

LA REVUE MUSICALE

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

N° 5 (septième année)

1^{er} Mars

1907

Musique française ancienne et moderne. — Œuvres diverses récemment exécutées. — Publications nouvelles.

LA « MASCARADE » DE DANDRIEU (1727). — Avec un charmant menuet de J.-Ph. Rameau qui a toute la grâce de la musique mondaine au XVIII^e siècle et qui fait songer à Mozart, nous donnons dans notre supplément une pièce de Dandrieu, contemporaine, écrite dans le même esprit, et certainement inconnue du public. Elle est tirée de l'édition originale que nous devons à l'obligeante communication d'un de nos collaborateurs, M. Beaucaire, et qui a le titre suivant : « *Second livre de pièces de clavecin composées par M. Dandrieu, organiste de la chapelle du Roi, dédié à Son Altesse sérénissime Mgr le prince de Conti. LA MASCARADE, divertissement extrait de la deuxième suite avec privilège du Roi du 17 novembre 1727. A Paris chés le S^r Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, et chés le S^r. le Clerc, rue du Boule, à la Croix d'or.* » Jean-François Dandrieu (dont on cherche vainement le nom dans le dictionnaire de M. Riemann, 1^{re} édition, et que l'*Encyclopédie musicale* d'Engel appelle Dandrien) fut un organiste et un compositeur de premier rang, un Parisien de Paris, né en 1684 ; il mourut en 1740, organiste de l'église Saint-Méry. Ses pièces pour clavecin et pour orgue, ses sonates pour trio à cordes, ses noëls, étaient très estimés. On a aussi de lui un *Traité de l'accompagnement de piano* qui, paru en 1719, fut réédité en 1727 et 1777. (Dans la pièce que nous donnons, les jeunes pianistes feront attention à la clé de *fa*, quelquefois placée sur la 3^e ligne.)

ŒUVRES DE CLAUDE LEJEUNE, COMPOSITEUR DE VALENCIENNES (XVI^e SIÈCLE). — Une solennité a été organisée à la salle Erard, le 16 février, par l'Union artistique, littéraire et scientifique valenciennoise, en l'honneur de Claude Lejeune. M. Henry Expert, à qui avait été confiée la direction de cette soirée, due aux soins de l'éminent statuaire Corneille Theunissen, a eu l'excellente idée de replacer Lejeune dans son « milieu » musical, et de l'encadrer par quelques œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Ainsi, il nous a régales d'un savoureux programme qui comprenait : 1^o un *Ave verum* de Josquin des Prés ; 2^o un *chœur* (*Ma mère, hélas ! mariez-moi !*) de Pierre de la Rue ; 3^o un *chœur* (*le Mois de May*) de Clément Jannequin ; un *duo* pour soprano et alto d'Orlando Lassus ; 4^o un quatuor (vocal) de François Regnart ; 5^o un *chœur* et un quatuor de Claude Lejeune ; 6^o de gracieuses *danses* (pavanes, branles, tourdions, gaillardes) accompagnées tantôt par la voix et un tambourin,

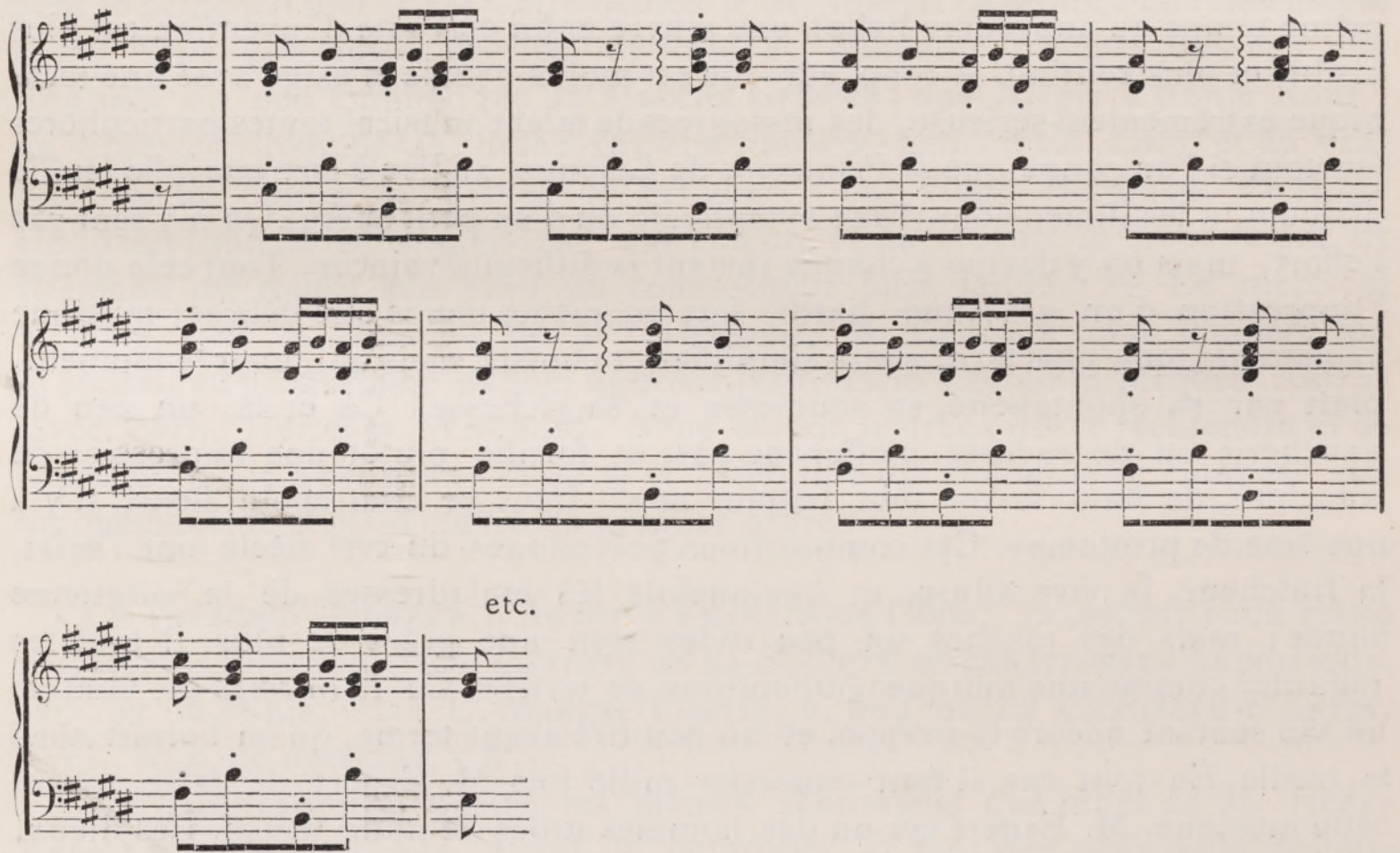
tantôt par un quatuor instrumental (pour le dire en passant, j'avais publié dans la *Revue musicale*, en 1901, quelques-unes de ces pièces, tirées du recueil de Gervaise); 7° enfin des pièces de « musique mesurée à l'antique » de Claude Lejeune et de du Caurroy.

Toutes ces œuvres me paraissent exquises. Celles qui sont d'origine française doivent être écoutées avec un sentiment de piété se mêlant au plaisir musical. Elles contiennent une partie de la substance même de notre génie national; il ne suffit pas de sentir qu'elles sont belles: il ne faut jamais oublier qu'elles sont *nôtres*. Une pointe de chauvinisme ne messied pas en cette matière comme en d'autres. Les fleurs sont partout charmantes; mais celles de mon jardin me plaisent particulièrement. Valenciennes fait partie du jardin de France, comme Toulouse, Nantes, Nancy... M. Henry Expert, en dehors des magnifiques publications qui lui créent tant de titres à notre reconnaissance, est bien l'homme qu'il faut pour faire exécuter, pour expliquer et pour vulgariser ces chefs-d'œuvre d'autrefois. Il est artiste et convaincu; avant de faire entendre une danse ou une chanson à 4 parties, il l'annonce avec une foi ingénue en sa valeur et sa rareté: en tout cela, il ne met pas seulement un mérite très spécial de musicien et d'érudit, mais un cœur de bon Français. Et c'est bien ce qu'il faut. L'Ecole de chant choral que nous devons à M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des Théâtres, prêtait à M. Expert un excellent concours, qui mérite tous nos compliments.

Je cherche à préciser les caractéristiques de cette musique française de la Renaissance. Voici mes impressions.

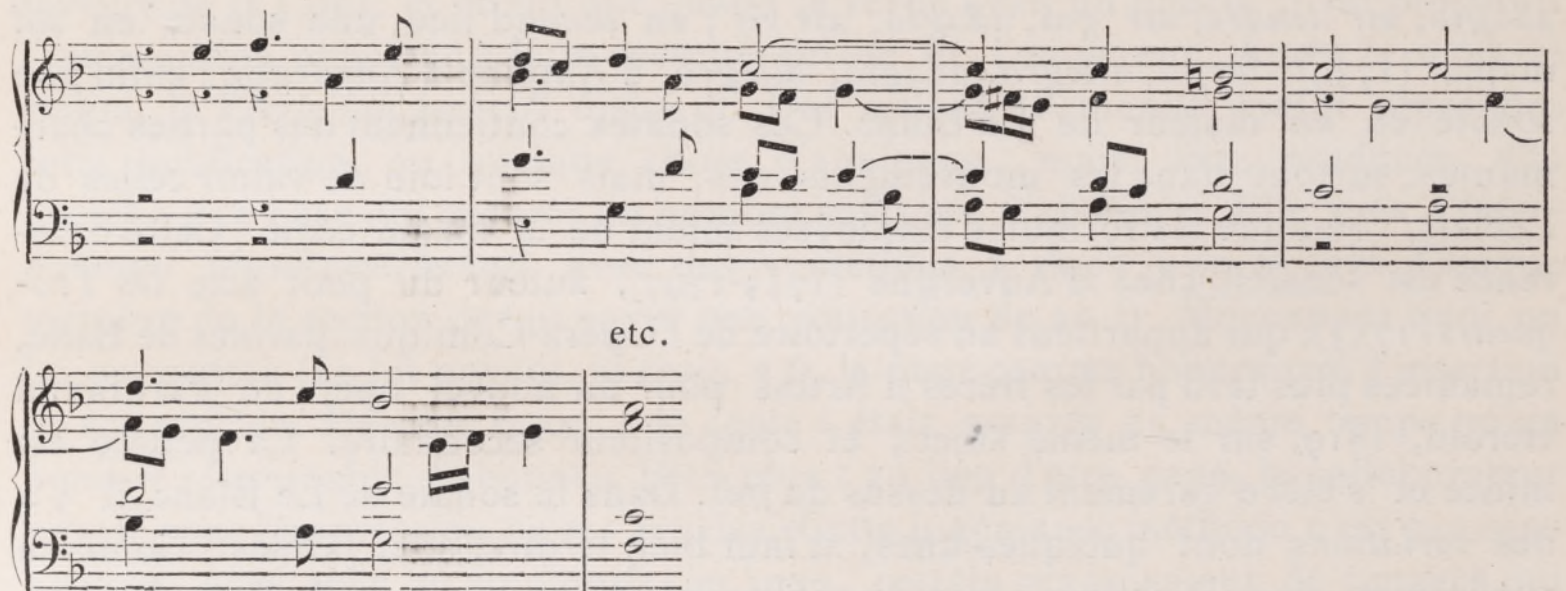
C'est d'abord un art qui ne *triche* jamais: il paye comptant. En musique comme en peinture, il y a façon de tricher. Ainsi le peintre *triche* (vous sentez bien que ce mot n'a pas nécessairement un sens très défavorable) lorsqu'après avoir soigné un ou deux motifs considérés comme importants, il bâcle tout le reste et, au lieu de dessiner les objets dits « secondaires », il les ébauche à peine ou les noie dans le brouillard de sa teinte de fond. Le musicien *triche*, lui aussi, lorsqu'il emploie des combinaisons de timbres, des sonorités bruyantes, des répétitions de rythme ou des successions rapides de notes qui font remplissage, jettent de la poudre aux yeux, dispensent d'avoir une pensée. (C'est pour cela que j'ai toujours considéré l'*adagio*, dans une simple sonate pour piano, comme la pierre de touche du compositeur.) Or le musicien du xvi^e siècle qui écrit à deux ou à quatre parties pour les voix, a cette qualité: il ne triche jamais. Ignorant ce que nous appelons la musique « d'orchestre », il ne cherche pas à nous donner le change par le mélange imprévu des timbres; écrivant toujours dans un tempo *moderato*, il n'a pas à compter sur le mouvement pour donner l'illusion de la vie. Il fait un contrepoint toujours très loyal. Il construit, et sa construction se dessine avec une netteté qui est redoutable, parce que rien n'y peut être déguisé. Je dirai encore: il n'estompe pas; il grave. Dès la première mesure — sans fausse préparation à l'aide d'accords de parade — le voilà à découvert et en place marchande, engagé dans le jeu subtil des parties vocales, n'ayant à s'appuyer que sur lui-même, obligé de se montrer en sa propre et naïve forme. Je remarque même qu'à l'inverse du compositeur moderne (depuis Bach), il ne ramasse pas l'idée dominante de la pièce à écrire dans une de ces formules rythmiques de cinq ou six notes qui, une fois trouvées, facilitent singulièrement le travail ultérieur de l'invention, parce qu'étant une sorte de

cristallisation de la pensée, elles peuvent régner d'un bout à l'autre de l'œuvre. Comparez, par exemple, les *Chansons sur le printemps* de tant de modernes, presque toujours condensées et résumées en un bref destin rythmique, au quatuor de Lejeune : *Voicy du gay printemps !* Je citerai ce spécimen — d'ailleurs charmant — d'écriture moderne :



(*Aubade printanière*, de P. Lacombe. — Cf. la célèbre mélodie de Gounod.)

Une fois qu'il a trouvé cette formule rythmique ♩ | ♩ ♩ ♩♩♩ | ♩ avec sa basse uniforme, le musicien la reproduit dans tout son poème (sauf les épisodes indispensables). Sans doute, quand il a imaginé cela, sa tâche n'est pas terminée, mais elle est à moitié faite. Combien différente est l'écriture de Lejeune sur un sujet identique ! Les voix forment un concert qui, réduit au piano, donne ceci :



N'est-ce pas qu'ici c'est une tout autre affaire et que ce genre de travail est plus difficile ? Il faut, pour ainsi dire, qu'à chaque mesure l'acte d'invention se renouvelle. La trame de l'écriture est singulièrement plus riche, plus

façonnée, plus diverse et chargée de choses intéressantes. Je ne dis pas que le compositeur moderne, en serrant sa pensée dans une formule unique et prédominante qui détermine tout l'ensemble, fait une œuvre inférieure; peut-être même ce procédé témoigne-t-il d'une plus grande maturité de l'esprit musical: mais le musicien de la Renaissance fait une œuvre plus intéressante pour celui qui analyse, une œuvre plus *artistique* (j'entends par là un travail d'école en même temps qu'une œuvre belle), une œuvre enfin où l'acte d'invention est plus visible et plus continu. A coup sûr elle est moins banale et exige avec une technique extrêmement sérieuse, des ressources de talent musical toutes particulières (surtout si l'on songe que *le Printemps* de Lejeune, au lieu d'être une jolie feuille d'album, a les dimensions d'une symphonie ou d'un petit opéra). On n'y sent pas l'effort, mais on y devine à chaque instant la difficulté vaincue. Tout cela donne l'impression d'un art jeune, hardi, fort en même temps que délicat; musique *adolescente*, qui, plus tard, saura simplifier et choisir, mais qui, pour le moment, plaît par sa spontanéité, sa souplesse et sa richesse! Ça et là, un peu de gaucherie ou de rudesse n'offusque pas, et fortifie plutôt une impression de franchise, de haut savoir tout battant neuf. Dans ce contrepoint fleuri, il y a une âme de printemps. Ces compositions polyphones du xvi^e siècle ont l'éclat, la fraîcheur, la vive allure, et quelquefois les maladresses de la vingtième année; mais des touches un peu rudes sont une grâce de plus. Il faut les regarder comme une marque authentique de terroir. Ce *Printemps* est comme un vin sentant encore la grappe, et un peu tiré avant terme, qu'on boirait sous la treille. En tout cas, il faut remercier mille fois M. Expert de faire revivre cette musique. M. Expert est un des hommes utiles de notre temps. Les dieux, dans leur clémence, l'ont conduit vers nous par la main!... — J. C.

LES MAÎTRES FRANÇAIS DU VIOLON AU XVIII^e SIÈCLE. — M. Joseph Debroux, qui s'est fait une spécialité digne des plus grands éloges en rééditant et en exécutant les sonates des maîtres violonistes du xviii^e siècle, nous a donné, à la salle Pleyel (le mercredi 20), une charmante séance où il a joué par cœur — avec une sûreté de mémoire sans la moindre défaillance — des pièces françaises fort intéressantes, quoique de valeur inégale: d'abord, une *Suite-Sonate* (la 4^e de l'édition de 1707) de Joseph Marchand le fils, comprenant: *andante*, *fugue*, *adagio*, *air tendre*, *air gai*, *adagio*, *air vif*; en second lieu, une sonate en *sol* majeur (1739): *largo*, *allegro*, *adagio*, *allegro*, d'Antoine d'Auvergne; enfin une sonate en *mi* majeur de Le Blanc. Ces sonates contiennent des parties charmantes, surtout dans les mouvements vifs, mais sont loin de valoir celles de Leclair, quoique les formules employées soient de la même école. Cette différence est sensible chez d'Auvergne (1713-1797), auteur du petit acte *les Troqueurs* (1753), qui appartient au répertoire de l'Opéra-Comique (paroles de Badé, remaniées plus tard par les frères d'Artois pour un nouvel opéra de Ferdinand Hérold, 1819, sur le même sujet), et compositeur secondaire. La pensée est mince et s'élève rarement au-dessus du *joli*. Dans la sonate de Le Blanc, il y a des *variations* dont quelques-unes, il faut bien le dire, sont faibles. Combien supérieurs, dans le même genre, sont Hændel (*chaconne en sol*), Bach, Beethoven!... Ceci dit pour qu'il soit bien entendu que nous aimons particulièrement l'ancienne musique française, mais que nous l'aimons sans superstition. M. Debroux, qui s'était assimilé ces compositions par un effort de mémoire digne

des plus grands artistes virtuoses, a joué encore — toujours par cœur, et avec le même talent — des œuvres d'une dizaine de compositeurs allemands et modernes : la *Suite* de Bach (loure, menuet, gavotte) pour violon seul, sans accompagnement (forme de composition hardie dont on ne connaît pas d'exemple avant Bach) ; des *Chants et danses* de Max Bruch (op. 79), plus difficiles que beaux, et dont le principal mérite est d'être dédiés à M. Joseph Debroux ; une charmante *Petite Suite* gracieuse, diverse, délicate et pimpante d'Henri Busser ; une *Romance* un peu emphatique de Gabriel Grovlez ; une *Elégie* d'Emile Roux ; un *Caprice* brillant de Ch. Lefebvre ; une *Fantaisie-ballet* d'Ed. Lalo, et un « caprice sur les *Soirées de Vienne* de Schubert » par Hugo Hermann. Ce Hugo Hermann (que je ne connais pas autrement, et sur lequel le dictionnaire de Riemann est muet) m'a paru un compositeur bien faible ! — Le mercredi 20 mars, avec le concours de M^{lle} Delcourt, M. Debroux nous donnera son 3^e récital, au programme duquel figurent Jean-Marie Leclair et Jacques Aubert (avec Bach, Hertel et Westhoff). Nous serons heureux de le réentendre et de l'applaudir. Ce n'est pas sa faute si la littérature du violon ne se compose pas uniquement de chefs-d'œuvre de premier ordre !

« LE TRÉSOR D'ORPHÉE », D'ANTOINE FRANCISQUE (1600), TRANSCRIT POUR PIANO PAR HENRI QUITTARD. (PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE, SECTION DE PARIS, CHEZ L.-MARCEL FORTIN, 6, RUE DE LA CHAUSSEE-D'ANTIN, 1 vol., 80 p. de musique, 5 fr.)

Cette publication m'inspire les mêmes sentiments que celles de M. Henry Expert et de M. Debroux. Avant de l'apprécier, il faut dire deux mots de cette « Société internationale, section de Paris ». Nous aimons les situations franches ; les mœurs musicales d'aujourd'hui ne nous donnent pas toujours satisfaction !

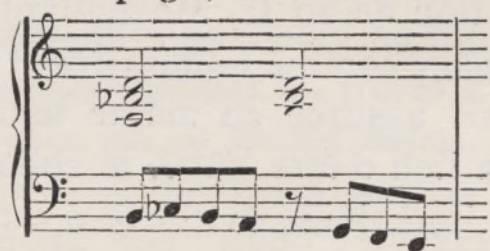
Il y avait autrefois en Allemagne une revue musicale très savante paraissant tous les trois mois. Elle s'appelait la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Elle était dirigée par trois hommes éminents, à qui l'on doit des œuvres de haute autorité en matière d'histoire musicale : MM. Fr. Chrysander, Guido Adler et Ph. Spitta. Ce dernier était la grande ressource de la publication. Ayant édité les œuvres musicales de Frédéric le Grand, il avait un peu les faveurs de la Cour, et on dit que quand la revue avait un déficit, il lui procurait l'intervention opportune de la cassette privée de l'empereur. Après la mort de Spitta, la *Vierteljahrsschrift* disparut. Une maison allemande voulut reprendre cette publication, ou quelque chose d'analogue ; mais, avec prudence, elle chercha une base qui assurât un nombre suffisant d'abonnés. Elle créa l'*International Musikgesellschaft*, avec des « sections » dans 5 ou 6 pays. Chaque membre de la section devait payer une cotisation de 20 fr. Moyennant quoi on lui promettait (en lui payant, je crois, 2 fr. la page comme honoraires) l'insertion de ses articles. De cette façon, « la copie » était assurée en même temps qu'un nombre raisonnable d'abonnés. Bien plus : au lieu d'être payé, le collaborateur payait pour l'impression de ses articles. (Cette ingénieuse méthode n'est pas sans analogie avec celle qu'employait, en 1900, certain organisateur de congrès qui avaient pour centre une *Revue des Congrès*. — La poire qui vient de Paris, comment la pèle-t-on ?)

Maintes fois on m'a demandé de faire partie de l'*International Musikgesellschaft*, dont le siège social et la direction sont en Allemagne. J'ai toujours refusé. Ce

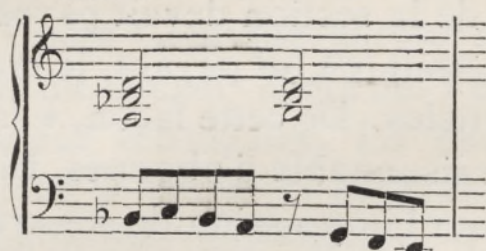
n'est pas que j'aie la moindre antipathie, au contraire, pour les musicographes allemands. J'ai été l'élève de Spitta, pendant un an, à l'Université de Berlin ; j'ai conservé en Allemagne des relations d'excellente courtoisie, d'amitié même, et, soit dans ce que j'ai écrit, soit dans mes cours du Collège de France, j'ai très souvent loué la haute valeur de nos voisins qui ont été longtemps et restent encore sur plusieurs points nos modèles. J'ai, en particulier, une sorte d'admiration pour la maison Breitkopf, qui, à l'encontre de beaucoup d'autres maisons d'édition, a montré dans une multitude d'entreprises artistiques une hardiesse désintéressée. Mais j'estime qu'à moins de nous considérer nous-mêmes comme des enfants, nous ne devons plus nous mettre sous la tutelle et à la remorque d'autrui ; j'estime que l'union des efforts est certainement féconde, mais qu'il faudrait la réaliser d'abord chez nous, et ne s'entendre ensuite avec l'étranger qu'en traitant avec lui sur le pied d'égalité (comme on fait pour la *Weltakademie*). Je ne puis oublier enfin que le Comité du congrès d'histoire de la musique, tenu à Paris en 1900, s'était énergiquement opposé à la direction par les Allemands du travail musical français. Quelques membres de ce Comité ont oublié les résolutions et les engagements qui furent pris alors. Je m'en étonnerais si je n'étais habitué à voir de pareilles inconséquences, et si l'anarchie n'infligeait de dures leçons à ceux qui la font naître.

Aujourd'hui « la section de Paris » de l'*International Musikgesellschaft* nous donne, en son propre nom, une œuvre nouvelle. Est-elle distincte de l'*I. M. G.* ? Pratique-t-elle le *fara da se* ? Ou bien n'est-elle encore qu'une branche de l'arbre fruitier planté par nos voisins ? Je ne sais ; elle me permettra de lui dire que la façon dont elle se présente est un peu équivoque. Mais ne chicanons pas sur ce point. Voici une œuvre française, *le Trésor d'Orphée* (1600), rééditée très élégamment par un musicien, M. Henri Quittard, que je considère comme ayant une valeur de premier ordre ; et devant cette publication toute française, je me réjouis. Certes, maître Francisque ne mérite pas le nom d'Orphée, inscrit sur la première page de son recueil. C'est un compositeur un peu sec parfois, et dont l'écriture n'est pas toujours exempte de duretés. Mais peu m'importe : ce document est analogue aux « textes » que l'on recueille depuis longtemps « pour servir à l'histoire de France ». C'est une pièce ou un titre de famille. Songez que si les romanistes ne se plaçaient pas à un point de vue purement historique et excluaient de leur tâche tout ce qui n'a pas un cachet de beauté, il faudrait d'abord mettre le feu à l'Ecole des chartes, puis rayer d'un seul trait un grand nombre de livres très précieux. Je relèverai seulement dans cette édition un certain nombre de lapsus :

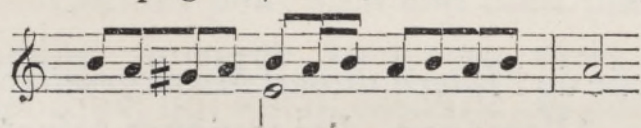
1^{re} page, au lieu de :



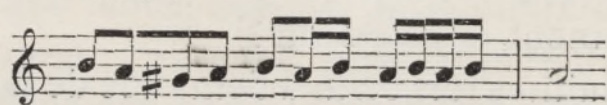
lire :



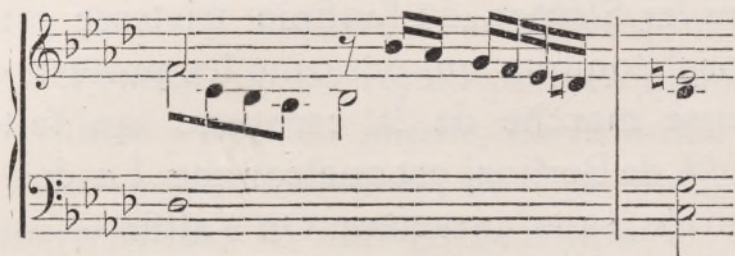
page 2, au lieu de :



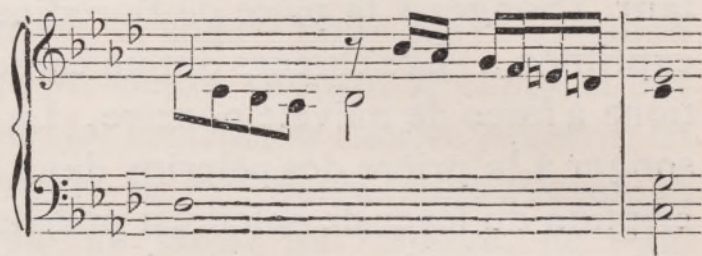
lire :



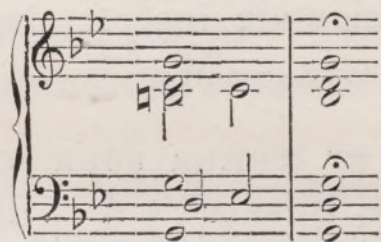
page 7, au lieu de :



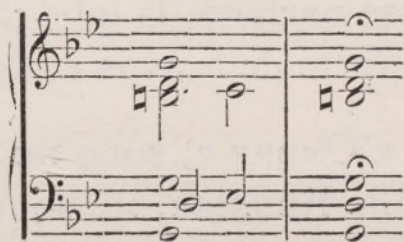
lire :



page 12, au lieu de :

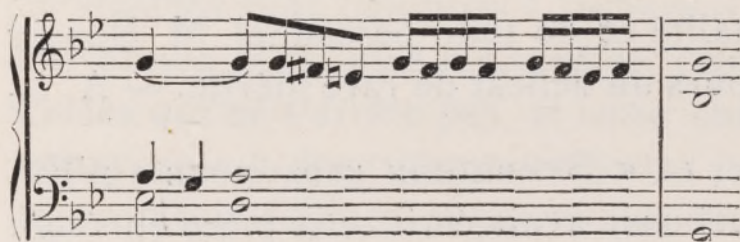


lire :

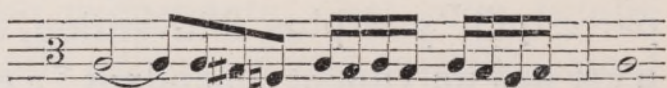


page 20, 1^{re} et seconde mesure de l'avant-dernière ligne, il y a 3 quintes de suite qui sont peut-être le résultat d'une mauvaise lecture (un si b au lieu d'un la ♯ ?) ;

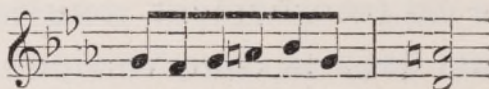
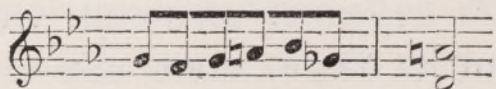
page 32, au lieu de :



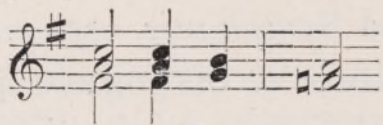
lire :



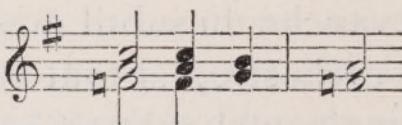
page 46, avant-dernière ligne, au lieu de : lire :



page 71, au lieu de :



lire :

avec un *fa* ♯ à la basse ;

Telles sont les taches que j'ai relevées au crayon, en feuilletant ce petit volume; peut-être une lecture au piano en révélerait-elle d'autres. Si je les signale, c'est pour qu'il soit bien entendu qu'il faut appliquer aux textes musicaux anciens les mêmes principes de méthode critique qu'aux textes littéraires. — J. C.

« LE DÉSERT », DE FÉLICIEEN DAVID (CONCERT COLONNE, DU 25). — M. Colonne a essayé de ramener à la vie cette œuvre qui, en 1844, eut un si retentissant succès. Il n'y réussira pas, et ce ne sera point sa faute. *Le Désert* est une composition très méritoire, fort honorable, mais entachée de graves défauts — non parce que le goût a changé, mais pour des raisons indépendantes de la mode. Félicien David et son librettiste (Auguste Colin) ont conçu un désert accommodé au goût précieux et fade d'autrefois, un désert « que le soleil remplit de lumière

et d'amour » et où chaque grain de sable chante « un hymne ». Rien n'est plus faux. (Songez à la pièce de Borodine, *Dans les Steppes*, où l'infinie tristesse est exprimée...) Les chœurs ont un caractère orphéonique qui désarme les protestations à force de naïveté poncive. La fameuse marche de la caravane (qui fait songer à la prière des pèlerins dans l'*Harold*, de Berlioz) est quelconque. La description du lever de soleil est puérile, écourtée, sans caractère. On a sifflé — ce qui est excessif ; mais, à la fin, on s'est contenté d'un silence glacial, ce qui est plus juste. Seul, M. Plamondon a triomphé, en vocalisant dans la demi-teinte, et avec une justesse parfaite, la jolie chanson orientale insérée dans l'œuvre. Là, il y a eu une tempête de bravos et des *bis* tenaces. — M.

« LE JOUR ET L'OMBRE », SOLO DE SOPRANO ET CHŒUR POUR VOIX DE FEMMES, POÉSIE D'HENRI DE RÉGNIER, MUSIQUE D'HENRI BUSSER ; « A LA RIVIÈRE », SOLO ET CHŒUR POUR VOIX DE FEMMES, POÉSIE DE JEAN ROYÈRE, MUSIQUE D'HENRI BUSSER (CONCERT LAMOUREUX, DU 24 ; TEXTE CHEZ DURAND, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, 2 FR. ET 2 FR. 50). — De ces deux pièces qui, toutes deux, ont eu un très vif succès, *A la Rivière* produit le plus d'effet, parce qu'elle est très consonnante et d'un rythme qui rappelle l'andante de la *Pastorale*. Mais voici bien qui montre que la musique n'est pas seulement « l'art de flatter l'oreille ». *Le Jour et l'Ombre*, d'un effet acoustique moins agréable, est une composition supérieure, parce qu'il y a plus d'invention, d'originalité et de tour personnel. M. Busser n'est pas un violent cependant : c'est toujours un délicat de rare mérite. — A. L.

« LE JET D'EAU », DE CLAUDE DEBUSSY ; LA « SYMPHONIE ESPAGNOLE » D'ED. LALO (CONCERT COLONNE, DU 24). — M. Debussy avait écrit cette pièce en 1890, avec accompagnement de piano. Il l'a récemment orchestrée. Interrompant pour une fois les éloges que nous adressons d'habitude à l'auteur de *Pelléas*, je dirai que cette pièce est franchement mauvaise. Elle doit exprimer un amour voluptueux que rythme, dans la cour voisine, le bruit d'un jet d'eau, mais elle est lourde, pénible, contournée, dépourvue de charme. De la première mesure à la dernière, l'orchestre est surchargé de couleur. Pas d'air et de lumière en tout cela ! A bientôt une revanche du subtil musicien ! — La *Symphonie espagnole* de Lalo, pour violon et orchestre, est tout aussi rare, colorée et distinguée que la musique de Debussy, mais quel charme ! quelle netteté ! Cette symphonie est délicieuse ; elle a des rythmes exquis ; elle est d'un pittoresque, d'un sentiment et d'une poésie qui font honneur au génie français. Et *nulle part on ne sent l'effort*. Prenez modèle là-dessus, cher Monsieur Debussy ! — S.

M. BOURGAULT-DUCOUDRAY. VARIA. — La musique française moderne n'a pas été moins recherchée et applaudie que l'ancienne dans cette dernière quinzaine. Aux concerts Lamoureux (le 17), nous avons eu deux pièces tirées de la *Chanson bretonne* de M. Bourgault-Ducoudray, excellemment chantées avec accompagnement d'orchestre : *Nuit d'étoiles* et *Sône*, pièces exemptes de gros effets descriptifs, mais d'un sentiment très pur et d'une poésie pénétrante, comme enveloppées par la caresse des violons en sourdine que rehausse, çà et là, un motif de cor ou quelques traits de harpe ; à la *Société nationale* (salle Pleyel, le 23), le charmant quintette pour piano et cordes du toujours regretté A. de Castillon ; les *Heures dolentes* de Gabriel Dupont, dont nous avons déjà loué la singulière originalité, et de brèves mélodies de M. C. Guillon sur les « petits métiers

campagnards » : le *Maître d'école*, le *Pêcheur*, les *Forgerons* ; au concert Berlioz (23 février), le quatuor à cordes de C. Debussy, la sonate pour piano et violon de Franck, et de remarquables mélodies de M. César Geloso, le compositeur virtuose : *Douleur muette*, *De la même à même*, la *Violette*, le *Convoi funèbre*, les *Yeux morts*, le *Moulin* ; au très brillant concert de M^{lle} Selva (salle Pleyel, 26 février), les *Variations*, *Intermède et finale sur un thème de Rameau*, de Paul Dukas ; enfin au Concert populaire Sechiari (théâtre Marigny, 14 février) la très belle symphonie où M. Vincent d'Indy a réuni le piano et l'orchestre, et qui a été jouée à miracle par M^{lle} Selva, la pianiste excellente qui, chaque jour, voit justement grandir sa réputation. — L.

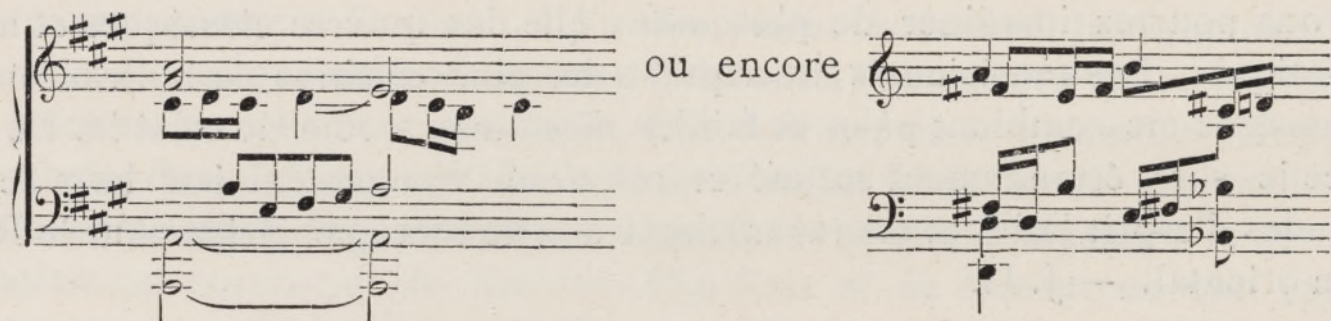
« SCHÉHÉRAZADE », DE RIMSKY-KORSAKOW. — Ce compositeur russe au nom un peu rude a — comme un certain nombre de musiciens de son pays — un tempérament extraordinaire. Je ne dirai pas qu'il a le diable au corps, mais s'il existe un dieu de la couleur, ce dieu paraît incarné en lui. Rimsky-Korsakow (auteur de ce *Caprice espagnol* qui est pour ainsi dire aveuglant à force de soleil et de pittoresque) est un très libre et très puissant esprit qui traite l'art du rythme et de l'instrumentation avec une maîtrise étonnante. Cela tient du prodige. Peu m'importent les histoires de Schéhérazade et le « programme » que j'ai sous les yeux (concerts Lamoureux). Ce qui m'enchant, c'est cette faculté d'invention sans cesse renouvelée, cette liberté du génie créateur, ce jaillissement d'idées qui ne s'arrête pas, et cette couleur, — cette couleur rare, diverse, fauve, unie à des rythmes toujours imprévus. C'est une débauche sans frein de fantaisie délicate et puissante ; c'est de la magie, de la sorcellerie, tout ce que vous pourrez imaginer de plus *autre* que les œuvres classiques et même romantiques. Les musiciens « descriptifs » les plus célèbres de la France et de l'Allemagne me semblent pâles et faibles d'estomac à côté de celui-là. De cette séance je sors étrangement secoué et retourné, violemment jeté hors de mes habitudes d'esprit latin, et me raccrochant à cette idée que décidément le Russe est un oriental. — J. C.

LA « SYMPHONIE FANTASTIQUE » DE BERLIOZ TRANSCRITE POUR MUSIQUE MILITAIRE PAR M. G. PARÈS. — Le répertoire des grandes sociétés d'harmonie et des musiques militaires vient de s'enrichir d'une œuvre dont la publication fera certainement époque dans l'histoire de la littérature orphéonique. Il s'agit de la transcription complète de la *Symphonie fantastique* faite par M. Parès, chef de la musique de la garde républicaine, qui, tant par son expérience que par son goût musical et sa connaissance parfaite des timbres, était à coup sûr le mieux qualifié pour travail semblable. Il y a pleinement réussi. J'ai attentivement lu la partition de M. Parès, et j'ai admiré avec quel souci d'exactitude, avec quelle virtuosité, M. Parès a accompli cette tâche extraordinaire. La moindre intention réalisée par l'orchestre symphonique, la moindre nuance voulue par Berlioz se trouve dans la transcription de M. Parès. Afin d'obtenir le plus possible la réalisation des effets des violons divisés et des doubles cordes, M. Parès a ainsi échafaudé ses pupitres de clarinettes : petites clarinettes, 4 clarinettes soli, 1^{res} clarinettes groupe A, 1^{res} clarinettes groupe B, 2^{es} clarinettes et clarinettes basses. Cette transcription de la *Symphonie fantastique* a été éditée par la maison Andrieu et C^{ie}, dont la tendance est de doter les sociétés musicales (chorales

et instrumentales) d'un répertoire plus élevé et plus artistique. C'est un effort infiniment honorable, et qui mérite encouragement. — H. BRODY.

MUSIQUE DE BACH. — La *Société J.-S. Bach*, sous la direction de M. Gustave Bret, terminera le 6 mars la série des *Concerti brandebourgeois* par l'audition du célèbre concerto avec trompette. Cette œuvre, d'une difficulté qui la rend inaccessible à la plupart des instrumentistes, aura pour interprète M. Lachanaud, soliste de l'Opéra et du Conservatoire, et sera exécutée dans sa tessiture réelle sur un instrument récemment construit en Allemagne en vue précisément de ce concerto. Au même figureront la *Cantate du Printemps* et la *Cantate pour Quasimodo*.

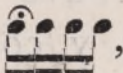
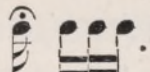
DOUZE CHORALS DE J.-S. BACH, TRANSCRITS POUR PIANO PAR I. PHILIPP, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE, AVEC PRÉFACE D'ALBERT SCHWEITZER. (AU MÉNESTREL, 1 VOL. 25 p., 4 fr.) — Toute publication de M. Philipp, ami de la grande musique et particulièrement de Bach, est la bienvenue. Celle-ci ne peut que contribuer à former le goût des pianistes. J'ai cependant une petite réserve à faire, tout au moins un renseignement à demander. Les chorals que nous donne M. Philipp ont été écrits pour orgue. Ceux qui seraient hostiles avec intransigeance à des transcriptions de ce genre (bien que Bach lui-même en ait tant de fois donné l'exemple) pourraient tirer argument de ce fait que certains passages, fort bien à leur place sur l'orgue, deviennent à peu près inexécutables sur le piano. Une des règles essentielles de toute bonne exécution, c'est qu'il faut *tenir* une note aussi longtemps que l'exige sa valeur. Comment M. Philipp entend-il que soient jouées des formules comme celle-ci :



En feuilletant le recueil, j'ai noté un grand nombre de passages du même genre. On serait heureux de savoir si, oui ou non, M. Philipp croit qu'un pianiste peut jouer cela sans tricher, je veux dire sans manquer aux règles d'exécution (tenue exacte des durées) hors desquelles il n'y a plus de musique sérieuse. Si, en certains endroits, on peut arpéger, pourquoi le signe de l'arpège n'est-il pas inscrit ?

Dans une préface, M. Schweitzer revient sur les idées qui lui sont chères. Il veut absolument voir, dans Bach, un descriptif, un peintre, un musicien pour qui la musique doit toujours avoir un sens traduisible en images *verbales*. « Ce qui tente Bach tout particulièrement dans un texte, nous dit-il, c'est l'image qu'il est possible de traduire par des sons. C'est ainsi que dans le choral n° 12 (*Par la chute d'Adam*) il décrit la chute du premier homme au moyen de basses qui ne font que tomber en septièmes. — Pendant toute la durée du morceau dans le choral n° 10 (*Que tout est vain !*), les gammes ascendantes et descendantes qui se chassent et se croisent figurent le mouvement des nuages auquel le poète compare la vanité des choses humaines, etc... » M. Schweitzer aime les observations

de ce genre ; il y revient constamment. Il m'est impossible de le suivre dans cette voie. Le commentaire qu'il fait de certaines pages de Bach n'est pas, sans doute, absolument inexact, et témoigne d'une grande ingéniosité, mais il devient déplaisant et faux par l'importance qui lui est attribuée. Voir dans l'auteur des chorals un « peintre », un « descriptif », à la manière de Kuhnau, de Berlioz ou de Liszt, me paraît, pour dire le vrai, un contresens. La musique serait un art inférieur et consacré à des enfantillages, si elle avait pour rôle de représenter la « chute » d'Adam par des intervalles *descendants* de septième, un mouvement de nuages par des croisements de gammes, etc... Sur cette question, où il y aurait beaucoup à dire, je renvoie le lecteur au chapitre intitulé *la Pensée musicale*, dans le livre que M. Jules Combarieu vient de publier chez Flammarion.

Autre chose. M. Schweitzer demande « que surtout on ne réalise pas les points d'orgue ». La recommandation était inutile, car M. Philipp les a supprimés de sa transcription. Il y a là une difficulté dont on se débarrasse par un moyen aussi simple que radical. Je crois que si Bach a placé un point d'orgue toutes les 4 mesures dans ses chorals, ce n'est pas sans raison. Il marque ainsi la fin d'un vers, d'une phrase ou d'une période. La note surmontée du point d'orgue est un peu plus longue que ne l'indique son signe graphique ; elle a une durée *irrationnelle*. Il faut donc en tenir compte. Je voudrais même que l'écriture adoptée par l'éditeur respectât par une *diérèse* (division) cette sorte de ponctuation musicale, et que, en certains cas, au lieu d'écrire : , on écrivît : . — M.

« DIEU, NE JUGE PAS TES FILS », CANTATE INÉDITE DE BACH (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Dans la 150^e cantate de Bach, que la Société des concerts vient d'exécuter, le chœur du commencement et le choral final ont une ampleur et une noblesse incomparables.

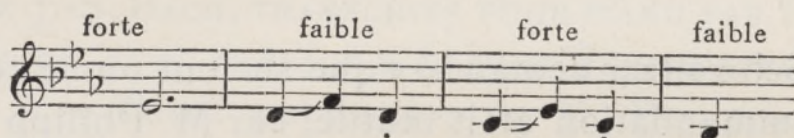
Mais j'avoue très franchement que les airs et que le duo intermédiaires m'ont laissé froid ; la répétition continuelle des mêmes mots, la vocalisation de traits qui seraient mieux dans la tessiture des instruments que dans celle de la voix, rendent la musique de Bach pénible toutes les fois qu'elle n'est pas sublime. Dans cette cantate il y a un détail d'orchestration assez curieux. La partition, transcrite par un copiste distrait (?), comporte une partie de cor qui monte si haut que nul corniste n'y peut atteindre. On fait alors appel à la bonne volonté de la trompette, qui se charge de cette escalade.

L'exécution de la cantate de Bach a été très bonne. Parmi les solistes, il faut citer M^{lle} Bathori, qui a très vaillamment dialogué avec le hautbois de M. Bleuzet. — H. B.

SONATE POUR PIANO ET VIOLONCELLE DE A. REUCHSEL (AUDITIONS MODERNES, A LA SALLE PLEYEL). — Parmi les différentes œuvres entendues à la séance organisé par M. Oberdœffer, la sonate de M. A. Reuchsel nous a paru la plus digne d'attirer l'attention. Après un *allegro* en *mi* mineur de forme purement classique, un *adagio* très expressif est largement déclamé par le violoncelle. C'est une sorte de rêverie, non pas la rêverie nonchalante d'une âme paisible, mais le songe passionné d'un cœur agité. Rarement usitée, la mesure à 16/18 trouve ici son emploi rationnel.

Le finale débute par un thème triste, mais un *vivace* qui affecte la forme d'un lied populaire explose, et arrive la péroraison brillante de cette sonate fort réussie. M. Barraine s'est bien acquitté de la partie de violoncelle, tandis que M^{me} Barraine tenait correctement le piano.

LE SCHERZO DE LA « SYMPHONIE HÉROÏQUE » DE BEETHOVEN (CONCERTS P. SECHIARI). — M. Eugène d'Harcourt, qui a fait une étude si pénétrante des cinq premières symphonies de Beethoven (il considère les quatre autres comme inférieures et négligeables !), veut qu'on observe, dans ce *scherzo*, le rythme *di due battute*, c'est-à-dire qu'on traite deux mesures successives comme deux temps d'une même mesure, en faisant la première *forte* et la deuxième *faible* :



Dans une lettre adressée au directeur de la *Revue musicale* et qui a été publiée ici même, M. Gevaërt, dont l'autorité est si haute en pareille matière, a émis une opinion analogue. J'avoue que j'ai des doutes sur la légitimité de ce rythme, qui sacrifie, ou efface, subordonne, met au second plan une mesure sur deux. Cette théorie ne s'appuie pas sur un désir explicitement indiqué par le compositeur, et je ne trouve pas que l'expression y gagne. En tout cas, les chefs d'orchestre de Paris, y compris Pierre Sechiari, n'observent pas ce rythme *di due battute*. Au sujet de ce *scherzo*, je ferai une autre observation. On le joue *vivacissimo*, à la moderne, avec une précipitation qui ne permet plus de saisir certaines valeurs et qui en fait une sorte de concours de vitesse pour automobiles. C'est à peine si on a le loisir de marquer le premier temps de chaque mesure ; on est emporté dans un tourbillon. C'est fâcheux ; on oublie que *scherzo* veut dire « badinage » ; qu'*allegro vivace* signifie « joyeux et vif », rien de plus. Je me range tout à fait à l'avis de Saint-Saëns qui a écrit dans la préface de la réédition de Rameau (*Pièces de clavecin*) : «... Jusqu'au milieu du siècle dernier, le degré de vitesse ou de lenteur, si important à notre époque, n'avait probablement pas la même importance qu'aujourd'hui. — Les *largo* de Hændel et de Séb. Bach ne sont pas très lents ; leurs *presto* ne sont pas très rapides. C'est surtout au point de vue de la rapidité qu'il convient d'être prudent : la vélocité moderne était inconnue aux anciens. » On me dira que Beethoven est plus un moderne qu'un ancien. Je répondrai que cela n'est qu'à moitié vrai, esthétiquement, pour ce qui concerne les symphonies, et qu'il y a une mesure à garder. — S.

A MONTE-CARLO. — *Don Pasquale* (Paris, Donizetti, 1843), comme *l'Elixir d'amour* (1832), est l'opéra bouffe italien, où le dialogue file rapidement au moyen de récitatifs, et où abondent les pages musicales de vieux style, cela va sans dire, mais fort agréables en leur formule ancienne : et l'on trouve un très vif plaisir à *Don Pasquale*, un des modèles du genre. L'interprétation de l'œuvre de Donizetti est fort belle : M^{lle} Storchio, une cantatrice de voix délicieuse et d'un art remarquable, est aussi une comédienne du plus grand talent ; elle joue le rôle de Norina avec un brio, une jeunesse, un charme, qui ont ravi le public. Cette artiste si complète et si rare a remporté un succès triomphal. L'excellente basse bouffe M. Pini-Corsi a joué le rôle de don Pasquale avec une verve comique

et une ampleur classique du meilleur effet. M. Sobinoff a fait applaudir une des plus fraîches et des plus jolies voix de ténor qu'on puisse entendre. Le brillant baryton M. Tita-Ruffo est un chanteur superbe. Dans un rôle épisodique, M. Ananian a fait sonner sa belle voix. L'orchestre était dirigé par M. Pamé. — E. D.

« PRÉLUDE FUNÈBRE » DE M. GARCIA MANSILLA. — Il n'y a pas grand'chose dans ce *Prélude* dont M. Pierre Sechiari donnait la première audition au théâtre Marigny (le 21). Cet opusculé commence par quelques formules de simple préparation, et, au moment où l'on attend une idée un peu substantielle, il est déjà fini... Un prélude ne comporte pas de développements, mais il doit être net, bien posé et vigoureusement pensé. Un prélude musical est comme un dessin de grand maître : c'est une esquisse sans finolages, mais une construction ferme, témoignant d'une grande sûreté de main. Une autre fois, sans doute, M. Garcia Mansilla nous donnera sa vraie mesure.

CONCERT DE M. FERDINAND MAZZI. — Brillante réunion à la salle Pleyel le 16 février pour entendre les œuvres de M. Mazzi. Nous avons retenu plusieurs mélodies délicates et un *Ave maris stella* d'une belle inspiration, que M^{lle} Dereims, de l'Opéra, a chanté avec beaucoup d'expression. Le *Quatuor* à cordes, en *fa*, qui terminait la séance, a été exécuté magistralement par le Quatuor Enesco. C'est une œuvre d'une facture solide et d'une inspiration généreuse. Le public l'a accueillie avec chaleur. — A. M.

« CHANSONS ET DANSES ANCIENNES DE LA SUISSE » (RECUEIL DE 29 PAGES, PAR CARL WUNZINGER, CHEZ LES FRÈRES HUG, A ZÜRICH, 2 fr. 50). — La musique populaire suisse (on l'a vu récemment dans les *Armaillis*, joués à l'Opéra-Comique) a beaucoup de saveur et de charme. On retrouvera ces qualités dans le recueil de M. Wunzinger, qui est fait au point de vue de l'exécution pratique, et enrichi d'un accompagnement au piano, où l'éditeur, musicien sérieux, abuse quelquefois de son savoir, notamment dans les introductions et les péroraisons.

Musique orientale.

LE COMPOSITEUR DU *Péchrev* DANS LE MODE *Nihavend*.

Quelques mots sur l'auteur de la pièce publiée plus bas :

Le prince Démétrius Cantimir naquit le 26 octobre 1673. Son père, Constantin Cantimir, fut nommé prince de Moldavie en 1684. La Turquie voulant avoir l'un de ses fils en otage, Antiochus, qui était l'aîné, fut envoyé à Constantinople avec six autres jeunes fils de nobles. Au bout de trois ans, Démétrius eut ordre de son père d'aller remplacer son frère aîné. Démétrius demeura à Constantinople jusqu'à l'an 1691, où son père le rappela et lui substitua son frère Antiochus. Durant son séjour, il s'appliqua à la langue turque et à la musique. On peut juger des progrès qu'il fit dans cette science par les *notes de musique* qu'il introduisit le premier parmi les Turcs et par plusieurs pièces de sa composition qu'on chante encore aujourd'hui avec plaisir et qui sont très goûtées des connaisseurs de la nation. Il a écrit plusieurs ouvrages, parmi lesquels son *Histoire de*

l'Empire ottoman, écrite en latin et traduite en français par M. de Saucquières, publiée en 1743 à Paris, 4 vol. La biographie détaillée du prince Cantimir se trouve ajoutée à la fin du 4^e volume de cette histoire. Parmi ses ouvrages, on trouve deux écrits sur la musique : 1^o un *Livre d'airs selon la musique turque*, in-quarto ; 2^o *Introduction à la musique turque*, en moldave, in-octavo.

Malheureusement la notation musicale inventée par Cantimir et qui consistait à employer les lettres de l'alphabet turc pour les notes, n'a pu être accueillie par les musiciens turcs, est tombée en désuétude dès son invention ; cependant Cantimir avait pris le soin de noter toutes ses compositions et la plupart des morceaux célèbres de son temps avec sa notation. Les exemplaires du livre d'airs de Cantimir sont extrêmement rares. On ne sait où se trouve l'exemplaire original écrit par la main de l'auteur ; peut-être est-ce dans les bibliothèques de Bucarest et des autres villes de Roumanie qu'est caché ce trésor précieux. Il y a certainement de nos lecteurs en Roumanie ; s'ils trouvent là ce livre et le signalent au monde musical, tous les amateurs de la musique orientale leur en sauront gré. Il y a plus de 10 ans que j'avais eu l'occasion de trouver un recueil des notes musicales écrites dans le temps de Cantimir et avec sa notation ; j'ai trouvé ce manuscrit dans la bibliothèque musicale de feu Nédjib Pacha, chef de musique de la garde impériale, et je l'ai acheté à un prix assez élevé. Le *Pechrev* dans le mode de Nihavend que je vous expédie aujourd'hui est traduit de ce recueil. La tradition a conservé la plupart des compositions de Cantimir, et aujourd'hui on entend encore ces compositions jouées par les musiciens turcs ; mais comme la plupart de ces musiciens jouent par cœur et ne savent pas lire et écrire la musique, ces morceaux se trouvent tellement dénaturés ; qu'on ne peut les reconnaître lorsqu'on les compare avec leur original. D'après la source où j'ai puisé, l'authenticité de notre *Péchrev* est indiscutable et il est *tout à fait inédit*, même pour les musiciens orientaux, tel qu'il est.

En dehors de ses ouvrages susdits, Cantimir a écrit un petit traité de musique turque dont je possède un exemplaire peut-être unique ; en parlant de cet ouvrage Cantimir dit (1) :

« J'ai composé un petit livre en turc, contenant l'art de la musique ; je l'ai dédié au présent empereur Achmet II et j'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art. Peut-être trouvera-t-on étrange en *Europe* que je relève ici le goût de la musique chez une nation réputée barbare parmi les chrétiens. J'avoue que la barbarie régnait parmi les Ottomans dans l'enfance de leur empire, leurs princes n'ayant alors d'autres pensées que d'étendre leur domination ; mais le temps ayant mis fin à leurs premières conquêtes, les arts, fruits ordinaires de la paix, ont trouvé place à leur tour dans ces esprits jusque là féroces ; la politesse aujourd'hui s'y fait tellement remarquer qu'on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'ancienne grossièreté. J'ose même avancer que la musique des Turcs est beaucoup plus parfaite que celle de l'Europe du côté de la mesure et de la proportion des mots, mais aussi elle est si difficile à comprendre qu'à peine trouvera-t-on trois ou quatre personnes qui connaissent à fond les principes et les délicatesses de cet art dans une aussi grande ville qu'est Constantinople, au milieu de la plus nombreuse cour qui soit au monde, et parmi une infinité de gens qui se piquent de quelque goût pour la musique. »

(1) *Histoire de l'Empire ottoman*, t. II, p. 236.

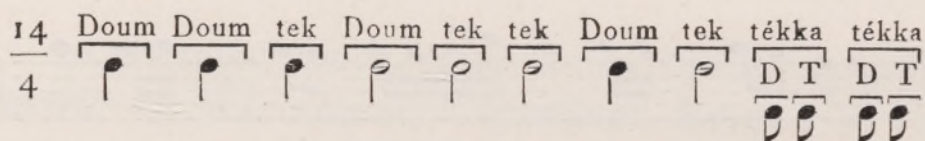
Après ce passage, que j'ai copié textuellement, Cantimir, parlant de son projet d'écrire un traité complet sur la musique turque, exprime ces vœux :

« Peut-être un jour, si Dieu me donne la santé et le loisir, pourrai-je donner un traité séparé, où j'exposerai cet art dans toute son étendue de la manière dont il est rédigé par les Orientaux. »

Je crois que l'ouvrage susdit, et qui a pour titre : *Introduction à la musique turque*, en moldave, est bien la réalisation de ce vœu du prince Cantimir. Cet ouvrage, s'il existe encore en Roumanie, aura la plus grande importance au point de vue de la musique orientale ; j'attire l'attention de ceux qui se trouvent en état de pouvoir rechercher et, si on le trouve, de traduire en français ce document précieux.

LE PÉCHERV (Ouverture instrumentale)

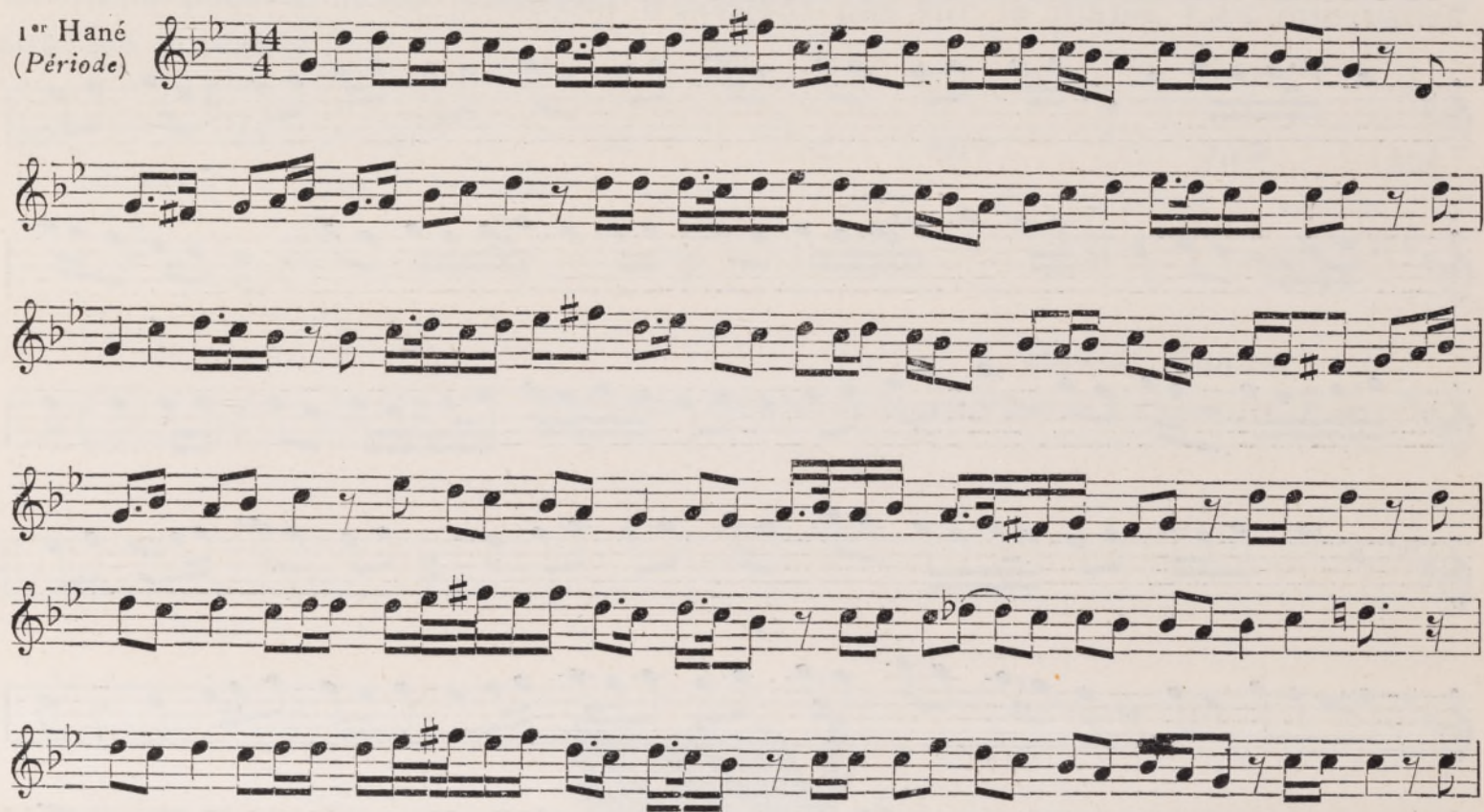
Dans le mode *Nihavend*.



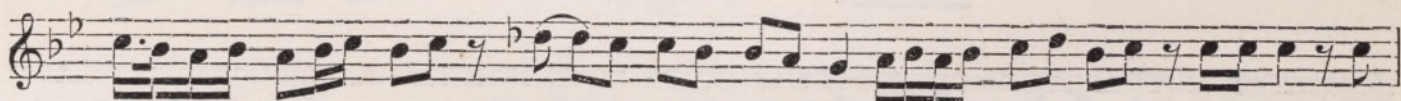
Musique de *Démétrius Cantimir*,
 Prince de Moldavie (1673-1723)
 n. m.
 Transcrite en notation européenne
 par Raouf Yekta (Constantinople).

(1) Rythme *Devri-Kébir* ($\text{♩} = 60$)

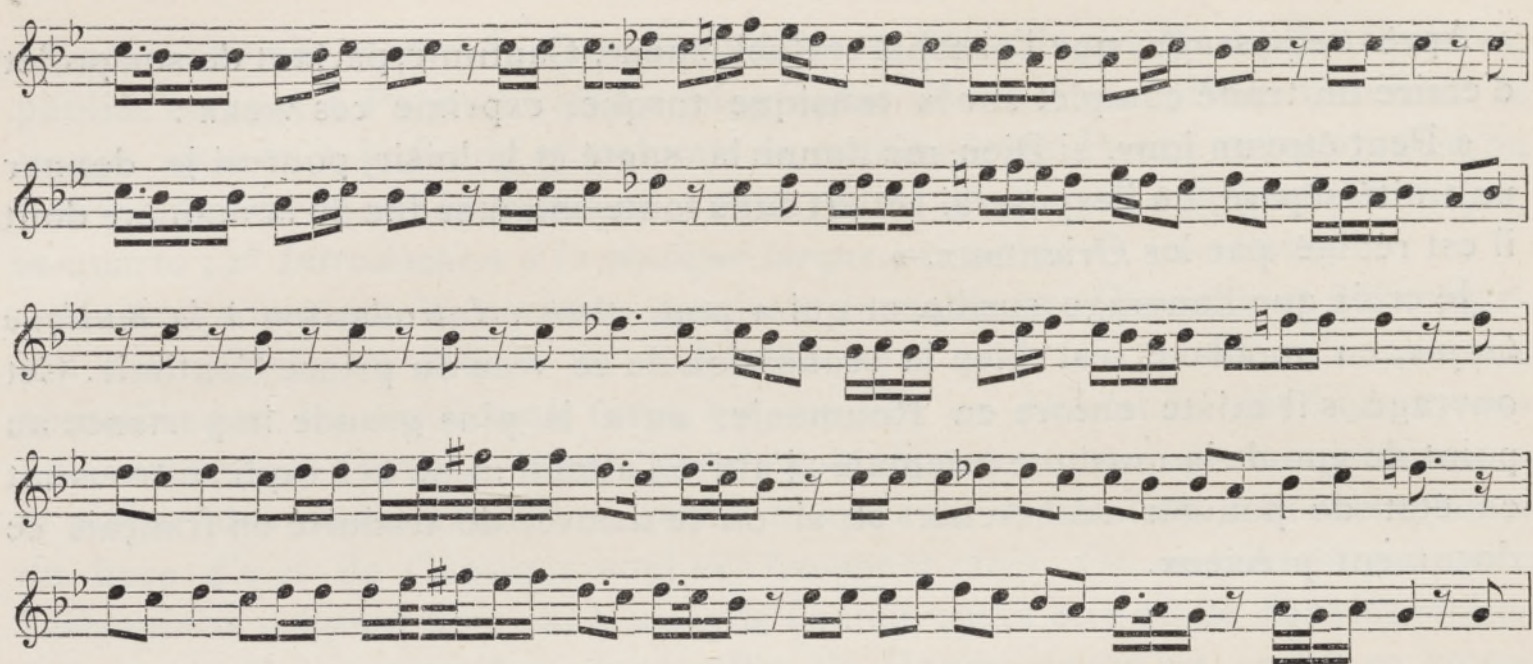
1^{re} Hané
 (Période)



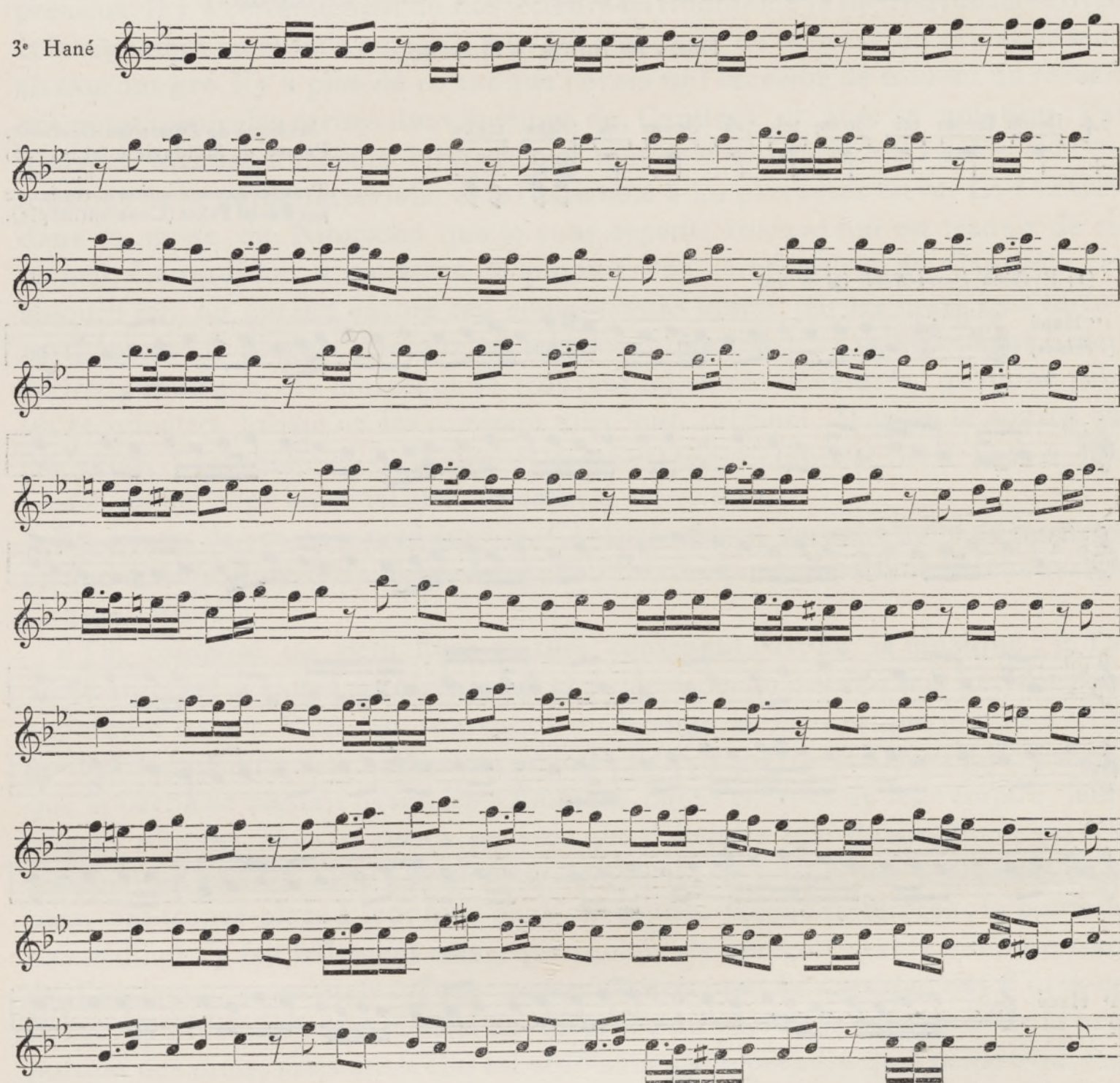
2^e Hané



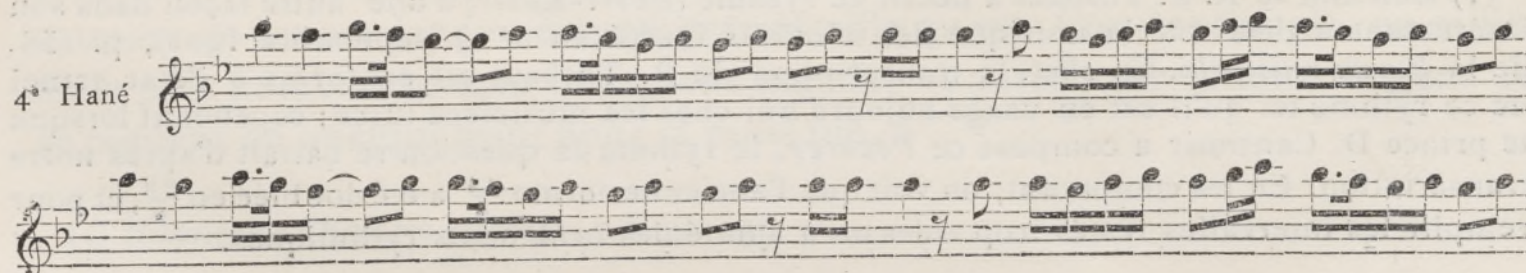
(1) Mon ami le R. P. Thibaut a décrit ce rythme (*Devri-Kébir*) d'une autre façon dans son intéressant article sur la musique des *Mévlévis* inséré au n° 9 (septembre 1902), p. 138, de la *Revue musicale*. En effet, la transcription du P. Thibaut est conforme à l'état actuel de ce rythme tel qu'il est en usage aujourd'hui chez les musiciens turcs ; cependant lorsque le prince D. Cantimir a composé ce *Péchrev*, le rythme en question se battait d'après notre transcription. En les comparant, on voit que l'ancienne forme $\frac{14}{4}$ a été doublée en $\frac{28}{4}$, et pour remplir les intervalles restés trop vides on a ajouté des ornements rythmiques.

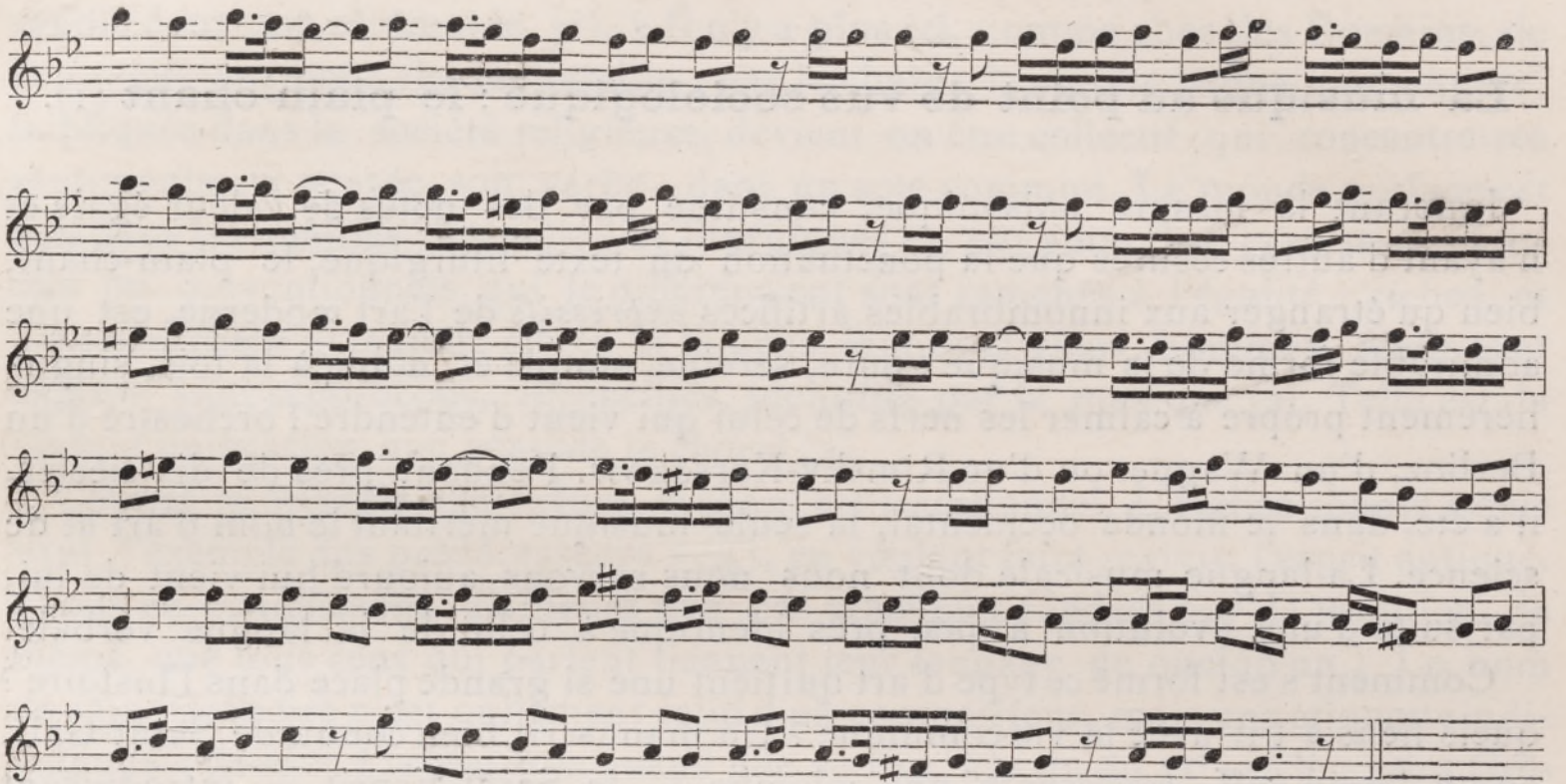


3° Hané



4° Hané





Au premier abord, cette composition expressive et de sérieuse valeur, paraît écrite en *sol* mineur. Cependant, lorsque je l'ai jouée sur un piano Pleyel à tempérament égal, j'ai trouvé que le sens mélodique du morceau était changé. Cela provient de ce que les intervalles demandés par la théorie de la musique orientale pour le mode *Nihavend* n'existent pas sur le piano. Ces intervalles sont les suivants :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si^b</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi^b</i>	<i>fa[#]</i>	<i>sol</i>
ton majeur	limma	ton majeur	ton majeur	limma	tierce mélodique	apotome	
$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{8102}{6261}$	$\frac{2187}{2048}$	

RAOUF YEKTA,

Rédacteur musical du journal *Ikdam* à Constantinople.



La musique au point de vue sociologique : le plain-chant (1).

Ignorant la mesure unisonique, constitué par des notes de valeur égale et n'ayant d'autres césures que la ponctuation du texte liturgique, le plain-chant, bien qu'étranger aux innombrables artifices *expressifs* de l'art moderne, est une admirable forme de la musique : pure, sereine, simple et noble à la fois, singulièrement propre à calmer les nerfs de celui qui vient d'entendre l'orchestre d'un Berlioz, d'un Wagner ou d'un Rimsky-Korsakow. Pendant près de dix siècles, il a été, dans le monde occidental, la seule musique méritant le nom d'art et de science. La langue musicale dont nous nous servons aujourd'hui vient de lui, par suite d'une évolution à peu près identique à celle de la langue verbale.

Comment s'est formé ce type d'art qui tient une si grande place dans l'histoire ? quels liens a-t-il avec la vie commune ? Un manuscrit bien connu de Saint-Gall, en un dessin naïf, représente une colombe — le Saint-Esprit — introduisant son bec dans l'oreille du pape saint Grégoire, au moment où il dicte les « neumes » à un scribe. Il suffit de connaître les emprunts de toutes sortes faits par le christianisme à l'antiquité païenne pour deviner que la véritable explication, pour la musique comme pour le reste, doit avoir un caractère moins mystique.

Au moyen âge, l'Eglise est un type de société parfait, — ou à peu près (n'oublions pas les divisions théologiques), réalisant ce que les organisations politiques poursuivent en vain ou ne connaissent que par intermittences : l'unité morale. Elle le doit à la diffusion du dogme qui, en impliquant l'obéissance, supprime la difficulté du problème : la liberté ; elle le doit aussi au chant qui est inséparable du culte public. Il est aisé de voir que tous les caractères du plain-chant sont sociologiques.

L'homme qui accomplit seul un acte religieux, ne chante pas ; il prie en silence. Mais, dès qu'il y a groupement, le chant paraît. Il est donc permis de dire, en renversant l'ordre des termes : partout où il y a chant, il y a société homogène. « C'est un lien d'unité bien puissant, dit S. Ambroise, que le chœur formé par l'assemblée du peuple (2). » En effet, le chant est par excellence une œuvre collective, et, en retour, un lien social, un instrument de vulgarisation, de pénétration profonde et de discipline.

Jamais cette fonction n'a été plus nette et plus forte qu'au moyen âge. Alors, le mot « cantus » ne désigne pas seulement les mélodies rituelles, mais le chant en général, comme si l'Eglise était non pas *une* société, mais *la* société. C'est avec ce sens que Martin Gerber employait encore ce mot *cantus*, en 1774. Ignorant la virtuosité individuelle, le chant ne vit que par la communauté qui collabore (3), grâce à lui, avec l'officiant ; il est la « voix commune » (4) de la société religieuse qui psalmodie *una voce, uno corde* (5). « Le chœur, c'est la multitude

(1) Nous extrayons ces pages du volume de M. Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution* qui vient de paraître chez Flammarion (3 fr. 50).

(2) *In Psalm. 1* : « *Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire.* »

(3) *Succinit, respondet, ὑποψάλλει.*

(4) *φωνή κοινή.* (CLÉMENT d'Alex.)

(5) SAINT AUGUSTIN. (*De Verbis apost.*, Serm. 10.)

réunie dans une cérémonie (1). » Il n'y a plus ici, comme chez les Romains, de *sacra* spéciaux pour chaque famille ; par le chant, la société laïque tout entière, impliquée dans la société religieuse, devient un être collectif qui concentre ses sentiments, sa pensée, son verbe, dans un acte commun. Le monde profane est pris dans les mailles des mélodies liturgiques et, par suite, les caractères naturels ou conventionnels qui le différencient sont ramenés à l'égalité : riches et pauvres, chefs et sujets, clercs et laïques, jeunes et vieux, hommes, femmes et enfants sont rapprochés, réconciliés, identifiés par la musique (2). Telle est la vertu d'unification que possède le choral (3).

Comme la liturgie elle-même, le chant est traditionnel. L'Eglise chante « suivant l'exemple des prédécesseurs » (4), en voulant faire revivre l'esprit antique. (Nous ne connaissons d'ailleurs que des musiques fondées sur la tradition, de même que tous ceux qui parlent tiennent leur langage de quelqu'un.) Le nom de saint Grégoire n'est nullement celui d'un compositeur, mais une étiquette individualiste donnée à la tradition quand elle se fixe, à la fin du vi^e siècle ; saint Grégoire se borne à compiler, à ordonner, à « centoniser ». Son œuvre musicale — en admettant qu'on ait le droit de parler ainsi — est un acte d'administration qui codifie des éléments venus des Latins, des Grecs (5), des Juifs.

En même temps qu'il est traditionnel, le chant est objet de foi (au sens que l'observateur historien peut donner à ce mot) ; il est trop près du texte sacré pour ne pas lui emprunter un caractère rituel (6) ; on ne le pratique pas à cause de sa beauté, comme, de nos jours, certaines pièces d'orgue, mais parce qu'il fait partie des choses prescrites. Dans les églises, il n'y a encore ni « auditoire » ni artistes. Le chant est un des signes de la croyance, car on considère comme son prototype « le concert des Anges célébrant la gloire de Dieu dans le Ciel ».

Dans le monde chrétien, il se développe et se propage suivant la grande loi sociologique, l'imitation, qui est une sorte de tradition rayonnante dans l'espace. S. Grégoire, en le réglant, n'avait en vue que l'Eglise romaine ; peu à peu, le chant romain devient universel, mais en subissant plus ou moins l'influence des pays où les circonstances politiques et la force d'expansion de l'idée religieuse le font pénétrer : de là ses diverses formes (chant ambrosien, grégorien, mozarabe, gallican) qu'on a comparées à des dialectes ayant pour origine un même idiome et assimilables aux langues romanes (7).

De ces premiers faits, quelques autres pourraient être logiquement déduits. Essayons de nous représenter les fidèles qui remplissaient les églises dans les premiers siècles du christianisme, à une époque où l'ignorance était si

(1) *Multitudo in Sacris collectus.* (Ibid., L. I, 3.)

(2) SAINT JEAN CHRYSOSTOME, in *Psalm.* CXLV.

(3) *Ubicunque chorus est, ibi diversæ voces in unum canticum congeruntur.* (SAINT JÉRÔME, in *Psalm.* CXLIX.)

(4) *Secundum exemplum prædecessorum nostrorum...* (Concile de Valence, III, ap. 855.)

(5) La langue grecque a été en usage dans la communauté chrétienne jusqu'au III^e siècle de notre ère.

(6) Inconsciemment, les archéologues modernes sont dans cet état d'esprit quand ils s'appliquent avec tant de rigueur à reproduire d'après les manuscrits la version exacte des mélodies grégoriennes. Il faut remarquer en passant qu'on ne songe pas à faire un travail de ce genre pour le texte des Psaumes, bien qu'on sache que leur dernière rédaction latine ne reproduit pas exactement le texte original hébreu.

(7) Hypothèse bien séduisante de Dom Mocquereau. (*Paléogr. mus.*, t. I.)

profonde ; d'après les tableaux des peintres primitifs, imaginons, pendant l'office, les visages des contemporains d'un Aurélien de Reomé (ix^e siècle), pour qui les livres imprimés n'existent pas et dont chacun aurait pu dire comme la mère de Villon :

...Rien ne sais ; oncques lettres ne lus :
 Au moutier vais, dont suis paroissienne,
 Paradis peints où sont harpes et luths
 Et un Enfer où damnés sont boullus.

Pour de tels croyants (1), le chant est un moyen mnémonique tout indiqué. Afin de remplir ce rôle, il se réduit à la plus grande simplicité possible ; il est ce qu'on appellera plus tard *planus cantus*, le plain-chant. Gardant une fonction sociale-religieuse, il ignore systématiquement toute préoccupation d'*art*. (Ainsi s'expliquent les scrupules de saint Augustin, qui se reprochait de prendre trop de plaisir à la musique.) De ceux qui le pratiquent, il n'exige d'abord aucun don naturel ; en vertu du principe « corde, non voce cantandum », il est accessible à tous, même à celui dont nous dirions aujourd'hui qu'il n'a pas de voix (2). Bien qu'il soit capable, en certains cas, de traduire les sentiments élémentaires, la tristesse et la joie, il exclut *l'expression*, la cantilène passionnée (3), et toutes les nuances qu'elle comporte. Il exclut l'intensité puissante des sons (4), les mouvements rapides, les pathétiques inégalités du rythme, en un mot tout ce qui aujourd'hui est considéré comme musical et constitue *l'art* du professionnel.

Unisonique, moyen en tout, donnant à ses notes une égale durée, il se rapproche beaucoup du langage verbal, dont il épouse l'allure, les coupes, les inflexions, les cadences. A l'origine, il est à peine distinct du *parlé*, « vicinior pronuntianti quam canenti ».

Dans la liturgie la plus ancienne, celle de Milan, il y a des récitatifs terminés par un intervalle de quarte ou de quinte dont on trouverait instinctivement le dessin mélodique en se bornant à bien lire les paroles (5).

Le principe général de l'organisation du plain-chant est, dans le fait sociologique le plus important (le langage), un phénomène capital : l'accent tonique. Le chant en est le développement et la floraison ; de lui, il tire son système de notation (6).

Avec les mélodies qu'il dégage ainsi, il constitue un répertoire qui, en dépit de l'ampleur des livres liturgiques, est très limité : il se borne à quelques tim-

(1) Sur l'ignorance au ix^e siècle, voir la lettre d'Aurélien à l'archichantre Bernard. (Dans Martène, *Monum.*, t. I, p. 121 et suiv.)

(2) Le *ἁπλόφωνος* peut chanter à l'église (SAINT AUGUSTIN, *Confess.*, ch. xxxiii. — Cf. NICET, *de Bono psal.*, ch. iii.

(3) *Constit. apostol.*, l. V, ch. ix. — Cf. CLÉMENT D'ALEX., *Strom.*

(4) Règle de saint Benoît, ch. xx, lII.

(5) Par exemple les leçons ordinaires de matines (Jube Domine *benedicere*. Tu autem Domine nostri *miserere*), les leçons de l'Écriture aux dimanches et aux jours solennels, les passions des martyrs, l'épître, l'évangile, etc.

(6) L'accent aigu, d'après les témoignages décisifs trouvés au Mont-Cassin par de Coussemaker, d'abord tracé de bas en haut par les scribes, puis de haut en bas avec un *appuyé* de la plume, en tête du signe, sur le parchemin, a donné naissance à la virga des neumes, enfin à la note caudée moderne.

bres caractéristiques, assez peu nombreux d'abord pour que la tradition orale suffise à les conserver ; sur le tard seulement, quand la liturgie s'est développée, on songe à les fixer par des signes graphiques très généraux. Dans cette période, récente elle-même, quand des offices nouveaux réclament des airs nouveaux, on fait servir des mélodies anciennes et déjà en usage, adaptation contraire à nos idées d'« art », mais conforme aux habitudes de l'activité collective, qui procède par répétition et imitation.

Dans l'exécution pratique, les principales formes adoptées sont traditionnelles ou d'origine populaire universelle : chant antiphonique (partage en deux chœurs) et chant responsorial (un chœur répondant à un soliste).

Les modes dont on se sert sont empruntés aux Grecs (comme l'indiquent leurs noms : *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*), et les Grecs eux-mêmes ont reçu des Orientaux d'Asie-Mineure quelques-uns de ces modes qui vont bientôt reparaître, avec leurs dénominations ethniques, dans la musique occidentale.

Les clausules des mélodies grégoriennes et les traits principaux de leur structure ne sont pas déterminés par des raisons artistiques, mais par la nature du texte liturgique (catalogue de Reginon).

Enfin, le plain-chant est impersonnel, anonyme. Il l'est resté alors même que des talents individuels, au cours des siècles, venaient l'enrichir. Les mélodies ne sont jamais accompagnées, comme de nos jours, d'un nom de compositeur. Elles sont considérées comme œuvre de la communauté, et, par suite, comme sa propriété. (Remarquons qu'il n'en est ainsi ni pour les sermons, ni pour le texte des hymnes, ni pour la liturgie proprement dite.)

Pas davantage ne sont mis en vedette, ou simplement recueillis par les historographes, les noms des chantres les plus habiles — il y en eut, forcément, de médiocres et d'excellents — malgré les écoles spéciales où on les soumet à une discipline hiérarchisée. C'est encore la voix de la communauté qui est sur leurs lèvres ; tout élément musical individuel est absorbé, disparaît. La société seule semble avoir une existence.

Les ouvrages didactiques eux-mêmes, qu'ils soient signés ou non, n'échappent pas à cette loi. Dans la période antérieure au contrepoint, — lequel marque une révolution et une ère nouvelle, — ils sont impersonnels. D'habitude, le moine qui écrit un traité de musique ne cherche nullement à exposer des vues originales et à les défendre ; ayant à doter la bibliothèque de son monastère d'un livre qui lui manque, il se trouve un peu dans la situation d'un de nos instituteurs ayant à enseigner le système métrique ou quelque autre « matière » : il est surtout préoccupé d'exposer avec exactitude une sorte de savoir anonyme et de se conformer à la tradition. Loin de fuir les redites, il doit les rechercher. De là ces Traités, si différents du « plagiat » moderne, bien qu'ils en évoquent à chaque instant l'idée ; de là cette application inlassable, fastidieuse pour nous, à reproduire uniformément des légendes qui remontent à Pythagore, à la Bible, et font corps avec « la doctrine ».

Tels sont les caractères du chant religieux au moyen âge. Il est issu d'un certain type très pur de vie sociale et de ses antécédents historiques ; en même temps, il a pour fonction d'en maintenir l'unité. Entre cette musique et la vie collective, il y a constamment action et réaction.

Le chant et les méthodes (suite).

J.-B. FAURE ET L'ART DU CHANT.

Jean-Baptiste Faure est un des plus illustres chanteurs des temps modernes, un des maîtres les plus justement réputés pour la pureté classique de sa manière. Nous lui devons donc une place dans notre musée d'enseignement vocal. Né en 1830, et fils d'un chanteur d'église, Faure eut des débuts très pénibles, dont il triompha à force de constance et d'énergie. Il commença son éducation musicale à la maîtrise de la Madeleine ; et quand son organe fut formé, devenu baryton, il débuta à l'Opéra-Comique dans le rôle de Pygmalion (de *Galathée*), avec Bataille comme chef d'emploi. Là, il se fit remarquer par nombre de rôles, et particulièrement dans le *Pardon de Ploërmel*. L'Opéra lui ouvrit alors ses portes. *La Favorite*, les *Huguenots*, *Guillaume Tell* et surtout *Don Juan* le placèrent complètement en vedette. Sa voix juste, étendue, bien posée ; son style pur, son articulation nette, son phrasé impeccable, l'égalité de ses registres, sa virtuosité et aussi l'élégance de son jeu et le charme de sa physionomie le placèrent hors de pair. On lui reprochait cependant d'abuser de l'effet, des *portamenti* et des tenues de voix. Mais quel est l'artiste auquel on ne reproche rien ? J'ai eu l'occasion d'entendre Faure ; et je n'ai pas trouvé ces reproches justifiés. Faure est certainement un des artistes les plus accomplis de notre époque. Ses brillantes qualités personnelles ont dû nécessairement influencer sur sa conception de l'*art du chant* et le rendre difficile. Il constate, avec beaucoup d'autres, la décadence de cet art et attribue cette décadence à la disparition des maîtrises, qui prenaient, dit-il, l'élève enfant et s'occupaient du futur chanteur « au point de vue musical, instrumental et vocal ». Il ajoute que les œuvres musicales modernes, le développement toujours croissant du drame lyrique, rendent inutile la *gymnastique vocale* imposée par l'école italienne, et il déplore cet état de choses.

On pourrait répondre que si les maîtrises, dont Faure relève, formaient des élèves d'élite, elles le devaient peut-être non à l'étude unique de la virtuosité italienne, dont la convenance dans les églises reste douteuse ; mais plus justement aux pages sévères de ces mêmes maîtres italiens : Scarlatti, Porpora et autres ; pages qui sont belles en elles-mêmes, et peut-être en dépit de leur profusion de trilles et de grupetti, et qui l'emportent sur leurs ornements comme le fonds l'emporte sur la forme, comme une belle femme l'emporte sur ce qui est censé l'embellir.

Le drame lyrique, par la largeur de la conception, les tenues de voix, la sévérité des rythmes, rappelle justement les maîtres anciens, dont il emprunte les qualités sans tomber dans les excès ornementaux.

Cette école du drame lyrique peut donc remplacer les maîtrises, surtout si, comme le désire Faure, on cultive, en même temps que la voix de l'élève, son intelligence musicale, ses aptitudes instrumentales et même sa *virtuosité*, à condition qu'elle ne prenne pas la première place. Faure entra comme professeur au Conservatoire en 1857. Il ne fit qu'y passer : « Rien, dit-il, ne relie entre elles les classes de chant du Conservatoire. » Il est certain qu'une méthode

commune s'impose ; l'individualité du professeur s'affirmerait dans l'application de cette méthode, basée bien entendu sur les dernières découvertes scientifiques et *constamment révisée* par la commission des études.

La méthode de chant de Faure est simple et pratique ; il n'abuse pas des vocalises et donne aux jeunes chanteurs des conseils précieux ; il avance malheureusement que l'anatomie du larynx est superflue pour les chanteurs, « puisqu'il y a eu de grands chanteurs qui ne la connaissaient nullement ». Faure ignore le nombre de grands chanteurs qui se seraient révélés si les connaissances scientifiques étaient plus répandues ; mais en revanche on connaît malheureusement un grand nombre de chanteurs qui ont brisé leur organe par ignorance vocale.

Il dit avec raison qu'il n'est pas nécessaire pour un professeur d'avoir été au théâtre. Effectivement, être acteur, c'est être spécialisé. Or le maître doit enseigner tous les genres. L'acteur serait bon professeur tout au plus dans son emploi. Faure préconise le coup de glotte comme attaque du son ; je crois qu'il y aurait lieu, à ce propos, d'établir des distinctions. Il prétend que le trille est un saut du larynx à la *même hauteur* et félicite Duprez de l'appeler « son tremblé avec art ». Nous verrons ce qu'il y a lieu de penser de cette théorie.

Il engage l'élève à baisser la tête dans les notes élevées — exactement : « la hauteur de la tête doit être en raison inverse de l'élévation du son » ; la théorie est nouvelle et mérite l'examen, mais elle est très controversée.

Il blâme le tremolo que certains artistes impriment à la voix : c'est un défaut qui vient du surmenage et qui s'exagère dans les sons continus ; le calme de la voix, dit Faure, la mesure progressive des phrases, doivent annoncer une amélioration. Je n'ai pas besoin de dire qu'en artiste délicat et consciencieux, Faure engage les chanteurs à incarner non les personnages vrais de l'histoire, mais les personnages tels que l'auteur nous les présente. C'est une opinion bien rare chez un interprète et dont les auteurs doivent lui savoir le plus grand gré. Il s'élève vivement contre les orchestres, qui couvrent la voix du chanteur, étant de cette école qui supprimerait volontiers l'orchestre au profit du chanteur. Il y aurait à prendre un juste milieu.

Faure donne des conseils précieux à propos des *chants d'église* ; il blâme les mouvements passionnés et les élans dramatiques, qui ne conviennent, dit-il, qu'à la musique profane. Il veut la pureté d'expression, la discrétion dans la couleur, la sobriété dans les hauteurs de voix ; en un mot, « l'expression voilée qui détermine chez les auditeurs des pensées pures et non passionnelles. » Ce passage porte haut et loin, vers ces sommets où nous entrevoyons l'art musical comme dispensateur et *régulateur* des sensations de tout ordre ; par conséquent comme principe éducateur par excellence, comme lien rythmique entre les individus. Ceci nous amène encore à la grande querelle musico-religieuse sur l'interdiction des chants d'opéra dans les églises.

Comme un véritable grand artiste qu'il est, Faure blâme l'imitation servile en éducation musicale. Il a cent fois raison ; puisque chaque appareil laryngien est un, qu'il a son timbre, ses qualités, son étendue, qui n'ont rien à voir avec l'organe du voisin, on peut recevoir des conseils et des directions, profiter de la science acquise ; mais, en fait d'imitation, la meilleure donne des qualités factices et tue les qualités naturelles.

Lisez et déclamez votre texte avant de le chanter, dit encore Faure.

Prononcez avec netteté et laissez aux voyelles leur ouverture normale ; respirez sans efforts violents et prenez la respiration abdominale. Tout cela est excellent, et nous avons remarqué particulièrement les vues de l'auteur sur la *métamorphose* des voix d'enfants en voix d'hommes ou de femmes, et la classification des voix, qui est simple et très compréhensible. Il classe les voix surtout d'après le timbre, ce qui est parfaitement justifié. Je remarque encore ce qu'il dit à propos des exercices. Il faut, dit-il, éviter les grimaces, car la voix prend alors la couleur de la passion exprimée par le visage. Ceci est vrai, et nous en pouvons tirer une autre vérité : les acteurs doivent produire l'UNITÉ *physionomique, mimique et vocale*, sous peine de chanter sans expression ; et mieux vaut sacrifier un peu de la *beauté du son* (qui gagne parfois à l'immobilité du corps) que beaucoup à l'ensemble expressif.

Faure donne de bons préceptes à propos des gammes montantes et descendantes dont le mécanisme diffère.

Il paraît brouillé avec l'anatomie du larynx ; mais sa méthode est en somme très classique et suit la science dans les faits principaux : respiration, timbre des voyelles, prononciation.

M. Faure fut élève de Ponsard et de Moreau Sainti. Il eut, comme je l'ai dit, des commencements très difficiles et fut réduit, au moment de la mue, à jouer de la contrebasse dans un bal de barrière : *Au grand vainqueur*. Ce nom fut pour Faure d'un heureux présage.

Alix LENOËL-ZEVORT.

La musique d'après les Allemands (suite).

Schopenhauer croit, comme Platon, que la seule réalité essentielle réside, non dans le monde changeant des apparences, mais dans les Idées ; que le rôle de l'art est de les saisir pour nous les faire connaître (1), et que l'artiste est un contemplateur nous mettant en communication avec elles (2). Mais cet idéalisme ne lui suffit pas ; par une théorie très hardie, non exempte d'obscurité, à laquelle cependant il attachait une grande importance, et qu'on ne peut par conséquent négliger, il fait à la musique une place à part dans ce système. *Au-dessus des Idées*, il y a la volonté, c'est-à-dire la force, principe des choses ; les autres arts l'expriment d'une façon *médiante*, en s'arrêtant aux Idées où la volonté trouve sa première objectivation et qui sont placées entre l'absolu, la *chose en soi* (*das Ansich*), et les phénomènes : la musique *passé par-dessus les Idées* pour atteindre directement la volonté : elle est une image immédiate (*Abbild*) de la volonté, comme le monde est une image des Idées (3). Elle seule parle de l'être

(1) *Œuvres complètes*, I, 282.

(2) I, 252 et suiv., 269.

(3) I, 239, 340, 346, 348 ; II, 525.

primordial : les autres arts n'en saisissent que l'ombre. Elle est une métaphysique supérieure aux Idées elles-mêmes. De cette identité du langage musical et de l'absolu, il résulte que le monde matériel est une « musique réalisée » (1), et que la musique subsisterait alors même que le monde matériel, tissu d'apparences, s'évanouirait (2) ; il résulte aussi (puisque la philosophie a pour objet de comprendre le monde et d'en pénétrer les lois) que la musique est une philosophie supérieure, ou plutôt la philosophie parfaite — comme l'avait dit, du reste, Beethoven dans une phrase célèbre — car, aux tâtonnements de l'expérience, aux lecteurs de l'induction et de la dialectique, elle substitue l'éclair de l'intuition. Par là s'explique l'exceptionnelle action qu'elle exerce sur notre sensibilité ; par là se justifient tous ses caractères. La musique est foncièrement *sérieuse* — contrairement à l'opinion de Kant — car son objet, l'expression de la volonté d'où tout dépend, est le plus grave de tous (3). Pratiquement, elle n'a pas plus besoin d'être associée à des paroles qu'une statue ou un tableau ; la symphonie pure est son plus beau domaine : c'est là qu'elle « célèbre ses Saturnales » (4). En possession du principe qui domine et anime la nature entière, elle a prise sur tous les sujets : elle peut aussi bien traduire la dispute d'Agamemnon et d'Achille que celle d'une famille de bourgeois. Elle dédaigne la description réaliste et les « peintures sonores » (*Tonmalerei*) où Haydn et Beethoven lui-même se sont égarés (5). Son rôle n'est nullement d'illustrer docilement un texte littéraire, comme le pensèrent Gluck et Berlioz : ce sont les paroles qu'il conviendrait d'écrire sur la musique, et non la musique sur les paroles. L'opéra est une invention non musicale, à l'usage des esprits non musiciens, qui ne peuvent goûter la musique sans cette « soupe à l'eau » (*Wasser suppe*) qu'est la poésie érotique d'un livret (6).

Tels sont les traits essentiels de cette doctrine où un musicien trouve sans doute quelques sujets d'étonnement et d'embarras, mais où il reconnaît, au point de vue purement artistique, beaucoup de principes excellents qui doivent lui être chers (7). — J. C.

Pour le musicien, la musique est beaucoup plus claire que la parole ; la parole ne peut même que l'obscurcir. (*Mendelssohn.*)

L'opéra moderne n'est qu'une caricature du drame grec ; la poésie érotique des livrets d'opéra me fait l'effet d'une soupe à l'eau. (*Schopenhauer.*)

La musique est une imitation *inconsciente* des lois éternelles du monde reflétées dans l'esprit humain. (*Fr. Krause.*)

(1)... « Könne man die Welt obensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen. » (I, 346.)

(2) I, 340.

(3) I, 348 ; II, 528.

(4)... « die Symphonie, ihrem schönsten Tummelplatz, auf welchem sie ihre Saturnalien feiert. »

(5) V, 455 ; I, 347.

(6) V, 459.

(7) J'ai omis quelques idées de Schopenhauer qui sont de grosses naïvetés d'esthéticien allemand et sur lesquelles il vaut mieux ne pas insister ; par exemple, le parallélisme établi entre les divers registres de la voix : basse, ténor, baryton, soprano, et les règnes de la nature : *minéraux, végétaux, animaux, humanité*. (Dans *Don Juan*, le rôle du Commandeur serait écrit pour voix de basse parce que c'est une statue de *pierre* que Mozart fait chanter...) Ça et là, quelques jugements originaux pourraient être cités à titre de curiosité. Certains accords dissonants sont comparés à un avorton, produit de deux espèces différentes ou d'un homme et d'un animal (I, 341) ; un *allegro* en mineur ressemble à un danseur qui serait gêné par sa chaussure (II, 536), etc...

La musique n'a rien à voir avec les objets concrets et la nature extérieure ; ce qu'on trouve en elle, c'est l'idée pure de la beauté, sans intermédiaire, identique à son objet. (*Chr. Hermann Weisse.*)

La musique est la notification d'un idéal complètement épanoui en soi, dans sa substance absolue, exempte de toute réalisation matérielle. La vie concrète et actuelle de notre esprit n'est pas en dehors de cet idéal ; elle se dissimule dans l'idée générale de la beauté, et devient une vie spirituelle absolue. La musique instrumentale est l'essence pure de l'idéal moderne, libre de toute forme objective déterminée. L'opéra repose sur une fâcheuse alliance de la musique avec une fausse poésie et de grossières ébauches d'art plastique. (*Id.*)

Le rôle de la musique n'est nullement de reproduire les passions réelles, et de faire pour elles ce que le trompe-l'œil de certains arts du dessin fait pour les objets matériels ; sa fonction est d'exprimer la beauté. Or, la beauté n'agit pas sur nous comme objet de *connaissance*, ou comme principe tendant à produire une *action* : elle agit en nous par le sentiment seul. La musique est donc un art subjectif, obligé de transformer en vie intérieure tout ce qu'il touche. (*Ferd. Hand.*)

La musique est l'art de l'intériorité. (*Schilling.*)

Devant le sublime *intérieur* que nous révèle la musique, le sublime extérieur de l'océan paraît grossier, celui des étoiles paraît froid. (*H. von Steine.*)

La musique a un contenu si brillant, si profond et si spécial, que son union avec la poésie est inutile et toujours fâcheuse. (*Vischer.*)

La musique instrumentale pure est le macrocosme de l'art ; la musique avec paroles n'en est que le microcosme. (*Id.*)

Il y a dans la musique une révélation plus haute que dans la théologie et la philosophie. (*Beethoven.*)

(*A suivre.*)

Actes officiels et Informations.

PARIS. — Par arrêté du 10 février dernier, M. Messenger, compositeur de musique, et M. Broussan, directeur de l'Opéra de Lyon, sont nommés directeurs de notre Académie nationale de musique pour une période de 7 ans à partir du 1^{er} janvier 1908.

MOULINS. — Par arrêté de M. le préfet de l'Allier, M. Jourdan (Henri) a été nommé professeur de la classe de violoncelle à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Coutan, démissionnaire.

MONTPELLIER. — Par arrêté préfectoral en date du 6 février dernier, M. Combes (Louis) est nommé au titre de chargé de cours de piano (classe supérieure) à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national de Montpellier.

NÎMES. — Les nominations suivantes ont été faites dans le personnel de l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national de Nîmes :

M. Delaunay (René), professeur de solfège (4^e année) et professeur de solfège instrumentiste, en remplacement de MM. Moulines et Fontayne, démissionnaires ;

M. Pieyre (Jules), professeur de solfège (adultes), en remplacement de M. Fontayne, démissionnaire ;

M. Fontayne (Lucien), professeur de la classe d'ensemble vocal (création) ;

M. Bourrély (Honoré), professeur de la classe de violon préparatoire (création).

ROUBAIX. — Par arrêté en date du 4 février dernier de M. le préfet du Nord, M^{lle} Boulze (Madeleine) a été nommée professeur de piano à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M^{me} Lacroart-Prus, démissionnaire.

CONSERVATOIRE. — La loi de finances du 30 janvier 1907 a ouvert au budget du ministère de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes (2^e section, beaux-arts) les crédits nécessaires pour la création, au Conservatoire national de musique et de déclamation, de deux classes d'ensemble instrumental (musique de chambre) qui doivent être confiées à des professeurs titulaires au traitement de 1.500 à 2.400 francs.

Les candidats aux emplois que comportent ces classes sont invités à se faire inscrire avant le 5 mars au sous-secrétariat du Conservatoire.

Passé cette date, aucune inscription ne sera admise.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 janvier 1907 au 19 février 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 janvier	<i>Ariane.</i>	Massenet.	15.130 91
23 —	<i>Thamara. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Bourgault - Ducou - dray. C. Erlanger.	11.591 26
25 —	<i>Thamara. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Bourgault - Ducou - dray. C. Erlanger.	12.510 91
26 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	Représ. gratuite
28 —	<i>Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Saint-Saëns. C. Erlanger.	16.841 91
30 —	<i>Thamara. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Bourgault - Ducou - dray. C. Erlanger.	11.101 76
1 ^{er} février	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.781 41
2 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	13.029 »
4 —	<i>Thamara. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Bourgault - Ducou - dray. C. Erlanger.	11.348 91
6 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.472 76
8 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.583 27
9 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	13.661 »
11 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	15.627 41
13 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.135 26
15 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	15.900 91
16 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	11.344 50
18 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	15.202 91

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 janvier 1907 au 19 février 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 janv. mat.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.226 50
20 — soirée	<i>Les Noces de Jeannette. — La Vie de Bohème.</i>	V. Massé. Puccini.	5.772 50
21 —	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	4.117 50
22 —	<i>La Revanche d'Iris. — La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	5.265 »
23 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.831 »
24 —	<i>La Revanche d'Iris. — La Vie de Bohème.</i>	E. Diet. Puccini.	8.041 50
25 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.044 50
26 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	10.016 33
27 — matin.	<i>La Traviata. — Les Armaillis.</i>	Verdi. G. Doret.	7.193 50
27 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.796 »
28 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.571 50
29 —	<i>La Revanche d'Iris. — Madame Butterfly.</i>	E. Diet. Puccini.	7.936 50
30 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.218 50
31 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.610 33
1 ^{er} février	<i>La Revanche d'Iris. — Madame Butterfly.</i>	E. Diet. Puccini.	7.506 »
2 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.935 33
3 — matin.	<i>La Cabrera. — Werther.</i>	G. Dupont. Massenet.	8.556 50
3 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.813 »
4 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.456 »
5 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.156 50
6 —	<i>La Revanche d'Iris. — Madame Butterfly.</i>	E. Diet. Puccini.	8.893 50
7 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.629 50
8 —	<i>La Cabrera. — Le Barbier de Séville.</i>	G. Dupont. Rossini.	5.849 50
9 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.960 33
10 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Caïd.</i>	Massenet. A. Thomas.	6.626 50
10 — soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	Delibes. V. Massé.	6 749 50
11 — matin.	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	3.586 »
11 — soirée	<i>Madame Butterfly. — Le Maître de chapelle.</i>	Puccini. Paër.	7.068 50
12 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.898 50
12 — soirée	<i>La Vie de Bohème. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Puccini. J. Dalcroze.	5.930 »
13 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.735 10
14 —	<i>La Coupe enchantée. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	G. Pierné. Massenet.	7.701 33
15 —	<i>La Revanche d'Iris. — Madame Butterfly.</i>	E. Diet. Puccini.	7.965 50
16 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.942 33
17 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.568 50
17 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. Delibes.	5.697 50
18 —	<i>La Coupe enchantée. — Le Barbier de Séville.</i>	G. Pierné. Rossini.	4.625 50
19 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	5.078 50

MONTE-CARLO. — Au 13^e concert classique de Monte-Carlo, dirigé par M. Léon Jehin, le public a applaudi avec enthousiasme le magnifique pianiste Louis Diémer, qui a magistralement exécuté le *Concerto en sol majeur* de Beethoven, une œuvre exquise de sa composition, *Caprice-Etude*, et des pages de Massenet et de Liszt. — E. D.

La célèbre cantatrice M^{lle} Selma Kurz devient l'idole du public du littoral. Elle a chanté le rôle du page Oscar, du *Bal masqué* de Verdi, avec un charme, un style, une virtuosité, qui font d'elle la magnifique égale de la Patti. M^{lle} Kurz avait déjà, la semaine précédente, remporté un triomphal succès dans *Lucie*, où s'étaient victorieusement affirmées ses prestigieuses qualités de cantatrice et de tragédienne lyrique. Elle a été aussi la Zerline du *Don Juan* de Mozart. Elle y a triomphé aussi facilement, aussi glorieusement que dans *Lucie* et le *Bal masqué* ; de telles cantatrices sont si rares que l'enthousiasme frénétique du public s'explique facilement : l'admiration s'impose, et nul mot n'est suffisant à la traduire.

Un baryton de belle envergure et de superbe organe, M. Titta-Ruffo, et un puissant ténor, M. Zérola, furent les partenaires très applaudis de la magnifique cantatrice M^{lle} Selma Kurz.

MONTE-CARLO. — *Don Juan*, le chef-d'œuvre de Mozart, a été magnifiquement monté par M. Raoul Gunsbourg. Grâce à une interprétation exceptionnellement belle, toutes les pages immortelles de cette admirable partition ont été traduites avec toute leur pureté et tout leur éclat.

M. Maurice Renaud fut un Don Juan superbe : chanteur merveilleux, comédien brillant, d'une rare élégance, il est le type idéal du héros de Mozart. M. Clément chanta délicieusement le rôle d'Ottavio. M. Pini-Corsi fut un Leporello exquis, d'une verve comique très légère. M. Chalmin est un excellent Mazetto et la belle voix de M. Meurisse sonna robustement dans le rôle du Commandeur.

M^{me} Litvinne chante et joue en grande artiste le rôle de doña Anna : sa voix splendide, son style impeccable et sa puissance dramatique lui ont valu un éclatant succès. M^{me} Kurz, dans le rôle de Zerline, fit admirer sa voix pure et fluide et son art incomparable du chant ; elle joue avec une espièglerie malicieuse vraiment exquise. M^{lle} Yallandrin, une délicieuse Elvire, compléta cette admirable distribution.

L'orchestre était conduit de main de maître par M. Léon Jehin.

BORDEAUX. — GRAND-THÉÂTRE. — Une seule représentation de M. Alvarez (de l'Opéra) et M^{lle} Paquot (de la Monnaie) dans *le Prophète*, a valu à ces deux grands artistes un immense succès. Aussi le vœu de tous les dilettanti est-il de pouvoir les réapplaudir de nouveau à l'occasion des fêtes de la prochaine exposition.

La Tosca, que le sympathique directeur M. Boyer vient de monter à Bordeaux, semble être la meilleure création de la saison, à en juger par le succès toujours croissant avec lequel la partition de Puccini est accueillie.

Les deux principaux créateurs, M. Gauthier et M^{lle} Catalan, interprètent merveilleusement ces deux rôles si tragiques, et l'on sait avec quel art ils emploient toutes les ressources de leurs généreux organes. Bref, succès complet,

qui classera l'œuvre de l'éminent musicien parmi les meilleures de ces temps-ci. C'est avec regret que nous verrons renoncer à la direction du Grand-Théâtre pour les prochaines saisons M. F. Boyer, qui, au cours de son directorat, avait si bien su maintenir notre scène au premier rang des théâtres de province. L'apport de son talent comme artiste dans *le Barbier*, *le Jongleur*, etc., laissera parmi nous un souvenir impérissable. — E. A.

HÔTEL DROUOT. — On a vendu aux enchères publiques, à l'hôtel Drouot, une série de lettres et pièces autographes provenant de la succession de feu M. Charpentier, éditeur. Plusieurs émanent de grands compositeurs de musique, entre autres : une *Causerie musicale*, article autographe signé Gaston Betzi (Bizet), qui a été adjugé à 20 francs ; cinq cartes correspondance adressées à M. Charpentier par Emmanuel Chabrier, adjugées à 20 francs ; huit lettres autographes de Saint-Saëns à M^{me} Charpentier, payées 21 francs.

53 pièces signées des compositeurs de musique : *Duvernoy*, *Delibes*, *Lacome*, *Hahn*, *Erlanger*, *Bruneau*, *V. Massé*, *Massenet*, *Pugno*, *Widor*, *Reyer*, etc., ont été obtenues pour 30 francs. — H. R.

— M. Arthur Coquard commence à la salle Erard, avec des artistes d'élite, son cours d'Histoire de la musique (renseignements chez Durand).

— La 2^e séance donnée par le Quatuor Laval-Clément a eu lieu, avec le concours de M. Edouard Bernard, à la salle Pleyel, le 22 février. Au programme, Beethoven, Ch. Lefebvre, Smetana.

— M. Adalbert Mercier, l'auteur de *l'Anniversaire*, le drame musical qui a remporté un vif succès l'an passé au Grand-Théâtre de Bordeaux, termine en ce moment un drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux sur un livret de M. Jean Ferval. Le titre de cet ouvrage est *Elsen*, et son action se déroule dans le pittoresque pays de la Norwège.

Grande salle Pleyel : SÉANCES ANNONCÉES. — Le 1^{er} mars, M. et M^{me} J. Boulnois, 9 h. ; le 2, élèves de M^{me} C. Chevillard, 2 h. ; le 3, élèves de M. Ph. Courras, 1 h. ; le 4, M^{lle} Steiger, 9 h. ; le 5, M. Jean Canivet, 9 h. ; le 9, la Société nationale de musique, 9 h. ; le 10, élèves de M^{lle} G. Aloir, 1 h. ; le 11, M^{lle} Pastoureau, 9 h. ; le 12, M^{lle} Blanche Selva, 9 h. ; le 13, M. Edouard Tourey, 9 h. ; le 14, M. Paul Viardot, 4 h. ; le 14, M^{lle} Wierzbicka, 9 h. ; le 15, M^{lle} E. Russel, 9 h.

Salle des quatuors Pleyel. — Le 3, élèves de M^{me} Géraut, 1 h. ; le 4, élèves de M^{lle} Grumbach, 9 h. ; le 6, quatuor Calliat, 9 h. ; les 8, 10, 12, 13, 14, élèves de M^{lle} Hortense Parent, 1 h. ; le 9, quatuor Georges Sauvage, 9 h. ; le 11, M. Colling, 9 h. ; le 14, M. Pardo, 9 h.

« LA TARENTELLE ». — Le prochain concert de « la Tarentelle » a lieu le samedi 2 mars, à 9 heures, salle Erard. On connaît cette *société instrumentale d'amateurs*, qui fonctionne depuis dix-huit ans, et qui n'a cessé, depuis son origine, d'apporter un actif concours à la propagation des études musicales et « à la glorification de la musique », comme le disait Eugène Gorcin, un de

ses fondateurs, dans un compte rendu déjà ancien que nous avons sous les yeux.

C'est le 19 décembre 1888, à la suite d'un quatuor à cordes exécuté chez Edouard Tourey, qu'a été décidée la fondation de « la Tarentelle ». Quelques artistes d'élite voulurent, ce soir-là, créer une société dont ils chercheraient les membres dans leurs relations immédiates, au milieu de leurs parents et de leurs amis, véritable réunion familiale qui devait comprendre des *membres exécutants*, venant là pour compléter leurs études musicales, lire et entendre les œuvres d'orchestre, choisir leurs modèles parmi les grands classiques, et des *membres donateurs* ou *associés*, dont le rôle serait d'encourager l'œuvre et qui, auditeurs bienveillants, auraient en échange de leur contribution la joie de voir se développer par leurs conseils et leur propagande cette tentative très noble et très pure de perfectionnement du goût musical.

Sous l'habile direction d'Edouard Tourey, l'orchestre de « la Tarentelle » se constitua peu à peu, grandit et devint complet, ou peu s'en faut. Artistes désintéressés, gagistes de talent et de bonne volonté, vinrent encadrer et soutenir, quand il en était besoin, les amateurs dont les progrès furent rapides et l'expérience bientôt respectable.

Il suffit de relire les programmes des concerts que donna « la Tarentelle » depuis sa fondation pour voir comment elle fut accueillie par les musiciens les plus éminents et comment elle trouva auprès des solistes en renom le concours le plus sympathique. On voit figurer à ces auditions les noms de M^{mes} Bréval, Hatto, Pacary, Marcella Pregi, Lindsay, de MM. Armand Parent, Nadaud, Berthelier, Sechiari, Elcus, Casella, Georges de Launay, etc... Le prochain concert nous promet M^{me} Judith Lassalle et l'excellent violoniste Cantrelle.

La salle Erard est mise chaque année à la disposition de la Société avec la plus parfaite bonne grâce par M. Blondel. Et cette fois encore, Edouard Tourey va mener à la bataille, et au succès, nous n'en doutons pas, son vaillant escadron.

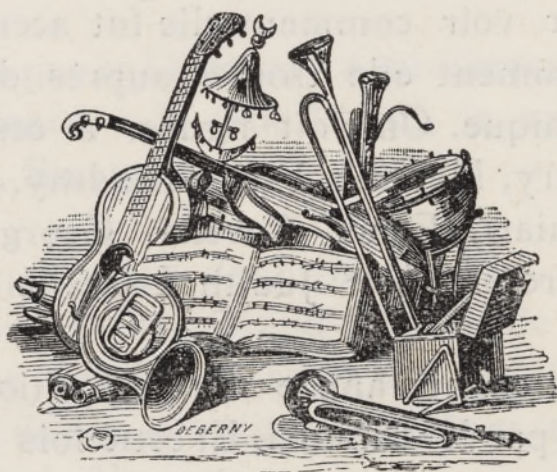
Il existe à Paris beaucoup d'amis passionnés de la musique, beaucoup d'exécutants inconnus mais ayant une valeur technique et une connaissance réelle de leur art, qui s'appellent des « amateurs » parce qu'ils ne vivent pas de leur talent. Il y en a d'autres qui auraient cette valeur technique et bientôt seraient excellents s'ils avaient l'occasion, le guide, le terrain qui leur manquent. On se réunit bien çà et là, entre amis, pour jouer des sonates, des trios et des quatuors, mais les occupations et les devoirs de société viennent sans cesse à la traverse. Et puis ce n'est pas l'orchestre avec son coloris, ses multiples effets, son entraînement...

Une société comme « la Tarentelle », qui tient chaque semaine, du mois de novembre au mois de juin, une séance de répétition, offre aux amateurs éclairés ce terrain favorable. Ils sont sûrs de trouver là, tous les huit jours, une organisation, une collaboration régulière, un chef autorisé toujours prêt à leur faire saisir, par une juste observation des nuances et du rythme, l'intime pensée des maîtres. Et ils ont devant eux, pour exciter leur zèle, le but à atteindre, le concert qui est leur œuvre et qui toujours, depuis tant d'années, a mérité l'éloge et l'encouragement des meilleurs juges. Nous souhaitons à « la Tarentelle »

une active propagande et un progrès ininterrompu de sa très juste renommée.

« LA TROMPETTE ». — Nous apprenons avec le plus vif plaisir que la Société de la *Trompette* vient d'être ramenée à la vie et réorganisée par les soins de son fondateur, M. Lemoine.

FELIA LITWINNE. — Lundi, 4 mars, débuts à l'Opéra, dans *Armide*, de la grande cantatrice Litwinne.



Le Gérant : A. REBECQ.