Il a promis les *Barbares* à l'Opéra ; de plus, il a été malade ; enfin il aimerait assez passer la main, ou plutôt le flambeau — avec les risques de la course — à plus jeune que lui... Heureusement M. Saint-Saëns, tout en passant avec raison pour notre premier musicien français, n'est pas notre seul grand compositeur ; voici M. Gabriel Fauré, qui, lui aussi, est un maître & à qui *on peut s'adresser* avec confiance : il n'a pas seulement de la délicatesse & de la grâce ; il montrera, soyez-en sûr, toute la puissance nécessaire. M. d'Olonne, quoique jeune, est aussi un compositeur qu'on peut mettre à contribution, c'est un musicien d'avenir : il fera, lui aussi, quelque chose d'excellent pour Béziers.

Les compositeurs une fois trouvés, il s'agit d'avoir des œuvres. Que sont celles qu'on nous a offertes ? Ce ne sont pas, hélas ! des œuvres dont le sujet soit français. A Orange, c'étaient les *Erinnyes* ; à Béziers, on nous a donné successivement *Déjanire*, *Prométhée*, *Bacchus* ; &, pour l'an prochain, on nous annonce *Parysatis*, opéra persan. Toutes ces œuvres, d'ailleurs, sont ou seront tout à fait remarquables, & rien n'est plus éloigné de ma pensée qu'une intention railleuse.

Ce que je veux bien montrer, ce que je déplore, — & ce qui devrait être la préoccupation constante de tous ceux qui s'intéressent à l'art lyrique français, — c'est que nous avons tout ce qu'il faut pour donner un pendant à Bayreuth, tout, sauf l'essentiel : un homme de foi (poète-musicien), un homme qui ait étudié son pays avec passion & qui, avec les ressources propres de son art, se consacre à lui. En musique, comme en poésie, nous n'avons guère que des amateurs. M. Castelbon de Beauxhostes n'en peut

mais ; ce n'est pas sa faute si aujourd'hui le génie français s'éparpille & se montre de moins en moins appliqué à se concentrer dans une œuvre nationale & forte. Il y a pourtant un grand service qu'il pourrait nous rendre ; & j'arrive au vœu, — bien simple, pratique & modeste, — que je désire soumettre au comité qu'il préside :

1° D'abord, qu'on nous débarrasse une fois pour toutes des livrets d'opéras dont le sujet est tiré de la mythologie antique. Le *Prométhée* joué à Béziers, avec son intrigue d'amour (Pandore), nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra. En outre, j'ai constaté que bien des gens (dans ce public surtout *régional* qui emplissait les Arènes), ne comprenaient pas toujours. Je demandais à un membre du comité de Béziers pourquoi on s'obstinait à traiter de pareils sujets : « Il le faut, m'a-t-il répondu, sans cela l'entreprise tomberait, parce que *les esprits d'élite qui mènent le public ne s'y intéresseraient plus.* » Je crois qu'il y a là une erreur énorme.

2° Puisque M. Castelbon de Beauxhostes veut faire quelque chose de grand, de beau & de français ; puisqu'il est riche & artiste ; qu'il se préoccupe d'abord, je l'en supplie, de faire écrire (en ouvrant un concours) un livret d'opéra dont le sujet soit tiré, — puisque nous sommes à Béziers, — *de l'histoire du Languedoc*. Que ce livret (pour la composition duquel un peu d'adresse & quelques recherches suffiraient, à défaut de l'homme de foi & du croyant passionné dont je parlais), que ce livret, dis-je, *soit conçu de telle manière qu'il permette au musicien et au metteur en scène de nous donner UNE SYNTHÈSE DE LA VIE RELIGIEUSE, GUERRIÈRE ET ARTISTIQUE DU VIEUX LANGUEDOC.*

C'est par là qu'il faut commencer, à moins qu'on ne veuille bâtir la maison en débutant par la toiture.

Ce livret — que je considère comme capital — une fois établi, nous ne manquerons pas de compositeurs assez habiles pour l'interpréter convenablement, sinon avec conviction. Les hommes de talent sont légion à l'heure présente. Ce qui nous fait défaut, c'est le sens de l'art national. M. Castelbon de Beauxhostes est peut-être l'homme capable de combattre heureusement ce mal, sinon de nous en guérir tout à fait.

M. Vincent d'Indy. — Sur cette charmante plage de Scheweningue, séjour estival de la *Philharmonie* de Berlin, à laquelle on arrive, de La Haye, en traversant un parc merveilleux, — puis à Spa, — M. Vincent d'Indy a été acclamé en dirigeant un festival consacré à la musique française (œuvres de Lalande, Rameau, Berlioz, Chausson, Franck, Saint-Saëns, &c...) & en faisant entendre quelques-unes de ses œuvres les plus belles & les plus célèbres (entr'autres une partie du *Chant de la Cloche* & le *Camp de Wallenstein*). — M. Vincent d'Indy a déjà fait entendre aux directeurs de la *Monnaie* le drame lyrique en deux actes, *l'Étranger*, dont il a écrit lui-même les paroles & la musique, & qui, étant donné le caractère *intime* de l'action, nous paraît devoir marquer une date décisive dans l'évolution de l'esprit musical de M. Vincent d'Indy, sur lequel avait pesé (au début) l'influence allemande. La haute personnalité du maître nous semble aujourd'hui complètement dégagée de cette influence. *L'Étranger*, œuvre très simple mais d'une psychologie profonde, dont l'action se passe de nos jours, au bord de la mer, sera monté prochainement. Puissions-nous ne pas permettre longtemps que nos plus grands artistes recueillent, à chaque œuvre nouvelle, leurs premiers succès à l'étranger !

A l'Olympia. M. Louis Varney. — Nous n'avons pas souvent l'occasion de parler des spectacles ingénieux du théâtre Olympia. Nous devons cependant signaler, comme une œuvre de grand talent, le ballet *Paris-Cascades*, dont la première représentation a été donnée le 3 septembre. Ce ballet, dont le scénario, composé par M. A. Germain, est très simple, ne comprend que deux tableaux : un intérieur de modiste parisienne

(intéressant sujet de comparaison avec la *Louise* de Charpentier) & une fête à l'Opéra (danses allégoriques des quatre Éléments). La musique de M. Varney est celle d'un artiste de haute valeur. Son écriture est presque toujours à plusieurs parties mélodiques ; il a de l'esprit, souvent des rythmes intéressants ; il y a telles pages de sa partition (ballet de *l'Eau*, si je ne me trompe, avant l'arrivée de la Parisienne), qui sont d'un symphoniste. On peut lui reprocher d'abuser un peu du solo de violon ; le *finale* (où il y a trop de cymbale & de tambour) m'a paru superficiel, un peu commun & bâclé. C'est probablement un sacrifice aux lois du genre ; mais un ballet, même au music-hall, peut & doit être traité, jusqu'au bout, dans un pur esprit artistique ; & j'ai eu quelque peine à voir un compositeur comme M. Varney donner pour conclusion à une œuvre très remarquable une sorte de quatrième figure de quadrille.

Concours musical. — La Ville de Lille organise un grand Concours international de musique pour Orphéons, Harmonies, Fanfares, Musiques militaires, Trompettes, Trompes de chasse, Mandolinistes & Accordéons, pour les 15 & 16 Août 1902.

Des primes & prix importants seront décernés.

Le Conseil municipal a voté une somme de 150 000 francs pour l'organisation de ce Concours & la Commission d'organisation a pris des mesures spéciales pour assurer le logement des musiciens à raison de 1 franc par nuit.

M. le Maire de Lille répondra à toutes les demandes de renseignements qui lui seront adressées.

BIBLIOGRAPHIE

L. TORCHI : **La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.** — *Con 272 esempi musicali nel testo.* — In-16, 278 p. — Fratelli Bocca editori. Torino. 1901.

Ce remarquable livre est l'œuvre d'un long travail, d'une grande science, &, par-dessus tout, d'un ardent patriotisme. Son objet n'est pas purement historique ; il vise à l'action pratique. Comme le dit l'auteur, c'est un acte de foi, — *la fede nella rigenerazione della musica italiana per opera del genio ritemprato alla fonte della grandezza antica*, « la foi dans la régénération de la musique italienne par l'œuvre du génie retrempé aux sources de la grandeur antique ». « Si l'Italie doit avoir encore un art, écrit M. Torchi, ce ne peut être par l'assimilation de tendances & de goûts étrangers, mais par une culture artistique italienne. On n'atteindra ce but que par l'aide de l'État, qui devrait comprendre que la base d'une réorganisation des études musicales est l'italianisme classique, introduit une bonne fois dans les programmes de nos Conservatoires de musique, qui sont & doivent être des institutions d'art italien. Si l'État n'en fait rien, cela voudra dire qu'en Italie le gouvernement ne se soucie point d'un problème de haut intérêt national (1). » — L'ouvrage tout entier est écrit dans cet esprit ; il cherche à réveiller le souvenir de la grandeur passée ; il montre à l'Italie que son art n'a que faire

(1) p. 271.

d'imiter l'art allemand ; qu'il est assez riche par lui-même, aussi riche, plus riche peut-être que son puissant rival, son disciple jadis, son maître despotique aujourd'hui, qui pèse lourdement sur sa pensée. Nous ne pouvons que nous associer de tout cœur à cet appel à l'âme endormie de la musique italienne. Puisse-t-elle reprendre conscience d'elle-même ! Nous le croyons avec M. Torchi : il y a plus de profit à retirer, pour un artiste italien, de l'étude des Frescobaldi, des Monteverdi, des Carissimi, des Alessandro Scarlatti, des Pasquini, des Zipoli, des Veracini, des Galuppi & des Sanmartini, que d'Haydn, de Mozart, de Händel, voire même de Bach. (Je ne parle point de Wagner, qu'il vaudrait peut-être mieux que l'Italie n'eût jamais connu.) Bien que l'œuvre des maîtres italiens du xvii^e & du xviii^e siècles ait passé par héritage aux maîtres allemands, qui l'ont enrichie & agrandie, les génies étrangers n'en ont pas moins affaibli ou annihilé l'âme italienne ; « ce qu'il y avait dans sa sensibilité de purement italien a été altéré & détruit ; sa faculté propre de sentir, sa fantaisie originale ont été paralysées ; l'Italie a été détournée de la création libre & naturelle ; » & elle a pris l'habitude funeste de ne pouvoir plus se passer d'éléments étrangers, qu'elle ne peut pas bien s'assimiler, & qui ne conviennent pas à sa nature.

Le point de vue très particulier auquel l'auteur s'est placé explique certains défauts de son ouvrage. C'est un livre de combat. Il ne faut donc pas trop s'étonner de quelques partis pris, de quelques injustices, qui ne laissent pas de choquer parfois. Ainsi, cette appréciation, par trop sommaire & dédaigneuse, de la musique instrumentale française, « qui ne fut jamais qu'une habile assimilatrice, qui ne fut jamais individuelle, jamais originale ». — Ceci m'a semblé un peu dur du pays de Berlioz, & de tant de fins, hardis & inventifs coloristes, dont les trouvailles n'ont pas peu contribué à enrichir la palette des autres nations. — Cette même partialité passionnée, qui, de dix en dix pages, célèbre la supériorité de l'art italien sur le reste de l'Europe, évite soigneusement de mettre en regard des musiciens italiens le tableau, si sommaire soit-il, de l'art des autres nations. Hors Lulli en France, Bach & Händel en Allemagne, il semble que rien n'existe en musique, au delà de la péninsule, avant la seconde moitié du xviii^e siècle. Cependant il importerait, pour nous faire apprécier exactement l'art italien, de nous donner de temps en temps la mesure des autres peuples. Mais c'est ce qui manque absolument ici, & c'est ce qui permet à M. Torchi des assertions, fort sujettes à conteste, comme celle que la musique instrumentale italienne a été formée la première en Europe, (assertion qui se trouve d'ailleurs dans presque toutes les histoires de la musique de toutes les nations, en particulier de l'Angleterre, dont M. Torchi ne dit pas un mot, & qui occupa pourtant une place si éminente dans l'art musical du xvi^e siècle.) Une histoire de la civilisation d'un peuple, ou d'une forme de sa civilisation, ne peut plus être, à notre époque, enfermée dans les frontières de ce peuple ; elle doit être une histoire comparée, & noter avec soin les influences réciproques des nations entre elles. Il est aussi très important, quand on décrit l'évolution d'un genre artistique, d'apporter une extrême précision à la chronologie comparée des œuvres & des hommes. Pour juger comme il convient de l'originalité d'un Zipoli ou de tel autre, il nous faudrait rapprocher étroitement les dates de ses compositions de celles des maîtres étrangers. Cette comparaison fait entièrement défaut.

Le livre pêche aussi par le plan, qui est souvent confus. On s'aperçoit que c'est une suite d'excellents articles de revue (1), mis bout à bout, sans avoir été suffisamment fondus. Il y a un peu de désordre, des redites, des retours en arrière. Les époques sont mêlées. Tel disciple est étudié dans un chapitre, & son maître ne le sera qu'au

(1) L'ouvrage de M. Torchi a paru dans la *Rivista musicale italiana*, de 1897 à 1900.

chapitre suivant. (Par exemple, Mascitti, élève de Tartini.) — Il y a faute de proportions entre la place accordée à tel musicien secondaire & à tel maître de premier ordre, (surtout pour les citations musicales : il n'y en a pas une de F. M. Veracini, qui paraît à M. Torchi le plus puissant peut-être des maîtres italiens du XVIII^e siècle.) — Enfin je regrette que le titre des œuvres musicales ne soit pas toujours marqué avec exactitude, & que jamais on n'ait l'indication de la bibliothèque où se trouve le manuscrit ou l'exemplaire souvent unique. Un livre ne doit pas se contenter d'instruire ; il doit avoir le désintéressement de fournir les moyens de continuer son enquête, de la compléter, de la contrôler, & au besoin même de la corriger.

Mais ces réserves ne font point que l'ouvrage de M. Torchi ne soit d'une très haute valeur par l'abondance des renseignements, l'intelligence artistique & l'intérêt considérable du sujet. Il ressort de cette histoire de la musique italienne l'impression d'une gloire unique. De quelle prodigieuse étendue est la littérature musicale de l'Europe ! Et combien elle est ignorée, sauf d'un très petit nombre ! Quand on pense qu'il ne s'agit dans le livre que nous avons sous les yeux, que de l'Italie, & d'une partie seulement de sa production musicale (de la moindre peut-être ; car on ne dit rien ici de la musique vocale, où l'Italie fut incomparable), on reste ébloui d'une telle puissance créatrice. On est bien près de partager la thèse de M. Torchi. Toute la musique, tous les genres de musique, toutes les formes de musique, toutes les personnalités même de musiciens, semblent être sortis d'Italie, y avoir été créés, ébauchés, réalisés. L'impression que j'avais eue, pour mon propre compte, en étudiant la musique dramatique italienne du XVII^e siècle, se fortifie par la lecture de ce livre : tous les génies musicaux qui vinrent ensuite dans les pays du Nord, surtout les Händel & les Gluck, mais aussi les Bach, les Haydn, les Mozart, les Wagner même, sont esquissés déjà, parfois nettement & parfaitement dessinés en Italie, entre 1600 & 1730 ; tous les génies, sauf un seul, qui reste unique par le cœur, par l'exception de sa pensée, due en partie à la tragédie de sa vie, à son infirmité héroïque : Beethoven. Encore M. Torchi nous en montre-t-il une sorte de prototype, d'ébauche grandiose, dès 1720, en la personne de Francesco-Maria Veracini, « l'image, l'expression possible de Beethoven au XVIII^e siècle ».

Comment cette prodigieuse expansion musicale a-t-elle soudainement & complètement disparu, en vingt ou trente ans, vers 1760 ? Il y aurait là une étude sociale & morale, bien intéressante à faire, de l'Italie de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Car les raisons purement musicales ne suffisent pas à expliquer cette disparition d'un art. Toutefois elles sont à elles seules d'un grand enseignement. Du commencement à la fin de cette histoire, au XVI^e, au XVII^e, au XVIII^e siècle, on ne cesse de voir l'écueil où, tôt ou tard, la musique italienne doit se briser. Il en est toujours ainsi : pour qui sait regarder, dès le début d'un peuple, d'une civilisation, d'un art, les germes de sa mort future sont visibles ; en vérité, le principe de la décadence d'un art est étroitement lié au principe de sa grandeur : c'est sa personnalité même, avec ses exagérations & ses limites, ses vices & ses vertus. L'équilibre de cet ensemble fait le charme des grandes époques ; mais il est momentanée, toujours instable, &, dans l'heure même où il s'accomplit, il aspire à se détruire. Pour la musique italienne, le danger persistant contre lequel elle ne cessa de se défendre, & où elle finit par se perdre, est une de ses qualités & un de ses défauts à la fois : c'est son amour de la forme, amour trop souvent exclusif, qui lui fait attacher une importance exagérée à l'écriture, aux dépens de tout contenu expressif, — & qui devait fatalement dégénérer dans l'abus de la virtuosité, dans la technique brillante & vide, dans la nullité de la pensée & les aberrations ornementales. Ces dispositions se manifestent à toutes les époques de son histoire, même chez de grands musiciens, depuis les Gabrielli & Claudio Merulo au XVI^e siècle, jusqu'à Domenico

Scarlatti & à Giambattista Martini au XVIII^e. Constamment, il faut que des maîtres, des personnalités puissantes & saines viennent réagir & ramener par leur exemple l'équilibre dans l'art enfiévré & décadent. C'est Frescobaldi, Pasquini & Zipoli, pour l'orgue. C'est Arcangelo Corelli, F.-M. Veracini, Locatelli, Antonio Vivaldi, Tartini, pour la musique instrumentale proprement dite. C'est, à la limite même de la décadence, Baldassare Galuppi. — L'histoire d'un art est un combat continu entre quelques grands hommes & une école, où les défauts, les qualités mêmes tendent immédiatement à l'exagération du procédé & à la destruction de l'art.

Au milieu de ces alternatives & de ces combats de la santé & de la décadence, du bon & du mauvais goût, de la vérité & de la mode, les formes artistiques se développent sans interruption ; & tous les artistes, même les médiocres, y contribuent. Il y a là une sorte de floraison naturelle & nécessaire. M. Torchi montre très bien l'évolution de certains de ces genres musicaux : la Sonate, la Suite, le Ricercare, la Toccata, le Concerto. L'édifice s'élève bien lentement, depuis le jour où la musique instrumentale s'essaye timidement à des transpositions de la musique vocale ; mais il s'élève sans relâche ; chacun y apporte sa pierre. Et il est beau de voir ces générations de braves artistes, travaillant, avec un esprit de suite & une conviction touchante, à mettre chacun un peu plus d'ordre & de perfection dans ces nobles formes idéales, créées de toutes pièces par le cerveau humain, & qui survivent à leurs créateurs. Toute cette partie du travail : — l'évolution des genres, l'histoire de la Sonate en particulier, — est excellemment traitée par M. Torchi.

Il nous est impossible de le suivre dans le détail de son livre. Il nous faut renvoyer le lecteur à l'étude & à la fréquentation assidue de ces grands maîtres, dont les œuvres lui réservent tant de surprises & de joies : Frescobaldi, Falconieri, Marini, Bononcini, Vitali, les degli Antonij, Legrenzi, Torelli, Mazzaferata, Bassani, Pasquini, Zipoli, devanciers & maîtres de Bach & de Händel ; — les Scarlatti, Caldara, Veracini, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Piantanida, Sanmartini, Martini, Galuppi, prédécesseurs de Haydn & de Mozart, créateurs des formes instrumentales modernes, de la Sonate & de la Symphonie classiques ; — tant d'autres que j'oublie.

Je relèverai seulement deux ou trois observations, d'un intérêt particulier. L'une a trait à la forme du *Scherzo*, que l'on a souvent représenté comme une transformation du Menuet, & dont on a attribué le mérite, sinon à Beethoven, du moins aux musiciens allemands du XVIII^e siècle. C'est au contraire une forme d'origine purement italienne & qu'on rencontre dès 1650 chez Falconieri, mais qui fleurit surtout à partir de 1670-1690, chez Vitali, Pietro degli Antonij, Bassani, Mazzaferata & Torelli, telle qu'on la trouvera, cent ans plus tard, dans la symphonie allemande. Tels scherzi de Gio Battista Bassani, ou de Giuseppe Torelli, & datant de 1688 & de 1698 (1), sont de véritables scherzi beethoviens.

Une seconde remarque s'applique à l'erreur où l'on tombe si souvent, quand on juge un artiste d'après ses théories, & non d'après ses œuvres. C'est ainsi que, pour avoir combattu la décadence de son temps en des satires mordantes, Benedetto Marcello a été accepté par la critique comme un réformateur du goût ; & l'on ne s'est pas aperçu d'ordinaire que ce juge si intelligent des défauts de son époque n'avait qu'à regarder en lui-même pour les y trouver tous. Les sonates pour clavicembalo & pour flûte, & j'ajouterai, telle partition trop célèbre, comme l'*Arianna*, vantée par Gabriele d'Annunzio dans son dernier roman, sont des types achevés de la décadence italienne, des œuvres vides, maniérées, où une ornementation d'une surabondance toute mécanique, & une

(1) Cités par M. Torchi, pp. 88 & 97.

virtuosité bavarde, tâchent de faire oublier la pauvreté du sentiment. — Ce n'est pas seulement pour Marcello qu'il y aurait lieu de réformer l'opinion courante. D'une façon générale, on peut dire que les artistes du XVIII^e siècle italien, les plus connus aujourd'hui, sont bien loin d'être les plus grands, & qu'ils usurpent la place des vrais génies, parfois absolument inconnus. Giambattista Martini & Domenico Scarlatti, quelle que soit la beauté, la science de leur style, ne suffisent pas à représenter leur époque. Bien moins encore le fade Boccherini. Leurs noms éclipsent pourtant ceux de Zipoli, de Veracini, de Locatelli, de Vivaldi & de Galuppi, qui sont des artistes d'une tout autre envergure ; &, comme c'est d'après eux qu'on juge l'Italie du XVIII^e siècle, c'est donc le caractère tout entier d'un art & d'une nation qui est faussé.

Enfin, du livre de M. Torchi se dégage une conclusion pratique d'un intérêt universel. C'est que, quand un art est en décadence, on ne le sauve pas en lui infusant par les influences étrangères les vertus qui lui manquent : au contraire, on achève ainsi de l'annihiler. En se retremant dans l'art expressif de Haydn & de Mozart, l'art étiolé, affadi & uniquement formel des Italiens de la fin du XVIII^e siècle ne s'est pas ranimé, il s'est anéanti. Pour qu'une vertu soit salutaire, il faut qu'elle soit le fruit de notre propre nature & de notre effort personnel ; il ne faut pas qu'elle soit importée du dehors, imposée par autrui. L'union que les Italiens ont cherchée & cherchent encore depuis un siècle de la forme italienne & de l'expression allemande (ou de la forme allemande & de l'expression italienne), est impossible à réaliser, & dangereuse. Il ne peut y avoir d'union harmonieuse que de la forme italienne & de l'expression italienne ; &, pour la rétablir, il faut tâcher de replacer la musique italienne dans les conditions normales de santé & d'équilibre naturel où elle se trouvait, à l'époque de sa maturité. Il faut faire revivre dans l'enseignement l'esprit & les modèles de l'art classique national. — La leçon de M. Torchi s'adresse aux Italiens ; mais nous pouvons tous en faire notre profit. Le vrai moyen pour un artiste d'être fort & personnel, c'est de prendre clairement conscience du passé artistique de sa race.

ROMAIN ROLLAND.

L. A. VILLANIS. **L'Arte del Clavicembalo.** Turin, Bocca, 1901.

On peut reprocher à cet ouvrage un ordre un peu factice. Il se divise en cinq livres qui s'intitulent *Angleterre*, — *Italie*, — *France*, — *Allemagne*, — *Pays-Bas*. Dans chacun de ces pays la musique de clavecin est personnifiée par un maître, précédé de ses « précurseurs » & suivi de ses « successeurs ». C'est, pour l'Angleterre, Purcell ; pour l'Italie, D. Scarlatti ; pour la France, Couperin (& Rameau ?) ; pour l'Allemagne, Bach (& Haendel ?) ; seuls les Pays-Bas n'ont, pour les représenter, qu'une menue monnaie de clavecinistes. Des chapitres théoriques sont mêlés à cet exposé historique : les origines & les premières formes de la musique instrumentale sont étudiées au début du livre sur l'Angleterre ; il faut pousser jusqu'à l'Italie pour voir définir la pensée musicale ; la France a pour elle le chapitre des « Ornaments », & c'est en Allemagne que l'on cherchera « l'idée de l'unité dans la composition musicale ». L'Exposition Universelle nous accoutumait, naguère, à ces promenades & à ces découvertes.

Hâtons-nous d'ajouter que le livre est fort complet, & d'une lecture attachante. Il fait connaître les œuvres, le style & jusqu'aux doigtés des maîtres qui, du XVI^e au XVIII^e siècle, ont écrit pour le clavecin. Il est illustré de citations & d'anecdotes qui les font revivre devant nous : c'est Mersenne louant Champion d'avoir « défriché le terrain

pour ce qui regarde l'orgue & l'épinette » ; c'est Rameau se faisant fort de « mettre en musique la gazette de Hollande » ; c'est Rousseau déclarant avec assurance : « Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois espèces d'instruments, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. » Bel exemple des rapprochements absurdes que l'on a, de tout temps, institués entre la musique & la littérature ! C'est enfin Couperin s'étonnant que l'on n'exécute pas, dans ses pièces de clavecin (1722), les ornements tels qu'il les a marqués : « C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est pas arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. » M. Villanis remarque avec raison, à ce propos, que ces trilles, gruppetti, battements & mordants n'ont pas pour objet unique de prolonger les sons vite éteints de l'instrument, & la preuve, c'est qu'ils persistent dans les transcriptions pour orchestre que Rameau a faites de quelques-unes de ses pièces de clavecin, & que d'ailleurs on les retrouve, plus ou moins développés, dans toutes les musiques du monde, depuis celle des anciens Grecs jusqu'aux drames de Wagner, où l'on connaît le rôle du gruppetto. Ces astragales & ces festons ont donc une valeur musicale, ils font partie de la pensée de l'auteur ; & M. V. donne des tables complètes pour la lecture des signes d'ornement en usage aux xvii^e & xviii^e siècles. Il serait fort à désirer que ces signes ne fussent pas supprimés dans les éditions modernes ; & l'on ne peut que recommander la lecture de l'ouvrage de M. V. à tous ceux qui s'occupent d'histoire musicale : ils y trouveront de bons exemples de critique précise, bien informée, intelligente & *pieuse*. Je n'ai eu qu'un regret, en fermant le livre : c'est de n'avoir vu cité qu'incidemment & en note, dans le chapitre de la pensée musicale, l'ouvrage capital de M. Combarieu sur les *Rapports de la musique et de la poésie*.

LOUIS LALOY.

HUGO RIEMANN : **Histoire de la musique depuis Beethoven**. (un fort vol. iv-816 p., Berlin & Stuttgart, chez W. Spemann, 1901.)

On est vraiment étonné de la prodigieuse activité de M. le prof. Riemann, qui, dans presque tous les domaines de la science ou de l'histoire musicales, accumule volumes sur volumes, & après avoir abordé les problèmes les plus ardues de l'archéologie, rend à tous ceux qui travaillent d'inappréciables services par ses dictionnaires, ses manuels, ses travaux de tout genre sur l'art antique & moderne. Le livre que nous recommandons aujourd'hui au public, & qui est un très précieux répertoire de faits, de dates, de renseignements aussi complets que possible, est divisé en 4 parties. 1^{re} partie : *jusqu'à la mort de Beethoven* (26 mars 1827). Des 4 chapitres qui la composent, les trois derniers sont consacrés à Beethoven (vie, œuvres, bibliographie), à Schubert, & aux commencements du romantisme : K. M. von Weber, L. Spohr, Fr. Schneider. — 2^e partie : *époque Schumann-Mendelssohn*. Elle comprend une série d'études sur F. Mendelssohn, sur R. Schumann, (Karl Loewe, R. Volkmann, Stephen Heller, R. Frantz), sur Chopin, & sur l'opéra depuis Weber jusqu'à l'apparition de Wagner : Auber, Hérold, Halévy, Adam, — Pacini, Mercadante, Bellini, Donizetti, — Wallace, Balfe, — Benedikt, Marfarren, — G. Meyerbeer, — G. Verdi, — K. Kreutzer, Marschner, Lortzing, Flotow. — 3^e partie : *époque Wagner-Liszt*. Les chapitres qui la composent sont consacrés à H. Berlioz, F. David, Ernest Reyer, César Franck, — à Liszt, — à Rich. Wagner, — au mouvement musical-nationaliste (École russe, Antoine & Nicolas

Rubinstein, P. Tschaikowsky, la musique tchèque, A. Dworschak, les compositeurs suédois & norvégiens), — à l'opéra-bouffe, l'opérette (à Paris & à Vienne) & le ballet. — 4^e partie : les épigones. Elle est consacrée à la « surpousse » (nachwuchs) du classicisme & du romantisme en Allemagne & dans tous les pays : France, Belgique, Hollande, Angleterre, Amérique du Nord, Italie, Espagne, Portugal. Après un chapitre sur Brahms, Bruckner & Strauss, le livre se termine par un résumé des travaux récents sur l'acoustique & l'esthétique musicales. Ce plan, on le voit, est un peu compliqué. Il a pour caractéristique le dessein de combiner la géographie avec certaines vues d'ensemble, & celui d'être complet sur tous les points. Mais il faut tenir compte de la difficulté d'un pareil sujet, qui, dès l'abord, semble dérouter l'historien par sa confusion même. Rien n'est plus facile que de faire l'histoire d'une science, car chaque savant reproduit son prédécesseur tout en le modifiant & les groupes d'esprits se distinguent aisément. Dans l'histoire de l'art, rien de tel. Chaque grand artiste est un microcosme nouveau. Voici, par exemple, notre Em. Chabrier. Il est classé (p. 696) comme « wagnérien » & c'est tout. Est-ce vraiment suffisant & exact ? Le *Couronnement de la Muse*, de G. Charpentier, est mentionné (p. 704) à la suite des *Impressions d'Italie*, sans le moindre commentaire ; & les opéras d'Alfred Bruneau sont cités (p. 698) comme une simple « tentative pour écrire des drames lyriques sur des livrets en prose ». Est-ce que, au point de vue de l'histoire pure (toute appréciation esthétique étant réservée), de telles œuvres n'ont pas une grande importance ? ne commencent-elles pas un nouveau « courant principal » ? J'ai peur, pour le dire en passant, que M. R., ne connaissant pas le *Couronnement de la Muse*, l'ait considéré, sur la foi du titre, comme une œuvre de mythologie. M. Ch. Debussy n'est pas mis non plus à la place qui lui convient. Je ne crois pas céder au chauvinisme en disant que, d'une façon générale, M. le prof. Riemann juge avec un peu d'injustice les compositeurs français. Je crois qu'il se trompe, par exemple, en disant (p. 380) qu'on peut appeler César Franck « un successeur de Liszt » (1) ; & j'affirme qu'il se trompe en disant que *Hulda* fut représentée à Monte-Carlo « sans grand succès » (p. 702-3). C'est encore une erreur évidente à nos yeux, & contre laquelle il nous faut protester, non seulement d'appeler « opéra biblique » le *Déluge* de M. Camille Saint-Saëns, mais de caractériser ainsi l'auteur de *Samson et Dalila* : « Bien qu'il manque à Saint-Saëns l'intimité profonde du sentiment, & bien qu'il ne s'élève jamais au-dessus d'un certain goût de l'ostentation, il est cependant une des personnalités les plus intéressantes parmi les nouveaux compositeurs, & s'impose toujours par l'élégance de la facture » (2). Parler ainsi, c'est donner à entendre qu'on ne connaît du maître que quelques fantaisies ou esquisses d'album. Il a fait autre chose. Je ne puis croire que l'opinion émise par M. R. sur Saint-Saëns & sa place dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle soit l'opinion régnante hors de France. Si, d'aventure, il en était ainsi (ce que je crois impossible), il faudrait que nos éditeurs, moins avisés que les marchands de musique allemands, n'aient pas mis les chefs-d'œuvre français à la portée de tous les lecteurs par des éditions à très bas prix.

(1) Aussi étrange est le jugement de M. Léopold Schmidt qui dans le dernier *Annuaire de la Bibliothèque musicale Peters* (1901, p. 29) s'exprime ainsi : « Parmi les français qui ont recueilli l'héritage de Gounod, d'A. Thomas, de Bizet, aucun n'a fait un pas décisif en avant. » De telles appréciations me semblent incompréhensibles.

(2) De peur de mal traduire cette singulière phrase, j'en reproduis ici le texte allemand : « Wenn auch Saint-Saëns die tiefere Innerlichkeit fehlt und er über ein gewisses ostentatives Wesen nie ganz hinauskommt, so zählt er doch ohne Frage zu den interessantesten Erscheinungen unter den neueren Komponisten und imponiert überall durch Eleganz der Faktur. » (p. 702)

Pourquoi, (*ibid.*) mettre un point d'exclamation dans cette mention : « *Septuor pour trompette* (!), piano & instruments à cordes » ?

Je pourrais faire d'autres réserves sur certaines appréciations de M. R. ou sur l'ordre dans lequel il présente certains noms ; mais il serait difficile d'analyser un livre aussi plein sans mettre dans la critique la disproportion même qu'on regrette parfois dans une telle œuvre. M. R. a le mérite de n'avoir voulu oublier personne. Malgré quelques petites inexactitudes matérielles (1), peut-être inévitables en pareille matière, & malgré un peu de hâte dans l'exécution, on peut affirmer que son *Histoire de la musique depuis Beethoven*, considérée surtout comme répertoire de renseignements, rendra les mêmes services que son excellent *Dictionnaire de musique*.

J. C.

Les monuments de la musique en Autriche. (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, sous la direction de M. le Prof. Guido Adler, Vienne). Les derniers textes publiés dans cette très belle collection sont : 1° le *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaak (un des vieux contrepointistes allemands du xv^e siècle, contemporain & élève de Josquin Desprez, célèbre en Italie, où il fut fêté par Laurent le Magnifique & où on l'appelait *Arrigo Tedesco*, & en Allemagne, où il devint maître de chapelle de l'empereur Maximilien I. Ses œuvres, religieuses & profanes, sont considérables & de haute valeur. *Messes* de lui, en manuscrit, dans les Bibl. de Munich, Bruxelles, Vienne.) — 2° *Huit sonates pour violon* de Franz Heinrich Biber, éditées par Guido Adler. (Biber est un violoniste virtuose né à Wartenberg, Bohême, en 1644, mort à Salzburg en 1704 ; auteur de Sonates « tam aris quam aulis servientes »). — 3° *Suites pour clavecin* de Johann Jacob Froberger éditées par Guido Adler. (Froberger, appelé par Ambros « le premier compositeur de salon », est du xvii^e siècle ; il fut élève de Frescobaldi, à Rome, de 1637 à 1641. Ses œuvres, qui ont l'élégance française, font époque dans l'histoire de la musique de piano. Manuscrits de ses œuvres à Berlin & à Vienne). 4° l'*Opus musicum* de Jakob Handl, édité par E. Bezecny & J. Mantuani (Handl, mort à Prague en 1591 ; célèbre contemporain de Palestrina & de Lassus, d'abord maître de chapelle de l'évêque d'Olmütz, il a surtout écrit de la musique religieuse. Excellente biographie de Handl dans ce volume par J. Mantuani).

L'éloge de cette magistrale collection n'est plus à faire ; par la valeur musicale des œuvres publiées, elle est digne d'intéresser les artistes purs ; quant aux historiens, il serait superflu de la leur recommander. C'est dans les introductions & notices qui précèdent les textes édités qu'on trouve à se documenter de la manière la plus précise & la meilleure, à la fois sur l'histoire musicale & sur certaines questions techniques.

Les monuments de la musique allemande. (*Denkmäler deutscher Tonkunst*). Cette autre grande publication, qui, un moment, paraissait interrompue, mais qui s'est réorganisée avec l'appui financier du gouvernement prussien, vient de nous donner les *Œuvres vocales de Franz Tunder*, éditées par Max Seiffert. (Tunder, organiste de Lübeck, mort en 1667, élève de Frescobaldi, prédécesseur & beau-père de Buxtehude).

(1) J'aurais mauvaise grâce à en regretter une qui me rajeunit de 10 ans, dans la petite notice qui m'est consacrée (p. 786).

Viennent de paraître :

Dom Hugues Gaïsser. *Le système musical de l'Église grecque d'après la tradition.* (1 vol. in-8°, 171 p. de texte & 8 p. de musique. Rome, via Babuino, 149, & abbaye de Maredsous, Belgique.) Ce livre est un recueil d'études déjà publiées dans la *Revue Bénédictine* de Maredsous (1899-1901). C'est un travail très consciencieux, dont nous parlerons à loisir ; nous donnerons volontiers la parole aux spécialistes qui voudraient engager la discussion avec dom Hugues Gaïsser.

Alfred Jeanroy, Louis Brandin et Pierre Aubry. *Lais et Descorts français du XIII^e siècle, texte et musique.* (1 vol. format de la *Paléographie musicale*, 171 p., chez Welter.) Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à annoncer cette belle publication dont nous reparlerons.

M. P. Marsick, op. 25-27 : *Fleurs des Cimes, Valencia, les Hépérides*, poème pour violon & piano (titre général : *au pays du soleil*). A Bruxelles, chez Schott, frères, 2 fr. 50.

Alessandro Longo, op. 33 : *Suite pour violon et piano.* A Hambourg, chez D. Rahter, 5 fr.

Carl Reinecke, op. 251 : trois sonatines pour piano. A Leipzig, chez Otto Forberg (2 fr. chaque sonat.).

— **La production musicale-vocale en Allemagne**, durant l'année 1900, a été la suivante, d'après les documents officiels :

Chœurs <i>spirituels</i> pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement	455
(Dans ce nombre il y en a 16 pour mariages, Trauungsgesänge.)	
Chœurs à plusieurs voix avec accompagnement d'orchestre ou de plusieurs instruments	82
Chants à plusieurs parties (avec ou sans piano)	1704
Chœurs à une voix	8
Chants pour une voix, avec orchestre	12
Chants pour une voix, avec plusieurs instruments	6
Chants pour une voix avec piano & un autre instrument	17
Chant (une voix), & piano	2555
Chant avec accompagnement de harpe, guitare ou mandoline	30
Chants avec orgue ou harmonium	30
Musique de théâtre : 84 opéras ou opérettes ; 49 pièces humoristiques avec piano ; 27 scènes-duos ; ensemble	160
Chœurs avec déclamation mêlée	27
Mélodrames	6
Recueils de chorals (liturgie) & de Lieder (écoles)	83
Livres didactiques & exercices pour le chant	22
Total,	5201 ouvrages.

Durant la même année, en Allemagne, la production a été de 6599 ouvrages pour la musique instrumentale & 472 pour la littérature musicale. (D'après la *Deutsche Gesangskunst*, n° 19/20).

Revue des Périodiques. — Choix d'indications bibliographiques.

Paléographie musicale. (Solesmes. Directeur, Dom A. Mocquereau, actuellement à Appuldurcombe House, île de Wight.) N° 51, JUILLET : Feuilles de facsimilés 9 & 10 de l'Antiphonaire bilingue de Montpellier. — Suite de l'étude de D. Mocquereau sur le rythme. Exemples tirés de Josquin de Près (textes musicaux & analyses).

La Semaine religieuse de Périgueux. (JUN) : Eug. Chaminade, Ch. hon. : *Élie Salomon, musicographe périgourdin*. (L'auteur de cette remarquable étude a recherché tous les documents d'archives relatifs à É. Salomon ou à sa famille. Il analyse le traité d'É. S. sur l'art musical (*Scientia artis musicæ*) paru en 1274, l'année où mourut S. Thomas d'Aquin.)

La Revue critique d'histoire et de littérature. (Direct. A. Chuquet, professeur au Collège de France). AOUT : N° 32, article de M. A. Meillet sur le livre de W. Wundt, *Le langage* (intéressant & utile à lire pour tous ceux qui s'occupent d'histoire comparée & de psychologie sociale).

La Revue des deux mondes. (Dir. M. Brunetière). 1^{er} SEPT. Camille Bellaigue : Un poète-musicien, Franz Grillparzer.

Les Annales de la musique. (Paris). JUN : Lionel Dauriac : *La critique musicale* (reproduction d'un cours fait à l'École des Hautes Études sociales ; traite surtout de questions philosophiques & esthétiques ; parle très peu de la critique musicale au sens philologique & pratique du mot). — Abbé Teppe : *Emploi de la langue vulgaire à l'Église*. — R. de la Mustière : *Droits d'auteurs, d'éditeurs et d'exécution*. — Échos orphéoniques. — J. Tiersot : *Un projet de fête populaire*. — JUILLET : L. Dauriac : (suite). — de Billy : *La langue vulgaire à l'Église*. — H. Eymien : *Étude sur la décentralisation musicale*. — J. de Fays, van de Velde & de la Mustière : Bibliographie & renseignements sur les Orphéons. — AOUT : Frédéric Hellouin : *Histoire du métronome*.

Le Courrier musical. (Paris. Albert Diot, Dir.) JUILLET : P. Locard : *Les Maîtres contemporains de l'Orgue* (fin). — J. Marnold : *R. Wagner et l'œuvre de Beethoven*. — M. Daubresse : *Un fait d'évolution musicale* (l'auteur montre que l'harmonie était contenue, implicitement, dans le premier son émis, & que l'histoire de ses développements n'est autre que celle de l'éducation de l'oreille). — AOUT : M. Daubresse : *L'audition colorée* (observations intéressantes). — Suite des études précédentes.

Der organist. (Directeur, G. Rodenkirchen, organiste de la cathédrale de Cologne.) — Nos 18 & 19 : *Études et documents sur la situation des organistes et leurs appointements*.

Santa Cæcilia. (Revue mensuelle de musique sacrée & de liturgie. Turin.) — Nos 2 & 3 (AOUT-SEPTEMBRE) : Abbé G. Dupoux : *Études sur le chant liturgique*. (traduction). — Raffaële Casimiri : *Le chant sacré et la tradition populaire*. — Dino Sincero : *La messe du couronnement*. — Marcello Capra : *Le Sanctus et le Benedictus de la Messe*. — Oreste Ravanello : *La messe dominicale*.

Il Palestrina. (Revue de musique sacrée. Florence.) N° 3 : *La Passion en musique*.

Musica sacra. (Toulouse. R. P. Comire Direct.) JUN : P. E. Soullier : *La répétition des paroles*. — Abbé Dupoux : *Les proses d'Adam de Saint-Victor*. (Analyse du livre de MM. Aubry & Misset.) — JUILLET. P. E. Soullier : *L'antienne et la formation de l'Office*.

Cæcilia. (Revue de la Société Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg.) JUIN : Assemblée générale de la Société Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg. — J. Victori : *Les mélodies de l'Ordinaire de la Messe.* — J. Bour : *Études chorales.* — JUILLET, AOUT : Programme du Congrès général de la Société Sainte-Cécile à Ratisbonne.

The Choir Journal. (Boston.) 20 JUILLET : *L'évolution dans l'enseignement du chant.* — 5 AOUT : J. M. Hummel : *L'improvisation* (sur l'orgue).

Bayreuther Blaetter. (Éditées à Bayreuth par Hans von Wolzogen). VII-IX : Lettres de Richard Wagner à ses artistes. — Genèse & représentation du *Vaisseau fantôme.* — Bismark & Wagner ; deux lettres d'avant 1876. — M^{me} Cosima Wagner : *Aux membres du Reichstag allemand.* — Hans von Wolzogen : Mythes & Contes du « Ring. » — Paul Stübe : *Le cœur des fileuses* dans le *Vaisseau fantôme.* — Souvenirs wagnériens de Gustav Wittmer, Reinhold von Seydlitz, Max Seiling, Johann Heinrich Löffler, Friedrich Hofmann, Alois Höfler. — Curt Mey : *Les lois originelles et métaphysiques de l'art musical.*

Correspondenzblatt. (Darmstadt). N^o 6 : Contribution à l'histoire de la société allemande de chant évangélique. — Programme du Congrès de Cassel (30 Juin, 1 & 2 Juillet 1901).

Musiker-Zeitung. (Vienne. Consacrée à la musique austro-hongroise). JUILLET-AOUT : Heinrich Geisler : *La saison musicale de 1900-1901.* — AOUT : Le festival Mozart à Salzbourg.

Deutsche Musiker-Zeitung. (Berlin). JUIN : Séances de la Société générale des musiciens allemands à Heidelberg. — JUILLET : Congrès de Halle. — Situation matérielle & sociale des musiciens d'orchestre. — Le drame lyrique & musical (traduit des *Portraits & Souvenirs* de Camille Saint-Saëns par M. Bessmertny). — La vie musicale à Hambourg. — L'élément artistique, dans le service divin de l'Église grecque catholique. — Dr P. Ertel : *Compte rendu du Congrès musical allemand de Halle* (tenu du 23 au 27 Juillet). — Le *Vaisseau fantôme* à Bayreuth. — Verdi & son opéra : *Un bal masqué.* — Nos des 17 & 24 AOUT : Suite des précédentes études. — N^o du 31 AOUT : Compte rendu sténographique de la 19^{eme} réunion des délégués des musiciens allemands (Halle, 23-27 Juillet).

Deutsche Gesangskunst. (Berlin-Leipzig). JUILLET : B. Widmann : *Johann Andreas Herbst* (chanteur né à Nuremberg en 1588). — Aphorismes. — Bruns-Molar, Otto Schelper. — Dr. H. v. d. Pfordten : *Études sur l'histoire de l'Opéra.* — AOUT : A. Böhme. — Köhler : *L'art d'écouter.* — Dr. Paul Schubring : *Parsifal.* — L. E. Meier : *Art et pain quotidien (Kunst und Brot).* — G. Vogel : *L'art du chant en Allemagne* (d'après F. Emerich).

Neue Zeitschrift für Musik. (Leipzig. Fondée en 1834 par Robert Schumann. Rédacteur en chef : Edmund Rochlich). JUIN : Richard Wagner & Giuseppe Verdi. — Georg Richter : *Étude sur Manru, en 3 actes de Paderewsky.* — *Le festival et le monument Schumann à Zwickau.* — JUILLET : Prof. Sering : *L'enseignement du chant dans les séminaires allemands.* — A. N. Harzen-Müller : *La musique à la grande exposition des beaux-arts de Berlin (1901).* — AOUT : Edwin Neruda : *Lortzing.* — B. Geiger : *Néron* (de Boïto).

Die Kammermusik. (Düsseldorf. Direct. : A. Eccarius Silber.) JUIN : A. Eccarius Silber : *Le cinquième festival de musique de chambre donné par la Société « Beethoven-Haus » à Bonn.* — Dr Heinrich Pudor : *La naissance de la musique de chambre.*

Musikhandel und Musikpflege. (Leipzig. Organe de la Société des éditeurs de musique allemands & de leurs associés américains.) Renseignements officiels sur les intérêts des éditeurs & indication des nouvelles publications musicales.

Centralblatt deutscher Zither-Vereine. (Munich. Dir. Hans Thauer.)
JUN : Adolf Arnold : *Le Congrès de Weimar.* — Hans Thauer.

Schweizerische Musikzeitung und Saengerblatt. (Zürich). JUN. Le Jubilé du choral de Zurich & de son directeur : Dr Carl Attenhofer. — JUILLET : Le 25^e anniversaire de l'École de musique de Zurich. — C. H. Richter : *Second festival de la société des musiciens suisses.* — AOUT : Le festival de Basel. — Les débuts de la société suisse de chant sacré. — Hermann Abert : *Un recueil d'hymnes nationaux.* — Wilh. Koehler : *L'éducation musicale du public à Hambourg.*

Der Klavier-Lehrer. (Berlin. Directrice : Anna Morsch.) JUILLET : A. Eccarius Sieber : *Les principes de l'enseignement moderne du piano.* — Prof. Hennig : *Le contrôle de l'État sur les maîtres et maîtresses de musique.* — Anna Morsch : *Le 70^e anniversaire de Joseph Joachim.* — Prof. Emil Kranse : *Cornelius Gürlitt* (article nécrologique). — *Les lettres de Liszt à la Princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.* — Anna Morsch : *Le règne du chant dramatique. L'Opéra allemand.* — Oskar Raif : *L'agilité des doigts chez les pianistes.* — Suite des lettres de Liszt. — SEPT. : Dr Otto Neitzel : Fr. Smetana.

Die Tonkunst. (Berlin). AOUT & suiv. Hans Krünitz : *L'art du chant.*

— **Rivista musicale italiana.** (Turin. F^{res} Bocca édit.) 8^e année, fascicule 2. A. Soubies : *La musique scandinave avant le XIX^e siècle.* — L. Torchi : *L'opéra de Verdi et ses caractères principaux.* — G. Bocca : *Verdi et la caricature.* — G. Monaldi : *Anecdotes sur Verdi.* — L. Decujos : *La maison de retraite pour musicien.* — L. Torri : *Bibliographie (sur Verdi).* — G. Zambiasi : *Mesure des intervalles mélodiques.* — N. Tanabelli : *Jurisprudence théâtrale.* — Fasc. 3. G. Roberti : *La musique en Italie au XVIII^e siècle, d'après les voyageurs étrangers.* — Grassi-Landi : *Genèse de la musique.* — E. Adaïewsky : *Les chants de l'Église grecque.* — D. Sincero : *La Sonate à Kreutzer.* — &c...

Le Chronache musicali illustrate (Rome.) JUN : *Le temple de la musique à l'exposition pan-américaine de Boston.* — Guido Gasperini : *Les problèmes musicaux d'Aristote d'après Gevaert* (étude critique continuée dans les nos suivants.) — Angelo Sorgoni : *La décadence de la pantomime.* — Falbo : *Un entretien avec Léon Cavallo.* — JUILLET : Luigi Mancinelli. — M. Incagliati : *Cent années de musique française, d'après le livre de M. E. de Solenière.* — Arnaldo Bonaventura : *La protection des œuvres musicales.*

MUSIQUE RELIGIEUSE

Académie grégorienne. — M. Peter Wagner, professeur à l'Université de Fribourg (Suisse) & connu dans le monde savant par ses travaux sur l'histoire de la musique religieuse, vient d'avoir une excellente idée à laquelle nous applaudissons chaleureusement : il fonde à Fribourg une *Académie grégorienne* (nous dirions à Paris : *École des Hautes-Études*), dans laquelle il enseignera tout ce qui concerne l'exécution

pratique & la connaissance scientifique du plain-chant. Cette Académie s'ouvrira au mois de Novembre prochain ; le cours complet, embrassant si l'on peut dire toute la matière grégorienne (exécution, accompagnement, — histoire, théorie, esthétique, paléographie, philologie), ne comprendra pas plus d'un semestre. Cette Académie est vivement encouragée par la Cour de Rome, ainsi que l'atteste une lettre très flatteuse du cardinal Satolli, Préfet de la Congrégation des Études, adressée à M. Wagner.

M. Wagner est un savant, dans toute la force du terme. Pour la méthode, la connaissance des sources, l'esprit d'analyse & le goût des jugements *objectifs*, c'est un pur allemand de la bonne race ; par l'habitude de la clarté parfaite (qu'on en juge par le curieux compte rendu que nous publions en tête de cette Revue), c'est un pur français. J'ajoute qu'il est jeune & plein d'enthousiasme. Il est philologue, liturgiste & musicien complet (rompu aux disciplines du contre point & de la fugue). — Jeunes gens qui sortez de l'École normale supérieure, jeunes agrégés des Lettres, qui avez l'esprit ouvert & déjà pourvu du nécessaire, quelles belles & profitables études vous feriez avec M. Wagner !

L'égalité des notes dans le plain-chant d'après les mss. (Suite.)

Le *trope*, dit M. L. Gautier, est « l'interpolation d'un texte liturgique ». Aux paroles intangibles de la liturgie l'auteur du trope superpose une composition de sa façon qui s'harmonise plus ou moins bien avec le texte officiel.

C'est entre le ix^e & le xii^e siècles qu'il faut placer l'âge d'or de ces sortes de compositions, qui furent en honneur surtout dans les monastères.

Le trope affecte plusieurs formes : tantôt il précède le texte liturgique, auquel il sert en quelque sorte de préface, tantôt il le suit & en forme le prolongement, tantôt enfin il se mêle à lui, s'insère dans ses phrases, s'insinue comme un parasite entre tous ses membres, s'enchevêtre entre tous ses mots : *Tropus in re liturgica est versiculus quidam aut etiam plures, ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi*. (GERBERT, *de Cantu et Musica*... I, p. 340).

On a *tropé* de cette manière à peu près toutes les parties chantées de l'Office liturgique, en particulier celles de la Messe depuis l'*Introït* jusqu'à la *Communion* en passant par le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Offertoire*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*(1) ; & les offices du soir & de la nuit n'échappèrent pas toujours eux-mêmes à cette manie de surcharger les paroles liturgiques : vers le xi^e siècle on commença à chanter des tropes à l'*Invitoire*, au *Deus in adjutorium*, avant les *Répons* (2), les *Leçons*, avant & après le *Te Deum*, le *Magnificat*, &c., &c.

La *séquence* ou *prose* n'est qu'un trope d'un caractère particulier, qui avait sa place à la suite du verset de l'*Alleluia* dans des conditions que je décrirai plus loin.

En outre, le *trope* ou la *séquence*, tout comme le texte auquel ils viennent s'ajouter,

(1) M. L. Gautier a donné une liste de 78 types de tropes du *Kyrie* rien que pour la première époque, & cette liste est loin d'être complète. Ce chiffre peut donner une idée de l'abondance de ces productions.

(2) Un trope célèbre est celui que l'on chantait sur les dernières paroles *fabricæ mundi* du Répons de Noël *Descendit de cælis*, V. *Processionnal de Solesmes*, pp. 27-28 : c'est un trope purement musical. La prose si connue *Inviolata* est un trope du répons *Gaude Maria Virgo* : on l'intercalait entre les mots de la fin *Virgo* & *inviolata*. — V. *Varia preces*, Solesmes, pp. 28 & 127.

comportent à l'occasion des paroles & de la musique. Sur ce point il faut faire les distinctions que voici :

Le trope peut revêtir trois formes : 1° C'est toute une composition nouvelle, consistant en *paroles et musique*, qui s'ajoute à la pièce liturgique : composition courte parfois, souvent très développée, à tel point que le texte authentique disparaît & est rendu méconnaissable sous cette végétation envahissante.

2° Un second type de trope consiste en *paroles seules* qui s'adaptent à la cantilène grégorienne. Celle-ci, simple vocalise ou chant orné, demeure exactement ce qu'elle était en tant que mélodie, mais des paroles étrangères viennent se disposer sous ce texte musical : il en résulte un chant *syllabique* ou *quasi syllabique*.

3° Enfin le trope peut être *purement musical* : on ajoute à la cantilène traditionnelle une longue mélodie qui se chante en vocalise sur une seule voyelle. De là en particulier ces *neumes* ou *jubili*, souvent de grande étendue, qui se chantaient sur la dernière syllabe *a* à la suite du mot *alleluia*, & qui présentent un intérêt tout spécial pour notre sujet.

C'est à la place qu'elles occupaient à la suite de l'*Alleluia* que ces mélodies durent le nom de *séquences* ou suites : *Sequentiæ*, *Sequelæ*. — *Jubili ab aliis sequentiæ dicti sunt quia sunt quædam veluti sequelæ et appendix cantici Alleluia, quæ sine verbis post ipsum sequuntur*. (BONA, *Rerum liturgicarum libri duo*, p. 369.) On les appelait aussi indifféremment *jubili*, *jubilatio*, *neumæ*, *neumata*, *pneumata*... Exécuter ces vocalises c'était *neumatizare*, *jubilare*, *neumas protrahere*... V. L. GAUTIER, *op. cit.*, pp. 13 & 14.

Tous ces termes désignent une mélodie sans paroles, *sine verbis*, qui se chantait primitivement sur la finale de l'*Alleluia* : ce sont des expressions purement musicales.

Dans la suite, des paroles s'adaptèrent aussi à ces vocalises de la *sequentia*, & c'est à ce texte littéraire, semble-t-il, que convient à proprement parler le nom de *prose*. La prose n'est ainsi, en définitive, primitivement du moins, que le trope littéraire d'un trope musical préexistant (1).

III

A quelle époque faut-il faire remonter l'usage de la *sequentia* sans paroles faisant suite à l'*alleluia*?

M. L. Gautier n'hésite pas à placer son origine à une époque très reculée « que la science, faute de documents, n'est pas parvenue à déterminer exactement ». (p. 12.) Cette coutume serait selon lui antérieure à l'arrivée en Gaule des chantres *Pierre & Romain*, envoyés, sur la demande de Charlemagne, à l'école de Metz par le pape Adrien I^{er}, événement que l'on place communément vers l'an 790 (V. dom SCHUBIGER, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, ch. 11) ; et cette affirmation du savant médiéviste est plus qu'une simple conjecture. Mais ce n'est pas ici le lieu de la discuter ; il suffit de constater que l'on ne saurait faire descendre l'origine de la *sequentia* mélodique plus bas que les dernières années du VIII^e siècle.

En effet, c'est vers 790 que les chantres Pierre & Romain prirent la direction des

(1) Telle semble bien être la signification propre de ces expressions généralement employées aujourd'hui l'une pour l'autre. Il ne semble pas néanmoins que même au moyen âge ces appellations aient été exclusives ni aussi nettement tranchées. On appela *prose* ou *séquence* le texte ou la mélodie indifféremment, ou bien l'un & l'autre réunis. Bien plus ce nom de *prose* (*prosa*, *prosula*) fut donné à des tropes comme ceux du *Kyrie*. V. L. G., *loc. cit.*

deux écoles sœurs & émules de Metz & de Saint-Gall. Or quels étaient les genres de composition dans lesquels s'exerçaient de préférence les deux maîtres romains ? Si l'on en croit l'historien le plus autorisé de Saint-Gall, Ekkehard IV (*Casus S. Galli*, dans PERTZ, *Scriptores*, t. II.), c'étaient précisément ces *neumes* ou *séquences* de l'Alleluia qui sollicitaient surtout leur talent : *Dein uterque, fama volante studium alter alterius cum audisset, æmulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suæ more, ut alterum transcenderet. Memoriaque est dignum quantum hac æmulatione locus uterque profecerit, et non solum in cantu, sed et in cæteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias quas METENSES vocant, Romanus vero ROMANE nobis e contra et AMÆNE de suo jubilos modulaverat, quos quidem post Notker quibus videmus verbis ligabat...* (*Casus S. Galli*, PERTZ, *Script.*, II, p. 102. — Cf. SCHUBIGER, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, c. IV.)

C'est donc à la fin du VIII^e siècle, ou au plus tard aux premières années du siècle suivant, que nous devons faire remonter le chant des séquences de l'Alleluia dans les monastères de Metz & de Saint-Gall. A la même époque l'usage s'en était répandu en Gaule : nous le trouvons établi vers 850 à l'abbaye de Jumièges en Normandie, où s'était déjà introduite la coutume d'adapter des paroles à la vocalise. Et c'est ici que se place un fait historique des plus importants.

Vers ce temps vivait à Saint-Gall un jeune novice qui devait devenir célèbre, Notker dit le Bègue. Il avait été, encore enfant, offert à l'abbaye par ses parents, vers l'an 840 au dire de Mabillon (*Act. SS. O. S. B.*, sæc. V, p. 11 & suiv.). A cet adolescent revient l'honneur d'avoir, sinon inventé, du moins perfectionné & fixé l'art d'accommoder les paroles au chant des *jubili* : le fait mérite d'être rapporté.

Dans la courte préface qu'il a mise à son *Livre des Séquences* (*Bibl. de Saint-Gall*, cod. 381), Notker raconte que tout jeune il se préoccupait de trouver un moyen de fixer dans le souvenir ces longues vocalises des séquences qui, à cause de leur étendue, se brouillaient dans la mémoire des *Neumatizants*, à tel point qu'ils devaient passer leur temps à les apprendre & à les réapprendre. *Cum adhuc juvenculus essem et melodiæ longissimæ sæpius memoriæ commendatæ instabile corculum aufugerent, cæpi tacitus mecum volvere quonam modo eas potuerim colligare.* Notons en passant quel est le problème que se propose de résoudre le jeune moine : c'est de lier, d'enchaîner, pour les empêcher de fuir, les mélodies confiées à la mémoire, de trouver par conséquent un procédé qui, en les fixant dans le souvenir, les garantisse contre les déformations & les corruptions possibles.

C'est du Nord que vint la lumière. Un moine de l'abbaye de Jumièges, que les Normands venaient de dévaster (851), vint frapper à la porte de Saint-Gall. Il portait avec lui un *Antiphonaire* où le problème qui tourmentait Notker se trouvait résolu d'une manière fort simple : sous les vocalises étaient disposées des paroles aisées à retenir, qui en se gravant dans la mémoire y gravaient avec elles la mélodie. Notker trouva le procédé heureux, mais la médiocrité littéraire des compositions lui déplut & il se mit sur-le-champ à appliquer la méthode en faisant mieux. Il faut citer tout ce passage : *Interim vero contigit ut presbyter quidam de Gemidia nuper a Nordmannis vastata veniret ad nos, Antiphonarium suum secum deferens in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem cæpi scribere : « LAUDES DEO CONCINAT UNIVERSUS ORBIS QUI GRATIS EST LIBERATUS ». Et infra : « COLUBER ADÆ MALESUASOR. » Quos cum magistro meo Ysoni obtulissem, ille studio meo congratulatus imperitiæque compassus, quæ placuerunt laudavit, quæ autem minus emendare curavit, dicens : « Singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere. » Quod autem audiens ea quidem quæ in 1A veniebant ad liquidum correxi, quæ vero in LE vel LU quas impossibilia vel attemperare neglexi, cum et illud postea visu facillimum deprehenderim, uti*

testes sunt : DOMINUS IN SINA *et* MATER. *Hocque modo instructus secunda mox voce dictavi* :
PSALLAT ECCLESIA MATER ILLIBATA.

Ainsi les premiers essais de Notker ne sont pas irréprochables ; ils pèchent surtout contre une règle que formule maître Yson en disant qu' « à chaque note de la cantilène doit correspondre une syllabe du texte ». *Singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere*. En d'autres termes : *Le chant des proses doit être syllabique*. Aussitôt Notker se remet à l'œuvre & il réussit non sans peine à mettre sur pied quelques pièces.

Prenons tout de suite une de ses premières œuvres pour l'étudier. Voici un des premiers essais qu'il ait réussis, ainsi que lui-même vient de le raconter. C'est une prose pour la *Dédicace de l'église* qui a pour titre *Lætatus sum* & qui débute par ces mots : *Psallat Ecclesia mater illibata*.

In Dedicatione Ecclesiæ.

Lætatus sum.

Petites strophes	Nombre des syllabes			Nombre des notes
Prologue.	6	Psallat Ecclesia	$\rho / N /$ A E U A	6
	6	Mater illibata	ΛN^{\sim}	6
	7	Et virgo sine ruga	$/ \Lambda N^{\sim}$	7
	9	Honorem hujus ecclesiæ.	$_J \mathcal{A} _ /$	9
I	8	Hæc domus aulæ cælestis	$_J \Lambda _ J$	8
	6	Probatur particeps,	$\mathcal{A} _ /$	6
II	8	In laude Regis cælorum	$_J \Lambda _ J$	8
	6	Et cerimoniis.	$\mathcal{A} _ /$	6
III	8	Et lumine continuo	$_ J^- / / _$	8
	7	Æmulans civitatem	$\sim _ J _$	7
	5	Sine tenebris.	$/ \mathcal{A} _$	5
IV	8	Et corpora in gremio	$_ J^- / / _$	8
	7	Confovens animarum	$\sim _ J _$	7
	5	Quæ in cælo vivunt.	$/ \mathcal{A} _$	5
V	8	Quam dextra protegat Dei,	$_J \Lambda J^-$	8
VI	8	Ad laudem ipsius diu.	$_J \Lambda J^-$	8
VII	11	Hic novam prolem gratia parturit	$N \Lambda / \sim \cdot$	11
	8	Fœcunda Spiritu Sancto.	$\mathcal{A} \Lambda J^-$	8
VIII	11	Angeli cives visitant hic suos	$N \Lambda / \sim \cdot$	11
	8	Et corpus sumitur Jesu.	$\mathcal{A} \Lambda J^-$	8

Petites strophes	Nombre des syllabes			Nombre des notes
IX	7	Fugiunt universa	∫. _ - -	7
	6	Corpori nocua.	∫. _ ∫ -	6
X	7	Pereunt peccatricis	∫. _ - -	7
	6	Animæ crimina.	∫. _ ∫ -	6
XI	9	Hic vox lætitiæ personat,	∧ ∫/_ ∫ -	9
XII	9	Hic pax & gaudia redundant.	∧ ∫/_ ∫ -	9
Conclusion.	7	Hac domo Trinitati	∫ ∫.	7
	5	Laus & gloria	∫ ∫.	5
	5	Semper redundant.	∫ ∫	5

Cette transcription reproduit fidèlement le manuscrit. Elle présente la physionomie habituelle des prosaires écrits en neume à l'usage des moines de S.-Gall. Le texte en vers est écrit sur une colonne & en bordure sur la marge les neumes de la mélodie. Ces neumes sont liés & forment des groupes indivis comme dans la séquence alléluïatique : ce n'est autre chose que la séquence elle-même disposée en regard du texte. Chaque distinction mélodique correspond à un vers de la prose. De plus, — & j'attire l'attention sur ce fait, — le nombre des syllabes répond exactement, non point, qu'on le remarque bien, au nombre des groupes, mais à *celui des notes comprises dans les groupes*. Nous avons là des incisives littéraires & des incisives musicales dont l'une est le décalque de l'autre : à *chaque note une syllabe* (1), suivant la règle tracée par maître Yson à son élève.

Tel est le fait dans sa simplicité : il contient, me semble-t-il, claire & manifeste, pour tout esprit dépouillé de préventions, la démonstration que nous cherchons. *La syllabe vaut un temps rythmique*, ici comme dans tout chant syllabique du répertoire liturgique ; à chaque syllabe correspond une note du groupe neumatique, & non pas encore une fois un groupe entier ; & donc *chaque note*, non chaque groupe, *équivalant à un temps rythmique*.

D'autre part il faut admettre que la mélodie avec paroles ne diffère pas de la mélodie sans paroles ; c'est le même chant, le texte n'est tout d'abord, dans la pensée du compositeur, qu'un moyen mnémotechnique destiné à fixer la mélodie neumée & à prévenir les altérations qui résulteraient invinciblement des défaillances de la mémoire. Force nous est donc d'admettre que le chant en vocalise n'est pas différent, au point de vue du rythme, du chant syllabique : des deux côtés se réalise la formule *une note = une syllabe = un temps*.

Il n'y a pas jusqu'à la disposition graphique du double texte littéraire & musical qui ne serve à asseoir cette conviction. La *séquence* était un air connu préalablement fixé dans la mémoire, & il est si évident que pour les chantres du ix^e siècle chaque note équivalait à une syllabe & par le fait même à un temps du rythme, qu'ils se contentaient

(1) Une seule exception au vers 14 : le texte a 6 syllabes, le neume correspondant n'a que 5 sons. Comme ce cas est exceptionnel non seulement dans cette prose, mais encore dans l'ensemble des proses de Notker, il me semble naturel de supposer ici soit une erreur de copiste, soit plutôt l'élision de la première syllabe.

d'écrire en regard du texte littéraire les neumes anciens sans les modifier en rien, se préoccupant d'une seule chose : *avoir autant de syllabes que de notes*.

Enfin il est si vrai que pour les maîtres de S. Gall chaque note du groupe lié est l'équivalent d'un neume simple, *virga* ou *point*, que dans le Cod. 381 une main du XI^e siècle a pris la peine de nous certifier matériellement ce fait en opérant l'analyse du groupe, & en transportant sur chaque syllabe, représentée par un signe simple, la valeur fractionnaire qui lui appartient ; de telle sorte que ces proses nous présentent une double notation : une notation en neumes liés à la marge, & une notation en neumes simples dans les interlignes qui n'est que la décomposition de la première :

De una Virgine. (1)

(Filiæ Matris.)

- - / - // -	∪ √ ∟
Virginis venerandæ	
/ // - // -	√ - √ ~
De numero sapientum	
/ / - / / / - //	∟ √ - √ -
Festa celebremus socii :	
√ / - / / ∟ - //	√ - √ ~ ∟
Filiæ matris summi Regis	
- / / / - //	√ - √ ~
Sacrosanctæ Mariæ,	
√ / - / // - //	√ . √ ~ ∟
Quam sibi in sororem Dei	
- / // - //	√ - √ -
Adoptavit filius.	
- / / - / //	√ . / √ -
Hæc corpus suum domuit	
/ - // - /	~ √ . /
Freno jejunii,	
- / / - / //	√ . / √ -
Et luxuriam secuit	
/ - / / - /	~ √ . /
Ense agonizans.	
√ / / / / - //	√ √ √ √ ∟
Isthæc contra cunctos mortis	
- // / - //	√ - √ -
Dimicavit impetus,	
√ / / // - //	√ √ √ √ ∟
Et hostem cruentum freta	
- / / / - //	√ - / √ -
Christi dextra straverat.	
- / / / / / ∟ -	√ √ √ √ -
Hæc sponsum ab aula cæli	
/ / - // / // /	∟ √ - √
Sese invisentem, alacris	

(1) Cod. 381 de Saint-Gall.

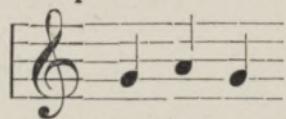
$\text{J} - - / / / \wedge -$	$\text{J} // \text{J}^-$
Corde jucundo secuta,	
$/ / - / / / - / /$	$\wedge \text{J}^- \text{J}^-$
Ejus est ingressa thalamum.	
$/ - / / / /$	$\wedge \text{J} \text{J}^-$
Tute jam dulcibus	
$/ - // - /$	$\approx / \cdot /$
Plena deliciis,	
$/ - // //$	$\wedge / \text{J} \cdot$
Christo miserias	
$/ - / / - /$	$\approx / \cdot /$
Nostras suggerito,	
$/ - / / // -$	$\wedge - \text{u} \text{J} \text{J}^-$
Nobis consolationem	
$/ \text{P} -$	f°
Precando.	

Il me semble inutile d'insister : ces choses parlent aux yeux.

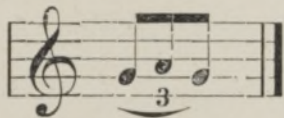
Qu'on me permette encore néanmoins un détail. Notker ne composa pas seulement des proses sur des « séquences » préexistantes. Lui-même était fort bon musicien & il écrivit la musique de plusieurs de ses proses. La manière dont il s'y prenait est instructive.

Il est reconnu qu'à l'inverse de ce qui se pratique généralement, Notker commençait par écrire la mélodie de ses compositions & qu'il y adaptait ensuite des paroles, toujours d'après la règle invariable : *A chaque note une syllabe*.

Qu'on se mette par la pensée à la place du compositeur : Il veut écrire une mélodie syllabique, c'est-à-dire une mélodie qui devra correspondre note pour note aux syllabes d'un texte futur, & dans laquelle par le fait la note vaut un temps : — ceci est son projet. Supposons maintenant que pour Notker & pour ses contemporains, comme pour M. Houdard, la formule rythmique est que « *un neume = un temps* » : de quels signes se servira-t-il pour écrire sa vocalise ? Il emploiera bongré malgré, comme nous le ferions nous-mêmes si nous voulions écrire un chant de cette nature, des notes simples, isolées, de la valeur d'un temps : *virgas* ou *points*. Il lui est interdit de relier entre eux ces signes élémentaires & de procéder par groupes neumatiques complexes. La raison en est simple : la mélodie écrite par groupes serait, à nombre de notes égal, toute différente rythmiquement de la mélodie syllabique que le compositeur voulait écrire : il aurait manqué son but ; autre chose en effet est ceci :



exemple, & autre chose :



Or c'est précisément le deuxième procédé que Notker a adopté : voulant écrire un chant où chaque note aura la valeur d'un temps, il trace une vocalise en groupes liés en tout semblable aux anciennes séquences. N'est-ce pas l'indice que pour lui ce n'est pas *le groupe* mais plutôt *chaque note* du groupe qui *vaut un temps* ?

Nous avons la preuve de cette manière de composer de Notker dans le manuscrit 384 de Saint Gall, contemporain de Notker lui-même (IX^e siècle), & que l'on regarde sinon comme un texte original, du moins comme une copie fidèle faite sous les yeux de l'auteur (1). Voici un extrait de ce vénérable manuscrit d'après le fac-similé reproduit

(1) D. SCHUBIGER, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, c. v.

par dom Schubiger dans son *Histoire de l'École Sangallienne* (1). Détail curieux & important : pour lire ce texte il faut commencer par la dernière ligne à gauche. Chaque distinction correspondant à une strophe de la prose est terminée par la lettre F écrite en rouge & qui signifie *finis*.

(2) $\int N \cdot \int \wedge / _ J \approx F$
 $J^- N F J \approx \wedge J^- N J^- \omega J \cdot \int \wedge _ J / _ \wedge _ F$
 $J \approx \wedge J^- N J^- \omega J \cdot / \wedge _ J / _ \wedge _ F \int \wedge$
 $// _ // _ \int \wedge _ J / _ \wedge _ F \int \wedge J^- N F$
 $J \cdot \int _ _ _ \wedge / _ _ _ \wedge _ F // _ _ _ \wedge / _ _ _ \wedge _ F$
 $J _ _ _ \wedge / _ _ _ \wedge _ F J \cdot / _ _ _ \wedge / _ _ _ \wedge _ F$
 $\int \cdot \approx F J \cdot \wedge \int \int \cdot \approx F / _ _ _ \wedge / _ _ _ \wedge _$
 $_ _ _ \int \wedge _ \int \int \cdot \approx F J \cdot \wedge \int$
 A E U A
 C O N C O R D I A

(1) Monumenta, n° 26.

(2) Bibl. de Saint-Gall, cod. 384, f° 259.

(A suivre.)

X***

Nouvelle publication :

Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris, à la Bibliothèque de l'Opéra, du 23 au 29 juillet 1900. (VIII^e Section du Congrès d'histoire comparée.) — Documents, Mémoires & Vœux publiés par les soins de **M. Jules Combarieu**, Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, délégué par le comité du Congrès. (1 vol. grand in-8 de 318 pages. Imprimerie S. Pierre, Solesmes, Sarthe.)

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.