

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 1

Janvier.

1901

NOTRE PROGRAMME

Les noms des savants & des artistes inscrits sur la première page de cette Revue sont si connus du public & ont tant d'autorité qu'ils nous dispensent d'un long manifeste. A eux seuls, ils sont le meilleur des programmes. Ils disent suffisamment l'étendue de notre tâche & le caractère élevé du but poursuivi.

Ces noms signifient qu'on étudiera ici les aspects multiples de l'histoire musicale en s'efforçant de les rattacher aux études traditionnelles & aux méthodes d'impartial examen qui sont en honneur dans nos Universités.

La musique nous apparaît d'abord comme une langue dont il faut, avant d'en parler, posséder la grammaire : aussi avons-nous été heureux de compter parmi nos adhérents de la première heure les compositeurs illustres de la section musicale de l'Institut, les professeurs du Conservatoire de Paris, les savants Bénédictins de Solesmes & les maîtres éprouvés de nos grandes Écoles musicales ;

La musique a les mêmes titres que les autres arts à l'attention des esprits cultivés : historiquement, elle est la sœur aînée de la poésie, & il serait étrange qu'elle ne fût pas traitée au moins avec les mêmes honneurs que les arts du dessin ou ceux du rythme oratoire : c'est ce qu'attestent, à notre tête, MM. Roujon, Guillaume, Perrot, Homolle, Sully-Prudhomme, Larroumet, Müntz, Michel, Lemonnier ;

La musique, comme le pensait Leibnitz & comme l'a montré Helmholtz, est dans une certaine dépendance des mathématiques : aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver ici le nom de M. Mercadié, directeur des études à l'École Polytechnique, celui de M. Boutroux, doyen de la Faculté des Sciences à l'Université de Besançon...

La musique a occupé une si grande place dans la vie antique & dans la vie moderne qu'il n'est pas possible, sans elle, d'avoir une idée exacte de la civilisation : c'est ce que veulent bien déclarer avec nous des historiens comme MM. Lavisson, G. Monod, Chuquet, P. Lacombe ;

La musique touche à la philologie grecque non seulement par un certain nombre de traités théoriques & d'hymnes plus ou moins mutilés, mais par les lois fondamentales de la composition qu'elle a imposées aux poètes ; elle touche à la philologie latine par le plain-chant, & à la philologie romane par l'œuvre des troubvères : aussi avons-nous voulu associer à notre entreprise — autrement que par une adhésion de principe, on le verra, — plusieurs grandes & nobles familles de philologues : MM. Alfred & Maurice Croiset, M. Jules Girard, M. Ruelle, — M. Louis Havet, — M. Gaston Paris, M. A. Thomas, M. Prou, — M. Meillet ;

Par son étroite parenté avec le langage, par ses origines religieuses, par son aptitude à exprimer & à créer la sympathie, par sa subordination aux mœurs, par la loi qu'elle s'est faite, en disposant les parties d'une composition, de prendre pour modèles les types de la voix humaine (déterminés par l'âge & le sexe), la musique peut être considérée comme un fait social : aussi, avec le concours de M. Th. Ribot, de M. Séailles & de M. Dauriac, avons-nous voulu avoir celui de philosophes particulièrement adonnés aux études sociologiques : MM. Tarde, Espinas, Izoulet, Durkheim, Mabilleau ;

Pour toutes ces raisons, nous estimons que la musique a droit à occuper une place dans les programmes *officiels* de nos Universités. Une évolution se prépare-t-elle en ce sens ? Nous l'espérons, puisque nous avons trouvé une sympathie chaleureuse & empressée auprès de deux anciens ministres de l'Instruction publique, MM. Bourgeois & Poincaré ; auprès des trois Directeurs de notre Enseignement national : MM. Liard, Rabier & Bayet ; auprès de deux Inspecteurs généraux : MM. P. Foncin & E. Manuel ; un membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique : M. Belot, & l'élite des professeurs.

Oui, de tels patronages disent ce que nous sommes, notre méthode & les directions nombreuses que prendra notre pensée. — Et je suis loin d'avoir nommé tous ceux qui apporteront à cette œuvre le concours de leur talent ou la haute autorité de leur nom !

Partir de ce principe que la musique vient du cœur même de l'humanité, & que, par conséquent, elle exprime divers états de l'humanité ; en toute question d'histoire musicale, recourir d'abord aux « sources » ; examiner de près les documents originaux, les comparer, les faire parler le plus possible ; s'effacer soi-même derrière les monuments qu'on veut faire connaître, &, au lieu de prétendre les embellir encore par la rhétorique, s'appliquer surtout à les décrire & à grouper autour d'eux les faits qui les éclairent ; observer patiemment avant de juger, en s'assurant qu'on voit les choses comme elles sont, & non comme nous avons plaisir ou intérêt à les voir ; considérer comme une source de délicates jouissances intellectuelles l'analyse des compositions anciennes, mais ne pas faire du plaisir esthétique le seul but de cette analyse, & tout étudier, — le beau & le moins beau, sans parti pris d'exclusion, — suivant l'exemple de l'historien qui, ne créant pas lui-même l'objet de ses travaux, est obligé de porter son attention tantôt sur des héros, tantôt sur des monstres ou des hommes vulgaires ; apporter dans l'étude du passé musical cette curiosité passionnée, cet amour des détails, ce souci d'exactitude & d'*authenticité* qui caractérisent le véritable amateur d'art, (par suite, ramener au respect des chefs-d'œuvre consacrés certains directeurs de théâtres & certains éditeurs qui, dans un bas esprit d'exploitation commerciale, dénaturent, falsifient, trahissent chaque jour la pensée des grands maîtres) ; enfin, en ce qui concerne l'art contemporain, favoriser tout ce qui tendrait à renouveler non seulement notre esthétique, mais le système musical, déjà suranné, dont nous nous servons ; être franchement ami de tout ce qui est nouveau, hardi, sincère, humain, français : telles nous semblent être les règles de la critique musicale.

Nous avons encore un but moins général. Nous nous proposons de montrer qu'aux XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles, il y a eu en France de grandes écoles de musique, & que la France a conquis l'Europe par ses artistes avant de la conquérir par ses écrivains. Au moment où on a l'oreille presque constamment tendue vers les pays voisins, cette tâche nous paraît utile & belle entre toutes. MM. Expert & Guilmant l'ont déjà commencée par des publications de haute valeur. Nous nous efforcerons de compléter ce qu'ils ont déjà fait. Comme les pièces, inédites ou rares, de la vieille musique française sont disséminées dans

les bibliothèques de l'Europe, nous avions besoin du concours des étrangers. MM. les professeurs Guido Adler (Université de Vienne), Max Friedländer (Université de Berlin), Sandberger (Université de Munich), L. Sacchetti (Conservatoire de Saint-Pétersbourg), O. Chilesotti (Bassano), Gandolfi (Florence), un français très érudit, le P. Thibaut (des Augustins de l'Assomption, Constantinople), M. le Dr Ilmari Krohn (Finlande), — lesquels nous pardonneront notre chauvinisme musical, — nous ont déjà promis leur précieuse collaboration. Leur exemple sera certainement suivi. Toute communication précise, ayant pour objet la vieille musique française, sera reçue ici avec grande sympathie.

Un tel programme nous donne un avantage, non d'ailleurs exempt de regrets : cette Revue n'aura pas beaucoup de concurrentes.

Que le lecteur non spécialiste ne s'effraye pas de l'appareil scientifique dont nous nous entourons ! Qu'il voie dans la liste de nos collaborateurs une garantie de bonne méthode, une promesse de science consciente, & non une menace d'érudition à outrance !

Nous ne nous adressons pas seulement à ceux qui savent déjà beaucoup, mais à ceux qui veulent savoir ;

Nous nous adressons à ceux qui ont souci d'étendre leur connaissance de l'histoire générale. Plus particulièrement, nous nous adressons à tous ceux qui, s'occupant de musique à un titre quelconque, sont curieux d'apprendre comment l'art musical s'est formé & s'intéressent à ses admirables richesses.

Voilà dans quel esprit nous nous mettons au travail. « Périssable est toute chose née », a dit un poète de la Renaissance. Puissions-nous le faire mentir, — grâce à votre concours, éminents collaborateurs & adhérents, lectrices & lecteurs amis de l'art français !

LA RÉDACTION.

Verdi.

La mort de Verdi nous inspire à peu près les mêmes sentiments que celle d'un chef d'État dans un pays voisin & ami. Les grands artistes sont des souverains. Ils règnent sur les cœurs ; & chacun d'eux incarne l'âme collective d'un peuple. Ils assistent parfois à des révolutions inévitables qui limitent leur puissance & leur imposent certains compromis ; il peut même leur arriver, après avoir conduit leur siècle, d'en être réduits à le suivre avec une déférence mêlée de résignation. Mais, quand ils ont été « représentatifs » comme Verdi ; quand leur vie a été pleine d'œuvres & de triomphes ; quand ils ont donné aux sentiments & au verbe de leur pays une force d'expression & d'expansion qui justifie la fierté d'un groupe d'hommes & a contribué au bonheur de tous les autres, ils ont une sorte de majesté que la mort rend doublement vénérable. Quelle place occupera, dans l'histoire de l'art, l'auteur d'*Ernani*, d'*Il trovatore*, d'*Otello*, d'*Aïda*, de *Falstaff*, du *Requiem*, de tant d'œuvres brillantes qui ont la marque si nette de l'esprit latin ? Ce compositeur de grande imagination, qui posséda, comme Meyerbeer, les dons supérieurs du génie mélodique & dramatique, avait-il un idéal de beauté dont nous nous éloignons de plus en plus ? Fut-il à la hauteur de V. Hugo & de Shakespeare quand il voulut s'inspirer de leurs poèmes ? Faut-il distinguer soigneusement celles de ses pages qui méritent de rester immortelles (le quatuor de *Rigoletto*, la scène sublime de *Don Carlos* : « Elle ne m'aime pas ! ») & tout ce qui fut improvisation un peu hâtive & superficielle ? Nous aborderons plus tard, en toute conscience, l'examen de ces questions. La musique de Verdi était coiffée d'un casque ; & ce casque fut, quelquefois, celui d'Achille. Aujourd'hui, un panégyrique ne répondrait ni au caractère de cette Revue, ni à l'attente de ses lecteurs ; & des analyses de détails — ou des anecdotes — nous sembleraient déplacées. Nous ne voulons pas faire œuvre de critique là où nous paraît surtout convenir un acte de respect pour la mémoire d'un très noble ouvrier de l'intelligence musicale & un hommage de sympathie pour ceux que sa mort met en deuil.

LA DIRECTION.

Louis LALOY : **La Chanson française au XVI^e siècle d'après les publications de M. Henry Expert.**

La musique ne fut jamais plus en honneur dans notre pays qu'à l'époque de la Renaissance. Les poètes eux-mêmes sont musiciens : le fait est assez rare dans l'histoire littéraire de la France pour qu'il vaille la peine de le noter. Jean le Maire fait une place à Josquin & Loyset Compere dans son Temple de Vénus ; Cretin écrit une *Déploration* sur la mort d'Ockeghem (survenue

vers 1512?) ; Jodelle & Dorat chantent, l'un en français (1), l'autre en latin (2), les louanges de Roland de Lassus ; Ronsard, en 1572, écrit la Préface d'un recueil de Chansons (3) ; nous savons d'ailleurs qu'il aimait la musique « & principalement à chanter & ouïr chanter ses vers, appelant la musique sœur puisnée de la poésie (4) » ; il écrit lui-même ces lignes remarquables (5) : « Tu feras tes vers masculins & féminins tant qu'il te sera possible pour être plus propres à la Musique & accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née ; car la Poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » La poésie & la musique, ces deux sœurs trop souvent ennemis aujourd'hui, ont eu un siècle d'union & de bonne entente, & c'est un poète, Baïf, qui fonde, en 1570, notre première Académie musicale (6). Il n'est pas jusqu'à l'austère Calvin qui ne reconnaisse au chant « grande force & vigueur d'émouvoir & enflamber le cœur des hommes (7) ».

La société du temps est en effet fort sensible à la musique ; François I^{er}, Henri II, Charles IX, sont musiciens ; ce sont eux & les grands seigneurs de leur cour, qui protègent les compositeurs : Costeley dédie son recueil de chansons au comte de Retz ; Roland de Lassus offre ses Mélanges au Grand Prieur de France, & le cardinal du Bellay reçoit, en 1558, l'hommage d'un petit traité de composition écrit par « Michel de Menehou, maître des enfants de chœur de son église de Saint-Maur-des-fossez (8) ». Aussi bien est-ce pour cette société que ces auteurs travaillent : « Nous avons ajouté au chant des psaumes en ce petit volume trois parties non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement en maisons, » dit Goudimel (9) ; & Menehou ne songe pas à des chanteurs de profession, lorsqu'il écrit (10) : « Considérant que beaucoup de jeunes gens laissent à chanter soupentes fois quelque bonne Musique à faute d'entendre & sçavoir quelque petite difficulté que les Musiciens... appellent vulgairement Canon, cela m'a induit à rédiger par escript, le plus brievement que j'ay peu faire, les différences qu'il y a ; » il a déjà parlé, dans son Prologue, de ces « jeunes gens », pleins de « bon vouloir » pour apprendre la musique, « qui est l'une des sciences liberalles » ; ce sont de jeunes gentilshommes qui exécutent, pour

(1) *En faveur d'Orlande, excellent musicien* (Éd. Marty. Laveaux, II, p. 186).

(2) *Mélanges* de R. de Lassus, 1576.

(3) Conservé à la Bibliothèque d'Upsal ; la Préface a été publiée dans l'édition de Blanche-main, VII, p. 337.

(4) *Vie de Ronsard* par Binet.

(5) *Abrégé de l'Art poétique*.

(6) Textes dans R. Rolland, *Histoire de l'Opéra*, p. 235 & sqq.

(7) Cité par M. Expert, *Préface des Psautiers de Goudimel*.

(8) Publié par M. Expert en 1900.

(9) *Préface du Psautier de 1565*.

(10) Ch. xxviii.

leur plaisir, la musique vocale du temps, à peu près comme nos amateurs jouent des trios ou des quatuors instrumentaux : la chanson à plusieurs parties a été la musique de chambre du XVI^e siècle.

Si grande fut l'abondance des compositeurs, que Rabelais s'en est égayé dans le Nouveau Prologue du liv. IV : « J'ai... mémoire,... avoir un jour de Tubilustre, es féries de ce bon Vulcan, en may, ouy jadis en ung beau parterre Josquin de Prés, Ockeghem, Obrecht, Agricola, Brumel, Camelin(?), Vigoris(?), de la Fage, Bruyer (Brubyer?), Prioris, Seguin(?), de la Rue, Midy(?), Moulu, Mouton, Gascongne, Loysset Compère, Penet, Fevin, Rouzée, Richafort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Berchem, chantants mélodieusement :

Grand Thibault se voulant coucher...

« Neuf olympiades & ung an intercalaire après,... je ouy Adrian Willaërt, Gombert, Jannequin, Arcadelt, Cladin, Certon, Manchicourt, Auxerre(?), Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillart, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, l'Héritier, Cadéac, Doublet (Dulot?), Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millot, du Molin, Alaire, Marault (de Marle?), Morpain, le Gendre & autres joyeux musiciens en ung jardin secret, soubz belle feuillade, autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés & diverses cailles coypées, mignonnement chantants :

S'il est ainsi que coingnée sans manche... »

Cette longue liste des maîtres de la chanson française est cependant loin d'être complète : Rabelais écrit en 1552, il ne connaît encore ni Goudimel, ni Roland de Lassus, alors au début de leurs carrières, ni les musiciens de la fin du siècle : de Castro, du Caurroy, Cornet, Costeley, de la Hèle, Lejeune, Mauduit. Parmi ses contemporains eux-mêmes, il ne cite, à ce qu'il semble, que ceux dont les noms (1) lui reviennent à la mémoire, en commençant par les plus connus ; il lui eût été facile de prolonger son énumération : on peut citer parmi ceux qu'il oublie : Josquin Baston, Bourgeois, Bourguignon, Boyvin, Canis, Clereau, le Cocq, Coste, Courtoys, Crecquillon, Dutertre, Fresneau, Gardano, Gentien, Gervaise, Godard, Guillaud, Guyon, Jean de Hollande, de Layolle, l'Huyllier, Meigret, Mittantier, Mornable, Phinot, Pieton, Pipelare, Prevost, de Rocqourt, Susato, Vassal, Villiers, Voisin, Ysore (2).

Notre XVI^e siècle n'a pas été seulement le siècle de la poésie, de l'architecture & des arts du dessin ; il a été aussi, & peut-être *surtout*, le siècle de la musique. Or, jusqu'à ces dernières années, l'œuvre immense des maîtres français de la Renaissance était généralement inconnue ; aucun effort sérieux

(1) Certains de ces noms sont par malheur très altérés.

(2) D'après EITNER, *Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts.*

n'avait été fait pour la tirer de l'oubli où elle dormait depuis le XVII^e siècle ; c'est à peine si quelques compositions, sauvées par miracle, comme le Chant des Oiseaux de Jannequin, avaient été publiées & exécutées ; le reste gisait dans nos bibliothèques, &, comme ces œuvres anciennes ne deviennent accessibles au musicien moderne qu'après avoir été mises en partition, nous ignorions les chefs-d'œuvre de nos vieux maîtres ; tout un chapitre de l'histoire de l'âme française & de l'art français restait en blanc ; tout ce qui charmait l'esprit subtil & la sensibilité raffinée des courtisans des Valois était pour nous lettre morte. Les historiens de la Renaissance française devaient laisser de côté l'art musical, parce que les historiens de la musique l'ignoraient. Ambros lui-même, si bien informé sur le XVI^e siècle allemand ou italien, est très bref, incomplet & même injuste pour nos compositeurs ; il les appelle dédaigneusement « la menue monnaie de Josquin de Prés » ; il leur reproche leur immoralité (1), & affirme que « qui en connaît un, les connaît tous ». Pour sa part, il en ignore au moins un, & non des moindres : c'est Costeley, dont on ne trouve le nom ni dans l'ouvrage d'Ambros, ni dans le dictionnaire de Riemann ; il est vrai qu'il valait mieux le passer sous silence que de prendre, comme Fétis, pour un « traité théorique » son recueil intitulé *Musique*.

Nous sortons enfin de cette pénible ignorance, grâce aux admirables publications de M. Henry Expert, qui ont commencé en 1894 & comprennent :

- 1^o Les 30 premières chansons des Meslanges de R. de Lassus (1576) ;
- 2^o Les 150 psaumes de Goudimel (1580) ;
- 3^o Les 28 premières chansons de la « Musique » de Costeley (1570) ;
- 4^o 31 chansons d'auteurs divers éditées par Attaignant en 1529 ;
- 5^o 5 chansons de Jannequin (1529?) ;
- 6^o 4 messes de Brumel, de la Rue, Mouton, Févim, tirées du Liber XV Missarum (1516) ;
- 7^o les chansons de Baïf mises en musique par Mauduit (1586) ;
- 8^o le Dodécacorde & le Printemps de Claude le Jeune (1598 & 1603).

Les éditions de M. Expert sont des éditions critiques : les parties sont transcrrites dans leurs clefs originales, au-dessus d'une réduction au clavier ; aucune indication de mouvement ou de nuance ; les altérations introduites par l'éditeur (2) sont mises entre parenthèses ; de très courtes notices nous donnent, sur les plus inconnus de ces musiciens, les renseignements indispensables : M. Expert juge avec raison qu'en présence d'une pareille quantité de textes inédits il faut publier avant que de commenter. Le travail accompli est considérable & d'un intérêt capital pour l'historien comme pour le musi-

(1) Il est impossible de défendre les chansonniers français sur ce point : ils sont de leur temps. Et il faut se rappeler qu'à la même époque la vertueuse Allemagne chantait : « Die Weiber mit den Flohen, die han' ein steten Krieg. » (Ambros, III, 408).

(2) Les auteurs du XVI^e siècle omettent volontiers les signes d'altération : ils comptent sur l'intelligence des chanteurs.

cien ; il est peu de chose auprès de ce qui reste à faire : M. Expert nous fait espérer les œuvres d'Agricola, Arcadelt, Brumel, Busnoys, Carpentras, Caulery, du Caurroy, Certon, Clemens, Colin, Crecquillon, Josquin de Prés, Dufay, Gombert, Le Heurteur, Jaquet, Maillart, Manchicourt, Moulu, de Monte, Obrecht, Ockeghem, Pipelare, Richafort, Willaërt. Lorsque tous ces textes auront été publiés à leur tour, le *Corpus* de nos Musiciens de la Renaissance ne sera pas encore constitué, loin de là : on n'a, pour s'en convaincre, qu'à se reporter aux listes citées plus haut ; mais du moins les assises de ce travail monumental seront posées ; on pourra entreprendre l'histoire de la musique française au XVI^e siècle. On sera aidé dans ce travail par d'autres publications de M. Expert, qui sont :

1^o Une Anthologie chorale contenant, en clefs usuelles, une partie des pièces du grand recueil & un assez grand nombre d'autres ;

2^o Une Bibliographie thématique dont deux fascicules ont paru ;

3^o Le 1^{er} fascicule d'une Collection de Théoriciens de la Musique.

L'Anthologie chorale a surtout pour objet de rendre cette musique exécutable ; elle correspond exactement à l'Anthologie des Maîtres religieux Primitifs publiée par M. Bordes. Il faut dire que les Sociétés chorales n'ont guère répondu jusqu'à présent à l'appel qui leur était fait ; seraient-elles insensibles au charme de tant d'œuvres pieuses ou badines, gaies ou tristes, tendres ou moqueuses, toujours élégantes, claires & parfaitement vocales ?

La Bibliographie thématique sera « l'inventaire de l'art franco-flamand des XV^e & XVI^e siècles » ; elle permettra aux historiens de s'orienter dans ce vaste sujet avant que les sources soient entièrement publiées ; & elle leur donnera des indications introuvables jusqu'à ce jour : la Bibliographie d'Eitner ne signale que les textes des chansons & non leurs thèmes ; or il est clair que l'état civil d'une œuvre vocale n'est pas constitué par ses paroles seules, mais aussi & surtout par sa mélodie. La Bibliographie thématique permettra de distinguer bien des chansons que l'on confond aujourd'hui, d'en identifier d'autres, & de faire sortir de l'anonymat plus d'une œuvre intéressante (1).

Louis LALOY.

(A suivre.)

(1) L'anonymat est un des traits de mœurs musicales les plus curieux du XVI^e siècle ; il faut remarquer d'ailleurs que s'il est fréquent, au début du siècle, pour les compositeurs, il est, jusqu'à la fin, presque la règle pour les auteurs des paroles.

Romain ROLLAND : **La représentation d' « Orfeo » à Paris et l'opposition religieuse et politique à l'Opéra.**

Le premier grand opéra joué à Paris est l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Ce droit de priorité lui a été quelquefois contesté, à tort je crois, car la *Finta pazza*, qui le précède de deux ans, n'est qu'une comédie mêlée de musique.

La partition d'*Orfeo*, si longtemps considérée comme perdue, est, dans ces dernières années, revenue à la lumière après une disparition de deux siècles & demi. Sur le succès & l'influence de ce poème, l'histoire générale du ministère de Mazarin offre beaucoup de renseignements qui n'ont pas été utilisés par l'histoire de la musique. En outre, il ne me semble pas qu'on ait tiré tout le parti possible des documents déjà publiés, mais rarement d'une façon complète ni surtout très historique.

* * *

Les principaux acteurs d'*Orfeo* nous sont connus par une lettre d'Atto Melani. Atto lui-même jouait Orfeo ; la Checha, l'ancienne protagoniste de la *Finta pazza*, chantait Eurydice ; puis venaient Marc Antonio Pasqualini, le célèbre soprano romain, dans Aristeo ; une protégée du prince Mattias, munie d'une lettre de recommandation pour Mazarin, « la signora Rossina », (Martini), jouait Vénus ; & « le castrat des seigneurs Bentivogli », la nourrice d'Eurydice (1). Nous ignorons le nom des autres. Il est probable qu'un des frères Melani y figura.

La première représentation eut lieu au Palais-Royal, « sur la fin des jours gras », le samedi 2 mars 1647 (2). On redonna la pièce le dimanche gras 3 mars, le mardi gras 5 mars ; puis les spectacles furent interrompus par les austérités du carême & ne reprisent qu'après Pâques, où la reine fit jouer *Orfeo* encore plusieurs fois : le 29 avril, en l'honneur de l'ambassadrice de Danemark, le 6 mai & le 8 mai, pour la duchesse de Longueville, « qui depuis peu était revenue de Munster ». Condé devait assister à la première, avant son départ pour l'armée de Catalogne, qui eut lieu à la fin de mars. Le prince de Galles, le futur Charles II, était un des hôtes de la cour.

Madame de Motteville donne sur la première représentation quelques détails intéressants qu'on n'a pas assez mis en lumière : — « Cette comédie, dit-elle, ne put être prête que les derniers jours du carnaval ; ce qui fut cause que le cardinal Mazarin & le duc d'Orléans pressèrent la Reine pour qu'elle

(1) Lettre d'Atto Melani au prince Mattias, 12 janv. 1647.

(2) Voir M^{ME} DE MOTTEVILLE (Petitot, p. 216-21, 238) ; — *Gazette de Renaudot*, 8 mars 1647, & passim ; — LEFÈVRE D'ORMESSON (*Docum. inéd. sur l'hist. de France*, I, p. 377 & suiv.).

(M^{me} de Motteville semble dire qu'on rejoua en même temps la *Finta pazza* : « C'était une comédie à machines & en musique à la mode d'Italie, qui fut belle, et celle que nous avions déjà vue, qui nous parut une chose extraordinaire & royale. » — Nulle autre indication de cette reprise).

se jouât dans le carême ; mais elle, qui conservait une volonté pour tout ce qui regardait sa conscience, n'y voulut pas consentir. Elle témoigna même quelque dépit de ce que la comédie, qui se représenta le samedi pour la première fois, ne put commencer que tard, parce qu'elle voulait faire ses dévotions le dimanche gras & que, la veille des jours qu'elle voulait communier, elle avait accoutumé de se retirer à meilleure heure, pour se lever le lendemain plus matin. Elle ne voulut pas tout à fait perdre ce plaisir, pour obliger celui qui le donnait ; mais, ne voulant pas aussi manquer à ce qu'elle croyait être de son devoir, elle quitta la comédie à moitié, & se retira pour prier Dieu, pour se coucher & souper à l'heure qu'il convenait, pour ne rien troubler de l'ordre de sa vie. Le cardinal Mazarin en témoigna quelque déplaisir ; &, quoique ce ne fût qu'une bagatelle qui avait en soi un fondement assez sérieux & assez grand pour obliger la Reine à faire plus qu'elle ne fit, c'est-à-dire à ne la point voir du tout, elle fut néanmoins estimée d'avoir agi contre les sentiments de son ministre ; &, comme il témoigna d'en être fâché, cette petite amertume fut une grande douceur pour un grand nombre d'hommes. Les langues & les oreilles inutiles en furent occupées quelques jours, & les plus graves en sentirent des moments de joie qui leur furent délectables. »

J'ai peine à croire que la mauvaise humeur persistante de M^{me} de Motteville contre Mazarin n'ait pas altéré sa clairvoyance, & que la reine ait agi ici contre le sentiment, & même sans l'assentiment du ministre. Cette pieuse attitude n'était pas seulement affaire de conscience, mais de prudence politique. Les spectacles italiens venaient de soulever des tempêtes dans le clergé de Paris. Depuis l'arrivée de Leonora & surtout de Melani, la Reine était devenue beaucoup plus passionnée de musique & de théâtre que Mazarin même n'eût voulu. Les représentations alternaient avec les concerts ; & en 1647 la Reine, qui jusque-là se cachait pour entendre la comédie, à cause de son deuil, y allait publiquement tous les soirs(1). Les ennemis de Mazarin ne laissèrent pas échapper cette occasion de crier au scandale ; ils poussèrent en avant un prêtre, le curé de Saint-Germain. Celui-ci se plaignit fort haut. La Reine inquiète consulta des évêques qui la rassurèrent. Le curé de Saint-Germain ne se tint pas pour battu. Il alla trouver sept docteurs en Sorbonne, & leur fit signer « que la comédie ne peut estre fréquentée sans péché par les chrétiens, & que les princes doivent chasser les comédiens de leurs états (2) ». La Reine riposta, en faisant répondre par dix

(1) « Les soirs, la belle cour se rassemblait au Palais-Royal, dans la petite salle des comédies. La Reine se mettait dans une tribune pour l'entendre plus commodément, & y descendait par un petit escalier qui n'était pas éloigné de sa chambre. Elle y menait le Roi, le cardinal Mazarin, & quelquefois des personnes qu'elle voulait bien traiter, soit par la considération de leur qualité, soit par la faveur. » M^{me} de Motteville, p. 207-8.

(2) Mémoires de Nicolas Goules, gentilhomme ordinaire de la chambre du duc d'Orléans. (Soc. de l'hist. de France, t. II, p. 203).

ou douze autres docteurs de Sorbonne, que la comédie était bonne & licite aux princes. « Monsieur le cardinal, » — (& ce passage d'un de ses ennemis acharnés nous montre bien sa physionomie silencieuse & rusée)(1), — « M. le cardinal, que cette affaire regardait en quelque façon par le plaisir qu'il prenait à la comédie italienne principalement, jugea à propos de ne rien dire, sachant qu'il avoit assez de complaisants à la cour & de gens de passe-temps qui soutiendroient son intérêt en cette rencontre(2). » « Mais, ajoute Goulas, il connut que la dévotion n'était pas pour luy & ne pouvoit digérer ce jeu continual, cette attache aux saletés du théâtre & la pratique des plus méchants & débordés de la cour qu'il appeloit dans ses plaisirs & qu'il avoit continuellement chez lui. »

Ainsi, il y avait à Paris, au moment d'*Orfeo*, une levée de boucliers extrêmement violente contre le théâtre italien, au nom d'un puritanisme plus ou moins hypocrite ; & le cardinal observait à son égard la plus grande réserve. Au contraire la Reine lui tenait tête, &, malgré quelques accès de scrupules, ne renonçait à rien de ses plaisirs. Elle était fort imprudente dans ses relations avec les comédiennes & comédiens italiens. Léonora ne la quittait point(3) ; & Melani se plaignait avec fatuité qu'elle ne pût se passer de lui. Elle l'emmènera avec elle en voyage, à Amiens, bien que son congé soit terminé, & qu'on l'attende à Florence ; elle ne peut se décider à le laisser partir ; elle écrit à Mattias de Medici des lettres gauches, pour qu'il lui permette de garder quelque temps encore le séduisant castrat. Elle finit par se faire donner une

(1) « Les Italiens, dit à son propos M^{me} de Motteville, sont d'ordinaire ennemis de la foule & du bruit. » (p. 238).

(2) GOULAS. (*Ibid.*)

(3) Lettre d'Anne d'Autriche à Mattias, 23 mai 1647. — Lettre de Melani à Mattias, 25 juin 1647. — Lettre de Mazarin à Mattias, 10 juillet 1647. — Melani partit en juillet 1647 pour Florence, avec la Rosina (la Vénus d'*Orfeo*). Il revint presque aussitôt, joua en 1648 & 1649 un rôle d'agent secret de Mazarin, repartit pour l'Italie en septembre 1649, & cette fois y resta jusqu'en 1657. Mais il était devenu à demi-français, & les Italiens le lui reprochaient en termes fort crus : « ... Come puo stare che un cappon canti da gallo ? » (Libelle sur *Atto Melani castrato di Pistoja, figliuolo di un campanajo*. (Bibl. nat. Florence. — Cité par Ademollo.)

Il s'agit de la fameuse Léonora Baroni, célébrée par Maugars qui l'appelle « une merveille du monde ;... en l'entendant chanter on oublie la condition mortelle & croit être déjà parmi les Anges, jouissant des contentements des bienheureux » ; — cette Léonora aimée & chantée par Milton qui la compare à la Léonore du Tasse ; — aimée & chantée par le pape Clément IX (alors Mgr Ruspigliosi) qui l'appelle « une sirène » (*dolce sirena*) & célèbre « ses yeux ardents » ; — aimée & chantée par tous les poètes italiens qui publient un volume à sa gloire... (voir Maugars : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*, publiée par Thoinan, 1865). — Milton, qui assistait aux représentations des Barberini à Rome, en 1639, dédia à Léonora une pièce de vers latins, toute brûlante d'admiration. — Cf. *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni* (1639-1641) & les articles de M. Ademollo dans divers journaux italiens : *Opinione*, 1879, nos 227-232 ; *Fanfulla della Domenica*, 1881, no 32, & 1883, no 45.

Mazarin, qui paraît n'avoir pas été insensible au pouvoir de séduction de Léonora, l'avait établie chez un de ses familiers, dans un hôtel attenant au sien, où il la faisait servir par des officiers de sa maison. (*Lettre de l'abbé Scaglia à M^{me} Royale Christine de France, regente de Savoie, le 10 mars 1645*, citée par M. Ademollo. Cf. *Mémoires anonymes de la Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Petitot, t. LVIII, attribués au comte de Brégy.)

verte leçon par son hôtesse, l'orgueilleuse princesse de Palestrina, dona Anna Colonna Barberina (1). L'une des comédiennes italiennes qui chantèrent dans *l'Orfeo*, « ayant eu réputation de vendre sa beauté en Italie, ne laissa pas, dit Goulas, d'estre reçue chez la Reyne, & jusques dans le cabinet. L'on dit qu'un jour, comme la Reyne demanda à la femme du préfet Barberin si elle ne la voyoit pas souvent quand elle étoit à Rome & ne la faisoit pas venir chez elle, chantant si bien & ayant tant d'esprit, cette femme superbe, qui étoit fille du connétable Colonne, ne luy répondit rien d'abord, &, sa majesté la pressant, elle échappa & dit : « Si elle y fût venue, je l'aurois « fait jeter par les fenestres », ce qui surprit fort la Reyne, & l'obligea de changer de propos, après avoir changé de couleur (2). »

On voit que la Reine ne péchait point par pruderie, — au moins en ce qui concerne la musique (3), — & que la petite manifestation du 2 mars 1647, à la première représentation d'*Orfeo*, ne pouvait beaucoup déplaire à Mazarin, que les imprudences de sa souveraine mirent plus d'une fois dans l'embarras.

Le même désir d'apaiser l'opposition puritaire a certainement inspiré la fin de l'article de Renaudot, dans sa *Gazette*, qui a beaucoup étonné les historiens, mais dont le sens leur a échappé. Après avoir fait un très grand éloge de la musique & du poème, le journaliste termine ainsi :

« Mais ce qui rend cette pièce encore plus considérable & l'a fait approuver par les plus rudes censeurs de la comédie, c'est que la vertu l'emporte toujours au-dessus du vice, nonobstant les traverses qui s'y opposent ; Orphée & Eurydice n'ayant pas seulement été constants en leurs chastes amours, malgré les efforts de Vénus & de Bacchus, les deux plus puissants auteurs de débauches, mais l'Amour même ayant résisté à sa mère pour ne pas vouloir induire Eurydice à fausser la fidélité conjugale. Aussi ne fallait-il pas attendre autre chose que des moralités honnêtes & instructives au bien, d'une action honorée de la présence d'une si sage & si pieuse reine qu'est la nôtre. »

Ces étranges protestations de vertu ne s'expliqueraient pas, s'il n'y avait eu un danger réel à conjurer : il ne s'agissait point alors de vaines réclamations au nom de la morale, comme celles qu'élèvent périodiquement aujourd'hui quelques hommes isolés, qui crient dans le désert & que personne n'écoute. Le puritanisme d'alors avait des sanctions redoutables ; &,

(1) « La princesse Palestrine était âgée, avait eu de la beauté, avait de l'esprit, ne savait pas le français, parlait beaucoup, & était extrêmement fière de son nom. » (*Mme de Motteville.*) (Petitot, XXXVII, p. 195-6.)

(2) *Goulas*, t. II, p. 212-3.

(3) Pour la peinture, elle a une réputation malheureusement tout autre. Sauval prétend qu'à son avènement à la régence, (1643), elle fit brûler à Fontainebleau pour plus de 100 000 écus de peintures qui choquaient la décence.

pour bien apprécier l'histoire des mœurs & des arts, au temps de Luigi Rossi, il faut se souvenir qu'au même instant le puritanisme soulevait l'Angleterre, & allait un an plus tard faire tomber la tête de Charles I^{er}, dont le fils assistait à la représentation d'*Orfeo* (1).

Malgré toutes les précautions, on n'évita point les censures religieuses. « Les dévots en murmurèrent, dit M^{me} de Motteville ; & ceux qui, par un esprit déréglé, blâment tout ce qui se fait ne manquèrent pas à leur ordinaire d'empoisonner ces plaisirs, parce qu'ils ne respirent pas l'air sans chagrin & sans rage. »

Mais il était difficile à la morale de se sentir outragée par *Orfeo*, & aux mécontents de découvrir des sujets de scandale dans une pièce où l'Amour même refuse de détourner Eurydice de ses devoirs conjugaux, & où Eurydice meurt par un excès de pudeur véritablement rare & digne d'une habituée du Salon Bleu : mordue à la jambe par un serpent, en l'absence d'Orphée, elle refuse (2) de laisser enlever le reptile par Aristée « de peur, dit Renaudot, d'offenser son mari par la licence qu'elle donnerait à son rival de la toucher ».

Il fallut bien que l'hypocrisie désarmât ; mais elle trouva sa revanche d'autre part. — Elle ne pouvait non plus contester la magnificence du spectacle & le grand succès de la pièce. Les Parlementaires qu'on avait invités (3), esprits chagrins & boudeurs, ennemis irréconciliables de Mazarin, firent sans doute de leur mieux pour s'ennuyer ; & ils y réussirent. Mais il leur fallut bien reconnaître en maugréant la victoire des Italiens ; & tels de ceux qui affectaient de bâiller à la première représentation n'eurent pas le courage de résister à l'engouement général. Olivier Lefèvre d'Ormesson, qui dit, le 2 mars, que « la langue italienne, que l'on n'entendoit pas aisément, estoit ennuyeuse (4) », n'en revit pas moins la pièce le 8 mai, & « la trouva plus belle que la première fois, tout estant bien mieux concerté » ; Montglat enregistre avec maussaderie que « la comédie durait plus de six heures », & que « la grande longueur ennuyait sans qu'on l'osât témoigner ; & tel n'entendait pas l'italien qui n'en bougeait, & l'admirait par complaisance » ; mais il doit convenir que la pièce « était fort belle à voir pour une fois, tant les change-

(1) En France même, le 18 déc. 1647, le Parlement rendait un arrêt où il renouvelait les peines féroces du moyen âge, — le gibet, la roue, la mutilation de la langue, — contre ceux qui blasphémaient non seulement Dieu, mais la Vierge & les saints. — Ces peines avaient été supprimées de fait sous Richelieu (*Recueil des anciennes lois françaises*, t. XVII, p. 65).

(2) Et avec quels discours de pruderie offensée !

(3) « Les principales personnes des corps & compagnies souveraines. »

(4) Le 2 mars, après avoir dîné chez M. de Sévigné, Lefèvre d'Ormesson alla « au Palais-Royal pour voir la représentation de la grande comédie, où, après avoir attendu 1 heure 1/2, il entra par le moyen de M^{me} de la Mothe... Les voix sont belles, mais la langue italienne, que l'on n'entendait pas aisément, estoit ennuyeuse. » *Mémoires d'O. Lefèvre d'Ormesson*, (Doc. inéd. sur l'hist. de France, I, p. 377-8.) Renaudot assure pourtant que les acteurs jouaient si parfaitement « qu'ils se pouvoient faire entendre à ceux qui n'avoient aucune connoissance de leur langue ».

ments de décosations étaient surprenants (1) ». Il insinue bien, dans sa mauvaise foi, que, si « la Reine ne perdait pas une fois sa représentation, ...c'est qu'elle prenait soin de plaire au cardinal, & par la crainte qu'elle avait de le fâcher ». — En réalité, la Reine, qui, dès le lendemain, revit la pièce de Rossi, & cette fois en entier, assista à toutes les représentations, « sans jamais s'en lasser ». C'est M^{me} de Motteville qui nous le dit ; & elle est peu suspecte d'amitié pour Mazarin (2). — Le petit Roi « y apporta tant d'attention, qu'encor que S. M. l'eust desja veue deux fois, elle y voulut encore assister cette troisième, n'ayant donné aucun tesmoignage de s'y ennuyer, bien qu'elle deust estre fatiguée du bal du jour précédent, auquel elle fit tant de merveilles (3) ». Le succès fut éclatant. Non seulement les machines émerveillaient les spectateurs de telle sorte « qu'ils doutoyent s'ils ne changeoyent point eux mesmes de place (4) », mais la musique les bouleversa. Surtout le chœur qui suit la mort d'Eurydice, & où les Nymphes se lamentent avec Apollon sur le malheur « de la pauvre deffunte », arracha les larmes. « La force de cette musique vocale jointe à celle des instruments, tiroyent l'ame par les oreilles de tous les auditeurs, & l'aurait fait bien davantage, sans que le Soleil descendu dans son char flamboyant, éclairé d'or, d'escarboucles & de brillants, excitât un doux murmure d'acclamations (5) ». — M^{me} de Motteville cite deux des courtisans qui se distinguaient le plus par leur enthousiasme : « Le maréchal de Gramont, éloquent, spirituel, gascon, & hardi à trop louer, mettait cette comédie au-dessus des merveilles du monde : le duc de Mortemart, grand amateur de la musique & grand courtisan, paraissait enchanté au seul nom du moindre des acteurs ; & tous ensemble, afin de plaire au ministre, faisaient de si fortes exagérations quand ils en parlaient, qu'elle devint enfin ennuyeuse aux personnes modérées dans les paroles. » — Quant à Naudé, il dit qu'à la fin de la représentation « on n'entendait rien autre chose que les exclamations de ceux qui en loüoient extraordinairement ce qui avait le plus fait d'impression sur leurs esprits (6) », & il cite quelques vers latins extraits « d'un ouvrage entier qu'un cordelier portugais, le R. P. Macedo, avait composé à la louange de cette comédie ».

On ne pouvait donc raisonnablement chicaner le succès de la pièce, — (au moins immédiatement) (7). — Mais l'opposition se rattrapa sur un autre

(1) *Mémoires du marquis de Montglat.* (Petitot, p. 59-60.)

(2) *M^{me} de Motteville*, p. 238.

(3) *Renaudot*, 8 mars.

(4) *Id.*

(5) *Renaudot*.

(6) « Cette comédie représentée quasi en présence de toute la France, avec l'approbation, voire mesme le transport & admiration de tous ceux qui faisoient profession de s'y cognoistre. » NAUDÉ, *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal... &c.* 1649.

(7) Cela n'empêcha point sans doute les ennemis de Mazarin, ou les envieux de Luigi, de falsifier bientôt l'histoire, & de railler dans les Mazarinades l'ennui d'Orphée, à peu près de la même

terrain. Ne pouvant reprocher à l'*Orfeo* d'être un spectacle manqué, elle lui reprocha d'être trop beau, trop riche, & de coûter trop cher. Cette nouvelle forme d'hostilité n'était pas moins dangereuse que l'opposition religieuse. La misère était grande, & les impôts montaient : ils venaient d'atteindre cette année-là le chiffre le plus élevé où ils fussent jamais parvenus (1). Les Parlements affectaient de se poser en défenseurs du peuple contre les expédients financiers de Mazarin & de ses Italiens. Ils ne pouvaient manquer de signaler à la nation affamée les dépenses exagérées du cardinal pour les plaisirs de la cour & les spectacles italiens. Le reproche ici était fondé ; mais ils l'exagérèrent beaucoup, & grossirent considérablement le chiffre des sommes gaspillées pour *Orfeo*. — Naudé proteste en vain qu'on ne dépensa que 30 000 écus (2). Les 30 000 écus deviennent 400 000 livres chez Montglat, & 500 000 écus chez Guy Joly. — « La comédie en musique, dit ce dernier, conseiller au Châtelet, coûta plus de 500 000 écus, & fit faire beaucoup de réflexions à tout le monde, mais particulièrement à ceux des compagnies souveraines qu'on tourmentait, & qui voyaient bien, par cette dépense excessive & superflue, que les besoins de l'État n'étaient pas si pressants, qu'on ne les eût bien épargnés si l'on eût voulu (3). » — Et l'on voit dans Goulas que les perfides doléances des Parlementaires atteignirent leur but & parvinrent à remuer le peuple : « La comédie de M. le cardinal causa tant de bruit & de vacarme parmi le peuple » qu'il ne songea plus à rien autre. « Car chacun s'acharna sur l'horrible dépense des machines & des musiciens italiens qui étoient venus de Rome & d'ailleurs à grands frais, parce qu'il les fallut payer pour partir, venir & s'entretenir en France (4). »

Mazarin vit venir l'orage, & il s'en inquiéta. Une lettre de Melani, citée plus haut, disait, on s'en souvient, que la reine faisait préparer une autre comédie en musique, pour donner aussitôt après *Orfeo* (5). Mazarin s'y opposa. Naudé nous le dit formellement : « Il combattit l'année suivante les sentimens de toute la cour, & empescha absolument que l'on ne fist une autre comédie, qui n'auroit été de gueres moindre dépense que celle d'Orphée (6). »

façon que les journaux amusants raillaient vers 1660 les vertus soporifiques de Tannhaeuser. « Ce beau mais malheureux Orphée, ou, pour mieux parler, ce Morphée, puisque tout le monde y dormit. » Bientôt Cambert & Perrin ne craindront pas d'écrire que « les comédies en musique italiennes ont déplu à notre nation » (1659).

(1) 142 millions.

(2) « L'on a voulu qu'une dépense de 30 000 escus pour un entretien de la Cour, & d'une si grande ville que Paris, ait été une chose bien extraordinaire : & l'on a fait un crime de voir une seule comédie de respect pendant la régence, au lieu qu'auparavant c'estoit galanterie d'en voir toutes les années, & de jouer bien souvent des Balets, dont la dépense estoit quasi toujours plus grande que n'a été celle de la comédie d'Orphée. » Naudé, *Ibid.*

(3) *Mémoires de Guy Joly*. (Petitot, t. XLVII, p. 11.)

(4) *Mémoires de Goulas*, II, p. 212.

(5) Lettre d'Atto Melani, 12 janv. 1647. Peut-être s'agissait-il du projet de carrousel dramato-musical de Margherita Costa : *le Défi d'Apollon et de Mars*.

(6) Du reste, la maladie du petit roi (la petite vérole), puis les troubles de la Fronde, vinrent interrompre toutes les fêtes.

Et il ajoute même que, « si on l'eut voulu croire, l'on n'auroit jamais pensé à cette premiere, à laquelle ceux qui la presserent davantage, s'estoient engagez insensiblement ».

Rien n'y fit; & ces protestations — (dont quelques-unes n'étaient d'ailleurs pas très vraisemblables) — n'empêchèrent pas les calomnies d'aller leur train. Les dépenses d'*Orfeo* restent pendant les guerres civiles le principal grief contre la prodigalité du cardinal : « Quand il a fallu trouver de quoy le proscrire, on luy a mis cette pièce en ligne de compte... On lui a donné sujet de dire après Ovide :

O nimis exitio nata theatra meo (1). »

L'impopularité dont jouit l'*Orfeo* se manifeste bien aux persécutions qu'eut à subir Torelli, le machiniste, le véritable auteur de la pièce aux yeux du gros public. Il fut poursuivi, emprisonné, ruiné pendant la Fronde; & sa vie fut menacée, comme celle des autres Italiens restés à Paris, qui avaient pris part aux représentations de 1645 & 1647.

C'est ce qui nous explique que, malgré le grand succès du premier opéra italien à Paris, il faille attendre tant d'années pour le voir définitivement installé en France (2).

ROMAIN ROLLAND.

A. THOMAS : Le maître de chapelle de Charles VII.

(Ockeghen, à la biographie duquel M. A. Thomas apporte une contribution si précieuse, appartient à la seconde École néerlandaise qui a produit Josquin, P. de la Rue, Brumel, Compère, &c. & qui marque l'apogée de l'art du contrepoint. Il a vécu de 1430 à 1495.)

M. Michel Brenet a publié en 1893 dans le tome XX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* une étude bio-bibliographique sur le célèbre musicien Jean de Ockeghen (3), maître de la chapelle du roi

(1) NAUDÉ, *id.*, p. 575. Naudé va même jusqu'à appeler Mazarin « le Martyr d'Estat », parce qu'on lui fit porter, à lui seul, la responsabilité de toutes les dépenses d'*Orfeo*.

(2) Quelques dates : 1654. Ballet italien donné à la cour. *Le Nozze di Peleo e Theti*, de Buti, Caproli & Torelli. — 1659. *Opéra d'Issy (Pastorale)* de Perrin & Cambert. — 1660. *Perse* de Cavalli (au Louvre). — 1662. *Ercole amante* de Cavalli. — 1671. *Pomone* de Cambert & Perrin, & fondation de l'Académie d'Opéra.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que malade, & deux mois avant sa mort, Mazarin faisait représenter *Perse* dans sa chambre (le 11 janvier 1661, lettre de l'ambassadeur Grimani. — Il mourut le 9 mars). — Ainsi, jusqu'à la fin, il conserva son amour pour la musique & pour l'Opéra. L'éternel Melani jouait 2 rôles dans la pièce, qu'il avait montée.

En revanche, on peut croire que l'influence d'*Orfeo* a contribué à la création d'un certain nombre de tragédies lyriques françaises, dont la *Naissance d'Hercule* de Rotrou (1649) & l'*Andromède* de Corneille (1650) sont les exemples les plus célèbres. On sait que pour l'*Andromède*, dont la musique était de d'Assoucy, ami de Luigi, on utilisa les machines d'*Orfeo*.

(3) Cette forme bizarre paraît remonter à l'artiste lui-même dont le nom flamand devait être « Van Ockeghen » ; il a traduit barbarement « van » par « de », sans songer que l'usage

Charles VII & Louis XI. Cette étude repose, pour la partie bibliographique, sur une série de documents en partie inédits tirés des archives & bibliothèques françaises, & elle apporte de notables modifications à la notice insérée par Fétis dans sa *Bibliographie des musiciens*. Toutefois, bien des lacunes subsistent encore, bien des points douteux restent à fixer. C'est ainsi qu'une solution de continuité se produit dans les documents d'archives entre 1443-1444, date où Ockeghem, sans doute encore enfant, figure parmi les chantres de la cathédrale d'Anvers, & 1452-1453, date où nous le retrouvons attaché officiellement à la chapelle du roi Charles VII (1). M. Brenet a fait justice des hypothèses qu'on avait imaginées pour combler cette lacune, notamment de celle d'un séjour à Milan à la cour du duc Galéas-Marie. Le trou doit-il rester béant ? M. de Beaucourt, dans une page de son *Histoire de Charles VII* qui semble être restée inconnue à M. Brenet, s'exprime ainsi : « Le roi fit venir de Flandre un chanteur du chœur de l'église d'Anvers, qui eut à partir de 1453 le titre de premier chapelain & fut placé à la tête de la musique : c'était Jean Ockeghem (2). » Mais M. de Beaucourt a jugé à vue de pays : il n'y a pas de texte qui dise formellement que Charles VII ait fait venir Ockeghem de Flandre plutôt que d'ailleurs. Nous savons par les documents fournis jusqu'ici que le grand musicien faisait partie de la chapelle royale dès 1452-1453 : nous ne savons exactement ni quand il y était entré ni d'où il venait.

Or, à peu près au moment où MM. de Beaucourt & Brenet parlaient d'Ockeghem, feu A. Vayssiére, archiviste de l'Allier, communiquait à la section d'archéologie du Comité des travaux historiques & scientifiques institué près de notre Ministère de l'Instruction publique un long fragment du compte de Gilles Le Tailleur, argentier du duc de Bourbon, Charles I^{er}. Ce compte s'étend sur deux années, de juin 1446 à juin 1448, à ce qu'il semble. Il est publié tout au long aux pages 56-76 du *Bulletin archéologique* de 1891. Peu après la mise au jour de ce curieux document, j'adressai au Comité une courte communication dont je n'ai pas gardé copie. Cette communication, mentionnée dans les procès-verbaux des séances de la section scientifique du 11 juillet & du 14 novembre 1892, est ainsi rapportée dans le procès-verbal de la séance du 10 juillet 1893 : « M. de Lasteyrie rappelle que dans une séance précédente le regretté M. Darcel avait rendu compte d'une observation de M. Antoine Thomas, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris, au sujet d'un

français veut que l'*e* de *de* s'élide devant un mot commençant par une voyelle. Nous dirons désormais « Ockeghem » tout court pour abréger, comme le fait souvent M. Brenet.

GIRANDET, *Les artistes Tourangeaux*, p. 312.

(1) Fétis ne cite aucun document sur Ockeghem entre 1444 & 1461. M. de Beaucourt semble avoir signalé le premier la mention d'Ockeghem comme chapelain de Charles VII dans un compte de l'année 1452-1453 dont nous ne possédons que la copie, nat. fran. Bibl. 32511 (ancien cabinet des titres 685 toujours cité par M. Brenet avec la cote fautive fo 162 1685), v° (*Hist. de Charles VII*, VI, 419).

(2) Tome VII, p. 419, paru avec la date de 1891.

passage des comptes de Gilles Le Tailleur, argentier de Charles duc de Bourbon, communiqué au Comité par M. Vayssiére. Cette observation portait sur le nom de *Johannes Obreghan*, l'un des chantres de la chapelle ducale. M. Antoine Thomas pensait qu'il pourrait bien y avoir là une fausse lecture, & qu'il fallait peut-être lire *Okeghan*. Dans ce cas, le chantre en question aurait été le même musicien qui fut maître de chapelle de Charles VII ; &, au lieu de venir des Flandres auprès du roi de France, il aurait passé auparavant par la chapelle du duc de Bourbon. Le rapporteur demandait que cette observation fût communiquée à M. Vayssiére avec prière de vérifier la lecture sur le document original. M. Vayssiére a fait cette vérification, & le fac-similé qu'il a pris la peine de faire du passage douteux permet d'affirmer en toute assurance que le nom du chantre du duc de Bourbon était bien *Obreghan* (1). »

Voilà qui est décisif, pensera-t-on ; il semble qu'il n'y ait plus qu'à classer l'affaire, comme on dit au palais. Je demande, au contraire, à la reprendre. Après avoir étudié de nouveau le dossier, ce qui n'était chez moi que présomption est devenu conviction absolue. Que le fragment de compte de Gilles Le Tailleur porte effectivement *Obreghan* & non *Ockeghem*, c'est un fait incontestable. Mon confrère M. Claudon, archiviste actuel de l'Allier, a bien voulu m'envoyer un fac-similé qui dissipe tous les doutes que je pouvais nourrir à ce sujet en mon for intérieur. Mais proclamer que le compte de Gilles Le Tailleur porte *Obreghan* est une chose, & affirmer « que le nom du chantre du duc de Bourbon était *Obreghan* » en est une autre. Est-il impossible que le scribe qui a transcrit le compte ait eu sous les yeux *Okeghan* & que, par une confusion d'écriture, il ait pris le *k* pour *br* & ait lu *Obreghan*? cela est tellement possible que, sans connaître ce compte, M. Brenet mentionne précisément une forme fautive *Obreghem* parmi les vingt-cinq variantes qu'il a rencontrées au cours de ses recherches (2).

Remarquons que, dans les comptes royaux de l'année 1464-1465, Ockeghem est le seul chapelain dont le prénom soit énoncé en latin : il est appelé *Johannes Hokeghem* (3). Or, dans le compte de Gilles Le Tailleur, le soi-disant *Obreghan* est aussi le seul chapelain du duc de Bourbon dont le prénom soit énoncé en latin : *Johannes Obreghan* (4). Enfin, il est tellement naturel que Charles VII ait recruté Ockeghem parmi les chapelains du duc de Bourbon que nous constatons que le même cas s'est produit pour deux de ses collègues. Dans la chapelle de Moulins en 1447-1448 figurent « messire Jehan Mambus » & « Jehan Cousin » ; dans la chapelle de Paris en 1461-1462 nous retrouvons « messire Jehan de Maubus, dit de Pernes, mort en février 1461 (vieux style) » & « messire Jehan Escatefer, dit Cousin ».

(1) *Bulletin archéologique du Comité...*, 1893, p. LXXVIII-LXXIX.

(2) Il ne donne malheureusement pas la provenance de cette forme.

(3) Brevet, p. 8.

(4) *Bull. arch.* de 1891, p. 59.

Je laisse au lecteur le soin d'apprécier si l'hypothèse que j'ai émise en 1892 sur l'identité d'un des chapelains du duc de Bourbon & du célèbre Ockeghem ne demeure pas plus que probable, malgré la matérialité de la lecture *Obreghan* dans le manuscrit du compte de Gilles Le Tailleur.

A. THOMAS.

Compositeurs français du XVII^e siècle : Sébastien de Brossard.

Dans son *Dictionnaire de musique*, si savant & si pratique, M. Hugo Riemann consacre au compositeur français Sébastien de Brossard les lignes suivantes : « Brossard est l'auteur du plus ancien Lexique musical (abstraction faite du *Defitorium* de Tinctoris, paru à Naples vers 1475, & de la *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, &c. de Ianowka, 1701); cet ouvrage est intitulé : *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc...* (1703 ; 2^e édition, 1705 ; 3^e édit., sans date). Brossard a aussi publié quelques cahiers de musique d'Église. » Cette dernière phrase fait évidemment allusion aux « *Élévations et motets à voix seule, avec la basse continuë, &c...* », premier ouvrage que S. de B. publia avec sa signature, en 1695, à Paris, chez Ballard, sous le titre général de « *Prodromus (1) musicalis seu cantica sacra* ». C'est un recueil de 8 cantiques, mais il est loin de représenter tout le bagage de B. La Bibliothèque Nationale possède de lui, en manuscrits autographes, les compositions suivantes :

1^o Six cantates (*Abraham ou Le sacrifice d'Isaac. — Samson trahy par Dalila. — La cheutte de Salomon. — Judith ou la mort d'Holoferne. — Les trois enfants de la fournaise. — Baltasar*), Bibl. Nat. Invent. V⁷m 164;

2^o Une cantate *sopra la vanità de le richesse humane è la felicità delle Pastorelle* (ibid. Invent. V⁷m 7, dans le cahier n° IX du t. VIII d'une « *Collection de cantates et d'ariettes italiennes de divers auteurs et en partition* »).

En outre, S. de B. n'a pas toujours traité des sujets religieux. Il savait plaisanter à l'occasion. Sa renommée provoqua en 1692 la publication de l'ouvrage suivant : « *Recueil d'airs sérieux et à boire par M. BR. VP. E. MDC. D. L. C. D. Str.* » (Lisez : par M(onsieur) BR(ossard) V(icaire) P(ré-bendé) E(t) M(aître) D(e) C(hapelle) D(e) L(a) C(athédrale) D(e) Str(asbourg.) — « *A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-parnasse (2).* » Pour donner une idée de l'habileté de Brossard, j'extrais de ce recueil la chanson suivante qui est d'un tour agréable & où le contrepoint a un sens comique assez original.

J. C.

(1) *Prodromus* = Avant-goût, Essai. L'édition princeps est à la Bibl. Nat. (Invent. V⁷m 1077).

(2) Six livres de 20 à 50 pages, in-4^o oblong. (Bibl. Nat. Invent. Réserve, V⁷m 303).

L'exercice du verre.

Viste

Musical score for the first section of "L'exercice du verre." The score consists of four staves. The top two staves are soprano voices, and the bottom two are basso continuo voices. The soprano parts begin with a dotted half note followed by eighth-note pairs. The basso continuo parts provide harmonic support with sustained notes and eighth-note pairs. The lyrics are: "Au vent les Es-tan-dars, les Dra-", "Au vent les Es-tan-", and "Au vent". The basso continuo part is labeled "Basse-Continue." at the beginning of the second system.

Musical score for the second section of "L'exercice du verre." The soprano parts continue with eighth-note pairs. The basso continuo parts provide harmonic support with sustained notes and eighth-note pairs. The lyrics are: "peaux, les En-seignes, Co-lo-nels & Sol-dats, Co-lo-", "dars, les Dra-peaux, les En-seignes, Co-lo-nels & Sol-", "les Es-tan-dars, les Dra-peaux, les En-seignes, Co-lo-", and "Basse-Continue." at the end of the section.

1^{re} fois

Musical score for the third section of "L'exercice du verre." The soprano parts begin with eighth-note pairs. The basso continuo parts provide harmonic support with sustained notes and eighth-note pairs. The lyrics are: "nels & Sol-dats, Lieu-te-nans, Ca-pi-tai-nes : Au", "dats, Lieu-te-nans, Lieu-te-nans, Ca-pi-tai-nes : Au", "nels & Sol-dats, Lieu-te-nans, Ca-pi-taines : Au vent", and rhythmic markings indicating time changes: $\frac{4}{6}$, $\frac{6}{4\ 6}$, $\frac{6}{6\cdot}$, $\frac{4}{4}$, and $\frac{3}{3\cdot}$.

1^{re} fois 2^e fois

vent nes Le verre en main, le pot de-

Au nes Le verre en main, le pot de-

nes Le verre en main, le verre en main, le pot de- bout,

Basse-Continue.

bout, demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à

(b) bout, demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à

demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à droit,

Basse-Continue.

droit, demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez.

droit, demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez.

demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez. ti-

Basse-Continue.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and basso continuo. The vocal parts sing "ti-rez." in a repeating pattern. The basso continuo part consists of eighth-note patterns.

Voices:

- Soprano: "ti- rez."
- Alto: "ti- rez."
- Tenor: "ti-rez. ti- rez. ti-

Basso Continuo:

- Line 1: Repeating eighth-note patterns.
- Line 2: Repeating eighth-note patterns.
- Line 3: Repeating eighth-note patterns.
- Line 4: Repeating eighth-note patterns.

Basse-Continue.

G

Continuation of the musical score. The vocal parts sing "rez." and "ti- rez." in a repeating pattern. The basso continuo part consists of eighth-note patterns.

Voices:

- Soprano: "rez."
- Alto: "rez."
- Tenor: "ti- rez."

Basso Continuo:

- Line 1: Repeating eighth-note patterns.
- Line 2: Repeating eighth-note patterns.
- Line 3: Repeating eighth-note patterns.
- Line 4: Repeating eighth-note patterns.

Basse-Continue.

Final section of the musical score. The vocal parts sing "rez.", "ti-rez.", "ti-", and "rez." in a repeating pattern. The basso continuo part consists of eighth-note patterns.

Voices:

- Soprano: "rez. ti-rez. ti- rez. rez."
- Alto: "rez. ti-rez. ti- rez. rez."
- Tenor: "rez. ti- rez. rez. rez. rez."

Basso Continuo:

- Line 1: Repeating eighth-note patterns.
- Line 2: Repeating eighth-note patterns.
- Line 3: Repeating eighth-note patterns.
- Line 4: Repeating eighth-note patterns.

Basse-Continue.

*Suite.**Fort gay.*

Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la
 Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la
 Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la

Basse-Continue.

comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on
 comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on
 comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on

Basse-Continue.

voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-
 voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-
 voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-

Basse-Continue.

dat bien a- droit. Un Sol- dat bien a- droit.
 dat bien a- droit. Un Sol- dat bien a- droit.
 dat bien a- droit. Un Sol- dat bien a- droit.

Basse-Continue.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Au Conservatoire.

La Société des Concerts du Conservatoire est certainement la première institution musicale de notre pays. Les artistes qui la composent sont tous des maîtres ; son chef d'orchestre, M. Taffanel, est universellement aimé & estimé. Me permettra-t-elle cependant de lui adresser un reproche très précis sur la manière dont elle exécute certains chefs-d'œuvre ? Autour du tapis vert d'une table de Commission, j'ai entendu un jour M. Théodore Dubois dire : « J'admetts la critique, mais je voudrais qu'elle donnât des raisons & s'appuyât sur des preuves. » C'est sous l'autorité de cette excellente parole que je place la requête suivante.

Pourquoi, lorsqu'elle exécute des compositions *a capella* (c'est-à-dire des pièces purement vocales & d'où l'orchestre est exclu), pourquoi la Société fait-elle toujours précéder ces compositions d'un prélude instrumental ? Dans le *Crucifixus* de Loti, dans la *Chanson des oiseaux* de Jannequin, dans le *Ferme tes yeux* de Schumann, dans les *Tenebræ* de Haydn, dans le *Chanteur des bois* de Mendelssohn qui ont été chantés cette année, les voix, les voix seules, entendez-vous bien, doivent se faire entendre. C'est la loi essentielle de ce genre très noble & très pur où l'instrument naturel, humain, & en même temps l'instrument par excellence, — la voix, — est seul employé, & qui diffère autant du genre symphonique que la gravure en taille douce diffère de la peinture à l'huile. Or, au Conservatoire, l'orchestre nous gratifie toujours d'un accord parfait donné par le quatuor (ou l'orgue) & tenant une ou deux mesures, avant que les choristes ouvrent la bouche. Le *Kyrie* de la messe en *si* mineur de Bach, certaines chansons du XVI^e siècle, &c..., n'ont pas été épargnés par ce singulier usage.

Cette intrusion de l'orchestre qui prend *le premier* la parole là où il n'a rien à dire a pour objet, m'a-t-on affirmé, de donner le ton aux chanteurs. La raison me paraît déplorable & je regrette profondément d'ayoir même à la mentionner. Je sais bien que toute exécution est impossible si, auparavant, les exécutants ne se mettent d'accord. A

l'Opéra & à l'Opéra-Comique, on tolère ces préludes incohérents par lesquels les instrumentistes s'assurent que leurs armes sont en bon état, & prennent contact les uns avec les autres. Il est entendu que ces essais de chanterelle, ces glissades de clarinettes, ces hautbois qui nasillent, tout cela ne compte pas. C'est la rançon nécessaire d'un plaisir prochain. Mais qu'un prélude de ce genre soit *incorporé* à l'œuvre qu'on va jouer, qu'il devienne partie intégrante de la composition d'un grand maître, & qu'il se fasse au commandement du chef d'orchestre... voilà qui est étrange ! Je puis assurer M. Taffanel que dans les meilleurs Conservatoires de l'Europe ces pratiques sont inconnues. De bons chanteurs doivent avoir le « ton » dans l'oreille. Leur donner la note, — ostensiblement & au commandement, — c'est les faire ressembler à des écoliers qui savent très bien leur leçon, mais ne peuvent la réciter que si on leur en dit le premier mot, ou à des cavaliers qui au moment de monter à cheval n'auraient pas assez de légèreté pour se hisser d'eux-mêmes sur leurs selles, & se feraient apporter une chaise comme marchepied. Enfin, cet accord de précaution initiale, (si j'ose l'appeler ainsi,) est d'une platitude & d'une lourdeur extrêmes. En tête de la *Chanson des oiseaux* & de *Ferme tes yeux*, il m'a paru un contresens évident. Au lieu de donner l'impression d'un début & d'un élan, il produit celle d'un affaissement, d'une conclusion, d'un arrêt. Il est pauvre, il est triste & quelconque, il est glacial, comme honteux de lui-même — & des choristes. C'est une musique à porter le diable en terre, au moment où les fantaisies d'un Jannequin, les hymnes de Bach, les rêves ailés de Schumann vont prendre leur essor...

De grâce, qu'on supprime cet accord parasite ! qu'on nous épargne cet ajout maladroit, cette chose morte plaquée sur un être vivant ! à la *Société des Concerts*, tout doit être parfait.

J. C.

A propos de la centième de « Louise ».

Quand ces lignes paraîtront, la *Louise* de M. Charpentier aura presque atteint la centième représentation. Elle doit ce succès au talent de l'auteur, qui, de l'aveu de tous, — même de ceux qu'il prend pour des ennemis, — est un excellent musicien, mais aussi (qualité plus rare !) à sa conviction & à sa grande sincérité d'artiste. Seules sont destinées à vivre les œuvres où l'on reconnaît une personnalité qui s'exprime avec franchise & avec force. Les travaux de simple *façure* sont mort-nés. Il n'y a plus aujourd'hui à juger & analyser par le détail ce « roman musical » qui est en rébellion contre tant de vieux usages ; mais il sollicite toujours, à des titres divers, l'attention de l'observateur.

Parmi les tendances multiples & contradictoires de la pensée moderne, on constate une évidente préoccupation de certains maîtres à se rapprocher du peuple, soit pour lui faire connaître les découvertes de la science ou pour lui rendre plus familiers les chefs-d'œuvres consacrés, soit pour retrouver, au contact de son cœur, les sources profondes de l'inspiration. Sous l'influence certaine des idées socialistes & de leur progrès, on a créé une Université populaire. Hier encore, on demandait à la Chambre que le musée du Louvre fût ouvert, le soir, aux ouvriers ; M. Leygues, avec sa générosité habituelle, s'associait aux efforts déjà tentés « pour faire pénétrer dans l'esprit des humbles & des travailleurs un peu de cette sérénité réconfortante que donne la contemplation du beau ». Et M. Léo Claretie faisait, il y a quelques semaines, une conférence sur les

comédies de Molière devant deux cents gardiens de la paix des neuvième & dix-huitième arrondissements de Paris.

Avant de provoquer la vulgarisation scientifique & de faire rayonner l'enseignement supérieur un peu plus loin que de coutume, ce mouvement de sympathie, avec lequel conspirait un souci chaque jour plus grand de l'exactitude & de la vérité, avait transformé certains grands domaines de l'art. En peinture, on lui doit les œuvres des Courbet, des Bastien-Lepage, des Millet ; en poésie, celles d'un Richepin & d'un Coppée (première manière) ; dans l'art dramatique, il avait fait succéder à l'École de Victor Hugo & de Dumas fils des œuvres originales, âpres, saisissantes ; &, parallèlement, il avait suscité chez les acteurs un nouveau mode de diction dont M. Antoine eut le mérite initial. Dans le roman, on lui devait les curieuses esquisses des frères de Goncourt & les solides monuments de M. Émile Zola. Voici que l'art musical lui-même, malgré cette sorte de fluidité aérienne qui semblait le protéger contre la poussée du réalisme, cède à l'évolution commune. Il descend de son char de Phaéton & de sa nuée bleue pour prendre pied en pleine vie parisienne & faubourienne. Sans doute, comme toutes les autres révolutions, celle-ci a eu ses précurseurs : des œuvres telles que le *Rêve*, l'*Attaque du Moulin* & le *Messidor* de M. Alfred Bruneau, la *Sapho* de Massenet, la *Xavière* de M. Théodore Dubois, & même de simples idylles comme *Les Noces de Jeannette* lui ont servi de préface. Mais aujourd'hui on peut dire qu'un pas décisif est franchi. Le réalisme lyrique vient d'avoir sa bataille du Cid ou son 1830. Au moment même où l'on créait un *Opéra populaire*, notre second théâtre officiel de musique représentait un drame qui est montmartrois, non seulement d'origine & d'esprit, mais de langage aussi, dans la mesure du possible, &, ce qui est plus hardi encore, de costume.

Remarquons que l'originalité de M. Charpentier ne consiste pas à faire chanter sur la scène des personnages empruntés à la vie réelle. En ce cas, *Louise* se distinguerait à peine du *Chalet*, & c'est par centaines qu'on pourrait compter les œuvres qui l'ont précédée dans cette voie. Son originalité consiste exactement à transporter dans l'opéra sérieux, dans la *tragédie lyrique*, si vous voulez, les sujets qui n'avaient été traités jusqu'ici que dans la manière de l'idylle ou de l'opéra faisant « tableau de genre » ; (dans ce dernier cas sont *Carmen*, *Le Juif Polonais*, &c...) Parmi les précurseurs lointains de *Louise*, ainsi rétablie à sa vraie place, on peut citer *Le Seigneur bienfaisant*, opéra en 3 actes (paroles de Rochon de Chabannes, musique de Floquet) représenté à Paris le jeudi 14 déc. 1780. Le personnage principal est un « notable fermier » — Julien — dont le fils unique se marie malgré son père, l'abandonne pour aller vivre avec la famille de sa femme, puis revient avec un bébé & se fait pardonner. Dans l'*Avertissement* de son poème (p. 3), l'auteur dit : « J'ai laissé la fable & la féerie avec lesquelles on a fait presque tous les opéras-ballets, pour passer sur la scène du monde & offrir aux spectateurs quelques tableaux de la vie humaine, parlant au cœur sans négliger de frapper les yeux... Nous n'avions encore que la *Pastorale* et la *Comédie* dans le genre que j'ai adopté ; j'y ai ajouté le *Drame*, ce genre si naturel & si intéressant qui ne nous occupe que des peines & des malheurs de nos semblables... Le fonds de l'opéra est usé... Il y a longtemps que je pense qu'on devrait laisser reposer ces deux genres (*Pastorale* & *Comédie*). » Malheureusement, l'auteur a transporté le lieu de l'action en Béarn... au temps d'Henri IV ! Par le recul dans le temps, *Le Seigneur bienfaisant* retombait dans la catégorie des *tableaux de genre*. — Reprises de l'opéra de Floquet : 15 nov. 1781, 23 déc. 1782, 1785-6 (7 représentations), 1787 (1 repⁿ). La partition & le livret sont aux Archives de l'Opéra (281-B).

Autrefois, — malgré quelques rares exceptions — l'opéra cherchait moins à copier la vie qu'à la faire oublier. Comme Zéno à la marquise de Luzace, dans la *Légende des siècles*, le musicien disait au poète :

Si tu veux, faisons un rêve :
 Montons sur deux palefrois ;
 Tu m'emmènes, je t'enlève,
 L'oiseau chante dans les bois !

&, sur les ailes de la cavatine, on partait pour un monde de chimère, très brillant & très faux, plein de figures mythologiques, de princes charmants, de bayadères & de guitares. On suspendait la sérénade d'un amant en maillot cerise & en toque de velours à un balcon gothique baigné par le clair de lune. On évoquait les guerriers fabuleux coiffés d'un énorme casque d'argent. Quand on touchait à l'Histoire, on la voulait parée de fantaisie & menteuse, transfigurée dans un recul de temps ou d'espace propice à toutes les déformations. Ce qu'on étalait le plus volontiers, c'était le luxe de la renaissance italienne avec les jolis effets de couleur si aimés de Watteau. Sensuel & frivole, le drame lyrique était un perpétuel embarquement pour Cythère.

Maintenant, les choses sont changées. Au lieu d'enfourcher un palefroi de rêve, le musicien-poète prend l'impériale d'un omnibus & se rend dans les faubourgs. Chemin faisant, il écoute & note les cris de Paris, les appels pittoresques, en pleine rue, du rétameur & de la marchande de poisson. Il entre chez le traiteur pour vider un verre avec Coupeau & va observer la bohème, sentimentale ou tragique, pitoyable ou criminelle, des hôtels garnis. Il se mêle aux ouvriers & aux petites gens. Il découvre la vie. Il déchire les voiles que la convention avait jetés sur elle. Il veut qu'après trois siècles de divertissement, de romance & de prouesses à côté, l'opéra, au lieu d'illustrer des contes puérils ou de magnifier à perpétuité le personnage « noble », finisse par où il aurait dû commencer, c'est-à-dire par l'expression de la souffrance ou de la joie de l'homme réel, — l'homme en blouse ou en redingote que vous coudoyez sur les trottoirs.

Cette idée, — combattue énergiquement, à l'origine, & pour des raisons très raisonnables, par les directeurs de nos grands théâtres, — n'a pas seulement conquis sa place au soleil de la rampe en obtenant quelques victoires sans lendemain sur des pusillanimités routinières : un an lui a suffi pour dérouter notre conception du drame lyrique, pour déséquilibrer l'ancien répertoire & pour évoluer, à pas de géant, dans la voie qu'elle avait ouverte. Le passage d'un règne à un autre, qui, dans la nature, exige une accumulation de siècles, & qui, dans le domaine de l'art, était retenu autrefois par toutes les forces conservatrices de la tradition, étonne aujourd'hui par sa rapidité. Certes, il faut souhaiter son succès. Partout où est l'humanité, il y a une source de drame, d'intérêt & de poésie. Mais je me permettrai quelques observations. La première est la suivante :

Une œuvre qui reproduit avec toute l'exactitude possible la vie du peuple a plus de chance de plaire à la partie lettrée et un peu blasée du public qu'au peuple lui-même.

Je voudrais justifier cela par quelques faits.

* * *

Il y a quelque temps, au cours d'une modeste fête anniversaire donnée à Cahors par la Société des Études du Lot, j'entendais un savant conférencier faire l'éloge... du patois local. La séance était présidée par M. Gustave Larroumet, & l'auditoire se composait de deux parties très distinctes : l'une comprenait un évêque originaire des bords de la Meuse, le préfet, des fonctionnaires & des gens du monde presque tous étrangers au pays ; l'autre était composée de personnes du peuple. Or, de ces deux auditoires, le premier seul paraissait attentif & intéressé, tandis que le second, — celui qui avait le plus de compétence pour juger ce qu'on lui disait, — était visiblement sceptique. Je

n'oublierai jamais la brève explosion de rire qu'on entendit au fond de la salle lorsque, dans l'entraînement de son enthousiasme pour une fleur sauvage du parler de France, le conférencier fit l'éloge du « badernan » (nom par lequel on désigne là-bas les habitants du quartier populaire). Ce rire signifiait : « Quelle est cette mauvaise plaisanterie ! Eh quoi ! Tout le résultat de vos études, à vous savant, serait d'avouer la beauté du langage des ignorants ? Vous réunissez une assemblée d'élite dans un palais, & c'est pour répéter ce que nous disons chaque jour, dans nos ruelles & nos échoppes, beaucoup mieux que vous ? »

J'en appelle au témoignage de M. Pouvillon qui connaît si bien les paysans du Quercy : l'homme des champs prend pour une malice ou une marque de mépris la bonne volonté de l'étranger qui s'efforce de converser avec lui dans le dialecte du terroir ; il veut qu'on lui parle français, alors même qu'il ne sait répondre qu'en patois.

Tenez pour certain qu'en matière d'art l'ouvrier de Paris est tout semblable. Il y a deux ans, après avoir mobilisé pour la circonstance nos meilleures troupes musicales, on a exécuté ce *Couronnement de la Muse* où M. Gustave Charpentier a fait à Mimi Pinson les honneurs de la grande symphonie. Or, dès les premières mesures, au moment précis où les deux pistons placés aux fenêtres du premier étage de l'Hôtel de ville reproduisaient, en manière de prélude, le « cri » de je ne sais quel marchand ambulant, j'ai entendu le même rire caractéristique, un rire d'étonnement, de raillerie, d'incrédulité, presque de protestation...

Au théâtre, le vrai peuple — celui qui n'est gâté par aucun snobisme — demande autre chose que les impressions de l'existence ordinaire. Il n'est pas seulement très idéaliste ; il a, tranchons le mot, des goûts aristocratiques. Il est aristocrate naïvement, en vertu d'un instinct profond de l'humanité, non déformé par l'analyse ; il l'est par besoin, par lassitude de la vie réelle.

Les subtils auteurs de *La fille Élisa* ont constaté ce fait qui est suggestif : « *Elles* ont du succès auprès de certains hommes du monde par une familiarité brutale, &, auprès des hommes du peuple, *par la politesse*. » A l'Opéra aussi, & à l'Opéra-Comique, c'est la politesse, en d'autres termes l'œuvre d'art de forme élégante, somptueuse & distinguée, qui est la plus capable de plaire au gros public. Le peuple n'admet pas que, si on le convie à une fête des yeux & des oreilles, ce soit pour l'entretenir de ses misères & le ramener brusquement sur lui-même en lui présentant un miroir. Il ne comprend pas, ou bien il se croit victime d'une mystification, lorsqu'on vient lui dire : « L'idéal de la beauté est en toi, & non au-dessus de toi ! »

Quelle erreur de croire, d'après un mot attribué à M. Camille Saint-Saëns, que le seul opéra populaire soit l'opéra bouffe ! Sérieux, infiniment docile, le peuple est prêt à battre des mains devant tout ce qui est vraiment digne d'admiration. Ce qu'il lui faut, c'est à la fois ce qu'il y a de plus beau, de plus magnanime & de plus riche. C'est lui — par terre debout, — & non les gentilshommes assis sur les côtés de la scène, qui fit, au XVII^e siècle, le succès du *Cid* & d'*Andromaque*. Ce qu'il aime, c'est la grandeur de l'héroïsme cornélien, c'est la poésie de l'amour, c'est le merveilleux ; c'est aussi & surtout l'éclat visible du cadre dans lequel une œuvre lui est offerte : le faste des costumes, la rareté des décors, la pompe des cortèges solennels. Il est plus intéressé par Lohengrin dans sa nacelle que par les savetiers des *Maitres chanteurs*, & il aime mieux voir le manteau étoilé de la Reine de la Nuit, dans la *Flûte enchantée*, que le fichu de Mamzell' quat' sous.

La raison en est bien simple. Montaigne l'a donnée en disant : « Nous ne sommes jamais chez nous ; nous sommes toujours au delà. » L'imagination nous entraîne à chaque instant hors de notre domaine coutumier ; elle nous fait aimer ce qui tend à nous enlever dans les étoiles & non à nous refouler sur nous-mêmes...

* * *

On a reproché à M. Charpentier d'être trop particulariste & de rapetisser, d'appauvrir la musique en limitant son pouvoir à l'expression d'une vie toute locale. Cette critique me paraît superficielle. Sans doute, ce qui nous intéresse bien plus que Montmartre, c'est l'Humanité. Mais l'étude approfondie (ou passionnée, — ce qui, artistiquement, revient au même) d'un sujet très particulier est seule capable de nous faire arriver à l'émotion qui accompagne en nous le sentiment de la vie universelle. Ainsi, J.-J. Rousseau dans ses *Confessions*, Montaigne en ses *Essais*, peignent l'homme en étudiant *un homme*. Voyez l'*Otello* de Shakespeare : il n'y a peut-être pas de personnage, au théâtre, qui soit caractérisé par des traits plus individuels ; & cependant Otello est *le jaloux* par excellence. Il se pourrait donc que cette substitution de personnages populaires (ouvriers, étudiants, chiffonniers, cochers de fiacre, sergents de ville &c...) aux « travestis » de l'ancien régime musical fût peu importante & négligeable, le résultat de l'œuvre d'art restant le même. Alors cependant, on pourrait demander : si cette substitution n'est pas justifiée par un renouvellement *essentiel* de l'œuvre lyrique, quel gain nous procure-t-elle ? — En changeant les moyens pour arriver au même but, répondrai-je, elle donne l'illusion d'un changement radical ; elle est contraire au « déjà vu », hardie & de bonne foi, brillamment exécutée. Cela est beaucoup.

Voici des reproches plus fondés qu'on pourrait adresser à M. Charpentier. Son « roman musical » n'est qu'une esquisse. La psychologie en est presque enfantine à force d'être sommaire. L'artiste-poète, le Julien qui, sur le palier d'un hôtel garni, flirte d'abord avec la fille d'un charpentier, puis, ne pouvant obtenir sa main, l'enlève, — ce Julien sur qui repose toute l'action, n'est pas marqué de traits assez précis pour qu'on s'intéresse à lui. C'est un artiste. Un point, c'est tout. Mais quel genre d'artiste ? Un mot ne remplace pas un caractère. — Il y a, dans la pièce, des discussions de principes sur « les devoirs des enfants à l'égard des parents » & sur « le mariage libre », qui sont froides, anti-dramatiques (elles le seraient déjà dans une comédie !) & aggravées ça & là par des touches trop brutales. — La convention fondamentale qui consiste à faire chanter, avec accompagnement de 70 musiciens, des personnages empruntés à la vie réelle & parlant le langage de tous les jours est, en certains endroits, choquante ; cela rappelle un peu l'*Hermann et Dorothée* où Gœthe fait parler à un apothicaire, à un pasteur, &c., la langue des héros d'Homère ; &, ce qui semble prouver que cette disparate n'existe pas seulement pour l'auditeur, c'est que M. Charpentier, plus d'une fois, abandonne le chant & la musique pour leur substituer la parole ordinaire. — Autre cas où l'auteur n'est pas fidèle à sa propre esthétique : il revient à un symbolisme suranné, lorsqu'il nous montre ce fétard qui, attardé à un carrefour sur les quatre heures du matin, entr'ouvre sa pelisse, apparaît vêtu comme un prince de féerie & chante : « Je suis le Plaisir... » C'est du réalisme à la Delile & à la Florian. — Il y a un tableau (« chez la Couturière ») qui fait hors-d'œuvre. — La conduite de la pièce est telle qu'elle apparaît comme une parodie de l'ancien opéra, ce qui diminue sa portée, en lui donnant une valeur négative : ainsi, la sérénade du ténor dans la coulisse est remplacée par la plainte d'un chanteur dans une cour d'hôtel ; le ballet traditionnel devient une farandole de mardi gras ; au lieu de musiques somptueuses, il y a des mirlitons ; au lieu d'un roi & d'une reine « assistant à la fête sous un dais de pourpre », on voit des titis & des poivrots juchés sur des échafaudages. — Il y a un certain abus, dans l'orchestration, des motifs conduiteurs & des formules typiques. — Le style du livret est faible, vers & prose mêlés, amorphe, « invertébré ». — Enfin, cet opéra réaliste est d'une grande tristesse ; je ne parle pas de cette tristesse qui naît de la pauvreté des

moyens employés, de la monotonie, de la sécheresse ou de l'ennui, mais de cette tristesse aiguë, douloureuse, poignante, qu'on éprouve devant une copie trop exacte de la vie. Ce n'est pas la faute de M. Charpentier; c'est celle de la vie elle-même. Mais on peut demander si le théâtre lyrique mérite d'être pris tellement au sérieux qu'on y doive montrer la vérité, comme dans la science, sans préoccupation des conséquences.

Oui, toutes ces réserves pourraient être faites avec plus ou moins d'insistance, & M. Charpentier ne doit point s'étonner de les voir indiquées par ceux-là mêmes qui, souvent, fatiguèrent leurs mains à l'applaudir. Mais par combien de qualités supérieures il les rachète! Je les résumerai en un seul mot : la personnalité. — *Louise* serait peut-être un modèle dangereux à suivre, surtout pour des débutants dont l'esprit critique — en dehors de l'éducation musicale — ne serait pas solide & mûr; il est même à souhaiter que, si elle crée une école nouvelle, cette école ne supprime pas d'autres conceptions moins austères de l'Opéra-Comique, & s'ajoute simplement à nos richesses acquises, sans s'élever sur des ruines. Il n'en est pas moins certain que *Louise* a diversifié très heureusement les manifestations de l'art français & qu'elle fait grand honneur à notre pays.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

LIBORIO SACCHETTI, professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg : **Petite Chrestomathie musicale historique, depuis les temps les plus anciens jusqu'au XVII^e siècle inclusivement, avec un appendice sur l'école espagnole.** — Deuxième édition augmentée. St-Pétersbourg, 1900, in-4°, III, 491 p. (en russe) (1).

M. L. Sacchetti s'est proposé d'esquisser pour le public russe tout le développement de la musique depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Cette esquisse, très brève, occupe les 128 premières pages de l'ouvrage; chacun des chapitres est accompagné de notes où est signalée une très abondante bibliographie en toutes langues, & qui permettent ainsi à l'étudiant de compléter ses connaissances. Mais M. Sacchetti a pensé, avec raison, qu'une histoire de la musique sans exemples est aussi peu vivante qu'une histoire des arts du dessin sans reproductions, & il a joint à son exposé historique, où se trouvent déjà de nombreux exemples musicaux, toute une série de morceaux choisis qui donnent au lecteur un premier aperçu du développement des formes musicales au cours des périodes étudiées. On trouvera là 95 morceaux reproduits d'après les éditions modernes : pièces de musique orientale, restes de musique antique (hymne à Apollon, &c.), fragments d'ancienne musique chrétienne orientale & occidentale, des morceaux de musique du moyen âge, sacrée & profane, des divers pays de l'Europe, puis de l'École des Pays-Bas au XV^e & au XVI^e siècle, de l'école anglaise & de l'école italienne à la même date, quelques morceaux d'opéras & d'oratorios du XVII^e siècle & enfin une série de pièces instrumentales : symphonie de Roland de Lassus, fugues de Buxtehude, suite de Purcell, sonate de Kuhnau, &c. L'appendice sur la musique espa-

(1) Le prix, très bas, de ce beau volume est de trois roubles cinquante kopeks, soit 9,30 d'après la valeur officielle du rouble (actuellement supérieure à la valeur réelle).

gnole comprend en outre deux morceaux. Le tout est trancrit en notations modernes, avec emploi exclusif des deux clés de sol & de fa : le caractère élémentaire de la publication est suffisamment indiqué par là. Il est à souhaiter qu'un livre analogue à celui de M. Sacchetti donne à un public français un peu étendu l'occasion d'entrevoir combien la littérature musicale antérieure au XVIII^e siècle renferme de chefs-d'œuvre.

A. MEILLET.

Ouvrage déposé aux bureaux de la Revue et dont il sera rendu compte ultérieurement : La musique dans la deuxième partie du XIX^e siècle, par M. le Dr Rietsch, privat-docent à l'Université impériale et royale de Vienne.

THÉATRES ET CONCERTS

— La maison Ricordi, de Milan, a confié à M. Alexandre Longo le soin de préparer une grande édition complète des œuvres pour clavecin de Dominique Scarlatti, le contemporain de Bach, de Haendel, de Rameau & de Couperin, fils d'Alexandre S. chef de l'École Napolitaine, & précurseur des grands musiciens qui, comme Beethoven, ont créé la Sonate moderne. Nous sommes assurés que cette édition nous dédommagera amplement des mutilations de texte & des corrections plus ou moins heureuses que se sont permises les Bülow & les Tausig.

— L'*Opéra* & l'*Opéra Comique* de Paris n'ont encore donné, cet hiver, aucune nouveauté, il faut croire qu'ils vont déployer une activité sérieuse pour rattraper le temps perdu & se mettre en règle avec leurs cahiers des charges. Le premier annonce pour la seconde quinzaine de février *Astarté* de M. Xavier Leroux ; le second préparait *La fille de Tabarin* de M. G. Pierné, à laquelle succèdera l'*Ouragan* de M. Alfred Bruneau. La reprise manquée de *Don Juan* (projet abandonné faute de chanteurs suffisants — & que nous sommes loin de regretter !) a été la cause, paraît-il, de ce retard. Nous analyserons *la Fille de Tabarin* dans notre prochain No.

Les Concerts font plus de besogne & se montrent plus hardis. Tandis que M. Colonne donnait une audition de *Tristan et Iseult*, M. Chevillard a fait exécuter trois fois le *Rheingold*. Ce courage mérite de grands éloges, avec quelques réserves. Il est d'abord peu régulier de faire entendre au concert (fût-ce pour raisons d'économie) ce qui a été écrit pour le théâtre, & de montrer, par exemple, des artistes en habit noir & en toilette de bal là où il faudrait des nageurs & des nageuses, comme dans le premier acte de *Rheingold*, non sans analogie, on l'a dit justement, avec un *aquarium*. Ensuite, les Directeurs des grands Concerts ne se trompent-ils pas en croyant que le public est encore affamé de musique wagnérienne ? A la grande faim des premiers jours semble avoir succédé une quasi satiété qui a besoin de repos pour la digestion. En outre, au point de vue « snob », n'oublions pas que Wagner a été dépassé & qu'il y a aujourd'hui, en France, des formules musicales plus neuves encore, plus avancées, plus osées que la sienne. Enfin, le rôle de musiciens tels que MM. Chevillard & Colonne est-il de suivre le goût public (ou ce qu'ils prennent pour tel) ? n'est-il pas plutôt de le diriger ? La convention du théâtre au concert étant admise, pourquoi ne nous donnent-ils pas une audition de *Castor et Pollux* ou d'*Hippolyte et Aricie* ?

Aux autres Concerts, on constate avec plaisir une tendance à introduire l'esprit historique dans les programmes. La *Schola* qui, sous la direction de M. Vincent d'Indy, est devenue une petite Université musicale, ne s'est pas contentée de faire entendre plusieurs cantates de Bach & de commencer l'exécution intégrale (avec MM. Parent, Lammers, Denayer & Baretti) des 17 quatuors de Beethoven ; elle a consacré quelques excellentes soirées à la musique française : œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Destouches, Titelouze, Roberday, Couperin, Rameau. En trois séances (grâce à M. Joseph Debroux & à M^{lle} Marguerite Delcourt) elle a passé en revue les maîtres primitifs du violon, entr'autres Louis Aubert, J.-B. Senaillé, J.-B. Lœillet, Fr. Francœur. Presque au même moment, M^{lle} Alice Sauvrezis commençait, selon la même méthode démonstrative & pratique, une « histoire de la sonate pour piano & violon ». — A signaler aussi : *Le Cycle du Lied*, suite de séances consacrées à l'histoire de la musique vocale par M^{me} Marie Mockel. Au programme de la soirée du 29 janvier, figuraient un *chant de croisade* (« Ahi, amours ! com dure départie ») de Conon de Béthune, XII^e siècle ; un *cantique provençal* & une *ballade* (XIII^e siècle) transcrits par M. Pierre Aubry.

Le Propriétaire-Gérant :

H. WELTER.