

Art et critique

La *Revue Musicale*

SOMMAIRE. — *Chant de vacances*, canon rigoureux à trois voix, par **Déodat de Séverac**. — *L'Aéroplane*, canon à deux voix, par **Georges Renard**, professeur d'harmonie à l'Ecole Niedermeyer. — *Blériot!* fugue vocale, par **B. Schuster**. — *En marche vers les étoiles*, pour soprano, chœur à l'unisson et alto, par **François Johanns**. — *Regardons en haut!* chœur à quatre parties (**M. B.**). — *La Belle Arsène*, de Monsigny (suite), réduite pour piano par **Henri Quittard**. — Les éditeurs de musique, par **J. C.** — *Les époques de la musique*, de C. Bellaigue, par **E. Dusselier**. — Lettre de **M. Camille Saint-Saëns**. — *Les intervalles musicaux*, par **Jules Dador**, chef de musique de l'armée. — *Chiquito*, de MM. Cain et Nougès; analyse des publications nouvelles, par les collaborateurs de la *Revue musicale*.

PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

La *Revue Musicale*

16, quai de Passy, 16

PARIS

Directeur : **Jules COMBARIEU**

Chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue Musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue Musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(Journal *le Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la Revue Musicale

Paris et départements.	20 francs
Étranger.	25 »

NOTA. — Prière d'envoyer en un mandat-poste le montant de l'abonnement à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy

Toutes les communications concernant la rédaction doivent être adressées à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy.

La *Revue Musicale* rend compte de tous les ouvrages relatifs à la musique dont deux exemplaires lui sont adressés 16, quai de Passy.

NOTA. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

BELGIQUE : Abonnements et vente à Bruxelles, chez MM. Breitkopf et Härtel, 45, Montagne de la Cour.

LA REVUE MUSICALE

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

N° 22 (neuvième année)

15 Novembre

1909

Les éditeurs de musique.

Voici un fait qui me paraît mériter un mot.

J'ai déjà annoncé que j'allais publier (à la librairie Hachette) un recueil de *Morceaux choisis pour le chant choral*, comprenant, avec des chansons populaires, des pièces de maîtres anciens, modernes, et contemporains. Pour quelques morceaux (une douzaine sur cent cinquante environ), j'ai dû demander « l'autorisation de reproduire » aux éditeurs propriétaires. Or, voici le résultat de mes démarches. A l'étranger, tous les éditeurs sollicités (à commencer par la grande maison Breitkopf et Härtel, à Leipzig) m'ont donné avec empressement l'autorisation demandée. A Paris, deux seulement ont autorisé : M. Jacques Durand, qui m'a permis de lui emprunter quelques compositions de Saint-Saëns et une charmante pièce d'Aug. Chapuis ; M. Monvoisin, qui veut bien me laisser reproduire quelques fables de La Fontaine mises en musique par H. Maréchal.

N'est-il pas singulier que j'aie trouvé, en somme, moins bon accueil en France qu'à l'étranger ?

Je n'apprécie pas ; je constate seulement.

Il me semble qu'en empruntant une page à un éditeur, mais en annonçant la partition d'où elle était prise dans un livre qui sera tiré à 40 ou 50.000 exemplaires, je lui aurais donné l'équivalent commercial de son bien...

Je regretterai vivement de ne pouvoir introduire dans mon Recueil, de petits chefs-d'œuvre comme *le Coureur*, de Th. Dubois, *l'Hymne à la Jeunesse*, de Massenet, la fugue de Lenepveu sur le mot *Alleluia*, la *chanson de frère Jacques*, d'E. Paladilhe (1), la *chanson des Petits*, d'A. Bruneau (2), quelques pages de la *Conjuration des fleurs* et *l'Hymne* de Bourgault-Ducoudray (3).

Mais tout en remerciant les uns, je ne récrimine pas contre les autres. Chacun a le droit de se défendre et de maintenir le principe *cuique suum*. Peut-

(1) Chez Heugel.

(2) Chez Choudens.

(3) Chez Lemoine.

être n'est-on pas un véritable homme d'affaires, quand on n'est pas, comme on dit, un peu « rosse » ; autrement, on n'est qu'un artiste.

Peut-être aussi y a-t-il, pour une élite d'éditeurs, une manière élégante d'être en même temps un artiste et un homme d'affaires.

J. C.

Les intervalles musicaux.

On a justement critiqué les théories musicales pour leur défaut de généralisation, mais elles méritent, avec autant de raison, le reproche contraire. D'une part, en effet, les traités d'harmonie ne contiennent pas — ce qu'on peut exiger de toute théorie — l'ensemble des règles qui président à l'organisation du son ; ces ouvrages se bornent à faire connaître une série de formules harmoniques, ou *accords*, susceptibles d'accompagner la mélodie dans ses lignes principales. Le nombre de ces accords varie d'un auteur à l'autre : Reicha en compte 13, Barbereau 17 ; tandis que Catel reconnaît une seule formule réalisant la synthèse harmonique, d'autres théoriciens distinguent jusqu'à 75 espèces d'accords ! De nouvelles agrégations pourraient encore se produire et Gounod aurait employé un accord inédit dans son *Faust* (introd., 3^e mesure) ; comme s'augmente de jour en jour le nombre de ces petites planètes qui circulent entre Mars et Jupiter, la liste des accords risquerait ainsi de s'allonger indéfiniment selon le zèle et l'habileté des chercheurs. Du reste, sous les vocables : « Renversements », « Retards », « Altérations », etc., se dissimulent de véritables formules harmoniques toujours prêtes à prendre rang parmi celles déjà cataloguées. Les auteurs s'entendraient-ils, enfin, sur une nomenclature complète, définitive, des accords, qu'on n'aurait encore rien fait pour une théorie scientifique de la musique. L'harmoniste ressemble au mathématicien qui prétendrait apprendre l'addition à son élève en lui fournissant un choix d'opérations-types réalisées, à l'exclusion de toute règle générale ; sans parler de l'empirisme d'un pareil procédé, il est infiniment probable que de nouveaux cas viendraient sans cesse embarrasser l'élève et lui montrer la faiblesse d'un tel enseignement.

Sans doute, les harmonistes assurent que les accords principaux sont formés par tierces superposées *en suivant l'ordre des sons de la gamme* à partir du 5^e degré (*sol, si, ré, fa, la*), mais comme ils professent que la gamme n'est elle-même que *le produit de trois accords parfaits*, le principe invoqué perd, dès lors, beaucoup de sa valeur. A l'heure actuelle — si l'on regarde le fond des choses — l'art harmonique procède du même empirisme que l'art de la solmisation au moyen âge : un accord est déjà une petite œuvre musicale, et si la connaissance de quelques formules usuelles peut, à la rigueur, simplifier le travail du compositeur, elle ne saurait, en aucune façon, se substituer aux principes essentiels de l'harmonie des sons.

*
**

Après avoir conseillé l'étude spéciale des accords, c'est-à-dire la connaissance détaillée de « cas » harmoniques en nombre à peu près illimité, les théoriciens

admettent, d'autre part, certaines généralisations que rien ne justifie : les intervalles musicaux nous fourniront un exemple probant de cette nouvelle erreur de méthode. — On sait que les intervalles sont classés d'après le nombre de degrés (tons) — ou de demi-degrés (demi-tons) — qu'ils embrassent, sans tenir compte du rang — et, par suite, de la fonction — qu'occupent ces degrés dans la gamme. Ainsi, l'intervalle *ut-mi^b* (1^{er}, 3^e degré) prend la dénomination de tierce mineure comme l'intervalle *mi-sol* (3^e, 5^e degré). En vain, les théories établissent elles une différenciation nominale entre les divers sons de la gamme : *tonique*, la note par laquelle on désigne le « ton », *dominante* celle qui « domine » après la tonique, *médiate* celle qui tient le « milieu » entre la tonique et la dominante, *sensible* la note qui rend « sensible » la tonique ; toutes ces appellations — et d'autres encore — restent sans action sur les sons qu'elles prétendent spécialiser, elles constituent seulement un procédé mnémotechnique à l'usage de l'enseignement élémentaire. Au reste, le fait de représenter l'intervalle par un rapport mathématique invariable ($\frac{3}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$) indique suffisamment la confusion effective des fonctions harmoniques. Imaginons qu'on veuille connaître la distance qui sépare un village de l'Océan ; pour mener à bien cette opération d'arpentage, il faut, au préalable, choisir deux points de repère *identiques* situés, par exemple, l'un à l'extrémité du village et l'autre au bord de la mer : alors seulement on pourra obtenir le résultat cherché. La relation du père au fils n'est mesurable que si les *mêmes* qualités physiques ou morales de l'ascendant se retrouvent à un degré quelconque chez le descendant. Le rapport de 1 à 2 se comprend aisément parce que notre puissance d'abstraction suffit à décomposer ces deux nombres en leurs éléments *semblables* 1 — (1 + 1) ; s'il s'agissait de concevoir le rapport 123 456 nous avouerions notre impuissance, ces nombres élevés nous apparaissant comme des expressions simples indécomposables.

De la comparaison des choses simples résulte l'identité ou la non-identité, tout autre rapport intermédiaire est inconcevable. L'or ne représente pas un degré de l'argent (en tant que corps simple), le verbe n'est pas une expression plus ou moins complexe du sujet ; si les fonctions harmoniques (tonique, tierce, sensible) ne sont pas purement nominales, toute connaissance des intervalles fondée sur leurs rapports numériques doit être abandonnée. Or, les harmonistes se flattent de connaître exactement le rapport mathématique distinctif de l'intervalle, ils considèrent donc les sons qui limitent ces intervalles comme des tous complexes (les nombres de vibrations) formés d'éléments identiques (les vibrations). Pour l'artiste qui obéit simplement à son sentiment musical, l'intervalle harmonique (composé de sons non identifiés par l'oreille) est toujours *indéterminé* parce que d'instinct il munit ses éléments de leurs fonctions harmoniques respectives. La méthode employée pour évaluer les intervalles laisse supposer — contre toute évidence — que les sons composants ne remplissent aucunes fonctions harmoniques spéciales et qu'ils sont seulement différenciés par des périodicités facilement décomposables.

*
* *

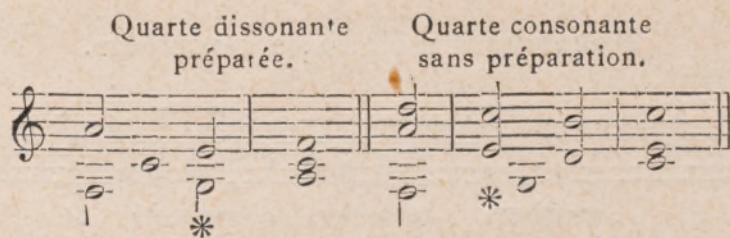
D'après la théorie, les intervalles musicaux prennent encore l'aspect *consonant* ou *dissonant* : sous cette différenciation verbale on retrouve toujours la même confusion signalée plus haut à propos des fonctions harmoniques. — La plupart

des auteurs, en effet, n'indiquent même pas le motif pour lequel ils rangent tel intervalle parmi les consonances et tel autre parmi les dissonances ; ainsi la tierce — l'un des principaux intervalles producteurs d'harmonie — est passée insensiblement d'une catégorie dans l'autre sans soulever la moindre protestation. Ce précédent autorise de futures transformations et, dès maintenant, les diverses nomenclatures accusent des divergences appréciables : « S'il est impossible de dire où finit la consonance et où commence la dissonance, il est très facile au contraire d'établir une gradation, en laissant chacun libre de mettre la barrière là où il lui plaira » (A. Lavignac). La consonance et la dissonance apparaissent donc comme de simples appellations conventionnelles de groupes d'intervalles, et non comme les termes caractéristiques de phénomènes distincts.

Quelques théoriciens d'esprit plus scientifique pensent que la consonance se produit toujours entre les sons correspondant à des nombres de vibration en rapports très simples ; la dissonance, au contraire, serait l'indice de rapports numériques plus complexes. En outre, comme il semble difficile de délimiter le domaine du simple et du complexe, le facteur 7 — sorte de *punctum cæcum* auditif — formerait une lacune suffisante pour séparer la consonance de la dissonance. Malheureusement, cette lacune n'existe que dans l'imagination de théoriciens à court d'arguments : les combinaisons issues des facteurs 2, 3, 5 concourent seules à l'édification de notre système harmonique ; ni le nombre premier 7, ni ses suivants immédiats 11, 13, 17, etc., n'entrent, à aucun titre, dans l'organisation des gammes et des accords. Si l'un des facteurs premiers supérieurs à 5 — quel qu'il soit — contribuait un jour à enrichir l'harmonie musicale, ce serait à coup sûr au titre de la consonance et non de la dissonance. D'après les idées reçues actuellement, on nomme dissonants les intervalles *différentiels* formés par le rapprochement de deux consonances, ni plus ni moins. La quinte et la quarte donnent naissance à la seconde majeure ou à la septième mineure ($\frac{5}{2} \times \frac{5}{4} = \frac{9}{8}$) ; la quarte et la tierce majeure engendrent la seconde mineure ou la septième majeure ($\frac{4}{3} \times \frac{4}{3} = \frac{16}{9}$), etc. En définitive, l'interprétation mathématique des intervalles ne découvre, elle aussi, aucune différence *fondamentale* entre la consonance et la dissonance.

La solution de cette question est liée à la connaissance théorique et pratique des fonctions harmoniques dévolues aux sons musicaux : l'état *consonant* ou *dissonant* des intervalles coïncide toujours, en effet, avec l'emploi *normal* ou *anormal* de ces mêmes fonctions harmoniques (1). Les théories de Helmholtz — et de bien d'autres — sur ce sujet compliquent à plaisir un problème cependant très simple. La double acception des intervalles n'avait pas échappé aux anciens, et dans les vieux traités on retrouve, à propos de la *quarte*, l'idée si juste de l'intervalle « mixte » (consonant ou dissonant, selon le cas). De nos jours la quarte (dissonante) de l'accord de sixte et quarte doit être « préparée », c'est-à-dire maniée avec précaution lorsqu'elle intéresse les parties extrêmes ; au contraire, la quarte consonante déterminée par les sons 3 et 4 (le son 1 étant pris pour tonique) ne réclame aucun soin particulier.

(1) *Revue musicale* de 1906, page 552.



On peut noter aussi l'habitude des anciens compositeurs d'employer la tierce majeure comme finale du mode mineur (tierce picarde) ; la tierce mineure de la tonique (1^{er}, 3^e degré) leur paraissait avec raison *dissonante*, tandis qu'ils admettaient volontiers, dans le même cas, la tierce mineure normale *consonante* formée par les 3^e et 5^e degrés de la gamme (sons 5 et 6).

*
**

Enfin, les intervalles musicaux changent d'aspect selon la direction du mouvement mélodique. — Si les théoriciens ne tiennent pas un compte suffisant des fonctions harmoniques dans l'appréciation des intervalles, du moins admettent-ils un certain ordre hiérarchique parmi les sons de la gamme ; tous, par exemple, reconnaissent l'importance de la tonique. De même, la distinction des intervalles consonants et dissonants, quoique arbitraire, existe cependant ; il suffirait d'étendre à toute la série les phénomènes de la consonance et de la dissonance. Au contraire, l'influence du mouvement mélodique sur la signification des intervalles reste à peu près ignorée : *do — mi = mi — do*. Les auteurs parlent seulement des mouvements « ascendant » et « descendant » qui se rapportent à la notation conventionnelle ; chez les anciens, les cordes graves occupaient le haut de l'échelle. Un intervalle ascendant peut très bien se rapprocher de la tonique (*sol₃ — do₄*) et un intervalle descendant s'en éloigner (*sol₃ — mi₃*). Il faut donc, de toute évidence, apprécier le mouvement mélodique par rapport au son central, nous obtenons alors les mouvements *centrifuges* et *centripètes*, c'est-à-dire la marche des sons déterminatifs vers le son déterminé, et *vice versa*. Le mouvement centrifuge, en laissant l'oreille indécise sur la conclusion tonale, l'oblige à réfléchir et, par suite, l'intéresse plus vivement ; le mouvement centripète, dévoilant tout d'abord la note de base, donne à la phrase musicale un tour plus simple, plus primitif. La langue littéraire tire un grand parti de la disposition des mots par rapport au sujet (mot central), c'est le style *direct* ou le style *indirect* si cher aux poètes. Les Anglais placent toujours l'adjectif avant le nom : *a music book*, et tout le monde saisit la différence des expressions : « une blanche colombe », « une verte prairie », avec : « une colombe blanche », « une prairie verte ». En musique, beaucoup de petites œuvres populaires ont dû leur vogue à l'observation opportune de ce principe d'esthétique ; il va sans dire que les grands maîtres s'y soumettent comme les autres.

Mouvement mélodique centrifuge.



Mouvement mélodique centripète.

MOZART. — *Don Juan*.

On voit par ce court exposé sur un seul point de doctrine, quelles lacunes présentent les théories musicales et, en particulier, celle des intervalles. Nombre de compositeurs — libérés de l'École — en profitent pour soutenir et mettre en pratique les principes harmoniques les plus étranges, afin sans doute de marquer l'insuffisance de l'enseignement classique. Ces réactions inutiles ne se produiraient peut-être pas si nous étions en possession d'une théorie vraiment scientifique de la musique.

J. DADOR,

Chef de musique de l'Armée.

Exécutions et publications nouvelles.

NOTRE SUPPLÉMENT. — Avec la suite de l'opéra de Monsigny, *la Belle Arsène*, réduit pour piano d'après la partition originale, nous continuons à publier les pièces vocales envoyées par les compositeurs qui ont bien voulu répondre à mon appel. On m'approuvera certainement d'adresser des compliments particuliers à M. Déodat de Séverac dont le canon a une valeur supérieure. Il n'est pas pour voix égales, — ce qui est dommage pour nos écoles, où on ne chante pas de chœurs pour voix d'hommes, — mais il a une grâce exquise ; j'ai dû, après coup, et timidement, ajouter les paroles, mais je suis prêt à les retirer si j'ai mal interprété la pensée du compositeur. — Nos honorables correspondants sont priés de ne plus nous envoyer d'arrangements et de ne pas oublier qu'un bon canon doit être intéressant et expressif comme une mélodie simple.

J. C.

« CHIQUITO », SCÈNES DE LA VIE BASQUE, 4 ACTES, LIVRET D'HENRI CAIN, MUSIQUE DE JEAN NOUGUÈS (OPÉRA-COMIQUE). — *Chiquito*, pour les paroles comme pour la musique, est une œuvre faite avec beaucoup d'adresse ; voilà, je crois, ce qu'on en peut dire de meilleur. Les journaux quotidiens ont déjà exposé le sujet, qui peut se résumer ainsi : amour de deux jeunes gens, contrarié par une tentative d'assassinat sur le jeune homme et aboutissant à la mort, sur un lit d'hôpital, de la jeune fille. Les deux amoureux sont cousins germains de Ramuntcho et de Gracieuse. La poésie infiniment délicate et pénétrante du roman de Pierre Loti a incité le talent facile de M. Cain ; mais sur la scène, où le jeu des acteurs alourdit et précise tout, et où il faut graver au lieu d'estomper, cette poésie s'évanouit, ne laissant devant nous qu'une action banale, dépourvue de l'indéfinissable attrait qu'elle avait dans le roman, — une action déjà vue vingt fois en d'autres ouvrages, gâtée en certains endroits par des maladresses de style, ailleurs par des effets mélodramatiques, gros et choquants. On sait le naturel parfait, les

adorables enfantillages qui règnent dans les entretiens de Ramuntcho et de Gracieuse ; à ces touches si légères, M. Cain substitue un lyrisme et une rhétorique de librettiste qui pourraient s'appliquer à tout autre sujet, autant qu'à celui-là... Il s'est imaginé qu'il imposerait l'émotion en nous montrant, au dernier acte, Fantchita couchée sur le lit d'hôpital et mourant devant nous. Ce pathétique facile, si peu approprié à un opéra-comique, produit des impressions pénibles, dangereuses pour le succès de l'œuvre. Je suis persuadé que si *Xavière*, le charmant et très original opéra de Th. Dubois, n'est pas resté plus longtemps sur l'affiche, c'est à cause d'une scène de ce genre. Ce livret hâtif n'est vraiment pas assez artistique ; il est tout en surface, en procédés un peu vulgaires. Le sentiment profond de la vie et de la nature basques lui fait défaut. Il manque aussi, en général, de couleur. Pour nous donner des « scènes de la vie basque », il ne suffit pas d'exhiber des jeunes gens coiffés d'un béret rouge, et de nous montrer les préparatifs d'une partie de pelote. Le *dedans* du sujet est fort peu étudié.

M. Jean Nougues est, lui aussi, un compositeur fort adroit. Il a déjà — malgré sa jeunesse — du métier, de l'élan, de l'assurance, de la maîtrise. De la famille de Puccini et de Massenet, il suit le livret pas à pas, s'adapte à lui, en fait l'illustration fragmentaire et morcelée, beaucoup plus qu'il ne l'enrichit de psychologie. Volontiers et visiblement, il cherche l'effet, en usant des moyens qui ont souvent plu au public. Il sait, à l'occasion, faire chanter les grands unissons passionnés ; il soigne les entr'actes et y met au besoin..... un solo de violoncelle ! Il sait donner aux cuivres le charme des belles sonorités fondues, et il ne recule pas devant le hors-d'œuvre, l'air à couplets et à refrain. Il paraît avoir beaucoup de culture. Le dernier duo de Chiquito et de Fantchita m'a rappelé, par l'accompagnement qui est très beau (deux flûtes), une page de J.-S. Bach (cantate pour la Pentecôte). Un tel art, tout en témoignant d'un réel et grand talent, est un peu superficiel ; il manque, comme celui du littérateur, de cette émotion intime, de ce sens recueilli de la vie intérieure et de cette compréhension de l'âme basque (telle que nous nous la figurons d'après Loti), qui seuls peuvent justifier l'intervention de la musique en un pareil sujet et lui assurer un succès durable. — S.

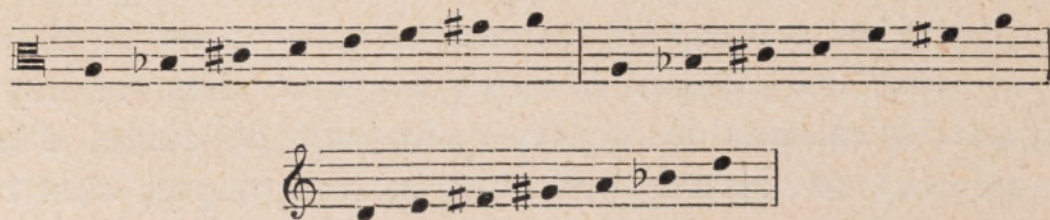
LES GAMMES « ÉGYPTIENNES ». — Voici la lettre que M. C. Saint-Saëns nous a fait l'honneur de nous écrire, et dont nous n'avions pu dire qu'un mot dans notre dernier numéro, au sujet des tableaux symphoniques, si justement applaudis au dernier Concert du Châtelet :

« Londres, 22 octobre 1909.

« MON CHER AMI,

« Tout en vous remerciant de l'aimable article sur mes « tableaux symphoniques », voulez-vous me permettre de vous donner un petit éclaircissement à leur sujet ?

« Si j'ai employé les gammes



ce n'est pas seulement pour échapper à la tyrannie des gammes majeure et mineure et donner une vague couleur orientale. Ces gammes sont des gammes égyptiennes authentiques.

« Votre tout dévoué,

« SAINT-SAËNS. »

25 SONATES DE DOMENICO SCARLATTI, POUR PIANO, ÉDITÉES PAR EMILE SAUER (Peters). — Dominique Scarlatti (né à Naples en 1683), fils du grand Alexandre Scarlatti, a laissé un très grand nombre de sonates, qui ont une haute valeur esthétique et historique dans l'évolution du genre.

Procédant de Gabrieli, D. Scarlatti est le premier qui au lieu de concevoir la sonate comme une « Suite », c'est-à-dire une série de danses, ou de thèmes à variations, lui a donné à peu près la même unité que le motet, en construisant la musique instrumentale sur le modèle (à ce point de vue) de la musique vocale. Dans ses œuvres, en même temps, on voit apparaître, définitivement constitués, les deux modes modernes, majeur et mineur, se substituant aux anciens. Ses œuvres pour piano ont été bien souvent éditées : par K. Czerny (qui à Vienne, en 1839, a publié 200 pièces de lui, — avec des fautes, plus tard corrigées grâce au manuscrit que possédait à Londres le D^r Rimbault); par Farrenc (dans *Le Trésor des pianistes* en 1864); par Köhler, Tausig, Bülow, Clara Schumann, d'autres encore. M. Emile Sauer publie, en vue de l'exécution pratique, un choix de 25 sonates bien intéressantes. En les signalant, il est bon de rappeler un principe en matière d'édition. Dans les sonates n^{os} 1, 6, 9, 16, 23, 25, l'éditeur a supprimé quelques mesures « pour des motifs esthétiques » (*aus ästhetischen Gründen*). Régulièrement, il aurait dû les reproduire, en se réservant de les mettre entre parenthèses, ou d'user de figures de notes plus petites, ou encore de mettre une note au bas de la page. Avec un Dominique Scarlatti, il est peu correct de prendre de telles libertés. — L. H.

LE RYTHME DU PLAIN-CHANT. — Dans le dernier fascicule de la *Paléographie musicale* dirigée par D. A. Mocquereau, les bénédictins de Solesmes commencent la publication en fac-similé phototypique du *Codex Laudunensis* 239, autrement dit de l'antiphonaire de Laon, ms. n^o 239, x^e siècle. Le but qu'ils poursuivent est de montrer que ce manuscrit, appartenant à une école aussi célèbre que celle de Saint-Gall, concorde avec les monuments de cette dernière école pour les indications rythmiques, et que par conséquent on peut arriver à constater l'existence d'une doctrine générale et d'une tradition en ce qui concerne le rythme du plain-chant. « Évidemment, dit l'auteur de l'avant-propos de cette publication, il faut chercher le rythme des mélodies grégoriennes là où il se trouve, dans les anciens manuscrits qui nous le présentent conjointement avec la mélodie, sa compagne inséparable.

« Il est surprenant qu'une vérité si simple n'entraîne pas l'adhésion de tous, et qu'on s'ingénie, dans la restauration grégorienne, à séparer deux choses unies l'une à l'autre aussi étroitement que l'âme l'est au corps.

« Prendre, dans les manuscrits les meilleurs, — ceux de Saint-Gall, par exemple — les notes, les groupes de notes, les intervalles, et négliger volontairement, écarter sciemment les signes rythmiques de durée, d'intensité, de nuances qui animent et colorent ces notes et ces groupes, c'est rester à mi-

chemin d'une sérieuse restauration et tomber dans une inconséquence qu'il est aussi difficile de comprendre que d'expliquer.

« Voici, sans doute, ce qui a pu donner lieu à une semblable méprise.

« Dans le cours des siècles, la tradition *mélodique* et la tradition *rythmique* n'ont pas eu le même sort. La première, grâce à Dieu, s'est maintenue à peu près intacte, à travers les âges, jusque dans certains imprimés du XVIII^e siècle ; elle n'a jamais été complètement perdue.

« La *Tradition rythmique*, au contraire, a été totalement perdue. Son abandon a commencé de très bonne heure. Au XI^e siècle, l'état des manuscrits nous révèle une grande inégalité dans la figuration plus ou moins parfaite du rythme primitif. Dès le début, ce *rythme* a été livré, plus encore que la *mélodie*, à l'enseignement oral ; il n'a pas été écrit avec la même régularité, la même constance, la même universalité que celle-ci ; de là sa prompte décadence, sa perte absolue. »

C'est cette tradition rythmique que les bénédictins veulent remettre en lumière en publiant les anciens manuscrits. C'est la méthode qu'ils ont déjà employée depuis 1889 pour rétablir le texte des mélodies grégoriennes. Elle a beaucoup d'ampleur ; je doute cependant que sur le second point (le rythme) elle aboutisse à des résultats aussi brillants et aussi décisifs que pour le premier. Et puis, les « signes rythmiques » dont parle le directeur de la *Paléographie*, signes de durée (indéterminée), ou signes d'intensité, permettent-ils de constituer exactement ce qu'en musique on appelle *rythme* ? D. Mocquereau nous dit qu'ils « animent », qu'ils « colorent » les notes et les groupes de notes. Cela est un peu vague. Une mélodie peut être « animée » et « colorée » sans avoir un rythme précis. Je me demande s'il n'y a pas là une confusion, ou un malentendu à dissiper. Enfin, attendons le résultat des brillants travaux auxquels se livrent les savants moines, et résignons-nous à voir encore ajournée la solution d'un des problèmes les plus essentiels en matière de plain-chant. J. C.

« LES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE », 2 VOL., PAR CAMILLE BELLAIGUE (CHEZ DELAGRANGE). — En parcourant ces deux volumes — si légers dans la main ! — je m'arrête d'abord au début de la préface, où M. Bellaigue avertit le lecteur qu'il n'a point sous les yeux « une histoire de la musique », mais une série d'« essais ». De telles paroles découragent vraiment la bienveillance qu'on voudrait témoigner à certains publicistes (je ne dis pas à un *confrère*, car M. Bellaigue se dégage de toute solidarité professionnelle avec nous, ce qui me met à l'aise). Comment un esprit aussi distingué que M. Bellaigue — distingué par la culture littéraire et par l'éducation — a-t-il pu songer qu'un lecteur un peu sérieux et au courant des choses attendrait jamais de lui une « histoire de la musique » ? Non, il n'a pas songé cela. Mais il est habile. Tout en se défendant de vouloir usurper un titre, il insinue l'idée qu'il pourrait avoir des droits à ce titre. En quoi il abuse les naïfs. Même observation pour l'emploi du mot « essai ». Un « essai » est une tentative originale, un effort personnel pour trouver la solution d'un problème ; un *essai* suppose une thèse quelconque, présentée avec précautions et réserves, mais nette et neuve. Or, dans la manière de M. Bellaigue, — il le sait mieux que personne, — il n'y a rien, absolument rien, qui, de près ou de loin, ressemble à quelque chose d'approchant. Jamais M. Bellaigue n'a tenu en mains et étudié de près un document d'histoire musicale. Lorsqu'il a écrit

que « Bach avait créé la fugue », il a découvert et permis de mesurer la profondeur de ses connaissances d'historien. Ses prétendus *Essais* constitueraient une sorte d'exemple fâcheux, si aujourd'hui on pouvait s'y méprendre. Il parle de la musique antique, sans être capable de se rendre compte des textes musicaux et de la façon dont on les a établis. Il écrit un chapitre sur le chant grégorien, tout en sachant qu'il est incompetent dans la question. Il parle de la musique du moyen âge et de la Renaissance, comme il parlerait de *Chiquito*... Il appartient à cette école très ancienne, désormais abolie, où on croyait que pour parler histoire musicale, il suffit d'avoir du goût et de jouer du piano. Il donne des impressions esthétiques ; il sait que cela ne suffit pas : mais il va de l'avant comme si cela suffisait.

Je me trompe. Il donne aussi autre chose. M. Bellaigue ne dédaigne pas de s'approprier le travail des autres. C'est un « historien » un peu à la suite. Sans se donner la peine de faire le vrai travail, celui des recherches personnelles, il lit des ouvrages bien faits, se les assimile, et en résume ou en délaye la substance dans des pages d'ailleurs très brillantes. Il a eu je crois, un prix de piano au Conservatoire ; comme les pianistes, il joue des compositions qui ne sont pas de lui. Et ce serait parfaitement son droit, et je n'y verrais aucun inconvénient, si, à l'occasion, un tel « historien de la musique » ou un tel « critique » ne prétendait donner le change, sans tenir compte de ce qu'on demande aujourd'hui à un critique en matière d'Histoire. En cette matière, je ne suis qu'un témoin, et je parle d'un publiciste que je tiens pour un très galant homme ; mais, vraiment, prendre au sérieux certaines façades, ce n'est plus possible aujourd'hui. Il est singulier de songer qu'un homme qui, dans un règlement de comptes avec son voisin, serait incapable de s'approprier un centime auquel il n'aurait pas droit, ne se fasse aucun scrupule, dans sa vie intellectuelle, de prendre un peu partout des idées, des faits, des fruits de travail bien autrement précieux que le porte-monnaie, la canne ou le parapluie qu'on peut .. emprunter à autrui.

A l'art d'envelopper des emprunts, d'en montrer une partie seulement, de les avouer en général et de les dissimuler souvent dans le détail, M. B. joint celui des beaux titres, des titres à effet. On appelle « époque » — au sens classique où Bossuet et Buffon, prédécesseurs de M. Bellaigue, ont pris ce mot — un événement auquel l'historien s'arrête (ἐπὶ ἄρχῃ = arrêt), en raison de sa grande importance, pour bien le mettre en lumière, et, après l'avoir étudié, analysé, décrit, défini, marquer son lien avec ce qui le précède et ce qui le suit. Comme première « époque », M. Bellaigue choisit... « l'antiquité ». Oh ! ne cherchez pas ce qu'il entend au juste par ce mot un peu vague ! Ce premier chapitre est tout simplement un résumé des ouvrages de Gevaert (*Histoire de la musique dans l'antiquité*), de M. Alfred Croiset (*La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*) et de M. Jules Combarieu (*Théorie du rythme d'après la doctrine antique*). Ce résumé, un bon écolier de force moyenne eût pu le rédiger. Si M. Bellaigue nous disait honnêtement : « Ces trois ouvrages coûtent, ensemble, une quarantaine de francs, et ne sont pas à la portée de tous les lecteurs. Je vais en indiquer l'essentiel, dans un but de vulgarisation, » nous n'aurions aucune critique à lui adresser. Ce qui est choquant, c'est de le voir donner une étiquette aussi solennelle à un travail de cette nature, et de le présenter comme une œuvre originale, un « essai ».

La seconde « époque » choisie par M. Bellaigue, c'est le *chant grégorien*.

C'est bien là, en effet, un des moments de l'Histoire où il convient de s'arrêter ; et c'est bien sur un tel sujet qu'un critique peut faire un « essai ». Il y a tant de questions en suspens ! tant de problèmes à résoudre !... Ici, M. Bellaigue ne s'attache même pas à un livre ; il fait, comme un reporter, un récit de sa visite à Saint-Pierre et à Sainte-Cécile de Solesmes. Je tiens à citer la page suivante, caractéristique de la manière de notre historien :

« C'est le 24 juin, le jour de la Saint-Jean-Baptiste, de la Saint-Jean d'été. De bon matin nous sortons de Saint-Pierre, le couvent des moines, pour nous rendre à Sainte-Cécile, l'abbaye des religieuses, dont la flèche brille au-dessus des taillis. La route n'est pas longue : une rampe douce, entre deux murs de lierre, conduit à la chapelle. Deux novices doivent y faire profession ce matin. Elle n'est pas grande, la chapelle des bénédictines, mais elle est très claire, toute blanche, plus élégante et plus féminine, avec ses nervures gothiques, que la nef de Saint-Pierre, aux lourds piliers romans. L'assistance est peu nombreuse ; au premier rang, sur un carreau de soie cramoisie, une jeune femme est agenouillée et prie : c'est une princesse de sang royal, dont la mère est religieuse ici.

« La chapelle a pris son aspect et sa parure de fête. Sur l'autel, du côté de l'Épître, on a disposé pour chaque professe le manteau de chœur, le voile, l'anneau et la couronne. Une console porte l'écritoire, la plume et la cédule où sera signé le contrat des noces divines. Sur tout cela, suivant les prescriptions du rituel, on a répandu des fleurs. Bientôt le Révérend Père Abbé fait son entrée. Vêtu de la *cappa* romaine, dont on soutient la traîne derrière lui, il l'échange, après de courtes oraisons, pour les ornements épiscopaux : la chape et la mitre d'or. Puis, au son des cloches, précédé par le porte-croix et les porte-cierges, suivi de ses acolytes, il sort de la chapelle et s'avance jusqu'à la porte de la clôture. Il y frappe ; elle s'ouvre à deux battants et montre, dans la pleine lumière du cloître apparu soudain, la foule immobile et muette des religieuses sombres. A leur tête se tient l'abbesse ; elle a la croix sur la poitrine, et dans la main la crosse. Sans un geste, sans un mot, elle confie les deux jeunes filles à ceux qui tout à l'heure les lui rendront à jamais consacrées. Au milieu de la procession reformée, à travers la cour pleine de fleurs et d'oiseaux, sous un velum tendu contre l'ardeur du soleil, elles s'avancent l'une et l'autre, chacune entre deux marraines qui ne les quitteront pas jusqu'à la fin de la cérémonie, comme pour mettre autour d'elles, parmi ces hommes austères qui vont recevoir leurs vœux, un reste de douceur féminine et de maternelle protection.

« La messe commence et se poursuit comme à l'ordinaire jusqu'au chant du *Graduel*. Alors la voix du diacre invite les vierges à préparer leurs lampes et à sortir au devant de l'Époux. Elle annonce le drame qui va non pas se jouer, mais réellement s'accomplir ; drame très simple, très poignant, où ne se trouvent en présence, comme dans la tragédie antique, qu'un petit nombre de personnages ». ., etc.

En comprenant ainsi son rôle de critique historien, M. Bellaigue est trop intelligent et trop adroit pour ne pas sentir qu'un tel travail, aux yeux d'un homme compétent, présente quelques lacunes ; il sait qu'il marche sur un terrain qui n'est pas le sien ; aussi, prenant les devants, et se jetant à l'eau de peur d'être mouillé, il glisse la phrase suivante (p. 61) : « Il serait aisé d'énumérer les points d'histoire ou de méthode qui restent débattus entre un Gevaert ou un Haberl et les grands exégètes bénédictins. En de tels débats, où je n'aurai pas la témérité d'intervenir,

je tiendrais volontiers, et d'instinct, pour les moines. Leurs chants, que je viens d'entendre, *me sont garants de leur doctrine. Incapable de prouver qu'ils ont la science, j'affirme du moins qu'ils sont en possession de la beauté.* » C'est maigre, comme « essai ». Dire que l'exécution est une garantie de la doctrine, c'est exactement le contraire d'un état d'esprit critique. Et quand on est obligé de faire de pareils aveux, pourquoi écrire un chapitre solennel sur « le chant grégorien », dans un livre qui affecte les apparences d'une grande étude d'Histoire ?...

Une des « époques » les plus importantes de l'histoire de la musique, c'est l'invention du contrepoint. Le jour où on s'est avisé qu'il était possible de faire marcher ensemble deux parties simultanément, on a ouvert une voie absolument nouvelle, inconnue de l'antiquité, et dans laquelle tout l'art moderne s'est développé. Une autre « époque », c'est l'invention, consécutive à la précédente, mais soumise à combien de tâtonnements ! d'un autre art : celui des *imitations*. Le jour où on s'est aperçu qu'une des parties simultanées pouvait « imiter » l'autre, une seconde voie d'importance capitale a été ouverte. Rien n'est plus intéressant que de voir les compositeurs du ^{xiii}e et du ^{xiv}e siècle s'appliquer à « imiter » un thème donné dans une pièce polyphonique, pousser cette imitation le plus loin possible, gauchement, péniblement, mais l'abandonner au bout de quelques mesures, faute d'un savoir ou d'une adresse suffisants. En un mot, la plus grande des « époques » dans l'histoire de la musique, c'est l'apparition du contrepoint, avec toutes ses conséquences (toutes les formes d'écriture et tous les genres qui sont sortis de là) ; et cette invention de génie, nous la devons au moyen âge. C'est le moyen âge qui a tout l'honneur de l'art moderne ; c'est lui qui a rendu possible un Palestrina, un Bach (lesquels ne sont que des aboutissements), parce qu'il a réalisé sur l'antiquité cet immense progrès : il a inventé le contrepoint. — De tout cela, M. Bellaigue ne dit absolument rien (j'en devine facilement les causes), mais il écrit sur la « polyphonie vocale » — c'est bien de cela qu'il s'agissait et ce titre est excellent — un chapitre qui commence ainsi :

« En 1524, selon le témoignage aujourd'hui contesté de l'abbé Baini, en 1526, d'après les plus récentes recherches du docteur Haberl, Clément VII étant pape et Charles-Quint empereur, naquit à Palestrina, au pied des montagnes de Sabine, l'enfant qui devait faire un jour sien et célèbre à jamais le nom de sa ville natale. Il s'appelait Giovanni Pierluigi. Ses parents, Santi Pierluigi et Maria Ghismondi, étaient de petits bourgeois et possédaient un peu de bien : une maisonnette avec quelques châtaigniers, sur les pentes escarpées d'où la bourgade qui fut Préneste regarde encore les horizons romains.

« Dès ses premières années, Giovanni, ou, comme on le nommait familièrement, Gianetto, aima la musique et l'étudia. *Cui quidem scientiæ totum me a puero dedi*, écrira-t-il plus tard dans la dédicace d'une de ses œuvres au pape Grégoire XIII. On sait peu de chose de son enfance. On a supposé que de temps en temps, les jours de fête religieuse surtout, le petit montagnard descendait à Rome pour y assister aux offices. Ainsi font encore aujourd'hui les gens de la *campagna*, les *contadini* de Tivoli, ceux de Frascati et d'Albano. Un matin, raconte la légende, un matin que l'enfant, *cantando secondo l'uso dei giovanetti*, traversait la place de Sainte-Marie-Majeure, le maître de chapelle l'entendit et le fit entrer aussitôt dans sa *scuola*. Mais il n'y a là qu'une légende. Il n'est pas vrai non plus, comme on l'a soutenu longtemps, que le musicien français Claude Goudimel ait donné des leçons au jeune Pierluigi. Goudimel n'alla jamais

à Rome, et l'histoire ignore jusqu'ici quel fut le maître de Palestrina. »

Comme vous le voyez, il y a là beaucoup de couleur ; du latin, de l'italien, des dates, des noms propres, du *style*... Je n'insiste pas. L'*essai* est resté maigre.

Parmi les autres « époques », M. Bellaigue distingue « le grand opéra français », et voici le début du chapitre qu'il lui consacre :

« Je ne sais pas une partition plus belle, et qui me soit plus chère, que ma vieille partition des *Huguenots*. Sa reliure est de maroquin vert, avec des filets et des tranches dorées. Sur la garde de moire, au-dessus d'une date déjà lointaine et qui dépasse un peu le chiffre de mes années je regarde parfois, avec une filiale pitié, deux lettres entrelacées et pâlies. Les *Huguenots* jadis — à cause du duo du quatrième acte sans doute — étaient, comme *Tristan* peut-être aujourd'hui, le don que se faisaient les fiancés, quand l'amour de la musique se mêlait à leur amour. Et je n'ai qu'à tourner les feuillets jaunis pour sentir se ranimer, après mes premières tendresses, mes admirations premières. Je revois, à la lueur mourante des flambeaux, Valentine échevelée et traînant sur les pas de Raoul, héroïquement fugitif, la blancheur de ses voiles. Autour de ces figures et comme à leur appel, d'autres peu à peu se rassemblent, ou plutôt elles leur succèdent. Au fond du théâtre, d'un théâtre où reviennent des ombres, Masaniello berce en chantant le triste sommeil de sa sœur. Guillaume passe, l'arbalète sur l'épaule, et jette sa réplique farouche à l'insouciant barcarolle du pêcheur. La scène change, et, dans leur cloître en ruine, les pâles nonnes sortent de leurs tombeaux. Puis de nouveaux décors surgissent, que peuplent des figures nouvelles. Au fond de son pauvre logis, un vieillard d'Israël célèbre une Pâque furtive. Bientôt la cathédrale de Munster ouvre ses nefs immenses au cortège du couronnement, et, sur le front, qu'il osa courber, de sa mère, le prophète anabaptiste étend ses mains impies. Enfin d'autres architectures s'élèvent : temples bizarres, entrevus à travers les palmes et tout retentissants d'étranges incantations. Un brahmine à la tiare d'or bénit de royales épousailles. Mais elles ont un lendemain funeste, et déjà, sous l'arbre aux grappes de pourpre, la sombre et magnanime épouse vient chercher l'oubli, le sommeil et la mort.

« Ils ne chantent plus ! » C'est ainsi qu'on parle maintenant — et vous savez avec quel mépris ! — de tant de héros et d'héroïnes d'autrefois : de Raoul et de Valentine, de Bertram et d'Alice, de Guillaume et d'Éléazar, de Fidès et de Selika. Sur la scène, en effet, sur la scène visible et réelle, ils rompent rarement le silence que depuis quinze années leur impose un maître impérieux et jaloux. Mais dans l'ordre idéal, éternel, « ils chantent encore ». Et si d'autres voix, plus anciennes ou plus jeunes même, nous paraissent plus pures et surtout plus profondes que leurs voix, celles-ci pourtant furent trop humaines, trop pathétiques, pour que jamais elles se taisent, et pour qu'on refuse ou qu'on dédaigne jamais de les entendre. Nous vous proposons de les écouter aujourd'hui. »

Je partage volontiers l'admiration de M. Bellaigue pour les *Huguenots* ; mais je dirai, pour conclure, comme je le dirais à lui-même, très simplement, au cours d'une conversation où la courtoisie n'exclurait pas la franchise :

Vous avez de la culture littéraire ; vous écrivez bien, avec adresse et convenance, non sans couleur. Peut-être la manière superficielle et fleurie qui est la vôtre est-elle celle qui convient aux lecteurs de la Revue dont vous êtes le collaborateur. Quand vous donnez des *impressions esthétiques* sur l'œuvre du jour, votre goût est en général très sûr et on vous lit avec plaisir. Mais le titre de cri-

tique, je vous le refuse absolument. Un critique va d'abord droit aux sources ; et vous ne connaissez pas les sources ; vous ne parlez jamais que d'après des ouvrages de seconde main, à l'aide de résumés ou de citations qui n'ont pas pour objet de confirmer vos dires ou de concourir à une démonstration personnelle, mais qui sont l'essentiel et représentent le tout de votre œuvre. Un critique discerne et distingue ; il est mesuré et divers dans ses jugements ; vous, vous procédez par coups de lyrisme : « l'*infaillible* » docteur un tel .. les « *infaillibles* bénédictins », etc. ; vous ne faites ni de l'histoire musicale ni de la vraie critique (historique), mais vous prenez toutes les apparences d'un homme qui ferait réellement de la critique et de l'histoire ; et avec vos titres, vos précautions adroites, vos aveux habilement ingénus, votre rhétorique brillante, vous arrivez à composer des livres d'apparence très distinguée qui tendent à vous faire prendre pour ce que vous n'êtes pas. Je crois utile de dire cela, car j'ai le sentiment très net que, depuis une quinzaine d'années, la critique historique, en matière musicale, s'est constituée et organisée d'après une méthode nouvelle qui est la bonne, et que si une confusion pouvait s'établir entre les œuvres sorties de cette méthode et les vôtres, c'est que le progrès accompli serait méconnu ; et ce serait un recul en même temps qu'une injustice. Enfin vous ne trouverez pas mauvais qu'une appréciation très franche et indépendante tombe parfois sur vos articles ambitieux, comme un pavé un peu lourd. Vous appartenez à une Revue où un de vos amis et, je crois, un de vos maîtres, M. Brunetière, fut sans pitié pour plusieurs confrères. Je ne parle pas d'aussi haut que lui et je n'ai pas de fêrule, n'ayant jamais fait la classe à personne. Mais je vous demande la même liberté dans mes jugements (1). — E. DUSSELIÉ.

ERNEST REYER : « QUARANTE ANS DE MUSIQUE » (CALMAN-LÉVY). — Sous ce titre, M. Emile Henriot réédite les articles écrits par Reyer dans le *Courrier de Paris* (1857-9) et dans le *Journal des Débats* (1866-1901). Il est fort intéressant de savoir ce qu'un compositeur comme Reyer a pensé de Wagner, de Berlioz, de Gluck, de Liszt, de Weber, de Félicien David, de Gounod, Bizet, Verdi, Massenet, Saint-Saëns, Lalo. M. Henriot dit que l'auteur de *Sigurd* fut « un excellent, un remarquable critique » ; et il n'a pas tort. Il faut cependant se garder de toute exagération. Bien qu'il ait du trait, souvent de l'esprit, Reyer est très inférieur, comme écrivain, à Berlioz ; et ses feuilletons — non exempts de négligences journalistiques pour le style — ne révèlent pas un penseur, un homme qui sente profondément les choses, qui ait des vues originales sur son art ou qui en parle en artiste-poète. On ne voit pas bien nettement quel était son idéal, si même il avait un idéal, et s'il s'était donné à lui. Il parle des œuvres musicales avec goût, avec bon sens, avec agrément ; il use de l'anecdote, et il a de jolis éclairs de malice ; mais tout cela paraît dans une note moyenne, et un peu bourgeoise. L'enthousiasme fait défaut. R. admire la *Damnation de Faust*, et il en parle plutôt en chroniqueur, de façon trop froide. Il admire Gluck (que M. Henriot a le tort d'écrire constamment *Glück*), et les pages qu'il lui con-

(1) L'article sévère de M. E. Dusselier a été publié *in extenso*, selon son désir... Il me permettra d'ajouter ici un mot. Personnellement, je ne vois aucun inconvénient à ce que, dans la critique musicale ou autre, règne une liberté absolue, tout comme dans le domaine de la création artistique. Celui à qui déplaît une méthode n'a qu'à ne pas la pratiquer et à continuer tranquillement son chemin, sans être gêné par les autres et sans les gêner lui-même. — J. C.

sacre sont encore du genre très tempéré, peu personnelles, sans élan suffisant. L'article sur Gounod (p. 247 et suiv.) est plus vif, plus coloré, mieux dans la manière sarcastique et violente de Berlioz. Ailleurs, les caractéristiques sont faibles. Pour Reyer, l'*Arlésienne* de Bizet est une « jolie partition ». Ah ! comme ce mot est insuffisant !... Il ajoute que Bizet est « habile, ingénieux », et que sa partition « n'est pas l'œuvre du premier venu », étant écrite dans une langue « élégante et correcte ». De tels mots, pour apprécier un tel chef-d'œuvre, me font un peu mal aux yeux. — S.

LE CHANSONNIER DE L'ARSENAL. — M. Pierre Aubry continue sa brillante publication (p. 25 et suiv., plus les reproductions photographiques). Ce *Chansonnier* ne mérite guère un tel nom, si le mot « chanson » évoque l'idée d'une œuvre populaire. Il s'agit ici de compositions courtoises, de sentiment très raffiné. Les paroles sont pleines de fadaïses ; le sujet c'est toujours « amors », la « peine d'amors »... Mais la musique — malgré les petites notes qui la surchargent dans la traduction de M. Pierre Aubry — est presque toujours pleine de grâce et de saveur. (L'emploi du *subsemitonium toni*, ou note sensible, diésée selon les cas à la fin des membres de phrases, est juste en principe, mais me paraît un peu abusif dans l'application ; il enlève souvent à ces monodies leur caractère archaïque.) — J. C.

FOLKLORE AMÉRICAIN. — Dans le dernier fascicule du *Journal of american Folk-lore*, édité par Fanz Boas, assisté d'Al. Fr. Chamberlain et G. Lyman Kittredge (Boston et New-York), à signaler : une étude très documentée de Félix Grendon (p. 105-237), qui donne des renseignements bibliographiques sur la magie chez les Anglo-Saxons et une classification des charmes. La formule d'incantation (*Eena meena*, etc...), donnée p. 125, est bien intéressante au point de vue des allitérations et de la structure purement phonique. Elle est du même genre que celles qui ont été étudiées par M. Jules Combarieu, dans son livre sur *La musique et la magie*, et qui sont empruntées aux ouvrages de miss Fletcher. Le travail de Grendon est une monographie extrêmement soignée, — probablement incomplète encore, — mais de sérieuse valeur scientifique, et à laquelle nous avons pris grand intérêt. — S.

« MUSICIENS D'AUTREFOIS », I VOL., PAR ROMAIN ROLLAND. — Les études dont se compose ce livre semblent détachées d'une histoire de l'opéra présentée ici dans des conditions imprévues, sous forme fragmentaire, avec un titre peu approprié. M. Rolland, dans un précédent ouvrage, avait considéré l'opéra comme une tentative des musiciens-humanistes italiens voulant, à la fin du xvi^e siècle, faire revivre le théâtre lyrique des Grecs. Singulière idée ! car, — pas plus que nous — les musiciens italiens de la fin de la Renaissance ne savaient en quoi a consisté le drame musical antique. M. R. Rolland se déjuge franchement aujourd'hui, et recule un peu — pas assez selon nous — les origines de l'opéra moderne. « Nous voyons maintenant, dit-il. (p. 53), que l'opéra est issu de la pastorale du xvi^e siècle, qui est elle-même l'aboutissement, ou la décadence, de la comédie à l'antique, et de la *Sacra Rappresentazione* du xv^e siècle. » Il me semble qu'ici l'auteur met de l'ordre dans ses fiches, mais qu'il n'est pas encore arrivé à une vue d'ensemble vraiment conforme à la réalité des faits historiques. Il faut remonter beaucoup plus haut. Les *représentations sacrées* ne sont elles-mêmes qu'une continuation des drames liturgiques du moyen âge, qui ont été

joués aussi bien en Italie qu'en France et en Angleterre, et où on trouve *tous* les éléments du drame lyrique. (Pour plus de développements, voir les *Leçons du Collège de France, histoire du drame lyrique*, publiées ici-même.) — Dans le même volume, on lit avec plaisir sur Lulli, Gluck, Grétry, Mozart, des chapitres substantiels, écrits par un homme qui a l'habitude de recourir aux sources, mais où la partie anecdotique, la littérature, en un mot les *à-côté* de la musique, tiennent peut-être un peu trop de place. L'agrément de l'ensemble est loin d'en pâtir. — S.

EMMANUEL CHABRIER : « LETTRES A NANINE », PRÉCÉDÉES D'UNE « VIE DE NANINE », PAR LEGRAND-CHABRIER (COLLECTION DE « LA GRANDE REVUE »). — Nanine était une de ces servantes comme il y en avait encore du temps de nos grands-pères, dévouées et vouées à une famille, l'adoptant, ou adoptées par elle, « un type admirable de dévouement et d'affection ». On est un peu étonné — je ne vais jusqu'à dire *choqué* — de voir Chabrier écrire à cette « servante », comme l'appelle l'éditeur, qu'« il est question de jouer *Gwendoline* à l'Eden », et que « c'est Verdhurt qui prendrait ce théâtre » ; que Ch. « vient de commencer le deuxième acte » d'un nouvel ouvrage (lettre du 9 juin 1890), que *Gwendoline* « sera répétée ce soir généralement » (18 nov.), etc... ; mais ces lettres n'en sont que plus curieuses. Le caractère d'Emmanuel Chabrier y apparaît en pleine lumière : franc, verveux, très *nature*, avec un cœur d'or. — S.

TRIO, PAR JOSEPH JONGEN. — A tous ceux qui aiment la grande et belle musique, je signale le *trio* (*prélude, variations et final*) pour piano, violon et alto, de J. Jongen, qui est, je crois, un prix de Rome belge. Cette œuvre (éditée chez Durand) est admirable, d'un romantisme poétique, toujours *pensée*, digne de Schumann et de Franck. — E. D.

ALMANACH DES SPECTACLES. — M. Albert Soubies vient de publier (chez Jouaust), pour 1908, le tome XXXVIII^e de ce très utile répertoire qui continue, comme on sait, l'ancien *Almanach des spectacles* (1752 à 1815). On y trouve la liste de toutes les pièces jouées en 1908, avec les noms des interprètes, le nombre des représentations, etc... Ce sont là de précieux matériaux pour l'histoire du théâtre.

— LA SOCIÉTÉ BACH, si artistiquement dirigée par M. Bret, annonce l'orateur de Noël pour la prochaine séance (salle Caveau).

M^{me} LUCY VAUTHIER. — Nous recommandons tout particulièrement à ceux qui veulent apprendre l'art musical pratique, le cours Chevillard-Lamoureux, Succursale du XVI^e Arrondissement (159, rue de la Pompe) où sont organisés des cours de chant, violon, violoncelle, harpe, etc... et où M^{me} Lucy Vauthier, compositeur et virtuose, a eu l'excellente idée de créer, à côté du cours de solfège et de piano, des cours de déchiffrage (cours enfantin, cours moyen et cours supérieur une et deux fois par semaine).

Le Gérant : A. REBECQ.