

Victor Hugo et la musique.

Victor Hugo n'a jamais porté de lunettes ; il avait des yeux excellents. En revanche, — c'est le « témoin de sa vie » qui nous l'apprend, — il n'a jamais pu chanter une note juste.

En un livre curieux où la physiologie tient plus de place encore que la critique littéraire (*Victor Hugo*, Hachette), M. Léopold Mabilleau a surabondamment prouvé que l'auteur de la *Légende des Siècles* était un « visuel », surtout impressionné par le dessin et le relief des choses, les contrastes de la lumière et de l'ombre ; pour établir cette thèse évidemment juste, l'éminent écrivain a joint à l'analyse des œuvres du poète l'étude des dessins qu'il a laissés. Faut-il conclure de ces observations que la musique fut pour Victor Hugo un monde fermé ? Ce serait une exagération. D'abord, l'élément sonore de la poésie et le rythme jouent un rôle toujours très important dans ses vers. En outre, les images musicales, sans être aussi nombreuses que chez Lamartine, n'y manquent pas. Dans les *Feuilles d'automne* la nature est un « immense clavier », et, dans les *Rayons et les Ombres*, une « grande lyre », dont le poète est « l'archer divin ». Les gammes, sont

De chastes sœurs, dans la vapeur couchées,
Se tenant par la main et chantant tour à tour.

Le *Carillon* nous montre l'heure inattendue, signalée par

le ton vif et clair
Que ferait, en s'ouvrant, une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent, plein de notes magiques,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux...

les arbres où le vent siffle, la nuit, sont « l'orgue effrayant de l'ombre », etc., etc.

Parmi les artistes allemands, Victor Hugo a chanté Albert Dürer, non Bach et Beethoven ; mais c'est lui qui a dit :

Gluck est une forêt ; Mozart est une source.

On lui a reproché d'avoir dit que la musique « datait du xvi^e siècle » et de Palestrina. Aux yeux d'un historien, cette opinion est certainement puérile, aux yeux d'un artiste

elle est défendable. C'est celle de Nietzsche : « la musique (moderne) prend naissance dans le catholicisme régénéré après le Concile de Trente, par Palestrina qui servit de résonance à l'esprit nouvellement éveillé, intime et profondément ému » (*Humain, trop humain*, p. 104 des *Pages choisies* publiées par Henri Albert). Tels ceux qui disent : le roman (moderne) date de J.-J. Rousseau ; ou bien : notre théâtre a eu pour fondateur P. Corneille.

Victor Hugo ignorait probablement les œuvres musicales du x^v^e siècle, mais il n'ignorait ni l'existence des troubadours et des trouvères, ni le rôle du chœur dans la tragédie grecque, ni le caractère du lyrisme et de l'épopée chez les Anciens. Son dithyrambe en faveur de Palestrina n'est nullement une opinion critique sur le grand compositeur ; il signifie qu'à partir du xvi^e siècle l'*expression* va jouer un rôle prépondérant dans l'art musical : et cette opinion ne laisse pas d'être juste.

Quoi qu'il en soit, résignons-nous à reconnaître que Victor Hugo n'était pas musicien. Tout ce qu'on peut faire, c'est étudier les rapports qu'il eut avec la musique pour quelques-unes de ses œuvres, et c'est ce que nous tenterons prochainement.

PAUL GLACHANT

L'enfance de Franz Schubert.

L'*Harmonie* de Berlin, Société d'éditions littéraires et artistiques, a déjà publié, sous le titre général de « Musiciens célèbres », une série de volumes illustrés sur les compositeurs suivants : Brahms, Händel, Haydn, Lœwe, Weber, Saint-Saëns, Lortzing, Jensen, Verdi, Joh. Strauss, Tchaikowsky, Beethoven, Marschner. Elle ajoute aujourd'hui, à cette collection fondée par H. Reissman, un volume sur Franz Schubert, dont l'auteur est M. Richard Heuberger. Schubert, moins connu en France qu'en Allemagne et en Autriche, mais également aimé dans ces divers pays, a déjà été l'objet de travaux considérables : Heinrich Kreissle, fonctionnaire du ministère des finances autrichien, lui a consacré, en 1865, une biographie importante (parue sous forme d'esquisse en 1861) ; G. Nottebohm (1874) a dressé le catalogue thématique de ses œuvres éditées ; N. Dumba a fait un grand recueil de ses autographes qui, pour la plus grande partie, sont aujourd'hui la propriété de la ville de Vienne et de la Société « Les Amis de la Musique » ; avec la grande édition Breitkopf et Härtel, enrichie par l'œuvre critique de Brahms, Mandyczewski, Fuchs, etc., ce sont les monuments principaux et les plus connus, élevés à la mémoire de celui qui, selon l'appréciation de M. Hugo Riemann, « a produit Schumann et Liszt », et qui occupe, dans l'histoire de la musique, la même place que Goethe dans l'histoire de la poésie lyrique allemande.

Le livre de M. R. Heuberger, moitié scientifique, moitié vulgarisateur — livre d'érudition et livre d'étrennes joliment relié, prix 4 fr. — est à la fois nourri de faits et de notes documentées, agréable à l'œil par ses portraits, ses fac-similés, ses silhouettes amusantes, excellent en somme, bien qu'un peu sec pour des lecteurs français. L'auteur a mis à contribution tous ceux qui, soit par un héritage de famille, ou grâce à de patientes et coûteuses recherches, possèdent aujourd'hui des pièces autographes intéressant le sujet qu'il a traité. Dans la liste des sources où il a puisé, on ne s'étonne pas de trouver le nom de M. le docteur Max Friedländer, le célèbre artiste érudit de Berlin, qui, lui aussi, travaille à une biographie de Schubert. M. Ch. Malherbe, archi-

viste de l'Opéra de Paris, aurait pu apporter, lui aussi, m'assure-t-on, une contribution utile, et du même genre que M. Friedländer, à cette publication ; mais ne soyons pas indiscrets en parlant des collectionneurs, toujours jaloux de leurs trésors !

Du travail de M. Heuberger, je détacherai seulement, pour le résumer, le premier chapitre, qui est relatif aux seize premières années de Franz Schubert et nous permet de le saisir dans la fraîcheur des commencements, alors qu'il est comme captif dans une sorte de maîtrise autrichienne, d'esprit austère et monarchique, appelée « Convict ».

L'année 1797 fut marquée par deux faits très importants dans l'histoire du *Lied* : le 12 février fut chanté dans tous les théâtres de Vienne l'hymne national de J. Haydn ; et le 31 janvier de la même année, naquit Franz Schubert, qui devait être le compositeur de mélodies le plus populaire. Issu d'une famille de paysans, il était fils de Franz Theodor Florian Schubert, maître d'école, et d'Elisabeth Vitz, cuisinière, fille d'un serrurier, qui eurent quatorze enfants. A l'âge de huit ans, le jeune Franz apprit à jouer du violon, et reçut de son frère aîné, Ignaz, les premières leçons de clavecin. Un maître de chapelle, qui était surtout un praticien, Michael Holzer, lui apprit à jouer de l'orgue et lui enseigna un peu d'harmonie. Sa composition vocale, *Les plaintes d'Hagar* (1811) montre, par la façon dont les voix sont traitées, qu'il fut de bonne heure un chanteur bien doué (soprano). Son père voulut lui faire obtenir, à ce titre, une fonction officielle. En octobre 1808, Franz fut présenté au maître de chapelle de la Cour, Salieri, à Eybler (élève d'Albrechtsberger) et au maître de chant Korner, pour une sorte d'examen à la suite duquel il fut immédiatement admis dans le chœur impérial et royal des « Sängerknaben » ; comme il était en même temps un violoniste précoce, il fut admis en même temps dans le petit *Convict-orchestre*. L'école « Convict » où le père Schubert fit entrer son fils était un institut gratuit, religieux et officiel (fondé en 1802 par le gouvernement autrichien) où l'on entretenait, en vue de former des solistes ou des choristes pour les messes de la Cour, des enfants qui suivaient aussi les cours du « Gymnase Académique ».

Presque chaque jour, on y jouait alors les ouvertures et les symphonies de Haydn, Mozart, Méhul, Beethoven. Là, Franz fit un apprentissage décisif. Promu bientôt à la dignité de premier violon, distingué par le chef d'orchestre Ruczizka, organiste de la Cour, il tourna toutes ses pensées, tous ses efforts du côté de la musique, et n'accorda plus au latin, à l'histoire, à toutes les belles choses qu'il fallait s'inculquer au Gymnase, que le temps strictement indispensable. Son camarade de pupitre, plus tard inébranlable ami, Spaun, parle ainsi de lui (dans des mémoires inédits qui ont été communiqués au biographe par M^{me} M. V. Baurnefeinds, à Vienne) : « Je le trouvai un jour dans la salle de musique, assis au piano, et jouant déjà gentiment avec ses petits doigts. Il essayait d'exécuter une sonate de Mozart, qu'il trouvait difficile. Sur ma demande, il me joua un menuet de sa composition. Il était intimidé, rouge de honte, mais mes compliments le réjouirent. Il me dit que, très souvent, *il notait en musique ses pensées*, mais qu'il n'en fallait rien dire à son père, lequel ne voulait pas le voir se consacrer plus tard à la composition ». Lorsque, en septembre 1809, Spaun quitta le Convict, Schubert lui écrivait : « Vous êtes plus heureux que moi ; vous sortez de la prison ». Ce mot, qui surprend un peu, s'explique par la disproportion évidente qu'il y avait entre le génie déjà en travail de l'enfant et l'existence sévèrement monacale qui lui était imposée : peu d'espace, la salle de piano (séjour favori de l'enfant) dépourvue de poêle en hiver, une maigre nourriture, etc... « Tu sais par expérience, écrit Franz à son frère Ferdinand, comme on est heureux, quelquefois, de manger un pain blanc avec deux pommes, et qu'après un petit déjeuner à midi, il faut attendre plus de huit

heures un maigre souper... si tu pouvais laisser arriver jusqu'à moi deux kreutzer par mois, tu ne peux croire combien je me sentirais heureux et content ! » A la fin de mars 1811 (date de l'achèvement des *Plaintes d'Hagar*) Spaun revint à Vienne : « Je trouvai mon jeune ami, écrit-il, grandi et de bonne humeur ;... il me dit (il avait alors quatorze ans !) qu'il avait composé une foule de choses : une Sonate, une Fantaisie, un petit Opéra, et qu'il songeait à une Messe.' La grosse difficulté, pour lui, était le manque de papier réglé, et le manque d'argent pour en acheter... Je lui donnai une rame de papier de musique ; il en faisait une incroyable consommation ». Schubert n'avait pas encore systématiquement étudié la théorie musicale : « Je n'ai plus rien à lui apprendre, dit Ruczizka en voyant ses premiers essais : c'est Dieu même qui lui enseigne ce qu'il faut. »

Cependant, Salieri prit le génial enfant sous sa direction spéciale, et — comme le montre une pièce appartenant aujourd'hui à M. le docteur Friedländer — il lui enseigna le contrepoint (18 juin 1812). Habituellement, pour faire un bon contrepointiste, il faut trois ans environ. Dès 1813, Schubert possédait la grammaire musicale, et écrivait des *Terzette* (compositions pour trois voix concertantes), bien différents de ses premiers essais, et des *Danses* où l'on trouve déjà quelques traits essentiels de sa manière : prédilection, marquée dans ce qu'il a écrit dès le début, pour la libre allure du rythme (extension du groupe de huit mesures en groupe de dix), usage des groupes rythmiques de nombre impair, respect du texte poétique. En dehors d'exercices d'école dont beaucoup nous sont restés, il écrivit alors quelques Canons et *Airs* italiens qui se trouvent dans le 10^e volume des *Lieder* (*Édit. des Œuvres complètes*). Le dimanche, dans l'après-midi, il venait exécuter ses compositions de musique de chambre dans la maison paternelle, où il ne trouvait déjà plus d'hostilité à sa vocation de compositeur. Le père Schubert faisait la partie de violoncelle ; Franz jouait l'alto, tandis que ses deux frères, Ferdinand et Ignaz, faisaient les deux violons. Le jeune virtuose-auteur ne bronchait jamais. Son père venait-il à se tromper, l'enfant poursuivait d'abord, sans s'arrêter ; si l'erreur se reproduisait, il disait timidement et en souriant : « père, *il doit y avoir une faute* », — avis qui était toujours compris et accepté sans qu'on eût besoin de le répéter. — En 1812, selon le témoignage de Spaun, Franz composa douze menuets qui étaient très beaux, qui plurent infiniment et auxquels il tenait beaucoup lui-même, mais qui, circulant de main en main, finirent par devenir la propriété d'un inconnu.

La musique de théâtre, elle aussi, intéressa Schubert, dans cette première période d'adolescence. Les jours de fête du Convict, son ami Spaun lui fit entendre, pour la première fois, de la musique d'opéra.

« Afin de satisfaire cette curiosité, écrit-il, nous dûmes, à cause de la modicité de mes ressources, établir notre quartier général au cinquième étage du théâtre ». Le premier opéra que le jeune compositeur entendit fut : *la Famille suisse*, œuvre en trois actes de J. Weigl, texte de Castelli, qui eut, en son temps, un succès d'enthousiasme. La *Médée*, de Cherubini ; *Jean de Paris*, de Boïeldieu ; l'*Aschenbrödel* (Cendrillon), de F. Langer ; l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, devinrent les œuvres de prédilection du futur auteur de *Rosamonde*. Le résultat de cet intérêt pour le théâtre fut *le Château de plaisance de Diable* (des *Teufels Lustschloss*, V. *Œuvres comp.*, série XV, n^o 1), — texte de Kotzebue — que Franz conçut en 1813, acheva en 1814, remania plus tard, et qui fut présenté en 1822, sans arriver jusqu'à l'exécution, à Holbein, alors directeur du théâtre de Prague. L'ouverture seule de ce poème a été exécutée à Vienne, le 1^{er} mars 1861, pour servir d'introduction à un opéra-comique

en un acte que Schubert composa en 1819 : *Häusliche Krieg* (traduit en français par Wilder : *la Croisade des dames*).

En 1813, le maintien de Franz à la Convict-Schule devint difficile pour deux raisons : d'abord, sa voix muait (elle avait à peu près l'étendue de deux octaves, du *do* au *si* ; à l'âge de dix-neuf ans il était à la fois baryton et ténor) ; en outre, il n'avait pas terminé sans accident ses humanités : la cote 2 qui lui avait été donnée pour les mathématiques, l'obligeait à un nouvel examen ; il se tira de ce mauvais pas en quittant le Convict à la fin d'octobre 1813, pour rentrer à la maison paternelle.

Chose curieuse, cet Allemand de nature sentimentale, aimable et fine, ingénue et sérieuse, qui a mis dans presque toutes ses œuvres une grâce attendrie et discrète, était peu ouvert et peu facile. Nous avons là-dessus le témoignage de Spaun et celui de Franz Schubert lui-même, qui, dans une lettre du 27 septembre 1827 adressée à Fr. Pachler, se jugeait ainsi lui-même : « ... Nous n'arrivons jamais, ou rarement, aux joies de l'intimité. Peut-être est-ce la faute de mon caractère, lent à s'échauffer ».

Je ne suivrais pas M. Richard Heuberger dans tous les détails de la très intéressante biographie qu'il a écrite, mais je terminerai en traduisant ces quelques lignes de la page 44 de son livre : « Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui qui, après avoir péniblement écrit dix ou douze mélodies, n'ont rien de plus pressé que de les faire éditer..., jugeront à peine concevable qu'à la date de 1820, Schubert avait écrit : 200 *Lieder*, 6 symphonies, 4 messes, 7 ouvertures environ, 12 sonates pour piano, au moins 11 quatuors pour instruments à cordes, etc., etc..., et qu'à cette époque, âgé seulement de vingt-trois ans, il n'avait encore ni trouvé, ni peut-être cherché un éditeur ». Autant il montrait de sympathie chaleureuse pour les autres artistes, autant il était indifférent au manque d'égards pour sa personne. Franz Schubert mourut à Vienne, le 19 novembre 1828, et on est confondu quand on songe qu'une existence si courte a produit un si grand nombre de chefs-d'œuvre.

J. C.

Les années de jeunesse de J.-P. Rameau.

Si l'on veut connaître les circonstances de la vie de Jean-Philippe Rameau, étudier le milieu où il s'est formé et ceux où il a vécu, les maîtres dont l'exemple ou les leçons ont nourri son talent naissant et orienté son génie du côté où il s'est si merveilleusement épanoui, il se trouve que les documents font presque entièrement défaut. La biographie du musicien dijonnais reste encore à faire. Non que les ouvrages courants ne reproduisent sur son compte de copieuses anecdotes et des détails dont la minutieuse puérilité se colore d'un air de vraisemblance ; toutefois, il suffit de suivre d'un peu près ces récits fantaisistes — qui dérivent tous d'ailleurs d'une unique source — pour en relever les invraisemblances et les erreurs.

Il ne semble pas qu'il soit encore possible d'écrire sur la vie de Rameau le travail définitif que l'on pourrait souhaiter. Si l'on ne veut pas se contenter des travaux de seconde main, publiés de son temps, alors que l'on se souciait assez peu d'exactitude en pareille matière, il faut attendre que de patientes recherches ou un hasard heureux aient permis de mettre la main sur quelques pièces originales, bases futures de légitimes déductions. Toute étude d'ensemble serait jusqu'alors prématurée. Aussi bien, ces quelques notes ne visent-elles qu'à servir de contribution à l'avenir. Quelque

incomplètes qu'elles soient, il a cependant paru qu'il y avait intérêt à les faire connaître. Car tout en laissant irrésolues maintes questions importantes, elles ont ce modeste mérite de fournir quelques dates et quelques faits certains, justement pour la période la plus mal connue de la carrière du compositeur et celle où la légende s'est donné le plus librement cours. Si nous possédons en effet passablement l'histoire de la seconde moitié de sa vie qui fut illustre et qu'il vécut dans la plus brillante société de Paris, nous ignorons presque tout de ses années d'épreuves et de jeunesse.

Encore vaudrait-il autant ignorer ce que nous en croyons savoir. Ce sera déjà quelque chose que d'avoir signalé au passage les plus saillantes des erreurs en cours, en substituant, quand ce sera possible, le témoignage des faits aux imaginations de conteurs fantaisistes.

De tous les mémoires, éloges, discours et opuscules de tout genre que ses contemporains ont consacrés à la vie ou à l'œuvre du maître de Dijon, très peu contiennent des renseignements biographiques précis. Un seul à peine, l'*Éloge historique* de Maret (1), s'applique à jeter quelques lumières sur l'époque de son existence que j'essaierai d'élucider ici. S'il est impossible d'accepter toutes les assertions de l'auteur, il n'en faut pas moins reconnaître qu'il avait composé cet essai avec beaucoup de conscience, en s'entourant de tous les renseignements qu'il était à même de se procurer. « J'ai puisé les faits, dit-il, dans tous les éloges écrits avant celui-ci. Je me suis adressé à toutes les personnes en état de me donner des éclaircissements... MM. de Féligonde, secrétaire perpétuel de l'Académie de Clermont, en Auvergne, l'un de nos académiciens honoraires; Venevault, peintre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture à Paris, l'un de nos associés, et Balbâtre, organiste de Notre-Dame de Paris... »

Maret, outre ceux-là, cite encore d'autres noms. Mais tous les témoignages réunis ne sont pas d'une valeur bien probante, si l'on apporte dans l'ordre des dates et des faits quelque souci de précision.

Je ne doute point que le secrétaire perpétuel de l'Académie de Clermont n'ait consciencieusement recueilli tout ce qui pouvait subsister dans la mémoire de ses compatriotes sur l'hôte illustre à qui leur ville avait donné jadis l'hospitalité. Mais à la date où Maret s'en enquiert (1766), il ne devait demeurer personne de ceux qui avaient vu et entendu le grand homme. Michel de Féligonde, le correspondant du biographe, était né en 1729 : c'est donc à peine si la génération qui précédait la sienne avait pu être témoin des succès de Rameau à l'orgue de la cathédrale. La date exacte de son séjour en Auvergne était même déjà oubliée (encore qu'il eût été facile de la trouver dans les actes du Chapitre). Maret s'est vu forcé de l'établir par conjecture : conjecture qui s'est trouvée devenir par la suite la source d'erreurs singulières.

Pour ce qui est des autres personnages cités, il n'en est aucun qui ait connu personnellement le maître, si ce n'est à Paris, au temps glorieux de ses triomphes. Aucun non plus n'était assez avant dans son intimité pour avoir obtenu de ces confidences sur sa jeunesse, dont il se montrait si peu prodigue. Chabanon, l'auteur d'un *Éloge* (2) antérieur de deux ans à celui de Maret, avait beau être fort de ses amis, il

(1) *Éloge historique de Monsieur Rameau, compositeur de la musique du cabinet du Roi, associé de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon.....*, par M. MARET, D. M., secrétaire perpétuel. — Dijon, Causse, 1766. — Hugues Maret, l'auteur de cet *Éloge*, né à Dijon en 1726, était un médecin distingué, correspondant de l'Académie des Sciences de Paris, membre de diverses Sociétés savantes, mais nullement préparé par ses études et ses occupations à écrire la biographie d'un musicien. Nommé médecin des épidémies par les États de Bourgogne, il est mort, en 1785, dans l'exercice de ses fonctions, à Fresnes-Saint-Mammès.

(2) CHABANON. *Eloge de M. Rameau*. — Paris, Lambert, 1764. — L'éloge de Chabanon ne fait aucune

n'en est pas moins réduit à constater le silence du musicien à cet égard : « L'ignorance absolue où l'on est de tous les événements de sa vie pendant près de cinquante ans, écrit-il, fait voir qu'il s'ouvrait peu, qu'il parlait peu de lui-même, soit avec ses amis, soit au sein de sa famille. »

En honnête historien, Maret n'a point cherché à remplir d'inventions de son cru les nombreuses lacunes de son récit. On pourrait lui reprocher de n'avoir pas assez cherché, ce que le caractère improvisé de son travail ne rendait guère faisable (1); on pourrait aussi lui souhaiter plus de critique. Mais sa bonne foi est entière et il ne cherche point à nous abuser sur l'imperfection de son travail. Dans l'impossibilité d'écrire une biographie suivie, ce qui n'eût point été d'ailleurs dans le ton d'un éloge académique, il s'est contenté ordinairement de reléguer en ses notes tous les petits détails qu'il a pu recueillir, avec les conjectures qu'il indique comme propres à relier les faits entre eux.

Malheureusement, ce n'est pas chez lui directement que les biographes modernes sont allés puiser. Ils n'en ont guère eu connaissance qu'à travers Fétis, qui y avait trouvé tous les éléments de l'article qu'il consacre à Rameau (2). Mais la prudente retenue de son modèle n'était point dans les habitudes du trop célèbre musicographe. Fétis possédait à fond l'art dangereux de tirer quelque chose de rien. Personne n'excella jamais comme lui à transformer en anecdotes à effet les plus minces indications, et nul ne sut si bien combiner avec les faits authentiques les inventions d'une imagination fertile. Sous sa plume, le vrai et le faux se confondent jusqu'à devenir indiscernables : le tout se colore d'un air de vérité, d'autant mieux qu'il s'abstient systématiquement de citer ses sources et qu'il affirme toujours du ton tranchant de l'homme sûr de son fait.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

Les chansons françaises du XVI^e siècle, en Italie (transcrites pour le luth).

Vers la moitié du xvi^e siècle, les chansons françaises étaient très appréciées en Italie. D'une forme plus simple, d'une structure plus régulière, d'un dessin mélodique plus ferme que les madrigaux du temps, les chansons françaises à trois et à quatre voix atteignaient à une plus grande vérité d'expression ; la variété de leurs effets et la souplesse de leur rythme, jointes aux doctes artifices de la science musicale, leur donnaient de plus le charme spécial de manifestations directes de l'art populaire.

part à la biographie de l'auteur. Tout au plus se borne-t-il à donner par hasard quelques indications, mais sans jamais préciser les circonstances ni les dates. Il n'est, autant dire, d'aucun secours pour la période de la vie du compositeur qui nous occupe.

(1) Le livre de Maret est en effet en quelque sorte une œuvre de circonstance. Obligé par ses fonctions de secrétaire perpétuel de prononcer l'éloge des académiciens défunts, Maret, si peu préparé qu'il fût, ne pouvait disposer que d'un temps très limité. Rameau était mort le 23 août 1764, et ce fut juste un an après, le 25 août 1765, que cet essai, imprimé seulement l'année suivante, fut lu en séance publique de l'Académie de Dijon.

(2) Il est encore cependant une autre source où Fétis a largement puisé. C'est l'article consacré à Rameau dans la *Biographie Michaud*. C'est De Croix qui est l'auteur de cette notice, très courte malheureusement, et qui semble rédigée sans critique. Elle renferme en tout cas de nombreuses erreurs, fidèlement reproduites par Fétis. Dans un petit ouvrage, *L'Ami des Arts ou Justification de plusieurs grands hommes* (Amsterdam et Paris, 1786) De Croix avait déjà assez amplement parlé de Rameau, mais seulement de faits ayant trait à sa carrière parisienne. Quand nous citerons son nom au cours de cette étude, il ne s'agira que de l'article de la *Biographie Michaud*.

Aussi les luthistes d'alors, qui transposaient sur leur instrument les compositions polyphoniques les plus compliquées (y compris la musique d'église!), s'empressèrent d'enrichir leur répertoire des chansons françaises en vogue, et ils ne manquaient pas de le mentionner dans le titre du morceau.

Dès 1536, si je ne me trompe, Francesco da Milano, surnommé *le divin*, pour son excellence sur le luth, avait transcrit *La guerre*, et *Le chant des oyseaux* de Janequin, et il en avait eu un grand succès. Depuis cette époque, ce fut parmi les luthistes à qui rechercherait de nouvelles chansons françaises de toute sorte, et les transposerait, sans s'occuper de choisir celles qui se prêtaient le mieux aux moyens de l'instrument.

Dernièrement, j'eus l'occasion de lire diverses partitions de luth, parues de 1546 à 1549. J'en ai extrait des spécimens de chansons françaises, qu'il vaut la peine de reproduire, je crois, soit parce qu'elle ont été perdues, pour une partie, soit parce que la tablature de luth indique la véritable façon de les exécuter en ce qui concerne les altérations chromatiques en usage, quand elles furent composées. Je donnerai les titres des pièces qui m'ont offert des difficultés insurmontables, à cause des erreurs et des omissions du texte, ou que je n'ai point trouvées dignes d'intérêt.

La INTABOLATURA DE LAUTO DI M. FRANCESCO MILANESE ET M. PERINO FIORENTINO *Suo Discipulo Di Recercate Madrigali e Canzon Francese Novamente Ristampata e corretta*; LIBRO TERZO; In Venetia Apresso di Antonio Gardane MDXLVII, contient : *De mon triste*, *Vignon Vignetta*, *Que voles vous dire de moy*, et *Fort seulement*. Je donne ici la première et la troisième Canzone (voir ci-après).

Pourtant si je suis brunette est l'unique morceau à extraire de l'INTABOLATURA DE LAUTO DI FRANCESCO DA MILANO NOVAMENTE RISTAMPATA LIBRO PRIMO IN VENETIA *apresso di Antonio Gardane* MDXXXVI. Outre la *canzon delli uccelli* (le chant des oiseaux) et la *battaglia francese* (la bataille française), que j'ai déjà publiées, on y trouve encore : *Hors enuieulx retires vous*, *Martin menoit* de Janequin, *Fortune alors*, *Pour avoir paix*, et *Sur toutes fleurs j'ayme*.

De l'INTABOLATURA DE LAUTO DI SIMON GIUTZLER *Musico del Rev^{mo} Cardinal di Trento De Recercari, Motetti, Madrigali Et Canzon francese, Libro I^o In Venetia, apresso Antonio Gardane*, 1547, j'ai pu tirer deux compositions de Sandrin. J'y note aussi les œuvres suivantes : *Veule grief mal*, de Villiers; *Ce qui est plus à ce monde* de Sandrin; *Dames d'honneur*, de Sandrin, et *Si de beau*, de Sandrin.

Une des meilleures réductions pour luth, la très gracieuse canzone *Tant que vivrai*, m'a été donnée par l'INTABOLATURA DE LAUTO DI DOMINICO BIANCHINI DITTO NOSSETTO DI RECERCARI MOTETTI MADRIGALI CANZON FRANCESE NAPOLITANE ET BALLI ROVAMENTE STAMPATI LIBRO PRIMO IN VENETIA *apresso di Antonio Gardane*. Le Rossetto a aussi transcrit : *Aupres de vous*, *C'est grand pitié*, *Il me suffit*, *Par ton regard*, et *Le dur travail*, d'auteurs inconnus.

Vray dieu d'amors de Josquin est l'unique chanson française recueillie par M. PREMELCHIORO DE BARBERIS PADOANO, dans son INTABOLATURA DI LAUTO LIBRO NONO INTITOLATO IL BEMBO, etc. *Venetiis apud Hieronymum Scotum* MDXLIX. Je crois en avoir deviné la véritable interprétation, qui n'était rien moins que facile, à cause des incorrections coutumières aux éditions de Scotto.

Vainement j'ai étudié l'INTABOLATURA DI LAUTO LIBRO SECONDO, etc. de JULIO ABONDANTE (*in Venetia appresso Hieronimo Scotto*, MDXLVIII). Les diverses chansons qui y sont contenues : *Helas mamert*, *Ilia de lognon*, *Fringotes*, *Mais ma mignone*, *Prenes ce galon* et *Si dunc pet de vetre bien* (sic !), sont très obscures, tant pour les erreurs continuelles de chiffres, que pour la typographie même. Toutefois, en m'aidant

«De mon triste» (par F. da Milano)

1

This musical score is for a French chanson from the 16th century, titled "De mon triste" by Francesco da Milano. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major, and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The score is organized into eight systems, each containing a single staff. The first system is marked with a '1' at the beginning. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

«Que volez vous dire de moy» (F. da Milano)

2

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The number '2' is written to the left of the first staff. The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of sustained chords and occasional moving lines. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

«Pourtant si je suis brunette» (F. da Milano)

3

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a '3' time signature. The music is composed of various note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and chords. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and complex rhythmic groupings. The piece ends with a double bar line on the tenth staff.

«Jay veu que jetois» (de Sandrin)

A musical score for a French chanson from the 16th century. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is characterized by a mix of single notes, chords, and complex rhythmic patterns, including many beamed sixteenth and thirty-second notes. The notation is typical of early printed music, with some ligatures and a variety of note heads. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.

«Mais pour quoy» (de Sandrin)

5

The musical score is written on ten staves. The first staff is marked with a '5' in the left margin. The notation is a lute tablature, where the notes on the staff represent fret positions on a six-stringed instrument. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The piece features a variety of rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

«Tant que vivrai» (Bianchini detto Rossetto)

6

The musical score is written on nine staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation is a lute tablature style, with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The first staff begins with a '6' in the left margin. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

de certains rapprochements avec l'INTAVOLATURA DEL ROTTA, dont je parlerai plus loin, j'ai réussi à reconstruire la canzone : *Fringotes jeunes filles* ; mais c'est une composition si vulgaire et si insignifiante, qu'elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe ; et cela m'a enlevé tout regret de n'avoir pas compris les autres.

J'ai trouvé dans l'INTABOLATURA DE LAUTO DE L'ECCELLENTISSIMO MUSICO M. ANTONIO ROTTA, etc. LIBRO PRIMO, *In Venetia apresso di Antonio Gardane* MDXXXXVI, les chansons : *Hellas mon dieu*, *A qui me doibz ie retirer*, *Si iay ayme legierement*, *Malheur me suit*, et *Fringotes jeunes filles*.

D^{re} O. CHILESOTTI.

JOHANN KUHNAU : **Klavierwerke**, (Œuvres pour clavier), éditées par *Karl Pasler* (Collection des *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Erste Folge. Vierter Band. — Breitkopf und Hartel. Leipzig, 1901.)

Je ne saurais trop recommander aux musiciens, et surtout aux pianistes, l'édition que la maison Breitkopf vient de publier des œuvres de Kuhnau. J'ai ailleurs parlé (1) de l'originalité singulière de ce grand artiste allemand du xvii^e siècle, né en 1660 à Geysing, près de Dresde, mort en 1722, prédécesseur de J.-S. Bach, comme organiste à la Thomaskirche, et comme *cantor* à la Thomasschule de Leipzig, qui fut un musicien, un savant, et un écrivain remarquable, « très instruit, dit Mattheson, en théologie, droit, éloquence, poésie, mathématiques, italien, français, hébreu, grec et latin », auteur de nombreux ouvrages sur la musique et d'écrits d'imagination, dont un curieux roman : *le Charlatan musical* (*Der Musicalische Quack-Salber*), où se reflètent avec une verve pittoresque les mœurs musicales de l'Allemagne de son temps, et ses idées personnelles sur l'art (2).

Mais je ne veux parler ici que de sa musique, et spécialement de sa musique pour piano (3). Elle est de premier ordre. — Elle consiste en quatre livres :

1. *Neue Klavier-Uebung*. 1^{re} partie. Leipzig, 1689 (7 suites).
2. *Neue Klavier-Uebung*. 2^e partie. Leipzig, 1692 (7 suites et une sonate).
3. *Erische Klavier-Früchte*. Leipzig, 1696 (7 sonates).
4. *Biblische Historien*. Leipzig, 1700 (6 sonates).

M^{me} Farrenc avait publié les trois premiers recueils, en 1861, dans son *Trésor des Pianistes*, et M. Shedlock a entrepris l'édition du quatrième en 1895. Pour la première fois, l'ensemble est ici réuni dans une édition, qui est un modèle de critique (4) ; le texte musical en a été soigneusement établi d'après l'étude comparée des différentes éditions, et il est accompagné d'une introduction et de notes excellentes de M. Karl Pasler. Les

(1) *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1900.

(2) Le roman de Kuhnau parut à Dresde en 1700. Il a été réédité en 1900 par M. Kurt Benndorf (*Deutsche Literaturdenkmale* de A. Sauer.) Voir l'analyse dans l'article cité de *la Revue de Paris*.

(3) Kuhnau écrivit aussi de remarquables cantates d'église, une *Marcuspassion* (1721), de la musique instrumentale, et des opéras qui ne nous ont pas été conservés. Il paraît en ce moment dans les recueils de l'*International Musikgesellschaft* la première partie d'un important ouvrage de M. le Dr Münnich : *Johann Kuhnau, sein Leben und seine Werke*. — Nous pensons avoir l'occasion prochaine de reparler, à son propos, de la vie de Kuhnau.

(4) Je regrette seulement que M. Pasler n'ait pas compris dans son recueil une fort belle *Toccata* en la majeur, que Fa renc avait publiée à la suite de la seconde partie de la *Klavier-Uebung*, et dont le texte manuscrit est (d'après les indications que m'a données M. Pasler lui-même,) à la *Kgl. Bibliothek* de Berlin (*Sammlung* 194). C'est une des œuvres où Kuhnau montre le plus de libre fantaisie ; et l'on y aperçoit, en certains passages, par delà Bach, Beethoven lui-même.

difficultés de l'écriture ancienne ont été expliquées et réduites par le savant éditeur en notation usuelle, de façon que le volume est à la portée de tous les exécutants. Il n'y a aucun musicien, aucun pianiste instruit, qui ne doive avoir ce recueil dans sa bibliothèque, et le connaître parfaitement. Les fragments de Kuhnau, publiés jusqu'à présent dans telle ou telle collection des maîtres du Clavecin, donnent une idée très incomplète, et assez fausse, de ce grand compositeur. Il n'y a rien dans la musique pour clavier avant J.-S. Bach et Händel, qui atteigne à cette beauté et à cette grandeur ; et Bach et Händel ont bien montré le cas qu'ils en faisaient, en s'en inspirant fréquemment, surtout Händel (1). Aussi bien, je ne crains pas de dire que les œuvres de Kuhnau, non seulement annoncent ces maîtres, mais parfois les égalent. Certes il n'est pas question d'y chercher la richesse infiniment complexe de J.-S. Bach, et la puissance colossale de Händel ; mais la pensée de Kuhnau trouve souvent des accents aussi émouvants et aussi profonds que celle de Bach ; et sa forme est aussi pure, aussi sobre, aussi dégagée de tout pédantisme, que celle de Händel.

L'analogie est surtout frappante entre les 14 *Suites* des deux volumes du *Klavier-Uebung*, et les *Suites* pour clavier de Händel : c'est le même plan, la même netteté sculpturale du dessin, la même élégance mélodique (surtout dans les Sarabandes), cet équilibre parfait des qualités expressives allemandes et des qualités plastiques italiennes, qui est éminemment caractéristique de l'un comme de l'autre maître. Et, dans ces mêmes Suites, on sera frappé par les ressemblances très intimes de certaines fugues, et surtout de certains préludes, avec quelques-unes des fugues, ou des préludes les plus fameux du *Clavecin bien tempéré* (2). Telle de ces Suites, — par exemple la 7^e du 2^e livre (en *si* mineur) — est d'une perfection toute classique, et elle aurait encore aujourd'hui un succès certain, si on la jouait à nos concerts.

A la fin de son second volume du *Klavier-Uebung*, Kuhnau eut une idée qui devait faire son chemin dans le monde : il écrivit une *Sonate* pour clavier (1692). « Pourquoi, dit-il dans sa préface, pourquoi ne pourrait-on pas jouer des sonates sur le clavier, comme sur les autres instruments ? Aucun instrument, isolé, n'est aussi complet que le clavier. » Le public allemand lui donna raison. La sonate eut un tel succès, que le recueil dont elle faisait partie eut trois autres éditions, en 1695, 1703 et 1726. Kuhnau, poursuivant son essai, fit paraître en 1696 sept autres sonates, qu'il avait écrites en une semaine, « une par jour », et qui prirent le nom de *Erische Klavier-Früchte*. Cinq éditions en furent épuisées (1696, 1700, 1710, 1719 et 1724). Ainsi les contemporains de Kuhnau se rendaient parfaitement compte de l'importance de son invention. C'est là une œuvre qui marque une date dans l'histoire de la musique ; et Kuhnau peut revendiquer l'honneur d'avoir été le premier Allemand qui ait écrit des sonates pour clavier. — Il ne s'agit pas naturellement encore de la forme moderne de la sonate, inaugurée par Philippe-Emmanuel Bach, mais de l'adaptation au clavier de la forme de la sonate de chambre pour plusieurs instruments ; et cela me paraît bien une invention aussi capitale, sinon plus, que celle de Ph.-E. Bach. Ces sonates de Kuhnau, à plusieurs morceaux, de nombre variable (préludes, fugues, adagios, allegros, et da capo), mais formant un tout organique, se rapprochent beaucoup du style de Händel dans certaines de ses ouvertures.

L'esprit inventif de Kuhnau n'en resta pas là. Quatre ans après, il faisait un nouvel

(1) Spitta, Shedlock et Seiffert ont longuement souligné les analogies de Bach et de Händel avec Kuhnau, et les emprunts qu'ils ont faits à ses différentes œuvres, surtout aux *Klavier-Früchte*. M. Pasler les indique à son tour.

(2) Voir surtout les préludes des suites 3 et 5 du premier livre de *Klavier Uebung*.

essai; il publiait les *Biblischen Historien* (1700), qui sont l'œuvre la plus magistrale de la musique à programme ancienne. Malgré les belles études et l'édition commencée par M. Shedlock, ces *Sonates bibliques* sont loin de tenir encore dans l'histoire de la musique la place éminente qui leur appartient. Il est bien facile de railler la musique à programme en général, ou de s'égayer, *a priori*, sur la prétention d'un compositeur qui veut mettre l'histoire sainte en sonates, comme Mascarille mettait en madrigaux l'histoire romaine. En réalité, Kuhnau a écrit là des chefs-d'œuvre, non seulement de musique expressive, mais de musique pure. Il est à remarquer d'ailleurs avec quel tact et quelle intelligence il a su choisir et interpréter ses sujets bibliques. Bien qu'il ne néglige pas la description des faits extérieurs, ce qui l'attire principalement et ce qu'il rend à merveille, ce sont les nuances des émotions, le drame intérieur. Prend-il comme sujet *Gédéon sauveur d'Israël*, ce qui le frappe surtout dans cette épopée guerrière, ce sont les doutes de Gédéon, l'hésitation qu'il met à accepter sa tâche, et à croire à sa mission. Si Kuhnau n'a pas parfaitement réussi à l'exprimer, les moyens dont il use, et qu'il explique dans sa préface, n'en sont pas moins fort ingénieux. De même, s'il raconte *l'histoire de Jacob chez Laban*, son amour pour Rachel, et son mariage avec Lia, ce qui l'intéresse le plus dans ce roman, c'est la duplicité de Laban, qu'il se plaît à décrire et à analyser longuement; et c'est aussi une scène curieuse, où se mêlent des sentiments complexes et troubles : Jacob seul avec Lia, dans la nuit, plein de joie amoureuse, et en même temps pressentant un malheur, qu'il ne se définit point. Je ne sais si l'on retrouvera dans cette dernière page les intentions de l'auteur; mais je doute qu'on n'en sente pas le charme exquis. — Les autres sujets sont d'une ampleur dramatique qui se prête admirablement à l'expression musicale. C'est un malade (*Hiskias*) qui se lamente de sa fin prochaine, prie Dieu, est exaucé par lui, et se réjouit de la guérison : œuvre d'un magnifique souffle religieux, d'une mélancolie poignante et solennelle, qu'illumine à la fin la reconnaissance et la joie de revivre, « cette joie, comme dit si bien Kuhnau dans sa préface, que peuvent surtout comprendre ceux qui ont appris par la souffrance à estimer le prix de la santé et de la vie ». — C'est la tristesse douce et sereine de *Jacob mourant*, entouré de la tendresse de ses fils, et le pompeux cortège qui conduit son corps, au milieu des pleureuses égyptiennes, à la terre de Chanaan. — *Le combat de David et de Goliath* est d'un caractère plus descriptif; mais Kuhnau y montre beaucoup d'esprit et d'invention. Son Goliath est campé comme un géant de *Rheingold*, et le David respire l'héroïsme mâle et joyeux de Händel, que rappellent encore les chants de triomphe et l'allégresse de la fin. — Mais le chef-d'œuvre du recueil de Kuhnau, est la sonate de *Saül guéri par la musique de David*. Je ne crois pas que dans toute la musique instrumentale du XVII^e siècle, il y ait rien qui égale la profondeur tragique des premières pages; et même chez Bach et chez Händel, on trouvera rarement cette intelligence des passions et ce pathétique puissant. La description de la mélancolie de Saül, des éclats subits de sa folie, des éclaircies de sa raison, de sa démente inquiète et trépidante, de l'abîme de sa tristesse, — puis l'apparition de David, la douceur de sa tranquille musique, le repos, le silence, la paix descendant dans le cœur troublé, — enfin le calme revenu, et la gratitude attendrie, le pâle sourire de l'âme convalescente et encore endolorie, — forment un tableau d'une grandeur et d'une émotion uniques au XVII^e siècle. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer de la beauté morale ou de la beauté de la forme. Et il y a là, par instants, une psychologie complexe et hardie, un sentiment moderne, presque romantique, qui fait un peu songer à l'Hérode de *l'Enfance du Christ* de Berlioz, et qui se traduit, chez Kuhnau, par des harmonies tout à fait neuves et saisissantes.

Je le répète : de telles œuvres doivent être comptées désormais parmi les Classiques de la musique. Il ne s'agit pas là d'un artiste curieux pour les seuls historiens, et dont les écrits gardent un caractère archaïque, qui ne peut être apprécié que d'un public d'initiés. Par la clarté et la simple élégance de la forme, par la sincérité et la liberté de l'esprit, Kuhnau peut encore aujourd'hui parler directement à toute âme musicale qui l'écoute. Il est même, à certains égards, plus dégagé que Bach du bagage scolastique du passé. Il est plus moderne surtout que nos clavecinistes français du XVIII^e siècle Couperin et Rameau, dont la grâce et l'esprit naturels ont eu beaucoup à souffrir de la mode qu'ils ont trop acceptée, et qui leur a imposé cette broderie compliquée de notes d'agrément, cette ornementation puérile et précieuse, rappelant les extravagances architecturales et le style contourné de leurs contemporains : Oppenordt et Juste-Aurèle Meissonier. — Le grand mérite des œuvres de Kuhnau, — et particulièrement de ses *Sonates bibliques*, c'est qu'on s'y sent en présence d'une personnalité : c'est l'âme qui parle à l'âme. Il y a là plus que du talent : par instants, quelque chose de génial. Il faut être très économe de ce mot de « génie » ; mais Kuhnau en est digne. Son tort principal a été, au lieu de se concentrer dans la seule musique comme Bach et Händel, de se disperser en des activités multiples, et des œuvres de tout genre : littéraires, scientifiques, et musicales ; et, dans la musique même, d'avoir cherché davantage à ouvrir des voies nouvelles qu'à organiser les terres conquises et connues. Mais cela encore est, à notre sens, un de ses plus grands attrails, d'avoir été un de ces artistes universels, à la façon de la Renaissance, qui sont plus que des artistes — qui sont des hommes.

ROMAIN ROLLAND.

Le journal de Bouchard. (Fin.)

...On y chante plus souvent à 3 voix qu'à 4, à 2 qu'à 3, et à une qu'à deux. « C'est là principalement qu'excelle la musique napolitaine par l'invention de mille fugues, pauses et reprises, et surtout par les mouvements bizarres et allègres, *chantans la plus parts des motets sur des tons gais et folastres et en airs du país*, qui est une manière de chanter tout à fait différente de celle de Rome, qui est molle, mélancolique et modeste, avec quelque ordre et suite ; le chanter Napolitain tout au contraire est éclatant et come dur ; non trop gai à la vérité, mais fantasque et escervelé, plaisant seulement par son mouvement prompt, estourdi, et bizarre, *et qui tient beaucoup de l'air françois ; et se peut dire que le chant Napolitain est un composé d'air françois et Sicilien pour ces mouvements légers d'un costé, et de l'autre pour les souspirs et tirades mélancoliques ; estant au reste extravagantissime pour ce qui est des passages, de la suite et uniformité qu'il ne garde aucunement ; courant, puis s'arrestant tout court, sautant de bas en haut et de haut en bas, et jettant avec effort toute la voix, puis tout à coup la resserrant, et c'est proprement in hâc frequenti mutatione et reciprocatione crassitudinis, seu latitudinis, et exilitatis vocis, que se recognoist le chant Napolitain.* — Les meilleurs compositeurs sont Francesco Lombardi. » — Un peu plus loin, Bouchard cite Fabio Colonna, grand seigneur, savant et artiste, d'une culture universelle, qui avait fait entre autres instruments de musique, « une espinette à cinq rangs de touches au clavier pour soner dessus les trois genres diatonique, chromatique et en-

armonique ; le neveu du P. Stella a chez lui cet instrument, et lui en ai vu jouer avec un fort bel effet. Depuis, Fabio fit un autre espinette où il n'y a que trois rangs de touches au clavier, avec quoi il prétent faire le mesme effet qu'avec le premier, et a fait imprimer un livre in-4° là dessus intitulé *de Sambuca*, ou il y a tout plein de curiositez concernant la musique. » — Mais les musiciens de ce genre sont rares à Naples ; Fabio Colonna lui-même est tombé dans la misère et dans l'oubli. Et l'impression que Bouchard donne de Naples pour la musique, est d'une grande décadence, surtout quand on la compare à Rome. « Après avoir cherché curieusement dans tout Naples, je n'ai pu ouïr qu'un meschant concert de quatre ou cinq pauvres malotrus : et n'y a pas aujourd'hui une seule Académie de musique, soit bone ou mauvaise. *La guitare seule est fort en règne*, que les Napolitains touchent particulièrement bien, et leurs airs réussissent assez bien dessus. » — C'est déjà l'aspect de la Naples moderne ; et l'on ne pressent guère la floraison merveilleuse qui devait s'épanouir, moins d'un demi siècle après — puisque les opéras de Provenzale sont de 1670, et qu'Alessandro Scarlatti débute vers 1680.

*
* *

J'en ai dit assez pour attirer l'attention des historiens de la musique vers ce Journal de Bouchard. On peut lui reprocher de manquer de sérieux, de n'avoir qu'une connaissance superficielle de toutes choses, et de ne chercher à en donner que l'aspect extérieur, sans s'appliquer à connaître et à nous faire connaître à fond les œuvres et les hommes de l'époque. Mais c'est déjà quelque chose d'inappréciable que d'avoir cet aspect extérieur d'une époque, et il est très rare qu'il nous soit rendu avec la spontanéité parfaite de Bouchard. Sa curiosité est inlassable. Il s'intéresse à tout, il voit tout avec des yeux alertes et amusés ; il juge tout avec un esprit très libre et sans préjugés. Ce sont de bonnes conditions pour nous donner, à défaut de la connaissance raisonnée du temps, la sensation immédiate de son atmosphère morale et sociale.

ROMAIN ROLLAND.

La Musique au Moyen Age.

LAIS ET DESCORTS FRANÇAIS DU XIII^e SIÈCLE, TEXTE ET MUSIQUE, publiés par *Alfred Jeanroy, Louis Brandin et Pierre Aubry* (1 vol. format de la *Paléographie musicale*, 171 p. Paris, Welter, 1901).

EARLY ENGLISH HARMONY (du x^e au xv^e siècle ; fac-similés de manuscrits avec une transcription en notation moderne par *H. E. Wooldridge*, professeur de l'histoire des Beaux-Arts à Oxford ; vol. 1^{er}, Londres, chez B. Quaritch, 1897).

CHANTS ET MADRIGaux DE COMPOSITEURS ANGLAIS DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE (publication pour les membres de la *Plain-song and medieval music Society*, Londres, B. Quaritch, 1891).

BIBLIOTHECA MUSICO-LITURGICA (liste descriptive des manuscrits de musique et de liturgie du moyen âge conservés dans les Bibliothèques de la Grande-Bretagne et d'Irlande par *W. H. Frère* (Londres, Quaritch).

Les matériaux et les instruments de travail ne manquent pas aujourd'hui à ceux qui, sans sortir de leur cabinet, veulent étudier la musique du moyen âge. Veulent-ils

recourir aux sources de l'art religieux ? ils ont : 1^o les publications des Bénédictins de Solesmes qui, dans leur *Paléographie musicale* ont donné, *in extenso*, la phototypie des célèbres manuscrits de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Montpellier... ; 2^o les publications non moins admirables de la *Société anglaise de plain-chant et de musique* qui a fait connaître, par les mêmes procédés, des monuments importants, et qui a donné, avec une analyse, la liste des manuscrits conservés en Angleterre. Ce sont là, certainement, les collections les plus utiles, en matière de plain-chant, celles qu'un historien ne peut ignorer. Veut-on étudier l'art profane du moyen âge ? MM. Aubry et Wooldridge fournissent encore les documents nécessaires, dans les deux ouvrages mentionnés en tête de cette notice. Il est regrettable qu'en France, de telles études, au lieu d'être abandonnées à l'initiative et au dévouement de tel ou tel savant particulier, ne soient pas dirigées ou soutenues par une Société, comme en Angleterre ; s'il en était ainsi, les publications françaises aurait peut-être plus d'ampleur encore, plus de précision scientifique, c'est-à-dire que l'usage coûteux de la photographie pour la vulgarisation des documents y serait plus général.

M. Aubry nous donne le texte de chansons musicales composées par les musiciens suivants : Gautier de Dargies, Colin Muset, Guillaume le Vinier, Gilles le Vinier, Adam de Givenci, Thomas Herier (lais profanes) ; Thibaut de Champagne, Gautier de Coinci, Ernoul le Vieux (lais pieux) ; plus un certain nombre d'anonymes. Pour l'établissement du texte littéraire, l'étude des genres, de leur vraie nature et de leur origine, il a fait appel, peut-être par une trop grande modestie, à la collaboration de M. Brandin et à celle de M. Jeanroy. Il faut remercier chaleureusement M. Aubry pour l'œuvre artistique et nationale qu'il a entreprise ; mais comme les meilleurs amis sont ceux avec qui on discute le plus, même dans le domaine qui leur est spécial, il me permettra de noter ici très librement quelques impressions.

L'œuvre de M. Aubry est présentée sous une forme élégante, luxueuse, mais d'une distinction un peu hautaine ; je veux dire que M. Aubry se borne au strict nécessaire, quelquefois à moins, et fait peut-être trop de fond sur les connaissances du lecteur. 1^o J'aurais désiré une biographie de tous les musiciens cités. Qu'on ne me dise pas que cette biographie a déjà été faite : il y a toujours à rectifier, et à compléter en pareille matière. 2^o J'aurais voulu, avant les textes musicaux, une notice rappelant les règles de la notation proportionnelle au moyen âge : « Nous ne donnons pas ici la traduction de ces cantilènes en notation moderne, est-il dit à la page xxiv, parce que c'est un travail facile que *tout lecteur pourra faire* ». Comment cela serait-il si facile ? Il n'existe en France aucun travail sur la musique mesurée ; cette notation est très différente de la nôtre et il faut en chercher les règles (en dehors des théoriciens du moyen âge) dans Ambros, dans Riemann ou dans la récente histoire de M. le professeur Wooldridge. 3^o Le lai de la *pastourelle*, publié à la page 139, paraît le même, comme mélodie, que le lai *Vierge glorieuse*, de la page 151. L'un des deux doit donc servir de critérium à l'autre pour l'établissement du texte musical. Pourquoi trouve-t-on (lignes 4, 5 et 6 de la p. 139) quelques variantes nullement justifiées par le texte littéraire ? 4^o A la page 185 (lai de Gautier de Coinci, vi), il y a une mélodie d'allure apparemment populaire, dont les coupes rythmiques sont en singulier désaccord avec celles du texte poétique. La période musicale se termine *au milieu* d'un vers. C'est sans doute à cette étrange anomalie que se rapporte la note de la page 32, où le texte poétique est donné seul : « *Aucun des deux manuscrits n'indique la lacune que des raisons rythmiques me font supposer* ». Au lieu d'admettre qu'il y a une *lacune* dans le manuscrit (ce qui dérangerait toute la structure de la strophe), je crois au contraire que, dans le texte musical

il y a tout simplement trois notes *de trop*. La clausule *mi, ré, ré*, par une distraction assez fréquente chez tous ceux qui écrivent, se trouve, à tort, répétée *deux* fois. Ce qui me confirme dans cette opinion, c'est qu'à la reprise de la même période (immédiatement après, dernière ligne de la p. 105) la même clausule n'est employée qu'*une* fois. Donc, il paraît suffisant, pour que tout rentre dans l'ordre, de rejeter la répétition de ces trois notes et d'avancer un peu la reprise, en faisant coïncider son début avec celui du vers. — Si l'on fait cette opération, il manquera deux notes, dans la mélodie, pour les paroles ; mais je remarque, dans la répétition de la période musicale, une petite lacune : il lui manque justement deux notes (un *mi*, dixième note de la phrase, et un *ré*, avant-dernière note du premier membre) pour qu'elle reproduise exactement la formule initiale. Il y aurait donc à rejeter d'abord trois notes, puis à combler une vraie « lacune » ; et rien n'est plus simple, le texte d'une phrase quelconque servant de critérium pour celui de la *reprise*. 5° Le caractère de cette édition est souvent conjectural (certaines parties du texte poétique n'étant pas notées dans les mss.) ; le lecteur en est-il suffisamment averti ? 6° Il est dommage que les quelques fac-similés phototypiques dont le livre est orné ne soient pas précisément choisis parmi ceux qui ont servi à cette publication. — Enfin, une coquille : à la table des matières, page 169, lire *xiii*, au lieu de *xviii*.

Je n'irai pas jusqu'à regretter que ces chansons n'aient pas été traduites en notation moderne — selon l'usage — et même harmonisées. Soyons reconnaissants à M. Pierre Aubry du très beau travail qu'il nous donne ; si nous relevons quelques vétilles, c'est que nous avons la plus haute idée des services qu'il peut rendre et qu'il a déjà rendus à la science de la musique française.

Pour compléter ces indications au point de vue bibliographique, il convient de citer à côté du précédent travail, la monumentale collection de M. le professeur Wooldridge (*Early English Harmony*) contenant soixante fac-similés de musique du x^e au xv^e siècle (cette publication exacte des textes ne fait que précéder leur traduction en notation moderne) et le répertoire de *Chants et madrigaux de compositeurs anglais à la fin du xv^e siècle*, publié pour les membres de la « Société de plain-chant et de musique médiévale ». Dans ce dernier ouvrage, très accessible au lecteur moyen, toutes les difficultés de lecture sont aplanies, et les mélodies sont harmonisées. Parmi les madrigalistes anglais dont les œuvres sont publiées, se trouvent : W. Cornish jr. (ainsi orthographié, bien que dans le 5665 *add. Ms.* du British Museum, on lise : *Cornysse*) ; Browne, dont la biographie n'est pas connue ; W. Newark (maître de chapelle du roi d'Angleterre en 1509) ; et R. Fairfax, le principal représentant de cette période (né entre 1450 et 1475 à Bayford, Hertford-Shire, organiste de Saint-Albans, *musicæ doctor* à Cambridge puis à Oxford, membre de la chapelle de Henri VIII, mort en 1529). Le volume se termine par une jolie page du roi Henri VIII, dont on ne sait pas exactement si elle fut d'abord une composition instrumentale ou vocale.

Nul ne s'étonnera que ces pièces soient plus intéressantes pour un musicien que les lais français du xiii^e siècle, parce que l'art du contrepoint y joue le rôle principal. Les unes ont un caractère pastoral ; les autres expriment l'amour. Celle de la page 27 a une forme savante, et n'a pu être réduite pour piano qu'avec les plus grandes difficultés. Dans la préface, l'éditeur montre les différences qui séparent la notation moderne de celle du moyen âge. Aujourd'hui la progression des valeurs de notes est binaire : une ronde vaut *deux* blanches, une blanche vaut *deux* noires, une noire vaut *deux* croches, etc... Autrefois, une note avait *trois* fois la valeur de la note inférieure, (le nombre *trois* étant considéré comme un symbole de perfection) ; une longue valait

trois brèves; une brève valait trois demi-brèves; seulement, dans les ligatures (notes groupées, — et c'est là que se trouve la difficulté la plus grande) le principe est modifié. De là la nécessité d'un tableau spécial indiquant les règles. On le trouve à la page XII de ce livre, et aussi dans le premier volume de l'*Histoire de la musique* publié à Oxford par M. Wooldridge (p. 125 et suiv.).

Les pièces du xv^e siècle contenues dans *Songs and madrigals* sont tirées de manuscrits du British Museum plus connus des philologues que des musiciens. Elles attireront l'attention des historiens sur la musique médiévale anglaise, un peu dédaignée jusqu'ici. Stafford Smith en avait déjà publié quelques spécimens (*Musica antiqua, a selection of music from the XII to the XVIII century*, 1872), mais ses traductions n'étaient pas toujours exactes. — Quelques-unes de ces pièces ont un caractère pastoral; la plupart des autres expriment l'amour. Il est parfois difficile de dire pour quel genre de voix elles ont été écrites. Ces compositeurs de madrigaux cultivent le contrepoint et non l'harmonie; leur but est de faire marcher ensemble les parties mélodiques: les « accords » qui en résultent sont chose fortuite, accessoire. Quelquefois même ces musiciens n'ont aucune préoccupation de l'effet d'*ensemble* qui peut se produire par la superposition des voix. A leurs yeux, l'art de l'imitation (d'un thème donné) suffit à créer l'agrément et l'intérêt. Un de leurs moyens d'expression les plus familiers est la substitution du rythme binaire au rythme ternaire, et *vice versa*. Le volume se termine par une page très curieuse de Henry VIII, faite de huit périodes ou strophes indépendantes, en forme de récit. La pièce est donnée ici comme instrumentale, mais dans le même manuscrit d'où on l'a tirée (au f^o 49 de l'Add. m. 31.922), il en existe une version abrégée avec des paroles. — La partie monodique du recueil est enrichie d'un accompagnement (par le Dr W. Pearce), auquel je reprocherai d'être parfois trop savant et trop musical. A la page 2, dernière ligne, deuxième mesure, il y a sur un prolongement de l'*ut*, une quinte augmentée et une neuvième qui donnent un son peu « médiéval ». — J. C.

M. Hugo Riemann et les sous-harmoniques. — Nous recevons une lettre qui précise un point important dans l'histoire de la théorie musicale :

« Monsieur le Directeur, au sujet de l'étude que vous avez publiée sur Helmholtz, voulez-vous me permettre une simple remarque? Dans sa *Musikalische syntaxis*, M. le professeur Riemann a parlé de sa théorie des harmoniques inférieurs comme d'une « addition » personnelle qu'il aurait faite à la doctrine du célèbre physiologiste allemand; or, la théorie de l'accord mineur faite à l'aide des sous-harmoniques se trouve pour la première fois dans un *Abrégé des règles de l'harmonie* publié en 1743 par Levens, professeur de musique à Bordeaux. Cf. Fétis : *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (p. 215). Veuillez agréer, etc.

« C. JOURDAN. »

DR. PETER WAGNER : **Introduction à l'étude des mélodies grégoriennes, 1^{re} partie : Origine et développement des formes du plain-chant liturgique, jusqu'à la fin du moyen âge.** (1 vol., 344 p., en allemand, librairie de l'Université, à Friburg, Suisse, 1901.)

Sous ce titre, M. le Dr Peter Wagner avait déjà publié, il y a quelques années, un

travail qu'il reprend aujourd'hui; il l'a expurgé de quelques affirmations un peu hasardées, et profondément remanié. En voici le plan : 1^o les psaumes et la psalmodie dans les premiers siècles de l'ère chrétienne; 2^o les hymnes; 3^o développement général de la liturgie et du chant liturgique au moyen âge; 4^o les premiers chants de la messe (introitus, Kyrie eleison, Gloria); 5^o les chants de la messe entre les lectures (le répons-graduel, l'Alleluia, le Trait, le Benedictus, le Credo); 6^o les chants pendant le Sacrifice (l'Offertoire, le Sanctus, la Communion); 7^o coup d'œil sur le développement de l'Office; 8^o le développement du chant responsorial; 9^o le développement du chant antiphonique; 10^o le développement des hymnes de l'office; 11^o fixation de la liturgie et du chant liturgique par le pape Grégoire I^{er} († 604); 12^o extension au dehors du chant grégorien; 13^o les séquences; 14^o les tropes; 15^o les offices rimés. — C'est peut-être une énumération plutôt qu'un plan; mais dans tous ces chapitres, M. Wagner montre un esprit très net, appliqué à se rendre compte de tout et à puiser aux sources mêmes de l'histoire religieuse les éléments d'une doctrine ayant une valeur objective. Ce livre, dont plusieurs idées sont nouvelles, intéresse le liturgiste plus encore que le musicien; mais il est une introduction indispensable à une sérieuse étude du plain-chant, et on n'en saurait trop recommander la lecture, d'ailleurs facile et agréable. Nous assistons vraiment aujourd'hui à une renaissance de la science et de l'art grégoriens; M. le Dr Wagner y contribue avec une incontestable autorité.

Quelques lapsus : à la p. 51. 6^o l. de la note, au lieu de *ih*, lire *ich*; p. 53, note 4, au lieu de *responsalis*, lire *responsorialis*; p. 91, n. 2, au lieu de *or*, lire *cor*; p. 95, *eccesia* (p. *ecclesia*); p. 141, l. 2 et 4: *tengentem* (p. *tegentem*) et *filli* (p. *fili*); p. 265, *deô* (p. *déo*) et *eâm* (p. *éam*); p. 330, *exultate* (p. *exsultate*, cf. p. 265 et 323); p. 332, *exurgat* (p. *exsurgat*). — Ce sont là des vétilles dans un beau livre que nous verrions avec plaisir traduit en français.

Harmonie et Complication, par le Dr Victor GOLDSCHMIDT. 1 vol., 136 p.
Berlin, 1901, chez Julius Springer.

Voici un très curieux livre, d'une originalité bien allemande. L'auteur est professeur de sciences naturelles à l'Université de Heidelberg; comme épigraphe de son travail, il cite quelques vers du *Faust* de Goethe, et le mot pythagoricien : « les nombres sont l'essence des choses »; et son but est de montrer que la composition musicale obéit à la loi qu'on observe dans la formation... des cristaux. Ses vues sont-elles exactes? Je ne saurais m'en porter garant. M. le Dr Goldschmidt dit, dans sa préface, qu'ayant conscience d'avoir fait une incursion dans un domaine qui n'est point le sien (la musique), il a soumis son livre, avant de le publier, au visa de plusieurs musiciens compétents. Le critique musical devrait, en toute justice, imiter cette méthode, et soumettre sa « recension » au visa des naturalistes!... Quoi qu'il en soit, le travail de M. Goldschmidt donne beaucoup à penser; il est plein de faits intéressants et mérite d'être signalé à tous les lecteurs que les routines d'éducation n'ont pas confinés dans d'étroits compartiments.

L'auteur, donc, a déjà publié antérieurement une série d'études sur les formes cristallisées, leur fréquence, leurs rapports et leur développement. Ces recherches l'ont amené à formuler une loi qu'il appelle « loi de complication » (régissant le passage de l'unité à la variété), et qui permet de déterminer le nombre, l'ordre et la place des

surfaces secondaires qui, dans un cristal, succèdent à une surface primaire. Or, l'auteur prétend que cette loi se retrouve aussi dans l'harmonie musicale. D'une note quelconque (représentant la surface primaire dans un cristal) il passe, selon l'ordre des harmoniques, à sa dominante (surface secondaire), et ce seul intervalle, par la série qu'il fournit, produit d'abord l'organisation de la gamme. A la même loi il rattache la formation des accords, le majeur et le mineur, le rôle du *dièze* et du *bémol*; elle lui permet d'analyser plusieurs textes de musique, entre autres le *Stabat* de Palestrina, dont il admire la structure magnifique, « laquelle concorde exactement avec une loi de la nature créatrice ». Il donne, page 39, une « clef-d'accords » (Accord-Schlüssel) grâce à laquelle on peut non seulement analyser le style des maîtres, mais... composer aussi soi-même. — Amené par la nature de son sujet à changer de point de vue et à rechercher le fondement psychologique et physiologique de l'art musical, il fait une revue critique de plusieurs systèmes et définit ainsi l'harmonie : « Le plaisir qu'elle procure est une facilitation perçue des fonctions vitales ». J'avoue ne pas bien apercevoir le lien de cette seconde partie de la thèse avec la première.

M. le Dr Goldschmidt va plus loin : il prétend retrouver dans le monde des couleurs la même loi que dans le monde des sons et montrer dans les lignes du spectre solaire la même série numérique-harmonique. L'élément commun, dans ces rapports en apparence hétérogènes du monde des couleurs, des sons et des cristaux, serait cette « loi de complication » d'après laquelle la nature passe de l'unité à la variété...

Les anciens Grecs dissertaient parfois sur l'*un* et le *multiple* ; c'est ici un travail du même genre, mais fait par un savant moderne dont l'esprit s'aventure dans les faits et non dans les abstractions. Même quand on est un peu inquiet par l'audace de ses idées, on apprend avec lui beaucoup de choses intéressantes, et il fait réfléchir.

Un détail, pour terminer ce compte rendu trop incomplet. Page 60, M. le Dr Goldschmidt dit que, si la théorie physiologique d'Helmholtz était vraie (un organe pour chaque son perçu), il devrait y avoir des oreilles malades incapables de percevoir certains sons, et que le fait, à sa connaissance, n'existe pas. — Dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, 2 juillet 1900, est précisément étudié le cas d'un sujet dont l'oreille a une lacune sourde.

CARL SCHULZE : **Stradivaris Geheimniss, ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues** (Berlin, chez Fussinger, 1 vol. in-8°, 134 p.).

On sait le prix attaché par les artistes aux violons d'Antoine Stradivari (né à Crémone en 1644) et de Guarneri, peut-être son élève direct, qui construisit ses meilleurs instruments entre 1725 et 1745. « Alors même, disait un virtuose cité par l'auteur, que je trouverais un violon cent fois plus sonore, je lui préférerais mon Stradivarius ». L'objet du livre est de montrer : 1° que les violons de Guarnerius sont exactement construits d'après la même méthode que ceux de Stradivarius ; 2° que les principes de cette méthode sont d'ordre mathématique et peuvent être facilement exposés ; 3° que la supériorité accordée aux violons anciens sur les modernes est due à un préjugé. Ce travail est accompagné de six grands tableaux parmi lesquels se trouvent les schémas d'un violon signé par Guarnerius (Crémone, 1740) et d'un violon signé par Stradivarius (Crémone, 1716). M. Schulze — qui est luthier — a de solides connaissances en acoustique ; il paraît n'avoir pas tenu assez de compte de la qualité des bois employés et de

l'influence de cette qualité sur le timbre, surtout quand un siècle a passé sur le fragile instrument. Ce côté de la question est très important. Je pourrais citer un savant industriel qui, frappé de voir que les bois du violon gagnent en vieillissant et que ceux du piano ne gagnent pas, a cherché à donner à ces derniers une vieillesse artificielle — tout comme on fait pour certaines eaux-de-vie — en les traitant par l'électricité...

Les Théâtres de la foire (1660-1789). MAURICE ALBERT (1 vol. in-16, 312 p. Hachette).

Dans ce livre solide et agréable, récemment couronné par l'Académie, M. Albert fait revivre une période accessoire, mais très pittoresque et singulièrement curieuse de l'histoire du théâtre. Les forains qui, tous les ans, aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, divertissaient le public par leurs marionnettes, leurs acrobaties et leurs pièces bouffonnes, ont de nombreux titres à notre attention rétrospective. Favorisés par le pouvoir royal qu'ils amusaient et flattaient, ils eurent d'abord l'honneur d'être combattus par la Comédie française ; en un temps où le privilège absorbait tout, ils traitèrent plus d'une fois de puissance à puissance avec l'Opéra. En 1709, un arrêté leur interdit de chanter les couplets de leurs pièces ; en 1714, un nouvel arrêté leur accorde cette autorisation, et c'est chez eux, à la foire de 1715, qu'apparaît pour la première fois le mot (sinon le genre) d'*opéra-comique*, en tête des affiches de la dame Baron et des Saint-Edme. En 1745, l'« opéra-comique » leur est interdit de nouveau ; mais en 1784, Nicolet (ou la troupe qui portait son nom) paie à l'Académie de musique vingt-quatre mille livres annuelles pour avoir le droit d'user des anciennes tolérances musicales. Dans l'analyse de leur répertoire burlesque, et la nomenclature de leurs fournisseurs, on rencontre le nom d'écrivains célèbres (Lesage, Piron...) ; si leurs parodies nous paraissent aujourd'hui un peu froides et enfantines, elles n'en sont pas moins un chapitre nécessaire de l'histoire du XVIII^e siècle ; M. Albert l'a écrit avec autant d'éloquence que d'érudition.

(Un détail : ce n'est pas en 1712, — v. la note de la p. 57 — mais en 1708 qu'a été repris le *Thétis et Pélée*, de Colasse.)

Les Campagnes d'un musicien d'état-major pendant la République et l'Empire (1791-1810), par Ph.-R. GIRAULT, *ex-musicien d'état-major au régiment de Perche, etc.* 1 vol. in-8°, 268 p. (Paris, librairie Ollendorf).

Philippe-René Girault, né à Poitiers, le 7 janvier 1775, fils d'un tailleur de pierres, entré à l'âge de quatre ans et demi à la psalette de Sainte-Radegonde, fut soldat-musicien volontaire pendant près de vingt ans, et témoin de tous les faits de guerre qui ont illustré les Kellermann, les Jourdan, les Kleber, les Marceau, les Hoche, les Moreau, — la Grande armée, Napoléon... Une fois rentré au pays, il devint maître de chapelle à la cathédrale de Poitiers. Sur le tard, il consigna ses souvenirs de campagne dans des mémoires qu'on publie aujourd'hui. « Ce morceau de basson n'est point inutile à l'épopée », dit M. Frédéric Masson dans la préface qu'il a écrite pour le volume. Les

historiens y trouveront des détails à glaner; j'y ai vainement cherché des faits intéressants l'histoire de la musique.

Noëls français, transcrits et harmonisés par JULIEN TIERSOT. — (Au *Ménestrel*).

Charmant recueil, contenant une vingtaine de Noëls du xv^e au xix^e siècle, recueillis et finement harmonisés par M. Julien Tiersot. La musique en est spirituelle, gracieuse, maligne, avec de-ci de-là une pointe d'émotion. La poésie est de belle humeur, et souvent succulente : le chant de Noël en France, il faut l'avouer, est surtout un chant de réveillon :

« Noïé, Noïé est venu :
Nous ferons belle ripaille ! »

Je recommande aux gourmets le *Noël Bressan* du xvii^e siècle. Il fait autant d'honneur à la cuisine qu'à l'appétit français; c'est un menu pantagruélique en dix couplets. — Mais il n'y a pas seulement à boire et à manger; il y a à chanter, et de belles mélodies, d'une robuste carrure, comme le vieux *Noël Poitevin*, cité par Rabelais, — ou d'un large dessin, comme le second *Noël Provençal* : « Guillaume, Antoine, Pierre et Jean ». — Le volume est terminé par trois cycles de Noëls, mettant en scène les principaux épisodes de la Nativité.

R. R.

Les principaux systèmes d'esthétique musicale. — III. Helmholtz (*Suite*). — Les idées de M. Th. Ribot.

3^o La nature ignore ce que nous appelons *musique*; elle est sourde et muette. Le son n'a aucune réalité extérieure; c'est un phénomène subjectif qui n'existe qu'en nous. En dehors du sujet qui écoute, il n'y a que des ondulations de l'air, des mouvements. Cependant, la musique existe; c'est donc qu'il y a *en nous* un organisme qui la crée. Quel est cet organisme? — C'est l'oreille, disent les physiologistes. — Mais l'oreille peut être la condition du phénomène sonore sans être la cause de la musique. L'oreille peut faire une œuvre indispensable, mais limitée, modifiée, conditionnée elle-même par d'autres organismes ou d'autres forces qui sont en nous.

Si c'était la structure de l'oreille qui produit le plaisir ou le déplaisir attaché à telle formule mélodique, les impressions musicales, incapables d'échapper au déterminisme des lois naturelles, devraient être les mêmes chez tous les hommes, au moins seraient-elles toujours identiques dans un même sujet. Une brûlure (pour reprendre les comparaisons de M. Ribot) ne laisse jamais d'être douloureuse; tout le monde s'accorde à dire qu'il fait froid en hiver, chaud en été. Ce sont là des phénomènes qui dominent notre sensibilité. Au contraire, comment se fait-il que les impressions musicales soient si contradictoires? Pourquoi est-ce seulement à la fin du xii^e siècle (avec Franco de Cologne) que la tierce est considérée comme consonante? Pourquoi est-ce seulement aux xiii^e et xiv^e siècles que la sixte est rangée aussi parmi les consonances? Pourquoi la quarte, considérée d'abord comme consonante, est-elle regardée par Dehn (*Traité d'Harmonie*, 1840) comme une dissonance qui appelle une résolution?... Pourquoi un même sujet est-il diversement affecté par la même symphonie, suivant

les circonstances? M. Paul Bourget nous apprend que ses sensations de musicien sont très mobiles. Ce qui l'enchantait hier, lui déplaît aujourd'hui, ou le laisse indifférent. Son oreille, pourtant, ne change pas!... C'est sans doute parce que les phénomènes musicaux ne sont pas le résultat d'un pur mécanisme; l'oreille ne les crée pas comme le moule crée la forme de la matière fluide qu'on y verse : l'intelligence intervient pour apprécier, défaire et refaire l'œuvre du sens auditif, et lui donner, par une seconde création, un sens définitif, ou provisoire et variable comme l'esprit lui-même. Et il semble bien que dans cette transformation du phénomène sonore en phénomène musical, la libre activité de l'intelligence joue un rôle plus grand que l'oreille. Avoir une impression vraiment musicale, ce n'est pas s'accommoder, par une sorte de réceptivité passive, à des sollicitations venant du dehors; c'est imposer le cachet d'une personne morale, plus ou moins riche et éduquée, à une matière indéterminée. Il est peu probable que l'oreille française ait changé d'organisation depuis cinquante ans; cependant, nous goûtons peu certaines romances qui faisaient les délices de nos grands-pères, et nous applaudissons des œuvres qui leur étaient pénibles : c'est que dans les unes et les autres nous *mettons* autre chose que ce qu'ils y mettaient. — Pourquoi la plupart des musiciens sérieux, quand on les interroge après la première audition d'un opéra ou d'une symphonie, répondent-ils qu'avant de formuler une opinion, ils ont besoin d'entendre l'œuvre une seconde fois? Pourquoi Berlioz déclarait-il ne pas comprendre le prélude de *Tristan et Iseult*? Est-ce qu'on hésite jamais à dire si on s'est brûlé en mettant la main dans le feu?

4° La théorie physiologique est, je crois, incapable de répondre à la question suivante : Dans la composition écrite en style d'école, pourquoi les suites d'octave sont-elles aujourd'hui prohibées, alors que l'octave est la consonance parfaite? Ce simple fait ne nous montre-t-il pas que ce qui est agréable en soi, à l'état isolé, peut changer absolument de caractère en entrant dans un ensemble coordonné, et qu'il y a une très grande distance entre un phénomène sonore et un phénomène musical?

5° Les explications données par Helmholtz (p. 320, 335, 354) sur le caractère désagréable des dissonances — vibrations simultanées dont les courbes ne coïncident pas, et qui produisent des alternatives de force et de faiblesse appelées *battements* — reviennent à dire que la dissonance est une *sensation contrariée*. — Je me borne à remarquer qu'il y a des sensations fort agréables, justement parce qu'elles sont contrariées : douche froide après un exercice violent, mets sucré combiné avec un mets salé, irrégularités soudaines du mouvement (jeu des montagnes russes), brusques changements de l'éclairage d'un spectacle, rythmes à 5 temps ou à 7 temps dans une mélodie, déplacement de l'accent tonique normal dans un hexamètre, étonnement produit par une série de coups de théâtre imprévus, symétries évitées dans les arts de l'espace, etc..., etc...

6° Helmholtz n'est pas seulement un physicien qui analyse les phénomènes du son à l'aide des mathématiques, et un physiologiste attaché à expliquer comment s'établit le lien entre le sujet sentant et les lois objectives de la nature. Allemand, il se préoccupe d'esthétique et d'histoire musicale. C'est un esprit encyclopédique. Il y a une partie de son livre qui intéresse le psychologue, l'artiste, et même l'archéologue. On y trouve une thèse — moins originale, d'ailleurs, que tout le reste — sur le pouvoir *expressif* de la musique. Cette thèse me paraît d'abord peu nette en elle-même, et peu digne d'un savant. En outre, il semble assez difficile d'apercevoir comment elle se rattache aux conclusions du travail scientifique dont elle est précédée ou enveloppée. Tantôt Helmholtz met la psychologie musicale sous la dépendance absolue de l'acous-

tique et de la physiologie; tantôt, au contraire, il la considère comme une science réservée, au seuil de laquelle il doit s'arrêter et se récuser, sans autre ambition que d'avoir posé les principes les plus élémentaires de la grammaire musicale.

Sans rechercher s'il est toujours d'accord avec lui-même, essayons de dégager et d'apprécier ses idées sur l'expression musicale.

« Tout mouvement, dit Helmholtz (1), exprime pour nous les forces qui le produisent, et nous savons juger instinctivement les forces agissantes, en observant les mouvements qui en naissent. Cela est peut-être plus vrai encore des mouvements déterminés par la volonté et les passions humaines, que des mouvements mécaniques observés dans la nature extérieure (2). C'est ainsi que le mouvement mélodique des sons peut exprimer les états psychologiques les plus différents; *non pas les sentiments proprement dits*, — car sur ce point nous devons donner raison à Hanslick contre d'autres esthéticiens, la musique n'ayant pas, sans le secours de la poésie, le moyen d'indiquer avec clarté l'objet du sentiment, — mais bien l'état où le sentiment met l'âme et le ton qu'il lui donne (*Gemüthsstimmung*). » — Ce terme de *Gemüthsstimmung* est difficile à traduire en français; heureusement, Helmholtz se hâte de l'expliquer. — « J'entends par là ces propriétés des états psychiques que la musique peut présenter (3); c'est-à-dire le caractère général que présente à un moment donné la MARCHÉ de nos idées (*den allgemein Charakter, den zeitweilig die Fortbewegung unserer Vorstellungen an sich trägt*) »... Et par besoin d'une clarté qu'il cherche ici avec un embarras visible, Helmholtz définit encore ce qu'il entend par *marche des idées* (*Fortbewegung der Vorstellungen*) : « Nos pensées (4) peuvent se mouvoir avec rapidité ou lenteur; elles peuvent errer çà et là (*herumirren*), sans repos et sans but, dans une agitation inquiète, ou poursuivre (*ergreifen*), avec précision et énergie un but déterminé; elles peuvent se laisser entraîner (*herumtreiben*) aisément et sans efforts, à d'agréables rêveries, ou bien, liées (*gebant*) à de tristes souvenirs, ne changer d'objet que lentement, péniblement, sans force, à petits pas (*in Kleinen Schritten*). Tout cela peut être imité et exprimé par le mouvement mélodique des sons » (5). Avant Hanslick, Vischer avait dit : « C'est dans l'expression musicale qu'on peut le mieux étudier le mécanisme des mouvements de l'âme (6). » Helmholtz souscrit à cette opinion : « En réalité, dit-il, pour exprimer les *mouvements de l'âme*, nous n'avons pas de moyen plus précis et plus délicat que la musique (7). »

Ainsi, la musique exprime le dynamisme des sentiments, et rien de plus; elle est une sorte de graphique en action indiquant le mouvement des forces qui s'agitent en nous. — Sans demander si cette opinion ne contredit pas une déclaration très importante faite dès le début du livre (p. 4) et d'après laquelle « les sons musicaux n'ont d'autre raison d'être qu'eux-mêmes et produisent leur effet indépendamment de tout rapport d'imitation avec un objet quelconque », je présenterai l'objection suivante :

A proprement parler, il n'y a pas de « mouvements » dans l'âme. Qu'il s'agisse d'un état passionnel (*Gemüth*), d'une idée (*Vorstellung*), ou d'une pensée (*Gedanke*), on ne peut associer l'idée de mouvement à un phénomène psychique que par métaphore. Quand une passion violente se produit, je défie bien qu'on cite d'autres mouvements

(1) *Die Lehre der Tonempfindungen*, 4^e édition, 1877, p. 413 et suiv.

(2) Cf. *Einleitung*, p. 3.

(3) Il y a là, au point de vue du problème qui nous occupe, une sorte de cercle vicieux.

(4) On remarquera qu'après avoir employé le mot *Gemüth*, Helmholtz emploie le mot *Vorstellung* et enfin *Gedanke*.

(5) *Die Lehre d. T.*, p. 414.

(6) *Die Mechanik der Gemüthsbewegungen*.

(7) *Loc. cit.*, p. 416.

que ceux-ci : une accélération dans les battements du poulx, dans la circulation, dans la respiration, — ou bien des actes extérieurs. Parler de « mouvements » dans un fait de conscience, c'est se payer de mots. Il est singulier qu'un savant habitué aux précisions mathématiques de l'analyse, se contente, comme Helmholtz, du langage littéraire le plus vague et retombe dans je ne sais quelle rhétorique cicéronienne, lorsqu'il aborde, fût-ce en passant, l'étude des phénomènes psychologiques. Tout mouvement suppose un point de départ et un point d'arrivée. Tout mouvement peut être décomposé et mesuré. Rien de tel n'apparaît, rien de tel n'est possible dans l'émotion; et quand nous disons que notre pensée « erre ça et là », qu'elle se laisse « entraîner », qu'elle est « enchaînée », qu'elle « avance », qu'elle « recule », qu'elle fait de « petits pas » (!), etc..., nous faisons intervenir dans l'analyse des phénomènes psychologiques un acte d'imagination prêtant à ces phénomènes des qualités qu'ils n'ont pas et ne peuvent pas avoir. Nous employons des images. — La musique, si l'on veut ne tenir aucun compte de son analogie avec le langage instinctif, peut apparaître comme un système d'images *réalisées*; mais Helmholtz est très éloigné de cette idée.

Avant de conclure, examinons un nouvel aspect de ce système.

Nous retrouvons la théorie physiologique de l'art musical, dépouillée de son appareil de démonstrations scientifiques, réduite en conclusions essentielles et rapprochée du tour de pensée habituel aux philosophes dans un livre très net, très agréable à lire à cause du grand nombre de faits précis qu'il contient, et signé d'un nom aussi aimé que respecté : *La psychologie des sentiments*, par Th. Ribot, directeur de la *Revue philosophique*, membre de l'Institut (1). Ai-je besoin de m'excuser si je me permets d'en discuter quelques pages ? M. Ribot est trop bienveillant, trop loyal ami de la vérité pour s'étonner qu'on examine librement ses idées, même quand on manque d'autorité pour contredire un maître tel que lui.

L'auteur de la *Psychologie des sentiments* n'a pas écrit un livre sur la musique; son objet, c'est l'étude générale de la vie affective et passionnelle. Mais, trouvant sur sa route l'émotion musicale, il ne manque pas de l'étudier, car il voit précisément en elle un argument très sérieux en faveur de sa thèse. Appliqué à rechercher dans la vie animale et végétative les racines de la vie morale, M. Ribot ne fait pas lui-même d'expériences; mais il est admirablement informé de celles qu'ont faites les spécialistes, et il les cite à chaque instant pour qu'elles servent d'appui à ses idées. Il puise aussi à pleines mains dans les récits des voyageurs, les mémoires, l'histoire des arts, etc... Pour juger la légitimité d'une pareille méthode, et pour dire si, dans ces vastes et incessantes enquêtes, le vrai est toujours distingué du probable ou du faux, la compétence me manquerait; mais en ce qui concerne spécialement la musique, je suis obligé de faire quelques réserves sur la valeur des informations recueillies par l'éminent écrivain. Je lis à la page 164 : « Mozart reconstituant le *Miserere* d'Allegri est un exemple classique de cas parfaits (de mémoire) où la représentation est d'une exactitude irréprochable. » — Oui, c'est un exemple classique; malheureusement il est inexact. La reproduction par Mozart du *Miserere* d'Allegri (œuvre d'ailleurs assez mince) ne fut nullement un cas de mémoire « parfaite ». Il y avait des fautes nombreuses dans cette reproduction; le jeune musicien-prodige s'en aperçut et les corrigea, lorsque après avoir entendu une première fois ce *Miserere*, le mercredi de la semaine sainte (1770), il le réentendit le vendredi suivant (consulter, à ce sujet, Otto Jahn, *W. A. Mozart*, I, p. 133 et suiv. Jahn, en remettant les choses au point, cite le récit de

(1) 1899, chez Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine).

Rochlitz, devenu « classique », et le caractérise ainsi dans une note : Rochlitz *brode — er Koloriert* — selon son habitude). — Je lis à la page 105 que, sur une question qui est des plus obscures, comme j'espère le montrer tout à l'heure (la question de savoir si les animaux sont sensibles à la musique), il y a « un très grand nombre d'observations ou d'expériences qui doivent être tenues pour exactes : *on les trouvera dans divers musiciens ou musicographes (Grétry, Fétis, etc.)* ». En vérité, je m'étonne de trouver chez un savant de telles références : un simple musicien ne s'en contenterait pas ! Elles sont moins de nature à m'éclairer qu'à m'inspirer une vague méfiance. — Un peu plus loin, page 105, M. Ribot émet cette opinion grave : « La musique agit comme une brûlure, comme le chaud, le froid, ou un contact caressant. » Et il ajoute : « J'ai consulté sur ce point des écrivains d'une compétence reconnue sur la psychologie musicale ». Immédiatement après, il cite une ligne de M. Stumpf, le savant acousticien de Berlin, qui a fait de très curieux travaux de laboratoire et réfuté Helmholtz ; puis une phrase de M. Dauriac, dont l'autorité est sans doute très grande, mais peut-être moins considérable. Quelle que soit la valeur de ce double témoignage, il ne me suffit pas. En disant que « les consonances et dissonances font sur l'organisme un effet indépendant de tout jugement esthétique », ou que « la raison de cet effet doit être d'ordre purement physiologique », ne se borne-t-on pas à affirmer ce qui est précisément l'objet du débat ?

Mais laissons ces chicanes. Quelle est la doctrine de M. Ribot sur l'émotion musicale ? Sur quels arguments cette doctrine est-elle fondée ? Elle va nous fournir l'occasion d'examiner de plus près la thèse physiologique.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre national de l'Opéra-Comique. — De documents officiels que nous avons sous les yeux, il résulte que la situation de l'Opéra-Comique n'a jamais été plus prospère. On en jugera par les quatre chiffres suivants, les seuls que nous voulions reproduire.

En octobre 1901 les recettes (y compris 29,000 francs représentant la subvention mensuelle, location de buffets, etc...) ont été de 210,000 francs ; en novembre elles se sont élevées à 214,104 francs ; — en décembre, à 274,503 fr. 50 ; — et en janvier 1902, à 284,649 fr. 50 centimes.

Après la reprise triomphale du *Roi d'Ys*, M. Albert Carré, qui sait combiner le culte du répertoire avec un goût très artistique pour la musique moderne, donnera : *Pelléas et Mélisande* de M. Dubussy (mars) ; la *Troupe Jolicœur* de M. A. Coquard et *Titania* de M. Huë (avril) ; *Circé* de M. Hillemacher (mai) ; *Muguette* de M. Missa (juin). A la saison prochaine sont réservés *la Reine Fiammetta* de M. X. Leroux, *les Pêcheurs de Saint-Jean* de M. Widor, *la Carmélite* de M. R. Hahn... Espérons qu'on n'oubliera pas la *Hulda* de César Franck, désirée par les meilleurs amis de la Maison.

Le Domino noir, donné sans doute comme satisfaction aux abonnés de l'Opéra-Comique amis du vieux répertoire, a été récemment repris avec beaucoup d'éclat par M. Carré, qui, pour cette reprise, a dépensé, dit-on, 45.000 francs. Voici comment l'œuvre d'Auber et de Scribe était appréciée, au lendemain de la première, par un juge dont on ne contestera pas la compétence :

« M. Auber a écrit sur cette pièce tant soit peu risquée et invraisemblable, mais vive et amusante, une de ses plus jolies partitions. On lui reprochait de se laisser, dans sa musique, trop facilement reconnaître ; mais quand on écrit tant et qu'on a déjà tant écrit de partitions, comment un homme, de quelque talent et de quelque fécondité qu'il soit doué, pourrait-il assez varier son style pour échapper à cette critique dont les Italiens s'inquiètent si peu ? Oui, on reconnaît le *faire* d'Auber, mais c'est précisément là ce qui convient le mieux à l'Opéra-Comique... Presque tout le rôle de M^{me} Damoreau est écrit avec une facilité et une grâce ravissantes. L'air du Cafard *Deo gratias* a paru à tout le monde d'un excellent comique. Le chœur des nonnes, au 3^e acte, est peut-être une des plus heureuses idées d'Auber ; c'est charmant d'effet scénique, et le résultat en est délicieux... Nous ne sommes pas aussi contents de la scène où Horace mêle au chant des nonnes de la chapelle sa prière passionnée à celui qui peut seul lui rendre la raison. Ses accents sont fort loin de ceux que le cœur dicte en pareille circonstance ; au lieu d'un chant passionné, Horace n'a qu'une partie de remplissage, assez peu mélodique même, intercalée dans l'hymne religieux comme la partie d'alto dans les symphonies de Pleyel. Auber avait écrit pour *la Muette* un pas de deux connu ; ce morceau, plein de caractère espagnol, reparait dans *le Domino noir*. Il y a un finale remarquable par une phrase pleine d'énergie... Nous n'en dirons pas autant de l'Ouverture, qui nous paraît peu soignée et même décousue. Somme toute, cependant, le succès de cet ouvrage est réel et même mérité ; il sera aussi, nous l'espérons, lucratif et durable ».

H. BERLIOZ.

(*Revue et Gazette musicales de Paris*, dim. 10 déc. 1837.)

Théâtre de Monte-Carlo. — Le Jongleur de Notre-Dame, miracle en trois actes, poème de M. Léna, musique de M. Massenet. — **Symphonie moderne**, de M. Eugène d'Harcourt.

Qu'au pays du soleil et des fleurs on ait acclamé M. Massenet ; qu'à la fin de la représentation du *Jongleur* le public ait fait une chaleureuse ovation à l'auteur toujours jeune de *Grisélidis*, et que, devant une foule enthousiaste, S. A. le prince de Monaco ait attaché sur sa poitrine la plus haute distinction dont il dispose, c'est ce qui ne nous étonne nullement et nous réjouit. J'ose dire cependant que cette partition ajoutera peu de chose à la gloire du maître, — le contraire eût été difficile, — bien qu'elle contienne quelques-unes des plus « jolies » pages qu'il ait écrites. C'est assurément une œuvre de sentiment intense, de grande adresse scénique, et de couleur fort agréable ; ceux qui savent le trouble, l'extraordinaire surexcitation morale et physique où le travail de la composition jette toujours M. Massenet, n'ont aucune difficulté à reconnaître qu'il est aussi sincère dans les opéras à robes de moines que dans les opéras à dentelles, et qu'en célébrant la Vierge, comme en chantant *Esclarmonde* ou *Thaïs*, il nous fait ce don naïf et complet de soi-même qui est à la fois le devoir et le privilège du grand artiste ; mais ici (sauf dans les scènes épisodiques et comiques où se joue, par manière de contraste, une fantaisie spirituelle), certaines formules ressemblent trop

souvent à celles que nous avons déjà entendues dans des opéras d'où les femmes n'étaient pas précisément bannies. Aux pages principales du *Jongleur*, nous retrouvons la mélodie coutumière avec son élan initial, sa rondeur de paraphe, ses incises un peu haletantes, et cet accord de onzième (voluptueusement poétisé par une note de retard) qui en suspend et prépare la conclusion; nous retrouvons aussi l'unisson passionné des cordes, les arpèges ascensionnels sous le thème dominateur, lancé à toutes voiles..... La légende de ce jongleur qui, pour expier une parade un peu libre, est entraîné au couvent, et là, se voit préféré par la Vierge aux autres moines à cause de l'humilité même et de la sincérité de son offrande, pouvait être l'occasion d'une grande comédie lyrique où aurait été concentrée la vie populaire, monacale et poétique du moyen âge. M. Massenet n'a voulu y voir qu'un original fait-divers. Au lieu d'un large tableau de mœurs, il a fait un tableau de genre. Je ne puis m'empêcher, en outre, de regretter que dans cette partition, la vraie musique tienne, en somme, peu de place. Je sais bien que M. Massenet a un sens rare du théâtre et que souvent, pour ne pas ralentir le mouvement de l'action, il borne volontairement à de menues illustrations son rôle de compositeur; mais il y a telle scène où il semble moins appliqué à trouver la pensée musicale qu'à l'éviter; et c'est dommage! Dans le cadre de la mesure à 12/8 qu'il a employé, on voudrait autre chose que de brèves imitations. Pourquoi *l'Alleluia du vin* n'est-il pas une belle fugue bouffonne? Pourquoi n'y a-t-il pas plus de contrepoint (à moitié ironique ou pédant à dessein) dans l'hymne à la Vierge, au deuxième acte? Le troisième s'ouvre par une « pastorale mystique » d'une simplicité raffinée pour le choix des idées et d'un heureux effet d'orchestre. C'est Wateau en surplis blanc. Mais cette pastorale ne fait-elle pas hors-d'œuvre? et, si elle a pour objet de dégager l'idée générale du poème, est-elle bien conforme soit au caractère du jongleur, soit à celui de la Vierge et de son culte?

Hasarder de tels doutes, c'est se donner une attitude un peu ridicule, puisqu'on est seul devant l'élogieuse unanimité de la presse; aussi n'insisterai-je point, — tout disposé à faire mon *mea culpa*, si ces impressions changent quand le *Jongleur de Notre-Dame* viendra jongler à Paris. — J. C.

P.-S. — Nous avons reçu, trop tard pour en parler aujourd'hui, la partition d'une symphonie de M. Eugène d'Harcourt, exécutée à Monte-Carlo le 20 de ce mois. Nous l'analyserons dans notre prochain numéro. — Au sujet de mon dernier article sur *Siegfried*, M^{me} Wagner m'a fait l'honneur de m'écrire une assez longue lettre. La veuve vénérée du grand compositeur déclare s'associer pleinement au vœu que j'exprimais de voir les compositeurs français *ne pas imiter Wagner*. Cette déclaration me paraît imprévue et intéressante.

Concerts Lamoureux. — Deux pièces de résistance, dans le programme du 16 février. D'abord, l'admirable symphonie en *sol* mineur de Lalo : œuvre de premier ordre, pleine de couleur, d'imagination bien réglée et de poésie (rappelant quelquefois l'ouverture du *Roi d'Ys*, dans la première partie, par le dessin mélodique, le rythme et l'emploi des cuivres), — œuvre de grand maître, en un mot. Rien n'est excessif ni bizarre dans cette musique, et tout y est personnel, tout a une grande allure. La netteté et l'élégance classiques s'y combinent avec un sentiment tout moderne, rêveur sans affectation, inquiet sans incohérence : avec son romantisme sobre (jamais traînant comme parfois dans les symphonies de Brahms), et ses jolis contrastes, une telle composition apparaît comme une synthèse parfaitement équilibrée de toutes les qualités de la musique française au XIX^e siècle. — Le second régal était le Concerto

de Mozart. Babillages de sources, gentillesses ingénues de Chérubin improvisant au clavecin, ramages de pinsons dans les branches fleuries... Cette musique charmante et ingénue, d'une tranquillité d'âme qui n'est plus la nôtre, semble toujours dire : « Mes sœurs, l'ombre est plus fraîche aux premiers feux du jour!... » Le dernier mouvement du Concerto est d'une simplicité de motif poussée à l'extrême et a plu infiniment pour cela. M^{me} Wanda Landowska fut légitimement acclamée, après avoir épanoui tous les visages par cete œuvre rafraîchissante. Pas la moindre défaillance et — ce que j'apprécie beaucoup plus — pas la plus légère affectation dans son jeu. Elle a interprété Mozart comme Rubinstein interprétait Beethoven : en se pénétrant de son génie. — Le *Concertstück* (pourquoi ce mot allemand ?) de M. Diémer a paru un peu mince, malgré les excellentes qualités du violoniste, M. Boucherit.

Le 23, M. Weingartner a retrouvé auprès du public son succès habituel.

Concerts classiques de Marseille. — M. R. Marthe. — L'Association artistique de Marseille, présidée par M. P. Reynaud (chef d'orchestre : M. Paul Viardot), en est à son 395^e concert. Celui du dimanche 9 février a été donné avec le brillant concours de M. Raymond Marthe, ancien membre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, violoncelliste si apprécié, comme professeur et comme virtuose, soit dans les soli, soit dans le quatuor. Entre la symphonie héroïque de Beethoven et l'ouverture de *Phèdre* (Massenet), M. Marthe a exécuté avec une technique parfaite et beaucoup de charme : le Scherzo de B. Godard, la Rêverie de P. Viardot, la Tarentelle de Popper, et, de ce dernier, le Concerto en *mi* mineur, accessible seulement aux maîtres de l'exécution et aux connaisseurs. Tous nos compliments à l'Association artistique de Marseille.

Théâtre de l'Odéon. — L'étude des *Noces Corinthiennes*, de M. Anatole France, appartient à la critique littéraire. M. Francis Thomé y a inséré une musique qui n'est, trop souvent, qu'une agréable improvisation de pianiste. Mais pourquoi faire exécuter, avant le prologue, l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, et, avant le dernier acte, un fragment de *Peer Gynt*, d'Ed. Grieg ? Malgré le plaisir qu'on éprouve toujours à entendre l'orchestre Colonne, ce mélange d'art grec, allemand et norvégien est une faute de goût qu'aurait dû s'interdire notre « second théâtre français ».

La musique à Rouen — D'une lettre d'un correspondant, trop longue pour trouver ici place, nous extrayons les notes suivantes :

Au théâtre de Rouen, on se croirait quelquefois à Toulouse, tant les passions sont chaudes et démonstratives. Il y a quelque temps, le directeur fut obligé de faire afficher son acte de baptême pour décliner un titre qu'on lui lançait comme une injure. Des cabales perfides et embrouillées ont assez longtemps troublé les représentations. Le public a de grandes prétentions, mais se montre surtout sensible à l'éclat et au volume des voix. Certaines reprises remarquables, comme *la Flûte enchantée*, ont peu réussi. *Siegfried* et, en général, la musique de R. Wagner, ont eu beaucoup plus de succès. La *Louise* de G. Charpentier, qui a été donnée le 21 de ce mois, semble devoir fournir une carrière. La circonstance la plus favorable, c'est qu'à l'inverse de certaines grandes villes de province, il est ici de tradition qu'on doit fréquenter le *Théâtre des Arts*. Le ton est donné par un groupe d'amateurs éclairés à la tête duquel se trouve un magistrat distingué (M. C. d'A.); la *Messaline* d'Isidore de Lara fut

jouée dix-neuf fois, et malgré le caractère un peu libre du livret, les dames étaient nombreuses dans la salle. D'ailleurs, à Rouen comme partout, les vrais connaisseurs sont rares. — En dehors du théâtre, le *Cercle philharmonique* donne, généralement, de belles séances (au Château-Baubet) où l'on peut goûter les chefs-d'œuvre de Beethoven, de Wagner, de Saint-Saëns. Créée cette année, l'*Association artistique des concerts de Rouen* a déjà donné deux concerts et prépare le troisième pour le 1^{er} mars (au programme : la Symphonie en *mi* bémol de Mozart, un air des *Troyens*, les *Scènes pittoresques* de Massenet, etc...). Ces concerts sont organisés par MM. Le Rey et Doire, personnalités sympathiques et méritantes, et dirigés par M. Camille Erlanger, avec le concours de M^{lle} Gerville-Réache de l'Opéra-Comique. Il faut citer aussi la *Société d'amateurs* hommes et femmes (créée par M. Dupré) qui, accompagnée par l'orgue, a fait entendre le *Messie* de Händel... Ajouterai-je que l'*Harmonie municipale* a été classée en excellence dans les concours et que l'*Orphéon* mérite une sérieuse estime ? Il y a ici peu de voix de jeunes gens, mais de très jolies voix de jeunes filles ; c'est au moins ce qu'affirme M^{me} Eva Romain, ancien contralto du Théâtre des Arts et aujourd'hui professeur de chant dans notre ville.

Le quatuor Géloso. — Nous avons lu avec plaisir dans les journaux allemands les comptes rendus très favorables des concerts récemment donnés de l'autre côté du Rhin par M. Géloso. En voici quelques extraits : « Fribourg, concert symphonique du 18 janvier. — Après l'exécution de la symphonie en *fa* majeur (Beethoven), parut M. Géloso, le virtuose justement fêté. Dès le premier coup d'archet, il avait conquis son auditoire. Le Concerto en *sol* mineur de Bruch lui a permis de montrer toutes les faces de son art : une belle, large et caressante sonorité ; une technique savante, un jeu d'une haute distinction... L'artiste exécuta ensuite une « paraphrase d'un thème arabe » par Lenormand, une « Habanera » de sa composition qui eurent le plus grand succès, et une « Ciaconna » de Bach qui mit le comble à son triomphe » (*Freiburger Tagblatt* du 19 janvier). — « Le quatuor Beethoven de MM. Géloso, Baillon, Monteux, Schneklud, a exécuté hier le Quatuor n° 10, suivi du Concerto en *ré* mineur pour piano et deux violons de J.-S. Bach, et du Quintette en *fa* mineur de C. Franck... L'unité parfaite des quatre virtuoses et le sentiment profond avec lequel ils pénètrent dans le génie même de l'œuvre de Beethoven ont été très admirés » (*Strassburger Post* du 22 janvier).

Salle Erard : Le quatuor de M. Pierre Sechiari. — Le 22 janvier et le 12 février, M. Pierre Sechiari, premier violon des Concerts Lamoureux, a donné deux séances de musique avec MM. Marcel Houdret, Louis Bailly, Jules Marneef. Au programme du 1^{er} Concert, le Quatuor n° 6, en *si* bémol majeur, de Beethoven (composition exquise de grâce souriante et légère, de verve, de saine gaieté), et le Quatuor n° 2, en *sol* majeur, du même (œuvre de caractère un peu plus complexe). Sous la direction du jeune maître, dont nous sommes heureux de suivre la brillante carrière depuis sa sortie triomphale du Conservatoire, ces grandes œuvres classiques ont été exécutées en perfection. Entre les deux quatuors, M. Sechiari a joué une sonate de M. G. Pierné, avec l'auteur. M. Pierné est sans doute un pianiste impeccable en même temps qu'un compositeur très élégant ; mais j'ai eu quelque peine à suivre et à comprendre sa sonate ; exercices de vélocité, études de salon, élégies qui s'attardent, pastorales et musettes, réminiscences de Grieg et de C. Franck, nocturnes à la Chopin... J'ai cru voir un peu de tout cela dans ce qu'il nous a

fait entendre. Une seconde audition rendrait sans doute ces impressions moins confuses. — Au 2^{me} Concert, consacré à C. Franck (Quatuor en *ré* majeur, et Quintette, avec piano tenu par M^{lle} Boutet de Monvel), M. Pierre Sechiari a joué cette admirable sonate que Franck vendit, je crois, 50 francs à un éditeur, et qui apparaît, aujourd'hui, comme un chef-d'œuvre incomparable. Il a obtenu un grand succès, et c'était justice; sous ses doigts rompus aux disciplines de l'École, le violon fait exprimer, sans figurations, l'âme des grands maîtres. — Le 3^{me} Concert aura lieu le 5 mars; Schubert, Saint-Saëns et Schumann sont au programme. Ce sera un nouveau régal pour les amateurs de belle musique.

— A la salle des Sociétés savantes (rue Danton), le **Quatuor populaire de la Ville de Paris** poursuit ses séances du dimanche, toujours intéressantes et fort courues. — Le 26 janvier, l'attraction consistait dans l'exécution, par un orchestre composé d'élèves du Conservatoire, de plusieurs œuvres, anciennes ou modernes. La Symphonie en *si* bémol (n° 22) de Haydn a été jouée avec beaucoup de finesse, ainsi que l'ouverture de *Castor et Pollux*. — Le public et l'orchestre ont fait un succès assez mérité au *Jour d'été*, poème symphonique de M. Gabriel Dupont. L'auteur, qui conduisait l'orchestre, est un élève de Massenet et de Widor. Il mélange les manières de ces deux maîtres, sans se défendre de quelques réminiscences. Je crois même que telle phrase de l'œuvre rappelle encore l'*Attaque du Moulin*. La première partie, vive et bien rythmée, a conquis les suffrages. La deuxième, moins heureuse, est d'un dessin trop vague. Le *nocturne*, sorte de danse d'elfes ou de *fileuse*, donne la sensation du *déjà entendu*. La notice « descriptive » a le tort de toutes les descriptions musicales. Je ne peux admettre que la musique me peigne « les bleuets, les coquelicots, et les folles avoines », non plus que « le brouillard rose » ou « le petit cri des crapauds ». Si j'ai salué au passage, avec « le chant des cailles », la Symphonie pastorale, il m'a semblé que les cors « s'attristaient » moins juste qu'il n'eût convenu, et que « la cloche qui tinte » imitait plutôt la trompe d'un tramway attardé.

La *Fantaisie en forme de Danses*, de M. Aymé Kunc, est vive et claire. J'aime moins *Au Crépuscule*, qui donne une impression d'inachevé et de contourné.

M^{lle} C. Forté a rendu avec beaucoup d'expression et de justesse le très difficile concerto pour violon, de Bach.

A la séance du 9 février, le Quatuor, avec le concours de M^{lle} Dron, exécutait le Quintette en *fa* mineur de César Franck. Très bonne interprétation de cette œuvre de premier ordre. Grand succès pour M^{lle} Dron et M. Lefort dans la Sonate de Saint-Saëns, et pour le Quatuor dans les *Scènes d'enfants* de Schumann. -- P. G.

Euterpe. — A la salle du Nouveau théâtre, le 18 février, l'Association chorale *Euterpe*, qui conserve sa vitalité au milieu des sociétés nouvelles qu'on voit pulluler à Paris, a donné sous la direction de M. A. Duteil d'Ozanne un brillant concert (250 exécutants), avec le concours de M^{lles} Gaëtane Vicq, Anne Vila, M^{mes} Mary, Gay, M^{lle} Grégoire, MM. Granier, Rieunier, Challet, Marc-David. Trois numéros seulement au programme : *Près du fleuve étranger* (Gounod), *la Légende du torrent* (A. Duteuil d'Ozanne), et *la Marche des croisés* (F. Liszt).

Conservatoire national de musique : Examens d'ensemble.

— Le Conservatoire donne deux fois par an une séance de musique où se font entendre les élèves hommes et femmes des classes d'instruments. Le jury, présidé par M. Th.

Dubois, membre de l'Institut, ne décerne pas de prix, mais constate le travail des élèves et leur donne des notes. Voici les œuvres ou morceaux qui furent exécutés à la dernière séance (fin janvier) par les jeunes artistes : Sonate en *fa* de Beethoven, Andante et scherzo du trio en *sol* mineur de Weber, finale de la Sonate en *la* de C. Franck, Intermezzo du Quatuor en *fa* mineur de Mendelssohn, Trio en *ré* mineur de Schumann, finale de la 1^{re} Sonate de Saint-Saëns, allegro du Quintette à cordes de Beethoven, allegro de la 1^{re} Sonate de Grieg, Trio en *ré* mineur de Mendelssohn, Sonate en *la* pour violoncelle (Beethoven), adagio du Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson, de Mozart; une pièce pour alto, de Schumann, le Scherzo du quatuor de Saint-Saëns. — Les élèves que nous avons entendus témoignent d'un travail énorme et ont déjà une solide éducation classique. Le mécanisme de ces jeunes virtuoses (de quinze à vingt ans) est parfois surprenant. Ce que nous regrettons, c'est qu'on forme beaucoup plus des virtuoses-solistes que de bons sujets pour orchestre. Dans le quatuor, les parties ne sont pas assez fondues; le *vibrato* sévit partout (même dans la musique de Haydn!), au détriment inévitable de la justesse et du vrai style.

Nous avons particulièrement remarqué M^{lle} Carmen Forte (djà titulaire d'un 1^{er} prix et admise à *persévérer* une année de plus à l'École), qui, après avoir joué l'allegro de la Sonate de Franck, a été félicitée par le jury, d'ordinaire si réservé; M^{lle} Jeanne Réol, qui a joué un fragment de la Sonate en *fa* de Beethoven avec une parfaite tenue classique.

Promenades et visites musicales. — V. M. Arthur Coquard.

A Auteuil, villa Montmorency (9 heures du matin!), je suis très aimablement reçu par M. Arthur Coquard dans le spacieux et élégant chalet suisse qu'il habite avec sa famille et qui est une demeure idéale pour un artiste. Je ne le décrirai pas, car c'est surtout le compositeur qui m'intéresse. Dans le cabinet de travail où il possède la bibliothèque de son ancien maître, César Franck (laquelle comprend, entre autres richesses, toute la collection des œuvres de Beethoven, édition Breitkopf, marquée au chiffre de l'auteur des *Béatitudes*), M. Coquard veut bien me donner quelques renseignements sur lui-même et m'entretenir avec une grande netteté de parole, de ce qu'il a voulu faire dans sa dernière œuvre, *la Troupe Jolicœur*, que nous entendrons dans quelques semaines à l'Opéra-Comique. D'abord, sa production musicale, au moins celle que connaît le grand public — a été un peu tardive, parce qu'il a fait de sérieuses études à côté (il est docteur en droit) et a exercé, dans l'administration, des fonctions importantes; mais je n'ai pas de peine à voir qu'il garde, dans l'âge mûr, la conviction ardente et la fraîcheur de sentiments de la vingtième année. « Dans ma *Troupe Jolicœur*, me dit-il, *je me suis proposé de fouiller un peu l'âme populaire.* » M. Coquard me fait alors remarquer une date inscrite à la dernière page de sa partition déjà gravée (chez l'éditeur Grus), et d'où il résulte que cette comédie lyrique, bien que représentée après la *Louise* de M. Charpentier, a été écrite et achevée avant cette dernière. En l'écoutant, je ne puis m'empêcher de songer qu'il y a peut-être, dans l'histoire de l'art musical, de graves injustices, dues à l'absence de deux indications précises que l'on devrait trouver sur toutes les publications : 1^o la date d'impression; 2^o la date à laquelle l'auteur *a fini d'écrire son œuvre*. M. Coquard a tiré le sujet de son opéra d'une nouvelle de M. Cain qu'il a remaniée, en écrivant lui-même le texte du livret où abondent les locutions

populaires. Ses personnages principaux sont des forains, très divers de caractère et de sentiments, depuis la grossièreté brutale jusqu'au dévouement presque mystique. Il n'y a pas seulement dans le poème des parades drolatiques et d'amusantes parodies : il y a de la *pitié*. C'est là ce qui me frappe dans le résumé que l'auteur lui-même veut bien me faire, et c'est là peut être ce qui le distinguera de M. G. Charpentier, dont la *Louise* (un peu épisodique, appliquée en grande partie à décrire la rue de Paris), est, en dehors des tableaux de genre, une œuvre de révolte et de protestation contre les « préjugés » sociaux, étrangère à l'idée de bonté. « Quant à la forme, ajoute M. Coquard, je me suis surtout attaché, selon mon habitude, à *construire* », au lieu, sans doute, d'émietter le langage de l'orchestre en menues analyses. Nous voici autour du piano ; au pupitre, une partition dont certaines pages sont criblées de notes manuscrites et qui, ayant déjà passé par le théâtre, en porte la marque : il y a des coupures ! Près d'une heure durant, M. Coquard veut bien me chanter les principales scènes de son opéra. Tout ce qu'il me fait entendre me paraît excellent et délicieux. Mais je suis incapable, en ce moment, d'une opinion critique. Je me borne à constater le caractère nettement mélodique du style. D'abord, quand je suis auprès d'un artiste sérieux et convaincu, il m'est impossible d'éprouver pour lui autre chose qu'une immense sympathie ; ensuite, un compositeur, même quand sa voix est insuffisante, chante ses propres œuvres avec une telle justesse d'accent et une telle perfection de nuances, que, malgré soi, on est séduit et pris. En attendant l'épreuve décisive de la rampe, je me bornerai (sans vouloir même déflorer l'œuvre nouvelle par une analyse anticipée) à rappeler les brillants états de service de M. Coquard.

Il a débuté au concert avec le *Chant des épées*, ballade chantée avec un grand succès au concert Colonne, en janvier 1876, par Lassalle. Successivement, aux Concerts Padeloup, Colonne, Lamoureux, on entendit de lui : *Héro*, scène lyrique (1881) ; *Ossian*, poème symphonique avec harpe principale (1882) ; *Cassandre*, chœurs et musique de scène d'après l'*Agamemnon* d'Henri de Bornier ; *Haï-Luli*, ballade pour soprano, qui fut, chez Colonne, le début de la célèbre cantatrice Marcella Prega ; *Andromaque Christophe Colomb*, scènes lyriques ; les *Chœurs d'Esther*, qui furent exécutés au Cirque d'hiver, puis au Conservatoire ; et un très grand nombre de mélodies (chez Hamelle et chez Durdilly).

Comme compositeur dramatique, M. Coquard débuta en 1884, à Angers, avec *l'Épée du Roi*, comédie musicale en 2 actes (paroles d'A. Silvestre) ; ses œuvres ultérieures sont : *le Mari d'un jour* (1886), 3 actes, à l'Opéra-Comique ; *la Jacquerie* (1895), 4 actes dont la presse fit un vibrant éloge, et qui, après le succès de Monte-Carlo, furent joués à l'Opéra-Comique et dans toutes les grandes villes de France ; *Jahel* (1900), tragédie lyrique en 4 actes jouée à Lyon, et qui reparaitra prochainement à Genève. Outre ces œuvres purement dramatiques, M. Coquard a fait de la musique de scène pour *Philoctète* (Odéon, 1898), une *Jeanne d'Arc* avec orchestre et chœurs, exécutée à Orléans et à Blois ; avec la collaboration de MM. d'Indy, Chausson, Samuel Rousseau, de Bréville, il a terminé l'orchestration de la *Ghiselle* de C. Franck (jouée à Monte-Carlo en 1896). Enfin, il a en portefeuille *Pompéi*, drame lyrique en 4 actes, *la Reine de Beauce*, comédie lyrique en 3 actes ; et sur le chantier : *Caïn*, tragédie lyrique en 3 actes.

Ce n'est pas de R. Wagner, mais de C. Franck, de Beethoven et de Gluck que M. A. Coquard se réclame et s'est nourri. Puisse l'Opéra-Comique procurer bientôt à ce musicien de haute valeur le succès dont il est digne !

Concerts Colonne : M. et M^{me} Mottl, M. Oliveira. — M. Colonne a continué avec son succès coutumier l'exposition de l'histoire de la symphonie. En nous faisant mieux connaître certains chefs-d'œuvre de l'art français, il a réjoui notre patriotisme musical et précisé nos titres en face de l'étranger. N'eussions-nous à produire que les chefs-d'œuvre de C. Franck, de Saint-Saëns, de Chausson, de Lalo, nous n'aurions pas à redouter la supériorité des symphonistes allemands actuels. Quelques protestations, évidemment regrettables, ont troublé, au Châtelet, l'audition de certains virtuoses. Puissent-elles mettre un frein à la tyrannie de la virtuosité ! Quand Wagner, dit-on, consentait à écouter un très brillant pianiste, il le laissait d'abord déployer les ressources les plus extraordinaires de son mécanisme, puis il disait : « Tout cela est trop facile ; jouez-moi donc une sonate de Mozart ! » — Au concert du 23, l'orchestre, en l'absence de son éminent chef, était dirigé par M. Mottl, auquel le public a fait le plus chaleureux accueil. M^{me} Mottl, qui s'est fait entendre dans une scène importante de P. Cornelius — et dans une bien banale *romance* de Liszt — a une voix de soprano dont le timbre est agréable, le volume moyen, très bonne dans le registre élevé, avec quelques belles notes dans le registre de poitrine. Le médium laisse un peu à désirer. L'agilité ? nous n'avons pas eu occasion de l'apprécier. La respiration est trop bruyante et parfois mal placée. Les honneurs de la matinée ont été surtout pour Händel, dont le concerto a fait une impression profonde. M. Oliveira, dans un concerto de Saint-Saëns, a été fort acclamé, bien qu'il abuse étrangement du *vibrato*. La *bourrée auvergnate* d'E. Chabrier, joliment orchestrée par M. Mottl, n'a pas eu tout le succès qu'elle méritait.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Un dernier mot sur l'égalité des notes dans le plain-chant.

Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, a bien voulu nous adresser, avec une lettre explicative, deux opuscules où il a étudié certaines formes de rythme, négligées à tort, d'après lui, par les RR. PP. Bénédictins. Il nous semble que bien peu chose sépare Mgr Foucault des savants moines. Il admet en effet : 1^o l'égalité (théorique) des notes dans le plain-chant ; 2^o l'alternance variée des groupes binaires et ternaires. Or, c'est là tout l'essentiel, et les idées de l'éminent prélat ne produiraient, dans la pratique, rien de nouveau. La théorie qu'il propose est assez compliquée et nous paraît, historiquement, peu fondée. Sans doute, les antiennes qu'il cite présentent une coupe assez régulière qui rappelle plus ou moins la structure d'une strophe ; mais ce n'est pas à la métrique classique qu'il convient de les rattacher ; c'est aux rythmes *populaires fondés sur l'accent tonique*, rythmes que l'Église dut emprunter tout naturellement au peuple romain chez qui ils étaient en honneur. Nous considérons le fait comme surabondamment prouvé.

Au sujet de cette égalité des notes dans le plain-chant, — qui est, je le répète, le fait essentiel, — M. G. Houdard, répondant aux articles que nous avons déjà publiés (et qui n'étaient eux-mêmes qu'une réponse à une attaque), a bien voulu nous envoyer une lettre qui, à cause de son étendue (52 pages) n'a pu trouver ici sa place. J'en résumerai la partie principale, avec certitude de ne la point dénaturer.

Pour prouver l'égalité des notes, nous nous sommes appuyé sur l'étude des proses, telles qu'elles sont présentées par les *manuscripts*. Or, nous dit en substance M. Houdard, « ces notations des proses en neumes simples, sur portée ou *in campo aperto* », sont postérieures à l'époque classique des neumes et ne représentent qu'un art dégénéré ». Ceci est une fin de non-recevoir que M. Houdard oppose à tous les monuments postérieurs à l'époque des neumes. Il rejette en bloc les mss. des XII^e et XIII^e 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 et lisibles pour tous et 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. 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 et se compénètrent, et 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 et en explorant un à un tous les anneaux par une critique patiente et judicieuse qui permette de faire le départ entre les données primitives et les déformations ou accessions introduites dans le cours des âges. Je persiste à croire que la méthode historique mise en œuvre par une critique prudente et avisée est la seule clé sérieuse des neumes.

Mais il s'en faut que nous n'ayons que des manuscrits sans autorité en faveur de l'égalité syllabique des proses. — Le codex 381 de Saint-Gall, auquel j'ai fait plusieurs emprunts est daté par les spécialistes du XI^e siècle (*Chron. mon. de Reichenau*. — Cf. Schubiger, c. ix).

Sur 76 séquences qu'il renferme, 21 sont notées en neumes simples, et rien ne donne à penser que ces neumes soient postérieurs notablement à la composition du manuscrit. Le codex d'Einsiedeln du XI^e-XII^e siècle contient nombre de proses et de chants analogues notés de la même manière sur portée guidonienne : telle est entre autres la célèbre prose *Victimæ Paschali* de Wipo. Or, avec le XI^e siècle, nous touchons à l'époque même où furent écrits les fameux codd. 339 de Saint-Gall et 121 d'Einsiedeln publiés dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins et que M. Houdard a pris pour base de ses études. Ces documents en effet ne remontent pas au delà des premières années du XI^e siècle ; tout au plus pourrait-on les reporter à la fin du X^e. On nous accordera qu'alors même qu'il faudrait glisser quelques années, fût-ce un demi-siècle ou plus, entre la composition de ces documents et les nôtres, ce n'est pas dans ce court espace de temps qu'une tradition rythmique comme celle de M. Houdard peut disparaître pour faire place à une manière tout opposée, et cela dans le monastère de Saint-Gall, où le chant des proses était d'un usage journalier.

Le XI^e siècle, du reste, dans son entier, doit être compté parmi ceux de la bonne époque de Saint-Gall. C'est le siècle où l'abbé Burchard (1001-1022) s'attache à multiplier les livres de chœur en faisant transcrire ceux du siècle précédent : on lui doit une grande partie des trésors de la célèbre bibliothèque. La sève artistique est loin d'être tarie : c'est au XI^e siècle qu'Hermann Contract (1013-1054) écrivait d'après les principes de Notker ses proses remarquables et composait ses immortelles antiennes *Salve Regina* et *Alma Redemptoris*. C'est au XI^e siècle enfin que le moine Ekkehard écrit ses *casus S. Galli* où il retrace, chose à remarquer, sur place et avec les ressources d'une tradition bien vivante, l'histoire de la belle époque de Saint-Gall, celle

des ix^e-x^e siècles (883-970). Ce n'est que plus tard que l'illustre Ecole entra dans la période de déclin.

M. Houdard nous parle négligemment d'un fait de notation curieux et rare, celui de la séquence VICTIMÆ PASCHALI. Il a eu le tort de ne pas étendre suffisamment ses informations : le fait qu'il signale et qui consiste à juxtaposer sous les notes de vocalises connues un texte composé d'autant de syllabes qu'il y avait de notes à traduire dans la vocalise est un fait curieux sans doute, mais si peu rare qu'il remplit presque toute la littérature liturgique du viii^e siècle au xvii^e, car si l'usage des tropes proprement dits a cessé au xiii^e siècle, celui des séquences s'est continué beaucoup plus tard.

Or, c'est ce fait, je le répète, qui contient la preuve manifeste de l'égalité des notes, et qui condamne à mon sens, sans appel, la théorie du neume-temps.

J'avais promis de montrer que l'on trouvait dans les manuscrits la preuve de l'égalité des notes des neumes : le lecteur dira si la preuve est faite. Elle se réduit à ceci : 1^o Au ix^e siècle, à Saint-Gall même, on a eu l'idée d'adapter des paroles à des chants neumés, et cette adaptation s'est faite de telle manière qu'à chaque note du neume correspondait une syllabe du texte. Comme dans tout chant syllabique les syllabes sont égales et que chacune vaut son temps rythmique, il y a dans ce fait la preuve manifeste que dans la pratique des chantres de Saint-Gall au ix^e siècle et dans la suite, chaque note du groupe neumé valait un temps. Si l'on suppose, comme le veut M. Houdard, que ces notes ne valaient que $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, etc., de temps, jamais la pensée n'aurait pu venir à personne de convertir les chants neumés en chants syllabiques.

2^o La création des séquences, — ou pour mieux dire des proses, — est si peu postérieure à « la grande époque de la culture du chant sur neumes », comme l'objecte M. Houdard, qu'elle a précédé de plus d'un siècle (150 ans au moins) la composition des manuscrits célèbres à juste titre que M. Houdard a pris lui-même pour base de son travail et qu'il considère par conséquent comme des témoins authentiques de cette époque. Les mss. 339 de Saint-Gall et 121 d'Einsiedeln publiés par la *Paléographie musicale* ne sont pas antérieurs aux premières années du xi^e siècle ; tout au plus pourrait-on, au dire des juges compétents, les faire remonter aux dernières du siècle précédent ; c'est donc vers l'an 1000 au plus tôt que l'on est convenu de placer la date de leur composition.

Or, la création des proses ou l'usage de juxtaposer « un texte rythmé sous des vocalises préexistantes » remonte certainement à la première moitié du ix^e siècle, puisque nous le voyons pratiqué à l'abbaye de Jumièges antérieurement à l'année 851 ; et cette date marque l'époque où Notker inaugure à Saint-Gall ce genre de composition. Cette création est donc bien contemporaine de l'époque classique des neumes ; elle a précédé celle que M. Houdard nomme la grande époque ; elle a suivi de très peu l'arrivée en Gaule des chantres romains, et nous la voyons fleurir, à Saint-Gall même, au moment où cette Ecole est dans tout son éclat, après avoir eu pour premier auteur un de ses plus grands maîtres, sinon le plus grand de tous.

P.-S. — A l'Ecole de musique classique fondée par L. Niedermeyer, 18, rue des Pins, à Boulogne-sur-Seine, Mgr l'évêque de Saint-Dié a fait, le jeudi 20 février, une conférence très goûtée sur le plain-chant. M. Eugène Gigout, organiste à Saint-Augustin et professeur d'orgue à l'Ecole, a improvisé avec son talent habituel sur les modes grégoriens.