

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 10

Novembre.

1901

Quelques jours avant l'apparition du présent numéro, nous avons été informés que l'imprimerie Saint-Pierre de Solesmes, qui avait bien voulu se charger jusqu'ici de notre publication, était mise sous scellés, par application d'une loi récente. Obligés de faire imprimer, à Paris, un nouveau numéro, nous sommes privés aujourd'hui des ressources typographiques (notations anciennes) dont nous aimions à faire usage; en outre, nous nous voyons obligés de retarder, avec la suite (déjà composée) de plusieurs études, la publication des articles qui nous avaient été envoyés par MM. J. Chantavoine, Chilesotti, Brussel, Romain Rolland, le P. Thibaut, etc... Ces manuscrits, ainsi que plusieurs notices bibliographiques sont, pour quelques jours, sous la main d'un liquidateur.

Une danse populaire des Alpes françaises : Le Bacchu-Ber.

Dans une des vallées les plus reculées des Alpes du Dauphiné il est une antique coutume qui, par son caractère exceptionnel aussi bien que par le mystère de ses origines, a, dès longtemps, beaucoup étonné les observateurs.

Tous les ans, à la Saint-Roch (16 août), fête patronale du Pont-de-Cervièrès (hameau de Briançon), les jeunes gens du pays donnent le spectacle d'une danse armée. On la connaît sous le nom, resté inexpliqué, de *Bacchu-Ber*.

J'ai assisté naguère à la célébration de cette fête, sur laquelle je transmets ici mon fidèle rapport.

Pont-de-Cervièrès est situé dans la partie basse de Briançon, au fond d'un cirque de hautes et sombres montagnes dont les pointes presque inaccessibles sont surmontées de forts. Au centre du village est une place étroite, de forme triangulaire. Sur un des côtés s'étend la façade de l'église, pauvre et sans ornements, couverte de pierres sèches dont les tons gris se confondent avec le crépissage des murs; deux bouleaux sont plantés de chaque côté de la porte encadrant l'entrée. Des maisons noires, aux toits proéminents, avec des balcons de bois jauni s'étendant sur toute la largeur, occupent les autres faces. Devant la grille d'une de ces maisons a été spécialement édifiée une

estrade en planches, d'environ six pas de chaque côté; des guirlandes et des couronnes de verdure sont suspendues en travers de la place; six petits sapins dressent leur feuillage sombre autour du plancher. Ces sapins — c'est encore une tradition — ont été coupés la nuit dans la forêt voisine, et cela sans que les danseurs qui les sont allés prendre en eussent aucunement la permission : c'est pour eux comme un droit que la coutume a sanctionné; ils se croiraient déshonorés s'il leur fallait s'abaisser à demander une permission, et sous le couvert de l'autorité rapporter prosaïquement leurs arbres en plein midi!

La foule se presse dans l'espace resté libre sur la place, ainsi qu'aux fenêtres et sur les balcons. Elle est très composite. Les bourgeois de Briançon ne manquent pas cette rare occasion de distraction. Des touristes, quelques-uns dans leurs costumes de Tartarin, aujourd'hui aggravés de bicyclettes, viennent donner un regard rapide, puis repartent en pédalant. Mais le fond du public, c'est le peuple : montagnards à l'aspect rude et vigoureux, femmes aux figures jaunes, fanées avant l'âge, parées de leur fichu du dimanche, avec une grosse croix dorée, et coiffées d'un bonnet noir, s'élevant en pointe, dont la forme rappelle de loin la coiffure des doges. Les ouvrières piémontaises, avec leurs colliers de verroterie et leurs mouchoirs à fleurs sur la tête, mettent une note plus vive dans le tableau; dont la tonalité générale est sombre, et qui n'a rien de la vulgaire figuration d'opéra-comique. Des militaires circulent ça et là. Et comme le modernisme ne perd jamais ses droits, même au fond des Hautes-Alpes, les pétards et les confetti, trouvailles notables de la civilisation, ne manquent pas d'intervenir.

Sur un banc placé le long d'un des côtés du plancher viennent s'asseoir trois femmes sèches et sans beauté, encore jeunes pourtant, et non sans un certain air de malice. Elles ont mis leurs plus beaux habits; mais, suivant la mode du pays, ces habits sont de couleurs foncées. Il semble que toutes ces montagnardes veuillent mettre leur toilette en harmonie avec la couleur du paysage qui encadre l'ensemble.

La porte de l'auberge voisine s'ouvre, et les trois femmes se mettent à chanter. Elles font entendre, d'une voix faible, mais juste, et avec beaucoup d'ensemble, une sorte de mélodie bien rythmée, composée de dix-neuf mesures à deux temps, sans autres paroles que *Tra la la*. En même temps les danseurs font leur entrée, bien au pas, chacun tenant une épée à la main, au port d'arme. Ils sont coiffés d'un béret, vêtus d'un pantalon foncé et d'une simple chemise blanche, sans veste, le milieu du corps entouré d'une large ceinture de laine bleue. Ils doivent être en nombre impair, 9, 11 ou 13.

Pendant la première reprise du chant, ils sont en marche et se forment en cercle autour du plancher.

A la seconde reprise, ils se tiennent immobiles, en rond, tournant le dos au public, les pointes de leurs épées appuyées vers la terre.

A la troisième, ils posent les épées à plat par terre.

A la quatrième, ils reprennent les épées, et, faisant un demi à droite, les abaissent horizontalement, de manière que chaque danseur, tenant de la main droite la garde de son épée, prend de la main gauche la pointe de l'épée du deuxième homme placé en arrière de lui.

A la cinquième reprise, ils se mettent en marche circulairement, formant ainsi une chaîne ininterrompue. Ils marquent du pas, pendant toute cette marche, les trois premières croches de chaque mesure (cadence de la polka).

A partir de ce moment vont commencer des évolutions de plus en plus complexes, la marche circulaire continuant toujours. Le problème à réaliser consiste en ce que

chaque danseur doit passer à tour de rôle sous l'épée de ses voisins, sans quitter la garde ni la pointe des deux épées qu'il tient. Un seul mouvement devant être exécuté pendant chaque reprise du chant, et chaque danseur opérant le sien séparément, nous arrivons ainsi, avec neuf personnages, à la quinzième reprise, où nous voyons que toutes les épées ont passé sur les épaules gauches. Un mouvement d'ensemble les fait passer à droite; puis un danseur se trouve soudain au milieu de la ronde, ayant le plat de toutes les épées en cercle autour du cou. Tous, d'un parfait accord, fléchissent sur les genoux, puis se relèvent en sautant en l'air, et les rangs sont rompus. La première partie est terminée : les danseurs reprennent haleine, cependant que les plus jeunes d'entre eux font le tour de « l'honorable société » en faisant la quête.

La « pause » terminée, chacun se remet en position, et le chant, déjà entendu une vingtaine de fois, est entonné de nouveau. Les danseurs recommencent leur marche circulaire. Ici, nous ne chercherons plus à les suivre, leurs évolutions, toujours produites par mouvements isolés et successifs, devenant peu à peu très compliquées. Toujours est-il que, vers la dixième reprise, nous apercevrons toutes les épées croisées en l'air, et, les danseurs continuant leurs sauts et leurs passades, c'est bientôt un enchevêtrement en apparence inextricable. Peu à peu cependant tout se débrouille, et soudain la chaîne se trouve reformée dans son état primitif. Les danseurs se disjoignent, reprennent le port d'arme, et, marchant sur un rang comme ils étaient entrés, opèrent leur sortie en bon ordre.

Tel est le « Bacchu-Ber ». La photographie pourra sans doute quelque jour donner une idée plus facilement saisissable de ses divers groupements. Quant à la musique, plusieurs personnes ont déjà cherché à la reproduire par la notation sans avoir pu parvenir encore à un résultat satisfaisant. Celle que Ladoucette a donnée dans son *Histoire antiques, usages, etc., des Hautes-Alpes* est tout particulièrement inexacte et informe : ayant été reproduite plusieurs fois (par VIDAL, *Lou tambourin*, par L. BONNEMÈRE dans la *Revue des traditions populaires*, etc.), elle n'a pu que donner une très fausse idée de ce qu'est véritablement cette danse. Un chef de musique militaire en a tenté une autre, qu'on m'a montrée à Briançon : celle-ci est plus proche de la vérité, pourtant non encore parfaite. Rien d'étonnant à cela : il est bien vrai qu'il est très difficile de surprendre au passage tous les détails de cette mélodie fuyante, et je ne serais pas parvenu à obtenir une notation parfaitement exacte si la phrase musicale n'eût pas été répétée un très grand nombre de fois, et si je n'avais eu soin de me placer, pour l'entendre, tout à côté des chanteuses, à l'approbation desquelles j'ai pu, la danse terminée, soumettre le résultat de mes observations. Soit dit en passant, il ne conviendrait pas, pour expliquer les divergences de transcription, d'invoquer les habitudes du chant populaire, et de prétendre que le chant a pu être modifié par la transmission orale. Ici, en effet, nous ne sommes pas en présence d'une chanson populaire ordinaire. J'ai pu me convaincre moi-même que la transmission de la tradition s'opère avec une fidélité scrupuleuse : le soin extrême mis par les chanteuses à placer exactement non seulement les moindres notes de la mélodie, mais jusqu'aux consonnes du *Tra la la* qui l'accompagne (2/4), atteste des préoccupations d'exactitude que n'ont pas en général les chanteurs populaires, et prouve que les dépositaires du « secret » tiennent à honneur de le conserver intact. En vérité, l'exécution du *Bacchu-Ber* par les trois paysannes de Pont-de-Cervièrès fut d'un ensemble et d'un souci des détails dignes du Conservatoire.

Quelle est l'origine, quelle est l'ancienneté de cette danse ? C'est ici que nous entrons dans le domaine des conjectures. Sa qualité de danse guerrière, son nom

même, dans lequel entre Bacchus, l'ont fait naturellement assimiler aux danses armées des anciens, et l'on n'a pas manqué d'évoquer les souvenirs de l'antique pyrrhique, et de l'en vouloir faire dériver.

D'un autre côté, un écrivain moderne, de ceux sans doute qui élèvent l'incrédulité à la hauteur d'un dogme, est venu dire que le *Bacchu-Ber* n'était qu'une supercherie, que ce fut un sous-préfet de Briançon qui l'inventa au commencement de ce siècle pour éblouir ses supérieurs et avoir de l'avancement (1). Les défenseurs de l'ordre établi, indignés, ont haussé les épaules, en déclarant qu'une pareille assertion ne méritait pas d'être relevée : en quoi je pense qu'ils ont poussé un peu trop loin la susceptibilité, car il ne manque pas d'exemples de tromperies analogues qui ont été prises au sérieux, et qu'il n'y a jamais eu le moindre inconvénient à dévoiler. Mais ici il est positif que la contestation n'était pas fondée, que la danse de Pont-de-Cervièrès, quelle qu'en soit exactement l'ancienneté, est sûrement antérieure au XIX^e siècle, et qu'aucun de ses éléments constitutifs n'aurait pu être établi par un homme de ce temps-là.

Voici d'abord un document écrit qui nous prouve que la tradition était en vigueur dans la première partie du XVIII^e siècle. En l'année 1731, le 11 septembre, une information fut prise « contre 15 ou 16 jeunes gens du Pont-de-Cervièrès, à la suite d'un vol fait par les jeunes gens de Briançon de plançons ou arbres préparés par ceux de Pont-de-Cervièrès pour planter au-devant de l'église du dit lieu, le jour de la feste de Saint-Roc (16 août) qui en est le vœu ». Ceux-ci, pour se venger, avaient maltraité plusieurs jeunes gens de Briançon « avant d'aller danser au Pont-de-Cervièrès ». Tel est le résumé que nous lisons dans l'*Inventaire sommaire des Archives départementales des Hautes-Alpes*. Le nom du *Bacchu-Ber* n'est point écrit, il est vrai ; mais le lieu, la date, la danse, jusqu'à la plantation traditionnelle des arbres sur la place devant l'église, tout est conforme aux plus récentes observations.

Cette mention indirecte est la plus ancienne qui nous soit parvenue au sujet de la danse, bien heureux encore de la posséder ; combien, en effet, n'est-il pas d'autres traditions également anciennes dont il n'a jamais été relevé les moindres traces antérieurement aux enquêtes méthodiques du XIX^e siècle !

D'après un article de M. Paul Guillemain (2), le *Bacchu-Ber* a été dansé, en 1806, à Mont-Genèvre, pour la pose de la première pierre de l'obélisque qui s'élève dans cette localité, près de la frontière. En 1823, l'Académie de musique en fit apprendre les figures aux élèves du corps de ballet. En 1868, les garçons de Pont-de-Cervièrès descendirent le danser à Gap pour l'inauguration de la statue de Ladoucette ; ils le dansèrent ensuite à Briançon en l'honneur d'un candidat aux élections législatives de 1869. Après la guerre, la tradition faillit s'interrompre ; elle allait disparaître quand, en 1877, le Club alpin la fit renaître en votant une subvention annuelle de 25 francs pour les danseurs.

Quant aux origines, notre auteur voit dans le *Bacchu-Ber* une survivance de la pyrrhique « qui, à l'époque de décadence, perdit son allure d'exercice militaire et fut consacrée à Bacchus : les thyrses, les flambeaux prirent la place des javelots » M. Pilot de Thorey dit de son côté que cette danse « serait due, d'après la tradition, à un soldat romain en garnison dans l'ancien château de Briançon » (3).

Nous ne chercherons point à pénétrer dans ce domaine d'une archéologie problé-

(1) *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, juin 1877, art. de M. Romen.

(2) *Bulletin de la section lyonnaise du Club alpin français*, janvier 1878.

(3) *Usages, fêtes et coutumes du Dauphiné*, p. 84.

matique; mais l'observation directe de la danse et du chant va nous fournir d'utiles indications.

Considérons d'abord le groupement des danseurs et la disposition de leur chaîne : cela n'est pas sans rapport avec ce que nous savons de certaines danses antiques dont la représentation nous a été conservée par les bas-reliefs. C'est ainsi que M. Bourgault-Ducoudray, au cours de sa mission en Grèce, a pu observer à Mégare la survivance d'une de ces danses dont les exécutantes — toutes des femmes — se tenaient par la main de deux en deux en s'avancant d'un pas cadencé, de même que les danseurs du *Bacchu-Ber* sont reliés de deux en deux par les épées. Cette disposition a été retrouvée encore dans une autre danse restée populaire chez un des peuples d'Europe où ont été conservés le plus d'éléments primitifs, dans la contrée pyrénéenne du Pays Basque, où existe une certaine danse des bâtons presque identique à la danse des épées alpestre, — dansée par des hommes seulement, — les deux sexes, nous le voyons, n'étant jamais mêlés dans les danses de ce type.

Voyons maintenant la musique, et étudions-en d'abord le rythme. C'est, avons-nous dit, une mesure à deux temps, dont les danseurs marquent la cadence par trois pas, produisant ainsi une succession continue de deux croches et une noire. C'est l'anapeste. Or, ce « pied », mêlé avec le spondée, est la base fondamentale du « rythme pour la marche armée », dont les *embatêria* de Tyrtée sont les illustres types, et dont, à l'époque moderne, Rouget de Lisle a retrouvé la forme dans ces vers de *la Marseillaise* : « Contre nous de la tyrannie, l'étendard sanglant est levé ».

Le chant du *Bacchu-Ber* accompagne très exactement ce rythme du pas et l'accentue fortement.

A la vérité, les parties faibles du second temps (non marquées par la marche) sont souvent, dans la mélodie, marquées par des doubles croches. Mais outre que ces notes peuvent être considérées comme de simples broderies passagères, l'on peut observer qu'elles constituent elles-mêmes, avec la croche suivante, le dédoublement du rythme fondamental; de sorte que la formule générale : deux croches, une noire, se trouve combinée avec une formule secondaire de deux doubles-croches, une croche, qui en est en quelque sorte la « diminution », et ne contribue pas peu à maintenir l'impression d'unité de style sur l'ensemble de la mélodie.

Cela même n'est pas en contradiction avec les principes de la musique antique, non plus qu'avec la forme de la pyrrhique, dont le mouvement précipité était considéré par les théoriciens comme un « dédoublement » du rythme anapestique (1).

Au point de vue modal, le chant n'est pas moins caractéristique. C'est un *hypodorien* ou *éolien* des plus purs, — mineur sans note sensible : ici le 7^e degré apparaît aux deux hauteurs de l'échelle, à l'aigu et au grave, et chaque fois avec une franchise qui ne laisse rien à désirer. C'est même une des principales bévues de la notation Ladoucette d'avoir introduit devant la note qui précède la finale un dièze qui lui est complètement étranger; et cette faute, témoignant de l'incapacité où se trouve le notateur de s'abstraire des règles de la musique moderne, montre par là même que la mélodie est construite d'après un système modal différent. N'oublions pas que, d'après Platon, l'harmonie dorienne est, par essence, celle qui imite le ton et les mâles accents de l'homme de cœur, et que tous les auteurs de l'antiquité ont proclamé son caractère grave et viril.

(1) Voir, sur ces détails, GEVAERT, *Musique de l'Antiquité*, t. II, pp. 105, 120, 134, 325 et suiv., ainsi que la note de 118, caractérisant, par une citation d'Aristide Quintilien, les diverses cadences de la marche, modérée et virile avec le spondée, « animée et formée de temps égaux, mais fort petits, dans la pyrrhique. »

L'exemple que nous offre le *Bacchu-Ber* est d'autant plus significatif qu'ici le mode antique est associé à un rythme également antique, mais, en son allure vive et délibérée, tout différent des rythmes que nous retrouvons habituellement dans les mélodies populaires ou les chants liturgiques basés sur une tonalité analogue. Il forme donc un tout absolument unique, et pour lequel nous ne saurions trouver aucun modèle.

Il serait excessif de tirer de ces observations des conclusions trop rigoureuses. Il est évident qu'un rythme si simple et si populaire est, en quelque sorte, un rythme permanent; et d'autre part, le fonds populaire nous a fait connaître assez de mélodies hypodoriennes qui ne remontent ni à Platon ni à Tyrtée! Nous ne prétendons pas que les caractères analysés sont une preuve absolue en faveur d'une thèse peut-être un peu trop facilement admise : tout ce que nous avons voulu établir, c'est que rien, dans la constitution modale et rythmique du *Bacchu-Ber*, ne s'oppose à l'hypothèse de son origine antique.

JULIEN TIERSOT.

M. Camille Saint-Saëns et l'opinion à l'étranger (*fin*).

J'ai publié dans notre dernier numéro les lettres qui m'avaient été adressées, au sujet de M. Saint-Saëns, par quelques-uns de nos lecteurs : MM. le Dr Max Bruch (Berlin), le Dr L. Wolff (Université de Bonn), Siegfried Wagner (Bayreuth), Rodenkirchen (Cologne), E. Sjögren (Stockholm), comte de San-Martino (Rome), O. Chilesotti (Bassano), comte Valetta (Rome), Zuelli (directeur du conservatoire de Palerme), E. Candella (directeur du Conservatoire d'Iassy, Roumanie), X... (Bruxelles), Suarez-Bravo (Barcelone), Dr Ilmari Krohn (Finlande)... Je disais que, faute d'espace, il m'était impossible de publier toutes les lettres de mes honorables correspondants, et je considérais la question comme close. Les circonstances mentionnées en tête de ce numéro me permettent de produire encore quelques lettres intéressantes :

« A M. le Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales* (Paris).

« Saint-Pétersbourg, Conservatoire de musique, 15 octobre 1901.

« Pour me prononcer sur l'œuvre de Camille Saint-Saëns, j'aurais volontiers recours à une comparaison. Il me semble voir une rue moyen âge, et Saint-Saëns, de sa fenêtre gothique, contemplant le tourbillon moderne en philosophe détaché, maître des ressources de l'art contemporain, mais fidèle aux traditions d'une époque lointaine; tandis que d'autres, artistes chercheurs et audacieux, s'efforcent de reculer les bornes de l'art, Saint-Saëns, équilibré et harmonieux, semble donner la touche finale et la perfection suprême à l'œuvre de son siècle. C'est pourquoi celles de ses pages où il se montre le plus éloigné des hérésies de nos jours me semblent les plus vécues et les plus inspirées, comme la grande symphonie en *ut* mineur, les concertos de piano (surtout celui en *ut*), les *Poèmes symphoniques*, et son drame musical *Samson et Dalila*. Par son habileté sans exemple et l'universalité de ses moyens, il rappelle Mozart qui sut être en même temps l'auteur des *Noces de Figaro* et celui de *Jupiter*.

« Veuillez agréer, etc...

ALEXANDRE GLAZOUNOW.

Doué d'une brillante imagination dont il me semble retrouver quelque chose dans cette lettre, M. A. Glazounow, né en 1865, « a été placé au rang des maîtres, dit R.-A. Soubies, à un âge où d'autres en sont encore aux tâtonnements de l'apprentissage ». Il a écrit dix symphonies, trois quatuors, une quintette, des poèmes symphoniques, tels que *la Mer*, *le Carnaval*, *la Forêt*, *le Printemps*, *Des ténèbres à la lumière*, *la Rapsodie orientale*, *le Kremlin*, *Stanka Razine*; un ballet, *Raymonde*, etc., etc.; son bagage est énorme, et son appréciation des œuvres de Saint-Saëns, aussi élégante que juste.

Chicago (Illinois), 3 octobre 1901.

« Monsieur le Directeur,

« Je ne crois pas suffisamment connaître en leur ensemble les œuvres de M. Saint-Saëns pour me permettre d'en donner au point de vue américain une appréciation autorisée. Cependant il est impossible qu'un musicien digne de ce nom n'ait pas été frappé du génie et de la souplesse de ce célèbre compositeur qui nous semble à nous, au delà de l'Atlantique, être une des figures musicales les plus imposantes des trente dernières années.

« Des ouvrages de M. Saint-Saëns que je connais personnellement, je crois que je préfère son second concerto pour piano ainsi que l'opéra de *Samson et Dalila*. J'ai eu le plaisir d'entendre *Ascanio* au grand Opéra en 1890 et l'ai beaucoup aimé, mais je n'ai jamais eu l'occasion de l'entendre une seconde fois, et par conséquent je n'ai pas le droit d'émettre une opinion à son sujet.

« Naturellement, je connais bien les poèmes symphoniques et je les estime beaucoup. Ils sont pleins de verve, et d'une belle facture au point de vue orchestral. J'ai eu une fois le plaisir de parler avec M. Théodore Thomas, le célèbre directeur d'orchestre, de l'importance relative de votre distingué compatriote, du compositeur bohémien Dvorak, et de Brahms. Comme de bons Allemands, nous admirions naturellement beaucoup Brahms; mais à l'endroit de M. Saint-Saëns, M. Thomas dit avec un chaleureux enthousiasme qu'il le regardait comme un des génies musicaux les plus remarquables de notre temps, opinion que je partage entièrement.

Regrettant que cette impression imparfaite soit de si peu de valeur, mais admirant beaucoup le génie de cet artiste si souple, je reste, avec ma considération la plus distinguée, respectueusement à vous.

« W. S. B. MATHEWS. »

M. M. S. B. Mathews n'est pas Allemand, comme semblerait l'indiquer un passage de sa lettre, mais Anglais (né à Londres en 1837), ayant fait ses études musicales à Boston, et fixé, depuis 1867, à Chicago, où il est organiste. Son opinion est intéressante à connaître, parce que M. Mathews est professeur et publiciste, directeur d'une Revue musicale, auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire et l'enseignement de l'art musical.

J'avais l'intention de ne publier que les lettres écrites par des *étrangers*. Cependant on me saura gré, je l'espère, de faire une exception. Un « lecteur sympathique », membre de l'Institut, m'a écrit pour me signaler un fait intéressant. Il désire que je ne publie pas sa lettre parce qu'elle contient des indications accessoires dont il n'est pas « absolument sûr », et je me conforme à son désir; mais mon éminent correspondant ne m'en voudra pas de reproduire ici, sans le nommer, la partie de son témoignage qui, on va le voir, précise de façon décisive un point de l'histoire musicale contempo-

raïne. « A Bayreuth, en 1876, comme Saint-Saëns venait de se faire entendre à une soirée de Wahnfried, on demanda à Liszt : « Que pensez-vous de Saint-Saëns comme compositeur ? » Liszt répondit : « Saint-Saëns ne peut pas mal écrire !... et c'est moi qui ai révélé à l'Allemagne *Samson et Dalila* ». Au même moment (dans la *Revue de Paris*, novembre 1901, page 216), notre collaborateur Romain Rolland parlait de la représentation de *Samson* organisée par Liszt, à Weimar, en 1877. — Comme il faut vérifier tous les témoignages, même quand ils émanent d'un esprit chevaleresque comme celui de Liszt, j'ai communiqué la lettre dont je viens de citer quelques mots à M. Camille Saint-Saëns, qui a bien voulu m'envoyer la réponse suivante :

Londres, 8 novembre 1901.

« Cher Monsieur,

« Non seulement c'est Liszt qui a fait représenter *Samson et Dalila* à Weimar, mais, sans lui, mon ouvrage n'existerait pas. Une telle hostilité avait accueilli mes ouvertures à son sujet que j'avais renoncé à l'écrire ; il n'en subsistait que des fragments d'esquisse illisibles et les trois parties de chant du 2^e acte que j'ai retrouvées, fort bien écrites, avec rentrées, mesures à compter, alors que l'orchestre n'existait que dans ma tête ; je l'avais ainsi fait chanter chez moi devant quelques invités. J'avais égaré mes esquisses et je commençais à oublier ce que j'avais déjà fait. Sauf le thème de la meule, le 3^e acte n'était pas même commencé.

« C'est alors qu'à Weimar, un jour, j'en parlai à Liszt qui, *de confiance*, sans vouloir en entendre une note, me dit : « Terminez votre ouvrage ; je le ferai représenter ici ». Les événements de 1870 retardèrent la représentation de quelques années...

« Veuillez agréer, etc.

« C. SAINT-SAËNS. »

Ce n'est pas assez de dire que les grands artistes sont faits pour se comprendre : ils se devinent. Le mouvement généreux et sûr qui porta Liszt au secours de *Samson* fut du même ordre que ses inspirations musicales les plus belles. Puissions-nous ne jamais oublier, en France, ce que nous lui devons !

Il est temps de conclure. En Europe et en Amérique, on vénère le nom de Saint-Saëns ; on estime qu'il a une place de premier rang dans l'histoire de la musique au XIX^e siècle, et on se fait une idée juste de sa personnalité, pourtant difficile à saisir. On a raison de placer très haut sa musique de chambre, sa symphonie en *ut* mineur, ses concertos pour piano ; et nous espérons que désormais, à côté de *Samson et Dalila*, on pourra mettre les *Barbares*. Je ne puis cependant m'empêcher de signaler un fait qui me paraît regrettable. En dehors de certains chefs-d'œuvre classés (*Danse macabre*, *Phaéton*, etc...), les étrangers ne paraissent connaître la plupart des chefs-d'œuvre de Saint-Saëns que grâce à des virtuoses faisant leurs « tournées » dans les deux mondes. Personne n'a cité l'admirable *Déluge*. On ne lit pas assez les partitions du maître. N'en cherchez pas d'autre raison que celle-ci : nos éditeurs vendent trop cher la musique française ; notre grand tort est de n'avoir pas fait des *éditions à bon marché*, comme les Allemands. L'examen de ce tort et de ses conséquences m'entraînerait trop loin ; je me borne à le signaler...

En terminant, on me permettra de dire combien je suis heureux d'avoir provoqué quelques appréciations impartiales et autorisées sur un grand compositeur dont on peut dire sans d'autre crainte que celle de la banalité — qu'il est une des gloires de la France.

Promenades et visites musicales. — III. Une nouvelle Ecole de musique : Le cours de M. Vincent d'Indy.

La porte s'ouvre à droite du vestibule, sous le grand escalier de pierre. C'est un lieu fort passant, où se croisent les jeunes artistes portant à la main l'étui du hautbois ou serrant contre leur cœur le violoncelle emmailloté de noir, les chanteurs en mal de répétition, les gamins de la maîtrise, les apprentis de l'atelier de gravure, les employés dont la casquette porte le mot : *Scola*, les secrétaires, le souffleur d'orgue... Et personne, parmi tout ce peuple affairé, ne glisse la tête par la porte entre-bâillée, personne ne risque un coup d'œil dans la salle mystérieuse : car c'est là le Saint des saints, le centre et le cerveau de toute la maison, l'officine où s'élabore le grand œuvre, et d'où sortiront un jour, s'il plaît à Dieu, des gloires nouvelles ; c'est là qu'un maître vient, presque tous les jours de la semaine, communiquer un peu de sa science, de son intelligence, de sa pensée haute et sévère, mais généreuse, à des disciples fidèles. Et d'ailleurs un écriteau arrête les indiscrets et les impies : « Cours de M. Vincent d'Indy. — Défense d'entrer. »

Soyons indiscrets, et franchissons le seuil. Quelques jeunes gens sont là qui attendent, groupés autour d'un piano ; la plupart ont une feuille de papier à musique à la main : c'est le devoir du jour, une exposition de Fugue, ou un fragment de Suite, ou encore une composition personnelle, Sonate ou Fantaisie, qu'ils vont soumettre au jugement du Maître. Ils se montrent leurs œuvres, se consultent : « Admettra-t-il la réponse réelle ? — Et la modulation à la sous-dominante, ne se prolonge-t-elle pas trop ? » L'un d'eux — tout jeune, le front barré d'une ride soucieuse — s'est assis au piano. Il déchiffre, non sans peine, un brouillon qu'il vient de jeter sur un chiffon de papier, et le corrige d'une main fiévreuse. Des rayons courent tout autour de la chambre, chargés de vieille musique, de chapeaux et de pardessus : car les pendoirs ont toujours été absents. Mais ce détail n'est rien ; les anciens se souviennent du temps où l'on se réunissait dans la salle de l'orgue, rue Stanislas : un rez-de-chaussée obscur, au pavé suintant, aux murs humides, au poêle frigorifique. C'est là qu'ils ont appris les beautés du chant grégorien et de la chanson populaire ; là qu'ils ont commencé à distinguer Josquin de Près de Roland de Lassus, Vittoria de Palestrina ; là enfin qu'ils ont remis en tremblant leurs premiers devoirs : de simples mélodies sans accompagnement d'abord, sur des paroles librement choisies, où abondaient les fautes contre l'accent tonique ; puis des chorals variés qui n'avaient qu'une lointaine analogie avec ceux d'un certain J.-S. Bach (1). Parfois ils évoquent entre eux ces souvenirs embrumés et frileux, tandis qu'un bon feu pétille dans la cheminée de la nouvelle salle de la rue Saint-Jacques.

Mais les conversations s'arrêtent, on entend résonner, au dehors, un pas énergique et pressé, et dans la porte s'encadre une haute stature, agrandie encore par la redingote et le chapeau noir. Le Maître serre la main à tous ses élèves, puis s'assied au piano, et tire d'une volumineuse serviette une liasse de papiers noircis, couverts d'annotations au crayon bleu et au crayon rouge : le rouge pour les fautes matérielles, le bleu pour les fautes de goût, les plus importantes en un sens. Tout le monde se presse autour du piano, la curiosité se lit sur certains visages, l'anxiété sur d'autres ;

(1) Cette première année de cours est confiée aujourd'hui à M. Serieyx.

les devoirs remis la dernière fois vont être exécutés et commentés. On sait qu'ils ont été étudiés avec un soin, une impartialité, une bienveillance souveraine, qui à l'occasion peut se faire écrasante : point d'appel contre ces jugements qui plaident eux-mêmes les circonstances atténuantes et n'en sont que plus redoutables. Mais tout va bien aujourd'hui ; le premier devoir qui se présente est un tout petit carré de papier où se trouve écrit un simple canon à deux parties, — œuvre d'un homme occupé ou paresseux, — mais l'ensemble sonne assez bien et le Maître conclut : « C'est musical ; il faudra en faire un peu plus la prochaine fois ». Suivent des réponses de fugue assez curieusement travaillées, mais dont la tonalité n'est pas sans reproche : « Le ton de la dominante s'établit trop tôt, comprenez-vous ? Voici les harmonies. Mais comme mélodie, ce n'est pas mal ». On passe à un autre ; les devoirs croissent en dimensions, en importance et aussi en valeur ; le dernier est un gros cahier, qui contient une fugue complète pour orgue ; les épisodes sont bien traités et leur intérêt grandit de l'un à l'autre, comme il convient ; les harmonies sont serrées et pleines ; aussi peut-on distinguer, dans les yeux du Maître, une lueur particulière de bonté ; une sorte de sourire attentif soulève à demi sa moustache ; et il termine par un éloge précieux : « C'est un excellent travail ». La séance n'est pas toujours aussi bonne : il arrive parfois qu'un devoir est négligé, qu'il révèle de graves lacunes dans les connaissances premières, ou même un instinct musical peu sûr. Mais le cas est rare : on n'entre à la classe de composition qu'après de solides études d'harmonie et surtout de contrepoint (dirigées par M. P. de Bréville), et les problèmes ardu des « mélanges » à 3 ou 4 parties et du « double chœur » arrêtent les vocations chancelantes. Les élèves du cours de composition n'ont pas tous du talent, ni du génie, ni même, comme dit l'autre, de la facilité, mais ils ont tous du sérieux. On n'oserait présenter à M. d'Indy une ligne de musique que l'on sentirait mauvaise ; on s'efforce de mériter sa bienveillance et l'on fait de son mieux, justement parce que l'on sait que l'effort ne sera pas perdu : chaque intention sera aperçue, chaque qualité sentie et appréciée, chaque parcelle de musique vraie dégagée et mise en valeur ; Virgile ne mettait pas plus de soin à ramasser les perles d'Ennius. Cette épreuve de la lecture des devoirs réserve parfois des déceptions (on ne se juge pas toujours bien à vingt ans, ni à trente, ni parfois à soixante), elle n'a jamais rebuté personne. Si le métier, la souplesse de l'écriture, l'habileté harmonique font défaut, le Maître n'écrase pas l'ignorant d'un dédain facile ; il lui conseille seulement d'étudier encore ; si les idées manquent de précision, de fermeté ou de sincérité, c'est qu'il faudra chercher davantage, méditer, creuser et affiner sa propre pensée ; si enfin la marche des tonalités, la structure des réponses, l'architecture des épisodes dans la fugue, ou, dans la sonate, l'économie des développements successifs n'ont pas été bien saisis, il faut lire davantage, et lire mieux, les œuvres des maîtres du passé, supérieures à toutes les règles. La règle suprême est d'aimer, de comprendre et de connaître la musique, je veux dire la musique réelle, celle qui existe, et dont la beauté dure. Heureux ceux qui ont faim et soif de musique, parce qu'ils seront rassasiés.

Tous les devoirs ont été examinés et rendus à leurs auteurs responsables ; d'autres sont venus les remplacer dans la serviette de nouveau gonflée ; mais en même temps il en est sorti un minuscule carnet, et deux gros cahiers reliés : le cours historique commence. On fait cercle, et l'on prend des notes sur ses genoux, tout comme à la Sorbonne. « Ph.-Em. Bach est un novateur hardi, le véritable créateur de la sonate moderne. Il a écrit quarante-deux sonates. » Les dates des recueils et leurs titres exacts sortent du petit carnet, saisis aussitôt par les crayons agiles. Pas de développement inutile, d'appréciations enthousiastes et vagues : des faits, un cadre solide,

où le tableau viendra se placer de lui-même dans un instant. Le carnet se ferme, et l'un des gros cahiers est ouvert sur le piano. « C'est une sonate du recueil de 1742. Vous allez y reconnaître un second thème distinct du premier, mais bien timide encore... Mais en voici une de 1745 : ici la seconde idée est divisée elle-même en trois parties... » Et c'est ainsi que l'on entend Ph.-Em. Bach, interprété par M. Vincent d'Indy; comme on a déjà entendu J.-S. Bach et Rameau, comme on entendra, plus tard, Mozart et Beethoven. — De vrais concerts alors? Pourrait-on y assister? — Non, ce ne sont pas des concerts, mais des leçons. Les morceaux ne passent pas devant l'auditeur ébloui, avec la rapidité de l'éclair et dans le fracas d'un express : car ici, ce qu'il faut avant tout, c'est que l'auditeur comprenne et analyse. Les mouvements vifs restent vifs sans devenir vertigineux; les articulations du développement sont soulignées au passage, reprises au besoin. « Voici la seconde idée... Vous entendez la transition?... Nous voilà en *la* mineur, mais nous n'y resterons pas. » L'exécution gagne en profondeur et en clarté ce qu'elle perd en vaine bravoure; les intentions se précisent, les grandes lignes se dégagent, et la pensée des maîtres anciens, ressaisie par le maître moderne, se communique à chacun, devient prochaine et familière (1).

On voit que le cours de M. Vincent d'Indy n'a pas son équivalent ailleurs : l'histoire et la composition musicales n'ont jamais été unies d'une aussi étroite alliance. Joindre l'exemple au précepte, la pratique à la théorie, faire parcourir à l'élève, d'année en année, les âges successifs de l'art musical, lui apprendre, non seulement à lire, mais à écrire les différents langages qui servirent aux maîtres de toutes les époques pour exprimer leur pensée, refaire, en un mot, le chemin suivi par l'humanité même, en s'arrêtant à chaque étape pour contempler, réfléchir et faire siennes les beautés aperçues, c'est un vaste et généreux programme, c'est une idée grande et neuve, qui ne peut manquer d'être féconde. Je le dis avec d'autant plus d'assurance et de plaisir que cette méthode a fait ses preuves dans un autre ordre d'enseignement, qui est l'enseignement littéraire. Que fait-on dans les classes supérieures des lycées? que fait-on dans les Facultés des lettres et à l'Ecole normale? Des cours d'histoire de la littérature, largement soutenus et enrichis par la lecture et l'explication des textes; et en même temps des exercices pratiques familiarisent l'élève d'abord avec les langues antiques et modernes, puis avec les formes d'art et les pensées, et finissent par devenir des compositions presque personnelles, où il parle en son nom, exprime les idées que lui a suggérées cette longue fréquentation des maîtres. Comme je feuilletais récemment le nouveau programme des cours de la Scola, et que j'admirais l'abondance de cet enseignement et la hiérarchie établie entre ses différents degrés, il m'arriva de dire : « C'est un Conservatoire ». On me répondit, non sans raison : « C'est une Université musicale. »

Ce qui, caractérise en effet, un Conservatoire, c'est la préoccupation pratique, dont je me garderai, d'ailleurs, de médire : il faut honorer quiconque aspire à gagner honnêtement sa vie. Mais des études dominées par un tel souci ne peuvent être vraiment libérales : il s'agit de mettre, dans le plus bref délai possible, l'outil dans la main de l'élève. Que cet outil soit un violon, une flûte, ou une rame de papier à musique, on n'aura cherché qu'à développer l'habileté technique de celui qui doit s'en servir et non ses connaissances générales; l'enseignement, très complet et consciencieux d'ailleurs, aura un grave défaut : il sera *spécial*. L'Université, au contraire, ne

(1) Les élèves du cours de composition assistent, en outre, à la classe d'orchestre, où les œuvres symphoniques sont répétées et expliquées devant eux.

prétend pas donner à ses élèves un prompt gagne-pain, mais développer leur esprit et former leur pensée; c'est pourquoi elle ne craint pas de les promener à travers les littératures, à loisir; et son enseignement comporte différents degrés, séparés par des examens : car il faut, avant d'entasser des connaissances nouvelles, justifier de l'étendue et de la solidité des connaissances acquises; il ne s'agit pas d'apprendre vite, mais d'apprendre bien. Or, voici quelques extraits du règlement de la Scola : *Pour être reçu à la classe de composition de M. Vincent d'Indy, comme élève actif admis à la correction des devoirs, il faut : 1^o Avoir un diplôme de plain-chant; 2^o avoir un diplôme de contrepoint; 3^o avoir assisté assidûment à la classe de 1^{re} année de composition faite par M. Sérieyx. Pour faire partie des classes de contrepoint... il faudra avoir : 1^o un diplôme d'harmonie; 2^o un diplôme de plain-chant.* Rien ne manque, on le voit, à l'Université nouvelle, que les titres de bachelier en harmonie et plain-chant, licencié en contrepoint, docteur en composition et fugue. Par un curieux retour, c'est juste au moment où de farouches utilitaires reprochent à l'enseignement classique l'ampleur de ses programmes, la longue série de ses examens, où de toutes parts on nous démontre la nécessité de faire de nos fils « des hommes » dès l'âge de seize ans, de notre Université une vaste école professionnelle, c'est juste à ce moment critique que des artistes éminents veulent remplacer l'enseignement professionnel et technique de l'art par une culture plus vaste et plus profonde, dont l'Université fournit le modèle. Faut-il voir, dans ce « renversement du pour au contre », un signe des temps? Faut-il croire qu'un jour viendra où la « rhétorique française » jointe à la « rhétorique latine » ne fera plus le fond de nos programmes? où les saines et sereines mathématiques, foyer commun de toutes les sciences physiques et naturelles, apprendront aux jeunes esprits à raisonner, à comprendre, à généraliser, où les arts si malencontreusement dénommés arts d'agrément, rétablis en leur vraie dignité, leur donneront mieux que tous les textes littéraires le secret du sentiment pur, supérieur à la douleur, de la beauté plus qu'humaine, que l'on ne désire pas? Ces idées me tiennent trop à cœur pour que je me risque à les développer aujourd'hui. Occupons-nous de ce qui est et non de ce qui sera : il y a, dès maintenant, un grand avantage pour le jeune compositeur à fréquenter le cours de M. Vincent d'Indy.

Il y apprendra d'abord à connaître les auteurs anciens, et sans doute les mots d'« imitation », de « citations », de « mosaïque », de « pastiche » vont venir aux lèvres de quelques sceptiques. Il n'est pas, cependant, en l'espèce, de reproche plus immérité, car, dans cet enseignement si large, seule la formule est proscrite sans rémission. Tout ce qui, dans une œuvre, n'a pas été pensé, et profondément pensé par l'auteur, ce qui n'est qu'un ornement emprunté, un fragment de la pensée d'autrui plus ou moins habilement serti, est aussitôt marqué, et retranché d'une main sûre; la première leçon que l'on prenne à la classe de composition est une leçon d'honnêteté. La lecture et l'explication des œuvres des maîtres ne fournira donc pas à l'élève un trésor de lieux communs musicaux; mais il en retirera un tout autre profit, et d'un tout autre prix.

Tout d'abord, il comprendra les formes musicales qu'il aura lui-même occasion d'employer : Fugue, Suite, Sonate, Symphonie, Poème symphonique, Opéra, Drame lyrique, etc. Une forme d'art se refuse à la définition exacte; il n'est pas possible d'en résumer l'essence et les lois en quelques mots, car elle n'a pas les contours arrêtés et immuables d'une figure géométrique : elle s'est développée lentement, elle est sortie peu à peu d'une forme voisine, inconsciemment d'abord; puis, elle a rompu ses attaches avec le passé, elle s'est créé un style, elle a été maniée et marquée par des génies

puissants, elle n'est pas aujourd'hui ce qu'elle était hier, et, à moins de périr, elle ne sera pas demain ce qu'elle est aujourd'hui. Sans doute, il est possible d'indiquer des joies générales, de dégager des tendances dominantes; et cette philosophie des genres éclairera d'une vive lumière certains détails de structure; mais elle ne rendra jamais raison entièrement d'une seule œuvre d'art. Qu'est-ce que la fugue? Une pièce en imitation, où le même sujet est toujours accompagné d'un même contre-sujet? une forme particulière de développement, où un motif est exposé successivement dans diverses tonalités? une vaste cadence qui part de la tonique pour y revenir après avoir touché au ton relatif, à la sous-dominante, à son relatif, et enfin à la dominante? Toutes ces définitions sont exactes, et cependant elles n'indiquent pas le vrai caractère, l'esprit, l'âme de la fugue. Il existe des fugues de J.-S. Bach où manquent les expositions à la dominante, ou à la sous-dominante, d'autres où un second thème est introduit, et ce sont encore des fugues; en revanche, plus d'un élève de composition a sur la conscience une fugue où tous les préceptes sont rigoureusement observés, et qui cependant ne ressemble ni à une fugue, ni, à vrai dire, à rien. L'art ne s'apprend pas par les règles, mais par les œuvres. Ce n'est qu'après avoir vu la fugue naître et grandir depuis Sweelinck jusqu'à Buxtehude et Pachelbel, s'étendre et acquérir une liberté souveraine avec Haendel et surtout avec Bach, qu'on en aura saisi la nature, qu'on la *saura*. Et de même, pour la Sonate, on verra le second thème s'introduire dans la Suite du XVIII^e siècle, timidement d'abord, comme une sorte de variation irrégulière, puis, avec Ph.-Em. Bach, croître en importance, s'opposer au premier thème, former avec lui un contraste qui chez Beethoven deviendra une lutte, et en même temps les deux développements de la Suite changer de nature, et tirer leur intérêt de la succession des thèmes et non plus de l'enchaînement des tonalités; de ce progrès continu résulte une forme musicale nouvelle, œuvre de la collaboration séculaire de plusieurs génies créateurs, où chacun a laissé sa trace; et la Sonate moderne se ressent encore de Ph.-Em. Bach, et de Mozart, et de Beethoven, et de Schumann. On ne deviendra maître de cette forme qu'après l'avoir suivie dans son histoire: ainsi seulement on en comprendra, non pas la lettre seulement, mais l'esprit, le sens, et la direction; ainsi seulement on pourra écrire une Sonate nouvelle, qui, sans ressembler trait pour trait à la Sonate ancienne, sera auprès d'elle comme une sœur cadette, jeune postérité de la même race et du même sang. La connaissance du passé est une garantie de progrès; ce qui est stationnaire et stérile, c'est l'art réduit en règles, en recettes sûres, en procédés infaillibles; ce qui est vivant et moderne, c'est l'art fondé sur le respect et l'étude pieuse des œuvres d'autrefois.

Sans doute, dira-t-on, tout cela est fort bien; mais l'originalité de la pensée ne souffrira-t-elle pas de cette accumulation de lectures et d'exercices? Cette pauvre originalité est bien à plaindre, en effet, si elle doit s'étioler et languir au contact des belles œuvres; mais alors il ne convient pas de la regretter beaucoup. L'originalité de l'improvisateur, qui, au piano ou à l'orgue, laisse courir ses doigts, celle aussi de l'amateur ignorant à qui il arrive, au milieu d'un tissu de fautes et de platitudes, de rencontrer par hasard une heureuse combinaison d'accords ou un lambeau d'idée, peuvent, en effet, s'évanouir en fumée par l'étude sérieuse de la composition: l'outrecuidance disparaît, la modestie s'accroît, le sens critique se forme, et l'on n'ose plus livrer à l'instrument ou au papier un bavardage inutile. Cette mésaventure a en soi quelque chose de pénible; mais ce n'est pas l'art qui en souffre, bien au contraire. Il gagnerait même beaucoup à ce qu'elle fût plus fréquente: car alors le flot montant des Valses roses, mauves ou bleues s'arrêterait peut-être, et l'on ne verrait plus

s'asseoir au piano, dans les salons, l'homme du monde de génie dont les interminables réminiscences tiennent sous le charme un auditoire d'ailleurs inattentif. La vraie originalité, ou, pour mieux dire, la personnalité musicale, est d'une autre nature; loin de succomber, elle s'affirme devant la pensée d'autrui. Née pour grandir, et douée d'un instinct sûr, elle assimile, elle élimine; elle reconnaît des frères, des ennemis; les premiers l'encouragent, les seconds la portent aux exagérations belliqueuses : les uns et les autres lui font prendre conscience d'elle-même. Et elle devient ainsi, non une originalité de rencontre ou de hasard, mais une tendance profonde et souple à la fois, qui dans toutes les œuvres de l'artiste, quelle qu'en soit la variété, restera partout présente : elle sera, en un mot, un *style*. « C'est ton esprit que je veux délivrer de son « fardeau; voilà pourquoi je prononce des paroles magiques, et te présente, pour que « tu y goûtes, les diverses idées des hommes, jusqu'à ce que j'aie arraché de toi, et « produit à la lumière ta pensée; et alors seulement je verrai si elle est féconde ou « stérile. Prends confiance et courage, et réponds de bon cœur à mes questions... » Par ces nobles et douces paroles, Socrate conduisait à la recherche de la vérité le jeune mathématicien Théétète; M. d'Indy pourrait les faire siennes : car une idée musicale est, elle aussi, une interrogation, un coup frappé à la porte fermée de l'être intérieur; et, au dedans, une voix doit répondre : « Ceci est beau » ou : « Ceci ne me plaît pas ».

C'est, on le voit, une longue et difficile entreprise que de se faire compositeur. Le succès final n'est pas certain, et, durant les années d'étude et de méditation, nombreuses sont les heures de doute et de découragement. Mais il faut prendre confiance et courage, et endurer d'un cœur viril les rudes souffrances de l'examen de soi-même. L'heure de la délivrance n'est pas prochaine encore, mais qu'importe? Le temps n'est rien; si l'on va jusqu'au bout sans défaillir, on regagnera d'un seul coup, en maîtrise de la forme et en puissance de pensée, tous les labeurs et toutes les angoisses. Si l'on s'arrête en chemin, si la voix intérieure cesse, un jour, de répondre, on aura au moins la joie de comprendre la musique et de savoir l'écouter; les mérites gagnés dans les années d'épreuves ne seront pas perdus : ils ouvrent l'entrée du paradis des sons.

LOUIS LALUY.

Les principaux systèmes d'esthétique.

I. LA THÉORIE MATHÉMATIQUE DE L'ART MUSICAL.

Je me propose d'examiner ici, avant d'exposer une opinion personnelle, les principaux systèmes d'esthétique musicale.

« La musique, dit Leibnitz, est un exercice inconscient d'arithmétique (1) ». Arrêtons-nous un instant à cette définition célèbre. Dans l'ensemble des doctrines sur l'art

(1) « Musica est exercitium arithmetices nescientis se metiri animi ». — « La musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte (dont nous ne nous apercevons pas et qu'on ne laisse pas de faire) des battements ou des vibrations des corps sonnants qui se rencontrent par certains intervalles » (*Principes de la nature et de la grâce*, œuvres complètes de Leibnitz, édit. A. Jacques, t. II, p. 487). Voir aussi le curieux opuscule : « *Gottfredi Guilielmi, Leibnizii Lipsiensis ARS COMBINATORIA in qua ex Arithmeticae fundamentis complicationum et transpositionum doctrina novis præceptis extruitur*, etc. » (Francofurti, 1690).

musical, elle apparaît comme un point de repère autour duquel on pourrait grouper beaucoup d'observations. Essayons de déterminer exactement sa portée, sans entrer dans tout le détail des faits dont elle pourrait s'autoriser : ces faits appartiennent à la théorie élémentaire de l'art musical, il ne sera nullement nécessaire de les rappeler ici par le menu.

La théorie d'après laquelle la musique appartient aux mathématiciens, s'absorbe pour ainsi dire dans leurs calculs, est à la fois la première qui se soit produite dans la civilisation occidentale, et celle qui a fait peser sur les écoles antiques et modernes l'influence la plus tenace. Le moyen âge avait placé la musique dans son *quadrivium*, entre l'astronomie et l'arithmétique ; en cela, il appliquait la doctrine que Boèce lui avait transmise au ^{vi}^e siècle de l'ère chrétienne ; Boèce la tenait en grande partie de Nicomaque de Gêrase (ⁱⁱ^e siècle) ; et Nicomaque la tenait des disciples de Pythagore (1). Cette thèse pythagoricienne qui remonte au ^{vi}^e siècle avant Jésus-Christ semble être, à première vue, une variante anticipée du formalisme de Herbart et de Hanslick, et une sorte de *formalisme scientifique*. Elle a cependant un sens plus profond. D'abord, au lieu de nier « l'expression musicale », elle fut, à l'origine, l'affirmation la plus énergique et la plus hardie du pouvoir expressif de la musique : elle était en effet fondée sur ce principe, applicable à tout le monde réel, que les nombres représentent l'essence des choses (et non pas seulement leur mesure ou leurs rapports). Ainsi considérée, ce serait à Schopenhauer et aux métaphysiciens allemands qu'elle devrait faire songer ; mais, en suivant le cours des siècles, cette thèse s'est peu à peu dépouillée des chimères du début, soit pour se borner à l'explication des intervalles et à la théorie de la gamme, soit pour s'enrichir de découvertes importantes dans le domaine de l'acoustique et de la physiologie. Elle a eu une sorte de renaissance avec Euler, qui, dans l'analyse des intervalles, a définitivement substitué l'étude des vibrations à celle de la longueur des cordes sonores. Aujourd'hui, elle peut être regardée comme s'opposant nettement à la thèse du sentimentalisme (1). Remarquons en outre que cette doctrine ramène la psychologie musicale à un mécanisme uniforme, mais à un mécanisme intellectuel. « Les plaisirs des sens, dit Leibnitz, se réduisent à des plaisirs intellectuels confusément connus (3) » ; ainsi se trouve éclairée et expliquée la définition que

(1) « Pythagore me semble avoir discerné le vrai principe des sciences et avoir compris avec une justesse parfaite chacune d'elles en particulier. Après de telles études sur l'ensemble de l'univers, il voulut avoir une vue exacte de chacune de ses parties. Aussi nous a-t-il fait connaître les *mouvements des astres*, leur lever et leur déclin, la *géométrie*, l'*arithmétique*, et surtout la *musique*, car ces sciences nous paraissent sœurs ». — Καλῶς μοι δοκοῦντι (οἱ περὶ Πυθαγόραν) τὸ περὶ τὰ μαθήματα διαγινῶναι, καὶ οὐδὲν ἄτοπον ὀρθῶς αὐτῶς περὶ ἕκαστον θεωρεῖν. Περί γὰρ τῶν τῶν ὄλων φύσεως, καλῶς διαγινόντες, ἐβέβηκα καὶ περὶ τῶν κατὰ μέρος, οἷα ἐντι, ὀφείσθαι. Περί τε δὴ τῶν τῶν ἀστρῶν ταχυτάτης καὶ ἐπιτολῆς, καὶ δυσίων παρέδωκα ἀμὲν διὰ γινώσιν καὶ περὶ γεωμετρίας, καὶ ἀριθμῶν, καὶ οὐχ ἥκιστα περὶ μωσικῆς ταῦτα γὰρ τὰ μαθήματα δοκοῦντι ἥντι ἀδελφεά. (Archytas de Tarente, ^{iv}^e siècle avant J.-C. *Fragmenta philosophorum graecorum* de Mullach, Coll. Didot, p. 564^a). Cf. dans les *Musici Scriptores graeci* de Carolus Janus, le texte grec cité p. 130. — V. *ibid.* au mot ἀριθμός, à l'index. Cf. Plutarque de *Musica*, (ch. xxiv, édit. Weil et Reinach, p. 98).

L'opinion d'Archytas paraît bien être aussi celle de Leibnitz. Dans ses *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (liv. IX, ch. xxi, de la *division des sciences*), Leibnitz distingue trois sciences : la physique, la morale, la logique. Nul doute qu'il ne rattache la musique (et aussi les autres arts) à la première. « Les sciences réelles sont les mathématiques et la physique. Les mathématiques comprennent : la géométrie (avec les mathématiques générales), l'astronomie, puis l'architecture civile et militaire, la peinture et la statuaire, et les autres arts » (*Mémoire du 25 mai 1700 sur la fondation d'une société des sciences réelles en Prusse*). Leibnitz met la musique parmi les « *artes subordinatae* » que les mathématiques dominent. « Les mathématiques et les beaux-arts qui en découlent », dit-il dans un deuxième mémoire sur le même objet (*Œuvres*, Foucher de Careil, 1^{re} édit., t. VII, p. 603). La musique est mentionnée par lui, entre la logique et l'arithmétique, en parlant des écoles d'enfants (*Mémoire au Czar, ibid.*, p. 576).

(2) Elle s'oppose aussi à la doctrine qui voit dans la musique un système d'images (ἀπεικασία) ou une reproduction de la nature (μίμησης) et qui, pour ce motif, lui attribue un pouvoir moral (V. Platon, *Lois*, liv. II, 668 et 669).

(3) *Principes de la nature et de la grâce* (immédiatement avant la phrase citée plus haut).

nous examinons. Enfin le témoignage des artistes a souvent confirmé celui des mathématiciens. Ce ne sont pas seulement les savants comme Aristote (1) ou Helmholtz qui ont été attirés par les mystérieux rapports de l'art musical et des mathématiques. En s'autorisant de l'exemple de Zarlino, Rameau nous apprend qu'après avoir été un musicien pur, il s'est fait mathématicien « pour débrouiller ses idées » (2) ; que la musique est une science, et que sans les mathématiques, il est impossible de la comprendre.

On a souvent remarqué que la théorie des intervalles se bornait à combiner les nombres 2, 3, 4, 5 ; ils constituent la mesure, et tout, dans la formule des intervalles est puissance ou multiple de ces nombres-là (3). Notre musique semble donc être un jeu d'arithmétique bien défini, un jeu où les combinaisons de nombres sont limitées, et qui porte en lui-même sa fin. Il paraît cependant bien difficile d'expliquer le plaisir musical (4), et surtout les jugements musicaux, par un moyen aussi simple. A la pensée de Leibnitz, on peut faire des objections psychologiques, musicales, et — ce qui est ici l'essentiel — des objections d'ordre mathématique.

D'abord, peut-on admettre un *calcul* qui serait *inconscient*, alors que toute opération d'arithmétique suppose l'attention, la mémoire, la comparaison, l'analyse, le raisonnement par déduction et par analogie, le sentiment de l'identité du moi?... Et, à supposer qu'un « calcul inconscient » soit possible, comment expliquer qu'il produise un plaisir ? Je comprends la joie du mathématicien *qui a conscience* d'avoir résolu un difficile problème ou exercé sa raison dans de longs calculs ; mais si un homme évalue, *sans en avoir conscience*, l'effroyable quantité de rapports vibratoires que crée l'exécution d'une symphonie avec chœurs, je m'étonne qu'il n'en soit pas tout simplement ahuri, sans plus. La doctrine de Leibnitz me paraît incapable d'expliquer les joies délicates du musicien auditeur ; mais elle expliquerait peut-être assez bien l'hébétement stupide de certaines personnes grossières devant les chefs-d'œuvre d'un Beethoven ou d'un Bach. En outre, si la musique était un calcul inconscient, il en devrait résulter que les mathématiques ne sont qu'une musique arrivée à la parfaite conscience d'elle-même ; et, comme il est d'expérience courante qu'on augmente un plaisir en connaissant ses causes et le détail de son fonctionnement, il en devrait résulter aussi que les mathématiques donnent un plaisir non seulement de même nature, mais plus vif, plus complet et plus plein — dans le même genre — que la musique... Or, cela n'est pas, il s'en faut ! (5),

Les objections musicales sont nombreuses. J'indiquerai la principale sans m'y arrêter longtemps. Comme dit un vieil adage, il ne suffit pas de comprendre la théorie scientifique des sons ; il faut les comprendre par la pratique : *Sonos frustra ratione et scientia colligimus nisi ipsa fuerint exercitatione comprehensi* (Gafori). Malheureusement, le point de vue contraire est celui des musiciens de l'Ecole de Pythagore (v. Boèce, ch. 34, I) ; mais peuvent-ils rendre compte des faits essentiels de la compo-

(1) Τί ἐστὶ συμφωνία; λόγος ἀριθμῶν. Qu'est-ce qu'une symphonie ? un rapport de nombres. (Aristote, *Derniers analytiques*, II, 2, 3, cf. *id. Probl.* XIX, 38).

(2) Rameau *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, préf., p. 3.

(3) *In musica... ultra quinarium numerari non solet* (Euler, *Tentamen novæ theoriæ musicæ*, c. X, § 9).

(4) C'est le plaisir de l'auditeur que Leibnitz semble avoir voulu expliquer ; mais son opinion peut aussi bien s'entendre du compositeur.

(5) Je ne veux pas d'ailleurs rabaisser les mathématiques ; je ne les connais pas assez pour en dire du mal. Je citerai même comme intéressant, au point de vue que je viens d'indiquer, le témoignage suivant : « M. G. nous dit aujourd'hui : « Vous ne savez pas ce que c'est que les mathématiques et l'empoignement qu'elles ont... La musique, n'est-ce pas, est le moins matériel des arts ; mais encore il y a le *tapement* des ondes sonores sur le tympan... Les mathématiques sont bien autrement immatérielles, bien autrement poétiques que la musique... On pourrait dire d'elles que c'est la musique muette des nombres ». (*Journal des Goncourt* 1^{er} vol., p. 47).

sition musicale? J'ouvre l'histoire de la musique de Forkel. J'y trouve un canon de Josquin, à 6 parties. Il y a là, évidemment, autre chose que des *accords* à expliquer; c'est un système d'architecture sonore; il faut en saisir l'ensemble. Or, cette « construction » échappe à la théorie mathématique, parce qu'elle ne peut être saisie qu'à une condition : c'est qu'en étudiant une mesure quelconque, on tienne compte *de ce qui la précède* : « l'intelligence de la musique, dit Aristoxène, suppose deux choses : la sensation et la mémoire »; or, la théorie mathématique de la consonance et de la dissonance n'examine que des sensations isolées. Un accord se transforme, bien qu'il soit émis par des notes identiques, selon les circonstances d'attraction ou d'inhibition qui l'accompagnent. En musique, 2 et 2 ne font pas toujours 4, parce que le calcul dépend d'un jugement musical. De même qu'un chiffre change de valeur selon qu'il est à la droite ou à la gauche d'un autre chiffre, de même qu'un mot change de sens selon la place qu'il occupe dans le contexte littéraire, de même un intervalle produit un sentiment différent — *le nombre des vibrations restant le même* — selon le caractère général de la phrase où il sonne (1). Je viens de parler du rôle capital de la mémoire; ne nous étonnons pas d'entendre M. Hugo Riemann parler aussi de *logique musicale*, de *loi logique*, et de *méthode déductive* dans l'étude des perceptions musicales.

« A y regarder de plus près, on reconnaît qu'il ne peut manquer d'y avoir au fond « de tout cela une loi *logique*. En effet, à supposer que l'activité de l'esprit ne puisse « pas aller au delà de la comparaison de deux sons consécutifs, il en résulterait qu'un « morceau de musique de quelque longueur pourrait se comparer à des fractions « continues, dont nous considérerions chaque fraction partielle isolée, sans les com- « parer les unes avec les autres ni chercher leur valeur totale. Mais de même qu'ici les « fractions partielles sont suspendues l'une à l'autre et, finalement, toutes, les unes « aux autres, afin de reproduire *par la série tout entière* la valeur de la fraction « totale, ainsi les sonorités consécutives, et non pas seulement ces sonorités deux par « deux, mais toutes *prises dans leur ensemble*, sont comparées, consciemment ou « inconsciemment par l'esprit, et le résultat de cette opération, c'est l'intelligence de « la pensée musicale ».

Les nombres ne sont que des abstractions; la théorie des nombres est soumise à des lois aveugles, impersonnelles, amoraux. S'il s'agissait de caractériser la musique des choses, celle qui, d'après les anciens, se dégage de la nature et enveloppe l'univers (2), on pourrait, avec raison sans doute, parler de « lois mathématiques » et d'« inconscience »; mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une musique faite par l'homme et pour l'homme, avec des moyens — les sons — qui, au début de l'art, sont choisis à cause de leur ressemblance avec l'expression instinctive de certains sentiments par la voix (3) et à cause de leur beauté. Ce rapport de la musique avec les manifestations de

(1) On peut citer comme exemple un célèbre passage, très admiré par Berlioz, de l'allegro de la symphonie en *si* bémol (Beethoven) : il y a là un *si* bémol employé d'abord comme tierce majeure enharmonique d'un *fa* dièse fondamental; il s'impose donc à l'oreille comme un *la* dièse, note sensible dont on attend la résolution, sur le *si* naturel; puis, tout à coup, sur un trémolo des timbales, ce *si* bémol est employé comme *tonique*, et toute la marche de l'orchestre prend une direction nouvelle. Par conséquent, la sensation et le résultat du « calcul » *varient*, le nombre des vibrations restant *le même*.

(2) La plupart des vieux théoriciens (Boèce, liv. I, ch. II; Glarean, *Dodecachordon*, liv. I, ch. I, etc...) distinguent une musique *du monde* et une musique *humaine*.

(3) Le type sur lequel la musique s'est modelée, est la voix humaine; or, la voix humaine est, avant tout, expressive. « Elle est un son *qui traduit quelque chose*, et non un simple mouvement d'air exhalé, comme la toux. — *σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψῶς; ἐστὶν ἡ φωνὴ καὶ οὐ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὥσπερ ἡ βρογχίτις* » (Aristote, *Traité de l'âme*, II, p. 420^b). — « Le chant est une *reproduction* du caractère. — *ἐν τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μὲν ἡμῶν τῶν ἡρώων* » (id. *Politique*, VIII, p. 1340). — Aristote (ibid.) distingue les sensations du goût des sensations musicales. Les premières ne sont que des manières d'être (*σχήματα*); les autres sont

la sensibilité, on ne peut le négliger, on ne saurait nier qu'il est le principe d'après lequel, antérieurement à toute théorie, l'instinct populaire organise les premières mélodies. Le calcul des intervalles et la doctrine qui en découle sont des fruits tardifs de l'analyse; on pourrait soutenir qu'ils sont *extérieurs* à la musique : je veux dire que la théorie mathématique de l'art musical représente un idéal, dont la réalisation est souhaitable sans doute, mais très difficilement accessible, et qu'au lieu de nous expliquer ce qui est, elle nous enseigne ce qui devrait être. Pratiquement, en effet, la musique me paraît être une perpétuelle parodie des mathématiques. Pour le montrer, examinons une opinion bien connue d'Euler, qui peut servir de complément à celle de Leibnitz. En deux lignes (1), Helmholtz lui a fait une objection décisive.

Voici, par exemple, l'intervalle d'octave qui a été considéré par tous les théoriciens comme le plus consonant de tous. Aristote et Euler (2) expliquent l'agrément qui en résulte, en disant que cet intervalle est exprimé par un rapport *simple*, auquel l'âme prend plaisir à cause de l'*ordre* qu'elle y trouve : $\frac{2}{1}$. — Mais, supposons que par suite de l'erreur d'un exécutant, ce rapport soit très légèrement altéré, et devienne

$1 + \frac{1001}{1000}$, soit $\frac{1}{1000}$ de plus qu'il n'en faut pour l'octave juste. D'après l'explication

d'Euler, cet intervalle devrait produire la pire dissonance, car il est beaucoup plus compliqué que $\frac{2}{1}$! Dans la réalité, cependant, il est négligeable, insignifiant, et

produit la même impression que l'octave juste; en tout cas, il est beaucoup plus consonant que l'intervalle de septième $\left(\frac{15}{8}\right)$, qui est beaucoup plus simple. Or, son-

geons que la plupart des intervalles qui sonnent dans un chœur ou dans un orchestre ne sont jamais mathématiquement exacts et sont cependant acceptés par l'oreille comme tels, bien que le plus petit écart suffise à créer un rapport de vibrations très compliqué. Cela ne prouve pas seulement l'insuffisance de l'explication d'Euler; cela prouve, contre Leibnitz, que dans la musique pratique — celle qui produit le plaisir et l'émotion, bien distincte de celle des théoriciens purs — on admet que $\frac{2001}{1000} = 2$.

Qu'un artiste s'accommode de cette approximation, on ne s'en étonne pas; mais qu'un mathématicien y reconnaisse l'esprit de sa méthode, c'est ce qui est impossible. Des opérations qui ne sont qu'un perpétuel à peu près ne sont-elles pas le contraire de ce qui caractérise les mathématiques? La théorie musicale, telle que, depuis Pythagore, elle est présentée par les savants, ressemble — surtout depuis J.-S. Bach et l'adoption du tempérament — à la musique réelle à peu près comme une académie-type servant de modèle aux écoliers dans une salle de dessin ressemble aux hommes qui passent dans la rue. Ce n'est, je le répète, qu'un idéal réglant des tendances; ce n'est pas un

l'image identique des sentiments (*ὁμοιότητα*). De là vient le rôle que doit jouer la musique dans l'éducation (*Politique*, VIII, p. 1341^b).

(1) *Die Lehre von den Tonempfindungen* (4^e édit.), p. 378.

(2) V. Aristote, *Probl. mus.* 35^a (Janus, p. 95), cf. *ibid.* probl. 38, 39^b et 41. *Traité de la sensation* (dans Janus, p. 19).

Voici un texte d'Euler :

«... definiri oportet quibus rebus efficiatur ut plures Soni tam simul quam successive ab auditu percepti placeant displiceantve; quam quæstionem cum ratione, tum experientia ducti ita resolvimus, ut binos pluresve sonos tum placere statueremus, cum ratio quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se teneant, perspiciatur; contra vero displicentiam in hoc consistere quando vel nullus ordo sentiatur, vee is qui adesse debeat, subito perturbetur. (Euler, *loc. cit.*, préf. p. 11 et 12).

système de lois fixant une forme immuable; et s'il en est ainsi, c'est que l'art musical est avant tout moral et humain; c'est qu'il sort des profondeurs du sentiment, et non d'un calcul.

II

Comment le sujet (qui calcule!) prend-il connaissance des rapports vibratoires? Entre notre esprit et les combinaisons objectives des sons, n'y a-t-il pas un hiatus? Comment combler l'abîme qui sépare le moi mathématicien du non-moi? A cette question, Helmholtz (1) donne une réponse que nous allons exposer et discuter: c'est la théorie physiologique de l'art musical.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de Musique: « les Barbares », tragédie lyrique en 3 actes et un prologue, de C. Saint-Saëns (partition pour piano et chant, 1 vol. 291 p. et 2 phototypies chez A. Durand et fils, éditeurs).

J'ai déjà parlé du livret des *Barbares*, de ses côtés faibles, et de ce doux Marcomir qui, manquant de vérité, compromet un peu le drame. Essayons de caractériser la partition; je l'admire, elle m'éblouit; mais autant il m'est agréable de l'entendre louer par autrui, autant je trouve difficile de la juger moi-même avec précision. Cette musique de Saint-Saëns m'a toujours déconcerté, en me charmant. Elle ne livre pas aisément son secret; tâchons au moins de voir clair dans nos propres impressions. D'abord, je ne saisis pas bien, je l'avoue, le plan des *Barbares*. Je m'étonne que personne ne l'ait remarqué: les *Barbares* semblent être la juxtaposition de deux œuvres appartenant à deux genres différents, un poème symphonique et un opéra. Les 52 premières pages de la partition nous sont présentées comme un « prologue »; mais le propre d'un prologue est, tout en préparant au drame qui va suivre, d'être distinct de ce drame; or, ce n'est pas ici le cas: ces 52 pages sont une synthèse des idées musicales de toute la tragédie. Sont-elles donc une « ouverture »? Non, pour deux raisons. Elles excèdent la mesure normale; en outre, ce « prologue » a tous les caractères, au point de vue de sa signification, d'une œuvre complète et fermée. Contrairement aux habitudes du théâtre lyrique, mais conformément à celles de la symphonie de concert, un récitant y prend la parole pour exposer le sujet et donner toutes les explications nécessaires. Les trois actes qui suivent sont un recommencement. Ces deux œuvres pourraient, à la rigueur, se passer l'une de l'autre. Ce dualisme est-il le résultat d'une fantaisie hardie? M. Saint-Saëns avait-il d'abord conçu son sujet sous forme de poème symphonique? S'est-il laissé entraîner à faire une longue introduction, en symphoniste qui, sentant du vent dans sa voile, s'abandonne à sa verve? On ne saurait le dire; en tout cas, il y a là un mode de composition qui méritait d'être

(1) Pour lui, c'est le problème fondamental: « ... so liegt die Hauptschwierigkeit der Euler'schen Ansicht darin, dass gar nicht gesagt wird, wie es die Seele denn mache, dass sie die Zahlenverhältnisse je zwei zusammenklingender Töne wahrnehme » (*ibid.*). Cette question, les vieux théoriciens la résolvait par une naïve métaphore: « *per fenestram corporis, delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis* » (Gui d'Arezzo, *Micrologus*).

signalé. Bien que le livret y invitât parfois, il y a, dans les *Barbares*, peu de couleur locale. Quand le compositeur sent la nécessité de colorer un peu ou de spécialiser l'expression musicale (comme dans la prière de la Vestale et dans la scène des joueuses de flûte) il use de la monodie, supprime l'accompagnement instrumental ou le réduit à une formule très simple qui se répète assez longtemps; ou bien encore, pour dépayser l'auditeur, il emploie le triton et les cadences mineures non résolutes. Rien de bien nouveau, comme méthode, en tout cela. Je remarque en outre que M. Saint-Saëns n'a pas cherché à donner à sa partition l'intérêt d'un contraste précis, en opposant à tout ce qui concerne les *Barbares* des thèmes capables de caractériser le pays latin; je veux dire que, des airs populaires de notre midi gaulois, il n'a fait aucun usage. C'est une simple constatation que je fais. Le motif de la farandole, écrit sur un joli rythme ionique (une tétrapodie suivie de deux tripodies) est très général. Le chant des sacrificateurs (p. 185 et suiv.) évoque, par sa carrure, le souvenir des menuets de Haydn. Enfin, autre constatation de fait : dans les *Barbares*, il n'y a pas de paysage musical. Les épisodes purement pittoresques en sont absents. Ces traits généraux font de la partition une vraie *tragédie* lyrique, au sens classique du mot; l'intérêt se concentre sur l'expression vocale ou instrumentale d'un groupe de sentiments (la fureur guerrière et conquérante, le patriotisme, la foi, l'amour, la vengeance) sans s'étendre au cadre naturel de l'action. Cette tragédie me paraît écrite d'après un système d'esthétique mixte : elle appartient à l'école la plus récente par la souplesse du style et des combinaisons harmoniques, le respect constant du livret, le rôle toujours actif de l'orchestre et l'emploi des thèmes caractéristiques; elle appartient à l'école traditionnelle par le respect de la grammaire musicale, par l'importance donnée au chant, par la libre reprise de certaines paroles toutes les fois que cette reprise est utile à la construction mélodique, enfin par le ballet, dont la nécessité ni peut-être la vraisemblance n'apparaissent pas, et qui est une concession à de vieux usages. Ceci posé, comment M. Saint-Saëns a-t-il distribué le développement sur les diverses parties de son sujet? Quelles sont les idées qu'il s'est attaché à commenter, celles qu'il a mises au second plan? Je me permettrai, ici une seule observation critique. Il est singulier que dans la partie capitale du poème — l'explosion des *Barbares* accompagnée de ce simple mot de Scaurus : « Fuyez! » — l'auteur du *Déluge*, de la *Danse macabre* et de *Phaëton*, n'ait pas donné un peu carrière à une imagination dont il nous a fait si souvent admirer les ressources, et se soit borné, pour peindre un tel ouragan, à ceci : *trois* lignes (p. 71) comprenant une marche chromatique descendante d'octaves arpégées en triples croches. Cette sobriété ultra-classique m'étonne. Je pense à la scène finale de *Harold en Italie* de Berlioz; ici, j'aurais voulu quelque chose de semblable (comme proportions). S'il y a pléthore dans le prologue, il me semble qu'il y a, dans cette scène, une lacune; et voilà bien ce qui me déconcerte; je ne comprends pas que M. Saint-Saëns, avec le génie particulier et les tendances que nous lui connaissons, n'ait pas placé, en ce premier acte, un épisode symphonique très brillant et très chaud pour peindre l'épopée de la force brutale déchaînée sur le monde latin, et la fuite éperdue des vaincus... Tout le reste, dans les *Barbares*, me paraît très beau. Le serment de Livie est un modèle de déclamation lyrique, égal aux plus belles pages de Gluck. Le duo d'amour entre Marcomir et Floria, est délicieux; il faut être un grand artiste arrivé à la dernière partie de sa carrière et avoir trois fois vingt ans, pour exprimer la tendresse avec cette fraîcheur, cette grâce, cette poésie et cette parfaite sûreté de touche. Partout, l'instrumentation est brillante et intéressante, pleine sans lourdeur, fine sans subtilité. Les harpes y sont fréquemment employées; les cuivres n'y agissent peut-être pas assez; les

violons excellent à créer discrètement autour des voix ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec la peinture, « l'atmosphère » sonore. P. 199, 2^e mesure, je relève un *si* bémol (au lieu d'un *la* naturel?) et un *si* naturel (intervalle de *seconde*) qui font une dissonance bien dure. Partout ailleurs, l'oreille n'est jamais violentée. En somme, je hasarderais sur l'ensemble l'opinion suivante : œuvre savante d'éclectisme néo-classique; œuvre d'un maître qui jouit de ses multiples richesses, mais que ne tourmente pas le désir d'acquisitions nouvelles; œuvre élégante, puissante, mais plus sage qu'on ne s'y attendait. — L'arrangement pour piano et chant a été fait par M. Marty. Je suis obligé de signaler quelques négligences fâcheuses dans la manière dont les coupes de la phrase (place du *legato*) ont été marquées. M. Marty réunit dans une même incise douze groupes de trois croches chacun (p. 161, dernière ligne, et p. 162 entier), sept groupes de quatre doubles croches (p. 46 et 95) et même huit dactyles (p. 134 et 135). C'est une simple négligence d'écriture; mais elle est contraire à tous les principes du rythme. — J. C.

Théâtre national de l'Opéra-Comique : Grisélidis, conte lyrique en 3 actes et un prologue, paroles de Armand Silvestre et M. G. Morand, musique de M. Massenet.

M. Massenet avait déjà chanté, en de fines et ardentes musiques, beaucoup de femmes célèbres. Son œuvre est une galerie faite avec les exemplaires principaux de l'éternel féminin : Eve, Marie-Magdeleine, Hérodiade, Thaïs, Esclarmonde, Chimène, Charlotte, Manon, la Navarraise, Cendrillon, Sapho... Je n'oublie pas de courtes mélodies (*Ouvre tes yeux bleus... Vous en souvient-il, Madeleine?... tant d'autres!*) dont quelques-unes valent des opéras; ce sont les dessins et les miniatures à côté des grandes toiles. Parmi ces types de séduction et ces créatures de rêve, se jouent de chatoyantes couleurs qui varient d'une image à l'autre. Certaines femmes de M. Massenet sont habillées avec des bijouteries orientales; d'autres ont le peplum classique, la robe à paniers du XVIII^e siècle, ou la bourgeoise jupe de laine; il y en a qui tiennent un poignard dans leurs doigts illustrés de bagues; il y en a qui effeuillent la marguerite en rêvant au prince Charmant. J'ose dire néanmoins que toutes sont bien de notre temps et de la même famille, grâce à certains traits communs : une grâce française compliquée de nervosité parisienne, une passion déchaînée ou contenue qui n'exclut pas la coquetterie, une sensualité qui est faite de mysticisme, un mysticisme qui est fait de sensualité, enfin ce cachet que M. Massenet donne à ses moindres productions et qui est comme la signature de sa musique. Ovide l'a dit en parlant des Grâces : « Elles n'ont pas, et, en même temps, elles ont un visage identique, comme il sied à des sœurs »; on en pourrait dire autant des héroïnes de M. Massenet, comme des héroïnes des peintres et des romanciers qui ont, eux aussi, leur musée féminin. C'est que le style de l'auteur d'*Esclarmonde* n'appartient qu'à lui (ou à ses élèves) et se reconnaît entre tous. Il y a des gens — plutôt en Allemagne — qui lui sont rebelles; ils l'accusent d'être toujours jeune; ils lui reprochent de remplacer parfois l'inspiration par la virtuosité, et d'être si habile, si maître du « métier », que, s'il le voulait, il pourrait, à l'occasion, nous faire prendre du carton-pâte colorié pour quelque chose de vivant. Au moins ces gens difficiles sont-ils obligés de reconnaître qu'il a la première qualité de l'artiste : la personnalité. Tout ce qu'il écrit est bien de lui; et si ce n'est pas la griffe

d'un lion qu'il met au bas de chacune de ses pages, c'est d'ordinaire un signe magique d'agrément et de succès.

Grisélidis vient donc continuer une série dont il était difficile d'augmenter l'attrait voluptueux, mais où l'on peut innover en y plaçant l'image de la sagesse en amour. Ce sujet de *Grisélidis* est ancien; il est d'origine italienne et a déjà fait ses preuves. Au XVIII^e siècle, il fut tiré des œuvres latines de Pétrarque et du Décaméron de Boccace, par des librettistes ingénieux et avisés : Zeno, Salli, Anelli, Piave, Golisciani, et mis en musique par des compositeurs de mérite très inégal. Armand Silvestre eut l'idée d'en tirer une pièce pour le théâtre français. Les gaudrioles de Laripète sont une médiocre préparation à l'histoire de la belle et fidèle Grisélidis... Entre les mains de ce conteur de farces, — esprit gonflé de mots et de phrases, doué d'une déplorable facilité d'improvisation pour les besoins diverses de la littérature, une pareille matière ne pouvait donner lieu qu'à un jeu d'esprit et d'adresse, à un remploi plus ou moins heureux; mais Silvestre eut pour collaborateur M. E. Morand, esprit délicat, digne d'estime à tous égards, et *Grisélidis*, pièce de tout repos pour les mères de famille, dépassa la centième sur la scène de la rue Richelieu. Sur celle de l'Opéra-Comique, l'œuvre nous est présentée comme un « conte lyrique » tiré d'un « mystère ». Il n'est pas sans intérêt de constater combien les genres se différencient aujourd'hui. Nous avons vu tour à tour des tragédies lyriques (Saint-Saëns), des drames lyriques (Bruneau), des romans lyriques (Charpentier), enfin des contes et des légendes lyriques. Ces étiquettes ont-elles beaucoup d'importance? Je ne le crois pas, et elles sont parfois dangereuses. La pièce est appelée « conte », non pas, j'imagine, parce qu'elle est pleine d'imprévu et de libre fantaisie, mais parce que l'action est très peu motivée (ainsi, on ne sait même pas si Grésélidis aime le marquis); et cependant, sur ce *conte*, M. Massenet a écrit une musique de *drame* et de *comédie* lyrique. Dans ce désaccord de tendances est peut-être le point faible de l'ensemble.

Le prologue est charmant, bien qu'il se réduise à une très brève esquisse. Il débute par une de ces larges mélodies pour ténor, où M. Massenet excelle à faire vibrer la grande passion :

Ouvrez-vous sur mon front, portes du paradis!

C'est M. Maréchal (rôle d'Alain), qui chante ces vers à pleine voix (dès la p. 4, mesure 7, l'accord typique : septième renversée, avec retard de la quinte). Mais Grisélidis n'est pas pour lui; elle promet sa main au marquis de Saluces, brusquement agenouillé et extasié devant elle, et lui jure une fidélité parfaite. La scène se passe dans une forêt de Provence, qui est plutôt un « jardin de tendresses », tout ensoleillé. Ces sentiments qui, dès le lever du rideau, sans préparation suffisante pour créer un réel intérêt, arrivent tout de suite au maximum d'intensité et d'expression, sont enveloppés par l'orchestre d'une harmonie très consonante et fondue, où les cors mettent de jolies touches de couleur (bien que les cors conviennent à une forêt d'ombre et de mystère, non à un paysage tout flambant de lumière), où les harpes égrènent de brillantes suites d'arpèges, et où le lyrisme de cette entrée de jeu est accentué par un *tutti* final (procédé cher au compositeur). Ce tableau est très agréable à voir et à entendre. C'est peut-être le meilleur de toute la pièce, et c'est de là, sans doute, que partiront ces « morceaux détachés », que la libéralité des éditeurs veut bien mettre à la portée des petites bourses. Avec la grâce un peu frémissante qui lui est coutumière, M. Massenet y a caractérisé la chaste personne qui est « non pas la rose, mais le

lys ». Du reste, tout le livret semble coupé en vue des « morceaux ». Au point de vue de la mise en scène, il est regrettable que les arbres de la forêt cachent à moitié les chanteurs qui *font face* au public ; c'est un simple détail, mais il y a contradiction dans cet arrangement.

Au premier acte, nous sommes au château de Saluces, dans l'oratoire de Grisélidis, mariée et déjà mère. *En Avignon, pays d'amour, tout doucement un troubadour, dit à sa mie*, etc..., c'est une chanson de rouet — étrangère à l'action — que nous dit Bertrade, la suivante de Grisélidis ; chanson d'allure populaire, mais de simplicité subtile, souvent doublée par le basson ; les flûtes, le hautbois et le cor anglais lui font un accompagnement très élégant et d'un vague archaïsme. Voici enfin, après ces aimables hors-d'œuvre, l'action qui commence. Le marquis va partir pour la Terre-Sainte. Que deviendra sa femme, dont il ne se sépare qu'avec déchirement ? Il compte sur sa fidélité absolue : le Diable au contraire, assure que Grisélidis succombera. Que sortira-t-il de cette épreuve ? voilà le sujet. En dehors de la chanson de rouet, les « morceaux » abondent dans ce premier acte : il y a, d'abord, la page où le marquis demande pleine liberté pour sa femme pendant son absence : qu'elle aille

Chercher mes yeux le soir dans quelque étoile en flamme !

(ce dernier vers, détaché du reste de la mélodie, et chanté sur des notes égales, en demi-teinte, a eu les honneurs du *bis*) ; il y a les *plaintes du croisé*, en trois couplets très diversement illustrés, le premier accompagné par des violoncelles divisés, le second (*oiseau qui pars à tire-d'aile...*) par un dessin persistant des cors, le troisième par les trompettes, que justifie l'idée de combat et de gloire ; il y a le serment de Grisélidis, souligné par un solo de violoncelle ; enfin les adieux du marquis à son « enfantelet » (trois couplets, où certaines formules mélodiques m'ont paru monotones, ce qui est rare dans la partition, avec une conclusion un peu banale, en majeur). Dans ce premier acte, nous voyons apparaître le style bouffe, dans lequel M. Massenet a très heureusement écrit tout le rôle du Diable.

Le deuxième acte, c'est *la Tentation*. Le Diable — comiquement exprimé par des rythmes gouailleurs où s'accouplent les sonorités extrêmes : petite flûte, bassons, tubas — nous dit d'abord (7 couplets) combien il est heureux loin de sa femme. Celle-ci survient cependant et il s'entend avec elle, dans un duo bouffe très vivement mené, pour vaincre Grisélidis qui s'attarde à rêver au bord de la mer. Un *ave maria* entendu dans la coulisse rappelle fort à propos le second élément du drame : l'idée chrétienne. Une première tentative auprès de la belle marquise, échoue. Nous sortons alors de la bouffonnerie musicale pour rentrer dans le lyrisme sentimental, où les violons en sourdine, les violoncelles passionnés et les harpes reprennent la direction de l'orchestre ou y mettent la couleur principale. Le Diable appelle à son aide les Esprits ; il dépêche auprès de Grisélidis, l'amoureux Alain (3 couplets), et, pour ne pas rentrer bredouille, vole l'enfant de la trop fidèle épouse. Cet acte, qui se termine tout en vigueur, par l'explosion de tendresse et de douleur que provoque la disparition du petit Loys, est remarquablement équilibré suivant la loi des contrastes. Je n'ai à regretter, dans la scène de l'évocation, que deux détails de mise en scène : la juxtaposition un peu dure des couleurs verte et violette, et la forme des « Esprits » eux-mêmes, vraiment trop lourds pour représenter « les souffles des baisers et des rêves ». Un *ballet des Sylphes* à la Berlioz eût mieux fait mon affaire.

Dans le dernier acte que remplissent — toujours avec la note bouffe — la mélan-

colie, la tendresse, l'amour et la piété, il faut noter : les plaintes du marquis (4 ou 5 couplets) qui, à son retour, croit sa femme infidèle; le duo d'amour où il chante son bonheur et son honneur retrouvés, mais déplore la perte de Loys :

L'oiselet est tombé du nid...

enfin la prière à Sainte-Agnès (prière à l'unisson et *a capella*, où s'intercalle seulement entre les phrases un accord des violons et des harpes). J'ai remarqué qu'au moment où l'enfant qu'on croyait perdu, reparait dans le triptyque, près de la sainte (heureuse idée inspirée d'une vieille épopée française, *Amis et Amyle*) le public ne battait pas des mains. Peut-être est-ce parce que tous les personnages de la pièce sont des abstractions réchauffées par le lyrisme des vers et des mélodies, mais dépourvus de cette vérité précise à laquelle s'accroche l'intérêt et qui produit l'émotion. En somme, œuvre brillante, agréable à l'œil et à l'oreille, faite avec des *morceaux* de bravoure, où l'arrangement, la préoccupation de l'effet apparaissent un peu trop.

Dans *Esclarmonde*, il y a plus de fantaisie et de « conte lyrique » que dans *Grisélidis*. La galerie de portraits féminins s'enrichit cependant d'un numéro de valeur.

J. C.

M. Colonne et l'orchestre du Châtelet appréciés par un critique viennois.

Après son triomphal voyage en Russie, M. Colonne a fait une tournée en Allemagne et en Autriche avec ses musiciens. De pareilles entreprises sont pénibles et non sans périls. Les concerts à donner sont nombreux, les villes très distantes l'une de l'autre, les heures de repos peu nombreuses. Chaque artiste a son voyage payé en seconde classe, et 40 francs par jour, avec charge de payer tous ses autres frais. Ce n'est pas énorme. En outre, malgré les réputations établies, le succès n'est jamais sûr. Comme tant d'autres, M. Colonne a cédé à l'ambition de révéler aux étrangers leur propre musique (tel, M. Mounet-Sully allant jouer *Hamlet* à Londres). Heureusement, les résultats ont été des plus brillants. Dans le public, les ovations furent ininterrompues ; dans la presse, il y a eu de grands éloges et quelques « éreintements » qui, par leur évidente partialité, valent des éloges. A Berlin, M. Wilhelm Tappert (musicien et publiciste autorisé, ancien élève de Dehns, etc.) a qualifié de « fumisterie foraine » à la fois les séances données par notre kapellmeister « aux Athéniens de la Sprée », et la musique qu'ils ont jouée. Il a employé le même langage que certains journalistes de l'opposition, en France ! De tels hommages ne laissent pas d'être précieux. A Leipzig, la *Neue Zeitschrift f. Musik* dit que l'accueil a été enthousiaste. A Vienne, la *Neue freie Presse* a publié un article (5 nov.), mal ordonné sans doute, mais curieux, impartial, et dont voici la traduction :

«L'exécution de la *Marche hongroise*, qui terminait la soirée, provoqua un tel enthousiasme, que Colonne descendit de la scène au milieu des acclamations. L'ambassadeur de France à Vienne s'approcha alors de lui et le félicita du succès dont il venait d'être le témoin. On se tromperait en croyant que Colonne reçut les compliments du diplomate avec une déférence muette ; c'est qu'on ne connaîtrait pas un tel homme : malgré l'habit noir, la cravate blanche et la rosette de la Légion d'honneur, Colonne

ressemble à un « Wallensteiner » ou à un chef de volontaires garibaldiens ; ses yeux lancent des éclairs quand éclatent les tubas et les trompettes qu'il déchaîne du geste comme s'il était au milieu des canons, dans le feu d'une bataille. Colonne avait autant à parler qu'à entendre, devant l'ambassadeur (marquis de Reverseaux) ; il lui prit la main en le touchant à l'épaule, et en le regardant bien dans les yeux. Compositeurs, chefs d'orchestre, artistes célèbres s'empressaient pour échanger quelques mots avec lui et le féliciter ; Colonne était enivré de son succès à Vienne, mais dans son aimable visage avec sa barbe grisonnante et ses vifs regards, et dans le jeu très animé de ses mains,

n'y avait aucune morgue. On lui demanda s'il était content du public. — « Je le crois bien ! C'est un public qui a du cœur. Dès le premier numéro du programme, j'ai su qui j'avais devant moi. Rien d'étonnant à cela ; ici, Beethoven est chez lui » ; et, après un geste qui enveloppait la scène et la salle : « Après la Symphonie de Saint-Saëns, je me suis dit : ces Viennois sont des Parisiens !... Quand il s'établit un courant qui va du public à l'orchestre, et qui revient de l'orchestre au public, alors on fait de la musique ! » Comme on lui demandait s'il était fatigué : « Fatigué ? Pas la moindre trace ; devant de tels auditeurs, je suis prêt à recommencer tout le programme, avec joie ! » Colonne n'a eu qu'un moment d'inquiétude : c'est au moment où il faisait jouer la *Marche hongroise* ; l'idée soudaine lui vint que cette musique n'était peut-être pas aimée à Vienne : « Les applaudissements, dit-il, m'ont prouvé que l'Autriche et la Hongrie sont amies, au moins en musique... Cette marche hongroise est un de mes meilleurs souvenirs artistiques. Appelé à Budapest, je la fis jouer aux musiciens de l'orchestre, qui ouvraient de grands yeux étonnés... De retour à Paris, je reçus une longue lettre où on me remerciait d'avoir montré aux Hongrois comment il faut jouer la marche de Rakockzy. » (Suivent quelques autres menus propos.)

« L'affiche et le programme du concert Colonne portaient le titre suivant : *Orchestre de la Philharmonie de Paris*. D'abord, ce titre de « Philharmonie » n'est porté par aucun orchestre de Paris ; en outre (s'il a été pris par analogie) (1), l'orchestre Colonne n'a pas le même rang que celui de Vienne. Le premier orchestre de Paris, le seul qui eût pu prétendre à ce titre, c'est la *Société des concerts du Conservatoire*, fondée 1828 par Habeneck. Lamoureux (*sic*) et Colonne ont des orchestres et des instituts très distingués, mais non de tout premier rang. Ce n'est pas au point de vue de la virtuosité, mais du fini, et de la beauté des sons, qu'il faut marquer une différence. Mais laissons de côté ce mot de *philharmonie* dont on abuse et qui implique de fausses assimilations. On ne saurait refuser à l'orchestre Colonne les éloges les plus chaleureux. Les musiciens qui le composent sont jeunes, ardents, très adroits, et possèdent *en partie* d'excellents instruments, base indispensable d'un bon effet d'ensemble. S'il leur manque parfois la beauté parfaite des sons, s'ils ont parfois quelque chose d'excessif et de criard (2), la faute en est, en grande partie, aux instruments à vent (bois), qui, à notre point de vue viennois, manquent d'individualité. Les flûtes n'ont pas le charme poétique des flûtes viennoises, les hautbois et les clarinettes ont plus de parenté que de différence de timbre ; en somme, les bois n'ont pas cette richesse de couleur qui doit rayonner sur tout l'orchestre. Les cors — ces instruments de la forêt germanique — ont paru n'avoir rien de bien poétique à nous dire, mais nous avons apprécié leur sûreté parfaite d'attaque dans des passages écrits très haut et leur agilité extraordinaire.

(1) Il est probable que cette usurpation de titre (importante au point de vue viennois) n'est pas imputable à M. Colonne, mais à l'organisateur de ses concerts. (Note du traducteur.)

(2) Etwas überlaut.

« La grande salle de l'Association musicale était si remplie, qu'on se serait cru au plus fort de la saison d'hiver. Dans l'auditoire : de la Cour, l'archiduc et l'archiduchesse Léopold Salvator; l'archiduchesse Blanca; l'ambassade de France; la princesse Pauline Metternich, qui protège la colonie parisienne à Vienne, et l'élite de la société... Parmi les œuvres exécutées, les plus intéressantes furent la Bacchanale de *Tannhäuser* (arrangement de Paris) (1) et surtout quelques échantillons de musique nationale : œuvres piquantes — séduisantes parfois à cause de leur étrangeté — de Charpentier et de Lalo. Le concert débutait par la grande ouverture de *Léonore* (Beethoven) suivie d'une symphonie de Saint-Saëns, œuvre de petites dimensions; pour terminer, trois fragments de la *Damnation de Faust*. » — R.

(*Neue Freie Presse* du 5 nov.)

Concerts Colonne : Cés. Franck, Hérold, Schumann, Beethoven, Charpentier, Lalo, Weber, Berlioz.

Concert du 10 novembre. — Programme abondant et varié. La nouveauté était une *Symphonie* de Hérold, petite vieille proprette, qui ne fut jamais belle, même sous le premier Empire, mais qui reste assez avenante. L'auteur a voulu « imiter de Haydn l'élégant badinage »; j'aime mieux le modèle que la copie, mais, au fond, pas beaucoup mieux. Cette aimable musique ne dit pas grand'chose. Et surtout quelle chute, après le fragment de *Rédemption* (introduction à la deuxième partie) qui ouvrait le concert et obtint une véritable ovation! C'est qu'ici tout vient de l'âme, d'une âme sereine et pure, dont la pensée a toujours fui la terre. Exécution intelligente et émue; mais j'aurais voulu mieux entendre, dans la seconde partie, l'allégresse des violons, que les graves appels des trombones doivent dominer, non écraser. M. Thibaud a joué délicatement et avec goût le Concerto de Schumann. La *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven a un peu souffert d'un faux départ aux seconds violons dès les premières mesures, et de quelques accidents du côté des cors et des bassons. Quant aux *Impressions d'Italie*, ce qui m'y plaît, ce ne sont pas les staccatos de violons qui imitent la mandoline, ni l'ingénieuse note de cor qui imite la cloche du monastère; ce sont les chants, sensuels, un peu vulgaires, qui passent aux violoncelles et à l'alto, surtout quand ils s'infléchissent en une langueur attristée. La *Rhapsodie Norvégienne* de Lalo est une fort jolie mosaïque (au début, une exquise combinaison de « bois » où l'on souhaiterait que l'auteur eût mis un peu plus de son âme sérieuse et profonde).

L. L.

Concert du 17 novembre. — La *Première Symphonie* de Weber, écrite en vingt jours, date de 1806. Œuvre de jeunesse et œuvre hâtive, elle est pourtant bien supérieure à la *Symphonie* de Hérold. La forme n'en est pas nouvelle et le développement n'est pas toujours bien nourri ni bien conduit; mais la franchise des idées et la finesse de l'orchestre (où manque, cependant, la clarinette) annoncent un musicien de race. Il y a surtout, dans l'Andante, un chant de hautbois, dont l'exécution fut parfaite, et dans le Scherzo un trio fort bien écrit pour les instruments à vent. Œuvre de jeunesse

(1) *Pariser Bearbeitung* (entre parenthèses, dans le texte allemand).

encore, la *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Louis Aubert, né en 1877 ; les détails ingénieux n'y font pas défaut : on peut se plaisir, par exemple, à cette ascension chromatique de la clarinette que le piano, sous les doigts impeccables de M. Diémer, enguirlande non sans élégance. Le style est moderne à souhait : cette longue chaîne de tierces majeures rappelle un passage de la *Sonate* pour piano et violoncelle de M. Chevillard, et ce « choral » fait songer à la péroration de la *Symphonie* de Chausson. Mais on cherchera en vain une idée profonde et qui s'impose, un sentiment sincère. M. Aubert, lauréat du Conservatoire, donnera mieux, nous voulons l'espérer. Au contraire, dans la *Symphonie Fantastique*, quelle admirable et touchante sincérité, quelle chaleur d'émotion, quelle puissance de pensée ! Il est permis de faire à l'œuvre quelques reproches, de dire par exemple — avec tout le monde — que le développement est « plus littéraire que musical ». Mais d'abord, c'est que Berlioz l'a voulu ainsi ; et, si la musique à programme appelle de faciles plaisanteries, le poème symphonique a droit à l'existence, et l'a bien prouvé. Puis la *Symphonie Fantastique* est-elle vraiment si peu musicale ? Comment prononcer pareil jugement sur une œuvre où les idées mélodiques surgissent de toutes parts, et vivent, s'étendent ou se déforment devant nous ? où l'orchestre a un éclat, un relief extraordinaires ? Est-ce de la littérature que tout cela ? Et puis, pourquoi tant discuter ? Il vaut mieux écouter naïvement et sans regimber contre l'émotion, ces hautbois qui se répondent, et dont l'idée fixe, reparue, interrompt le dialogue ; cette marche implacable, ce *Dies iræ* scandé par la cloche lugubre. M. Colonne interprète avec toute la conviction et l'ardeur nécessaires ces pages saisissantes, qui sont peut-être le chef-d'œuvre du romantisme français.

L. L.

**Concerts Lamoureux : Deux nocturnes de M. Debussy.
Un contre sens (?) sur la « IX^e symphonie » de Beethoven.**

Ces nocturnes sont exquis : une trame harmonique où passent et repassent des quintes naïves et raffinées, sert de support à une plaintive mélodie de cor anglais ; puis la flûte chante à son tour, plus douce, plus apaisée, et ce sont, si l'on veut, les *nuages* qui s'amassent et se dissipent ou se décolorent ; c'est surtout une jolie musique, pénétrante et distinguée. Un motif agité nous peint une *Fête*, que traverse une fanfare imprévue et gracieuse. Et enfin, sur un rythme presque insaisissable, chantent des *Sirènes* ; trompées par les inflexions chromatiques, ces charmeresses font entendre des demi-tons augmentés et des tons diminués qui ne me déplaisent pas ; je songe au « diatonique surbaissé » et au « chromatique sesquialtère », chers aux contemporains de Périclès... Cette rêverie est interrompue par le fracas des acclamations, auxquelles se mêlent quelques exclamations. Je ne sais pas bien ce que l'on reproche à M. Debussy. De ne pas développer ses thèmes ? Mais telle est la loi de la musique pittoresque. De surprendre l'oreille par des successions d'accord irrégulières ? Je n'ai rien remarqué, dans ces petites pièces, qui ne fût parfaitement musical ; et quant aux règles de l'harmonie, chacun sait que, de tout temps, elles n'ont existé que pour être franchies à l'occasion ; Bach en est la preuve. Un voisin obligeant m'indique la vraie raison. M. Debussy est un novateur, novateur il restera. Il est de notoriété publique que sa musique est obscure, savante, pénible, hérissée de difficultés. Mais alors pourquoi venir l'entendre ?

Admirable exécution de la IX^e symphonie; et ce chef-d'œuvre, longtemps contesté, consacré enfin, mit tout le monde d'accord.

Je suis cependant obligé de faire les réserves les plus expresses sur l'interprétation singulière qui consiste, dans le texte de Schiller mis en musique par Beethoven, à remplacer le mot *Freude* (joie) par *Freiheit* (liberté) et à considérer la symphonie comme un hymne d'allégresse à la liberté (politique) reconquise. Par les mouvements qu'il adopte, M. Chevillard montre bien les conséquences graves de cette interprétation arbitraire. Nous reviendrons sur cet important sujet quand la IX^e symphonie sera exécutée à son rang chronologique.

LOUIS LALOY.

M. Chevillard continue de donner la suite des *Symphonies de Beethoven*. Il est arrivé à la deuxième, qui est une des plus charmantes, et qui n'a pas encore été mise à sa juste place dans l'œuvre du maître. Elle est presque unique par l'équilibre qu'elle présente de juvénile gaieté et d'héroïsme, équilibre trop court, que la souffrance va rompre. Elle est contemporaine à la fois du premier grand amour de Beethoven, et de ses premières crises — les plus violentes — de maladie et de désespoir; mais ici la jeunesse l'emporte sur tous les soucis. Et c'est déjà, par moments, une première héroïque. Au reste, on peut dire qu'une moitié de l'œuvre de Beethoven est remplie par le sentiment héroïque, et un tiers par le sentiment pastoral. Quatre à cinq symphonies, plusieurs sonates pour piano, et pour piano et violon, plusieurs quatuors, une messe, sont proprement héroïques. Toute cette musique souffle la guerre, une guerre idéale, les combats de la Révolution, de Plutarque, de l'Iliade, de la Bible, ses livres de prédilection. Aussi importe-t-il, avant tout, d'en mettre en lumière, dans l'exécution, le caractère d'action grandiose. C'est en quoi je loue hautement M. Chevillard. Nulle recherche déplacée de coquetteries et de gentillesses de détail. Le sentiment viril de l'énergie et de l'unité de ces symphonies, pareilles à des armées en marche. Quelques nuances sont parfois un peu lourdes; mais c'est le moindre défaut, et celui que nous sommes le moins habitués à rencontrer en France, où l'on sacrifie trop à la joliesse de quelques traits, la grandeur et l'ensemble. La fougue joyeuse du premier et du dernier morceau a été particulièrement bien rendue. Je voudrais un peu plus de liberté dans le *larghetto*, où s'expriment des sentiments évidemment complexes, presque contradictoires, qui s'opposent comme en un dialogue (il semblerait presque voir deux figures distinctes). Je crois aussi que le mouvement du *scherzo* doit être plus rapide, plus décidément éloigné de la forme du menuet; c'est un tourbillon de fanfares enivrées, qui préparent l'irrésistible élan de la fin.

L'exécution de la *Symphonie pathétique* de Tschaiïkowsky est excellente. Mais je n'ai jamais pu goûter cette œuvre. Le style est hybride, et le sentiment médiocre. Elle ne manque pas de force, ni de sincérité. Mais c'est une force et une sincérité un peu vulgaires, sans distinction de cœur ni d'art, sans réelle originalité. Car c'est une faible originalité, et bien facile à atteindre, que celle tout extérieure, qui consiste à mettre l'adagio à la fin et le finale au milieu. Je suis convaincu que la mort de l'auteur, un mois après la première exécution de son œuvre, est la cause principale de l'intérêt romanesque qui attache une partie du public à cette symphonie, plus mélodramatique que pathétique.

L'*Ouverture de Manfred* complétait le programme, avec le *premier concerto pour piano* de Saint-Saëns, si joliment classique, que M^{me} Berthe Marx-Goldschmidt a joué simplement et purement, comme il fallait.

ROMAIN ROLLAND.

Concerts du Conservatoire. (Voir page 424.)

La Société des grandes auditions musicales.

Sous le patronage d'une élite d'amateurs, et sous la direction effective de MM. Cortot et Schurtz, le *Festival-Lyrique* (Société des grandes auditions musicales) donnera tous les ans, à Paris, de grandes représentations. Au printemps prochain, il fera entendre le *Crépuscule des Dieux* et *Tristan et Yseult* de R. Wagner. *Siegfried*, vient d'être joué à Amsterdam de façon parfaite sous la direction de Viotta (ce qui montre que Paris est en retard) et sera joué, à l'Académie nationale de musique, le mois prochain. *Tristan et Yseult* nous paraît assuré de trouver à Paris un succès complet ; quant à la *Götterdämmerung* (Crépuscule des Dieux), je ne me porterais pas garant de son triomphe. Il y a dans ce poème quelques longueurs, et on ne l'entend pas sans fatigue.

Concerts de la Scola Cantorum.

La *Scola Cantorum*, qui a fait la réouverture de ses cours avec une brillante pléiade de professeurs et d'artistes, a donné, le 15 novembre, avec le concours de M^{lles} Jane Ediat et Marthe Legrand, de MM. Jean David et Albert Gébelin, des chanteurs de Saint-Gervais et de l'orchestre de la Scola, un très intéressant concert d'inauguration. Au programme, Beethoven, Hændel, Rameau, Weber, Roland de Lassus, et le *Cantique de l'Avent* de R. Schumann, d'une si admirable fraîcheur d'émotion. Prochainement, de nouveaux concerts seront consacrés aux vieux maîtres français ; et l'on nous promet, pour un peu plus tard, une série de conférences, accompagnées d'auditions, de MM. Gustave Larroumet, André Hallays, comte de Saussine, Pierre Lalo, Vincent d'Indy.

Concerts du Conservatoire de Nancy.

Les dix concerts d'abonnement de la saison 1901-1902 seront donnés aux dates ci-après : 10 et 24 novembre, 8 et 22 décembre 1901, 12 et 26 janvier, 9 et 23 février, et 9 et 16 mars 1902.

M. J. Guy Ropartz, pour faire suite à l'*Histoire de l'ouverture*, qui fut un des points principaux du programme de la précédente saison, se propose d'étudier cette année la *Musique à programme au XIX^e siècle* en faisant entendre la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, la *Faust-symphonie* de Liszt et des poèmes symphoniques de Saint-Saëns, Franck, Duparc, d'Indy, R. Strauss, etc. L'histoire de la symphonie classique et romantique en Allemagne comprendra des œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc. En outre, comme œuvres avec soli et chœurs, seront montées : la *Passion selon saint Jean*, de J.-S. Bach, et *Rebecca*, de C. Franck.

Enfin un programme consacré à l'audition d'œuvres d'auteurs lorrains réunira les noms de Charpentier, Pierné, Bréville, Max d'Olonne, Jorent, Schmitt, etc.

Parmi les solistes déjà engagés, citons : les pianistes Raoul Pugno et Arthur de Greef, le baryton Daraux, le ténor David, M^{lle} Lumbesso, cantatrice, etc. Le grand violoniste Eugène Ysaye se fera de nouveau entendre à Nancy, mais il a tenu à réserver son concours au concert donné en dehors de l'abonnement au bénéfice de la caisse de secours de l'orchestre.

Société de musique de Lille. — Varia.

La « Société de chœurs et d'orchestre d'amateurs » que dirigeait M. Maquet, vient de se transformer en une société mixte de professionnels et d'amateurs composée de 250 exécutants.

La fondation d'une Société orchestrale et chorale, nombreuse et bien disciplinée, dans le genre de celles qui existent près de nous, en Belgique, était digne de la grande cité lilloise et du goût musical incontestable des habitants du Nord de la France.

La liste des œuvres exécutées depuis dix ans, avec des amateurs, est le plus sûr garant de ce qui sera fait dans l'avenir avec l'adjonction d'artistes professionnels.

Les chœurs, plus nombreux, resteront, comme auparavant, composés d'amateurs.

Nous donnerons un compte rendu de ces intéressants concerts, auxquels participeront MM. Gabriel Fauré, P. Viardot, Raoul Pugno, Thibaud, le quatuor Parent, etc.

— M. Schiller qui, l'an dernier, au théâtre du Vaudeville, avait organisé une série de concerts dirigés par de célèbres Kappelmäisters étrangers, devait, cet hiver, renouveler la même tentative dans la salle de l'Opéra-Comique louée à cet effet. Par un dédit de 1.000 francs payé à M. Carré, ce projet a été abandonné. En revanche, M. Schiller vient de créer la *Société Rameau*, qui fera connaître les chefs-d'œuvre de la vieille musique française.

— Sous la direction de M. Paul-Louis Garnier (8, rue Labruyère) vient d'être fondée une *Société populaire de musique* dont l'objet sera plusieurs séries de six concerts de musique de chambre, précédés de conférences. Ces concerts feront entendre les œuvres de Lulli, Rameau; Couperin, Leclerc, Mondonville, Gluck, Grétry, Méhul, Gossec, pour l'École française, et des principaux maîtres des Écoles italienne et allemande; Goudimel, Palestrina, Clément Jannequin, Avila, Vittoria, Byrd, Rolland de Lassus, etc..., sont également inscrits au programme. Les premières conférences seront faites par MM. Robert Brussel, P.-L. Garnier, A. Keim, L. Lacour, E. Morel, G. Pioch, J.-G. Prodhomme, H. Radiguer, Romain Rolland, L.-F. Sauvage. E. de Solenière, H. Vernot.

— M^{me} Marie Mockel qui, l'an dernier, fit si bien apprécier son talent à la salle du *Journal*, ainsi qu'à la *Scala*, annonce qu'en dehors de sa participation aux cours Sauvrezis, elle ouvre (17, rue Pigalle, maison Lemoine) une *Ecole d'art vocal, classique et moderne*, avec la collaboration de M. Jules Algier, du Conservatoire de Milan, qui s'occupera spécialement de la musique italienne et de l'opéra français.

— A l'Institut Rudy (4, rue Caumartin, le samedi à 4 h. 3/4), M. E. de Solenière a repris, à partir du 16 novembre, ses « Etudes-conférences musicales », avec le concours des principaux artistes de Paris.

— M^{me} Perez de Brambilla (6, rue de Saint-Pétersbourg) reprend, à partir du 25 novembre, ses cours de musique : cours élémentaire (solfège et piano), cours supérieur, de perfectionnement, d'accompagnement et d'ensemble.

— On annonce que M. Alvarez, mécontent de voir le rôle de Siegfried attribué à un autre, vient de signer un engagement pour l'Amérique, où il chantera deux fois par semaine aux appointements de 45.000 francs *par mois*.

M. Bourgault-Ducoudray.

Trois Hymnes chantés à la fête d'inauguration du Zappéion, à Constantinople (Paris, Lemoine).

Ces Hymnes (*Appel aux Énergies humaines, Le Chant des Moires, Apothéose de Héros*), qui se suivent comme les trois pièces d'une trilogie, sont dignes de tout point de la terre hellénique qui les inspira. Dès la première page on reconnaît une vigoureuse et ferme pensée à ces vaillants appels soulignés d'une franche harmonie, riche en secondes majeures. L'idée qui est ensuite exposée en solo est écrite dans la gamme chromatique orientale : on reconnaît là le savant auteur des *Mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient* ; mais ce que les chants populaires ne donnaient pas, c'est cette noblesse soutenue, cette pureté de la ligne mélodique. Le chromatique oriental suggère tout naturellement à l'esprit des accords de septième diminuée et de sixte augmentée : M. Bourgault-Ducoudray a su employer ces délicates harmonies sans nuire à la solidité tonale de l'ensemble. Une troisième idée, plus animée, fait suite aux deux premières ; et celle de l'Introduction sert aussi de conclusion, dans un mouvement élargi d'un très bel effet. Plus sobre et plus austère est le *Chant des Moires*, accompagné d'abord de simples tenues ou pédales à l'aigu ou au grave : une association d'idées peut-être mal fondée, mais irrésistible, nous reporte aussitôt en pleine antiquité : un curieux rythme à 7 temps peint l'éternelle menace suspendue sur les êtres, puis le premier chant reprend et se termine, à la façon archaïque, sur un accord de mi mineur que n'a pas précédé la sensible ; il faut beaucoup louer la couleur sombre de cette pièce. Dans l'Apothéose, deux parties se font équilibre : la première est mouvementée, peut-être un peu trop éloquente pour mon goût ; dans la seconde, les félicités célestes sont évoquées par un fort beau chant, exposé d'abord en *sol* bémol, puis en *si* bémol, sur de simples et graves harmonies. Ce qui est moins apparent dans ces compositions d'un auteur érudit, c'est la science ; ce que tout le monde admirera, c'est la belle venue des idées mélodiques. Voilà, certes, un mérite qui n'est pas commun, même chez de moins savants.

LOUIS LALOY.

La Musique en Allemagne.

TITRES DES OPÉRAS	AUTEURS	DATE de la première représentation	NOMBRE DE REPRÉSEN- TATIONS données en Allemagne de sept. 1900 à août 1901
<i>Lohengrin</i>	R. Wagner . . .	28 août 1850, Weimar . .	294
<i>Freischütz</i>	K.-M.-V. Weber.	18 juin 1821, Berlin . . .	298
CARMEN.	G. Bizet	3 mars 1875, Paris. . . .	277
<i>Tannhäuser</i>	R. Wagner . . .	19 oct. 1845, Dresde. . .	273
<i>Cavalleria</i>	P. Mascagni . .	17 mai 1890, Rome . . .	269
<i>Le Trouvère</i>	G. Verdi	17 janvier 1853, Rome. .	225
MIGNON.	A. Thomas . . .	17 nov. 1866, Paris . . .	214
<i>Margarethe</i>	Ed.-V. Lannoy .	1814, Gratz	199
<i>Undine</i>	A. Lortzing . . .	25 avril 1846, Leipzig . .	192
<i>La Flûte enchantée</i> . . .	W.-A. Mozart. .	30 sept. 1791, Vienne . .	185
<i>Martha</i>	Flotow	25 nov. 1847, Vienne . .	182
<i>Les Maîtres Chanteurs</i> .	R. Wagner . . .	21 juin 1868.	171
<i>Czar et Charpentier</i> (<i>Pierre-le-Grand</i>). . . .	A. Lortzing . . .	22 déc. 1837, Leipzig . .	154
<i>Le Vaisseau fantôme</i> . .	R. Wagner . . .	2 février 1843, Dresde . .	155
<i>Fidelio</i>	Beethoven. . . .	20 nov. 1805, Vienne . .	145
<i>Waffenschmied</i> (<i>Le Forge-</i> <i>ron</i>)	A. Lortzing . . .	30 mai 1846, Vienne. . .	145
<i>Le Barbier de Séville</i> . . .	G. Rossini . . .	1816, Rome.	139
<i>Les Joyeuses Commères de</i> <i>Windsor</i>	O. Nicolai. . . .	9 mars 1849, Berlin . . .	137
<i>La Walküre</i>	R. Wagner . . .	26 juin 1870, Munich . .	131
<i>Les Noces de Figaro</i> . . .	Mozart	1 ^{er} mai 1786, Vienne. . .	126
<i>La Fille du Régiment</i> . .	Donizetti	1840, Paris	122
<i>Le Trompette de Säckingen</i> .	B. Scholz	20 janv. 1877, Wiesbaden.	120
<i>Aïda</i>	G. Verdi	1871, Le Caire.	116
<i>Les Huguenots</i>	J. Meyerbeer . .	21 février 1836, Paris . .	104
LA JUIVE.	J.-F. Halévy . .	23 février 1835, Paris . .	100
<i>Obéron</i>	K.-M.-V. Weber.	11 avril 1826, Londres . .	97
LE POSTILLON DE LONGJU- MEAU	Ad. Adam	13 oct. 1836, Paris. . . .	94
<i>Siegfried</i>	R. Wagner . . .	16 août 1876, Bayreuth .	86
FRA DIAVOLO.	Auber.	28 janv. 1830	84
<i>Don Juan</i>	Mozart	29 oct. 1787, Prague. . .	83
<i>La Traviata</i>	G. Verdi	6 mars 1853, Venise . . .	76
<i>Tristan et Yseult</i>	R. Wagner . . .	10 juin 1865, Munich. . .	72
<i>Le Crépuscule des Dieux</i> .	R. Wagner . . .	17 août 1876, Bayreuth .	76
<i>L'Or du Rhin</i>	R. Wagner . . .	13 août 1876, Bayreuth .	77

Un opéra de M. Richard Strauss.

Le théâtre de Prague vient de représenter avec succès le nouvel opéra *Guntram*, dont la musique et les paroles sont de M. Richard Strauss, une des personnalités les plus hautes de la musique allemande contemporaine. Guntram, le héros du drame, appartient à une association qui combat l'amour (et vous devinez, à ce début, l'influence wagnérienne). Il part en aventure, mais revient victime de la passion même dont il est l'ennemi. Freihild, femme du tyrannique duc Robert, veut se donner la mort pour échapper à son mari. Guntram la détourne du suicide; ayant rencontré Robert, il le tue et se fait mettre en prison. Freihild vient le délivrer; Guntram refuse, et se punit lui-même, en avouant que s'il a tué Robert, c'était par jalousie et non pour faire œuvre de justice... Ce qui paraît manquer à l'œuvre de M. Strauss, très riche de couleur et très artistique, c'est un certain art de concentration nécessaire au théâtre, et une certaine profondeur dans l'analyse des sentiments ou des situations.

— Le *Messidor*, de M. Alfred Bruneau, sera joué en 1902 aux théâtres de Munich et de Francfort (S. le M.)

Une campagne excellente.

M^{me} Anna Morsch, directrice du journal le *Klavier-Lehrer* (Berlin), très estimée pour ses travaux d'histoire musicale (1), continue à mener avec succès une campagne très intelligente que nous approuvons entièrement. Une pétition adressée aux pouvoirs publics allemands et déjà appuyée par des signatures autorisées, demande qu'un examen spécial, avec diplôme, soit institué pour les professeurs de musique. Cet examen ne sera pas obligatoire, mais il permettra aux maîtres sérieux de n'être pas confondus avec les autres. M^{me} Morsch a tracé un projet de programme pour cet examen; il comprend des épreuves de pratique, de théorie (harmonie et contrepoint), d'histoire, et de pédagogie. Ce sont là d'excellentes idées. En France, on exige un diplôme de ceux qui enseignent le dessin et la *gymnastique* dans nos lycées; pourquoi ne pas faire le même honneur aux maîtres de musique?

Musique Finlandaise (Helsingfors, Wasenius et Leipzig, chez Breitkopf).

M. Ilmari Krohn nous a fait connaître, dans sa communication au Congrès de 1900, et dans sa brochure (en allemand) sur l'Origine des Chants religieux populaires en Finlande (Helsingfors, 1899), un certain nombre de cantiques, tirés, pour la plupart, d'un recueil de chants spirituels paru en 1790. Plusieurs de ces mélodies avaient, en

(1) *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina* (recueil de dix conférences faites au Victoria-Lyceum de Berlin par M^{me} A. Morsch en 1885, Berlin, 1891).

leur petit nombre de notes, une grâce irrégulière et timide, dont j'espérais retrouver quelque chose dans les récentes publications de l'éditeur Wasenius. J'ai été quelque peu déçu. La *Schottisch* de M. Johansson est de tous les pays et de tous les temps (cette formule n'est pas ici un éloge), et M. Palmgren se souvient trop de Chopin. Son étude de concert intitulée : *En route*, nous montre, sur sa couverture, un homme des bois, en costume primitif, monté sur une moderne bicyclette.

Si l'allégorie se rapporte à la musique de l'auteur, je dirai que cette bicyclette a déjà beaucoup roulé ; j'eusse mieux aimé que le sauvage mît pied à terre, et me chantât quelque vieil air de son pays. C'est ce qu'a bien compris M. Melartin, dont la *Berceuse* pour piano et violon est une jolie pièce, d'un charme discret et un peu maladif et d'une simplicité toute populaire. Mais ce n'est qu'une bluette.

La Finlande ne semble pas encore avoir trouvé son Grieg.

LOUIS LALUY.

Revue des Journaux.

Dans la *Revue des Deux Mondes*, M. Camille Bellaigue donne une brillante analyse et une appréciation très favorable du drame national espagnol *Los Pirineos*, qui sera représenté à Madrid dans le courant de l'hiver prochain :

« Nous venons de lire avec un très grand intérêt au pied des Pyrénées elles-mêmes, une œuvre qui porte leur nom et chante leur gloire. Elle a pour auteurs deux hommes qui sont parmi les plus distingués de l'Espagne. Le poète est M. Victor Balaguer, qu'un de nos savants a nommé l'« illustre historien de la Catalogne ». Le compositeur est M. Felipe Pedrell. Musicien pratiquant, de qui *Los Pirineos* ne sont pas, tant s'en faut, le seul ouvrage, M. Pedrell est encore, et peut-être avec plus d'éclat, un maître de l'esthétique, de l'histoire et de l'archéologie musicales en son pays.

« *Los Pirineos*, ouvrage qui participe de l'épopée autant que du drame, embrasse une période de près de soixante-dix ans. Il se divise en un prologue, où la voix d'un rapsode chante la gloire des Pyrénées, et trois tableaux ou « journées ». La première se passe en 1218, la seconde en 1245 et la troisième en 1285.

« Première journée. La scène est au château de Foix. Deux trouvères exilés en Provence, Sicart et Miraval, y ont cherché refuge. Ils s'entretiennent du malheur des temps et de la guerre. Le comte est, dit-on, prisonnier du roi de France, et pendant que, dans Montségur assiégé, ses troupes luttent encore, son autre ennemi, l'allié des Français, le légat du Pape, vient prendre, au nom du Saint Siège, possession de sa demeure. La comtesse ne saurait défendre le château, n'ayant autour d'elle que des femmes, des poètes, des musiciens et des jongleurs. Et pourtant elle ne craint rien, se souvenant que naguère, en un pareil danger, les dalles se soulevèrent d'elles-mêmes et que des guerriers fantômes, sortis du sol par milliers, repoussèrent l'envahisseur. Confiante dans le retour du miracle, elle ordonne des jeux et préside une cour d'amour. Une fille étrange y paraît, une Mauresque inspirée, héroïque, Rayon de Lune, en qui vit et chante, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'âme immortelle de la patrie. Soudain, suivi de ses milices, l'envoyé du Saint Père se présente. Il commande, il menace. Mais le prodige attendu ne tarde pas : la terre s'ouvre, le comte lui-même survient avec ses compagnons, et la patrie est sauvée.

« Vingt-cinq ans après, la patrie est de nouveau perdue. Montségur excepté, qui

résiste encore, tout est au pouvoir de la France, de l'Inquisition et de Rome. Après une lutte acharnée, et pour échapper aux représailles du Saint-Office triomphant, le comte de Foix s'est réfugié dans le cloître de Bolbona, parmi les tombeaux de ses aïeux. Rayon de Lune vient l'y rejoindre et le trouve caché sous une robe de moine, assistant, comme fit depuis Charles-Quint, à ses propres funérailles. Elle, vieillie, mais non lassée de croire et de travailler à la liberté du pays, le supplie de quitter sa lâche retraite et de reprendre les armes. Il refuse. En vain elle lui rappelle un serment prêté jadis par son père, qui dort ici dans l'ombre, pour lui-même et pour toute sa race. Il refuse. Alors (le mouvement est superbe), Rayon de Lune court au sépulcre et somme le mort de tenir sa parole, puisque le vivant la trahit. Celui-ci, pour le coup, ne résiste plus ; Rayon de Lune déjà l'entraîne, quand un messenger accourt, annonçant la prise de Montségur, l'irréparable désastre et l'approche des Inquisiteurs. Ils paraissent, et le comte, rejetant sa robe de moine, se dénonce lui-même et se remet entre leurs mains.

« Troisième journée. Au col de Panissars où, l'an 1285, les Français et leur roi Philippe le Hardi, qui avait envahi la Catalogne, furent battus et rejetés de l'autre côté des monts par le roi d'Aragon Pierre III. Le personnage de Rayon de Lune achève ici de prendre une grandeur symbolique. « Je suis, dit-elle, une légende, je suis la tradition fervente et vivante de cette terre, j'ai vu les malheurs qui l'ont accablée... Fille de Grenade, je ne suis pas née parmi ces monts immenses. Mais ma vie est ici. Rien pour moi n'est secret dans ces montagnes. Elles pensent, elles respirent, elles ont un cœur et une voix. Oui, les Pyrénées ont une âme, elles connaissent la douleur. Pour être libres, elles sortirent de l'Océan ; à l'abri de leurs flancs, on doit vivre libre. » Ainsi chante, presque centenaire, la fière sibylle à cheveux blancs, et ses refrains exaltent ses compagnons et préparent leur victoire. Près de leur camp, de ses mains décharnées, elle creuse une fosse, et quand ils ont vaincu, sa tâche accomplie, elle s'y couche en saluant, pour la dernière fois, délivrées et glorieuses, ses montagnes chéries. »

— Dans le *Figaro* du 19 novembre, M. Joly, succédant comme critique musical à M. Alfred Bruneau, analyse et apprécie très favorablement le nouvel opéra de Rimsky-Korsakow, *la Fiancée du Czar*, dont la première représentation vient d'avoir lieu au Théâtre Marie, à Saint-Petersbourg ; il loue surtout l'originalité de l'instrumentation, et fait quelques réserves sur la partie vocale, traitée avec un peu de raideur.

— Au Cirque-Théâtre du Havre, le 22 novembre, avec le concours de la *Société des Concerts populaires*, de la *Société Sainte-Cécile* et de la *Lyre havraise*, a été exécutée la cantate qui, au dernier concours du Conservatoire, a valu à M. Caplet, élève de M. Lenepveu, le premier grand prix de Rome. — M. Caplet va passer deux ans en Italie, puis un an en Allemagne.

— Dans le *Temps* du 19 novembre. M. Pierre Lalo, parlant des Concerts Colonne et Lamoureux, qui nous permettent de suivre le développement historique de la symphonie en France et en Allemagne, examine la question suivante : Comment se fait-il que les musiciens français, après avoir produit, au xvi^e siècle, les chefs-d'œuvre qui s'imposèrent à toute l'Europe, écrivent, deux siècles et demi plus tard, des œuvres aussi faibles que les symphonies de Gossec, de Méhul et d'Hérold ? Comment expliquer cette chute ?

« Les causes de cette inégalité, dit M. P. Lalo, ne se laissent pas démêler très

aisément. Accuser l'infériorité musicale de notre race, c'est une solution paresseuse et qui ne satisfait point. Car il n'est pas vrai que la France soit par nature et dès l'origine moins douée de sens musical que les autres pays. Au xvi^e siècle, dans l'admirable floraison de la polyphonie vocale, l'école franco-flamande pouvait affronter les plus illustres écoles étrangères : Josquin des Prés, Roland de Lassus ou Clément Jannequin soutiennent la comparaison avec les Italiens ou les Espagnols, avec Palestrina, Morales ou Vittoria. Au xvii^e siècle et au commencement du xviii^e, la France créait, dans toutes les formes de la musique pure, sonate, suite, pièces d'orgue ou de clavecin, des œuvres qui égalent ou surpassent tout ce que l'Allemagne ou l'Italie produisaient à la même époque. Pourquoi donc ce développement s'est-il soudainement arrêté ? Pourquoi, à l'heure même où la musique grave s'épanouissait ailleurs si magnifiquement, s'est-elle chez nous desséchée et appauvrie — car une symphonie de Gossec ou de Méhul a beaucoup moins de richesse et de sève qu'une sonate de Leclair, par exemple ? Serait-ce que la faveur extrême qui fut au xviii^e siècle accordée à l'Opéra nuisit à tout le reste ? Serait-ce que les succès des Italiens eurent une influence néfaste sur les artistes comme sur le public français ? Serait-ce que l'influence même de Gluck, étrange et presque hostile, bien qu'il vint d'Allemagne, au mouvement symphonique allemand, musicien dramatique admirable, mais indifférent et inapte à la musique pure, s'ajouta sur ce point, loin de la combattre, à l'influence italienne ? Chacune de ces causes eut sans doute sa part d'action. »

La décadence de la musique française au commencement de ce siècle cesse d'être un problème et apparaît au contraire comme un fait normal, quand on songe d'abord que dans d'autres pays la même « inégalité » s'est produite, en Italie, par exemple, où on l'a maintes fois signalée ; en Angleterre, où le célèbre canon du *coucou*, remplacé par de Coussemaker en plein xiii^e siècle, est une œuvre isolée, sans développements ultérieurs pendant près de deux siècles, etc. En second lieu, certains arts voisins de la musique n'ont-ils pas eu, en France, les mêmes vicissitudes ? S'étonner que la symphonie n'ait pas toujours progressé, équivaut à demander : Pourquoi Corneille, Racine et Voltaire se succèdent-ils dans un ordre qui peut être considéré comme un progrès renversé ? Pourquoi après Voltaire, qui meurt en 1778, trouvons-nous l'*Agamemnon* de Lemercier et les tragédies de l'époque impériale ? Pourquoi, dans la comédie, Piron, Gresset, Andrieux, Collin d'Harleville, sont-ils les successeurs de Regnard, qui, lui-même, est le successeur de Molière ? Pourquoi semble-t-il qu'on *descende* les degrés d'un temple quand on passe de Bossuet à Fénelon, à Massillon, à l'abbé Poulle et à Bridaine ? Pourquoi Florian vient-il *après* et non *avant* La Fontaine ? Pourquoi le xviii^e siècle n'a-t-il produit qu'un poète, André Chénier, alors que le xvi^e siècle — sans parler du xvii^e — avait eu un Ronsard et un Agrippa d'Aubigné ? Pourquoi, aujourd'hui, Victor Hugo, Lamartine et Musset n'ont-ils pas des successeurs qui les dépassent ? Pourquoi Beethoven et R. Wagner (ce dernier surtout) ont-ils été suivis, en Allemagne, par les compositeurs que vous savez ? On l'a dit à satiété : la science est impersonnelle et peut se transmettre ; l'art est au contraire personnel, et ne s'enseigne qu'imparfaitement ; les grands musiciens sont des prodiges qui semblent vouloir ne rien laisser à leurs héritiers, et ne peuvent, d'ailleurs, leur transmettre que quelques procédés. Il en résulte que dans la science seule le progrès peut être continu, et c'est vraiment regrettable.

MUSIQUE RELIGIEUSE

RAPHAEL MOLITOR. (O. S. B.) **Reforme-Choral**, Fribourg, 1901.

Ce petit livre sur le plain-chant réformé, complète un grand ouvrage qui retrace l'histoire de cette malencontreuse réforme (Die choral Reforme) et dont le premier volume seul a paru (chez Leuckart, Leipzig, 1901). Dom Molitor s'excuse, dans sa préface, d'avoir choisi un sujet aussi pénible. « Ce tableau est sans attrait pour tous les amis de l'art véritable ; les figures y manquent de grâce et de grandeur. » Mais, — outre qu'un devoir impérieux oblige l'historien à tout étudier pour tout comprendre, — l'exposé sobre et sévère de dom Molitor se lit avec le plus vif intérêt, car les textes instructifs ou savoureux y abondent, et le style n'a rien de la lourdeur que l'on prête trop volontiers aux érudits : il révèle un homme de goût, que l'on suit sans déplaisir en sa lamentable exploration d'une période de décadence.

Le plain-chant eut fort à souffrir, au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècle, du mépris du public et des chantres eux-mêmes tout d'abord. Écoutez plutôt les doléances d'André Herbst, maître de chapelle à Nuremberg en 1643. Le brave homme, au milieu de ses enfants de chœur, se croit entouré d'un « essaim d'abeilles, bourdons et frelons ». Sébastien Kirchenmayer, « scolarque » à Rotenburg ob der Tauber, en 1688, exhale une plainte éloquente : « Hélas ! la plupart n'ont de goût et de zèle que pour les arts qui ornent et emplissent la bourse... Beaucoup s'imaginent que l'art du chant, qu'on ne saurait assez louer, est indigne d'eux, ne convient qu'aux musiciens qui en vivent et aux pauvres écoliers forcés d'y perdre leur temps. » Remi Carré, dans son traité *Le Maître des Novices* (Paris, 1744), n'est pas plus satisfait : « La plupart des jeunes ecclésiastiques qui sortent des séminaires sont si peu cultivés du côté du plain-chant... qu'on les voit tous les jours s'embarrasser en entonnant une antienne de deux syllabes. » Les chantres se font rares : les églises les plus favorisées en possèdent six ou sept ; encore de fréquentes ordonnances sont-elles nécessaires pour les contraindre à la résidence et à l'assiduité. Ces fonctionnaires zélés ne tiennent pas à se charger la mémoire ; et d'ailleurs les fidèles préfèrent le chant à plusieurs parties qui vient de produire ses chefs-d'œuvre, la musique instrumentale, qui est une nouveauté, et le cantique en langue vulgaire, adopté dans les églises réformées. Aussi le plain-chant est-il peu à peu supplanté. En 1656, l'archevêque de Mayence permet de remplacer le Graduel et l'Offertoire, et même, à l'occasion, le *Kyrie* et les autres pièces de commun, par des chants allemands. A Cologne, pour simplifier, on chante de Pâques à la Pentecôte la messe de Pâques ; de la Pentecôte à l'Avent, la messe de la Pentecôte ou de la sainte Trinité. Enfin, en 1785, le chant latin est complètement supprimé dans l'archidiaconat de Paderborn.

Que font, devant ce discrédit grandissant, les maîtres de chapelle organistes et « cantores » ? Les uns essayent d'inculquer de meilleurs principes à la jeunesse par le moyen des « bourrades, horions, bâtons et verges ». — Ce sont, du moins à notre point de vue, les plus inoffensifs. D'autres entreprennent de réformer le plain-chant, de

manière que les honnêtes gens y puissent reprendre goût. Il ne s'agit pas, bien entendu, de revoir des éditions du xvi^e siècle, de les comparer avec les manuscrits d'où elles sont sorties, pour corriger les quelques fautes de détail, omissions ou altérations qui peuvent s'y être glissées. Il ne s'agit pas de restituer la forme primitive mais de perfectionner la forme actuelle, qui porte encore la marque de la barbarie gothique.

Ce travail d'adaptation, véritable compromis entre l'esprit ancien et l'esprit nouveau, est fait sans ordre, sans méthode, sans principes clairs et suivis. Des tendances cependant s'y font jour, plus ou moins confuses et également fâcheuses. On peut reconnaître d'abord que les réformateurs ont un faible pour la musique figurée, mesurée, qui assigne aux notes des valeurs distinctes, en rapports simples et définis, de manière à former de petits groupes rythmiques invariables de 3 ou 4 temps. La notation figurée (dite *proportionnelle*) était, par malheur, sortie de la notation neumatique ; elle avait adopté les diverses formes (caudée, carrée, losangée) que prennent les neumes simples écrits sur portée, en donnant à chacune d'elles un sens nouveau (longue, brève, semi-brève). De là un véritable chaos, dans les idées des théoriciens du xvii^e siècle. Tous proclament, en tête de leurs traités, le principe de l'égalité des notes dans le plain-chant ; presque tous, sans souci de la contradiction, établissent, par la suite, des différences de durée : la note losangée est brève, au moins dans certains cas ; la note caudée est longue, le plus souvent. Le plain-chant devient ainsi une timide contre-façon de la musique mesurée ; il perd, en même temps, ses véritables signes d'allongement (*distropha*, *tristropha*, *oriscus*, *pressus*), qui ne sont plus compris ; il ne connaît plus que des longues de 2 temps au plus, après avoir pu donner à une syllabe la durée de 7 notes simples. La monotonie y gagne, mais non le rythme.

Ces différentes valeurs ne seront plus appliquées au hasard : les réformateurs sont des humanistes ; ils connaissent la quantité et l'accent latin. Sans aller jusqu'à modeler le chant sur la valeur des syllabes, ils éviteront du moins certaines erreurs grossières : les pénultièmes atones et brèves (*mi* dans *Dominus*) seront systématiquement déchargées de tous les mouvements mélodiques qu'elles peuvent porter, et réduites à une seule losangée ; tout ce fardeau sera rejeté sur la tonique, qui s'enfle démesurément, écrase de son poids les syllabes voisines : et c'est là respecter l'accent latin !

Mais tous les gracieux et libres essors de la mélodie grégorienne ne se prêtent pas à un pareil déplacement : parfois il s'établit au début des mots, ou sur la finale. Le réformateur élaguera sans pitié ces neumes indiscrets : seule la tonique a droit à pareille exubérance ; partout ailleurs le chant syllabique est l'idéal dont on se rapproche, hélas ! de plus en plus. On peut voir ce que devient, dans le traité de Roel del Rio (1748), l'*Alleluia* de l'Assomption, si délicat et si frais. « Fleurs fanées, dit dom Molitor, sans couleur et sans parfum. » Le sens du plain-chant est perdu ; les réformateurs ne voient plus dans ces longs mélismes, où la joie s'exhale et la tristesse se concentre, où l'âme, délivrée de la tyrannie des syllabes, s'épanche en prières ou se recueille en méditations, que des amas de notes, qu'un judicieux triage saura réduire à de plus saines proportions.

Telle est l'œuvre des réformateurs ; dom Molitor en indique avec vigueur les résultats, qui sont : la disparition de toute expression musicale, car le plain-chant, ainsi « régularisé », devient une terne et froide psalmodie, un modèle accompli d'art officiel ; — la disparition de tout développement musical, car une mélodie grégorienne, tout comme une sonate moderne, a son motif principal, ses reprises et ses variations, méconnues et tronquées par les réformateurs ; — la disparition enfin de tout rythme musical, car les groupes variés que le neume traduisait à l'oreille et à l'œil tout à la

fois sont réduits en leurs éléments, deviennent des séries de notes dont les liens n'apparaissent plus, et qui se traînent, lamentables débris d'un corps qui fut vivant.

On songe, en fermant le livre de dom Molitôt, à tout le mal qui fut dit, au xvii^e siècle, des cathédrales gothiques, et à « cet effroyable appétit de laideur qui déshonore maintenant l'Eglise », et qu'Huysmans a flétri. On songe aussi aux savants et pieux amis de l'art chrétien qui ont fait renaître les anciennes mélodies, et continuent leur œuvre avec un zèle infatigable. Les belles études sur le rythme grégorien, que publie en ce moment la *Paléographie musicale*, feront un jour l'objet, ici même, d'une étude approfondie ; qu'il me soit permis, dès maintenant, de signaler aux musiciens ces chapitres qui traitent des problèmes les plus importants et les plus troublants de leur art.

LOUIS LALOY.

ELLA ADAÏEWSKY : **Les Chants de l'Eglise Grecque Orientale.**

Turin, Bocca, s. d. (extrait de la *Rivista Musicale Italiana*).

Cette étude, clairement disposée, suivie de nombreux exemples, initie le profane aux lois principales et aux beautés du chant byzantin. Les questions relatives à la métrique byzantine sont peut-être effleurées un peu sommairement : il n'est rien dit des *hirmi*, ces modèles, souvent perdus d'ailleurs, sur lesquels sont construits, note pour note et syllabe pour syllabe, les *tropaires* byzantins ; et les rapprochements instués entre la versification des mélodies et celle d'Euripide sont peu probants. Car un poète antique est lié par la quantité des syllabes, non par leur nombre ou leur accent ; ces rencontres avec un poète rythmique ne sont (jusqu'à plus ample informé) que des coïncidences qui ne prouvent pas la filiation. Sans doute les mélodies se sont inspirées de certains vers classiques, mais en les transformant du tout au tout ; c'est chimère que de vouloir trouver tout formés, chez les tragiques et les lyriques de la Grèce, les divers groupements de syllabes dont ils ont fait emploi (1).

Ces réserves faites, l'ouvrage est intéressant, et révèle un sens littéraire et musical très fin et très informé.

L. L.

G. FERRARA : **Di alcune pretese irregolarità nella Metrica dei Melodi bizantini.** Milan, Bernardoni, 1901.

Ces prétendues « irrégularités » ne sont que trop réelles : dans certaines pièces de la liturgie byzantine, dont les strophes sont réglées par un *hirmus* invariable, un vers contient tout à coup une syllabe supplémentaire qu'on ne sait comment expliquer. Le cardinal Pitra, qui découvrit les lois de la métrique byzantine, tâcha de les défendre contre ces infractions imprévues, soit en corrigeant le texte, soit en admettant certains cas d'exception. Meyer compte comme monosyllabes certains pronoms et noms de deux syllabes : rien de plus simple. Krombacher n'accepte aucune solution et remet en question la loi même de l'isosyllabisme. M. Ferrara, après avoir rappelé que Virgile

(1) On sait d'ailleurs qu'un petit nombre seulement de tragédies figuraient au programme des écoles byzantines pour Euripide ; par exemple, c'étaient *Hécube*, *Oreste* et *les Phéniciennes*.

faisait des vers de 13 à 17 syllabes (ce qui n'a rien à voir ici) propose d'admettre, ou bien un *hirmus* présentant une ambiguïté, par exemple une diphtongue qui peut compter pour une ou deux syllabes, ou bien une pause à la fin du vers, qui permet à l'intruse de se glisser sans trop appeler l'attention. Si donc, Krombacher ne voit pas de solution, M. Ferrara en découvre deux sans trop de peine : c'est peut-être une de trop.

L. L.

— Usant de la liberté récemment accordée par la S. Congrégation des Rites (rescrit du 10 juillet 1901), M. Ch. Poussielgue, l'éditeur parisien bien connu, entreprend, de concert avec les Bénédictins, la publication de livres de chant d'Église selon la tradition grégorienne. Une commission internationale de savants et d'artistes dirigera cette publication, sous la présidence de Dom Pothier et de Dom Mocquereau; la *Revue d'Histoire et de Critique musicales* y sera représentée par notre collaborateur, M. Louis Laloy.

Société des Concerts du Conservatoire.

Le Conservatoire vient d'inaugurer brillamment la reprise de ses concerts. Le nouveau chef, M. Georges Marty, dont nous avons applaudi, en son temps, le *Duc de Ferrare*, a trouvé le meilleur accueil auprès du public. Il a fait exécuter la *Symphonie pastorale* de Beethoven (dont le premier mouvement a été pris un peu trop vite); le chœur des nymphes de *Psyché* d'A. Thomas, qui, malgré sa faiblesse, a eu les honneurs du *bis*; une *ouverture à grand orchestre* de Mozart, — ouverture qui n'est pas un chef-d'œuvre, et qui était signalée sur la première page du programme comme " inédite ", alors qu'à la troisième page du même programme on donnait les nom et adresse de l'éditeur, avec le prix (j'avoue ne pas comprendre); trois chœurs de Corsi et de Lotti, qui *devraient être sans accompagnement*, mais qu'on fait toujours précéder, au Conservatoire, d'un prélude instrumental; enfin, l'ouverture du *Freischütz*, qui a été jouée en perfection.

M. Théodore Dubois.

Au concert du Châtelet vient d'être exécuté avec succès un poème symphonique de M. Th. Dubois : *Adonis*. Nous en donnerons une analyse dans notre prochain numéro.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.