

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N^o 9 (deuxième année)

Septembre.

1902

Un précurseur de Gluck.

Le Comte Algarotti.

Nul ne conteste aujourd'hui le rang élevé que Gluck occupe dans l'histoire de la musique dramatique, et l'on ne saurait méconnaître, en effet, sans injustice la part considérable qui lui revient dans les progrès de l'opéra au XVIII^e siècle. Ses ouvrages, par leur succès même, ont exercé une influence évidente ; ils ont étonné d'abord et passionné les contemporains ; peu à peu ils se sont imposés à la scène qu'ils ont occupée souverainement ; ils ont servi de modèle aux générations suivantes, et gardent encore, plus de cent ans après, quelque chose de leur prestige ; leur auteur, pour tout dire en un mot, a fait école, ce qui est toujours chez l'artiste la preuve d'une force initiale et d'un pouvoir créateur.

Mais si l'on examine au fond les principes qui l'ont guidé, on reconnaît aisément qu'ils ne lui appartiennent pas en propre. Sans doute, avec plus de maîtrise et de génie qu'aucun autre, il en a fait une application pratique ; du moins n'est-il pas le premier à en avoir donné la formule théorique. La préface d'*Alceste* a longtemps passé pour le catéchisme de l'art nouveau ; on attribuait ainsi au musicien l'honneur d'avoir tout à la fois conçu et réalisé les réformes : la moitié de cette tâche doit suffire à sa gloire. La justesse de l'accent et la vérité de la déclamation, le respect du texte poétique ou, si l'on veut, la subordination de l'air aux paroles, l'exacte appropriation de la musique à la situation dramatique, par la nature du chant, le dessin de l'accompagnement et la couleur de l'orchestre, le rejet des hors-d'œuvre vocaux ou instrumentaux inutiles à l'action, toutes ces idées qui sont celles de Gluck étaient également celles des hommes éclairés de son temps. Cinquante ans même avant lui, Marcello y avait trouvé la matière de son pamphlet célèbre sur le *Théâtre à la mode* ; en dénonçant les erreurs et flagellant les abus, l'auteur des *Psaumes* démontrait *a posteriori* ce qu'il tenait en art pour raisonnable et juste. Bien plus, avant Marcello, ces questions occupaient déjà la critique des salons et des gazettes. C'est, en réalité, l'éternel débat de la musique et de la poésie au théâtre ; c'est la lutte plus ou moins surnoise, mais toujours ouverte entre deux éléments qui se disputent la prépondérance ; c'est la vieille rivalité de l'école italienne et de l'école française, qui a commencé dès le XVII^e siècle avec Lulli, et s'est poursuivie, non sans acharnement et sous des noms divers, dans la Querelle des Bouf-

fons et la guerre des Coins, pour renaître encore de nos jours avec Wagner, en mettant aux prises le drame lyrique et l'opéra.

Aux arguments nombreux que fournit l'histoire sur ce point, j'ajouterai un témoignage que le hasard m'a fait récemment découvrir ; il m'a paru digne au moins d'être recueilli et remis en lumière après un long temps d'oubli. C'est dans le *Mercur de France* que je l'ai trouvé, au cours de mes recherches sur Rameau pour l'édition complète de ses œuvres ; car ce journal, si incomplet qu'il nous semble aujourd'hui, daignait parfois concéder une petite place aux faits et questions artistiques de l'époque. Ainsi le numéro de mai 1757 contient un « *Essai sur l'opéra*, par M. Algarotti, traduit de l'italien ». Une note nous apprend que l'ouvrage est déjà ancien et connu, mais que la traduction en est nouvelle et faite avec toute la fidélité désirable. Peut-être, avant de résumer et commenter l'opuscule lui-même, ne sera-t-il pas inutile de fournir ici d'abord quelques détails sur l'auteur.

I

Né à Venise le 11 décembre 1712, le comte Francesco Algarotti appartenait à une famille patricienne et avait reçu une instruction plutôt exceptionnelle alors chez les personnes de sa caste. Des professeurs éminents avaient orné son esprit des connaissances les plus variées dans l'ordre des lettres et des sciences : Manfredi lui avait enseigné la géométrie ; Zannotti, la philosophie ; Beccari, la physique, et l'un d'eux pouvait écrire, quelques années plus tard, à son sujet, qu'il était un de ces esprits qui font la joie et les délices de leurs contemporains. « La fortune, ajoutait-il, lui a octroyé de grands biens, et la nature autant d'esprit qu'il est possible. Aimé et estimé de tout le monde, il a donné, jeune encore, au public des preuves éclatantes de son savoir et de ses talents pour la poésie. »

Il n'avait, en effet, que vingt-cinq ans, lorsqu'il publia ses *Dialogues sur l'optique de Newton*, où il s'appliquait à rendre plus accessible à tous le langage scientifique, et à dégager des théories abstraites une vérité plus lumineuse et plus simple. Le succès de cet ouvrage, imprimé à Milan et Naples en 1737, se manifesta par neuf éditions du vivant de l'auteur, sans parler des traductions en diverses langues. Huit ans après il publiait encore à Naples dans un genre différent, mais avec une fortune égale, son *Congrès de Cythère*, ouvrage de forme galante, où il établissait une sorte de parallèle entre les femmes d'Italie, de France et d'Angleterre, en montrant la diversité des usages, et les nuances multiples que, suivant les pays, l'amour prête aux pensées et aux sentiments.

Très répandu dans les cercles aristocratiques et littéraires, le comte Algarotti avait aussi beaucoup voyagé, promenant à travers l'Europe sa curiosité toujours en éveil et son goût naturel pour les beaux-arts. Il était venu plusieurs fois en Angleterre et en France ; à Dresde, il avait connu le roi Auguste III, à Saint-Pétersbourg l'impératrice Anne, à Berlin Frédéric II, qui le nomma son chambellan et son conseiller intime. Lié avec tous les artistes et littérateurs de son temps, il ne pouvait manquer de nouer un commerce épistolaire avec Fontenelle et Voltaire. La correspondance de ce dernier contient à son adresse

plusieurs lettres, et toutes assurément n'ont pas été conservées, lettres presque entièrement rédigées en italien, sans doute pour faire plus honneur au comte, qui avait dû s'être initié aux finesses mêmes de la langue française, puisque Voltaire ne dédaignait pas de le consulter en lui soumettant telle ou telle de ses tragédies.

Dès 1736, il écrivait à Thiériot, afin que M. d'Argental laissât imprimer la lettre d'Algarotti relative à la tragédie, *La Mort de César* : « Je ne veux ni rejeter l'honneur qu'il m'a fait, ni le priver du plaisir de sentir le cas que je fais de cet honneur. Il aurait raison d'être piqué si je ne faisais pas servir sa lettre à l'usage auquel il la destine (1). » En cette même année d'ailleurs, Voltaire le connut plus intimement, puisqu'il le reçut chez lui. « M. Algarotti est allé en Italie. Nous l'avons possédé à Cirey. C'est un jeune homme en tout au-dessus de son âge et qui sera tout ce qu'il voudra être (2). » Cependant, au début des relations, la défiance et le dédain se manifestaient encore. C'est le temps où Voltaire travaille à une édition correcte, dit-il, des *Eléments de Newton*, « qui ne seront ni pour les dames, ni pour tout le monde, mais où l'on trouvera de la vérité et de la méthode ». Il semble voir dans l'Italien un rival ; il s'exprime sans respect sur le compte de sa personne et de son ouvrage, *Il Newtonianismo per le dame* : « J'ai lu le livre de M. Algarotti. Il y a, comme de raison, plus de tours et de pensées que de vérités. Je crois qu'il réussira en italien, mais je doute qu'en français « l'amour d'un amant qui décroît en raison du cube de la distance de sa maîtresse, et du carré de l'absence », plaide aux esprits bien faits qui ont été choqués de *la beauté blonde du soleil* et de *la beauté brune de la lune* dans le livre des *mondes* (3). » Une autre fois, il écrit : « On vient de déballer l'Algarotti. Il est gravé au-devant de son livre avec M^{me} du Châtelet. Elle est la véritable marquise. Il n'y en a point en Italie qui eût donné à l'auteur d'aussi bons conseils qu'elle. Le peu que je lis de son livre, en courant, me confirme dans mon opinion. C'est presque en italien ce que *les Mondes* sont en français. L'air de copie domine trop ; et le grand mal, c'est qu'il y a beaucoup d'esprit inutile. L'ouvrage n'est pas plus profond que celui des *Mondes*... Je crois qu'il y a plus de vérités dans dix pages de mon ouvrage que dans tout son livre : et voilà peut-être ce qui me coulera à fond et fera sa fortune. Il a pris les fleurs pour lui et m'a laissé les épines (4). » Deux mois après, il ajoute : « Ceux qui reprochent à M. Algarotti le ton affirmatif ne l'ont pas lu. On n'aurait à lui reprocher que de n'avoir pas assez affirmé, je veux dire de n'avoir pas assez dit de choses et d'avoir trop parlé (5). » Cependant on traduit en français l'ouvrage d'Algarotti, et Voltaire déclare : « J'avais proposé à M. Algarotti que la traduction se fît sous mes yeux ; je vous réponds qu'il eût été content de mon zèle (6). »

Quelques années se passent. Les deux personnages se sont revus ; ils ont appris à se mieux connaître. L'homme de lettres a compris tout le parti qu'il pouvait tirer du noble seigneur dont les relations, l'intelligence ouverte et le goût

(1) Lettre à Thiériot, 13 janvier 1736.

(2) Lettre à Berger, 10 octobre 1736.

(3) Lettre à M. de Maupertuis, 22 mai 1738.

(4) Lettre à Thiériot, juin 1738.

(5) Au même, 7 août 1738.

(6) Au même, 5 décembre 1738.

éclairé ont leur prix, et dont le savoir peut venir en aide à cette « extrême curiosité, dit-il, que je n'ai jamais satisfaite sur l'Italie (1) ». Il lui prodigue les marques de respect, lui envoie son poème sur la victoire de Fontenoy, lui déclare qu'il a gagné plus d'un cœur en France, et vante son génie en lui demandant communication de ses écrits (Lettre italienne du 27 juin 1746). Peu après, il déclare qu'il a lu et relu son *Newtonianisme* « toujours avec un nouveau plaisir », et se proclame la première trompette qui a sonné en France le mérite de ce livre ; il en félicite l'auteur et le proclame en français « le plus aimable des hommes » (Lettre italienne du 13 novembre 1746). L'année suivante, il invoque son « Pollion vénitien » :

Vous que le ciel en sa bonté
Dans un pays libre a fait naître ;
Vous qui dans la Saxe arrêté
Par plus d'un doux lien peut-être,
Avez su vous choisir un maître
Préférable à la liberté,

et lui envoie quelques-uns de ses ouvrages (Lettre italienne et française du 2 avril 1747). La même année, il le célèbre encore dans une épître bilingue :

Adieu, belle fleur d'Italie,
Transplantée aux climats des géants grenadiers !
Revenez, mêlez-vous aux forêts de lauriers
Que fait croître en ces lieux l'Apollon des guerriers !
Quelle terre par vous ne serait embellie !

Lorsque le *Congrès de Cythère* a paru, il a dû en féliciter l'auteur, sans que sa missive ait été conservée ; mais il écrit à M^{me} Denis : « J'ai dit à Algarotti que nous avions lu ensemble à Paris son *Congresso di Citera*. Il en est flatté. Vous savez que les Italiens ont été les premiers maîtres en amour, quand ils ont fait revivre les beaux-arts ; mais nous le leur avons bien rendu (2). » En 1751, il est à Potsdam et exprime au comte le regret de ne pas le voir à ses côtés, car il serait « la consolation d'une vie monastique ; il le remercie de ses faveurs, le compare à l'Arioste, et termine par ces mots : « Adieu, mon cygne du Grand Canal ; je vous aimerai toujours ! » Puis, dans une autre lettre italienne de la même année, il le complimente sur ses travaux « qui feront l'honneur de la belle Italie et les délices de toutes les nations », et, le 24 septembre suivant, il renouvelle l'expression de son admiration pour son « ange de Padoue et de Berlin ». En 1752, Algarotti vient le rejoindre à Potsdam (3), et il en exprime sa satisfaction : « Algarotti a fait des choses charmantes, je ne sais rien de plus amusant et de plus instructif qu'un livre qu'il fera, je crois, imprimer à Venise sur la fin de cette année. Vous qui entendez l'italien, Madame, vous aurez un plaisir nouveau. On ne fait pas de ces choses-là en Italie à présent : le génie y est tombé plus qu'en France.... C'est une chose assez singulière que l'abbé Metastasio soit à Vienne, et M. Algarotti à Potsdam (4). » Il ajoute que si le roi (de

(1) Lettre au duc de Richelieu, 10 juin 1752.

(2) Lettre du 12 septembre 1750.

(3) Lettre au maréchal duc de Richelieu, 14 mars 1752.

(4) Lettre à la comtesse d'Argental, même date.

Prusse) n'est pas géomètre, « M. Algarotti ne l'est qu'autant qu'il faut pour joindre la solidité aux grâces ». L'intimité d'ailleurs paraît avoir été assez grande durant ce séjour à Potsdam. « Algarotti et d'Argens viennent me voir tous les jours au château où je suis logé ; nous vivons tous trois en frères, comme de bons moines dans un couvent (1). » L'année suivante, Voltaire est établi aux Délices ; il invite le comte à venir l'y rejoindre (2), et se proclame en italien « un amateur passionné de tout ce que vous écrivez, non moins épris de votre aimable conversation ». En 1758, 1759 et 1760 il renouvelle son invitation à celui qu'il appelle « le cygne de Padoue », réclame ses ouvrages, disant que de tels enfants le consoleraient de l'absence du père (3), et, les ayant reçus, il le remercie des consolations qu'ils fournissent à son esprit ; il le complimente autant de son génie que de sa santé (4), et promet de le citer dans son histoire de Pierre le Grand pour les notes qu'il lui a fournies sur la Russie (5).

Dès lors, toute correspondance cesse entre eux, ou, du moins, si des lettres furent échangées, elles se sont perdues. Une seule subsiste, en français, à la date du 17 janvier 1763, contenant toujours pour venir à Ferney une invitation que « le cygne de Padoue » ne devait jamais accepter. L'année suivante, en effet, Voltaire rédigeait son oraison funèbre au cours de deux lettres, l'une à M. Formey (17 juin) : « Je suis affligé de la perte d'Algarotti ; c'était le plus aimable *Infarinato* d'Italie. Vous aurez le plaisir de le louer, en attendant celui de me juger. Je perds la vue comme Tirésie, sans avoir su comme lui les secrets du ciel. » L'autre au marquis Albergati Capacelli (20 juin) : « Par ma foi, Monsieur, je crois que j'irai bientôt retrouver Francesco Algarotti. Sa conversation était fort agréable : je m'entretiendrai de vous avec lui ; ce sera ma consolation ; mais je ne me ferai point dresser de monument de marbre, quoiqu'il y ait en Suisse d'assez beau marbre et un assez bon sculpteur. Je trouve que les mausolées ne doivent être érigés que par les héritiers. Je suis affligé de sa perte ; il avait du mérite, et c'était un des meilleurs *Infarinati* que nous eussions. » Voltaire s'exprimait avec un peu plus de chaleur, lorsque, en 1735, l'Italien avait dû accompagner Maupertuis dans une expédition scientifique vers le pôle :

Et vous, Algarotti, vous, cygne de Padoue,
 Elève harmonieux du cygne de Mantoue,
 Vous allez donc aussi, sous le ciel des frimas,
 Porter en grelottant la lyre et le compas,
 Et, sur des monts glacés traçant des parallèles,
 Faire entendre aux Lapons vos chansons immortelles ?

ou plus tard, en 1747, lorsqu'il lui adressait à la cour de Saxe l'épître qui commence ainsi :

Enfant du Pinde et de Cythère,
 Brillant et sage Algarotti,

(1) Lettre au maréchal duc de Richelieu, 10 juin 1752.

(2) Lettre du 7 juillet 1756.

(3) Lettres du 2 septembre 1758, du 27 janvier 1759, du 7 mars 1760.

(4) Lettres du 15 août, et de septembre 1760.

(5) Lettre du 28 novembre 1760.

A qui le ciel a départi
L'art d'aimer, d'écrire et de plaire,
Et dont le charmant caractère
A tous les goûts est assorti,

ou lorsqu'enfin il lui dédiait ce sonnet dont l'amitié peut seule excuser la trop flatteuse hyperbole :

On a vanté vos murs bâtis sur l'onde,
Et votre ouvrage est plus durable qu'eux.
Venise et lui semblent faits pour les dieux ;
Mais le dernier sera plus cher au monde.

Algarotti était mort à Pise, le 3 mai 1764, âgé de cinquante-deux ans, et sa renommée, ainsi que l'intérêt dont ses écrits étaient l'objet, lui survécut, puisque, bien des années après, on prenait encore la peine de republier ses œuvres complètes. Une édition parut à Berlin, 1772, en huit volumes in-8°, et la dernière édition italienne, imprimée à Venise de 1791 à 1794, ne comprenait pas moins de dix-sept volumes. On y trouve un peu de tout, des essais sur la peinture, des mémoires historiques, des dissertations sur la tactique militaire, des observations diverses recueillies au cours de ses lectures ou de ses voyages. L'ensemble donne l'impression d'un homme instruit, ce que nous appellerions aujourd'hui un amateur éclairé, un grand seigneur d'esprit cultivé, fort épris des arts et pouvant en parler comme un connaisseur judicieux, mais plus observateur et critique que créateur, reflétant surtout les idées de son époque et sachant leur donner un tour élégant. C'est ce qui fait le prix de son *Essai sur la manière de réformer l'opéra* ou plus simplement *Essai sur l'opéra*, dans lequel, comme l'écrit un de ses éditeurs, « il expose les progrès et les causes de la décadence de la musique qu'il possédait parfaitement. Il en avait appris la théorie dans les principes des rapports du temps et du mouvement, qu'il avait étudiés chez Galilée et d'autres maîtres antérieurs. Il y avait joint assez de pratique pour en juger pertinemment. Cet essai contient des règles pour le chant, pour le récitatif, pour la forme et l'appareil des danses et des scènes, pour la disposition et l'ornement du théâtre, pour la conduite du poème et le choix du sujet qui doit plaire, toucher et ne pas choquer la raison, comme les pièces de cette espèce la choquent presque toujours. » A la théorie Algarotti joignait la pratique, puisqu'à la suite de son essai il inséra deux livrets de sa composition qu'il proposait comme exemples. Tous deux ne sont pas sans mérite ; ils ont du moins celui d'avoir inspiré plus ou moins directement deux maîtres, Gluck et Berlioz, car l'un s'appelle *Iphigénie en Aulide*, et l'autre *Enée à Troie*.

(A suivre.)

CHARLES MALHERBE.

Rossini.

Le 23 juin dernier, a été inauguré en grande pompe à Santa Croce de Florence, dans le Panthéon italien, le monument de Rossini (1). L'initiative de cette manifestation artistique est due à M. Riccardo Gandolfi, notre émi-

(1) Les restes de Rossini furent ramenés de Paris à Florence, en 1887. La cérémonie funèbre eut lieu à Santa Croce, le 3 mai 1887.

nent collaborateur. Ce ne fut pas sans peine que le Comité Rossini, présidé par le marquis Filippo Torrigiani, put mener son œuvre à bonne fin. En 1892, on ouvrit une souscription pour le monument, en faisant appel aux innombrables sociétés musicales d'Italie, et en leur demandant à chacune une cotisation de 10 liras. 150 sociétés seulement souscrivirent. Verdi, alléguant son âge, refusa de prendre part à aucun des comités, et d'adhérer aux fêtes, malgré les sollicitations qui lui furent adressées. Le concours ouvert entre les sculpteurs, en 1897, ne donna pas de résultat satisfaisant. Enfin, en 1898, on confia au professeur Giuseppe Cassioli le soin d'exécuter le monument ; et il accomplit avec beaucoup d'habileté cette tâche, d'autant plus difficile qu'il fallait que l'œuvre fût en harmonie avec les autres monuments de Santa Croce. Le style du monument Rossini rappelle à la fois Canova et le monument voisin de Leonardo Bruni par Rossellino. Il représente, encadrée par des pilastres Renaissance, une figure de femme, l'Harmonie, appuyée sur un sarcophage, dans une pose de douleur. Au-dessus s'élève un arc, où est sculpté le médaillon de Rossini.

M. R. Gandolfi voulut édifier en même temps, à l'occasion de ces fêtes, un ouvrage qui en conservât la mémoire (1). Ce livre, écrit avec la collaboration de nombreux amis de Rossini, est rempli de souvenirs intéressants sur la vie, le caractère et l'œuvre du maître. Je voudrais en extraire les détails les moins connus. Certains montrent Rossini sous un jour un peu nouveau, et peuvent aider, sinon à effacer complètement, comme le croit M. Gandolfi, au moins à atténuer et à corriger la légende si connue du Rossini égoïste, gourmand, neurasthénique, indifférent et au fond hostile à tout idéal nouveau en politique ou en art.

Le reproche le plus grave que l'on ait adressé à Rossini est celui de s'être tenu à l'écart des souffrances et des luttes de sa patrie. Lui-même s'en émut parfois, lui qui ne s'émouvait de rien. Dans une lettre de 1864 à Filippo Santocanale, il rappelle qu'en 1815, quand le roi Murat vint à Bologne, il composa l'*hymne de l'Indépendance*, qu'il en dirigea l'exécution, et qu'il chanta lui-même, entonnant le premier, aux applaudissements du peuple, le mot : *Indipendenza*. Il se glorifie aussi des vers (?) patriotiques que contient le libretto de l'*Italienne à Alger*, qui est de 1813, et des manifestations révolutionnaires auxquelles donnèrent lieu les représentations de *Guillaume Tell* à Florence, en 1831. A vrai dire, ce sont là d'assez pauvres témoignages de son patriotisme. Mais voici des documents nouveaux plus probants ; ils montrent que Rossini a réellement appuyé de ses vœux le parti de la révolution italienne, et même qu'au moins une fois il a osé presque se compromettre pour la cause libérale. — C'est d'abord une pétition des citoyens de Bologne, adressée le 10 juin 1846 au cardinal Tommaso Riario Sforza, camerlingue de l'Eglise, et au Sacré-Collège des cardinaux réunis en conclave. Ils demandent « que les conseils provinciaux, dignes représentants de l'opinion publique, aient la faculté d'exposer au gouvernement les besoins et les vœux

(1) ONORANZE FIORENTINE A GIOACHINO ROSSINI *inaugurandosi in Santa Croce il monumento al grande Maestro (XXIII giugno MCMII)*. — MEMORIE PUBBLICATE DA RICCARDO GANDOLFI. — Firenze, tipografia Galetti e Cocci, 1902.

Le livre est illustré de plusieurs fac-simile et gravures, parmi lesquels le dessin du monument et deux portraits de Rossini, l'un, à 51 ans, d'après un tableau d'Arv Scheffer, l'autre, à 70 ans, d'après une photographie.

des populations. Ainsi l'opinion, trouvant une voie légale et régulière de se manifester », n'en sera plus réduite aux révolutions violentes. » Nous attendons, ajoutent-ils, avec pleine confiance, du pontife qui sera proclamé, un système de conciliation et de progrès juste et modéré, qui procure à notre province le repos, la prospérité et les autres biens dont jouissent les nations civilisées. » La signature de Rossini figure, à la suite de cette pétition, à côté de celles de Marco Minghetti, du marquis Taddeo Pepoli, du comte Filippo Bentivoglio, du comte Annibale Ranuzzi, de Giovanni Marchetti et des plus nobles et des plus libéraux citoyens de Bologne. — Voici de plus le programme d'un grand concert, donné le 29 juin 1848, à la Société philharmonique de Florence, « au bénéfice des familles des volontaires florentins » qui prenaient part à la guerre de l'indépendance. Non seulement la musique de Rossini y figure avec celle de Donizetti, de Bellini, de F. Ricci et de Mercadante, mais il vint en personne assister au concert et dirigea même les répétitions. — Si ces faits ne suffisaient pas à excuser Rossini de n'avoir pas mis davantage sa gloire au service de la cause héroïque de sa patrie, ils prouvent toutefois que ses sympathies lui étaient acquises, et qu'ici comme ailleurs ce fut son incurable nonchalance qui l'empêcha d'agir.

*
* *

Parmi les nombreux articles que ce volume contient, quelques-uns sont d'un caractère trop apologétique et trop peu historique pour que je m'y arrête. L'enthousiasme pour leur sujet y entraîne les auteurs à des jugements sans mesure et à des comparaisons sans raison. Tel est ce parallèle inattendu de Rossini avec... Dante ! On peut regretter aussi que la plupart de ces articles soient l'œuvre d'hommes assurément très distingués, mais assez peu qualifiés pour parler de musique. Tel d'entre eux ne se reconnaît pas lui-même « d'autre compétence, pour écrire sur Rossini, que celle d'être assommé par la musique nouvelle, et de tomber dans le ravissement dès qu'il entend une note du vieux maître ». Convenons avec lui que c'est trop peu.

Mais si les études critiques sont presque toutes assez faibles, presque partout du moins on peut glaner des souvenirs, des citations ou des documents curieux.

M. Guido Mazzoni fait connaître les relations de Rossini avec les humanistes classiques de son temps : Monti, Perticari, Giordani, Gussalli, Marchetti, Ferrucci, Vanzolini. Il publie des extraits des journaux de 1820, où les critiques italiens attaquaient avec une violence exagérée, mais perspicace et spirituelle, celui qu'ils appelaient « le Marini de la musique italienne ». Ils lui reprochent d'avoir noyé la musique sous le déluge des notes. C'est dans la *Gazza ladra* « une tempête de sons qui ne te laissent pas un moment respirer. Les *timpani*, *pifferi*, *trombi*, *corni*, et tous les instruments les plus bruyants t'assaillent, te charment, te confondent, te charment encore, t'assourdissent, te secouent, te transportent, t'enlacent, t'enivrent, et transforment souvent la tragédie en bacchanale. L'impatience dans la composition, le désir de plaire, le mélange de cent éléments hétérogènes, la bouffissure et le trouble du style, le manque de sobriété, ont égaré le plus heureux génie qui soit jamais sorti des mains de l'harmonie » (1).

(1) *Giornale teatrale di Venezia*, 1822.

M. Ernesto Masi publie quelques lettres de Rossini à un Suisse établi à Bologne, Emile Loup, et datant de 1830 à 1834. On y voit un Rossini triste, mécontent, inquiet des révolutions parisiennes, se lamentant de ce qu'elles l'aient ruiné (on ne sait pas trop en quoi, ni comment), gémissant sur lui-même et sur « l'énergie qui lui manque ». Il s'y montre assez charitable, occupé d'une famille d'orphelins. De musique il n'est point question, sinon pour déclarer que la flûte est « la chose la plus ennuyeuse au monde », et que le piano vaut beaucoup mieux.

M. Alessandro d'Ancona aborde une question intéressante entre toutes: celle du « *Gran Rifiuto* » (du grand renoncement) de Rossini. Comment un génie, jeune encore (il avait 37 ans), au lendemain d'un triomphe (en 1829), a-t-il pu interrompre sa carrière artistique, et persister jusqu'à sa mort dans cette abdication? Je ne crois pas qu'il y ait d'autre exemple en art d'un pareil suicide. M. A. d'Ancona veut l'expliquer par le sentiment que Rossini eut alors d'avoir atteint avec *Guillaume Tell* les limites extrêmes de son pouvoir: plutôt que de se répéter, dit-il, il préféra se taire. Mais c'est là un état de crise commun à presque tous les artistes. Après avoir achevé une œuvre, ils doutent à la fois du travail accompli et de la possibilité de faire mieux. Seulement ils passent outre et se remettent à l'œuvre. — Quelle raison a pu décourager Rossini d'un nouvel effort? — Avant tout, la paresse: il faut le dire bien haut, et à sa honte, parce qu'il est juste que le vice, et le pire de tous, la lâcheté de la volonté, soit flétri plus rudement chez un génie que chez un homme ordinaire. Rossini l'a avoué lui-même à Andrea Maffei: « Oh! ne savez-vous pas que je suis un grand paresseux (*infingardo*)? J'écrivais, quand les mélodies venaient me chercher; mais quand je vis qu'il fallait que ce fût moi qui allasse les chercher, en bon fainéant (*scansa fatica*), je renonçai au voyage et ne voulus plus écrire. » — Il y a aussi une autre raison; mais celle-là est mystérieuse, et Rossini y fait seulement d'obscures allusions dans des lettres à des intimes (en particulier dans une lettre de 1866 à Giov. Pacini); il y parle d'un « pressentiment » (*presentire*). Rossini était superstitieux, comme tant d'Italiens. Quelle crainte lui vint à l'esprit? nous ne savons; mais il y obéit, avec d'autant plus de facilité qu'elle était d'accord avec son indolence. Plus tard, quand il se vit peu à peu délaissé par l'opinion publique, qu'occupaient bruyamment des rivaux bien moins grands que lui, mais bien plus ambitieux et plus laborieux, comme Meyerbeer, il voulut peut-être revenir sur sa décision et se remettre au travail. Mais il était trop tard (1). Il écrit en 1864 à Pacini, qui lui demandait une composition pour la Société de quatuor de Florence: « Le long silence m'a fait perdre la puissance de composer et la connaissance des instruments. » Nul doute qu'il n'en ait amèrement souffert. Pendant de longues années, il fut défendu de causer de musique devant lui. Quand on voulait lui en parler, il ne répondait pas ou changeait de conversation. M. A. d'Ancona, qui l'a connu personnellement, fait allusion à certaines confidences chagrines que lui fit un jour Rossini, à l'époque où Meyerbeer était devenu l'idole de l'Italie. Par un sentiment de discrétion très délicat, peut-être excessif, il ne veut pas les

(1) Il écrivit bien après 1829 les *Serate musicali*, le *Stabat*, les trois *Inni*, et la *Messe*. Mais on a souvent prétendu qu'il les avait conçus, et peut-être composés en partie, avant 1829.

dévoiler ; mais il n'est pas difficile d'imaginer que Rossini s'était montré, dans cet entretien intime, terriblement amer au sujet de son rival. — Dans ses dernières années, sa mélancolie et son hypocondrie augmentèrent ; il avait le sentiment qu'il n'avait pas fait tout ce qu'il aurait pu, et que son œuvre périrait. Se jugeant lui-même avec une rare clairvoyance, il disait qu'il ne resterait de lui que le 3^e acte d'*Otello*, le second de *Guillaume Tell*, et le *Barbier*.

M. F. Martini raconte quelques petits souvenirs assez amusants de Rossini. On y retrouve le Rossini légendaire, gourmand, indifférent et jovial, entouré de joyeux compères de son espèce, comme cet archevêque de Florence, Mgr Minucci, avec qui il chante des airs de l'*Italienne à Alger*. On l'y voit improviser une marche funèbre pour la mort de Silvio Pellico, entre deux duetti bouffes. Au reste, il est plus occupé de cuisine que de musique, et semble attacher plus de prix à une bouteille de vieux vin des Canaries qu'à tous les opéras du monde.

M. Guido Biagi publie 11 lettres inédites de Rossini, écrites de 1853 à 1868, au célèbre latiniste de Lucques, Luigi Crisostomo Ferrucci, bibliothécaire de la Mediceo-Laurenziana. Comme il le dit très justement, le style épistolaire de Rossini rappelle celui des libretti d'opéras bouffes ; « la plaisanterie y a le ton d'un *recitativo semiserio*, auquel il ne manque que l'accompagnement de contrebasse. » On y trouve une gaieté un peu grasse, une bonhomie affectueuse et narquoise. Comme toujours, le boire et le manger tiennent une large place dans ses préoccupations. Il est indigné contre le vin de Florence, contre « ces nouvelles compositions chimiques qui empoisonnent les habitants ». Les dernières lettres, de juin et octobre 1868, sentent les approches de la fin. Il s'y plaint d'une insomnie et d'une prostration extraordinaires, qui durent depuis sept mois. Il n'a pourtant pas perdu sa vivacité d'esprit et son humour gouailleuse. — Pour la musique, je ne trouve à recueillir dans cette correspondance que deux renseignements intéressants (1) : l'un au sujet du *gravicembalo* ou *spinetta* (épinette ou clavecin), que Rossini recommande aux professeurs de chant, comme de beaucoup préférable aux nouveaux pianos trop bruyants, pour l'enseignement du chant. Il ajoute que, dans sa jeunesse, il fut un temps où il s'exerçait quotidiennement sur le clavecin. — L'autre question a une importance plus générale, et elle est encore d'actualité. Il s'agit du chant des femmes dans les églises. Rossini gémit de ce que, par suite de la suppression des chanteurs sopranis et contralti (du moins hors de Rome), et de l'interdiction faite aux femmes de chanter dans les églises, le compositeur n'a plus à sa disposition que des enfants de 9 à 14 ans, des ténors et des basses. Les enfants sont tout à fait insuffisants. Quant aux ténors et aux basses, « ils sont excellents pour le *De profundis*, et affligeants pour le *Gloria in excelsis* ». Rossini entreprit d'écrire au pape pour lui demander de publier une bulle qui autorisât les femmes à chanter dans l'église. Il savait que Pie IX aimait sa musique, et qu'on lui avait même entendu fredonner parfois, dans les jardins du Vatican, des airs de l'*Italienne à Alger*. Il s'adressa donc à son ami Ferrucci, pour avoir un beau modèle de supplique en latin. Il la transcrivit, et la fit remettre au pape par le nonce Chigi. Après trois mois, Pie IX répondit par des bénédictions, et aussi des lamentations sur les maux de l'Eglise ; mais pas un mot au sujet de la

(1) Sans parler d'un coup de patte, donné en passant à « la musique de l'avenir ».

question posée. Rossini écrit à Ferrucci, sur un ton de dépit comique, qu'il comprend bien que Pie IX doit avoir à cette heure d'autres préoccupations graves, mais qu'une fois la crise passée, il reviendra à la charge, et qu'il lui écrira, en italien cette fois, et rondement, que s'il est au pouvoir du pape d'exaucer son désir, et s'il ne le fait point, il en rendra compte à Dieu. Et si ce n'est pas en son pouvoir, c'est tant pis pour lui.

Je ne sais si, de tout cet ensemble de documents relatifs à Rossini, la publication par le baron B. Podestà de la correspondance du père de Rossini, n'est pas la plus intéressante (1). Il est toujours très précieux de connaître le milieu d'où est sorti un grand artiste. De plus, les lettres du père de Rossini font beaucoup mieux connaître le caractère de son fils que les récits des contemporains. — Rossini avait fait un mariage d'amour, en 1822, avec la cantatrice Isabella Colbran. La froideur avait assez vite succédé à l'affection ; et vers 1830 il avait laissé sa femme à Bologne, aux soins de son père, à qui il avait aussi abandonné la gestion de toutes ses affaires. Il ne s'occupait plus de rien ; il ne revenait plus jamais à Bologne, et il n'écrivait presque jamais. Son père et sa femme le suppliaient en vain de donner de ses nouvelles ; il ne répondait point, même aux questions les plus urgentes. Le père, qui semble avoir été un très brave homme, très affectueux, très honnête, d'éducation un peu fruste, mais intelligent, avait pris passionnément à cœur les intérêts de son fils, pour lequel il avait une sorte d'admiration respectueuse et bourrue (2). Mais il était âgé, isolé, peu au courant des affaires, et sa situation était fort difficile entre les créanciers et la femme de Joachim. Il eût fallu tout au moins que celui-ci lui envoyât ses instructions par lettre, qu'il répondît à ses demandes. Mais le plus paresseux des artistes restait plusieurs mois sans écrire ; et quand il écrivait, il parlait d'autre chose. Pour se débarrasser des éternelles demandes d'argent de sa femme, il décida de lui faire servir régulièrement par son père une rente mensuelle de cent écus. La situation n'en devint que pire. La femme, exaspérée de l'abandon de son mari, et mourant d'ennui, se mit à faire de grandes dépenses et à jouer ; les dettes s'accumulèrent ; les créanciers vinrent harceler le père, qui voulut faire la leçon à sa bru. Celle-ci, qui, autrefois, comme chanteuse à Naples, gagnait jusqu'à 100.000 lires par an, s'indigna qu'on voulût la mettre à la ration, et fit répandre le bruit par ses nombreux adorateurs qu'elle avait apporté 60.000 écus de dot à Rossini, et qu'il la laissait manquer du nécessaire. Le vieux Rossini s'arrachait les cheveux, se lamentait, bataillait, suppliait son fils de venir à Bologne pour arranger les choses, pour veiller sur son honneur, sur l'honneur de sa maison. Mais l'étonnant Joachim restait tranquillement à Paris, indifférent et impassible, se gardant bien d'écrire, et encore moins de bouger. Plus la situation de ses affaires et de son ménage lui paraissait embrouillée, moins il avait envie de s'en mêler. Enfin les prières de son père semblent le tirer de son apathie. Il quitte Paris. Il vient à Bologne ? Point. — Il fait un voyage en Espagne, avec un richissime ami. On eût dit qu'il ne s'agissait point de lui ; et

(1) 61 lettres de Giuseppe Rossini à son fils, du 20 mars 1827 au 3 septembre 1834 (Bibl. nat. de Florence). Le baron Podestà en a publié les plus importantes.

(2) Le vieux Giuseppe Rossini a beaucoup moins dans sa correspondance le ton d'un père, que celui d'un honnête intendant, d'un vieux domestique dévoué et grognon.

il regardait de loin, avec une ironie narquoise, la dispute de son père et de sa femme, comme si cela ne le concernait en rien. — Il se sépara légalement de sa femme en 1837. Isabelle Colbran mourut en 1845. Ils se réconcilièrent alors, et l'on dit qu'en ces derniers instants ils retrouvèrent l'un pour l'autre leur ancien et profond amour. — Mais je ne crois pas qu'on ait nulle part ailleurs de plus frappant et de plus comique exemple de la nonchalance égoïste de Rossini, que dans cette correspondance.

Le livre se termine par un bel article de M. Riccardo Gandolfi, qui résume en quelques traits justes et frappants la carrière et l'œuvre de Rossini. Il montre comment Rossini a frayé la voie à toute la musique italienne du siècle ; comment il a été le précurseur non seulement de Donizetti et de Mercadante, mais de Verdi ; comment il a ramené la musique italienne à l'expression du sentiment et de la vie ; comment il fut un maître du « vérisme » musical, bien avant que le mot de vérisme fût créé. Peut-être l'enthousiasme de notre savant collègue lui fait-il élever la gloire de Rossini un peu trop haut. Je proteste que j'ai la plus grande admiration pour l'invention, l'esprit, l'inépuisable fantaisie du maître ; le *Barbier* me paraît la plus prodigieuse comédie musicale qui soit ; elle déborde de joie, elle est ivre de vie. Mais si génial qu'ait été Rossini, il a trop manqué, même dans ses chefs-d'œuvre, du sérieux, de la force morale, du travail qui est nécessaire à forger les œuvres éternelles, et qui, bien loin de pouvoir se ralentir chez les génies, doit grandir avec eux : Bach, Beethoven, Wagner en sont la preuve. Non, il n'est pas exact que Rossini soit le plus grand musicien du siècle ; mais ce qui est triste, c'est qu'il aurait pu l'être. Je ne pense pas non plus que « *Guillaume Tell* reste le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, et qu'il domine toutes les productions modernes par la richesse et la variété du style, par la justesse de la déclamation, par la puissance dramatique ». Il s'en faut que ce très bel opéra, avec quelques pages vraiment splendides, et même que l'extraordinaire *Barbier*, soient des œuvres parfaites. Jusqu'en elles on sent parfois la négligence indolente et le paresseux scepticisme, qui ruinent les qualités uniques de Rossini, et feront périr la plus grande partie de son œuvre. Voilà pourquoi je ne crois pas que Rossini soit un excellent modèle à proposer aux jeunes musiciens d'Italie, comme le dit M. Gandolfi dans une inscription éloquente :

*O giovani, speranze d'Italia,
Ispiratevi a questa tomba
per rinnovare i miracoli
dell' Arte.*

Je ne voudrais pas chagriner M. Gandolfi, et je le prie de m'excuser si je touche un peu rudement à ce grand maître qui lui est cher. Je regarde Rossini comme un miracle de la nature, l'exemple mémorable de la force créatrice, presque inconsciente. Mais la conviction, la volonté et la grandeur morale lui ont trop fait défaut ; et sans elles il n'y a pas de véritable grand homme. J'aspire de tout mon cœur à la résurrection, au milieu de notre musique moderne, si étiolée et si pauvre de vie, d'un art aussi généreusement abondant et spontané que celui de Rossini. Mais je crois qu'il serait dangereux de donner Rossini en exemple, surtout à des Italiens qui ne sont que trop disposés à se laisser séduire par son brillant et nonchalant scepticisme. Au

moins faut-il lui ajouter alors comme correctif l'exemple de Verdi, qui, moins puissamment doué, à ce qu'il semble, se renouvela constamment jusqu'à sa mort par un labeur incessant. Les deux maîtres se complètent, et, unis, donnent une idée harmonieuse et pleine du génie moderne italien.

ROMAIN ROLLAND.

Quelques notes sur la Harpe chromatique sans pédales

(Système Gustave Lyon).

La harpe est un des instruments les plus anciens que nous connaissions ; et il semblait, il y a encore quelques années, que sans avoir reçu sa forme définitive, elle avait donné le meilleur son, laissé vibrer sa note la plus perlée. Il en était ainsi naguère de l'imprimerie, qui, inventée par Gutenberg, avait suffi pendant plusieurs siècles à la diffusion de la pensée, quand un beau jour un ingénieur imagina la machine rotative et fit une révolution dans le monde et dans la presse.

La harpe, qu'elle s'appelât *kinnor* chez les Hébreux, *cithare* chez les Grecs, *cinnara* à Rome, *sambuque* ou *harpa* chez les prêtres des Celtes, était un instrument de forme triangulaire, monté avec des cordes de boyaux disposées perpendiculairement, qui, pincées avec les deux mains, rendaient des sons. L'instrument n'était évidemment pas aussi grand que les harpes modernes, puisque le roi David, d'après les Écritures sacrées, chantait des hymnes religieux et dansait devant l'arche sainte tout en s'accompagnant de la harpe. Mais la forme des harpes antiques ne différait guère de celle des harpes modernes : il ne leur manquait que la colonne, ce montant solide ou creux qui unit le pied de l'instrument à la console, cette partie supérieure en forme d's, à laquelle s'adaptent les chevilles destinées à supporter les cordes.

La harpe subit des modifications successives sans grande importance, modifications qui portèrent d'abord sur le nombre des cordes. Les perfectionnements de cet instrument datent du XVIII^e siècle, ils furent apportés par Hochbrucker, Naderman et surtout Sébastien Erard. En 1720, le luthier Hochbrucker eut l'idée d'adapter des pédales à l'instrument ; ces pédales agissaient sur les cordes tout comme le doigt sur un violon et haussaient la note d'un demi-ton ; la harpe avait alors sept pédales, une pour chaque note de la gamme ; l'étendue de la harpe, qui comptait 46 cordes, était de six octaves et une quarte. Sébastien Erard en 1789 remarqua les inconvénients de la harpe de Hochbrucker dont les cordes n'étaient pas toutes sur le même plan et s'écartaient de leur position perpendiculaire au détriment du son de l'instrument. Il commença par raccourcir la corde, tout en lui maintenant la ligne verticale ; il diminuait ainsi d'abord le champ que les bras pouvaient atteindre. Il comprit aussi que la transposition d'un demi-ton n'était pas suffisante pour permettre de varier les tonalités. Il trouva le moyen de hausser la corde d'un ton et d'un demi-ton à l'aide d'une seule pédale ; autrement dit, en permettant de transposer de deux façons, on put, grâce à son invention, jouer le même morceau dans trois tons différents. Une corde équivalait donc à trois cordes. Ce fut ce qu'on appela la harpe à double mouvement, à sept pédales grâce auxquelles la harpe pouvait

donner vingt-sept gammes complètes. Cette harpe-là fut, à partir de 1845, en faveur au Conservatoire.

Mais cet instrument n'était pas, malgré les virtuoses qui l'ont mis en valeur pendant plus d'un siècle, sans présenter de graves inconvénients. Berlioz lui-même les signale dans son *Traité d'instrumentation* : « Les compositeurs devront avoir soin de prévenir d'avance l'exécutant du changement qu'il va avoir à faire à chaque modulation de la partition, de la pédale qu'il aura bientôt à prendre, par ces mots placés quelques mesures avant l'endroit modulant : *Préparez le sol dièse, préparez le ton d'ut naturel.* » En un mot, les pédales rendaient impossible tout mouvement chromatique, toute modulation rapide. Pour en donner un exemple, il y a certains passages de la *Walkyrie* pour l'exécution desquels il a fallu diviser les parties entre trois instrumentistes ; or malgré cette division, les harpistes n'arrivaient qu'à donner une idée très lointaine de ce que Wagner a écrit. Et tout cela à cause du maniement des pédales. Il fallait donc supprimer ces pédales qui constituaient un véritable obstacle, qui semblaient même, à la simple vue, un exercice de gymnastique disgracieux.

Par quoi les remplacer ? Il s'agissait de créer une nouvelle harpe dans laquelle chaque demi-ton fût représenté par une corde, c'est-à-dire qu'au lieu des sept cordes par octave disposées diatoniquement dans la harpe à pédales, il fallait chercher un système qui donnât douze cordes par octaves disposées chromatiquement comme au piano. Donc autant de cordes que de notes, alors que le principe de la harpe à pédales est d'avoir moins de cordes que de notes.

M. Gustave Lyon, le directeur de la maison Pleyel, a résolu la difficulté de la manière la plus ingénieuse qui se puisse désirer. Il a inventé ou plutôt réalisé la harpe chromatique en disposant les cordes de la même façon qu'au piano ; les cordes blanches de la harpe correspondent en effet aux touches blanches du piano, et les cordes noires correspondent aux touches noires. Mais il les a disposées en deux plans, le plan des cordes blanches, le plan des cordes noires ; il a incliné ces deux plans l'un sur l'autre et il a croisé les cordes, de telle sorte que les cordes noires traversent le plan des cordes blanches entre les deux cordes blanches qui au piano encadreraient la même note noire que celle de la nouvelle harpe.

Quel est le premier avantage de ce système ? C'est que chaque main de l'exécutant a accès facilement au croisement des deux plans. Voilà la difficulté, dans certains cas même l'impossibilité qu'on avait à se servir des pédales, complètement aplanie. Les morceaux simples, mais qu'une modulation inattendue compliquait jadis de façon effrayante pour la harpe, vont pouvoir être exécutés avec facilité. M. Ch.-M. Widor, le distingué compositeur, saluait en ces termes la harpe à la portée de tous dans un article remarquable :

« Les citharistes d'Athènes s'amusaient de temps à autre à s'essayer sur la lyre, ce n'était pour eux que jeu d'enfant. Tels, les pianistes d'aujourd'hui vont pouvoir en quelques jours se tailler une réputation de brillants virtuoses sur la harpe nouvelle et chromatiser tout à l'aise, interprétant indifféremment des Etudes de Henselt, des Suites de Schumann, des Préludes de Chopin, accompagnant des lieds de Fauré, des mélodies de Bruneau, des cavatines d'Erlanger, chose à peu près impossible jadis. » Quand un maître de la compétence de M. Ch.-M. Widor apprécie ainsi un instrument et constate avec cette joie

artistique le progrès réalisé dans la construction d'un organe nouveau destiné à exprimer la pensée musicale, l'inventeur peut être satisfait et fier du résultat obtenu et du témoignage apporté à son œuvre.

Ce qui est sûr, c'est qu'aujourd'hui, la harpe Lyon étant chromatique et ayant supprimé ou tout au moins diminué les difficultés provenant de l'emploi des pédales, on peut exécuter sur la harpe toute la musique de harpe, non pas seulement les soli de virtuosité où le mécanisme remplace le sens artistique, mais aussi des morceaux écrits en tenant compte de l'harmonie si poétique de la harpe et de ses sonorités si magiquement cristallines. En dehors de ces œuvres spéciales, il est enfin, grâce à ce mécanisme simple qui permet à la main de courir comme sur un clavier, tout un monde de chefs-d'œuvre qui pourront être abordés par la harpe et qui jusqu'ici lui étaient interdits : ce sont les pages écrites pour le piano depuis Bach et Haendel jusqu'à Chopin et Grieg.

Est-il utile de faire remarquer aussi que dans l'ancienne harpe il était à certains moments impossible d'étouffer les cordes avec les mains, puisqu'elles étaient constamment occupées aux travaux de virtuosité ? Avec la harpe chromatique, cet inconvénient disparaît, puisqu'elle possède un étouffoir placé sous le sommier du haut de l'instrument et actionné par une pédale, tout comme la pédale forte d'un piano.

On pourrait croire que la harpe ainsi perfectionnée et augmentée pèse un poids formidable. Elle est, à vrai dire, plus volumineuse que l'ancienne, mais elle est moins lourde et elle repose sur des roulettes qui permettraient à un enfant de la faire mouvoir.

Quant à la qualité du son, elle n'est pas modifiée par la disposition nouvelle ; pour ce qui est du brio et de la virtuosité, on peut même dire qu'ils sont augmentés par le fait même de la facilité que les mains ont à parcourir les cordes. De plus, par la suppression des pédales et la longueur constante des cordes, on obtient un accord presque immuable. Les cordes se cassent bien plus rarement que dans la harpe à pédales, malgré le nombre bien plus élevé de ces cordes (78 au lieu de 47) ; enfin les réparations sont bien moins coûteuses, car l'artiste peut remplacer les pièces lui-même sans appeler à son aide le fabricant d'instruments. Il est encore une dernière qualité que possède la harpe chromatique et qui n'est pas à dédaigner : malgré tous ces avantages, elle est moins coûteuse que la harpe à pédales.

On a si vite compris l'importance de cette découverte de la harpe chromatique, que M. Gevaert, l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, a immédiatement décidé, il y a deux ans, la création d'une classe de harpe chromatique à côté de la classe de harpe à pédales. Cette classe a été confiée à M. Jean Risler, le frère de l'illustre pianiste. Les résultats, mieux encore que toutes les démonstrations, sont probants. Dès la première année, la classe de harpe chromatique se voyait adjuger un second prix. La 2^e année, le succès était encore plus éclatant : un premier prix avec distinction, deux seconds prix avec distinction, et deux premiers accessits, soit en tout cinq récompenses. En ce même concours, la classe de harpe à pédales ne remportait que deux seconds prix. Ainsi en deux ans, à peine sortie de l'embryon, la classe de harpe chromatique présentait au jury du Conservatoire de Bruxelles un noyau de musiciens et de techniciens supérieur à celui de la classe consacrée de harpe à pédales. A quoi était due cette supériorité ? à la facilité prestigieuse de l'exé-

cution, au choix des morceaux qui était d'un caractère plus artistique (car on a interprété de sœuvres classiques de piano qui demandaient du goût et du style, œuvres que la harpe à pédales ne peut aborder) ; enfin à la rapidité des études, car on avait formé pour ainsi dire spontanément des musiciens dignes de ce nom.

Et comme si cette expérience ne suffisait pas, au Conservatoire de Lille le succès était dans les mêmes proportions.

Voilà pour les élèves. Ajoutons que des maîtres comme les grands chefs d'orchestre Richter et Mottl ont dirigé au mois de mai à Paris les représentations de *Tristan et Yseult* et du *Crépuscule des Dieux* ; ils ont été émerveillés de la sonorité et de la facilité d'interprétation des parties de harpe exécutées par la harpe chromatique.

(A suivre.)

LOUIS SCHNEIDER.

La Musique des Mevlévis (1)

OU

Derviches Tourneurs

Pour la partie instrumentale, les mevlévis se conforment exactement aux règles traditionnelles en usage dans les concerts orientaux.

Un orchestre arabe, turc ou persan comporte essentiellement deux genres d'instruments : 1^o les instruments chantants : *ney*, *oude*, *kemandje*, etc. ; 2^o les instruments à percussion : *tef*, *koudoum*, *mazlar*, etc.

Les premiers, accordés à divers diapasons, exécutent tous la mélodie à l'unisson, suivant la coutume antique.

Les seconds ajoutent à la mélodie ce que Salvator Daniel a fort bien dénommé : l'*harmonie rythmique* : « C'est là, observait judicieusement le même auteur, c'est là une des parties les plus intéressantes et les plus difficiles à saisir de cette musique, et ce qui a fait dire à tant d'écrivains que les Arabes n'avaient pas le sens de la mesure (2) ». Cette dernière affirmation, en effet, n'est rien moins qu'exacte, mais il est aisé de comprendre ce qui a pu y donner lieu : dans un concert oriental, point de chef pour battre la mesure du geste, et diriger l'exécution générale ; en apparence, tout obéit au rythme et au rythme seul, marqué simultanément par les instruments de percussion. Cela n'empêche nullement les peuples d'Orient de faire usage dans leurs mélodies d'une étonnante variété de mesures ; toute la difficulté est de savoir les reconnaître : leur compréhension sur ce point est donc pour le moins

(1) Voir la Revue d'août.

(2) *La Musique arabe*, chap. II, p. 19.

aussi nette que la nôtre. Mais il y a plus : peut-être ces peuples sont-ils les seuls aujourd'hui à posséder le véritable sentiment, la véritable science du rythme tel que pouvaient l'entendre les anciens Hellènes. Bien souvent, à nos yeux, la mesure et le rythme ne font qu'un ; pour eux, pareille confusion n'est jamais de mise : les deux choses, bien que subordonnées l'une à l'autre, sont parfaitement distinctes ; le rythme domine, la mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, se montre partout et toujours son humble servante.

Il y a là une question du plus haut intérêt pour la science musicale, et l'on doit regretter qu'après Salvator Daniel, Fétis (1) et Kiesewetter (2) n'aient fait que l'effleurer, quelque secours que leur ait prêté l'intéressant ouvrage de Kosegarten sur les anciens traités de musique arabe (3). Sans avoir la prétention d'aller beaucoup plus avant dans la solution du problème, on me permettra de donner sur ce point les quelques renseignements indispensables à la parfaite intelligence du sujet qui nous occupe.

Omettre l'indication du rythme dans la transcription d'un chant oriental, c'est, ni plus ni moins, par comparaison avec notre manière d'écrire la musique, négliger l'indication des *mouvements* et des *nuances* ; c'est, dans un autre ordre, supprimer de parti pris l'harmonie obligée d'une pièce symphonique. Je laisse à juger, après cela, de la juste valeur des mélodies orientales publiées jusqu'à ce jour : à ma connaissance, de toutes celles qui ont été transcrites par les Européens, aucune ne porte l'indication du rythme. Bien plus, quelques-unes même sont complètement dénaturées par l'accompagnement harmonique qu'on a cru nécessaire de leur donner. A mon humble avis, *dans tous les cas où l'harmonisation des chants orientaux est rendue possible par la nature particulière des modes ou tons employés, la partie d'accompagnement doit naturellement, et d'une manière constante, se baser sur le rythme.*

A défaut d'instrument de percussion, les rythmes de la musique orientale se marquent par un claquement de doigt, le *policis ictum* d'Horace (4), dont on retrouve également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale. Pour rendre ce claquement plus distinct, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil* (5).

(1) *Hist. gén. de la musique*, t. II, chap. v.

(2) *Die Musik der Araber*, IV^{er} Abschnitt.

(3) *Alii Hispanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus arabice editus*. Gripsvaliæ (pp. 126-183).

(4) *Od.* IV, 6.

(5) Cf. *Mœurs, usages, costumes des Ottomans*, par A. L. Castellan, t. III, p. 199.

Le plus souvent, néanmoins, la battue du rythme se rend par un frappé à plat de main sur les genoux. Ce frappé est même le plus régulier, sinon le plus classique, car les musiciens ont assez généralement l'habitude d'orner le rythme sur certains instruments de percussion, tels les *tefs*, les *koudoums* et les *mazlars*. Le genou droit reçoit les temps forts nommés par onomatopée *doum* ; le genou gauche les temps faibles appelés d'une façon analogue *tek*. Détail fort curieux, une même note peut recevoir tout ensemble le temps fort et le faible ; cette battue exceptionnelle se nomme *tahek* et consiste dans un levé et frappé simultané des deux mains sur les genoux. Il existe encore deux autres battues de forme identique, dites *tekké* et *tekkia* ; elles comprennent toutes deux un *doum* et un *tek* successifs.

Dans la cérémonie caractéristique des mevlévis, ce sont les chanteurs eux-mêmes qui marquent le rythme sur les *koudoums* (1), sorte de petites cymbales au son clair qui diffèrent assez peu du *chifté ma'aré*, le compagnon obligé de la musette ou du hautbois dans les fêtes et danses populaires. Aux *koudoums* viennent se joindre, parfois, le *halilé*, ou *tef* primitif sans adjonction de petites cymbales, et les *mazlar*, grandes cymbales aux vibrations de cristal d'un fort agréable effet.

L'accompagnement mélodique est principalement rendu par le *ney* longue flûte de roseau d'un caractère dolent et nostalgique, d'une douceur et d'un charme infinis.

Bien qu'autorisés, les instruments à cordes naturelles de boyau sont d'un usage assez rare, parce qu'il n'est pas aussi aisé de trouver des musiciens capables d'en toucher avec tout le talent désiré. Les instruments à cordes métalliques sont réprouvés comme trop vulgaires et profanes. Tout en concevant parfaitement une telle raison de convenance, je ne proscrirais point, pour ma part, l'usage particulier du tambour : le caractère délicieusement mystique de cet instrument en ferait le digne compagnon du *ney*.

Un second point important, que l'on passe généralement sous silence dans les transcriptions des mélodies orientales, c'est l'indication des modes ou tons. Rien n'est plus difficile à obtenir pour un Européen que la complète connaissance des nombreuses gammes arabes-persanes, jointe à la juste appréciation de leurs intervalles réguliers ; or, par surcroît, rien n'est moins précis que les données produites jusqu'à ce jour

(1) Les *koudoums* sont spéciaux aux derviches. Dans sa traduction des récits de voyage d'Evliya effendi, J. Von Hammer a pris ses *koudoums* et *nahare* pour des trompettes. Il a sans doute été induit en erreur par le mot turc *trempété* qui signifie tambour. Cf. *Narration of Travels in Europe, Asia and Africa in the seventeenth century by Evliya effendi*, t. I, p. 233.

sur un point aussi important de la technique musicale. Sans [vouloir m'appesantir hors de propos sur un sujet que je sais devoir être traité avant peu et de main de maître par Dom Parisot de Ligugé, je me permettrai cependant de présenter ici aux musiciens européens un moyen mécanique indispensable pour étudier et jouer, avec toute l'exactitude voulue, les spécimens de musique orientale publiés ci-après.

SCHÉMA DES GAMMES ARABES (1)

Le dessin original que voici représente la première partie du manche du violon avec ses quatre cordes ; des lignes transversales diversement numérotées indiquent mathématiquement tous les intervalles possibles de la musique arabo-persane. On n'aura qu'à se reporter à cette figure et aux divers schémas d'échelles toniques tracés plus loin, pour trouver et être à même de reproduire avec justesse les intervalles réguliers de toutes les gammes concurremment employées avec le mode *ferahnak*.

Quant au texte même du *'aîn*, il est emprunté au *Mesnévi* et autres œuvres poétiques de Djelal-ed-Din Roumi. Les *ah* ! d'admiration, les expressions affectives telles que : *ô Maître aimé ! ô mon Seigneur !* etc., que l'on trouvera entre parenthèses, sont des adjonctions librement introduites par le compositeur.

	Sol	re	la	mi
1	14	25	40	
Sol #2	15	28	41	
la b 3	16	29	42	
la b 4	17	30	43	
la b 5	18	31	44	
6	19	32	45	
7	20			
Si 8	21	33	46	
Si # 9	22	34	47	
		35	48	
do 10	23	36	49	
do # 11	24	37	50	
re b 12	25	38	51	
re b 13	26	39	52	
re 14	27	40	53	

(1) Ce dessin est dû à l'extrême obligeance de Raouf Jecta Bey, musicien de talent, qui passe très justement à Constantinople pour le meilleur et le plus sûr théoricien en fait de musique orientale.

AÏIN DU MODE FÉRAHNAK

Sélami Sálith (3^e période)*Rythme Dévri Kébir* (grand Dévri)*Mode Mustéar*

Doum Doum tek Doum tek tékké Doum tek tek Doum tahek tékka tekka

T D

23 28 30 33 36 40 41 45

(♩ = 132)

Mon cœur, tu de- viens a- mou- reux.

Je loue ton a- mour !

Li-bre de l'e- xis- tence, ton

é- tat, ton é- tat soit

lou- é ! Dé- lais- se les

deux mondes, nour- ris- toi so-

li- taire ! Cieux et an- ges di- ront : Ta

so- li- tude, ta so- li-

(♩ = 144) Orchestre seul

tu- de soit lou- ée !

tu- de soit lou- ée !

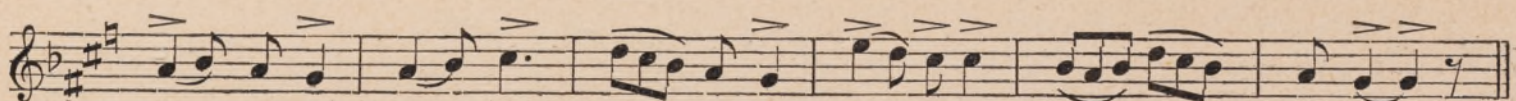
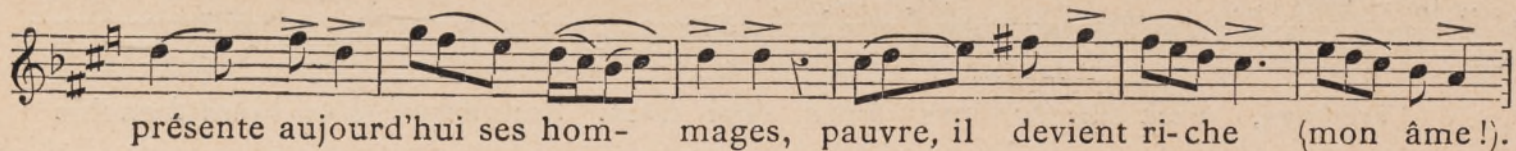
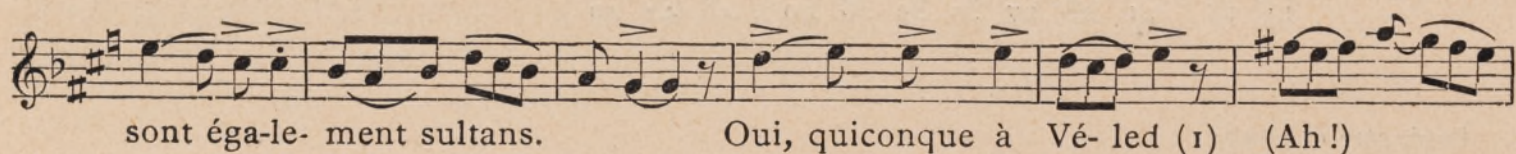
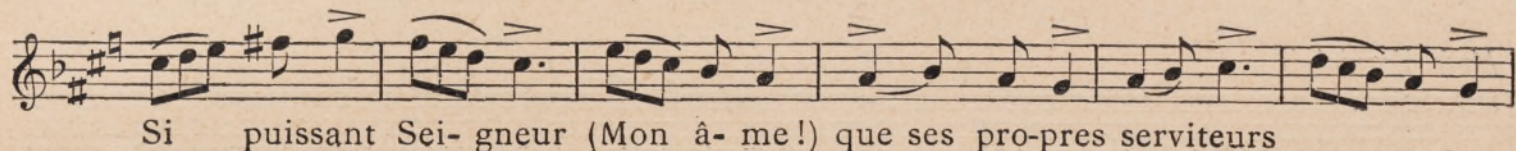
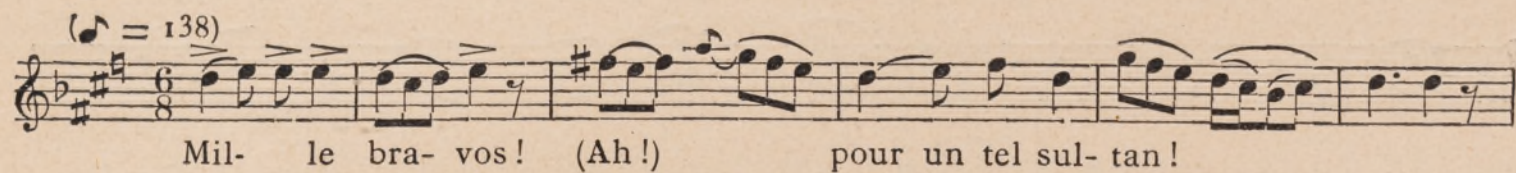
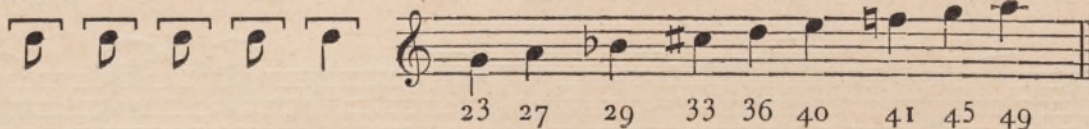
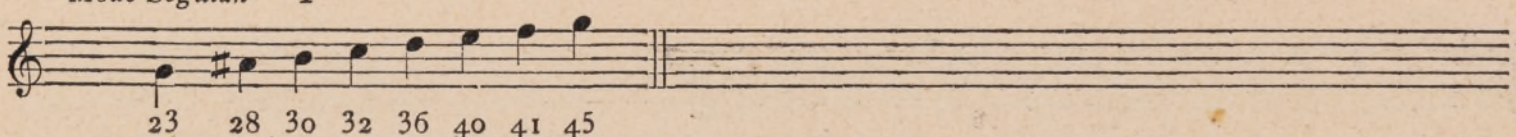
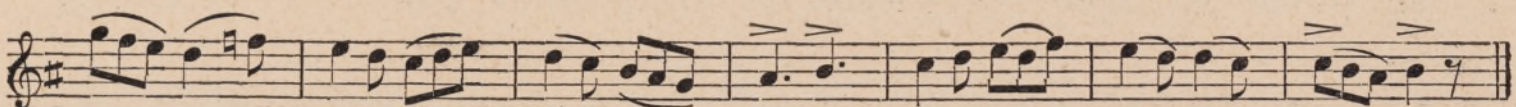
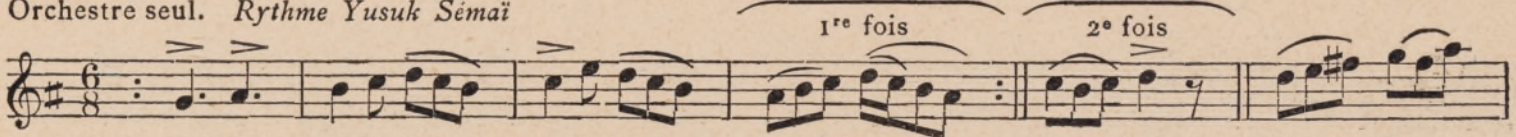
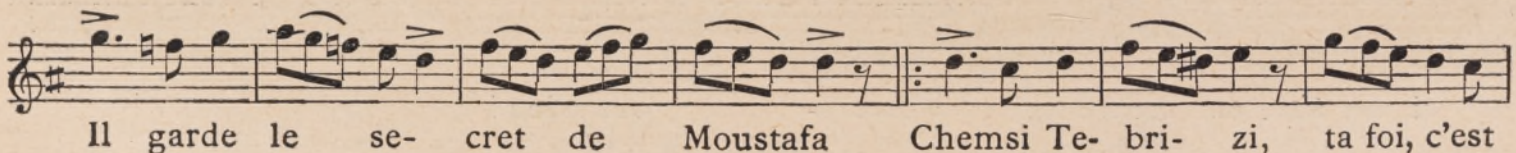
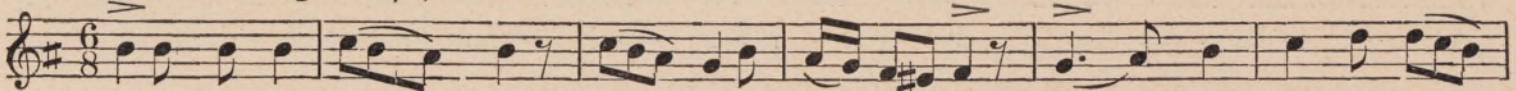
Rythme Yuruk Sémaï

Dum tek tek Dum tek

Mode Nihriç

T

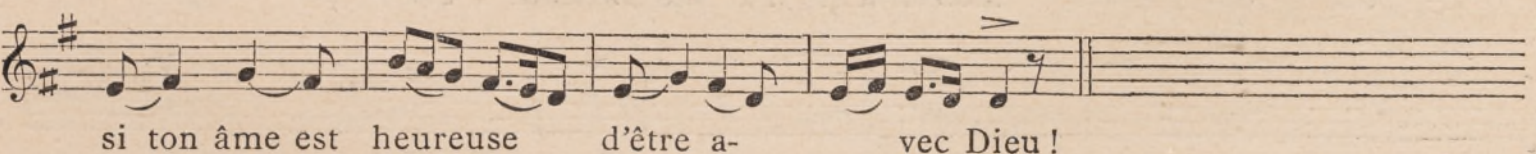
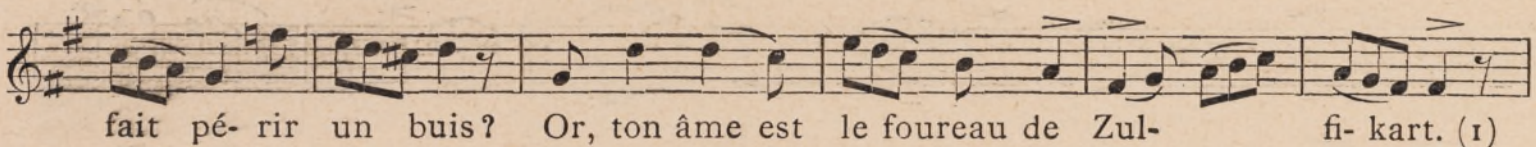
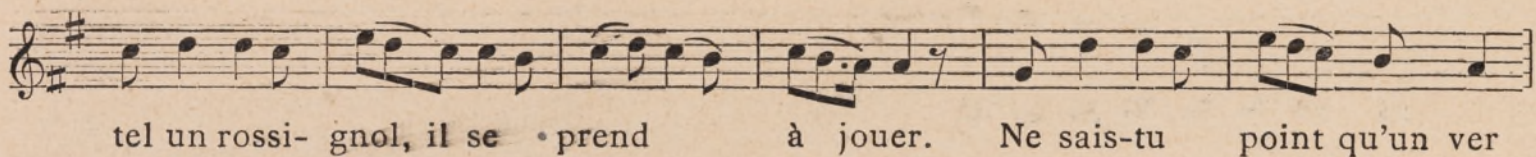
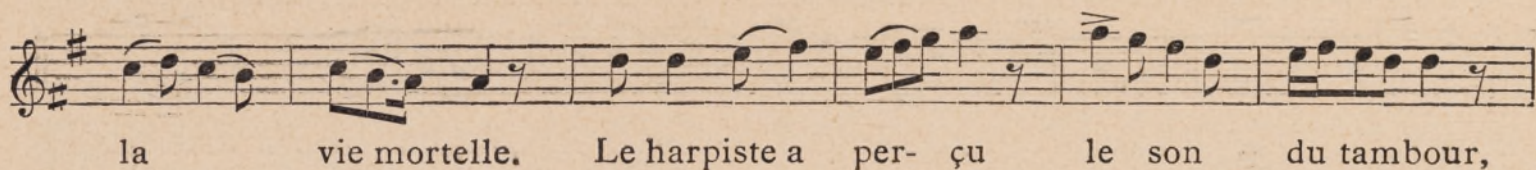
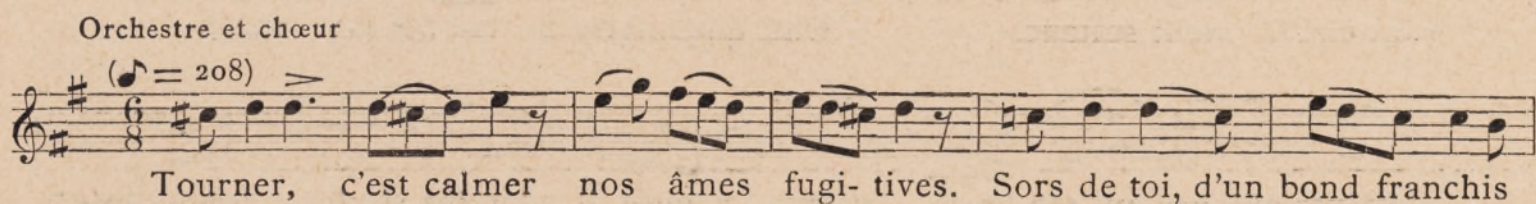
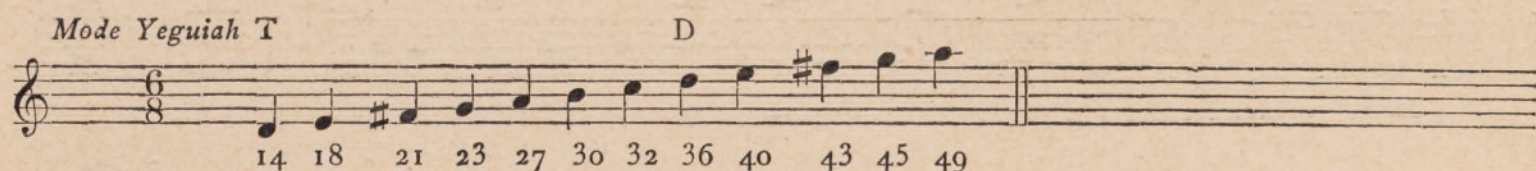
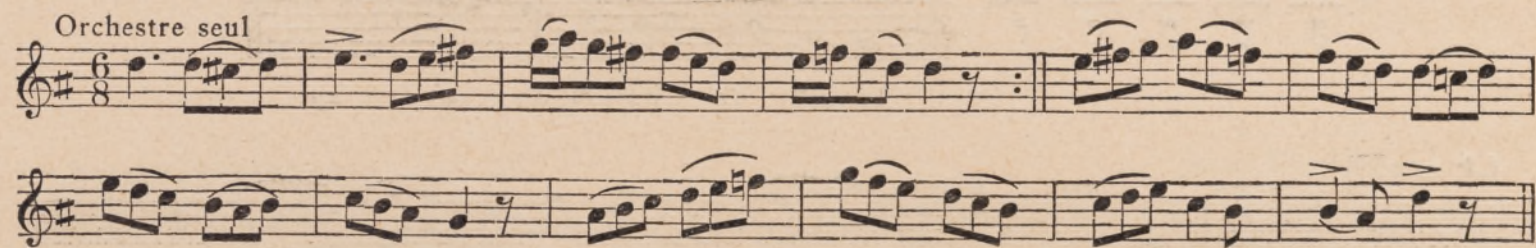
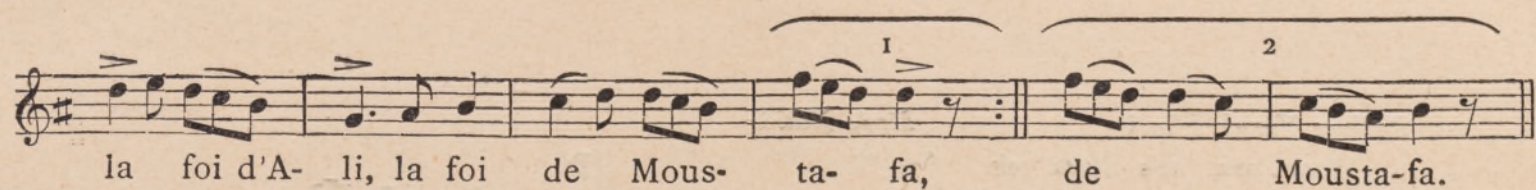
D

*Mode Séguiah*D
T*Orchestre seul. Rythme Yusuk Sémaï**Orchestre et chœur (♩ = 176)*

(1) Sultan Véled, fils de Djelal-ed-Din.

(2) Epithète honorifique donnée à Ali, gendre du prophète.

(3) Un des noms de Mahomet.



(1) Célèbre et glorieuse épée d'Ali dont la pointe se terminait en forme de dard.

(2) Moavia Hiezid combattant Hussein dans la plaine de Kerbéla, près de Koufa, avait réussi à endiguer les eaux de l'Euphrate; Hussein vaincu, réduit à la dernière extrémité, refusa un verre d'eau qu'on lui présentait et se laissa volontairement mourir de soif.

Sélami Rabi' (4^e période)

Mode Evidj. T D

14 19 21 23 27 30 32 36 41 43 45 49 52 54

Rythme Evfer
(♩ = 100) Orchestre et chœur

(Ah!) Sul- tan bien- ai- mé!

Sul- tan bien-ai- mé! (Ah!) re- li-

gion de mon cœur et de mon â-

me! (Ah!) que me sert la vie?

que me sert mon âme? (Ah!) Puis- que

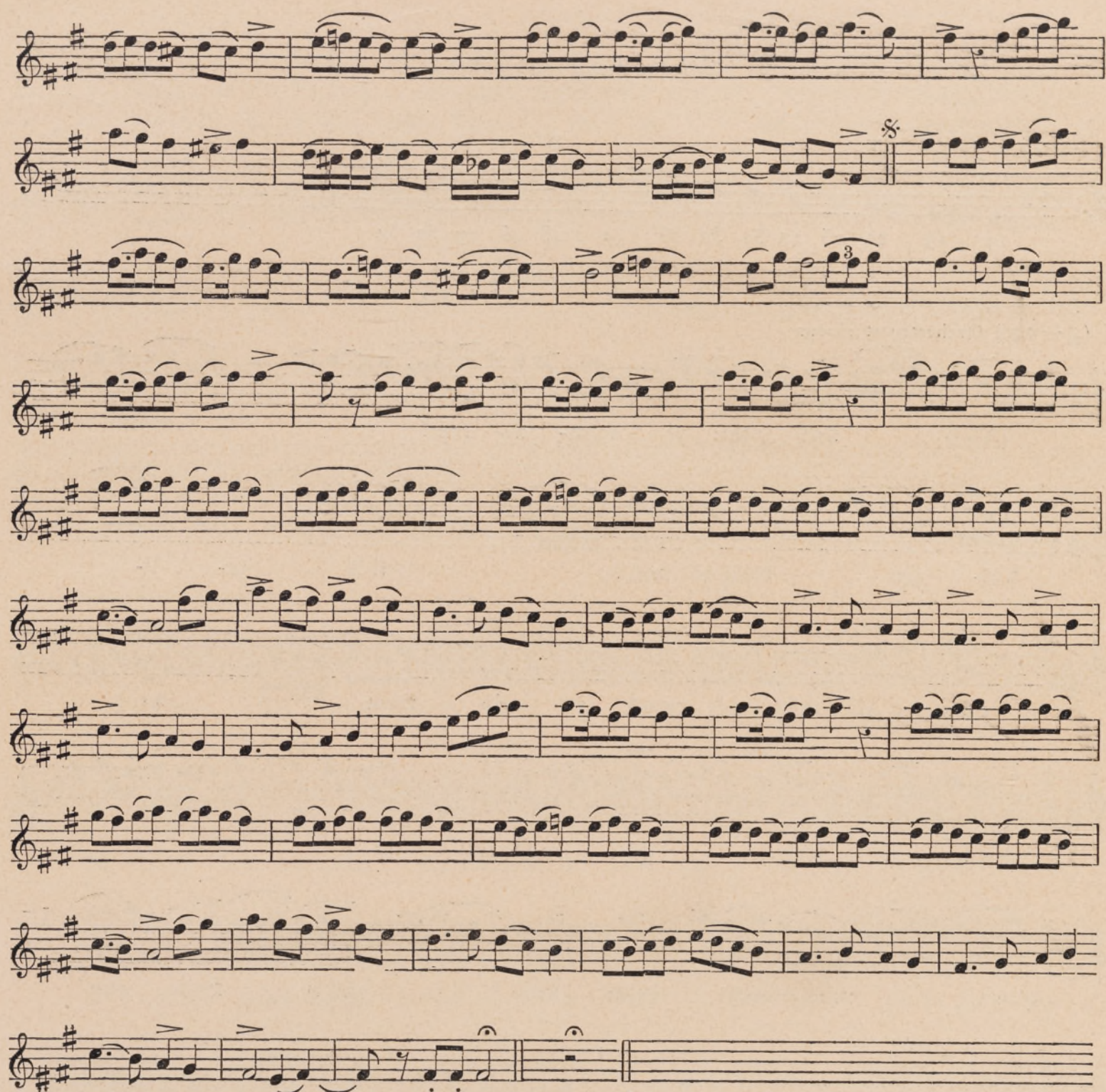
cent fois tu vau^x mon cœur, mon

âme!

Péchrev

Mode Evidj. Rythme Duyek. (Composé par Zakir.)

(♩ = 120)



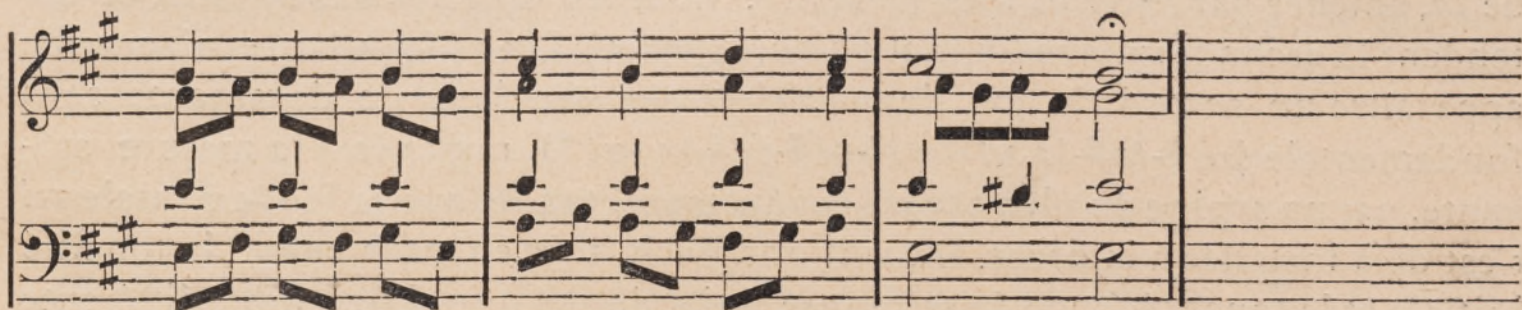
Finale

Mode Férahnak Rythme Yuruk Sémaï.



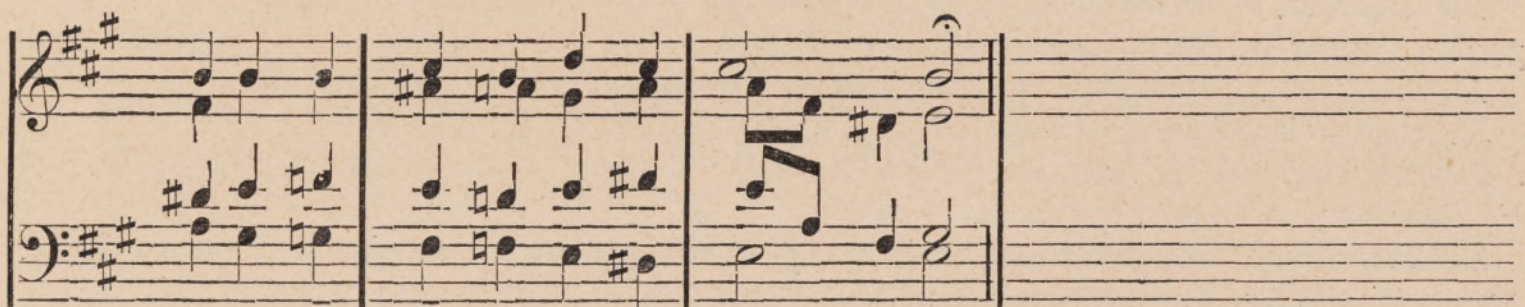
P. J. THIBAUT,
Des Augustins de l'Assomption.

Exercices d'analyse (1).



Telle est l'harmonisation des paroles : « J'y vais en sûreté, en paix. » C'est la plus simple, la plus naturelle, la plus paisible que l'on pouvait concevoir. Les trois premiers *si* sont rattachés à l'accord de dominante de *la*, dont la fondamentale est *mi* ; l'accord de tonique apparaît ensuite ; la dominante et la sous-dominante, présentées l'une et l'autre dans des accords de sixte (1^{ers} renversements) très doux, ramènent l'accord de *la*, d'abord sous sa forme normale, puis dans le 2^e renversement (quarte et sixte), qui l'impose, et la phrase remonte enfin, sans effort, vers la dominante. Aucune modulation, sauf à la conclusion, où le *ré* # du ténor établit la tonalité de *mi*, la plus voisine. Cette harmonie si tranquille est rendue plus coulante encore par la marche de la basse et de l'alto, dont les notes de passage relient entre eux des accords déjà très voisins (2), et les broderies (3) s'épandent à loisir, pareilles aux circuits d'une eau calme. A peine, vers la fin, un léger frémissement : c'est la broderie chromatique (*ré* #) du ténor, que suit, à l'alto, un *fa* #, broderie du *sol* # final.

Les 3 notes supérieures (*ré* #, *fa* #, *ut* #) esquissent ainsi un accord de neuvième construit sur la dominante de *mi* (*si-ré* #-*fa* #-*la-ut* #), tandis que la tonique est maintenue à la basse. Ce choc de deux harmonies caractéristiques introduit une assez plaintive dissonance, tout en affirmant la tonalité nouvelle : la marche tonale s'accélère, le souvenir des maux passés se mêle à la joie prochaine : la phrase suivante se trouve ainsi annoncée.



Ici tous les accords, sauf le 2^e et le dernier, sont dissonants. Le ton de *mi* est d'abord établi par le 3^e renversement de son accord de dominante (*la-si-ré* #-*fa* # = *si-ré* #-*fa* #-*la*), que suit un accord de sixte. Le 1^{er} accord de la mesure suivante est une 7^e de dominante du ton de *si*, qui fait monter la tonalité vers les dièses ; mais devant lui s'est glissée une autre 7^e de dominante qui apparte-

(1) Voir la Revue d'août.

(2) Rappelons ici que les notes de passage font franchir par degrés un intervalle qui, sans elles, exigerait un saut.

(3) Une broderie est la fuite momentanée d'une note sur sa voisine supérieure ou inférieure, diatonique ou chromatique, suivie du retour à la position primitive.

nait au ton d'*ut* ♮, et abaissait brusquement la tonalité, avec l'accent déchirant, presque discordant d'un sanglot. Au 3^e temps nous retrouvons une dominante de *la*, amenée par l'accord intermédiaire, dont les bécarres adoucissent et détendent la seconde syllabe du mot *peine* (*Jammer*). Un *ré* ♯ à la basse fait ensuite apparaître un accord du ton de *mi* : c'est une neuvième de dominante sans fondamentale (*ré* ♯-*fa* ♯-*la*-*ut* ♯ = *si*-*ré* ♯-*fa* ♯-*la* -*ut* ♯), ramenée à la mesure suivante, par un arpège du plus tendre mouvement, tandis que la fondamentale *mi* s'est déjà installée à la basse. On voit que Bach, tout en maintenant la tonalité initiale et la tonalité finale de sa phrase, lui a donné une allure toute différente par ses excursions vers des tons lointains et la brusquerie des successions que n'atténue, ici, aucune note de passage. Rien de dur cependant, ni de heurté : ces accords si éloignés par leur sens sont atteints sans effort, par un mouvement continu des voix, de la basse surtout, qui descend tout du long d'une échelle chromatique. Aucune emphase tragique, aucun retour orgueilleux sur une destinée singulière, une souffrance rare et curieuse : une grande tristesse seulement, plus douloureuse par cela même qu'elle est le fruit naturel de la vie, mais douce en même temps, parce qu'elle n'est plus qu'un souvenir. Voilà ce que dit cette chaîne continue de dissonances ; voilà ce que Bach a su tirer de son texte musical.

LOUIS LALOY.

Bibliographie musicale.

Les comptes rendus des sessions des Sociétés des Beaux-Arts des départements, publiés sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, forment 26 gros volumes.

Cet intéressant recueil, dirigé depuis 26 ans par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité des Beaux-Arts, renferme plus de 800 monographies sur l'art ou les artistes.

Nous empruntons à la table les mentions suivantes ayant trait à la musique :

Etude sur l'enseignement de la musique, par CIFOLELLI, t. IV, p. 115 à 119.

Les Boesset, surintendants de la musique des rois Louis XIII et Louis XIV, étude par A. HERVÉ, t. XII, p. 13, 57, 58, 313 à 336.

La musique à Boulogne-sur-Mer, par A. REINHARD, t. V, p. 306 à 316.

Le Puy de musique de Caen, étude par J. CARLES, t. IX, 90 à 116.

Les instruments de musique au XIV^e siècle, d'après GUILLAUME DE MACHAUT, par E. TRAVERS, t. V, p. 189 à 225.

Les instruments de musique figurés dans plusieurs églises du diocèse de Soissons-Laon, par de FLORIVAL, t. VI, p. 191 à 205.

A. JACQUOT, *les Médards, luthiers lorrains*, t. VI, p. 235, t. XIX, p. 26, 43, 636 à 651.

Id. *La musique en Lorraine*, t. VI, p. 228 à 238.

Id. *Recherches sur les instruments de musique en France du VIII^e au XVIII^e siècle*, t. VIII, p. 10-36.

Id. *Les luthiers d'art en Lorraine*, t. XIV, 14, 51, 52.

Id. *Essai d'un répertoire des luthiers lorrains*, t. XXVI.

L'académie de musique de Moulin (1901) au XVIII^e siècle, par E. BOUCHARD, t. XI, p. 592-619.

Orgues de Montauban, étude par E. FORESTIÉ, t. IX, p. 228 à 235.

id. de N.-D. d'Embrun, par l'abbé GUILLAUME, t. X, p. 249-271.

id. de N.-D. de Grenoble, par J. ROMAN, t. XX, p. 96 à 103.

Porchet, musicien auteur d'un solfège instrumental, étude par A. HERVÉ, t. XI, pp. 28, 52, 671 à 678.

Etude sur l'Orphéon, par A. HERVÉ, t. XII, p. 337-340.

Sociétés musicales d'harmonie et de fanfares, par HERVÉ, t. IV, p. 119 à 125.

Antoine Stradivarius luthier, t. XIV, p. 51, t. XIX, p. 638.

H. HERLUISON et P. LEROY, *Notes pour servir à l'histoire de l'art sous la Révolution, le Concordat et l'Empire*, t. XXIII, p. 684 à 739.

Publications nouvelles

LA RÉFORME DU CHANT LITURGIQUE A ROME APRÈS LE CONCILE DE TRENTE (all.), par le R. P. RAPHAEL MOLITOR, Bénédictin de la Congrégation de Beuron. Tome II, in-8°, 284 pp. Leipzig, Leuckart, 1902.

Le P. Molitor poursuit l'étude de ces tentatives de réforme dont l'incertitude, le défaut de logique et de suite suffiraient à montrer qu'elles n'émanaient pas directement du pouvoir pontifical. Le résultat pitoyable de ce mouvement confus a fait l'objet d'un volume séparé (*Le chant liturgique réformé*) dont nous avons rendu compte ici même (1), en essayant de donner une idée de la méthode rigoureuse, de la manière élégante et précise du savant Bénédictin. On retrouvera ces mêmes qualités dans le présent volume, qui comprend les pontificats de Clément VIII et de Paul V (1592-1615).

Palestrina, que le pape Grégoire XIII avait déjà chargé d'une revision des éditions anciennes en 1577, fut sollicité par la Congrégation des Rites de reprendre son travail en 1593 ; en effet, un ouvrier de l'Imprimerie orientale, Parasoli, venait d'inventer un procédé d'impression en gros caractères qui permettait de donner aux livres de chœur des dimensions égales à celles des manuscrits du x^ve siècle ; l'idée de publier une édition-type, d'une correction parfaite, se présentait donc tout naturellement aux esprits. Palestrina se remit à l'œuvre, mais mourut l'année suivante, sans avoir achevé autre chose que la moitié environ du Graduel. Raimondi, le directeur de l'Imprimerie orientale, n'abandonna pas pour cela le projet de réforme : cet imprimeur est un ennemi déclaré des anciens manuscrits, dont l'élégance, l'éclat et les belles dorures ne doivent pas séduire, car « ils abondent, au dedans, en monstres hideux et scorpions empoisonnés, qui sont les erreurs susdites (2) ». L'édition du Graduel revu et corrigé fut enfin publiée, en 1614, grâce à la collaboration des musiciens Anerio et Soriano, épigones tardifs de Palestrina, dont on pouvait naguère entendre, à Saint-Gervais, quelques faux-bourbons assez insignifiants et déjà solennels, à la façon du x^{vii}e siècle. Cette édition ne fut *jamais* revêtue, par la papauté, du titre d'édition officielle. Telle est l'histoire que retrace le P. Molitor, d'après les documents originaux des Archives d'Etat de Florence et des Archives Royales d'Espagne. Ce livre, d'une érudition aussi sobre que solide, se termine par une page, une seule page de conclusions, mais ces conclusions empruntent au récit des faits, qui précède, une évidence irréfutable et un poids accablant. « Le Graduel de Raimondi ne contenait pas le chant de l'Eglise romaine et n'a jamais été « le bien commun de l'Eglise romaine... C'est une œuvre isolée et bâtarde, sans « suite et sans clarté... La réforme du chant liturgique a été tentée par quelques artistes et un imprimeur, et non par le Concile de Trente ou par le Pape... Le « chant grégorien n'est pas la seule musique catholique possible : il représent

(1) Revue de novembre 1901.

(2) Rapport de RAIMONDI au pape Clément XIV, cité par le P. Molitor, p. 81.

« son temps. Mais un remaniement du genre de la réforme romaine ne compte, « dans l'histoire de l'art, ni pour un développement naturel ni pour une réforme. » On ne saurait s'exprimer avec plus de vigueur, d'autorité et de sérénité : ce sont paroles qui tombent de haut.

L. L.

Périodiques (1).

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN. Juillet 1902. — *Antiennes du Benedictus du Commun d'un confesseur non pontife*, par DOM J. POTHIER. — *Mélodies populaires du plain-chant*, par A. LHOUMEAU. — *La Parole du Pape et le chant grégorien*, par l'abbé H. VILLETARD. — *Une appréciation remarquable du chant grégorien*, par J. BOUR.

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. Juillet 1902. — *Dix ans d'action musicale et religieuse*, par R. DE CASTÉRA. — *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, par A. GASTOUÉ. — *Henry du Mont*, par H. QUITTARD. — *Les Bénédictins de Solesmes et le rythme grégorien*, par l'abbé GABORIT. — *Encartage musical : Deux motets à 3 voix*, de ROLAND DE LASSUS.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE. Juillet 1902. — *Les Premiers Éléments de l'Acoustique musicale*, par le Dr GUILLEMIN (suite de la critique des théories admises ; détermination du centre de gravité d'un accord. Étude fort intéressante et neuve).

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. 13 août 1902. — *Le Dr H. Riemann est-il anti-wagnérien ?* par H. LANG-DRESDEN (le Dr H. Riemann, après mûr examen des textes incriminés, est déclaré non coupable). — *La Question d'existence pour les maîtres de musique*, par O. MÖRICKE.

— 27 août 1902. — *A l'occasion du Centenaire du compositeur suisse L. Niedermeyer ; esquisse biographique*, par H. KLING. — *La Juive d'Halévy et sa valeur comme drame musical*, par MAX KUHN.

— 3 septembre 1902. — *Le Nouveau Théâtre de Cologne et son directeur J. Hofmann*, par P. HILLER.

DER KLAVIER LEHRER. 1^{er} septembre 1902. — *Avantages et inconvénients des nouvelles éditions, à l'usage des élèves, des œuvres anciennes pour piano*, par E. KRAUSE (suite). — *La Rédemption et son expression musicale*, par M. STADLER.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. 2 août 1902. — *La Dernière Œuvre de Brahms*, par E. ISLER.

MUSICA SACRA (Ratisbonne). Août-septembre 1902. — *Une des plus simples méthodes pour former des chanteurs solides*, par E. GROSS.

— L'OPÉRA-COMIQUE a fait sa réouverture, le 16, avec le *Roi d'Ys*, qui a retrouvé son succès habituel. M. Beyle a obtenu des applaudissements mérités dans le rôle de Milio. Nous regrettons que la chanteuse qui jouait le rôle de Rosen ait la voix si mal posée : il y a eu d'assez longues séries où les notes étaient à peu près justes. A bientôt une revanche !

(1) Nous ne signalons sous cette rubrique que les articles originaux concernant la musique.

SÉRÉNADE

(dédiée à E. Chausson).

J. Hamelle, éd.

VINCENT D'INDY.

M. d'Indy considère cette pièce comme une blquette, et, de fait, il s'est illustré depuis par des œuvres d'une tout autre envergure ; mais on reconnaîtra aisément le maître à l'élégance soutenue du style, à la claire ordonnance, à l'écriture précise et ferme. Trois parties : 1^o Exposition : on croit entendre la clarinette, accompagnée, en contre-temps perpétuel, par les pizzicati des cordes. 2^o Développement rythmique (au bas de la 2^e page) ; basson danse, en *ut* # mineur, puis le rythme s'alanguit et finit par s'enrouler sur lui-même. 3^o Reprise en *tutti*, sur le mode joyeux (4^e page).

Allegretto giocoso.

Piano.

mf et marquez le chant*quazi pizzicato*

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is D major (three sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto giocoso'. The first system is marked 'Piano.' and 'mf et marquez le chant'. The second system continues the melody. The third system has a dynamic change to 'p' (piano). The fourth system has a dynamic change to 'più f' (piano più forte). The fifth system ends with 'dim. e rallent.' (diminuendo e rallentando).

a tempo

mf

espr.

poco rallent. - *a tempo*

poco rit.

sffz

a tempo

f sempre

sffz

sffz

First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written for piano in treble and bass staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with the instruction *p e espr.*

Second system of musical notation. The key signature remains three sharps. The melodic line in the right hand continues with a series of eighth notes. The system concludes with the instruction *rallent.*

Third system of musical notation. The key signature remains three sharps. The music is marked *legato e espr.* and *a tempo*. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The key signature remains three sharps. The music is marked *più p*. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The key signature remains three sharps. The music is marked *sempre* and *dim.*. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

