

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

Nos 16-17 (cinquième année)

1^{er} Septembre

1905.

Concours de la REVUE MUSICALE. — Prix Osiris.

*Un jour, un de nos abonnés et amis voulut bien envoyer à la Revue Musicale — pour un usage ad libitum — une certaine somme d'argent : c'est M. Daniel Osiris, le philanthrope bien connu, qui a créé à l'Institut un prix de cent mille francs, donné à l'Etat le domaine de la Malmaison, et dont nous ne pouvons énumérer ici toutes les œuvres grandioses. La Revue Musicale étant une publication désintéressée, non commerciale, uniquement désireuse d'éclairer le public musical et d'être utile aux artistes, nous avons voulu consacrer la somme généreusement offerte par M. Osiris à ouvrir un concours parmi nos abonnés compositeurs ; M. Osiris nous a approuvé en nous laissant carte blanche, et nous avons donné le programme de ce concours dans notre numéro du 15 mars 1904. Nous demandions un chœur à voix mixtes susceptible d'être exécuté par les élèves de nos lycées. Une somme de 400 francs étant réservée pour les paroles, nous avons offert un prix de **600** francs pour la musique.*

Ce sérieux concours, dont nous rendons compte plus loin, donne lieu à une observation générale : c'est que l'écriture franchement chorale devient de plus en plus étrangère aux artistes d'aujourd'hui.

Le salon en musique.

Nous avons exposé, dans le dernier numéro de la Revue Musicale, notre projet d'un Salon avec une exposition de musique (exécution et composition). Ce projet a eu un écho favorable dans la presse quotidienne. Après les articles du Temps et du Figaro, un rédacteur de l'Eclair est venu nous interviewer sur cette question (Voir Un salon de musique au Grand Palais, dans l'Eclair du mardi 15 août). Nous n'avons pu que lui confirmer ce que nous avons déjà dit ici, en ajoutant que l'idée était en bonne voie. Mais c'est aux musiciens professionnels, virtuoses et compositeurs, qu'il appartient de la réaliser. Ce qu'il faut avant tout, c'est que la Musique puisse se faire représenter, devant les Pouvoirs publics, par un Bureau, ou un Jury, régulièrement élu. Pour le moment, enregistrons, en les remerciant, le concours que nous apportent nos confrères politiques.

J. C

La Farandole.

La farandole, telle qu'elle se pratique en Provence et plus particulièrement dans le pays d'Arles, n'a qu'un lointain rapport avec la danse que l'on connaît communément sous ce nom. Ni comme mouvement, ni comme allure, ni comme pas, ni par conséquent comme musique, elle ne ressemble au monôme accéléré qui la remplace habituellement à la scène ou en fin de quadrille, dans les salons. — Pas plus Gounod dans *Mireille* que Bizet dans *l'Arlésienne* ne se sont conformés à la mesure et à la cadence que comportent les véritables pas de caractère constituant la farandole.

La farandole n'est jamais à 2/4, mais à 6/8. Elle se joue *allegro moderato* et non *vivace*, se divise en cinq figures composées chacune de pas différents, interrompus eux-mêmes par des temps de repos, pendant lesquels les danseurs marchent en cadence, la musique continuant. Ils entrent d'ailleurs en scène en marchant et terminent en saluant. Chacun de ces pas se compose d'entrechats et de chassés extrêmement compliqués et qui seraient d'une exécution impossible à une allure rapide; enfin, les bras et les mains jouent eux-mêmes un rôle, pendant les repos où ils se balancent en un gracieux va-et-vient.

Au reste, voici le détail des figures et des pas :

1^{re} figure : La farandole s'élance en zigzag, les danseurs s'avancant sur le pas particulier de cette danse

2^e fig. Retour en ligne droite.

3^e fig. La farandole repart : le meneur et sa cavalière font volte-face, entraînant les danseurs qui passent sous les bras des deux premiers.

4^e fig. Semblable à la première : la marche en zigzag n'a lieu qu'à la tête de la chaîne. Retour parallèle.

5^e fig. Nouvel élan : le meneur, suivi des autres, passe sous les bras levés en retournant sur ses pas.

6^e fig. Semblable à la première. Puis la chaîne des danseurs décrit une spirale. Ensuite, toujours en dansant, le meneur et sa cavalière se retournent, la spirale se rompt, les couples se séparent et terminent par un rigaudon général.

Quant au canevas musical partout adopté, il peut être représenté par cet exemple :

Fin.

da capo.

Trois thèmes le composent, indéfiniment répétés jusqu'à épuisement des figures, sinon des danseurs. Il serait à désirer que des compositeurs de profession intercalassent dans un ouvrage lyrique dont l'action se passerait en Provence une danse au rythme calqué sur les motifs généralement en usage ; l'œil et l'oreille des spectateurs auraient une impression plus vraie que celle qui se dégage des œuvres connues.

Les lecteurs de la *Revue Musicale* prendront sans doute quelque intérêt à une farandole de ce type classique, qui fut exécutée l'an passé aux Arènes d'Arles, à l'occasion de la fête de la Ligue de l'Enseignement. Vingt-deux garçons et fillettes en costume l'exécutèrent, à la grande joie des 15.000 assistants qui l'applaudirent et la bissèrent d'enthousiasme. C'était là une véritable innovation : car jusqu'à ce jour, seuls les adultes pratiquaient cette chorégraphie, en raison même de sa difficulté. L'honneur de la réussite de cette tentative revient en grande partie au directeur de l'*Etoile provençale*, société de farandoleurs qu'il dirige avec autant de compétence que d'habileté.

Il existe aussi une autre farandole plus rudimentaire, pratiquée dans les villages par ceux qui ne peuvent, ne savent ou ne veulent se plier aux complications et aux délicatesses de la véritable farandole. Elle est d'allure plus dégingandée et demande certainement une musique plus allègre. Plus simple et plus facile, elle a pu se répandre hors de Provence et se substituer à la farandole académique, dont elle n'est qu'une vulgarisation. Ainsi s'expliquerait la divergence qui existe entre les compositions des maîtres et les thèmes traditionnels du Midi, beaucoup plus mesurés, quoique toujours légers et gracieux.

Il m'a semblé utile de dissiper les erreurs généralement répandues sur une danse populaire aussi ancienne en donnant pour les fervents du culte de Terpsichore les quelques aperçus qu'on vient de lire. Car il existe des préjugés en musique comme en bien d'autres matières. *Sarabande* est dans le langage courant synonyme de Bacchanale. Rien de plus faux : il suffit d'exécuter la vieille danse de cour en usage au temps jadis, pour se rendre compte combien peu elle répond à l'idée que l'on s'en fait le plus souvent. Il en est de même de la farandole : c'était là un point à rectifier.

G. BEUCAIRE.

La chanson bretonne.

I

Les peuples celtiques furent autrefois renommés pour leurs aptitudes musicales. Au moyen âge, les jongleurs celtes firent les délices de l'Occident, et ce fut, on le sait, au charme captivant des airs sur lesquels ils étaient chantés que les lais bretons durent tout d'abord la faveur dont ils bénéficièrent dans l'Europe du XII^e siècle. On commença par écouter le joueur de « hrote » pour la suavité des sons qu'il excellait à tirer de son instrument, puis on désira de connaître le sens des paroles qu'il chantait. Ainsi furent semés en quelque sorte à tous les vents les germes de cette littérature arthurienne qui, fécondée par l'imagination de Chrestien de Troyes et de ses émules, devait bientôt couvrir un champ si vaste, atteindre un développement si prestigieux.

Mais la richesse même de cette luxuriante frondaison poétique fut cause que l'on perdit de vue les humbles chanteurs gallois ou armoricains qui l'avaient provoquée. Ils se dispersèrent au hasard des routes ou regagnèrent leurs forêts natales. Après avoir eu son heure de gloire européenne, la mélodie celtique rentra dans l'obscurité. Elle se confina désormais dans les îles et les presqu'îles orageuses où vivaient, isolés du monde, les peuples chez lesquels elle était née. Et elle ne chanta plus que pour eux seuls, mais elle continua de chanter. Nous en avons une preuve dans le culte passionné que professent encore pour leurs vieux airs nationaux les Gallois et les Irlandais d'aujourd'hui.

Tous les ans, l'Irlande organise dans les différentes régions de son territoire des *feis* ou fêtes dont les concours de musique sont un des principaux éléments. Il y a des concours pour les joueurs de cornemuse, il y en a pour les sonneurs d'un instrument spécial qui n'est autre que l'ancienne trompette de guerre irlandaise ; il y en a aussi pour les chanteurs et il y en a même pour les siffleurs, car les Irlandais sont passés maîtres dans l'art de siffler, élevé par eux, en effet, à la hauteur d'un art véritable. Le programme des concours est annoncé plusieurs mois à l'avance, de façon à permettre aux intéressés de s'y préparer de longue date. L'affluence des concurrents est telle qu'à la *feis* du Connaught, tenue à Galway, en août 1903, les auditions, qui se faisaient dans une des salles du Town-hall de neuf heures du matin à midi et de deux heures à cinq heures du soir, exigèrent plusieurs journées durant lesquelles l'attention des juges ne faiblit pas un instant : ni non plus l'enthousiasme du public, venu en foule de toutes les parties de la province pour assister à ces joutes musicales et en acclamer les vainqueurs (1).

Il en est des *eisteddfod* galloises comme des *feis* irlandaises, si même elles ne présentent un caractère encore plus saisissant. Là aussi c'est la musique qui trône en maîtresse et plus royalement peut-être qu'en aucun autre lieu du monde. J'assistai en 1898 à l'*Eisteddfod* nationale qui, cette année-là, se tenait à Cardiff. Les séances musicales se donnaient dans un immense baraquement en planches, édifié tout exprès. Pas d'autre mobilier dans ce « pavillon », comme on disait, qu'une estrade, des chaises et des bancs. Mais sur cette estrade se firent entendre d'admirables chœurs de cinq à six cents voix, tant féminines que masculines, chantant à l'unisson ; et sur ces chaises, sur ces bancs, vint journellement s'asseoir un public de près de vingt mille auditeurs. Toute une semaine durant, le hall ne désemplit pas. Quand on entonnait l'antique marche guerrière des « Hommes de Harlech », le public, électrisé, joignait ses vingt mille voix à celles des chœurs, et une fois de plus se justifiait l'adage kymrique : « Notre vieille Galles est une mer de chant ! »

II

La Bretagne armoricaine n'a jamais rien connu de comparable à ces imposantes manifestations musicales, car la petite association de poètes bretons colportant eux-mêmes leurs œuvres, qui s'est fondée récemment sous le nom de *Ty*

(1) Je dois ce renseignement à l'obligeance de mon ami M. Lebrou, qui assistait à cette *feis* de Galway.

Kaniri Breiz, n'est pas pour rappeler, fût-ce de très loin, les *feis* d'Irlande ou les *eisteddfod* du pays de Galles. Mais ce n'est pas que le poète breton soit demeuré moins fidèle que les congénères d'outre-Manche au poétique héritage de ses ancêtres. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la riche moisson de chants qu'il nous a légués.

Dès 1794, un Lorientais, Cambry, alors président du district de Quimperlé, avait déjà été si frappé — au cours d'une mission dans le Finistère — de la beauté singulièrement originale de ces chants qu'il ne dédaigna pas d'en donner quelques traductions dans le rapport qu'il adressait au Directoire sur l'état matériel et moral des populations du département. Plus tard, le chevalier de Fréminville, dans ses *Antiquités de la Bretagne*, et surtout Souvestre, dans ses *Derniers Bretons*, leur consacrèrent des pages qui n'ont pas trop vieilli. Mais le premier recueil important, et qui devait faire époque, ce fut, en 1839, le *Barzaz-Breiz* du vicomte Hersart de la Villemarqué. Les pièces en étaient si parfaites que l'on cria au miracle. Puis cette perfection même, dans des œuvres soi-disant populaires, éveilla des doutes. D'autres chercheurs, en croyant s'élancer sur les traces du vicomte de la Villemarqué, découvrirent, contre leur attente, que la plupart des chants publiés par lui comme authentiques n'existaient point dans la mémoire du peuple, tels du moins qu'il les avait édités. Il fut bientôt avéré qu'il en avait fabriqué quelques-uns et fortement retouché les autres, renouvelant ainsi pour la Bretagne ce que Macpherson avait accompli pour l'Ecosse. C'est à Luzel que revient l'honneur d'avoir rendu à la muse populaire bretonne ses véritables traits d'abord par la publication des *Gwerziou* en 1868 et 1874, puis par celle des *Soniu* en 1890. Ces quatre volumes constituent ce que l'on pourrait appeler sans aucune exagération la Somme poétique de la Bretagne. Qui voudra connaître l'inspiration bretonne en ce qu'elle a produit de plus sincère et de plus original, c'est là — et nulle part ailleurs — qu'il la devra prendre.

Les noms de *gwerziou* et de *sonniu* — les seuls usités dans le vocabulaire du peuple auquel le nom de *barzaz*, inventé par le vicomte de la Villemarqué, est totalement inconnu — désignent deux catégories de chants bien distinctes, de mètres fort différents, et que les poètes populaires ne confondent jamais. La *gwerz*, c'est le chant tragique, ou complainte, relatant soit un événement surnaturel, soit une mort violente, soit un assassinat. Le mètre généralement adopté est le vers de huit syllabes, à rime plate. Les plus anciennes de ces *gwerziou*, qui sont aussi les plus belles, ne remontent guère au delà du xvi^e siècle. On pourra se faire une idée du genre par la ballade suivante que je choisis, non parmi les plus significatives, mais parmi les plus courtes :

YVES PRIGENT.

I

Yves Prigent est allé à la mine d'or :
Jamais Tréguier ne sera pauvre.

A moins qu'à son retour il ne soit dévalisé
Par La Villaudry et ses gars.

Une vieille petite sorcière est à La Villaudry
Qui grimpe tous les jours sur le colombier,

Et voit à sept lieues en avant d'elle
Avec une longue-vue qu'elle porte.

II

La vieille petite sorcière disait
A La Villaudry, un jour fut :

— Je vois venir Yves Prigent
Avec des charretiers de Guingamp.

Sur le cheval devant il y a un perroquet
Qui sait le latin, le français,

Qui sait le latin, le français,
Aussi bien qu'il sait le breton.

La Villaudry, quand il a entendu,
Au bout de l'avenue est allé ;

Il a pris le cheval de devant par la tête,
Il a salué Yves Prigent :

— Descendez, Yves, entrez dans la maison,
Mettez vos chevaux à l'écurie.

Yves Prigent disait
A La Villaudry, là, alors :

— Point ne descendrai, point n'entrerai dans la maison,
Ni ne mettrai mes chevaux à l'écurie ;
Aujourd'hui

Je ne déchargerai mon cheval blanc
Que lorsque je dînerai à Tréguier,

Que lorsque je dînerai à Tréguier
En la compagnie de ma sœur aînée.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— Entre Saint-Malo et Tréguier
Se trouvaient les voleurs hier soir,
Se trouvaient les voleurs hier midi ;
Yves, prenez garde à eux !

Yves Prigent, quand il a entendu,
A bas de son cheval a sauté,

A bas de son cheval a sauté ;
Avec La Villaudry il est allé.

Il a rencontré la gouvernante,
Il lui a donné son perroquet,

Il lui a donné son perroquet,
La prenant pour la dame.

III

La fille de La Villaudry disait
Au vieux La Villaudry, cette nuit-là :

— Il montre plus de respect aux domestiques
Qu'à vous-même et qu'à moi...

Il eût fallu entendre Yves Prigent
Sonner avec sa flûte d'argent !

Les vieilles gens, en haut, dansaient,
Et les jeunes, en bas, en faisaient autant.

Il joue de la flûte si vaillamment
Qu'il débauche le cœur de la jeune fille,

Qu'il débauche le cœur de la jeune fille.
De l'avoir pour époux elle a envie.

Le vieux La Villaudry demandait
A Yves Prigent, cette nuit-là :

— Yves Prigent, dites-moi,
Avez-vous jamais été marié ?

Si Yves Prigent avait voulu dire
Qu'il n'avait jamais été marié,

Il aurait eu la vie sauve
Et sauvés aussi ses richesses.

Mais c'est le contraire qu'il a dit ;
Il a dit qu'il était marié :

— Il y a aujourd'hui trois ans depuis mes nocés ;
Je n'ai été que trois jours avec ma femme.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— Si vous aviez voulu, Yves, dire
Que vous n'aviez jamais été marié,

Votre vie n'eût couru aucun risque
Ni non plus vos richesses.

IV

Les gars de la Villaudry sont venus,
Ils ont arrêté Yves Prigent,

Ils ont arrêté Yves Prigent
Et sur l'aire de la salle ils l'ont abattu.

Yves Prigent disait
A La Villaudry, là, alors :

— Seigneur de la Villaudry, si vous m'aimez,
Sur l'aire de votre salle vous ne me tuerez point.

Vous ne me tuerez point sur l'aire de votre salle.
Mon sang est pour moitié du sang royal.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— J'ai des chiens et des lévriers
Qui laperont ton sang à mesure que tu le répandras.

— Seigneur de La Villaudry, si vous m'en croyez,
Vous ne me tuerez pas dans votre maison :

Conduisez-moi au seuil de l'écurie,
Que je voie mon cheval avant de mourir !

V

Yves Prigent disait,
Au seuil de l'écurie quand il arrivait :

— Seigneur Dieu, mon cheval chéri,
C'est donc ici que nous perdrons la vie !...

Le petit cheval blanc ne l'a pas plus tôt entendu
Qu'il a rompu son attache ;

Il a brisé quatre chaînes,
Sur le vieux La Villaudry il s'est rué.

Il a tué sept des La Villaudry,
Mais, quand il est arrivé au huitième,

Mais quand il est arrivé au huitième,
Hélas ! celui-là l'a tué.

Celui-là a tué le cheval,
Grâce à la cuirasse qu'il avait revêtue.

Yves Prigent et ses richesses,
Tout est resté sur la place (1).

Chaque *gwerz* forme ainsi une sorte d'épopée fruste et fragmentaire ou, si l'on veut, de petit drame en raccourci, moitié conté, moitié dialogué. La *sôn*, au contraire, est tantôt lyrique, tantôt satirique. Elle dit les joies et les tourments de l'amour, elle se plaît aux aventures sentimentales, heureuses ou malheureuses, elle plaint l'amante délaissée ou venge l'amant trahi. Plus généralement encore, c'est le poète rustique lui-même qui nous y fait ses confidences, qui y chante ses espoirs ou y pleure ses désillusions, qui y épanche, en un mot, son cœur.

Les *soniou* sont la poésie personnelle de la Bretagne, comme les *gwerziou* en sont la poésie impersonnelle. Elles diffèrent encore de celles-ci, en ce qu'elles admettent toutes les variétés de vers, depuis le vers de cinq jusqu'au vers de treize syllabes, et qu'elles comportent à l'ordinaire un refrain.

La langue, peu imagée, est souvent médiocre et plate, mais l'accent ne laisse pas d'être profond. L'on en jugera par ces trois types.

LES SECRETS DU CLERC.

Toutes les nuits, toutes les nuits, quand au lit je vais,
Au lieu de dormir, je ne fais que pleurer,

Au lieu de dormir, je ne fais que pleurer,
En pensant à celle que j'aime.

— Je vais tous les jours à la forêt du Bois d'Amour,
Dans l'espérance de vous voir aller chercher de l'eau.

Quand je vous vois venir à travers les bois,
Aux feuilles des arbres je confie mes secrets.

— A fragile confident vous contez vos secrets,
Si vous les contez aux feuilles, dans les bois.

Qu'il vienne pluie, ou vent, ou tourmente,
Voilà vos secrets emportés, jeune homme !

Mieux vaudrait les écrire dans mon cœur ;
Là ils demeureraient, gentil clerc, profondément gravés (2).

PERRINE COAT.

S'il vous plaît, vous écouterez
Une *sôn* nouvellement composée

Diguedon ma dondaine
ié, ié,

Diguedon ma dondé !

Une chanson nouvellement composée,
A une jeune fille elle est faite ;

A une jeune fille elle est faite :
Perrine Coat on la nomme.

Perrine Coat certes pleurait,
Elle ne trouvait personne pour la consoler ;

Elle ne trouvait personne pour la consoler,
Si ce n'est Tersec : celui-là le faisait.

(1) *Soniou Breiz-Izel*, I, p. 170.

(2) *Soniou Breiz-Izel*, I, p. 194-195.

— Taisez-vous, Perrine, ne pleurez pas,
Je vous ferai marier quand il vous plaira.

Perrine Coat, de Buhulien,
Plus claire de teint que de l'eau dans un verre,
A un tablier bleu à son giron,
Un châle de mérinos sur les épaules,

Un collier d'or autour du cou,
Et c'est Tersec qui a payé le tout !

Quand va Perrine dans les recoins caches,
Tersec est derrière qui la tire par la jupe,

Tersec est derrière qui la tire par la jupe :
— Perrine, il est temps de s'aller reposer :

De la Tour d'Auvergne, on la voit
Aller avec lui coucher dans sa chambre ;

Si bien que l'on crie après Tersec :
— Tu es à coup sûr le coq des filles !

— Taisez-vous, Perrine, ne pleurez pas,
Je vous épouserai quand il vous plaira !

Les voilà fiancés et mariés
Et allés dans un lit coucher (1) !

NI PRÊTRE NI MOINE.

Entre le labour et le pré
Il y a un pont, je sais bien,

Et personne n'y peut passer
A cause d'une troupe d'écoliers...

A la grand'messe quand je vais,
Pater ni *Ave* je ne dis,

Je ne fais que regarder par-dessus mon épaule
Une jeune fille qui fait toute ma joie.

Je vois ma douce au milieu de l'église
Aussi belle qu'or ou fleur de lis.

Une coiffe de batiste est sur sa tête
Qui a coûté six écus l'aune ;

Une petite coiffe est par-dessous
En dentelle de la plus belle sorte.

Le cotillon qu'elle a sous sa jupe
Est bordé d'un double galon d'argent.

Sa robe rouge descend jusqu'à terre...
Du plus profond de mon cœur je l'aime !

— Garnissez d'argent votre poche
Et allez à l'école à Tréguier ;

Et allez à l'école à Tréguier,
Et soyez prêtre avant de revenir à la maison.

— Gardez votre argent en votre bourse !
Je ne serai ni prêtre ni moine.

Jetez mes livres dans le feu
Ou donnez-les à mon jeune frère ;

Ou donnez-les à qui vous voudrez,
Car, pour prêtre, je ne le serai point !

(1) *Soniou Breiz-Izel*, p. 150 152.

Je ne serai ni prêtre, ni moine !
 Mon cœur veut une fille,
 Une jeune fille jolie, de Cornouaille,
 A l'œil bleu, aux cheveux blonds.
 Et, si je ne l'ai pas,
 Préparez l'extrême-onction pour moi (1) !

III

Telles sont les deux grandes catégories de chants où l'inspiration bretonne s'est plus particulièrement donné carrière. Leurs auteurs nous sont pour la plupart inconnus. Il est très rare, en effet, que le poète se nomme dans ses vers. C'est tout au plus si, parfois, dans le couplet final, il glisse une discrète allusion soit au métier qu'il exerce, soit au pays où il habite. Il dit par exemple : « Celui qui a fait la chanson demeure à Lannion, au bout de la halle : vous l'y trouverez à un endroit ou à l'autre ». Ou encore : « Cette chanson a été faite par un jeune meunier, pendant que son moulin moulait, une nuit qu'il ne pouvait dormir ». A cela se bornent les renseignements que ces « rimeurs », comme ils s'intitulent, nous fournissent sur leur personnalité. Mais ce qu'ils ont omis ou dédaigné de nous apprendre, leurs œuvres le proclament. A la manière plutôt rude dont les seigneurs sont traités dans les *gwerziou*, comme aux façons de sentir dont témoignent les *soniou*, il est aisé de voir que, citadins ou paysans, les auteurs de ces compositions étaient tous des gens du peuple. Le breton ne fut jamais — aussi haut du moins qu'il soit permis de remonter dans son histoire — que la langue des classes inférieures ; la seule littérature qu'il ait produite jusqu'à la fin du XVIII^e siècle est une littérature d'origine populaire ou fabriquée à l'usage du peuple. Ce peuple, le plus souvent, ne savait ni lire ni écrire. *Gwerziou* et *soniou* sont, pour une très grande part, des élucubrations d'illettrés. Les humbles poètes à qui nous les devons n'étaient point des professionnels de la poésie. Ils rimaient par occasion ou, pour employer une de leurs expressions favorites, par « passe-temps ». La poésie était pour eux une chose de circonstance à laquelle ils ne venaient qu'à leur loisir. Dans le train coutumier de la vie ils étaient de pauvres hères, laboureurs courbés sur la glèbe, tisserands attelés à leurs métiers, meuniers piquant leurs meules, tailleurs poussant leur aiguille, cordiers tressant leur chanvre, à l'écart des autres hommes, dans les vieux chemins abandonnés. Quand la muse les visitait, c'était aux heures de repos ou durant les flâneries d'âme que l'occupation manuelle encourage et féconde chez les races qui savent rêver. Des chants leur venaient qu'ils se chantaient longtemps à eux-mêmes, que l'oreille de leur entourage recueillait aux veillées, que sa lèvre répétait de proche en proche, et que la mémoire des générations perpétuait à travers les siècles. Ainsi s'est fait au jour le jour ce multiple poème non écrit où s'est exprimé le meilleur et le plus pur de l'antique génie de la Bretagne.

Il serait toutefois excessif de prétendre que tous les vieux chants bretons sont l'œuvre de gens sans lettres ; il convient même de faire à cet égard une importante exception pour les chansons dites « chansons de clercs » (*soniou cloarec*).

(1) Paris, Calmann Lévy.

On désignait, on désigne encore en Bretagne par ce nom de « clercs » les fils de cultivateurs aisés qui avaient séjourné quelque temps au collège, dans l'intention de se destiner à la prêtrise, puis, soit manque de vocation, soit insuffisance d'aptitudes, étaient rentrés aux champs paternels, vaguement frottés d'un peu d'histoire religieuse et de latin d'église. Dans un milieu voué à l'ignorance, ils passaient pour instruits. D'avoir pris l'air des choses intellectuelles, ils gardaient dans les manières et dans la mine quelque chose de *distingué* qui les faisait respecter du commun, d'autant qu'ils s'appliquaient à émailler leur langage de mots français incompris du peuple. Volontiers ils enchâssaient dans leurs discours des noms mythologiques dont on s'ébahissait autour d'eux. Les jeunes filles les aimaient avec trouble : ils avaient une façon à eux de « conter fleurette », ils étaient moins rustres, moins balourds dans l'expression de leurs sentiments, et ils savaient l'art de célébrer leurs « douces » en des vers où abondaient les métaphores. Les chansons d'amour qu'ils nous ont léguées sont parmi les plus attachantes, quand elles ne sont pas gâtées par une grotesque pédanterie. On en a vu plus haut un spécimen assez caractéristique dans la *sôn* intitulée : *Ni prêtre ni moine*.

Illettrés ou demi-savants, tout le monde, avons-nous dit, chantait uniquement par occasion et pour le seul plaisir de chanter. N'y eut-il pas, cependant, des écoles — non point de bardes, car le mot a depuis longtemps cessé d'avoir cours en Bretagne, parmi le peuple, — mais de chanteurs de profession, continuateurs dégénérés des harpeurs bretons du moyen âge, mais animés encore de leur esprit, héritiers de quelques-unes de leurs traditions et vivant comme eux du produit de leur art ? Les documents font défaut pour l'affirmer avec certitude. Le passé ne nous a transmis aucun nom. Mais on s'expliquerait difficilement que le système compliqué de l'ancienne versification bretonne eût subsisté intact jusque vers le milieu du *xvii^e* siècle, si les procédés n'en avaient été maintenus par une discipline orale, à défaut d'un enseignement écrit. Il est donc infiniment probable qu'il y a eu en Bretagne, de tout temps, des corporations d'aèdes villageois, d'« Homères en sabots », comme dit Luzel, parcourant les foires et les pardons pour y exhiber leur talent et faisant métier de poésie. C'est une espèce, en tout cas, dont le *xix^e* a vu paraître plusieurs types. Deux d'entre eux furent réputés par leurs semblables pour des maîtres et acquirent une manière de célébrité dans les campagnes du Trégor, du Léon, voire de la Cornouaille finistérienne.

Le premier en date avait nom Yann ar Gwenn. Il habitait, sur la rive gauche de l'estuaire de Tréguier, près du hameau marin de la Roche-Jaune, dans l'anse de Crec'h-Suliet, une chaumine que l'on montre encore en passant. L'hiver, il s'y enfermait, en compagnie de sa femme, Marie Petibon, et restait tout le long du jour assis au coin de l'âtre, les paupières closes sur ses prunelles mortes, car il était aveugle. Son corps ne remuait point, mais sa pensée travaillait activement. Il composait de tête ses chansons. Sur ses genoux il y avait un morceau de bois où, le couplet trouvé, il taillait une coche. Il s'arrangeait pour que le nombre des couplets ne fût jamais le même d'une chanson à l'autre, afin de pouvoir distinguer chaque chanson par le nombre de coches taillées dans le morceau de bois correspondant. Le printemps venu, l'ère des pardons ouverte, Yann ar Gwenn quittait son escabeau et, guidé par Marie Petibon, se mettait en route pour Morlaix, où le libraire Lédan copiait ses vers sous sa dictée, puis les lui

imprimait sur feuilles volantes. Muni d'un stock de chansons imprimées, Yann commençait alors ses pérégrinations à travers les trois évêchés, d'après un itinéraire déterminé par les dates de célébration des fêtes locales. Dès qu'il avait pris place sous l'if du cimetière, les danses s'arrêtaient, un auditoire attentif se pressait autour de lui, les mains se disputaient les feuilles à deux sous, et, le soir, dans les chemins creux, les couples attardés se renvoyaient à travers le silence des campagnes les strophes rustiques de Yann ar Gwenn. On les chante encore. Quand il mourut, les actes de décès de Plougniel, sa commune natale, le qualifièrent « poète ». Il laissait un disciple, un autre Yann, deuxième du nom, qui fut Yann ar Minous.

De celui-ci j'ai parlé longuement dans le volume intitulé : *Au Pays des Pardons*, auquel on me permettra d'emprunter ces quelques extraits : « Yann vint au monde à Lézardrieux. Son père passait pour très instruit parce qu'il savait lire et joignait à ses occupations de tisserand les fonctions de maître d'école. Sa tâche du jour terminée, il réunissait chez lui une dizaine de galopins du voisinage, il leur faisait la classe, c'est-à-dire leur enseignait le catéchisme, leur apprenait à reconnaître la place de chaque office dans le paroissien, et leur bourrait la mémoire de vieilles plaintes... Yann fit de si rapides progrès que son père, rêvant pour lui les hautes destinées du sacerdoce, l'envoya étudier à Pleumeur, où il y avait un instituteur en titre... Yann fut ainsi initié au français et même quelque peu au latin. Mais il en eut tout de suite assez. On ne chantait pas assez de chansons bretonnes à l'école de Pleumeur : il la déserta... On le loua à un fermier de Saint-Drien... Il fut censé surveiller les vaches, les taureaux et les génisses dans les pacages illimités. En réalité, il passait le temps, assis entre deux touffes d'ajonc, à écouter un oiseau mystérieux qui s'était mis à siffler dans sa tête... C'est là, dans la paix des landes mélancoliques, que, pour la première fois, l'Esprit de la poésie primitive le vint visiter. Il n'avait, en effet, que douze ans lorsqu'il composa sa pièce de début, celle-là même qui, refondue et remaniée, s'est appelée plus tard « La Confession de Jean Gamin » (*Covizion Yann Grennard*)... Le fond d'indiscipline qui était en lui, il ne s'en défit jamais... Il conserva jusqu'à sa mort le tempérament inquiet et aventureux d'un sauvage. » Ayant pris femme, il essaya cependant de s'astreindre à une besogne fixe et fut quelque temps broyeur de lin. Mais la perte d'une fille qu'il adorait le rendit à la vie vagabonde. Il résolut de ne vivre plus que de ses chansons. Yann ar Gwenn, vieux et perclus, lui donna l'accolade, heureux de se découvrir en lui un continuateur. « Cette consécration fut pour beaucoup dans les nobles illusions dont Yann se berça, tant qu'il vécut, sur la qualité de son talent... Les ouvriers de l'ancienne imprimerie Le Goffic, à Lannion, n'ont pas oublié de quel air de condescendance et de supériorité ce barde équipé en mendiant disposait sur le marbre ses extraordinaires manuscrits. » C'est par blocs de dix, vingt mille exemplaires qu'il faisait imprimer ses chansons, et il ne lui en restait jamais d'invendus. « Il n'eût tenu qu'à lui d'amasser ainsi une modeste aisance... Mais il était trop de son pays et de sa race pour avoir le sens de l'économie. Il fût mort de misère sur les routes, comme un chemineau, si les infirmités de la vieillesse, paralysant en lui l'instinct nomade, ne l'avaient ramené au foyer de famille pour y finir ses jours à l'abri du besoin. »

Avec lui semble s'être éteinte la grande lignée des chanteurs ambulants de la Bretagne. Ceux qui errent encore de-ci de-là ne méritent même pas d'être appe-

lés la monnaie des « deux Yann ». Si la chanson populaire bretonne n'a pas complètement émigré de la place publique, elle n'y compte plus guère, en tout cas, que de fort médiocres représentants.

IV

Aussi bien n'est-ce pas là qu'il faut chercher ses dévots les plus fidèles ni ses interprètes les plus autorisés. Les vrais dépositaires de la poésie et de la musique, comme de toute l'ancienne tradition bretonne, ce sont les femmes, j'entends les femmes sans culture, que l'humilité de leur condition voue à des besognes précaires ou serviles. Telles les filles de ferme, les ramasseuses de varech, les fileuses, les couturières à la journée, les pèlerines par procuration. C'est surtout de leur bouche que Luzel a recueilli sa moisson poétique, et Bourgault-Ducoudray sa moisson musicale.

Ames délicieuses et surannées, riches du trésor de songes de toute une race ! En présenterai-je ici quelques-unes, de celles que j'ai hantées au temps précisément où je travaillais sous les auspices de Luzel à compléter le recueil des *Sonniou* ? Voici, par exemple, la veuve Penlite, de Kerbors. Elle gagne péniblement sa vie à corder des étoupes avec lesquelles elle fabrique des mèches pour les chandelles de résine dont se servent les paysans. C'est une chanteuse émérite. Aux veillées d'hiver, les gens d'alentour se donnent rendez-vous chez elle pour l'entendre. « Ce n'est pas que j'aie le cœur gai, Monsieur : je ne suis qu'une pauvre et mon mari est mort en mer. Mais, de chanter, cela fait paraître les jours moins longs et la destinée moins mauvaise. » Cette autre, la femme Mao, de Pleudaniel, a encore son mari, qui est cordonnier. Elle l'aide dans son état en ravaudant les vieilles chaussures. Fine et nerveuse, tout vibre en elle quand elle chante : elle a des gestes qui miment merveilleusement. Parmi les chansons qu'elle me dicta figurait la *sôn* d'une fileuse se peignant à l'avance sa félicité, le jour où son fils serait prêtre. C'était la fileuse elle-même qui l'avait « rimée », paraît-il, au bruit de son rouet, en caressant son rêve de mère bretonne. Elle s'appelait Nann Boënz, de Lézardrieux. Françoise Mao, qui l'avait connue, tout enfant, avait retenu d'elle cette courte et exquise improvisation. Pour me la chanter, elle imitait, de la tête et de la main, l'attitude de la vieille Nann, et reproduisait jusqu'au chevrottement flûté de sa voix. Cette autre, Lise Bellec, de Port-Blanc, est couturière à la journée dans la semaine, et marchande de fruits ou de gâteaux, devant l'entrée du cimetière, le dimanche. Sa mémoire est un monde. Elle chante comme on prie, les yeux baissés, les mains jointes, et d'un accent doux et posé qui a quelque chose de séraphique. Cette autre... Mais il faudrait des pages pour énumérer seulement les noms. Contentons-nous de dire qu'ils pâlisent tous à côté de celui de Marguerite Philippe, plus communément désignée par son diminutif de Godic.

Le pays de Pluzunet, où elle habite, a été longtemps le centre peut-être le plus actif de la culture armoricaine. De simples laboureurs, comme Claude Le Bihan, des fourniers de village, comme Jean Le Ménager, des propres à tout ne réussissant à rien, comme cet original de Lestic, y consacraient jadis leurs soirées à transcrire d'une plume pieuse les manuscrits de nos mystères, et leurs saisons de chômage à les représenter. Nul terroir n'est plus fécond en légendes,

en fictions, en superstitions de toute espèce. Ces antiques superstitions locales, Marguerite Philippe en vit moralement, matériellement aussi. Le peu d'argent nécessaire à sa subsistance, c'est moins son métier de fileuse que sa réputation de « pèlerine » qui le lui rapporte. Son principal gain consiste, en effet, à accomplir des pèlerinages pour autrui. Voyageant sans cesse de sanctuaire en sanctuaire, elle ne laisse pas échapper une occasion de s'instruire en chemin. Elle déjeune dans une ferme, couche dans une autre, s'entretient avec les gens qui passent, interroge, se fait répéter jusqu'à ce qu'elle ait retenu, et constamment se renseigne. L'effroyable quantité de choses qu'elle a ainsi entassées pêle-mêle dans son obscur cerveau est au-dessus de toute imagination. Ce n'est plus une femme, c'est la tradition incarnée. Elle se compare elle-même au bahut miraculeux de saint Yves : plus on en tire, plus il en reste. Luzel, qui l'allait voir tous les ans, désespérait chaque fois, en la quittant son carnet plein, de la vider jamais. J'ai refait la même expérience pour mon propre compte. Nombre d'autres peuvent la recommencer après moi : tant que Marguerite Philippe sera de ce monde, les traditionnistes se lasseront plus tôt de la questionner que sa mémoire de fournir.

Pour ce qui est des chants, toutefois, je ne pense pas qu'elle en ait beaucoup d'inconnus en réserve. De ce côté, le meilleur du travail est fait, du moins quant aux paroles. Mais que sont les paroles sans la mélodie qui les anime ? Rendre au corps son âme, fixer la musique des chants bretons comme on en a fixé le texte, voilà la grande tâche qui reste à remplir.

V

Ce n'est point que cette tâche n'ait déjà trouvé des ouvriers. Il y a beau temps que certains airs bretons, comme *Ann hini goz* et « Je suis natif du Finistère », ont fait le tour de la France et même le tour du monde. D'autre part, le vicomte de la Villemarqué a eu le bon esprit d'en publier quelques-uns à la suite du *Barzaz-Breiz*. M. Quellien a procédé de même dans le volume intitulé : *Chansons et Danses des Bretons armoricains*. Enfin, qui ne connaît les belles et profondes mélodies recueillies par M. Bourgault-Ducoudray, au cours de ses diverses missions en Bretagne ? L'initiative de ce maître, si passionné pour tout ce qui touche sa province natale, a suscité de nombreux imitateurs. Qu'il me suffise de nommer M. François Vallée à Saint Brieuc, M. l'abbé Buléon à Vannes, MM. René Saïb et Loeiz Herrieu à Lorient. Je suis enfin bien placé pour savoir que la faculté des lettres de Rennes possède une abondante collection d'airs bretons, fixés par son éminent doyen, M. Loth, avec l'aide du phonographe, et n'attendant, pour être notés, qu'un musicien qui sera, nous en avons la promesse, M. Bourgault-Ducoudray lui-même.

L'œuvre de sauvetage des mélodies populaires de la Bretagne est donc plus que commencée. Mais il est fort à désirer qu'on la pousse activement. Il y a urgence. Les vieilles chanteuses, dernières conservatrices du passé breton, s'en vont une à une, « comme se détachent les feuilles à l'automne », selon la poétique expression de l'une d'elles. Elles seront bientôt une espèce éteinte et qui — tout le fait craindre — n'aura pas de renouvellement. Les jeunes filles désapprennent de jour en jour les chansons de leur pays pour les remplacer par des

chansons françaises — et non pas les meilleures, hélas ! Une pauvre de Puault, à qui mon père demandait de chanter, lui répondit en improvisant ce quatrain :

Siouaz ! ma lienou
'Zo ét da liboudenou,
Ha ma c'hanaouennou
Da huanadenou !

« Hélas ! mes langes s'en sont allés en guenilles et mes chansonnettes en soupirs ! » Le temps n'est peut-être pas si éloigné où ces vers mélancoliques seront applicables à toute la Bretagne d'autrefois. Il importe donc de recueillir au plus vite les suprêmes accents d'une race dont Renan a pu dire que, « dans le grand concert de l'espèce humaine, aucune famille n'égala celle-ci pour les sons pénétrants qui vont au cœur ».

ANATOLE LE BRAZ.

La musique en Italie, du XIV^e au XVIII^e siècle,

D'APRÈS UNE PUBLICATION RÉCENTE.

M. Luigi Torchi, dont nous avons eu déjà l'occasion de signaler aux lecteurs de cette Revue le remarquable livre sur *la Musique instrumentale en Italie, aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, a entrepris, depuis environ dix ans, une œuvre monumentale, consacrée à la gloire de la musique italienne. Cette œuvre, intitulée : *l'Arte musicale in Italia*, est une « publication nationale des plus importantes œuvres italiennes, du XIV^e au XVIII^e siècle, extraites des manuscrits anciens et des éditions primitives, transcrites en notation moderne, mises en partition, harmonisées et annotées (1). » Cinq volumes ont déjà paru. Cette belle publication, éditée avec l'élégance et la clarté habituelles aux éditions Ricordi, fait à la fois l'honneur du savant qui l'a entreprise, et de la maison qui l'a accueillie. Elle est le fruit d'un grand amour pour la patrie italienne et pour son art d'autrefois. On ne saurait trop louer cette piété qui s'efforce de rappeler à l'Italie moderne, trop insouciant et oublieuse, les chefs-d'œuvre de son passé.

Chaque peuple, en travaillant à accroître ou à conserver sa grandeur, travaille pour l'humanité tout entière, dont il augmente ainsi le trésor de pensée. En ce sens, il est bien vrai que « la voix de l'Italie est celle du monde », comme le dit M. Torchi. Il convient toutefois de ne pas exagérer ; et peut-être M. Torchi est-il entraîné un peu loin par son patriotisme. lorsqu'il écrit que « la musique italienne a engendré la musique de tous les autres peuples d'Europe » (2). Sans

(1) Luigi Torchi. *L'Arte musicale in Italia (XIV s. al XVIII)*.

I. *Secoli XIV, XV, XVI* : Compositions sacrées et profanes à plusieurs voix.

II. *XVI sec.* : Compos. sacrées et profanes à plusieurs voix.

III. *Sec. XVI, XVII, XVIII* : Compos. pour orgue ou *cembalo*.

IV. *Sec. XVII* : Compos. à plusieurs voix. Sonate à plusieurs instruments.

V. *Sec. XVII* : Compos. à une et plusieurs voix.

(2) Exactement : « La musique instrumentale italienne, comme celle de tout autre genre, est la génératrice de la musique instrumentale artistique de tous les autres peuples d'Europe. » (Préface du tome III.)

doute, il n'y a guère de nations à qui l'art doive plus qu'à l'Italie ; et je n'ai cessé, pour ma part, de le rappeler, toutes les fois que je l'ai pu. Mais il n'y a aucune raison pour attribuer à un peuple, à l'exclusion des autres, une sorte de suprématie artistique qu'il n'a pas. Je sais trop que c'est l'habitude des historiens de toutes les nations : il n'est guère d'histoire de la musique, écrite en Italie, en Allemagne, en Angleterre, ou en France, où cette question de prééminence ne soit tranchée avec la même sûreté imperturbable en faveur de l'Italie, ou de l'Allemagne, ou de l'Angleterre, ou de la France ; et il n'y a pas beaucoup plus de raisons dans un cas que dans l'autre. Rien de plus vain que cet exclusivisme, qui fait tort aux plus beaux travaux, en rétrécissant leur champ d'observation, et en faussant l'intelligence des savants les plus consciencieux. Aux Italiens en particulier, je me permettrai de rappeler le mot de ce grand Italien, Mazzini, proclamant, il y a plus de cinquante ans, « qu'il n'y a plus ni hommes-rois, ni peuples-rois, que l'initiative n'est pas dans une seule race, qu'elle est dans toutes les races, et que le progrès humain est l'œuvre de leurs communs efforts » (1). Le temps n'est plus, où l'on faisait dater la musique de Palestrina. Il n'est plus un seul musicien sérieux en Europe qui ne sache, à présent, que Palestrina, loin d'être un commencement, est le terme d'une longue et glorieuse évolution, qui n'est pas proprement italienne : tant s'en faut. Chacun sait, ou doit savoir à présent que l'art franco-flamand a régné sur l'Europe, pendant tout le xv^e et une partie de xvi^e siècle, qu'il dominait à Rome, au temps de Léon X ; et le *Livre des Messes* de Brumel, de la Rue, etc. (2), publiées par M. Henry Expert, est là pour montrer la fausseté des anciens lieux communs, d'après lesquels cet art eût été un art primitif, archaïque et barbare, où l'Italie introduisit la beauté et la vie : en réalité, ce sont là des chefs-d'œuvre, d'une beauté aussi parfaite que ceux de l'époque palestrinienne, et d'une vie bien plus libre ; vous aurez de la peine à trouver dans tout l'art italien du xvi^e siècle l'équivalent de la fougue, de l'exubérance et de la beauté raffinée des Jannequin, des Josquin, des Roland de Lassus, des Costeley, ou des Claude le Jeune. — Dans la musique instrumentale, l'Angleterre règne, à la fin du xvi^e siècle et au commencement du xvii^e ; et les Italiens sont bien loin du charme, de la fantaisie et de la liberté d'un Byrd, d'un John Bull, ou d'un Orlando Gibbons. — Enfin le xvii^e siècle allemand a dans la polyphonie vocale et instrumentale une puissance et une plénitude, dont l'Italie n'approche pas de bien loin. Pourquoi donc se fermer les oreilles, de parti pris, à ces vérités évidentes, et qu'est-ce que la gloire italienne a à gagner à ces négations ou ces oublis, dont aucun musicien instruit ne saurait plus être dupe ? S'il est vrai que Bach et Hændel se sont nourris d'art italien — (et je l'ai dit et répété moi-même, à maintes reprises, de même que je n'ai jamais laissé passer une occasion de montrer ce que tous les musiciens allemands, jusqu'à Gluck et Mozart, doivent aux Italiens) — est-il permis de laisser croire que ces génies encyclopédiques, ces puissants créateurs procédaient d'une école étrangère, et qu'ils ne trouvaient pas chez eux, autour d'eux, des exemples égaux et supérieurs à ceux de l'Italie ? Quels noms l'Italie du xvi^e siècle peut-elle comparer, depuis la mort de Frescobaldi, à Schütz, à Kuhnau, à

(1) G. Mazzini, *L'initiative révolutionnaire*. 1835.

(2) *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*. Rome, 1516. Ces 15 messes sont toutes de maîtres flamands et français.

Pachelbel, à Buxtehude ? — Je sais bien que le sujet de M. Torchi était l'Art musical en Italie seulement. Mais outre qu'il n'est plus guère possible aujourd'hui de bien comprendre l'art d'un peuple en l'abstrayant de l'ensemble du mouvement artistique européen, certaines assertions de M. Torchi, qui tendent à revendiquer pour l'art italien le privilège d'avoir devancé et surpassé l'art des autres peuples, appellent cette rectification : l'art italien n'a ni devancé, ni surpassé l'art des autres nations dans la polyphonie vocale, où l'art franco-flamand fut le premier à tous égards. Dans la musique instrumentale (tout au moins pour orgue et pour clavecin), il a partagé la suprématie artistique avec l'Allemagne et l'Angleterre. Il n'a été vraiment un initiateur et un maître que dans une province de la musique qu'il découvrit : la musique récitative, l'opéra ; et c'est par là qu'il régna sur l'Europe du xvii^e siècle. Ces distinctions ne me semblent pas faites dans la publication de M. Torchi, où d'ailleurs la musique dramatique italienne est, jusqu'à présent, insuffisamment représentée.

Au reste, il y a de sérieuses critiques à faire au plan de l'ouvrage. Tout d'abord, est-ce une publication savante, ou une œuvre de vulgarisation artistique ? Je ne vois pas que M. Torchi ait su prendre parti dans cette alternative. Il ne cesse de se défendre de faire œuvre d'érudition (en quoi il a bien tort ; car ce serait rendre service à tous). On croirait, à l'entendre, qu'il ne vaille pas la peine de s'expliquer sur la technique de l'art ancien, et que les éclaircissements de ce genre soient des lieux communs de la critique. En est-il si assuré ?

Tous ceux qui ont entrepris l'étude de l'histoire musicale savent quelles en sont les difficultés, et le peu que nous savons encore, à l'heure actuelle ; et ils ne cherchent pas à en esquiver les problèmes, sous prétexte que la solution n'en est un secret pour personne. — A tout le moins, des renseignements historiques ou biographiques n'eussent pas été superflus pour nous présenter ces auteurs, dont une bonne partie sont à demi obscurs, même pour les historiens de profession. — Enfin, sans parler de certaines transcriptions inquiétantes ou douteuses, il était indispensable de nous indiquer l'origine de chaque œuvre, et le dépôt d'où elle a été tirée. L'histoire d'aujourd'hui veut pouvoir exercer constamment un contrôle ; elle exige une précision scientifique ; et le meilleur travail, s'il en est dépourvu, est bâti sur des bases fragiles.

Mais, dit M. Torchi, ce n'est là pas une œuvre de science et d'histoire, mais d'art et de vulgarisation. En ce cas, la publication, pas assez savante pour des savants, l'est beaucoup trop pour ceux qui ne le sont point. Le parti généralement adopté par M. Torchi de conserver les clefs anciennes, et de ne joindre à la partition aucune réduction au piano, fait que les premiers volumes resteront lettre morte pour l'immense majorité des musiciens. (C'était déjà l'écueil où se heurtèrent chez nous *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par M. Henry Expert, quoiqu'ils fussent beaucoup plus accessibles à tous.) — Mais surtout le choix qui a été fait des œuvres est trop évidemment guidé par des raisons plus historiques qu'artistiques. Une quantité de ces œuvres ne se recommandent par aucun mérite spécial de forme ou d'expression, et n'ont qu'un intérêt purement documentaire. En revanche, les plus belles œuvres de l'époque manquent à la collection, sous prétexte qu'elles sont trop connues. Ainsi les noms de Palestrina et des plus célèbres compositeurs de son école sont absents des volumes consacrés au xvi^e siècle ; et l'opéra du xvii^e siècle n'est, jusqu'à présent, représenté que par quel-

ques fragments de Stefano Landi. M. Torchi nous fera-t-il croire que les chefs-d'œuvre de Palestrina, Vittoria, Monteverdi, Peri, Domenico Mazzocchi, Jacopo Melani, Provenzale, etc., sont connus du grand public musicien ? Il sait bien le contraire. Il est donc clair que sa publication ne s'adresse, en réalité, qu'à l'élite de ce public, aux historiens ; et par suite, elle devait avoir un caractère scientifique et historique qu'elle n'a point.

Je suis fâché d'avoir à faire ces critiques à une œuvre qui représente un grand labeur et une grande foi. Mais comment n'être pas choqué par son caractère hâtif et désordonné ? Il est impossible de comprendre comment et pourquoi ces fragments musicaux sont compilés les uns sur les autres, sans lien, sans suite, en dépit des dates et de toute raison historique ou artistique. Après les audacieuses *Toccate* de Michelangelo Rossi, qui sont de 1657, vous voyez venir les *Ricercari* archaïques de Adriano Banchieri, qui sont des premières années du siècle. Bernardo Pasquini précède Tarquinio Merula et Michelangelo Rossi. Fabrizio Fontana (1677) précède Frescobaldi (1637). Un air de Francesca Caccini, qui est de 1620, suit des airs de Luigi Rossi, qui sont du temps de Mazarin. Peri vient après Landi. Les *componimenti per organo* de Gio. Maria Trabaci, qui sont de 1603, sont immédiatement suivis des sonates de Domenico Zipoli, qui sont de 1716. Supposez une anthologie de la poésie française, où Voltaire ferait immédiatement suite à Malherbe, et où Racine précéderait Corneille. Cette compilation de morceaux semble parfois l'œuvre du hasard, et je crains qu'elle ne soit faite pour jeter bien du trouble dans l'esprit de ceux qu'elle prétend instruire. Je ne conçois pas cette négligence chez un savant de la valeur de M. Torchi, qui possède, à un si haut degré, le souci de l'éducation artistique de son peuple. Qu'il m'excuse de le critiquer. C'est mon devoir de lui signaler de graves erreurs de plan et de composition, qu'il lui sera facile d'éviter ou de corriger, soit dans ses volumes suivants, soit dans une réédition des premiers. Je n'insisterais pas tant sur ces fautes, si je n'appréciais hautement l'importance de cette œuvre, et la valeur historique de la quantité des documents qui s'y trouvent jetés pêle-mêle.

Ces documents sont d'ailleurs de valeur extrêmement inégale.

*
* *

Les deux premiers volumes sont consacrés aux *Compositions religieuses et profanes à plusieurs voix des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Ils ne comptent à vrai dire que trois ou quatre fragments antérieurs au xvi^e siècle, dont une composition à trois voix de *Jacobo da Bologna* (xiv^e siècle), d'après la partition qu'en fit autrefois Coussemaker. C'est déjà une déception pour le lecteur, qui s'attendait à trouver là quelques œuvres au moins de la première Renaissance italienne (il en existe pourtant). Voilà une grave atteinte à la théorie de l'auteur, qui veut voir dans l'Italie le berceau des autres musiques de l'Europe.

Parmi les œuvres du xvi^e siècle, je note surtout, dans le premier volume, un motet de *Costanzo Festa* (1518), un fragment de *Lamentazione* en style chromatique, de *Nicola Vicentino* (1555), des *Villanesche* et *Villanelle alla napolitana* de *Baldassare Donato* (1556), de gracieux madrigaux d'*Annibale Zoilo* (1585), de *Pietro Vinci* (1573), de *Vincenzo Bell'Haver* (1590), et des motets à trois chœurs d'*Ascanio Trombetti* (1589).

Dans le second volume dominant quelques grands noms : *Gio. Maria Nanini da Vallerano*, clair, élégant, avec de belles lignes, mais un peu vide ; — surtout

les *Gabrieli* : *Andrea Gabrieli*, dont un fragment des *Sacrae Cantiones* de 1584, *Cor meum conturbatum est in me*, à 5 voix, est d'une grande beauté, expressive et profonde. Du même, une *Bataille* à 8 voix (1587), gaie et sonnant bien. *Giovanni Gabrieli* est représenté par de somptueux madrigaux à 12 voix : *Angelus ad pastores ait* (1587), qui est monumental, triomphal, et conserve pourtant un certain souffle populaire. — Des madrigaux élégants, mais conventionnels et froids, de *Luca Marenzio*. Des *Ballets* à 5 voix, pour chanter, jouer et danser (1591), de *Giacomo Gastoldi* ; des *Canzonette* joviales, simples, bon enfant, pas très originales, de *Horatio Vecchi*, et, du même, des motets qui tiennent déjà du cantique jésuite au xvii^e siècle. — Un amusant *Jeu de l'Oie* à 6 voix, de *Giovanni Croce* (1596), assez vivant et assez spirituel. — Un motet et un psaume graves et imposants de *Ruggero Giovanelli* (1607) ; et un joli madrigal à 5 voix de *Leone Leoni* : « *Dimmi Clori gentil* » (1602), avec « un rossignol au loin, et la réponse en écho du rossignol caché » : page très poétique et pittoresque, qui finit de façon originale par les deux chants d'oiseau, sans accompagnement.

*
**

Le troisième volume est le plus intéressant, à mon sens, le plus riche et le mieux choisi. Il comprend des *Compositions pour orgue et pour cembalo du XVI^e, du XVII^e et du commencement du XVIII^e siècle*.

Après des *Ricercari* et *Canzoni* un peu vides de *Gerolamo Cavazzoni* (1542) et de *Antonio Valente* (1580), qui sont des transcriptions de la musique vocale, on est tout surpris et charmé de rencontrer les aimables *Canzoni per organo alla francese* de *Vincenzo Pellegrini* (1599). On a pu récemment apprécier, à la *Schola Cantorum* de Paris, grâce à M. Guilmant, le charme capricieux et la grâce un peu raide de l'une de ces pièces : *la Serpentina*. Elle semble d'un *Frescobaldi* archaïque. — Viennent après les *Toccate* et *Ricercari* de *Andrea Gabrieli*, où l'on sent un essai bien gauche de pittoresque, — les *Toccate* de *Claudio Merulo* (1604), insupportables bavardages, où des thèmes, qui parfois ne manquent pas d'élégante mélancolie, sont étouffés sous les broderies lourdes et banales. Il en est de même chez une dizaine de musiciens qui suivent : *Cima*, *Luzzaschi*, *Antegnati*, *Quagliati*, etc. *Agostino Soderini* tâche d'introduire un peu d'animation dans sa *canzone* : *la Scaramuccia* (1608) ; mais il est loin de retrouver la grâce de *Pellegrini*. *Jiovanni Cavaccio* réagit contre cette rhétorique pédantesque dans ses œuvres, naïvement appelées : *Sueurs musicales* (*Sudorimusicali*, 1626), dont le sérieux incontestable est bien pesant et bien morne.

Et c'est soudain, parmi cette scolastique, le beauté parfaite et libre de *Giro-lamo Frescobaldi*. Ses courantes, ses ballets, ses *passacailles* (1637), ont une grâce délicieuse, des rythmes alertes, souples et fins ; un sourire d'une tendresse et d'une mélancolie ineffable les illumine. Et quel grand style dans de petites choses, quelle noblesse et quelle hardiesse ! Les représentants du grand art, au temps de *Frescobaldi*, méprisaient cette musiquette, ces danses. Et pourtant c'est par elles que la vie rentra dans l'art pédant. Nulle musique plus sobre, plus achevée : l'idéal de l'art aristocratique, issu de *Tasse*. Et c'est, dans ses *Canzoni per cembalo*, dans son *Capriccio pastorale per organo*, une rêverie exquise, libre et fluide, une poésie souriante, un peu pâle, une curiosité délicate de timbre et d'harmonies, et des rythmes légers. Les *Fugues*, plus connues, ont un élan, une vigueur, une netteté de dessin, une tenue de développement, et, dans leur

conclusion, une plénitude digne de Hændel. — De musiciens de cette taille, l'Italie ne retrouvera plus un seul dans la suite de son histoire. Celui-là est le plus grand de l'ancienne musique instrumentale italienne.

Il est suivi d'une foule de petits maîtres charmants, mais de second ordre ; *Tarquinio Merula*, expressif et raffiné ; — surtout *Michelangelo Rossi*, un des plus intéressants de cette période. Les *10 Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* de ce dernier (1657) présentent un mélange singulier d'archaïsme et d'esprit nouveau. Peu d'idées, et mal liées, médiocrement développées, incohérentes en somme, mais une recherche surprenante et heureuse d'harmonies imprévues, une oreille d'artiste décadent, qui se plaît aux successions d'accords les plus rares et les plus audacieuses, indépendamment de tout sens. On a pu très bien en juger, à un des derniers concerts de la *Schola*, où M. Guilmant a joué la plus caractéristique, je crois, de ces œuvres : la 7^e *Toccata en ré mineur*, dont la conclusion annonce, avec plus de hardiesse encore, certaines fantaisies ou préludes de J.-S. Bach. Les *Courantes* de Rossi sont moins intéressantes ; on n'y trouve plus la grâce légère de Frescobaldi, mais un éclat joyeux et un peu d'apparat qui fait penser aux fêtes galantes de *Campra*.

Bernardo Pasquini est un parfait musicien, chez qui on commence à trouver le style clair et lumineux de Hændel, qui est véritablement le style d'un demi-siècle de musique. Sa *Pastorale per organo* est d'une ravissante composition, avec de jolis effets pittoresques : imitations d'instruments champêtres, échos, musettes, etc., elle a seulement le défaut d'être un peu trop développée, et de traîner vers la fin.

Domenico Zipoli est d'une beauté classique. Ses *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* de 1716 (et particulièrement la suite en *si mineur* : *Prélude, Courante, Aria et Gavotte*) sont des plus belles pièces de clavecin que l'Italie puisse opposer à l'Allemagne. On y voit combien l'art des deux peuples avait alors de parenté. Une forme simple et pure, un mouvement aisé, de fraîches mélodies, des rythmes harmonieux, une verve et une abondance bienheureuses.

Enfin le volume se termine par de remarquables *Sonates* de *Bencini*, des *Pensieri per organo* de *Giovammaria Casini* (1714), d'une belle écriture, d'un style sévère et assez hardi, — et par une *fugue* magnifique de *Nicola Porpora*, ce maître admirable, qu'on aimerait à voir plus richement représenté dans ce recueil.

*
* *

Le quatrième volume est d'une composition bizarre. Il comprend, d'après le titre, des œuvres à plusieurs voix du XVII^e siècle : *Madrigaux dramatiques, Comédies harmoniques, Pastorales, Intermèdes, et des Sonates à plusieurs instruments*.

En réalité, les madrigaux dramatiques seuls y occupent une place importante. M. Torchi a publié *in extenso* les trois principales œuvres de ce genre, trois comédies chantées par des chœurs sans accompagnement, suivant l'essai curieux de la fin du xvi^e siècle : *I fidi Amanti, favola pastorale*, de *Guasparro Torelli*, de Borgo San Sepolchro (1600) ; — *l'Amfiparnaso, comedia harmonica*, de *Horatio Vecchi*, de Modène (1597) ; — et *la Pazzia senile, ragionamenti vaghi e dilettevoli*, de *Adriano Banchieri*, de Bologne (1607). — J'ai eu si longuement à parler de ces œuvres, dans des études antérieures sur l'ancien opéra italien, que je n'y reviens pas aujourd'hui. Je dois dire que, malgré l'émotion et la verve de *Horatio Vec-*

chi, je suis loin maintenant de partager l'enthousiasme de M. Torchi pour ces compositions, qui sont bien lourdes, bien massives, je dirais presque bien archaïques, auprès des madrigaux pittoresques du xvi^e siècle franco-flamand, de Jannequin à Claude le Jeune, qui leur sont antérieurs de vingt, trente, soixante ans, et plus. Je ne les aurais pas louées moi-même, autant que je l'ai fait, si j'avais, à l'époque où je les étudiai pour la première fois, connu davantage la polyphonie vocale de France et de Flandre au xvi^e siècle.

Les madrigaux du *prince de Venosa* sont intéressants par leur raffinement un peu âpre et raboteux, leurs contrastes brusques, leur mélange d'archaïsme et d'émotion vivante, et la prédominance affirmée du poète sur le musicien, qui va bouleverser l'édifice conventionnel et raide de l'ancien madrigal italien. — De *Marco da Gagliano*, voici un assez curieux morceau bachique à 5 voix « *Evoè padre Lio* », *da concertarsi col bicchiero* (à concerter avec les verres). — Je ne sais trop pourquoi est publié là un sonnet musical de *Pietro Eredia* : probablement parce que le poète en est un pape, Urbain VIII ; l'œuvrette ne manque pas de charme d'ailleurs ; mais on est un peu surpris de la trouver, au milieu des grands noms de Gagliano et de Monteverdi, et parmi des œuvres qui lui sont antérieures de 20 à 30 ans.

Le morceau capital de ce quatrième volume est une sonate à plusieurs instruments de *Claudio Monteverdi* : *Sonata sopra Sancta Maria*, pour 2 cornetti, 2 violini, 2 tromboni, viola da braccio, trombone doppio, et canto (1610). Elle n'a rien de religieux ; mais elle est remarquable par cette qualité, que les contemporains s'accordaient à reconnaître à Monteverdi : la vie, l'animation joyeuse, brillante, une sorte d'enivrement de mouvement, de lumière et de couleur. Après un assez long prélude d'orchestre, à 4 temps, puis à 3/2, et de nouveau à 4, avec des cascades de petites notes, des descentes, des montées, des glissades en tout sens, comme de petits flots jaillissants, sans nulle valeur expressive, de purs jeux instrumentaux, — le chant s'élève : c'est une litanie populaire, très simple, assez touchante, sur les paroles indéfiniment répétées : *Sancta Maria, ora pro nobis !* Elle disparaît aussitôt sous la petite pluie de notes, l'abondance des joyeux ornements. Les rythmes changent à tout instant et finissent par prendre le caractère de vrais mouvements de danse, de ronde tourbillonnante. Enfin l'agitation s'apaise, et la voix finit avec l'orchestre, largement. — On sent combien Monteverdi est plus à son aise dans ces compositions d'orchestre avec chant, que dans la pure polyphonie vocale. Les madrigaux à 5 voix, que M. Torchi donne aussi de lui, bien que datant de 1615, sont très froids et encore archaïques.

*
* *

Le cinquième volume, le dernier paru de la collection, embrasse les *Compositions à une et plusieurs voix du XVII^e siècle ; musique sacrée, oratorio, Aria da camera, Aria teatrale con basse continuo, Aria di stile recitativo drammatico, Cantate profane à plusieurs voix, Aria à une voix, avec instruments*. — C'est-à-dire que la matière en est bien diffuse, et ne peut être traitée que d'une façon assez incomplète.

Une des curiosités du livre est la publication du *Kyrie, Gloria et Credo* d'une *Messe inédite* à 8 voix de *Giacomo Carissimi*, dont le manuscrit est à la bibliothèque du *Liceo Musicale* de Bologne. Le *Gloria* a été exécuté plusieurs

fois, avec grand succès, dans ces dernières années, à Bologne et à Milan, sous la direction de Martucci. L'œuvre a de l'ampleur et de grandes lignes majestueuses. On ne sait trop comment elle se trouve associée ici aux premiers essais d'opéra : de beaux fragments, trop courts, du *San Alessio* de *Stefano Pandi* (1634) : entre autres, une *arietta* à 2 voix, qui est un des plus anciens modèles de style comique au théâtre. — Un air récitatif de *Jacopo Peri* : « *Uccidimi, dolore* », qui est assez touchant, avec des modulations parfois très expressives ; mais il paraît fatigant et monotone, à la longue, comme presque tout cet ancien art récitatif, par la continuité du procédé. — Un air de *Francesca Caccini*, — 12 mesures, d'ailleurs agréables, — est bien suffisant à caractériser, avec Landi, la floraison de l'opéra italien, dans la première moitié du xvii^e siècle. — Voici du moins un oratorio inédit et anonyme : *Daniele*. Il est assez intéressant, et a quelques jolies pages, surtout un air de Daniel : *Non a tant'herbe il prato*, qui est gracieux, souriant, harmonieusement balancé, et auquel s'enchaîne un beau quintette d'actions de grâces à Dieu, plein de fervente tendresse. Mais d'où vient cet oratorio ? A quelle époque, à quelle école le rattacher ? M. Torchi se garde bien de répondre. On aimerait au moins qu'il nous dît dans quelle bibliothèque gîte ce manuscrit mystérieux.

Quelques cantates pour 2, 3 ou 4 soprani, avec basse continue ; *la Civetta* de *Virgilio Mazzocchi*, *la Piva*, de *Carlo Mannelli*, *il Ciarlatano*, de *Carissimi*. Ce sont de petites scènes de comédies madrigalesques. Elles sont bien lourdes et monotones, en général ; et bien qu'elles datent du milieu du xvii^e siècle, elles sont fort inférieures encore aux madrigaux de Jannequin, cent fois plus alertes et plus complexes. On est particulièrement surpris de la médiocrité de la cantate de *Carissimi* : pâles récitatifs, sans ingéniosité, sans expression, comme un interminable ronronnement, coupé de loin en loin par de creuses roulades ; les airs, assez agréables, sont fades, et jetés dans le moule de l'éternel air à 3 temps, l'air dansant et pompeux dont on a voulu rendre responsable l'opéra français de Louis XIV, et dont il faut restituer la propriété à l'art italien, de 1630 à 1660. — La meilleure de ces cantates est *la Piva* (*la Musette*) de *Mannelli*, qui est une agréable pastorale, avec de gracieuses alternances de rythmes. (Le sentiment poétique et mondain de la campagne, la pastorale à la façon de Tasse, a été une des meilleures sources d'inspiration de la musique italienne du xvii^e siècle.) — Il faut signaler aussi une *Aria a strofe per 3 soprani, con basso continuo*, de *Carlo Caprioli* : « *Navicella, ch'a vento* », le morceau de cette collection qui, par la grâce souple de ses rythmes et l'ingéniosité de son développement, rappelle le plus l'art de la polyphonie vocale de la fin du xvi^e siècle français.

Enfin, le livre se termine par un air à une voix, avec 2 violons et basse, *Ombre opache*, d'*Alessandro Scarlatti*, bien étonné de se trouver ici, perdu, au milieu de ces œuvres et de ces genres archaïques. Air admirable, majestueux, profond, et tel qu'on n'en saurait trouver chez Hændel d'un art plus souverain. Il fait regretter que l'on n'ait pas publié la cantate tout entière, d'où cet air est tiré !

Espérons que M. Torchi fera, dans son prochain volume, une place digne de lui à ce maître incomparable, ce fleuve de musique, ce Hændel italien, chez qui la création est quelque chose de si naturel et de si joyeux, qui écrit comme on respire, et ne saurait rien écrire que de parfaitement beau. Nous voici arrivés à l'époque de l'épanouissement de la musique italienne. Que M. Torchi s'attarde longuement sur ces heureuses années, et qu'il nous permette de respirer à loisir

le parfum enivrant de ce magnifique jardin de musique qu'est l'Italie de la première moitié du XVIII^e siècle, surtout qu'il ne manque pas de nous faire connaître ces œuvres instrumentales italiennes, dont il nous parlait récemment avec une admiration communicative. et où il voyait les modèles des classiques allemands de la fin du XVIII^e siècle. C'est surtout cette période qu'il nous importe de connaître. Car c'est en Italie que se sont essayées les formes instrumentales que Haydn, Mozart, Beethoven, ont ensuite fait régner sur le monde. Et de telles œuvres trouveront un public non seulement parmi les curieux de l'histoire. mais chez tous ceux qui aiment la musique. Que M. Torchi poursuive donc son œuvre, sans hâte, et qu'il la mène jusqu'au seuil du XIX^e siècle. S'il y introduit seulement un peu plus d'ordre et un esprit plus scientifique. il aura bien mérité, non seulement de l'Italie musicale, mais de tous les musiciens.

ROMAIN ROLLAND.

L'air à voix seule. — Ses origines.

Aujourd'hui que des rééditions excellentes et de fréquentes auditions nous ont rendu l'art du XVI^e siècle familier, il est assez difficile de concevoir, si l'on y réfléchit, comment une époque si riche de musique puisse sembler s'interdire la forme de toutes la plus simple et la plus naturelle : le chant à voix seule. Accompagné ou non, en effet, il paraît — au témoignage apparent des faits — inconnu à cette génération d'artistes. Leurs plus grandes œuvres d'église comme les plus légères pièces de chambre requièrent toujours les voix multiples du chœur : les livres imprimés attestent que les compositeurs n'ont rien livré de leurs pensées qu'à travers l'appareil complet de la polyphonie vocale.

Cette richesse constante, certes, n'était pas inutile aux compositions de longue haleine. Les procédés du contrepoint étaient une base solide pour le développement. Il est donc naturel que l'art religieux soit longtemps resté fidèle à ces habitudes. Au contraire, le siècle est à peine écoulé que la musique de chambre ou de concert, du moins en France, a renoncé déjà aux ressources de l'ancienne technique. Telle qu'elle se révèle en des recueils innombrables (1), la forme adoptée dès les premières années du XVII^e siècle sera précisément la plus éloignée qu'il se puisse de la précédente. Aux chansons à quatre ou cinq parties, où le thème ne se fait entendre qu'engagé dans les plus ingénieuses combinaisons, ont succédé des *Airs* : une seule voix exposant une mélodie qui se suffit à soi-même, soutenue discrètement des accords d'un luth.

Voilà un changement considérable et cependant que n'opéra point la volonté d'un artiste novateur. Notre histoire musicale n'a gardé le souvenir d'aucun effort révolutionnaire, tel que celui des Florentins du cénacle de Bardi, lesquels, vers le même temps, s'essaient au récitatif dramatique. Il faut donc se résigner

(1) Les plus connus de ces recueils et les plus utiles à consulter, parce qu'ils renferment des airs de la plupart des auteurs du temps, sont les livres d'*Airs de cour de différents auteurs mis en tablature de Luth*, publiés chez Ballard de 1602 à 1620 environ. Tous ces airs sont à voix seule avec accompagnement de luth. Ces accompagnements sont faits d'ordinaire par les musiciens eux mêmes. Cependant plusieurs recueils indiquent que les chansons ont été mises en tablature par Gabriel Bataille, un des maîtres les plus connus de cet art spécial.

à l'admettre, encore que cela choque bien des idées préconçues. l'air de cour accompagné, si différent qu'il semble, au premier abord, de l'ancienne chanson française, en dérive directement. Indiquer les étapes de cette évolution ne sera pas inutile, avant de passer à l'étude d'un art trop négligé jusqu'à présent et qui n'en a pas moins ses titres de noblesse. *L'Air de cour* marque peut-être un recul — au moins apparent — de la technique. Mais la faveur presque exclusive dont il a joui, pendant cinquante ans et plus, a puissamment servi les intérêts de la musique expressive. Il a aidé à préciser, à étendre le sentiment musical : il a tracé aussi la première esquisse de la langue que va parler plus tard l'opéra français.

En définissant les caractères de la musique au xvi^e siècle, nous sommes trop portés à en exagérer quelques-uns pour généraliser à l'excès, et le peu d'exactitude de notre langue musicale ne va pas sans faciliter ces erreurs. Il est de principe de dire que cet art, exclusivement polyphonique, ne connaît que le contrepoint vocal. Mais « polyphonie » et « contrepoint » ont dans la pratique moderne un sens trop spécial. Une musique polyphonique, pour nous, c'est celle où les parties conservent leur personnalité, leurs mouvements s'opposant assez pour être perçus à part. L'intérêt de la pièce résulte justement de ces oppositions et du contraste des voix, et le contrepoint c'est l'art, justement, de faire marcher ensemble ces parties indépendantes.

Au xvi^e siècle — et même plus tard — le mot garde encore sa signification étymologique. Il désigne un ensemble de règles pour la superposition de deux ou plusieurs sons devant être simultanément entendus. Le contrepointiste apprend à mettre des notes contre des notes : peu importe la façon dont elles seront disposées. Toute musique qui n'est pas simple chant monodique se rattache à son art : un simple faux-bourdon en accords plaqués ni plus ni moins qu'une pièce fuguée ou un chœur en imitations (1).

Il est très vrai que les pièces les plus significatives des maîtres d'alors sont bien polyphoniques au sens moderne. Les thèmes y circulent librement à toutes les parties dans un enchaînement savant, suivant des alternances régulières. Les imitations à différents intervalles, les canons, les artifices les plus recherchés y sont d'usage constant — jusqu'à l'abus parfois.

Cependant regardons d'un peu près le détail. Il n'est peut-être pas une seule de ces compositions où ce style ne cède parfois la place à des formes plus simples : à de simples harmonies note contre note où, par un effet naturel, s'impose la prédominance de la partie supérieure. Ces passages, qui ne sont à vrai dire qu'une façon de chant accompagné, sont assez rares dans les messes ou les motets. Ils n'y paraissent qu'à titre d'épisodes. Mais les morceaux profanes, les chansons surtout, procèdent bien plus souvent de cette sorte. On peut presque dire que c'est là leur style ordinaire (2).

Prenons au hasard un recueil de chansons, même de date ancienne : par

(1) Par conséquent, pour un théoricien de ce temps-là, toute la musique moderne, qui ne pratique plus la mélodie sans accompagnement, serait du contrepoint. La notion relativement moderne de l'harmonie nous a fait restreindre le sens du mot, bien que son extension soit rigoureusement exacte par définition.

(2) On peut dépouiller le plus grand nombre possible de chansons françaises du xvi^e siècle ; on verra qu'il n'y en a qu'un assez petit nombre qui soient en écriture véritablement figurée. Ce sont les plus développées : leur forme n'est plus celle de la véritable chanson, à deux reprises, avec plusieurs couplets toujours relativement assez courts.

exemple ce volume imprimé par Attaignant en 1529, édité par M. H. Expert dans la 5e livraison des *Maîtres de la Renaissance française*. On y verra du premier coup d'œil combien l'écriture de ces gracieux morceaux s'éloigne en général de celle des ouvrages pour l'église et quel emploi extrêmement limité les compositeurs y ont fait des procédés savants.

Il se peut qu'ils aient d'abord songé à faciliter l'exécution d'une musique destinée surtout aux amateurs. Mais il faut aussi ne pas perdre de vue que ces chansons sont écrites sur des thèmes populaires, ou sur des mélodies originales de caractère tout pareil. Le charme du thème, autant que l'art du musicien, faisait ici l'agrément de la pièce. On le laissait donc assez en dehors, sans risquer de le dénaturer au cours de combinaisons trop compliquées. En définitive, hormis le cas, assez rare, où la chanson complètement intriguée ne met en œuvre qu'une formule mélodique très courte circulant à toutes les voix, ce sont là ce qu'en termes d'école on appelle des compositions sur *chant donné*.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

Publications nouvelles.



GEORG CAPELLEN : *Musique exotique en mineur, pour piano* (cahiers I et II, Leipzig, chez Breitkopf, 2 fr. 50). — Ce recueil est une collection d'airs orientaux, intéressante pour les pianistes plus que pour les savants, car ces airs sont « arrangés », d'ailleurs avec talent.

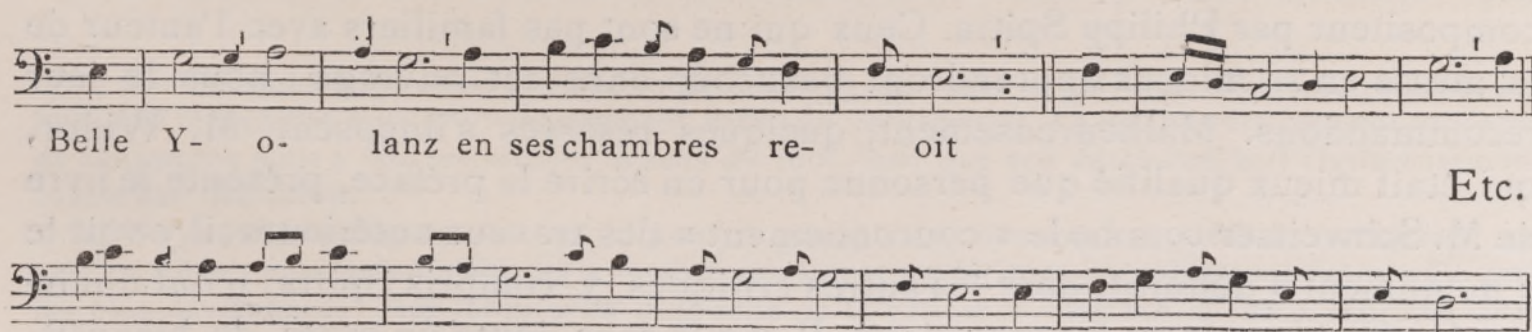
DR. FR. X. MATHIAS : *Plain-chant harmonisé*. — A l'occasion du dernier congrès de Strasbourg, M. Mathias, le célèbre organiste, publie — avec une brochure

érudite et très claire, disant tout l'essentiel — l'harmonisation de chants variés : *Séquences, Introïts, Alleluias*, etc..., où la mélodie est rythmée d'après les principes de la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (*Orgelbegleitung... zusammengestellten Varii Cantus*, 1 br. in-4°, 40 p., Ratisbonne, chez Pustet).

ALBERT SCHWEITZER : *J.-S. Bach, le musicien-poète*, préface de CH.-M. WIDOR (Leipzig, chez Breitkopf, 1 vol., 454 p.). — Un livre sur Bach, sérieux, précis, très compétent et écrit *en français*, est une bonne fortune pour quiconque ne peut lire l'admirable mais coûteuse et difficile monographie consacrée au grand compositeur par Philipp Spitta. Ceux qui ne sont pas familiers avec l'auteur de la messe en *si* mineur apprendront beaucoup dans cet ouvrage ; nous le leur recommandons. Malheureusement, quelques réserves s'imposent. M. Widor, qui était mieux qualifié que personne pour en écrire la préface, présente le livre de M. Schweitzer comme le « couronnement » des travaux antérieurs ; il y voit le « monument » définitif, dont les autres critiques (y compris Spitta) n'ont donné que les fondements ou les matériaux. Il y a là sans doute un excès de bienveil-

lance dont l'éminent organiste de Saint-Sulpice n'est pas dupe. 1° M. Schweitzer n'étudie nulle part le contrepont de Bach ; 2° il n'étudie pas les modes (anciens) dont Bach a fait souvent usage ; 3° il ne donne, au point de vue technique, aucune idée de ce qu'est le « *Clavecin bien tempéré* » (1722), sur lequel nous vivons encore, et qu'il appelle lui-même une « œuvre révolutionnaire » (p. 192) ; 4° aux œuvres de musique de chambre, il consacre à peine quelques mots (p. 204-209) ; 5° en parlant des chorals, dont il s'occupe surtout, il ne dit rien d'une question très délicate : la façon de traiter les points d'orgue, etc. M. Schweitzer voit, en Bach un coloriste-symboliste, un *peintre*. Ce jugement paraît bien contestable. Enfin le livre est maladroitement composé : il débute par un parallèle entre Bach et Händel ; et il faut aller à la p. 105 pour lire : « Bach naquit à Eisenach le 21 mars 1685, etc... » L'erreur a été de vouloir (probablement après coup) transformer une bonne étude particulière sur les chorals, en étude générale, et surtout de nous dire que cette œuvre « couronne » toutes les autres. Cette étude n'en est pas moins très estimable. — J. C.

PIERRE AUBRY : *Les plus anciens monuments de la musique française* (Paris, Welter, édit. Un vol. Prix : 30 fr.). — Volume très soigné (qu'il a fallu imprimer chez Breitkopf, à Leipzig, pour reproduire avec exactitude les vieilles notations) ; travail de haute et élégante érudition, où notre collaborateur et ami, selon son habitude, se montre, par sa concision, un peu trop dédaigneux du profane. Il est vrai qu'une telle publication intéresse plus les bibliophiles, les philologues et les historiens, que les musiciens préoccupés d'art pratique. M. Aubry, qui ne travaille que sur des documents authentiques examinés directement, et qui veut permettre au lecteur de suivre son exemple, donne les photographies de XXIII pages de manuscrits (XI^e siècle — fin du XV^e), en les accompagnant de leur double traduction, littéraire et musicale : *chansons de croisade, pastourelles, rondeaux, fragments de « Passion », etc...* Le *Canon énigmatique* du chansonnier de Chantilly (XV^e siècle) est reproduit, avec une résolution de M. Riemann. M. Aubry a traduit les autres textes musicaux en suivant les règles traditionnelles exposées dans les traités du moyen âge ; il se sépare nettement (cf. p. 11) de l'école de M. Riemann, qui ne tient aucun compte de ces règles, en alléguant qu'elles ont été faites pour la composition à plusieurs parties et non pour la monodie. Nous croyons que M. Aubry est dans le vrai. Une des raisons nombreuses qui rendent suspecte la thèse allemande, c'est qu'elle aboutit à d'étranges conséquences. M. Riemann est obligé, avec son système, de considérer comme « notes d'agrément » les notes qui, d'après toutes les apparences, ont une valeur rythmique réelle ; il arrive, par exemple, — lui qui pourtant est aussi artiste que savant, — à donner (dans sa *Grosse Compositions lehre*, Stuttgart, chez Spemann, 1902, p. 247) des traductions comme celle-ci (tirée du *Chansonnier de Saint-Germain*, XI^e siècle) :



Cette charmante mélodie (mode dorien antique, modulant sur le lydien et le phrygien) paraît singulière, ainsi comprise ! mais il y a là une grave question, que nous ne prétendons pas traiter en quelques lignes. — J. C.

D. HUGUES GAISSEUR : *Les « Heirmoi » de Pâques dans l'Office grec*, étude rythmique et musicale. (Un vol. in-8° de xi-108 pages, dont 24 de musique, avec un tableau de neumes grecs et deux fac-similés de mss. de musique byzantine. — Rome, Imprimerie polyglotte de la S. C. de Propaganda Fide. Prix : 4 fr.).

Le but de l'auteur est de montrer, à l'aide de ces hymnes attribuées au 1^{er} mode ecclésiastique grec : 1° que ce mode (ré ♮ à ré ♮, avec mi ♭ et si ♭) a une tonalité dorientale ; 2° que le rythme de l'hymnographie grecque est strictement mesuré, fondé, selon lui, non seulement sur le nombre des syllabes et sur l'accent tonique, mais encore sur la durée musicale des syllabes.

Après une courte introduction sur le rôle de *heirmos* (strophe-type servant de modèle aux autres strophes de la composition) dans l'hymnodie grecque, D. Hugues Gaisser reproduit en notation musicale les huit odes de Pâques d'après trois manuscrits grecs d'époques différentes, en donnant pour la première spécialement trois versions conservées par tradition orale et deux autres récemment éditées. Il expose la nature du rythme de l'hymnographie grecque en général ; il étudie ensuite la structure rythmique particulière de chacun de ces huit « heirmoi » et en fixe le schéma rythmique. L'étude de chaque ode est accompagnée de la liste des anomalies qui se rencontrent dans les diverses strophes composées sur le même modèle, anomalies que l'auteur essaie de rectifier à l'aide des manuscrits. Cette étude se termine par un essai de restauration rythmique et musicale des huit odes.

L'examen critique des textes, de même que la solution absolument neuve du problème de la rythmique ecclésiastique grecque, assurent à ce travail un intérêt particulier, comme la science bien connue du savant bénédictin, professeur au Collège grec de Rome, en garantit la haute valeur scientifique.

Notre Concours.

Vingt-trois compositions nous ont été envoyées. Sept ont été éliminées, soit qu'elles aient dénoté une inexpérience trop manifeste (*Musica me juvat* — *Celui qui ne va pas en mesure ressemble à un homme ivre*) ou que la pensée musicale ait paru trop vulgaire (378692), soit enfin qu'elles nous aient été remises après le délai fixé (*Cantus pro patria* — *Sursum corda* — *A vaincre sans péril*). Quatre autres n'ont pu être classées, parce qu'elles ne remplissaient pas les conditions ; ce sont : *Dites, la jeune belle, où voulez-vous aller ?* — *Alma mater*. — *Qui vivra verra* (compositions déposées les 27 et 28 juillet). Quant aux autres, nous allons rendre compte d'abord des meilleures : dans l'ordre — tout fortuit — où nous les avons examinées, de façon à faire assister pour ainsi dire le lecteur à notre propre travail. Nous donnerons ensuite le résultat.

Nous ignorons — et voulons ignorer encore — les personnes. Nous étions à la recherche du talent. Voici, en toute sincérité, le résultat de notre enquête.

Parmi les pièces envoyées, il en est plusieurs d'un mérite solide et qui ne peuvent être parties que de la plume de musiciens habiles et instruits. Néanmoins

toutes — ou presque toutes — témoignent d'une gêne réelle. Le style en est souvent bien plus instrumental que vocal, au grand détriment de la facilité d'exécution. D'inutiles recherches y viennent parfois obscurcir la pensée, trop souvent faible et sans couleur. Le développement, malgré les artifices les plus ingénieux, ne procède pas toujours avec aisance. Il est visible que les musiciens, à qui l'opéra moderne ne fournit plus l'occasion de chœurs formant un tout complet, s'y trouvent un peu dépayés dès qu'ils ne se satisfont point de la vulgarité monotone des effets de presque tous les « morceaux d'orphéon ». Ceci, au grand détriment de l'art.

Il faut donc espérer — et la *Revue musicale* s'y emploiera de toute sa force — qu'aboutiront les efforts tentés pour infuser une vie nouvelle à la musique chorale, pour en faire naître le goût parmi la jeunesse des établissements publics d'instruction et pour créer partout des sociétés sérieuses et musicalement dirigées. Une fois assurés de bons exécutants et d'un public intelligent, les artistes reviendront vite à un genre aussi naturel, aussi populaire, et qui a compté tant de chefs-d'œuvre.

Pour aujourd'hui, en renouvelant nos remerciements à M. Daniel Osiris, nous félicitons nos deux lauréats, les cinq compositeurs qui ont mérité une mention très honorable, et nous les prions, pour surcroît de régularité, de nous envoyer eux-mêmes les noms correspondant aux devises. Nous les publierons dans notre prochain numéro avec les compositions couronnées.

LA REVUE MUSICALE.

Voici maintenant les pièces retenues :

En attendant mieux. — Composition fort estimable, d'une écriture correcte, mais d'un style un peu terne. Les oppositions entre le premier et le second couplet du texte n'ont pas été rendues. Tout est écrit d'un même rythme et dans le même sentiment. Quelques gaucheries de réalisation dans le divertissement. Enfin les idées musicales sont sans relief suffisant, sauf peut-être le premier thème « *Vivat, vivat* » assez bien venu. Elles sont aussi trop écourtées, et aucun développement n'est même esquissé. La pièce paraît ainsi monotone.

Ai-je mieux réussi ? — Quoique mieux venue et plus musicale, cette pièce mérite à peu près les mêmes critiques que la précédente. L'auteur a mieux rendu le sens des paroles et usé à propos de rythmes plus variés. Les développements restent encore insuffisants et l'entrée fuguée du divertissement syllabique *Tra la la...* est faible. Ces deux compositions sont encore, à peu de chose près du moins, de la « musique d'orphéon » très honorable.

Lutter pour vaincre. — Ce chœur se présente accompagné, bien que l'accompagnement n'y soit rien de plus que la transcription au piano des voix. Cette fois les idées, suffisamment variées, correctement présentées, sont développées ; peut-être même un peu trop, car le morceau est bien long sans que l'intérêt progresse ! Malheureusement ces idées ont peu de relief, et l'écriture est bien peu polyphonique. Un style plus intrigué eût été pourtant nécessaire en une pièce d'aussi grandes dimensions. La seconde partie surtout, où s'expose un thème assez expressif « Vers la montagne ou vers la plage » a d'inutiles répétitions. Le *fugato* du divertissement est peu dans le style qu'il faudrait. Enfin on peut signaler quelques fautes de prosodie assez choquantes. Cependant ce travail, malgré ses imperfections, témoigne d'un effort sérieux.

Vivat ! Voici les vacances. — Encore un chœur accompagné, cette fois dans le véritable sens. Le style en est élégant et facile. C'est l'œuvre d'un artiste, mais un peu trop superficiel. Le tort principal du morceau, c'est qu'il n'est pas assez choral. Presque tout le temps les voix alternent, exposant monodiquement le thème, et l'accompagnement de piano réalise seul l'harmonie. Il y a là l'excès d'une louable intention. C'est un procédé bon au théâtre — et ce chœur ferait en effet un très joli chœur d'opéra comique — mais il convenait assez peu ici. Le second couplet est spirituellement traité et la fugue du divertissement est une bonne fugue..... de Conservatoire, d'un effet probablement piquant à l'exécution. L'œuvre est gracieuse en somme, quoiqu'elle manque de force et d'ampleur.

Spiritus flat ubi vult. — Composition curieuse et de valeur réelle, gâtée malheureusement par d'inutiles complications. Pourquoi cette mesure à cinq temps qui ne répond guère au rythme des phrases et qui n'est conservée qu'au prix d'efforts trop visibles ? L'auteur a fait preuve d'un sentiment harmonique remarquable, encore qu'un peu trop directement emprunté à l'art de M. Debussy. Mais il se complaît à des hardiesses difficilement admissibles dans un chœur à voix seules. L'accord de seconde (*si, do, mi, sol*) par lequel il débute est presque inexécutable, ainsi présenté *fortissimo*, sans préparation. Tant pour le rythme que pour l'intonation, ce morceau présenterait d'extrêmes difficultés : il ne serait accessible qu'à des chorales de premier ordre. Il paraît aussi de proportions trop restreintes. Ce qui s'explique, puisque l'auteur s'interdit toute répétition de paroles et que le caractère beaucoup plus harmonique que mélodique de ses thèmes rend le développement musical difficile. Cependant la phrase, à peine esquissée et si bien venue pourtant, du second couplet, eût pu sans peine être étendue davantage. Malgré ces partis pris et ces défauts, cette composition reste extrêmement intéressante.

Le mal temps passe et retourne le bon. — Celle-ci est très supérieure, et s'est placée du premier coup, au-dessus des précédentes. C'est l'œuvre d'un musicien maître de sa technique et à qui cette pleine possession du métier n'enlève rien de sa spontanéité ni de sa vigueur. Ici aucune recherche de l'effet pour l'effet, ni de la difficulté pour elle-même. Il y a sans doute des passages malaisés à bien rendre — encore qu'aucun ne soit au-dessus des forces d'une chorale exercée : — mais on voit qu'il n'en pouvait être autrement sans diminuer le bon effet de l'ensemble. Presque tout est à louer dans le détail. Le « *Vivat* » du début est énergique, brillant et tumultueux comme il convient : la phrase expressive du second couplet, originale et pénétrante, s'unit délicieusement aux harmonies fines et recherchées qui la soutiennent en un ensemble mouvementé d'une charmante couleur. Tout le divertissement, traité à deux chœurs, est très ingénieux : le thème, franchement vocal, s'accompagne de son propre renversement et se combine de façon très variée avec les traits en tierce du second chœur. Ce même thème se superpose, pour la conclusion, avec les accords du « *Vivat* » du début ; le tout forme un finale mouvementé, très vivant et certainement d'un excellent effet.

Il est inutile de poursuivre l'examen détaillé de cette composition de très grand mérite. Ce qu'il faut faire ressortir cependant, c'est l'équilibre de l'ensemble, l'exacte proportion des parties, la variété et l'originalité des motifs, mais plus encore peut-être la très bonne écriture polyphonique, grâce à quoi les combinaisons en apparence les plus complexes se présentent avec une aisance et une

clarté parfaites. Assurément l'auteur s'est rendu familiers les maîtres du contre-point vocal du xvi^e et du xvii^e siècle. Il use de leurs procédés les plus raffinés sans aucunement pasticher leur style. Son œuvre montre tout le parti qu'un artiste moderne en peut tirer, tout en demeurant original.

Beethoven. — Composition très sérieuse et de haute valeur, témoignant d'une grande expérience de la composition musicale et d'une habileté technique peu commune. Les idées mélodiques sont de très bonne qualité, l'écriture ferme, l'ensemble bien équilibré. L'emploi de la formule de début « *Vivat ! voici les vacances !* » comme une sorte de *leit-motiv* est du plus agréable effet. Le divertissement est traité avec science et avec esprit. Dans la dernière partie, réminiscence — d'ailleurs légitime — de Bizet. Ce travail considérable (26 pages) contient un accompagnement visiblement destiné à l'orchestre. L'exécution de la partie vocale serait un peu difficile pour les élèves de nos lycées.

Araignée du soir. — Travail intéressant et de réel mérite ; malheureusement, il n'a pas l'ampleur et l'originalité qu'il faudrait pour que nous puissions le proposer à l'Administration universitaire pour des exécutions officielles.

Après long examen, il nous a paru équitable de nous arrêter à la décision suivante :

PREMIER PRIX (600 francs) :

A partager entre les auteurs des deux compositions portant les devises suivantes : 1^o *Le mal temps passe et retourne le bon* ; 2^o *Beethoven*.

MENTIONS TRÈS HONORABLES :

1^o *Vivat ! Voici les vacances !*

2^o *Ai-je mieux réussi ?*

3^o *Spiritus flat ubi vult.*

4^o *En attendant mieux.*

5^o *Araignée du soir.*

6^o *Lutter pour vaincre.*

Les concurrents n'étant pas de ceux à qui on donne des encouragements pour un devoir d'écolier fait avec application, nous n'avons pas jugé utile d'établir d'autres catégories de mention. Nous publierons les noms, et un premier chœur, dans notre prochain numéro.

Actes officiels et Informations.

Opéra. — M. le Directeur du Théâtre national de l'Opéra vient d'être autorisé par l'administration des Beaux-Arts à engager M^{lle} Chenal, élève du Conservatoire national, 1^{er} prix de chant et 1^{er} prix d'opéra au concours de 1905.

Opéra-Comique. — M. A. Carré a été également autorisé à engager les lauréats du Conservatoire national ci-après :

M. Lucazeau, 1^{er} prix d'opéra comique ;

M^{lle} Miral, 1^{er} prix de chant, 2^e prix d'opéra comique ;

M^{lle} Mathieu-Lutz, 2^e prix d'opéra comique.

Conservatoire. — La distribution des prix aux lauréats du Conservatoire national a eu lieu le 3 août, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz.

A cette occasion, les distinctions suivantes ont été décernées aux professeurs de cet établissement, savoir :

Croix de chevalier de la Légion d'honneur : M. Hasselmans, professeur de harpe ;

Rosette d'officier de l'Instruction publique : MM. Rémy, professeur de violon, Lœb, professeur de violoncelle, et M^{me} Vinot, professeur de solfège.

Festival Bourgault-Ducoudray. — La ville de Brest, agissant au nom de la Bretagne tout entière, vient d'avoir l'excellente idée d'organiser un festival Bourgault-Ducoudray. Dans une soirée des plus brillantes, avec un succès très grand et très mérité, on a fait entendre la *Chanson de Bretagne*, la *Rapsodie cambodgienne*, le *Carnaval d'Athènes*, le prélude du 3^e acte de *Thamara*... Cette manifestation artistique a fait honneur à l'orchestre et aux chœurs de la ville de Brest.

M. Pierre Séchiari. — De Pavlosk (gouvernement de Saint-Pétersbourg), qui est « une sorte de Saint-Germain à côté de la capitale russe », nous recevons une lettre disant le très gros succès obtenu en ce moment par notre compatriote et ami Pierre Séchiari, premier violon solo des concerts Lamoureux. Pavlosk paraît bien loin de Porstmouth !

Gabriel Soulacroix. — Très vif a été pour nous le regret de sa mort ; Gabriel Soulacroix était un chanteur exceptionnellement doué : très étendue dans le registre aigu, sa voix fraîche et facile avait été longtemps applaudie au théâtre de la Monnaie, à l'Opéra-Comique, à la Gaîté (rôle de *Rip*), à Monte-Carlo. Le comédien et l'homme étaient aussi charmants que le chanteur !

Digne. — Par arrêté préfectoral du 31 juillet, M. Fabre (Edouard) a été nommé professeur de solfège et de clarinette à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Gouven, démissionnaire.

La musique aux fêtes d'Orange. — Les représentations organisées par les soins de la Société des Grandes Auditions musicales de France ont eu lieu avec grand succès au Théâtre antique d'Orange. Il est à regretter seulement, en ce qui concerne la partie musicale de ces fêtes, qu'une fâcheuse circonstance soit venue faire perdre à la représentation des *Troyens* de Berlioz son caractère véritable. Une indisposition du ténor chargé du rôle d'Enée a entraîné, au cours de la pièce, la suppression de tous les épisodes où figure le héros troyen dans la dernière partie de l'œuvre.

Il est inutile d'insister sur le résultat de cette mutilation, peut-être forcée, mais à coup sûr déplorable. Ce n'était plus les *Troyens*, mais une sélection, des fragments de l'opéra que le public était convié à écouter. Et l'économie du drame tout entière se trouvait faussée d'autant plus que, pour ceux qui ne le connaissaient point et qui n'étaient pas avertis des coupures, tout, ou presque, devenait difficile à comprendre.

Ces réserves faites, il convient de louer l'excellence de l'exécution musicale. M. Ed. Colonne l'a dirigée comme il le sait faire, avec cette intelligence profonde et pénétrante du génie du maître dont il a restauré le culte en France. M^{me} Litvinne fut, dans le rôle de Didon, pleine de vaillance et de style. Les autres rôles ne furent pas indignes d'une telle protagoniste. Les chœurs et l'orchestre se montrèrent précis, robustes et expressifs à souhait.

La mise en scène, confiée aux soins de M. Raoul Gunsbourg, fut fort belle, malgré les difficultés qui résultent de la représentation sur une scène telle que celle du Théâtre antique. Il est certain que les chefs-d'œuvre du théâtre musical moderne ne sont pas parfaitement à leur place devant le mur illustre et gigantesque d'Orange.

Destitués de leurs décors, bien des scènes deviennent d'une signification peu précise, d'autant moins précise que l'auteur s'est efforcé de joindre plus indissolublement la musique au drame.

Enfin l'acoustique, excellente pourtant, du monument n'est pas parfaitement convenable à la musique, à celle-ci surtout, d'expression intense et de réalisation minutieuse et fouillée. Cet orchestre merveilleux de Berlioz donnait parfois l'impression qu'il sonnait en plein air, et bien des effets délicats et importants ont été obscurcis plus qu'il n'eût fallu. En somme, si le théâtre d'Orange doit s'ouvrir à la musique, il conviendrait que cette musique fût faite pour lui. C'est un art qu'il appartient à nos maîtres de créer.

Le *Mefistofele* de Boïto ne viendra pas aider à leur recherche. Le style violent, brutal et conventionnel de cet opéra trop célèbre, son emphase et sa trivialité, son romantisme démodé et puéril, jurent avec la majesté du lieu. La vogue intermittente mais prolongée de cette musique médiocre a de quoi surprendre. A Orange il n'a pas paru qu'elle ait plu grandement. Le talent des interprètes, de M^{me} Cavalieri, Marguerite un peu plus gracieuse qu'il n'était nécessaire, et de M. Chaliapine, Méphistophélès étonnant, en fit tout le succès. Mais M. Chaliapine est un chanteur et un comédien si merveilleux, il joue ce rôle avec une telle puissance et une telle grandeur qu'il arrive presque à transformer la musique. Beaucoup penseront qu'il n'est pas possible de lui décerner un plus bel éloge.

X.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.
Recettes détaillées du 20 juillet au 19 août 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 juillet	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	17.938 41
24 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	16.162 41
26 —	<i>Le Trouvère. — Coppélia.</i>	Verdi. L. Delibes.	15.059 76
28 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.076 41
31 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.582 41
2 août	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	14.783 76
4 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	15.375 41
7 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.826 41
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.818 26
11 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.576 91
14 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	18.024 41
16 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.599 26
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.837 50

N. B. — L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro la suite des cours du Collège de France (Introduction à l'histoire de la musique) et une très remarquable étude de notre collaborateur Michel Brenet.

Le Gérant : A. REBECQ.