

LA REVUE MUSICALE

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

N° 2 (neuvième année)

15 Janvier

1909

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique.

Les drames liturgiques au moyen âge (suite).

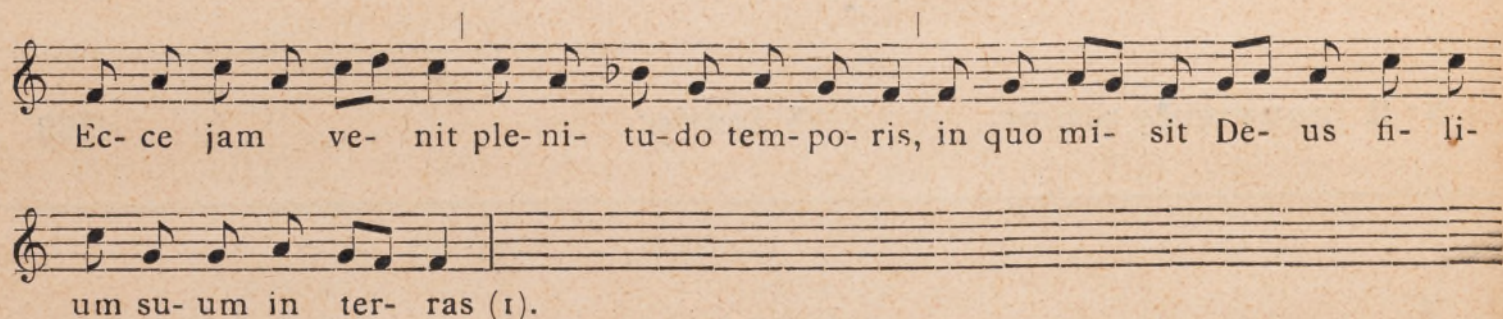
I. LES PROPHÈTES.

Les drames primitifs du moyen âge sont une illustration et un complément de la liturgie. Or la liturgie est consacrée à la glorification du Christ ; elle en fait son objet principal, sinon unique. Je disposerai donc les pièces dont j'ai à parler dans l'ordre qui correspond à l'histoire même du Christ ; je commence par celle où sa venue est prédite.

Est-il vraiment possible d'employer le mot « drame » en parlant de cette singulière série de scènes si brèves dont le manuscrit de Saint-Martial de Limoges nous donne le texte ? Je ne sais rien de plus naïf, de plus simpliste, de plus éloigné de tous les artifices du théâtre. Ce que j'ai à décrire, c'est un défilé de personnages comme on en voit à la cathédrale de Strasbourg, sur le coup de midi, en une sorte de guignol pittoresque où chaque battement de l'horloge fait passer devant le spectateur une nouvelle figure de l'ancien Testament. C'est bien quelque chose comme cela ; mais avec une petite différence !... A Strasbourg, le spectacle a lieu devant des voyageurs de l'agence Cook, armés de leur Bedeker, sous la surveillance d'un suisse magnifique très attentif aux pourboires d'usage. C'est une curiosité de mécanique, recommandée avant le déjeuner à la table d'hôte. Les *prophètes* nous replacent dans une atmosphère de foi où tout est pur, sincère ; où les grands souvenirs bibliques produisent une émotion réelle et dont la source est intérieure, toute d'amour et de respect religieux.

Ce drame — appelons-le ainsi — se jouait dans l'église, la veille de Noël. Pour se replacer dans l'état d'esprit d'où il est sorti, il ne faut pas oublier que dans la période qui précède Noël, l'Avent, aussi bien dans les chants de la messe que dans ceux des offices du jour et de la nuit, l'Église faisait converger toute sa liturgie vers cette idée : le Christ est proche, le Sauveur va naître. Elle l'exprime de mille façons : sous forme de prière, de supplication, d'annonce

solennelle, de vision mystique et anticipée, de chant d'allégresse, avec toutes les nuances de sentiment qui correspondent à ces divers modes de la foi. Ainsi on chante, à la férie II, (*infra Hebdom. III. Adventus*), à Laudes et pendant les Heures :



César Franck, en sa *Rédemption*, dit cela autrement. Nous sommes au moyen âge. Les antiennes de l'antiphonaire, durant cette période, sont toutes pleines d'images brillantes ; elles annoncent une « source » prochaine où toutes les nations viendront boire la joie et la salut, une « rosée » ou « une pluie de justice » qui, du ciel, va tomber sur la terre (feria III : *ad Laudes et per Horas*), une récompense suprême qui sera donnée aux observateurs de la Loi... On compare Jésus à une lumière dans la nuit, au soleil qui va paraître à l'horizon (antienne in *Vigilia Nativ. Dom.*). C'est une attente « universelle » (graduel du 1^{er} dim. de l'Avent). La nature entière va être transformée : « Les montagnes distilleront le nectar ; des collines, couleront des fleuves de lait et de miel » (aux vêpres, 1^{er} dim. de l'Avent). — « Jérusalem, lève-toi et vois le bonheur que ton Dieu t'apporte ! » (com III^e du Dim. de l'Avent). C'est un enthousiasme qui va gagner la nature entière et même les objets inanimés : « Les arbres des forêts applaudiront » (*omnia ligna silvarum plaudent manibus*, ant. du II^e dim. de l'Avent). On va jusqu'à dire naïvement au Christ : « Viens, ne sois pas en retard ! » *Noli tardare !*

Pour parler et chanter ainsi, on s'appuie sur le témoignage des prophètes, dont les prédictions vont se réaliser. Ainsi (ferie III, *infra Hebdomadam Adventus*, Antiph.) : « Da mercedem Domine sustinentibus te, ut prophetæ tui fideles inveniantur », et, férie IV : « *Prophetæ prædicaverunt nasci Salvatorem de Virgine Maria.* » Ces prophéties occupent une place très importante dans la liturgie ; à l'office du matin, le samedi saint, l'Église n'en lit pas moins de douze, d'une étendue considérable. Elle célèbre l'Homme-Dieu, qui en vertu de sa double nature a été connu avant son incarnation : « Vult [enim] ostendere utramque naturam esse in Christo, ut sic plures sint testes nativitatis Christi... scilicet ab eis qui fuerunt ante legem, sub lege et post legem, quoniam integrum est judicium quod plurimorum sententiis confirmatur. »

Or, le peuple des fidèles ne veut pas seulement se souvenir, penser et croire ; il veut voir. Les arts plastiques furent mis à contribution. A la façade des presque toutes les cathédrales du XIII^e siècle, il y a une galerie de statues colossales : ce ne sont pas les rois de France, comme on l'a cru pendant quelque temps, mais les rois de Juda, prédécesseurs de Jésus. L'image des prophètes répond au même besoin instinctif de réaliser les idées abstraites et d'en jouir

(1) Dans le texte de l'antiphonaire de Solesmes (1891, p. 93) que j'ai sous les yeux, il y a, après *Deus*, une barre césure qui me paraît fâcheuse...

autrement que par la pensée. En eux-mêmes, les prophètes de l'ancien Testament sont des figures extraordinaires, bien capables de séduire l'imagination d'un statuaire, d'un poète ou d'un compositeur, surtout s'il a des tendances romantiques. Considérés d'un point de vue purement historique et humain, ils fournissent à l'artiste une matière très riche. Ce sont des inspirés, des « surhommes » à la fois brillants et violents. Arrachés à la vie commune par une force supérieure, enivrés de bruit et de musique, ils ébranlent les villes et les sociétés de leur verbe retentissant. Ils prophétisent du fond des citernes ; ils rasent leurs cheveux et leurs sourcils ; ils déchirent leur manteau, marchent nus dans le désert... Et chacun d'eux a une psychologie propre, un caractère personnel, une attitude marquée par un trait énergique. Représenter les prophètes, d'une façon quelconque, avec le pinceau, le ciseau ou la plume, c'est composer une galerie, où la couleur et le dessin semblent devoir former des tableaux éblouissants et très distincts.

Il n'y a qu'un seul artiste qui, en s'inspirant de la Bible, ait compris ainsi un tel sujet et l'ait traité de façon émouvante. C'est Michel-Ange. Le moyen âge, dans les arts du rythme comme dans les arts plastiques, n'a rien fait de semblable, rien d'approchant. Une conception tout autre de l'Ancien Testament a inspiré ses œuvres.

A très peu de chose près, il a négligé ce qui, aux yeux d'un poète ou d'un artiste proprement dit, est si important. Pour lui, les prophètes perdent leurs qualités individuelles et s'absorbent, si je puis dire, dans une vérité générale et théologique ; ce qu'il retient d'eux, avec les noms qui sont comme la garantie d'une certitude, c'est que tous, sous des formes dont les différences importent peu, ont annoncé la même chose : la venue du Messie, l'apparition du Christ. Ainsi, bien qu'ils appartiennent à l'ancienne Loi, les sculpteurs les rapprochent des apôtres ; ils les traitent comme eux : ils leur donnent la même tunique, le même livre, le même nimbe d'or (par exemple sur les vitraux de Bourges) ; on les distingue à peine, quelquefois, par le bonnet conique des Juifs. De là, une certaine monotonie dans les représentations plastiques, monotonie résultant de ce que l'idée du Christ est étendue à tout, domine tout, et relègue dans l'ombre les traits personnels, particuliers et contingents. On la retrouve dans le drame musical.

II

Le manuscrit de Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, qui contient le texte des *Prophètes* (avec celui des *Vierges sages et des Vierges folles* et celui de la *Résurrection*), est du ^x^e siècle. Il a été l'objet de divers travaux philologiques, déjà indiqués par de Coussemaker. Le premier est celui de l'abbé Lebeuf, qui eut le mérite de le découvrir en 1741 (*Dissertation sur l'Histoire ecclésiastique de Paris*, t. II, p. 65). Après les Bénédictins, qui dans leur *Histoire littéraire de la France* (1746, t. VII, p. 127), s'en servirent pour reculer et fixer les origines du théâtre moderne, le manuscrit resta oublié jusqu'en 1816 où il fut publié par Raynouard, exclusivement intéressé par les lambeaux de langue romane qui (dans les pièces autres que les *Prophètes*) sont mêlés au latin. De Montmerqué et Fr. Michel rééditèrent le texte en 1839.

Édelestan du Mesnil s'en occupa incidemment en 1849, dans son opuscule sur les *Origines latines du théâtre français*. Il faut ajouter les études de Magnin dans le *Journal de l'Instruction publique* (1835 et 1836), et dans le *Journal des Savants* (1846). Ces philologues n'avaient pu ignorer que les paroles latines sont accompagnées d'un bout à l'autre, — sauf une petite lacune, — d'une notation musicale à points superposés, dite notation d'Aquitaine, avec une ligne tracée à la pointe sèche du stylet dans l'épaisseur du vélin ; mais pour des causes diverses, ils avaient négligé cette partie du document à étudier. La musique du manuscrit est mentionnée pour la première fois en 1838 par Bottée de Toulmont qui, dans ses instructions aux correspondants du ministère de l'instruction publique (comité créé par Guizot), la cite avec précision comme exemple de pièce très ancienne ; elle a été enfin publiée par De Coussemaker, avec quelques fac-similés en couleur de l'original, en 1852 dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, et en 1861 dans ses *Drames liturgiques*.

Comme on le voit par cette esquisse bibliographique, l'évolution suivie par l'esprit critique est l'inverse de l'évolution que suivent les faits dans la réalité. Dans l'histoire, c'est la musique qui apparaît d'abord ; on débute par le chant ; la poésie est fille de la mélodie (ainsi le drame purement littéraire vient très tard, après le drame lyrique). Dans la critique, comme si on était sous l'influence des derniers et plus récents produits de l'esprit humain, on débute au contraire par l'étude des textes littéraires. C'est sur le tard seulement qu'en remontant vers les origines on s'élève à l'étude de la musique.

Dans cette pièce, qui se réduit à une scène unique avec une succession de « tableaux » rapides, il y a 14 personnages : un préchantre, qui fait songer au « prologue » de la comédie latine (le *prologue* est un acteur chargé du prélude ou de l'annonce), et qui en même temps introduit et interroge les prophètes : Israël, Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Abacuc, David, Siméon, Elisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sybille ; choix singulier, où des éléments païens se mêlent aux souvenirs de la Bible ! A chacun de ces personnages, le préchantre pose une question naïve : Toi, un tel, que sais-tu sur le Christ ? Dis-nous quelque chose ! Le prophète répond par une phrase tirée habituellement d'un texte biblique, — et on passe à un autre. Tout est en latin et en plain-chant.

III

1^o Voici le prélude du préchantre annonçant la représentation :

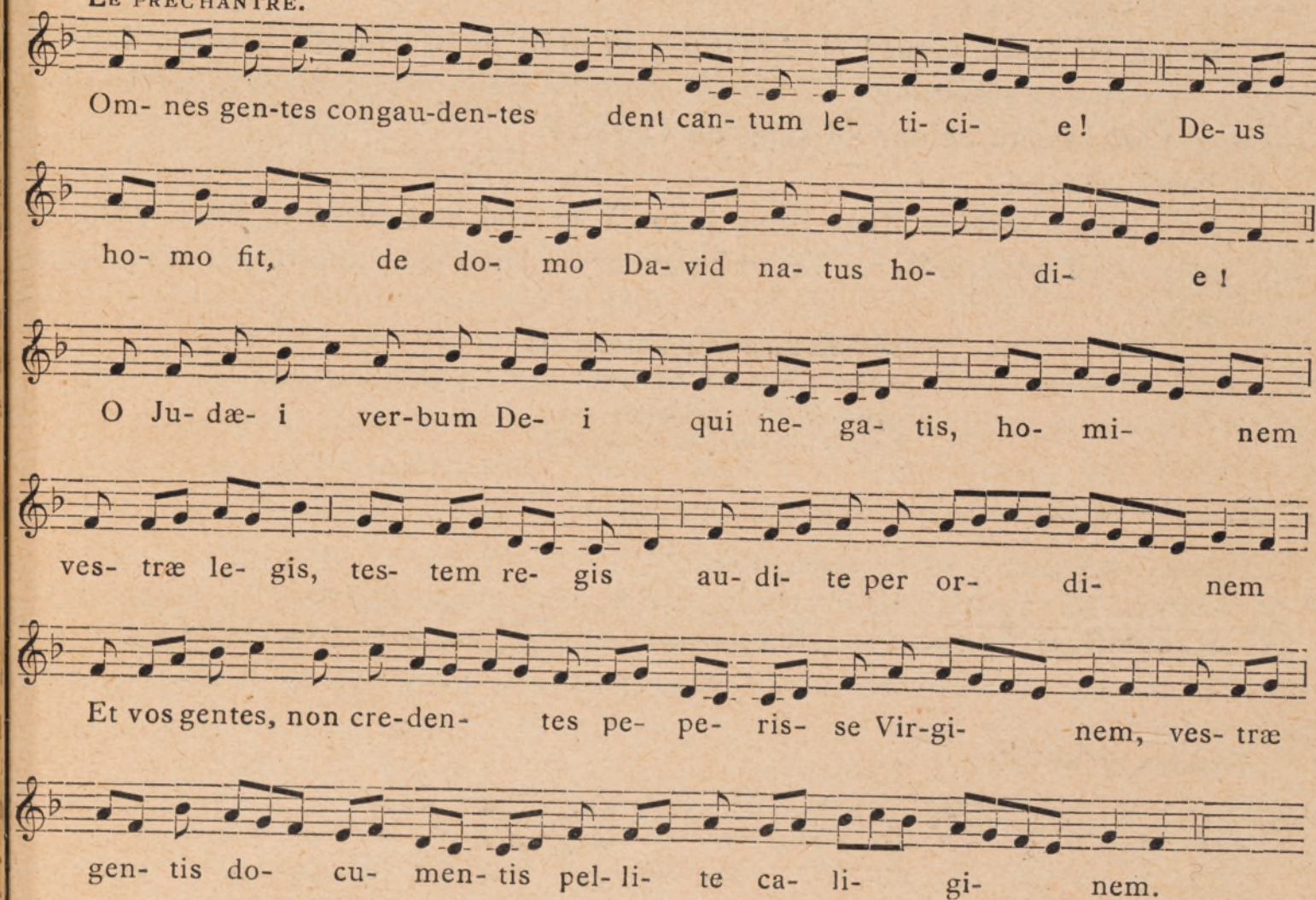
« Que toutes les nations se réjouissent et entonnent un chant d'allégresse ! Dieu se fait homme ; de la maison de David, il naît aujourd'hui. O Juifs, qui niez le verbe de Dieu, écoutez, en ordre, les hommes de votre loi, les témoins de votre Roi. Et vous, peuples, qui ne croyez pas qu'une Vierge ait enfanté, chassez votre erreur devant les preuves tirées de [l'histoire de] votre nation. » Dans cette annonce, l'idée d'enseignement et d'édification est nettement indiquée. Le mot *documentis* est typique. C'est bien une preuve visible, une démonstration, que le spectateur attend. Cela revêt la forme d'une séquence latine où on trouve deux éléments essentiels de la versification française moderne : 1^o la rime ; 2^o les vers (?) à rime masculine (terminés sur une syllabe forte) et les vers à rime féminine (terminés sur une syllabe faible). En réalité, le latin

ignore les finales fortes, puisqu'il ne place jamais l'accent tonique sur la dernière syllabe du mot, mais le principe adopté ici, dans le voisinage des langues romanes, est, avec le maintien (sauf exception) de l'accent à sa place normale (syllabe pénultième ou antépénultième), l'introduction d'un accent secondaire de deux en deux, si bien que la formule a l'allure iambique ou trochaïque :

Ómnes géntes
Cóngaudéntes
Dént Cantúm letícié !
Déus hómo fít,
De Dómo Dávid
Nátus hódíé.
O Judéi
Vérbum Déi
Quí negátis, hóminém
Véstre légis
Téstém régis
Aúdité per órdiném.
Ét vos, géntes,
Nón credéntes
Péperísse Víriginém,
Véstre géntis
Dócuméntis
Péllité caliginém.

Voici ces mêmes paroles avec la transcription de la musique contenue dans le manuscrit :

LE PRÉCHANTRE.



Om- nes gen-tes congau-den-tes dent can- tum le- ti- ci- e! De- us

ho- mo fit, de do- mo Da- vid na- tus ho- di- e!

O Ju- dæ- i ver- bum De- i qui ne- ga- tis, ho- mi- nem

ves- træ le- gis, tes- tem re- gis au- di- te per or- di- nem

Et vos gentes, non cre-den- tes pe- pe- ris- se Vir-gi- nem, ves- træ

gen- tis do- cu- men- tis pel- li- te ca- li- gi- nem.

Bien qu'il s'agisse d'exprimer l'allégresse, et bien que les paroles aient un caractère un peu agressif — puisqu'il s'agit de combattre l'incrédulité par une démonstration décisive — le plain-chant ramène tout à la sérénité de ses formules habituelles. Ce motif gracieux et limpide évoque le souvenir de beaucoup

de pièces du paroissien écrites dans le 5^e ton. On en retrouve le dessin initial, avec plus ou moins d'exactitude, dans l'offertoire (*Jubilate Deo omnis terra...*) du dimanche dans l'octave de l'Épiphanie; dans le graduel du VI^e dimanche et (plus altéré) dans l'offertoire du VIII^e après la Pentecôte; dans celui du XVIII^e dimanche (*Sanctificavit Moyses altare Domino*); dans le graduel *Gloria et honore* de la messe pour un martyr pontife; dans l'introït de la messe du 18 juillet; dans l'offertoire *Confessio et pulchritudo* de la fête du 10 août...

Ce n'est pas seulement pour la lecture correcte et l'interprétation de la musique des *Prophètes* qu'il importe d'indiquer ces rapprochements. Nous saisissons ici une des différences essentielles qui séparent un moderne d'un primitif. Un moderne cherche de parti pris la nouveauté; il croit que la nouveauté de son langage, littéraire ou musical, est précisément la justification de son œuvre, sans quoi celle-ci serait inutile et n'aurait aucune raison d'être. A mesure qu'on se rapproche du temps présent, cette idée s'exagère de plus en plus: de là l'étrangeté de certains compositeurs contemporains qui semblent se mettre l'esprit à la torture pour trouver du neuf. Le primitif est tout autre. Au lieu d'être tourné vers l'avenir, il est tourné vers le passé. Faisant œuvre religieuse, il s'applique à suivre la tradition; la conformité à la tradition justifie précisément son œuvre, sans quoi celle-ci serait une sorte de monstre. De là, dans les drames liturgiques, la persistance du plain-chant. De là aussi les formules bibliques déjà en usage dans les offices.

2^o Après ce prélude, le préchantre interroge le premier prophète paraissant devant les spectateurs :

— *Israel, vir lenis, inque ! De Christo quid nosti firme ?* Israël, homme doux il a l'air de dire aux assistants : n'ayez pas peur ! il n'est pas méchant !), parle-nous un peu. Que sais-tu de sûr au sujet du Christ ?

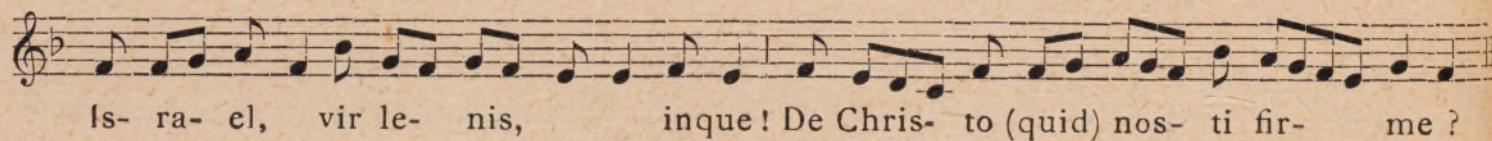
Et Israël répond :

— Le sceptre restera dans Juda, jusqu'à ce que soit présent celui qui doit être marqué (d'infamie?). Le Verbe Sauveur de Dieu est attendu par les peuples avec moi :

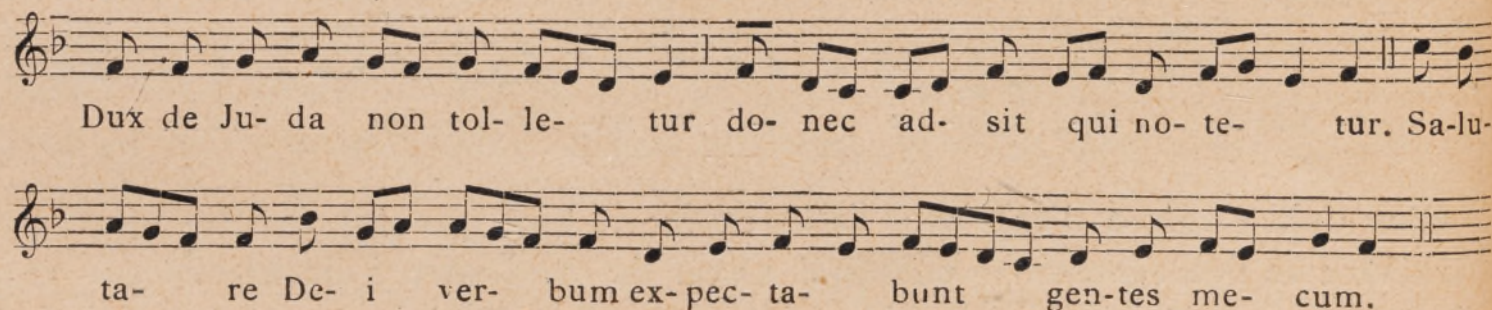
Dux de Jûda nôn tollétur (1)
Dónec ádsit quí notétur;
Sálutáre Déi Vérbum
Êspectábunt géntes mécum.

Voici la musique :

ISRAEL (Entrée d'). — *Le préchantre.*



Réponse (d'ISRAËL).



(1) Je lis *tollitur* (au lieu de *tolletur*).

Tout est biblique ici (sauf le chant). *Israel* est le nom de Jacob. Dans la Genèse (xxxii, 24 et suiv.), un ange, sous la figure d'un homme, lutte avec Jacob jusqu'au matin ; puis il lui dit : « On ne te nommera plus Jacob, mais Israël (mot hébreu signifiant *fort contre Dieu*) ; si tu as été fort contre Dieu, combien le seras-tu davantage contre les hommes ? » Et les paroles chantées dans notre drame sont la reproduction presque rigoureuse de celles que prononce Jacob, lorsqu'avant de mourir il prédit à chacun de ses enfants (Siméon, Lévi, Juda, etc.), ce qui doit arriver : « Le sceptre ne sera point ôté de Juda, ni le prince de sa postérité, jusqu'à ce que celui qui doit être envoyé soit venu ; et c'est lui qui sera l'attente des nations. »

Sans transition et sans se préoccuper de relier l'un à l'autre ces petits tableaux, le préchantre continue ses apostrophes :

LE PRÉCHANTRE. — Législateur, Moïse, approche-toi ici ! et dis-nous quelque chose qui soit digne du Christ !

MOÏSE. — Dieu vous donnera un prophète ; écoutez-le comme moi-même (*huic ut mihi aurem date*). Et il ajoute de façon ambiguë : « Celui qui n'entend pas ce prophète qui m'entend (?) sera chassé de sa nation. *Qui non audit hunc audientem expelletur (?) sua gente.* »

La première partie de la réponse est chantée exactement sur la même mélodie que la question !

LE PRÉCHANTRE. — Isaïe, toi qui sais la vérité, pourquoi ne la dis-tu pas ? (Isaïe est en effet au premier rang des Prophètes : il prédit la prise de Jérusalem, la captivité de Babylone, le retour des Juifs, etc... Saint Jérôme disait de lui qu'il faut le considérer comme un Evangéliste, car il semble plutôt réciter des histoires déjà accomplies que prédire des événements futurs)

ISAÏE. — Il est nécessaire qu'un rameau sorte de la souche de Jessé. De lui sortira une fleur qui est l'esprit de Dieu.

Ces paroles reproduisent le texte de la Bible (*Isaïe*, début du ch. vi, 1-7). Les arts du dessin les ont réalisées dans de bien nombreuses compositions. Dans le bas, le vieux Jessé, étendu et endormi. De sa poitrine ou de sa bouche sort un arbre (vigne, ou arbre de fantaisie, chargé de feuilles, de fleur et de fruits décoratifs). Sur les branches, en buste ou en pied, les rois de Juda, ancêtres du Christ ; sur la dernière, dans le calice d'une fleur, en costume royal et entourée d'une auréole, est la Vierge, tenant Jésus dans ses bras. Parmi les ancêtres du Christ, on voit David, tenant la harpe, avec un costume plus riche. Quelquefois — surtout dans les compositions du xv^e siècle — tous les rois font de la musique (vitraux de la chapelle du Christ, à la cathédrale du Mans et du sanctuaire de la Sainte-Chapelle, miniature du psautier de saint Louis à l'Arsenal, etc...)

Jérémie — le prophète mélancolique, représenté par Michel Ange dans une attitude de tristesse pensive et douloureuse — est interpellé par le préchantre :

— Approche-toi, Jérémie ; dis-nous des prophéties !

Et Jérémie répond : « Le Christ est notre Dieu, celui qui n'aura pas de second, » sur la même mélodie qui a servi déjà pour Moïse (question et réponse).

Parmi les autres « prophètes » qui défilent, — Daniel, Abacuc, David, Siméon, Elisabeth (cousine de la Vierge), Jean-Baptiste (reproduisant le mot devenu populaire : *Je ne suis pas digne de dénouer les cordons de ses souliers*), Nabuchodonosor, — il faut remarquer Virgile et la Sibylle. Virgile dit le vers incorrect :

Ecce polo demissa solo nova progenies est,

souvenir du 7^e vers de l'Eglogue IV :

Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

La Sibylle était un personnage très populaire. Le moyen âge en a connu une dizaine. Il y en avait une sculptée au portail de presque toutes les cathédrales. La plus célèbre était la Sibylle Erythrée, qui était censée avoir prophétisé au temps de la fondation de Rome. C'est à elle qu'il est fait allusion dans le *Dies iræ* (Teste David cum Sibylla). Sa célébrité venait d'un chapitre de la *Cité de Dieu* (23, l. XVIII), où saint Augustin lui attribue des vers acrostiches sur le jugement dernier. Elle en reproduit ici le début :

Judicii ad signum tellus sudore madescet, etc.

« Aux approches du Jugement dernier, la terre s'humectera d'une sueur [d'épouvante]. »

La pièce se termine par cette phrase, résumant l'effet présumé de tous les témoignages : *Judæa incredula, cur manes adhuc inverecunda ?* « Juifs incrédules, pourquoi refusez-vous encore d'honorer le Christ ? »

Telle est cette pièce des *Prophètes*. Scène d'édification et de démonstration théologique, on le voit, beaucoup plus que « drame », bien qu'il y ait dialogue et « imitation » réelle. Drame liturgique ? Oui, si l'on veut. N'oublions pas que cette étiquette de « drame liturgique » est une invention de Didron (qui en revendiquait jalousement la paternité, *Annales archéologiques*, t. XVII), mais qu'elle ne saurait être acceptée par un liturgiste serrant de près le sens des mots. Elle correspond d'ailleurs à une idée assez juste, les *Prophètes* étant tout imprégnés des croyances d'une époque. Ainsi les contemporains d'Auguste aimaient à citer les vieux oracles qui avaient prédit et annoncé la toute-puissance universelle de Rome. Drame lyrique ? Sans doute, puisque tout est chanté, — en plain-chant, je crois, et non en musique mesurée ; mais quelle monotonie ! toujours la même tonalité, une suite de questions et de réponses ayant toutes le même objet et presque la même formule musicale. Une des lois de la composition lyrique est d'approprier le langage musical au caractère de celui qui parle et de le marquer, autant que possible, par un trait particulier : ici on est très éloigné de cette préoccupation. Virgile, Nabuchodonosor, la Sibylle, s'expriment à peu près de la même manière ! L'Eglise elle-même ne donnait-elle pas l'exemple de cette uniformité en adaptant ses timbres grégoriens à des paroles très différentes ? Les éléments du drame lyrique commencent à se dégager ; l'art du drame lyrique n'existe pas encore.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Exécutions récentes. — Varia.

AUDITION DES ENVOIS DE L'ÉCOLE DE ROME : « AMPHYTRION » (PROLOGUE ET 1^{er} ACTE) DE M. RAOUL LAPARRA. — Le mercredi 30 décembre dernier a eu lieu au Conservatoire l'exécution de cette œuvre, signée par M. Laparra (grand prix de composition musicale au concours de Rome en 1903). En voici le sujet :

« L'aurore naît sur un paysage grec. Les nymphes appellent (*sic*) ; les échos répondent. Le jour apparaît, chantant son hymne lumineux.

Mercure intervient, ordonne au Jour de se retirer. Jupiter le veut ainsi.

Les travailleurs des champs, surpris, en plein midi, par le retour de l'ombre, reviennent à leurs logis, craintivement. Et la Nuit se présente, M^{me} la Nuit, à laquelle Mercure dit les desseins de Jupiter, la priant de les seconder par ses artifices.

La Nuit invoque alors les illusions nocturnes ; et les chauves-souris, les feux-follets commencent un ballet fantastique. Des invocations mystérieuses s'exhalent... Dans le ciel, Vénus passe... Puis, c'est le grouillement grotesque du cortège de Silène, avec les appels fous des bacchantes... La Nuit préside tout cela, semant ses conseils malins. Et voici que la bacchanale s'exalte d'une fureur mystique... Jupiter apparaît, comme une vision. Il s'est assoupi avec, sur ses genoux, Alcmène endormie aussi. Le dieu, trahi par le sommeil, grandit, grandit ; sa silhouette bientôt remplit le ciel... Alcmène se réveille, a un geste de rêve terrifié qui détruit la vision et replonge toute chose dans la nuit, dans cette nuit comiquement redoutable où, déjà, s'entendent les « euh ! » effrayés de Sosie arrivant avec sa lanterne. Le poltron, cependant, se rassure quelque peu en apercevant, enfin, la villa de son maître. Son esprit fanfaron reprend le dessus, et le voilà débitant à sa lanterne le récit qu'il prépare à l'adresse d'Alcmène pour lui annoncer la victoire de son époux Amphitryon. Mais, au plus brillant de l'action, les rires ironiques de Mercure se font entendre dans l'ombre. Le héros Sosie se heurte au dieu qui, ayant pris sa forme, lui interdit l'accès de la villa, lui ordonnant, en outre, de renoncer à s'appeler par son nom. Le tout appuyé d'un maître soufflet et de force coups de bâton. Sosie, stupéfait et geignant, retourne vers son maître, parmi la moquerie des follets. Cela laisse place aux épanchements amoureux, au tendre « au revoir ! » qu'échangent Alcmène, mystifiée, et Jupiter sous la forme d'Amphitryon. Pour plaire à son amante mortelle, le dieu crée, à chaque pas, des enchantements dans la nature ; Alcmène, extasiée, croit rêver, croit entrevoir les secrets de l'infini, pendant qu'autour d'elle dansent les divinités de l'amour et les Grâces du printemps.

D'autre part, cependant, une séparation moins touchante se produit entre Mercure et la tempêteuse Cléanthis, laquelle prend le messager des dieux pour son époux Sosie, l'accablant de reproches sur sa froideur. Mercure cherche le repos dans une prompte fuite, ne laissant à Cléanthis que la seule ressource d'une attaque de nerfs. »

Musical, ce sujet l'est certainement. Il contient tout ce qu'il faut pour plaire : du pittoresque et de la couleur, de la passion, du sentiment, du sérieux et du comique. Avec une sagesse d'écriture indiquant des tendances encore toutes classiques, M. Laparra ne s'est pas montré inférieur à son livret et en a rendu

les principaux aspects en musicien qui connaît très bien son métier. Coloré, sentimental, comique, il l'a été tour à tour, de façon très convenable. Ce qui manque, c'est quelque chose de personnel et d'original ; c'est une pointe d'« emballement » pour le sujet traité ; c'est ce je ne sais quoi qui provoque beaucoup plus qu'une sympathie approbative et qui, étant la signature des maîtres, permet de dire : *ex ungue leonem*. L'ensemble est fort agréable, mais un peu gris (à l'audition, et contrairement à l'attente probable de l'auteur) ; les mélodies — en dépit de quelques rythmes un peu marqués — ne tombent jamais dans la vulgarité et sont distinguées : elles ne sont pas ce langage rare et imprévu qui tire l'auditeur hors de lui-même ou l'enchanté par des impressions inattendues. Tout est d'un mérite honnête. Le comique obtenu par Sosie qui, suivant la scène de Molière, contrefait de temps en temps sa voix pour imiter les répliques d'Alcmène, a fait à peine sourire. Cette séance fut trop froide. On sentait vaguement que cette cantate avait été écrite et qu'elle était exécutée — sans appareil, trop de fauteuils étant vides — en vertu d'un règlement administratif. Je suis persuadé que M. Raoul Laparra fera honneur à l'École française, mais il faut que sa personnalité se dégage un peu plus. J'exprimerai un regret précis. En écoutant cette œuvre, j'attendais un morceau qui me paraissait tout indiqué et qui, à de certains moments, est comme imposé par la situation : c'est un quintette vocal. Quelle excellente occasion ! Ici, le ménage roturier, Cléanthis et Sosie, qui doit avoir le langage de l'opéra bouffe ; en regard, le couple héroïque, Jupiter et Alcmène ; entre les deux, Mercure dont l'esprit intrigant vient de triompher. De ces éléments, je voulais voir sortir une belle construction ; il me fallait un quintette, — sérieux, complet, prolongé, avec de jolies entrées et de piquantes combinaisons de contraste ; un quintette durant au moins dix bonnes minutes et me jetant en plein contre-point. Je n'ai pas eu cette satisfaction. De petites illustrations de détail, des dialogues, quelques mélodies détachées, voilà ce qui m'a été offert. Ce n'est pas assez. J'irai jusqu'à formuler un vœu. Puisqu'on oblige les prix de Rome à faire des « envois », l'Institut ne pourrait-il pas leur imposer d'introduire dans leur composition un ensemble tel qu'un quintette ou un quatuor, voire une fugue vocale ? Il réagirait utilement contre la tendance actuelle à abandonner ces formes si belles de la construction musicale, — ce qui est grand dommage. — S.

AU CONSERVATOIRE. — L'examen de la classe d'ensemble dirigée par M. Charles Lefebvre a eu lieu le 28 décembre. L'excellent professeur avait choisi les morceaux d'études dans le répertoire des grands maîtres, ce qui est une tradition à peu près constante, puisqu'on ne peut pas prendre les compositions d'auteurs vivants. Ses choix étaient particulièrement heureux. La sonate à trois en *ré*, de Leclair (1687-1764), successivement interprétée par M^{lles} Vargues et Fritsch (piano), M. Hémery (un des meilleurs sujets de la maison) et M^{lle} de la Hardrouyère (violon), MM. Anirel et Maréchal (basse) ; un trio de J.-S. Bach, pour piano (M^{lle} Parody), violon (M^{lle} Fidide) et flûte (M. Friscourt) le quatuor à cordes en *ut* de Mozart, M^{lle} Wolff (1^{er} violon), M. Tinlot (excellent comme justesse et archet, 2^e violon), M^{lle} Dumont (alto), et M. Ruysen (basse). L'introduction et l'allegro du quintette en *mi* bémol de Beethoven, joué trop souvent par les cordes, pour lesquelles il fut transcrit par Beethoven lui-même, mais que M. Ch. Lefebvre a bien fait de faire exécuter selon le premier texte par les

instruments à vent : hautbois (M. Morel), clarinette (M. Jauffrion), cor (M. Doyen), basson (M. Verdier) ; au piano, M. Laporte. Le n° 3 des *Märchenbilder* de Schumann, avec M^{lle} Haskil (piano), M^{lle} de la Hardrouyère (violon), M. Mayeux (alto). Enfin, le trio en *ut* mineur de Mendelssohn, dont les quatre parties ont été partagées entre M^{lle} Landsmann, M. Schulof, M. Bouvaist, M. Boucheron (piano) ; M. Duran, M. Olmagu, M. Tinlot, M^{lle} Wolff (violon), MM. Laurent-Longy, Mangot, Ruysen (basse).

En général, l'interprétation pêche par défaut d'archet. Ces jeunes violonistes, qui ont ébloui le jury et le public du concours de juillet dernier, par la virtuosité avec laquelle ils ont interprété le concerto traditionnel, sont, sauf de rares exceptions, très insuffisants pour donner à la musique de chambre l'accent qui convient : vigueur et souplesse de l'archet, sûreté de la justesse, sobriété du jeu, discrétion dans le vibrato ; ils ne sont plus en état de témoigner de ces qualités qui sont les principales, et pourtant les moins généralement cultivées et appréciées. Aussi tel sujet qui a fait merveille et a remporté les plus hautes récompenses il y a six mois, est sévèrement jugé dans cette épreuve moins solennelle et retentissante, mais au fond plus exacte, de l'examen de classe d'ensemble. Souhaitons que celui-ci parvienne à corriger les erreurs de celui-là. S.

DE MONTE-CARLO. — On nous informe que S. A. S. le prince de Monaco vient de décider que les recettes du premier cycle de *Tétralogie*, avec lequel le théâtre de Monte-Carlo inaugurera la saison d'Opéra, dans la seconde quinzaine de janvier, seront envoyées totalement aux comités de secours constitués pour venir en aide aux victimes de la Sicile et de la Calabre.

DE MONTE-CARLO. — La Société des Bains de mer vient d'informer M. le Consul d'Italie qu'elle met à la disposition du Comité de secours pour les victimes de la Sicile et de la Calabre une somme de vingt-cinq mille francs.

— C'est le mardi 26 janvier que s'ouvrira, sous le haut patronage de S. A. S. le prince de Monaco, la saison d'opéra, dirigée par M. Raoul Gunsbourg, — avec la *Tétralogie* de Richard Wagner, qui sera représentée en deux cycles. En voici les dates et la distribution.

Premier cycle :

Mardi 26 janvier : *l'Or du Rhin* (M^{mes} Maly Borga, Herleroy, Deschamps-Jehin, Lormont, Bériza, Berjot, de Kowska ; MM. Van Dyck, Delmas, Bouvet Vallier, Swolffs, Philippon, Marvini, Padouréano et Fabert).

Jeudi 28 : *la Walkyrie* (M^{mes} Félia Litvinne, Jeanne Raunay, Maly Borga, Lormont, Bériza, Spennert, Liery, d'Elty, de Kowska, Mary Girard et Mancini ; MM. Rousselière, Delmas et Vallier).

Samedi 30 : *Siegfried* (M^{mes} Félia Litvinne, de Hidalgo et de Kowska ; MM. Rousselière, Delmas, Bouvet, Philippon et Vallier).

Dimanche 31 (en matinée) : *Le Crépuscule des Dieux* (M^{mes} Félia Litvinne, Spennert, Lormont, Bériza, Mancini, Liéry, Mary Girard, Ughetto et de Kowska ; MM. Van Dyck, Gilly, Bouvet et Vallier).

Deuxième cycle :

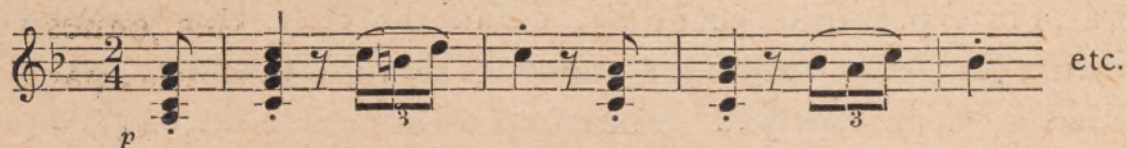
Mardi 2 février : *l'Or du Rhin*.

Jeudi 4 : *la Walkyrie*.

Samedi 6 : *Siegfried*.

Dimanche 7 (en matinée) : *le Crépuscule des Dieux*.

PARADOXE SUR BEETHOVEN : L'ANCIEN INTROÏT DE L'ÉGLISE LATINE ET L'ALLEGRETTO DE LA SONATE OP. 10, N° 2. — Récemment, dans un salon où la musique est exécutée par des artistes qui l'aiment pour elle-même, — ce qui est rarissime ! — et où, tous les samedis, on passe quelques heures délicieuses dans l'intimité des chefs-d'œuvre, une jeune pianiste de quinze ans, déjà prête pour les triomphes du Conservatoire, mais ingénue à souhait et parfaitement simple, jouait la charmante sonate de Beethoven :



Œuvre aimable, légère, de grâce souriante, qu'anime parfois au milieu de la joie de vivre en toute sérénité d'innocence, un mouvement de tendresse pressante et un peu mutine, à la façon du XVIII^e siècle mondain. Et voici qu'en écoutant ce poème à la Watteau, malgré moi je cédaï à la tentation d'un rapprochement paradoxal. Il n'y a rien de pédantesque pour un pédant de profession. Aussi bien, il faut cultiver avec soin les plaisirs esthétiques d'un certain ordre : les rattacher à des faits nombreux, leur trouver un cadre inattendu, c'est en multiplier le charme. Je dirai donc ici l'association d'idées qui se fit en moi.

Autrefois l'introït de Noël, à la messe de minuit, se chantait suivant un mode d'exécution caractérisé par un rythme très net. Deux chœurs étaient en présence avec un préchantre qui disait les premières notes, et remplissait ainsi, en ce qui concerne les attaques, une fonction nécessaire, analogue à celle du chef d'orchestre moderne. (Le préchantre, c'est le chef d'orchestre, mais sans les grands bras et sans ces mouvements violents d'écuyer de cirque voulant faire dresser un cheval sur les pattes de derrière.) Et voici comment opéraient ces deux chœurs. Suivez bien, je vous prie, ce rythme, c'est-à-dire ce plan de construction.

1° Le premier chœur, suivant l'intonation du préchantre qui lui ouvrait doucement la voie, exécutait l'« antienne » du psaume. *Dominus dixit ad me : filius meus es tu. Ego hodie genui te.* — Le deuxième chœur répétait ensuite le même chant.

2° Le premier chœur, après ce prélude, chantait le premier verset du psaume : *Quare fremuerunt gentes*, etc... — A quoi le deuxième chœur répliquait par la reprise de l'antienne *Dominus dixit ad me*, etc.

3° Le premier chœur chantait ensuite le second verset du psaume : *adstiterunt reges terræ et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus.* A quoi le deuxième chœur répliquait par une nouvelle reprise de son antienne : *Christum ejus. Dominus dixit ad me*, etc.

4° Ici, s'intercalait une sorte d'intermède chanté par les deux chœurs réunis et à trois phrases : la doxologie *Gloria patri et filio*... ; puis le *Sicut erat in principio*... ; enfin la formule résumée dans les manuscrits par EUOUAE, abréviation de *et in sæcula sæculorum, amen*.

5° Pour conclure, le premier chœur chantait un autre verset, le verset dit *ad repetendum*. — A quoi le deuxième chœur répliquait par une dernière et obstinée reprise de son antienne : *Dominus dixit ad me*...

Désignons les chœurs par les signes romains I et II et les phrases mélodiques par les lettres de l'alphabet. Nous aurons le schéma suivant :

I	A.	II	A'
»	B.	»	A
»	C.	»	A

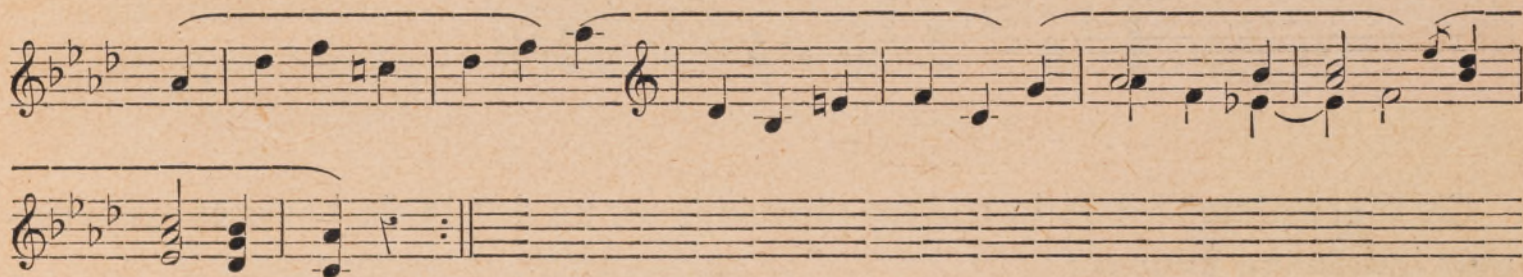
I et II	}	a
		b
		c

I D.	II A
------	------

Un tel rythme est essentiellement musical, c'est le Rondo populaire; le rapprochement avec les maîtres de la composition moderne n'est nullement déplacé.

Cette répétition initiale, due au partage des exécutants en deux chœurs, est une forme de « l'antiphonie » antique, laquelle était chez les Grecs le doublement à l'octave d'une mélodie donnée : elle est devenue ensuite (l'idée d'octave étant abandonnée) une simple reprise par un second chœur, une sorte d'antistrophe *succédant* à la strophe. (Ne trouve-t-on pas cependant une trace de la forme antique dans des pièces comme l'adagio de la *Sonate pathétique* où la première idée est immédiatement répétée à l'octave supérieure ?...) Le retour fréquent de A (quatre fois), qui encadre toute la composition et qui s'intercale entre les thèmes nouveaux, A, C, *a b c*, D, donne à l'ensemble une forme bien connue : celle du rondo. Voyez comment est construit l'allegretto de cette sonate, op. 10, n° 2 :

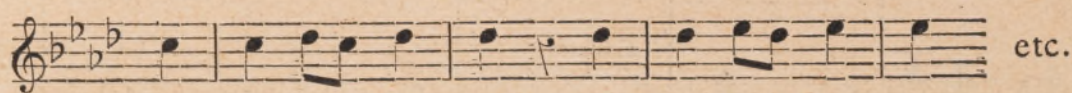
1° Première phrase, soumise à la reprise :



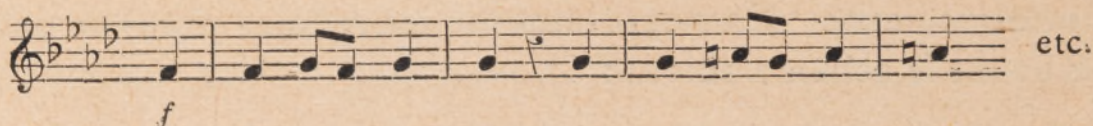
2° Deuxième phrase :



Remarquez les imitations auxquelles donne lieu ce dessin ascendant. Tandis que la partie supérieure dit :



la seconde voix dit :



C'est de l'antiphonie à la quinte inférieure, tenant l'intermédiaire entre celle qui est simultanée et celle qui est successive !

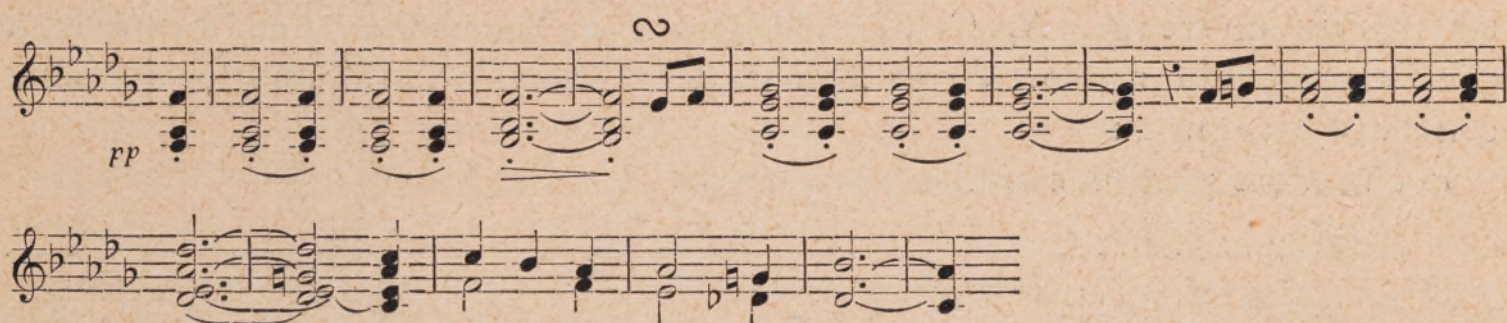
Cette deuxième phrase est suivie d'une reprise *partielle* du thème initial qui donne lieu à une jolie ébauche de construction en canon :



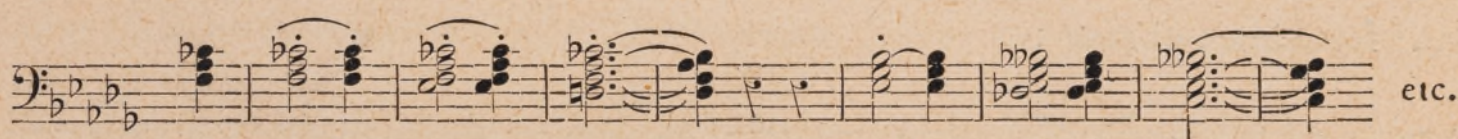
(Cet essai, indiqué seulement, d'imitation canonique, est encore une manière d'antiphonie.)

Suivent deux phrases de conclusion, formées chacune d'une proposition qui se répète.

3° Ici, changement complet. Trio :



Cette première phrase du trio est répétée (avec un dessin de basse en syncope), puis imitée (en mineur) :



Et ces trois imitations successives donnent lieu à une reprise d'ensemble.

4° Pour finir, vous le devinez déjà, Beethoven répète la phrase initiale de l'*allegretto*, qu'il se borne à varier par des syncopes et parfois aussi par des ébauches de renversement.



Faisons notre compte. En représentant les mêmes phrases par les mêmes lettres, nous avons le schéma suivant :

$$\begin{array}{c}
 A + A'. \\
 \overbrace{B + A' (+ cd)} + \overbrace{B + A' (+ cd)} \\
 \text{trio. } \overbrace{c + c' + c''} + \overbrace{c + c' + c''} \\
 A + A' + A''
 \end{array}$$

C'est bien de l'antiphonie à la moderne ; c'est, à peu près, la structure de l'introït !... Cela ne veut pas dire que Beethoven a pensé à un introït en écrivant cet aimable *allegretto* ; mais cela veut dire qu'en matière de rythme il y a des lois générales instinctivement observées par tout compositeur. Quel est le fondement de ces lois ? quelle est, en dehors de l'histoire, leur origine ? ceci est plus difficile à dire. A cette jeune pianiste dont les doigts délicats évoquaient ce rapprochement, j'étais tenté de dire : *Dominus dixit ad te : filia mea es tu ; hodie genui te...*

J. C.

CORRESPONDANCE. — Dans un récent article, j'annonçais que M. Gabriel Astruc, l'éditeur de musique bien connu, allait édifier, avenue des Champs-Élysées, un grand et beau théâtre lyrique ; et, suivant une conception toute personnelle, je disais que ce nouvel Opéra me plairait infiniment, si tout en étant un théâtre d'avant-garde, ouvert aux grandes œuvres nouvelles (comme fut la *Salomé* de R. Strauss), il nous rendait une chose que la grande majorité du public regrette et désire de plus en plus : le drame lyrique où l'on chante, celui où il y a de vrais chanteurs, capables de « bel canto », de vocalises et de virtuosité, bref, quelques œuvres — convenablement choisies — du répertoire italien d'autrefois. Bientôt après, je recevais la lettre suivante :

« Paris, 4 janvier 1909.

« CHER MONSIEUR COMBARIEU,

« Trouver sur sa table, un lundi matin, un article comme celui que vous avez bien voulu me consacrer en parlant du prochain théâtre des Champs-Élysées, c'est prendre du cordial non seulement pour toute la semaine, mais pour un temps illimité... Merci du fond du cœur ! Vous avez eu la *divination* de mes idées et de mes projets artistiques, en regardant le plan du théâtre à la création duquel je travaille depuis deux ans. Oui, c'est bien là ce que je rêve de faire ; et je vous jure que je tiendrai vos promesses !

« Votre bien cordialement dévoué,

« GABRIEL ASTRUC. »

Je suis heureux d'avoir traduit à mon insu les intentions de M. Gabriel Astruc, et si je publie son aimable lettre, ce n'est pas avec l'arrière-pensée d'en tirer plus tard argument, si l'occasion le réclamait... L'organisation d'un théâtre lyrique est une très grosse affaire : de multiples intérêts y sont engagés ; il ne faut pas gêner, en pareille matière, un homme intelligent, actif et de bonne volonté. Il y a là néanmoins une sorte d'engagement dont il faut prendre acte. Nous reviendrons sur ce sujet en publiant une autre lettre intéressante que j'ai reçue et qui appelle une discussion. — J. C.

Théorie musicale : la gamme (*fin*).

Ainsi, sur aucun des trois points envisagés par M. Boutroux, la théorie critiquée ne se montre en désaccord avec les faits. Mais M. Boutroux n'approuve pas non plus qu'elle soit *trop* d'accord avec eux ; en effet, après avoir constaté le parallélisme complet existant entre cette théorie et l'harmonie telle que les maîtres l'ont fondée d'intuition, mon critique ajoute : « Mais cette adaptation si parfaite à l'harmonie moderne peut à son tour être considérée comme une marque de l'insuffisance de la théorie » (p. 605).

On attend avec curiosité la justification de cette assertion, d'aspect un peu paradoxal ; malheureusement, et pour la seconde fois, M. Boutroux ne peut développer sa pensée, car « elle soulève encore une grande question » qu'il ne saurait « traiter ici avec l'ampleur qu'elle exigerait » : *La mélodie dérive-t-elle de l'harmonie*, « la gamme étant composée d'une série de notes déterminées par la comparaison de chacune d'elles avec une tonique », ou *l'harmonie dérive-t-elle de la mélodie*, « la gamme étant primitivement constituée par une série d'intervalles juxtaposés ».

Oserais-je le dire ? Malgré son apparence de netteté, la question n'est pas très bien posée ; car la mélodie et l'harmonie ne sont pas entre elles dans le rapport de mère à fille, ou inversement, et il n'y a pas lieu de se demander laquelle des deux procède de l'autre ; toutes deux, en effet, dérivent de l'application d'un même principe, la comparaison des divers sons employés, soit à l'un d'eux (accords avec fondamentale), soit au souvenir de l'un d'eux (accords sans fondamentale et mélodie) (1). M. Boutroux croit que c'est là une conception toute moderne de la musique (p. 606) ; cependant, dans les problèmes musicaux d'Aristote (ou du pseudo-Aristote), problèmes dont l'antiquité n'est pas mise en doute, on voit que les anciens avaient constaté le fait suivant : quand l'une des cordes de la lyre est mal tendue, elle, et elle seule, sonne faux ; toutefois si c'est la mèse qui n'est pas bien réglée, toutes les autres cordes sonnent faux. Ne suit-il pas de là que les anciens, de même que nous, rapportaient les divers degrés de la gamme à l'un d'entre eux.

Au début, l'homme a fait de la peinture, comme de la musique, avec les très faibles ressources dont il disposait ; lorsque celles-ci se sont trouvées suffisamment accrues, l'homme a commencé à sentir le besoin de les classer méthodiquement ; c'est ainsi que nous voyons aujourd'hui, chez certains marchands, des bâtons de pastels rangés par série où le ton varie progressivement ; c'est ainsi encore que les musiciens ont disposé méthodiquement, à côté les unes des autres, sur la portée ou sur certains instruments (pas tous), les diverses notes dont ils peuvent avoir à faire usage ; c'est donc la gamme qui est née de la musique, et non la musique de la gamme, et c'est, je pense, une pure illusion de considérer

(1) Cette comparaison, en général, n'est pas consciente, mais elle peut le devenir, par exemple quand nous contrôlons la justesse des sons entendus, ou quand nous cherchons mentalement leurs positions relatives pour les inscrire sur la portée. Quant au terme de comparaison, le son auquel on rapporte les autres, est souvent la tonique principale ou sa dominante, plus rarement la sous-dominante (dominée) ; mais il existe aussi beaucoup de styles musicaux où les « oscillations » (*Essai sur la gamme*, p. 396) sont très fréquentes, en sorte que la tonique du moment y change continuellement.

la gamme comme primitivement constituée par une série d'intervalles juxtaposés (1). Qu'est-ce que cette série incréée (2) ? Pourquoi l'admettre plutôt que toute autre ? Il faudrait d'ailleurs en admettre non point une mais beaucoup, car on sait que les types de gammes possibles sont fort nombreux.

Cette illusion conduit M. Boutroux à affirmer qu'au point de vue de la mélodie, le *si* et le *ré* sont les notes les plus étroitement apparentées à *do* (p. 607). Pour vérifier qu'il n'en est rien, considérons le cas d'un pâtre, ou d'une bergère, ou de toute autre personne absolument étrangère aux choses de l'harmonie, et supposons que cette personne ait commencé une chanson en *la* mineur, ce ton étant trop haut ou trop bas pour son organe. Si elle arrive, par exemple, à un *do* qu'elle ne puisse émettre, elle lui substituera peut être tout naturellement un *la* ou un *mi*, ou même une octave du *do* impossible à former (3) ; c'est ainsi qu'elle commettra la déformation minima. Mais si au contraire elle substituait au *do* irréalisable l'un de ses degrés conjoints, *si* ou *ré*, le sens de la phrase mélodique pourrait être très sensiblement modifié, contrairement à ce qui devrait résulter du principe affirmé par mon critique.

Si M. Boutroux, ayant égard aux présomptions d'exactitude (4) présentées par le postulat des rapports simples, voulait bien prendre connaissance de mes réponses et soumettre la question à un nouvel examen, il ne m'est pas interdit d'espérer que cette fois il arriverait à une opinion encore moins éloignée de la mienne. Et peut-être sera-t-il curieux un jour de jeter un second coup d'œil sur une théorie qui « sans bouleversement, sans révolution » fournit le moyen de rentrer dans la vérité musicale en satisfaisant aux desiderata formulés par des musiciens tels que M. Saint-Saëns (p. 605) et d'expliquer avec évidence divers effets paradoxaux (notamment l'altération de notre justesse d'oreille sous l'action de certain répertoire), effets que les maîtres constatent bien (p. 608), mais dont ils n'indiquent pas les causes.

Maurice GANDILLOT.

(1) Platon disait : « L'échelle des sons n'est pas un fait primordial ; à l'origine, elle était désordonnée » (cité par Gevaert, Problèmes musicaux d'Aristote, p. 144).

(2) Même au point de vue de l'antiquité, cette conception doit être inexacte. Si les anciens avaient réellement « senti » la gamme comme une série d'intervalles juxtaposés, le dérèglement de la mèse n'aurait dû altérer que les intervalles formés avec la mèse (par le lichanos et la paramèse) ; cependant tous les autres intervalles paraissaient faux, avons-nous vu, quand la mèse n'était plus au ton.

(3) C'est-à-dire une note prise dans la même échelle que la note à remplacer ; c'est ce que les harmonistes appellent « une note appartenant à l'harmonie », expression à peu près équivalente mais souvent incorrecte, ainsi que dans le cas actuel où il s'agit d'une mélodie dépourvue d'harmonie.

(4) Présomptions qu'il ne nie pas (au contraire) ainsi que je l'ai fait observer au début de cette réponse.



L'École de Choron (1)

(suite).

VII

L'INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE CLASSIQUE

1830-1834

Ce que réclamait un ennemi, la Révolution de Juillet l'accomplit. Cette fois, c'était le coup de grâce. L'École, que son nom peut-être rendait suspecte au nouveau régime, cessa de figurer au budget, et le directeur fut mis à la retraite avec une pension de douze mille francs (2).

Choron feint de considérer cette somme comme une subvention ; il multiplie les démarches pour obtenir le maintien de son établissement. Il s'appelle désormais Institution royale de musique classique. On y étudie les œuvres anciennes et modernes, sacrées et profanes. « Elle remplit les fonctions d'un véritable Conservatoire dans toute l'étendue du mot : elle est, par rapport à la musique et aux autres établissements, ce que le Musée et la Galerie des Antiques sont dans les arts du dessin relativement au Salon d'exposition des ouvrages modernes. »

Le directeur crie misère ; il frappe à toutes les portes. On lui a dit que le roi s'intéressait à sa position : vite, il écrit en haut lieu, et on lui répond sèchement qu'il n'y a rien de vrai dans ce bruit. Il s'adresse à Thiers. Le ministre veut bien l'aider, mais, le budget étant réglé pour 1833, il ne peut promettre une subvention que pour l'année suivante. Choron porte ses plaintes jusqu'à la Chambre des Députés ; il fait imprimer un Mémoire — non daté — qu'il envoie à la Commission du budget. « Il est victime d'un déni de justice. » En 1827, pour faire construire chez lui une salle de concerts, il a avancé une assez grosse somme ; le ministre d'alors s'est reconnu son débiteur, et le contrat, qui lui accordait, pour se rembourser, le produit des exercices, portait qu'il aurait droit à une indemnité, s'il était troublé dans sa jouissance. Rien ne lui a été payé : ses douze élèves, sa famille, ses employés, ses domestiques, doivent vivre avec ses douze mille francs. Il suffit encore à tout « avec son propre argent », mais bientôt, dit-il en terminant, « l'épuisement de tous mes moyens ne me laissera d'autre perspective que la misère la plus profonde. Voilà, je le répète, le fruit de tous mes travaux, la récompense de tous mes services ».

Et pourtant, il ne se décourage pas ; la vieillesse ne peut rien sur son activité. A-t-on besoin de lui ? il reprend son bâton de voyageur et se met en route.

Le nouveau gouvernement avait supprimé les allocations pour chœurs et psaltistes. Les évêques s'adressent à Choron pour qu'il avise aux moyens de sauver le chant d'église menacé par cette mesure. Deux fois, en 1833, il se rend dans les diocèses de l'Ouest ; il visite les villes, grandes ou petites, les cathédrales, les couvents, les séminaires, et partout, avec une incroyable rapidité, il

(1) Voir la *Revue Musicale* n° 23 du 1^{er} décembre 1908.

(2) La liste civile, réduite de moitié, ne put conserver la charge des théâtres royaux, et, par suite, cette administration fut distraite de la Maison du roi.

accomplit ses prodiges habituels. Un soir, il arrive à Pons à 6 heures ; à 7, « toute la maison — un collège ecclésiastique — composée de cent quarante personnes, chante un chœur admirablement », et toujours d'après la Méthode concertante. Même succès à la Rochelle, avec quatre-vingt-dix personnes. A Angers, « le chœur chante parfaitement bien l'Office entier de saint Jean : toute la ville est dans l'étonnement ». A Nantes, il espère avoir sous peu « un chœur de huit cents à mille chanteurs : c'est une croisade, tout le monde veut en être (1) ». Ce labeur ne suffit pas à Choron : il trouve le temps de composer et d'arranger beaucoup de cantiques, et aussi des couplets pour une distribution de prix ; et partout il apporte des copies de musique, bientôt en nombre insuffisant.

A Paris, ses concerts continuaient, et ils réunissaient autant d'auditeurs qu'avant 1830, mais les élèves étant peu nombreux, il fallait payer des auxiliaires, et ces frais absorbaient tous les bénéfices. « Notre établissement marche à merveille », écrivait-il le 20 mars 1832 (2) ; oui, mais il faisait flèche de tout bois. L'École gagnait un peu à chanter dans les églises, et aussi, triste retour après les triomphes de la Sorbonne, au Tivoli d'hiver (3), où, à partir de 1830, elle donne trois fois par semaine de grands concerts de musique classique (4).

Choron, dans cette dernière période de sa vie, revient à ce qui fut l'objet de sa préoccupation constante, à l'enseignement du chant dans les écoles primaires. Il l'a organisé rue Barbette et au Gros-Caillou ; il veut l'introduire dans l'école de la rue de l'École-de-Médecine et dans celle de la rue Madame ; il est en pourparlers avec le préfet de la Seine et les maires de Paris pour la faire pénétrer dans tous les établissements de la ville.

En 1833, Guizot, ministre de l'instruction publique, l'autorise « à faire dans l'Université, et pour commencer, à l'École normale d'instituteurs à Versailles, l'essai du système vocal dont il est l'inventeur ». Le jeudi 17 octobre, Choron se rend dans cette ville ; le succès est stupéfiant. « Une heure a suffi pour mettre en état de chanter un chœur à plusieurs parties, avec beaucoup de justesse et d'ensemble, une masse de soixante élèves professeurs, auxquels a été adjoint un nombre égal d'enfants de l'école élémentaire y annexée. » (*Moniteur universel*.)

Le lendemain, presque dans les mêmes termes, il fait part à Guizot de son triomphe. Il ajoute : « C'est à peu près la quarantième expérience de ce genre que je fais depuis le commencement de cette année, et toujours avec le même succès. Quelques semaines me suffiraient pour mettre cette même masse, ou toute autre, fût-elle dix fois plus nombreuse, en état d'exécuter les compositions les plus difficiles, ou bien, en restant dans le genre simple, pour populariser et étendre indéfiniment la pratique du chant à plusieurs parties. »

Et il revient à son vieil ennemi, le Conservatoire ; il adresse encore de vives

(1) Lettres adressées à son gendre ou à sa fille.

(2) « Je suis de nouveau alité, arriéré dans toutes mes dépenses. Je vous conjure, écrit-il à un ami, de venir à mon aide. Je ne sais à quel saint me vouer. » 18 avril 1834. « Je n'obtiens des résultats qu'au prix de sacrifices qui m'épuisent. » 25 avril 1834.

(3) Rue de Grenelle Saint-Honoré. Déjà, en 1825, on y donnait des concerts d'amateurs. Le Tivoli d'été était rue Saint-Lazare. « Égaré certain soir d'août dans ces jardins, un journaliste y aperçoit Choron escorté de ses vingt élèves, et le désigne aux promeneurs. Entouré, supplié, le maître consent à organiser un concert dans lequel ses intéressants virtuoses font merveille. » Martinet, *Histoire anecdotique du Conservatoire*, s. d.

(4) Le 29 mars 1833, on donna au Théâtre-Italien une soirée au bénéfice de l'École.

critiques à cet établissement (1). « S'il vous plaît, dit-il en terminant, de placer sous mon autorité toutes les parties de l'enseignement du chant du Conservatoire, je m'engage à mettre, avant l'ouverture des concerts de cette année, toute la masse des exécutants en état de rendre parfaitement les parties les plus difficiles de ce répertoire. »

Il semble que l'imagination de Choron s'exalte de plus en plus, à mesure qu'il approche de sa fin. Jusqu'à ce jour, il avait vu grand, il va maintenant jusqu'au gigantesque. Il forme le projet de prendre à l'entreprise l'enseignement du chant dans toutes les écoles de Charité de Paris. Chaque année, il réunira tous les enfants pour donner, à tour de rôle, un concert au bénéfice des indigents de chaque arrondissement; une ou deux fois par an, « la réunion générale de tous les enfants de Charité donnera au Champ-de-Mars un concert au bénéfice des indigents de la ville de Paris. Peu m'importe le nombre : fussent-ils quarante ou cinquante mille, je les ferai marcher ensemble à plusieurs parties : je suis sûr de mon fait. »

Au milieu de ces longs espoirs et de ces vastes pensées, en janvier 1834, une grave maladie — une inflammation intestinale, compliquée d'une pleurésie aiguë (2), — vint condamner au repos le corps de Choron, mais non son esprit. Calme devant la mort, il se joue au milieu de ses souffrances. « En raisonnant mon affaire, dit-il à son médecin Descuret, je suis parvenu à mettre ma respiration en harmonie avec ma douleur de côté ; j'ai même coordonné le rythme de ma respiration avec mes quintes de toux. » Il donne ses dernières pensées à son École bien-aimée, et, deux jours avant d'expirer, il dicte à son fils « une lettre qu'il adressait à l'administration des Beaux-Arts, et dans laquelle il exposait, avec sens et clarté, ce qu'il y avait de mieux à faire pour la maintenir, et tirer le meilleur parti possible de tous ses travaux. »

Deux fois, sur son lit de mort, il composa en latin l'épithaphe qui a été gravée sur sa tombe. Sur deux petites feuilles de papier, où l'écriture, toujours lisible, n'a plus la fermeté d'autrefois, il écrivit : *Obiit die..... junii ; obiit die..... julii*. La mort choisit le 24 juin (3).

Ainsi disparaissait l'homme, et avec lui, tombait pour toujours l'édifice dont il soutenait les ruines depuis quatre ans. « Il est impossible, écrivait Berlioz en 1836, de ne pas éprouver un véritable serrement de cœur en songeant aux longs efforts que cet infatigable et courageux artiste a faits toute sa vie pour introduire à Paris, et de là en France, le sentiment de la grande musique, et en leur com-

(1) Son dernier écrit est consacré au Conservatoire : *Considérations sur la situation actuelle de l'Institution royale ou Conservatoire de musique classique, et sur la nécessité de rendre à cet établissement les moyens propres à lui faire atteindre le but pour lequel il a été créé*, 1834, in-4° de 8 pages.

(2) Il fut soigné à Sainte-Périne, puis ramené chez lui.

(3) Il fut enterré le 1^{er} juillet au cimetière Montparnasse. Sa tombe, en bon état, existe toujours. Ce modeste monument, élevé par souscription, est ainsi décrit dans les *Richesses d'art de la France, III, Monuments civils* : Stèle quadrangulaire, en marbre avec fronton sur les quatre faces, et que domine une croix sans socle. Cette stèle est posée sur une dalle tumulaire, à surface plane, en pierre de Châtillon, entourée d'une grille. Dans ce tombeau reposent sa femme, sa fille et son petit-fils, mort en 1854, à dix-neuf ans.

Le 8 août suivant, ses élèves firent célébrer à sa mémoire un service aux Invalides. On y exécuta le *Requiem* de Mozart, et l'*Alla riva del Tebro*, de Palestrina.

Duprez, après 1842, donna, à la salle Herz, un concert au bénéfice des anciens élèves besogneux de l'École de Choron.

parant les déboires cruels et la triste fin qui en ont été le prix. Choron n'était point un spéculateur : c'était un artiste dans la haute acception du mot. »

Artiste, il le fut par le désintéressement, par l'enthousiasme, par sa passion pour les grands modèles.

Artiste, il chercha des natures d'élite pour donner aux plus belles œuvres les interprètes les mieux doués et les plus savants.

C'est là ce qui le distingue de ceux de ses contemporains qui essayèrent comme lui de rendre populaire l'enseignement de la musique.

De ceux-là, nous ne rappellerons que le nom de Wilhem (1). Il convient d'accorder un souvenir à celui qui, pour initier à la musique les enfants du peuple, n'épargna aucun effort et mourut à la tâche. Il se proposait, comme dit un de ses biographes, « de s'élever de rien à quelque chose, et d'appliquer l'enseignement mutuel à une langue dont les signes mystérieux étaient expliqués dans une série de tableaux. Avec une infatigable patience, il dressa toute une génération d'écoliers ; à certains jours, il les fit avec grand succès (2) chanter en mesure et sans accompagnement. C'étaient de jeunes esprits s'appliquant aux rudiments d'un art difficile ; mais, si les voix étaient exercées, qui peut dire quelle part avaient dans cet apprentissage l'intelligence et le cœur ?

Choron formait des musiciens, des artistes ; il dirigeait une école de chant liturgique et de musique religieuse ; il étudiait, en remontant jusqu'à la Renaissance, les maîtres anciens. Palestrina, Vittoria, Josquin des Prés, Goudimel.

Ce programme est, sans y changer un seul mot, celui des chanteurs de Saint-Gervais et de la *Schola cantorum*. Les ressemblances, en tout, sont frappantes. Choron, sous la Restauration, « faisait trembler l'École royale pour son existence ». « La *Schola*, écrit M. D.-Alf. Agache dans les *Documents du Progrès*, vers 1900, n'était plus la simple école des chanteurs, primitivement conçue, mais un véritable Conservatoire libre, dont les tendances devaient révolutionner l'enseignement musical en France... Tandis que le Conservatoire officiel s'endormait dans l'enseignement de méthodes surannées, ne cherchant à former que des virtuoses ou des prix de Rome, c'est-à-dire d'habiles artisans qui possédaient leur métier sans plus, la *Schola* donnait à ses élèves cette culture générale qui élargit les idées, forme le goût, développe l'enthousiasme. » Ce programme est-il nouveau pour nos lecteurs ? Est-il de 1825 ou de 1900 ?

L'auteur de l'article rend hommage à « l'activité inlassable et avertie d'un

(1) Voir sur Wilhem : Jomard, *Discours*, etc., 1842 ; Ad. de Lafage, notice sur G.-L. Bocquillon-Wilhem, 1844.

(2) « M. Wilhem a donné le mois passé, écrit Berlioz à Liszt le 6 août 1839, deux séances publiques ; ses cinq cents élèves chanteurs ont été fort applaudis. Je n'ai pas trouvé leur exécution en voie de progrès. Tous ces jeunes hommes et ces enfants ont un sentiment rythmique d'un vulgarisme désespérant. Ils martèlent chaque temps de la mesure : ils convertissent tout, plus ou moins, en mouvement de marche. Certainement, ce résultat est très beau, si l'on compare l'ancienne ignorance des classes populaires à ce qu'elles savent aujourd'hui, mais savoir n'est pas tout en musique, il faut sentir aussi » *Savoir* et *sentir*, c'est bien la différence entre la méthode de Wilhem et celle de Choron.

Ajoutons que Berlioz avait été très frappé de cet emploi des masses. Dans une lettre à J. d'Ortigue, du 21 juin 1851, il parle de l'enthousiasme qu'il a ressenti en entendant à Saint-Paul de Londres un chœur de six mille cinq cents enfants des écoles de Charité. « Voilà la réalisation d'une partie de mes rêves, et la preuve que la puissance des œuvres musicales est encore inconnue. » Le 27 avril 1855, il pouvait enfin donner son *Te Deum* à Saint-Eustache avec six cents enfants et deux cents choristes artistes.

Ch. Bordes, à la compétence indiscutable d'un Alexandre Guilmant, enfin à l'enthousiasme moderniste d'un Vincent d'Indy ». Activité, compétence, enthousiasme, ce sont là les mérites que nous avons salués dans Choron : n'est-il pas juste d'associer sa mémoire aux triomphes de ses brillants et plus heureux successeurs ?

GABRIEL VAUTHIER.

Informations.

Le monde de la lutherie a été mis en mouvement par une vente d'instruments de musique anciens et modernes, qui a été faite, à l'Hôtel Drouot, après décès de M. Simoutre, par les soins de MM^{es} Véron et Baudoin, commissaires priseurs.

On y remarquait un violoncelle du fameux luthier de Crémone, Andréa Amati, qui eut pour élève Stradivarius.

Ce violoncelle avait fait partie de la chapelle de Charles IX ; son étiquette est ainsi libellée : « *Andrea Amati, Cremona, MDLXXII.* » Les armes de France entourées du collier de Saint-Michel et surmontées de la couronne royale que soutiennent deux anges ; de chaque côté, des armoiries, puis la devise : *Pietate Justiciae*, ainsi que les trois lettres *K*, initiales de *Karolus*.

Cet instrument, un des rares spécimens de cette époque, a atteint 1.220 francs.

Un violoncelle pour enfant, avec son étui en cuir de l'époque, par *Léopold Renaudin, luthier à Paris*, qui fut condamné à mort par le Tribunal révolutionnaire et exécuté le 7 mai 1795, a été payé 195 francs. Un petit demi-violon, fait par *Ægidius Klotz*, année 1762, est allé à 205 francs.

Un violon marqué *Jh. Guarnerius* a fait 160 francs ; un de *J. B. Guadaguini*, 230 francs ; un marqué *Petrus Guarnerius*, 520 francs ; un de *Vincent Panormo*, 190 francs ; un marqué *Nicolas Renault*, 80 francs ; un violon de *Lutz*, 1811, 100 francs ; un de *Laurentius Storioni*, 175 francs ; un de *Salomon, à Paris*, éclisses en biais, 82 francs ; un de *Joseph Hell. de Lille*, 240 francs ; un de *Nicolas Morlot*, 37 francs ; un de *Thiery, à Paris*, 24 francs ; un violon marqué au fer *Maline*, 45 francs ; un d'*Antonio Bagatella*, 6 francs ; un de *Nicolas Lupot, d'Orléans*, 27 francs.

Plusieurs violons de *Simoutre, à Paris*, ont été vendus à des prix variant entre 20 et 100 francs ; un violoncelle trois quarts, marqué *Nicolas Amati*, a été obtenu pour 78 francs ; un de *Gaspard de Salo*, pour 105 francs.

Un ancien quinton par *Desrousseaux à Verdun*, 1762, a été adjugé à 145 francs ; une contrebasse de *Simoutre*, fond voûté à quatre cordes, 105 francs ; une harpe éolienne, grand format, 15 francs ; un archet de *Schwartz*, 41 francs ; un archet, imitation *Lupot*, moderne, 16 francs.

*
* *

Signalons, dans une vente d'autographes faite également à l'hôtel Drouot, par M^e Desvougues, commissaire priseur, et M. Charavay, expert, la cote des autographes de compositeurs célèbres.

Une lettre de *Donizetti* a été payée 18 francs ; un morceau de musique contenant

16 mesures de l'ouverture de *Struensee* (harpe, autographié par *Meyerbeer*), 38 francs ; une lettre de *Piccini*, au directeur Moulin, du 6 vendémiaire an VIII, où il réclame les termes arriérés de ses pensions, 28 francs ; une lettre de *Schumann*, 6 janvier 1849, 41 francs ; une lettre de *Spohr*, à M. Gye, directeur du Théâtre-Italien à Londres, où il parle des concerts qu'il doit donner et de son opéra *Jessonda*, 22 francs ; un fragment de la *Traviata*, daté de Naples, 6 avril 1858, et signé *Verdi*, 50 francs ; une lettre de *Weber*, du 22 mai 1826, relative à une cantate, donnée à Argyle Rooms, 70 francs. — H. R.

CONCERT FRANCO-ANGLAIS. — La circulaire suivante vient d'être envoyée à un certain nombre de dames de Paris. Nous la publions ici parce qu'elle s'adresse à toutes les bonnes volontés. Prière de répondre soit à la *Revue Musicale*, soit à M. Gabriel Astruc, éditeur, 32, rue Louis-le-Grand.

Il existe depuis 4 ans une chorale composée de jeunes filles ayant de 14 à 18 ans, élèves ou anciennes élèves des lycées de jeunes filles de Paris. Cette chorale est divisée en autant de sections qu'il y a de lycées ; au début de chaque année, un programme d'études lui est donné par un Comité de direction, et tous les ans, au mois de mai, les sections se réunissent pour donner un concert, sur invitations. Voici, pour l'année 1908-09, l'effectif de cette chorale :

Le lycée Fénelon (2, rue de l'Eperon)	fournit	170 choristes
Le lycée Racine (26, rue du Rocher)	—	70 —
Le lycée Molière (71, rue du Ranelagh)	—	90 —
Le lycée Lamartine (121, rue du Fg.-Poissonnière)	—	134 —
Le lycée Victor-Hugo (27, rue de Sévigné)	—	137 —
Les cours de la rue Spinoza (XI ^e et XX ^e arrond ^t)	fourn.	27 —
Total des choristes. . .		628

(Nous avons en outre une petite chorale qui, en certaines occasions, peut se joindre à la grande : elle est composée de fillettes ayant moins de 13 ans. Leur nombre, cette année, est de 396.)

Le Comité de direction de la chorale est ainsi composé :

M. Liard, membre de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris, président ;

M. Jules Combarieu, chargé du cours d'histoire de la musique au Collège de France, Inspecteur ;

M. Gabriel Pierné, chef, chargé des répétitions et des exécutions aux concerts ;
Les directrices des lycées de Paris.

Les membres bienfaiteurs de la chorale sont :

Le Ministère de l'Instruction publique ;

MM. C. Saint-Saëns, Massenet, Paladilhe, Lenepveu, membres de l'Institut ; M. Bourgault-Ducoudray, M. Louis Diémer, etc., etc.

Le répertoire de cette chorale se compose de deux parties très distinctes ;

1^o Des airs français *populaires*, successivement choisis dans les diverses provinces de notre pays ;

2^o Des compositions d'auteurs classiques ou d'auteurs contemporains. (Ont été publiquement exécutées, à ce jour : des œuvres de Schumann, Rameau, Gluck, C. Franck, Félicien David, Beethoven, B. Godard, Massenet, Saint-Saëns, G. Marty, Bourgault-Ducoudray, G. Pierné.)

Tous les concerts ont eu lieu jusqu'ici, avec le concours de l'orchestre Colonne (réduit à 50 musiciens) et des solistes de choix.

Les membres de la chorale des jeunes filles de Paris ont eu l'idée, cette année, d'inviter les jeunes filles de Londres à venir participer au prochain concert, qui aura lieu dans la première quinzaine de mai 1909, au Trocadéro. Pour augmenter l'intérêt et le but élevé de cette réunion, le concert sera donné au profit de l'« Œuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose ».

Nous avons demandé à la chorale des jeunes filles de Londres :

D'abord, de chanter des chansons *populaires* anglaises ;

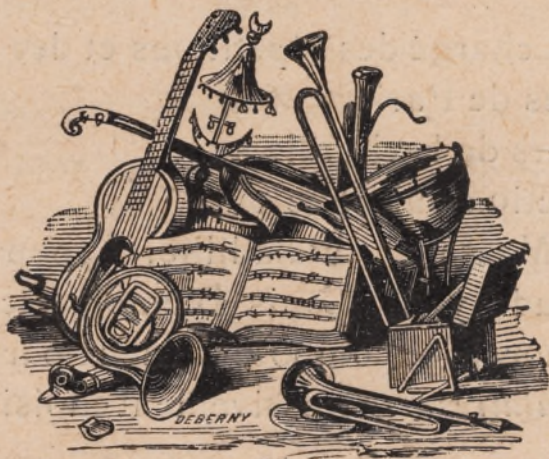
Ensuite, de prendre part à l'exécution en commun, avec les jeunes filles de Paris, d'un certain nombre d'œuvres françaises. A cette occasion, M. E. Paladilhe a bien voulu écrire, pour les chorales des deux pays, une œuvre charmante à 4 parties (*La chanson de frère Jacques*), sur le canon populaire : « Frère Jacques, dormez-vous ? ». M. Lenepveu, de l'Institut, a bien voulu écrire aussi, pour la circonstance, une œuvre nouvelle.

Avec l'orgue et l'orchestre qui accompagneront cette grande masse chorale, nous aurons quelques solistes, dont le choix ne peut être encore indiqué. M. Saint-Saëns a accepté de diriger lui-même l'exécution d'une de ses œuvres.

Après le concert aura lieu, à la Sorbonne, une réception où les jeunes filles de Londres, accompagnées de leurs familles, seront invitées à faire plus étroitement connaissance avec celles de Paris et à nouer avec elles des relations durables.

Le Comité de direction de la chorale des jeunes filles de Paris recevra avec reconnaissance tous les concours utiles qui lui seront apportés. Il serait heureux qu'en dehors de l'Université, un comité de dames de Paris, réunissant quelques noms autorisés, voulût bien encourager et recommander, par son appui moral, cette œuvre à la fois artistique et charitable, sur l'intérêt de laquelle il serait superflu d'insister.

— L'heure trop tardive où quelques manuscrits nous ont été remis, nous oblige à renvoyer au prochain numéro un article sur l'*Orphée*, de Gluck, récemment repris à l'Opéra-Comique ; le compte rendu de *Monna Vanna*, jouée le 14 à l'Opéra, et une notice sur Fr. Aug. Gevaert, l'éminent musicologue, mort après une si glorieuse carrière.



Le Gérant : A. REBECQ.