

LA REVUE MUSICALE

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

N° 11 (neuvième année)

1^{er} Juin

1909

Paderevski.

Le dimanche 23 mai, la Société des concerts du Conservatoire, dirigée par son chef habituel, M. Messenger, a joué la *Symphonie* de Paderevski. Auprès du public comme auprès des musiciens de l'orchestre, tous professeurs et juges aussi difficiles que compétents, le succès fut très grand.

Saint-Saëns lui-même ne cachait pas son ravissement. Tel de nos maîtres parisiens déclarait « qu'il était loin de s'attendre à pareille manifestation du génie musical chez un artiste qu'il tenait pour un pur virtuose du clavier » ; et cet avis m'a paru être celui de tous les auditeurs qui se pressaient dans ce petit temple qu'est la salle du Conservatoire. Il m'est facile de constater cette opinion et de m'y associer ; j'avoue, dussé-je paraître au-dessous de ma tâche, que je suis plus embarrassé pour donner, selon les procédés habituels, une analyse de l'œuvre.

Cette symphonie — non éditée encore — a des proportions énormes ; c'est quelque chose de colossal et de touffu comme la *Domestica* de R. Strauss. J'avais d'abord entrepris d'énumérer et de classer les thèmes en indiquant leurs migrations à travers les régions de l'orchestre. Résolument, après avoir commencé ce travail, j'y ai renoncé. Même complet, — et surtout s'il était complet ! — il n'aboutirait qu'à un démontage d'horlogerie très compliquée, incompatible avec la sensation franche et directe du mouvement merveilleux d'une pièce rare. Cette application à l'analyse thématique me paraît tout glacer. Ici, elle me privait moi-même de mon plaisir. Au lieu de numéroter les idées, de mesurer leurs libres ébats, d'épier au passage leur retout et leurs transformations, j'ai préféré m'abandonner — même sans chercher à voir toujours clair — au charme de cet orchestre prodigieusement vivant, dont l'éloquence, déjà très riche en soi, éveille des harmoniques sans fin dans l'esprit et le cœur de ceux qui sont capables de sentir la musique. Voici qu'un homme est placé devant un monument grandiose : que penser de lui, si, au lieu d'ouvrir les yeux et de regarder, il demande avant toute chose à voir le plan du monument sur le papier ? Et quand on entre dans la forêt : faut-il compter les feuilles des arbres ? ou vaut-il mieux se recueillir en

laissant pénétrer en soi un peu de l'âme des choses ?... Donc, pas d'analyse thématique !

Une symphonie est un microcosme fait avec des *possibles*. C'est un universum dont les formes ne sont pas encore réalisées, un monde de couleurs qu'on perçoit avec l'oreille, un monde d'idées intraduisibles par les mots ; et tout ce devenir aérien, cette réalité *ante rem* qui se superpose à l'autre, ce chaos ordonné que traversent des fulgurations, cette fantasmagorie tumultueuse et disciplinée, ces architectures immenses faites avec des vibrations, depuis celles des contrebassons (il en faut trois ici !) et du « tonitruone » jusqu'à celles de la petite flûte, — couleur des sons, rythmes de l'impondérable, formes irréelles, mélodies opposées en travail d'adaptation — tout cela, quand l'œuvre est sincère et forte, adroite et inspirée, devient un miracle singulier : le miracle qui consiste à exprimer une personnalité. Or, la symphonie de Paderewski est très personnelle. Elle l'est d'abord au sens technique du mot, car — sauf quelques mesures où, involontairement, je pensais à Berlioz, — elle m'a paru couler de source et ne devoir rien à personne. Elle est personnelle aussi pour des raisons plus hautes. Paderewski est un de ceux qui ont écrit parce qu'ils avaient quelque chose à dire ; et chez eux, le talent est un rayonnement du caractère. Je lui ai entendu affirmer avec une gravité simple : « J'adore la musique ; mais j'aime encore plus ma patrie ! » et sur un album où on le priait, il y a quelques jours, de mettre un mot, il a écrit : « La patrie avant tout, l'art ensuite ! » Il est facile de deviner ce que devient un tel sentiment dans l'âme d'un très grand artiste polonais qui, à la droiture des instincts de race, ajoute une culture intellectuelle très étendue, l'habitude de la réflexion philosophique, et, avec le génie musical, un sens de la justice politique sur lequel je ne veux pas insister. *In memoriam !... sursum corda !..* sous ces titres discrets du premier et du dernier mouvement de la symphonie, passe un courant ininterrompu de passion ardente. Le compositeur, — sans user cependant des airs populaires, et en se bornant à faire paraître un instant l'hymne national, — a chanté sa chère Pologne, ses souvenirs impérissables de 1863, sa foi obstinée. Cet art-là est de l'art vécu ; il est tout frémissant des secousses de la vie. Une œuvre de véritable artiste comme celle-ci consiste dans le don de soi-même. (Ainsi, dans son rapport avec le public, l'art ressemble à un acte de charité ou d'amour.)

Et voici les conséquences. Il me paraît très utile de bien les marquer. Le compositeur ayant une personnalité — ce qui est si rare ! — et possédant une énergie suffisante pour la traduire, il en résulte que sa symphonie a deux qualités, sans lesquelles une œuvre de ce genre serait insupportable. La première, c'est l'unité, l'unité obtenue par la sincérité qui règne d'un bout à l'autre de la composition. L'absence d'unité est l'écueil des vastes poèmes ; un tel défaut, n'en doutez pas, vient *toujours* d'une lacune de la sincérité, lacune provoquée elle-même par l'absence de foi en un certain idéal et par une faiblesse de l'énergie créatrice.

L'auteur qui n'a pas en lui-même (par faute de culture ou par pauvreté irrémédiable) un fonds assez riche, se rabat au dehors, sur des à-côté ; il erre à l'aventure, en quête d'un soutien ou d'un masque d'emprunt à mettre sur sa faiblesse : et comme le domaine du non-moi est sans limites, il erre sans boussole, n'ayant pas de raison majeure pour prendre ceci plutôt que cela, c'est-à-dire qu'il tombe bientôt dans le florilège, les miscellanées, l'incohérence des caprices vains, et on éprouve une grande fatigue à essayer de le suivre. Au contraire, celui qui, comme Paderewski, avant de prendre la plume, a exalté en soi, par l'expérience de la vie et par l'imagination, un sentiment très fort, celui-là est sûr de ne pas manquer à la première de toutes les règles : l'unité. Je ne parle pas de celle que l'on *prouve* par la comparaison des thèmes et celle des parties, mais de celle que l'on *sent*, et qui se passe de démonstration. La conviction, la foi dans une noble idée, à l'origine d'une symphonie, tel est l'essentiel ; c'est comme le foyer d'un magnifique incendie : de là part le feu qui embrase tout, la lumière égale qui empourpre l'ensemble.

La seconde qualité, connexe à la précédente, c'est que l'intérêt de cette composition est toujours soutenu. On la suit avec plaisir, sans défaillance de l'attention, précisément parce qu'elle est *quelqu'un*, — quelqu'un qui croit et qui vibre, quelqu'un qui a gagné notre sympathie parce qu'il nous laisse voir en lui-même et que le moi qu'il sait raconter est d'une qualité supérieure. Ce n'est pas un kaléidoscope qui passe devant nos yeux : c'est la représentation vivante d'une personne et d'un caractère. Sans doute, il serait difficile de préciser cela ; telle est cependant la nature de l'émotion éprouvée. Pour m'en tenir à un point de vue plus simple, je dirai que cette symphonie, malgré son étendue, ne donne jamais une impression de tâtonnement ; elle est tour à tour épique et lyrique, mais elle *tient*, elle est un concert de forces qui vont, sans arrêt. L'orchestre, bien que reculant la limite des ressources ordinaires, soit dans les registres, soit dans l'emploi des timbres, est toujours équilibré, d'une couleur très riche, mais sans empâtement. Les bois, à la façon classique, s'isolent parfois pour faire une réponse ou un épisode, et alléger, aérer l'ensemble. Les idées mélodiques et les rythmes sont neufs, l'écriture extrêmement serrée comme contrepoint ; les cuivres, magnifiquement traités, avec ce panache chevaleresque et cette poésie intense qui caractérisaient la manière de Liszt. Dans un grand nombre de pages (comme dans certaines scènes de *Siegfried*), il y a un très bel « emballement » lyrique, où tout chante, avec une plénitude continue, et où l'orchestre semble enlever l'auditeur sur des ailes puissantes. J'ajoute que le discours musical est plein de modulations dont quelques-unes sont saisissantes ; mais ni dans la conduite du développement, ni dans l'emploi des dissonances, on ne trouve ce parti pris de licence agressive que trop de nos contemporains prennent pour de l'originalité.

J'oserai cependant hasarder une réserve. C'est une simple impression non per-

sonnelle que je donne, après avoir observé une partie de l'auditoire, et sans prétendre à un jugement de valeur objective.

Dirai-je d'abord que dans la dernière partie du premier mouvement, je n'ai pas bien compris l'intervention de l'orgue, si brève, réduite à deux ou trois mesures à peine ? Le compositeur a sans doute ses raisons ; je ne veux pas chicaner là-dessus. Je supposerais que cette voix religieuse est associée à l'idée de patrie, peut-être un hommage aux héros tombés pour elle, si, plus loin, il n'y avait une marche funèbre. C'est de l'ensemble de l'œuvre qu'il s'agit.

Cette symphonie nationale et enflammée, tendre et guerrière, a pour point de départ une idée si fortement sentie que, spontanément, le compositeur a cherché, de toute façon, le maximum des ressources dont il pouvait disposer pour magnifier son sujet. Une telle préoccupation, très naturelle chez lui, s'est traduite : 1° par la multiplication des timbres (introduction de quelques instruments nouveaux, capables d'augmenter la couleur et le pathétique de l'action musicale) ; 2° par le recul, au grave et à l'aigu, jusqu'à la dernière limite possible, du point terminus de la musicalité ; 3° par le complexe des parties ; 4° par l'étendue inusitée de la composition, étendue obtenue tantôt par l'abondance et la diversité des idées, tantôt aussi par la répétition. Là, je vois (du point de vue de l'auditeur !) un peu de surabondance. Le premier mouvement m'a paru construit sur un rythme dont le schéma, si je ne me trompe, est le suivant : A, B, + A' B', + A'' C, où « A » reparaît trois fois, comme en une sorte de rondo grandiose. L'*andante*, je le trouve admirable, et j'ose dire que le souffle de Beethoven a passé par là ; mais le troisième mouvement (très beau, lui aussi, très éclatant et expressif) a paru disproportionné, un peu long. Il en coûte de parler ainsi ; mais il faut compter avec la capacité moyenne du public... J'irai jusqu'au bout de ma pensée : si, prenant en pitié ceux qui manquent d'énergie pour se maintenir à un certain diapason lyrique, Paderewski consentait, au risque de trancher dans le vif, à couper quelques pages... ce serait parfait.

Le compositeur semble avoir vécu en tête à tête avec son idéal de musicien et de patriote, en faisant bon marché de tout le reste. Certes, on ne peut pas lui reprocher d'avoir cherché le succès facile ! Quelles sont les villes assez pourvues de matériel d'orchestre pour monter cette œuvre extraordinaire ? Quels sont les exécutants qui n'hésiteront pas devant ces parties si chargées de notes ? Quel public restera, d'un bout à l'autre, à la hauteur d'une telle pensée ? Il ne faut pas demander qu'une épopée soit réduite en madrigal, une vaste fresque en médaillon ou un bas-relief en camée. Il y a peut-être un moyen terme à trouver.

En somme, cette symphonie extrêmement brillante, vigoureuse et originale, nous a révélé la maîtrise d'un grand et noble artiste que nous étions habitués à admirer sous d'autres aspects.

*
**

Au même concert, Paderewski a joué le Concerto en *mi b* de Beethoven et le

Concerto en *ut* mineur de Saint-Saëns, composition d'une élégance et d'une beauté souveraines. Bien que son incomparable virtuosité soit connue dans les deux mondes et qu'elle ait été cent fois décrite, que d'observations utiles il y aurait à faire sur cet aspect plus connu de la personnalité du maître !

Les jeunes gens qui étudient avec la noble ambition d'être un jour des artistes s'imaginent volontiers que la vie est partagée en deux périodes. La première est consacrée à l'acquisition des moyens techniques, au travail, aux exercices incessants d'assouplissement et d'agilité, à la solution patiente de tous les problèmes que peut offrir l'étude d'un instrument ; dans la seconde, on n'a plus qu'à récolter ce qu'on a semé : on possède son art ; on est dans la situation du touriste qui, après avoir gravi péniblement une montagne, n'a plus qu'à se promener sur les cimes. Illusion naïve ! C'est juste le contraire de la vérité. D'abord, un grand pianiste travaille toujours, tout comme un enfant ; et, du jour où il est célèbre, la tranquillité de sa vie est perdue. De l'interprétation d'un concerto de Beethoven ou de Saint-Saëns, il arrive à faire une œuvre personnelle, une création où il se met tout entier, comme s'il écrivait une œuvre originale. Il en résulte que chaque exécution devient pour lui une très grosse partie où il s'engage intégralement, — du cerveau et du cœur comme des *doigts*, — et dont sa gloire est l'enjeu. S'il a une conception très élevée de son art et une sensibilité très délicate, quelle formidable épreuve ! Il paraît sur la scène avec un calme olympien, et un sourire amical semble s'ébaucher sur ses lèvres ; mais quelles émotions l'ont partagé, quel bouillonnement d'art s'est fait en lui avant cet instant redoutable ! Quand il vient de plaquer l'accord final, ne dites pas « bis ! » ; ne lui demandez pas de recommencer ! Ce serait exiger qu'il se replace dans un état d'exaltation suraiguë où il joue son va-tout, et où il n'est jamais sûr de retrouver la même inspiration...

Telles sont les batailles que livre Paderewski lorsqu'il s'assied au piano. On sait qu'il les gagne toujours. Ici encore je serais embarrassé pour donner avec des mots une idée exacte de ce qu'il est. On a dit dans toutes les langues que les qualités qui font le pianiste sont poussées chez lui au degré le plus élevé. Ce qui me paraît dominer dans sa manière, c'est la puissance, la virilité du rythme, — unie, quand il le faut, à une douceur ineffable qui n'est elle-même, comme la demi-teinte des chanteurs, qu'une forme de la puissance, maîtresse de soi et sachant se transformer. Il a la main fine, délicate, et d'une grâce féminine, ce qui est rare chez de tels virtuoses, et cependant les plus énormes pianos de concert semblent insuffisants pour répondre à ce qu'il exige d'eux.

L'agilité des doigts, foudroyante dans certaines gammes qui parcourent tout le clavier ; la netteté absolue, sans tricherie de pédales, des passages les plus complexes et les plus éclatants ; la *variété étonnante des timbres*, obtenue par des différences de toucher dont le secret m'échappe ; le relief extraordinaire donné à l'œuvre jouée, tout cela est prodigieux. Au Conservatoire, à la fin du dernier

concert, il y eut une soudaine explosion d'enthousiasme. Quand on eut associé à ce triomphe Saint-Saëns et Messager, Paderewski dut se remettre au piano. Avec un tact qui n'était pas seulement celui d'un merveilleux pianiste, il joua une délicieuse pièce de Gabriel Fauré. L'enthousiasme reprit de plus belle, prolongé, et Paderewski joua une mazurka de Chopin. L'enthousiasme reprit encore, tenace, impérieux, sans fin, et Paderewski joua une autre mazurka de Chopin. Le délire, au lieu de se calmer, devint tempête pendant près d'une heure; Paderewski, rendant un nouvel hommage à un chef d'Ecole français, joua du Debussy... Et si cette séance prit fin, c'est qu'il y a une limite physiologique dans la force des voix qui acclament, dans celle des mains qui applaudissent, sans doute aussi dans celle de l'artiste qui se donne sans compter !

JULES COMBARIEU.

P. S. — La place me manque pour parler des mélodies de Paderewski, chantées à la salle Erard par M^{lle} Raunay. Elles ont été très goûtées.

LE BAROMÈTRE MUSICAL

Opéra.

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 avril 1909	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	18.641 33
17 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	11.927 »
19 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	15.093 95
21 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	15.307 39
23 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	16.757 33
24 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.776 50
26 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	15.265 45
28 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	15.500 »
30 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.137 33
1 mai 1909	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	10.687 »
3 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	21.138 45
5 —	<i>Bacchus.</i>	Massenet.	13.104 50
7 —	<i>Bacchus.</i>	Massenet.	15.557 33
8 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	21.546 »
10 —	<i>Bacchus.</i>	Massenet.	15.662 45
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.164 »
14 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	18.605 33
15 —	<i>Bacchus.</i>	Massenet.	9.864 50
			»

N. B. — Si la recette était le critérium du mérite, — au lieu de servir simplement à constater le goût du jour, — nous devrions placer au-dessus de tout la valeur des artistes russes qui donnent en ce moment de très brillantes représentations au Châtelet. Il n'en est pas tout à fait ainsi. Danseurs et chanteurs de Moscou ou de Saint-Pétersbourg n'ont pas « révolutionné », comme on l'annonçait, le Paris musical. Cette « Saison » ne change pas le cours des saisons. Nous nous expliquerons prochainement là-dessus.

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 avril 1909	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	6.786 50
17 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.817 50
18 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.275 »
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	3.734 50
19 —	<i>Le Barbier de Séville. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Rossini. — F. Fourdrain.	2.545 50
20 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	6.857 50
21 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	9.392 50
22 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	7.674 50
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.485 50
24 —	<i>La vie de Bohème. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Puccini. — F. Fourdrain.	7.551 66
25 — matin.	<i>Werther. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. — Mascagni.	6.724 »
— soirée.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	6.607 50
26 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Chalet.</i>	Massenet. — Adam.	3.543 »
27 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.164 50
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.986 50
29 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	7.537 50
30 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.027 50
1 mai	<i>Werther. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Massenet. — F. Fourdrain.	7.623 50
2 — matin.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	8.084 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.505 50
3 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.470 »
4 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.002 50
5 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	8.440 50
6 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.553 50
7 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.944 50
8 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.642 66
9 — matin.	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	3.650 66
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.025 »
10 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	4.558 50
11 —	<i>La Habanera. — Philémon et Baucis.</i>	Raoul Lapara. — Gounod.	7.254 »
12 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.165 »
13 —	<i>La Légende du Point d'Argentan. — La Vie de Bohème.</i>	F. Fourdrain. — Puccini.	9.370 50
14 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.232 »
15 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	9.793 50

Festival franco-anglais.

Le 14 mai, dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, un millier environ de jeunes filles de Paris et de Londres ont été réunies pour chanter, avec accompagnement de grand orchestre et d'orgue, des chants populaires tirés du folklore

des deux pays, et quelques compositions savantes de musiciens contemporains.

Lorsque fut mise en avant, l'été dernier, l'idée d'une invitation adressée aux jeunes filles de Londres par la chorale des lycées de jeunes filles de Paris, des objections très sérieuses furent formulées par la plupart des personnes dont le concours était indispensable. — *Ce n'est pas pratique*, disait l'une. — *C'est irréalisable*, disait l'autre avec conviction. — *Comment voulez-vous qu'on fasse voyager des jeunes filles ?* — *Vous aurez peut-être une réponse favorable ; mais au dernier moment, les défections seront nombreuses, etc., etc...* Quand une idée est bonne, il ne faut jamais s'arrêter à ces difficultés d'opinion. Il faut aller de l'avant ; on prouve la possibilité du mouvement par le mouvement lui-même.

Voici, avec les noms de leurs Directrices, les Ecoles de Londres (et environs) qui, dès l'hiver dernier, répondaient à l'invitation des lycées de jeunes filles de Paris, acceptaient le programme musical que leur imposait M. Jules Combarieu, et s'engageaient à venir à Paris le 14 mai :

NOM DE L'ÉTABLISSEMENT.	NOM DE LA DIRECTRICE.
Holborn Estate Girls School, Aldwych. E.	Miss Cocking.
North Hakeney High School, Stamford Hill.	Miss James.
Lewisham Grammar School, Catford S. E.	Miss Ashworth.
Camden School for Girls, Prince of Wales Road, Kentish Town.	Miss Lawford.
Highburg Hill High School N.	Miss Kyle, B. A.
Highfield School, Croydon, Lower Addiscombe Road.	Miss Waller.
The High School, Berkhamstead.	Miss Harris.
North Park College, Croydon.	Mrs Fox.
Clapham High School.	Mrs Woodhouse.
Southwood Hall, Highgate.	Miss Rowe.
Croham Hurst School, Croydon	Miss Clark.
Wentworth Hall, Mill Hill N. W.	Miss Cecilia Hill.
Burlington School, Old Burlington St. W.	Miss Wigg.
Paddington High School, 129 Elgin Avenue.	Miss Slater.
Blackheath High School, Wemyss Road, S. E.	Miss Gadesden, M. A.
Girls' High School, Sutton Surrey	Miss Bell.
Bedford High School.	Miss Collie.
St.-Marys College, Paddington.	Miss Powell.

Or, de toutes les jeunes Anglaises de ces diverses Ecoles qui avaient promis de répondre à l'appel, *pas une n'a manqué à sa parole*. Toutes ont été exactes au rendez-vous, la rose rouge symbolique au corsage ; le programme de leur réception (qui s'étendait sur quatre jours) a été ponctuellement suivi, sans changement de la dernière heure ; et le festival projeté a eu un éclatant succès. Il était présidé par M. Doumergue, ministre de l'Instruction publique ; sir Francis Bertie était à ses côtés.

Un tel résultat est dû à de nombreuses initiatives, dignes des plus grands éloges. M^{lle} Irma Dreyfus, qui a déjà tant fait pour les bonnes relations entre Londres et Paris, avait bien voulu se charger des premières démarches. Elle a trouvé à Londres une collaboratrice d'élite dans la directrice de l'importante école de Wentworth hall, miss Cecilia Hill.

Miss Cecilia Hill est la secrétaire générale d'une très considérable société an-

glaise qui groupe en un faisceau brillant les formes principales de l'éducation musicale et un grand nombre de bonnes volontés éminentes : la *Girls' School Music Union*. Grâce à l'autorité que lui donnent ses fonctions, son caractère et l'estime particulière dont elle est l'objet en Angleterre, elle a réuni autour d'elle tout un essaim de jeunes musiciennes et l'a conduit à Paris. Le plus bel éloge que l'on puisse faire de cette femme d'intelligence et de cœur qui, à Paris, charma tout le monde par sa parfaite distinction, c'est de dire que cent familles de Londres lui ont confié ce qu'elles ont de plus précieux au monde : leurs enfants. Ce seul fait dit assez ce qu'elle est. Elle-même a su trouver un chef d'orchestre anglais compétent et sûr, M. Norman O'Neill, qui ne s'est pas borné à conduire admirablement les chœurs, mais qui s'est imposé un travail considérable et très heureux en orchestrant tous les airs chantés.

Je n'ai nul besoin de sacrifier à un devoir de courtoisie, pour ajouter que les jeunes Anglaises ont paru excellentes à tous ceux qui les ont entendues. Les voix ont d'abord un timbre fort agréable (plus doux peut-être, et plus *rond* que les voix françaises) ; elles sont très homogènes et montent avec facilité dans le registre aigu, sans changer de couleur. L'ensemble est parfaitement discipliné, les nuances observées avec soin. Je ne veux désobliger personne ; mais en toute sincérité, si j'avais un prix à décerner, ce n'est peut-être pas aux élèves de Paris que je l'attribuerais, bien qu'elles aient fait des progrès très remarquables et que leur tenue ait été très bonne sous la direction de M. Gabriel Pierné. S'il s'établissait une émulation, personne, je crois, ne s'en plaindrait.

Il ne m'est pas permis de parler ici de l'organisateur de ce festival. Je puis bien dire cependant combien fut heureuse l'idée de faire chanter, avant tout, des airs populaires. Une composition savante de M. X. ou de M. Z. n'exprime — quand elle est réellement expressive et représentative, — qu'une individualité ; encore traduit-elle le caprice d'un moment, une fantaisie passagère sans rapport profond avec la personne morale. Tout autre est l'air populaire. Il a une signification collective ; anonyme, il est représentatif de la race. Comment un tel privilège est-il celui d'un bref assemblage de notes et de thèmes rythmés ? Cela ne peut s'expliquer avec des mots ; c'est le secret du langage musical. Le chant national d'Ecosse a été spécialement applaudi. Et, pour accentuer notre plaisir en montrant le lien de l'art populaire et instinctif avec l'art réfléchi des grands compositeurs, M. Alexandre Guilmant nous a fait entendre à l'orgue une improvisation délicieuse — pittoresque, diverse, amusante au possible — sur l'un de ces airs anglais, puis sur le canon de *Frère Jacques*, après l'exécution de la charmante pièce du grand compositeur Paladilhe.

Nous devons des remerciements à notre illustre Saint-Saëns, qui voulut bien rehausser l'éclat de cette fête en paraissant au pupitre pour diriger son *Phaëton* ; les applaudissements enthousiastes dont son apparition fut saluée lui ont montré que le cœur du public était toujours avec lui. Nous devons remercier les dames patronnesses qui contribuèrent avec tant de dévouement au succès matériel de cette belle séance, — et une fois encore, pour un second motif, à nos charmantes visiteuses d'Angleterre qui voulurent contribuer, pour une somme de 300 francs, à l'œuvre charitable que visait la recette.

Malgré le concours de tant de bonnes volontés désintéressées, les frais d'un tel festival sont considérables. Ils se sont élevés à 7.000 francs ; et la moitié des places avaient dû être distribuées gratuitement aux parents des élèves ! Il y a eu

néanmoins pour l'œuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose (création du prof. Grancher), une somme qui vient d'être remise, avec les comptes, à M. Liard, Recteur de l'Académie. Les pauvres auront donc leur part. Dans l'Université, on fait parfois de la musique ; on ne fait jamais d'affaires. En somme, un but excellent est atteint ; la rose de France et la rose rouge d'Angleterre ont pris contact. Espérons qu'elles se retrouveront bientôt.

La Chambre de Commerce britannique et son distingué Président, M. Walther Behrens, ont prêté un concours précieux et encourageant.

E. DUSSELIÉ.

L'opéra avant Lulli et les masques anglais.

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT (1).

C'est une curieuse histoire que celle de l'opéra. Le philosophe moderne s'en désintéresse volontiers ; dans ce spectacle composite où les yeux sont plus intéressés que la raison, il est tenté de voir un chef-d'œuvre de la frivolité, une invention du libertinage, un luxe de moyens expressifs qui n'est qu'une synthèse d'illusions coûteuses ou l'étalage d'une virtuosité en marge de la vie réelle. Il n'a pas tout à fait tort. Mais l'historien est obligé de voir autrement les choses. Notre opéra, si brillant et si vain aujourd'hui encore, lui apparaît comme le point d'aboutissement d'une évolution très longue, dont le point de départ doit être cherché dans des faits essentiels et profonds, dans quelques idées primordiales et quasi universelles. Deux propositions sont acquises et hors de conteste : 1^o Le drame lyrique, associant tous les arts du rythme et une partie des arts du dessin, *est très antérieur au drame littéraire*. Le drame déclamé, comme ceux de Corneille et de Racine, est le privilège des siècles de grande culture, c'est-à-dire un tard venu ; il faut le considérer (le génie individuel étant hors de cause) comme un résidu, traité et développé à part ; il résulte d'une abstraction rompant, par une différenciation hardie, le faisceau initial où parole, chant, chorégraphie, mimique, accompagnement instrumental, étaient liés. Pour le primitif, la finesse des analyses morales, la beauté du discours verbal, du dialogue et du style, sont accessoires ; ce qui importe plus que tout le reste, ce sont les tréteaux et l'action avec travestissement ; c'est aussi le chant choral et la danse populaire ou rituelle. Plus tard, chacun de ces moyens d'expression s'isole et donne lieu à des techniques distinctes : il y a des paroles sans mélodies comme des mélodies sans paroles ; enfin le faisceau est reformé, très artificiellement et péniblement, dans des conditions nouvelles. — 2^o Le drame lyrique est fondé sur l'imitation, *et l'imitation, à l'origine, a une cause religieuse*. Les primitifs croient à l'existence de certains dieux, et leur composent une légende. Ils représentent, ou *imitent* cette légende, bien avant de traiter des sujets pris dans l'observation, parce qu'ils sont persuadés qu'en imitant une personne, esprit ou être réel, on se donne sur elle un droit de maîtrise permettant d'éviter sa colère ou de forcer sa bienveillance. De là tous les moyens usités dans le drame, et en particulier l'usage du masque, d'abord employé par les Grecs pour

(1) *Les Masques anglais, étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640)*, par PAUL REYHER, docteur ès lettres (1 vol. gr. in-8°, 563 p.).

figurer Dionysos. (Dans la recherche des origines, il faudrait, bien entendu, ne pas oublier, surtout quand il s'agit des méridionaux, le plaisir des actions concertées, le désir de rehausser l'éclat d'une fête sociale et un goût instinctif de la parade.) De cette superstition et de ces tendances sont sortis, chez les Grecs, les drames d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide ; et, durant notre moyen âge occidental, les « drames liturgiques » des ^{xi}^e, ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, dans la musique desquels on trouve déjà ce « style représentatif » ou conforme au langage naturel des passions que les Italiens de Venise et de Florence se sont flattés d'avoir découvert au début du ^{xvii}^e siècle.

D'abord inhérent au culte et organisé autour d'un autel, le drame lyrique se détache peu à peu de la liturgie pour se constituer à l'état indépendant et se laisser envahir par l'esprit profane. On doit même remarquer qu'à mesure qu'il s'écarte du rituel pour s'enhardir au *fara da se*, il perd, ou réduit à très peu de chose ses éléments musicaux, tant il est vrai que religion et musique sont d'abord étroitement unies. Il meurt enfin ; en France, on peut dire que sa fin, préparée par la vogue des mystères, coïncide avec leur interdiction (1548).

Après une éclipse il renaît ; l'opéra brille d'un grand éclat au ^{xvii}^e siècle, mais il est comme transposé aux antipodes de la pensée religieuse. Ce changement radical est dû à l'influence de la vie de cour. Toute l'orientation du genre est modifiée. Un acte de foi devient un divertissement ; une cérémonie réunissant, par extension, toute la cité, devient une fête mondaine réservée à une élite. Le drame a perdu contact avec la vie sociale : il était populaire, il n'est plus qu'aristocratique. Au lieu d'être joué dans l'église ou sur le parvis, il fait l'agrément d'un salon. L'habileté des auteurs s'exerce encore sur quelques idées religieuses traditionnelles, mais ces idées ne sont plus des idées-forces : ce sont des idées-joujou, un ornement de rhétorique pour les livrets, une matière de fades allégories pour le bel esprit, sans plus d'importance que les tapisseries et les peintures décorant les murs d'un palais. La musique et la danse vont être la proie de la virtuosité salariée. Le « public » commence à exercer sa tyrannie de grand personnage blasé qu'il faut distraire à tout prix.

En même temps sont bouleversées les préséances, dans les arts du rythme et du dessin : tout ce qui était accessoire passe au premier plan ; la mise en scène arrive à un faste ridicule. Pour triompher de ces habitudes frivoles, pour remonter le courant de trois siècles et revenir à la première tradition, à la source, au drame lyrique religieux et social, on sait l'effort colossal — et chimérique — de R. Wagner !

En somme, il y a deux formes du drame lyrique, représentant deux grandes périodes de l'histoire du genre, séparées par la Renaissance : drame rituel et religieux ; puis drame profane et mondain. La genèse de l'un et l'autre nous est connue : pour expliquer le premier (celui du Moyen Age), il faut étudier les fêtes liturgiques de l'Église ; pour expliquer le second, il suffit de connaître certains usages de la vie de Cour aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles.

C'est à ce dernier type que se rapporte le grand travail présenté il y a quelques jours par M. Reyher à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, pour la conquête du grade de docteur. M. Reyher n'est nullement musicien, et il n'a pas songé un instant à traiter un sujet musical. En parlant des « masques », il a été bien plutôt préoccupé de littérature, et surtout d'histoire des mœurs. Son livre, très riche en documents de première main, n'en est pas moins une contribution

excellente, précieuse, et toute nouvelle, à l'étude des origines du drame lyrique moderne. Après l'avoir lu, on ne songe plus à regarder comme une création originale les œuvres italiennes qui, encore hier, passaient pour avoir été, aux environs de 1600, les premières manifestations du genre *opéra* : telles, l'*Euridice* de J. Peri, représentée au palais Pitti (6 oct. 1600), à l'occasion des noces de Marie de Médicis et d'Henri IV, ou l'*Orfeo* de Monteverde, joué à Mantoue en 1607. Au xvi^e siècle, les usages de cour, en Angleterre, préparent l'opéra.

Le port du masque est d'abord usité dans les fêtes anglaises, parce qu'il favorise la hardiesse des propos d'amour. Le vieux Capulet l'explique bien ainsi, dans la pièce de Shakespeare : « J'ai vu le temps où je savais porter un masque et chuchoter à l'oreille d'une dame un propos qui pouvait lui plaire. » Tel est le cas de Roméo lorsqu'il parle pour la première fois à Juliette. Le « mask » est si important que le mot désigne la fête où on le porte, le ballet avec chant et grande mise en scène. Or ce genre de spectacle et d'action commence à paraître en 1501, lors du mariage du prince Arthur, fils aîné d'Henri VII, avec Catherine d'Aragon. En 1512, il est régulièrement constitué, grâce à la connivence de modes diverses. La danse est fort en honneur, parce qu'elle fait valoir l'élégance corporelle, et que « dancing is Love's proper exercise ». Il en est de même pour la musique instrumentale et le chant, auxiliaires délicats de la galanterie ; il suffit d'ailleurs que des souverains comme Henri VIII, Marie Tudor, Élisabeth elle-même, jouent du luth, de la viole, de l'épinette et de la « harpecorde », pour que tous les grands seigneurs soient plus ou moins musiciens. A cela joignez l'habitude des costumes fastueux, le goût de la mythologie, de l'allégorie et de la représentation : tous les éléments de l'opéra moderne ne sont-ils pas réunis ? La seule évolution nécessaire pour aboutir à la forme d'aujourd'hui sera la substitution des artistes professionnels aux amateurs titrés. Sans nous laisser hypnotiser par les ballets français et italiens, les seuls dont on ait parlé jusqu'ici, essayons, à la suite de M. Reyher, de nous faire une idée des ballets anglais.

*
**

La danse est un des éléments essentiels de ces fêtes de cour, parce qu'elle est particulièrement favorable à la galanterie par les choix qu'elle exige, les rapprochements qu'elle provoque et les libertés qu'elle permet. Il est d'usage que les danseurs (masqués) s'embrassent. Ainsi Shakespeare fait dire à Henry VIII (acte I, sc. 4) reconduisant Anne Boleyn : « Mon cher cœur, j'ai été bien incivil de ne pas vous embrasser. » D'après les *Mémoires sur Vieilleville*, de Carloix, la volte a ceci de particulier : « l'homme et la femme, s'étant embrassés toujours de trois en quatre pas tant que la danse dure, ne font que tourner, virer, s'entresoubslever et bondir. »

Les danseurs sont de très hauts personnages, souvent des princes. C'est à la répétition d'un ballet à laquelle Charles (I^{er}) assistait, que la princesse Henriette-Marie de France lui « donnera dans la vue » au moment où il allait demander la main de l'Infante. A la cour, parmi les dames et les seigneurs, la danse a des amateurs passionnés, des virtuoses renommés. Une mode est ainsi créée. Au ballet de la *Vision des douze déesses* (6 janvier 1604), un ambassadeur d'Espagne « danse la gaillarde fort gaiement, en jeune homme de vingt ans ». Au milieu de la salle où est représenté le « mask » il y a un espace libre, qu'on n'ose comparer

à l'orchestre du théâtre antique. C'est là que les danseurs descendent : chacun choisit dans le public la dame qui sera son « partner » ; quelquefois, le roi la désigne lui-même.

Les danses exécutées sont très nombreuses, diverses d'origine et de forme.

Les plus anciennes semblent être les basses-danses, graves et solennelles (le pied ne quittant pas le parquet), à la mode de France ; Tabourot les oppose aux danses « lascives et dehontées », regrette leur disparition vers le milieu du xvi^e siècle, et espère que des « matrones sages et modestes » les remettront en honneur. La pavane est aussi une danse lente et grave. On les emploie au début des divertissements ; c'est un *adagio* d'introduction. Il y a ensuite des exercices plus vifs : rondes, courantes, gaillardes, voltes.

La ronde, tombée dans le domaine du commun vers la fin du xvi^e siècle, est rapide et oblige les danseurs « à tourbillonner le plus vite possible, au risque de faire quelque chute qui change leur joie en mortification ». La gaillarde est dans le même cas. Carloix parle des « capriolles d'un prince qui danse la gaillarde en 1552 : de ses tours et détours, fleurettes drues et menues, gamberottes, bonds et sauts fort légers et adroits ». Davies la décrit comme rapide et vagabonde (*Wandering*). Elle avait des passages « incertains » ou, comme dit Tabourot, « sans aucune disposition » où la virtuosité prenait ses libertés et multipliait les sauts. La volte, à cause de ses licences et de son emportement, a été parfois dénoncée comme un scandale. Tabourot en parlait avec indignation. Il dit qu'« on faict bondir les damoiselles de telle mode, que le plus souvent elles montrent à nud les genoulx, si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obuier ». Kyd l'appelle cependant « le pas des dames ». Dans le même genre on peut placer les morisques. Dans *Henri VI*, Shakespeare compare Cade, se débattant pour faire tomber les flèches ennemies dont il est tout hérissé, à un danseur qui exécute une morisque en agitant ses grelots. Aussi gais et désordonnés semblent avoir été les *matassins*, que l'on retrouve en France, à la fois burlesques et d'origine guerrière (?) : « Les danseurs y sont vestus de petits corcelets, avec fimbries ès épaules, et sous la ceinture, vne pente de taffetas sous icelles, le morion de papier doré, les bras nuds, les sonnettes aux jambes, l'espée au poing droit, le bouclier au poing gauche : lesquels dansent soubz un air à ce propre et par mesure binaire, avec battements de leurs espées et boucliers. »

Toutes ces danses viennent d'Italie, de France ou d'Espagne. Quelques-unes sont spéciales à l'Angleterre : la « measure », grave, solennelle, d'un rythme spondaïque, mais « with singular variety » ; et les « country dances ».

Tourner et sauter n'est pas le seul objet des danseurs. Ils forment des « figures » : cercles, carrés, triangles et autres figures géométriques qui se succèdent, s'entremêlent, se forment et se déforment pour le plus grand plaisir des yeux. D'autres fois, on s'amuse à représenter toutes les lettres d'un nom. Anne de Danemark et ses dames, dans le *Ballet des Reines* (2 février 1609), figurent le nom du petit prince Charles. Douze nymphes tracent en dansant *Anna Regina*, puis, dans leur seconde « masking daunce », *Jacobus Rex*, et, dans la dernière, *Carolus P* (rinceps). Le même usage était suivi en France. Tallemant des Reaux raconte comment la sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon, « fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisaient les lettres du nom du Roy : — Eh bien ! Sire, luy dit-elle après ; n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composaient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté ? — Ah ! ma sœur,

lui dit-il ; ou vous n'écrivez guères bien, ou nous ne savons guère lire. »

De là aux tableaux vivants encadrés par de brillants décors, il n'y avait qu'un pas. Voici comment M. Reyher décrit le troisième ballet de la reine (janvier 1627 ?) et le trône de Beauté où elle se montre avec ses dames. « C'est une sorte de portique à huit faces décoré de pilastres ioniques qui forment autant de niches où les danseuses sont assises deux par deux. Au centre se dresse un pilier lumineux relié par des sortes d'arches à chacun des pilastres ; il sert à éclairer celles qui ont pris place sur le trône. De petits amours supportent la corniche relevée de lumières et de riches moulures ; enfin, tout en haut, se dressent des statues polychromes représentant les éléments de la Beauté : la Sérénité, l'Éclat, et ainsi de suite. La machine tourne lentement pour laisser voir la reine, Arabella Stuart, la comtesse de Bedford, la comtesse de Derby et toutes les plus grandes dames du royaume, vêtues de robes aux couleurs vives et variées. Sur les marches se pressent des amours joufflus dont certains brandissent des torches ; les autres sont armés d'arcs et de carquois. Au premier plan, et de chaque côté, jaillissent les fontaines de Jouvence et de Plaisir, près desquelles s'élèvent des berceaux de verdure où jouent des musiciens. Un bosquet d'arbres aux fruits d'or se dresse à l'arrière-plan ; des amours cueillent les fruits de ce nouveau jardin des Hespérides et les lancent, tandis qu'autour d'eux de gracieuses levrettes, emblèmes de la beauté, bondissent de côté et d'autre pour attraper les pommes, et s'amuse à les mordiller. Du haut des nues, Diane, sur son char d'argent traîné par ses vierges, verse sa lumière sur cette scène glorieuse. Si l'on tient compte encore de la splendeur des costumes, de l'éclat des couleurs, des reflets des soieries et des draps d'or et d'argent, de ces pierres qui scintillent de tous côtés comme les étoiles d'un ciel d'été, il semble vraiment impossible d'imaginer un spectacle plus somptueux, plus digne des regards du souverain de la Grande-Bretagne et des représentants, à sa cour, des autres monarques de l'Europe.

« Un aussi beau tableau mérite d'être admiré, et les « Masquers » conservent quelques instants leurs positions pour laisser aux spectateurs le temps de le contempler à loisir. Au moment voulu, ils descendent de la machine sur la scène et de là sur le plancher des danses. Cette descente n'est pas, comme bien l'on pense, improvisée sur l'heure : l'impression que les danseurs vont produire dépend beaucoup de leurs premiers mouvements qui permettent d'attirer l'attention sur l'élégance d'une jolie taille, de faire valoir la beauté d'un costume, avant que la fatigue n'ait émoussé la vivacité et la fraîcheur des impressions du public. »

*
* *

Quel était exactement le rôle de la musique dans les « masks » ? C'est un point sur lequel nous voudrions être renseignés avec précision. Ce n'est pas toujours possible, et il faut assez souvent nous contenter de peu. Mais plusieurs faits importants doivent être notés.

Les instruments employés sont assez nombreux : hautbois, fifres, trompettes, trombones (saquebutes), cors, violons, bandore, harpecorde... Dans les anciennes mascarades, l'usage du fifre et du tambour était caractéristique. C'est ainsi que Shylock (*Merchant of Venice*, II, v), avant de quitter son logis, recommande à

Jessica de ne pas regarder passer les masques, si elle entend le tambour et le « vil sifflement du fifre ». L'entrée du roi, dans la salle où est joué le mask, est annoncée tantôt par les cors et les trompettes, tantôt par les hautbois. (Ce dernier usage se retrouve encore dans Shakespeare, *Hamlet*, III, II.) L'orchestre se fait entendre quelquefois après l'exposition du sujet (comme dans la *Vision des douze déesses*), quelquefois au début, en guise d'ouverture (comme dans le *Ballet de noirceur*, qui commence par un hymne en l'honneur de Niger, fils de l'Océan, chanté par un triton et deux sirènes avec accompagnement instrumental). En général, l'orchestre intervient toutes les fois que le décor change, pour faire appel à l'attention de l'auditeur. Ainsi, dans le *Triomphe de Neptune* (1624), une « musique bruyante » annonce un palais sous-marin, et les cors sonnent quand la flotte se montre. Les trucs (tels que transformations d'arbres en hommes et autres effets du même genre) sont d'ordinaire accompagnés de chants qui ont la valeur d'une incantation expliquant la métamorphose merveilleuse. On peut dire aussi qu'une autre fonction générale de l'orchestre est d'occuper et de distraire le spectateur dans les intermèdes du spectacle, lorsque les danseurs descendent d'une machine ou se préparent à danser. Il a enfin pour rôle de marquer le rythme pendant les danses. Mais on doit lui reconnaître un caractère d'ordre plus élevé et plus artistique.

L'orchestre est *expressif* ; je veux dire que des témoignages assez précis permettent d'affirmer qu'il sait se régler sur l'action et en suivre les péripéties. Il arrive même que la musique présente quelques-unes des formes qui, plus tard, seront usuelles dans la composition savante. Dans les plus anciens masques, il n'y a guère que des tirades, des strophes, des « madrigaux » terminés par des échos simples ou doubles ; c'est l'équivalent, si l'on peut rapprocher ces extrêmes, du lyrisme prépondérant dans le drame grec, et aussi dans certains drames liturgiques du moyen âge, musicalement construits sur une strophe unique. Mais cette forme perd peu à peu sa raideur. Le *Mask en l'honneur de lord Hay* (1607) offre un dialogue en musique. Le *Ballet d'Obéron* (1611) contient deux chants dialogués : le premier entre deux fées et le chœur, le second entre deux fées. Le dialogue est même réparti, observe M. Reyher, d'une façon symétrique : première fée, deux vers ; seconde fée, deux vers ; le chœur, deux vers. Le second morceau est plus varié, mais non moins régulier : $2 + 2 + 3 + 3$.

Le nombre et la place des musiciens sont quelquefois connus. Dans le mask de 1607, il y a, sur l'estrade et à droite, dix musiciens : une harpe, deux violons, cinq luths, une bandora et un trombone. A l'autre extrémité, neuf violons et trois luths. Presque en face du milieu, et sur un point élevé, de façon à former un triangle, un troisième orchestre est là pour « répondre » aux deux précédents : il comprend six cors et six choristes de la chapelle royale. Enfin, au fond de la scène, juchés au sommet d'une montagne, il y a des hautbois pour annoncer l'entrée du roi. Champion décrit ainsi une partie du spectacle : du bosquet de Flore, qui occupe le côté droit de la scène, descendent un chanteur (Zéphyr) et des sylvains au nombre de six ; deux d'entre eux chantent, les autres les accompagnent sur trois luths et une bandora. A quelques paroles échangées par Zéphyr et Flore succède une seconde chanson « en forme de dialogue » qui se termine par un chœur. La Nuit paraît alors dans son palais sur la gauche de la scène : elle continue avec Flore, Zéphyr et Hespérus l'exposition du sujet, et l'on arrive ainsi à la danse des arbres d'or et à leur transformation en chevaliers d'Apollon.

*
* *

Ramassons ces traits par un exemple pris dans la période de maturité du « mask ».

Nous sommes en 1618, le 6 janvier, à Whitehall. Les répétitions ont commencé dès le début de décembre et se sont poursuivies tous les jours. Durant cette période, il n'a été question que du choix des danseurs et des dames qui seraient admises à la fête. Les ambassadeurs étrangers se sont excusés auprès de leurs souverains d'être obligés de suspendre les négociations en cours.

Muni d'un sceptre blanc qui n'est pas un insigne de parade, et secondé par les hallebardiers, le lord chambellan refoule aux portes du palais le public des solliciteurs. Les coups ne sont pas rares. Quelques dames, pressées en tas dans les galeries, devront patienter là, jusqu'à la fin. Ceux qui entrent ne sont pas tous de la Cour ; telle bourgeoise en robe à paniers réalise un rêve longtemps caressé : mais, si elle est jolie, on barre brutalement la route au mari et on l'éconduit. Les artistes qui ont travaillé pour le « masque », les fournisseurs, voudraient forcer le passage. Il faudrait les tambours de la garde pour réduire au silence certaines réclamations !

Dans la salle, toutes les places sont déjà occupées. Le roi n'arrivera que dans deux heures. Un peu partout, sur les banquettes, s'étale la vanité des galants. L'un, qui a payé très cher le titre de baronnet, veut, par son attitude, forcer le public à admirer ses bas de soie et l'élégance d'une jambe courte, signe indiscutable d'une haute noblesse ; l'autre met en évidence la blancheur féminine de ses mains. L'atmosphère est lourde et saturée de parfums. Dans une loge s'est entassée toute la suite de l'ambassadeur vénitien ; on y est déjà fort mal à l'aise, et voici qu'ouvrant la porte, le maître des cérémonies, sir Lewis Lewkenor, introduit un nouveau venu, — un Espagnol, un de ces hommes qui sont la bête noire des Vénitiens, et qui s'installe ici cavalièrement, sans souci des autres ! L'aumônier de l'ambassade, Orazio Basino, murmure entre ses dents que ces « Dons » l'exaspèrent. Il se console en faisant du regard l'inspection des dames. Il y en a six cents, avec des panaches à plumes et des bijoux étincelants. L'une d'elles s'évanouit : c'est une dame de la campagne, arrivée dès six heures du matin, et qui n'a pris, depuis, aucune nourriture.

Une éclatante sonnerie de cors. C'est l'arrivée du roi. Jacques I^{er} paraît, accompagné du comte de Gondomar, ambassadeur d'Espagne, et de Contarini, l'« orateur » vénitien ; la reine Anne est souffrante et ne viendra pas. Parmi les suivants qui prennent place lentement, quel est cet homme qui se dresse fièrement et dont on se demande le nom ? Un de ces aventuriers criblés de dettes qui hantent les couloirs de Whitehall et qui payent d'audace pour en imposer à leurs créanciers.

On distribue à tous les assistants le sommaire du ballet. Titre : *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*. Librettiste : Ben Jonson. Auteur de la décoration : Inigo Jones. Le musicien est inconnu. Le silence s'est fait. Le rideau se lève au son des instruments. Le décor est d'un goût déplorable : il représente une énorme montagne, l'Atlas, dont le sommet est une tête de vieillard avec une barbe blanche de givre. On admire le mécanisme qui permet à ce mauvais pantin de rouler de gros yeux de tous côtés. Au pied de la montagne, un bosquet de lierre.

Annoncé par une symphonie où dominant les flûtes, les tambourins et les cymbales, apparaît, avec un cortège nombreux, le personnage qui symbolise le plaisir grossier : c'est Comus, le dieu de la bonne chère, dont les plaisanteries culinaires eussent réjoui Rabelais ou Falstaff. Autour de lui commence une danse qui provoque des rires bruyants : onze bouteilles énormes et un tonneau munis de jambes se livrent à de folles gambades, accompagnées par les trompettes et les instruments de cuivre. Hercule paraît : il chasse Comus comme un nouveau monstre et somme le bosquet d'où il est sorti de s'enfoncer sous terre. On voit alors, assis au bas de la montagne, le Plaisir et la Vertu : au-dessous d'eux, leurs prêtres, vêtus de longues robes rouges et coiffés de mitres d'or. Mercure vient annoncer que l'heure est enfin venue, prédite jadis par Atlas, où deux vieux ennemis, Plaisir et Vertu, vont se tendre la main « pour plaire à Hespérus, l'astre glorieux dont les clartés brillent jusqu'aux colonnes d'Hercule ». (Tout le monde a compris, c'est un compliment à l'adresse de Jacques I^{er}.) La vertu va présenter douze princes nés dans cette montagne escarpée ; celui qui les mène est de la race d'Hespérus et brillera un jour du même éclat... (Ceci est à l'adresse du prince de Galles, le futur Charles I^{er}.) Les danseurs étant ainsi présentés, la montagne s'ouvre : les « Masquers » en sortent, vêtus de satin et de dentelles, coiffés de couronnes hérissées d'aigrettes, et le visage caché par un masque noir. Ils descendent de la scène dans l'espace libre ménagé au milieu de la salle. Dédale les précède. Les violons jouent, marquent le rythme ; mais les danses traînent, le sujet devient compliqué... Le roi s'impatiente : « Ceux-là, qu'ont-ils donc à ne pas danser ? s'écrie-t-il avec colère... Pourquoi m'avez-vous fait venir ici ? Que le diable vous emporte tous ! » Le favori, le marquis de Buckingham, sauve la situation : il s'élance et fait une suite de pirouettes avec tant de grâce et d'agilité qu'il calme son souverain et provoque l'enthousiasme général. Une mythologie languissante n'arrive pas à soutenir l'intérêt du ballet. Mercure annonce la fin. Suivi des ambassadeurs et des danseurs, le roi passe dans la salle où on a dressé un souper, il y jette un regard et se retire. Aussitôt les convives se précipitent sur les mets avec une telle furie, que les tables sont renversées et la vaisselle brisée.

*
* *

Tels sont, d'après M. Reyher, que je viens de suivre exactement, les traits généraux du mask anglais. Il emprunte beaucoup aux usages italiens et français, mais il est en même temps une création originale. Grâce au talent de Ben Jonson pour les livrets, il prend de bonne heure la forme dramatique ; sans lui, sans son influence et la tradition qu'il constituait, des pièces de Shakespeare comme la *Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été* n'existeraient probablement pas. Quant aux liens du mask avec l'opéra, ils sont visibles. Prenez un quelconque des caractères du drame lyrique tel qu'il a été conçu par Lulli, ou, avant lui, par Monteverde ou J. Peri : solo ou duo vocal, récitatif, chœur, danse, orchestre, mythologie dans le livret, allégorie, bel esprit, flatteries à l'adresse des grands, machines, décors somptueux, trucs de mise en scène, costumes fastueux ; tout cela se trouve, plus d'un siècle auparavant, dans le masque anglais.

J. C.

Bibliographie musicale (suite).

HISTOIRES DE LA MUSIQUE ÉCRITES EN ANGLAIS.

MALCOLM (Alex.) : *A treatise of Music, speculative, practical and historical*. Edinburgh, 1721, gr. in-8°. — Autre édition, avec changement des chapitres. London, 1779 (cf. Mattheson's *Crit. Mus.*, t. II, p. 147), B. Boyen, gr. in-8°, — « Das werkchen » ist sehr vortrefflich (Forkel).

BROWN (J.) : *A Dissertation on the union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*. London, 1763, gr. in-4°; 2^e édit. sous le titre : *The history of the rise and progress of poetry, through its several species*. London, 1764, gr. in-8°. — En français, sous le titre : *Histoire de l'origine et des progrès de la poésie, dans ses différents genres, traduite de l'anglais par M. E. (Eidous) et augmentée de notes historiques et critiques*. Paris, 1768, gr. in-8°. — En allemand, sous le titre : *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge*, etc. Leipzig, 1769, gr. in-8°. En italien : *Dell' origine, unione e forza, progressi, separazione e corruzione della poesia e della musica, tradotta, etc., ed accresciuta di note dall Dr. P. Crocchi*. Firenze, 1772, gr. in-8°. — Fétis fait un éloge mérité de cet ouvrage.

HAWKINS : *A general History of the Science and Practice of Music*. 5 vol. London, 1776 (F. Payne), in-4°. Vol. I, 465 p. ; II, 544 p. ; III, 595 p. ; IV, 548 p. ; V, 582 p., plus des tableaux. Nouvelle édition, enrichie des notes posthumes de l'auteur (1875, chez Novello, avec un atlas). Important ; très documenté. Est un des meilleurs répertoires à consulter pour Hændel. Ne rend pas toujours une justice suffisante à la musique anglaise (par ex. aux anciens madrigalistes). Burney l'a utilisé pour les vol. 2-4 de son Histoire.

BURNEY (Charles) : *A general History of Music, from the earliest ages to the present period*. London, 1776-89. 2^e édition, vol. I, 522 p. ; II, 597 p. ; III, 622 p. ; IV, 685 p. London, 1789, 1782 (sic), 1789, 1789, gr. in-4° (chez F. Becket, J. Robson et G. Robinson). L'introduction de l'ouvrage a été traduite en allemand sous le titre *Über die Musik der Alten*, par J.-J. Eschenburg. Leipzig, 1781 (216 p.). — Ouvrage qui pendant longtemps a été très estimé. Non sans défauts. A moins de valeur que d'autres travaux de Burney. Le point de vue de l'auteur est, presque jusqu'à la fin, celui d'un nationalisme anglais peu impartial. Précieuse indication des sources pour l'étude de la musique antique. Suppléments notés et portraits intéressants. (Analyse dans Forkel, *Allgem. Litt der Musik*, p. 27-8.)

EASTCOTT (Rich.) : *Sketches of the origin, progress and effect of Music, with an account of the ancient Bards and Minstrels*. Bath, 1793, gr. in-8°; 2^e édit. Bath, 1793. (Cf. *Effemeridi letterarie di Roma*, t. XXIII, 1794, p. 213, et Lichtenthal, vol. III, p. 38). L'ouvrage, selon Lichtenthal, est moins une histoire qu'un recueil de matériaux pour une histoire. — C'est une compilation bien faite (Grove).

BUGH (A.) : *Anecdots of Music, historical and biographical; in a series of letters from a gentleman to his daughter*. London, 1814, 3 vol. — Contient une histoire élémentaire de la musique; a été traduit en allemand (*Anekdoten*

und Bemerkungen Music betreffend...) et remanié par G. F. Michaelis (Leipzig, 1820, gr. in-8°, 115 p.).

IONES (GRIFFITH) : *History of the origin, progress of theoretical and practical music*. London, 1819, gr. in-4°, Longman. La première partie a été traduite en allemand sous le titre : *Geschichte der Tonkunst, von G. Iones aus d. English übers. mit Anmerkungen* (164-227 p.) *begleitet von I. F. Edlen von Mosel* (Vienne, 1821, chez Steiner, gr. in-8°, 227 p.). — L'ouvrage n'est qu'une reproduction de l'art. « Music » inséré par Iones dans l'« *Encyclopedia Londinensis* ». S'inspire beaucoup de Hawkins et de Burney. Bonne étude sur la musique anglaise (principalement sur l'époque de Hændel). Jugements erronés sur la musique allemande. Bonne critique (de l'édit. allemande) dans l'*Allgem. Musikalische Zeitung*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, année 1821, p. 97 et suiv., par Rochlitz.

BUSBY (THOMAS) : *A general History of Music*, London, 1819, 2 vol., xii-552 et 523 p., avec exemples notés. Traduction allemande sous le titre : *Allgemeine Geschichte der Musik. Aus dem Englischen (Busby's) übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Christ. friedr. Michaelis*, Leipzig, 1821, Baumgärtner, 2 vol. — L'ouvrage n'est guère qu'une compilation faite sur Burney et Hawkins. (Analyse dans Lichtenthal, III, p. 39.) Les additions de Michaelis sont : un excursus, *Cicéron et la musique*, ajouté au 1^{er} vol., ch. xi, une esquisse de l'histoire de la musique italienne, et des remarques sur la musique moderne (vol. II, ch. xx). Nombreuses lacunes. Ignore Forkel. Croit la musique antique fondée sur l'harmonie. Peu d'ordre historique.

STAFFORD (W. C.) : *History of music*, Edinburgh, 1826-1830. A formé le t. LII du répertoire de Constable (*Miscellany*), gr. in-12. Traduit en français par M^{me} Adèle Fétis, avec des notes, des additions et des corrections (Paris, 1832, Paulin, gr. in-12). Plein de lacunes.

HOGARTH (GEORGE) : *Musical History, Biography and Criticism*, London, 1834 (1835, d'après Grove), gr. in-12, 1 vol. — 2^e édit., augmentée, Londres, 1838, 2 vol. — Suranné.

NATHAN (I.) : *Musurgia vocalis, an essay on the history and theory of Music and on the generalities, capabilities, and management of the human voice*. — 2^e édit. augmentée, Londres, 1836, in-4°. Peu important.

NORTH (ROGER) : *Memoirs of Music*. Travail terminé (en manuscrit) en 1728, trouvé en 1842 par G. T. Smith dans les papiers de l'auteur (m. en 1734) et publié en 1846 par Rimbault (London, George Bell). Contient une bonne esquisse de l'histoire de la musique depuis l'antiquité grecque jusqu'en 1730 environ.

CHAPELL (WILLIAM) : *History of Music*. London, 1874, gr. in-8°. Travail vivement et agréablement écrit. Devait avoir 4 vol. — Inachevé. A paru le vol. I, traitant de la musique antique.

HULLAH (JOHN) : a) *The History of modern music*. London, 1861 (Longmans, gr. in-8°), 2^e édit. 1875, avec des tableaux chronologiques ; b) *Third or transition Period of musical History*, London, 1876 (*ibid.*), gr. in-8°. 2^e édit., 1876, avec des textes notés. — Va de 370 av. J.-C. à 1875. Dans le 2^e travail, traite de la période de 1600 à 1750. Publication de conférences. Utile et recommandable.

RITTER (F. L.) : *History of music, in the form of Lectures*, Boston, 1870, 1874, 2 vol. Nouvelle édit., London, 1876 (W. Reeves), gr. in-8°. Publié comme *Manuel d'histoire de la musique*, New-York, 1886 (Scribner). Publication de

conférences faites au Vassar Collège. Plus populaire que fondamental.

J. BONARIA HUNT : *History of music*, London, 1879. — Compendium devenu populaire en Angleterre.

ROWBOTHAN (J. F.) : *A History of music to the time of the troubadours*, London, vol. I, 1885 ; vol. II, 1886 ; vol. III, 1887 ; illustré, gr. in-8° (Trübner). — Nouvelle édition de vulgarisation, illustrée, New-York, 1899, gr. in-12, 419 p. (Scribner). — Inachevé. Analyse dans la « Literature of music » de Mathews, p. 121-2 (London, 1896). Connaissance très sérieuse de l'ethnologie. Plan défectueux.

MACFARREN (G. A.) : *Musical History, briefly narrated and technically discussed*. Edinburgh, 1885 (A. et C. Black, gr. in-8°). Extrait de l'« Encyclopedia Britannica ».

GROVE (G.) : *A Short history of music*. London, 1887 (Novello).

MATTHEW (J. E.) : *A popular History of music* (London, 1888, Grevel, gr. in-4°).

WEBER (F.) : *A popular History of music, from the earliest times* (London, 1892, Simpkin, Marshall and Co).

CULVERHOUSE (E.) : *A History of music and musicians from Renaissance to the present time*, London, 1894 (Allman).

MATTHEW (J.-E.) : *A handbook of musical history and bibliography, from S. Gregori to the present time*. London (et New-York), 1898, gr. in-8°. — Peu au courant. L'auteur ne connaît pas les ms. d'Iéna et de Colmar pour la musique ancienne ; il ignore les études de Haberl sur Dufay, suit encore Hawkins en parlant de l'*Orfeo* de Monteverde, etc...

DAVEY (H.) : *The Students musical history*, 2^e édit. New-York, 1899, gr. in-12, 152 p. (Scribner).

PARR (ALFR.) : *Chronological Survey of the Development of music*. London, 1900 (Ch. Vincent).

CROWEST (F.-J.) : *Story of music*. London, 1902, gr. in-12, 204 p. Peu au courant (critique de l'ouvrage dans *Zeitschrift der Intern. Musik Gesellschaft*, 1902-3, p. 427, par Joh. Wolf).

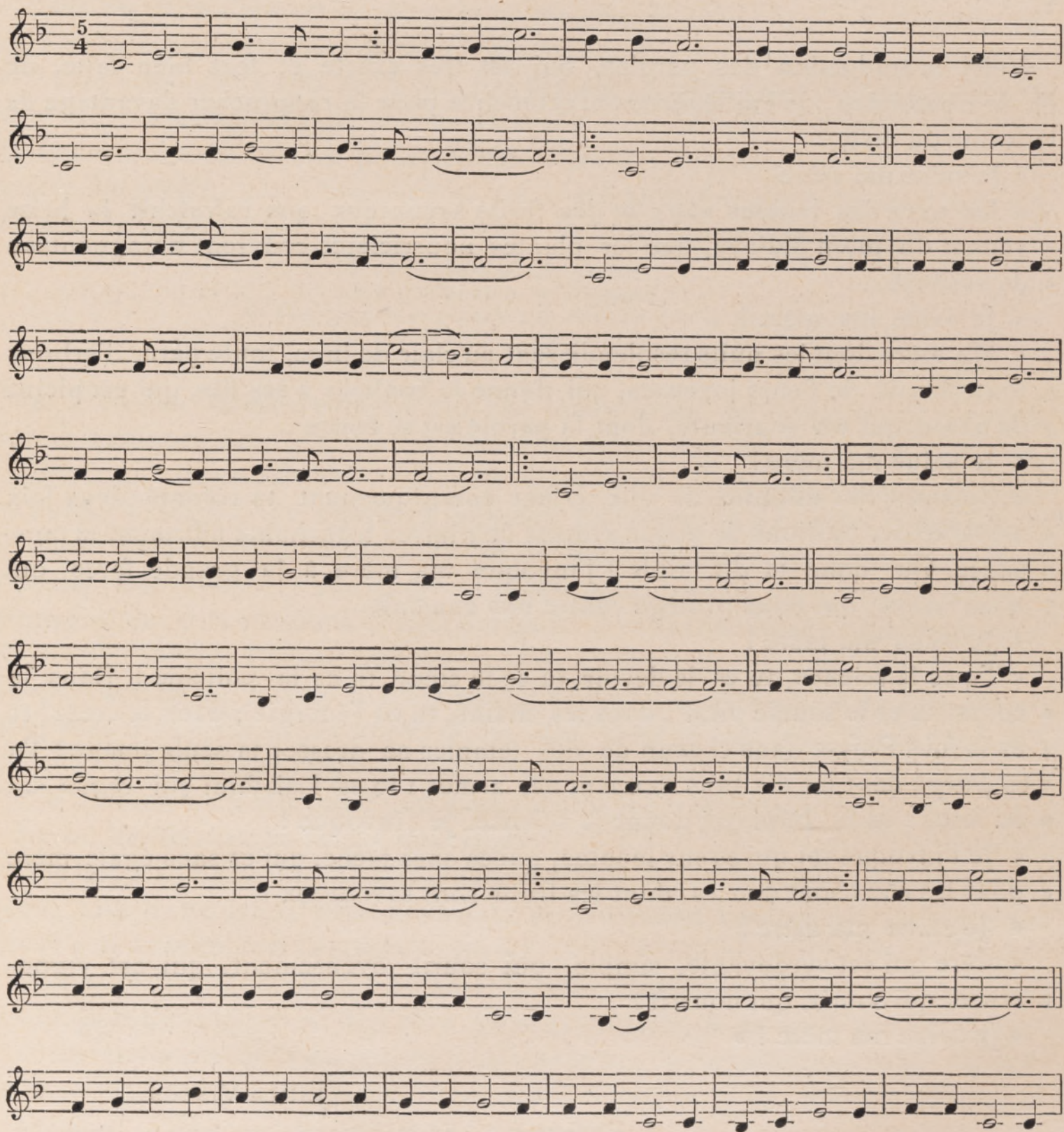
THE OXFORD HISTORY OF MUSIC (Oxford, at the Clarendon Press). Vol. I : *The polyphonic period. Part I : Method of musical art, 330-1330*, par H. E. Woolbridge, gr. in-8°, xvi-338 p. (1901). — Vol. II : *The polyphonic period. Part II, jusqu'à Palestrina*. — Vol. III : *The music of the XIIth Century*, par C. H. H. Parry, viii-474 p. (1902). — Vol. IV : *The age of Bach and Hændel*, par J. A. Fuller-Maitland, xiv-362 p. (1902). — Vol. V : *Ecole Viennoise jusqu'à Schubert*, par W. H. Hadow. — Vol. VI : *Le romantisme jusqu'en 1850*, par E. Dannreuther.

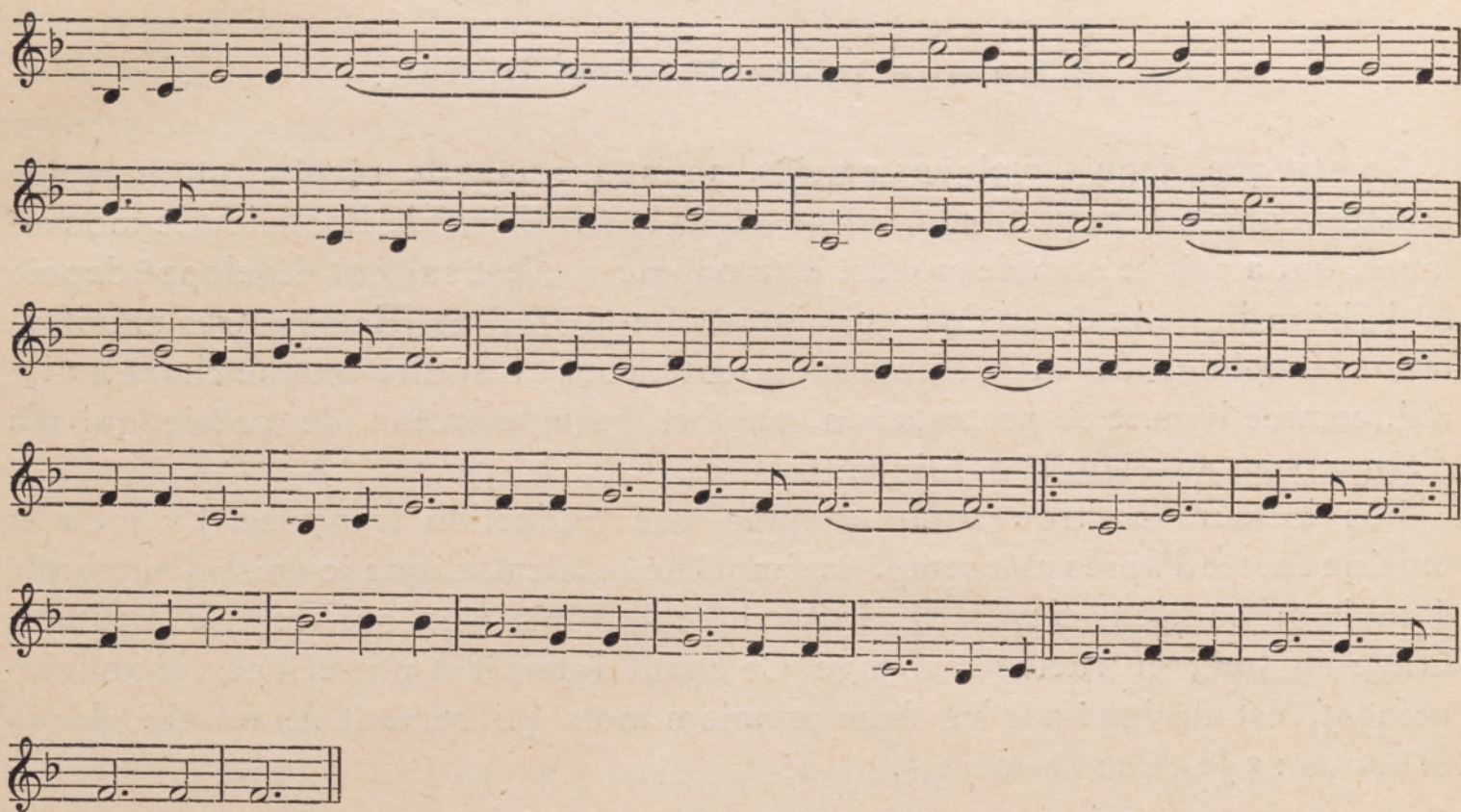
Ouvrage clair, élégant, de lecture facile, contenant un très grand nombre de textes musicaux anciens, bien choisis, écrit par des musiciens compétents, mais ouvrage incomplet, dont le programme est, historiquement, trop restreint. La division du travail entre plusieurs musicographes permettait d'attendre des études plus approfondies. La bibliographie est trop négligée. Des idées générales bien exposées ; pas assez d'application à résoudre certains problèmes. La partie concernant la musique anglaise est relativement la meilleure.

L'hymne protestataire indien.

On sait que, depuis quelques années, un mouvement de révolte contre la domination anglaise agite l'Inde, surtout dans le nord, dans le Bengale. Ce mouvement, qui a pris le nom de *çvadâcî* « autonome », s'est surtout développé depuis la division du Bengale en deux provinces administratives. Entre autres manifestations d'opinion, les mécontents ont adopté, pour ainsi dire comme chant national, comme hymne de protestation, un fort beau morceau de poésie qui n'a d'ailleurs en soi rien de politique.

Nos lecteurs en trouveront ci-après une traduction française. J'y joins la musique notée d'après un exemplaire imprimé à Calcutta, que je dois à l'amabilité d'un de mes anciens élèves, M. G. Barrigue de Fontainen, qui vient de faire dans l'Inde un long et fructueux voyage. Ce chant, interdit et proscrit par le gouvernement, est désigné par les deux premiers mots qui servent de refrain : *bardâ mâtaram* : « Je salue la mère ».





Voici la traduction des paroles, qui est très exacte et fort bien faite, de M. de Fontainien ; je l'ai légèrement retouchée pour la rapprocher davantage de la forme du texte :

« Je salue ma mère.

« La terre des bonnes eaux et des fruits savoureux que rafraîchit la brise
« venant du mont Malaya, que les plantes nourricières couvrent d'un manteau
« de verdure...

« Je salue ma mère !

« Ma mère dont les nuits resplendissent au clair de lune, toute parée d'arbres,
« toute fleurie de fleurs joyeuses, qui donne le bonheur à ses fils, qui est pleine
« de grâce, qui est souriante, dont la parole est si douce ..

« Je salue ma mère !

« Soixante-dix millions de voix crient énergiquement ta volonté, deux fois
« soixante-dix millions de mains armées de glaives tranchants affirment ta puis-
« sance. Qui donc te dit faible ? J'invoque ma mère à la grande force, qui
« nous sauve, qui nous protège contre nos ennemis...

« Je salue ma mère !

« Tu es la science, tu es le devoir, tu es le cœur, tu es la poitrine ! Dans le
« corps, tu es le souffle vital ; dans les mains, tu es l'énergie ; dans le cœur, tu
« es la foi ! Puisse dans chacun de nos temples se dresser ta seule image ! Tu
« es Durgâ dont les dix bras tiennent des armes ; tu es Lakshmî qui règne sur
« le lotus ; tu es Bâni qui donne la science. Je t'invoque !

« Je t'invoque toi qui es sur le lotus, qui es sans tache, qui es sans égale, mère
« dont les eaux sont douces, dont les fruits sont savoureux !

« Je salue ma mère !

« Mère qui est verdoyante, simple, qui sourit joyeusement, qui est vigou-
« reuse, qui sourit, qui nourrit !

« Je salue ma mère ! »

Julien VINSON,

Professeur à l'Ecole nationale des langues orientales.

Documents musicaux. — Informations.

On sait que M. Victorien Sardou avait réuni dans sa maison de Marly des raretés artistiques de toute sorte, et on a pu en admirer un certain nombre au cours des ventes qui viennent d'être faites de ses collections où tout était remarquable et intéressant.

La collection d'estampes était composée d'œuvres exquises de Bailly, Debucourt, Lawrence, Janinet et d'autres maîtres célèbres du XVIII^e siècle. Parmi les portraits figuraient ceux de M^{me} Favart, costumée en *Fée d'Urgel* ; de M. Clairval, dans le rôle du *Chevalier Robert* ; de Laruelle, en *Pierre Leroux* ; de Caillaux, dans *Werstem* ; de Carlin, dans *Arlequin*. Ces portraits étaient groupés dans un même cadre.

Dans un autre cadre se trouvaient groupées les figures de M^{lles} Arnould et Durancy et de MM. Legros et Gelin, dans *Castor et Pollux* ; de M^{lle} Duplan, dans *Médée* et dans *Thésée* ; de MM. Vestris père et fils et de M^{lle} Guimard dans le ballet d'*Endymion*.

Tous ces portraits sont maintenant entrés dans la bibliothèque de l'Opéra, qui les a acquis à la vente Sardou pour 1.075 francs. Il y avait encore un *portrait de M^{me} Dugazon dans le rôle de Nina*, par Janinet, d'après Hoin, qu'un amateur a payé 1.310 francs ; celui de *Sophie Arnould dans le rôle de Zyrphé* du ballet *Zélindor*, qui a été obtenu pour 60 francs, et enfin un *portrait de Mozart enfant jouant du violon*, par Carmontelle, qui a été adjugé à 2.000 francs ; c'est un dessin à la sanguine sur la marge duquel on lit le quatrain suivant :

En voyant son souris perfide,
On le croit enfant de l'Amour ;
Et l'on juge au penchant qui vers les arts le guide
Qu'une Muse l'a mis au jour.

15 may 1762.

M. Victorien Sardou n'oublia pas les instruments de musique ; il en avait acquis quelques-uns qui, comme les autres objets, ont été livrés aux enchères.

C'était un clavecin du XVIII^e siècle à caisse peinte, à décor de figures, fleurs et rocailles ; l'intérieur du couvercle présente l'*Enlèvement d'Europe*, composition de nombreux amours, tritons et néréides ; table d'harmonie ornée de fleurs, dont on a donné 3.000 francs ; — une harpe en bois sculpté, peint et doré, à décor de personnages, fleurs et attributs, époque Louis XVI, payée 680 francs ; une trompette allemande, signée : *Philipp Scholler in Munchen*, avec pavillon en soie et broderie d'argent aux armes d'Empire, XVIII^e siècle, adjugée à 400 francs ; et un grand tambour orné d'un écusson aux armes de Bavière, XVIII^e siècle, qui a fait 135 francs.

Dans une vente de lettres et pièces autographes, qui vient d'être faite aussi à l'hôtel Drouot, on a rencontré quelques compositeurs célèbres.

Parmi les plus intéressantes figuraient :

Une lettre de Boieldieu relative à la cérémonie de la remise d'une médaille que la ville de Rouen lui avait décernée, où le célèbre compositeur exprime sa joie et son émotion ; on l'a payée 24 francs.

Une lettre de Gluck, datée du 1^{er} mai 1785, écrite en français à M. Valadier, lui disant qu'il est très touché de l'offre qu'il lui a faite, mais qu'il est incapable d'entreprendre un ouvrage, quel qu'il soit, exigeant de l'application ; il fait l'éloge du livret de Cora, mais il le retourne à son auteur ; cette lettre a été adjugée à 455 francs ;

Un morceau de musique autographe de Michel Haydn, frère de l'illustre Joseph Haydn, a fait 65 francs.

Deux lettres de Liszt, l'une adressée à un chanteur auquel il conseille de ne pas se retirer du monde : « La solitude ne vous convient nullement, lui écrit-il. La « musique est de nécessité sociable, immédiate, humanitaire » ; l'autre destinée à H. Doré ; il lui demande avec insistance d'assister à la représentation de ses *Nibelungen* ; il lui détaille la distribution et cite le nom d'artistes dont Wagner a été très satisfait.

Ces deux lettres sont écrites en français et datées, la première de Rome, 16 janvier 1885 ; la deuxième de l'année 1854. On en a donné 25 et 40 francs.

Un morceau de musique religieuse, autographe, de Nicolas Puccini, avec paroles, 1 p. 1/2 in-4° oblong, certifié par Louis Puccini, fils du compositeur, a été acquis pour 48 francs.

HÉBERT ROUGET.

— Le 19, M. Le Flem nous a fait entendre une très originale et très curieuse partition avec chœurs, soli et petit orchestre, écrite sur une œuvre qui est unique dans la littérature du moyen âge : *Aucassin et Nicolette*. C'est une sorte de nouvelle où des morceaux en vers (strophes monorimes de sept syllabes fermées par un vers féminin de quatre) alternent avec des morceaux en prose ; l'auteur ancien l'appelle une *cante-fable* : on y trouve la peinture charmante d'un tout jeune héros, brave et altier, qu'anime une passion ardente, et de sa gracieuse amie qui, au cours d'une série d'aventures romanesques, se montre aussi avisée qu'énergique. Le manuscrit de cette œuvre singulière est à la B. M. (Fr. 2168, ancien 79892). La musique de M. Le Flem, élève, si je ne me trompe, de M. Vincent d'Indy, a un caractère très artistique ; à l'aide de combinaisons subtiles, de dissonances hardies, mais sans brutalité, et de rythmes rompus à souhait, elle crée, malgré son modernisme, une ambiance favorable au sujet. Pendant l'audition, des projections en couleurs, très réussies, faisaient passer sur un écran les images principales et les scènes d'*Aucassin et Nicolette*. Je n'ajouterai pas — puisqu'on me l'a défendu — que cette séance aussi agréable à l'œil qu'à l'oreille eut lieu dans les salons de M. et M^{me} Pierre Aubry, devant un public très élégant où l'on remarquait de hautes personnalités du monde artistique et universitaire.

— Le 10 de ce mois, l'audition des élèves de M^{me} Lucy Vauthier, professeur aux cours Chevillard-Lamoureux, nous a montré de brillants résultats. La partie concert de cette audition nous a fait applaudir, dans le Concerto pour violon, de Beethoven, le jeu plein de charme et impeccable de M. Lucien Follet, fort bien accompagné par le cours d'ensemble sous la direction de M^{me} L. Vauthier.

Grand succès aussi pour le violoncelliste Ruysen, pour M^{me} L. Vauthier, comme pianiste et professeur, et pour les charmantes solistes des chœurs, M^{lles} Y. Godofe et H. Rallet.

— On nous fait savoir de Périgueux qu'au cours de fêtes récentes, on a exécuté avec grand succès la cantate à Jeanne d'Arc de Lenepveu, et qu'une chorale de 300 exécutants, sous la direction de M. l'abbé Faure-Muret, a chanté en perfection diverses compositions anciennes et modernes.

— Le Festival Beethoven donné à l'Opéra le mardi 26 a été très brillant. Nous ne pouvons, pour aujourd'hui, que constater son plein succès.

Le Gérant : A. REBECQ.