

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N^o 7 (deuxième année)

Juillet.

1902

Le manuscrit 383

de la bibliothèque de Saint-Gall.

SOMMAIRE : I. Description du manuscrit ; son contenu. — II. Origine byzantine des tropes et séquences ; exemples tirés du manuscrit (1). — III. Pièces avec déchant.

Auprès de ceux qu'intéresse l'histoire du chant liturgique, les manuscrits de l'abbaye de Saint-Gall ont, à beaucoup de titres, une renommée toute particulière. Dans aucun des autres centres de la culture de cet art, le moyen âge ne nous a transmis autant de précieux documents capables, pour longtemps encore, d'exercer la perspicacité des savants. Voyez, par exemple, l'école de Metz : initiée aux mélodies romaines, au temps de Pépin, par saint Chrodegang, elle est restée jusqu'au xii^e siècle, plus encore peut-être que celle de Saint-Gall, un foyer important de l'art grégorien. Mais que sont devenus ses manuscrits ? On n'en sait pas grand' chose. Cela est d'autant plus étonnant que l'école de Metz a créé un type particulier d'écriture neumatique qui s'est propagé dans beaucoup d'églises.

A Saint-Gall, cependant, les livres de chant nous sont conservés depuis le ix^e jusqu'au xviii^e siècle, formant une chaîne presque ininterrompue de la tradition du chant liturgique de cette abbaye : graduels, antiphonaires, séquentiaires, tropaires et hymnaires (2).

Un de ces manuscrits, assez curieux, n'a pas encore attiré l'attention des nombreux chercheurs qui ont rendu hommage, par la direction de leurs études, aux codices de Saint-Gall. C'est celui qui porte le n^o 383. Il mérite d'être étudié, car il diffère beaucoup des autres livres de la même bibliothèque et offre des pièces particulièrement intéressantes.

C'est un volume de 276 pages in-8^o (17 × 11 1/2 cm.), y compris la première feuille ajoutée par le relieur et qui, sans avoir ni texte ni note, est

(1) On trouve employées dans ces exemples, outre les clés ordinaires de *fa* (F) et d'*ut* (C), une clé de *la* (A) et une clé de *sol* (G).

(2) Je me permets de citer quelques-uns des plus importants :

Graduels : Codd. 359 (ix-xe s.), 338, 339, 340, 342 (xe s.), 343, 374, 376 (xie s.), 361, 375 (xii^e s.), 353, 379 (xiii-xiv^e s.), 392 (xvii^e s.).

Antiphonaires : Codd. 390-391 (x-xi^e s.), 413, 414 (xie s.), 388, 416 (xii^e s.), 389 (xiii^e s.), 529 (xv^e s.), 545 (xvi^e s.), 1.452^b (xvii^e s.), 1.510 (xviii^e s.).

Tropaires et Séquentiaires : Codd. 484 (xe s.), 376, 378, 380, 381, 382 (xie s.), 375 (xii^e s.), 379 (xiii-xiv^e s.), 438, 486 (xv^e s.), 546 (xvi^e s.).

comptée quand même par celui qui a marqué les pages au crayon en chiffres arabes, dans ce manuscrit comme dans d'autres de la même bibliothèque. Cette pagination au crayon dans les documents de Saint-Gall a acquis autorité, puisque les savants l'emploient pour leurs citations (par exemple, Chevalier, dans son *Repertorium hymnologicum*). Nous ferons de même.

Il suffit de regarder le volume d'un peu près pour constater que, tel qu'il se présente actuellement, il forme un composé de plusieurs parties différentes qui, d'abord, n'étaient pas destinées à être réunies ensemble.

I^{re} Partie. — Feuilles 1-7 incl., pages 3-16 incl. Le nombre des portées musicales à 4 lignes est de dix par page. Seulement, en haut de la troisième page, on a ajouté une portée pour y placer le *Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo*, qui sert d'introduction à la première pièce du volume, la généalogie selon saint Matthieu. Après vient la généalogie d'après saint Luc, le *Praeconium paschale* avec la préface y annexée.

Pour ce qui regarde la notation musicale, le signe pour un ton seul est tantôt la virga ¶, tantôt le punctum ■, selon l'usage de la plupart des manuscrits des XII^e et XIII^e siècles ; c'est-à-dire que la note élevée reçoit régulièrement la virga, la note inférieure le punctum ; de plus, la virga se trouve presque toujours là où le copiste, après avoir déposé la plume un moment, recommence à écrire.

II^e Partie. — Feuille 8, pages 17 et 18. Même nombre de portées musicales sur la page. Cette feuille contient le *Te Deum* (1) jusqu'à V : *Eterna fac cum sanctis tuis*, avec lequel finit la dernière ligne de la page 18. L'écriture diffère sensiblement de celle qui précède, pour le texte et la mélodie. La notation musicale donne à la syllabe munie d'un seul ton le signe ¶, la différence entre la virga et le punctum, qui est bien observée dans les sept premières feuilles du volume, n'existe plus pour le chant syllabique.

III^e Partie. — Feuilles 9-71 incl., pages 19-144. La feuille 9 ne contient pas la suite du *Te Deum*, resté inachevé à la page 18, mais commence une nouvelle partie bien distincte, en tout, des huit feuilles précédentes. Le parchemin est d'une couleur beaucoup plus claire ; le nombre des portées musicales est toujours de huit seulement par page. Le signe pour une note seule est bien ¶, comme aux pages 17 et 18, mais la queue à droite est plus longue, et surtout le climacus a toujours la forme ¶■, tandis qu'aux pages 17 et 18 il est écrit ¶♦.

Cette partie du manuscrit forme une unité compacte et divisée en cahiers de 8 feuilles. En effet, nous lisons à la fin des pages 19, 35, 51, 67, 83, 99, 115 les chiffres latins II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX. (Tous ces chiffres sont de la même encre et de la même main que le texte et la notation.) Le cahier IX n'a que 7 feuilles, le contenu en est formé par des *Kyrie*, des *Gloria*, dont la plus grande partie avec des tropes (p. 19-40), et des *Proses* (p. 40-144).

IV^e Partie. — Feuilles 72-86, pages 145-176. Même écriture et parchemin que dans la troisième partie, mais les feuilles ne sont pas classées en cahiers. Contenu : *Sanctus* et *Agnus tropés* (p. 145-158). *Proses* et *Chants analogues* (p. 158-176).

Le cod. 383 est donc dû à plusieurs copistes. Les deux dernières parties appartiennent au même copiste, un autre a écrit la première, un autre la seconde.

Comme il a été dit, la troisième partie (p. 19-144) est divisée en cahiers à huit

(1) J'ai déjà signalé le trope curieux de ce *Te Deum* dans mon *Ursprung und Entwicklung der lit. Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, à la page 296. Après les paroles : *Te martyrum candidatus*, on a cru devoir ne pas oublier les autres saints dont le culte a été introduit après la composition du *Te Deum*, et on ajouta les 3 versets :

Te concinit confessorum sacerdotalis ministerii puritas,
Te integritas virginum ac continentium adornat pietas,
Te sanctorum simul omnium iocunde collaudat unanimis caritas.

feuilles. Mais le premier de ces cahiers porte (à la page 17) le chiffre II et non le chiffre I. Nous devons en conclure qu'à l'origine ce cahier a été précédé par un autre, signé I ; pour une raison quelconque ce premier cahier a été enlevé et remplacé par les huit feuilles de parchemin et d'écriture différents, que nous voyons aujourd'hui en tête du volume.

En somme, le cod. 383 est un tropaire et prosaire, dont manquent les huit premières feuilles que le relieur peut-être a remplacées par autant de feuilles, mais avec d'autres chants.

Comme date du manuscrit, le Catalogue des mss. de la bibliothèque de Saint-Gall (Halle, 1875) indique le ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècle. Cette date concorde bien avec l'écriture et la notation musicale.

Il est plus difficile de fixer la provenance du cod. 383. Tous ceux qui se sont un peu occupés du développement de la notation liturgique inclineront tout de suite à croire que ce manuscrit ne peut pas avoir été écrit à Saint-Gall. Au temps où il a été exécuté, la notation diastématique (neumes placées sur lignes) n'était pas encore en usage dans l'abbaye de Saint-Gall, ainsi que l'attestent les codd. 353, 379, 389 de la même bibliothèque, dont la provenance sangallienne ne peut être mise en doute. De plus, la notation diastématique, qu'on trouve à partir du ^{xv}^e siècle à Saint-Gall, par exemple dans le cod. 545, possède tous les caractères de l'écriture gothique allemande aux figures grasses, telle qu'elle s'est formée depuis surtout le ^{xiii}^e siècle, et dont les manuscrits sangalliens de ce temps offrent aussi des types bien nets. La notation du cod. 383 n'a pas la moindre ressemblance avec celle des autres manuscrits de Saint-Gall du ^{xiii}^e ou ^{xiv}^e siècle. Il faut donc qu'il ait été apporté d'ailleurs à Saint-Gall.

Nous lisons, en bas de la dernière page du volume (p. 176), sur la place restée libre, l'alleluja *Christi Virgo Katharina* en neumes gothiques sans lignes. Ce sont précisément les neumes sangalliens du ^{xiv}^e siècle. Nous en tirons la conclusion que le cod. 383 avait déjà été apporté à Saint-Gall au ^{xiv}^e siècle.

D'où ? Pas de l'Allemagne, sans doute, ni de la Hollande, où régnait la notation gothique, mais de la France ou de l'Italie, car la notation du cod. 383 est la notation diastématique carrée que nous trouvons dans les contrées où régnait l'écriture latine. Si l'on compare la notation de notre manuscrit aux nombreux spécimens que les RR. PP. de Solesmes ont publiés, surtout dans les deuxième et troisième tomes de la *Paléographie musicale*, on découvre facilement quelques manuscrits dont la notation ressemble à celle du ms. 383. C'est surtout le graduel du ^{xiii}^e siècle de la bibliothèque ambrosienne de Milan, dont une page est reproduite à la planche 46 du deuxième tome, qui offre une ressemblance frappante ; la seule différence entre lui et le cod. 383 est que celui-ci a quatre lignes noires, tandis que le manuscrit milanais a une ligne jaune, une autre rouge. J'ai trouvé une écriture pareille, sans être absolument la même, dans quelques feuilles du commencement d'un graduel de l'Italie du Nord, qui a été annoncé par M. Jacques Rosenthal de Munich dans son Catalogue 7, n° 933 (1896 ; voyez aussi la *Paléogr. mus.*, I, surtout pl. 14, partie gauche) et dont je possède une copie entière.

Le cod. 383 pourrait donc avoir été écrit en Italie vers la fin du ^{xiii}^e siècle ou au début du ^{xiv}^e. Il est vrai qu'il contient bien des proses d'Adam de Saint-Victor ; mais vers 1300, les œuvres de ce poète et de ses imitateurs avaient

trouvé droit de cité presque partout; il me semble donc que la présence de proses adamiennes dans le cod. 383 ne peut pas fournir une preuve définitive de sa provenance française. Par contre, il y a des pièces du cod. 383 qui se trouvent seulement encore dans un manuscrit de la bibliothèque lauren-tienne de Florence; j'en parlerai plus tard.

Voici la liste détaillée des tropes et proses du manuscrit (1) :

A. Chants de l'Ordinarium Missae avec tropes.

| | | |
|---|------|-----|
| <i>Kyrie</i> Cunctipotens dominator. | page | 19 |
| — Cunctipotens genitor deus. | | 20 |
| — Orbis factor. | | 22 |
| — Clemens rector. | | 23 |
| — Pater cuncta qui gubernas. | | 25 |
| <i>Gloria in excelsis</i> (sans tropes). | | 27 |
| <i>Kyrie</i> Cunctipotens orbis factor. | | 29 |
| <i>Gloria in excelsis</i> (sans tropes). | | 30 |
| <i>Gloria in excelsis</i> in quo est salus. | | 31 |
| <i>Kyrie</i> (sans tropes). | | 34 |
| <i>Gloria in excelsis</i> (sans tropes). | | 35 |
| <i>Kyrie</i> Fons bonitatis. | | 36 |
| <i>Gloria in excelsis</i> (sans tropes). | | 39 |
| * <i>Sanctus</i> Deus pater cuius. | | 145 |
| — Rex qui cuncta regis | | 146 |
| — Omnia qui libras diademata. | | 146 |
| — Qui deus es vere. | | 147 |
| — Perpetue pacis fons. | | 148 |
| — Perpetuo numine cuncta. | | 149 |
| — Omniparens fons numinis. | | 150 |
| — Fons vivus vitae. | | 151 |
| Rex eterne gloriae... miserere nobis | | 152 |
| (<i>Agnus Dei</i> tropé). | | |
| Mitis agnus, leo fortis... miserere nobis. | | 153 |
| (idem). | | |
| * <i>Sanctus</i> Sanctorum exultatio | | 153 |
| * <i>Agnus Dei</i> Deus deorum. | | 154 |
| <i>Sanctus</i> Archetipi mundi. | | 155 |
| * — Alme deus. | | 156 |
| * <i>Agnus</i> Christe theos agye | | 157 |
| * — Indomitos arce | | 158 |

B. Proses et chants pareils.

| | | |
|-----------------------------|---|----|
| 1. <i>In Nat. Dom.</i> | <i>Prosa</i> : Coeleste organum hodie . . . | 40 |
| 2. <i>De luce</i> | — Gaude canora curia. | 42 |
| 3. <i>Ad majorem missam</i> | — Eja recolamus laudibus. | 44 |

(1) Les chants qui sont marqués d'un astérisque ont été publiés, pour les textes, dans mon livre cité, à la page 291 sq.

| | | | |
|---------------------------------------|---------------|----------------------------------|-----|
| 4. <i>In Nat. S. Stephani</i> | <i>Prosa:</i> | Hanc concordi famulatu. . . | 47 |
| 5. <i>De S. Johan. Evang.</i> | — | Trinitatem reserat aquila. . . | 49 |
| 6. <i>In Nat. S. Innocent.</i> | — | Misit Herodes innocentum. . . | 50 |
| 7. <i>De Circumcis.</i> | — | Promissa mundi gaudia. . . | 53 |
| 8. <i>Alia</i> | — | Laetabundusexultet. . . | 55 |
| 9. <i>De S. Vincentio</i> | — | Martyris egregii triumphos. . | 59 |
| 10. <i>In Purificat.</i> | — | Hac clara die turma. . . | 61 |
| 11. <i>Alia</i> | — | Ave Maria, gratia plena. . . | 63 |
| 12. <i>In die S. Paschae</i> | — | Fulgens praeclara hodie . . . | 66 |
| 13. <i>Alia</i> | — | Zyma vetus expurgetur. . . | 70 |
| 14. <i>Alia</i> | — | Victimae paschali laudes . . . | 76 |
| 15. <i>De S. Cruce</i> | — | Laudes crucis attollamus. . . | 77 |
| 16. <i>De Ascensione</i> | — | Rex omnipotens die hodierna . | 82 |
| 17. <i>In die Pentecostes</i> | — | Sancti spiritus adsit nobis. . . | 85 |
| 18. <i>De Trinitate</i> | — | Benedicta semper sancta sit . . | 88 |
| 19. <i>De S. Johan. Baptist.</i> | — | Gaude caterva diei. . . | 91 |
| 20. <i>In Nat. SS. Petri et Pauli</i> | — | Petre summe Christi pastor. . | 95 |
| 21. <i>In Nat. S. Mariae Magd.</i> | — | Mane prima sabbati. . . | 97 |
| 22. <i>De S. Maria</i> | — | Aurea virga prime matris. . . | 100 |
| 23. <i>Alia</i> | — | Virgo gaude speciosa . . . | 104 |
| 24. <i>De S. Michaele</i> | — | Ad celebres rex coelice . . . | 105 |
| 25. <i>De Virginibus</i> | — | Virgines castae virginis. . . | 109 |
| 26. <i>De omnibus sanctis</i> | — | Christo inclito candida nostra. | 116 |
| 27. <i>De S. Nicholao</i> | — | Congaudentes exsultemus. . . | 119 |
| 28. <i>De apostolis</i> | — | Clare sanctorum senatus . . . | 122 |
| 29. <i>In dedicatione</i> | — | Clara chorus dulce pangat . . | 124 |
| 30. <i>Alia</i> | — | Rex Salomon fecit templum. . | 127 |
| 31. <i>De S. Maria</i> | — | Jesse proles, quibus doles. . . | 131 |
| 32. <i>Alia</i> | — | Missus Gabriel de coelis . . . | 133 |
| 33. <i>Sans titre</i> | — | Legem dedit olim deus. . . | 135 |
| 34. — | — | Flos de spina procreatur. . . | 138 |
| 35. — | — | In flexu casuali . . . | 141 |
| 36. — | — | Que commisit femina . . . | 144 |
| 37. — | — | Clauso cronos et serato. . . | 156 |
| 38. — | — | Hac in die Gedeonis. . . | 162 |
| 39. — | — | Novum sibi texuit . . . | 165 |
| 40. — | — | Sol sub nube latuit. . . | 169 |
| 41. — | — | Virgo deum generat. . . | 171 |
| 42. — | — | Procedenti puero. . . | 172 |
| 43. — | — | Ver pacis aperit . . . | 173 |
| 44. — | — | Beata viscera Marie. . . | 174 |
| 45. — | — | Veri floris sub figura. . . | 175 |
| 46. — | — | Anni sunt primicia . . . | 176 |

Cette liste suffit à montrer la grande importance du cod. 383 pour l'histoire du chant liturgique. Il contient des pièces d'une rareté extraordinaire aussi bien que d'un caractère particulier, tant pour les tropes que pour les proses.

Mais d'abord, quelle est l'origine du trope et de la prose ?

Il est d'usage de répéter l'histoire du moine de Gimedia (Jumièges), chassé de son monastère vers 860 par le Normand, histoire racontée pour la première fois dans une lettre que Notker Balbulus est réputé avoir écrite à son ami et protecteur Luitwart de Vercelli. Dans un antiphonaire dont ce moine fut porteur, il y aurait eu quelques « versus ad sequentias modulati », c'est-à-dire que les longs mélismes placés sur la dernière syllabe du mot « alleluja » auraient été combinés avec des paroles. Notker lui-même aurait suivi l'exemple donné par cet antiphonaire et aurait fini, avec l'aide de ses maîtres Iso et Marcellus, par composer de nouvelles pièces sur, ou plutôt sous les mélismes allélujatiques, de sorte que sur chaque ton du mélisme il y avait une syllabe. Telle aurait été l'origine des séquences.

Pour les tropes, on a l'habitude de se représenter leur genèse d'une manière analogue ; seulement, à la place de Notker Balbulus, c'est Tutilo qui aurait fait les premiers.

Ainsi que je l'ai promis dans cette revue (page 305 du volume de l'année passée), je me suis donné la tâche de prouver que cette tradition est au moins insuffisante, dans mon livre sur *les Origines et le développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge*, pages 256 sqq. Je ne répéterai pas l'explication que j'ai déjà présentée ; je dirai seulement que : 1) dans toute la poésie latine liturgique, telle qu'elle s'est développée dès les temps de saint Ambroise, au iv^e siècle, il n'existe aucune forme poétique qui puisse être comparée aux séquences ou mise en parallèle avec elles. Entre l'hymne liturgique et la séquence, il y a un abîme qu'on n'a su franchir que dans les derniers siècles du moyen âge. 2) La manière traditionnelle d'expliquer l'origine des séquences est sujette à beaucoup d'objections, dont la principale est qu'elle fait tomber du ciel un nouveau genre de poésie. 3) Ce qui me paraît concluant, c'est que la structure poétique des premières séquences est absolument la même que celle de l'hymnodie byzantine. Voilà le type d'après lequel les séquences sont calquées. Mais non seulement la forme strophique de la séquence se retrouve dans les hymnes de l'Eglise grecque du moyen âge, toutes les deux ont la même versification rythmique et tonique. 4) Nous pouvons prouver que, au viii^e et au ix^e siècle, il y a eu des musiciens et ecclésiastiques grecs dans l'empire des Francs, ainsi qu'à Saint-Gall. Il est donc tout naturel de prétendre que la séquence est due à l'influence de ces musiciens, et qu'elle n'est autre chose qu'une transplantation des formes poétiques grecques dans l'Eglise latine. 7) Enfin, le nom « sequentia » est la traduction d'un terme musical grec ἀκολουθία.

Je crois que la question de la provenance des séquences est mûre pour être tranchée d'une façon définitive, et je serais heureux si les savants que cela regarde voulaient s'en occuper et examiner ma thèse, qui jette la lumière sur d'autres questions encore que je ne veux pas aborder ici.

Pour les tropes (τρόποι), on peut prouver également la provenance grecque ; le trope du *Sanctus* qui sera tiré du cod. 383 fournira un exemple éclatant d'influence grecque.

Les premières séquences, pour les gens habitués aux formes de l'hymne latine, avaient l'air de la simple prose. Voilà pourquoi on les a appelées, en France surtout, *Prosæ*. Tout le monde sait que le caractère original de la sé-

quence a subi, surtout depuis Adam de Saint-Victor, un changement profond qui a inauguré une nouvelle période de la composition des proses. La fin de cette évolution fut l'assimilation presque complète de la forme byzantine de la séquence à la forme latine de l'hymne liturgique.

Revenons à notre codex 383. Il vaudrait bien la peine de le publier en entier ; je me borne à en reproduire quelques pièces intéressantes.

1. *Kyrie tropé : Pater cuncta.* Cod. 383, p. 25.



1. Pater, cuncta qui guber-nas, e- lei- son. 2. Ky-ri- e, e- lei-son. 3. Sedens
se- de in super-na, e- lei- son. 4. Placi-do nos vultu cernas, e- lei- son. 5. O Chri-
ste, Verbum Pa- tris, e- lei- son. 6. Christe, e-lei- son. 8. Intactæ Fi-li ma-
tris, e-lei- son. 8. Tene-bris ne demur a- tris, e- lei- son. 9. Ab utro- que spirans
fla- men, e- lei- son. 10. Kyri- e, e- lei- son. 11. Peccato-rum sis so- la- men, e-
lei- son. 12. Miserorum conso- la- men, e- lei- son.

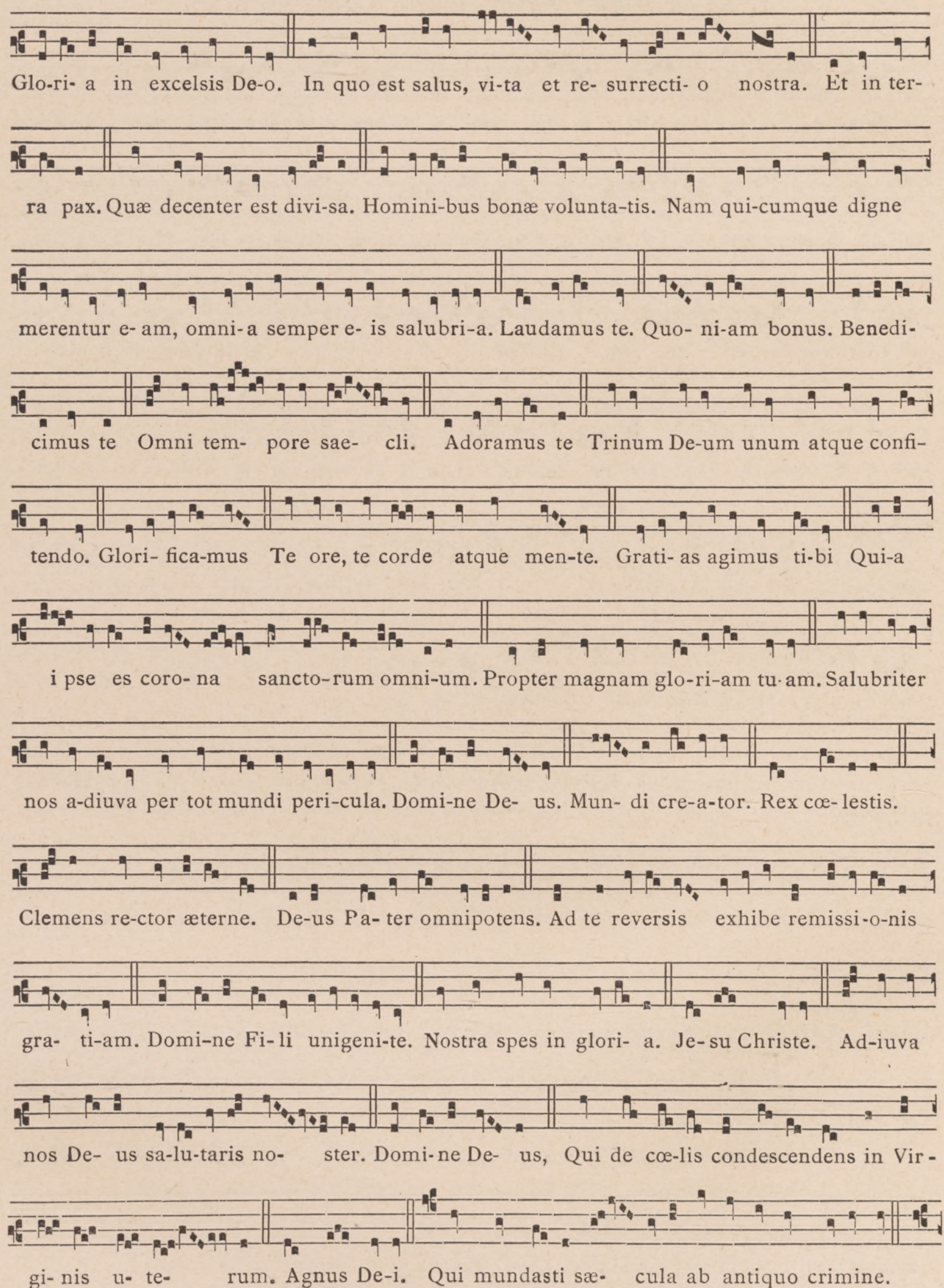
La même mélodie se trouve tropée une deuxième fois, à la page 29. La divergence entre les deux *Kyrie* tropés ne concerne que les invocations suivantes :



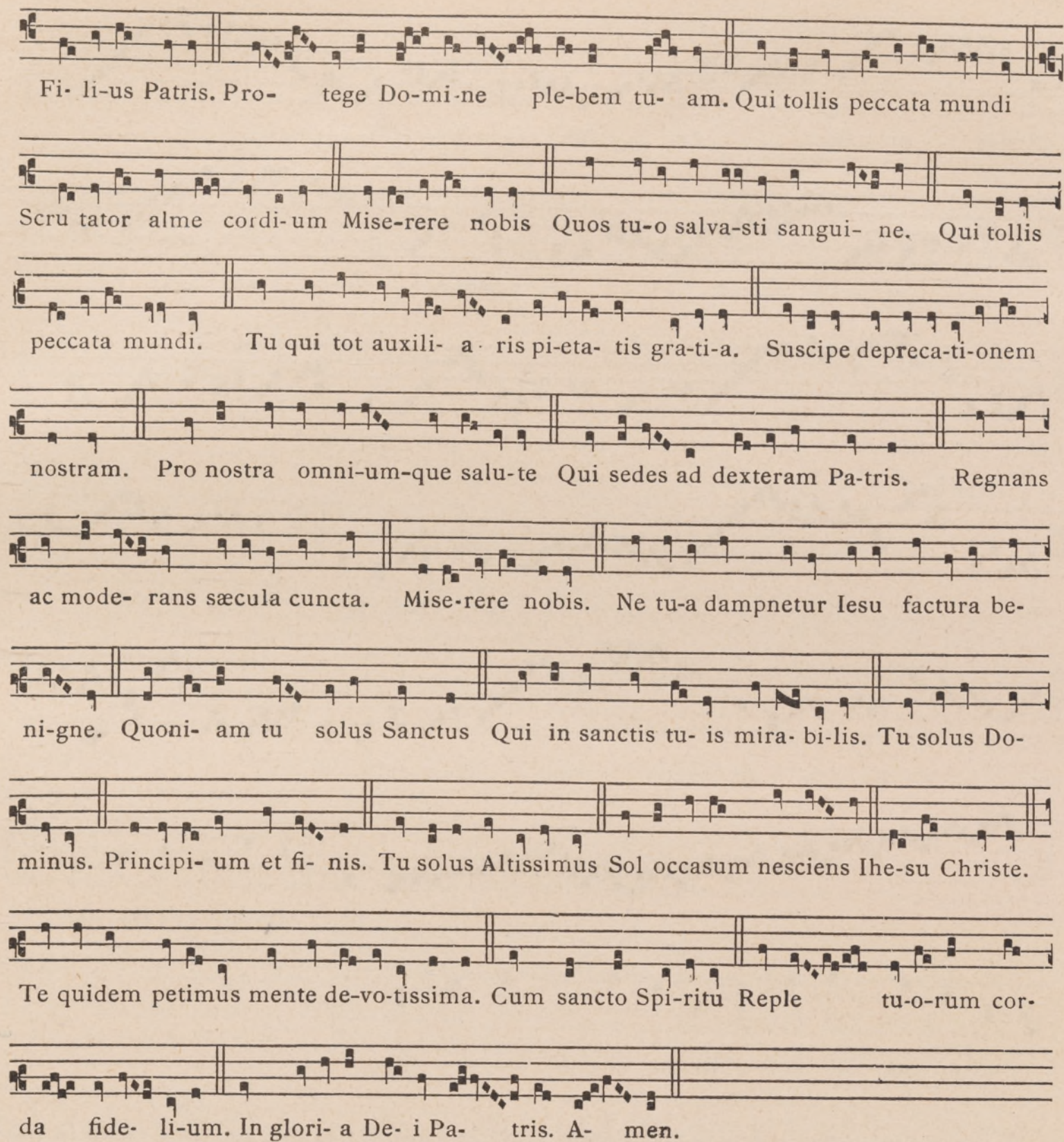
1. Cunctipotens orbis factor, e- lei- son. 2. Kyrie e- lei- son. 3. Vita vivens, vitæ
da-tor, e- lei- son. 4. Nos conserva, pi-e Pastor, e-lei- son. 8. Ne claustris demur a-tris,
e- lei- son. 11. Delictorum sis so- la-men, e- lei- son. 12. Trinum esse unum atque
confi-temur, ut cum illo glori- e-mur, e- leison.

Le *Kyrie* de la deuxième version est plus simple que celui de la première. Aussi les divergences partielles des paroles ajoutés aux paroles liturgiques prouvent qu'on maniait ces sortes de mélodies un peu comme on voulait.

2. *Gloria tropé : In quo est salus*, page 3.



Glo-ri- a in excelsis De-o. In quo est salus, vi-ta et re- surrecti- o nostra. Et in ter-
 ra pax. Quæ decenter est divi-sa. Homini-bus bonæ volunta-tis. Nam qui-cumque digne
 merentur e- am, omni-a semper e- is salubri-a. Laudamus te. Quo- ni-am bonus. Benedi-
 cimus te Omni tem- pore sæ- cli. Adoramus te Trinum De-um unum atque confi-
 tendo. Glori- fica-mus Te ore, te corde atque men-te. Grati- as agimus ti-bi Qui-a
 i pse es coro- na sancto- rum omni-um. Propter magnam glo-ri-am tu- am. Salubriter
 nos a- diuva per tot mundi peri- cula. Domi- ne De- us. Mun- di cre- a- tor. Rex cœ- lestis.
 Clemens re- ctor æterne. De- us Pa- ter omnipotens. Ad te reversis exhibe remissi- o- nis
 gra- ti-am. Domi- ne Fi- li unigeni- te. Nostra spes in glori- a. Je- su Christe. Ad- iuva
 nos De- us sa- lu- taris no- ster. Domi- ne De- us, Qui de cœ- lis condescendens in Vir-
 gi- nis u- te- rum. Agnus De- i. Qui mundasti sæ- cula ab antiquo crimine.

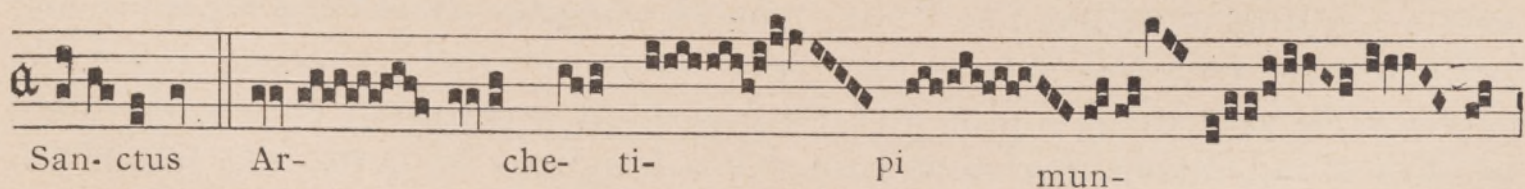


Fi- li-us Pa-tris. Pro- tege Do-mi-ne ple-bem tu- am. Qui tollis peccata mundi
 Scruta-tor alme cordi-um Mi-se-re-re nobis Quos tu-o salva-sti sangui- ne. Qui tollis
 peccata mundi. Tu qui tot auxili- a- ris pi-eta- tis gra-ti-a. Suscipe depre-ca-ti-onem
 nostram. Pro nostra omni-um-que salu-te Qui sedes ad dexteram Pa-tris. Regnans
 ac mode- rans sæcula cuncta. Mi-se-re-re nobis. Ne tu-a dampnetur Iesu factura be-
 ni-gne. Quoni- am tu solus Sanctus Qui in sanctis tu- is mira- bi-lis. Tu solus Do-
 minus. Principi- um et fi- nis. Tu solus Altissimus Sol occasum nesciens Ihe-su Christe.
 Te quidem petimus mente de-vo-tissima. Cum sancto Spi-ritu Reple tu-o-rum cor-
 da fide- li-um. In glori- a De- i Pa- tris. A- men.

Ce *Gloria*, bien connu de tous les chantres liturgiques, est élargi en sorte qu'après chaque phrase liturgique une autre est intercalée. La première, « In quo est salus », est tirée, texte et mélodie, de l'introït « Nos autem » de la Semaine sainte ; les autres sont de composition libre, ou, plutôt, le tropiste a cherché dans le répertoire de la liturgie des phrases qui lui convenaient, par exemple : « Quoniam bonus, Omni tempori sæcli, Clemens rector aeternæ, Ad te reversis exhibe », etc., etc.

C'est donc une œuvre composite, sans unité, bien faite pour présenter les torts que la manie des tropes devait faire à la liturgie.

3. *Sanctus tropé : Archetipi mundi* (1).



San-ctus Ar- che-ti- pi mun-

(1) Rétablir sur les syllabes *ŷ* (2^e ligne), *so* (3^e ligne) et *na* (6^e ligne), les *liques* finales au degré inférieur ($\text{—}\text{—}\text{—}$, $\text{—}\text{—}\text{—}$, $\text{—}\text{—}\text{—}$), tombées à l'impression.

di stat nu- tu cu- ius y- ma-
go. Sanctus. Sum- ma so-
phi- a no- ys protho- pan-ton pri- ma pro-
pa- go. San- ctus. Bi-
na- ri-i ta- lis nexu non di- vidu- a-
lis. Do-mi- nus De- us.
Ple- ni sunt ce- li. Be- ne- di- ctus qui ve- nit.

Ce *Sanctus* offre un intérêt spécial sous le rapport et des paroles et de la mélodie. Le texte s'inspire d'expressions grecques qui, la connaissance approfondie de cette langue étant assez rare au moyen âge, ont été traitées par les copistes et compositeurs comme les mots latins. Ainsi, le mot *ὄν* a été divisé, dans notre *Sanctus*, en deux syllabes. La mélodie est curieuse non seulement par son étendue énorme — elle va du ré au $\bar{\text{si}}$ —, mais plus encore par les grands intervalles, qu'on ne rencontre dans aucune pièce de l'antiphonaire de la messe ou de l'office. Sur « mundi », nous avons dans un mélisme la sixte mineure ascendante (la-fa), et, tout de suite après, l'octave descendante (ré-ré); sur « ymago », nous avons l'octave ascendante (ré-ré), de même sur « propago » (mi-mi). Il faut y ajouter la répétition fréquente de la même figure sur « dualis », qui ne témoigne pas d'une richesse excessive de la fantaisie musicale, et les mouvements descendants par degrés conjoints qui traversent toute une octave et ne peuvent non plus être l'indice d'une inspiration particulièrement féconde et ingénieuse. Ajoutons-y encore la longueur immense des mélismes. A côté de la mélodie simple et modeste du *Sanctus* original, les trois tropes intercalés ont quelque chose d'exubérant et d'oriental. C'est un genre de com-

position tout nouveau, dont les racines ne se trouvent pas dans la simplicité et la précision de la mélodie grégorienne.

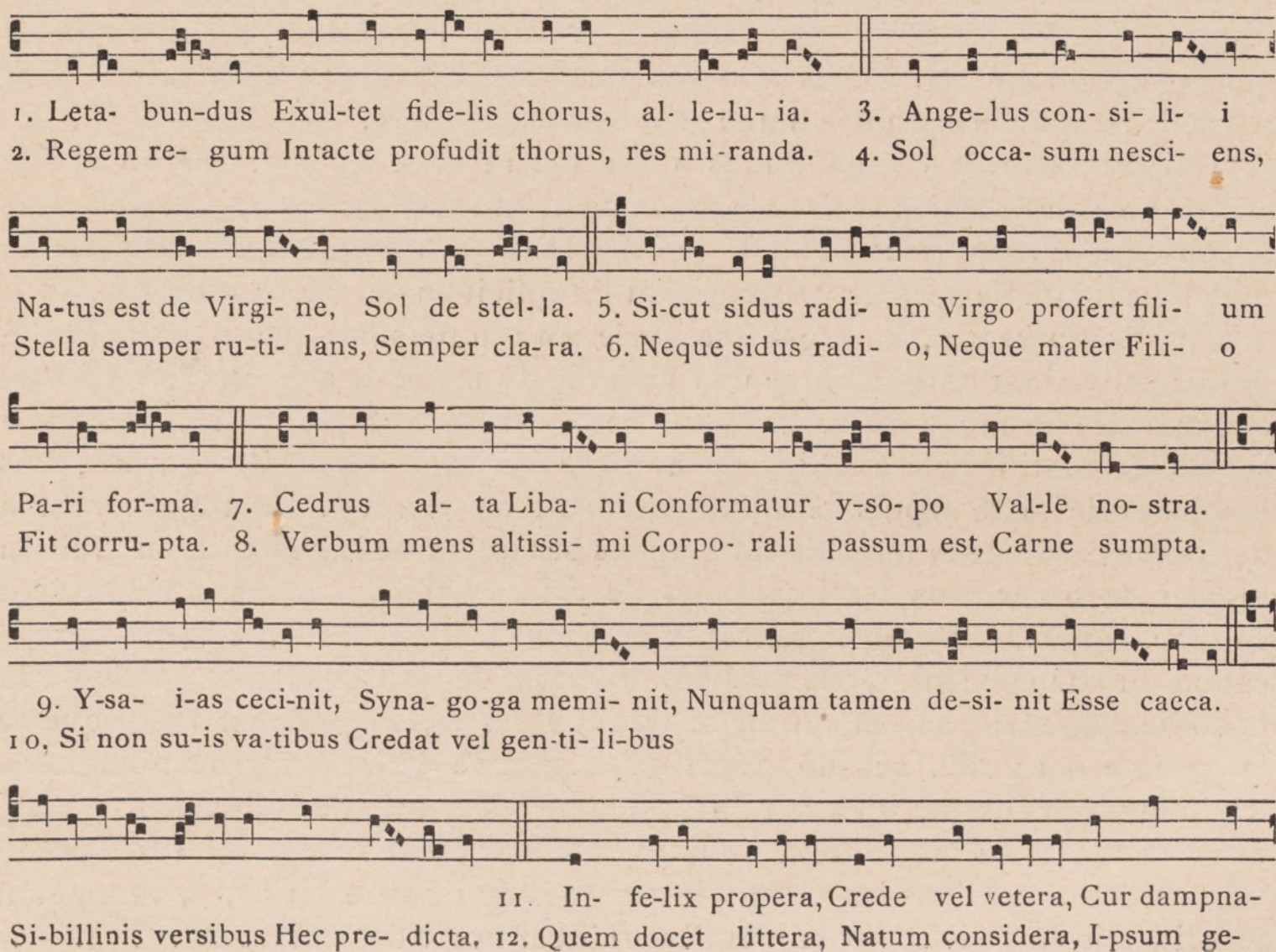
4. *Agnus Dei tropé : Indomitos arce, p. 158.*



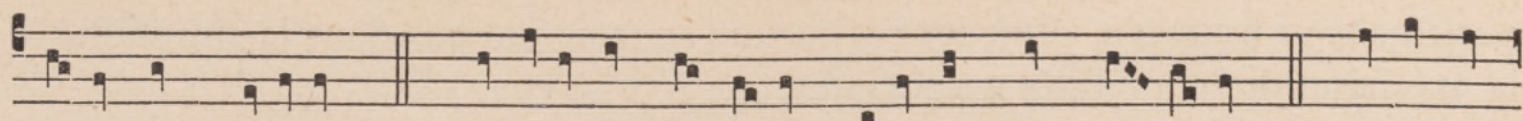
Agnus De- i, qui tollis Indo- mi- tos ar- ce sub- ie-ctis, rex pi- e
par- ce. Agnus De- i, Audi claman- tes, exaudi digna ro-
gan- tes, mise-rere no- bis. Agnus De- i. Sintque ti- bi cu-
re qui flent su-a crimi- na pu- re. Dona nobis pa- cem.

Les trois hexamètres s'adaptent mieux aux paroles liturgiques que les tropes du *Sanctus*. Les contours mélodiques sont plus simples et plus conformes aux mélodies du répertoire liturgique.

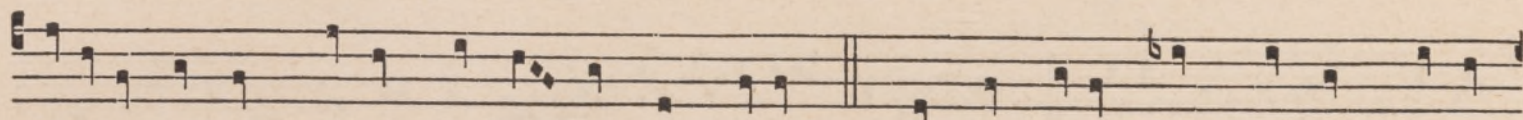
5. *Prose de la Circoncision, p. 55*



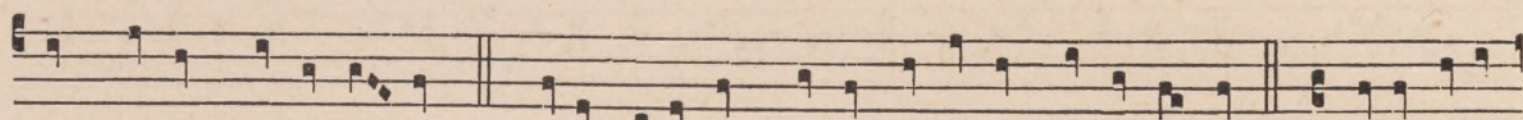
1. Leta- bun-dus Exul-tet fide-lis chorus, al- le-lu- ia. 3. Ange-lus con- si- li- i
2. Regem re- gum Intacte profudit thorus, res mi-randa. 4. Sol occa-sum nesci- ens,
Na-tus est de Virgi- ne, Sol de stel-la. 5. Si-cut sidus radi- um Virgo profert fili- um
Stella semper ru-ti- lans, Semper cla-ra. 6. Neque sidus radi- o, Neque mater Fili- o
Pa-ri for-ma. 7. Cedrus al- ta Liba- ni Conformatur y-so-po Val-le no-stra.
Fit corru-pta. 8. Verbum mens altissi- mi Corpo- rali passum est, Carne sumpta.
9. Y-sa- i-as ceci-nit, Syna- go-ga memi- nit, Nunquam tamen de-si- nit Esse cacca.
10. Si non su-is va-tibus Credat vel gen-ti- li-bus
11. In- fe-lix propera, Crede vel vetera, Cur dampna-
Si-billinis versibus Hec pre- dicta, 12. Quem docet littera, Natum considera, I-psum ge-



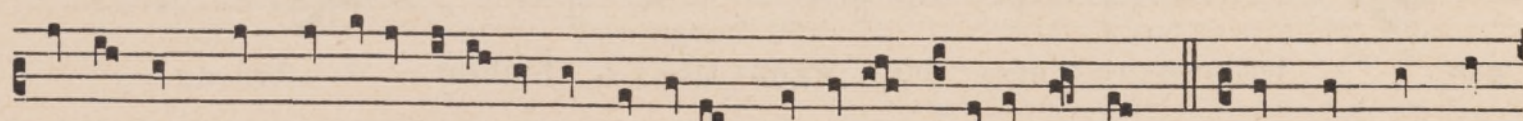
be-ris, Gens misera. 13. Gaudete vos fi-de-les Gen-ti-um pars e-lecta. 15. O-ffe-runt
nu-it Pu-erpera. 14. Ethi-opum nigre-do in Iudam est transla-ta. 16. Ostendunt



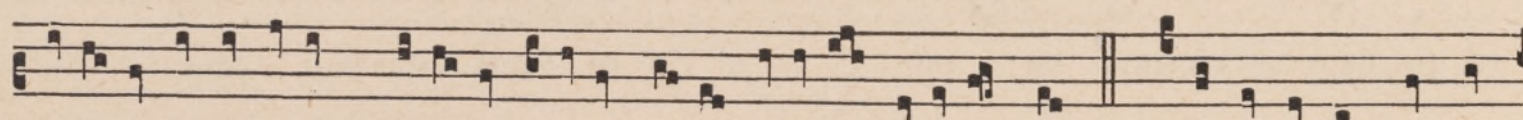
Arabes au-rum Tharsis myrram et thus Saba. 17. Rex per aurum, per thus sa- cerdos,
mistic quid sit cu- i su- a pre- bent dona. 18. O-ffe-ramus re- ve- ra Chri- sto



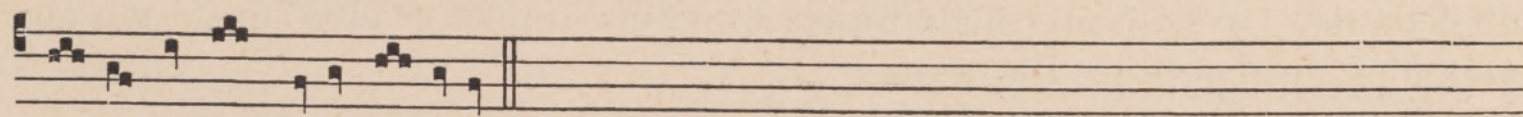
per myrram se-pultu- ra. 19. Examinemus mentes et aurum est in au- ra. 21. Thuris odor
quod re- ges in fi- gu- ra. 20. Morti- fi- cemur culpis, sic offe- ratur mirra.



optimus, Quem sabe- a de- tulit Ad virtutum pertinet sacramenta. 22. Sanctus namque



Spi- ri- tus Ipsa nobis prebu- it bone mentis naribus odoranda. Ad ultimum laus est




cul- ta, psallat chorus a- li- a.

Cette prose a été déjà publiée, par exemple dans les *Variæ preces* de Solesmes, page 66. La raison pour laquelle je l'ai reproduite encore une fois est que la version du cod. 383 est à la fois plus longue que la version primitive et normale, et qu'elle est notée d'une manière particulière.

Ordinairement, le « Lætabundus » n'a que 12 vers. Le cod. 383 en ajoute encore 10 et un dernier, qui n'a pas son corrélatif comme les autres. Ces vers postérieurs se rapportent à l'adoration des Mages et interprètent leurs présents mystiquement. Le dernier vers contient l'Explicit en vers et en musique.

A partir du vers 9, la prose est notée un ton plus bas que la partie précédente; celle-ci est notée comme une mélodie du mode de sol, le reste comme une mélodie du mode de fa. La raison de ce changement pourrait être l'impossibilité de continuer la notation de la mélodie dans le mode choisi de sol, sans employer le fa # depuis le commencement du verset 9. En transcrivant la deuxième partie de la mélodie un ton plus bas qu'on ne la chantait, on avait un moyen de noter tous les intervalles de cette partie. La mélodie même était connue de tout le monde et personne ne pouvait avoir de doute sur la signification du changement. Cette manière, du reste, de transposer une partie de la mélodie contenant un ton qui ne se trouvait pas dans le schéma théorique de la gamme naturelle, sur un degré de la gamme qui permît de noter tous les intervalles comme on avait l'habitude de les chanter, a été bien fréquente dans les chants au moyen âge. Le livre excellent du Dr Jacobsthal sur l'altération chromatique dans les chants liturgiques de l'Eglise latine, a, comme on le sait, mis en relief pour la première fois cet usage des notateurs.

*
* *

La valeur historique du cod. 383 repose enfin sur les quelques *pièces en déchant* qu'il contient dans les pages 135-144 et 162-176. Le nombre des discantus publiés jusqu'à ce jour n'est pas trop grand ; le déchant a joué, cependant, depuis le ^{xiii}^e jusqu'au ^{xvi}^e siècle, dans les églises, un rôle beaucoup plus considérable qu'on ne le croit ordinairement. Les déchants du cod. 383 me semblent d'autant plus précieux qu'ils nous révèlent un genre presque neuf de cette pratique de la musique du moyen âge. J'aimerais à diriger l'attention des lecteurs de la Revue surtout sur le fait que, dans chacune des deux parties, la note seule sur une syllabe a toujours la forme  et que souvent à cette unique note de la mélodie originale (celle du bas) se rapportent deux, trois et même plusieurs notes du discantus, ou *vice versa*, et que, d'une manière générale, la liberté est grande pour le nombre des notes correspondantes à la même syllabe dans les deux parties. Les figures liquescentes de la notation neumatique se trouvent même au milieu des mélismes, par exemple, sur « suscitaré » ; c'est donc la « pliqua ascendens » ou « descendens » dont il s'agit dans ces cas ; dans d'autres, la liquescence est encore conservée. Dans la formation des mélodies, on remarquera les longues vocalises ajoutées à la fin et placées sur l'avant-dernière syllabe de chaque verset, non seulement pour le discantus, mais encore dans la mélodie originale. Nous sommes là, sans doute, en présence de cette sorte de mélismes qu'on aimait à ajouter aux antiennes aux grandes fêtes liturgiques, et dont j'ai parlé dans mon livre à la page 156 et suiv. On trouvera, dans ces discantus, les mouvements descendants à travers toute l'échelle, que nous avons remarqués dans les chants précédents, et la tendance à répéter un motif sur des degrés différents de la gamme, sans parler de la question harmonique, la plus intéressante de toutes. Voici quelques-uns de ces discantus :



I. Le- gem de-dit o-lim De- us ut pecca- tum tempe- ra-

ret ser-vum mi-sit He- lise- us ut de-functum sus- ci ta-

A. ret. In- cur- va- tur He- lise- us et de-functus susci- ta-

A

tur. Incarnatur homo De- us et pec-ca-tum termi- na-

A

A

tur. Immutantur na-to re- ge

A

A

lex et le-gis opera et intrante nova le-ge exclu-den-tur ve- tera est pro lege

A

A

li-tera- li spi-ri- talis gra- ti- a. et pro morte tempo- ra- li eterna-lis glo-ri-

A

A

A

A

a.

A

II.

Flos de spi- na procre- a- tur et flos flo-

re fecunda- tur misso ro-re ce-li-

tus. Ro-rant ce-li, nu-bes

plu-unt stillant montes, colles flu-unt, nuda pa-tet ve-ri-

tas. Quod ce-la-rat

umbra le-gis in na-ta-li summi re-gis to-tum patet

homi-ni.

He-li-se-us incurva-tur, Verbum

patris incarna- tur Verbum per quod fili- a ba- bi- lo- nis vi-si-

tatur per quod sa- lus pre- dica- tur illis de sama- ri-

a.

Les pièces du cod. 383 « cum discantu » sont au nombre de huit. Dans la liste des proses et de chants pareils que j'ai donnée plus haut, ce sont les nos 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43. D'après le *Repertorium hymnologicum* de Chevalier, les nos 33, 34, 38, 39, 40, se trouvent encore dans un manuscrit de la bibliothèque laurentienne à Florence, du XIII^e siècle, le ms. 29.1. Ce fait peut appuyer l'opinion émise, que le cod. 383 a été probablement écrit en Italie.

Fribourg.

Dr WAGNER.

La collaboration musicale. — Les frères Hillemacher et la partition d'Orsola.

Orsola, que l'opéra a donnée au mois de mai, est déjà entrée dans le domaine de l'histoire. Mais si éphémère que fut cette partition, elle n'en laisse pas moins subsister un inquiétant problème : celui de la collaboration musicale. Comment travaillent les frères Hillemacher, ces « Radica-Doodica » de la musique ? L'un est-il le secrétaire de l'autre ? concourent-ils l'un avec ou l'un contre l'autre, et dans une noble émulation éliminent-ils la page que l'un des deux aurait écrite inférieure à celle de son frère ? Autant de points d'interrogation.

La collaboration musicale n'est point chose neuve : les frères Ricci l'ont pratiquée en Italie, et leur opéra buffa, *Crispino è la Commare*, eut un succès tel qu'il traversa les monts et fut joué en France. Il est bon d'ajouter que les frères Ricci débutèrent par des demi-succès, puis la non-réussite complète les sépara l'un de l'autre, et ils se réunirent enfin en une étroite amitié dont le résultat fut *Crispino*, que je viens de citer. Or, tandis que les deux frères Ricci n'avaient qu'un an de différence, les deux frères Hillemacher en ont sept et demi ; l'un eut le prix de Rome quatre ans avant l'autre. L'un fut, comme disent les pensionnaires de la Villa Médicis, le « clou » de l'autre. Et pourtant, malgré cette distance, vous ne pouvez pas imaginer deux compositeurs plus amicalement et plus musicalement unis.

Passe encore en littérature : les frères de Goncourt, les Rosny, les Margueritte, prouvèrent et prouvent qu'une collaboration fraternelle peut donner des résultats heureux. Mais en musique, il y a tout un côté technique et aussi tout un côté d'intuition qui semble exclure l'association.

Interrogés sur leur façon de travailler, les frères Hillemacher semblent se retrancher derrière un secret de famille, et, comme la Pythie de Delphes ne rendait que des oracles qu'il fallait interpréter, ils gravitent dans des termes abscons, dans des réponses sibyllines, ils planent au milieu de généralités ambiguës.

Nouveau Socrate, j'ai pratiqué sur eux la maïeutique et j'ai démêlé dans leurs réticences circonspectes les points suivants :

— Quand il s'agit d'une mélodie, l'un l'écrit, l'autre la corrige ou la refait, après avoir pris avis de son frère.

— Pour les scènes capitales d'un opéra comme *Orsola*, après avoir établi les *leitmotiv* caractéristiques, chacun de son côté travaille à ces pages caractéristiques et tous deux, exerçant leur sens critique, éliminent et fondent les deux collaborations en un tout compact. Tous deux ont un idéal identique, et leurs cerveaux ont comme une empreinte commune ; il en résulte qu'en ce travail isolé puis collectif, ils se rencontrent sous le rapport du rythme d'une façon absolue ; bien entendu, ils ne se rencontrent pas sous le rapport de la mélodie. Mais lorsque l'un a trouvé une idée mélodique, l'autre se l'assimile si complètement, qu'au bout d'un temps relativement assez court ils ne savent plus lequel des deux en fut le père.

— La collaboration des Hillemacher va jusqu'à l'instrumentation, et jamais une page n'est signée d'eux sans que chacun de ces frères siamois de la musique l'ait revue et corrigée. Et pourtant ils avouent n'avoir pas la même nature l'un que l'autre ; il y a non seulement dans les inspirations mélodiques, mais aussi dans les développements symphoniques, des scènes qui conviennent mieux au tempérament de l'un que de l'autre...

Et pourtant où est la soudure ? Les deux Hillemacher la cachent avec soin. Ils tiennent à conserver intact le mystère du succès et aussi la responsabilité de la critique. Nul docteur Doyen n'arriverait à séparer ces deux personnalités qui s'amalgamèrent en une seule. Peut-être ne visent-ils que les demi-succès, puisqu'ils seraient deux à se partager les lauriers ; peut-être aussi aiment-ils mieux n'avoir que des demi-échecs, puisque l'un peut amortir les chutes de l'autre. Il ne faudrait voir alors dans ce mutisme que les arcanes de deux diplomates qui écrivent en langage musicalement chiffré.

Louis SCHNEIDER.

Victor Hugo et la musique.

Victor Hugo n'aimait point la musique. En cela, il ne se distingue pas de la plupart des poètes ses devanciers ou ses contemporains. Il n'y a pas longtemps que la poésie et la musique s'efforcent de se pénétrer réciproquement, et de cette union plus étroite est née toute une génération de musiciens qui sont plutôt des littérateurs et des poètes qui pourraient bien être avant tout des musiciens.

Au xvii^e siècle, je ne vois guère que le burlesque d'Assoucy qui eût la prétention de composer à la fois ses paroles et sa musique. Lisez le récit de ses mémorables aventures à la cour de Savoie. Si le cumul fut rare, le régime de l'association ne donna pas de meilleurs résultats. On a souvent rappelé la longue collaboration de Lulli avec Quinault. Ce fut Quinault qui fut lésé dans ce contrat. Jamais le public ne put s'accoutumer à prendre au sérieux des vers destinés à être chantés. Faire des vers pour être mis en musique, est-ce donc si difficile ? — « Je m'en chargerais bien (dit Mascarille), si ce n'était déroger ! » — « Et moi, je n'y saurais consentir (riposte M. Lysidas), car c'est un genre d'ouvrages de l'esprit qui est merveilleusement frivole et furieusement contre les règles. Et d'abord, je ne vois point qu'Aristote en ait parlé en aucun endroit. » — Aussi l'accord est-il parfait sur la question. Lorsqu'en 1672 fut joué le premier opéra français, *Pomone*, Saint-Evremond affirma que la musique était fort belle. Mais il ajoutait aussitôt : « On entendait le chant avec agrément, *et les paroles avec dégoût.* » A la demande de M^{me} de Montespan, Racine un jour essaya de composer un opéra. Jamais il ne put s'en tirer. Boileau, qui s'était chargé du prologue, mit au jour une fâcheuse rhapsodie, qui lui valut d'être comparé par d'Alembert au maître de musique de M. Jourdain. Orphée lui-même, ajoute le philosophe, eût peiné en vain pour mettre en musique de pareils vers. — Le xviii^e siècle consacre l'opinion répandue, en vertu de laquelle on ne chante que ce qui ne mérite pas d'être dit. Écoutons Voltaire. Dans l'opéra, dit-il, « les paroles sont presque toujours asservies aux musiciens qui, ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées, oisives, vagues, étrangères à l'acte, ajustées comme on peut ».

*
* *

Fidèle à ce préjugé qu'il retenait par tradition et contre lequel son tempérament ne protestait pas, Victor Hugo professa toute sa vie un souverain dédain pour la musique. Il n'est pas, en cela, une exception parmi les vrais poètes de son temps. Cette « musicophobie est essentiellement romantique. On aurait tort d'imaginer que Lamartine, par exemple, de qui la langue est si *musicale*, prisât fort la musique, surtout alors qu'elle s'attaquait à ses propres vers. Il s'en est expliqué nettement dans le *Commentaire du Lac*, en citant la mélodie de Niedermeyer, qu'il définit dédaigneusement « une traduction en notes ». « J'ai toujours pensé que la musique et la poésie se *nuisaient en s'associant.* » Mais le poète le plus réfractaire à l'émotion musicale fut peut-être Théophile Gautier. — Ainsi, le principe de « transposition d'art », grâce auquel la poésie pourrait gagner quelque chose au commerce de la musique et

à l'imitation de ses procédés, ce principe, dis-je, est d'application toute récente, c'est l'école symboliste qui l'a invoqué.

Voilà pourquoi, dans les livres d'*anas* qui ont été publiés sur Victor Hugo (ils commencent à être nombreux), les témoignages abondent de cette méfiance instinctive du poète à l'égard de la grande rivale. Parmi ces anecdotes, l'une des plus amusantes est racontée par M. Lesclide (1). On avait un jour arraché au poète l'autorisation de lui faire entendre une jeune fille espagnole qui jouait de la harpe à ravir. Les morceaux succèdent aux morceaux, durant toute la soirée. Victor Hugo complimente l'artiste avec la grâce qui lui était habituelle. Mais, resté seul avec quelques intimes : « C'était charmant, dit-il d'un air sombre ; mais il ne faudrait pas recommencer. » — « Jamais il n'eut de piano chez lui », dit encore M. Lesclide. Cependant, dans un article, plutôt malveillant, sorte de diatribe de parent pauvre, M. P. Chenay (*Revue blanche* du 1^{er} mars 1902), s'exprime en ces termes à propos de la fille du poète : « Adèle avait son piano pour toute ressource. Personne n'écoutait la musique qu'elle composait : elle n'avait d'ailleurs aucune prétention à la produire. » — Quoi qu'il en soit, l'hostilité de Victor Hugo envers cet instrument perce dans ces quelques mots d'une lettre qu'il écrivait à M^{me} de Girardin le 9 janvier 1853, pour lui recommander une jeune artiste : « Elle donne au piano, *cette bête de bois*, une âme magnifique. »

A Hauteville House, la musique n'était pas absolument proscrite : « Oh ! n'exilons personne », avait dit le poète. Mais quelle musique y pouvait-on faire ? Lisez, dans le recueil de M. Gustave Rivet (*Victor Hugo chez lui*), l'histoire du *bonhomme Durand* et de sa *Marche guerrière*. — J'ai retrouvé, parmi les notes et fragments qui accompagnent le manuscrit de *Torquemada*, quelques mots inscrits sur un papier de soie ayant servi à envelopper de la musique ; le papier porte encore l'étiquette : « Envoi de Aymard Dignat, éditeur de musique, 18, rue Laffitte, Paris ». Et le paquet était adressé à Victor Hugo lui-même. — Un autre débris d'enveloppe conserve les mots « *Musique imprimée* ». Il était adressé de Rouen à Bruxelles (2 novembre 1869) et porte, de la main de Victor Hugo, cette mention : « *A emporter pour le Christmas* ». Ainsi, Victor Hugo achetait parfois de la musique, et l'on en exécutait chez lui le jour de Noël. Musique de circonstance assurément ! Duo pour Georges et Jeanne, peut-être, ou chœur de petits enfants.

Je pourrais multiplier ces anecdotes. Le poète ne poussait point non plus l'horreur de la musique jusqu'à ne pas la souffrir lorsqu'elle servait une cause qui lui était chère. Telle pièce des *Châtiments* fut écrite au dos d'un programme de concert, rédigé en anglais. Ce concert, donné à Jersey le 26 avril 1853 au profit des réfugiés politiques italiens, se composait en grande partie d'œuvres de Rossini, Mozart, Donizetti et Verdi. Il se terminait par le *God save the queen*. Nul doute que Victor Hugo n'y ait assisté, ce qui ne veut pas dire qu'il l'ait écouté. — Enfin, comme il *tolérait* la musique, il accordait généreusement son consentement à tous les compositeurs qui lui demandaient l'autorisation de mettre ses poésies en musique ; il est permis de supposer qu'il devenait plus indulgent envers elle, lorsqu'elle se chargeait de rendre ses vers populaires et de commenter son inspiration. Non, certes, qu'il lui attribuât le

(1) Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*.

pouvoir de rien ajouter à la poésie. Mais quoi ! la musique n'aide-t-elle pas à retenir les paroles ? C'est là son réel avantage, au gré d'un poète. Combien de gens n'eussent point su par cœur *Gastibelza*, sans la chanson trop connue ! C'est pourquoi Victor Hugo lui-même écrivit beaucoup de *chansons* ou de *guitares*, avec l'idée qu'elles seraient soulignées par une mélodie ; et je ne puis croire que ce grand esprit fût demeuré insensible aux beautés d'un *commentaire* harmonique tel que celui de la *Fiancée du timbaliér*, par exemple, ou du *Pas d'armes du Roi Jean*, par le maître Saint-Saëns. — Et puis n'y a-t-il pas dans ce simple fait, que les compositeurs vous aient remarqué, une consécration du génie, appréciable au moins pour un jeune poète ? Alors qu'il habitait place Royale, il laissait organiser chez lui des concerts où ne manquaient pas ses œuvres. Un jour, raconte M. J. Claretie (*Journal* du 25 décembre 1901), « un groupe choisi d'invitées, des jeunes filles, chantèrent les chœurs de la *Esmeralda*, musique de Louise Bertin. Parmi ces chanteuses, il y en eut une blonde, grande, belle, souriante, admirative et admirée, une jeune Espagnole qui s'appelait M^{lle} de Montijo, et qui devait être l'impératrice Eugénie ».

En revanche, il y avait deux choses que Victor Hugo ne pardonnait pas : d'abord, la musique de scène, qui empêchait d'écouter le drame ; en second lieu, les ballets ou les opéras comiques, qui, joués en même temps que ses pièces, nuisaient à leur succès. Le *Témoin de sa vie* relate, à ce propos, des souvenirs, d'autant plus savoureux qu'ils sont moins exempts de rancune rétrospective, et qui sont d'ailleurs tous plus ou moins inexacts. Vous verrez dans ce récit comment Harel, le directeur de la Porte-Saint-Martin, refusa de laisser faire la musique de *Lucrèce Borgia* à Meyerbeer ou à Berlioz : « Je veux un air qui soit à plat ventre sous les paroles ». (Est-ce Harel qui parle, ou Victor Hugo ?) Vous y verrez encore comment Victor Hugo, s'interposant auprès de M. Guizot pour la création du théâtre de la Renaissance, demanda « le droit à la musique, mais comme *collaboratrice et servante* du drame, et non comme maîtresse ». A entendre le « témoin », la musique se serait montrée d'une ingratitude noire, en entravant le succès de *Ruy-Blas*. On jouait au même théâtre l'*Eau merveilleuse*, de Grisar : « Pour l'opéra comique, les portes fermèrent, les gonds se turent, les calorifères chauffèrent, le parterre applaudit. » Ce n'est pas la seule fois que l'auteur crut devoir se plaindre de la « mélomanie d'un directeur ». Déjà, avec *Lucrèce Borgia*, on avait voulu donner, en lever de rideau, un vaudeville d'Anicet Bourgeois, *Le petit Souper*. Mais le public, impatient, trépigna, et refusa d'écouter le vaudeville. Le « témoin » relate l'aventure avec un secret plaisir, comme un bon tour joué par la littérature à la musique.

*
* *

Ne serait-ce pas faire tort au poète que d'insister sur de telles gamineries et de se confiner dans le domaine de l'anecdote ? Il convient d'élargir la question. Dans la constitution même du génie de Victor Hugo, ne trouverions-nous pas aisément l'explication de cette froideur, pour ne pas dire plus, de cette incuriosité ou de cette hostilité vis-à-vis de la musique ?

On connaît la thèse soutenue par M. Léopold Mabillean, d'après laquelle, chez Victor Hugo, le sens de la vue serait développé au détriment des autres sens. Il sut voir le monde extérieur. Les trois quarts des images évoquées dans

ses vers sont des images visuelles. Il avait besoin de *voir* ses personnages, de fixer, *plastiquement*, à mesure qu'il les faisait vivre, leurs traits, leurs attitudes, leurs costumes. C'est pourquoi il dessinait volontiers et illustrait des manuscrits. Sur bon nombre de ses manuscrits dramatiques, il a même ébauché les maquettes des décors. Ecrivant *Les Travailleurs de la mer*, il alla jusqu'à faire habiller une poupée en Guernesiaise de l'époque où se passait le roman. Et cette poupée lui représentait Déruchette, son héroïne. — Tout cela est parfaitement juste, et nul n'y contredit : « Les choses qui volent et les choses qui rampent remplissent les trois quarts de ses conceptions ! Est-ce à dire qu'il ait été fermé aux sensations auditives ? Alors, il ne serait pas le « poète », car il lui manquerait une des inspirations essentielles de la poésie. M. Mabillean a donc été amené à étudier chez Victor Hugo *Les mouvements et les sons* (1), et là, j'ai bien peur qu'il n'ait un peu sacrifié à l'esprit de système. Parmi les poètes, dit-il, et même parmi les artistes, on peut distinguer deux catégories, d'après la nature de leur sens auditif. Les uns n'admettent volontiers que les sons d'intensité moyenne, normale. Les autres ne goûtent que les bruits violents, en opposition brusque avec le silence ambiant. Les uns sont donc faits pour la vraie musique, et les autres... pour le charivari. « D'un côté sont les Mozart et les Lamartine, — de l'autre les Berlioz et les Victor Hugo. » — Il s'ensuivrait que, sans refuser à Victor Hugo les qualités d'harmonie et de rythme du style et de la versification, il faudrait nier en lui l'aptitude à saisir cette espèce d'harmonie qui consiste dans l'accord établi « entre le groupe des phénomènes extérieurs répercutés dans l'oreille et l'expression verbale donnée par l'artiste ». Conséquence directe : Victor Hugo ne sera affecté que par « les saillies et les contrastes du son ». Disposition que réprime encore, dans la première partie de la carrière du poète, un certain sens de la mesure et de l'équilibre, une certaine rigidité, peut-être, mais qui se donne toute liberté avec l'âge. « Dès *le Rhin*, l'ouïe s'exalte et se détraque » ; les oreilles « ne s'ouvrent plus qu'aux chocs. »

Mon Dieu ! moi, je veux bien, comme disait Fr. Sarcey quand il allait vous réfuter. Mais la thèse, ainsi présentée, me paraît difficile à soutenir. Elle pêche par excès de rigueur, par une classification qui me paraît trop absolue. Ainsi, trois points, deux phases : 1° Victor Hugo n'est pas naturellement musicien. 2° Il perçoit encore quelques sensations auditives d'intensité moyenne, susceptibles de se traduire en images verbales de demi-teinte, jusqu'en 1842. 3° A partir de cette date, l'ouïe ne s'ouvre plus qu'aux bruits inattendus, aux heurts violents du son, et l'image, qui transpose la sensation, l'exagère. — Théorie dangereuse ; car il faudrait prouver que, depuis 1848, Victor Hugo n'admit plus dans son style de métaphores musicales de nuance douce ou moyenne, que désormais il orchestra toujours *fortissimo*, et jamais *piano* ni même *mezzo-forte*. Or, il serait aisé de soutenir le contraire.

Je puise au hasard, car on peut recueillir, dans l'œuvre du poète et du prosateur, beaucoup plus d'images musicales qu'on ne se le figure communément. Voici, par exemple, deux vers du poème de *La Révolution* :

Ecoutant la *fanfare* idéale des cieux
Qu'accompagnent les vents, *mystérieux* orchestre...

(1) Deuxième partie, chap. iv.

Un fragment de *Toute la lyre*, qui est de 1859, et rappelle l'inspiration des *Chansons des rues et des bois* :

Si vous aimez *la musique*,
C'est ici qu'est son plein vol ;
Gluck tousse, *Haydn* est phtisique
A côté du rossignol.

Ici, la fleur, le poète
Et le ciel font des *trios*.
O *solos* de l'alouette !
O *tutti* des loriots !

Chant du matin, fier, sonore !
L'oiseau vous le *chantera*.
Depuis six mille ans, l'aurore
Travaille à cet *opéra*...

C'est frais, un peu précieux. Ce n'est nullement discordant ni exagéré.
Et ce charmant quatrain, dans *Esca*. Est-il rien de plus *nuancé* ?

La vie enfin doit presque être un conte de fée,
Je la veux de *chansons* et de joie étoffée ;
Phébus, si cet *orchestre* à ma guise marchait,
Ne serait pas de trop pour en tenir l'*archet*.

Puis, ce joli vers des *Quatre vents* :

Un *hymne harmonieux* sous des feuilles de tremble...

Ou ceux-ci, dans *Toute la lyre* :

Comme un nid d'oiseaux *chante* et *jase* dans le bois...
.....
Tandis que l'ouragan, qui parfois semble *rire*,
Puis éclate en *sanglots*,
Joue avec les agrès comme *avec une lyre*,
Un *chant* noir sort des flots...

Et dans le *Théâtre en Liberté* :

Et je savourerais, seul dans ma stalle verte,
Force *partitions* que m'exécuterait
Le vent *musicien* de l'*orchestre* forêt...

Assurément, cette dernière métaphore n'est pas fort heureuse. Un musicien n'exécute pas des partitions, *dans un orchestre*, surtout lorsqu'il est seul : la forêt serait plutôt l'instrument, l'*orgue*, si vous voulez, dont jouerait le vent musicien. Mais pour être incohérente, l'image n'est pas pour cela excessive ni brutale.

En voici d'autres :

Une haute rose trémière
Tressait sur le toit de chardons

Ses *cloches* pleines de lumière
Où *carillonnaient* des bourdons.

(*Chansons des rues et des bois.*)

Des sombres *clairons* invisibles
Mon oreille *entend* les *accords*...

Gluck et *Beethoven* sont à l'aise
Sous l'ange où Jacob se débat ;
Mozart sourit, et *Pergolèse*
Murmure ce grand mot : *Stabat* !...

Chacun fait son *verset* du *psaume*...

L'hymne instinctif et volontaire...

Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les *cloches* des tempêtes
Sonnent au suprême *beffroi*...

(*Contemplations.*)

Il y a plus. Dans les paroles de la *Bouche d'Ombre*, qui sont volontiers apocalyptiques, de toutes les métaphores que l'on rencontre, celles qui se rapportent aux sons pourraient bien être les plus tempérées.

Exemples :

Tous les *rugissements* se fondent en *prières*...
Le vent *gémît*, la nuit *se plaint*, l'eau *se lamente*...
Oh ! comme vont *chanter* toutes les *harmonies*...
Comme tressailliront toutes les grandes *lyres*
De la sérénité !...

Ces citations, qu'on multiplierait à volonté, serviront, je pense, à prouver qu'à côté de l'*exaspération* accidentelle du sens auditif, qui fait que Victor Hugo définira le printemps « un alleluia formidable » ou l'aurore « un sanglot de lumière », il existe, parmi la variété de son œuvre, d'autres métaphores plus calmes, moins exceptionnelles, où les données de ce sens ne sont ni déformées ni amplifiées à l'excès. Ce qui ne veut pas dire que tout cela soit exactement raisonné, pesé, pourpensé, et que Victor Hugo ait eu à un degré quelconque le sens critique en musique. Quand il écrit :

Gluck est une forêt, Mozart est une source...

je n'affirme pas qu'il ait bien su pourquoi il établissait cette différence, ni même que la distinction ait un sens. Je l'estime plus sincère en son ironie, quand il prête au duc Gallus (*Esca*) cette boutade :

... Dadais métaphysique !
Hors la bonne cuisine et la bonne musique,
Qui sont la même chose au fond, je n'aime rien !

Rossini, le fameux gourmet, eût été ravi de cette assimilation imprévue. Au cours de la même pièce, le poète rend hommage à Grétry :

Et quant au séraphin, il s'appelle Grétry.

Mais, ô éclectisme ! on lit dans le manuscrit, sous la rature, ce premier état du vers :

Et quant au séraphin, *il a nom Monsieur Gluck !*

Gluck, Grétry, ce lui est tout un. Raison ? ou rime ? Rime, plutôt ; car *Grétry* rime avec *meurtri*, qui termine l'autre vers.

*
* *

Craignons donc d'être trop absolus quand nous nous attaquons à Victor Hugo. Il réunit tous les contrastes. Il n'est pas pour rien le dieu de l'antithèse, et l'on risque fort à vouloir l'enfermer dans l'enclos d'une définition. La métaphore musicale, chez notre poète, n'est pas forcément démesurée. En revanche, il est une observation que l'on peut faire et qui se vérifiera souvent. Chez Victor Hugo, par ce fait même qu'il n'est pas musicien, l'impression auditive n'est guère durable. Si parfois l'image se prolonge, elle ne tarde pas à se dénaturer, à recourir à d'autres images, visuelles, celles-là ; le poète revient ainsi à sa nature primitive, à la disposition fondamentale de son tempérament. Dans *William Shakespeare*, il a écrit ceci : « Le poète a deux oreilles, l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort ». Chez lui, l'oreille qui écoute la vie réclame presque toujours l'assistance de l'œil, à un moment donné. Résultat de cette union : aux images qui semblent d'abord *auditives* viennent tout de suite se souder d'autres images, *visuelles*, qui modifient les premières, souvent au détriment de la *cohérence* de la métaphore. — Quelques exemples, glanés au hasard, dans les vers et la prose des diverses phases de l'œuvre, feront mieux comprendre ce que je veux dire :

« Si l'on t'apporte, un soir, quelque *musique en deuil*... (*Voix intérieures.*)

La musique, parce qu'elle est triste, devient tout de suite, pour l'œil du poète, une femme *en deuil*.

« Le tocsin *haletant bondissait* dans les tours. » (*Chants du crépuscule.*

La grosse voix des cloches s'essouffle, et semble *sauter* au haut du clocher.

Tout amour
Est, beau sire,
Une lyre
Qui soupire
Nuit et jour. (*Esmeralda.*)

Ici, la métaphore est à peine modifiée. Mais voyez celle-ci, dans *Choses vues* : « Le son du canon éclate à la fois à trois points différents de l'horizon. Ce triple bruit simultanément enferme l'oreille dans une sorte de *triangle* formidable et superbe. » Et voilà l'image sonore aboutissant à une figure géométrique ! — Celle-ci encore, sur des jeunes filles qui chantent en chœur : « Elle en prenait ordinairement une *gamme* complète, c'est-à-dire sept, de dix ans à seize ans inclusivement, voix et tailles assorties, qu'elle faisait chanter debout, alignées

côte à côte par rang d'âge, de la plus petite à la plus grande. Cela offrait aux regards quelque chose comme un *pipeau* de jeunes filles, une sorte de *flûte de Pan* vivante faite avec des anges » (*Les Misérables*). Suivez-vous le trajet accompli par l'image ? La *gamme* sonore est devenue pour l'œil une flûte de Pan.

Ailleurs, les gammes deviennent

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

Le flot vient et *bondit*, comme la cloche dans le clocher (*Toute la lyre*).
Puis, c'est l'heure du carillon (*les Rayons et les Ombres*) :

Elle *vient*, secouant sur les toits léthargiques
Son *tablier* d'argent plein de *notes* magiques,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux.

Dans *Eviradnus* la chanson qu'on entend dans la forêt s'éteint « *comme un oiseau se pose* ». Dans la *Légende*, la conscience humaine qui veut crier « a l'Église pour *pituite* ». Le ciel

... tout frémissant du glorieux réveil
Ouvrait les deux *battants* de sa porte sonore.

Les clochers sont parfois des tours retentissantes, mais plus souvent
De grands pasteurs gardant des troupeaux de maisons. (*Les quatre vents*)
— La lyre galope sur les âmes, tel un cheval échappé :

... Et ma *lyre* aux *fibres* d'acier
A *passé* sur ces âmes viles,
Comme *sur le pavé* des villes
L'ongle résonnant du coursier. (*Odes et ballades.*)

Inversement, l'azur se transforme en un *orgue* qui fait retentir dans les champs *des plains-chants* (*Théâtre en liberté*). Mais, tout de suite, la métaphore évolue, et, dans ces mêmes champs, le jardinier céleste se promène avec son arrosoir. La verdure est « *une gamme harmonique* qui va de l'algue marine à l'émeraude » (*Quatre-vingt-treize*). Ici, la transposition d'un sens à l'autre est brutalement marquée. Et cela, parfois, ne va pas sans un certain pédantisme, comme dans cette phrase des *Travailleurs de la mer* : « Le vaste trouble des solitudes a une gamme : *crescendo* redoutable ; le grain, la rafale, la bourrasque, l'orage, la tourmente, la tempête, la trombe ; les sept cordes de la lyre des vents, les sept notes de l'abîme. »

Les grelots du fou de Cromwell ne *sonnent* pas ; ils *tremblent*. La nature est un immense *clavier* vibrant sous des doigts puissants (*Feuilles d'automne*). La mort aussi est un clavier :

Sa mort est un clavier qui frémit dans les branches.

Mais le poète ne s'attarde pas à l'*entendre* frémir ; il le *contemple* :

Et les touches, tantôt noires et tantôt blanches,
Sont vos pierres et vos cercueils. (*Légende des siècles.*)

Les flots chantent aussi (*Quatre vents*) :

Ces noirs chanteurs chantant sans cesse le même air,
Les flots, dressent leur blanche crête.

Ce n'est plus la *crête* du chanteur ; l'image en route a changé.

Voilà comment, au gré de la fantaisie du poète, le son devient, ainsi que tout le reste, un être qui vit, circule, rampe, vole, agit, se démène. Il ne l'entend pas, ou du moins cesse presque aussitôt de l'entendre. Mais il le voit, il le suit des yeux ; il le *regarde* marcher et se répandre. Une impression, qui pour tout venant se traduirait par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo*, s'exprime pour lui par des alignements croissants et décroissants. Telle la fameuse pièce des *Djinns* (Cf. notre étude sur le ms. des *Orientales*) (1). J'en relève encore dans *Toute la lyre* un exemple typique. C'est un délicieux morceau de vingt-huit vers, de tous points achevé. Dans *les Sept cordes*, il porte le n° 15 de la troisième division (*Pensée*). Il n'a point de titre, mais on pourrait l'intituler *Médisance*, et le comparer au couplet classique de Beaumarchais sur *la Calomnie*. Chez Beaumarchais, les progrès de la calomnie s'expriment par une image musicale. Les termes musicaux y abondent : *pianissimo... crescendo*, etc. Pour Victor Hugo, rien de pareil. Le mot « désagréable à quelque individu », une fois lâché, devient une personne. Il *court, part, bondit*,

Il marche, il a deux pieds, un bâton à la main,
De bons souliers ferrés, un passeport en règle ;
Au besoin, il prendrait des ailes comme l'aigle !
Il nous échappe, il fuit, rien ne l'arrêtera ;
Il suit le quai, franchit la place, et cætera,
Passe l'eau, sans bateau, dans la saison des crues,
Et va, tout à travers un dédale de rues,
Droit chez le citoyen dont vous avez parlé.
Il sait le numéro, l'étage ; il a la clé ;
Il monte l'escalier, ouvre la porte, passe,
Entre, arrive, et, railleur, regardant l'homme en face,
Dit : « Me voilà ! je sors de la bouche d'un tel. »
Et c'est fait. Vous avez un ennemi mortel.

Rien ne saurait, je crois, mieux que ce rapprochement, montrer à quel point le sens de la vue guide Victor Hugo, alors même qu'il évoque l'image d'un son. On trouverait là l'explication de bien des incohérences apparentes qui lui ont été jadis durement reprochées par des gens qui les jugeaient arbitraires. Nisard, qui ne fut jamais tendre pour le Romantisme, écrivait déjà, à propos des *Feuilles d'automne* : « On y trouve... des images qui se choquent entre elles et produisent d'autres images..., un cliquetis qu'on verrait et qu'on entendrait tout ensemble. » Retenons cette appréciation qui, de la part de Nisard, impliquait assurément une critique. Peut-être, à prendre les choses sous un angle différent, y découvrirait-on la description assez exacte d'un procédé propre à Victor Hugo, disons même, d'une disposition particulière de son imagination créatrice.

(A suivre.)

Paul GLACHANT.

(1) *Papiers d'autrefois*, par P. et V. Glachant.

Notes sur Michel-Richard de Lalande (1657-1726).

S'il fallait en croire l'auteur du *Discours sur la vie et les œuvres de Michel-Richard de Lalande*, par quoi commence le premier volume des *Motets*, imprimés après sa mort en 1729 (1), Louis XIV s'applaudissait d'avoir su pressentir en ce jeune musicien, alors à ses débuts, « un sujet qui pourrait faire pour les autels ce que Lulli avait fait pour le théâtre ». Le jugement du grand roi atteste peut-être, à notre gré, quelque partialité envers le Florentin qu'il avait déjà mis hors de pair, mais il n'en demeure pas moins un témoignage manifeste de l'estime singulière qu'il a toujours professée pour le maître de sa chapelle. Ce serait mal connaître l'esprit du temps que de supposer que l'opinion commune ait différé là-dessus de celle du monarque. Ses contemporains, et tout le XVIII^e siècle avec eux, ont reconnu unanimement dans Lalande un des princes de l'art français. Qu'une réédition moderne de ses ouvrages les plus caractéristiques permette aux modernes de l'étudier à loisir, et, certes, nos artistes, mieux instruits des choses du passé, ratifieraient ce jugement. En attendant que justice lui soit enfin rendue, quelques notes sur sa vie et sa place dans l'histoire de notre musique pourront dès aujourd'hui servir.

Michel-Richard de Lalande, surintendant de la musique du roi et maître de sa chapelle, est un Parisien : ce fut le 15 décembre 1657 qu'il naquit, sur la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois. Comme ceux de Pierre Robert, l'un de ses prédécesseurs à la chapelle, ses parents étaient marchands tailleurs : il fut leur quinzième enfant. La charge d'une si nombreuse famille explique assez, encore que les membres de leur corporation comptassent d'ordinaire dans la bourgeoisie aisée, qu'ils l'aient fait de bonne heure admettre en la maîtrise de leur paroisse, alors dirigée par un maître estimé, François Chaperon, qui passa par la suite à la Sainte-Chapelle.

Ce que nous savons de cet artiste est peu de chose. Ses œuvres ne nous sont plus connues, si ce n'est par les sarcasmes que M.-A. Charpentier s'est plu à leur décocher plus tard, en une petite cantate latine burlesque, l'*Epitaphium Carpentarij*. Le maître y fait chanter son ombre, revenue sur terre et s'essayant à faire comprendre les délices des célestes concerts. *O Socii ! Qui Carissimi nomen habebat in terris, Capronus vocatur in cœlis !* Antithèse peu flatteuse pour le musicien français ! Et ce n'est pas tout : l'audition des compositions de Chaperon y devient la mortification la plus propre à assurer un jour l'éternelle félicité. *Beatus qui pro delendis culpis suis, fastidiosa et discordi Caproni musica aures suas fatigabit !... Beatus qui asininos Caproni nitritus patienter audiet...*, s'écrie-t-il. Mais n'allons pas prendre à la lettre l'expression d'une animosité dont les raisons nous échappent. Chaperon, suivant d'autres témoignages (2) d'allures plus impartiales, eut du moins le mérite d'avoir formé des élèves excellents : Marais, Lalouette, Colasse, entre autres, reçurent ses leçons.

(1) Ce discours, qui reste la principale source d'information pour la biographie du compositeur, serait, nous apprend Titon du Tillet (Parnasse françois) de M. Tannevot, intendant de la maison du duc de Villeroy, auteur de poésies et de chansons mises en musique par divers musiciens de ce temps.

(2) DAQUIN, *Lettres sur les hommes célèbres du siècle de Louis XV* (1752).

Quoi qu'il en soit, le jeune Lalande fut un des meilleurs sujets de la maîtrise et s'attira la faveur de son maître. « Dès ces temps-là, dit son biographe, il aimait l'étude avec excès et son enfance a été le prélude de cette profonde application avec laquelle il a cultivé son art jusqu'à sa mort. Non seulement il apprit la musique, mais encore à jouer de toute sorte d'instruments... » En effet, outre qu'il y avait cultivé une fort jolie voix comme soliste attitré du chœur de la vieille église, il était, quand la mue, vers la quinzième année, l'obligea à quitter la maîtrise, excellent organiste, accompagnateur habile au clavecin, assez bon violoniste, et ses études de composition avaient été poussées assez loin pour n'avoir plus rien à apprendre. Un de ses beaux-frères, jouissant d'une certaine fortune, le prit chez lui où, tout en perfectionnant ses talents de virtuose, il put à son aise s'essayer à écrire et commencer à se faire connaître. Ce généreux parent, suivant l'usage de ce temps où les concerts publics n'existaient pas encore, ouvrait deux jours par semaine sa maison aux amateurs de musique. Ses auditions furent fort courues, paraît-il, et c'est là que Lalande fit chanter ses premiers ouvrages.

Vers le même temps, Lulli, en possession du privilège de l'Académie royale de musique, venait d'ouvrir la salle du jeu de paume du Bel-Air à l'opéra naissant. Lalande souhaitait d'être admis parmi les musiciens de l'orchestre. Il vint donc se présenter à Lulli qui prenait soin de s'assurer par lui-même du talent de ses interprètes. L'épreuve lui fut défavorable et l'échec assez sensible pour l'avoir fait renoncer au violon pour toujours. Insuccès dont il convient de se louer peut-être, puisqu'en rejetant le jeune musicien vers de plus austères études, il a pu l'éclairer sur sa voie véritable. Peu après, en effet, Lalande est organiste à Paris. Son biographe cite jusqu'à quatre églises où il aurait simultanément exercé : Saint-Gervais, Saint-Jean, les Jésuites de la maison professe et le petit Saint-Antoine. Il semble difficile d'accepter cette assertion tout entière (1); mais puisqu'on ajoute que, vers ce temps-là, Lalande fut chargé de la musique pour plusieurs tragédies représentées au collège de Clermont, on peut raisonnablement en conclure que ce serait chez les Jésuites qu'il aurait fait ses débuts. Malgré sa grande jeunesse, son talent dut être remarqué, puisqu'en 1678, à la mort de Joseph de la Barre, l'organiste du roi, il crut pouvoir se présenter au concours ouvert à Saint-Germain-en-Laye. Toutefois, bien que son mérite lui ait valu, dit-on, le suffrage de Lulli, qui l'aurait hautement préféré à tout autre, son âge ne permit pas qu'il fût parmi les élus, « le Roy jugea à propos de le remettre à un autre temps ».

Cette épreuve l'avait au moins fait connaître à la Cour. En même temps qu'elle lui valait sans doute l'orgue de l'église Saint-Jean-en-Grève, sur les registres de laquelle nous lisons, deux ans après, son nom et sa signature autographe (2), elle lui assurait un patronage puissant qui allait décider de sa for-

(1) Pour Saint-Gervais notamment, on ne voit pas quand Lalande aurait pu exercer ces fonctions, si ce n'est bien peu de temps et par intérim.

En effet, de 1679 au moins jusqu'en 1703 environ, le titulaire est François Couperin, l'oncle du grand claveciniste. Quant au Petit-Saint-Antoine, cette communauté d'importance médiocre et fréquentée seulement à certains jours ne devait pas demander, il est vrai, beaucoup d'assiduité à son organiste.

(2) Archives nationales, L. L. 798. — La première mention est du 25 déc. 1601. C'est une décision de la fabrique allouant 150 livres à Lalande, pour le dédommager

tune. Le duc de Noailles, pair de France et plus tard maréchal, lui confiait l'éducation musicale de sa fille aînée, celle qui devait épouser le maréchal duc de Grammont. Saint-Simon nous a laissé de ce personnage un portrait peu flatté, « esprit tout pesant, grossier et moins que médiocre, et avec cela fort brutal ». Tout occupé de plaire et d'une servilité sans borne, — « on l'a vu sans cesse et en public, duc et capitaine des gardes, porter comme un page la queue de M^{me} de Montespan », — le duc de Noailles n'a peut-être vu qu'une occasion de faire sa cour, en introduisant Lalande auprès des filles du roi et de la favorite. Laissons pourtant la parole au biographe, plus bienveillant ou plus respectueux des grandeurs, lequel juge tout différemment de la scène et du personnage.

« Louis XIV demanda un jour à ce seigneur s'il étoit content du maître qui montrait à M^{lle} de Noailles. M. le maréchal de Noailles, qui n'a jamais laissé une occasion de faire du bien, saisit celle qui se présentait en faveur de M. de Lalande dont il parla très avantageusement au Roy. Son témoignage eut d'autant plus de force qu'il tombait sur les mœurs comme sur la capacité et que d'être protégé par M. de Noailles c'étoit acquérir le titre d'honnête homme. Le Roy choisit donc notre auteur pour montrer à jouer du clavessin aux deux jeunes princesses, à présent S. A. R. M^{me} la duchesse d'Orléans et S. A. S. M^{me} la Duchesse. »

M^{lles} de Nantes et de Blois, les deux filles du roi, étaient des enfants encore (1). Le maître chargé de leur éducation musicale ne pouvait certes trouver en cette tâche encore élémentaire l'emploi de tous ses instants, même en réservant ses occupations d'organiste. Louis XIV, qui avait donné à Lalande un logement à Clagny, le château construit par Mansart pour M^{me} de Montespan, ne tarda pas à s'intéresser assez au jeune maître pour l'attacher presque exclusivement à son service. « Sa Majesté lui faisoit composer de petites musiques françoises qu'Elle venait examiner Elle-même plusieurs fois le jour et qu'elle lui faisoit retoucher jusqu'à ce qu'elle en fut contente. » Rien n'a subsisté de ces divertissements, de ces petits ballets, œuvres de jeunesse qu'on lirait avec intérêt, ne fût-ce que pour en comparer le style avec celui des grands motets qui firent la gloire du musicien. Rien, pas même les titres ; mais le *Mercure Galant* (avril 1683), en rendant compte des représentations d'une pastorale, *l'Amour berger*, jouée à l'hôtel de Duras avec la musique de Lalande, nous donne une idée assez exacte de ce qu'ils pouvaient être. Il nous apprend

de la dépense qu'il a faite « le jour de feste de St Jean-Baptiste derniere aux vespres et salut et de la musique qu'il y a faicte... » De semblables notes se succèdent jusqu'au 25 mars 1691, où on lui donne un successeur parce qu'il ne peut plus « y venir régulièrement a cause de l'employ que S. M. lui a donné de surintendant de sa musique ». En reconnaissance de ses services on lui accorde, à sa demande, la jouissance du logement qu'il occupait comme organiste, rue de la Verrerie, dans une maison appartenant à l'œuvre, « pour s'en servir quand il viendrait à Paris ».

Au dire de Sauval, l'orgue de Saint-Jean étoit de son temps (1650 environ) le meilleur de Paris et l'on avoit toujours soin de le confier à un maître habile pour le bien mettre en valeur.

(1) M^{lle} de Nantes étoit née en 1673, M^{lle} de Blois en 1677. Comme la troisième fille du roi et de M^{me} de Montespan, M^{lle} de Tours, née en 1676 et morte en 1681, n'est point citée parmi les élèves de Lalande, on en peut conclure qu'il n'est entré que cette année-là tout au plus dans la maison royale.

par surcroît que déjà, à cette date, l'auteur jouissait à la cour d'une certaine réputation (1).

Mais le maître allait pouvoir bientôt donner sa mesure en des œuvres plus hautes et plus fortes. Cette même année 1683, la maîtrise de la chapelle du Roi devenait vacante par la retraite de Du Mont et de Robert. Leur remplacement fut l'objet d'un concours très solennel où furent conviés tous les maîtres de chapelles de France qui se croiraient dignes de cet honneur. Le *Mercure* en a donné une ample relation souvent reproduite par les historiens de la musique. Trente-cinq artistes y avaient pris part et quinze d'entre eux, retenus après la première épreuve, furent mis en loge pour la composition d'un motet, *Beati quorum*, dont le texte leur avait été imposé. Le dessein du roi était que sa chapelle fût désormais servie par quartier. Quatre nominations étaient donc à pourvoir. Louis XIV, dit l'histoire, écouta favorablement pour trois d'entre elles les recommandations puissantes que l'on fit valoir auprès de lui. Coupillet, de Meaux, Minoret, de Saint-Germain-l'Auxerrois, et Colasse, soutenu par Lulli, furent donc agréés. Mais le roi se réserva le quatrième quartier, celui d'octobre, et choisit Lalande pour le remplir. « Cette grâce du Roy, dit le biographe, a été suivie d'un grand nombre d'autres, et Sa Majesté, qui le pourvut des charges de compositeur, de maître et de surintendant de la musique de sa chambre, luy accorda encore plusieurs pensions et réunit enfin sur sa tête les quatre charges de maître de musique de la chapelle qu'il a conservées pendant plusieurs années (2).

Il n'y a guère à ajouter à ces quelques lignes qui résument toute la carrière du compositeur. Sa vie va se passer tout entière désormais à Versailles, partagée entre l'accomplissement des devoirs de sa charge et ses travaux de compositeur. « Nul homme n'a porté plus loin que luy l'amour de l'étude », et ce labeur opiniâtre lui a permis d'édifier cette œuvre imposante dont les quarante grands motets écrits pour le service de la chapelle sont la part la plus caractéristique. Il eut la fortune singulière de réaliser ainsi l'idéal musical du grand roi à l'église aussi fidèlement que Lulli l'avait fait au théâtre. La faveur de Louis XIV, qui semble avoir éprouvé pour sa personne une affection véritable, si le mot peut s'admettre de monarque à sujet au xviii^e siècle, ne lui fit jamais défaut d'ailleurs et s'étendit jusqu'à sa famille. En 1684, il l'avait marié à une demoiselle de sa musique, Anne Rebel, la sœur de Jean Ferry Rebel qui dirigea par la suite l'orchestre de l'Opéra. A défaut d'autres qualités (car il semble bien que cette union ne fut pas des plus heureuses) (3), elle avait

(1) Le *Mercure* atteste que ces représentations — privées, bien entendu — furent des plus courues. Deux airs tirés de la pastorale y sont publiés avec la musique.

(2) En 1684 Lalande reçoit une pension de 1200 livres ; sa femme, une de 800. Il est nommé compositeur de musique de la Chapelle en 1687, surintendant de la musique de la Chambre pour un semestre à la place du fils cadet de Lulli en 1689, compositeur de la Chambre en 1690. Il a un second quartier à la Chapelle (celui de janvier), en place de Coupillet en 1693, le second semestre de la surintendance de la Chambre par la démission de J.-B. Claude Boesset en 1695, le quartier de Colasse à la Chapelle en 1704.

(3) C'est ce qui résulte au moins d'une épigramme d'un manuscrit de l'Arsenal (n^o 6544). « *Sur Lalande, musicien, et la Rebel, sa femme* :

Sans causer la moindre douleur,
La Lande conte son malheur.

du moins une voix admirable et chantait parfaitement bien. Lalande en eut deux filles, toutes deux excellentes musiciennes et qui furent admises, en 1704, à l'honneur de chanter à la messe du roi (1). Ces jeunes cantatrices, dont les contemporains ont loué à l'envi le mérite (2), moururent fort jeunes lors de l'épidémie de petite vérole qui désola la ville en 1712. Le roi, qui dans le même temps venait de perdre le Grand Dauphin, ne dédaigna pas d'adresser quelques paroles de condoléance à l'artiste vieilli à son service.

Avec le règne, l'activité productrice de Lalande a cessé. Une copie manuscrite de ses motets conservée à la Bibliothèque Nationale nous donne la date, au moins approximative, où chacun fut composé, et nous y voyons qu'un seul, *Lauda Jerusalem Dominum*, est postérieur à 1715. Son biographe nous apprend, du reste, qu'à partir de la mort du roi, il ne s'occupa plus qu'à refondre et à reviser son œuvre entière, dessein qu'il avait eu d'ailleurs auparavant et dont Louis XIV l'aurait détourné. « Il a rebuté plus de musique par le mépris qu'il faisait du médiocre et des choses négligées, nous dit Colin de Blamont, un de ses élèves, qu'il n'en faudrait pour faire la réputation d'un autre. »

En 1722, jugeant que le temps de la retraite approchait pour lui, Lalande se démettait de trois quartiers de maître de la chapelle, en proposant pour le remplacer Bernier, Gervais et Campra, qui furent agréés. Le Roi, qui lui avait donné peu avant le cordon de Saint-Michel, lui octroya une pension de 3.000 livres. Trois ans après, le 18 juin 1726, il mourait à Versailles, âgé de près de soixante-huit ans, « dont il avait employé quarante-cinq et plus au service du Roy » (3).

Les quarante *Motets* de Lalande et ses *Trois leçons de Ténèbres avec un Miserere à voix seule* sont les seuls de ses ouvrages qui aient été publiés. Ces livres ne sont pas très rares et se trouvent ordinairement dans toutes les grandes bibliothèques. Il est donc assez facile — relativement — de se rendre compte

On veut d'abord qu'il s'en explique :
S'il est trahi par sa Moitié
Que ne se plaint-il en musique ?
A coup sûr il ferait pitié !

D'autre part, il semble apparaître de l'acte de décès d'Anne Rebel publié par Herluison (*Actes de l'état civil d'artistes musiciens*), que le compositeur n'assistait point aux obsèques de sa femme morte en 1722 et qu'elle habitait à Paris, rue Sainte-Anne, tandis qu'il résidait à Versailles.

(1) Le roi leur accorde à chacune une pension de 1.000 livres en 1708, tant en récompense de leur père que des leurs.

(2) Cf. *Mercure Galant*, octobre 1702.

(3) Trois ans avant sa mort, Lalande, qui était veuf de l'année précédente, avait contracté un second mariage avec M^{lle} de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse douairière de Conti. M^{me} de Lalande fut aussi une cantatrice distinguée qui fit partie de la musique de la reine. De ce second mariage le compositeur n'eut qu'une fille âgée de vingt-deux mois à la mort de son père, que le roi dota plus tard en 1740. Elle vivait encore en 1780.

Le *Mercure Galant* signale aussitôt sa mort, et trois ans plus tard (févr. 1729) annonce l'apparition de ses *Motets* dont sa veuve avait achevé de préparer l'édition. Colin de Blamont a également mis la main à cet ouvrage. Malgré cette collaboration, ces *Motets*, fort luxueusement imprimés, sont d'une correction très imparfaite. Les fautes y sont nombreuses, et plusieurs, faciles à corriger avec un peu de critique, ont fait accuser le compositeur de négligence, voire d'incorrection.

de la valeur de ces compositions les plus essentielles du maître, puisque la postérité a voulu voir en lui surtout le compositeur d'église. Ce n'est pas qu'à aucun moment de sa vie il ait jamais renoncé à la musique profane. Loin de là. Les mémoires du temps, les volumes du *Mercur* signalent à chaque instant des divertissements, des ballets, des pastorales, des symphonies ou des airs de violon, échappés de sa plume féconde pour le service de la cour. Quelques-unes de ces compositions (le ballet de *Mélicerte*, par exemple, en 1698) étaient considérables et toutes rentraient d'ailleurs dans ses attributions de surintendant. Mais très peu sont parvenues jusqu'à nous (1), et comme, hors du temple, d'autres modèles et d'autres influences sont venues se superposer à la sienne, il ne représente point par là aussi nettement une des époques de la musique française. Tandis qu'à l'église, le XVIII^e siècle tout entier l'a reconnu comme son maître et cette gloire, qui s'est prolongée jusqu'au premier tiers du XIX^e siècle, n'a jamais été sérieusement attaquée par aucun des plus fanatiques sectateurs de la musique italienne.

On a voulu faire honneur à Lulli d'avoir, en transportant à l'église son style d'opéra, créé les premiers modèles de ces grands motets qui détrônèrent l'ancienne polyphonie traditionnelle. Rien n'est moins exact, puisque Lulli, quand il commença d'écrire de la musique latine, n'avait point encore abordé la scène et qu'il pouvait trouver autour de lui, dans les œuvres de Du Mont ou de ses contemporains, des formes déjà complètes et originales. Tel qu'il est, le style de ses motets n'a rien de dramatique. S'il s'y décèle contrepointiste assez médiocre, ce n'est pas que le pathétique de ses mélodies ni la rigueur d'une déclamation ici hors de propos l'aient contraint à s'affranchir des procédés traditionnels. Extérieurement, pour l'agencement des parties, pour la coupe des morceaux, la disposition des voix et des instruments, Lalande semble à première vue avoir imité son illustre devancier. Mais si l'apparence est la même, il n'est pas besoin d'un long examen pour s'apercevoir qu'il procède d'un esprit tout différent. Par-dessus le Florentin qu'il a l'air d'ignorer, il se rattache directement à la génération précédente. On peut le dire le fils spirituel de Du Mont, ayant su faire merveilleusement s'épanouir les riches floraisons écloses à peine en l'œuvre du vieux maître de Liège. Comme lui il a du moins au plus haut degré le sens du style concerté, le goût et l'intelligence de la polyphonie. Nul de ses devanciers, encore moins de ses successeurs, n'a su, comme lui, faire librement se mouvoir et se combiner entre elles les cinq voix de ses chœurs, ni faire étinceler au-dessus de ce vaste ensemble les fulgurants contrepoints des deux violons obligés de son orchestre. Baptiste eût-il jamais écrit une page telle que le chœur magnifique : *Notum fecit Dominus*, du *Cantate Domino* de 1707, page comparable aux plus belles de Händel et dont l'ampleur de développement, la suite et la rigueur dans l'enchaînement des

(1) On en trouvera quelques-unes, des suites extrêmement intéressantes pour l'orchestre (*Musique pour les Soupers du roy*), dans les volumes de la collection Philidor au Conservatoire. Il ne faut pas oublier non plus le ballet des *Eléments* (1721), publié avec beaucoup de soin par M. Vincent d'Indy dans la collection des *Classiques de l'Opéra français*. Ce ballet fut écrit en collaboration avec Destouches, et M. d'Indy, par des arguments qui, à la vérité, me semblent extrêmement fragiles, a voulu réduire à rien la part qui revient à Lalande dans cette intéressante partition.

réponses du thème sont vraiment extraordinaires pour l'époque? Qu'eût-il pensé des hardiesses harmoniques du *Requiem æternam*, du *De profundis* (1689) que Rameau a égalées à peine, du début pénétrant et solennel de ce même motet, de la fougue héroïque, de l'exaltation surprenante de tout le final du *Benedictus* (1695)? Dans toutes ces pièces et dans bien d'autres encore, Lalande se révèle infiniment plus *musicien* que ne le fut jamais Lulli. Ses idées sont plus abondantes, infiniment plus variées; avec plus de recherche et d'invention, il les sait mettre en œuvre. Ses rythmes, ses harmonies surtout sont plus riches, et je ne crois pas qu'on puisse longtemps méconnaître tout ce dont Rameau lui est redevable sous ce rapport (1).

Bien que la plus grande part de son génie procède de la pure tradition française, Lalande n'avait pas négligé d'étudier la musique italienne dont l'influence sur son style est manifeste par beaucoup d'endroits. « Il avoit rassemblé avec soin et beaucoup de dépenses tout ce qu'il avoit pu trouver de musiques étrangères, son génie vaste ne pouvant se borner à ce que sa patrie lui offrait (2). » Il paraît même que ses ennemis — car il en eut et beaucoup, intéressés à rabaisser son mérite — lui en firent grief et lui imputèrent « des imitations serviles ou même un honteux plagiarisme ».

Ce n'est pas qu'on ne puisse relever quelques réminiscences de maîtres italiens chez Lalande — de Carissimi surtout, sans doute parce que ce maître nous est un peu moins mal connu que les autres (3). Mais ces imitations directes sont peu de chose. Toutefois, familiarisé comme il l'était avec les procédés d'une technique par certains côtés plus avancés que la nôtre, il en a fait un usage régulier, tout en les accommodant au goût français. C'est aux Italiens, à coup sûr, qu'il doit le style de son écriture vocale, beaucoup moins syllabique et plus ornée que celle de ses prédécesseurs, plus voisine en un mot du style instrumental. Ses basses continues sont aussi beaucoup plus figurées : elles se meuvent avec une rapidité et une aisance autrefois inconnues. Elles savent même se taire parfois, laissant les voix, seules ou avec l'unique secours des violons, se mouvoir, allégées de leur poids importun. J.-S. Bach, qu'on n'accusera pas d'italianisme outré, en agit pourtant de même. D'ailleurs, au XVIII^e siècle, l'influence des maîtres et des virtuoses italiens a pénétré partout. Elle s'impose plus ou moins à toute musique, tout comme aujourd'hui l'école allemande classique, et cette influence, contenue en de justes limites, n'est-elle pas heureuse? Si l'on peut trouver dans Lalande cependant certains airs — assez rares — dont la coupe et l'allure sont plus italiennes que françaises, cela ne peut suffire à diminuer la place qu'il tient dans notre art national. Il faut

(1) Si l'on était mieux fixé sur la part de collaboration qui revient à Lalande dans le ballet des *Eléments*, cette partition serait fort curieuse à cet égard. Les rapports à établir avec les nouveautés introduites dans *Hippolyte et Aricie* seraient extrêmement significatifs.

(2) Ce témoignage est confirmé par le *Catalogue* de Brossard, qui nous apprend que Lalande s'était rendu acquéreur d'une collection considérable d'œuvres italiennes de la première moitié du XVII^e siècle, provenant de la succession d'un curé de Saint-André-des-Arts fameux pour sa passion d'italianisme.

(3) Le début du *De profundis*, par exemple, rappelle singulièrement par la forme du thème et même par certaines modulations un air à trois voix du maître romain : *Sciolto havean dall'alte Sponde*.

même le louer d'un éclectisme heureux, tant qu'il ne va pas jusqu'à l'imitation servile, jusqu'à la copie des travers qui déparent tant d'œuvres remarquables des Italiens de la seconde époque. Ses mérites propres sont éclatants assez pour le rendre digne de siéger à côté des plus grands français, et il reste la figure la plus représentative des cinquante ans de transition qui vont de Lulli à Rameau. Pourquoi faut-il que nous nous soucions si peu de nos gloires, que son nom soit à peine connu et que son œuvre tout entière doive nous demeurer longtemps encore ignorée ?

Henri QUITTARD.

La Dédicace des « Troyens »

Lettres inédites de Berlioz.

Berlioz a raconté en ces termes, dans ses Mémoires, la genèse de la composition des *Troyens* :

« Me trouvant à Weimar chez la princesse de Wittgenstein (amie de Liszt, femme de cœur et d'esprit, qui m'a soutenu bien souvent dans mes plus tristes heures), je fus amené à parler de mon admiration pour Virgile et de l'idée que je me faisais d'un grand opéra, traité dans le système shakespearien, dont le deuxième et le quatrième livre de l'*Enéide* seraient le sujet. » L'artiste hésitait devant les difficultés de la tâche ; on discuta, et la princesse, moins émue par ses craintes que par son air d'enthousiasme, coupa court à ses appréhensions en disant : « Si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi. » — « Il n'en fallait pas tant dire pour me décider », ajoute Berlioz.

Le fait est vrai : il nous est confirmé par plusieurs documents émanant de l'auteur ou de son entourage, aussi bien que par ce que nous savons de la vie artistique à Weimar au milieu du dix-neuvième siècle. Il serait pourtant exagéré de faire à la princesse de Wittgenstein un mérite trop exclusif de cette initiative. En effet, si nous nous reportons à une autre partie des Mémoires, celle que termine la date de 1854, nous y lisons ces mots : « *Depuis trois ans* je suis tourmenté par l'idée d'un vaste opéra... » Or c'est en 1856 qu'eut lieu à Weimar le conciliabule rapporté d'autre part : il y avait donc, à ce moment-là, cinq années que Berlioz pensait aux *Troyens*, et l'on peut affirmer en toute confiance que l'idée en était venue à suffisante maturité pour que, même si une princesse n'eût pas ordonné, il se fût mis à l'ouvrage quand même.

Néanmoins le souvenir de la princesse méritait de rester associé à l'œuvre ; aussi, l'œuvre terminée et près d'être représentée, Berlioz songea-t-il à en offrir la dédicace à la noble protectrice.

Les *Troyens*, à la vérité, portent une autre dédicace, qui tient en ces deux mots : « *Divo Virgilio* ». Mais il n'était pas interdit à l'auteur de se mettre sous un patronage moins lointain ; il partagea donc son hommage entre ses deux inspireurs, le poète antique et la moderne Egérie, et adressa à celle-ci une épître dédicatoire.

Qu'est devenue cette épître ? L'existence nous en est affirmée par le catalogue

des œuvres de Berlioz que M. Adolphe Jullien a donné à la fin de son beau livre sur notre auteur : « *Les Troyens*, poème lyrique en deux parties..., publié avec cette inscription votive : *Divo Virgilio*, et une épître dédicatoire à son Altesse Sérénissime la princesse Caroline de Sayn Wittgenstein, née Iwanowska. » Nous verrons par la suite que les mots : « publié avec une épître, etc. », ne sont pas d'une exactitude absolue. M. Ad. Jullien, que nous avons questionné à ce sujet, n'a pas pu se rappeler où il a trouvé l'exemplaire portant cette épître ; il n'est pourtant pas douteux qu'il en ait eu connaissance, car il en a cité deux lignes dans une note d'une autre partie de son ouvrage (p. 264). Mais aucune des partitions des *Troyens* que nous ayons eues entre les mains, et qui portent sur le titre l'hommage à Virgile, avec, au-dessus, le dessin d'un trophée formé d'un bouclier, une épée grecque et deux plumes croisées, le tout surmonté d'un casque, aucune de ces partitions, dis-je, n'a gardé la moindre trace de l'épître dédicatoire. Nous en avons pourtant vu beaucoup, et cela était fort nécessaire, car une certaine incohérence a présidé aux tirages des diverses éditions des *Troyens*.

Ouvrons à ce sujet une parenthèse qui ne sera point déplacée, car il est certaines pratiques et certains abus que l'on ne dénoncera jamais avec trop d'insistance.

Tout d'abord, les *Troyens* ayant été composés pour former un seul et vaste poème lyrique, l'œuvre fut gravée sous cette première forme ; quelques épreuves en furent tirées : elles sont conservées aujourd'hui comme des raretés bibliographiques. Puis l'œuvre fut divisée en deux parties : la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage* ; elle parut donc en deux volumes, pour lesquels les planches gravées en premier lieu furent naturellement utilisées ; mais si la première partie, n'ayant pas été donnée au théâtre, resta, ô miracle ! telle que l'avait écrite l'auteur, la seconde, « conforme à la représentation », nous offre un témoignage des outrages divers qu'elle eut à subir au cours de cette série tristement mémorable. Et comme, au cours des représentations mêmes, on coupait tantôt ici, tantôt là, l'éditeur voulut se mettre à l'unisson du directeur ; aussi les divers tirages sont-ils en parfait désaccord les uns avec les autres, si bien que nous avons vu certains exemplaires presque complets, tandis que dans d'autres il manquait, ici une scène, là un air, ou un autre, ou plusieurs, tout cela sans rime ni raison, pour le plaisir, pour affirmer son droit d'être inexact, infidèle aux volontés de l'auteur... Ce fut bien pis quand celui-ci fut mort : il fut publié alors, sous prétexte d'aider à la vulgarisation, un dépeçage que nous ne voulons pas qualifier, désirant rester dans des termes convenables et courtois, ce qui ne serait peut-être pas possible si nous disions toute notre pensée. — Et la partition d'orchestre, qu'un traité en bonne et due forme obligeait l'éditeur à publier ! Jamais il n'en fut rien gravé du vivant de Berlioz. Après sa mort, ses héritiers, par respect pour sa mémoire, réclamèrent l'exécution du traité, et ayant fait un procès, obtinrent gain de cause. Mais que ne peut un éditeur lorsqu'il a la volonté ferme de ne pas respecter l'œuvre qui lui est confiée ? La partition d'orchestre des *Troyens à Carthage*, telle qu'elle fut gravée quelque quinze ans après la mort de Berlioz (il était d'ailleurs à ce moment dans tout l'éclat de son triomphe posthume), reste comme un monument incroyable de ce que peut, de notre temps, l'esprit de vandalisme. Nous croyons savoir que, devant des protestations indignées venues non seulement de France, mais

d'Allemagne, d'Amérique même, où des théâtres voulurent représenter les *Troyens* tels que les avait conçus Berlioz, l'éditeur s'est enfin décidé à publier une édition conforme au manuscrit autographe (légué à la Bibliothèque du Conservatoire, mais communiqué par celle-ci toutes les fois qu'il a été nécessaire). Il en existe, en tout cas, une édition au piano, comprenant les deux parties réunies, sans coupures et conforme à la version primitive, reproduisant, en conséquence, la pensée intégrale de Berlioz. Cela est bien. Mais le reste ?...

Or, de ces innombrables partitions, il n'est pas une seule, à notre connaissance, qui contienne la lettre dédicatoire à la princesse de Sayn Wittgenstein, — ni la partition autographe, — ni les premières épreuves de la partition de piano, dont nous avons vu plusieurs, — ni les exemplaires provenant du dépôt légal, pas plus ceux de la Bibliothèque Nationale que de celle du Conservatoire, dont Berlioz était bibliothécaire, — ni aucun de ceux que nous avons trouvés en circulation, à quelque époque que ce soit.

Fallait-il donc renoncer à retrouver cette page qui, par le seul extrait qui en fût connu, nous apparaissait comme bien caractéristique de l'esprit et du style de Berlioz ? Non, assurément. Mais puisque nous n'avions rien pu trouver du côté de l'un des correspondants, nous n'avions plus d'autre ressource que de nous adresser de l'autre.

Là, nous avons d'autant plus l'espoir de réussir que déjà plusieurs documents précieux, venus de cette source ou de sources voisines, avaient été livrés à la publicité : c'est ainsi que la librairie Breitkopf et Härtel a imprimé plusieurs volumes de lettres de Liszt à la princesse de Wittgenstein, ainsi que la correspondance de Wagner et de Liszt, les lettres des contemporains célèbres à Franz Liszt, etc., publications dont on sait le haut intérêt, et auxquelles a présidé l'excellent et érudit écrivain qui signe du pseudonyme de La Mara. Je ne craignis pas de m'adresser à ce dernier, et, après de nouvelles recherches dans les papiers de la princesse, qu'autorisa obligeamment sa fille, princesse de Hohenlohe, j'obtins enfin, ainsi qu'on va le voir, complète satisfaction.

La Mara m'écrit de Leipzig, le 6 juin 1902 :

« Je suis en possession des lettres de Berlioz à la princesse Wittgenstein. Elles sont, au nombre de cinquante-neuf, des années 1852 à 1867, hautement intéressantes, et j'ai l'intention, avec l'autorisation de leur possesseur actuel, la princesse Hohenlohe, d'en former un recueil que je publierai en un petit volume chez Breitkopf et Härtel. Mais je ne veux pas manquer à ma promesse de vous communiquer ce que ces lettres contiennent au sujet de la dédicace des *Troyens*. »

Je remercie La Mara de son obligeance, en même temps que je me félicite d'avoir, par mon enquête sur un point de détail, provoqué la découverte d'une nouvelle collection de lettres du grand maître français, qui va compléter si heureusement cette série de publications épistolaires.

Voici donc, d'après cette communication, d'abord quelques fragments de lettres inédites, puis enfin le texte même de l'épître dédicatoire depuis si longtemps cherché.

Le 23 décembre 1863, c'est-à-dire environ six semaines après la première représentation des *Troyens à Carthage*, Berlioz écrit à la princesse :

Maintenant, je vais faire graver la grande partition des deux parties du poème

lyrique qui sans vous n'existerait pas. Permettez-moi de vous la dédier. Si vous y consentez, j'éprouverai une double reconnaissance.

La lettre suivante est datée simplement de 1864 ; mais il est facile d'en préciser l'époque, Berlioz y ayant fait allusion à sa récente promotion comme officier de la Légion d'honneur : or celle-ci eut lieu en août de cette même année, ainsi qu'il appert de la lettre que lui adressa, le 12, le maréchal Vaillant, et qui est conçue en des termes trop précieux pour ne pas mériter d'être reproduite intégralement :

Paris, 12 août 1864.

Monsieur,

L'Empereur vient de vous nommer officier de la Légion d'honneur. C'est avec un véritable plaisir que j'annonce cette nouvelle à l'intelligent compositeur et au savant critique qui a tant fait pour l'art musical.

Signé : Maréchal VAILLANT.

La princesse avait conseillé à Berlioz, sans doute pour reconnaître cette « distinction », de reporter sur Napoléon III la dédicace qui lui était offerte ; mais lui qui, depuis l'avènement de l'Empire, avait passé successivement par tous les degrés de la désillusion, n'eut aucune hésitation ; et voici en quels termes, qui peut-être auraient eu plus de vivacité encore s'il n'eût correspondu avec une princesse, confondant dans la même amertume l'éditeur et le souverain, l'intelligent compositeur et le savant critique répondit :

1864.

Mon éditeur, qui devait publier la grande partition des *Troyens* cet été, m'a manqué de parole... comme tous, comme toujours. La dédier à l'Empereur, qui n'a seulement pas daigné assister à une représentation !... Non, non, pourquoi donc ? Ce serait une platitude.

Enfin, le 11 mai 1865, il communique à la princesse le texte de « l'épître dédicatoire qui, écrit-il, sera inscrite sur notre partition » ; puis, dès le lendemain, il lui envoie une nouvelle version du même texte, avec quelques variantes, accompagnée de la lettre suivante :

Chère Princesse,

Je vous ai envoyé, sans la revoir assez, l'épître dédicatoire des *Troyens*.

Veuillez remplacer la feuille que vous avez reçue par celle que je vous adresse aujourd'hui.

Votre tout dévoué,

12 mai 1865.

H. B.

Ces différences sont fort peu de chose : nous indiquons comme variantes celles que comporte le texte du 11 mai, adoptant comme définitif, suivant la volonté de l'auteur, le texte du 12 :

A la princesse Caroline de Wittgenstein.

Vous souvient-il, Madame, de l'apostrophe que vous m'avez adressée un jour à Weimar ? Je venais de parler de mon désir d'écrire une vaste composition lyrique sur le 2^e et le 4^e livre de l'*Enéide*. J'ajoutai que je me garderais bien néanmoins de l'entreprendre, connaissant trop les chagrins qu'une œuvre pareille devait nécessai-

rement me causer, en France, à notre époque, avec la bassesse de nos instincts littéraires et musicaux.

Vous m'avez alors défendu d'avoir peur. Au nom de mon honneur d'artiste, vous m'avez sommé d'exécuter ce projet, en me menaçant de me retirer votre estime si j'y manquais.

J'ai écrit *les Troyens*.

Sans vous et sans Virgile, cette œuvre n'existerait pas (1).

Vous avez parlé, en m'envoyant combattre, comme ces femmes de Sparte qui disaient à leurs fils en leur donnant un bouclier : « Reviens *avec* ou dessus (2).

Je suis revenu, saignant et affaibli, *avec* le bouclier.

L'ouvrage a subi, comme moi (3), pendant la guerre, de cruelles blessures. J'ai eu la force de les panser. Il est guéri maintenant, le voilà tout entier. Il porte (4) cette inscription votive : *Divo Virgilio*. Mais pourrait-il ne pas porter aussi votre nom ?

Qu'il vive donc (5) sous ce double patronage !

Hector Berlioz.

11 mai 1865. (6)

La correspondance ne s'arrête pas là : le 8 juin 1865, Berlioz écrit de nouveau à la princesse :

Il y a dix jours que l'épître dédicatoire est imprimée, avec le changement que vous m'avez indiqué, et quelques autres encore.

Enfin, dans une lettre du 16 juin, nous lisons ces derniers mots :

Les deux volumes des *Troyens* vous ont été envoyés hier.

Il est singulier qu'il soit resté si peu de traces du document sur lequel cette correspondance personnelle nous renseigne abondamment. Il résulte des dernières citations que l'épître dédicatoire, dont Berlioz avait communiqué le texte manuscrit dans ses lettres des 11 et 12 mai 1865, fut imprimée à la fin du même mois, et une quinzaine de jours après, la princesse recevait un avis d'envoi duquel il semble résulter implicitement que la dédicace était insérée dans les volumes. Mais ces volumes mêmes, que sont-ils devenus ? Les recherches de La Mara parmi les collections et papiers laissés par la princesse sont restées infructueuses : il n'y a été retrouvé aucun exemplaire des *Troyens*. Peut-être l'œuvre de Berlioz aurait-elle été égarée parmi les papiers de Liszt, aujourd'hui déposés au musée de Weimar : La Mara, pour qui cette collection n'avait eu jusqu'ici aucun secret, a voulu récemment s'en assurer ; mais, par une nouvelle malchance, le jour de sa visite à Weimar, le musée se trouvait fermé par suite du départ du conservateur, et il lui fut impossible de faire aucune recherche, de sorte qu'une fois de plus, voilà que cette partition fantôme nous échappe !

Notons cependant cette double observation. D'après les termes des lettres de Berlioz, le projet de dédicace vise seulement la partition d'orchestre ; mais cette partition ne fut pas publiée de son vivant. En outre, les dernières communications, les seules définitives, datent de 1865 ; or la première représentation des *Troyens à Carthage* est de 1863, et c'est à ce même moment que les deux partitions parurent, ainsi que l'attestent diverses preuves sur le détail des-

(1) VAR. : cet ouvrage n'existerait donc pas.

(2) VAR. : *dessus*.

(3) VAR. : Mon ouvrage aussi a subi.

(4) VAR. : Il porte et il devait porter.

(5) VAR. : Puisse-t-il vivre.

(6) VAR. : Paris, 10 mai 1865.

quelles il n'est sans doute pas nécessaire d'insister. Ce dernier rapprochement nous confirme surabondamment que la partition des *Troyens* n'a pas été publiée avec l'épître dédicatoire à la princesse de Sayn Wittgenstein. Si jamais cette épître fut insérée dans quelques exemplaires, ce ne put être que dans un second tirage de la partition pour piano et chant, par lequel Berlioz, déçu dans ses espérances relatives à la partition d'orchestre, s'efforça de tenir sa promesse dans la mesure du possible. Mais son hommage n'eut pas un bien grand retentissement, puisque jusqu'ici l'on n'a pas pu retrouver un seul exemplaire dans lequel il soit contenu.

Aussi pensons-nous n'avoir pas fait œuvre inutile en remettant au jour un écrit demeuré ignoré, et auquel Berlioz a suffisamment montré qu'il attachait quelque importance.

Julien TIERSOT.

Lectures musicales : *Palestrina et Victor Hugo.*

Comme complément à la belle étude de M. Glachant que nous publions plus haut, je crois que l'on relira avec plaisir les vers que V. Hugo a consacrés à Palestrina (*Que la musique date du seizième siècle*, dans *Les Rayons et les Ombres*, 1837).

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
 Je vous salue ici, père de l'harmonie ;
 Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
 Toute cette musique a coulé de vos mains !
 Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
 Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
 Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
 Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
 Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
 Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !
 Car, maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont
 Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond.

 Dieu ! que Palestrina dans l'homme et dans les choses
 Dut entendre de voix joyeuses et moroses !
 Comme on sent qu'à cet âge où notre cœur sourit,
 Où lui déjà pensait, il a dans son esprit
 Emporté, comme un fleuve à l'onde fugitive,
 Tout ce que lui jetait la nuée ou la rive !
 Comme il s'est promené, tout enfant, tout pensif,
 Dans les champs et, dès l'aube, au fond du bois massif,
 Et près du précipice, épouvante des mères !
 Tour à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères,
 Comme il ouvrait son âme alors que le printemps
 Trempe la berge en fleurs dans l'eau des clairs étangs,
 Que le lierre remonte aux branches favorites,
 Que l'herbe aux boutons d'or mêle les marguerites !

Ni peintre, ni sculpteur ! Il fut musicien,
 Il vint, nouvel Orphée, après l'Orphée ancien,
 Et, comme l'Océan n'apporte que sa vague,
 Il n'apporta que l'art du mystère et du vague :
 La lyre qui tout bas pleure en chantant bien haut,
 Qui verse à tous un son où chacun trouve un mot !
 Le luth où se traduit, plus ineffable encore,
 Le rêve inexprimé qui s'efface à l'aurore !
 Car il ne voyait rien par l'angle étincelant ;
 Car son esprit, du monde immense et fourmillant
 Qui pour ses yeux nageait dans l'ombre indéfinie,
 Eteignait la couleur et tirait l'harmonie !
 Ainsi toujours son hymne, en descendant des cieux,
 Pénètre dans l'esprit par le côté pieux,
 Comme un rayon des nuits par un vitrail d'église !
 En écoutant ses chants que l'âme idéalise,
 Il semble, à ces accords qui, jusqu'au cœur touchant,
 Font sourire le juste et songer le méchant,
 Qu'on respire un parfum d'encensoir et de cierges,
 Et l'on croit voir passer un de ces anges-vierges,
 Comme en rêvait Giotto, comme Dante en voyait,
 Êtres sereins posés sur ce monde inquiet,
 A la prunelle bleue, à la robe d'opale,
 Qui, tandis, qu'au milieu d'un azur déjà pâle
 Le point d'or d'une étoile éclate à l'orient,
 Dans un beau champ de trèfle errent en souriant !

Trois idées, comme on voit, se succèdent sans trop s'accorder :

1° *Palestrina est un précurseur de génie*. Nous savons aujourd'hui qu'il n'en est rien. Comme Roland de Lassus, comme Victoria, comme Mauduit, Le Jeune et Costeley, il appartient à cette extraordinaire fin du xvi^e siècle, où l'art polyphonique, développé par une longue culture, atteint, avant de périr, à des hauteurs inconnues. Si l'on ne peut découvrir, entre lui et Mozart et Beethoven, que cette parenté lointaine qui unit tous les grands musiciens, il est en revanche l'héritier direct des Ockenheim et des Josquin Deprés. L'erreur commise ici par Victor Hugo est celle de son temps, qui fut merveilleusement ignorant de la musique en général, et de celle du moyen âge en particulier.

2° *Palestrina est un poète romantique*. N'insistons pas sur ce contresens, qui est la forme même, et la forme unique, de l'admiration chez Victor Hugo.

3° *Palestrina est un poète de la pureté*. Ceci est plus exact ; mais on voit comme Victor Hugo est empêché de caractériser nettement l'art et la pensée musicale du « nouvel Orphée ». Ce n'est pas la musique du maître, c'est l'impression du critique qui fuit, rebelle, dans le « vague » et « l'ombre indéfinie ». Il y a là une quinzaine de vers où se révèle un assez grand embarras. Par bonheur, une image surgit, et tout s'éclaire ; mais, à vrai dire, cet ange souriant est un peu bien archaïque, et ferait plutôt songer à Josquin.

Cependant ne chicanons pas trop Victor Hugo sur la justesse de ses impressions et la convenance de ses métaphores ; sachons-lui gré plutôt d'avoir vaguement soupçonné l'émotion pure et profonde et la transparence céleste de la musique du maître romain. En son temps, c'est déjà un mérite.

Exercices d'analyse (1).

Le nombre des accords est très considérable, et l'harmonie n'aurait jamais pu se constituer, si elle n'était arrivée à les classer en genres et en espèces. C'est ainsi que dans un accord parfait majeur, composé d'une tierce majeure, d'une quinte et de l'octave de la basse (*ut-mi-sol-ut*) les sons peuvent permuer entre eux de 12 manières différentes (2) ; il en est de même pour l'accord parfait mineur (*ut-mi_b-sol-ut*), l'accord de quinte diminuée (*si-ré-fa-si*) et l'accord de quinte augmentée (*ut-mi-sol[#]-ut*) : ce qui fait en tout 48 accords différents. Un accord de 7^e donne lieu à 24 combinaisons ; et comme la disposition variée des tierces permet de former 5 sortes d'accords de 7^e (*sol-si-ré-fa*, *si-ré-fa-la*, *ré-fa-la-ut*, *fa-la ut-mi*, *si-ré-fa-la_b*), on obtient un total de 120 accords dissonants de ce genre. Et ce ne sont là que des formes élémentaires ; pour avoir une idée des richesses inépuisables dont dispose un compositeur, il faudrait faire entrer en compte et les neuvièmes, et les altérations chromatiques, et les pédales, et surtout les accords dont une ou plusieurs notes constitutives sont remplacées par des retards ou des appoggiatures : multitude innombrable et rebelle à toute classification. Il faudrait aussi dénombrer les combinaisons de l'harmonie à 5, 6, 7 et 8 parties : un accord parfait de 5 sons (*ut-sol-ut-mi-sol*) peut affecter 30 formes différentes ; pour un accord de 7 sons (*ut-sol-ut-mi-sol-ut-mi*), le total monte déjà à 210, et à 560 pour un accord de 8 sons (*ut-sol-ut-mi-sol-ut-mi-sol*). On voit que le compositeur userait ses journées à chercher, dans son imagination ou sur son clavier, la combinaison de sons qui, entre toutes, convient à son dessein, si l'harmonie ne lui donnait un fil d'Ariane pour le guider parmi ce dédale sonore. Telle est la grande, et, à vrai dire, la seule mission de cette science, qui ne supplée en rien aux dispositions naturelles, qui ne façonne pas, à elle seule, des chefs-d'œuvre ni même de la musique, si le talent ne s'y joint pas, mais qui n'en est pas moins indispensable, parce qu'elle rend possible le travail de la composition. Elle ne donne pas à l'auteur, tout formé, l'accord de ses rêves, mais elle lui indique la direction où il doit chercher la fuyante chimère ; elle l'empêche de s'égarer, de poursuivre des accords parfaits lorsqu'une septième est indiquée, d'essayer toutes les formes de l'altération ascendante, lorsque seule l'altération descendante convient ; soutenu par elle, il peut « gravir le dur sentier de l'inspiration », plus dur encore, peut-être, pour le musicien que pour le poète. Sans elle, point d'espoir d'arriver jamais à exprimer une idée musicale ; avec elle, on parvient à dire ce que l'on veut, ce qui d'ailleurs peut être un bien ou un mal, révéler un génie insoupçonné ou une incurable médiocrité.

L'harmonie arrive à réduire la multitude presque indéfinie des accords à quelques types généraux, très simples et très peu nombreux, qui sont comme les maîtresses branches d'où jaillissent en tous sens les plus exubérantes frondaisons. Et ce n'est pas la moindre conquête de l'esprit humain que l'ordre si clair et si rigoureux qui règne aujourd'hui dans le monde, toujours plus vaste, des sons. Trois principes président à cette réduction graduelle du plus complexe au plus simple :

(1) Voir la *Revue* de juin.

(2) Sans que l'intervalle entre 2 notes consécutives dépasse une octave.

1° Toutes les substitutions ou altérations de notes ne modifient en rien ni le nom, ni la fonction d'un accord : ainsi, l'assemblage *ré-la-fa-mi*, cité dans notre précédente étude, n'est pas un accord de neuvième, mais un simple accord parfait, parce que le *mi* n'est là qu'en attendant le *ré* qu'il remplace ; il ne fait pas partie de l'harmonie. De même un accord *sol-ut-ré-fa* n'est qu'un accord de 7^e de dominante, où le *si* est momentanément représenté par un *ut*. De même encore l'accord (d'une plénitude et d'une douceur indicibles) *la mi-sol-ré-sol* (1) est un accord de 7^e de 2^e espèce (*la-ut-mi-sol*), où le *ré* occupe le rang et joue en quelque façon le rôle de l'*ut*. Ce qui revient à dire que de nos jours, comme au temps de Josquin Deprés, le domaine du contrepoint est nettement séparé de celui de l'harmonie ; le contrepoint, c'est-à-dire la conduite des voix, introduit certains empiétements, chevauchements et mélanges, auxquels l'harmonie reste étrangère ; mais il n'en résulte pas moins des sonorités nouvelles, dont le nombre s'accroît toujours.

2° La disposition de toutes les parties supérieures, c'est-à-dire de tout ce qui n'est pas la note la plus grave, ne change rien au nom ni à la fonction d'un accord : qu'on écrive *ut-sol-mi-ut*, *ut-ut-sol-mi* ou bien *ut-sol-ut-mi*, on n'en a pas moins un accord parfait majeur, comme si l'on avait écrit *ut-mi-sol-ut*. Non que le choix de l'une ou de l'autre forme soit indifférent ; mais il est abandonné au goût du compositeur. L'harmonie fait une seule espèce de toutes ces variétés, et le type de cette espèce, c'est l'accord réduit à sa plus petite étendue : dans le cas présent, *ut-mi-sol-ut*. De même un échafaudage de notes comme *sol-fa-ré-si*, qui comprend plus de deux octaves, se ramène à l'accord *sol-si-ré-fa*, et doit être considéré comme composé, lui aussi, de trois tierces superposées. On peut dire que les octaves n'entrent pas dans le calcul des intervalles : un *si* est toujours la tierce du *sol*, quand même le *sol* serait à une extrémité du clavier, le *si* à l'autre (2). Toutes les notes d'un accord, si vaste, si dilaté qu'on le suppose, viennent se projeter dans l'octave de sa basse, et ce n'est qu'après cette condensation qu'il faut mesurer les intervalles et dénommer l'accord.

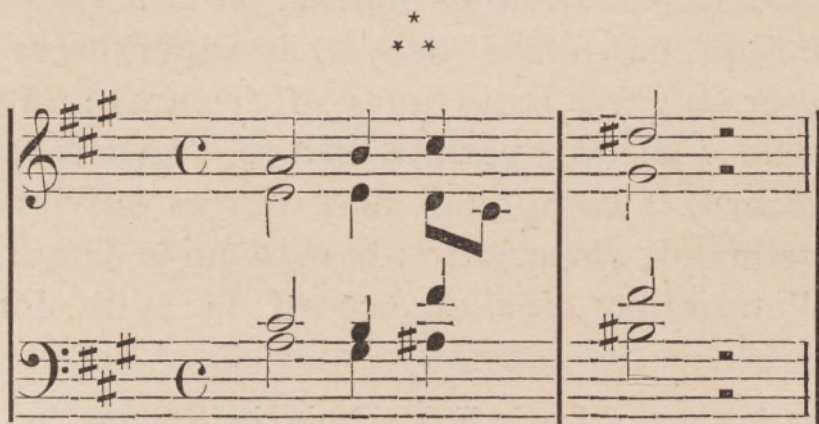
3° Enfin, tous les accords composés de mêmes notes forment un même genre ou une même famille ; mais dans cette famille ou ce genre, les espèces sont déterminées par la nature du son le plus grave, et de ce son seulement. Etant donné un accord *ut-mi-sol-ut*, la disposition des trois notes supérieures peut, comme nous l'avons vu, varier de toutes les manières sans donner naissance à un autre accord. Au contraire, si le *mi* vient prendre la place de l'*ut* à la basse, on obtient un accord nouveau qui, tout en étant apparenté au premier, a cependant un autre caractère : c'est ce qu'on nomme le 1^{er} renversement de l'accord parfait, ou accord de sixte. Un 2^e renversement (accord de quarte et sixte) apparaît, si le *sol* devient à son tour le son le plus grave. Un accord de septième est susceptible de trois renversements, suivant que la 2^e, la 3^e ou la 4^e note passe à la basse ; les accords de neuvième n'en admettent que trois aussi, parce que la neuvième doit en général rester à la partie supérieure. On appelle fondamentale de l'accord la note qui en est la fondation naturelle,

(1) DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, scène I, mes. 9.

(2) Il faut faire exception pour certains intervalles (neuvièmes, onzièmes et treizièmes), qui, dans certains cas déterminés, ne doivent pas être réduits à des secondes, des quarts ou des sixtes.

c'est-à-dire la note que l'on trouve à la basse lorsque l'accord a sa forme primitive ; et cette forme primitive est celle où les sons consécutifs, après la réduction opérée en vertu du 2^e principe, et abstraction faite des redoublements à l'octave, ne forment entre eux que des tierces majeures ou mineures. L'*ut* est la fondamentale de l'accord parfait, de l'accord de sixte et de l'accord de quarte et sixte ; le *sol* est la fondamentale de l'accord de septième de dominante et de tous ses renversements.

Le principe fécond du renversement des accords, entrevu par Zarlino, affirmé à nouveau et développé par Rameau (1), a introduit l'ordre et la clarté dans la théorie de l'harmonie qui, réduite aux deux premiers principes, admettait encore trop de types d'accords différents. Aujourd'hui toutes les formes si compliquées, si inattendues, si insaisissables à l'audition de la musique moderne, se ramènent à un très petit nombre d'accords fondamentaux (une dizaine au plus), qui, sans rien perdre de leur valeur et de leur fonction spéciale, revêtent les apparences les plus variées, parfois les plus trompeuses. Pour lever les voiles qui recouvrent ces êtres primitifs, il faut d'abord les débarrasser de leurs altérations et notes accidentelles, ensuite les réduire à l'amplitude d'une octave ou d'une neuvième (plus rarement d'une onzième ou d'une treizième), enfin résoudre, quand il y a lieu, les renversements, les déplier, et rendre à la série des tierces sa direction native : alors, une fois détruit le charme de ces troublantes combinaisons, de ces sonorités mystérieuses, on découvrira une harmonieuse neuvième, une septième bien caractérisée, souvent même un honnête accord parfait. On aura pénétré jusqu'au fond de l'harmonie, on pourra en apprécier la fermeté, la rudesse, la douceur, l'élégance, ou le creux, le vide et la banalité ; car c'est l'enchaînement de ces accords primitifs qui, deviné par l'oreille parmi tous les ornements et les artifices, donne à l'harmonie sa signification tonale, la fait moduler brusquement ou se maintenir au ton, fuir toujours plus loin, de dièse en dièse et de bémol en bémol, ou onduler capricieusement à travers le réseau bigarré des tonalités, sans se fixer jamais. C'est ce travail d'analyse que je voudrais faire sur quelques textes tant anciens que modernes, afin de montrer au lecteur qui voudra bien me suivre à la fois la richesse infinie et la simplicité admirable de la musique de tous les temps.



Ces quatre accords appartiennent à la cantate *O Ewigkeit du Donnerwort* de J.-S. Bach, exécutée cet hiver à la Scola : ils forment le début du chœur final qui, suivant l'habitude du grand maître religieux, est un choral, c'est-à-

(1) *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.

dire l'harmonisation d'un chant liturgique. Ces chorals (1) sont peut-être ce qu'il y a, dans toute l'œuvre de Bach, de plus profond et de plus personnel, et en même temps de plus simple et de plus expressif. Les combinaisons de la fugue et du contrepoint n'ont plus ici leur place : plus de ces vastes édifices, de ces merveilleuses et écrasantes superpositions mélodiques, dont l'esprit a peine à mesurer la hauteur ; les quatre voix sont intimement liées ensemble et, à part quelques notes de passage et les retards nécessaires à toute bonne harmonie, ne font que poser de larges accords. Comme d'autre part la mélodie du soprano est donnée d'avance, c'est dans le choix de ces accords que se concentre toute l'invention du compositeur et que s'exerce tout son génie. C'est dans ces accords aussi qu'il a su mettre toute son âme, c'est à ces accords qu'il fait dire les sublimes pensées de foi, de crainte, d'amour, de contrition et d'espoir, dont s'entretient sa fervente piété. Les chorals de Bach sont les chefs-d'œuvre de l'harmonie expressive.

La courte phrase (2) qu'il s'agissait (pour emprunter à Beethoven un de ses bons mots) de « mettre en musique » ici a un caractère assez particulier : elle monte successivement de trois tons entiers et fait entendre ainsi, pour finir, un *ré* #, étranger à la tonalité de *la*. Les paroles choisies par Bach (5^e strophe du cantique liturgique), sont : *Es ist genug* ! (c'en est assez !) Il faut remarquer d'abord la dissonance particulière du 3^e accord (*ré* contre *ut* #), produite par une appoggiature : l'alto n'arrive à l'*ut* # qui est sa position définitive que par l'intermédiaire d'une note voisine (*ré*). Il y a là un effet analogue à celui du retard, avec cette différence que la note qui fait appoggiature n'a pas été entendue dans l'accord précédent (3). Plus libre que le retard, l'appoggiature peut introduire des dissonances que l'autre procédé serait impuissant à réaliser ; tel est le cas de celle qui nous occupe (4) ; elle a toujours un caractère fortement expressif et doit être appuyée avec une sorte d'insistance : de là son nom (*appoggiare*, appuyer). La dissonance est ici très dure et donne un accent presque déchirant à l'accord, qui porte la première syllabe du mot *genug* (assez) : tous les souvenirs des maux soufferts tiennent dans cette douloureuse rencontre de notes.

Dépouillés de l'appoggiature, et ramenés à leur forme élémentaire et réduite, les accords sont : *la-ut* #-*mi* ; — *sol* #-*si-mi* ; — *la* #-*ut* #-*fa* # ; — *si* #-*ré* #-*fa* #-*sol* #. Le premier est un accord parfait de *la* majeur. Le 2^e et le 3^e sont des renversements, puisqu'ils ne sont pas formés de tierces superposées ; il faut, pour les redresser, faire passer au grave leurs notes supérieures ; on obtient *mi-sol* #-*si*, — *fa* #-*la* #-*ut* #, soit deux accords parfaits encore, l'un sur *mi*, l'autre sur *fa* #. Quant au dernier accord, il comprend deux tierces suivies d'un intervalle de seconde ; cet intervalle doit disparaître : le *sol* # qui le détermine a sa place normale à la basse, et l'on obtient ainsi un accord de 7^e de dominante (*sol* #-*si* #-

(1) Réunis en collection par Ludwig Erk : Leipzig, Peters.

(2) Due, d'après Erk, à Rudolf Ahle (1662).

(3) Il faut remarquer cependant que l'appoggiature est ici annoncée par le *mi*, sa note voisine, dont elle est précédée. De nos jours cette précaution est souvent négligée.

(4) On ne peut faire entendre à la fois le retard et sa note de résolution, à moins que cette note ne se trouve à un intervalle d'au moins une octave inférieure ; or ici l'*ut* # est au-dessus du *ré*.

ré#-fa#) de la tonalité d'*ut#*, le *sol#* étant la dominante de cette tonalité (1). *La*, *mi*, *fa#*, *sol#*, telle est donc la série des fondamentales des accords, et la dernière annonce une modulation en *ut#*, qui d'ailleurs n'aboutira que plus tard ; Bach reste volontairement en suspens sur cet accord de 7^e, et ne le fait pas suivre aussitôt de son complément nécessaire (l'accord de la tonique nouvelle), parce qu'il veut donner à la phrase un accent interrogateur.

Cette marche d'accords et cette modulation finale étaient-elles forcées ? En aucune manière, et la volonté de Bach s'affirme fortement dans cette succession d'harmonies. Il suffisait, pour amener le *ré#*, de moduler en *mi*, dominante de *la* : les 2 premiers accords ayant pour fondamentales *la* et *mi*, le 3^e pouvait être construit sur le *la* ou sur le *fa#* (mais avec *la#*), le 4^e sur le *si#*, dominante de *mi* : telle était l'harmonie la plus simple, mais aussi la plus timide et la plus insignifiante. Au lieu de cela, Bach imite, dans la succession des fondamentales, la progression ascendante de la mélodie supérieure (*si*, *ut#*, *ré#* ; — *mi*, *fa#*, *sol#*), et tous les accords ont leur tierce majeure : il résulte de là que la phrase entière monte dans la série des modulations : à chaque accord elle se charge d'un dièse nouveau, qui la transporte, d'un seul coup, dans une autre tonalité ; on croirait gravir pas à pas un escalier aux marches hautes, et du sommet découvrir un pays inconnu : après *mi*, *fa#* majeur, puis *sol#*, mais ce *sol#* est une dominante, et fait pressentir la tonalité d'*ut#* ; y arrivera-t-on ? Telle est la question que Bach a voulu poser. On voit tout ce que l'harmonie ajoute à cette mélodie de 4 notes, comme elle en accuse le caractère ascendant, en souligne l'inquiétude finale, lui donne la vigueur et la couleur, l'impose à l'âme. Voilà ce que peut une modulation bien conduite.

Je ne m'attarderai pas au détail de la réalisation ; je ferai seulement observer que Bach, en raison même du parallélisme des fondamentales et de la mélodie supérieure, ne pouvait employer ses accords qu'à l'état de renversements, sous peine de produire ces hiatus harmoniques qu'on nomme des quintes parallèles. Il faut remarquer aussi que cette phrase, exécutée au piano ou sur l'orgue, semble contenir 3 quintes parallèles entre les deux parties supérieures (*mi-si*, *fa#-ut#*, *sol#-ré#*). Mais ce n'est là qu'une illusion : le *fa#* appartient au ténor et non à l'alto ; le timbre différent des voix rend la confusion impossible ; mais sur un instrument à clavier, ces distinctions s'effacent, et l'oreille attribue à la même partie les sons qui se trouvent dans la même région de l'accord : c'est pourquoi l'on ne peut écrire, pour ces instruments, comme on écrit pour l'orchestre ou pour les voix.

La suite du choral n'est pas moins intéressante : elle fera l'objet d'une prochaine étude.

Louis LALOY.

(1) Rappelons que la dominante se trouve à la quinte supérieure de la tonique, la sous-dominante à sa quinte inférieure.

Le Concours du Conservatoire

(*Chant et Instruments à cordes*).

On s'accorde à reconnaître que le concours de chant a été supérieur à celui de l'année passée. Cette supériorité s'affirme d'abord dans le choix des morceaux, assez bon en général, quoique la *Reine de Saba* ait reparu encore, ainsi que certaine valse du *Pardon de Ploërmel* : comment juger des aptitudes musicales d'un chanteur lorsque la musique que le malheureux doit faire valoir est d'une aussi parfaite médiocrité ? Mais les erreurs de ce genre ont été assez rares cette année, et nous avons pu, en revanche, applaudir à maintes reprises Händel, Gluck, Beethoven et Berlioz. Ces belles choses n'ont pas trop souffert, en général, de l'interprétation, et le style de ces jeunes gens, malgré l'abus du procédé (défaut inévitable à l'école), ne manque ni d'intelligence, ni de vigueur à l'occasion. Mais il est une qualité bien plus humble en apparence, plus indispensable en réalité, dont on semble se soucier médiocrement : c'est la justesse. Aucune de ces voix ne donne l'impression de la sécurité ; on les sent toutes à la merci du hasard, et ce hasard n'est pas toujours bienveillant. L'exemple de quelques chanteurs et chanteuses, que les écarts de leurs voix n'ont pas empêchés de parvenir au rang d'« étoiles », ne doit pas être suivi. Rien de plus contraire à l'impression musicale que cette continuelle inquiétude qui accompagne une exécution mal assurée. Et ce défaut est encore accru par le chevrottement, la fatigue précoce de beaucoup de ces jeunes voix. Faut-il donc croire que l'enseignement du chant, au Conservatoire, est plus nuisible qu'utile ? N'allons pas jusque-là, mais remarquons seulement que l'on sacrifie volontiers, dans les admissions au concours comme dans l'attribution des récompenses, et par suite aussi dans la direction des études, les qualités du chant à celles de la déclamation. Le théâtre, pour tout dire, paraît être l'objet unique de cet enseignement. Et je sais bien que notre musique de chant (romances à part) appartient presque tout entière au théâtre ; mais au moins faudrait-il, dans les classes de chant, développer les qualités du chanteur, qui sont la condition première et comme la base solide sur laquelle s'appuiera, plus tard, le talent de l'acteur. *La déclamation*, comme on l'a dit fort bien ici même, *est l'exception aux règles du style* (1). Que l'on commence donc par les règles, et surtout par les deux règles des règles, à savoir la justesse et la bonne qualité du son !

Les instruments à cordes ont révélé des défauts du même ordre, à un degré un peu plus grave ; ici les deux tiers des concurrents jouent faux couramment, normalement ; presque tous abusent de ces artifices d'exécution (*vibrato* en particulier) si peu nécessaires lorsque la musique est belle et l'artiste musicien. Ce sont de futurs virtuoses, affranchis, comme de vrais virtuoses, des vains préjugés de justesse et de fidélité, bons pour la plèbe de l'orchestre. Mais parmi ces solistes de l'avenir, bien peu ont les aptitudes et le feu intérieur de l'artiste véritable : que deviendront-ils ? Et ne vaudrait-il pas mieux se préoccuper avant tout de fournir à nos orchestres de bons et solides exé-

(1) GIRAUDET, *La Déclamation lyrique et l'enseignement du chant*. Revue de mai, p. 226.

cutants ? Parmi ces exécutants, quelques-uns deviendraient des artistes supérieurs, mais quelques-uns seulement ; et ils le deviendraient plus tard, lorsque leur personnalité se serait affirmée. On ne peut raisonnablement prétendre faire d'une classe d'élèves une classe d'artistes.

Z.

Périodiques.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (n° exceptionnel). — M. HEHEMANN : *La 38^e Assemblée des compositeurs à Crefeld*. — A. STRADAL : *Anton Bruckner* (compositeur autrichien, mort à Vienne en octobre 1896). — R. MUSIOL : *Liszt et Goethe*. — M. HEHEMANN : *Notes sur le « Christus » de Liszt*. — R. MUSIOL : *L'Ouverture pour Faust de Wagner et ses exécutions*. — V. JOSS : *L'opinion d'un Français sur Wagner en 1869* (traduction d'un article de l'*Éclipse* du 18 avril 1869, signé le *Cousin Jacques* : on y montre que la musique de Wagner n'est pas imitative). — M. RIKOFF : *Pelléas et Mélisande, de Cl. Debussy* (l'auteur se plaint d'un « morne ennui » ; nous le plaignons aussi). — E. GUNTHER : *Les Lieder de M. Reger*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (numéro exceptionnel). — *Biographie et portraits des compositeurs suisses* : H. Huber, V. Andreae, J. Bischoff, P. Fassbaender, H. Götz, C. Haeser, C. Hérold, C. Hess, E.-J. Dalcroze, F. Klose, A. Levenberger, A. Meyer, E. Munzinger, F. Niggli, W. Rehberg, G. Staub, H. Suter, C. Vogler, G. Weber.

CAECILIA (n° de juin). — *Les vraies mélodies grégoriennes, par le P. Dechevrens* (compte rendu). — *La prononciation des consonnes*.

DER KLAVIER-LEHRER (1^{er} juillet). — A. MORSCH : *Le professeur K. Klindworth*. — K. STORCK : *Les fêtes de Liszt à Weimar*. — C. KREUTZ : *Pour la Réforme de l'enseignement du chant*.

CRONACHE MUSICALI ET DRAMMATICHE (5 juin 1902). — T. MONTEFIORE : *Le livret du Bal masqué*. — N. BENNATI : Le « mélologue » *La Mort de Bayard*, (œuvre nouvelle du poète Tomiati et du musicien Veneziani). — *Le Chant des Oiseaux* (Essais divers de notation musicale, parmi lesquels on regrette de ne pas trouver citée la célèbre chanson de Jannequin).

BAYREUTHER BLÄTTER, 1902, VII-IX. — R. WAGNER : *Lettre à S. Lehrs* (7 avril 1843). — *Une voix du passé sur les concerts de Wagner à Paris en 1860* (Lettre de Lemoine à Kietz). — H. PORGES : *Tristan et Isolde*. — H. VON WOLZÖGEN : *Les sept exploits de Siegfried*. — J. VIANNA DA MOTTA : *Le Vaisseau-Fantôme*.

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN (juin 1902). — DOM J. POTHIER : *Cantique latin à la très sainte Vierge* (de saint Alphonse de Liguori). — A. GASTOUÉ : *Les anciens chants liturgiques des Eglises d'Apt et du Comtat*. — A. KIENLE : *Le plain-chant au point de vue esthétique*.

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS (mai-juin 1902). — R. DE CASTÉRA : *Dix ans d'action musicale religieuse : l'expulsion des chanteurs de Saint-Gervais*. — J. DE MURIS : *Les fêtes de Bruges* (programme). — H. QUITTARD : *H. du Mont*.

RASSEGNA GREGORIANA (juillet 1902). — DOM H. GAÏSSER : *Débris de textes grecs dans la liturgie latine*. — DOM M. HORN : *Le rythme du chant grégorien*. — R. BARELLI : *Les Bénédictins de Solesmes et la restauration grégorienne*.

Notes bibliographiques.

PUBLICATIONS RÉCENTES SUR LE CHANT LITURGIQUE DES DIFFÉRENTS CULTES :

Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes. Livraisons 54 et 55, contenant la suite des études sur « L'accent latin et les maîtres des ^{xv}^e, ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles », et la suite de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

P. AUBRY : *Le système musical de l'Eglise arménienne* (Tribune de Saint-Gervais, 1902, mars-avril).

DECHEVRENS : *Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'Antiphonaire de B. Hartker*. Paris, Delhomme et Briguët, 1902.

H. GAÏSSER : *Le système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition*. Rome, Collège grec, 1901.

G. HOUDARD : *Deux mémoires sur les notations neumatiques*. Paris, Fischbacher, 1902.

MUEHLENHEIM : *Examen des idées du moyen âge sur le beau et le rythme* (*Gregorianische Rundschau*, 1902 ; all.).

ROTTA : *L'office funèbre ambrosien* (ital.), Milan, Agnelli, 1902.

SMOLENSKI : *Les notations musicales russes ; étude historique et paléographique* (russe). Petersbourg, 1901.

TRIKNOPOULOS : *Nouvel Hirnologue... conforme à la notation et à la mélodie byzantines* (grec). Athènes, 1902.

P. WAGNER : *La question liturgique et la solution que lui a donnée Léon XIII* (*Germania*, 15 mai et 5 juin, all.).

E. VON WILDENBURG. *Histoire du cantique catholique allemand* (all.). Bregenz, J. N. Teusch, 1902.

Informations.

— M. Paul Lacombe, dont nous avons retracé dans cette *Revue* (1^{re} année, p. 466) la belle carrière artistique, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. M. Fernand Bourgeat, secrétaire du Conservatoire, recevra sous peu la même distinction. Nos meilleurs compliments aux deux nouveaux chevaliers.

— Rappelons à tous ceux que l'histoire de la musique intéresse à un titre quelconque qu'ils trouveront d'importantes études sur toutes les questions principales dans l'ouvrage suivant :

Congrès international de musique tenu à Paris pendant l'exposition : MÉMOIRES, DOCUMENTS ET VŒUX (mémoires de Saint-Saëns, Ch.-E. Ruelle, Th. Reinach, Louis Laloy, Romain Rolland, Julien Tiersot, etc., etc... sur l'histoire et la théorie de la musique) ; un beau volume avec nombreuses planches, chez Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris, prix : 15 fr.

— Par décret de M. le Président de la République, vient d'être accepté le don fait au Conservatoire de musique, par M. Louis Diémer, d'une rente de 1.400 fr. pour l'institution d'un concours triennal de piano et d'une somme de 4000 fr. destinée au paiement du prix qui sera décerné pour la première fois en mai 1903.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.