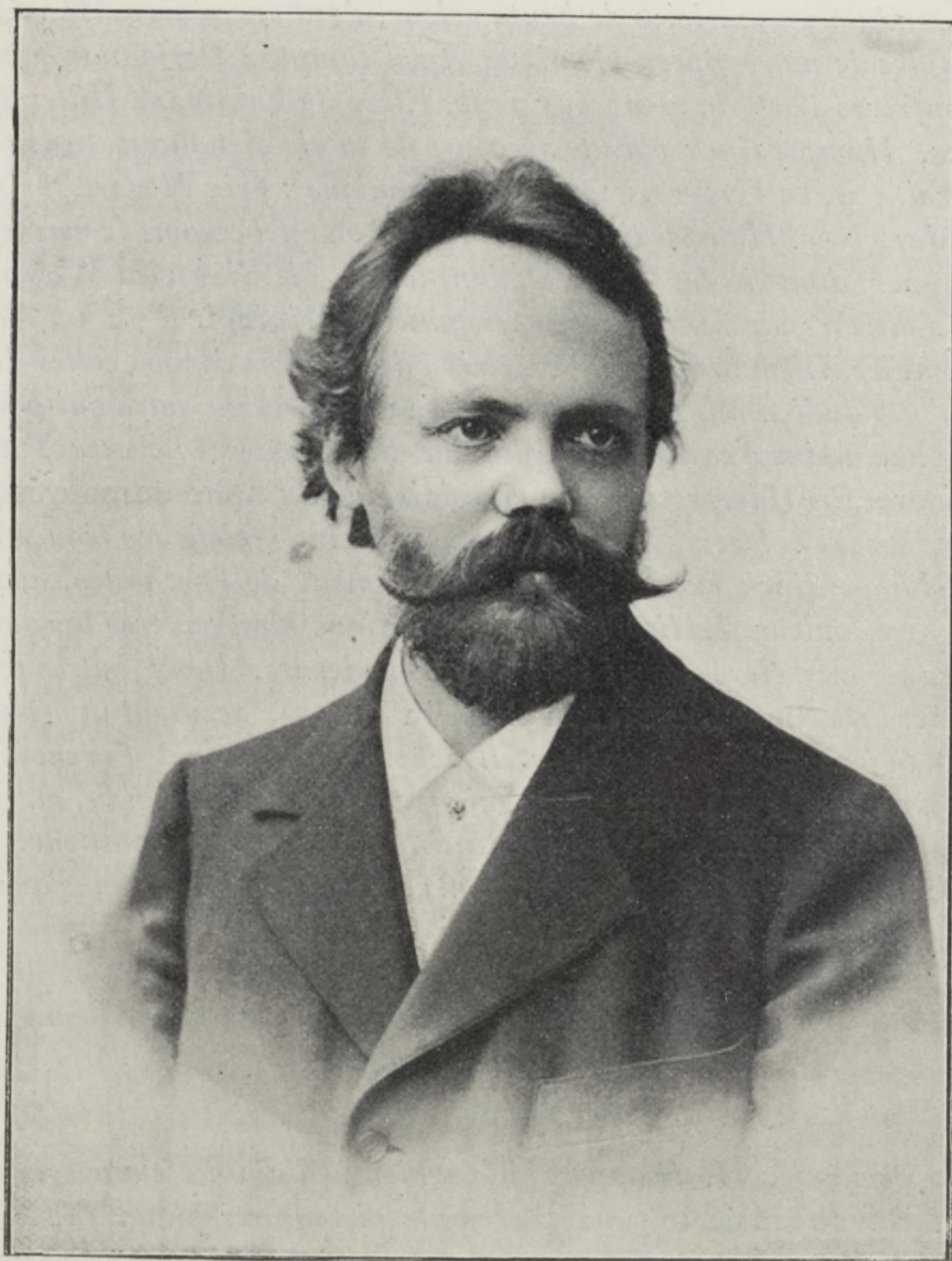


LA  
REVUE MUSICALE

N<sup>o</sup> 20 (quatrième année)

15 Octobre

1904.



Engelbert HUMPERDINCK

## ENGELBERT HUMPERDINCK

La célébration du Geburtstag (jour anniversaire de naissance) est, en Allemagne, une institution nationale qui, dans les familles nombreuses, occupe durant toute l'année les doigts agiles des femmes pour la confection des petits cadeaux. Parfois elle donne lieu à de belles manifestations artistiques. C'est ainsi que, le mois dernier, on a fêté le cinquantième anniversaire du compositeur Humperdinck, né le 1<sup>er</sup> septembre 1854 à Sieberg sur le Rhin. Nous ne pouvons laisser passer sans nous y associer l'hommage rendu à un musicien de haute valeur, dont une œuvre, *Hänsel et Gretel*, est au répertoire de notre Opéra-Comique, et qui compte à Paris, non pas seulement parmi ses confrères d'art, de nombreux amis. Elève de Ferdinand Hiller et de Joseph Rheinberger, Humperdinck obtint, au cours de sa vie d'étudiant, trois prix dont le nom ne laissait pas, en l'espèce, d'être un peu ironique : prix Mozart, prix Mendelssohn, prix Meyerbeer. Humperdinck est considéré en effet comme le meilleur disciple de R. Wagner, dont il fut l'ami, et dont le fils, M. Siegfried Wagner, fut son élève. C'est d'ailleurs un musicien très personnel et original. Il y a un mot excellent dont se servent les Allemands pour caractériser des œuvres comme celles de Humperdinck : c'est « *Tondichtung* », poème sonore ; il en est un autre qui pourrait s'appliquer avec non moins d'exactitude à plusieurs de ses œuvres : c'est « *Tonmalerei* », peinture sonore. C'est l'impression que nous laissa la Symphonie mauresque (1898), exécutée avec succès à Paris, il y a deux ans, par la Société des Concerts du Conservatoire. Humperdinck excelle dans le maniement de l'orchestre, auquel il sait donner une rare couleur. La liste de ses compositions n'est pas très longue, mais lui assure un rang très élevé parmi les maîtres modernes. Deux autres œuvres, *Die KönigsKinder* (1898), et *Die Sieben Geislein* (1897), accusent la même tendance que *Hänsel* au merveilleux populaire. Il achève présentement l'orchestration d'un opéra en trois actes, le *Mariage forcé*, qui appartient, bien entendu, au genre comique. Les paroles sont de M<sup>me</sup> Humperdinck, femme du compositeur. Un de nos amis qui a pu en entendre quelques fragments nous assure que la musique en est très mélodique, d'une clarté française, et assurée de plaire.

Nous prions M. Humperdinck de trouver dans ces quelques lignes un écho parisien des justes hommages qui l'ont entouré le mois dernier, en Allemagne.

J. C.

Sur notre demande, M. Humperdinck a bien voulu nous envoyer, pour les lecteurs de la Revue musicale, une charmante pièce pour piano, facile et pleine de sentiment. Elle nous est malheureusement parvenue au moment où notre supplément musical était déjà établi ; nous la publierons dans notre prochain numéro.



### Un coin pittoresque de la vie artistique au XIII<sup>e</sup> siècle.

La publication que M. A. Longnon a faite, il y a quelques années, d'une chanson historique du XIII<sup>e</sup> siècle, la *Procession du bon abbé Ponce* (1), avait attiré notre attention sur les deux pièces, anonymes également, qui la précèdent dans le manuscrit (2).

A proprement parler, l'intérêt historique est moindre dans les deux pièces qui nous occupent que dans la *Procession* ; il se réduit à des détails de la vie intime, à des scènes de ménage, qui se passent chez quelques seigneurs de Champagne ; mais ces deux chansons sont curieuses cependant. Elles nous font voir les jongleurs, tels qu'ils furent dans la réalité quotidienne, dépouillés du prestige que le recul des siècles et l'idéal de poésie avaient mis autour d'eux.

Les deux chansons qui nous retiennent ici ont été conservées dans un seul manuscrit, qui appartient à Cangé avant de venir à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il porte la cote 846 du fonds français. C'est un volume sur vélin, écrit dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Le texte est disposé sur deux colonnes, ainsi que la notation musicale. Certaines formes graphiques révèlent une provenance orientale. Au point de vue musical, ce manuscrit est un des plus précieux du *corpus* des chansonniers français, parce que l'écriture musicale, d'une netteté parfaite, distingue très clairement les brèves des longues et nous donne des indications de durée que les autres manuscrits, même les meilleurs, négligent souvent (3).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, un certain Coustelier, imprimeur et libraire, fit copier dans différents manuscrits un grand nombre d'anciennes poésies françaises, qu'il avait l'intention de publier ensuite. Lacurne de Sainte-Palaye eut communication de ces copies et mit en marge ses corrections et ses annotations. Il les cite fréquemment dans son dictionnaire de l'ancien français sous cette désignation : *Recueil de poètes françois avant l'an 1300*. Aujourd'hui ces copies sont conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal et forment quatre volumes (4).

Quand, en 1850, Tarbé publia ces deux chansons, qu'il considérait à juste titre comme faisant partie du patrimoine littéraire de la Champagne, il eut l'idée au moins singulière de prendre l'une de ces deux pièces au manuscrit de Cangé et l'autre à la copie de l'Arsenal ! Il était

(1) *La Procession du bon abbé Ponce*, art. de M. A. LONGNON, dans la *Romania*, année 1901, p. 198.

(2) Bibl. Nationale, ms. franç. 846.

(3) Nos deux chansons (*Bibl. des chans.* de G. RAYNAUD, nos 341 et 123) occupent le folio 44 v<sup>o</sup>. La pièce 341 se trouve également au fol. 160 du ms. fr. 20.050 de la Bibl. Nat. Mais ce ms. ne donne que la première strophe et n'a point la musique.

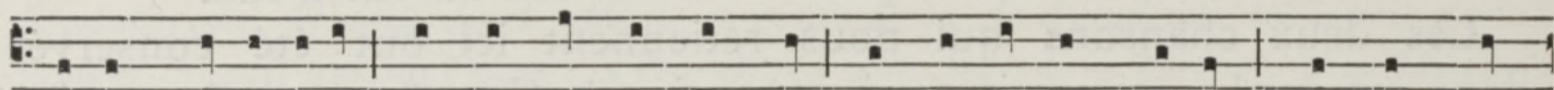
(4) Arsenal. — *Recueil de poètes françois avant l'an 1300 en 4 volumes*, 3303-3306 (anciennement 120. A. B. F.), tome I, p. 176.

si simple pourtant de transcrire les deux chansons sur l'original sans avoir à assumer les fautes du premier transcripteur ! Mais la critique de Tarbé n'était point pour s'embarrasser de ces menues vétilles, et les erreurs dont fourmille son édition (1) ne nous causent aucun scrupule pour réimprimer à nouveau ces deux textes, qui nous semblent très intéressants pour l'histoire de la jonglerie.

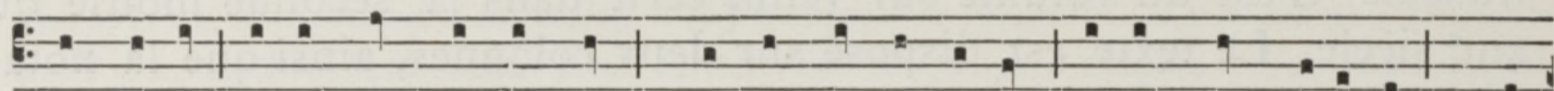
## I

## TEXTE MUSICAL ANCIEN

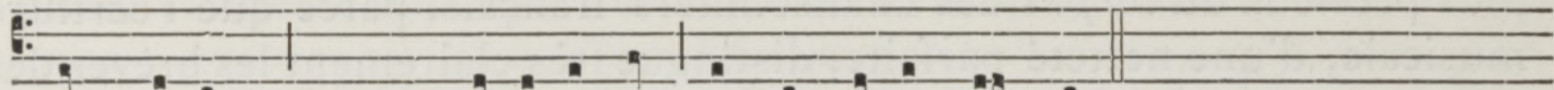
*Bibl. Nat. fr. 846, fol. 44 v<sup>o</sup>.*



Devers Chastelvilain me vient la robe au main com uns oitours norrois. Bon jor doint



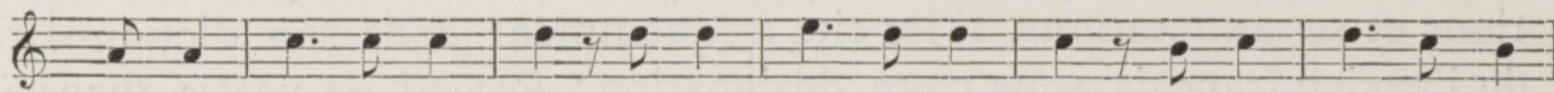
Dex demain le seignor que tant ain ! Proudont est et cortois. De ci qu'en Navarrois n'a si



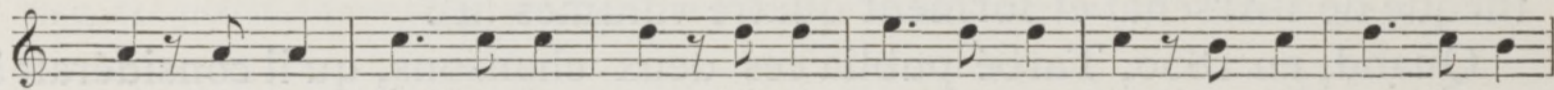
bon chastelain : de son chas-tel a plain ne doute il les .ii. rois.

## TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

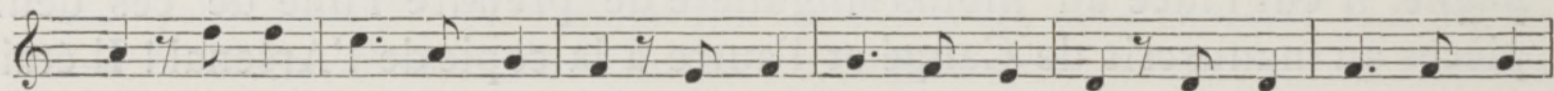
(♩ = M. 72)



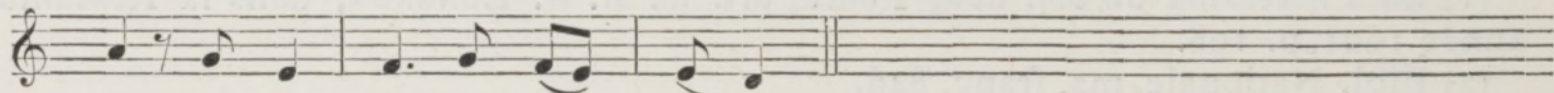
De-vers Chas-tel-vi-lain me vient la robe au main com uns oi-tours nor-



rois. Bon jor doint Dex de-main le sei-gnor que tant ain ! Proudont est et cor-



tois. De ci qu'en Na-var-rois n'a si bon chas-te-lain : de son chas-tel a



plain ne doute il les .ii. rois.

(1) TARBÉ, *Les Chansonniers de Champagne aux XIII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dans la *Collection des Poètes de Champagne antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle*, Reims, 1850.

- I. Devers Chastelvilain (1)  
 me vient la robe au main  
 com uns oitours norrois. (2)  
 Bon jor doint (3) Dex demain  
 5. le seignor que tant ain ! (4)  
 Proudons est et cortois.  
 De ci qu'en Navarrois  
 n'a si bon chastelain :  
 de son chastel a plain  
 10. ne doute il les .ii. rois. (5)
- II. Or vos di que Choises (6)  
 ne me vaut mais .ii. oes,  
 qui me soloit valoir.  
 Tot mainjuent vermues,  
 15. vermin et escurues, (7)  
 n'en puis mais point (8) avoir.  
 Et s'ont mis lor avoir  
 en vaiches (9) et en bues  
 et s'ont (10) fait uns murs nues, (11)  
 20. que Dex gart de cheoir.

(1) Châteauvillain, Haute-Marne, arr. de Chaumont. — Voir ROSEROT, *Dictionnaire topographique de la Haute-Marne*, Paris, 1903, in-4.

(2) Ce vers est peu clair. Tarbé corrige *ostours vorrois* et fait une double faute de lecture sans profit pour le sens. L. de S.-P. avait cru pouvoir expliquer *vorrois* par vorace. Le mot en tout cas ne se retrouve pas dans Godefroy.

(3) Tarbé : *doinst*.

(4) Tarbé : *aim*.

(5) Ce vers peut, comme on le verra plus loin, nous aider à dater cette chanson : les deux rois que « ne doute » le seigneur de Châteauvillain sont évidemment le roi de France Louis IX et le comte de Champagne, Thibaut IV, devenu roi de Navarre en 1234, à la mort de son oncle Sanche VII le Fort, roi de Navarre et frère de sa mère, la comtesse Blanche. Thibaut IV fut couronné à la cathédrale de Pampelune le 8 mai 1234. Tarbé explique ce vers comme une ironie à l'endroit du seigneur de Châteauvillain, Simon, qui avait tenté de se soulever contre le comte de Champagne et dut faire sa soumission.

(6) Choiseul, Haute-Marne, arr. de Chaumont, canton de Clefmont. — Voir ROSEROT, *op. cit.*

(7) Ces deux vers sont parfaitement obscurs. Tarbé : *tot main vint vermues*, ce qui fait à la fois une faute de lecture, un non-sens et un vers incomplet. Déjà L. de S.-P., qui explique *vermain* par *quelqu'oiseau de chasse* (?) et *escurues* par *écureuil*, ne dit rien de *vermues*, qui est le mot difficile. Godefroy ne le donne pas et, citant dans son *Dictionnaire* les deux vers qui suivent d'après la copie de L. de S.-P. il écrit fautivement :

vermain et escurnes n'en puis mais point avoir.

(8) Tarbé : *pas*.

(9) Tarbé : *vaches*.

(10) Tarbé : *si sont fais*.

(11) L. de S.-P. : « Je croy pour neuf ».

- III. Or m'en vois a Soilli : (1)  
 pieçai que n'assenai  
 a si bone maison.  
 Le seigneur demandai ; (2)
25. maintes foiz m'a donné  
 robes et maint bel don.  
 Ce n'est pas en pardon  
 se j'en sui retornez :  
 s'il n'est empeorez, (3)
30. j'en aurai guierredon. (4)
- IV. Perdu ai .ii. chastelx,  
 dont je sui mult engrex  
 et bien m'en doit chaloir ;  
 c'est Vignoriz, (5) Rignez. (6)
35. .ii. seignors i a belx  
 qui ne doignent valoir ;  
 s'ont mis à nonchaloir  
 armes et les cembelx. (7)
- Il n'ont part ou mantel, (8)
40. foi que doi saint Eloir ! (9)

(1) Soilly est une commune de la Marne, arr. d'Épernay, canton de Dormans, par suite assez éloignée des châtelainies que visite notre jongleur. Est citée en 1175 au *Cartulaire de Saint-Médard de Soissons* comme une dépendance de cette abbaye. Il y a plus de vraisemblance à identifier ce nom avec l'actuelle localité de Saily (Haute-Marne, canton de Poissons), que nous trouvons écrit *Sailley*, puis, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sous la forme *Salley*, et en 1304 sous une autre forme, *Seilly*, et qui est toute voisine de Vignory, de Reynel et de Choiseul. Voir pour ces différentes graphies, ROSELOT, *op. cit.*

(2) C'est le futur qu'on attendrait ici, au lieu du prétérit. Peut-être cependant pourrait-on, en conservant le sens du passé, conjecturer une correction semblable :

Tot quanque demandai  
 25. le seigneur m'a donné,  
 robes et maint bel don.

(3) Tarbé : *s'il n'est or empeorés*. Le vers est faussé par l'inutile adjonction de *or*.

(4) Toute cette strophe est corrompue, *Soilly* ne rime pas avec *assenai*, ni *demandai* avec *donné*, ni avec *retornez* ou *empeorez*. L'assonance se mélange avec la rime.

(5) Vignory, Haute-Marne, arr. de Chaumont. — Les formes anciennes de ce nom sont intéressantes à connaître. En lat. Wangionis Rivus, Vandionis Rivus ; franç. Engion le Ru, Guengnoru, Waignoru, Waugion le Ru, Woingnonrut ; c'est cette dernière forme que présente le texte de Colin Muset dans le ms. fr. 20050 de la Bibl. Nat. de Paris. — Voir ROSELOT, *op. cit.*, et A. LONGNON, *Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie*, dans la *Coll. des doc. inéd. sur l'Hist. de France*, Paris, 1901.

(6) Aujourd'hui Reynel, Haute-Marne, canton d'Andelot. Le lat. Rignellum, Risnellum, est devenu en franç. Riné, Rinel, Risnel.

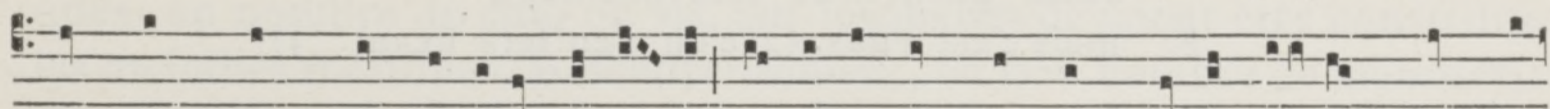
(7) *Cembelx* a sans doute ici le sens de tournoi.

(8) Expression dont le sens nous échappe. La rime voudrait *es mantelx*.

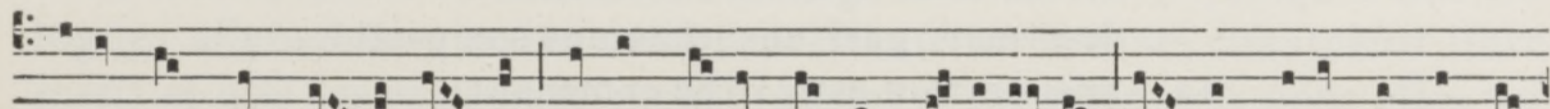
(9) L. de S.-P. voit dans ce vers une « espèce de jurement ». — Colin Muset, éd. Bédier, *carmen* XII, v. 6 : Foi que doi sainte Marie !

## II

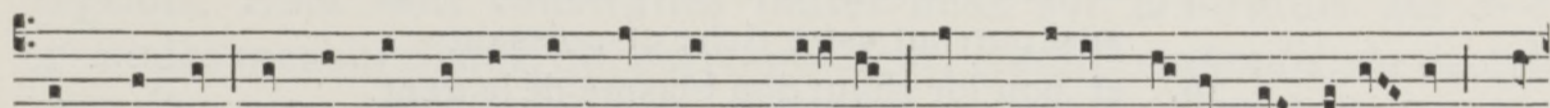
## TEXTE MUSICAL ANCIEN

*Bibl. Nat. fr. 846, fol. 44 v<sup>o</sup>.*

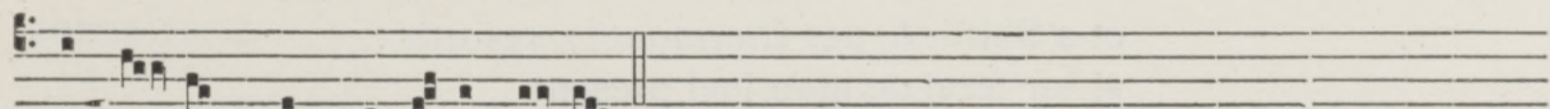
Dex! com m'ont mort norrices et enfant et les dames, qui trop sunt a che-val! Maint bon



hostel nos ont chaciez a mal et les mariz, voincuz outre-ement, cil qui n'osent. i. tos soul

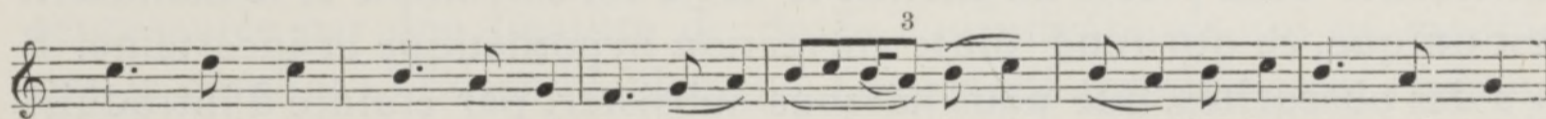


mot grondir, en lor hostel le puet on bien choi-sir, assez puent fai-re co-mandement, mais

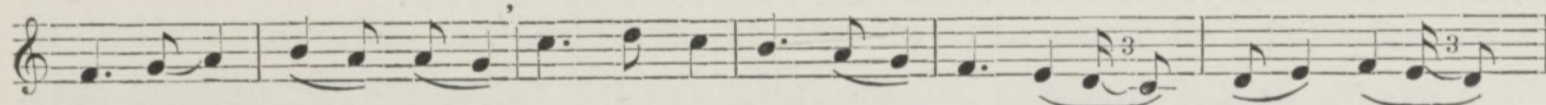


c'est a gas, c'on n'en fera ne- ant.

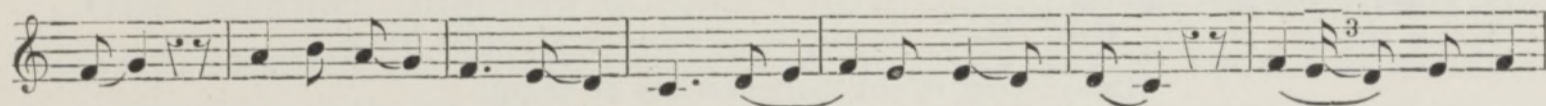
## TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE



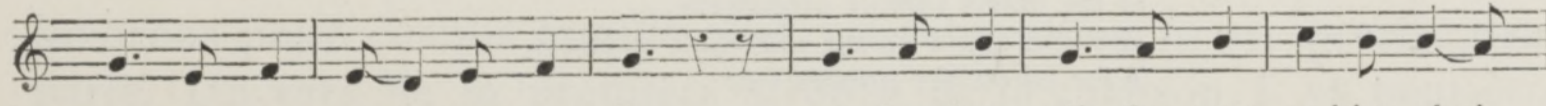
Dex! com m'ont mort nor-ri-ces et en-fant et les da-mes, qui trop



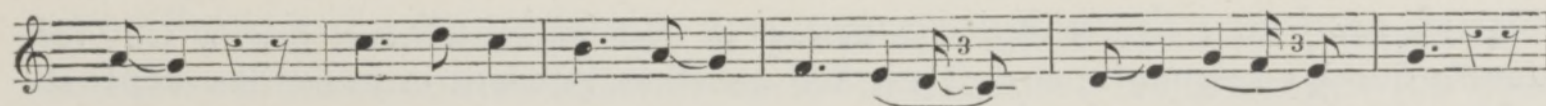
sunt a che-val! Maint bon hos-tel nos ont cha-ciez a



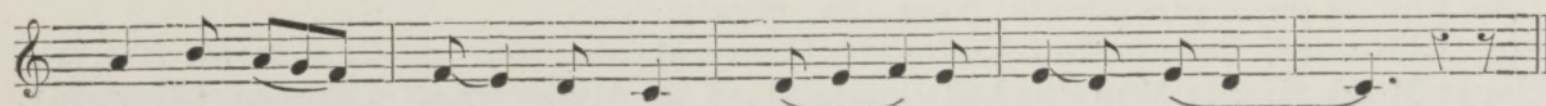
mal et les ma-riz, voin-cuz ou-tre-e-ment, cil qui n'o-



sent .i. tos soul mot gron-dir, en lor hos-tel le puet on bien choi-



sir, as-sez pu-ent fai-re co-man-de-ment,



mais c'est gas, c'on n'en fe-ra ne-ant.

- I. Dex ! com m'ont mort norrices et enfant  
et les dames, qui trop sunt a cheval ! (1)  
Maint bon hostel nos ont chaciez a mal
4. et les mariz, voincuz outreement,  
cil qui n'osent .i. tos soul mot grondir,  
en lor hostel le puet on bien choisir,  
assez puent faire comandement,
8. mais c'est a gas, (2) c'on n'en fera neant. (3)
- II. Puisqu'il sunt si dou tout obediand,  
or lor ferai .i. mout bon assenal :  
desormais gart uns chascuns son ostal !
12. ensi porront estre riche et menant  
et si pansent de lor enfant norrir  
et bien pansent les hostex eschuir : (4)  
ausi porront estre riche et poissant
16. et pou lor chaut dou blasme de la gent.
- Droit a Choissuel (5) vuil mon chemin tenir  
et a Soilli (6) par Clermont (7) resortir :  
si lor ferai de mon joel present
20. que trop m'est bel de lor amendement !

Nous avons précisé dans les notes les remarques que suggère l'examen philologique du texte. Nous n'y reviendrons pas. Or, pour la première des deux pièces du moins, le texte est corrompu et le manuscrit est unique, ce qui rend toute correction hypothétique et incertaine. Il y a des obscurités, que nous laissons subsister, par crainte d'introduire dans cette chanson des corrections mal assurées : c'est assez d'avoir à rejeter les détestables variantes de l'édition de Tarbé.

(1) *Etre à cheval*, être fier, comme aujourd'hui on dit familièrement *être collet monté*.

(2) *A gas*, en pure perte.

(3) Le ms. fr. 20050, Bibl. Nat., donne la première strophe ainsi :

Deus ! com m'ont mort norrices et enfant  
et le dames ki trop sont a chival !  
mains boins osteis nos ont chasiet a mal  
et les maris vancut otreemant,  
si k'il n'osent un tot soul molt grondir,  
a lor osteis les poisiés veïr,  
aseis puent fare comandement,  
mais folie est c'om n'an feroit niant.

(4) *Eschuir*, dit L. de S.-P., « je ne say si c'est pour eschiver, fuir. » Ce vers signifie que les seigneurs, dont il est ici question, pensent esquiver les dépenses qu'entraîne la réception des hôtes.

(5) Choiseul, Haute-Marne, arr. de Chaumont, canton de Clefmont.

(6) Voir la pièce précédente, page 486, note 1.

(7) Clermont, aujourd'hui Clefmont, Haute-Marne, arr. de Chaumont. En lat. Clarus Mons, Clarus Mons in Bassigneio ; dans les textes franç. Clemont, Clermont. Voir ROSEROT, *op. cit.*

Au point de vue musical, il y a plus à dire. Le manuscrit franç. 846 est, on le sait déjà, excellent par sa netteté graphique : les longues s'y distinguent des brèves et la mesure apparaît très clairement. La théorie mensuraliste du XIII<sup>e</sup> siècle, qui considérait le rapport des notes entre elles comme formant moins des mesures que des proportions métriques, appelait modes, *modus* ou *maneries*, les diverses formules rythmiques, au nombre de cinq ou six, sur lesquelles devaient être construites les mélodies mesurées. Malheureusement, en bon nombre de manuscrits chansonniers, la distinction des valeurs de durée n'apparaît pas, et cette incertitude a fait croire à M. Hugo Riemann et à quelques musicologues allemands que les mélodies des trouvères se chantaient librement et que les règles des mensuralistes n'existaient pas pour elles (1). Les deux chansons, que nous publions, font voir l'erreur de cette conception. Elles sont construites toutes deux sur la formule des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> modes mensuralistes, qui correspondent, *mutatis mutandis*, au dactyle et à l'anapeste de l'antiquité, rythmes essentiellement binaires que le moyen âge, sous l'influence d'idées spéciales, a travestis en rythmes ternaires :

$$- \cup \cup = \blacksquare \blacksquare \blacksquare = \frac{6}{4} \text{ } \text{♩} . \text{♩} \text{♩} | \text{ ou } \frac{6}{8} \text{ } \text{♩} . \text{♩} \text{♩}$$

Ce rythme est très net dans la première chanson : après une anacrouse de deux notes, qui lui sert de préparation, il se développe, ininterrompu, jusqu'à la fin. Dans la seconde pièce, la longue est parfois représentée par une ligature de durée équivalente, ce qui ne modifie pas le résultat. Vraisemblablement, l'envoi qui termine cette chanson devait se chanter sur la mélodie des quatre derniers vers de la strophe principale, auxquels il se rattache par la rime. Enfin la tonalité, comme il arrive souvent, est indécise, et, tandis que pour la première pièce elle semble se rattacher au premier mode ecclésiastique, la seconde chanson se rapproche davantage du majeur moderne.

Une dernière question se pose : est-il possible de dater cette chanson ? L'absence de noms propres et de faits précis rend l'affirmative quelque peu délicate. Nous voyons bien qu'il est question des seigneurs de Châteauvillain, de Choiseul, de Vignory, de Reynel, mais nous ignorons pour chaque famille quel est celui dont il est précisément parlé. Un vers de la première strophe de la chanson I va peut-être nous apporter quelques éclaircissements. Il s'agit du seigneur de Châteauvillain, qui a été généreux avec notre jongleur. Aussitôt ce dernier de lui souhaiter toutes félicités et de lui décerner les louanges les plus chevaleresques :

(1) *Musikalisches Wochenblatt*, E. W. Fritzsche, Leipzig. Articles de H. Riemann, *die Melodik der Minnesaenger*, août et septembre 1897.

Proudons est et cortois.  
 De ci qu'en Navarrois  
 n'a si bon chastelain :  
 de son chastel a plain  
 ne doute il les . ii . rois.

Nous avons donc un seigneur féodal, dont le château et les terres sont situés dans le comté de Champagne et qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, ne craint rien des deux rois.

Or, quels sont ces deux rois ? il semble bien qu'ici rien ne légitime l'hésitation, si l'on se souvient qu'en 1234, la mort de Sanche VII le Fort, frère de la comtesse Blanche de Champagne, avait réuni la Navarre aux vastes domaines du comte de Champagne. Thibaut IV, fils de Thibaut III et de la comtesse Blanche, fut couronné, le 8 mai 1234, dans la cathédrale de Pampelune et réunit les deux titres de roi de Navarre et de comte de Champagne.

L'autre roi ne peut guère être que le roi de France, Louis IX, qui était monté sur le trône en 1226.

Un premier point semble donc acquis : notre chanson est postérieure à l'année 1234.

D'autre part, pourquoi cette allusion à l'esprit d'insubordination chez le seigneur de Châteauvillain ? Ce sont de mauvaises mœurs féodales, que le trouvère aurait grand tort de louer chez un seigneur qu'il dit aimer, si le passé n'autorisait cette réminiscence. En effet, nous trouvons à Châteauvillain un seigneur, dont la trace nous apparaît dans les actes féodaux pendant tout un demi-siècle, de 1208 à 1251, et qui pourrait bien justifier l'allusion, ironique ou admirative, de la chanson.

Simon I<sup>er</sup>, seigneur de Châteauvillain, était fils d'Huguès II, seigneur de Broys. Il fit hommage lige de Châteauvillain à Thibaut III, au lieu de le faire à son frère, seigneur de Commercy, et, en 1208, Blanche, veuve de Thibaut, lui assigna en dédommagement trente livrées de terre pour exécuter les engagements de son mari. Il est fait mention de Simon en 1210 et 1211 dans les *Actes des comtes de Champagne*. Proche parent d'Érard de Brienne, il prit parti pour celui-ci dans ses prétentions sur la Champagne et paraît avoir été en quelque sorte le lieutenant d'Érard, car la trêve accordée par celui-ci à Blanche, le 24 février 1218, est donnée en leurs noms. Simon ne dut point sans doute tarder à faire sa soumission, car, le 15 juin de la même année, l'évêque de Langres reçut avis de lever les censures ecclésiastiques, que le seigneur rebelle avait encourues pour son adhésion au parti d'Érard, et le 20 septembre, le pape Honorius III confirma cette absolution (1). Enfin, long-

(1) Catalogue des actes des comtes de Champagne, nos 683, 737, 764, 821, 1105, 1127, 1172, 2268, 2333, dans l'*Histoire des comtes de Champagne*, par M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE. — On pourra pour plus de détails consulter ANDRÉ DUCHESNE,

temps après, nous avons un acte de janvier 1251, dans lequel Simon reconnaît tenir de Thibaut IV Châteauvillain, Marmesse et tout ce qu'il possède à Autreville, Bricon, Orges, Dinteville, Villiers-le-Sec, Broyes, etc. (1).

Simon de Châteauvillain vivait donc encore en l'année 1251 : ensuite on perd sa trace.

Nous croyons que c'est lui qui montra quelque générosité pour notre trouvère anonyme, et de la sorte la chanson qui nous occupe ne saurait être postérieure à 1251.

C'est donc entre 1234 et 1251 qu'il faut en placer la composition. Rien dans la suite du texte ne vient contredire cette assertion, et il nous est même agréable de remarquer que la critique avisée de M. A. Longnon, dans l'article cité plus haut, place en 1240 la rédaction de la *Procession du bon abbé Ponce*, qui, dans le manuscrit fr. 846, voisine immédiatement avec nos deux chansons. Il y a donc de grandes chances pour fixer avec raison au second quart du XIII<sup>e</sup> siècle toutes ces compositions. Il nous est dès maintenant facile d'identifier les autres seigneurs dont il est fait question.

— A Choiseul, nous trouvons, cité dans un acte de Thibaut IV en date de septembre 1249, Renart III (2) ; puis, dans des chartes de juin 1249, d'octobre la même année, de 1251, Jean I<sup>er</sup>, fils sans doute du précédent (3). — A Vignory, un seigneur du nom de Gautier (4) nous apparaît dans plusieurs actes entre 1229 et 1262 : il est très probable que c'est lui que notre jongleur a en vue. Il est intéressant pour l'histoire littéraire de n'oublier point que les seigneurs de Vignory furent les protecteurs d'un autre trouvère, meilleur poète sans doute que l'auteur de notre chanson, Colin Muset, qui en a conservé le souvenir dans une de ses chansons, qui se termine ainsi :

Mon boen seignor prieroie  
de Waignonrut le vaillant,  
que, por Deu, ne se recroie :  
il fu nés en bon croisant.  
Molt a mis son pris avant  
qu'il ne fausse ne ne ploie,  
ne nule fois ne desment  
nes que piere d'aiemant.

*Histoire de la maison de Broyes et de Châteauvillain*, dans l'*Histoire généalogique de la maison royale de Dreux*. Paris, 1631, in-fol.

(1) Cat. n° 2959.

(2) Catalogue des actes des comtes de Champagne, n° 1938.

(3) *Id.*, n°s 2870, 2890, 2995.

(4) *Id.*, n°s 2439, 2511, 2863, 2989. — La biographie de Gautier II de Vignory est esquissée dans le *Cartulaire du prieuré de Saint-Etienne de Vignory*, publié par J. d'Arbaumont (Langres, 1882). Voir l'Introduction, VIII.

De Waignonrut la m'enroie  
 a Widemont maintenant :  
 le bon conte prieroie  
 qu'adès a le cuer joiant ;  
 molt en dient bien la gent ;  
 al siecle a bien fait sa voie  
 que nus hom ne li deffent,  
 tant com le sauront vivant (1).

— A Reynel, les actes de 1224 à 1250 nous désignent un autre Gautier. Rappelons ici encore un souvenir de notre histoire littéraire : Jean de Joinville épousa en secondes noces Alix de Reynel, la fille de Gautier (1261). Ce seigneur dut mourir vers 1262, car, dès le mois de mars 1263, le père d'Alix de Reynel est, dans un acte, porté comme défunt (2). — Enfin Gui I<sup>er</sup>, cinquième fils de Geoffroy IV de Joinville et de Héluïs de Dampierre, reçut la seigneurie de Sailly, lorsque son frère Simon devint sire de Joinville, sans doute en 1204. Gui se querella avec Simon au sujet de l'héritage de leur frère aîné, et ses prétentions s'étendirent même jusqu'à la sénéchaussée de Champagne. La dispute prit fin en 1215, et deux ans après, en juin 1217, le sire de Sailly se déclarait l'homme lige de son frère avant tous, sauf le comte de Champagne. Gui I<sup>er</sup>, sire de Sailly, était donc l'oncle de Jean de Joinville, l'historien de saint Louis. Il mourut entre 1248 et 1254 (3).

Cherchons maintenant à quel état de choses répondent les deux chansons que nous venons de publier. Ce qu'elles nous apprennent n'est point nouveau, les coutumes qu'elles nous dévoilent ne sont point moyenâgeuses par essence : on a vu de tous les temps l'art à la solde de la fortune, le talent au service de qui le paye. Les libéralités d'un Condé ou d'un Séguier n'ont point diminué le grand Corneille. Or, nos jongleurs n'étaient point de si hauts génies : faut-il s'étonner qu'il leur ait fallu parfois solliciter la générosité plus lente à venir que les besoins à satisfaire ?

On sait que le jongleur du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle est en quelque manière le parent pauvre du trouvère. On peut lire dans Léon Gautier (4) des pages très vivantes et bien documentées sur l'existence étrangement mouvementée de ces diseurs de chansons, prêts à tous les métiers et dont l'esprit d'invention n'était jamais à court d'expédients. En effet, ces artistes errants avaient quelque peine à vivre de leur art tout seul,

(1) RAYNAUD, *Bibl.*, n° 1693. *Trop volentiers chanteroie*. — *Bibl. Nat.*, fr. 20050, fol. 64 r<sup>o</sup>. — Ed. JOSEPH BÉDIER, de *Nicolao Museto*, Paris, 1893, in-8°.

(2) H.-FR. DELABORDE, *Jean de Joinville et les seigneurs de Joinville*, Paris, 1894, in-8°.

(3) Voir l'ouvrage précédemment cité.

(4) LÉON GAUTIER, *Les Épopées françaises*, t. II, pp. 136 et ss.

qui n'assurait pas le lendemain. Une ressource restait : l'hospitalité d'un seigneur, et les jongleurs en usèrent sans scrupules.

Quant je voi yver retorner,  
lors me voudroie sejourner,  
se je pooie oste trover,  
large qui ne vousist conter,  
qu'eüst porc et buef et mouton,  
maslarz, faisanz et venoison,  
grasses gelines et chapons  
et bons fromages en glaon (1).

Le comté de Champagne semble avoir été une terre promise pour la jonglerie ; Thibaut IV ne fut-il pas un de nos plus illustres trouvères ? Nous savons que les seigneurs de Vignory avaient été généreux pour Colin Muset ; nos deux chansons nous apprennent que dans un temps les châtelains de Choiseul et de Reynel avaient comblé de leurs largesses notre jongleur anonyme. Ce dernier n'exagère rien : les témoignages abondent dans la poésie et même dans les textes d'histoire, qui nous montrent les seigneurs donnant sans compter à ceux qui venaient de les charmer par leurs récits ou par leurs chants. Les chansons de geste nous précisent la nature de ces dons.

Je li donrai mon destrier arrabi ! —  
Et je mon mul, dist Ybers li floris.

(*Raoul de Cambrai*, éd. Meyer et Longnon, v. 6087.)

Et li quens fist doner chascun, lonc son labor,  
Mantiaus, muls, palefrois, tant qu'il en a honor.

(*Enfances Godefroi*, éd. Hippeau, v. 232.)

Il ont souvent de bons deniers assez ,  
les bonnes robes, les roncins enselez,  
que li franc home lor donent por chanter.

(*Li moniage Guillaume*, v. 1255.)

Assés ot en la sale princes de grant renons,  
et bons viéléors et cantéors de sons.  
Li Chevaliers le Chisne lor fait molt riches dons ;  
mantiax vairs lor dona et hermins pelichons,  
et muls et palefrois et argent et mangons ;  
ainc le jor ne s'en plainst joglerres ne bretons

(*Le Chevalier au Cygne*, éd. Hippeau, v. 4090 et ss.)

(1) Publié par J. BÉDIER, de *Nicolao Museto*.

La furent departi maint paile alexandrin,  
coupes et biax henas et d'argent et d'or fin  
dont menestrel ne furent pas adonque frerin  
de recevoir biax dras.

(*Charlemagne*, de Girart d'Amiens. Cité par LÉON GAUTIER, *Épopées*, II, p. 133, d'après le ms. fr. B. N. 775, fol. 94.)

Li menestrel qui la estoient  
n'avoient pas pover d'entendre  
qu'il peüssent tous les dons prendre.  
c'on leur offroit de tous costez.  
De paremens est si troussez  
cil qui tout le mains en avoit  
qui a paines aler pover.

(*Li romans de Cleomades*, éd. A. van Hasselt, v. 17444 et ss.)

On pourrait multiplier ces citations à l'infini : elles répondent, certes, à un état d'esprit très répandu dans la société féodale, mais il faut aussi tenir compte de l'intérêt personnel qu'avaient les jongleurs à l'entretenir. Ce qu'il faut retenir, une fois la part faite à une exagération intéressée, c'est qu'aux jongleurs tout était bon, et qu'ils acceptaient tout : chevaux, pièces d'orfèvrerie, fourrures, vêtements et victuailles. Mais nous savons par ailleurs que la valeur de ces dons en nature était surtout dans le prix qu'ils en tiraient après les avoir vendus. Le métier n'était donc pas toujours mauvais, si le jongleur, après avoir quelque temps mené grassement la vie de château, quittait ses hôtes en recevant encore des dons en nature qu'il s'empressait de transformer un peu plus loin en beaux écus sonnants.

Mais que dire des mauvais jours ? n'y avait-il pas dans l'existence féodale des périodes appauvries comme à tous les âges de l'histoire ? On peut bien supposer qu'après une guerre privée, que pendant une période de disette, la première économie à réaliser sur le superflu de la vie quotidienne avait grand'chance d'atteindre le jongleur et ses coûteuses récréations. Il faut croire que le nôtre connut cette crise financière et que ses protecteurs éprouvèrent le besoin de restreindre leurs dépenses, tout en augmentant la source de leurs revenus. On voit ce qui se passe à Choiseul, où l'on refuse au jongleur la pauvre aumône de deux œufs. Notre homme trouve l'économie sordide, mais aussi le seigneur fait de l'élevage et il a dû relever les murailles de son château, qui tombaient de vétusté. A Vignory et à Reynel, même aventure. Partout on se restreint. Plus de tournois, plus de beaux faits d'armes. Le poète du roman de *Perceval* se plaint aussi qu'on donne moins aux jongleurs. (*Perceval*, éd. Potvin, VI, p. 204.)

PIERRE AUBRY.

## Orphée descendant aux Enfers.

Cantate française de MARC-ANTHOINE CHARPENTIER (1634-1704).

Nous connaissons bien peu de chose sur M.-A. Charpentier, un des maîtres qui honorent le plus l'école française du XVII<sup>e</sup> siècle. De sa famille, du milieu où il grandit, tout nous est inconnu. La date même de sa naissance n'est pas certaine, et celle à laquelle les historiens placent communément son séjour à Rome, où il travailla avec Carissimi, ne mérite pas plus de créance (1). Les différentes situations qu'il occupa dès son retour en France, en revanche, sont un peu mieux déterminées.

Choisi par Molière, après sa brouille avec Lulli, en 1672, il écrit la musique du *Malade imaginaire*, de la *Comtesse d'Escarbagnas*, du *Mariage forcé*, et jusqu'en 1685 sa collaboration demeure acquise à la troupe du Théâtre-Français. Entre temps, il est au service de M<sup>lle</sup> de Guise, qui lui donne un appartement en son hôtel du Marais ; il compose les pièces chantées à la messe particulière du dauphin ; il fait insérer des airs dans le *Mercur* et représenter des opéras de salon chez divers personnages. Plus tard, il devient maître de musique des Jésuites de la maison professe rue Saint-Antoine, et c'est pour eux qu'il a écrit la plus grande part de ses œuvres d'église. En même temps, dès 1687, son nom paraît au programme des spectacles du collège de Clermont, où les tragédies latines et françaises, mêlées de danses et de musique et jouées par les élèves, attiraient deux fois par an la société la plus brillante de la ville et de la cour. Enfin, après avoir enseigné la composition au duc de Chartres, le futur régent, c'est à la Sainte-Chapelle de Paris, dont, en 1696, il obtient la maîtrise, qu'il achève sa carrière.

La cantate d'*Orphée descendant aux Enfers*, dont la *Revue musicale* publie aujourd'hui un air, fut très vraisemblablement une des compositions destinées au concert de M<sup>lle</sup> de Guise. Nous ne pouvons l'affirmer avec autant de certitude que pour d'autres pièces, où Charpentier en son manuscrit autographe (2) prit soin d'écrire à côté de leur rôle le nom de chacun des douze ou quinze artistes qui composaient la musique de cette princesse : musique « si bonne, dit le *Mercur Galant*, que l'on peut dire que celle de plusieurs souverains n'en approchoit pas ».

La date exacte de l'œuvre, non plus que sa destination, ne sauraient non plus être minutieusement précisées. Certains indices, tirés du manuscrit, permettent cependant d'en fixer la composition aux environs de l'an 1683.

L'œuvre paraît inachevée, à moins qu'une partie n'en ait été perdue. Elle ne comporte que trois voix, soutenues de deux violons, d'une flûte à bec et d'une flûte allemande, avec la basse de viole et le clavecin pour la basse continue. C'est l'orchestre des petits concerts, et cette instrumentation réduite permet d'affirmer que la cantate fut toujours réservée aux auditions intimes, à la chambre et devant un auditoire restreint.

(1) On trouvera tous les renseignements biographiques dont nous disposons actuellement dans la notice de M. Michel Brenet qui sert d'introduction à la livraison consacrée à Charpentier dans la collection des *Concerts spirituels (série ancienne)* éditée par la *Schola Cantorum* de Paris.

(2) Très peu de compositions de Charpentier ont été imprimées. La plus grande part de son œuvre est contenue en vingt-huit volumes, manuscrits autographes, conservés à la Bibliothèque Nationale.

Il est aussi très probable que le rôle d'Orphée était à l'origine chanté par le compositeur en personne. Aux concerts de M<sup>lle</sup> de Guise, Charpentier ne bornait pas son rôle à écrire la musique ni à diriger l'exécution. Il se chargeait en outre de la partie de *haute contre* solo, et son nom figure toujours avec celui des autres chanteurs. Était-ce un souvenir de son éducation italienne à Rome, où tant de musiciens illustres furent aussi d'excellents virtuoses ? Il se peut. Le fait montre au moins qu'il était assez maître de la pratique du chant pour ne point craindre de mêler sa voix à celle des meilleures artistes de Paris. Et comme la partie principale du petit orchestre porte ce titre « Violon d'Orphée », on en peut bien conclure qu'il se la réservait et que, si cette cantate fut mise à la scène, il y paraissait, chantant son rôle le violon à la main, comme telle de ces images de la Renaissance où le chancre de Thrace remplace la lyre antique par l'instrument représentatif de la musique moderne.

Quoi qu'il en soit, cette cantate se recommande pas d'autres mérites que ces curiosités. Outre certaines finesses d'instrumentation assez ingénieuses et les recherches d'une écriture harmonique où se laisse pressentir déjà le style des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y faut noter la noblesse et le pathétique d'une déclamation mélodique qui montre assez ce que Charpentier eût pu faire au théâtre si le privilège concédé à Lulli ne lui eût fermé l'Opéra. L'air d'Orphée ici publié en est un bel exemple. Conçu sous une forme assez différente de celle dont Gluck a fait usage, il peut soutenir la comparaison avec les pages les plus expressives que ce maître ait jamais composées. L'italianisme de Charpentier parut à ses contemporains un suffisant motif de lui refuser la justice qui lui était due ; mais ce n'est point par là qu'il se révèle. Car cette musique est de pure tradition française, et ne s'écarte du goût ordinaire du XVII<sup>e</sup> siècle que dans la mesure où elle prépare l'art plus vivant et plus humain du siècle qui va suivre.

HENRI QUITTARD.

---

### Leclair ; Une assertion de Fétis.

JEAN-MARIE LECLAIR L'AINÉ A L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA.

L'article de la *Biographie universelle des Musiciens* que Fétis a consacré à Jean-Marie Leclair l'ainé renferme le passage suivant : « Arrivé à Paris en 1729, il entra dans la même année à l'orchestre de l'Opéra aux appointements de 450 livres. En 1735, ils furent augmentés de 50 livres. Un si faible traitement pour un homme dont la supériorité sur tous les violonistes français de ce temps était incontestable peut causer quelque étonnement, et ce qui peut paraître plus bizarre encore, c'est qu'un tel artiste ait été mis au dernier rang parmi les ripiéristes qu'on appelait alors le grand chœur, comme le prouvent des documents authentiques de la Direction de l'Opéra. Ce grand chœur ne jouait que dans les ouvertures, chœurs et airs de danse : l'accompagnement du chant se faisait par le petit chœur, où, à l'exception de Montéclair, il n'y avait que des hommes d'un mérite très inférieur à celui de Leclair, tels que Favre, les deux Baudy et les deux Francœur. Mais, à cette époque, et longtemps après encore, les meilleurs emplois et les meilleurs appointements étaient donnés à l'ancienneté plutôt qu'à l'habileté dans l'orchestre de l'Opéra. »

Fétis a découvert la présence dans l'orchestre de l'Opéra, à partir de 1729, d'un violoniste du nom de *Leclerc*, et n'a pas hésité à l'identifier avec Jean-Marie Leclair, tout en manifestant quelques scrupules, qu'il s'efforce d'ailleurs de dissiper, et qui, comme nous allons le montrer, n'étaient que trop justifiés.

Tout d'abord, Fétis se trompe, lorsqu'il prétend que Leclair arriva à Paris en 1729. On lit, en effet, dans le compte rendu que le *Mercure* d'avril 1728 donne du Concert spirituel : « Le 17 et le 19 avril, la demoiselle le Maure chanta la cantate d'*Orphée*. Le sieur *Le Clerc*, fameux violon, joua une Sonate qui fut généralement et très vivement applaudie (1). »

Ainsi, J.-M. Leclair était à Paris en 1728, et il y était déjà célèbre, puisqu'il se faisait entendre au Concert spirituel et qu'il y méritait la qualification de « fameux violon ».

Il convient, en outre, de remarquer qu'aucun des historiographes du XVIII<sup>e</sup> siècle ne fait mention de la présence de Leclair parmi les symphonistes de l'Opéra. Ni Daquin, ni Durey de Noinville, ni de Rozoi, dans son article nécrologique du *Mercure*, ni l'abbé de la Porte, ni l'abbé de Fontenay, ni La Borde, ni même Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire*, ne signalent cette particularité de la vie du violoniste, qui pourtant n'aurait pas dû passer inaperçue, et que l'on est d'autant plus surpris de voir omettre que la plupart des auteurs précités s'étendent longuement et minutieusement sur l'emploi obtenu par Leclair à la musique de la chapelle et de la chambre du Roi.

De plus, Leclair lui-même ne mentionne sur aucune de ses œuvres son titre de musicien de l'Académie royale, titre dont ses contemporains ne manquaient pas de se glorifier. Aubert, par exemple, en signant ses Sonates, a bien soin de s'intituler « ordinaire de la musique du roi et de l'Académie royale ». Fétis est donc le premier à attribuer cette qualité à Leclair ; il se fonde sur un manuscrit fort curieux qui lui a appartenu, et dont M. Nutter a conservé pour les archives de l'Opéra une copie écrite de sa main. Sous le titre : « Détail de la régie actuel (*sic*) de l'Académie Royale de Musique », ce document renferme des notes de police officielle concernant les différents artistes de l'Opéra, donne les détails les plus piquants et les plus crus sur les « demoiselles des rôles », les danseuses et leurs protecteurs, et énumère, en outre, tous les symphonistes présents à l'orchestre en 1738 (2). C'est là que Fétis a relevé parmi les artistes du « grand chœur » un violoniste appelé *Leclerc* avec l'indication suivante : « Entré à l'Opéra en 1729. Appointements par an, 450 livres. Pasques 1735, 50 livres ; en tout 500 livres. » Nous constatons donc la parfaite concordance des détails de dates et d'appointements donnés par Fétis avec ceux que fournit le manuscrit en question. Il est même certain que ce manuscrit constitue la seule pièce « des documents authentiques de la Direction de l'Opéra » qu'ait consultée Fétis, car un autre « Etat des artistes » datant de 1750, et sur lequel Leclerc

(1) *Mercure*, avril 1728, page 856.

(2) « Académie Royale de Musique. Vulgairement l'Opéra. Détails de la régie actuel de l'Académie Royale de Musique. Avec un dénombrement de tout ce qui fait la Recette et la dépense de ce spectacle en 1738. »

La première page du manuscrit, qui est copié de la main de M. Nutter, porte la mention suivante : « Ce manuscrit m'a été prêté le 15 février 1865 par M. Fétis. La première partie n'est que la reproduction des pages 1 à 291 du manuscrit Amelot (Bibliothèque de la ville de Paris, legs Beffara). Toutefois, on y trouve en plus, ou avec une rédaction différente, les pages qui suivent... » (Archives de l'Opéra.)

figure au dernier rang des violons de l'orchestre, immédiatement avant un sur-numéraire qui porte le nom symbolique de *Rebut*, n'a vraisemblablement pas passé entre ses mains, sans quoi, l'historien se fût empressé d'en citer la date, et de corser ainsi la précision de son article (1).

Observons, avant d'aller plus loin, qu'il y a beaucoup de *Leclerc* violonistes à l'époque qui nous intéresse. Les « États de la France » signalent en 1722 et 1727, au nombre des « 24 violons de la Grande Bande », Guy Leclerc et Jean Leclerc. En 1748, nous en voyons apparaître un autre, Charles-Nicolas Leclerc. On ne saurait donc montrer trop de prudence dans l'identification d'un Leclerc avec tel ou tel d'entre eux (2).

Or, l'attribution à Leclair de la situation plus que modeste que nous venons de préciser, et cela, pendant un laps de temps considérable (de 1729 à 1750), cadre mal avec ce que nous savons du caractère de l'auteur des *Sonates*. L'argument invoqué par Fétis, et basé sur l'ancienneté, se retourne même contre lui, car il résulte de l'« État général des Artistes », auquel nous nous rapportons, que le *Leclerc* de l'Opéra était le 5<sup>e</sup> à l'ancienneté; il n'y avait, comme plus anciens que lui, que Paris (1718), Aubert (1727), Caraffe l'aîné (1728) et Aubert fils (1728). L'ancienneté (1729) de *Leclerc* aurait donc dû lui assurer la 5<sup>e</sup> place, et non la 16<sup>e</sup>.

Tous les contemporains de *Leclair* sont unanimes à nous le représenter comme un artiste fier, ennemi des intrigues et conscient de son propre mérite : « il n'avait, dit l'un d'eux dans un style balancé, ni cette modestie apprêtée qui semble mendier les éloges, ni cette vanité présomptueuse qui en rend indigne » (3), et l'anecdote que raconte Marpurg au sujet des démêlés de l'artiste avec Pierre Guignon ne fait que confirmer cette appréciation. Leclair, au dire de Marpurg, qui n'indique pas ses sources, mais auquel sa qualité de contemporain a permis de recueillir des renseignements verbaux, se trouvait en compétition avec Guignon pour la place de 1<sup>er</sup> violon de la musique de la chambre du roi. Ni Leclair ni Guignon ne voulait jouer le 2<sup>e</sup> violon, et les deux artistes convinrent de s'effacer chacun à tour de rôle (4). Tous les mois ils devaient changer de place, et Guignon, beau joueur, commença par laisser le 1<sup>er</sup> rang à Leclair; mais lorsque le mois fut écoulé, et que Leclair dut céder la place à son rival, il préféra se retirer (5).

Et ce serait cet homme, à la susceptibilité si chatouilleuse, qui serait resté

(1) « Académie Royale de Musique. — Etat général des Acteurs et Actrices du Chant, Danseurs et Danseuses, simphonistes de l'orchestre, Maîtres des Ecolles de Musique et de Danse, Pensionnaires et autres Sujets de l'Académie et leurs Appointements, Gratifications et Pensions. — Premier avril 1750. » (Archives de l'Opéra). — Nous remercions très vivement MM. Ch. Malherbe et M. Teneo pour l'obligeance avec laquelle ils ont secondé nos recherches dans les Archives de l'Opéra.

(2) Voir aussi les « États de personnel et de paiement des joueurs de violon de la chambre ». (Cour des Aides). — (Arch. nat. Z<sup>1a</sup> 487). — Les différents corps de la musique du roi ne comptent pas moins de 3 violonistes du nom de Leclerc en 1736 : 1<sup>o</sup> Jean-Marie Leclerc; 2<sup>o</sup> Guy Leclerc; 3<sup>o</sup> Jean Leclerc. Voir : « État de la France de 1736 », chez de Heuqueville Père (Bibl. Nat., Lc<sup>25</sup>, 14 Ay.).

(3) *Dictionnaire des Artistes* de M. l'abbé de Fontenai, tome I, art. Leclair. Paris, Vincent, imprimeur-libraire, rue des Mathurins, 1776. — On retrouve la même phrase dans l'*Éloge de Leclair*, par De Bernis.

(4) *Über die Spielung der zweyten Geige*, dit Marpurg. Fétis a mal traduit ce passage en parlant de « la place de chef des seconds violons ».

(5) Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Tome I, Band VII. — « Nachricht von den verschiedenen berühmten violonisten und Flötenisten iziger Zeit zu Paris. » Berlin, 1754, pp. 466-467. (Bibl. nat. V. 25-165).

pendant 22 ans au dernier rang des violonistes de l'orchestre de l'Opéra ! Il s'y serait trouvé : 1<sup>o</sup> derrière Aubert, le 1<sup>er</sup> violon que Boissgelou traite « d'imitateur de Leclair » (1) ; 2<sup>o</sup> derrière Labbé fils, *son propre élève*, entré en 1743 aux appointements de 600 fr., tandis que Leclerc n'atteint ce chiffre de traitement qu'en 1749, comme nous avons pu nous en assurer en collationnant la série des « États de paiement » de l'Opéra. En vérité, voilà des invraisemblances dont l'accumulation paraît excessive.

L'invraisemblance s'accroît encore si on se rapporte aux termes dans lesquels est rédigé le titre de pension du Leclerc de Fétis, personnage qui fut mis à la retraite à partir du 1<sup>er</sup> juin 1750, ainsi que l'annonce une pièce des Archives de l'Opéra portant la mention suivante :

« Le sieur Leclerc, violon dans l'orchestre aux appointements de 600 livres, a bien servi pendant 22 ans, n'est plus d'une bonne santé et mérite d'avoir sa pension de retraite (2). »

Sur l'« État des Payements à faire aux cy-après nommés employés dans l'orchestre de l'Opéra pour leurs appointements pendant le mois de may 1750 », *Leclerc* signe pour la dernière fois, et émarge pour sa mensualité de 50 livres. En juin 1750, il est remplacé parmi les 4 violons à 500 livres par *Desprésaux fils*, lequel ne touche que 300 livres, et émarge pour une mensualité de 25 livres (3).

Ainsi, *Leclerc* n'avait pas avancé depuis 1729 ; mais il avait vu son traitement s'élever à 600 livres, particularité qui semble indiquer un artiste modeste que l'on augmente en raison de ses longs services, mais auquel la médiocrité de son talent ne permet aucun avancement (4). Le « Brevet de pension viagère au sieur Leclerc » est signé du 22 mai 1750. En voici la teneur :

Ce jourd'huy, vingt-deuxième may mil sept cent cinquante, Nous, Prévost des Marchands et Echevins de la Ville de Paris, assemblés au Bureau de la Ville avec le Procureur du Roy et de la Ville pour les affaires d'icelle, Monsieur le Prévost des Marchands a dit que le sieur Le Clerc, employé pour le violon dans l'orchestre de l'Opéra depuis vingt-deux années, se trouvant obligé par le mauvais état de sa santé de désirer aujourd huy sa retraite, le zèle et l'assiduité avec laquelle il a rempli pendant un aussi long tems des fonctions, lui paroissent mériter que le Bureau auquel le Roy a bien voulu confier l'administration et direction de l'Académie royale de musique donne au dit sieur Le Clerc, avec la permission de se retirer, une marque de satisfaction et une récompense de ses talens et de ses services, en lui accordant une pension sa vie durant, dont le montant pourroit être fixé à la moitié de ses appointements de *six cent Livres* dont il jouit actuellement sur l'Etat des Simphonistes de la ditte Académie Royale, sur quoy la matière mise en délibération, ouy et ce consentant, le Procureur du Roy et de la ville,

Nous avons, sous le bon plaisir de sa Majesté, arrêté et délibéré, arrêtons et délibérons qu'il sera permis au sieur Le Clerc de se retirer au premier du mois de juin prochain et que, pour récompense de ses bons et utiles services, il luy est accordé, à compter dudit jour, une pension viagère de trois cent Livres assignée sur les fonds et produits de l'Académie Royale de musique et payable par quartier de trois en trois mois sur ses simples quittances, à l'effet de quoy il sera employé pour la ditte somme annuelle de trois cent Livres sa vie durant dans l'Etat des Pensionnaires de la ditte Accadémie.

Fait au bureau de la ville, les jour et an que dessus.

Signé : DE BERNAGE ; SANTEUL ; RUELLE ; ALLEN ; COCHIN ; MORIAU (5).

(1) Catalogue manuscrit de Boissgelou. (Bibl. nat. — Réserve.)

(2) Rentrée du Théâtre à Pasques 1750. — Académie royale de musique. — Réformes et pensions de retraite à commencer au 1<sup>er</sup> juin 1750 : à Versailles, le 24 may 1750. — Signé : de Voyer d'Argenson. — (Archives de l'Opéra.)

(3) États de Paiement de mai et juin 1750. — (Arch. de l'Opéra.)

(4) Il convient de remarquer en effet que, bien que touchant un traitement de 600 livres, *Leclerc* figure toujours au dernier rang des violons à 500 livres sur l'état où les symphonistes sont classés par catégories de traitements.

(5) Brevet de pension viagère au sieur Le Clerc (Arch. de l'Opéra). — De Bernage était le

La pièce dont nous venons de donner copie n'a pas été connue de Fétis, qui aurait certainement indiqué que *Leclair* fut pensionné à l'Opéra à la date du 22 mai 1750. En la lisant, on est d'abord frappé de l'expression d'*employé pour le violon* appliquée à *Leclerc*, dont on vante le zèle et l'assiduité en des termes qui peuvent convenir à un honnête et consciencieux fonctionnaire, mais pas assurément au virtuose réputé que le *Mercur*e louait en 1734 pour son « exécution de la plus grande perfection » (1), que le même *Mercur*e célébrait en 1738 comme l'auteur de Sonates capables de rebuter les plus courageux musiciens (2), qu'Ancelet qualifiait d'« habile homme auquel les violons français ont le plus d'obligations » (3), et que Daquin appelle l'« admirable M. Leclair » (4).

En second lieu, on constate que ce document vise la mauvaise santé de *Leclerc*. Si on se place dans l'hypothèse avancée par Fétis, *Leclair*, étant né en 1697, avait 53 ans en 1750. Or, dans sa *Lettre à M. de la Place, auteur du Mercur*e, publiée quelques jours après la mort de *Leclair*, son contemporain et ami De Rozoi écrivait : « Il fallait le voir à 67 ans exécuter avec une vigueur étonnante, communiquer à un orchestre tout son feu... (5) » De telle sorte que nous nous trouvons en présence de deux affirmations difficilement conciliables : d'une part, *Leclair*, à 53 ans, sollicite sa pension de retraite en raison du mauvais état de sa santé, et d'autre part, ce même *Leclair*, 14 ans plus tard, fait preuve d'une vigueur étonnante, et surprend par son énergie et sa fougue tous ceux qui l'entendent ! N'est-il pas évident que le *Leclerc* pensionné en 1750 n'a, sauf le nom, rien de commun avec J.-M. *Leclair l'aîné* ?

Celui-ci, au moment où son homonyme prenait sa retraite, remplissait les fonctions de premier violon de la musique de M. le duc de Gramont. Le 19 juin 1749, on joue en effet, au théâtre de Puteaux, une comédie en un acte intitulée : *Le Danger des Épreuves*, dont le Divertissement est composé par *Leclair*. Sur le titre de cette pièce, le musicien ne souffle mot de sa qualité de symphoniste de l'Opéra, qualité dont il aurait pu faire état, puisque à cette époque (juin 1749) il n'était pas encore retraité : il se donne simplement comme premier violon du duc mélomane (6).

Enfin, 2 pièces des Archives de l'Opéra viennent encore fortifier nos doutes. Le 25 août 1750, une sérénade était exécutée aux Tuileries à l'occasion de la fête du

prévôt des marchands. On sait, en effet, que, depuis le 25 août 1749, un arrêt du Conseil donnait à la ville de Paris la direction de l'Opéra sous les ordres du marquis d'Argenson.

(1) *Mercur*e, Concert spirituel du 25 décembre 1734. — Tome I, Décembre 1734, p. 2734.

(2) *Ibid.*, juin 1738, p. 1115.

(3) Ancelet, *Observations sur la Musique, les Musiciens et les Instrumens*. A Amsterdam, 1757, p. 13 (Bibl. nat., V. p., 6235.)

(4) Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts, sous le règne de Louis XV*. A Amsterdam, et se trouvent à Paris chez Duchesne, libraire rue Saint-Jacques, au-dessous de la Fontaine Saint-Benoît, au Temple du Goût, 1752. — Lettre VI, tome I, p. 132. (Bibl. nat. Ln<sup>2</sup>, 17.)

(5) Lettre à M. de La Place, auteur du *Mercur*e, sur feu M. Le Clair, premier symphoniste du roi. — *Mercur*e, novembre 1764, p. 190 et suiv. — On trouve dans le *Mercur*e de décembre 1764, page 206, un : « Supplément à la Lettre insérée dans le *Mercur*e de novembre sur feu M. Le Clair, premier symphoniste du roi », qui contient d'intéressants détails biographiques sur notre musicien.

(6) *Le Danger des Épreuves*, comédie en un acte avec un divertissement représentée pour la première fois sur le théâtre de Puteau, le dix-neuf juin 1749. A Paris. De l'imprimerie de Gissey, rue de la Vieille-Bouclerie, à l'Arbre de Jessé, 1749. (Archives de M. le duc de Gramont.)

roi, et les pièces comptables relatives à cette sérénade nous ont été conservées. Elles comprennent : 1<sup>o</sup> une liste des musiciens ayant pris part à la cérémonie (1); 2<sup>o</sup> un état d'émargement sur lequel chacun d'eux a apposé sa signature en regard de la somme touchée par lui (2).

Cette somme était uniformément de six livres, et le montant total des frais de la sérénade certifié par Rebel et payé par le caissier Deneuille s'élevait à 351 livres.

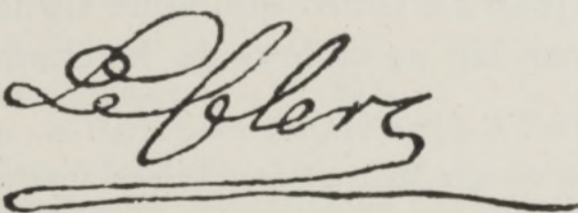
Parmi les 17 violonistes qui figurent sur la première pièce on lit : *Leclair l'ainé*. Le musicien y est désigné avec l'orthographe habituelle de son nom et l'épithète caractéristique de *l'ainé*.

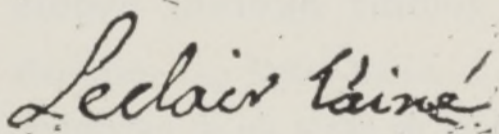
La seconde pièce (État d'émargement) a été dressée au moyen de la précédente par le commis de l'Opéra employé à la comptabilité, commis dont on reconnaît aisément la main. Or, cet employé, habitué à écrire *Leclerc* sur les états de paiement, a reproduit cette orthographe sur l'état d'émargement de la sérénade, et au lieu de : *Leclair l'ainé*, il a transcrit : *Leclerc l'ainé*.

Si l'on compare la signature tracée en face de cette dénomination avec celle du *Leclerc* de Fétis, on constate immédiatement leur différence. *Leclerc l'ainé* n'est donc pas le *Leclerc* des Etats de Payement de l'Opéra. — Nous ne serions pas éloigné de croire qu'il n'est autre que Jean-Marie Leclair. A vrai dire, celui-ci a toujours adopté pour son nom l'orthographe de *Leclair*, ainsi qu'en témoignent les signatures de ses œuvres, et celles que nous avons relevées sur divers actes notariés. Cependant ce musicien varie quelque peu dans sa façon de signer : en 1730, il signe *Jean-Marie Le Clair l'ainé* (3), en 1731 *Leclair* (4), en 1758, *Leclair l'ainé* (5). Il se pourrait donc qu'il ait voulu, en émargeant sur la pièce en question, conserver à sa signature l'orthographe qu'avait adoptée le comptable. Quoi qu'il en soit, voilà tout un faisceau de présomptions susceptibles d'ébranler l'assertion de Fétis.

Mais il y a plus, car si maintenant nous comparons la signature *authentique* de J.-M. *Leclair* avec celle du *Leclerc* de l'Opéra, nous avons la preuve matérielle et irréfutable de l'erreur de l'historien belge.

Voici le fac-simile de ces 2 signatures :

(A) 

(B) 

La signature (A) est de mai 1750 (6). La signature (B) est celle que J.-M. Leclair a apposée sur l'acte en vertu duquel il se rendait acquéreur en 1758 de la

(1) Etat des simphonistes externes qui ont joué au concert des Thuilleries donné par l'Académie Royale de Musique pour la feste du Roy, le mardy 25 aoust 1750.

(2) Etat des paiements qui seront faits aux simphonistes externes et autres qui ont été employés à la sérénade donnée par l'Académie Royale de musique au château des Thuilleries, le 25 aoust 1750, jour de Saint-Louis. (Archives de l'Opéra.)

(3) Contrat de mariage du 8 septembre 1730. (Minutes Caron, Vincent successeur.)

(4) Reconnaissance du 5 janvier 1731. (Mêmes minutes.)

(5) Acte de vente du 18 novembre 1758. (Minutes Baron, Poisson successeur.)

(6) C'est la dernière que Leclerc ait donnée sur les Etats de Payement de l'Opéra.

maison dans laquelle il devait mourir assassiné six ans plus tard (1). Aucune incision ne saurait subsister après l'examen de ces deux signatures. L'assertion de Fétis relative à la présence de J.-M. Leclair à l'orchestre de l'Opéra est donc erronée : jamais le grand violoniste lyonnais ne fit partie de cet orchestre, et Fétis, dans sa hâte, a été trompé par une homonymie.

On peut se demander quel était le *Leclerc* que le musicographe belge a pris pour J.-M. Leclair. La réponse est aisée, car nous trouvons un *Le Clerc* « ordinaire de la chambre du Roy et de l'Académie royale de Musique », qui, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, fait graver « tous les meilleurs auteurs tant anciens que nouveaux » (2). Ce *Le Clerc* habite rue Saint-Honoré vis-à-vis le portail de « l'Oratoire, chez M. le Bon au deuxième étage » ; il publie une série de recueils de Menuets et de Contredanses aux titres badins dont la Bibliothèque Nationale et la Bibliothèque du Conservatoire possèdent quelques exemplaires (3). Veut-on juger de ces menues œuvrettes de ménétrier ? Qu'on lise quelques-uns de leurs titres les plus pittoresques : *le Diable en l'air*, *la Nichon*, *la Latrine* (sic), *les Petits Juppons*, *Madelon friquet*, *le Petit Rien*, *la Rocambol*, *le Ziste et le Zeste*, etc. Nous voilà assurément bien loin des 4 Livres de Sonates de Jean-Marie Leclair ! Le Clerc rend cependant des services plus artistiques en éditant des Sonates de Corelli, de Veracini, de Locatelli, de Geminiani et de Tartini, des Quatuors et Concerts, des Sonates en trio pour violon, flûte et basse, des pièces de clavecin d'Hændel et de Scarlatti, des « musiques pour les vielles et musettes » (4).

Il ne saurait y avoir aucun doute sur l'identité de ce Le Clerc avec celui de Fétis, car lorsqu'il publie, en 1742, 1744, 1745, les œuvres dont nous avons donné un aperçu, il s'intitule : « ordinaire de la chambre du Roi et de l'Académie royale ». De plus, le privilège de 1736, inséré à la dernière page de son 7<sup>e</sup> *Recueil de Contredanses*, nous apprend qu'il appartient à la bande des 24 violons. C'est donc un violoniste. Or, de 1729 à 1750, il n'existe à l'orchestre de l'Opéra qu'un seul violoniste du nom de Leclerc : c'est celui de Fétis, et par conséquent aussi l'auteur des *Recueils de Contredanses*.

Mais le « Privilège » du Roy auquel nous venons de faire allusion va nous permettre de déterminer exactement le musicien. Il est, en effet, accordé : « à notre bien-ami Jean le Clerc, l'un des 24 violons ordinaires de notre Chambre » (5). Nous reconnaissons donc ici Jean Le Clerc que nous signalions plus haut, comme figurant depuis 1722 parmi les 24 violons de la chambre (6), et

(1) Acte de vente du 18 novembre 1758, passé devant Maître Baron et son confrère, notaires à Paris. (Minutes de M<sup>e</sup> Poisson.)

(2) Voir la collection de concertos qui porte à la Bibliothèque Nationale la cote Vm<sup>7</sup> 1688/1697.

(3) *Premier et deuxième Recueil de Menuets en Duo*, mis en ordre par M. Le Clerc. A Paris, chez M. Le Clerc, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire et aux adresses ordinaires. (Bibl. du Conservatoire.)

*Septième Recueil de Contredanses*. Et la table par lettre alphabétique, avec la basse continue et chiffrée, recueilly et mis en ordre par M. Le Clerc. A Paris, chez le S<sup>r</sup>. Leclerc, rue du Roule à la Croix d'or, avec Privilège du Roy, 1742. (Bibl. nat. Vm<sup>7</sup> 6778.)

*Huitième et Neuvième Recueils de Contredanses pour les Violons, Flûtes et Hautbois*, recueillis et mis en ordre par M. Le Clerc. Avec Privilège. Le 8<sup>e</sup> est de 1744 et le 9<sup>e</sup> de 1745. — (Bibl. du Conservatoire.)

(4) Voir la collection de concertos indiquée ci-dessus.

(5) Privilège donné à Versailles le 22 décembre 1736. — Enregistré à Paris le 2 janvier 1737. (B. M. Vm<sup>7</sup>. 6778.)

(6) Etat de la France — 1722. A Paris, chez Charles Osmont, rue St-Jacques, à l'Ecu de France. B. N. Lc<sup>25</sup>. 14. At<sup>1</sup>.

qui est encore en fonctions en 1760, ainsi qu'en fait foi une pièce des Archives de la Maison du Roi datée du 15 mai 1760, allouant au violoniste ses gages de 365 livres pour cette même année 1760 (1).

Jean Le Clerc se confond très probablement avec le « maître de violon et de par-dessus de viole », qui, selon de Jèze, demeure en 1759 et 1760 « près la Croix du Trahoir ». La « Croix du Trahoir » se trouve, en effet, à l'intersection de la rue de l'Arbre-Sec et de la rue Saint-Honoré, et à proximité de l'Oratoire (2).

Concluons donc. Fétis a confondu Jean-Marie Leclair avec Jean Le Clerc, confusion que peut excuser, jusqu'à un certain point, leur qualité commune « d'ordinaires de la musique du Roi ».

Il nous a paru d'autant plus intéressant de rectifier l'erreur commise par l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* que presque tous les musicographes l'ont répétée. Seul, Hermann Mendel passe prudemment sous silence la présence de Leclair à l'orchestre de l'Opéra (3) ; mais MM. Riemann, Grove, Wasielewski, Vidal, Huet et Eitner, enregistrent, sans les contrôler, les détails donnés par Fétis. Certains en profitent même pour dauber sur le goût des Français du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui méconnaissent un artiste de la valeur de Leclair au point de le laisser végéter misérablement au dernier rang des musiciens de l'Opéra.

Wasielewski va plus loin, car il explique la présence de Leclair parmi les ripiéristes du « grand chœur » par la tendance qu'on aurait affichée de son temps à repousser par tous les moyens possibles l'influence des écoles italiennes de violon, insinuation que le pontificat du Piémontais Guignon, roi des violons, et premier symphoniste du roi, suffirait cependant à détruire (4). Enfin M. Rob. Eitner, dans son *Quellen-Lexikon*, ajoute encore au désordre en confondant la musique de la Chambre avec l'orchestre de l'Opéra, et en racontant l'anecdote de la rivalité de Leclair et de Guignon comme s'étant déroulée à l'Académie royale de musique.

On excusera la minutie des détails qui précèdent, en raison de la grande importance de Leclair, que nous considérons comme un maître. La *Revue musicale* l'a déjà fait connaître en publiant un fragment de *Scylla et Glaucus* dans son Supplément musical. Nous y reviendrons.

L. DE LA LAURENCIE.

(1) Archives nationales. — O<sup>1</sup>. 842.

(2) Tableau de Paris pour l'année 1759. A Paris, chez C. Herissant, rue Notre-Dame. — (B. N. Lk<sup>7</sup>. 6023). Voir page 208.

(3) Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations, Lexikon*, 2<sup>e</sup> Band, Berlin, 1872.

(4) Wasielewski, *Die Violine und Seine Meister*, Leipzig, 1893 (page 314).



## Publications nouvelles.



TH. REINACH. — *Musica*. — Article du *Dictionnaire des antiquités* de Darenberg et Saglio.

Cet exposé, très clair et d'une lecture agréable, résume, en quelques colonnes, tout ce que nous savons aujourd'hui de la musique antique. Ce sujet semble bien aride, si l'on considère les tableaux et les interminables nomenclatures qui encombrant les ouvrages de Westphal et même ceux de M. Gevaert : on croirait, à tourner ces pages où s'alignent des régiments

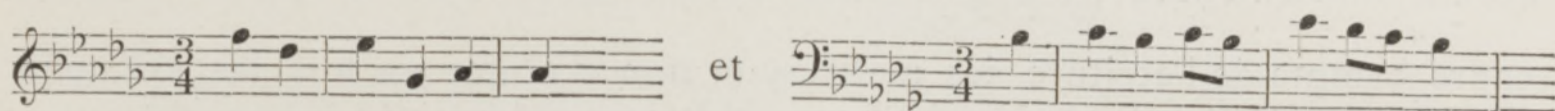
de gammes, que la musique, dans l'antiquité, n'était point un art, mais seulement un enseignement, une « matière » de « programme », un prétexte à manuel, une carrière ouverte au pédantisme, un fatras de formules dont se chargeait la mémoire des pauvres étudiants. Il n'en est rien cependant : aucun art n'a été plus vivant, plus riche en œuvres variées, en tentatives originales, que celui de Pindare, de Timothée et de Philoxène ; aucun n'a suscité autant d'enthousiasmes, n'a eu pareil empire sur les foules, pareil attrait pour les connaisseurs ; et c'est pour la musique que se passionnaient les contemporains de Périclès, partisans fanatiques de la jeune école et de ses symphonies descriptives, ou farouches défenseurs de l'art classique. Il faut louer beaucoup M. Reinach d'avoir su nous peindre, à grands traits, mais avec autant de précision que de couleur, la vie musicale de l'antiquité, depuis les temps homériques où Achille « charme ses loisirs en chantant les gloires des preux », jusqu'aux grands festivals de Rome et à ses festins où tout se fait en musique, et dont « les sculptures des sarcophages romains ont conservé l'image et comme le regret ». Voilà de l'excellente philologie, où l'érudition arrive à ressusciter le passé.

Ceux qui ont fait le plus de tort à la musique antique, ce sont ses théoriciens, l'un surtout, contre qui j'ai peut-être un peu de rancune, car je vais bientôt lui consacrer un très gros livre : Aristoxène de Tarente, l'un des esprits les plus puissants, les plus pénétrants, les plus prévenus aussi et les plus secs qui aient jamais construit un système. Admirable échafaudage de modes, de genres et de tons, ce système a longtemps été pris pour l'image exacte de la réalité. Mais aujourd'hui il nous devient suspect en raison de sa régularité même. M. Reinach montre fort bien que la Grèce n'a pas eu une musique, mais deux musiques, l'une nationale et l'autre importée de l'étranger. Ces deux arts très différents ont été à une certaine époque combinés ensemble, adaptés l'un à l'autre et enfin complètement remaniés l'un et l'autre : les modes barbares et les modes grecs devinrent superposables entre eux, et du coup perdirent leur originalité. Ce travail, poursuivi par deux ou trois générations de théoriciens, fut achevé par Aristoxène : on peut être certain que bon nombre de ces gammes symétriques ne sont jamais sorties des traités où nous les lisons encore aujourd'hui ; et nous commençons à entrevoir, sous la théorie qui le recouvre, l'art changeant et divers qui fut l'art vivant. Tel est le plus récent progrès de notre science ; nous avons gagné là un point d'une importance capitale, ainsi qu'on pourra aisément s'en convaincre en lisant le bel article de M. Reinach

LOUIS LALOY.

GABRIEL FAURÉ. *Impromptu*, pour la harpe. Paris, Durand et fils.

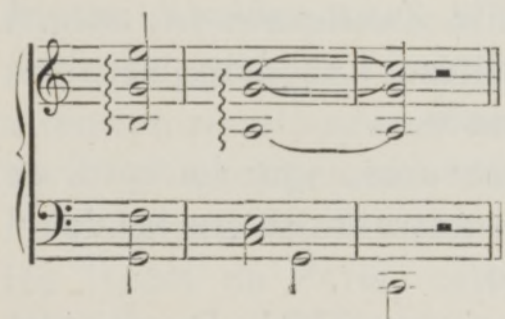
Cet *Impromptu* est solidement construit sur ces deux thèmes :



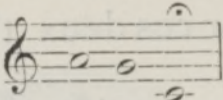
On y rencontre de charmants épisodes, une harmonie fine et personnelle, et de hautes difficultés qui le rendent digne du maître à qui il est dédié : M. Hasselmans. — L. L.

ACCORDS « NON CLASSÉS ». — La théorie classique de l'harmonie a fort à faire pour s'adapter à l'écriture de certains compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (et même à certaines hardiesses des vieux maîtres). Comme j'ai eu occasion de le montrer ici en examinant un très intéressant ouvrage de M. Malhomé, les traités d'école semblent avoir encore pour base la musique du XVI<sup>e</sup> siècle qui n'admettait que les consonances pures, et où les notes « étrangères à l'accord » étaient assez rares et exceptionnelles, pour pouvoir être classées sous des rubriques spéciales. (La conclusion à laquelle j'arrivais, c'est qu'il conviendrait d'appeler *notes mélodiques* ce que l'école appelle encore, très improprement, *notes non réelles*.) Le majeur et le mineur, qui autrefois étaient des modes distincts, se sont pénétrés de façon à former un troisième mode (!) *chromatique* ; et quand on veut faire entrer les formules modernes dans les cadres de l'ancienne grammaire, ces cadres éclatent ; ou bien il faut torturer les textes musicaux en les couchant sur ce lit de Procuste. Aux amateurs d'excentricités dogmatiques, je signalerai l'ingéniosité déployée par un maître allemand, M. Jadassohn (*Melodik und Harmonik bei R. Wagner*, édité par l'*Harmonie*, Berlin, 1900, p. 25), pour montrer que les modulations de Wagner sont conformes « aux règles classiques les plus sévères et les plus claires ». C'est quelquefois parfaitement exact ; mais dans le cas étudié par Jadassohn (prélude de *Tristan*), la tentative d'assimilation aboutit à des *monstres*, qui ne réclament d'ailleurs aucune massue d'Hercule. Le bon sens suffit à en faire justice.

Dans quelques ouvrages de sérieuse valeur technique (*Die Musikalische Akustik* et *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne*, chez Kahnt, Leipzig), M. Georg Capellen a proposé un très judicieux moyen d'analyse. Selon lui, l'originalité, en matière d'harmonie, des compositeurs de l'école moderne avancée, consiste en ceci : ils ne se bornent pas à combiner des *notes*, composant un accord unique régulier ; ils combinent des *accords*, lesquels n'ont rien d'anormal, si l'on considère chacun d'eux à part, et dont la superposition seule est nouvelle. S'inspirant de cette thèse, M. le D<sup>r</sup> A. Schütz vient de publier dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (nos 38 et 39) deux études qui méritent d'être signalées. L'idée qui en fait le point de départ est intéressante, mais les exemples qui lui servent d'appui paraissent bien contestables. L'auteur cite la cadence suivante :



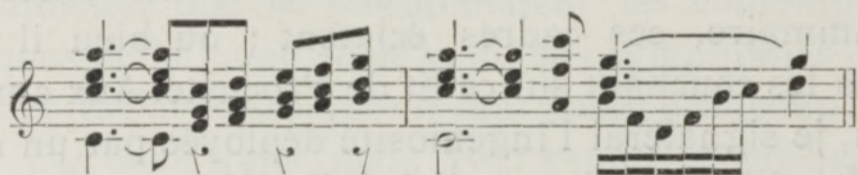
Dans l'accord de sixte (*do-mi-la*) suivi de l'accord parfait, la théorie classique considère le *la* comme un retard de la quinte, mais ici ce n'est pas possible, puisque le *la* subsiste dans le dernier accord. Le « retard » devient point terminus. Il y a donc là deux accords superposés. — Évidemment ; mais de qui est cette cadence ? de quel maître autorisé ?

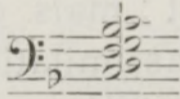
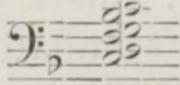
Elle fait une singulière impression sur l'oreille, à moins qu'on ne l'exécute de façon à faire entendre  La science de l'harmonie a pour objet de rendre compte de l'écriture des maîtres, et non d'ériger en lois les exemples imaginés par les professeurs.

Le D<sup>r</sup> Schüz cite encore ce passage (d'une étude de Chr. Sinding) où il croit voir une combinaison de deux accords, présentés, cette fois, *mélodiquement* (ou sous forme d'arpèges, à la main gauche) :



Je ne comprends pas une telle interprétation. Le *do* fait partie de la gamme de *mi* bémol majeur ; et s'il plaît au musicien de l'employer, *après* les notes composant l'accord parfait, il n'y a pas là la moindre hardiesse !! Il y en a encore moins dans ce passage du *Crépuscule des Dieux* (trio des Filles du Rhin) où l'auteur voit un nouvel exemple de « combinaison d'accords » :



En revanche, la superposition d'accords hétérogènes apparaît en beaucoup d'autres endroits : j'ouvre la partition de l'*Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau (prélude du 3<sup>e</sup> acte), et je tombe sur l'accord  soutenu, à la basse, par l'accord parfait de *fa*  majeur ; on lit dans la page grandiose par laquelle s'ouvre l'*Ouragan* (dès la 4<sup>e</sup> mesure de la partition) :

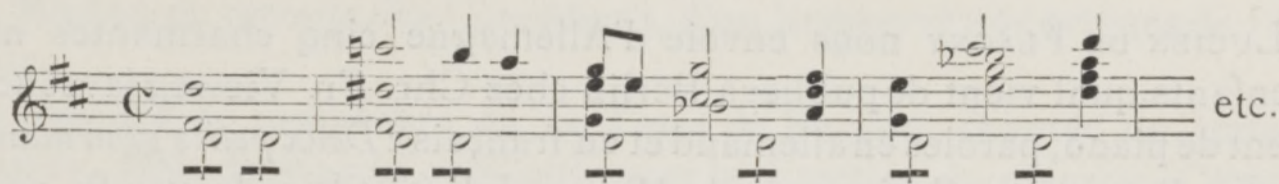


Rien de plus net ; c'est bien ce que S. Sechter appelle *Zwitterakkord*, accord hybride, produit par la superposition de deux tonalités. Les deux accords, cependant, sont « parents » : ils ont des notes communes.

Je ferai en outre remarquer, au sujet des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> mesures, que l'accord de neuvième — accord *classé* — (*do-mi-sol-si<sub>7</sub>-ré*) n'est pas autre chose que la superposition de deux accords parfaits, de tonalité différente.

Bien avant Bruneau et Wagner, les maîtres classiques (Bach, Beethoven,

pour citer les plus grands), avaient usé de formules analogues ; et Mozart lui-même n'a-t-il pas dit, dans l'ouverture de *Don Juan* :



(Cf. Bach, *Wohltemp. Kl.* I, n° 7, fin du Prélude en *mi b* majeur). De telles rencontres d'accords ont été déjà étiquetées par la théorie traditionnelle : Hauptmann y voyait une « Moll-Durtonart » (tonalité mineure-majeure) ; L. Bussler leur a consacré un chapitre spécial de son livre *Partitur-Studium* (§ 7, p. 66 : *Durtonart mit Moll Sexte*).

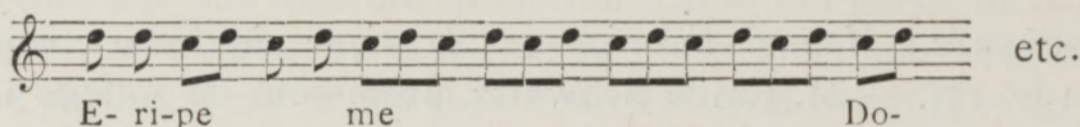
En somme, l'idée de G. Capellen n'est pas aussi neuve que le pense le Dr Schüz ; tout accord dissonant, quel qu'il soit, ne vient-il pas de la superposition de deux tonalités ? — JULES COMBARIEU.

EMILE SCHWARTZ : *Manuel théorique et pratique de lecture musicale* (Paris, A. Joanin, 1 fr. 15). — M. Emile Schwartz, professeur de solfège au Conservatoire et chef des chœurs de la Société des Concerts, était doublement qualifié, comme maître et comme artiste, pour écrire un livre élémentaire ; et son manuel, plein de choses excellentes, ne manquera pas d'être favorablement accueilli. Il donne lieu cependant à quelques observations. L'auteur s'est placé au point de vue de la musique *instrumentale* et *vocale* ; on le voit, non pas seulement au titre de son ouvrage, mais à certains sujets de leçons qui sont plutôt des exercices de lecture pour un violoniste que pour un chanteur. Ce point de vue est légitime ; mais il faut rappeler que les programmes de nos lycées ne demandent que du chant. M. Schwartz les dépasse. Il use assez souvent de formules qui sont trop abstraites pour les commençants de 8 à 10 ans. Ce qu'il dit sur la formation de la gamme (p. 60), en faisant intervenir les lois de la résonance d'un corps sonore et les harmoniques, est un peu prématuré dans la pédagogie musicale du jeune âge. D'une façon générale, M. Schwartz débute par des « Notions préliminaires » et va de l'abstrait au concret. La méthode que nous croyons la meilleure, et que nous avons indiquée ici, consiste à suivre la voie inverse, c'est-à-dire à supprimer purement et simplement les notions préliminaires et à les rejeter plus loin, dans une période d'instruction plus avancée. Faire *d'abord* chanter les enfants, par imitation pure, sans aucune définition préalable ; *ensuite*, leur montrer comment on écrit les petits chants qu'ils ont exécutés, et les initier à tous les détails de l'écriture musicale, telle est la meilleure marche à suivre. Quant à la langue spéciale employée pour désigner (d'après M. Aimé Paris) les *Subdivisions de l'unité provenant des souches binaire et ternaire* (encore une formule trop abstraite !) — *Ta té chu té ti, etc...* — elle place au début des études une complication. Enfin, dans sa préface (p. 11), M. Schwartz reproche à l'enseignement courant d'obliger l'élève, dès le début, « à porter son attention *simultanément* sur quatre points différents : 1° nom des notes, 2° mesure, 3° groupement des valeurs, 4° intonations ». Je ne sais pas à qui M. Schwartz fait allusion ; mais je puis l'assurer que ni dans les écoles, ni dans les lycées de Paris, cette méthode n'est suivie. Dans l'enseignement libre, M<sup>lle</sup> Hortense Parent n'a cessé de formuler, et de pratiquer, le principe de la

division des difficultés ; et on imagine difficilement un maître assez ignorant de son métier pour ne pas s'y conformer. — C.

M. LUCIEN DE FLAGNY nous envoie d'Allemagne cinq charmantes mélodies pour enfants qu'il vient de publier à Berlin chez Chr. Fr. Vieweg (avec accompagnement de piano, paroles en allemand et en français) : *Deux petits gourmands*, *l'Escarpolette*, *Bonne fête*, *Cache-cache*, *la Maison* Joli et utile cadeau (2 fr. 50) à faire aux petits chanteurs ! — M. A. REITLINGER vient de faire paraître, chez Costalat (15, rue Chaussée-d'Antin), de très bons *Exercices chromatiques pour développer l'indépendance et l'égalité des doigts* (dédiés à I. Philipp. Prix net : 6 fr.).

CHANT GRÉGORIEN. — Dans son dernier fascicule, la *Paléographie musicale* contient la suite des pénétrantes études du bénédictin Dom Mocquereau sur le rythme, et la feuille avant-dernière (en phototypie) du manuscrit de Montpellier. A signaler, dans la première page de cette feuille, la notation bizarre des mots *Eripe me Domine* :



Dans une édition de plain-chant, on sacrifierait sans remords quelques-unes de ces notes !

### Nécrologie : Samuel Rousseau.

Au moment où on célébrait le cinquantenaire de M. Humperdinck, Samuel Rousseau, qui était du même âge, disparaissait, prématurément enlevé au monde musical, à notre sincère et fidèle amitié. Né à Neuve-Maison (Aisne) le 11 juin 1853, S. Rousseau obtint au Conservatoire le premier prix d'orgue en 1877, et le premier grand prix de composition (prix de Rome) en 1878. D'abord maître de chapelle à Sainte-Clotilde, chef des chœurs de la Société des Concerts, critique musical de *l'Eclair*, professeur d'harmonie au Conservatoire, Chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900, il laisse des œuvres dont l'élégance, le goût, la clarté française seront longtemps appréciés : *Dinorah* (op. com.), *Sabinus* (1880), *Kaddir* (1881), *la Florentine* (1882), *Merowig* (drame lyrique, 1892), *la Cloche du Rhin* (opéra, 1898), et un grand nombre de compositions religieuses : messes, psaumes, motets, chœurs, pièces pour orgue et harmonium, etc. C'était un compositeur plein de charme, un professeur très apprécié, un ami sûr, au cœur excellent. A sa veuve, à son fils (qui est un musicien de grand avenir), la *Revue musicale* offre ses profondes condoléances.

### Actes officiels et Informations.

CONCERTS COLONNE. — Les concerts du Châtelet font demain leur réouverture avec un très beau programme consacré à César Franck : *Symphonie en RÉ mineur*, 3<sup>e</sup> acte de HULDA ; *Variations symphoniques* (R. Pugno), et *Psyché* (250 exécutants).

— LES CONCERTS LAMOUREUX feront leur réouverture le 23 octobre.

OPÉRA-COMIQUE. — M. Albert Carré a été autorisé, à la date du 5 octobre, à donner le 27 octobre une matinée dont le produit sera affecté à la fondation, dans la Maison de retraite des Comédiens, d'un lit réservé aux artistes de l'Opéra-Comique.

Cette matinée se composera de *la Tosca* de Puccini, chantée en italien par M<sup>me</sup> Eames, MM. de Marchi et Scotti, sous la direction du maestro Campanini.

LYON. — Par arrêté du 3 octobre de M. le Préfet du Rhône, M. Archaimbaud (Emile), sous-chef d'orchestre au Grand-Théâtre, est nommé professeur de chant (femmes) à l'École nationale de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Convert, décédé.

NIMES. — Par arrêtés du 19 septembre de M. le Préfet du Gard, MM. Mouluies, Breton et Causan sont respectivement chargés des cours d'harmonie, de solfège élémentaire et de solfège secondaire à l'École de musique, succursale du Conservatoire national, pendant la durée du congé de M. Grégoire, professeur titulaire de ces cours.

CAEN. — Par arrêté préfectoral du 22 septembre, M. Sarrazin (Eugène-Palémon) est nommé professeur de cornet à pistons et de trompette à l'École nationale de musique en remplacement de M. Lagrange, démissionnaire.

MARSEILLE. — M. Valcourt, directeur de l'Opéra Municipal de Marseille, vient de communiquer le tableau de la nouvelle troupe pour la saison 1904-1905. En voici les détails :

M. H. Valcourt, directeur-administrateur (2<sup>e</sup> année) ; M. Miranne, premier chef d'orchestre ; M. Almanz, directeur de la scène, metteur en scène du théâtre royal de la Monnaie et de Covent Garden.

*Artistes du chant.* — M. Escalaïs, de l'Opéra, fort ténor ; M. Ronard, du Théâtre de Lyon, baryton de grand opéra ; M. Boussa, du Grand-Théâtre de Bordeaux, basse noble ; M. Delmas, du théâtre de la Monnaie, premier ténor léger ; M. Demauroy, du théâtre de la Haye, premier ténor d'opéra ; M. Sarpe, du Théâtre-Royal d'Anvers, deuxième ténor des premiers ; M. Dufour, de l'Opéra-Comique, baryton d'opéra comique, traductions ; M. Rothier, de l'Opéra-Comique, basse chantante ; M. Santelli, baryton double ; M. Cargue, première basse des deuxièmes ; M. Baroche, ténor ; M. Rhuleau, larquette ; M. Paillassar, troisième ténor ; M. Alys, troisième basse ; MM. Pizoir, Bailly, Deville, Labarthe, Barbès, coryphées.

M<sup>me</sup> Brejan-Silver, de l'Opéra-Comique, première chanteuse légère ; M<sup>lle</sup> Harriet-Strasy, forte chanteuse falcon ; M<sup>lle</sup> Cambon, de l'Opéra de Nice, première chanteuse légère d'opéra, traduction ; M<sup>lle</sup> Corot, du théâtre d'Anvers, contralto mezzo soprano ; M<sup>lle</sup> Fobis, du Théâtre-Royal d'Anvers, première dugazon ; M<sup>lle</sup> Virgitti, première chanteuse légère ; M<sup>lle</sup> Cahuzac, première dugazon des deuxièmes ; M<sup>lle</sup> Lambertha, deuxième dugazon des premières ; M<sup>lle</sup> C. Bony, mère-dugazon ; M<sup>mes</sup> Larcher, Deville, Bailleux, coryphées.

*Chœurs et Ballet.* — M. Natta, maître de ballet ; M<sup>lle</sup> Olga Mauri, première danseuse noble ; M<sup>lle</sup> Raulin, du théâtre de la Haye, première danseuse demi-caractère ; M<sup>lle</sup> Charbonnel, du théâtre de la Monnaie, première danseuse demi-caractère et travesti ; M<sup>lles</sup> E. Casalegno, Timossi, deuxièmes danseuses.

*Orchestre.* — M. Miranne, premier chef d'orchestre ; M. Tartanac, premier

chef d'orchestre adjoint; M. Bergier, premier chef (service de la scène); M. Hesse, organiste, chef du chant (deuxième chef d'orchestre).

L'ouverture de la saison aura lieu dans le courant du mois d'octobre.

PARIS, LYCÉE CARNOT. — Notre collaborateur M. Henri Quittard, ancien élève de César Franck, licencié ès lettres, diplômé de l'Ecole des langues orientales vivantes, est nommé professeur de chant au lycée Carnot.

BORDEAUX. — *Grand-Théâtre*. — Voici le tableau du personnel engagé par l'excellent directeur, M. F. Boyer, pour la saison lyrique d'hiver (du 7 octobre au 6 mai 1905) : MM. Imbart de la Tour, Hugues, Leclercq, Hyacinthe (ténors); Mézy, Deney, Albert (barytons); Bouxman, Blancard, Seurin (basses); M<sup>lles</sup> Alice Baron, Marg. Charpantier, de Perre, Y. Marignan, Pérès (soprani); Nady Blancard, Jeanne Benda, Dupont (contralti); Vial, Clouzet, Fourès (mezzo). En représentation, nous aurons : Emma Calvé, Jane Marcy, Emma Nevada, Suzanne Cesbron, Duc, Scaremberg, L. Escalaïs, Ed. Clément.

M<sup>lle</sup> Irène Lovati conserve son poste de 1<sup>re</sup> danseuse, avec M<sup>lle</sup> Régina Badet et Tenzi, ses coadjutrices (demi-caractère et travesti).

Quant aux ouvrages n'ayant jamais été joués à Bordeaux et qui seront mis en étude : la *Walkyrie*, de Wagner, le *Jongleur de Notre-Dame* (J. Massenet), *Le Tasse* (d'Harcourt), etc., tiennent le premier rang. Chef d'orchestre : M. Montagne. — Jos. GRIMO.

NICE. — Par mesure d'économie, le Conseil municipal a réuni l'Opéra et le théâtre du Casino sous une même direction. La troupe, les chœurs, l'orchestre, seront donc communs aux deux scènes et payés en partie par la Société fermière du Casino, ce qui permettra de réduire la somme de 400.000 francs affectée par la ville à ce chapitre. Cette décision n'est pas unanimement approuvée, et l'on craint, non sans raison, qu'elle n'influe fâcheusement sur la réussite de la prochaine saison théâtrale.

Cette saison commencera à l'Opéra le 17 novembre, et au Casino le 16 décembre. Parmi les artistes engagés, quelques-uns en représentation, nous remarquons : MM. Alvarez, Duc, et M<sup>me</sup> Lafargue, de l'Opéra; M. Thomas Salignac, M<sup>mes</sup> Charlotte Wyns, et Garden, qui jouera *la Reine Fiammette*, créée par elle à l'Opéra-Comique. M<sup>lle</sup> Charlotte Wyns chantera l'*Étranger*, et M. Vincent d'Indy viendra, paraît-il, assister à la première de son œuvre. Nous aurons, en outre, la création de *l'Épreuve*, opéra inédit de M. Ch. Pons, organiste à Nice; *Renaud d'Arles*, de M. Noël Desjoyeaux, et *Thamyris*, de M. Noguès. Le peu de succès obtenu à la saison dernière par *Siegfried* empêchera probablement de représenter cette année le *Crépuscule des Dieux*, que M. Saugey avait l'intention de monter.

Pour le Casino, on annonce le *Jongleur de Notre-Dame*, et *Rolande*, œuvre inédite de M. Hirschmann.

Puisque nous avons parlé de l'Opéra, rappelons brièvement ses origines.

Le premier théâtre construit à Nice était une maison en bois, située au bord de la mer, à peu près où se trouve l'Opéra actuel, et appartenant à un gentilhomme qui la transforma, avec l'autorisation du roi de Sardaigne, en salle de spectacle ouverte au public en 1790. Pendant l'occupation de la ville par les armées républicaines françaises, il prit le nom de théâtre de la Montagne, et par

décret de la municipalité il n'y était exécuté que des pièces patriotiques exaltant la Révolution. Le répertoire était surtout dramatique ; on y joua cependant longtemps, entre autres œuvres lyriques, la *Famille suisse*, le premier opéra de Boïeldieu. Les artistes étaient assez médiocres.

En 1830, fut construit au même endroit le théâtre municipal, qui brûla en 1881, faisant une soixantaine de victimes. On jouait ce soir-là *Lucia de Lamermoor* et un ballet. Les œuvres étaient toutes chantées en italien sur ce théâtre, même après l'annexion de 1860. On profita de la reconstruction de l'Opéra actuel sur le même emplacement pour imposer, après d'assez vives polémiques, les représentations en français. C'est alors que se créèrent les petites scènes des faubourgs où l'on continue à chanter les œuvres de Donizetti, Bellini et Verdi dans la langue de leurs auteurs.

Parmi les directeurs qui ont été à la tête du théâtre municipal, figurent : M. Sonzogno, l'éditeur milanais bien connu, et Tagliafico, l'auteur de la *Chanson de Marinette*. C'est ce dernier qui, trouvant le *Mefistofele* de Boïto beaucoup trop compliqué, arrêta les répétitions de cet opéra, déjà commencées, joué d'ailleurs avec succès à la saison dernière.

La subvention primitive était de 40.000 francs. Après l'incendie de 1881 elle fut beaucoup plus considérable, et vint d'être réduite à la suite de la combinaison dont j'ai parlé plus haut. La municipalité s'est, en outre, chargée depuis plusieurs années de la rémunération des musiciens, des chœurs et du ballet, dont elle peut ainsi disposer à son gré.

Tous les opéras nouveaux de quelque importance ont été montés à Nice dans ces derniers temps. Il faut ajouter aussi quelques créations parmi lesquelles un ballet de M. Gaston Pollonais et la mise à la scène de *Marie Madeleine*, l'oratorio de M. Massenet. Aujourd'hui le répertoire moderne s'est à peu près implanté, grâce surtout aux hivernants dilettanti. Le public exclusivement niçois n'a pu encore se défaire de ses préférences pour le genre exclusivement italien.

Le théâtre actuel, construit dans le goût italien, se compose, comme l'Opéra de Paris, d'un parterre, de trois rangs de loges et d'un amphithéâtre. Il est actuellement et depuis quelques années très habilement dirigé par M. Saugey.

EDOUARD PERRIN.

L'UNION DES SOCIÉTÉS MUSICALES DE FRANCE. — La Commission provisoire instituée au Congrès de la Fédération musicale de France (Suresnes, 15 août) a décidé de provoquer une réunion des délégués des Sociétés musicales de France et a lancé aux intéressés un appel dont nous extrayons quelques passages :

« En toutes occasions de la vie orphéonique, il a été surabondamment démontré que les revendications de tout ordre que poursuivent depuis tant d'années les Sociétés musicales ne pourront avoir satisfaction que si tous les groupements sérieux existants s'unissent en un élan fraternel. »

..... « Nous avons accepté la mission d'organiser une Fédération nouvelle reposant principalement sur l'omnipotence des Sociétés musicales au point de vue de la défense de leurs intérêts et de la poursuite de leurs revendications, et sur l'autonomie complète des fédérations régionales.

« Nous vous convions donc à Paris le dimanche 30 octobre prochain (10 heures

du matin<sup>1</sup>, à la salle Pleyel (22, rue Rochechouart), et nous espérons que de nos séances naîtra d'une façon définitive et immuable l'union de toutes les Sociétés musicales de France.

« Les communications et adhésions peuvent être adressées indistinctement à l'un des signataires du présent appel. »

Cet appel se termine par l'ordre du jour du Congrès du 30 octobre, où toutes les questions intéressant les Sociétés musicales et les fêtes orphéoniques sont envisagées.

Suivent les signatures :

Clérisse (Président de l'Union des Sociétés musicales de l'Eure), à Évreux ; Lamarre (Président de la Fédération des Sociétés musicales de la Seine et de Seine-et-Oise), 3, rue Humblot, à Paris ; Richart (Président de la Fédération du Nord et du Pas-de-Calais), à Lens ; Chevrolat (administrateur général de la Fédération de l'Ain), à Montluel ; Gasquet (Président de la Fédération musicale du Var), à Toulon, et Henri Brody (Secrétaire de la Commission provisoire), 3, rue Montholon, à Paris.

— M<sup>me</sup> Emma Calvé vient de signer un engagement avec J. Schurman et partira en tournée le 25 octobre, parcourra l'Allemagne, l'Autriche et la Roumanie, et, du 1<sup>er</sup> au 31 janvier 1905, la France et la Belgique.

L'éminente artiste interprétera seulement trois rôles, Carmen, Ophélie, d'*Hamlet*, et Santuzza, de *Cavaliere Rusticana*, puis se fera entendre dans une série de concerts.

— L'orchestre Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard, entreprendra, cet hiver, une tournée en Belgique et en Allemagne ; il donnera des concerts à Bruxelles, Anvers, Liège, Cologne, Dusseldorf, Elberfeld, Brême, Hambourg, Berlin, Dresde, Leipzig, Frankfort-a-M., Mannheim, Stuttgart, Strasbourg.

— Aloysia di Krebs Michalesi, qui chanta la première en Allemagne le rôle de Fidès du *Prophète*, vient de mourir. Sa fille Mary, décédée avant elle, fut une pianiste de grand talent.

— La colonie italienne de New-York fera, paraît-il, ériger dans cette ville un monument en l'honneur de Verdi. L'exécution de la statue a été confiée au sculpteur de Palerme, Pasquale Civiletti.

— La ville de Leipzig vient de commander au statuaire Karl Seffner un énorme monument en l'honneur de J.-Sébastien Bach. Ce monument, de vastes dimensions, sera élevé près de l'église Saint-Thomas.

— C'est au théâtre San Carlo de Naples que sera représenté pour la première fois en Italie, après les représentations de Berlin qui doivent avoir lieu en novembre, l'opéra de M. Leoncavallo, *Roland de Berlin*.

— Le théâtre du Weinsbergsweg, construit sur le modèle du Prince-Régent de Munich, va s'ouvrir à Berlin le 15 courant. Ce théâtre contiendra plus de 2.000 personnes. La pièce d'ouverture sera *les Noces de Figaro*.

Le Gérant : A. REBECQ.