

LA REVUE MUSICALE

N^o 3 (troisième année)

Mars

1903.

La Damnation de Faust

AU THÉÂTRE DE MONTE-CARLO (7 mars).

Un article d'allure « sensationnelle », publié il y a deux mois environ par le *Figaro* et signé Gunsbourg, m'avait autorisé à craindre que le chef-d'œuvre de Berlioz, adapté à la scène de l'opéra de Monte-Carlo, ne fût victime d'un de ces ingénieux dérangements, et, pour tout dire, d'un de ces actes de vandalisme musical qui sont, hélas ! très nombreux, mais qu'il faut nettement condamner partout où on les constate. Je me hâte de dire que ces craintes ne se sont pas trouvées justifiées. Malgré la nouveauté du cadre somptueux où on l'a placée, c'est bien l'œuvre de Berlioz, elle seule, que nous avons entendue. « *Je n'aurais pas permis qu'il en fût autrement* », me faisait l'honneur de me dire le Prince souverain de Monaco, grâce auquel un si beau festival a pu être donné. Il faut enregistrer et louer sans réserve de telles paroles ; elles sont dignes d'un prince qui, aimant à scruter les profondeurs de l'Océan, aime passionnément aussi la musique de Berlioz ; elles doivent servir d'exemple à tous ceux qui s'occupent du répertoire symphonique ou lyrique : le meilleur moyen d'honorer les grands morts, c'est de respecter pieusement leur pensée !

L'adaptation à la scène de la symphonie de Berlioz, suffisamment hardie en soi pour qu'on n'y ajoute pas d'autres hardiesses, a été déjà faite, d'après les idées venues de Monte-Carlo, à Hambourg, à Darmstadt (si je ne me trompe, ou à Dusseldorf), à Francfort, et dans quelques théâtres de l'Italie. Partout elle a obtenu le plus vif succès. Nous la verrons à Paris, le 4 mai prochain au théâtre Sarah-Bernhardt, sous le double patronage du prince Albert et de la comtesse Greffulhe, présidente de la Société des grandes auditions musicales, avec un orchestre que, très probablement, dirigeront tour à tour MM. Jéhin, Ed. Colonne — qui a bien mérité d'être invité à pareille fête ! — et Cortot. En m'associant d'abord et très sincèrement aux éloges qu'a mérités une entreprise aussi brillante, dirigée par la prudence la plus sage, je me bornerai à quelques observations et réserves de détail, — que je compléterai ou rectifierai, bien entendu, le mois prochain, quand ce poème, que je n'ai encore vu que deux fois sous sa nouvelle forme, sera montré à Paris, et quand la partition d'opéra, qu'on prépare en ce moment, aura paru.

C'est en 1892 qu'un homme remarquablement adroit et actif, dont on ne saurait donner une caractéristique ou esquisser la biographie sans écrire un roman d'aventures, — Raoul Gunsbourg, — proposa au prince de Monaco d'adapter à la scène la *Damnation*. Pour justifier ce projet, M. Gunsbourg déclarait, entre autres arguments, avoir trouvé une lettre où Berlioz disait : « *Je viens de terminer, sur FAUST, un opéra qui, j'en ai bien peur, ne sera reçu par aucun directeur de théâtre.* »

(Je cite ce texte de mémoire ; je ne le connais que grâce à une conversation avec M. Gunsbourg.) Je suis loin de mettre en doute la parole de l'honorable directeur de Monte-Carlo ; cependant, je ne puis m'empêcher de dire que, quand on a eu la bonne fortune de découvrir un document de cette importance, on le publie ; il est même d'usage de donner un fac-similé de l'écriture. N'a-t-on pas oublié cette précaution, qui eût bien facilement, et dès la première heure, triomphé de tous les scepticismes ? Il est fort possible que Berlioz ait conçu la *Damnation*, primitivement, sous forme théâtrale ; mais les projets d'un compositeur se transforment souvent en cours d'exécution (voir les *Cahiers d'esquisses*, de Beethoven) ; est-il légitime de substituer à la forme d'exposition qu'il a définitivement choisie celle que (par hypothèse) il avait adoptée au début, mais qu'il rejeta bientôt (toujours par hypothèse) comme irréalisable ? Bien qu'il ait écrit *Benvenuto* (1838) et les *Troyens à Carthage* (1863), Berlioz n'avait pas toutes les qualités nécessaires au théâtre ; il lui manquait un certain esprit de suite et un certain art de condensation ; la logique indispensable pour une construction où tout doit s'enchaîner répugnait à la fougue naturelle de son esprit. Son imagination l'emportait sans cesse hors du cadre où il aurait dû se contenir, au delà des espaces imaginables ou disponibles pour la musique. Revoyez la *Damnation*, et dites-moi s'il y eut jamais poème plus mal équilibré au point de vue scénique, plus riche en digressions : *Ronde de villageois*, — *Marche hongroise*, — *Chœur d'église*, — *Chant de buveurs*, — *Chansons du rat et de la puce*, — *Sommeil au bord de l'Elbe*, — *Esprits de l'air*, — *Ballet des Sylphes*, — *Chœur de soldats*, — *Chanson sur le roi de Thulé*, etc... tout cela, n'est-ce pas une série de hors-d'œuvre ? Ya-t-il plus de 15 ou 20 pages qui soient de vrai drame, dans cette partition d'ailleurs admirable ?

Voyons comment elle a été illustrée, ainsi qu'un livre auquel on ajouterait des images très artistiques, par le metteur en scène le costumier, le décorateur, le machiniste, l'électricien, l'artificier, etc...

1^{er} acte (8 h 1/2). Faust est dans une sorte de cabinet peu profond, séparé de la campagne par un vitrage derrière lequel des jeux de lumière variés nous montreront les deux premiers épisodes : les danses et la marche militaire — Je ne puis m'empêcher de faire ici quelques critiques. Lorsque Faust dit : « J'entends *autour de moi* la chanson des oiseaux, le long bruissement des eaux etc... » il est, d'après la pensée de Berlioz, en pleine nature, et non dans une *chambre*. En second lieu, il devrait y avoir, quand éclate la marche de Rackocsky, un changement de décor, puisque par une brusque fantaisie dont Berlioz lui-même a reconnu l'in vraisemblance dans la Préface de son œuvre, Faust est transporté en Hongrie. On le voit, l'adaptateur a été obligé de condenser ce que le musicien avait éparpillé. Enfin, lorsque le rideau tombe, au bout d'un quart d'heure, sur la dernière note de la marche hongroise, la loi la plus élémentaire de l'art théâtral est méconnue en ce sens que rien, absolument rien, ne fait prévoir une suite, n'établit un commencement d'action, et ne fait le pont entre le premier et le deuxième acte. Dirai-je enfin que le récitatif : « Mais d'un éclat guerrier les campagnes se parent », est chanté par Faust *avant* qu'éclate l'appel des trompettes qui le justifie, c'est-à-dire que Faust parle ici plutôt comme un « récitant » de symphonie (annonçant ce qui va se passer) que comme un personnage réel mêlé à une action réelle, et qu'en tout cas, un tel vers devrait être dit en plains champs et non dans une chambre, face au public ? Ces

réserve faites, on ne peut qu'admirer l'art avec lequel sont réglés les deux divertissements qui font contraste avec l'ennui et l'impuissance de Faust. Les danses sont charmantes. Quant à la marche hongroise, elle est un commentaire très intelligent, très ingénieux et très pittoresque, de la musique. Du fond et du sommet gauche de la scène, avec casques, lances, drapeaux, costumes éclatants, un long défilé de soldats descend une route en zigzag qui lui permet de traverser trois fois la scène. Quelques épisodes dramatiques ont été insérés, non sans hardiesse, dans ce tableau : courte halte, bénédiction des drapeaux devant les soldats agenouillés, surprise produisant un remous et une reculade, courte mêlée, enfin reprise à grande allure de la marche en avant. L'effet est magnifique.

Le rideau tombe pour la première fois à 8 heures 45 minutes et se relève, après un quart d'heure, à 9 heures, pour le deuxième acte (s'il est permis ici d'employer un tel terme), qui comprend deux tableaux. Le premier, c'est Faust dans son cabinet légendaire : au plafond, un énorme crocodile empaillé ; dans la monumentale et sombre cheminée, un énorme chat au poil hérissé qui s'évanouira soudain pour être remplacé par le diable.... Il faut remarquer ici que, contrairement aux lois du théâtre, l'apparition de Méphistophélès n'est ni annoncée ni préparée. Plus d'une fois, au cours de la « pièce », on regrettera que les entrées et sorties des personnages ne soient pas suffisamment motivées. Evidemment, Berlioz a suivi le système de la juxtaposition des épisodes ; au théâtre, il faut qu'il y ait enchaînement, suite logique et progression continue dans l'intérêt. Ici, les tableaux passent trop souvent comme sur une toile éclairée par une lanterne magique. Le lien de toutes les parties est insuffisant. Admirable pourtant — si on le considère à part — est le chœur des buveurs : pages de haute fantaisie romantique et à triple ironie, puisqu'on entend une *fugue* (ceci est contre la musique classique) chantée à pleine voix par des *ivrognes* (ceci est contre les Allemands) sur l'unique mot *Amen* (ceci est contre l'Eglise). Dans une taverne éclairée d'une lumière rouge, les buveurs marquent parfois le rythme en tapant sur les tables avec leurs verres, soulignent le dessin mélodique par des mouvements répétés des bras ou de la tête ; chacun d'eux a une attitude et un rôle personnels. C'est un Téniers, un Jordaëns. D'enthousiasme, le public a bissé ce morceau. Il se termine par un effet comique très heureux. Lorsque, sur un brusque accord de l'orchestre, Faust et son guide disparaissent dans une trappe d'où sort un nuage de vapeur, tous les buveurs tombent à plat ventre, ahuris. ...

Ce deuxième acte a duré exactement 29 minutes. Le 3^e commence à 9 h. 37, pour finir à 10 heures 9 minutes. Faust est couché sous un arceau de roses dans un paysage aux perspectives bleues. Pourquoi l'Elbe n'est-il pas figuré près de lui ? sans doute, parce que l'adaptateur a besoin de toute la scène pour faire évoluer ses danseurs. Il y a là, en effet, après un ballet pedestre, un joli ballet aérien avec groupements ingénieux, et mouvements à la Loïe Fuller dans la lumière électrique. — Ici encore, l'adaptateur a été obligé de condenser.

Le 4^e acte (10 h. 15 m.) va jusqu'à la mélodie : *D'amour l'ardente flamme*.... Nous voyons la chambre de Marguerite, mais reléguée dans un coin de la scène, et trop petite, évidemment : s'il en est ainsi, c'est que l'adaptateur, ici encore, a dû condenser, réunir plusieurs tableaux pour les faire tenir sur un même espace donné. Peut-être serait-on fondé à lui reprocher d'avoir matérialisé par des jeux de lumière (d'une forme d'ailleurs un peu déplaisante) l'invocation du Diable : « Esprits des *flammes inconstantes*, etc... » Ce mot « flamme » n'a-t-il pas un sens

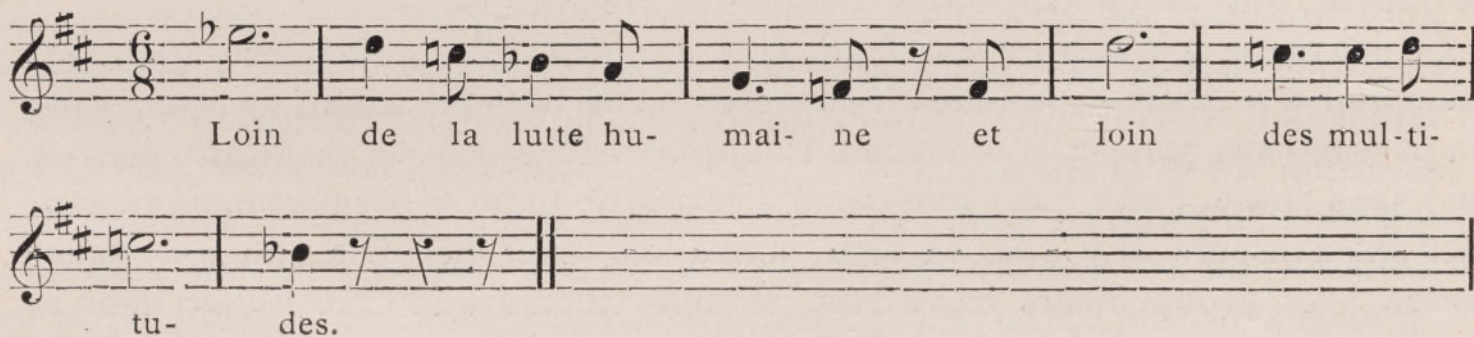
purement moral dans la bouche de Méphistophélès qui tient à donner à Faust une maîtresse infidèle ? n'est-il pas synonyme d' « amour », comme dans le langage classique ? n'y a-t-il pas enfantillage à le réaliser par une danse de feux follets ? En cet acte, où tout est à l'étroit, je note une idée dramatique, mais due à M. Gunsbourg, et non à Berlioz : c'est, pendant le ballet que joue l'orchestre, une pantomime pathétique, où l'on voit Marguerite torturée entre Méphistophélès qui l'attire, et la croix qui s'allume, à plusieurs reprises, au-dessus du portail de l'église — Et ici encore, on regrette le manque absolu de lien entre les actes.

Le 5^e (11 h. 20) devrait être le plus émouvant ; il est au contraire le plus court (8 minutes à peine) et comprend l'unique mélodie : *D'amour l'ardente flamme consumemes beaux jours*. Au point de vue théâtral, c'est une faute de composition.

Le 6^e et dernier (11 h. 20 — minuit) comprend, après l'invocation à la nature (faite devant un paysage un peu pauvre) la fameuse « course à l'abîme » où triomphe l'habileté du machiniste. On m'avait parlé de merveilleux chevaux mécaniques à mouvement très rapide ; j'avoue (est-ce la faute de mes yeux ?) ne les avoir pas distingués. Des paysages divers passent ; des monstres fantastiques s'enlèvent dans les airs ; la lumière change, tout se brouille ; sur le devant de la scène, formant rideau, tombe une averse formidable, une pluie vraie, dont pas une goutte ne s'égare. Nous sommes en pleine féerie. Comme bouquet, une énorme explosion !.... Puis, un décor de vie réelle (murailles, maisons, etc...) qui, peu à peu, s'enfonce et disparaît aux trois quarts dans les sous-sol : au-dessus, des anges qui portent Marguerite, et, lentement, la conduisent au ciel...

Telle est la physionomie générale de cette représentation. La mise en scène dure, on le voit, assez longtemps, et fait peut-être ressortir ce qui manque à la symphonie de Berlioz pour être un drame. Le spectacle n'en est pas moins curieux digne d'éloges, et assuré de plaire au public.

M. Tamagno (9000 francs d'honoraires *par soirée*) chantait le rôle de Faust. C'est un artiste qui m'a paru avoir l'éclat du soleil couchant, plutôt que celui de l'aurore ou du plein midi. Dans le début de la première scène il a fait entendre quelques notes peu justes, mal placées, et d'émission mauvaise ; ça et là, il s'est montré grand et puissant chanteur, par l'éclat de sa voix, par exemple dans cette phrase qui termine la première scène. (mais pourquoi pousser le *si* \flat à l'octave supérieure, au mépris du texte de Berlioz ?) :



Son accent italien lui a un peu nui : *qué z'aime cé silence !.. qué sentiment z'éprouve ! c'est dé l'amour, c'est dé l'amour !..* M^{lle} Emma Calvé a prêté à Marguerite le charme incomparable de sa voix, pure comme le cristal : parfois, peut-être, une pointe de maniérisme, une tendance à traîner et à attaquer la note en dessous. M. Renaud s'est montré chanteur admirable. Je ne suis en désaccord avec lui que sur un seul point. Dans la scène des bords de l'Elbe, il chante la

mélodie célèbre : *O mon Faust bien-aimé...* avec une tendresse caressante et très lente. Je crois que toute cette scène doit être dite avec une ironie méprisante et une sorte de joie féroce.

JULES COMBARIEU.

En Espagne.

Les journaux espagnols nous apportent l'écho encore très vibrant du beau succès qu'a obtenu M. Pierre Sechiari au théâtre des Nouveautés de Barcelone, dans les deux concerts qu'il a donnés, les 3 et 6 mars, avec le concours de M. Alfred Casella. L'excellent premier violon des concerts Lamoureux s'est particulièrement fait applaudir dans la Sonate n° 1 (en ré) de Saint-Saëns, la Sonate n° 5 (fa majeur) de Beethoven, la *Fantaisie norvégienne* de Lalo, le *Nocturne en mi bémol* de Chopin, et surtout cette *Chaconne* pour violon seul, de J.-S. Bach, qui est bien une des plus étonnantes compositions que l'on connaisse.

L'Acoustique du Trocadéro (1).

Ayant appris par M. d'Estournelles de Constant le désir qu'avaient M. le Ministre de l'Instruction publique et M. le Directeur des Beaux-Arts de faire servir davantage l'admirable salle du Trocadéro à l'éducation artistique du public, à l'aide de grandes auditions dramatiques, lyriques ou musicales, j'ai pensé qu'il y aurait lieu de chercher, à cette occasion, un remède aux imperfections sonores dont est affligée cette admirable œuvre d'architecture.

Me rappelant l'étude que j'avais faite de la question en 1889, je me permis d'en entretenir M. d'Estournelles de Constant et de lui dire que je me mettais avec le plus grand plaisir à sa disposition si M. Bourdais voulait bien m'accepter pour collaborateur. M. d'Estournelles voulut bien entretenir de la question M. Bourdais. Ce dernier me fit le meilleur accueil, mais il me répéta ce qu'il m'avait déjà dit dès 1889, que les plus grands physiciens s'étaient occupés de la question et avaient dû se déclarer vaincus. Comme je n'ai aucune prétention à être un grand physicien et justement à cause de cela, je me permis de faire remarquer à M. Bourdais que je ne pensais pas résoudre la question à priori, mais ce que je proposais c'était de faire une analyse méthodique des conditions de sonorité de la salle. Je lui indiquai en quelques mots l'ensemble des idées qui me paraissaient logiques. Il voulut bien les approuver et accepter mon concours, et le travail d'étude fut commencé le lundi 16 février à 9 heures du matin.

J'avais amené 20 de mes collaborateurs et de mes meilleurs accordeurs, tous d'oreille musicale parfaitement sensible, et certains amis personnels avaient bien voulu me prêter leur concours aussi gracieux que dévoué ; nous procédâmes de la façon suivante.

(1) On sait que la salle du Trocadéro, vaste, bien aménagée, et pourvue d'un orgue, serait la plus belle de nos salles de concerts, s'il était possible d'y entendre la musique *sans échos*. Des praticiens expérimentés vont essayer de guérir cette fâcheuse maladie. Nous sommes heureux de pouvoir faire connaître à nos lecteurs le résultat de leurs premières auscultations.

Chacun des observateurs était muni d'un carton blanc de surface carrée ayant 50 centimètres de côté, chacun de ces cartons comportait un n° d'ordre de grande dimension et parfaitement visible (pour un observateur placé sur l'estrade) de n'importe quel point du Trocadéro.

Ceci étant, les 24 observateurs furent répartis d'abord d'une façon méthodique dans les fauteuils d'orchestre, l'estrade ainsi que ses gradins furent partagés en carrés ayant environ deux mètres de côté (le plan en fut d'ailleurs très exactement relevé).

La première série d'expériences eut pour but de rechercher expérimentalement quelle était la meilleure source de son pour faire entendre distinctement aux observateurs les échos que nous cherchions à combattre. On essaya la voix humaine, puis un tambour, une trompe d'automobile, un cornet à piston, un triangle, un gong, une trompe de mail coach, le choc d'une baguette de bois contre une boîte de bois, un marteau frappant sur le plancher.

Ces essais eurent lieu sur l'estrade, en différents points pris un peu au hasard, afin simplement de découvrir quelques-uns des points d'échos et d'y faire comparer, par les observateurs, les différentes impressions au point de vue de la netteté.

Ceux-ci avaient reçu la consigne de lever leur carton, le numéro faisant face à l'observateur placé sur l'estrade, aussitôt qu'ils percevaient un écho. L'expérimentateur de l'estrade prenait note des indications en appelant à haute voix les cartons qu'il apercevait, et aussitôt les observateurs de la salle abaissaient leurs cartons pour masquer les numéros.

Le premier point acquis, après ces expériences de mise en train, fut que les deux meilleurs instruments capables de produire l'écho étaient : 1^o la voix humaine parlant naturellement et ne chantant pas, une voix saccadée étant de beaucoup la meilleure.

2^o Le coup sec de deux morceaux de bois l'un contre l'autre rappelant les claquettes employées pour les catéchismes et pour les mouvements d'ensemble des enfants dans les églises donnait un résultat meilleur encore.

Une autre observation également à retenir, c'est que lorsqu'on emploie la voix humaine, il est bon de dire successivement deux syllabes de sonorité différente, comme *do*, *mi*, par exemple, afin que l'écho *do* s'entende au moment de la perception du son direct *mi* ; c'est même dans ce cas que pour les oreilles les moins exercées l'écho est le plus nettement perceptible.

Une fois ces points établis et sans prendre la peine d'attendre la fabrication, aujourd'hui faite, d'une claquette en bois sonore, l'analyse de la salle fut entreprise au point de vue de l'écho.

L'expérimentateur se plaçant au centre de chacun des carrés tracés sur l'estrade faisait entendre le choc d'une baguette de tambour contre une boîte vide en bois. Aussitôt le choc produit, tous les observateurs de la salle qui entendaient un écho levaient leur carton et l'indication était prise par appel nominal de chacun des numéros ainsi élevés en l'air, qui aussitôt s'abaissaient.

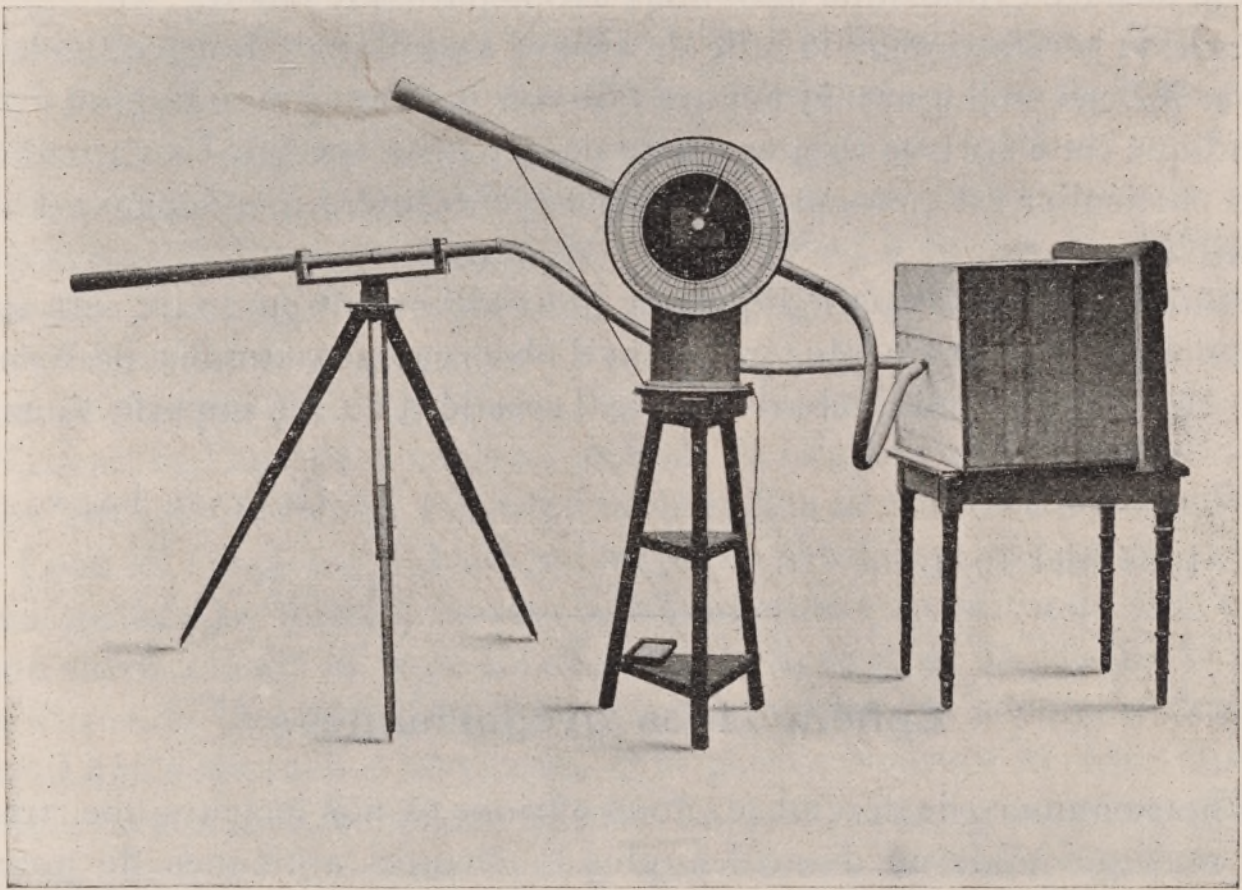
Cette expérience s'est faite en dirigeant le haut de la boîte vers le ciel ou vers la terre, puis l'expérimentateur prononçant la syllabe *mi* dans quatre directions à angle droit, en face de lui, puis à sa droite, puis derrière, puis à sa gauche en tournant toujours autour du point d'observation.

Après chaque son produit, on inscrivait sur un registre les points d'échos perçus.

Après quoi l'expérimentateur passait sur le carré suivant, notait le numéro d'ordre, les mêmes expériences recommençaient, etc.

Un des résultats les plus frappants fut que quelques points du Trocadéro percevaient toujours des échos, quel que fût le point de l'estrade d'où partait l'onde sonore. Ces points seront, à mon sens, des aides puissants pour l'analyse méthodique future des surfaces réfléchissantes de la salle.

Une fois que l'expérience étendue aux différents points de l'estrade fut terminée, les observateurs de la salle quittèrent les fauteuils et furent répartis d'abord dans les loges découvertes et dans les loges couvertes. Une nouvelle série d'observations fut faite. Après quoi ces mêmes observateurs, dans une troi-



LES FUSILS SONORES.

sième série d'expériences, furent répartis en différents points de l'amphithéâtre, puis les expériences furent reprises avec la même méthode.

Pendant que les observations se continuaient, je fus frappé de plusieurs points; un en particulier peut être noté dès maintenant : c'est que plus la source sonore s'élève, moins il y a d'écho, et que l'écho est infiniment plus nombreux dans les plans qui sont au-dessous de la source sonore que dans les régions au-dessus; ceci n'est peut-être pas une loi d'ordre général, mais s'applique au Trocadéro.

Ceci clôturait la première partie des essais qui consistait à trouver les points d'échos existant dans la salle, ainsi que les points de l'estrade qui les causaient. Les expériences futures auront pour but d'analyser la cause de l'écho produit en un point donné de la salle et issu d'un point donné de l'estrade.

A ce propos il m'a semblé, ainsi qu'à un des observateurs, qu'une partie des échos observés dans les fauteuils provenait de la réflexion sur les surfaces cylindriques verticales situées en dessous des loges couvertes dans la partie près de l'estrade.

Une première expérience qui clôturait la séance nous a permis de voir que

cette conception était exacte et que le matériel que j'avais imaginé pour faire ces recherches analytiques nous permettait de produire l'écho pour un observateur déterminé en envoyant deux rayons isolés provenant de la même source sonore, l'un directement sur l'observateur à l'aide de ce que j'ai appelé un fusil sonore (qui n'a rien que de très pacifique) et l'autre à l'aide d'un autre fusil sonore, mais qui peut être, ainsi que le serait une lance d'incendie, dirigé par l'expérimentateur de l'estrade dans tous les coins du Trocadéro.

Ces deux fusils tirent en somme la même cartouche sonore, et nous avons pu vérifier ainsi que l'observateur, après n'avoir perçu que le son direct, alors que seul un des fusils sonores était dirigé vers lui d'une façon constante, a signalé tout à coup percevoir un écho au moment où le second fusil sonore venait frapper la surface cylindrique dont nous avons parlé plus haut.

La règle de la réflexion de la bille de billard s'appliquait dans ce cas-là comme dans tous les cas analogues, et l'épure faite en rentrant à mon bureau a parfaitement indiqué cette surface comme cause de cet écho spécial. La correction pour cet écho particulier est éminemment simple et entraînera une dépense d'un ordre assez faible.

Cet essai de l'analyse méthodique que nous allons entreprendre sera continué avec un nombre beaucoup plus restreint d'observateurs, et nous pouvons espérer, M. Bourdais et moi, débarrasser le Trocadéro de ses imperfections acoustiques.

(A suivre.)

GUSTAVE LYON.

19 février 1903.

Éphémérides grégoriennes.

Dans notre numéro de décembre, nous offrons à nos lecteurs une transcription en musique moderne d'une des plus touchantes antiennes de notre liturgie, accompagnée d'un court commentaire où l'un de nos collaborateurs essayait de dire son admiration. Cet article nous a valu les remerciements de plusieurs musiciens, heureux de connaître un chef-d'œuvre de plus, et une lettre exquise, quoique trop indulgente, du Rév. Père A. Mocquereau, de la congrégation bénédictine de Solesmes. Point n'est besoin de dire ici combien une telle approbation nous est précieuse : la vaste érudition de celui qui veut bien nous la donner, autant que la finesse et la vivacité de son sentiment artistique et la sûreté de son goût, sont des qualités que nous avons pu apprécier de près, et que nous retrouvons aujourd'hui, de loin, dans les belles études sur le rythme de la *Paléographie musicale*.

Forts de ces encouragements, nous avons le projet de publier ici, à l'occasion des principales fêtes de l'année, quelques reliques de ce chant précieux qui, après des siècles de barbarie, renaît enfin et retrouve la souplesse et la légèreté de la vie. Loin de nous la pensée de constituer ainsi une sorte de musée rétrospectif, que le curieux viendra visiter avec un dédaigneux intérêt, et l'orgueilleuse conscience des progrès accomplis : jamais notre musique n'a été plus parfaite, plus maîtresse d'elle-même, plus sûre de sa pensée comme de son expression, qu'en ses origines. Sans nous demander ici jusqu'à quel point la tradition de l'antiquité a guidé les compositeurs du haut moyen âge et comment elle leur

a été transmise (1), disons seulement que l'on retrouve en effet, dans telle antienne grégorienne, la pureté de lignes et la noblesse ingénue de l'art antique, jointes à la charité chrétienne. Ce n'est donc pas à la curiosité que nous faisons appel, ni même seulement à la foi : il suffit de n'être pas sourd à la musique ou aveuglé par la haine du passé pour joindre pieusement les mains devant ces mélodies, douces mortes embaumées de grâce, et aussi fraîches qu'au premier jour, par la vertu de leur beauté. Mieux que la triste dépouille de Thaïs ou de Sérapion, elles pourront nous faire revivre, pour un instant, en des âges très anciens ; car elles vivent encore.

Lorsque ces lignes paraîtront, l'Eglise célébrera le quatrième dimanche du Carême, généralement appelé *Lætare*, de la première parole de son *Introït*. Ce n'est pas une fête, au sens large et glorieux du mot ; le Carême n'est pas terminé, la pénitence n'est pas accomplie, et la nuit du péché dure encore. Mais l'aube est proche ; émue par la contrition des fidèles, l'indulgence divine leur permet d'espérer ; l'orgue, muet les trois dimanches précédents, mêle de nouveau sa voix à la voix humaine ; et « les chants de la messe ne parlent que de joie et de consolation » (2). C'est en ce jour que l'on célèbre, à Rome, la bénédiction de la *Rose d'or*, fleur mystique de la foi, promesse du printemps : on sait quel riche symbolisme s'était développé, au moyen âge, autour de cette fleur merveilleuse, dont le parfum était également capable de traduire la grâce de l'amour divin et l'attrait de l'amour d'ici-bas : témoin le *Roman de la Rose*. C'est au moyen âge que remonte aussi l'institution de la fête de la Rose, déjà établie au temps de Léon IX (1049-1055). Lorsque les papes habitaient encore au palais de Latran, un cortège se formait après la bénédiction : la mitre en tête, escorté de tout son sacré collège, le pape allait porter la Rose dans la vieille basilique de Sainte-Croix de Jérusalem, en traversant la plaine qui sépare les deux édifices : c'était une somptueuse cavalcade, et le peuple souriait de voir étinceler, dans la main de son maître, la fleur de joie. La joie rayonne aussi dans l'*Introït* de la messe, que nous donnons ici, avec des barres de mesure qui en faciliteront la lecture, à condition qu'on se garde de rythmer durement une mélodie coulante et légère (3).

♩ = 152

Læ- tá- re, Je- rúsa- lem : et con- vén- tum fá- ci- te,

ó- mnes qui di- lí- gi- tis e-

rit. ----- Tempo

am ; gau- déte cum læ- tí- ti- a, qui in tri-

(1) Ce sont des questions que je compte aborder, mais non résoudre, dans mes conférences de l'Ecole des Hautes Etudes sociales.

(2) DOM GUÉRANGER, *Année liturgique*. C'est à cet ouvrage que nous empruntons aussi les détails qui suivent.

(3) Le tiret indique de légers ralentissements, auxquels notre point d'orgue donnerait trop d'importance.

stí- ti- a fu- í- rit.

stis ; ut ex- sul- té- tis, et sa-ti- é- mi- f animato

ni ab u- bé- ri- bus con- so- la-ti- ó- nis leg.

vé- stræ. Ps. Lætátus sum... rit.

« Réjouis-toi, Jérusalem, et rassemblez-vous, vous tous qui l'aimez ; ébattez-vous en joie, vous
 « qui fûtes dans la tristesse ; tressaillez d'allégresse, et abreuvez-vous du lait de la consola-
 « tion. »

La mélodie appartient au 5^e mode grégorien, c'est-à-dire à une gamme de *fa* en *fa*. Le *si* \flat apparaît dans le voisinage du *fa*, pour éviter l'intervalle satanique de triton (*fa-si* \sharp), *diabolus in musica* ; mais il n'est pas obligatoire, si bien que le compositeur dispose en réalité de deux gammes ou de deux nuances différentes : l'une un peu plus sombre, avec le *si* \flat , l'autre toute claire avec *si* \sharp . La pièce entière est construite sur deux idées, qui présentent justement cette opposition : la première, sur le mot *Lætare*, est la première annonce du bonheur entrevu ; joyeuse déjà, elle est plus calme et plus posée que la seconde, qui s'élance (*et conventum facite*) dans la partie supérieure de la gamme, atteint sans effort la sensible (*mi*), mais, par une grâce particulière au chant grégorien, ne va pas reprendre pied, comme nous l'attendrions, sur la tonique supérieure (*fa*) : elle reste suspendue un instant en plein ciel, puis redescend doucement, avec l'ondulation d'un vol d'oiseau, et vient se reposer près de la terre, toute lumineuse encore. Entre les deux phrases, un cri d'appel (*Jerusalem*) s'est élevé, naïf et pur, et a graduellement éclairci l'horizon. Le premier motif est repris et développé (*qui diligitis eam*) en vocalises douces et sereines, reflet de la joie céleste qui vient de nous transporter ; et après une courte transition où reparaît le *si* \sharp , il nous traduit encore la tristesse des jours écoulés (*qui in tristitia fuistis*), mais par des inflexions toutes différentes : le demi-ton (*si* \flat -*la*) se répète avec insistance, comme une douleur qui pèse qu'on ne peut secouer. Il est peu d'exemples, dans toute la musique, d'un changement de caractère aussi profond obtenu par des moyens plus simples. Après cet assombrissement, on a soif de clarté : aussi est-ce la seconde phrase, la phrase de joie libre et sûre, qui sert de support aux paroles suivantes (*ut exsultetis et satiemini*), avec une sorte de retour sur elle-même qui peint le plaisir de l'âme à savourer son bonheur. Puis la première phrase reparaît (*ab uberibus consolationis vestræ*), développée de nouveau, et plus hardie que la première fois : elle atteint l'*ut*, au lieu de rester confinée dans un mouvement de *quarte* (*fa-si* \flat), mais la conclusion est identique (*eam, — vestræ*), et, par son caractère

affirmatif, laisse dans l'esprit l'impression d'un bonheur acquis et assuré. Ainsi le pieux auteur a su, en quelques lignes et par quelques notes, exprimer toutes les nuances de la joie, depuis la plus libre allégresse jusqu'au retour attristé sur les souffrances passées, pour venir s'arrêter à une conviction plus grave et plus tranquille, d'où l'âme tirera des forces nouvelles. Nous avons là un véritable chef-d'œuvre de sentiment, je dirais presque de psychologie, si le mot n'était si pédant, et aussi de composition : car la pensée musicale, loin de courir au hasard, se développe avec un ordre, une logique, une sûreté et une clarté qui font une œuvre accomplie, absolue, justement équilibrée en toutes ses parties, parfaitement égale à elle-même et aux intentions de son créateur, digne en un mot de recevoir le beau nom de « classique ».

LOUIS LALOY.

Qu'est-ce que la Musique française ?

Pour une foule de gens, et surtout de *gendelettres*, la musique française, c'était avant-hier Adolphe Adam et Auber, c'était hier Gounod et Ambroise Thomas, c'est aujourd'hui, pêle-mêle, Bruneau, G. Charpentier, Dubois (Théodore), Hùe, Massenet, Paladilhe, Saint-Saëns, etc. (M. Hùe doit à son initiale d'occuper cette place beaucoup trop belle pour son talent, si j'ose m'exprimer ainsi.)

Suivant les goûts de chacun, ou les hasards de l'inspiration, on brandit un de ces compositeurs, puis on le hisse, statufié par la pensée, en face de Wagner, agressivement. Et allez donc ! car les hommes, et spécialement les *gens*, sont combattifs. Novalis a dit : « Ma conviction gagne infiniment en moi quand je peux la faire partager à un autre esprit. » Mais les gens rectifient : « Ma conviction gagne infiniment en moi quand je peux l'opposer à celle du voisin. » J'en sais quelque chose, moi-même, par la peine que me coûtent ces doctes considérations, si je la compare au facile plaisir avec lequel je rétorquerais des argumentations élaborées par le musicographe Pougin, qui s'insurge en désespéré contre « la polissonnerie artistique et les indécentes divagations » de Camille Erlanger, ou par le musicographe Mangeot, plus négligeable encore...

Je le répète, on le guinde — pas un des scribes précités, mais M. Théodore Dubois, par exemple, — en face de Wagner, autel contre autel. Car Wagner, enfin jugé *dignus intrare* même par le rédacteur du *Ménestrel* (depuis la mort de l'irréductible Barbedotte qui comparait les *Murmures de la Forêt* aux grognements des cochons « fouillant le sol du groin »), Wagner reste encore, à tout prendre, le dieu du jour, bien que les avancés d'entre nos chers snobs, leurrés par l'ironie de cet admirable musicien paradoxal qu'est Debussy, commencent à parler dédaigneusement de la « ferblanterie reliée en peau de bête » dont sont revêtus les personnages du *Ring*, et traitent la Tétralogie, hier encore leur Evangile, de « Bottin musical ».

Donc, vous demanderiez à M. A. Pougin quel est, à son sens, le compositeur représentatif, le parangon, le palladium de l'école française, Pougin vous répondrait : Adam, ou : Auber. Car il en tient pour ces compositeurs abscons. Oui-dà, abscons ! Je vois clair dans l'*Anneau du Niebelung* et dans *Parsifal*, mais j'avoue n'avoir jamais rien compris au *Chalet* ni au *Domino noir*.

Voilà, sans doute, de la musique savante !

Si, au lieu de Pougin, vous interviewiez Charpentier... mais non, c'est un bon garçon, et rempli de talent, quoi qu'en pense le musicographe Vuillermoz, dont les admirations s'agenouillent devant la seule *Titania*, qui lui semble « une étape » dans le mouvement artistique et qui me paraît plutôt « une tape ». Adressez-vous de préférence à... nous l'appellerons, si vous voulez, Machin. Trop modeste pour vous le déclarer, il vous laissera tout au moins entendre que c'est lui le parangon, le palladium, le héros représentatif, le génie français en face du génie allemand, ou le génie latin en face du génie tudesque, ou le génie gaulois en face du génie germanique. Et Chose, n'en doutez point, abondera en déclarations analogues.

Resterait à jauger ces génies et à déterminer leur nationalité véritable, pour verser (j'userai du style parlementaire), pour verser quelque lumière sur le débat et porter la question sur son véritable terrain. Cette jauge, cette détermination, cette lumière et ce terrain, nous les demanderons à Émile Augier, ou plutôt à certain discours prononcé, il y a quelques années, à l'inauguration du buste élevé à ce grand homme devant les Folies-Ginisty. On fit alors assavoir aux académiciens, députés, sénateurs et gardiens de la paix présents à cette cérémonie qu'Émile Augier ne pouvait prétendre à la puissance dramatique d'Eschyle, ni à la vigoureuse psychologie de Shakespeare, ni au grandiose lyrisme de Schiller, ni à l'originalité de celui-ci, ni à l'ingéniosité de celui-là, ni à la poésie exquise et suave de cet autre, etc., etc..., mais que, par là même, tel le commerçant qui perdait sur chaque article et se rattrapait sur l'ensemble, il n'en était que plus admirable, car ce sont précisément ces qualités moyennes de modération, de pondération, d'équilibre, de raison, de bon sens qui constituent, oui, Messieurs, et qui constitueront toujours le cachet, l'essence et la substance du génie français. (Exiger la véritable marque.)

O modération ! ô pondération !

Que vous me donniez donc de satisfaction !

On va prochainement célébrer le centenaire de Berlioz. Comment s'y prendra-t-on pour forcer l'abrupt et rocailleux génie dans l'absurde moule où l'on veut couler tous les esprits ?

Comment faire un modéré du génie qui a vu dans la musique « autre chose que le plus délicat des arts de société, selon la conception de notre XVIII^e siècle, et en a fait l'expression totale, sincère et frémissante, d'une personnalité ; qui dans chacun de ses poèmes, dans *Harold en Italie*, dans la *Symphonie fantastique*, dans *Roméo et Juliette*, dans la *Damnation*, a mis la passion vraie, les rêves énormes et tragiques, les révoltes, la mélancolie, la tendresse infinie d'un cœur qu'il a comparé, en une lettre intime, à une forêt embrasée sur laquelle vient souffler l'ouragan, et où l'incendie n'est jamais définitivement éteint ? » (1) M. Catulle Mendès a superbement chanté, lui aussi, cet « esprit cratère d'où l'inspiration jaillissait en laves », et expliqué que sa passion bouillonnante ne pouvait « s'accommoder des étroitesse où mijotait à petit feu la musique des modérés » (2).

Ah ! les modérés ! Ah ! les justes milieux ! va-t-on nous ennuyer longtemps

(1) Ces belles paroles ne sont point tirées de l'allocution sentimentale prononcée récemment à Monaco par M. Massenet, mais du discours de M. Combarieu.

(2) *Figaro*, 8 mars 1903.

encore avec cette histoire des *coteaux tempérés* qui agaçait si fort Sainte-Beuve ? J'en connais des coteaux tempérés, placides, aux contours reposés et heureux, et nul n'aime plus que moi le Fresnois vallonné, envahi de bois qui débanalisent sa douceur aimable. Bois profonds, d'un vert qui va jusqu'au bleu sombre en été ; forêts d'hivers, chevelues de branches emmêlées, et qui moutonnent jusque là-bas, aussi loin qu'on peut voir...

Mais si le Fresnois est plus cher à mes yeux que tout autre coin de France, je sais, je sens que cette France ne se limite point à l'horizon fresnois, court et circulaire, je sais qu'ailleurs des sommets aigus percent l'ouate des brumes, je sais que des fleuves tumultueux et féconds imitent et multiplient ce ruisseau saccadé qui luit ici, et plus loin se dérobe, comme un vif lézard couleur d'argent.

De même, il est permis de révéler Augier, et l'on pourrait aussi laisser à M. Pougin le libre exercice de son culte superstitieux pour Adolphe Adam ; mais on ne devrait point ignorer que, d'Agrippa d'Aubigné à Verlaine et de Rabelais à Gustave Flaubert, et des maîtres musiciens du *xv^e* siècle à Rameau, à Méhul, à Berlioz, à César Franck, la vieille terre des Gaules a produit autre chose que cette floraison de médiocres semblables aux bons jeunes gens sifflés par Henri Heine : « D'autres poètes ont du souffle, d'autres de la fantaisie, et d'autres de la passion, — les poètes souabes ont la vertu. »

Mais voilà, on ne sait pas, et le mot de Paul Hervieu reste vrai : « Le pire des malentendus, c'est de s'ignorer les uns les autres ! » L'Augier en question (dont je m'étonne de tant parler) nous montre, dans une de ses moins mauvaises pièces, un journaliste véreux — il y en avait alors — en train d'encourager des compositeurs, à dessein de provoquer « la création d'une école française de musique ». De même les humanistes du *quattrocento* décrétaient : « Depuis l'antiquité on n'a plus vu de bons sculpteurs ». Et ils formulaient de telles âneries, sans rire, ces contemporains de Donatello !

Vous me direz qu'Emile Augier n'était pas musicien. Soit ; mais M. Camille Bellaigue l'est incontestablement, puisqu'il a eu un prix de piano au Conservatoire, voyons ! or ce lauréat flavescent découvrit un jour que ce qui fait le charme et la valeur particulière de *Sniegourotchka*, c'est que c'est un opéra populaire, une œuvre construite sur des thèmes russes, familiers à tous les auditeurs, thèmes légendaires comme thèmes musicaux. « En France, ajoutait le saint Jean Barbe d'or de la *Revue des Deux-Mondes*, nous n'avons aucune idée d'une œuvre semblable et aucun compositeur ne pourrait songer à en réaliser l'équivalent. » Suivait une liste éclectique de compositions musicales présentées, sans distinction d'époque ou d'école, comme offrant toutes ce caractère commun d'être conçues et exécutées sans liaison intime avec des sentiments, des idées, des formes d'une essence spécialement française : *Dardanus*, *Joseph*, *la Juive*, *Hamlet*, *Faust*, *Carmen*, *Sigurd*, nombre d'autres qui n'importent point au débat, et à la fin, — ceci est une autre affaire, — *Fervaal*.

Avec tout le respect que je lui dois, mon vieil ami Bellaigue, le jour qu'il écrivit ces choses, se trompa. Pour empreindre d'une plus large humanité les personnages de « l'œuvre la plus forte, la plus noble, la plus haute qui ait surgi depuis *Parsifal*, » l'auteur, écartant les contingences trop précises, situe son « action musicale » dans une époque très reculée et définie seulement à un siècle ou deux près, et cette action, c'est essentiellement la solution du problème religieux le plus vaste qui se soit dressé devant l'homme depuis sa fâcheuse éviction

du paradis terrestre. Des traditions nationales ont fourni les éléments de ce *Fervaal* où la puissance transformatrice du poète-compositeur les magnifie, les élève jusqu'au symbole. *Fervaal*, c'est la lutte entre l'Eau et le Feu, la religion druidique à son déclin et l'avènement de la religion d'amour. Et les champions de cette lutte sont des héros pleins de vie et de force, et le théâtre en est un coin de terre évoqué avec une réalité merveilleuse. Ainsi le « Tondichter » français s'élève à l'expression des sentiments les plus généraux, les plus universels de l'âme humaine, cependant que son œuvre est d'une *nationalité* extraordinairement vivante et forte.

Si un heureux hasard de voyage, ou le désir de vérifier le *Journal de route* de René Bazin, vous conduit quelque jour dans la vallée du Rhône, quittez le train ou le bateau à Montélimar, traversez le fleuve et grimpez les pentes de laves que dominent les aiguilles de noir basalte et les tours abruptes du vieux château de Rochemaure; puis, poussez jusqu'au sommet voisin de l'ancien volcan de Chenavari. Alors vous verrez à vos pieds le déroulement majestueux du fleuve, puis, au loin, la ligne auguste des grandes Alpes, et, en vous retournant, un entassement à perte de vue, un enchevêtrement dédalique de cimes dentelées ou arrondies et de vallées entrecroisées en tous sens. C'est la vieille terre aux mille pointes où s'allumaient les feux appelant les clans au combat, c'est Cravann, la Gaule cévenole. Et, si des excès d'intellectualité ne vous ont pas enlevé ce pouvoir d'admirer sans lequel, on l'a dit excellemment, l'homme le plus savant et le plus lettré n'est plus qu'une lunette au bout de laquelle il n'y a point d'œil, vous sentirez et vous comprendrez pourquoi *Fervaal* a été pensé dans ce pays et ne pouvait être pensé ailleurs. Vous sentirez et vous comprendrez que ce poème musical, largement humain par sa conception générale, s'affirme en même temps étroitement gaulois et cévenol par sa réalisation technique, autant que l'*Anneau du Niebelung* est étroitement germanique et rhénan. Depuis l'appel des clans lancé par le pâtre sur une mélodie populaire, vieille peut-être comme les rochers du pays de Cravann, jusqu'à l'ascension héroïque de l'idéale et réelle montagne d'Iserlech, il n'est dans *Fervaal* aucun moment essentiel de l'action dramatique, aucune fibre maîtresse de la trame musicale qui ne tienne à la terre cévenole autant que les châtaigniers géants qui plongent leurs racines dans le sol.

Cher *Fervaal* inégalé, d'inspiration puissamment originale et neuve, intimement et profondément française par la robuste personnalité et par la netteté cristalline des thèmes, par la logique, par le nerf incisif de la déclamation, par la variété et la souplesse des rythmes, par la sonorité si particulière d'un orchestre clair, brillant, allègre et léger!

Vais-je proclamer Vincent d'Indy le seul des compositeurs contemporains qui sache penser et écrire? Pas si bête! mais dans la période anarchique où nous pataugeons, après la mort de Wagner et de Franck et à travers la laborieuse liquidation de leur héritage artistique, alors que tant de massenétistes s'obstinent à « tirer sur les ficelles de leur maître au point de les casser », — que M. Saint-Saëns, après avoir cavalièrement enterré la réputation théâtrale de Gounod dans la tombe ouverte d'icelui, se pousse aux premiers rangs des propagateurs d'un monument colossal à la gloire de Wagner, sans doute afin de faire oublier son inoubliable refus de souscrire pour le modeste buste de César Franck, — qu'un musicien doué comme Gustave Charpentier égare son très réel talent en des essais séduisants et dangereux de vérisme sans que toute son adresse

réussisse à masquer l'inanité de ce mascagnisme montmartrois, je crois fermement que Vincent d'Indy est de ceux qui, suivant le mot de Carlyle, viennent dire à l'univers, qui trop souvent l'oublie, quelle heure il est réellement.

HENRY GAUTHIER-VILLARS (Willy).

Les origines de l'opéra et les travaux de M. Angelo Solerti.

Notre Revue n'a cessé de montrer l'inconvénient qu'il y a pour l'histoire de la musique à s'enfermer dans les limites étroites de son art. J'ai dit, pour ma part (1), quel profit la musique aurait à se rapprocher des autres arts et de la littérature, quel avantage pour tous, s'ils mettaient en commun leurs découvertes et leurs travaux ; je tâche d'appliquer en ce moment ces idées, en faisant, à propos d'une époque déterminée, une sorte *d'histoire comparée* des arts et de la littérature (2).

Aussi ai-je un plaisir tout particulier à signaler la publication de toute une suite d'ouvrages de M. Angelo Solerti, qui répondent exactement aux mêmes pensées (3). Ce qui fait l'intérêt exceptionnel de ces écrits sur la musique, c'est qu'ils sont l'œuvre d'un des maîtres de la critique littéraire italienne. M. Angelo Solerti est connu de tous les lettrés par ses beaux livres sur la littérature de son pays, et surtout par sa monumentale *Vie de Tasse* en 3 volumes (4). Ce n'est pas seulement la biographie la plus véridique et la plus complète qui existe de Tasse ; c'est un trésor de documents, d'une richesse inappréciable pour qui veut connaître la seconde moitié du xvi^e siècle, cette superbe décadence italienne, si féconde, si grosse de vie.

Qu'un historien aussi savant et aussi parfaitement informé se soit brusquement tourné vers l'histoire de la musique, et qu'il ait voulu la faire profiter du fruit de ses recherches, on comprend quelle bonne fortune c'est pour nous, et combien nous devons lui en être reconnaissants.

M. Solerti dit très justement que « pour l'histoire des origines de l'opéra, on a beaucoup fait au point de vue musical, très peu au point de vue littéraire. Or, à la formation de l'opéra ont concouru musique et poésie ; et une histoire exacte et complète n'est possible que si on les connaît toutes deux. Jusqu'à présent, en général, musiciens et lettrés ont procédé séparément, chacun pour son compte ; et d'ailleurs, il reste encore beaucoup trop à faire pour ces derniers. Les

(1) *Revue musicale*, juin 1902.

(2) A l'École des Hautes Etudes sociales : *Histoire des rapports de la musique avec la vie intellectuelle et morale de l'Italie, aux xv^e, xvi^e et xvii^e siècles*.

(3) ANGELO SOLERTI : 1. *Le origini del melodramma, testimonianze dei contemporanei*. — Turin, Bocca, 1903, in-12^o, 62 p.

— 2. *Le rappresentazioni musicali di Venezia, dal 1571 al 1603, per la prima volta descritte*. — *Rivista musicale italiana*, vol. IX, fasc. 3, 1902.

— 3. *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri. (I primi tentativi del melodramma)*. — *Riv. mus. ital.*, vol. IX, fasc. 4, 1902.

— 4. *Rappresentazione di Febo e Pitone, o di Dafne. (Nozze Tedeschi-Cavalieri)*. Bologne, 30 oct. 1902.)

— 5. *Ottavio Rinuccini* (analyse d'un livre de Francesco Raccamadoro-Ramelli). — *Giornale storico della letteratura italiana*, 1902.

(4) ANGELO SOLERTI : *Vita di Torquato Tasso*, 3 vol. in-8^o, 1895. Loescher.

musiciens ne sont pas forcés de connaître les chroniques, les journaux, la bibliographie d'une infinité de publications rares. Il n'en est pas moins vrai que dans tous ces écrits on peut trouver, et on trouve une quantité de renseignements qui importent à l'histoire de la musique » (1).

C'est à l'étude ou à la publication d'un certain nombre de ces documents, que sont consacrés les cinq récents écrits de M. Solerti, que je vais rapidement résumer.

*
* *

Le plus considérable comme étendue, mais celui sur lequel j'insisterai le moins, parce qu'il est plutôt un excellent ouvrage de vulgarisation qu'un travail original, est un livre intitulé : *Le origini del melodramma*. M. Solerti y a réuni les principaux textes relatifs à la création de l'opéra, et contemporains des premiers essais mélodramatiques. On y trouve *in extenso* les préfaces de Peri, de Caccini, de Rinuccini, de Marco da Gagliano, de Filippo Vitali, la préface de Guidotti à l'*Anima e Corpo* de Cavalieri, la lettre de Pietro de'Bardi à Doni, le discours de Pietro della Valle sur la musique de son temps, des extraits de Doni, et des discours de Severo Bonini sur la musique. Le moins connu de ces textes est un intéressant discours de Vincenzo Giustiniani sur la musique de son temps (1628). Tous les autres sont familiers à ceux qui ont étudié l'histoire de l'opéra au XVII^e siècle, et ils ont été souvent cités ; mais il est utile d'en avoir la collection, et ce livre doit avoir sa place dans toutes les bibliothèques des historiens de la musique.

Beaucoup plus intéressantes et originales sont quatre études, parues, deux dans la *Rivista musicale*, une dans le *Giornale storico*, et la quatrième, tirée à 100 exemplaires seulement, à l'occasion d'une fête.

Cette dernière brochure est la réédition d'une *Rappresentazione di Febo e Pitone, o di Dafne*, contenue dans un manuscrit de la Biblioteca comunale de Mantoue (A. IV. 30), le même manuscrit qui contient l'*Orfeo* de Politien. Cette *Dafne* est identifiée par M. Alessandro d'Ancona avec une *Festa di lauro*, poésie et musique de Gian Pietro della Viola, représentée à Mantoue en 1486, douze ans après l'*Orfeo* de Politien, qui est de 1474. Il est assez curieux de noter que, lorsque l'opéra florentin, un siècle plus tard, fit ses débuts dans le monde, ce furent les mêmes sujets de *Dafne* et d'*Orfeo* qu'il reprit (2). — Gian Pietro della Viola était un Florentin au service des Gonzague ; il passa quelque temps en France, entre 1481 et 1484, au service de Chiara Gonzaga, femme du duc de Montpensier.

Sa pièce s'ouvre par un prologue, où Mercure annonce le sujet :

« Signori attenti : el fu già un serpente
Doppo il Diluvio, e fu Pheton chiamato... »

« Seigneurs, attention ! Il y eut un serpent, après le Déluge, qui fut appelé Phéton.. »

(1) ANGELO SOLERTI : *Le rappresentazioni musicali di Venezia*.

(2) *Dafne*, mis en musique de 1594 à 1608 par Corsi, Peri, Caccini, Gagliano.

Orfeo, ou *Euridice*, traité successivement par Peri, Caccini, Monteverdi, Stefano Landi, Luigi Rossi.

Puis l'action commence. Des pasteurs et des nymphes implorent le secours de Phébus contre le monstre. Phébus prie Jupiter, puis la Terre, de lui donner la victoire. — Ici, une lacune dans le texte. Le combat entre Phébus et le serpent avait lieu ; et il semble qu'il fût représenté par la simple pantomime, ou par la musique instrumentale, sans aucun chant. — Nous retrouvons Phébus remerciant Jupiter de son triomphe. La nouvelle se répand au ciel, et Vénus envoie Cupidon pour apprendre des détails, et pour voir Phéton mort. Cupidon rencontre Phébus, qui, tout glorieux, le traite avec impertinence. Cupidon, blessé, va se plaindre à sa mère. Elle lui donne une flèche d'or, qu'il lance à Phébus, et une flèche de plomb, dont il perce Daphné. Phébus brûle aussitôt d'amour pour Daphné, qui le dédaigne. En vain, Penneo, père de Daphné, engage sa fille à se marier :

« E genero e nipoti mi darai
Per passar tempo lieto senza doglia.
Tempo è d'aver di te qualche bon seme. »

(« Tu me donneras un gendre et des petits-enfants, pour m'égayer. Il est temps d'avoir de toi de bons rejetons. »)

Daphné reste insensible. Apollon la poursuit. Elle supplie Penneo de la transformer en laurier : « Muta il corpo mio, che mi fa guerra ». — Ici, nouvelle lacune dans le texte, pour la transformation fantastique. — Phébus parle au laurier, et lui promet la gloire. — Jupiter, irrité par le bruit qu'a fait la dispute de Cupidon et de Phébus, les semonce rudement. Mars prend le parti de Phébus. Jupiter le fait taire : « che non bisogna a te risponder che nessun ti chiama » (« Tu n'as pas besoin de répondre : personne ne te parle »). Il s'emporte contre Cupidon et Vénus, « qui ne pense qu'à tromper tel ou tel ». Il finit par « tonner », « ch'i' farò tosto il mondo in fuoco e'n cenere ». Puis, après avoir fait plus de bruit que de besogne, il s'apaise. Les dieux s'embrassent ; et le spectacle finit par des chants de fête et des danses.

(A suivre.)

ROMAIN ROLLAND.

Louis Couperin (1630-1665).

(Suite) (1)

Beaucoup de ces pièces, composées dans la forme traditionnelle de l'air de danse, *Allemandes, Courantes, Giges, Gaillardes* ou *Sarabandes*, ne nous font voir rien que nous ne pourrions trouver ailleurs, dans les Livres de clavecin de Chambonnières, par exemple. L'imitation n'a rien de servile, certes. Elles restent originales tant par le style et l'expression que par l'ampleur et la force de leur polyphonie robuste. Ce goût sévère reste souvent au-dessous de l'admirable aisance du vieux maître. Il en ignore la grâce exquise et la précise élégance. Mais la forme et la technique demeurent les mêmes. Notons-y cependant un effort sensible à réaliser de plus vastes développements, des proportions plus grandes sans que le sentiment de l'unité mélodique s'y obscurcisse

(1) Voir la *Revue* de novembre 1902, p. 458.

jamais. C'est ainsi que dans les pièces à plusieurs reprises, chaconnes ou passacailles, composées, on le sait, de plusieurs couplets différents séparés par une reprise du refrain toujours identique, le compositeur se plaît à dissimuler, par d'ingénieux artifices, ce qu'une telle forme a de monotone et de peu cohérent. Au lieu de débiter par un accord de tonique, il emploiera pour son refrain l'accord de sixte, ce qui lui permettra d'enchaîner plus facilement avec ce qui précède au cours du morceau. Il terminera un couplet sur une cadence rompue : il modifiera, s'il le faut, une ou deux mesures. Il ne craindra même pas de présenter son refrain transposé en un ton relatif, véritable procédé de développement symphonique hardi pour l'époque et qui laisse le champ ouvert aux modulations. De même, alors qu'il compose sur un trait de basse contrainte comme il est de règle dans les passacailles, il demeure fort habile à varier ses combinaisons, qu'il fasse passer le dessin obligé de sa basse du majeur au mineur, qu'il le rejette dans une partie intermédiaire, qu'il y introduise des intervalles chromatiques ou qu'il le représente renversé.

Chambonnières, en ce qui nous en reste, n'a pas si bien réussi dans ses recherches. On y trouverait cependant ces tendances, esquissées tout au moins. Mais Couperin a d'autres compositions à nous offrir dont l'équivalent ne se retrouve nulle part ailleurs (1).

Ses *Préludes* d'abord. La forme en est, pour nous, singulière. Ecrits sans mesures marquées, sans indications de valeurs diverses, ils offrent l'apparence d'une suite de grands accords arpégés, mêlés de traits d'ornement, modulant avec beaucoup de hardiesse, parfois assez loin du ton principal, sans trop de souci d'une logique harmonique stricte. Nous avons là une reproduction amplifiée et fixée par l'écriture des préludes improvisés avant l'exécution des suites. Ces pièces, dont on retrouve quelque chose dans des œuvres bien postérieures (les préludes du Premier livre de Clavecin de Rameau, par exemple [1706]), seraient d'une lecture et d'une interprétation fort malaisées pour des artistes modernes, que rebuterait vite le caractère conventionnel et abrégé de leur écriture.

Aussi nous intéresseraient-elles assez peu si, au milieu de quelques-unes, l'auteur n'introduisait un épisode ordinairement fugué, fort exactement suivi et d'assez grandes proportions. Un second passage en style libre comme au début en fait alors la conclusion, *Tempo rubato* amené quelquefois insensiblement, la fugue, au lieu de se terminer, se dissolvant pour ainsi dire peu à peu jusqu'à ramener les passages de fantaisie par où le musicien a d'abord commencé.

Ce contraste, nécessaire pour éviter la monotonie, est toujours d'un effet très heureux. Les thèmes des fugues, toujours très mélodiques, plaisent par leur rythme vif et décidé, et la technique s'y décèle bien avancée déjà. Mieux encore apparaît-elle en quelques *Fantaisies* ou *Duos* qui terminent le

(1) On trouvera quelques-unes de ces pièces de Louis Couperin reproduites dans le *Trésor des pianistes* de Farrenc (vol. XX). Une est particulièrement intéressante. C'est le *Tombeau de M. Blancrocher*, célèbre luthiste de ce temps. Pour commémorer le souvenir de cet artiste, Couperin écrit un véritable petit poème symphonique, tableau pittoresque des funérailles. Marche funèbre, lamentation, sonnerie de cloches, tout y est fort exactement indiqué et très curieusement rendu.

Recueil (1). On est surpris d'y trouver des figures rythmiques et mélodiques que l'œuvre de Bach nous a rendues familières. Certains passages font immédiatement songer à telle ou telle pièce du grand *Cantor* de Leipzig.

Si l'on considère qu'en fait de pièces de clavecin de ce temps, nous n'avons que de simples airs à forme fixe, on sentira combien l'œuvre de Couperin, outre sa valeur propre, nous fournit d'indications précieuses sur l'art de nos vieux compositeurs. Car croire qu'il fut le seul à écrire de telles œuvres serait une erreur. Nous pouvons lui rendre justice sans lui faire cet honneur excessif dont le hasard heureux qui nous a conservé ce manuscrit semblerait le rendre digne. Il excelle tout au moins dans ce style que nous ne connaissons que par lui. Savant et disert à propos, il évite tout excès et ne renonce pas, par amour du contrepoint, au charme pathétique et discret du style mélodique. Nulle pédanterie ne dépare ces fugues aimables. Cette raideur, cette application laborieuse qui se trahit dans l'œuvre d'un Roberday, dans celle du grand Frescobaldi lui-même par instants, il a su en effacer toute trace. Ces pièces veulent plaire et y réussissent. La science sait s'y faire aimable. L'auditeur y goûte le babillage ingénieux des motifs sans avoir la fatigue de les poursuivre au milieu de complexités trop ardues. Héritier des vieux contrepointistes dont Chambonnières, descendant d'une antique lignée de musiciens austères, lui avait transmis sans doute la tradition, il n'a gardé de leurs labeurs que ce qui pouvait lui servir.

Car son public, assez cultivé pour apprécier à l'occasion les « doctes recherches », ne voulait pas renoncer au charme des belles mélodies, à la précise élégance des formes consacrées. Toute une part de l'œuvre de Couperin lui donne par là pleine satisfaction. Et quand il veut piquer la curiosité de ceux qui l'écoutent, il a soin de ne leur présenter que des problèmes dont la solution soit aisée et dont l'exposé, par trop de science, ne risque pas de rebuter leur délicatesse avertie.

HENRI QUITTARD.

Un nouvel orchestre.

Le besoin, dira-t-on, ne s'en faisait pas sentir. N'avons-nous pas déjà, pour ne point parler de l'inaccessible Conservatoire, nos deux orchestres du dimanche, pourvus chacun de ses qualités, de ses défauts, de son chef et de ses partisans ? N'avons-nous pas encore la salle Humbert de Romans, les concerts Le Rey ou Lefort, et, pour les vrais amateurs, le Concert Rouge, où l'on peut écouter en paix la *Symphonie* de Franck si bien comprise par M. Touche et sa vaillante petite troupe ? Quant aux sociétés d'amateurs, elles sont nombreuses et variées, depuis telle compagnie de bon ton, où l'on n'entre qu'en exhibant un nombre respectable de quartiers de noblesse ou, à défaut, de titres de rente, jusqu'à celle dont parlait naguère un brave homme hanté d'un rêve d'harmonie qu'il savait mal traduire : « Je voudrais avoir chez moi quelques violons, enfin quelque chose comme une *Société philanthropique*. » Mais la société dont je veux parler

(1) Plusieurs de ces pièces ont fort bien pu avoir été conçues pour l'orgue, dont le style ne diffère pas toujours bien sensiblement de celui du clavecin à cette époque.

aujourd'hui a un caractère spécial et nouveau : elle se compose d'amateurs, et ces amateurs travaillent. Partout ailleurs, en effet, on se contente d'une exécution approximative de quelques morceaux « de moyenne difficulté » ; on s'élève, — à peu près, — jusqu'à Gounod ou Delibes, parfois jusqu'au *Collier de Saphirs* de M. Pierné aux airs de ballet de *Henry VIII*, voire à une symphonie de Mozart qui représente à elle seule le grand art classique. Et lorsque les violonistes sont venus à bout de leurs traits et que l'on ne craint plus trop les erreurs de mesure, on se déclare satisfait, et l'on convoque ses amis à un concert qui recueille les applaudissements d'usage. Tout autre fut la pensée des amateurs véritables qui se sont groupés autour de M. de Lacerda, l'an passé, et donnaient, le 1^{er} mars, leur premier concert. Ils savent que la musique d'orchestre, comme toute musique, demande beaucoup de soin, d'efforts, de réflexion et de bonne volonté. Et, comme leur intention était de travailler, ils ont accepté de grand cœur le titre modeste de *Cours d'ensemble orchestral*, sous lequel la société nouvelle se présentait, l'autre dimanche, à un petit nombre d'invités. Le programme comprenait les œuvres suivantes :

HÆNDEL, *Largo en fa majeur* (de l'opéra *Serse*), orchestré par Guiraud ;

HÆNDEL, *Concerto en fa majeur* pour orgue et orchestre ;

J.-S. BACH, *Aria de la Suite en ré*, pour orchestre à cordes ;

J.-S. BACH, *Concerto en ré mineur*, pour 3 pianos et orchestre à cordes ;

MOZART, *Symphonie en sol mineur* ;

BEETHOVEN, *Concerto en ut mineur*, pour piano et orchestre ;

BEETHOVEN, *Ouverture d'Egmont*.

On suivait ainsi, dans ses principales étapes, le genre du Concerto, et des intermèdes d'orchestre reposaient l'attention. On étudiera plus tard la Suite, l'Ouverture, la Cantate, la Symphonie ; si bien que l'année écoulée, on aura appris, par le plus direct des enseignements, l'origine, les destinées et les lois des principales formes musicales. Ce programme paraît bien ambitieux peut-être ; on ne croit pas d'habitude qu'un musicien s'instruise en jouant sa partie dans un orchestre. Cela tient à ce que la plupart des musiciens, artistes ou amateurs, se contentent en effet de lire les notes, d'observer la mesure et de se conformer en gros aux indications de nuances ou aux gestes éloquents du chef. Personne ne se soucie de comprendre le sens de ces notes : sont-elles une phrase importante ou un accompagnement ? Marquent-elles le progrès d'une idée qui s'affirme davantage, ou doivent-elles s'effacer comme un souvenir ? Introduisent-elles un élément nouveau, ou reprennent-elles une dernière fois un motif tenace qui ne peut s'en aller ? Quel est le musicien qui, devant son pupitre, songe à se poser ces questions ? Tout dépend cependant de la réponse qu'on leur donne, car tout, accent, expression et rythme, est commandé par le caractère de la phrase et le rôle qui lui est dévolu dans l'œuvre. Aussi M. de Lacerda, élève de M. Vincent d'Indy, ne ménage-t-il pas les explications, et il réussit à communiquer à tous ses collaborateurs son sentiment, qui est toujours celui d'un excellent musicien. Il faut avoir assisté à une de ces répétitions, souvent prolongées jusqu'à une heure assez tardive, pour savoir ce que peut obtenir un chef d'orchestre intelligent et dévoué. Ce sont là de vraies répétitions, car on y répète, sans se lasser, les passages douteux ou mal équilibrés, jusqu'à ce que la sonorité exacte ait été atteinte, au moins dans la mesure des moyens dont on dispose. Tous s'efforcent : violonistes gracieuses en leur application même, vio-

loncellistes barbus et bavards, mais capables aussi de se taire, hautbois, flûtes et clarinettes, et jusqu'au cor qui mugit ou aux timbales qui grondent, tout au fond de la salle. Et si tous ne sont pas impeccables, si parfois un faux départ ou une fausse note amène un regard fulgurant, on sent que tous du moins aiment sincèrement la musique et veulent arriver à la mieux connaître, puisqu'ils s'imposent de leur plein gré un pareil travail.

L'œuvre a suscité d'autres dévouements encore, plus méritoires peut-être parce qu'ils veulent rester ignorés. Nous ne parlerons donc pas des difficultés du début, ni de certaines activités infatigables, qui ont assuré et assurent encore le succès. Qu'il nous soit seulement permis de nommer M. E. de Laheudrie, qui, en offrant l'hospitalité au nouvel orchestre dans sa belle salle de musique, a montré une fois de plus que tous les arts sont frères, et d'ajouter que la présence d'un hôte aussi aimable n'est pas le moindre attrait de ces soirées. Le résultat de tous ces efforts unis, c'est qu'on a pu mettre debout des œuvres comme le *Concerto* à 3 pianos de Bach, si rarement exécuté, ou le *Concerto en ut mineur* de Beethoven. Je ne dirai pas que l'interprétation a été « au-dessus de tout éloge » : cette vieille formule n'aurait ici aucun sens, car des musiciens qui travaillent et veulent bien faire ne sont pas au-dessus des éloges. Mais l'attente du public a été de beaucoup dépassée : la précision des attaques, la finesse des nuances, et la puissance de l'expression, ont fait songer plus d'une fois à un grand orchestre. C'est ainsi qu'on a beaucoup admiré dans le *Concerto* de Hændel l'exactitude des musiciens à se maintenir dans la sonorité de l'orgue, comme s'ils changeaient de jeux en même temps que le grand instrument. Bach a été rendu le moins nerveusement possible, grâce aux recommandations du chef, qui n'avait cessé de prêcher le calme, et encore le calme ; Beethoven, plus ému, n'a cependant point perdu sa grandeur. Et les difficiles accélérations de l'*Ouverture d'Egmont* ont été particulièrement réussies.

On voit le grand intérêt de l'entreprise. Elle offre aux auditeurs de ses concerts des exécutions qui, sans prétendre au titre d'exécutions modèles, ont du moins le rare mérite de ne jamais dénaturer les œuvres. Elle offre aux amateurs, par la familiarité avec ces mêmes œuvres, un puissant moyen de culture musicale, qu'ils savent apprécier. Elle est, en outre, unique en son genre : il n'existe à Paris que deux autres classes d'orchestre. L'une, celle du Conservatoire, ouverte aux seuls lauréats, devant laquelle les amateurs doivent passer les mains jointes et les yeux humblement baissés ; l'autre, celle de la *Schola*, dirigée par M. V. d'Indy en personne, mais composée surtout d'élèves de la maison, peu ouverte, en conséquence, aux simples amateurs. Et, après le concert du 1^{er} mars, on peut se demander si la musique d'amateurs, bien conduite, n'est pas plus musicale que celle des artistes.

CONSTANT ZAKONE.

Exercices d'analyse.

Nous avons reçu d'un de nos lecteurs une lettre dont nous détachons le passage suivant :

Je ne fais aucune difficulté de répondre à la question que vous avez posée dans votre n^o de décembre au sujet d'un accord du *Manfred* de Schumann.



Je ne crois pas cependant être grand clerc en harmonie, mais vraiment il n'y a là nul mystère (je n'en dirais pas autant de la progression de quintes de *Pelléas*, que vous citez aussi). Seuls les badauds peuvent s'étonner de ce *ré* \flat qui voisine avec un *fa* \sharp . Nous sommes en *fa* mineur, avec quatre bémols à la clé. L'accord est construit sur la dominante (*ut*), et comme c'est un accord de neuvième, il a tout naturellement la forme : *ut-mi* \sharp -*sol-si* \flat -*ré* \flat , et rend presque inévitable une conclusion sur l'accord parfait de *fa* mineur. Quant au *fa* \sharp , de même qu'à la suppression du *mi*, ce sont là des détails de réalisation sans importance : le *fa* \sharp est une appoggiature ascendante du *sol*, sur lequel d'ailleurs il se résout presque aussitôt ; comme toutes les appoggiatures, cette note jouit d'indulgences spéciales : elle peut former les plus dures dissonances sans que l'oreille proteste. Dans le cas qui nous occupe, et ne nous occupera pas longtemps, la dissonance est une fausse octave, entre le *sol* de la basse et le *fa* \sharp de la partie supérieure. Mais ce caprice d'une clarinette ne saurait détourner un instant notre attention et nous donner le change. L'harmonie reste honnête et solide. Tout est là. J'avoue même que je ne saisis pas bien l'intérêt de la question que vous avez posée : nous avons tous eu des hardiesses pareilles, dans nos devoirs d'harmonie. Il est vrai qu'on les blâme dans un devoir. Pourquoi ?...

Veuillez m'excuser si je ne termine pas par les compliments que l'on a coutume d'échanger entre savants. C'est une réponse que j'attends, et non un éloge funèbre.

Je répondrai d'abord à mon honorable correspondant que sa lettre renferme un compliment des plus immérités, puisqu'il semble m'inviter à partager avec lui le titre de savant. Mais ce n'est pas sur ce point que j'ai à discuter. Voici les quelques remarques dont je veux faire suivre son analyse.

10 L'harmonie de M. Debussy, pour être plus musicale que celle de maint professeur et de maint compositeur, n'en a pas moins sa logique profonde. C'est ce qu'on a déjà essayé de montrer ici même (novembre 1902). J'y revien-drai.

20 Il est parfaitement exact que Schumann nous met en présence d'un accord de neuvième mineure muni d'une appoggiature. Mais d'abord l'appoggiature libre est une conquête assez récente de la musique : Bach, Mozart, et même Beethoven, ne l'emploient qu'avec réserve et scrupule, en évitant les grandes durestés. C'est précisément Schumann qui, pour traduire des pensées plus inquiètes et douloureuses, a recherché ces froissements qui depuis ont conquis droit de cité dans la musique moderne (1).

30 Il ne faut pas parler avec ce dédain du détail de la réalisation : car la réalisation seule donne à l'harmonie sa couleur. Sans doute, il faut que la succession des accords soit légitime et claire, mais ce n'est là qu'une condition première, qui suffit à la confection d'un devoir, non à la création d'une œuvre. L'harmonie est le squelette que le compositeur doit revêtir de chair, c'est-à-dire de notes ou plutôt encore de mélodies dont le libre jeu donne à la fois un bon enchaînement d'accords et d'expressives combinaisons de sons.

(1) Voir, sur ce sujet, l'excellent ouvrage du Dr Rietsch sur la *Musique dans la 2^e moitié du XIX^e siècle* (Leipzig, Breitkopf). pp. 22 et suivantes.

4° En particulier, dans le cas qui nous occupe, et qui mérite de nous occuper le plus longtemps, le « caprice de la clarinette » est tout simplement l'une des idées essentielles de l'œuvre, que Schumann présente sur des harmonies variées, d'une inquiétude croissante : d'abord il n'y a pas de fausse octave, la note de résolution de l'appoggiature n'est pas représentée dans l'accord tenu :



Puis le motif revient sous la forme que nous avons citée, et reparaît encore à la basse, tandis que la note de résolution se trouve à la partie supérieure :



Il y a là une sorte de déchirement et un trouble profond, traduit par une hardiesse de réalisation que Schumann a pris soin de préparer.

5° L'idée de Schumann est musicale et belle. C'est pourquoi il serait ridicule de parler à son sujet de « faute » ou même d'« erreur ». Mais un devoir d'école n'est pas de la musique : aussi peut-il être corrigé.

DAMON.

A l'Opéra.

LA « STATUE », DE M. E. REYER.

La *Statue*, de M. Reyér, est une féerie des *Mille et une nuits*, comique et sentimentale, où le tendre alterne avec le bouffon. L'auteur, et ce n'est pas un mince mérite, réussit également dans les deux genres. C'est une verve exubérante dans la farce, et, dans les scènes d'un caractère différent, une langueur, une caresse des voix et de l'orchestre. S'il fallait rattacher à quelque maître un artiste comme M. Reyér, qui se pique avec raison de ne jurer sur la parole de personne, on pourrait signaler certaines affinités entre lui et son grand ami Berlioz, ainsi que l'auteur du *Freyschütz* et d'*Obéron*. Mais à quoi bon ? Il suffit de reconnaître le talent original de M. Reyér. La direction de l'Opéra ne lui a peut-être pas rendu un très bon service en montant la *Statue* sur cette trop vaste scène. La décoration riche sans doute, mais sans nouveauté ; les costumes, dont quelques uns font

sourire ; le ballet que l'auteur dut ajouter à la partition primitive, dont les thèmes et les rythmes semblent mal convenir à un Orient fabuleux ; les récitatifs pesants, le mouvement solennel dans lequel est menée l'action, un je ne sais quoi de guindé et de pompeux dans l'interprétation, tout cela fait regretter que l'œuvre n'ait pas reparu dans son cadre, à l'Opéra-Comique. M. Taffanel conduit avec énergie son armée orchestrale.

Les chœurs, dans leurs évolutions surannées, manquent de fantaisie et de naturel : ainsi les mouvements de la foule effrayée par l'orage, au 5^e acte, me paraissent particulièrement conventionnels. Les chanteurs oublient qu'ils représentent des personnages des *Mille et une nuits*. M. Affre fait avec succès les gestes et les mines du ténor amoureux, et lance d'un cœur convaincu son *ut* de poitrine dans la gracieuse romance : mais s'il pouvait être plus simple, je l'en aimerais davantage. M. Delmas, superbe d'ailleurs, a les allures héroïques d'un ambassadeur de tragédie : tel Sylvain déclamant une tirade de Racine ; la jeune fille, poussant le pathétique, semble pleurer de vraies larmes ; et le spectateur, qui se croyait en plein conte bleu, éprouve un certain malaise qui naît d'une disproportion entre le sujet et l'interprétation. On voudrait ici plus de poésie et moins de majesté, là plus de mouvement et moins de solennité. Mais, si l'on ne considère que la musique, comme cette partition se soutient, malgré quelques formules usées et des longueurs, par la pureté et la fermeté du style, le charme d'une mélodie toujours claire, fraîche et colorée, jamais banale ! Que d'œuvres, beaucoup plus jeunes que cette aimable quadragénaire, ont déjà des rides ! — Avec la *Statue*, *Salammbô* et *Sigurd*, M. Reyer a ceint le triple laurier du triomphe.

AMÉDÉE LEMOINE.

Nécrologie.

ALBERT CAHEN.

Un nouveau deuil est venu affliger le monde des musiciens : quinze jours après Augusta Holmès, Albert Cahen est mort brusquement le 27 février au Cap d'Ail, au moment même où il terminait une œuvre considérable, à laquelle il travaillait depuis de longues années et où la maturité de son talent allait trouver une consécration définitive.

Il était né à Paris en 1846, et après de fortes études classiques, suivies de nombreuses nominations au Concours général, au lendemain de la guerre où il avait fait courageusement son devoir comme engagé volontaire, il avait cédé tout entier à son irrésistible penchant pour la vocation musicale. Élève de César Franck, pour lequel il garda toute sa vie une si touchante vénération, l'élection et la règle d'un tel maître disent assez quelles furent les préférences de son goût et les nobles tendances de son esprit. Possesseur d'une belle fortune, dès le début il méprisa les succès faciles, et ne sacrifia pas à cet art joujou dont parle Flaubert, « qui cherche à distraire comme les cartes, ou à émouvoir comme la cour d'assises ». Son art fut exclusivement de scrupules et de probité patiente, et il laisse des pages d'une délicatesse de pensée et d'une sûreté d'écriture qui font de lui le pair de bien des compositeurs récompensés par des succès plus retentissants et touchés par la justice officielle.

Il débuta par le *Bois*, cet acte précieux d'Albert Glatigny, et il sembla que cette partition pouvait se résumer en ces deux vers du poète interprété :

« Une lente chanson qui chante sans secousse
Je ne sais quoi de doux et dont on pâmerait. »

Il donna ensuite *Jean le Précurseur*, *Endymion*, qui fut joué chez Colonne, une féerie de Gallet, *la Belle au Bois dormant*, un ballet de Ricard, *Fleur des Neiges*, où, avec une émotion pittoresque, une saveur de nature fraîche et directe, il peignit l'effroi du glacier bleu et vert, les musiques souveraines des eaux qui s'épanchent, le silence des candides névés sous lesquels dorment les gentianes. En 1890, il fit jouer à Rouen *le Vénitien*, quatre actes écrits aux bords du Lido, dans l'intimité vibrante de Carpaccio ; puis rompant du même coup et avec l'inspiration descriptive et avec le passé, en 1896, il donna à l'Opéra-Comique cette *Femme de Claude*, œuvre saisissante de passion moderne, si fertile en élans dramatiques, hardis et spontanés, et qui obtint un très honorable et légitime succès.

Telle est, avec un recueil de mélodies, harmonieuses et colorées, sur des vers de Paul Bourget, l'œuvre laissée. Elle montre éloquemment par la variété de sa pensée multiple et de sa technique savante quelle fut l'élévation et la fertilité d'esprit d'Albert Cahen. Peut-être l'eût-on souhaitée plus vaste encore : la seule grâce que le musicien disparu demanda à sa fortune fut de lui accorder le labeur recueilli et cet enchantement rêvé de n'abandonner rien à la précipitation harsardeuse.

Si nul n'aima plus et mieux que lui la musique, Albert Cahen n'avait rien dédaigné de tout ce qui pouvait ennoblir encore son intelligence. Son goût et son savoir, il les avait formés et entretenus par d'universelles lectures et par des voyages studieux. Jusqu'à la mort il avait conservé pour les paysages, la vie et les chefs-d'œuvre, une curiosité têtue, la sensation en pleine fleur d'un enfant. Il avait fait sa société de ceux de sa génération qui ont accru notre patrimoine de beauté et d'idéal. On sait combien il les aimait, avec une abnégation et une sécurité dans l'affection quasi religieuse. L'article que lui consacrait hier, dans les *Débats*, Paul Bourget en fait foi, et l'on n'a pas oublié la poignante sollicitude, la douloureuse piété dont il entourait l'agonie barbare et sournoise de Maupassant. Tous ceux qui ont goûté la cordiale hospitalité des salons de la rue de Grenelle, tous ceux qui, aux côtés du mort d'hier, ont rêvé devant l'obscurité bleue des sapinières de Gérardmer, garderont la mémoire attendrie de celui qui fut un si loyal artiste et un si brave cœur.

POL NEVEUX.

Informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE. — Les séances de la Société des concerts du Conservatoire national sont fixées, pour le mois d'avril, aux dates ci-après désignées (en matinées à 2 heures), savoir :

Vendredi Saint 10. — Samedi Saint 11.

Dimanche 19. — Dimanche 26.

— Par testament olographe en date du 2 juin 1901, M^{lle} A. Holmès a légué au

musée du Conservatoire national de musique et de déclamation les manuscrits de ses partitions et compositions.

— Dans sa séance du 9 de ce mois, le Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national, réuni à la Direction des Beaux-Arts pour dresser une liste de candidats à présenter au choix du Ministre pour l'emploi de professeur de chant devenu vacant par suite du décès de M. Auguez, a désigné :

En première ligne : M. Manoury, ex-artiste de l'Opéra.

En deuxième ligne : M. Lorain, ex-artiste de l'Opéra, qui faisait, depuis la maladie de M. Auguez, l'interim de ce dernier.

— Cette année, dix-huit élèves étrangers ont été admis à suivre les cours de notre Conservatoire national.

Voici comment ils se répartissent, par nationalités :

Belges	3	Arménien.	1
Italiens.	3	Argentin	1
Russes.	3	Hollandais.	1
Américains.	2	Roumain.	1
Autrichiens.	2	Suisse.	1

— M. Th. Dubois, Directeur du Conservatoire national de musique et de Déclamation, a été désigné par M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour faire partie de la délégation chargée de représenter l'Académie des Beaux-Arts au Congrès international des sciences historiques à Rome.

— Après *Paillasse*, de Leoncavallo, M. Gailhard a l'intention de monter *l'Etranger*, de M. Vincent d'Indy : nous aurons le plaisir d'entendre à l'Opéra, l'hiver prochain, la belle œuvre applaudie à Bruxelles. Et *Fervaal* ?

— Le *Musical Standard* de Londres, dans son numéro du 10 janvier, contient un long article signé Ed. Evans, dont nous extrayons ce qui suit :

« Un professeur de piano bien connu, M^{lle} Hortense Parent (de Paris), a fait paraître le 1^{er} volume d'un ouvrage (1) qui est appelé à être d'une valeur incalculable pour les professeurs du monde entier. Ce n'est rien moins qu'un guide complet de la littérature du piano au point de vue de l'enseignement.

« Le livre est en français, mais le plan de l'ouvrage est tellement clair que l'ignorance de la langue française ne saurait empêcher une personne douée d'une intelligence moyenne d'en recueillir le plus grand avantage. Armés de ce livre, les professeurs n'auront plus à faire face à la difficulté de choisir des morceaux pour leurs élèves. En un instant ils peuvent trouver non seulement une sélection de pièces dans chaque degré de force, mais encore, grâce à l'analyse faite par l'auteur sur chaque morceau, ils peuvent choisir les œuvres donnant l'occasion d'étudier tel ou tel point technique pour lequel l'élève éprouve une difficulté particulière faisant obstacle à ses progrès.

« Il est évident que ce premier volume (auteurs classiques) a demandé une immense somme de consciencieux labeur ; mais si l'on considère l'énorme quantité de musique écrite depuis Schumann dont il faut tenir compte, le deuxième volume (auteurs modernes) est, en réalité, une tâche stupéfiante à faire frémir le professionnel, homme ou femme, le plus laborieux. Quoi qu'il en soit, cette dame semble douée d'une indomptable énergie et nous pouvons être assurés que le 2^e volume sera mené à bonne fin comme le premier. — J'ai lieu de croire que même nos compositeurs anglais, qui sont généralement traités avec fort peu de cérémonie par les écrivains du continent, rencontreront l'attention qui leur est due. »

(1) *Répertoire encyclopédique du pianiste* (Hachette, 2^e édition).

Les Concerts.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE (15 mars). — *Joie, belle étincelle divine, fille de l'Elysée, nous entrons ivres d'ardeur, ô céleste, en ton sanctuaire...* Telle est la traduction des premiers vers de Schiller dont s'est inspiré Beethoven dans cette 9^e Symphonie (1823-4), qui est la Bible du symphoniste.

L'*allegro ma non troppo* a été joué avec correction ; mais on en a rendu la finesse plus que la grandeur et la majesté : « *Un poco maestoso* », dit le texte. Le Scherzo (*molto vivace et presto*) n'a pas été seulement correct, mais d'une netteté d'interprétation et de sonorité qui nous a charmés. La phrase en si bémol par laquelle débute l'*Adagio* a été posée dans une douceur, une justesse, une sonorité parfaites. Pas un violon n'a vibré ; nous avons rarement éprouvé une émotion musicale aussi profonde. Quant au chœur sublime, où s'épanouit la joie, il a été dit comme il convient, malgré de terribles difficultés : sans raideur de mesure, et avec toute la grâce aisée que permet une composition écrite plus pour les instruments que pour les voix. A. C.

CONCERTS COLONNE. — Dimanche 1^{er} mars. — 30^e anniversaire de la fondation de l'Association artistique. Les *Béatitudes* de César Franck.

Il y a exactement trente ans que l'Association artistique débutait au théâtre de l'Odéon, sous la direction de M. Colonne. Elle se nommait alors *le Concert national*. M. Saint-Saëns et M^{me} Viardot prenaient part au premier concert du 2 mars 1873. Depuis, plus de 800 auditions ont été données ; et elles ont puissamment contribué à cette résurrection de l'esprit musical français, qui est un des faits artistiques les plus considérables de la fin du xix^e siècle. Aujourd'hui, la France a en musique précisément ce qui lui manquait il y a trente ans : un grand public, et une école symphonique originale. Si l'Association artistique ne s'est peut-être pas encore assez intéressée au développement de cette école (on est surpris de ne pas trouver, sur la liste des compositeurs joués au Châtelet, des noms de l'importance de M. Dukas), elle a du moins eu la première part à la formation du goût musical ; et l'on peut dire que nous avons dès à présent à Paris un public de concerts plus intelligent, plus ardent et plus sincère, que notre public des théâtres musicaux. L'orchestre de M. Colonne a répandu la connaissance des grandes œuvres classiques et romantiques : Beethoven, Schumann, Wagner. Nul compositeur ne doit plus aux concerts du Châtelet que Berlioz. C'est grâce à eux qu'il a vraiment conquis sa popularité. Et si M. Colonne n'a pas fait assez pour César Franck vivant, il est juste pourtant de reconnaître que, dès le 1^{er} avril 1873, il donnait un fragment de *Rédemption*, et que dans les grandes auditions du Trocadéro en 1889, il était le seul à inscrire sur son programme le nom de Franck. Et c'est un fait bien caractéristique des progrès de l'opinion musicale et du sens artistique de M. Colonne, qu'il ait choisi pour le concert anniversaire de la fondation de la Société, au lieu d'une œuvre plus populaire et plus attrayante, l'audition intégrale du chef-d'œuvre le plus profond et le plus vrai de notre temps : les *Béatitudes*.

Le plus *vrai*. Car c'est la qualité qui me frappe avant toutes dans l'œuvre de César Franck : son absolue sincérité. — Il n'y a là rien ou presque rien pour l'art. C'est l'âme qui parle à l'âme. *Vom Herzen... Zu Herzen...* Je ne connais qu'un seul homme, depuis un siècle, qui ait eu à un tel degré cette vertu d'être

vrai, de ne dire rien que de vrai, de ne parler que pour soi, librement, entièrement, sans penser au public, à l'effet, à l'art; et cet homme est Beethoven. C'est ce qui fait pour moi l'émotion unique d'une telle musique : la douleur, la foi, l'espérance, n'y sont point « artistiques », mais *réelles*. On est en présence d'un homme, et non plus d'un artiste. Jamais la foi ne s'est exprimée avec une telle sincérité d'accent. Franck est le seul musicien, avec Bach, qui ait réellement *vu* le Christ, et qui le fasse voir. J'oserai même dire que son Christ est plus simple que celui de Bach, où la grandeur de la pensée est parfois entraînée par la richesse de la forme et une sorte d'habitude d'écriture à des répétitions et à des artifices de virtuosité qui l'affaiblissent. Chez Franck c'est la parole toute pure du Christ, sans aucun ornement extérieur, dans sa force vivante; et l'accord est merveilleux ici de la musique et de ces augustes paroles, où résonne la conscience du monde. J'entendais dire une fois à M^{me} Wagner qu'il y avait dans certaines phrases de *Parsifal*, en particulier dans le chœur : « *Durch Mitleid wis-send...* » une vertu proprement religieuse, la force d'une révélation. Je trouve cette force plus profonde, et cette vertu plus évangélique dans les *Béatitudes*.

Cette sincérité de Franck me frappe même dans les parties plus faibles de son œuvre : celles où il veut représenter les riches, les puissants, les voluptueux, les violents. Il est aisé de sourire de ces peintures naïves. Pour moi, j'en suis touché; car il m'est évident que cette grande âme candide voyait ainsi la Comédie humaine; et il la retraçait comme il la voyait, comme une agitation vide et enfantine, dont il souriait avec quelque pitié. Au reste, la psychologie de Franck est-elle aussi puérile qu'on veut bien le dire? On oublie trop la façon incisive et vengeresse dont il a su pénétrer et peindre l'hypocrisie religieuse, dans la scène des pharisiens.

Quant au reproche de monotonie que certains critiques font à l'œuvre, j'avoue ne pas comprendre; car je suis émerveillé au contraire de la variété que Franck a su mettre dans un sujet en apparence monotone. Non seulement il n'y a pas une de ces Béatitudes qui ressemble moralement à l'autre, et c'est une gamme de sentiments d'une étonnante richesse; mais le développement de chacune d'elles, la progression des moyens, le dénouement, est tout autre, — depuis la tendre parole du Christ qui termine, comme un murmure profond et doux, la seconde Béatitude, — jusqu'aux sublimes chœurs de la dernière Béatitude, ces cris d'espérance et d'agonie des justes persécutés, cette obstination douloureuse et douce de la foi, — jusqu'à ce Christ triomphant parmi les nuées, qui s'élève à la fin de l'œuvre, comme une fresque colossale.

Honorons les *Béatitudes*. Elles seront peut-être le titre le plus solide de notre gloire musicale dans l'avenir : et ce n'est pas, pour moi, un des moindres symptômes de la décadence de l'esprit musical en Allemagne, qu'une telle œuvre n'y soit pas encore connue et admirée. — Et aimons notre cher Franck, — de tous nos musiciens celui auquel convient le mieux l'inscription naïve que Thérèse de Brunswick écrivait sur le portrait qu'elle donnait à Beethoven, et qui est toujours dans sa maison de Bonn : « Dem seltnem genie. Dem grossen Künstler. Dem guten Menschen » : « Au rare génie. Au grand artiste. A l'homme bon. »

— 15 mars. — Une première audition de M. A. Bachelet : *l'Amour des on-*

dines, poème symphonique avec soli et chœurs (sur de bien mauvais vers de Jean Rameau), délicatement écrit et assez poétique, mais mièvre.

ROMAIN ROLLAND.

CONCERTS LAMOUREUX (1^{er} mars). — Concert Siegfried Wagner. Liszt, Wagner (Richard) et Wagner (Siegfried) remplissaient le programme, ce qui prouve chez l'héritier de tant de gloire une ingénuité presque touchante. Les fragments de son *Duc Wildfang* sont une parodie du procédé wagnérien, d'autant plus comique qu'on la sent inconsciente, respectueuse et solennelle. On est seulement attristé à la pensée que l'auteur de cette caricature porte, pour le profaner, un des plus grands noms de la musique. Le *Mazeppa* de Liszt est bien vulgaire, malgré son orchestration. Quant à la *Siegfried-Idyll* ou à la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, M. Chevillard n'avait pas besoin d'inviter M. S. Wagner à les conduire, car il les conduit et sans doute les comprend beaucoup mieux. Par politesse, Beethoven avait été invité à ce concert de famille, sous les espèces de la *Septième Symphonie* ; mais il fut traité avec une froideur glaciale, tout à fait involontaire d'ailleurs.

LOUIS LALOY.

8 mars. — La nouveauté de la journée était le deuxième concerto de Saint-Saëns, pour violoncelle et orchestre : étude curieuse de quelques effets de timbre et de l'art des vocalises sur le violoncelle. Les applaudissements d'un public en haleine, un simple frémissement, des soupirs involontaires et mal contenus saluaient discrètement l'heureuse issue de chacune de ces périlleuses acrobaties.

J. T.

15 mars. — *Antar*, de Rimsky-Korsakof, a reçu l'interprétation la plus exacte, la plus nette et la plus forte. Pourquoi M^{me} Carreño a-t-elle choisi, pour se présenter au public parisien, l'insipide *Concerto* de Grieg ? Et pourquoi le piano de Steinway avait-il une sonorité si mate et si pauvre ? On n'a pu ainsi apprécier qu'imparfaitement le jeu brillant de la grande artiste.

L. L.

— Grand succès pour MM. A. Lefort et A. de Greef, le 22 mars, dans la *Sonate* de Franck (concerts Lefort).

— *A l'Ecole des Hautes Études sociales*, 16, rue de la Sorbonne, suite des auditions de musique ancienne et moderne :

Le 20 février, une très intéressante conférence, sobre et émue, de M. Vincent d'Indy sur César Franck (1), suivie de l'exécution de plusieurs œuvres de Franck (*Les Eolides*, *Prélude, choral et fugue*, etc.), par M. d'Indy et M^{lle} Selva.

Le 27 février, au cours de M. Henry Expert, beau concert de musique française du xvi^e siècle, où s'affirme surtout la grandeur exceptionnelle de Goudimel, si fort, si mâle, brûlant de foi, et de Claude le Jeune, ce maître tout récemment découvert, et qui semble avoir été le plus riche et le plus hardi de la fin du xvi^e siècle français. Un *chant chromatique* de lui surprend et charme par son modernisme aigu et raffiné.

Le 13 février et le 13 mars, au cours de M. Romain Rolland, concerts de mu-

(1) Cette conférence paraîtra dans un des prochains numéros de la *Revue musicale*.

sique italienne inédite du xvii^e siècle. Fragments de Monteverdi (*l'Incoronazione di Poppea*, *Ballo dell ingrata*, etc.), de Mazzocchi, de Luigi Rossi, et de ce grand musicien inconnu, Francesco Provenzale, fondateur de l'école de Naples, chantés par M^{lle} Palasara, M^{lle} Jessen, M^{me} Geist et M^{lle} Kahn.

Le 20 mars, concert d'instruments anciens et de musique vocale, par M. Diémer, M. Van Wæfelghem, et *la Chanterie*, le charmant quatuor de M^{me} Mockel, dont nous avons déjà dit ici tout le bien que nous pensons. Au programme, des œuvres pour clavecin de Rameau, Couperin, Daquin et Bach, des œuvres pour viole d'amour d'Attilio Ariosti et Milandre, et des chants de la Renaissance. Le cycle de *lieder* de Schumann : *Minnespiel*, terminait le concert.

A l'Opéra-Comique.

Muguette fut tirée par MM. Michel Carré et Georges Hartmann d'une nouvelle, *Deux petits Sabots*, de Ouida. C'est une idylle un peu teintée de pathétique, apparentée à *Mignon*, à *Mireille*, à *Hermann et Dorothee*, à *Manon*, et musicalement traitée avec beaucoup d'adresse. M. Missa n'est pas un compositeur de personnalité très forte ; il n'entre pas dans le chœur des lyriques avec l'épée flamboyante de Siegfried traversant un cercle de feu, mais en tenant dans sa main délicate un joli bouquet de muguet. C'est un musicien très fin, ayant ce don du charme et de l'élégance que nous avons souvent loué en M. G. Pierné, et que M. Massenet, par ses leçons ou par ses œuvres, a transmis à toute une génération d'artistes. Je l'ai vu souvent, le dimanche, à l'orgue de Saint-Thomas-d'Aquin : sur un thème donné, spontanément, il improvisait un contre-chant et brodait quelques variations avec une ingéniosité délicieuse ; en faisant parler simultanément la « flûte » et le « hautbois », il ressemblait à un pâtre de Théocrite tressant, avec deux pailles fraîches, un piège à sauterelles. Tel je l'ai retrouvé dans son opéra d'hier, écrit pour l'orchestre d'une façon charmante.

Muguette (Anvers, printemps de 1820), c'est l'histoire simple et touchante d'une jeune fille qui sert de modèle à un peintre français épris de l'art flamand, et qui entreprend seule, à pied, sous la neige, le rude voyage d'Anvers à Paris, pour retrouver celui qu'elle aime.

M. Carré, qui multiplie les preuves de son dévouement et de son talent, a monté *Muguette* avec son goût et sa générosité habituels. M^{mes} Marie Théry (*Muguette*), Passama (*Line Krebs*), de Craponne (*Melka*), — MM. Muratore (*Lionel*), Fugère (*Klotz*), Cazeneuve, Mesmœcker, etc..., méritent tous nos éloges.

J. C.

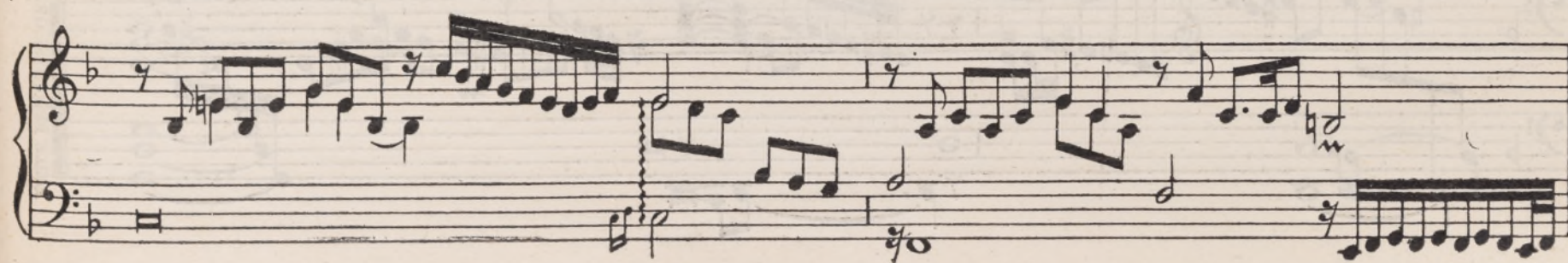
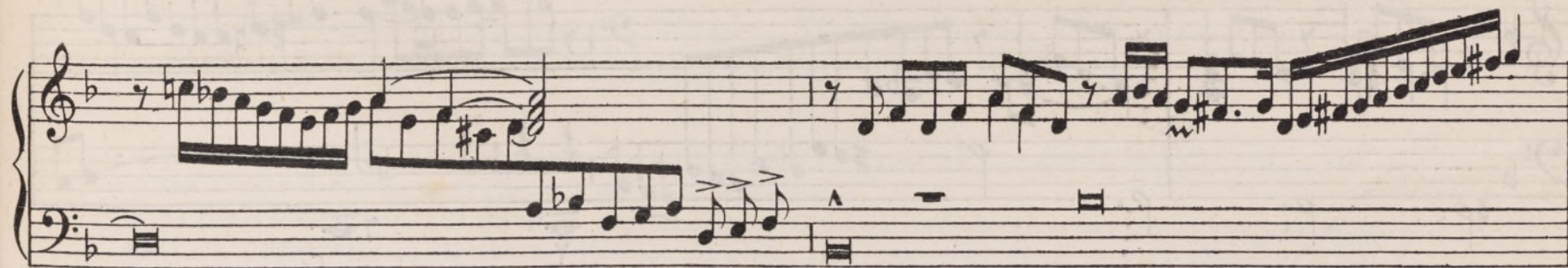
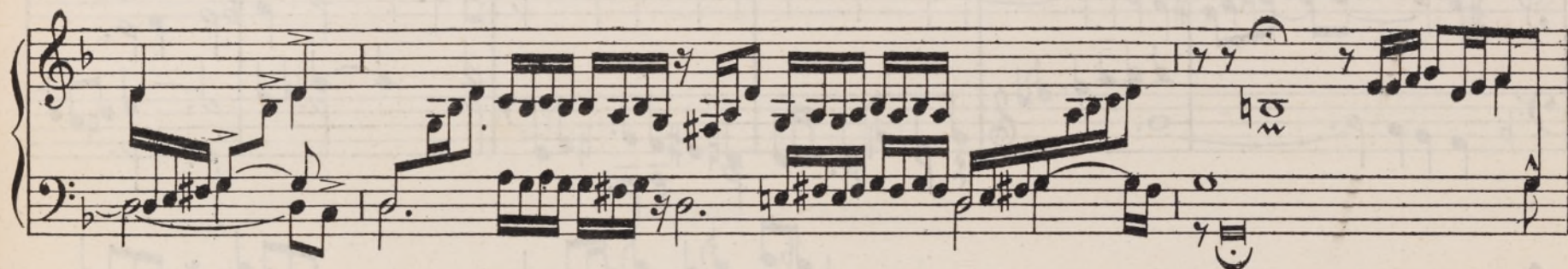
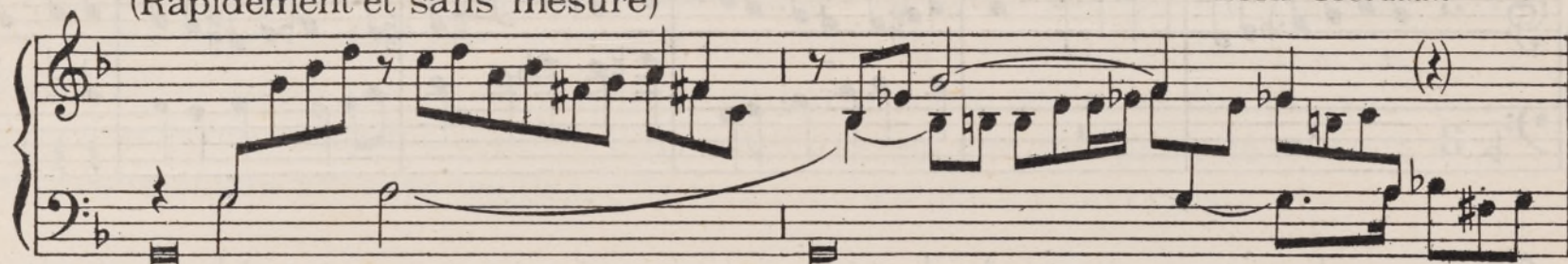
GRAND PRÉLUDE

Sauf le passage fugué (*changement de mouvement*), la notation originale des préludes de cette sorte ne comporte ni indication de valeurs différentes, ni séparation de mesures. Dans la notation de cette transcription, les notes longues (blanches, rondes, carrées) doivent être tenues pendant toute la durée des traits qu'elles accompagnent, quel que soit le nombre des notes. Pour ces traits eux-mêmes, les valeurs employées ne représentent point des rapports fixes, mais ne sont qu'une indication approximative de vitesse, selon qu'il a semblé convenable à l'intelligence de la pièce.

Il convient, bien que cela n'ait pu être toujours marqué, de conserver *tenuto* dans ces traits toutes les notes qui font partie de l'accord. C'est à l'exécutant qu'il appartient de déterminer à sa guise le rythme général suivant le sens harmonique, tout en lui gardant son caractère irrégulier et fantaisiste. L'interprétation ici esquissée n'est point la seule qu'on puisse proposer. On n'entend lui conférer aucun caractère authentique ou définitif.

(Rapidement et sans mesure)

LOUIS COUPERIN.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a 'rall.' (rallentando) marking towards the end. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Changement de mouvement.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The eighth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Il verra sans doute M. Norblin (1); ainsi je crois que si tu avais quelques petits morceaux de musique à envoyer à tes sœurs, il pourrait peut-être bien s'en charger. Il faudrait t'en informer chez M. Norblin. — Lorsque tu auras un moment de temps, tu feras très bien de faire un mot de réponse à tes amis à Berlin. Tu sais combien les Dzięwanowski sont de nos amis et te veulent de bien. Cette lettre devait partir hier, des affaires ne m'ont pas permis d'arriver assez tôt à la poste. — Porte-toi bien et ne fais pas des soirées trop longues, car elles rendent moins apte au travail et je vois par ta lettre que tu as de l'ouvrage. Quand tu auras donné ton concert, il ne serait pas mal que quelqu'un de tes amis en fasse mention dans les feuilles, cela ferait rechercher tes ouvrages.

[P. S. de Iędrzeiewicz :] Le jour où s'accomplira notre bonheur est fixé au 28 courant. Brochow et Zelazowa Wola seront les lieux commémoratifs de notre vie. M^{me} Iędrzeiewicz te décrira les détails des noces, et si elle me le permet, j'ajouterai un mot à sa lettre. Je t'embrasse cordialement en te priant de m'aimer désormais, au moins en partie, comme m'aime M^{lle} L[ouise].

Ton bien attaché,

IĘDRZ.

LETTRE VI

[Du père de Chopin.]

Monsieur, Monsieur Frédéric Chopin.

A Paris,

Cité Bergère n^o 4.

(Estampilles : « Varsovie, 17, 4 »; « Berlin, 20, 4 et [Paris], 27 avril 1833.)

[Lettre du père de Chopin.]

13 avril 1833.

Je suis bien aise, mon cher enfant, que tu te trouves débarrassé de ton concert (2), mais je vois en même temps que tu ne pourrais pas compter là-dessus pour trouver une ressource en cas de besoin, puisque les frais absorbent la recette; mais puisque tu en es content, nous le sommes aussi. Cependant, je ne cesserai de te le répéter, tant que tu n'auras pas cherché à mettre une couple de mille francs de côté, je te regarderai comme fort à plaindre, malgré ton talent et les compliments flatteurs qu'on te fait : ces derniers sont de la fumée qui ne te soutiendrait pas en cas de besoin. Dieu préserve, une indisposition ou maladie qui suspende tes leçons, te voilà réduit à la misère dans un pays

(1) Louis Norblin, né à Varsovie en 1781, mort en 1854 à Connantre; il était violoncelle au grand Opéra à Paris, et professeur au Conservatoire.

(2) Il est sans doute fait allusion au concert de Chopin, qui devait avoir lieu dans une maison amie, de l'aristocratie; Niecks a entendu parler de ce concert par Franchomme (Niecks; I, 261). S'il eût été simplement question de la collaboration de Chopin au concert des frères Herz, qui eut lieu le 3 avril 1833, son père n'eût pas appelé ce concert *ton concert*.

étranger. Cette réflexion, je te l'avoue, me tourmente souvent, car je vois que tu vis au jour le jour et que tu n'es pas en état de faire, à tes frais, le moindre petit voyage, même dans l'intérieur du pays où tu te trouves. Tu parlais d'aller en Angleterre, et avec quoi, dans ce pays où la cherté est excessive ? Si cela continue, je crois que tu seras toujours parisien (1). Ne crois pas que je veuille que tu sois avare, non, mais moins indifférent sur l'avenir. Quant à ce que les feuilles ne parlent pas de tes progrès, je t'assure, mon cher enfant, que ma vanité ne va pas jusque-là : ton bien-être, voilà ce qui m'intéresse, et la fausseté de Kal[kbrenner], qui est très évidente, car on voit bien qu'il a causé des migraines, me fait de la peine par rapport à toi. Je t'avoue que tu as eu beaucoup de bonhomie de lui faire une dédicace (2). Je ne désire pas trop le voir, en cas qu'il se trouve ici ; cependant je saurai dissimuler. — Tes Nocturnes et tes Mazurkas ont été réimprimés à Leipzig et ont été vendus ici en peu de jours et Javourek (3) m'a dit qu'il s'y était pris trop tard. — J'ai appris par les cousins de M. Walewski qu'il doit venir ; si cela est, profite-en pour envoyer un exemplaire de ton concerto, s'il est déjà imprimé : Isabelle tâchera de nous en jouer quelques passages. Louise n'a pas encore de piano, car jusqu'ici je ne suis pas en état de faire cette dépense ; j'en suis peiné, mais enfin ce n'est pas un malheur, ce n'est qu'une privation. Quant à notre santé, elle est, Dieu merci, assez bonne ; nos moyens sont très modiques aujourd'hui, heureusement que nos besoins sont très bornés, et nous nous contentons du peu que nous gagnons. Isabelle, qui reste auprès de nous, est partout... de toi et de ta sœur, sa prévenance en tout nous rend agréable la vie retirée que nous menons, et par là il nous semble que nous sommes toujours réunis, quoique tu sois absent. J'ai dit ce que je sens et ce que je pense ; si tu trouves quelque chose qui ne s'accorde pas avec ta façon de vivre et de penser, attribue-le à la trop grande sollicitude d'un père qui t'aime tendrement.

CH.

[En p. s. :] Ta mère t'embrasse tendrement.

[Lettre de M. Barcinski, futur beau-frère de Chopin].

CHER FRITZ,

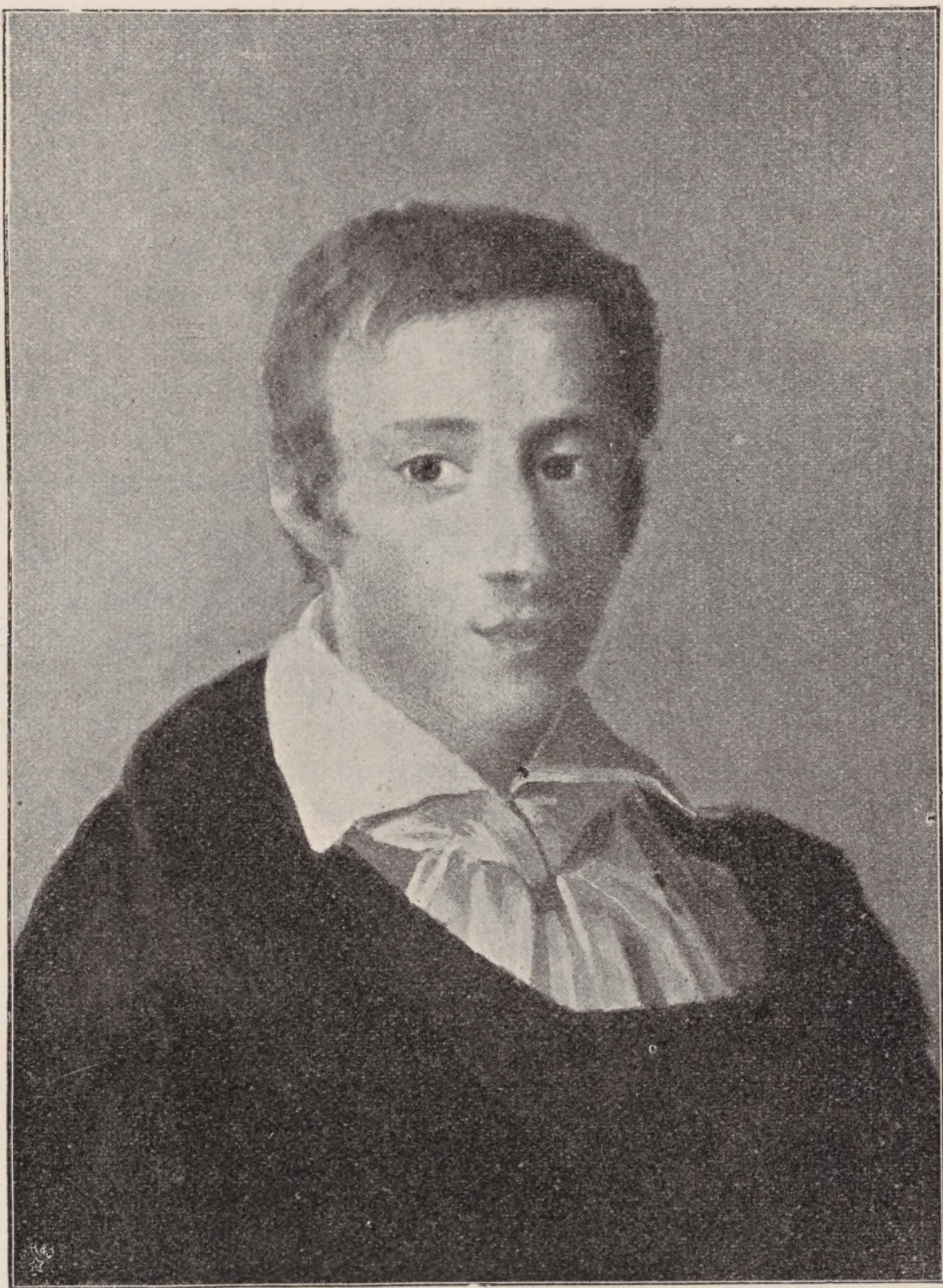
Ce qu'il y a de plus agréable pour moi, c'est de te nommer ainsi, car cela me rappelle les moments où nous nous amusions ensemble et où ta gaieté me réjouissait. Aujourd'hui, privé des délices de cette musique divine et enchanteresse, je ne vis que de souvenirs. Tu m'as fait sentir l'harmonie et la beauté des sons qui s'échappent merveilleusement de tes doigts, c'est pour cela que je souffre d'autant plus de ton absence. L'espérance est un mets trompeur qui est du goût de tous les hommes sans exception, elle me nourrit aussi et me laisse croire que nous nous reverrons.

Ton vieil ami t'aime tendrement, t'aime sincèrement, avec une certaine dose d'estime et d'admiration que mérite ton génie.

(1) Paroles prophétiques !

(2) Chopin a dédié à Kalkbrenner son concerto en *mi mineur* (op. 11).

(3) Joseph Javourek, compositeur, né en 1756 à Beneszow, mort en 1840 à Varsovie ; il était professeur au Conservatoire de Varsovie.



CHOPIN ADOLESCENT.

(D'après un portrait à l'huile peint par Miroszewski.)

Pense plus à toi qu'aux autres, au moins jusqu'à un certain temps ; cette maxime n'est pas très noble, mais elle est indispensable pour s'assurer le bonheur personnel. Sans elle, souvent, nous souffririons cruellement. Je ne peux finir. Je t'en conjure par tout ce qu'il y a de sacré, méprise ce lâche et misérable vaurien, Brawach (?) ; cet homme, une fois pour toutes, devrait être exclu de la société.

Porte-toi bien et aime-moi.

ANTOINE.

LETTRE VII

[Du père.]

[Varsovie, 7 décembre 1833.]

MON CHER ENFANT,

Ta lettre du 24 m'a fait une agréable surprise : elle m'a été remise le jour de ma fête (1), au moment où j'allais sortir pour tenir ton neveu sur les fonts de baptême. Je te sais gré de ton attention, j'ai bien pensé à toi et au temps où je vous voyais à cette époque réunis autour de moi. Si je n'ai plus ce plaisir, j'ai la consolation de vous voir tous répondre à mes vœux, c'est-à-dire de marcher dans la voie de la vertu et d'être en état de vous suffire ; puissiez-vous être heureux ! La réputation que tu as soin de te faire ne peut manquer de te mériter d'agréables égards dans la société et l'estime des connaisseurs. Je vois par tes lettres que tu es très occupé ; à ton âge l'occupation est nécessaire, le désœuvrement est souvent nuisible, mais il ne faut point que le travail t'accable, car enfin tu dois penser à ta santé, et tes occupations ne sont pas mécaniques. Je ne te blâme pas de te distraire en fréquentant les sociétés distinguées, seulement je crains les trop longues soirées, car il te faut du repos. Je remercie mille fois la Providence de t'avoir jusqu'ici conservé la santé ; puisse-t-elle toujours veiller sur toi ! Tu nous a parlé de voyage, mais il faut profiter de la belle saison, ou t'en tenir au proverbe que tu as cité dans ta dernière lettre. Bien des personnes auraient dû s'y tenir et pour leur avantage et pour celui des autres. Mais il semble que l'homme n'est bien que là où il n'est pas, je ne dis pas cela pour toi, car tu dois sentir l'avantage de ta position relativement à ton art et aux moyens que tu as de le cultiver. Ici il y a une infinité de maîtres qui donnent des leçons, et j'ai vu dernièrement dans un magasin de musique que les valse, les polonaises, pièces très importantes, sont très recherchées : plus elles sont courtes, plus elles ont de vogue. Cependant il se trouve des personnes qui veulent avoir tes ouvrages, j'ignore si elles les jouent, enfin tu ne trouverais rien qui pût répondre à ton attente. Je laisse cette matière pour te dire que, Dieu merci, nous nous portons assez bien, que nous nous soutenons comme nous pouvons, que jusqu'ici nous ne sentons pas encore le besoin, et que nous sommes contents dans notre médiocrité, nos besoins étant très bornés. Titus [Wojciechowski] est ici, je le vis hier,

(1) La Saint-Nicolas tombe le 6 décembre

il me promet de t'écrire ; mais comme il y a longtemps que nous ne t'avons donné de nos nouvelles, je ne veux pas manquer ce courrier, de crainte que tu ne sois inquiet sur notre compte. Ta mère et moi nous t'embrassons et te serrons contre notre cœur.

CHOPIN.

Mille et mille belles choses à M. Hoffman ; que je suis aise que vous êtes ensemble ! A propos, Marcelle n'ira plus à Paris.

[Lettre d'Isabelle.]

MON CHER FRÉDÉRIC,

Nous avons reçu ta lettre le jour même de la fête de papa ; nous avons été fort contents de ton portrait, dont les contours ne sont pas aussi nettement tracés que sur la miniature que Jacques a peinte. Louise ne l'a pas encore vu, quoique nous soyons tous allés hier soir chez eux pour le baptême du petit Henri, dont papa et M^{me} Pruszk ont été les parrain et marraine, ainsi que Tabecki et la Krzysztofowicz. C'est un bel enfant ; il y avait beaucoup d'invités dans leur petit appartement : Titus et son frère s'y trouvaient ; tous deux sont à Varsovie. Titus restera longtemps ici, parce que sa sœur est aussi arrivée pour passer l'hiver en ville. M^{me} Mleczko te fait saluer, et, quoiqu'elle se soit réjouie hier en voyant ton portrait (car elle est venue faire sa visite hier avec son mari, comme il est d'usage chez nous la veille d'un anniversaire), elle te fait dire qu'elle préférerait que tu arrives toi-même. Sa petite Marie est une jolie enfant. Louise a, de jour en jour, meilleure mine ; elle a fait peindre son portrait avec son petit garçon pour la fête de papa ; selon moi il n'y a pas beaucoup de ressemblance, quoique papa la trouve très grande. C'est Ziemecki qui l'a peinte, il s'était offert lui-même. Ils sont liés d'amitié, on ne pouvait donc refuser. Je remettrai moi-même ce billet, mais tu n'en recevras pas la réponse par nous, et je te prie de ne plus te charger d'une chose pareille, ils ne pourront même te le prendre en mauvaise part. En ce moment Now[akowski] vient d'entrer ; lui non plus ne trouve ton portrait ressemblant, quoiqu'il t'ait reconnu ; il dit que tu ressembles à Reichstal. La lettre de Louise, mon cher, ne te sera pas envoyée aujourd'hui, ce serait difficile après la soirée d'hier ; mais nous ne voulons pas te faire attendre plus longtemps, pour que tu ne sois pas inquiet, quoique, en somme, tu n'aies pas de quoi te tourmenter à notre sujet. Ne va pas croire, cependant, que nous nous amusons ici ; non, mon cher : ce n'est, cette fois, que par suite d'un événement extraordinaire. Je ne sais plus, cher Fritz, ce que je dois t'écrire. Now[akowski] attend sa leçon, et le courrier s'en va. M. Michel est arrivé pour la journée d'hier. Oh ! mon cher Fritz, j'apprends des études et le premier solo du concerto, qu'en dis-tu ? C'est trop de hardiesse, pas vrai ? Mais c'est dans l'espoir qu'il m'arrivera la même chose qu'à M^{lle} Lambert, à laquelle, en récompense, tu as joué ton concerto, ou que tu as écoutée. Il faut être folle pour se forger de semblables illusions, mais que serait notre vie sans cela ? Et moi je soupire toujours ; je soupire après notre réunion telle qu'elle était autrefois ; mais c'est en vain, nous ne pourrons plus nous réunir que partiellement ! Si au moins nous pouvions un

jour vivre, non sous un même toit, mais dans un même lieu, et non languir continuellement les uns après les autres comme maintenant !

Porte-toi bien ; je vais à ma leçon. Toutes tes connaissances t'embrassent. M. Michel veut ajouter un mot à ma lettre. Donne un baiser à ton aimante,

ISABELLE.

MON CHER,

Je reviens encore une fois à ma lettre. Tu écris que ton amour est ici. Tant que tu n'as rien dit, je me suis tue, mais je sais ce qui se passe, et je crois, même je m'étonne avec toi, qu'on puisse être aussi insensible. On voit qu'un beau château était une plus grande attraction ; mais toi, je vois que tu as fait une mauvaise affaire. Mais du goût et du sentiment ! Ah ! du sentiment, il n'y en avait que dans le chant, tu en as la preuve. En attendant, je t'embrasse en toute hâte.

Ton très attaché Bartek [Barcinski] te souhaite la santé et la prospérité.

[P. S. du comte Michel Skarbek :]

Je suis content d'avoir trouvé un moment pour t'écrire, d'avoir l'occasion de t'embrasser et de me rappeler à ton souvenir et à ton amitié.

M. Michel est toujours le même, t'aimant sincèrement ainsi que toute ta famille. Quand nous nous reverrons et nous embrasserons, nous nous dédommagerons de ton absence de Varsovie. Chaque fois que je viens chez tes parents, je regarde ta miniature et la salue comme si c'était toi-même.

Je t'embrasse sincèrement.

M.

LETTRE VIII

[Du père.]

Varsovie, ce 26 avril 1834.

Nous venons, mon cher enfant, de recevoir ta lettre en date du 13 et nous l'attendions avec impatience, car elle se trouve en retard à proportion des précédentes. Je ne te parlerai pas du plaisir qu'elle nous a causé, en nous apprenant que tu te portes bien et que tu continues de travailler à faire ta réputation ; tu peux bien facilement t'en faire une idée, sachant combien nous t'aimons. Tu nous marques que tu te proposes de faire un petit voyage, pour te distraire un peu ; j'approuve assez ce projet, car tu trouveras l'occasion de te faire entendre et de donner plus de vogue à tes ouvrages dans des contrées où le piano est l'instrument le plus cultivé ; mais comme ce trajet entraînera quelques dépenses et que tu..... leçons, peut-être que si tu trouves l'occasion de donner un concert, tu auras de quoi couvrir tes frais de voyage. Comme tu avoues toi-même que tu es parfois distrait, il est peut-être bon que je te dise de ne pas négliger de faire revêtir ton passeport de toutes les formalités nécessaires, afin que tu ne sois exposé à aucun embarras, bien que ton nom soit déjà connu, car les feuilles allemandes aussi bien que d'autres en ont parlé, entre autres un journal de Berlin

où il y a pour et contre toi. Je suis bien aise que le hasard t'ait fait rencontrer un ami de ton plus acharné critique, et qu'il se propose d'écrire pour prouver le contraire de ce qu'on a dit de toi et de tes compositions ; on a même prétendu que tu y avais répondu par une lettre en très mauvais allemand et d'une délicatesse analogue au style (1) ; il paraît que ces messieurs ignorent que tu as reçu une bonne éducation et que tu ne t'es pas occupé qu'à déchiffrer des notes. Je suis bien persuadé qu'à cet égard tu gardes le silence, car tes ouvrages parlent assez haut, puisqu'on veut t'imiter, malgré la vieille routine à laquelle on était accoutumé, ce qui est beaucoup. Continue, mon bon ami, à pousser ces Zoïles à bout, en leur prouvant que les arts n'ont point de limites. A propos, comme on m'avait dit ces jours derniers que M^{me} Guérin partait dans peu pour Paris, je suis allé la voir et nous avons parlé de toi ; tu peux bien t'imaginer que cet entretien m'a été très agréable, elle pourra te dire qu'elle m'a vu aussi bien portant qu'on peut l'être à mon âge et, Dieu merci, ta bonne mère se porte aussi assez bien ; tes sœurs et tout ce qui s'ensuit n'ont pas lieu de se plaindre, ainsi c'est une fête pour nous tous quand nous recevons de tes nouvelles. Je me hâte de t'écrire pour que cette lettre te parvienne avant ton départ, afin que tu puisses encore nous écrire de Paris, et lorsque tu seras arrivé au lieu où tu comptes aller, ne manque pas de nous parler de toi : c'est tout ce qui nous intéresse et contribue à nous faire supporter ton absence. Nous t'embrassons bien tendrement, en te recommandant de prendre quelques moments de repos dans le cours de ton voyage, en t'arrêtant, fût-ce pour une couple de jours, dans quelque ville marquante.

Encore une fois nous t'embrassons, en t'engageant à te ménager.

CH.

[Lettre d'Isabelle.]

Enfin, après nous être bien tourmentés de ce que Frédéric n'écrivait pas, qu'aucune lettre n'arrivait, nous en avons reçu une hier, avec quels cris de joie, tu le comprends facilement, sachant combien nous t'aimons. Oh ! mon chéri, en vérité tes lettres animent toute la maison : papa est content, maman est plus calme, nous autres plus gaies ; de là la bonne humeur et la joie, choses assez rares chez nous.

Ainsi tu vas voyager ! Cela te prendra autant de temps et de lieues qu'il en faudrait pour venir chez nous ; mais nous sommes plus loin, quoique plus près de toi toujours. Notre pensée sans cesse est occupée de l'idée de te revoir, ou tout au moins que tu puisses te rencontrer quelque part avec nos parents, car, en vérité, ce serait pour eux le vrai bonheur ! Rien n'est impossible en ce monde, cela pourrait aussi arriver, mais quand ? J'ai lu la réponse de Kallert à la critique de Rellstab ; elle m'a plu énormément. Il a décrit ta vie depuis ton enfance,

(1) Il est question d'une lettre imprimée dans le recueil périodique berlinois *Iris im Gebiet der Tonkunst* (1834, vol. V, n° 5), et signée du nom de Chopin. Cette lettre, écrite en un allemand détestable, et des plus arrogantes en sa forme, devait être, soi-disant, la réponse de Chopin à une critique très défavorable de *Rellstab*, rédacteur et éditeur de l'*Iris*. Dans cette critique, Rellstab refusait aux œuvres de Chopin toute valeur artistique. Quoique Chopin n'ait pas nié publiquement l'authenticité de cette lettre, on peut cependant affirmer, avec la plus entière certitude, que cette lettre fut l'œuvre d'un mauvais plaisant resté inconnu, et qu'elle fut envoyée à la rédaction de l'*Iris* à l'insu de Chopin. On trouve cette lettre dans Niecks (I, 279).

comme s'il connaissait mieux que toi toutes tes relations ; il n'a en rien menti ; il loue beaucoup ton caractère (il a raison), attribuant ton talent à ton éducation morale et intellectuelle ; ton talent, etc. Enfin, il ajoute en post-scriptum qu'il a lu ta réponse dans l'*Iris*, et il affirme qu'elle n'a pas été écrite par toi ; dans le cas contraire, il regretterait, non d'avoir pris ta défense, mais d'avoir donné si bonne opinion de ton caractère. Je suis heureuse que les Allemands jugent les talents d'après ce point de vue, je vois en tout du progrès ; il paraît que ce Kallert est un homme universellement instruit, il te comprend et comprend l'esprit du siècle. Si tu n'as pas lu cet article, tâche de te le procurer, il en vaut la peine. Mais pourquoi te parler de celui-là, quand tu en as tant d'autres à lire, que nous autres nous ne pourrions nous procurer ! Pour moi, j'étudie constamment tes compositions. J'ai joué le duo avec violoncelle, il nous a plu ; nous l'avons joué avec Herman, celui que tu te rappelles peut-être avoir rencontré chez les Moriollés, et que Now[akowski] nous avait amené ; il était content que ce fût ta composition ; pour cela, il l'a apprise et nous l'avons essayée. Nous nous accorderons une fois encore un bal pareil, et, quoique ce ne soit qu'une maladroite imitation de ce que cela devrait être, nous nous en réjouissons. Par exemple, personne n'écoute, seulement nous, qui t'aimons ; car ce n'est pour personne, ou plutôt ce n'est pas pour me produire que j'étudie tes compositions, mais bien parce que tu es mon frère et que personne ne répond à mon âme autant que toi. J'étudie maintenant les *Variations* de Ludovic (1) pour M^{lle} Horsford, elles me plaisent beaucoup. Tu ne croirais pas, mon cher, comme c'est drôle pour nous d'acheter tes compositions, ou plutôt de les demander au magasin. Louise a les trois autres Nocturnes, ils sont superbes, merveilleux ! A propos ! ton portrait en taille-douce se vend ici 10 florins. Hier on a vacciné le petit Henri. Aujourd'hui Louise doit t'envoyer une carte ; si cependant elle ne le faisait pas, sois tranquille ; maman a été hier chez elle, elle se porte bien, ainsi que son mari et le petit ; naturellement elle pourrait n'avoir pas le temps d'écrire, d'autant plus qu'ils ne caressent pas peu le bébé.

Les Lewocki sont en bonne santé ; ils font des compliments à M. Etienne, et nous aussi. Ils envoient des salutations aux Puzyna.

LETTRE IX

[Du père,]

[7 septembre 1834.]

MON CHER ENFANT,

Ta lettre du 20 août nous est parvenue, et nous l'avons lue avec le plaisir que nous éprouvons chaque fois que tu donnes de tes nouvelles, car qu'avons-nous de plus agréable, ta tendre mère et moi, que de vous voir prospérer et mériter l'estime des gens de bien ? Te voilà donc dans tes meubles, un peu avec luxe, à ce

(1) Variations brillantes pour le piano sur le rondeau favori de Ludovic de Hérold : « Je vends des scapulaires », en *si bémol majeur*, op. 12 ; dédié à M^{lle} Emma Horsford.

qu'il paraît, mais je conçois bien que tu n'as pu faire autrement, puisque tu as des leçons chez toi et qu'à présent, comme en tout temps, on juge par l'apparence. Cependant, mon ami, rien de trop ; tâche plutôt de profiter des offres des trois banquiers dont tu parles, je vois par là qu'ils te veulent du bien. Je suis bien aise que Jas soit avec toi : je l'ai toujours aimé, c'est un brave garçon, sa conduite le prouve assez, puisque, malgré les circonstances, il est parvenu à se faire un état honorable ; je le remercie d'avoir pensé à nous au milieu des agréments de la soirée que tu as eue chez toi. J'ai lu les vers qu'on t'a donnés et l'analyse de ta valse, et moi qui ne me mêle pas de faire de vers, pas même d'y essayer, il m'est venu dans l'idée de dire :

« Dans l'âge des plaisirs si le sort te sourit,
Apprécie ses faveurs et crains son inconstance ;
Loin d'en être aveuglé, que toujours ton esprit,
En modérant tes goûts, écarte l'indigence. »

Puisqu'il semble que tu resteras encore quelque temps dans l'étranger, je te dirai, mon enfant, qu'il y a dû avoir dans les gazettes de France en date du 11 juin que tout Polonais ait à demander une prolongation de son passeport. Comme tu es parti avant les troubles et que tu n'y as eu aucune part, tu me ferais plaisir de prendre des renseignements à ce sujet, ce qu'il t'est facile de faire à l'ambassade. Je t'avoue que je ne désirerais pas que, par négligence, tu te trouvasses mis au nombre des réfugiés. Ne néglige pas cela, je t'en prie, et marque-moi ce qu'il en résultera ; il t'est facile de faire cette démarche, étant connu comme tu l'es. Quant à Michel [Skarbek], il s'est conduit d'une manière indigne envers sa famille et envers nous. Il ne mérite aucun regret. Il a par testament légué tout à un jeune vaurien, sans parler de sa pauvre sœur, ni de nous qui lui avons fait tant de bien, qui lui avons prêté tout ce que nous avons pu. Frédéric [Skarbek] est très affligé de ce coup et sent notre embarras. Il est vrai que, toutes les dettes payées, si elles ne sont pas contestées, il restera peu de chose au monstre qui a su s'insinuer dans l'esprit d'un homme qui, par sa mort, s'est rendu indigne de regrets. J'ai pris les mesures que j'ai cru nécessaire de prendre, je ne sais ce qui en résultera, mais il y aura toujours quelque perte, car je n'ai pas de documents pour tout ce que j'ai prêté. Cruelle leçon, qu'il ne faut, malheureusement, se fier à personne ! Ne crois pas, mon bon ami, que je m'en chagrine au point de faire tort à ma santé ; non, je désire la prolonger pour jouir plus longtemps du plaisir de voir mes enfants prospérer et recevoir les marques si douces de leur attachement. Je te dirai que, ces jours derniers, le grand-père de Lusia a été chez nous pour demander si tu n'avais pas parlé d'elle dans ta lettre, si elle pensait à revenir. Il m'a dit lui avoir écrit par une Française qui est partie d'ici pour aller chercher sa fille qui est à Paris, et que si le père le permettait elle pourrait bien profiter de l'occasion. Tâche de la voir et dis-nous en quelques mots dans ta lettre, pour en faire part au grand-papa, qui semble aimer beaucoup sa petite-fille. M^{lle} Marguerite a aussi été dernièrement chez nous. M. le docteur Lebrun vient de nous dire qu'il compte que son frère, qui a passé quelque temps en Italie pour se perfectionner dans la peinture, doit être bientôt à Paris, s'il n'y est pas déjà. Comme tu as beaucoup de connaissances avec les artistes distingués, si tu peux lui en procurer la connaissance, tu nous obligeras. Nous avons envoyé chez la mère de Hoffmann, ils sont partis pour la campagne, pas pour

longtemps. Il ferait très bien d'écrire à sa mère, qui n'a pas de lettre et qui est très inquiète, à ce qu'elle disait dernièrement ; nous ne manquerons pas de lui faire savoir ce que tu nous mandes quand elle sera de retour. Nous t'embrassons de tout notre cœur.

CH.

[Lettre de Louise.]

Le 7 septembre 1834.

MON BIEN-AIMÉ FRITZ,

C'est une vraie joie de voir comme les gens t'aiment ; qu'on m'en montre un autre comme toi, à ton âge ! Pourvu que tu aies la santé, c'est tout ce qu'on peut te souhaiter, rien de plus. Ton idée est superbe de vouloir te rencontrer, l'année prochaine, avec nos parents : cela vaudrait vraiment la peine de leur faire ce plaisir, si c'est possible. Pierre Lebrun part pour Paris, peut-être y est-il déjà ; il ira certainement chez toi, les Thomas lui ont envoyé ton adresse. Quoiqu'il ne soit pas nécessaire de te recommander la politesse, cependant ne néglige pas, non seulement de bien le recevoir car à cela tu es habitué, mais aussi de le mener où il voudra, etc. Du reste, tu comprends que je voudrais voir arriver de nouveau chez eux une lettre éclatante d'éloges sur toi. M^{me} Mleczko est bien chagrinée, sa petite fille est morte ; c'est une affreuse tristesse dans toute la famille. La petite est morte à Dresde, mais on a rapporté son corps ici. Oh ! ce Monsieur Michel ! Il a fini autrement que nous ne le supposions. Toute sa vie a été honnête, quoique bête ; il semblait être notre ami, il paraît que c'était le contraire, à moins qu'on ne suppose de sa part une frénésie inexplicable. Il a écrit un testament le plus bête du monde, qui n'a ni rime ni raison, et je souffre de ce que tout le monde le sache, car il méritait une autre réputation. Dans son testament il lègue sa terre à un homme tout à fait inconnu, et pas un mot de ses frères et sœurs, de sa dette à papa, dette qui montait à plus de 20.000 florins. Papa s'est fort tourmenté, nous autres tous aussi, d'abord parce que cette fin a été si bête, ensuite pour cette ingratitude. Isabelle t'écrit tout cela en détail ; on a stipulé des droits quant à son dû. Oh ! jamais nous n'aurions supposé qu'il pût agir ainsi, lui qui, paraissait-il, était attaché à nous comme un enfant, il n'y a même pas pensé. Adieu, mon chéri, je t'embrasse sincèrement. Mon petit se porte bien. Que fait Méry ? Il paraît qu'il se marie. Lewocki m'a dit que depuis très longtemps ils n'ont rien reçu de lui. Adieu, porte-toi bien.

Ta toute attachée,

L. J.

[Lettre d'Isabelle.]

Papa et Louise t'ont déjà écrit, et moi, profitant d'une place libre, quoique d'un format en désordre, j'écris à mon petit frère que j'aime plus que ma vie. Car, comment ne pas t'aimer, toi que tout le monde aime ? Mais remarque que je ne t'aime pas parce que tout le monde t'aime, mais parce que tu es un homme, et tu sais que s'il y a beaucoup de gens sur la terre, il y a peu d'hommes véri-

tables. Je suis bien heureuse, en vérité, d'avoir un frère et une sœur comme les miens qui valent au moins quelque chose. Je regrette, toujours je regrette que tu ne connaisses pas maintenant Louise comme femme, remplissant ses fonctions d'épouse et de mère; ton attachement pour elle grandirait certainement, parce qu'il est difficile de la connaître et de ne pas l'aimer et apprécier son âme de jour en jour davantage. M^{me} L. a demandé si M. Fré. a reçu une lettre de Cracovie et une autre de Salzbrunn, et si M^{lle} Dumas vit encore, car nous pouvons en douter, vu que depuis quatre mois elle n'a pas donné signe de vie; « qu'elle s'adresse à MM. Malet frères, et nous apprenne au moins qu'elle a été chez eux ». Tels sont les mots que je reproduis fidèlement. Merci pour le cadeau qui est en route pour moi. Je te remercie beaucoup d'avoir pensé à ta sœur. Dès le mois prochain, mais je ne sais encore quel jour, je me transporterai à la rue Elektoralna, loin de nos parents...

LETTRE X

[Du père.]

Monsieur, Monsieur Frédéric Chopin,

Paris,

Chaussée d'Antin, n^o 5.

(Estampilles « Varsovie, 24, 11 », « Berlin, 27, 11 » et [Paris] « 4 déc. 1834 ».)

MON CHER ENFANT,

Je ne sais que penser sur ton compte. Voilà plus de quinze jours écoulés depuis que nous aurions dû, comme à l'ordinaire, recevoir ta lettre, et nous sommes dans la plus grande inquiétude, d'autant plus que tu ne nous as fait mention d'aucun petit voyage ou autre obstacle qui pût empêcher ta régularité ordinaire à nous écrire. Pense, mon bon ami, combien ta mère et moi nous sommes maintenant isolés : tes sœurs sont établies ; bien que dans la même ville, elles ne sont plus avec nous, quoique nous les voyions presque chaque jour ; il y a un grand vide dans la maison. Or, tu peux te figurer combien nous pensons à toi et combien les nouvelles de ta santé nous intéressent. Je t'avouerai que tant que je n'aurai pas reçu de lettre, je ne cesserai d'être très inquiet. Je t'en conjure, mon cher enfant, ne nous laisse pas languir, c'est trop pénible à notre âge et pour des cœurs qui t'aiment tendrement. Si parfois tu n'as pas le temps de mettre la main à la plume, tu as un bon ami (1) près de toi, charge-le d'écrire et signe seulement la lettre ; et quelque chose qui puisse t'arriver, quelque perte que tu puisses faire, ne nous cache rien, car ton silence nous ôte toute tranquillité. Nous avons bien pensé à toi le jour de la noce d'Isabelle ; combien nous avons désiré de te voir avec nous ! Nous nous attendions précisément à recevoir ta lettre ce jour-là,

(1) Le père de Chopin parle de Matuszynski dont il fait mention dans le post-scriptum en l'appelant « Jasio ».

car c'était précisément le jour et l'espace de temps nécessaire en réponse de notre dernière lettre. Depuis ce moment nous attendions chaque courrier avec impatience, mais en vain. Je finis et t'embrasse de tout mon cœur, ta mère te presse contre son sein.

CH.

Je rencontraï hier Ledoux, il te fait bien des compliments. A propos, j'embrasse Jasio, dis-lui mille belles choses de ma part ; ne le ménage pas : qu'il écrive si tu n'as pas le temps, je crois qu'il se chargera avec plaisir de cette occupation ; et si, par malheur, quelque maladie était cause de ton silence, je le conjure de ne pas te quitter un instant. Bien des compliments aussi à Hoffmann, ton bon voisin.

LETTRE XI

[Du père.]

Varsovie, ce 9 février 1835.

J'ai différé de t'écrire, mon cher enfant, parce que je savais que Barcinski t'avait donné de nos nouvelles. Ta dernière lettre que nous avons lue en famille il y a huit jours, car il faut que tu saches que les fêtes et dimanches nous sommes tous réunis, ta dernière lettre, dis-je, nous a fait un plaisir que tu peux aisément te figurer, sachant combien nous t'aimons. Le petit fragment de journal que tu nous as envoyé est très flatteur, et nous avons assez d'amour-propre pour croire qu'il n'y a rien d'exagéré, ce qui doit te faire espérer que s'il t'arrive de donner un concert, il sera très nombreux. J'ai grande obligation à ton bon ami, que j'aime et estime beaucoup, de ce qu'il te retient quelquefois le soir chez toi, après avoir travaillé ; c'est du moins un moment de repos pour toi. Mais je vois par ta lettre que tu te plains de tes éditeurs ; je te connais, ils profitent de ta bonne foi, ils savent que tu ne sais rien refuser, et quand ils t'ont surpris ta parole, ils te tourmentent, car ils y trouvent bien leur compte en achetant les ouvrages à un prix très modique, car tu n'es pas assez tenace pour marchander. Je crois que le meilleur moyen de n'être pas à leur discrétion est de ne faire aucun accord avant d'avoir ton manuscrit tout corrigé et mis au net, de leur en jouer des fragments pour exciter leur avarice, d'autant plus qu'ils craindront que tu ne fasses passer tes ouvrages à Leipzig, où on les demande, à ce que m'a dit ton compère qui t'a écrit à ce sujet, et il paraît que les Allemands goûtent tes compositions ; à dire le vrai, tu es le seul qui leur donne du nouveau et de la besogne. En voilà assez sur ce sujet, si ce n'est que je suis vraiment surpris de ton extase de ce que je joue du violon et que ton *bobo* de neveu bat la mesure ; sais-tu bien que c'est un nouvel air de l'ancien temps, le même que je te jouais de la flûte que tu m'as gâtée quand je te la donnai pour joujou ? Mais passons cela ; comment vont tes affaires ? As-tu toujours beaucoup de sangsues ? Je crois que tu n'en manques pas, mais souviens-toi de mon refrain, *une poire pour la soif*, et il me semble que pour te mettre en état de refuser, tu ferais très bien de déposer tous les mois quelque chose de tes épargnes chez M. Eichthal, ces braves gens, dont tu nous dis tant

de bien ; insensiblement tu te ferais un petit fonds et te trouverais dans le cas de refuser, n'ayant rien sur toi ; c'est le seul moyen que tu aies, et si tu n'en profites pas, mon cher enfant, tu vivras au jour le jour, et l'on n'est pas toujours jeune. A propos : j'ai vu Dlugosz, nous avons parlé de son instrument (1), qu'en penses-tu ? Y a-t-il quelque chose de pareil chez les facteurs de pianos à Paris ? Dis-moi ce que tu en penses, car tu es le seul qui le connaisses bien et qui saches en tirer parti ; ce serait la moindre chose d'en commander un et de te l'expédier pendant la belle saison. Barcinski a des correspondants à Dantzig et à Hambourg, — ceux-là au Havre et de là à Paris. Cette idée m'est venue et à Nowakowski. La nouveauté plaît, mais il faut qu'elle soit avantageuse.

Je craindrais seulement que cela ne t'attirât trop de curieux et ne te prenne trop de temps. — Pour te parler de nous, je te dirai, mon bon ami, que grâce à Dieu nous nous portons assez bien pour notre âge. J'ai encore quelques *bambins* chez moi qui souvent m'impatientent, mais que faire ? Il faut vivre et travailler, c'est la destinée de l'homme, et celui qui n'a pas eu occasion de mettre de côté dans sa jeunesse est libre de tout reproche et pousse la brouette. — Heureux encore quand il a des enfants comme nous en avons et qu'il s'en réjouit. Je ne sais encore comment nous passerons les vacances, je t'en parlerai plus tard ; en attendant, je t'embrasse de tout mon cœur, ta bonne mère en fait autant. Dis à ton bon ami que je lui sais gré de son bon souvenir et de la peine qu'il s'est donnée de mettre la main à la plume. L'histoire de la tabatière ne nous a pas surpris, non plus qu'Elsner, auquel nous l'avons racontée ; l'original est trop connu, il tient de son pays, c'est-à-dire il ne tient à rien, excepté à l'argent.

L'anecdote de Caen nous a fort amusés, elle est très ingénieusement racontée. Tu ne nous parles plus des Moriollles, les as-tu perdus de vue ? Ce n'est pas bien de ta part, ils te voulaient du bien.

[Lettre de Louise.]

MON BIEN-AIMÉ FRITZ,

Tu as pu remarquer d'après la lettre de papa qu'il se porte bien et est de bonne humeur ; il lui suffit de penser à toi pour que son front s'éclaircisse au milieu de ses ennuis avec les enfants, car il y en a des *bambins*, grâce à Dieu ! mais leur société continuelle, leur paresse, leurs farces (et ils en font assez), ne peuvent toujours amuser nos parents. Au moins ils se portent bien, et je crois que tu ne les trouverais pas changés.

Je t'avouerai franchement que tu as un peu irrité l'amour-propre de papa en t'étonnant qu'il joue du violon : cela perce même dans son post-scriptum, car non seulement il nous a ordonné de te faire ce reproche, mais lui-même n'a pu s'empêcher de t'exprimer sa rancune. Nous rions parfois à notre aise, quoique rarement. Je voudrais que tu fusses témoin d'un de ces concerts dont la palme,

(1) L'instrument dont parle le père de Chopin était un piano éolien, sur lequel Chopin improvisa publiquement à Varsovie, en 1825. Cet instrument fabriqué par le maître menuisier Dlugosz était un composé de piano et de éolomélodicum. L'éolomélodicum construit par Brunner, mécanicien de Varsovie, d'après l'invention du professeur Hoffmann, se rapprochait des orgues par sa forme. (Niecks ; I, 53.)

au piano, revient à Zywny, qui improvise souvent des sauteuses ; papa tient le premier violon, Bar[cinski], le second ; la grand'mère chantonne, et le petit, battant la mesure avec la main et la tête, accompagne le Malborough une tierce plus bas. A propos ! Valentin est marié ; ils ont déjà un enfant, et nous autres nous en avons d'autant plus qu'il y a d'années que son frère l'a devancé dans cette carrière

Les vieux se tiennent toujours bien avec leurs cocardes.

La critique était superbe, on voit comme on t'achète, puisque nous recevons même ici tes éditions de Leipzig. Ta mazurka, celle dont la troisième partie fait *bam, boum, boum* (1) (*N. B.* Il me semble qu'elle fait fureur ici, surtout quand elle est exécutée au théâtre des Variétés par tout l'orchestre), a été jouée toute une soirée au bal des Zamoyski, et Bar[cinski], qui l'y a entendue de ses propres oreilles, dit qu'ils en étaient extrêmement satisfaits pour la danse. Que dis-tu de te voir ainsi profané, car, à proprement parler, c'est plutôt une mazurka pour l'oreille que pour la danse. Tymowski, qui était au bal des Zamoyski, l'a prise de l'orchestre, parce que beaucoup de dames voulaient l'avoir, et l'a donnée à Klukowski pour qu'il la réimprime, et maintenant on peut l'entendre partout, c'est la favorite du jour.

Que diras-tu quand tu sauras qu'à une soirée chez les Lebrun j'ai dû aussi te profaner ? On m'a demandé si je ne jouais pas ta parfaite mazurka, et, près de toi en pensée, te voyant hocher la tête de mécontentement (car il me semble que tu as dû l'écrire pour l'audition), je l'ai jouée pour la danse, à la grande joie des danseurs. Dis-moi, mon cher, si tu l'as écrite dans l'idée de la danse ; nous t'avons peut-être mal compris, c'est celle que tu as envoyée pendant le séjour de Méry ici. Que fait-il ? Salue-le de notre part. Ne pense pas que nous dansions chez nous, nous n'avons pas le cœur à cela ; nous sommes parfois en soirée chez des connaissances, plutôt pour les convenances et pour les relations avec les gens que pour nous amuser. Chez M. et M^{me} Frédéric il y a des jeudis dansants ; nous y avons été une fois, nous nous disposons à y aller encore jeudi prochain ; quel festin ! Je voudrais savoir dans quelle catégorie de soirées tu rangerais celles-là, toi ! M. Fred. est toujours le même, il aime à lire tes lettres ou à les entendre lire, t'appelant « l'heureux ». Weltz (2) se marie avec M^{lle} Chelmicka, dont le père demeure encore plus loin que le Constantin de Lucie. C'est une jeune et jolie demoiselle ; le mariage aura lieu le 18 de ce mois, juste le jour où notre gamin finira ses dix-huit mois. Je crois bien que Matuszynski détruira sa chaumière allemande ; je m'étonne qu'il ait pu croire qu'avec ces matériaux on pouvait construire un bâtiment solide. J'ai revu Niesies [?] après quatre années, il est toujours le même ; il a demandé après toi. Il a encore moins de cheveux qu'auparavant, son visage ne ressemble plus à un visage, car il déborde de graisse ; sa fiancée étant morte, il ne s'est pas marié, et il est toujours le même, souriant de temps à autre. C'est pourtant un bon garçon ; il est difficile de lui reprocher ce dont il n'est pas fautif : qu'il souffre parfois du cœur ; tu sais qu'il en a toujours souffert.

Dzialeski m'a parlé de toi, il est toujours aimable ; je pense que les jeunes gens comme il faut ne manquent pas à Varsovie. Chaque fois que dans différentes

(1) Je suppose que c'est la mazurka en *si bémol majeur*, op. 17, n° 1.

(2) Charles Weltz, frère utérin de Titus Wojciechowski.

occurrences je pense à toi, toujours je me fâche que nous ne puissions parler ensemble que de cette manière. Je ne sais, mais il me semble que ce sera plus qu'une folle joie, qu'une fureur de démence quand nous nous reverrons un jour.

Pourvu que nous vivions assez longtemps pour y arriver ! Je dirai tout à Lucie quand je la verrai ; nous nous voyons rarement parce que nous demeurons loin l'une de l'autre, mais je voudrais la voir plus souvent, c'est une si bonne créature !

Et que dit Madame notre petite mère à ces présents que tu as envoyés ? La bague de maman est charmante ; on a expliqué que le brillant du milieu, c'est toi, et ceux des côtés c'est nous deux. A propos ! tu n'as sans doute pas encore invité M. Pierre à dîner, car tu ne nous en as rien écrit, et la pensée en était belle pourtant.

En ce moment jouent au whist chez nous : papa, Zyw[ny], Bar[cinski] et Iedrzejewicz. Fais nos compliments à Mat[uszynski] ; qu'il se souvienne de profiter du temps et des circonstances, afin de se distinguer, à son retour, des gâcheurs de son métier. Je n'écris plus sur l'autre côté de la feuille, pour ne pas prendre le papier d'Isabelle (1). Porte-toi bien et sois heureux ! Mon mari t'embrasse de tout son cœur.

LETTRE XII

[Du père de Chopin, écrite moitié en polonais, moitié en français.]

Le 14 septembre [1835] (2).

CHER ENFANT,

Nous sommes arrivés ici à 6 heures et nous y passerons la nuit, parce que le relai suivant est double, et il fera noir comme dans un four ; le chemin aussi est mauvais, à ce qu'on dit, et comme il pleut, tout est noir. Nous ne voulons pas exposer notre vie. Nous sommes calmés, et les larmes de la séparation ont été séchées par l'espoir que nous nous reverrons encore. Nous sommes tranquilles parce que tu es aimé et que tu as des amis. Nous apprendrons avec plaisir, par ta lettre que nous attendons de Leipzig, comment tu as passé le temps après notre séparation. — Adieu, nous t'embrassons de tout notre cœur. Présente bien nos respects à M le comte, à M^{me} la comtesse (3) et à toute leur aimable famille, en y joignant nos sincères remerciements.

CH.

(1) La seconde partie, renfermant la lettre d'Isabelle, est découpée.

(2) Cette lettre ne porte pas de date ; d'après son contenu, on peut supposer qu'elle fut écrite après la séparation de Chopin d'avec ses parents à Carlsbad, par conséquent en 1835.

(3) Le comte et la comtesse Wodzinski.