

# REVUE

## D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 9

Octobre.

1901

### Publication des Mémoires lus au Congrès musical de Paris.

Le Congrès international de musique récemment tenu à Paris, sous la présidence de M. Bourgault-Ducoudray, a été organisé, on peut l'affirmer, par notre excellent collaborateur M. Romain Rolland, ancien élève de l'École de Rome, aujourd'hui professeur d'Histoire de l'Art à l'École normale supérieure. En attribuant à M. Romain Rolland le mérite & l'honneur d'avoir supporté la plus grande partie du travail d'organisation, nous ne craignons pas d'être démentis par ceux qui prêteront à notre ami leur concours & l'autorité de leur nom : M. Camille Saint-Saëns, président honoraire ; M. Tiersot, vice-président ; M. Malherbe, trésorier ; MM. C. Bellaigue, Ch. Bordes, J. Combarieu, M. Emmanuel, H. Expert, Vincent d'Indy.

L'appel adressé aux musiciens les plus autorisés a été entendu : des pays les plus divers se sont rendus à Paris des savants avec qui nous avons été heureux de nouer des relations personnelles. Désigné par le Comité d'organisation pour publier leurs travaux, M. J. Combarieu vient de faire paraître les Mémoires lus au Congrès en un volume gr. in-8° de 318 pages, qui est une contribution sérieuse aux études d'histoire, & qui marquera, en France, un notable progrès dans les études musicales. Voici le contenu de ce volume (1) :

Discours prononcé par M. BOURGAULT-DUCOUDRAY à l'ouverture du Congrès.

#### I

#### MUSIQUE GRECQUE

E. RUELLÉ (Paris). Le Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques.

ÉLIE POIRÉE (Paris). Chant des sept voyelles. Analyse musicale.

L. LALOY (Paris). Le genre enharmonique des Grecs.

MGR B. GRASSI LANDI (Rome). Observations sur le genre enharmonique.

TH. REINACH (Paris). L'harmonie des sphères.

J. TIERSOT (Paris). Le premier hymne delphique.

TH. REINACH (Paris). Sur la transcription du premier hymne delphique.

ÉLIE POIRÉE (Paris). Une nouvelle interprétation rythmique du second hymne à Apollon.

(1) Pour couvrir les frais qui ont un peu dépassé nos ressources, 50 vol. seront mis en vente au prix de 15 fr. On peut s'adresser à l'éditeur, M. Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris.

## II

## MUSIQUE BYSANTINE

R. P. THIBAUT (Constantinople). Assimilation des « Échoi » byzantins & des modes latins avec les anciens tropes grecs.

R. P. THIBAUT. Les notations byzantines.

Dom HUGUES GAISSER (Rome). L'origine & la vraie nature du mode dit « Chromatique oriental ».

## III

## MUSIQUE DU MOYEN AGE

## A. — MUSIQUE RELIGIEUSE

G. HOUDARD (Paris). La notation neumatique.

Dom HUGUES GAISSER. Observations sur la communication de M. Houdard.

G. HOUDARD. La notation neumatique considérée dans son sens matériel extérieur.

MGR B. GRASSI LANDI. Observations relatives à l'interprétation des notes neumatiques du chant grégorien.

Dom HUGUES GAISSER. L'origine du « Tonus peregrinus ».

LIBORIO SACCHETTI (Saint-Pétersbourg). Le chant religieux de l'Église orthodoxe russe.

## B. — MUSIQUE PROFANE

P. AUBRY (Paris). La légende dorée du jongleur.

MICHEL BRENET (Paris). Un poète-musicien du xv<sup>e</sup> siècle : Eloy d'Amerval.

## IV

## MUSIQUE MODERNE

J. TIERSOT. Des transformations de la tonalité & du rôle du dièse & du bémol depuis le moyen âge jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle (*Résumé*).

D<sup>re</sup> O. CHILESOTTI (Bassano). Musiciens français : Jean-Baptiste Besard & les luthistes du xvi<sup>e</sup> siècle.

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

SHEDLOCK (Londres). Purcell & Bach (Traduit de l'anglais par M<sup>lle</sup> FERNANDE SALZEDO).

ALEXANDRE LONGO (Florence). Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti.

ADOLF LINDGREN (Stockholm). Contribution à l'histoire de la « Polonaise ».

GEORGES HUMBERT (Genève). Les principes naturels de l'évolution musicale.

ARNALDO BONAVENTURA (Florence). Progrès & nationalité dans la musique.

ILMARI KROHN (Finlande). De la mesure à 5 temps dans la musique finnoise.

P. LANDORMY (Bar-le-Duc). Des moyens d'organiser en France une ligue pour la protection & le développement de l'art musical.

TH. GEROLD (Francfort). De la valeur des petites notes d'agrément & d'expression.

## V

## VARIA

Communication de M. CAMILLE SAINT-SAËNS.

HÉLOUIN (Paris). Histoire du métronome en France.

MEERENS (Bruxelles). Réforme du système musical.

JULIAN CARILLO (Leipzig). La nomenclature des sons.

ÉDOUARD GARIEL (Mexique). De la nécessité de méthodiser l'enseignement de la musique en lui appliquant une base scientifique.

M<sup>lle</sup> HORTENSE PARENT (Paris). De l'enseignement élémentaire du piano en France au point de vue de la vulgarisation de la musique.

LIONEL DAURIAC (Paris). La Pensée musicale.

JULES COMBARIEU. Le Vandalisme musical.

Concert historique donné à l'occasion du Congrès de musique le Samedi 28 Juillet 1900 en l'hôtel de S. A. le prince Roland Bonaparte.

Collection d'autographes musicaux.

Vœux du Congrès.

Liste & adresses des Membres du Congrès.

Ce livre, où les *époques* de la musique sont l'objet d'études solides, représente une grande somme de travail & fait honneur à tous ceux dont le nom s'y trouve inscrit. Sur la notation, sur la pédagogie musicale, sur la nécessité de protéger certains chefs-d'œuvre contre le vandalisme ou contre l'oubli, il contient des vœux excellents, qui, nous en sommes assurés, porteront leurs fruits.

Nous comptons bien renouveler un jour ces agréables & utiles rencontres d'hommes d'étude & d'artistes. Peut-être y aurait-il lieu, pour le prochain Congrès, de ne pas disséminer le travail sur un grand nombre de questions, mais de le concentrer sur un sujet bien défini. Notre vœu le plus cher serait d'organiser un Congrès où seraient centralisés les documents relatifs à l'histoire de la musique française aux x<sup>v</sup><sup>e</sup> & xvi<sup>e</sup> siècles. Il arrive, assez souvent, que le *bassus* de telle chanson d'un de nos maîtres français est en Italie, tandis que le *ténor* de la même chanson est dans une bibliothèque d'Allemagne : n'est-ce pas en pareil cas qu'un Congrès international peut faire œuvre éminemment utile ? Nous reviendrons sur ce projet. Pour aujourd'hui, nous nous bornons à adresser un remerciement cordial à ceux qui furent nos hôtes & sont restés nos amis.

---

### Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger.

En rendant compte d'un livre récent de M. Riemann (1), je disais que l'éminent historien avait jugé M. Camille Saint-Saëns avec trop de sévérité & de partialité, sans le mettre au rang qu'il convient. Je faisais appel aux artistes non français, en demandant si l'opinion de M. Riemann était bien celle qui règne à l'étranger ; & j'ajoutais que, s'il en était ainsi, c'est que les œuvres de M. Saint-Saëns n'étaient pas suffisamment connues hors de nos frontières ; auquel cas, il faudrait s'en prendre à nos éditeurs qui ont eu le tort de ne pas populariser les chefs-d'œuvre de la musique française par des éditions à très bon marché comme celles qu'on a faites, en Allemagne, pour Beethoven, Schumann, &c.

(1) *Histoire de la musique depuis Beethoven* (Berlin & Stuttgart, chez Spemann, 1901). V. le N° 8 de cette Revue. — Dans ce même article, je citais, pour protester, quelques lignes de M. L. Schmidt. (*Annuaire de la Bibliothèque Peters*, 1901, p. 29).

Quelques jours auparavant, dans la *Revue Franco-Roumaine* (n° d'août), M. Charles Malherbe, archiviste de l'Opéra, se plaignait avec raison des jugements étranges qui sont quelquefois portés par *certain*s journalistes allemands sur l'auteur de *Samson et Dalila*. Je suis en mesure d'affirmer que ces journalistes ne représentent qu'une infime & excentrique minorité ; que cependant nous avons beaucoup à faire, encore, pour que les chefs-d'œuvre de nos compositeurs soient connus à l'étranger comme ils le méritent.

Au sujet de M. Saint-Saëns, & comme réponse aux questions que je posais, j'ai reçu un très grand nombre de lettres, signées de noms illustres ou autorisés, & venues des pays les plus divers. Je ne puis, à mon grand regret, les publier toutes ; non seulement la place me manque, mais il résulterait de cette publication une grande monotonie, car beaucoup de témoignages sont presque identiques. J'en donnerai cependant quelques extraits, car il me paraît intéressant de dégager l'opinion moyenne qui règne, hors de notre pays, sur nos plus grands artistes. Le jugement des étrangers, c'est la postérité contemporaine. En lisant avec soin ces documents, on verra qu'on en peut tirer quelques conclusions importantes.

« Berlin, 3 Octobre 1901.

« Monsieur,

« ... Parmi les compositeurs français vivants, M. Camille Saint-Saëns est, à mon avis, le plus éminent. Dans les domaines les plus différents de la musique, il a créé de la beauté & de la pensée ; depuis longtemps ses œuvres principales ont une valeur internationale & ont assuré à leur auteur la très haute estime & la sympathie du monde musical tout entier. En laissant à d'autres le soin d'apprécier les qualités propres de son talent & d'analyser en détail l'ensemble de ses créations, je me borne à citer quelques-unes de ses compositions que, *personnellement*, j'ai toujours aimées : ce sont les deux admirables & justement renommés *Concerti pour piano*, n° 3 (sol mineur) & n° 4 (ut mineur) ; le poème symphonique *la Jeunesse d'Hercule* ; la *Danse macabre*, & d'autres poèmes d'orchestre analogues, tous écrits de *main de maître* (1). Parmi les œuvres dramatiques du maître, je ne connais que *Samson et Dalila* qui a été aussi joué en Allemagne, avec succès, comme on le sait, & qui prouve qu'il est parfaitement possible de donner à une œuvre le caractère exigé par le théâtre & la scène, sans bouleverser pour cela l'architecture musicale, comme on le fait trop souvent. Je termine en disant le plaisir que j'ai toujours éprouvé à rencontrer ce maître distingué & divers (2), & à entretenir avec lui des relations de collègue. En Angleterre comme en Allemagne, j'ai saisi avec empressement toutes les occasions de lui exprimer ma sympathie & mon admiration.

Dr. MAX BRUCH,

Membre Correspondant de l'Institut de France. »

M. le Dr. Max Bruch est un compositeur trop connu pour qu'il soit nécessaire de le présenter au lecteur français. Né le 6 janvier 1838 à Cologne, M. le Dr. Max Bruch est aujourd'hui chargé d'honneurs mérités : membre de l'*Académie royale* des Beaux-Arts de Berlin & du Sénat de l'Académie, membre du Conseil de direction du Conservatoire musical (*Hochschule*) de Berlin ; membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, ... voilà quelques-uns de ses titres. Professeur de musique à l'*Académie royale*

(1) Ces mots sont en français dans la lettre, écrite en allemand.

(2) *Vielseitig*. Le mot paraît convenir particulièrement à M. Saint-Saëns.

de Berlin, il est l'auteur des *Concertos*, si aimés — & redoutés — des violonistes, des opéras *Loreley* (1863) & *Hermione* (1872), d'œuvres chorales très brillantes, telles que les scènes de *la légende de Frithyof* (1864) & de *l'Odyssée* (1873), *Arminius* (1875), *le Chant de la cloche*, poème de Schiller (1877), *Achilleus*, scènes de l'Illiade (1885), *la Croix de feu*, d'après Walter Scott (1889); de *Moses*, oratorio (1894), de *Gustave Adolphe* (1897), de fragments d'une *Messe* solennelle pour double chœur, orchestre & orgue, &c., &c.

Il me paraît intéressant de retrouver la même note — & des expressions identiques — dans la lettre suivante :

« Bonn, 5 Octobre 1901.

« Très honoré Monsieur,

« En réponse aux questions que vous posez dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, je me permets de vous envoyer le jugement suivant sur M. Camille Saint-Saëns :

« Saint-Saëns est, en toute hypothèse, le compositeur le plus riche & le plus varié (1) que possède actuellement la France. Dans tous les domaines — opéra, symphonie, musique de chambre, chœurs, concertos pour instrument, solo avec orchestre, &c. — il a écrit une série d'œuvres qui font de lui un maître de la composition musicale. La suite de ses opéras prouve qu'il domine toutes les formes musicales, toutes les ressources de l'art, & qu'il sait traiter magistralement les voix & l'orchestre. Parmi ses symphonies, celle en *la mineur* est un petit chef-d'œuvre (2). Les concertos pour piano, violon & violoncelle sont des meilleurs qui aient été écrits depuis 40 ans. Ma plus grande estime est pour sa musique de chambre : son trio (pour piano, violon & violoncelle) en *fa mineur*, son septuor avec trompette, &c., sont des chefs-d'œuvre comme seul peut en écrire un artiste de tout premier rang. Quelle place occupera Saint-Saëns dans l'histoire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle ? il est aujourd'hui difficile de le dire avec précision. Comme compositeur d'opéras, il n'aura pas l'importance historique (3) d'Auber & de Bizet ; comme compositeur de musique d'orchestre & de musique de chambre, il doit être appelé le premier des maîtres qu'a produits la France au XIX<sup>e</sup> siècle.

« Veuillez agréer, &c.

D<sup>r</sup> LEONHARD WOLFF,

Professeur de Science musicale à l'Université de Bonn. »

L'auteur de cette appréciation où chaque mot est soigneusement pesé, M. le Prof. Wolff, — à la fois savant, compositeur & praticien très distingué, — vivait en 1866-68 à Paris, où il étudiait le violon avec Vieuxtemps avant de l'étudier un peu plus tard à Berlin, avec le non moins célèbre Joachim. Pendant 25 ans, il a dirigé les sociétés chorales & symphoniques de Marburg, Wiesbaden & Bonn ; ses compositions (chorals, musique de chambre, lieder, &c.) ont paru à Berlin (chez Schlesinger, chez Simroch), à Leipzig (chez Breitkopf & Härtel, chez Peters) & à Paris (chez Maho). Quelques-uns de ses duos & lieder ont été traduits par V. Wilder. Né en 1848 à Halberstadt, il est aujourd'hui professeur d'histoire musicale dans une des plus importantes universités de l'Allemagne.

(1) Je ne puis traduire qu'en le paraphrasant ce mot « vielseitig » que je rencontre encore ici : « Saint-Saëns ist jedenfalls den vielseitigste Componist den Frankreich jetzt besitzt. »

(2) « Ein kleines Meisterwerk. »

(3) Ce mot *historique* est essentiel dans un jugement, qui, sans lui, semblerait bizarre !

Le témoignage que M. le Prof. Wolff a bien voulu m'envoyer est aussi précieux qu'autorisé. D'une lettre reçue de Bayreuth (lettre très aimablement abondante, courtoise, modeste, écrite en pur français, mais personnelle & non destinée à la publicité) je ne puis m'empêcher, — au risque de contrarier l'auteur, — d'extraire quelques lignes où me paraît attesté un des faits qui me préoccupaient.

« ... Durant les courts séjours que j'ai faits dans les grandes villes d'Allemagne, je n'ai pas eu l'avantage d'entendre une des grandes compositions du célèbre artiste. Je comptais voir *Samson* à Berlin à mon retour de Hambourg, mais la représentation fut alors remise. Je suis confus de dire que je ne connais qu'un concerto qui m'est resté en mémoire tant à cause de sa remarquable structure que de sa maîtrise, tant en ce qui concerne le piano que l'orchestre ; mais j'hésiterais à en parler avec détail, car M. Saint-Saëns attache sans doute une tout autre importance à ses compositions symphoniques & dramatiques. En somme, les circonstances de mon existence ne me permettent pas de parler comme il siérait d'un artiste d'aussi grand renom que M. Saint-Saëns ! Je m'en abstiens donc en souhaitant que votre initiative donne lieu à la critique des artistes par les artistes. Hector Berlioz, Schumann, mon grand-père Frantz Listz ont déjà donné l'exemple de cette critique supérieure. Rien ne saurait avoir plus d'intérêt pour un compositeur, plus d'utilité pour le public, plus d'importance morale & artistique pour le critique musicien lui-même, qu'une analyse minutieuse & impartiale de l'œuvre de ses contemporains. C'est en souhaitant le développement de votre idée (1), que je suis, &c.

SIEGFRIED WAGNER. »

On le voit, — & c'est le propre fils de Richard Wagner qui parle ! — c'est la base, à savoir la connaissance même des œuvres, qui fait ici défaut. Je citerai encore, avant de quitter l'Allemagne, un curieux témoignage dont certains mots seraient une perfidie sous la plume de presque tous les critiques français, mais doivent être entendus sans la moindre malice.

« Cologne, 2 Octobre 1901.

« Très honoré Monsieur,

... On pourrait se résumer en disant : M. Saint-Saëns est un digne élève de son grand maître & professeur (2) Gounod, & si on nomme les compositeurs les plus importants du xix<sup>e</sup> siècle, le nom de Saint-Saëns ne manquera pas d'être prononcé. Personnellement, je place Saint-Saëns à côté des compositeurs qui ont eu le plus de génie. Je me réjouis toujours quand je vois son nom sur un programme, qu'il s'agisse de ses compositions pour orchestre, piano, orgue ou chant. Malheureusement, je ne connais pas assez tous ses ouvrages, dont le nombre dépasse la centaine. Parmi les compositions pour orgue que je connais & qui sont en ma possession, celles qui m'intéressent le plus sont : opus 101, Fantaisie en *ré* bémol majeur, *Rapsodie en mi* n° 1, *Marche du Synode* & *Marche héroïque*. Inoubliable est l'impression que m'a faite sa grande symphonie pour orchestre orgue, & deux pianos.

RODENKIRCHEN,

Organiste de la Cathédrale de Cologne. »

(1) Oui, il serait bon que les artistes fussent jugés par leurs pairs, — mais, autant que possible, par leurs pairs à l'étranger. L'expérience montre que la critique d'un artiste par un autre artiste du même pays n'a aucune valeur, étant presque toujours entachée de préoccupations personnelles & de vues intéressées ; elle est trop souvent l'acquit d'une dette ou un placement. Un bon juge doit être compétent, mais n'avoir rien à attendre de ceux dont il parle.

(2) « M. Saint-Saëns ist ein würdiger Schuler seines grossen Meisters und Lehrers Gounod. »

Voici des lettres ou extraits de lettres, de pays différents.

Stockholm, 6 Lillyans Plan.

« ... Les musiciens suédois jouent très volontiers les œuvres de votre illustre compatriote, & le public suédois leur fait toujours bon accueil, aussi bien aux œuvres d'orchestre (Poèmes symphoniques) qu'à la musique de chambre, & aux airs célèbres de *Samson et Dalila*, ainsi qu'aux concertos de piano, qui ont un succès particulier. En somme, de tous les compositeurs français actuellement vivants, M. Saint-Saëns est le plus connu chez nous. Il tient évidemment une place *très élevée* parmi les musiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

ÉMILE SJÖGREN. »

Né à Stockholm, en 1853, puis, pour la composition, élève de Kiel, pour l'orgue, élève de M. Haupt, à Berlin, Sjögren a occupé diverses places d'organiste à Stockholm; actuellement, il occupe celle de la « Johannes-Kyrka ». Depuis 1890, il est membre de l'*Académie Royale de musique* de Stockholm.

Ses œuvres comprennent 3 sonates pour piano & violon, sept recueils de pièces de piano, plus un certain nombre de pièces détachées, 10 recueils de mélodies, auxquels il faut ajouter des mélodies publiées à part (100 environ), des ballades pour une voix seule, de la musique pour la *Comédie de l'Amour* & pour *Braud* d'Ibsen, des chœurs profanes — une *Bacchanale* pour voix d'hommes & orchestre, *la conquête de l'Islande* pour voix d'hommes & orchestre — des chœurs religieux, & d'autres œuvres d'église — *chant de Noël*, exécuté plusieurs fois à l'église scandinave de Paris, le chant de la *Pentecôte* (inédit) écrit pour la dernière Pentecôte, sopr. orgue & violon, chants pour l'*Avent*, *Pâques* & les diverses fêtes de l'année, pour le *nouvel an* (chœurs avec orgue, avec et sans solistes), deux cantates, l'une, inédite à la mémoire de Berzélius, l'autre, pour l'inauguration d'une église, des pièces d'orgue (prélude & fugue), &c... Enfin, il termine en ce moment une sonate pour piano dédiée à M. Wurmser, & travaille à un quintette (piano & cordes).

« C'est avec le plus grand plaisir que je réponds à votre demande, car je n'hésite pas à placer M. Camille Saint-Saëns parmi les figures musicales les plus éminentes de notre époque. C'est l'artiste complet dans toute l'acception du mot. La profondeur de la science aide, sans jamais la suffoquer, la grâce & la puissance de l'invention. La variété des compositions démontrent une source intarissable de génie. La simplicité classique & limpide de sa musique de chambre; la puissante carrure de ses symphonies; la grandiose expression dramatique de *Samson et Dalila* & d'*Henri VIII*; comme la verve de *Javotte* & la finesse de *Phryné*; les qualités brillantes de ses *Concerti* pour piano & pour violon; le savant contrepoint des pièces pour orgue, prouvent la force de ce talent, qui touche avec succès à toutes les formes de l'art musical, en faisant toujours de la vraie musique. Pianiste, organiste, compositeur, poète, causeur exquis, M. Saint-Saëns représente admirablement le type de l'artiste latin & sans doute son œuvre aura porté une riche moisson de gloire à l'art français.

C<sup>te</sup> ENRICO DI SAN MARTINO E VALPERGA,  
Membre correspondant de l'Institut de France. »

M. de San Martino est Docteur en droit, Adjoint de la ville de Rome, Président de l'Académie musicale & du Conservatoire de S<sup>te</sup>-Cécile, Vice-président de la Commission supérieure de l'art musical & dramatique au Ministère de l'Instruction Publique, Membre de l'Académie Royale des beaux Arts de Rome, Commandeur de l'ordre de S. Maurice & Lazare, de la Couronne d'Italie, de François-Joseph d'Autriche, Officier de la Légion d'honneur... Que sais-je encore ?

« Bassano (Vicenza).

« ... Absorbé par mes travaux sur la musique antique, je n'ai entendu jouer, de l'illustre maître Saint-Saëns, que la seule Danse macabre, qui a d'ailleurs fait naître en moi le très vif désir de connaître ses autres ouvrages.

Dr OSCAR CHILESOTTI. »

« Rome, 20 Septembre.

« La figure artistique de Camille Saint-Saëns tient une des places essentielles parmi les champions de la musique française dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, car elle est une des plus complètes. D'abord virtuose éminent, Saint-Saëns s'est affirmé véritable maître dans toutes les branches de la composition. Ses œuvres musicales ne compteront pas comme des révélations supérieures d'un génie qui se fraye de nouveaux chemins dans le domaine de l'art ; mais par la fantaisie, par la technique élégante & parfaite, par les justes proportions, par la variété, elles seront toujours agréables & agréées, révélant un talent libre selon la large acception du mot.

« Les œuvres du maître les plus connues en Italie sont les poèmes d'orchestre (surtout *Danse macabre* & *Rouet*). *Le Déluge*, les *Symphonies* sont cependant d'un ordre supérieur, & la musique de chambre & les *concerts* ont un charme particulier. *Samson et Dalila* marque une force lyrique empoignante.

« Ajoutons qu'on apprécie, on estime, on admire dans l'artiste vis-à-vis de ses collègues le dédain d'attirer la foule avec les moyens vulgaires d'une *réclame* acceptée par beaucoup d'autres musiciens ; son aversion pour les polémiques & les attaques personnelles (malheureusement règle du jour) ; la dignité qui l'a empêché de convoiter des positions obtenues par d'autres musiciens, sans en avoir le mérite, à force de ruse & d'accommodements.

« Quant à la place qu'on doit attribuer à la musique de M. Saint-Saëns dans l'histoire de la musique contemporaine, elle est celle d'un artiste d'une vigueur admirable, sérieux, — ni précurseur, ni innovateur, — ni utopiste, — mais qui marche vaillamment avec son temps & en marque bravement l'étape.

C<sup>te</sup> IPPOLITO VALETTA. »

« Palerme, 29 Septembre.

« Je pense que M. Saint-Saëns est une des intelligences les plus élevées dont le monde artistique s'honore. Il ne m'est guère possible de dire à laquelle de ses compositions je donne ma préférence, car ne pouvant pas en ce moment, à cause de mes nombreuses occupations, trouver le temps de réexaminer les œuvres si variées & multiples de ce Maître, je ne pourrais dire laquelle, selon moi, est la meilleure.

« Il est hors de question que M. Saint-Saëns occupera dans l'histoire de l'art une place importante parmi les classiques du dix-neuvième siècle, à cause de la pureté de son style, son élégance mélodique & le succès avec lequel il a traité tant & si différents genres de musique.

« Recevez, Monsieur, &c.

G. ZUELLI,

Directeur du Conservatoire de Palerme. »

« ... 1<sup>o</sup> Mon avis est que *Maître C. Saint-Saëns* est, avec Hector Berlioz, le plus grand compositeur instrumental & choral que la France possède. Ses grandes compositions en général ont toutes une facture magistrale pleine d'un génie inventeur & d'un savoir

digne d'un *grand Maître* ; il mérite d'être mis à côté des grands maîtres allemands, comme Schumann, Schubert, Brahms, &c.

« 2° Ses compositions les plus dignes d'estime & d'admiration sont sans contredit les trois symphonies pour orchestre, ses quatre Concertos pour piano, op. 17, 22, 29, les quatre Poèmes symphoniques : le *Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, la *Danse macabre* & la *Jeunesse d'Hercule* ; les quatre *Concertos pour violon*, le *Concerto pour violoncelle*, op. 33, sa musique de chambre en général : les sonates, op. 32, 75, le quatuor, op. 41, le septuor, op. 65, dans lequel l'emploi de la trompette est tout à fait original.

« N'oublions pas que maître Saint-Saëns est tout aussi remarquable comme compositeur d'opéras. Son opéra *Samson et Dalila* est un des plus grands & plus beaux opéras qu'on ait écrit de nos jours. De même sa musique religieuse est d'un très grand mérite.

« 3° La place que j'attribue au maître Saint-Saëns est celle, comme j'ai déjà dit, du plus grand compositeur moderne réformateur (avec Hector Berlioz) que la France ait jamais possédé.

« Recevez, je vous prie, &c.

E. CANDELLA,

Directeur du Conservatoire de Musique & de Déclamation. »

Né à Jassy (Roumanie) le 3 juin 1841, fils de l'ancien directeur du Conservatoire musical de cette ville, Franz Candella, petit-neveu de Philipp Candella qui fut un élève de Beethoven, l'auteur de cette lettre est un compositeur très distingué, qui a écrit des opéras comiques *Olteanca*, *Hetmann Baltag*, *la fille du fermier*, *Petru Raresch* (paroles de Theobald Rehbaum) — & qui a qualité pour représenter l'opinion musicale de ses compatriotes.

*De Belgique :*

« Bruxelles, 20 septembre.

« Monsieur le Directeur,

« A la condition expresse que vous ne publierez pas mon nom, je puis vous dire que si, en France, M. C. Saint-Saëns est *le* maître, il est considéré en Belgique comme *un* maître de très haute valeur ; ses ouvrages de critique & d'histoire musicale peuvent laisser à désirer, étant écrits très hâtivement ; mais quand on a fait les poèmes symphoniques, *Samson et Dalila*, tant d'autres chefs-d'œuvre, on peut être assuré de laisser un nom qui ne périra point. »

X...

Je terminerai par les deux lettres suivantes :

« ... Dans le domaine de l'art contemporain, Saint-Saëns figure incontestablement au premier rang.

« Son œuvre est celle d'un éclectique.

« Son esprit fut ouvert à toutes les influences ; toutes se reflètent successivement dans ses productions. Ce n'est pas une individualité qui trace des chemins nouveaux dans l'art musical ; mais c'est un talent solide, cimenté sur des connaissances vastes, riches & variées.

« Je connais les œuvres de Saint-Saëns assez pour avoir de son ensemble la plus haute idée ; pas suffisamment pour établir des préférences, ni des catégories entre elles.

« Il nous est particulièrement sympathique, à nous espagnols, à cause de l'affection qu'il a témoignée envers notre pays & envers notre art.

« Combien de fois les arabesques hispano-arabes ont-elles décoré la solide architecture de ses œuvres ! Amateur passionné des pays de soleil, des charmes de l'Orient,

la poésie tendre & rêveuse des chansons andalouses a dû réveiller dans son imagination les échos du chant du *muezzin* & les harmonies mystérieuses des nuits arabes !

« Je l'appellerais volontiers *maître*, pour résumer tous les éloges ; mais ce titre-là a été tellement prodigué que sa signification est devenue banale.

« Saint-Saëns est cependant un maître dans toute l'acception du mot. Il n'y a point de genre dans lequel il ne se soit distingué ; & dans notre temps de spécialités, où chacun se renferme avec soin dans l'espace réduit de sa personnalité, Saint-Saëns constitue un vigoureux contraste en donnant l'exemple d'une universalité qui évoque le souvenir de celle des grands artistes des époques glorieuses de l'art.

F. SUAREZ BRAVO.

Bains de Panticosa, Septembre 1901. »

« Helsingfors (Finlande).

« Monsieur le Directeur,

« Les compositions de M. Saint-Saëns sont malheureusement fort peu connues en Finlande ; aussi m'est-il difficile de répondre d'une façon détaillée aux deux premières des questions que vous avez posées dans la *Revue d'Histoire et de critique musicales*. Cependant, les quelques œuvres isolées que j'ai entendues ont suffi pour me donner une idée de l'influence que ce compositeur a exercée en général sur le développement de la musique contemporaine. *Ex ungue leonem*. Je vais donc essayer de résumer mes impressions pour répondre à la troisième question.

« Selon l'opinion des philosophes grecs, réduire les passions constitue l'essence du véritable art musical : Ou bien des modes calmes les tempèrent, ou bien des modes plus vifs les purifient. Ces deux principes sont connexes. Si l'un d'eux prédomine, à l'exclusion de l'autre, la musique perd toute son action, toute son influence morale. Si la calme objectivité règne en souveraine, on court risque de ne pas suffisamment tenir compte des passions ; le cœur est alors à peine effleuré ; seul un sentiment d'indifférence & d'ennui subsiste.

« Au XIX<sup>e</sup> siècle le principe subjectif l'emporte absolument ; mais, dans la seconde moitié du siècle, il incline de plus en plus vers un dangereux exclusivisme : la passion parle en maîtresse, sans que l'art puisse la purifier comme il faudrait.

« Le besoin d'opposer à cette tendance un contrepoids efficace n'a donc pas tardé à se faire sentir, & il s'est traduit dans les œuvres de quelques compositeurs isolés qui ont lutté contre le courant général. Or, ce que J. Brahms est, sous ce rapport, pour la musique allemande, Saint-Saëns me semble l'être pour la musique française. Je ne saurais citer, comme modèle classique, aucun autre musicien sur qui la jeune génération des compositeurs français puisse s'appuyer pour défendre la musique nationale contre le tourbillon du subjectivisme triomphant.

« Ce qui, au point de vue international, fait l'importance de la musique de Saint-Saëns, c'est qu'il reflète les côtés les plus nobles du génie national français, & par conséquent, les met à la portée des autres peuples : je veux dire la perfection de la forme, la finesse impeccable de l'expression, l'élévation & la grâce de la pensée, la sincérité dans la passion qui est toujours contenue, toujours réprimée par les qualités ci-dessus indiquées.

« Comme tous les peuples, pris isolément, sont appelés, selon leur caractère, à se compléter l'un l'autre, la valeur d'un compositeur tel que Saint-Saëns doit aussi être absolument regardée comme une valeur internationale, & hautement appréciée.

D<sup>r</sup> ILMARI KROHN. »

M. le Dr Ilmari Krohn qui, si j'ai bien compris sa lettre, loue M. Camille Saint-Saëns d'avoir évité les violences d'expression pathétique aujourd'hui à la mode, & de représenter les qualités de mesure & de goût qui sont traditionnelles en France, est à la fois un docteur de philosophie, professeur à l'université d'Helsingfors, un publiciste & un compositeur de talent. On lui doit les travaux suivants : *La mélodie populaire en Finlande* (1899); *De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise* (1900, étude lue au dernier Congrès de Paris); un *Recueil des mélodies populaires de Finlande*. Je citerai, parmi ses compositions : *Une suite pour instrument à cordes* (1891), *40 cantiques religieux pour chœur a capella* (texte finnois, 1892); *onze chansons* (texte allemand, 1893); *Prison et délivrance* (Psaumes 137 & 126, pour solo, chœur & orgue, texte finnois, 1895); *In memoriam* (sonate pour piano, 1898); le *Psaume 25* (pour deux chœurs a capella, texte suédois, 1901); des pièces pour orgue, piano, violon, &c.,

---

Romain ROLLAND : **Notes sur le premier opéra joué à Paris, et sur Luigi Rossi.** (*Fin.*)

Dans deux articles précédents (1), j'ai tâché de montrer comment l'opéra avait été importé d'Italie en France par Mazarin & par les Barberini, & à quels obstacles d'ordre plutôt politique & religieux que proprement musical, se heurta à Paris la première tentative d'art nouveau : l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Je voudrais terminer cette étude, en disant quelques mots de l'œuvre même de Rossi, qui, avec bien des faiblesses, annonce en certains passages l'*Orphée* de Gluck; & j'essaierai de caractériser brièvement le talent de l'auteur, dont l'influence sur le développement de notre musique dramatique & de notre musique de chambre est loin d'être négligeable.

## I

### LE POÈME D'ORFEO

Deux relations principales du temps nous décrivent le poème d'*Orfeo*, — (œuvre, comme on l'a vu précédemment, de l'abbé Francesco Buti de Rome) : — ce sont les récits de Renaudot dans la *Gazette* du 8 mars 1647, & celle du père Menestrier dans son livre confus des *Représentations en musique anciennes et modernes* (1681, Paris). De plus, Bonnet & Bourdelot, dans la compilation connue sous le nom de *Histoire de la musique et de ses effets* (1715, Amsterdam), ont copié en grande partie la description de Menestrier, mais ils l'appliquent bizarrement, à une représentation donnée, en 1660, à Vienne, pour les noces de l'empereur Léopold, au lieu qu'ils ne disent rien du spectacle de 1647 à Paris (2).

Ces descriptions, si baroques qu'elles soient, sont parfaitement exactes. Le poème d'*Orfeo* est un salmigondis de situations et d'incidents étranges. Les personnages sont :

*Orfeo. Euridice. Endimione, père d'Euridice. Aristeo, amant d'Euridice. Un Satyre. Une Nourrice. Vénus. Junon. Proserpine. Jupiter. Mercure. Pluton. Apollon. L'Amour. Caron. Momus. L'Hyménée. La Jalousie. Le Soupçon. Les trois Grâces. Les trois Parques. Les Dryades. Les suivants de l'Augure. La Cour céleste.* — Soit une trentaine de rôles.

(1) Voir les Nos 1 & 6 de notre *Revue*.

(2) P. 390-402. — Ils l'analysent du reste, « comme ayant passé pour un des modèles de l'Opéra français ».

Le beau sujet antique est compliqué d'une foule d'épisodes ridicules : — A la veille de ses noces avec Orphée, Eurydice & son père consultent sur l'avenir un augure qui les effraie par des présages menaçants. Aristée, fils de Bacchus, est éperdument épris d'Eurydice et supplie Vénus d'empêcher le mariage. Vénus, qui hait Orphée, fils du Soleil, son rival, ourdit des trames contre les deux amants. Elle prend la forme d'une vieille entremetteuse & donne des conseils malhonnêtes à Eurydice, qui l'éconduit ; puis, ne pouvant décider son propre fils, Amour, à changer les sentiments d'Eurydice, elle la fait mourir. Junon, par animosité contre Vénus, prend partie pour Orphée. Elle l'engage à descendre aux Enfers & à redemander Eurydice ; afin de lui faciliter la tâche, elle éveille la jalousie de Proserpine sur les attentions de Pluton pour la belle morte. Proserpine, fort empressée à se débarrasser d'une rivale, & tout l'Enfer, ému par les chants d'Orphée, renvoient sur terre les deux époux ; mais ceux-ci enfreignent les lois infernales, & Eurydice revient parmi les morts. Pendant ce temps, Aristée, désespéré par la fin tragique d'Eurydice & poursuivi par l'ombre furieuse de sa victime qui agite des serpents dans ses mains, devient fou & se tue. Vénus excite Bacchus à venger sur Orphée la mort de son fils. Bacchus & les Bacchantes déchirent le chanteur thrace. Apothéose. La constellation de la Lyre s'élève au firmament. Les chœurs chantent la grandeur de l'amour & de la fidélité conjugale ; & Jupiter, dans un air récitatif à vocalises pompeuses, tire la morale de l'histoire en un madrigal à l'adresse de la Reine.

Quelques bouffons égayent cette suite de catastrophes : c'est l'éternelle Nourrice, gaillarde & intéressée ; c'est un « Bouquin », comme dit Renaudot, c'est-à-dire un Satyre ; c'est Momus, qui médit des femmes (1). Les scènes trop sérieuses sont diverties par leurs clowneries. On est loin de la sobre tragédie de Rinuccini, de Peri & de Monteverdi, loin de l'art concentré & noblement plastique des Florentins. On sent que c'est ici le goût vénitien ou napolitain qui domine ; c'est un théâtre de plèbe opulente & remuante, non d'aristocratiques intellectuels.

Les relations de Renaudot & de Menestrier contiennent aussi quelques détails sur la mise en scène & le jeu des acteurs, — qui complètent la physionomie du spectacle.

« L'action commença par deux gros d'infanterie armée de pied en cap, qui representoient deux armées (2) ; » elles se battirent, « mais non jusques à ennuyer la compagnie par leur chamaillis & le cliquetis de leurs armes (3) ». « Une des armées assiégeoit une place, & l'autre la défendoit. Un pan de la muraille étant tombé donna l'entrée à l'armée françoise, lorsque la Victoire descendant du ciel parut en l'air & chanta des vers à l'honneur des armes du roi & de la sage conduite de la reine sa mère (4). » « Nul ne pouvoit comprendre comment elle & son char triomphant pouvoient demeurer aussi longtemps suspendus (5). »

(1) « E la moglie una materia che fa l'huom sempre ridicolo ; che s'è brutta, oh ! che miseria ! e s'è bella, oh ! gran pericolo !.. ch'un la pigli o non la pigli, ugualmente se n'è pente... &c. » (Acte I. Scène 5.)

(2) Menestrier.

(3) Renaudot.

(4) Menestrier.

*Vittoria* : « Eccomi, e quando mai, Galliche invitte schiere, al vostro ardir mancai ? Seguo guerriera anch' io queste bandiere ; anzi quei gigli d'oro che lampeggiano in loro son caratteri miei che dicon chiaro : ceda al Franco Monarca ogni riparo.

« Eccomi. Io son colei che il vostro Rege accolsi in cuna di trofei, e mille palme alla sua fronte avvolgi, colei che fa al suo impero tremar ogn' emisfero, e che posi per lui pur dianzi il freno all' immenso Oceano, al bel Tirreno.

« Ma son propitii fati ch' à voi si chiari vanti versano ogn' hor beati della grand' *Anna* sol gli occhi stellanti questa scettri e quadrelle regge con mani belle che le desia con amoroso zelo per sue motrici intelligenze il Cielo... &c. » (Prologue d'*Orfeo*.)

(5) Renaudot.

On nous décrit ensuite les différents décors & les changements à vue (1). C'est d'abord « un bocage, dont l'étendue & la profondeur sembloit surpasser plus de cent fois le théâtre ». — Puis, « la perspective s'ouvre & fait voir une table superbement servie pour les noces ». — « Vénus descend dans un nuage avec une troupe de petits amours. » — L'entrée des Enfers est représentée par « un Désert affreux, cavernes, rochers, avec un antre en forme d'allée, au bout desquels se découvroit un peu de jour ». — Après qu'Eurydice a été rendue à Orphée, les monstres de l'Enfer exécutent un ballet grotesque, dont la musique n'a pas été conservée dans la partition (2), & qui fut un des plus grands succès de la représentation, « une des choses la plus divertissante », dit Renaudot. « Ce sont des Bucentaures, hiboux, tortues, escargos, & autres animaux estranges & monstres les plus hideux, qui dansent au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagans & une musique de mesme. » — La danse se mêlait fréquemment au chant. Ici, « Orphée & Eurydice chantoient & dansoient (3). » Là, « le Satyre danse avec des pieds de bouc (4). » Plus loin, « les Dryades dansent avec des castagnettes (5). » Ou encore, « les Bacchantes, ayant chacune des sonnettes aux pieds, un tambour de basque en une main, & une bouteille en l'autre (6). »

A la fin du spectacle, la Lyre d'Orphée, montant au ciel, se transformait en Lys de France, comme l'indique le discours de Mercure qui termine *l'Orfeo* (7).

Les artistes français avaient collaboré avec Torelli pour les décors & les costumes. Charles Errard, le futur directeur de l'Académie de France à Rome, en eut la haute direction ; & ses projets étaient exécutés par une équipe de jeunes peintres & sculpteurs, parmi lesquels de Sève l'ainé, & Coypel qui fit là ses débuts (8).

(1) Malgré l'avis de MM. Nutter & Thoinan, le sonnet de Voiture au cardinal Mazarin sur *la Comédie des machines* me semble s'appliquer aussi bien à *Orfeo*, qu'à *la Finta pazzia*. — Voir dans les œuvres de Voiture (éd. Charpentier, 1855, t. II, p. 313), le sonnet connu : « Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide... »

(2) Le copiste a seulement marqué : « *Qui vâ la Danza.* »

(3) Menestrier.

(4) *Id.*

(5) *Id.*

(6) Renaudot.

(7) « *Mà che queste menzogne misteriose e belle cedano al ver, mortali udite. Già fuor d'ogni periglio altro non è d'Orfeo la cetra altera che della Gallia invitta il Regio Giglio, questo di cui per tutto alta armonia di tante glorie e tante ogn' hor rimbombava avverrà che ritolga dal dominio d'Averno per non perderla più inclita tomba. Quindi è che à voi ne vengo, o del Gallico Cielo ben chiaro Sole e luminosa Aurora, & oltre i lieti augurii à voi con senno accorto il Nettare celeste dell'Immortalità presagio io porto.* »

(8) « M. le cardinal de Mazarin employa (en 1646) M. Errard pour toutes les décorations d'un opéra italien, qui avait pour sujet *les amours d'Orphée et Euridice*, & qui parut dans la même salle où se fait aujourd'hui l'Opéra. M. Errard fut produit pour cet ouvrage par M. de Ratabon, premier commis dans la surintendance des bâtimens. Les décorations en furent magnifiques, & entre autres celles d'une salle feinte (peinte ?) dont tous les ornemens étaient rehaussés d'or. Dans le lambris qui était composé d'architecture, on voyait plusieurs tableaux que M. de Sève l'ainé, qui depuis a été recteur de l'Académie, avait peints & finis d'après des dessins que M. Errard n'avait faits que de pratique. Ce fut à l'ouvrage de cette salle que M. Coypel, qui est aujourd'hui directeur de l'Académie, & qui n'était alors âgé que de 15 à 16 ans, commença à travailler pour M. Errard, qui le mit à rehausser d'or une grande frise de rinceaux ou ornemens de feuillages qui se dessinoit en perspective. Quoique la frise eût été ébauchée par des peintres qu'on tenoit pour tres habiles en ces sortes d'ouvrages, elle étoit presque toute estropiée, & M. Errard, remarquant avec attention que M. Coypel rectifiait de lui-même tout cet ouvrage, il lui fit faire avec joie tout le pourtour de la salle, & lui donna mille témoignages d'amitié, lui offrant tous ses dessins pour étudier. »

(Notice sur Charles Errard par Guillet de Saint-Georges — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture.* — 1854. Paris.)

## II

## LA MUSIQUE D'ORFEO.

Quant à la musique d'*Orfeo*, si longtemps considérée comme perdue, après une disparition de deux siècles & demi, nous en avons trouvé une partition manuscrite ancienne à la Bibliothèque Chigi de Rome (1). Deux copies en ont été faites en 1889, l'une pour le Conservatoire de Paris, par les soins de M. Weckerlin (2), l'autre pour le Conservatoire de Bruxelles (3). Un manuscrit ancien de l'*Orfeo* existait à Paris, à la Bibliothèque du Conservatoire, dans la collection Philidor (4). Fétis l'y vit encore (5). Mais depuis sa direction, toute trace en a disparu ; & le Conservatoire de Paris ne possède plus une page ancienne de Luigi.

La partition est écrite à la façon ordinaire des partitions italiennes, vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Les *Sinfonie* qui ouvrent les actes & les Ballets sont à quatre parties. Les airs sont accompagnés par la basse chiffrée. Les instruments ne sont point marqués. La plupart des voix sont des sopranis. C'était le goût du temps ; & Rossi semble y avoir particulièrement sacrifié. Ses relations avec les plus célèbres virtuoses de Rome, Loreto Vittori, Marco Antonio Pasqualini, Atto Melani, ont influé sans doute sur son style. Presque tous les airs, fort nombreux, qui ont été conservés de lui à la Bibliothèque nationale de Paris, sont écrits pour soprano, avec accompagnement de violon. — Il y a prédominance, dans le rythme, des mesures à 3 temps, de ces mètres dansants, que les critiques étrangers notent comme un des caractères & des défauts les plus frappants de l'Opéra français, visiblement apparenté à la Comédie-ballet (6). Pourtant l'abus en est un peu moins sensible que dans telle autre pièce, comme le *Serse* de Cavalli ; & Luigi avait fait quelque effort pour varier ses mouvements & ses nuances. C'est même cette diversité qui avait frappé le plus les auditeurs d'*Orfeo*. Renaudot le dit fort naïvement : « L'artifice en étoit si admirable & si peu imitable (7), que le ton se trouvoit toujours accordant avec son sujet, soit qu'il fût plaintif ou joyeux, ou qu'il exprimât quelque autre passion : de sorte que ce n'a pas esté la moindre merveille de cette action que tout y estant récité en chantant, *qui est le signe ordinaire de l'allegresse*, la musique y estoit si bien appropriée aux choses, qu'elle n'exprimoit pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitoyent. » — Il semble donc que Luigi ait révélé aux journalistes français le pouvoir expressif de la musique. Renaudot est émerveillé d'entendre qu'elle peut servir à autre chose qu'à des chansons.

La variété d'expression de Luigi était en vérité digne de frapper des musiciens plus exercés que ses auditeurs du Palais Royal. Dans un air de la Bibliothèque natio-

(1) *L'Orfeo* — *Poesia del Sig. Franc<sup>o</sup> Buti*. — *Musica del Sig. Luigi Rossi*. — Bibl. Chigi. Q. V. 39. Grande partition reliée de II-261 pages, avec table alphabétique.

(2) N<sup>o</sup> 25 887.

(3) N<sup>o</sup> 2 307. Voir le catalogue de la Bibl. du Conservatoire de Bruxelles, par M. Wotquenne. I. p. 445.

(4) Tome XLI.

(5) Il est remarquable que Fétis en parle en Août 1827 dans la *Revue musicale* (voir Nutter & Thoinan) ; & que dans l'article de son *Dictionnaire* sur Luigi Rossi, il omet de citer l'*Orfeo* qu'il connaissait pourtant.

(6) Il est juste de faire remarquer que ce défaut est celui de presque toute l'époque, — du moins de presque tout l'Opéra de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle.

« Come ai tempi di Adam de la Hale, nella prima metà del secolo xvi regna sovrana nell' opera la misura ternaria, e più ancora campeggia il ritmo della grave sarabanda. I ritmi di danza e i passaggi vocalizzati caratterizzano le opere di quel tempo d'incubatione melodrammatica. »

Aminore Galli : *Estetica della musica*. 1900, Turin. p. 537.

(7) Il parle de la scène d'Aristée & du Satyre.

nale (1) « *Che cosa mi disse* », — air qui compte une cinquantaine de mesures, il emploie les rythmes suivants : 6/8 (3 mesures) ; 3/4 (5 mesures) ; 6/8 (2 mesures) ; 3/4 (8 mesures) ; 4 (3 mesures 1/2) ; 3/8 (3 mesures) ; 4 (8 mesures) ; 3/8 (6 mesures) ; 3 (5 mesures) ; 3/8 (1 mesure) ; 3/4 (8 mesures). Il résulte de ces variations de mouvement une souplesse de langue musicale, qui suit curieusement les nuances de la pensée. Mais cette fluide déclamation garde pourtant des contours précis ; elle n'a pas la ligne indéfinie & atténuée du récitatif florentin ; elle reste une *Aria* au profil dessiné.

Saint-Evremond, qui n'aime point les récitatifs (2), est surtout sévère pour ceux d'*Orfeo*. « J'avoue, dit-il, que j'ai trouvé des choses inimitables dans l'Opéra de Luigi, & pour l'expression des sentiments, & pour le charme de la musique ; mais le récitatif ordinaire ennuyait beaucoup, en sorte que les Italiens même attendaient avec impatience les beaux endroits qui venaient à leur opinion trop rarement (3). » Saint-Evremond n'a point tout-à-fait tort ; malgré quelques très belles pages, comme la scène du désespoir d'Orphée dans les déserts de Thrace, on sent trop que Luigi écrivait sans plaisir la plupart de ses récitatifs, & qu'il n'était pleinement lui-même que dans l'*Aria*. C'est à l'*Aria* qu'il réserve, non seulement tout son charme mélodique, mais même tout son pouvoir d'expression. Sauf de rares moments très tragiques, le récitatif déclamé l'ennuie. Cela se conçoit à cause de son talent éminemment plastique, & aussi du livret diffus & baroque qu'on lui donne à traiter. La déclamation musicale des Florentins veut un poème sobre & concentré, qui soit pour le chant une charpente ferme & nette. Le moyen de déclamer les inutilités & les sottises de l'abbé Buti ! Le mieux aurait été de les supprimer. Mais l'Opéra ne sut pas s'y décider, & la musique en souffrit. Le grand malheur pour le drame lyrique fut, à mon sens, que la réforme mélodramatique de Florence ne donna point la main à une réforme poétique (4) ; ou du moins, que les réformateurs en poésie, les représentants de la vérité & de la nature, ne voulurent pas, surtout en France, s'allier à l'Opéra, mais qu'ils le désavouèrent au contraire, & qu'il ne resta aux musiciens que le commerce des poètes de cour. Cette collaboration fade, niaisement prétentieuse, ce style sans nerf, ces sentiments factices, ce manque absolu de naturel & de vie ont eu une influence déplorable sur les musiciens ; ils les ont découragés de l'effort, détournés de l'observation des passions ; ils leur ont appris les formules paresseuses ; ils ont pesé sur toute la musique dramatique jusqu'à nos jours (5), jusqu'à ce que les musiciens aient eu le courage, à défaut de poètes dignes d'eux, d'être leur propres poètes (6).

Dans l'*Aria*, le musicien était plus libre ; la niaiserie du librettiste l'enchaînait moins. Même chez le théoricien du drame florentin, Giambattista Doni (7) ; il est enseigné qu'il ne faut jamais traduire en musique le sens des mots pris à part, mais le sentiment général. Et pourtant Doni est un sévère défenseur de la vérité dramatique ; il condamne l'introduction dans le drame musical de ces *canzonette*, dont Luigi fait

(1) *Recueil d'excellents airs italiens de différents auteurs d'après Brossard*. Bibl. Nat. Rés. Vm. 1108.

(2) « Le récitatif italien est un méchant usage du chant & de la parole. »

(3) *Lettre sur les Opéra*.

(4) Malgré Rinuccini, & l'éveil assez intéressant pour l'histoire littéraire d'une suite de dramaturges musicaux, — comme Ottavio Tronsarelli (33 *drammi musicali*, 1632. Rome), — ou Girolamo Bartolommei (*Drammi musicali*, 1656), dont une *Teodora* & un *Polietto*, publiés en 1632, dans un volume de tragédies sacrées, ont vraisemblablement inspiré les célèbres œuvres de Corneille. Le premier de ces *Drames musicaux* de 1656, une *Cerere racconsolata*, est précisément dédié « all' eminentissimo Sig. Cardinale Giulio Mazzarini ».

Voir H. Hauvette : *Un précurseur italien de Corneille*, 1897. Grenoble.

(5) Combien le grand Rameau n'en a-t-il pas dû souffrir !

(6) Déjà certains l'osèrent au XVII<sup>e</sup> siècle : Peri, Loreto Vittori, Mattheson.

(7) *Trattato della musica scenica*. — Doni mourut, l'année même d'*Orfeo*, en 1647.

volontiers usage, & de la polyphonie vocale qu'il emploie si habilement. — L'équilibre entre la poésie & la musique est, chez Luigi, franchement rompu au profit de la musique (1) ; mais la musique dramatique fait un grand pas. La mélodie pure prend une place plus importante dans l'opéra ; elle garde le pouvoir expressif du récitatif, mais elle acquiert une beauté de structure nouvelle ; sa physionomie est déjà dessinée chez Rossi, telle que nous la trouverons chez Alessandro Scarlatti. L'*Aria* classique, très développée, avec le *da capo*, est fréquente dans les collections d'airs de la Bibliothèque nationale. Voyez par exemple le 11<sup>e</sup> air de l'album de Charles-Maurice le Tellier (2) : *Non sara, non fù, non è*, pour soprano, qui débute par un mouvement vif à 4 temps, passe dans un adagio à 3/2, puis revient au 4 temps (3). — L'*Aria da capo* n'est pas du reste le seul type employé par Luigi. Tantôt il mêle aux ariettes des récitatifs parfois ornés de longues vocalises. Tantôt il reprend en deux ou trois couplets de petits airs d'une ligne & demie à deux lignes. — Il tâche aussi de varier dans son opéra les combinaisons vocales. Il coupe ses soli & ses récitatifs, de duos (4), trios (5), quatuors, chœurs à 6 & à 8. C'est certainement dans ces morceaux que Luigi a mis le plus de grâce & d'ingéniosité. Il y montre un tempérament éclectique, qui ne prend point parti entre divers styles, mais les emploie tour à tour & les fond dans son propre style, avec une souplesse d'assimilation, qui me paraît un des traits de son caractère artistique. Il sait rendre les sentiments les plus variés par des moyens tout différents. Tantôt, dans le chœur d'un tour un peu archaïque, sur la mort d'Eurydice, il coupe la trame austère & imposante du *lamento* par de grands accords plaqués à contre-temps, par de puissants cris de douleur, qui rappellent la *Plainte des Damnez* de Carissimi (6). Tantôt il annonce & surpasse Lully dans ses gracieux trios, où les voix s'appellent, s'entrelacent, jouent entre elles, répondent aux instruments, avec une élégance facile & spirituelle (7). S'il est vrai, comme a dit Mattheson (8), (après la Viéville de Fresneuse), que le trio soit le plus difficile des morceaux à plusieurs voix, il est juste de faire bénéficier Luigi d'un honneur qu'on a jusqu'à présent attribué à Lully, héritier, suivant son habitude, non seulement du savoir, mais de la gloire de ses prédécesseurs oubliés. — L'esprit, un esprit à la Grétry, est partout répandu chez Luigi. Il lui est quelquefois un mauvais conseiller. Il lui fait chercher des effets descriptifs ou imitatifs, déplacés dans une situation tragique ; par exemple, à la première scène du 3<sup>e</sup> acte, où un bourdonnement de fileuses prétend peindre les Parques au rouet (9). Mais Luigi sait au besoin exprimer des émotions profondes ; & ce Napolitain, dont on croit sentir à travers la musique l'âme

(1) Saint-Evremond lui-même reproche à Luigi (ainsi du reste qu'à Cavalli & à Cesti), de sacrifier le drame à la musique, de faire oublier ses héros par le charme de son art. — « L'idée du musicien va devant celle du héros dans les Opéra : c'est Luigi, c'est Cavallo, c'est Cesti qui se présentent à l'imagination, » & non leurs personnages. (*Lettre sur les Opera.*)

(2) *Recueil d'airs italiens*, aux armes de Charles-Maurice le Tellier, archevêque de Reims. (Bibl. Nat. Rés. V<sup>m</sup> 1115. Inventaire V m<sup>7</sup> 17.)

(3) P. 109-119. — Voir encore l'*Aria* : « Anime voi che sete dalle furie... » (p. 59-68) ; — & nombre d'airs du recueil, déjà cité, de Brossard : « Deh, deh, soccorri », — « Chi trovasse una speranza », — « Non semprè ingombra. » &c.

Dans un autre recueil de *Cantates* (Bibl. Nat. Rés. V<sup>m</sup> 1175(2), voir le duetto : « Occhi belli, occhi miei cari » (p. 70), &c.

(4) Acte I, sc. 2, sc. 5. Acte III, sc. 9.

(5) Acte II, sc. 9. Acte III, sc. 1, sc. 4, &c.

(6) Acte I, sc. 9.

(7) Acte II, sc. 5. Délicieux trio des Grâces, où chaque voix, à tour de rôle, reprend la phrase initiale : « Pastor gentile ».

Acte III, sc. 9. Charmant chœur à 3 : « Dormite, begli occhi, » qui fait penser à *Céphale et Procris* de Grétry. — Nous le publierons prochainement.

(8) *Vollkommener Kapellmeister*. 1739. (p. 345.)

(9) Acte III, sc. 1. — Le burlesque se mêle aussi bizarrement au pathétique ; Aristée, fou de désespoir, chante un trio bouffe avec Momus & le Satyre. (Acte III, sc. 4.)

vive, allègre, spirituelle, surtout éprise de jolies formes & d'élégances mondaines, n'en est pas moins capable de faire trouver à son *Orfeo* quelques phrases d'une simplicité poignante, qui rappellent les accents immortels de Glück (1).

### III

#### LUIGI ROSSI APRÈS L'ORFEO

Cependant, ce n'est pas comme musicien dramatique que le nom de Luigi s'est conservé au xvii<sup>e</sup> siècle, même chez ceux qui l'aimaient le mieux ; c'est comme poète de cour, auteur de cantates & d'airs amoureux. Brossard, qui est si instruit & qui l'admire vivement, ne fait même pas mention d'*Orfeo*. C'est par la beauté de la forme qu'il semble avoir séduit les musiciens de son temps, qui louent la perfection classique de son style, d'où tout pédantisme, tout archaïsme est banni (2). Sa grâce libre & hardie est peut-être ce qui, dans son génie, a le plus frappé les historiens (3). Un tel homme devait plaire aux artistes français & se plaire avec eux.

Bien que nous ayons peu de détails sur la suite de sa vie, nous savons qu'il resta quelque temps en France, où il fut en excellents termes avec nos artistes. Un sonnet de Dassoucy s'émerveille du rare talent qu'il eut « de charmer l'envie (4) ». Ses airs étaient chantés par les plus célèbres virtuoses français : Nyert, Hilaire, Lambert. Leur style plaisait tant à Luigi, qu'il se dégoûta de ses virtuoses italiens, & qu'au dire de Saint-Evremond, il ne pouvait plus souffrir de leur entendre chanter ses airs (5). Il aimait surtout de Nyert, & pleurait de joie en l'entendant (6). — Ces faits sont intéressants ; car c'est par les airs de salon & la musique vocale de chambre, que l'on a préludé à la fondation de l'Opéra français. « C'est par les chansons qu'on a trouvé, dit Menestrier, la fin de cette musique d'action & de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps avec si peu de succès. Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boisset & de Cambert qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche & de prélude à cette musique que l'on cherchait, & qu'on n'a pas d'abord trouvée. » — Luigi n'aurait donc pas moins contribué par ses cantates, que par son *Orfeo*, à cette initiation. J'avouerai pourtant n'avoir pas trouvé trace dans ses manuscrits, de musique écrite sur d'autres paroles que des paroles italiennes ; & , jusqu'à nouvel ordre, rien n'autorise à dire, comme a fait M. Ademollo, qu'il a été le premier à écrire « sur des paroles françaises & pour des artistes français ».

(1) Acte III, sc. 10 & dernière. Il sera publié dans le prochain numéro.

(2) « Le fameux Luiggi Rossi, qui est un des premiers qui ait donné aux airs italiens ce tour non seulement sçavant & recherché, mais aussi ce tour & ce chant gracieux qui les fait encor admirer de nos jours par tous les connaisseurs. » (*Catalogue de Brossard*. 1724).

(3) Burney, dans son *Histoire* (t. IV, p. 152-157), note l'élégance de ses airs, leur modernisme & leurs hardiesses harmoniques.

(4) « Je ne m'estonne point de voir à tes beaux airs  
soumettre les démons, les monstres, les enfers,  
ny de leur fier tyran l'implacable furie.  
Le chantre Tracien dans ces lieux pleins d'effroy,  
jadis en fit autant ; mais de charmer l'envie,  
Luiggy, c'est un art qui n'appartient qu'à toi. »

(5) « Solus Gallus cantat... Luigi ne pouvait souffrir que les Italiens chantassent ses airs, après les avoir ouï chanter à Monsieur Nyert, à Hilaire, à la petite Varenne. » (*Lettre sur les Opéra*.)

De Nyert avait été élevé, du reste, à l'école romaine. Il était à Rome en 1630. Voir la notice de Tallemant des Réaux (t. IV, p. 428 & suiv.) sur *de Nyert, Lambert et Hilaire*. C'est à lui qu'est dédiée la fameuse épître de La Fontaine contre l'Opéra.

(6) Voir Nutter & Thoinan.

D'autres l'avaient fait d'ailleurs avant lui : surtout cet Antoine Boesset, que Luigi admirait fort & qu'il remit en honneur (1), ce surintendant de la musique de Louis XIII, mort quelques années avant l'arrivée de Rossi, & qui écrivit les principaux ballets du règne précédent (2). Luigi n'admirait pas moins la perfection de certains de nos instrumentistes, des luths, des clavecins, des orgues, voire des violons (3). Bref il semble être devenu à demi français de goût, peut-être même un peu trop ; car un passage de Saint-Evremond dit « qu'il demeura fort rebuté de la rudesse & de la dureté des plus grands maîtres d'Italie, quand il eut goûté la tendresse du toucher & la propreté de la manière de nos Français (4) ». Ceci pourrait faire craindre que l'influence française n'eût contribué à développer le penchant naturel de son talent à la préciosité mondaine, au détriment de plus puissantes & plus saines qualités d'âme & d'art.

Ce qui est certain, c'est que les Italiens lui firent mauvais visage, quand il revint chez eux. « A son retour en Italie, il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome, comme il avait dit à Paris, que pour rendre une musique agréable, il fallait des airs italiens dans la bouche des Français (5). »

A quelle époque eut lieu ce retour dans son pays ? — Sûrement avant 1659 ; car Saint-Evremond dit « qu'il eût trouvé un grand charme à nos flûtes, si elles avaient été en usage en ce temps-là ». Or c'est dans *la Pastorale* de Cambert, que, suivant le même Saint-Evremond, « on entendit des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs & les Romains ». Ailleurs, il écrit plus clairement encore : « Après que Luigi s'en fut retourné en Italie, Camber fit un petit opéra français à Issy (6). » Luigi n'était donc plus en France au temps du voyage de Cavalli (7).

Malgré l'assertion de Saint-Evremond, il ne perdit point sa popularité en Italie. La dédicace des *Cantate morali e spirituali* de Giacomo Antonio Perti (1688, Bologne),

(1) « Il faisait peu de cas de nos chansons, excepté de celles de Boisset, qui attirèrent son admiration. » (*Lettre sur les Opera*).

« Les airs de Boisset, qui charmèrent autrefois si justement toute la cour, furent laissés bientôt pour des chansonnettes ; & il fallut que Luigi, le premier homme de l'univers en son art, les vînt admirer d'Italie, pour nous faire repentir de cet abandonnement & leur redonner la réputation qu'une pure fantaisie leur avait ôtée. » (Saint-Evremond, *Observations sur le goût et le discernement des Français*.)

(2) Il serait intéressant de ramener l'attention sur cet artiste, pour qui Luigi fait une exception si flatteuse parmi les musiciens français, & que certains des plus célèbres amateurs du XVII<sup>e</sup> s., Maugars, la Viéville, Bacilly, opposent, comme unique représentant de notre art, aux grands maîtres d'Italie. Le Conservatoire de Paris possède un grand nombre d'airs de cour de A. Boesset, dont les premiers datent de 1618, & les derniers de 1632 : en particulier, *Airs de cour, mis en tablature de luth, par Anthoyne Boesset, maître de la musique de la chambre du roy et de la reyne : neufiesme livre*, Paris. Ballard 1620. *dixiesme livre*, 1621. *douziemesme livre*, 1624. (Boesset s'intitule surintendant de la musique de la chambre du roy & de la reyne.) *treziesme livre*, 1626. *quatorziesme livre*, 1628. *quinziesme livre*, 1632. — Ils sont extraits des principaux ballets de Boesset, & surtout du *Ballet du Roy*, du *Ballet de la Reyne*, & du *Ballet de Monsieur*. Ce sont des récits poétiques ou bouffons (*Récit d'Amphyon, récit d'Apollon archer, récit de Mnemosyne, récit des Sereines* (Sirènes), *récit d'Orphée, récit de la fée de la musique, récit pour les dandins, pour les filoux, récit de la perronnette, récit de la fée des estropiez de cervelle... &c.*) On y compte aussi quelques dialogues (*Dialogue de l'hyver et de la nuit, dialogue d'un amant et de ses yeux, &c...*) Enfin quelques concerts. (*Concert des nymphes des bois... &c.*) Un certain nombre de ces airs sont écrits sur des paroles italiennes, ou surtout espagnoles ; mais la plupart sur des paroles françaises. Tous sont notés en tablature de luth.

(3) « Il admira le concert de nos violons, il admira nos luths, nos clavessins, nos orgues, &c... » (Saint-Evremond).

(4) Il ne peut s'agir ici de la qualité que la Viéville reconnaît aux chanteurs français, & qui est, selon lui, « de savoir mieux prononcer ». — Tallemant, dans sa notice sur de Nyert, dit que c'est aux Italiens qu'il avait pris « ce qu'il y avait de bon dans leur manière de chanter », & « qu'avant lui & Lambert, on ne savait guère ce que c'était que de prononcer bien les paroles ». (IV, 428).

(5) Saint-Evremond. *Lettre sur les Opera*.

(6) La première représentation de *l'Opéra d'Issy* est d'avril 1659.

(7) Un *Lamento della regina di Svetia*, qui est conservé à la Bibl. Chigi de Rome, donnerait à penser que, comme son confrère Marco Marazzoli, Rossi avait dû être attaché à la personne de Christine de Suède, qui arriva à Rome, à la fin de 1655.

montre que les Italiens avaient encore de lui à cette époque, c'est-à-dire en pleine floraison d'Alessandro Scarlatti, une opinion aussi haute que Saint-Evremond & la cour d'Anne d'Autriche. « J'ai essayé, dit Perti, de suivre du mieux que j'ai pu, les trois plus grandes lumières de notre profession, Rossi, Carissimi & Cesti (1). » Un peu plus loin, il les appelle « ces trois grandes âmes ».

La célébrité de Rossi avait aussi pénétré en Angleterre, où elle était venue sans doute à la suite de Saint-Evremond établi à Londres depuis 1670, & d'Hortensia Mancini, comtesse Mazarin, qui arriva en 1675 à la cour d'Angleterre, fut la favorite de Charles II, & contribua beaucoup à la fondation d'un Opéra italien & français à Londres. Des recueils d'airs italiens, publiés à cette date à Londres, contiennent des airs de Luigi (2).

Comment le nom & les œuvres de Rossi tombèrent-ils si vite dans l'oubli en France? Je n'en ai pas trouvé de raison précise; mais je dois mentionner que le Catalogue ancien de la musique de la Bibliothèque nationale, — (catalogue du XVIII<sup>e</sup> siècle), — note au nom de Luigi : « La jalousie de Lully le poursuivit & le força à quitter la France. » — Je ne puis ni prouver, ni démentir cette assertion, qui n'est malheureusement pas invraisemblable, quand on connaît le caractère jaloux & peu scrupuleux de Lully. Au reste, Cambert ne valait pas mieux. Dans sa dédicace des *Peines et Plaisirs de l'Amour* (1672), il se targue, avec Perrin, d'avoir été « l'inventeur de l'Opéra »; &, dans la lettre publiée avec *la Pastorale* de 1659, ils traitent la musique italienne de « plain-chants & airs de cloître, que nous appelons des chansons de vielleur ou du ricochet, une musique de gouttières ». — Pas un mot de Luigi & de l'*Orfeo*, mais une allusion dédaigneuse à « la représentation, tant en France qu'en Italie, des comédies en musique italiennes, lesquelles il a plu aux compositeurs & aux exécuteurs de déguiser du nom d'*opre*, pour ne pas, à ce qu'on m'a dit, passer pour comédiens ». Et Perrin ajoute « qu'elles ont déplu à notre nation ». — On avait la mémoire courte.

Malgré tout, — comme on a vu, — la musique de chambre de Luigi conserva dans une élite de connaisseurs son renom d'élégance & de beauté. Quelques airs, trop peu nombreux, publiés dans des recueils modernes, comme *les Gloires de l'Italie* de M. Gevaert, attestent encore les rares mérites de ce maître, dont la perfection & la sûreté du style semblent tenir davantage au XVIII<sup>e</sup> qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Il serait à souhaiter qu'on entreprit de rassembler son œuvre disséminée & de publier au moins une sélection des airs & des cantates, dont les bibliothèques de Paris (3), de Belgique (4), d'Angleterre (5) & d'Italie (6), possèdent encore une quantité prodigieuse. Il y aurait là, — sans

(1) « Ho procurato di seguitare alla meglio che ho saputo, i tre maggiori lumi della nostra professione, Rossi, Carissimi e Cesti, conforme le regole insegnatemi con tanta cortesia del mio amorevole maestro Sig. Celani, onde con la scorta di queste tre Anime grandi, non ho praticato in simili trattenimenti da Camera lo stile rigoroso, e stretto della chiesa. »

Des exemplaires des *Cantate* de Perti se trouvent à la Bibl. de Bruxelles & à celle de Hambourg.

(2) *Scelta di canzonette italiane di diversi autori*, dedicate all' eccellentissimo Henrico Howard, duca di Norfolk, e gran marescial d'Inghilterra. Printed at London, by A. Godbid and J. Playford, in Little-Britain. 1679. (contient des airs de Luigi Rossi, Stradella, Carissimi, Cesti, Draghi, Pasquini, Albrizzi.)

(3) *Bibl. Nationale*. 3 recueils de cantates & airs italiens. Vm. 1175/2. Vm. 1108/1. Vm. 1115 (inventaire, Vm<sup>7</sup>. 17.)

(4) *Bibl. du Conservatoire royal de Bruxelles*. 20 cantates, 7 duos, 15 trios, 3 quatuors. — *Bibl. royale de Bruxelles*. 9 cantates.

(5) *Christ Church Library d'Oxford*. 112 cantates, dont 18, d'après le bibliothécaire, M. F. York Powell, seraient autographes. — *British Museum*. 31 cantates & duos, 2 madrigali spirituali.

(6) Rome. *Bibl. Chigi* : *L'Orfeo* & plusieurs cantates (*Lamento d'Arione*, *Lamento di Zaida Turca*, *Lamento della regina de Svetia*.) *Bibl. Barberini* : *Il palazzo incantato* & des cantates. — Bologne. *Liceo musicale* : *Il palagio d'Atlante*, & 2 vol. de cantates.

Je ne cite que les collections les plus importantes.

parler du plaisir d'art, — un double intérêt historique : pour les origines de l'École napolitaine, & pour les origines de l'École française d'opéra, dont il est juste de revendiquer Luigi Rossi comme un des fondateurs.

ROMAIN ROLLAND.

**Promenades et visites musicales. — Hulda de C. Franck. — M. Albert Carré.**

Comme suite à mon dernier article, je reçois la lettre suivante de M. Georges Franck, fils de l'illustre compositeur :

Monsieur,

... Vous avez mille fois raison en affirmant que M. le professeur Riemann se trompe quand il dit dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven* (p. 381) que l'Opéra de *Hulda* fut exécuté à Monte-Carlo « sans grand succès. »

Je ne saurais laisser passer une assertion aussi inexacte que l'insuccès de *Hulda*. La vérité est que le succès fut complet, imprévu & soudain ; il s'imposa irrésistiblement à l'attention.

Je conseillerais à M. le professeur Riemann de se procurer l'inoubliable presse qui acclama l'œuvre dramatique de César Franck, & dans un vœu unanime, en réclama à bref délai (!) l'exécution sur une de nos grandes scènes lyriques.

Ce vœu ne fut jamais réalisé. Mais la cause n'en est pas l'insuccès de *Hulda*. Je serais tenté de dire : Au contraire.

Je vous serais très reconnaissant, Monsieur, de vouloir bien donner à ces quelques lignes l'hospitalité de votre Revue & vous prie d'agréer, &c.

GEORGES FRANCK.

Cette lettre m'a donné le désir de rechercher le texte même des articles qui furent écrits dans les journaux français après la représentation de Monte-Carlo. Je n'ai pas eu de peine à m'assurer que l'honorable M. Georges Franck avait pleinement raison, en opposant l'opinion de la presse à l'assertion malencontreuse de M. le professeur Riemann. Qu'on en juge par les extraits suivants.

... Moralité. — On prête aux directeurs de l'Opéra l'intention de monter l'hiver prochain *Tristan et Iseult*. Après le triomphe de ce soir, c'est *Hulda* qu'il faut jouer. La gloire de Wagner est désormais de celles qui peuvent attendre. On saura gré à l'Opéra d'avoir préféré à l'ouvrage allemand un chef-d'œuvre français.

(CHARLES DARCOURS. *Figaro* du 5 mars 1894).

Je suis frappé d'admiration par cette œuvre superbe, dont l'effet a été considérable... Voici *Hulda* au premier rang de la musique dramatique. Elle entrera certainement à l'Académie nationale de musique, sa vraie place. Les directeurs ne peuvent se dérober à ce devoir.

(HENRY BAUER. *Echo de Paris* du 6 mars).

... Je défie bien, entre autres, qu'on résiste au duo d'amour d'*Hulda* & d'*Eiolf*, non plus qu'à celui d'*Eiolf* & de *Swanhilde* ! Ici, l'impression est telle qu'elle équivaut à la prise de possession tout entière du public subjugué. Cela n'a qu'un nom : le génie.

Et c'est réellement merveille de voir un compositeur tel que Franck, voué, semblait-il jusqu'ici aux contemplations, devenir, après sa mort, tout d'un coup & d'emblée, non pas un homme de théâtre, mais l'homme de théâtre même, avec toute la vitalité, tout le pittoresque du genre.

(LÉON KERST. *Le Petit Journal*).

Dans *Hulda*, tout a du caractère & rien n'est indifférent. Le moindre détail est précisé avec le caractère souhaitable. Chose curieuse, César Franck qui semble être un musicien apte surtout à traiter magnifiquement les sujets sacrés, est profondément homme de théâtre. Il saisit & rend à miracle les aspects divers d'une situation dramatique.

(ANDRÉ CORNEAU).

Il faut féliciter M. Raoul Gunsbourg d'avoir pris l'initiative de faire connaître cette admirable partition & de l'avoir montée avec tout le soin qu'elle mérite. La représentation qui vient de finir marque une date significative dans l'histoire de la musique.

La partition de *Hulda*, commencée le 25 novembre 1879 & terminée le 18 sept. 1882, a attendu près de douze ans l'heure de gloire. Aujourd'hui que César Franck est mort, son génie s'impose, & les couronnes qu'on oublia de jeter sur l'humble tombe qui fut la sienne, s'amoncellent déjà autour de l'œuvre immense qui, éternellement, lui survivra.

(ALFRED BRUNEAU. *Echos de Paris* du 6 mars).

L'instrumentation de *Hulda* est très puissante. Elle a été jusqu'à la mort du maître, l'objet de ses constantes préoccupations. Il y touchait & retouchait sans cesse comme à un monument qu'il voulait laisser après sa mort pour perpétuer la mémoire de son nom.

On a beaucoup applaudi la marche avec chœurs, une grande scène d'*Hulda*, le chant de l'Hermine & les airs de ballet, d'une mélodie tout à fait gracieuse & pittoresque.

(S... Gaulois, du 5 mars).

Cette partition, maintenant que le pauvre Franck est mort, a quelque chance de faire son chemin dans le monde. Elle est digne de l'auteur de *Rédemption* & de ces *Béatitudes* dont M. Colonne, l'hiver dernier, révélait les beautés à un auditoire un peu surpris d'abord, mais bien vite conquis & absolument charmé.

(E. REYER. *Journal des Débats* du 8 mars 1894).

La représentation d'hier a eu lieu devant un public de grande première parisienne. Le succès a été considérable. On a rappelé les artistes après chaque acte. Le duo du troisième acte, véritablement admirable, a soulevé l'enthousiasme du public.

(JULIEN TIERSOT. *Le Temps*).

L'œuvre posthume de César Franck restera comme l'une des plus belles, des plus pures manifestations de la musique française.

(ETIENNE DESTANGE. *L'Ouest-Artiste*).

Les échos de la représentation, tels que nous les apportent les dépêches, retentissent d'unanimes acclamations. Comme on voit que C. Franck n'est plus là pour les entendre !

(HENRI DE CURZON).

Disons-le tout de suite. *Hulda*, l'opéra du regretté César Franck, a obtenu, au théâtre de Monte-Carlo, un succès considérable.

(B. DE LOMAGNE).

Je continuerais ces citations, si je ne craignais de tomber dans de perpétuelles redites. Que le lecteur me permette cependant de reproduire ces lignes émues de M. de Fourcaud, l'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts : « Nous admirions César Franck & nous l'aimions, car jamais plus noble talent ne fut uni à plus noble nature. Son cœur ne connut que les sentiments purs, comme son esprit, austère & songeur, n'aspira qu'aux sommets. En notre art français, régénéré par tant d'efforts, c'était une figure à part, entièrement originale... Le grand public le connaissait peu, encore que parmi les artistes il fût célèbre dès longtemps. »

Ces éloges, est-il besoin de le dire ? sont pleinement justifiés. *Hulda*, que je viens de relire au piano (1), est une œuvre grandiose, touffue, extraordinairement brillante &

(1) Il existe deux éditions de *Hulda* ; la première, dont on se servit à Monte-Carlo est la seule exacte, (Choudens, éditeur).

de subtil intérêt psychologique. Pourquoi parle-t-on de prendre *Siegfried* à nos voisins, alors que nous avons en France un chef-d'œuvre d'aussi haute envergure ? nous ressemblons à un millionnaire qui demande l'aumône. Usons de nos richesses au lieu de vivre d'emprunts. Ne nous humilions pas dans un cosmopolitisme exagéré, quand nous pouvons être fiers de nos maîtres.

Au printemps prochain sera inaugurée à Paris la statue de César Franck. Les directeurs des deux grandes scènes lyriques de Paris satisferaient au vœu de tous les musiciens si, à cette occasion, l'un deux au moins faisait connaître au grand public une œuvre dont on ne s'est occupé, jusqu'ici, qu'à Monte-Carlo, à Toulouse & à Nantes. *Hulda*, si je ne me trompe, est appelée à la même fortune que la *Damnation de Faust*, d'abord méconnue, ensuite exaltée. Voici d'ailleurs un dernier document que je suis heureux de publier parce qu'il nous donne bon espoir.

Au nom d'un groupe de musiciens — représentant, on peut l'affirmer, l'opinion unanime de la presse — M. J. Combarieu, directeur de cette *Revue*, a fait une démarche auprès de M. Albert Carré, le très aimable & très artiste directeur de l'Opéra-Comique, pour connaître ses dispositions d'esprit au sujet de *Hulda*, & attirer son attention sur cette œuvre magnifique. M. Carré, on le sait, ne se borne pas à « exploiter » (oh ! le vilain mot !) un très beau théâtre. Ce n'est pas pour rien qu'il est officier de la Légion d'honneur. Son esprit est ouvert aux considérations d'ordre élevé. Aussi ne sera-t-on pas étonné de la réponse qu'il a faite à M. Combarieu & que voici :

« J'assistais, à Monte-Carlo, à la représentation de *Hulda*, & je sais à quoi m'en tenir sur son succès. Personnellement, je suis un admirateur de Franck ; ici, d'ailleurs, je me trouve entouré de Franckistes. Associez-moi à toute tentative ayant pour objet de remettre César Franck à sa vraie place, vous me ferez plaisir. J'ai même essayé, il y a quelque temps, d'entrer dans *Hulda* par un petit coin, en montant le ballet du *Printemps et de l'Hiver*, qui est charmant. Mais on m'a fait observer que, par suite des dispositions testamentaires de l'auteur, je ne pouvais pas jouer un fragment de son œuvre. C'est un bloc qu'il faut prendre tout entier. Monterai-je *Hulda* ? oui, certes, j'y suis disposé ; sera-ce cette année ou l'an prochain ? mes engagements ne me permettent pas de préciser... »

Que nos confrères de la presse joignent leurs vœux aux nôtres, & le résultat, grâce au dévouement de M. Carré, paraît certain !

S.

---

## L'École de la critique musicale. — Notules. (Suite.)

### II

Un de nos amis m'écrit, non sans quelque émotion : « N'avez-vous pas lu la dernière chronique musicale du... (ici le nom d'un grand journal de Paris) ? Il y a là un passage qui est textuellement emprunté à l'admirable livre de Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra avant Lulli et Scarlatti* (1), & le nom de Rolland n'est pas cité ! » Mon cher ami, répondrai-je, cela n'est certainement pas juste. Romain Rolland, qui est très estimé en France, en Italie & en Allemagne, comme artiste & comme savant, s'est fait une spécialité de l'étude du théâtre lyrique, il connaît cette histoire à fond : il eût été honnête de le nommer en lui empruntant son bien. Mais croyez que Romain Rolland a souri de cette... omission. Les roueries (lisez *rosseries*) de certaine critique ne doivent

(1) Couronné par l'Institut (en vente chez A. Fontemoing, 4 rue Le Goff, Paris).

pas l'étonner. Il connaît d'ailleurs ses classiques : il sait, pour parodier un mot de La Rochefoucauld, qu'un plagiat est un hommage rendu au savoir par l'ignorance. Sachez enfin qu'il y a un procédé plus amusant encore que celui qui vous a un peu scandalisé. Je l'ai connu à mes dépens & vous me fournissez une occasion de le signaler. Ce procédé consiste à emprunter d'abord à un spécialiste, *sans le citer*, un certain nombre d'idées ou d'observations importantes ; puis, *dans la même page*, à lui emprunter, *en le citant*, une phrase insignifiante. Comprenez-vous ? Un homme adroit vous dérobe un billet de banque, & nul ne s'en est aperçu ; aussitôt après, le même homme adroit vous prend une cigarette, en vous avertissant & en s'excusant. La galerie admire ses scrupules. Le voleur passe pour honnête homme. Mais laissons ces bagatelles qui ne nous intéressent qu'à titre de récréation, & revenons à notre *École de critique*. Je vous ferai observer que, dans ma pensée, le titre de ces *notules* n'est nullement ambitieux & pédant. Il annonce moins une leçon qu'une étude expérimentale. Il est plutôt modeste. Je vous demande de ne pas confondre *faire une école* & *ouvrir une école*. Au surplus, vous ne vous étonnerez pas que ce titre ait parfois une signification critique, & que les observations mêmes d'où je voudrais dégager quelques principes, m'amènent à discuter les titres de ceux qui prétendent *têner école*.

Dans une dernière note, & sous l'impression de certaines lectures récentes, je disais qu'un critique (tout en citant le plus possible le texte musical qu'il est chargé d'apprécier) doit s'abstenir, à mon avis, de faire l'analyse thématique d'un opéra ; & que, quand il parle d'une œuvre classique, il est tenu d'en connaître les diverses éditions. Je suis ainsi amené à la division naturelle de mon sujet : quel est le rôle du critique quand il juge l'œuvre nouvelle d'un contemporain ? quels sont ses devoirs quand il parle d'une œuvre déjà entrée dans l'histoire ? — Je dirai d'abord que, de ces deux tâches, la plus difficile me paraît être la première. Les œuvres de nos contemporains sont trop près de nous, pour que nous nous flattions de les juger équitablement. Nous ressemblons à un touriste qui, ayant le nez sur la façade d'un monument, ne pourrait en saisir l'ensemble ; un certain recul lui est nécessaire. « Les soirs de *première*, disait un jour Vincent d'Indy, on vient quelquefois, dans les couloirs de l'Opéra, me demander mon avis ; je réponds que je n'en ai pas encore, car je ne vois pas clair dans mes propres impressions. » Qui oserait formuler un jugement définitif, là où un Vincent d'Indy réserve le sien ? Donc, une grande & modeste prudence me paraît être de règle. Je voudrais que cette prudence fût entretenue par une sympathie systématique. Dans les concours d'architecture, Charles Garnier montrait, à l'égard de tous les candidats, une bienveillance extrême, & il aimait à dire : « C'est si difficile, dans notre art, de faire quelque chose de propre ! » De même, le « critique musical », qui, sur les deux heures du matin, au sortir d'un souper réparateur, rédige en hâte une chronique, doit songer qu'un opéra est une énorme machine dont l'organisation coûta beaucoup de temps, d'efforts, de talent & d'argent. Qu'il ne craigne pas d'exagérer l'éloge & d'adoucir le blâme, là où l'un & l'autre lui semblent mérités ! Je ne parle pas de la probité professionnelle qui est de rigueur, de l'esprit de camaraderie (qui ne trompe personne), des flatteries qui sont un placement, & pour tout envelopper dans cette prétériton, des tentatives de chantage indignes d'un homme qui tient une plume. Et cependant, ne serait-il pas utile d'en parler ? La veille de la représentation d'*Astarté*, un écrivain *très connu*, collaborateur d'un journal *très connu aussi* — mais n'appartenant pas à la presse musicale, — écrivait à une des plus brillantes interprètes de M. Xavier Leroux pour lui conseiller de verser une importante somme d'argent, si elle voulait éviter un « éreintement »... Je pourrais préciser. Mais jetons un voile sur cette vilaine histoire. Restons sur un terrain moins brûlant.

Au moment où nous organisons le Congrès de musique pour la dernière Exposition (je parle du Congrès officiel), M. Théodore Dubois, qui, ce jour-là, présidait effectivement la séance de la commission, fit mettre au programme du Congrès la question de la critique, en disant : « La critique littéraire est organisée par des gens sérieux & compétents qui discutent en donnant des raisons ; en musique, nous n'avons pas cela. » Voici, je crois, comme il faudrait combler cette lacune.

(*A suivre.*)

X...

## Notes bibliographiques. — Les grandes publications.

(Chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig).

**Monuments de l'Art musical en Allemagne.** PREMIÈRE SUITE. Publiée par la Commission musico-historique sous la Direction du Baron *von Liliencron*.

Vol. IV. *Job. Kubnau*, Œuvres de piano. Publiées par *Karl Päsler*.

*Date de publication* : 5 septembre 1901.

DEUXIÈME SUITE. **Monuments de l'Art musical en Bavière.** Publiés par la Société pour l'édition des Monuments de l'Art musical en Bavière sous la Direction de *Adolf Sandberger*.

Année II. Vol. I. Œuvres de Piano de *Johann & Wilhelm Hieronymus Pachelbel*. Publiées avec une introduction de *Max Seiffert*. Les remarques biographiques par *A. Sandberger*.

(5 septembre 1901).

**Monuments de l'Art musical en Autriche.** Publiés sous la protection du Ministère impérial-royal du culte & de l'instruction par *Guido Adler*. Année VIII. 2 Parties.

PREMIÈRE PARTIE. *Hammerschmidt, A.*, Dialogi. Première partie pour chant avec accomp. instrumental. Arrangée par le Dr *A. W. Schmidt*. Avec introduction, rapport de révision, portrait de l'auteur & basse continue déchiffrée. XVII & 165 pages.

(9 mai 1901).

DEUXIÈME PARTIE. *Pachelbel, Job.*, 94 Compositions, en plus grande partie des fugues sur le Magnificat pour Orgue ou Piano. Arrangées par les DD<sup>rs</sup> *Hugo Botstiber & Max Seiffert*, avec introduction & rapport de révision. XII & 108 pages.

(9 mai 1901).

**Schein, Joh. Herm.**, Œuvres complètes. Première Édition complète & revue. Publiée par le Dr *Arthur Prufer*.

Vol. I. *Venuskränzlein* (1609) & *Banchetto Musicale* (1617) (Suites instrumentales).  
(5 septembre 1901).

**Sweelinck, J. P.**, Œuvres. Publication de la Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, éditées en 12 volumes par le Dr *M. Seiffert*.

Vol. VIII. (Livr. 10) Rimes françoises & italiennes pour 2, 3 & 4 parties.

Vol. IX. (Livr. 11) Différentes compositions d'occasion.

Vol. X. (Livr. 12) Les règles de la Composition.

Arrangées d'après les 3 sources allem. & publiées pour la 1<sup>re</sup> fois avec une introduction & des annotations par le Dr *H. Gebrmann*.

(8 juillet 1901).

Il nous est inutile de recommander à tous les musiciens sérieux ces magistrales publications, qui sont une œuvre d'art, de science & de patriotisme.

— M. William Fischer vient de trouver dans les archives de Planen 4 lettres inédites, datées de Leipzig, sept. oct. & nov. 1776, que J.-S. Bach écrivait au Conseil de cette ville pour lui recommander — en réponse à la demande dont il avait été l'objet — son élève G. Gottfried Wagner comme candidat aux fonctions de *Cantor* à l'école latine de Planen. Dans ces lettres, qui prouvent la grande autorité de Bach à cette époque, on peut remarquer, à côté de beaucoup de mots latins, une grande quantité de mots français intercalés dans les phrases allemandes, comme ce fut l'usage dans tout le *xviii* siècle : *Confidence, occasion, obligation, considération, vacance, faveur, disposition, réellement, désordres, &c.* ou germanisés, tels que *choisiren, contribuiren, versiret* (versé ?) *ordoniren, disponiren, admittiren, contribuiren*. Dans le texte de la 2<sup>e</sup> lettre, où Bach dit que G. Wagner peut « être employé », il faut lire sans doute « *emploirit werden* » au lieu de « *emploiret* » (?) que donne M. W. Fucher dans la *neue Zeitschrift für Musik* du 2 oct. — Après examen, G. Wagner entra dans les fonctions de *Cantor*, le 26 janvier 1727 ; il mourut le 6 avril 1757.

## MUSIQUE CONTEMPORAINE

*Académie nationale de musique.* **Les Barbares.** tragédie lyrique en 3 actes & un prologue ; musique de M. CAMILLE SAINT-SAËNS, membre de l'Institut, paroles de MM. VICTORIEN SARDOU & GHENSI. — I. Le Livret.

Une belle œuvre ? — oui, sans doute ; puisqu'elle est de Camille Saint-Saëns. Jamais le génie musical du célèbre compositeur ne me sembla (sauf dans *Samson*) plus maître de son art, plus brillant, plus riche de science symphonique, de grâce française, de verve & d'esprit ; (car, s'il y a beaucoup de force dramatique, de couleur & de poésie, dans les *Barbares*, il y a aussi des pages très spirituelles, comme dans tout ce qu'écrit M. Saint-Saëns). Cette musique est puissante, & comme toujours, d'une très haute valeur technique ; mais elle a, de plus, des qualités qui ne prédominaient pas, il me semble, dans les premières œuvres de M. Saint-Saëns : c'est la fraîcheur &, si je puis dire, la jeunesse du sentiment & de l'inspiration, avec l'émotion sincère & le dédain de la singularité. L'esprit de M. Saint-Saëns a évolué, comme tout ce qui vit, au cours d'une très belle carrière : l'évolution s'est faite dans un sens tout humain ; elle s'est dégagée de fantaisies un peu déconcertantes parfois, pour arriver à ces qualités de naturel qui, seules, ont prise sur le grand public ; elle paraît marquée aujourd'hui par un équilibre parfait entre l'intelligence musicale, exceptionnellement souple & avisée, & le cœur : chez l'auteur de la *Danse macabre*, les années l'ont rendu à la fois plus chaud & plus ingénu... Telles sont les réflexions, assurément trop vagues, qu'a provoquées chez moi une première rencontre avec les *Barbares*. Obligé d'envoyer ces lignes à l'imprimeur au sortir de la répétition générale, je me bornerai pour aujourd'hui à dire un mot du livret. Ce livret, il faut le déclarer sans ambages, n'est pas bon. La plus grande marque de déférence que l'on puisse donner à des artistes éprouvés, c'est de parler d'eux avec franchise. Ce titre excellent & magnifique, *Les Barbares*, éveillait dans mon esprit des idées grandioses : je m'attendais à un large tableau d'histoire où, d'abord, la civilisation romaine serait brillamment caractérisée (ce qui est vraiment assez facile !) & où on me donnerait la sensation du cataclysme qui l'a renouvelée. Cette attente n'a pas été satisfaite. Les trente ou quarante choristes qui, à plusieurs reprises, font irruption sur la scène avec des gestes divers, sont peu « représentatifs », & les deux paires de bœufs qui traversent la scène en traînant un chariot plein de butin, sont médiocres. Il eût fallu, en pareille matière, l'imagination d'un Rochegrosse. Au frontispice d'une œuvre si écourtée, je m'étonne de voir le nom de M. Victorien Sardou, si habile dans les reconstitutions de

la vie passée. En outre, le caractère prêté à ces *Barbares* nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra. Voilà un chef teuton, Marcomir, qui pénètre dans Orange en triomphateur & s'éprend soudain d'une vestale, Floria. La situation est on ne peut plus simple. Ce Marcomir, étant la force brutale & souveraine, doit s'emparer de Floria. — C'est son droit au point de vue antique & barbare — & l'emmener, comme on s'empare, après la bataille, d'une belle étoffe ou d'un beau cheval. Mais non : Marcomir est un amoureux à la façon du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Il a lu le sonnet de Job, & il apprécierait celui d'Arvers :

*Floria.* Mais quel homme es-tu donc ?

*Marcomir.* Je te l'ai dit : Je t'aime !

Ne me redoute plus : cet aveu, tu le vois,

N'offense plus tes vœux & *tremble dans ma voix.*

*Je ne demande rien.* Tu parleras toi-même.

Je n'insiste pas sur un langage qui donnerait lieu à des plaisanteries faciles. On a voulu, selon le tyrannique usage, introduire un ballet dans le drame. Mais quelle apparence y a-t-il qu'au moment même où les vainqueurs s'en vont tout chargés de richesses, les Romains organisent une « farandole immense » ? N'eût-il pas été plus raisonnable — & combien plus intéressant ! — de transporter la fête chez les vainqueurs ? De vrai drame, il y en a peu, tant la psychologie des personnages est sommaire. Je sais bien qu'un librettiste doit effacer son éloquence devant celle du musicien, & lui donner seulement des indications ; mais ces indications doivent être bien choisies, caractéristiques, & faire naître dans l'esprit de l'auditeur, par association d'idées, tous les éléments essentiels d'une vraie « tragédie lyrique ». Ici ce n'est pas le cas. La vérité historique (malgré le beau décor du théâtre d'Orange) est à peu près absente ; il en résulte une certaine froideur. Le scénario est, lui aussi, de construction rudimentaire. Au moment où l'aimable Marcomir va quitter Orange avec Floria, une romaine, Livie, qui veut venger la mort de son mari, le poignarde. Floria pousse un cri ; un personnage, s'adressant à la foule, lui dit : « La mort passe !... à *genoux* ! », & le rideau tombe. Tout cela est un peu maigre. Je dois ajouter que (M. Delmas excepté) l'interprétation a été assez faible, le premier soir. M<sup>lle</sup> Hatto commence à être victime de la grande salle où elle est tenue de se faire entendre. Les oreilles de M. Saint-Saëns ont dû souffrir, plus d'une fois, de véritables suites de fausses notes ; mais sa musique est très belle, infiniment intéressante à étudier dans le détail ; elle donne lieu à certaines observations que nous tâcherons de préciser à loisir ; mais dès maintenant on est en droit d'espérer qu'elle suffira pour faire, longtemps encore, triompher *Les Barbares*.

J. C.

---

### Opéra-Comique. — M<sup>lle</sup> Delna. — Les Concerts.

En attendant les nouveautés promises, l'Opéra-Comique nous donne un régal artistique toujours délicieux — non pas en jouant *Mignon* pour la 1300<sup>e</sup> fois, — mais en nous permettant d'applaudir Delna dans *Orphée*. Chef-d'œuvre de grâce lente & d'imagination très réglée, où l'idée un peu conventionnelle de la tragédie grecque s'allie au sentimentalisme du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, & où un sens délicat de la beauté, un respect constant de l'harmonie & de la pureté des lignes dans l'architecture sonore, un art à la fois réfléchi & inspiré, modeste & sûr, — rappelant celui de *Virgile* d'André Chénier — font chanter d'un bout à l'autre, sans faiblesse, le seul langage du cœur, l'Opéra de Gluck ressemble à

ces pièces un peu fragiles que l'on garde sous la vitrine d'un musée & auxquelles le temps a donné une patine unique. Tout est sentiment, élégance douce & clarté de matin dans ce poème musical; l'instrumentation est colorée, mais de touches discrètes, dont la sobriété relève le prix. La mise en scène est admirable. Quand le rideau se lève sur le tableau des Champs-Élysées, un murmure de surprise court dans le public. M<sup>lle</sup> Delna prête au rôle d'Orphée l'éclat de sa voix héroïque & une science des belles attitudes que pourrait lui envier un acteur de la Comédie française. J'ai particulièrement apprécié la façon dont elle dit les célèbres stances : *J'ai perdu mon Eurydice*, &c., paroles qui se répètent trois fois, & ne semblaient pas exemptes, jusqu'ici, de monotonie. Le premier couplet, M<sup>lle</sup> Delna le chante avec une sorte de stupeur, en personne qui, frappée d'un coup soudain, n'en croirait pas encore ses yeux ; le second, elle le dit avec un accent de tendresse suppliante, penchée sur le corps d'Eurydice dont elle tient la tête entre ses mains ; pour le troisième, elle se relève, presse le mouvement de la mélodie & exprime un désespoir affolé. C'est là du grand art dramatique, mis au service du génie musical de Gluck.

\*  
\* \* \*

Nous voyons à la fois avec plaisir & avec un peu d'inquiétude s'accroître le caractère cosmopolite des principaux programmes de nos Concerts. Nous en sommes heureux, car l'éducation musicale du public s'en trouvera fort bien ; nous nous en inquiétons parce que nous ne voyons pas encore la musique française tirer suffisamment parti des richesses qui lui sont propres. M. Chevillard nous fera entendre ou *voir*, cet hiver, F. Weingartner, Richard Strauss, M<sup>lle</sup> Litvinne, M. Hugo Hermann, M. Hugo Becker, M. Rosenthal... Ce sont là de très grands artistes. On aurait pu trouver aussi bien sans chercher aussi loin. Et voici que *Siegfried*, *Tristan*, la *Götterdämmerung*, sont déjà dans l'air parisien !.. Il y a là une recrudescence d'exotisme, au moment même où nous pensions que le goût du jour allait se modifier. Au surplus, puisque nos voisins accueillent avec un juste empressement la *Louise* de M. Charpentier, le *Messidor* de M. Alfred Bruneau, nous aurions mauvaise grâce à ne pas pratiquer avec eux le libre échange lyrique.

M. Colonne va nous présenter une histoire de la symphonie depuis Gorsec ; il reprendra aussi les *Béatitudes* de C. Franck. La nouvelle société philharmonique de Paris, organisée par le docteur Frenkel, a publié la liste des artistes engagés pour la prochaine saison. M. Rey, l'administrateur des Concerts, s'est déjà assuré le concours de MM. Ysaye, d'Albert, Harold Bauer, Risler, Klengel, Chevillard, Lamond, Hugo Becker, des quatuors tchèques Hugo Heermann, Geloso, Hayot, Marteau, du trio Chaigneau, du quintette Ysaye, &c., &c.

Les Concerts auront lieu tous les vendredis soirs, à partir du 22 novembre jusqu'au 11 avril dans la salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes.

## MUSIQUE RELIGIEUSE

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

Sur cette mélodie intitulée *Concordia* Notker a écrit deux proses, l'une en l'honneur de S. Etienne débutant par les mots : « *Hanc concordi famulatu* », l'autre pour la fête des SS. Pierre & Paul : « *Petre summe Christi pastor* ». Afin que l'on voie bien ce que

j'ai avancé, que dans la composition de Notker les notes & les syllabes se correspondent une à une, je transcris ici une partie de la prose citée des SS. Pierre & Paul, telle que la contient le cod. 381 de Saint-Gall, f° 435 :

Petre summe Christi pastor	- - - - - A E U A
Et Paule gentium doctor,	∫ ∫. ~
Ecclesiam vestris doctrinis	∫. ∫ ∫
Illuminatam,	∫. ~
Per circulum terræ precatus	∫. ∫ ∫
Adjuvet vester.	∫. ~
Nam Dominus, Petre, cælorum	∫. - - - ^
Tibi claves dono dedit.	∫. - ∫.
Armigerum, Benjamin, Christus	∫. - - - ^
Te scit suum vasque lectum.	∫. - ∫.
Mare planta te, Petre,	∫. ∫.
Christus conculcare	- - - ^
Tunc dedit caritati ;	∫. - ∫.
Umbram tui corporis	∫. ∫.
Infirmis debili-	- - - ^
busque fecit medicinam,	∫. - ∫.
&c...	

Encore une fois ces faits me semblent probants ; ils sont inexplicables dans l'hypothèse de M. Houdard.

Toutefois, pour mettre encore plus en lumière la vérité de notre thèse, j'essaierai d'un raisonnement.

#### IV

Il est hors de doute, le récit même de Notker en fait foi, que l'Antiphonaire prosé apporté à Saint-Gall par le moine de Jumièges représentait les *Séquences* primitives sans altérations mélodiques ou rythmiques notables ; car Notker en écoutant le chant reconnaît sans peine les mélodies anciennes : il ne proteste pas contre leur corruption. D'autre part il est non moins certain que l'œuvre du jeune compositeur conservait intacte la physionomie de la mélodie neumée, puisque son but avoué n'est autre précisément que de conserver pure cette mélodie en la garantissant contre les défaillances de la mémoire.

Nous sommes donc assurés de retrouver dans le chant syllabique des proses notkériennes *le même chant* mélodiquement & rythmiquement que dans la cantilène neumée : la seule différence qui les distingue, c'est que la seconde n'était qu'une pure vocalise, alors que dans l'autre des paroles se joignent à la mélodie.

Cela étant, deux hypothèses sont possibles : — Ou bien dans le chant avec paroles *chaque syllabe vaut un temps* comme dans tous les chants syllabiques du répertoire liturgique, & il faut alors admettre comme conséquence que semblablement dans la mélodie-vocalise *chaque note valait un temps*. — Ou si, comme le veut M. H., la note dans la neume primitive n'a valu qu'une fraction de temps, on devra, même dans le chant syllabique, lui maintenir cette valeur fractionnaire en *lui ramenant celle de la syllabe correspondante*. Et l'on aura ainsi des *syllabes valant tantôt 1 temps, tantôt 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., de temps* selon que les neumes auront une, deux, trois, quatre notes ou plus.

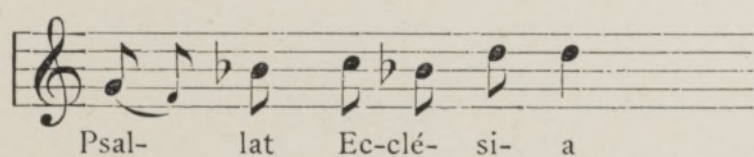
En d'autres termes, la mélodie syllabique & la mélodie neumée étant une même mélodie, il faut que les sons y aient une même valeur, & par suite, de deux choses l'une : ou chaque note prendra l'importance de la syllabe correspondante, ou l'on ramènera la durée de la syllabe à la durée de la note dans le neume primitif.

Prenons comme toujours un exemple dans les textes anciens. Voici en notation moderne la prose de la *Dédicace* déjà citée. L'interprétation mélodique est celle que donne dom Schubiger (Hist. de l'Éc. de Saint-Gall, ex. 31) d'après d'anciens manuscrits de cette bibliothèque. Dans le tableau qui suit, la colonne du milieu donne le texte neumé à traduire ; la première colonne à gauche présente une traduction à notes égales selon la formule : *une note = un temps* de l'École bénédictine ; la *croche* représente l'unité de temps, & j'ai introduit à la fin des distinctions quelques *mora vocis* comme le demandent les auteurs du moyen âge. Enfin la troisième colonne à droite donne la traduction de la même mélodie conformément aux principes de M. H. : *un neume = un temps* (1).

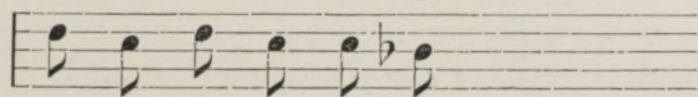
Trad. d'après les Mss.

Sequentia.

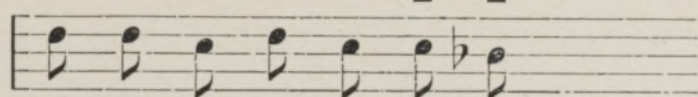
Trad. d'après M. H.



Psal- lat Ec-clé- si- a

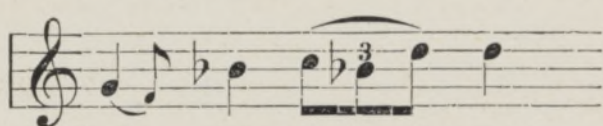


Ma- ter il- li- bá- ta

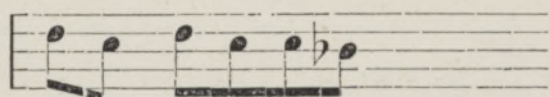


Et vir- go si- ne ru- ga

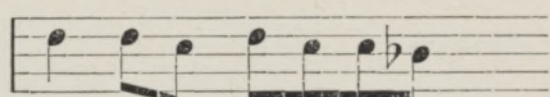
P / N /

Λ Λ<sup>o</sup>/ Λ Λ<sup>o</sup>

Psal- lat Ecclé- si- a



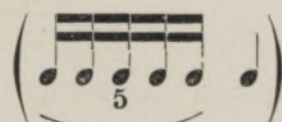
Ma- ter il- li- bá- ta



Et vir- go si- ne ru- ga

(1) J'ai adopté ici la *noire* comme unité de temps, aussi que M. H. le fait lui-même dans ses traductions. Il m'est arrivé fatalement de commettre sur plusieurs points des erreurs de détails, car il n'est pas toujours facile de reconnaître quelles sont les notes qu'il convient de grouper dans un même *Neume-Temps*. Ainsi la formule  $\Lambda \cdot /$  des vers 6 & 8 peut être considérée, à mon sens, soit comme un

groupe unique de six notes  $\left( \begin{array}{c} \text{musical notation: six eighth notes beamed together} \\ 6 \end{array} \right)$  soit comme un groupe de cinq notes suivi d'une virga



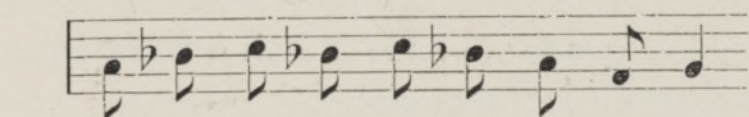
M. H. voudra bien pardonner à mon initiation forcément incomplète les erreurs

d'ailleurs de peu d'importance au point de vue qui nous occupe.

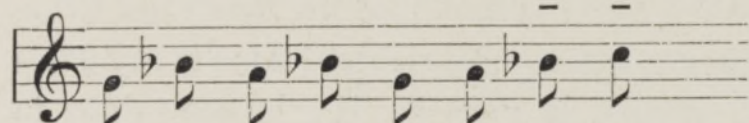
Trad. d'après les Mss.

Sequentia.

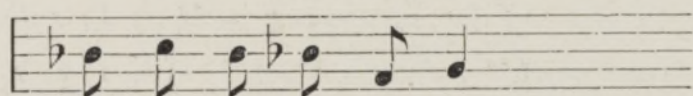
Trad. d'après M. H.



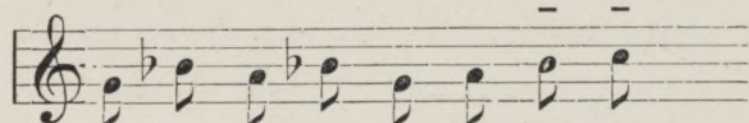
Ho- nó- rem hu- jus ec-clé- si- æ.



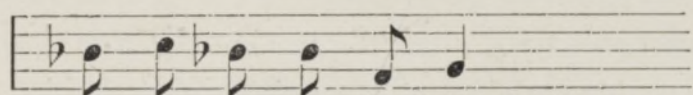
Hæc do- mus au- læ cæ- lé- stis



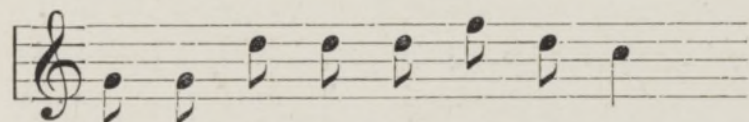
Pro- bá- tur pár- ti- ceps.



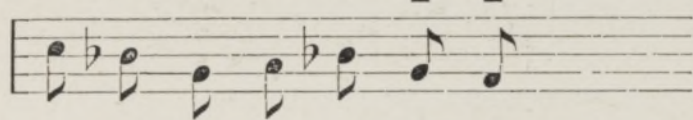
In lau- de re- gni cæ- lô- rum



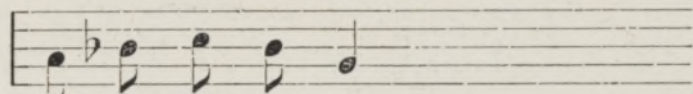
Et ce- ri- mó- ni- is,



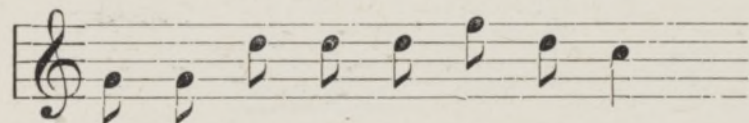
Et lú- mi- ne con- tí- nu- o



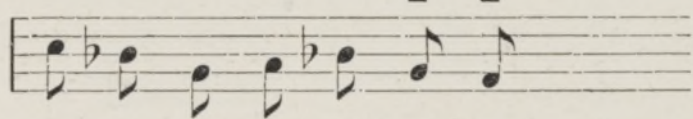
Æ- mu- lans ci- vi- tá- tem



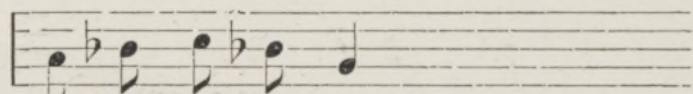
Si- ne té- ne- bris.



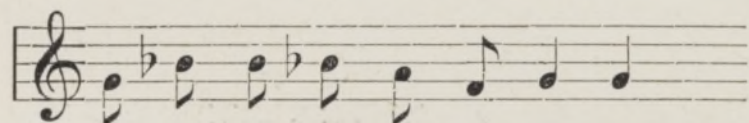
Et cór- po- ra in gré- mi- o



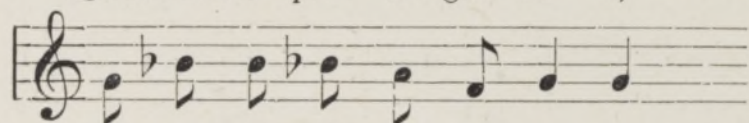
Con- fó- vens a- ni- má- rum



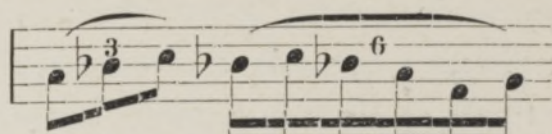
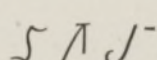
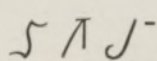
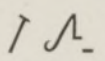
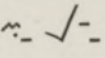
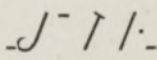
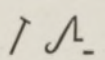
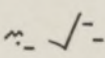
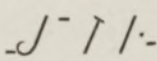
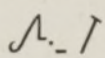
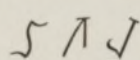
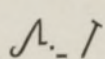
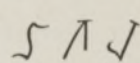
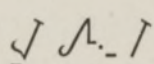
Quæ in cæ- lo vi- vunt.



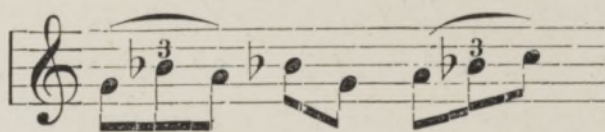
Quam dex- tra pró- te- gat De- i,



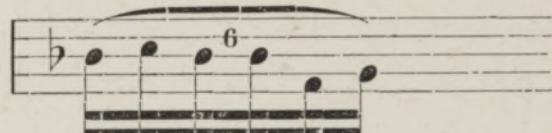
Ad lau- dem ip- sí- us di- u.



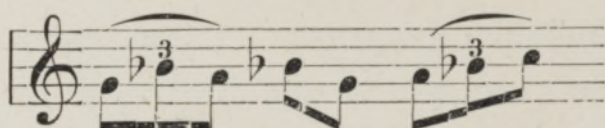
Ho- nó- rem hu- jus ecclé- si- æ.



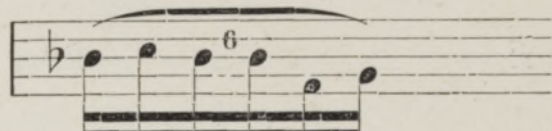
Hæc domus au- læ cæ- lé- stis



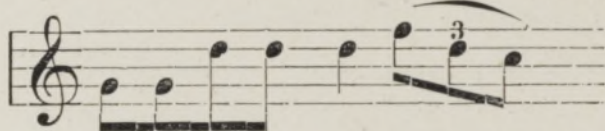
Pro- bá- tur pár- ti- ceps.



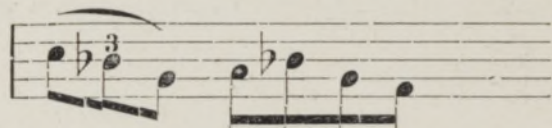
In laude regni cæ- lô- rum



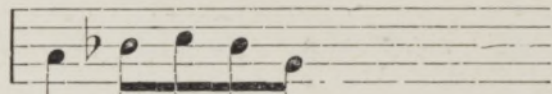
Et ce- ri- mó- ni- is,



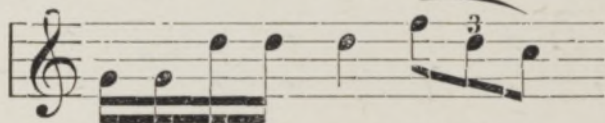
Et lú- mi- ne con- tí- nu- o



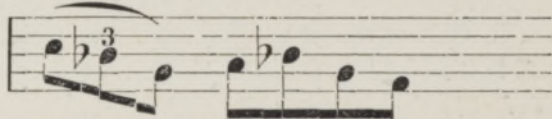
Æmu- lans ci- vi- tá- tem



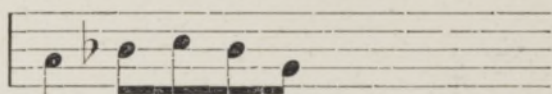
Si- ne té- ne- bris.



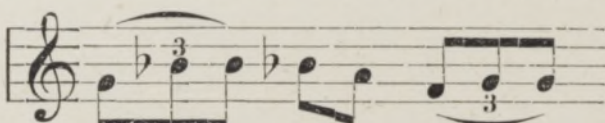
Et córpo- ra in gré- mi- o



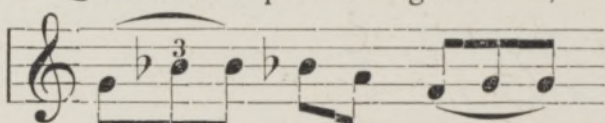
Con- fó- vens a- ni- má- rum



Quæ in cæ- lo vi- vunt.



Quam dextra pró- te- gat De- i,

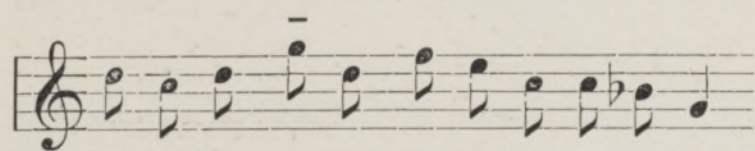


Ad lau- dem ip- sí- us di- u.

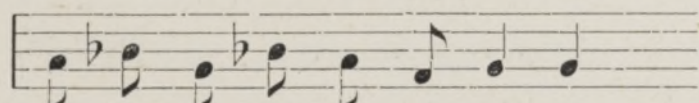
Trad. d'après les Mss.

Sequentia.

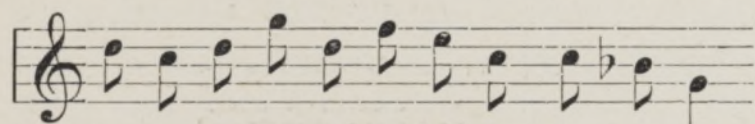
Trad. d'après M. H.



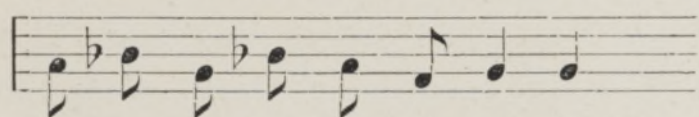
Hic no-vam pro-lem grá-ti- a par-tu-rit



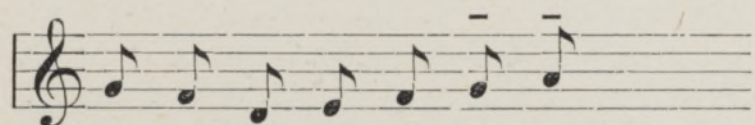
Fœ- cún- da Spí- ri- tu San-cto.



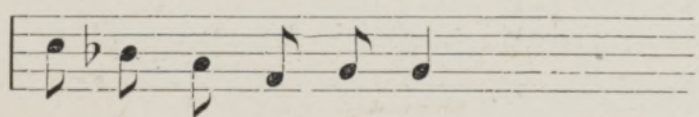
Ange- li ci-ves ví- si- tant hic su- os



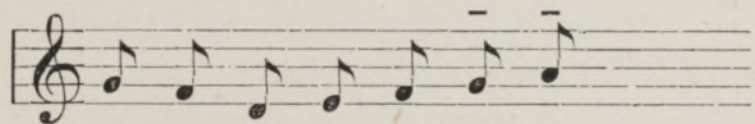
Et cor- pus sú- mi- tur Je- su.



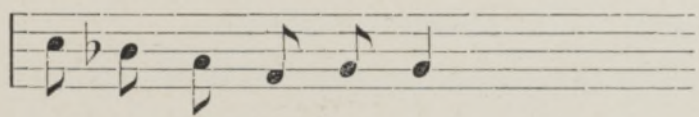
Fú- gi- unt u- ni- vér- sa



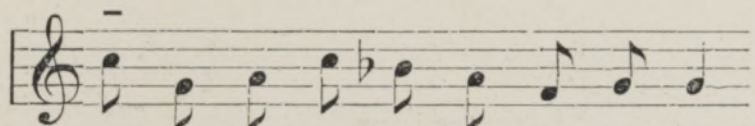
Cór- po- ri nó- cu- a.



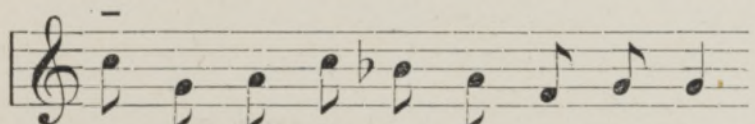
Pér- e- unt pec- ca- trí- cis



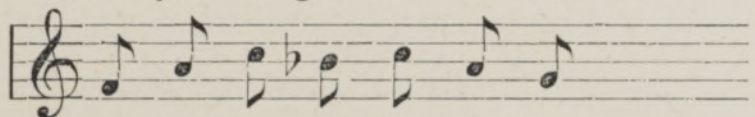
A- ni- mæ crí- mi- na.



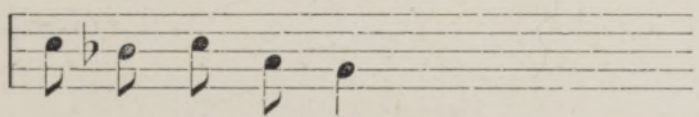
Hic vox læ- tí- ti- æ per- só- nat.



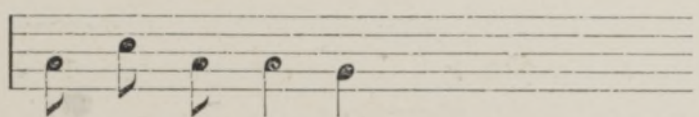
Hic pax &amp; gáu- di- a red- ún- dant.



Hac do- mo Tri- ni- tá- ti



Laus &amp; gló- ri- a



Sem-per re- súl- tant.

N / / . ~

A / J -

N / / . ~

A / J -

/ . - - -

/ . J -

/ . - - -

/ . J -

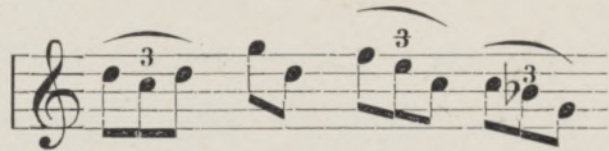
A / / . J -

A / / . J -

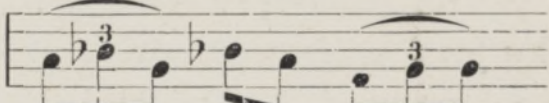
/ / .

/ / .

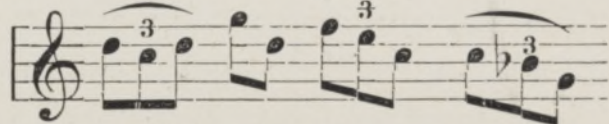
J /



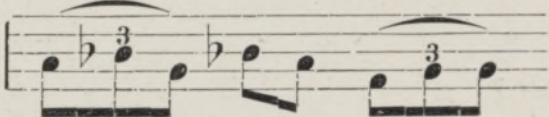
Hic novam prolem gráti- a partu-rit



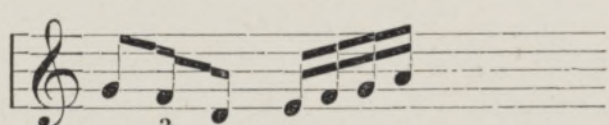
Fœ- cúnda Spí- ri- tu Sancto.



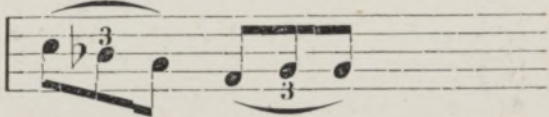
Ange- li ci-ves ví- si- tant hic su- os



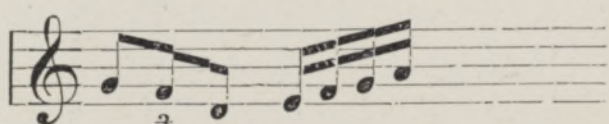
Et corpus sú- mi- tur Je- su.



Fú- gi- unt u-nivér- sa



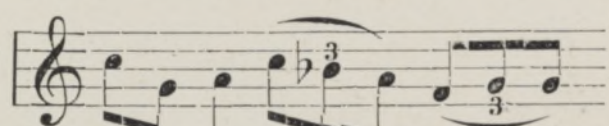
Cór- po- ri nó- cu- a.



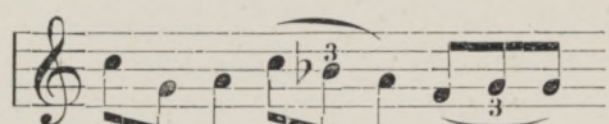
Pè- re- unt peccatrici



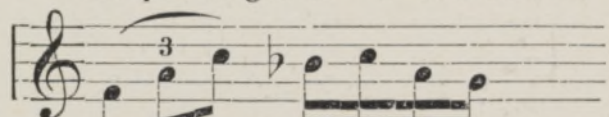
A- ni- mæ crí- mi- na.



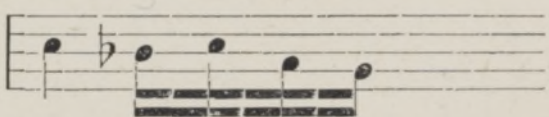
Hic vox læ- tí- ti- æ per- só- nat.



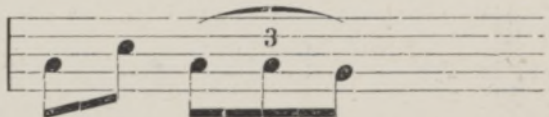
Hic pax &amp; gáu- di- a red- úndant.



Hac do- mo Tri- ni- tá- ti



Laus &amp; gló- ri- a



Sem-per re- súl- tant.

De ces deux traductions rythmiques quelle est celle qui représente le plus fidèlement le chant pratiqué à Saint-Gall au ix<sup>e</sup> & au x<sup>e</sup> siècles ? Impossible d'hésiter : ce n'est point la seconde ni aucune traduction analogue.

Cette exécution en effet présente un grand nombre d'inconvénients dont le moins grave n'est pas d'être incompréhensible, impraticable, vide de sens rythmique.

En second lieu elle constitue un fait inouï : c'est de donner aux syllabes les durées les plus variées contrairement à ce qui se pratique dans tous les chants syllabiques, au sens même de M. Houdard. — Est-ce que le chant des proses ferait exception ? — Bien au contraire, il y a dans la prose notkérienne elle-même une raison spéciale & souveraine de l'égalité des notes. Elle est dans la structure rythmique du texte littéraire. Ce texte est rythmé en effet d'une manière rigoureuse & c'est un caractère qu'on n'a pas assez remarqué jusqu'ici : on y trouve de vrais vers & de vraies strophes, les uns & les autres encore rudimentaires sans doute, mais d'un caractère fort bien marqué. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à jeter un coup d'œil sur le tableau I donné plus haut. Et sur quoi repose le rythme de la prose de Notker ? Précisément sur le *syllabisme*, c'est-à-dire sur un nombre de syllabes déterminé se répétant à intervalles assez rapprochés, de deux en deux strophes, pour que l'oreille perçoive aisément la similitude, tout comme dans notre poésie lyrique française dont le vers & la strophe se trouvent ici comme dans un embryon. Il n'y a pas jusqu'à la rime du vers français qui ne soit contenue en germe dans l'assonance souvent fort bien marquée des vers de Notker. Or, qu'on veuille bien le remarquer, un pareil rythme *suppose essentiellement l'égalité appréciable des syllabes* : quiconque est tant soit peu entendu dans la *Rythmique* de la poésie française & de son aïeule la poésie médiévale en tombera aisément d'accord.

Un autre reproche à faire à cette exécution c'est qu'elle est *en opposition avec tous les monuments de la tradition*. Tous les manuscrits offrant sur ce point un sens indiscutable donnent aux syllabes une durée égale. Bien plus, on a vu que certains mss. portent une double notation, la notation ancienne par groupes liés à la marge & une notation interlinéaire où chaque note se trouve représentée par une *virga* ou par un *point* : signes qui, pour tout le monde, équivalent à un temps rythmique.

Prétendrait-on qu'il y a ici une exception & que ces neumes simples n'ont ici qu'une valeur réduite ? Un même signe graphique n'aurait pas la même signification dans les mêmes manuscrits ?

J'entends bien qu'on dira que ces notations des proses en neumes simples, sur portée ou *in Campo aperto* sont postérieures à l'époque classique des neumes & qu'elles ne représentent qu'un art dégénéré. Ceci est une fin de non recevoir que M. H. oppose à tous les monuments postérieurs à l'époque des neumes. Il rejette en bloc les mss. des xii<sup>e</sup> & xiii<sup>e</sup> siècles sous le vain prétexte qu'ils ne sont pas assez purs. Bien que ce ne soit pas ici le lieu de discuter cette prétention, on me permettra toutefois de dire d'un mot ce que j'en pense. C'est qu'elle supprime *les seuls* documents clairs & lisibles pour tous & qu'elle nous réduit à des documents obscurs, douteux, qu'il s'agit d'interpréter par eux-mêmes, ce qui permet à tout le monde d'y voir un peu ce qu'il lui plaît d'y voir ; c'est que sous prétexte de mieux faire la lumière elle nous condamne irrémédiablement à l'obscurité. Je ne saurais pour ma part accepter ce libre examen d'un nouveau genre. Je crois que les documents de la tradition forment une chaîne continue dont tous les anneaux se touchent & se compénètrent, & qu'il n'y a qu'un moyen de bien connaître les premiers chaînons : c'est de remonter jusqu'à eux en prenant pour point de départ les chaînons postérieurs & en explorant un à un tous les anneaux par une critique patiente & judicieuse qui permette de faire le départ entre les données primitives & les déformations ou accessions introduites par le cours des âges. Je persiste à croire que la méthode historique mise en œuvre par une critique prudente & avisée est la seule clé sérieuse des neumes. (A suivre.)

X\*\*\*

*Le Propriétaire-Gérant* : H. WELTER.