

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 11-12

Décembre.

1901

Au moment où il est d'usage d'envoyer un souvenir cordial à tous ses amis, — comme nous le faisons ici pour nos abonnés, lecteurs, collaborateurs et adhérents, — notre pensée se reporte non sans tristesse vers les Bénédictins, qui expient sur la terre d'exil la noble intransigeance de leur foi. Nous ne serons pas démentis par ceux-là mêmes qui furent les auteurs obligés ou les témoins impuissants de cette séparation, en disant que le départ des Bénédictins a été une grande perte pour la France. Nous attachons trop d'importance, dans cette Revue, à la musique religieuse, pour ne pas regretter particulièrement cette absence; puissent les savants moines, restaurateurs de l'art et de la science du plain-chant, reprendre bientôt dans leur pays la place d'honneur qu'ils avaient conquise par tant de services éminents, et qu'ils occupent toujours en dépit des circonstances!

La Fête de Noël et la Musique.

Le jour anniversaire de la naissance du Sauveur est dans notre pensée inséparablement attaché à la date du 25 décembre. C'est là, en effet, la tradition de l'Église de Rome, attestée expressément dans un document de 354, mais remontant à une époque bien antérieure et, probablement, jusqu'aux origines de l'Église. Et certes, ainsi que le dit saint Jean Chrysostome (1), cette Église était parfaitement à même de connaître le vrai jour de la naissance du Christ, attendu que les actes du recensement exécuté par l'ordre d'Auguste se conservaient dans les archives de Rome.

Néanmoins, les églises d'Orient ne commencèrent qu'au IV^e siècle, celles d'Arménie et de Mésopotamie même seulement au XIV^e, à adopter la coutume de Rome. Jusqu'à cette époque, elles avaient célébré ce Mystère, pour la plupart, au 6 janvier, en le confondant sous le nom générique d'*Épiphanie* ou de *Théophanie* avec la manifestation du Sauveur faite aux gentils dans la personne des Mages (2).

(1) Sermon sur la fête de Noël.

(2) Voir Guéranger, *Année liturgique, Temps de Noël*; Kellner, *Hortologie*, Fribourg, 1901.

Mais si la date de la fête divisait les Églises, une chose les unissait; c'est l'éclat et l'accent particuliers avec lesquels elle fut célébrée partout, et, nous pouvons ajouter, de tout temps.

Depuis lors, chants et musique n'ont cessé d'entourer la crèche. L'allégresse se donne partout libre cours : à l'église comme au foyer de la famille, dans les classes inférieures de la société comme dans les classes les plus élevées, dans les rangs des artistes comme dans ceux des profanes de l'art musical.

Aussi bien ne sera-t-il pas sans intérêt de réunir en un tableau d'ensemble, si incomplet qu'il soit, les principaux groupes de compositions inspirées par la fête de Noël.

On peut les ramener à trois, selon leur rapport plus ou moins étroit avec la liturgie de la fête ; musique de Noël :

- I. strictement liturgique ;
- II. quasi-liturgique ;
- III. extra-liturgique.

Chacun de ces groupes, dont il n'est du reste pas toujours aisé de tracer exactement la frontière, a ses particularités et ses nuances.

I. — MUSIQUE DE NOËL STRICTEMENT LITURGIQUE.

Ce premier groupe comprend la musique qui accompagne ou orne les offices liturgiques conformément aux lois de l'Église en vigueur aujourd'hui.

On remarque d'abord dans les parties accoutumées de l'Office un accent de joie extraordinaire, un style tout spécial. C'est une expression de simplicité, de joie naïve, intime, mystique, quelquefois même un je ne sais quoi de populaire et de champêtre, de temps en temps encore des accents d'ardeur juvénile ou de joie angélique, jamais ou rarement un ton de grandeur ou de majesté. C'est que la majesté suprême, en ce jour, s'est abaissée, unie et manifestée à ce qu'il y a de plus humble. A cette vue, les âmes saintes épanchent leurs sentiments d'adoration ou leurs ravissements, tandis que les âmes simples et candides, comme celles des bergers, éclatent en chants d'allégresse.

Ce sont là les accents qui se répercutent dans les chants de l'Église. La préférence qui y est donnée aux modes à la fois gais et réservés dans l'Église latine, les 2^e, 4^e, 5^e, ou bien aussi 7^e et 8^e, est remarquable. Qui ne se rappelle avec plaisir les antiennes *Quem vidistis pastores*, et *Genuit puerpera Regem*, si pleines d'enthousiasme, l'Introït *Dominus dixit ad me* avec son accent de triomphe mystique ?

L'Église grecque n'a rien à envier en cela à sa sœur, l'Église latine. Les célèbres canons (séries d'hymnes) « *γειτός γεννάται, le Christ naît* » et « *"Ἐσωσε λαόν, le Seigneur est venu sauver son peuple* », composés ce dernier par saint Jean de Damas, le premier par son frère d'adoption, saint Cosmas, sont, comme texte et comme mélodie, une expression éloquente de sentiments analogues.

Et que dire des chants appelés *cathismata*, dont nous allons reproduire un spécimen ? N'est-ce pas l'accent d'une âme abîmée dans la surprise et dans le ravissement en face du mystère de la crèche ?

N^o 1. — *Office grec de Noël, 1^{er} cathisma de l'Orthros (1).*

The musical score consists of six staves of music in G clef, common time, and a key signature of one flat. The lyrics are in Greek and are as follows:

Δεῦτε ἵ - δω - μεν πιστοὶ ποῦ ἐγενή - θη ὁ Χριστός.

Ἄκολου - θήσω - μεν λοιπὸν, ἐνθα ὁ - δεύει ὁ ἀστήρ, Μετὰ τῶν Μάγων

Ἄνα - τολῆς τῶν βασιλέ — — — ων Ἀγγε - λοι ὑμνοῦ - σιν

ἀκατα - παύ στως ἔχει. Ποιμένες ἄγραυ - λοῦ - σιν φόδην ἐπά -

ξι - ον Δόξα ἐν [τοῖς] ὑψίστοις (λέγον - τες) τῷ σῇ - με - ρον

ἐν σπηλαῖ - ω τεχθέν — — — τι, ἐν τῆς παρθέ — — νου καὶ

Θεο - τό — — κού Ἐν Βηθλεὲμ τῆς Ἰ - ου - δαί — — ας (1).

Traduction littérale. — Venez; voyons, ô fidèles, l'endroit où est né le Christ. Suivons donc le chemin où nous conduit l'étoile, en la compagnie des Rois-Mages de l'Orient. Les anges y font retentir sans cesse des hymnes. Les bergers veillent en chantant un digne cantique, *Gloire au plus haut des cieux*, à Celui qui a été mis au monde dans la grotte par la Vierge et Mère de Dieu à Bethléem de Judée (1).

(1) Cette mélodie, telle que nous la donnons ici, est le résultat de l'étude comparée de cinq versions différentes. Du reste, en quelques endroits, il y a lieu de douter de l'authenticité même des paroles.

Cet accent de mysticité et de joie contenue se montre encore dans les compositions plus riches et plus développées.

Les Graduels *Tecum principium* de la Messe de nuit, en 2^e mode, et *Viderunt omnes fines terræ*, le premier répons de l'Office *Hodie nobis cœlorum rex*, ces derniers en 5^e mode, pour ne citer ici que des chants de la liturgie romaine, sont connus de tous.

Le moyen âge possédait un autre répons célèbre, chanté aujourd'hui aux processions du temps de Noël. C'est le répons *Descendit de cœlis*. Il a ceci de remarquable que le refrain, formé des paroles *et civit per auream portam lux et decus universæ fabricæ mundi*, portait, sur le mot *fabricæ*, une mélodie de plus en plus enrichie à chaque nouvelle reprise. De là l'expression *chanter cum fabricis* pour désigner la reprise plus riche, plus développée, de certains répons (1).

Ce répons nous conduit à une autre catégorie de compositions où la joie de Noël a su franchir les limites et les contours ordinaires des formules liturgiques.

Les *récitatifs liturgiques*, si stables pourtant en général, se sont enrichis de tons plus joyeux.

Déjà, la veille de la fête, à l'Office des Primes, au moment où l'on annonce journallement les fêtes du lendemain, la Naissance du Sauveur est annoncée sur un ton beaucoup plus solennel que celui employé de coutume. Tandis que le ton romain ordinaire se meut dans le cadre d'une quinte, l'annonce de Noël s'élance à la quarte aiguë aux mots *in Bethleem Judæ nascitur factus homo* et s'élève même à la quinte aiguë aux mots *Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem* (2).

Les *leçons* du premier *Nocturne*, où le prophète Isaïe, appelé le cinquième évangéliste, à raison de la clarté de ses prédictions messianiques, annonce la naissance du Sauveur, ont reçu à leur tour un ton spécial et des plus gracieux.

L'Office monastique de la nuit atteint son point culminant dans la lecture de l'Évangile des Matines, dont le ton, d'ordinaire si simple, s'épanouit en une véritable mélodie. Le moyen âge nous en a laissé plusieurs versions, en partie encore en usage. Les plus caractéristiques sont celles de Solesmes, en 4^e mode, celle du Graduel de Lecoffre, une autre découverte par le P. de Santi S. J. dans un manuscrit d'Udine (en Italie) du XIV^e siècle, en 1^{er} mode, et enfin une d'un Missel du XVI^e siècle appartenant à la Bibliothèque de la cathédrale de Namur.

Les versets dits à la fin des psaumes des Nocturnes ainsi que les répons dits brefs sont aussi chantés avec plus d'éclat. Dans certains monastères, on les accompagnait de l'harmonie médiévale, connue sous le nom de *l'organum*. En voici un spécimen recueilli par le Père Dreves S. J., dans un manuscrit de Hohenburg du commencement du XV^e siècle et publié dans son *Cantiones bohemicae* (Leipzig, 1886, p. 41).

(1) Voir pour ce détail les *Voyages liturgiques* du Sieur Moléon, Paris, 1718, p. 193. — Le répons *Descendit* est inséré dans le *Processionale* de Solesmes et dans celui des Dominicains.

(2) Ailleurs, par exemple dans les monastères de la Congrégation bénédictine de Cassin, la mélodie de cette annonce, chantée par un enfant, est encore plus ornée, plus suave, plus joyeuse.

N° 2. — *Office latin de Noël, leçons du 1^{er} Nocturne.*

Primo tempore allevata est terra Zabulon et terra Nephthali:
et novissimo aggravata est via maris trans Jordanem Galilae de gentium. &

Mais il est un chant qui, pour être d'un usage journalier aujourd'hui, n'en est pas moins tout spécialement inspiré par la fête de Noël : c'est le *Gloria in excelsis Deo*.

D'après le *Liber Pontificalis* (Actes des Papes), c'est le Pape Télesphore († 154) qui en introduisit l'usage à Rome, en le réservant tout d'abord pour la fête de Noël, ou plutôt pour cette même nuit de Noël qui ramène l'anniversaire de l'heureux avènement où il retentit pour la première fois.

De plus, pendant longtemps, le Pape à Rome et chaque évêque dans sa basilique avaient seuls le droit de chanter le *Gloria in excelsis* (1). Les évêques sont, en effet, nommés les anges des Eglises (2), et peuvent seuls prétendre à répéter l'hymne angélique. Dans certaines églises on venait y inviter solennellement le Pontife en ces termes ou d'autres semblables : *Summe Sacerdos, emitte vocem tuam et recita nobis Angelorum cantica quæ præcinuerunt Regi nato Domino. Eia, dic, domne, dic* (3). « Grand prêtre, élève ta voix et répète-nous les cantiques que les anges ont les premiers (præcinuerunt) fait retentir devant le Roi et Seigneur nouvellement né. Eia, dites, Seigneur, eia ! »

Si ces documents nous disent que le Pontife devait seul *chanter* l'hymne angélique, il faut évidemment l'entendre seulement des premières paroles, chantées par les anges. De fait, tout le reste n'est qu'une paraphrase de ce texte, en quelque sorte le premier *tropæ* composé par les chrétiens des premiers siècles.

Dans l'Office grec, le président du chœur (*Ιποεστώς*) dit les paroles angéliques trois fois au commencement de l'*Orthros* (*Matines*). Vers la fin de l'*Orthros* et avant le commencement de la Messe, le chœur les répète en y ajoutant la *grande Doxologie*, qui, tout en différant quelque peu du *Gloria* latin, lui correspond pourtant dans les grandes lignes (4).

Ce texte, avec les autres de la Messe, a servi de thème à des compositions sans nombre ; et c'est le ton et l'accent de Noël que les compositeurs se sont en général efforcés d'y mettre, avec plus ou moins de succès. D'après les rubriques liturgiques, le chant grégorien emploie, à la messe de minuit, le chant du *Gloria* dit de la Sainte Vierge, 7^e mode, nommé au moyen âge le mode *angélique*.

Gounod, dans sa messe de Sainte-Cécile (tant critiquée par nos musiciens d'Église),

(1) *Ordo romanus*, I, cité par Gautier, *Tropæ*, Paris, 1886, ch. XVI.

(2) *Apocal.* I, 20 et II, 1. ss.

(3) Biblioth. nat. de Paris, lat., 909, f. 11^r apud Gautier, l. c.

(4) La *Doxologie* grècque diffère du *Gloria* latin d'abord par quelques petites variantes, en omettant par exemple les mots *tu solus altissimus* et *cum sancto spiritu*. Elle ajoute ensuite une série d'autres invocations dont plusieurs se retrouvent dans le *Te Deum* latin, et parfois aussi, suivant les jours de fête, la petite Doxologie *Te decet laus* conservée encore dans l'Office bénédictin. Cf. la *Revue de l'Orient chrétien*, 1899, 2 et 3.

fait chanter les paroles des anges par une seule voix de soprano. Ce détail, joint à une harmonisation toute caractéristique, évoque instinctivement les impressions de la nuit de Noël.

Nous laissons les compositions de plain-chant, assurément les plus strictement liturgiques, pour nous occuper de deux autres catégories, appartenant encore à ce groupe : compositions *harmoniques*, poly et homophones, et compositions pour *orgue*. Elles ont leur place tout indiquée à côté des compositions du répertoire grégorien, attendu qu'elles lui empruntent souvent leurs motifs. C'est le cas surtout pour les compositions polyphones dans le style du XVI^e siècle. C'est ainsi que Palestrina, pour ne citer que le *Princeps Musicae*, nous a laissé deux Motets et une Messe sur la mélodie un peu modifiée du répons *Dies sanctificatus*. Ses deux Motets, sur le texte *Hodie Christus natus est* et d'autres, se rattachent, de même, au chant grégorien.

On pourrait croire que ces emprunts mêmes auraient conservé aux compositions polyphones le ton et le cachet particulier qu'on trouve dans les pièces correspondantes du chant grégorien. Il n'en est guère ainsi cependant. C'est que les mélodies grégoriennes modifiées dans leur rythme se trouvent comme effacées, absorbées, noyées dans ce contrepoint unicolore et impersonnel (1). C'est pourquoi, plus récemment, d'autres auteurs en tenant compte du caractère populaire, simple, naïf de la fête et du mystère de Noël, ont jugé préférable de recourir au style homophone au moins pour certains motets, et d'harmoniser simplement des séquences et d'autres chants légués par le moyen âge, tels que *Puer natus in Bethleem*, *Flos de radice Jesse*.

Il est vrai que ce genre de composition correspond moins aux exigences des règles liturgiques. Aussi est-ce pour ce motif que les tropes et les séquences du moyen âge, auxquels ces compositions se rattachent, n'ont pas été classés ici, mais dans le groupe suivant. Il convient de rappeler pourtant que, *historiquement*, ces compositions médiévales, harmonisées ou non, sont parfaitement liturgiques, puisqu'elles ont autrefois fait partie de la vraie liturgie.

Enfin l'*orgue*, l'instrument liturgique par excellence, abandonne à son tour son allure ordinaire et prend, sous la main des artistes les plus sévères, un ton et un rythme plus libres, plus dégagés, sans doute inspirés à la vue des rustiques bergers qui entourent la crèche. Les soi-disant *pastorales*, écrites dans le rythme plus léger de $\frac{6}{8}$, sont, en ce jour, *de convention* pour ne pas dire *de loi*. Citons seulement la pastorale en *fa* majeur de J.-S. Bach, le premier maître de l'*orgue*, une autre de Haendel empruntée à son Oratorio *Le Messie*. A défaut de pastorales et de morceaux du genre, ce sont des Noëls arrangés pour orgue qui doivent faire les frais des préludes.

En Italie, les orgues ont souvent un jeu réservé exclusivement au jour de Noël. Ce jeu s'appelle *uccelliere* ou *uccelletti*, « jeu d'oiseaux » dont il imite le gazouillement; et n'est-ce pas une pensée touchante de faire participer les oiseaux, ces chanteurs inimitables, au concert divin?

Ailleurs encore on exécute, durant la Messe ou durant la Procession qui la précède, des symphonies, souvent inédites, pour instruments à cordes avec accompagnement d'*orgue*. Dans la pensée des compositeurs et dans l'effet qu'elles produisent sur les auteurs, elles font écho aux transports des concerts angéliques. De rigides litur-

(1) Palestrina a cherché lui-même à donner une couleur spéciale à ses deux motets du *Hodie Christus natus* en répétant à la fin de chaque phrase comme un refrain le cri *Noe! Noe!* Ed. Breitkopf vol. III, p. 155 et vol. XXXI.

gistes y trouveront peut-être à redire. Mais ces manifestations naïves n'ont-elles pas pour excuse le sentiment qui les inspire ?

II. — MUSIQUE QUASI-LITURGIQUE.

A ce groupe appartiennent les compositions qui sans faire partie, aujourd'hui du moins, d'un Office liturgique proprement dit, s'y rattachent cependant en quelque façon.

Trois catégories de chant surtout rentrent dans ce groupe : les séquences et cantiques latins, les tropes, les mystères et drames liturgiques.

Les *séquences* (de même que les tropes) se rattachent par leur origine aux joyeux neumes de l'*Alleluia* chanté avant l'Evangile. Elles ont d'ailleurs été composées pour les remplacer ou du moins pour en remplir le rôle. C'est déjà dire qu'elles revêtent un caractère d'allégresse tout particulier accru encore par le mystère de Noël. Je ne serais aucunement surpris, dit M. Léon Gautier, « que les plus anciens (de ces chants) eussent été spécialement composés pour la fête très joyeuse de Noël, et pour la solennité non moins joyeuse de l'Epiphanie, en pleine allégresse des bergers et des mages » (1). C'est dire aussi que leur style et leur musique sont simples; et c'est ce qui les a rendus si populaires. Qui ne connaît la séquence *Laetebundus*, et qui ne tressaille à ses joyeux accents? Il faut citer à côté les charmants « rythmes » médiévaux *Salve Virgo singularis*, *Lux optata claruit*; *Puer natus in Bethleem*, puis le moderne et bien connu *Adeste fideles* (2). Ce dernier est tout à fait dans le genre d'un *cantique populaire*. Il a eu ses devanciers au moyen âge, par exemple dans l' « antienne » *Magnum nomen Domini*, qui est, au fond, un cantique, et dans les chants *Resonet in laudibus*, *Quem pastores laudavere*.

Telle a été la popularité de ces cantiques qu'ils sont jusqu'à aujourd'hui restés en usage même dans certaines contrées protestantes de l'Allemagne, en dépit des défenses royales réitérées il n'y a pas si longtemps.

Voici comment la matinée de Noël s'y passe.

Le peuple se réunit de grand matin à l'église pour célébrer ce qu'on appelle le *Quempas*. Ce mot, en apparence si étrange, vient des premières syllabes du cantique cité, *QUEM pastores laudavere*. Le *Quempas* se compose, en effet, des trois chants latins : 1^o *Resonet in laudibus cum jucundis plausibus*; 2^o *Magnum nomen Domini* intercalé en guise d'antienne entre les strophes du précédent; 3^o la séquence *Quem pastores laudavere*. On intercale après chaque strophe de cette séquence sa traduction allemande et une strophe de l'ancien chant *Nunc angelorum gloria*, également traduit en allemand.

Les *tropes* dérivent historiquement des séquences, qui ne sont, en définitive, que des tropes plus étendus. Ce sont des paroles intercalées dans les textes liturgiques primitifs, destinées à les commenter ou à les développer. Elles peuvent « tantôt précéder les textes préexistants de la vraie liturgie, tantôt les suivre, tantôt enfin se glisser entre toutes leurs phrases et prendre place entre tous leurs mots » (3). Bref, c'est une espèce de glose chantée à la gloire de l'Enfant de Bethléem.

Parmi les nombreux types connus, citons un des plus beaux : le trope commençant

(1) Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*, Paris, 1886, ch. xi.

(2) On trouve ces chants dans le recueil bien connu *Variae preces* de Solesmes. Ce recueil donne *Ecce nomen Domini* au lieu de *Magnum nomen Domini* pour l'antienne.

(3) Gautier, 1. c. ch. I.

par *Gaudeteamus* et commentant l'Introït de la messe du jour *Puer natus est nobis*.

Voici d'abord le texte primitif de cet Introït tel qu'on le chante encore aujourd'hui dans la liturgie romaine.

« *Puer natus est nobis, et filius datus est nobis, cuius imperium super humerum ejus; et vocabitur nomen ejus magni consilii angelus* ». Suit le 1^{er} verset du psaume 97 : *Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria Patri etc.* (1).

Voici maintenant le même Introït enrichi de son trope :

« *Gaudeteamus hodie quia Deus descendit de coelis et propter nos in terris. Puer natus est nobis, quem Prophetae diu vaticinati sunt. Et filius datus est nobis. Hunc a Patre jam novimus advenisse in mundum Cuius imperium super humerum ejus; potestas et regnum in manu ejus. Et vocabitur nomen ejus : Admirabilis, consiliarius, Deus fortis, princeps pacis, magni consilii angelus. Ps. Cantate, etc.* » (2).

Certes, on ne peut nier que les paroles du prophète reçoivent là un surcroît de lumière, pour ainsi dire d'actualité, qui frappe l'intelligence et enflamme le cœur. Ajoutez-y une mélodie contenue dans le ton et dans le style de l'antienne primitive, dans le 7^e mode, l'*« angélique »*, et vous conviendrez que c'est là une composition digne de la fête de Noël.

Ce genre de compositions fut très en vogue au moyen âge, et l'on en trouve un nombre considérable dans les recueils du genre.

Il est vrai que toutes n'étaient pas aussi heureuses ni aussi bien placées que celle-ci, et l'on conçoit l'aversion de certains auteurs pour ces « fantaisies » médiévales. Mais on aurait tort, ce semble, de les rejeter en bloc ou d'en condamner le principe. Il y en a beaucoup qui méritent l'attention du littérateur et du musicien. Et quant au principe, n'est-il pas consacré par le chant du *Gloria in excelsis Deo* tel qu'il se chante depuis des siècles? Celui-ci n'est autre chose, en effet, ainsi qu'il a été dit, qu'un trope sur les paroles de l'hymne des anges.

Parmi ces tropes, il y en avait qui, par leur facture particulière et les circonstances dans lesquelles ils furent exécutés, préparaient ou constituaient déjà en petit des *drames liturgiques*, genre passionnément cultivé au moyen âge, et dont la même fête de Noël fut surtout la grande inspiratrice.

Mais, avant tout, que sont ces *drames liturgiques*?

Ce sont des représentations dramatiques plus ou moins développées du mystère de la crèche.

Des auteurs en ont fait remonter la première idée à saint François d'Assise. L'histoire rapporte, en effet, que ce saint fit placer une crèche dans l'église, et représenter la scène des bergers, chantant devant la crèche, dans le dessein d'attirer et d'instruire le peuple.

Mais le patriarche séraphique ne fut que le propagateur d'un usage bien antérieur. L'origine doit en être recherchée dans les processions usitées au moyen âge surtout à Noël, et comme nous l'avons vu, dans les chants « tropés » qui les accompagnaient.

Ces processions se faisaient entre l'office des Matines et le début de la Messe; un reste s'en est conservé dans différentes églises et dans différents pays.

(1) « Un enfant nous est né et un fils nous est donné. L'empire repose sur ses épaules, et son nom est Ange du grand Conseil. Ps. Chantez au Seigneur un cantique nouveau par ce qu'il a fait des merveilles ».

(2) Traduction littérale. « Réjouissons-nous aujourd'hui parce que Dieu est descendu des cieux, et pour nous, sur terre, nous est né un enfant, que les prophètes ont prédit longtemps. Et un fils nous est donné. C'est lui que nous savons maintenant être venu du Père dans le monde, Son empire repose sur ses épaules,

Dans certaines églises d'Italie, par exemple, on porte la statue de l'Enfant-Jésus en procession à travers l'église pendant que le jubé exécute une symphonie pour instruments à cordes. La procession étant revenue devant l'autel, l'Enfant-Jésus y est placé dans une crèche, et la messe commence.

Dans quelques églises dominicaines, l'Enfant-Jésus est placé, avant Matines, sur l'autel; on le dévoile à l'Invitatoire, et au *Te Deum* on le porte en procession vers la crèche.

Au moyen âge, la procession se faisait de même vers la crèche, qu'on a dressée derrière le maître-autel, et où se trouve une image de la Sainte Vierge. Un enfant de chœur se met à l'entrée du chœur; il représente l'ange et annonce aux chanoines ou aux moines la naissance du Sauveur. Des moines ou des clercs, représentant les bergers, entrent du bas côté du chœur et se dirigent vers la crèche en chantant *Pax in terris* (*Paix sur la terre*).

Là s'engage un dialogue comme le suivant. DIACRES ou clercs près de la crèche : *Quem quaeritis in praeseppe, pastores dicite*; — qui cherchez-vous dans la crèche, bergers, dites? — Des CHANTRES répondent : « *Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum*; — le Sauveur, le Christ, le Seigneur, un enfant enveloppé de langes, suivant la parole de l'ange ». — Les DIACRES : « *Voici ce petit Enfant avec Marie, sa mère, duquel le prophète Isaïe a prédit : Voici qu'une Vierge concevra et enfantera un fils. Et vous, allez annoncer qu'il vient de naître.* » — Les CHANTRES : *Alleluia, alleluia. Maintenant nous savons vraiment que le Christ est né sur terre, duquel, vous autres tous, chantez, en disant avec le Prophète : Puer natus est nobis.* Ces derniers mots sont le commencement de l'Introït pour la troisième messe (1).

On le voit, le trope primitif s'est élargi, il s'est transformé en une petite scène dramatique, rattachée au texte même de la liturgie, et préparant l'Introït de la Messe. Il n'a plus qu'un pas à faire pour constituer un véritable drame liturgique.

Pour ce faire, on lui donnera une autre place, moins restreinte, dans l'Office sacré; on ne le soude plus à l'Introït; on le chante à Matines après le dernier répons et avant le *Te Deum* qui devra clore dignement ces scènes.

Parmi les drames liturgiques qui représentent directement le mystère de Noël, les plus connus ont pour titre : *L'Adoration des Mages*, *Les Pasteurs*, *Les trois Rois*. D'autres s'y rapportent plutôt indirectement, comme les drames de *Daniel* et les *Prophètes du Christ*.

La langue latine et le plain-chant dans lesquels ils ont été composés réussirent à leur conserver un caractère suffisamment austère et ecclésiastique, pour ne pas paraître déplacés dans le cadre sacré où ils figuraient. Mais ils avaient en eux un germe de mondanité qui ne tarda pas à les porter en dehors de l'auguste enceinte des temples. Alors nous y voyons figurer comme acteurs, non plus des clercs, mais des laïques, et ces drames liturgiques sont devenus de simples mystères religieux (2).

et la puissance et le règne sont dans sa main. *Et son nom est : Admirable, Conseiller, Dieu puissant, Prince de la paix, ange du grand conseil. Ps. Chantez, etc.* »

(1) Léon Gautier. *Histoire, etc.*, ch. XIV.

(2) Cette distinction entre *Drames liturgiques* et *Mystères* a été faite par M. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, Paris, Didron, 1861, introduction, p. 8.

III. — MUSIQUE DE NOËL EXTRA-LITURGIQUE.

Ce groupe se retrouve dans trois milieux différents : la famille, la rue, le concert.

La fête de Noël au sein de la famille ! quelle joie pour les petits et pour les grands ! et cela parmi toutes les nations chrétiennes ! Ici la crèche, là l'arbre de Noël, là encore l'un et l'autre à la fois ! Oui, c'est là qu'est né le *Noël* en langue vulgaire. Avec la langue, le caractère particulier de chaque nation s'est manifesté dans ces cantiques.

Les Noëls français, provençaux, etc., par exemple, ont été généralement composés pour la famille et pour elle seule. Et quelle admirable fécondité de production ! que d'inspirations exquises et délicieuses ! Qui ne connaît la charmante collection de Solesmes ? Les Noëls *Pour honorer les langes, les Bohémiens, le Maître de la grange* chez qui saint Joseph a cherché un refuge, *Quittez pasteurs*, etc., sont des morceaux justement aimés de tous et toujours joyeusement enlevés.

Les Allemands, eux, ont leur *Heiligste Nacht* et leur *Stille Nacht*, etc., à l'accent suave et recueilli. Aussi bien les trouve-t-on dans les livres de cantiques destinés à l'Église d'où ils ont passé dans la famille.

D'autres cantiques, il est vrai, semblent, au contraire, avoir effectué une émigration en sens inverse, au grand chagrin des réformateurs de la musique d'Église. Tel le cantique entendu par feu M. Witt, le créateur de la société de Sainte-Cécile, dans une église de la Souabe bavaroise. Après la consécration, raconte-t-il lui-même, l'organiste faisait un prélude des plus doux et des plus gais ! Puis commence un morceau de chant dialogué entre les bergers, écrit en dialecte souabe, accompagné d'une musique sur ces mots :

« *Stephanchen, etwas Neues!* — Petit Etienne, [écoute] une nouvelle ! » Le lecteur devine la suite du morceau, et jugera de l'impression causée au grand réformateur allemand.

Mais tandis que la famille est réunie, on entend, du dehors même, des voix argentines, comme celle des anges de Bethléem. C'est, en effet, l'usage de certaines contrées que les enfants, surtout pauvres, vont chanter des Noëls sous les fenêtres de leurs voisins plus favorisés par la fortune, pour recevoir ensuite une récompense justement méritée par ces sérénades pieuses. Sans doute, ce ne sont pas de nouvelles compositions qui se produisent, mais, tombant des lèvres d'enfants dans la « nuit sainte », et au dehors, elles semblent venir toutes fraîches du paradis.

Voici un cantique du moyen âge en usage en Allemagne :

Omnis mundus ju_cun_de_tur, Na_to Sal_va_to _ re, Cas_ta
 ma-ter quem conce-pit Ga-brie_lis o _ re. So _ no_ris vo_ci_bus,
 sin_ce_ris men_ti_bus Ex_sul_te_mus et lac_te_mur ho_di_e, ho_di_e,

hodi-e. Christus na-tus ex Ma-ri-a vir-gi-ne, vir-gi-ne, vir-gi-ne,
 vir, gi-ne. Gau-de-te, gau-de-te.
 Gau-de-a-mus et lac-te-mur i-ta-que, i-ta-que, i-ta-que,
 i-ta, i-ta, i-ta, i-ta, i-ta-que, -que (al-i-ta-que)

Ailleurs, comme à Rome, avant 1870, les bergers descendaient des monts et venaient des campagnes, pour faire entendre leurs fifres et leurs cornemuses. Qui, à Rome, ne connaît pas les « pifferari » ? Maintenant la municipalité leur a fermé les portes ; mais à Naples on les voit encore, ou plutôt on les entend produire leurs concerts improvisés pendant toute la neuvaine de Noël.

Ce sont ces sérénades qui ont inspiré, sans doute, ces morceaux d'ensemble pour instruments d'enfants composés dans les derniers temps, par exemple par Cromberg, et où figurent tous les instruments imaginables ; même la voix du coucou et celle d'autres oiseaux n'en sont pas exclues.

Si la famille et la rue mettent si largement à contribution l'art musical, que fera la salle de concert ? Boudera-t-elle à la vue de cet empiétement sur un domaine qu'elle considère comme le sien ? Loin de là. Elle s'inspire du mystère d'abord, et puis de ce qu'elle entend partout autour d'elle, à l'église, devant la crèche, dans la famille, pour créer des œuvres d'autant plus parfaites et sublimes qu'elles s'efforcent généralement de reproduire le ton simple et naïf de la fête.

Malgré ce caractère commun à toutes les compositions, on peut distinguer parmi elles des compositions proprement populaires et d'autres plus savantes.

Parmi celles-là, on remarque le *Adeste fideles* avec des harmonisations variées, publiées chez Novello, à Londres, ou encore par un auteur français.

Qui ne connaît ensuite et n'aime pas ces vieux Noëls harmonisés par Gounod et d'autres, avec leurs longues notes tenues par les voix, la bouche fermée ?

En Allemagne, l'*Oratorio de Noël* du curé Müller jouit d'une légitime popularité. Il se compose de parties instrumentales (piano-forte avec ou sans orchestre), enchaînant des parties vocales de style très simple, et l'auteur y a utilisé différents Noëls, la plupart connus, et les a harmonisés d'une façon intéressante. Le tout — et c'est ce qui en a fait le succès — est exécuté avec des tableaux vivants représentant les scènes commentées par la musique, par exemple : le paradis, l'étable de Bethléem, avec les bergers, etc.

En passant ensuite à la musique plus polyphone, nous rencontrons en Angleterre et en Allemagne d'abord, les oratorios immortels de Haendel et de Bach, le *Messie* et l'*Oratorio de Noël*; puis Lowe, qui, dans son Oratorio *Die Festzeiten*, a écrit sur Noël

des pages charmantes et qui comptent parmi les mieux inspirées de son œuvre ; enfin le *Stern von Bethlehem* de Rheinberger.

Parmi les œuvres des compositeurs français, citons *La Fuite en Egypte* de Berlioz, *La Rédemption* (et le *Bethléem*) de Gounod et celle de César Frank, l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, *La Nativité* de Henri Maréchal et *La Nuit de Noël* de Gabriel Pierné.

Récemment, Perosi a réjoui le monde par son bel oratorio *Il Natale*, œuvre qui marque un progrès sensible sur les compositions précédentes du maître italien. La peinture de la nuit de Noël par l'orchestre et le *reclinavit eum in præsepio* du ténor sont, entre autres, des parties inoubliables pour quiconque les a entendues.

Cet aperçu, tout incomplet qu'il soit, fournit une nouvelle preuve de l'importance que les sublimes mystères de la religion ont eue dans le développement historique et esthétique de l'art, et de l'art musical en particulier. Ils sont la source la plus féconde de ses plus sublimes inspirations.

DOM HUGUES GAISSER, O. S. B.

Une nouvelle histoire de la musique.

The Oxford history of music, vol. I, The polyphonic period. Part. I, Method of musical art, 330-1330, par H. E. Wooldridge, M. A., professeur d'histoire des Beaux-Arts à l'Université d'Oxford. (Un fort vol. de 388 p. avec nombreuses planches musicales et fac-similés, Oxford, Clarendon Press, 1901.)

Voici le premier volume d'une histoire de la musique dont la conception est nouvelle, et qui, soit par la netteté de son plan, soit par la compétence et l'autorité de ceux qui en assureront l'exécution, paraît destinée à un brillant succès. « L'histoire de l'art musical, dit l'éditeur (W. H. Hadow) dans une courte préface, a été jusqu'ici *biographique*. Elle a eu le même esprit que l'épopée, qui fixe notre admiration sur les princes et les héros d'élite, mais nous renseigne peu sur le gouvernement du royaume ou la fortune de l'armée. Cette méthode est intéressante, humaine ; elle est un hommage rendu aux grands maîtres ; mais elle a de nombreux inconvénients : elle laisse d'abord dans l'ombre les œuvres des compositeurs secondaires ; en outre, elle place les compositeurs de génie dans une perspective fausse. L'histoire d'un art, comme celle d'une nation, est autre chose qu'une suite de prouesses individuelles. Elle doit montrer les humbles commencements et le lent progrès des formes de composition. Cela est surtout vrai de l'art musical où règne, plus que partout ailleurs, la loi de continuité ». Dans cette page, que je résume ou traduis librement, nous voyons que la nouvelle histoire s'attachera à l'étude des *genres* et à leur *évolution*. On ne s'étonnera pas qu'il en soit ainsi dans le pays de Herbert Spencer. Les deux premiers volumes, écrits par l'éminent professeur de l'Université d'Oxford, M. Wooldridge, s'étendront jusqu'à la période du déchant, puis exposeront le développement du *contrepoint modal* jusqu'à Palestrina ; le troisième, confié à M. C. H. H. Parry, compositeur distingué, professeur de composition et d'histoire au « Royal College of music », ira de Josquin et Arcadelt (xv^e siècle) jusqu'à Purcell (xvii^e siècle) ; le quatrième, écrit par M. J. A. Fuller Maitland, sera consacré au *contrepoint harmonique* (Bach et Händel) ; le cinquième (M. W. H. Hadow) sera consacré à l'école viennoise, de Haydn à Schubert, et au développement de la grande composition *instrumentale* ; le sixième (auteur : M. E. Dannreuther) décrira l'évolution de l'art *romantique* représenté par Weber au

théâtre, Schumann et Chopin dans la musique de chambre. Les manifestations les plus récentes de l'art sont laissées de côté, comme ne pouvant encore donner lieu à un jugement impartial et définitif ; et c'est sous forme de prétérition seulement que sont nommés, dans ce programme, Brahms et R. Wagner, Tchaïkovsky, Dvorak et R. Strauss. « Notre principal objet, est-il dit encore dans la préface, est de suivre les diverses phases du développement de l'art musical, à peu près comme on suit l'évolution d'un langage vivant ».

Tel est, en quelques mots, le plan de l'œuvre. Le cadre est très net, assez large pour que rien de ce qui est musical ne lui demeure étranger. Personnellement, j'avoue que je préférerais une histoire qui ne serait pas conçue dans un esprit exclusivement *musical* (au sens didactique et scolaire du mot), et qui, suivant la méthode appliquée par Taine à la littérature, s'attacherait toujours à montrer le lien de l'art avec les mœurs, l'état de la civilisation, les circonstances de tout genre qui influent sur le sentiment et la pensée des compositeurs. Quand nous sommes aujourd'hui en présence d'une œuvre individuelle, nous cherchons avant tout la personnalité qu'elle exprime ; de même, quand nous étudions un genre — le plain-chant, la polyphonie néerlandaise, la symphonie, l'opéra italien, etc... — ne devons-nous pas chercher aussi la personnalité *collective* qu'il traduit et étudier l'état social qui lui a donné naissance ? Un universitaire n'a-t-il pas une situation privilégiée pour ce genre de travail ? La musique est une floraison ; l'historien peut se borner à l'étudier en elle-même, et nous rendre ainsi les plus grands services ; mais comme on aimeraît une histoire qui retrouverait les racines multiples de l'art dans la vie matérielle, politique, morale et religieuse des diverses nations ! En musique, les faits sont trop souvent présentés sans préparation suffisante, comme les règles de la fugue et du contrepoint qui, dès la première page des traités classiques, ressemblent à des axiomes tombés du ciel. — Mais un auteur doit être jugé sur ce qu'il a fait, et non sur ce qu'il aurait pu faire ; aussi bien, dans le programme de l'Histoire d'Oxford, il y a quelques déclarations qui semblent promettre de nous satisfaire sur le point que je viens d'indiquer ; et le premier sentiment que doivent inspirer les débuts de cette œuvre de longue haleine, est un sentiment de reconnaissance.

En effet, le volume que vient de faire paraître M. le professeur Wooldridge et dont le titre est reproduit en tête de cet article, a trois caractères qui le recommandent suffisamment à tous les lecteurs : il est scientifique, et en même temps très clair ; en outre, il contient un grand nombre de documents importants, réunis, traduits et commentés souvent pour la première fois, sur les plus anciennes formes de la composition : *déchant*, *organum*, *rondel*, *hoquet*, *conduct*, etc. Plus de la moitié du volume (p. 175-388) est consacrée à l'étude de ces humbles commencements de l'architecture musicale, que l'auteur classe de la manière suivante : 1^o Compositions où toutes les parties ont les mêmes paroles (*Organum communiter sumptum*, *Cantilena*, *Rondel* ou *Rota*) ; 2^o Compositions où chaque partie a un texte spécial (*Motet*) ; 3^o Compositions où toutes les parties n'ont pas de paroles (*Hoquet*, *Conduct*, *Organum purum*). Les exemples musicaux, beaucoup plus étendus que le texte littéraire, et souvent accompagnés d'un fac-similé phototypique, ont été pris à la Laurentienne de Florence (p. 189-309 et 357-370), aux bibliothèques du British Museum et de Cambridge (p. 309-324 et *passim*) aux bibliothèques de Cambrai (p. 325) et de la Faculté de médecine de Montpellier (p. 373 à la fin). Quelques-uns avaient été déjà reproduits par M. E. de Coussemaker dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. En somme, c'est la Laurentienne qui a fourni le contingent le plus riche ; et les circons-

tances suivantes veulent que ce soit pour le plus grand plaisir de ceux qui s'intéressent particulièrement à la musique française.

Le manuscrit de la bibliothèque de Florence généralement connu sous le nom d'*Antiphonarium mediceum* contient un grand nombre de compositions vocales à 2, 3 et 4 parties (écriture du XIII^e siècle). Or, cette collection a été identifiée avec une série (ou partie de série) de six volumes connus pour avoir appartenu à la bibliothèque musicale de Notre-Dame de Paris, au milieu du XIII^e siècle. Voici comment cette identification a pu être faite. L'auteur anonyme d'un traité *De mensuris et discantu*, dont le manuscrit se trouve au British Museum (Royal MSS. 12. c. 6) donne la liste de six volumes qu'il a probablement vus lui-même dans la « librairie » de la cathédrale de Paris. Déjà, le Dr Wilhelm Meyer, professeur à Göttingue, étudiant le manuscrit de Florence, avait été frappé de l'analogie que présentait le titre de certaines pièces avec les indications données par l'auteur anonyme, sur la collection de Paris; il avait consigné ses observations dans une brochure parue en 1898 et intitulée : *L'origine du Motet*. M. le professeur Wooldridge, utilisant cette découverte, la met à l'abri de toute contestation en publiant sur deux colonnes (p. 12 et 13) le texte des manuscrits de Florence et du British Museum ; et comme le manuscrit de Florence est, à ses yeux, une des sources les plus riches d'inédits, il en résulte que son livre ajoute, pour nous, à un intérêt scientifique, un intérêt patriotique : il nous permet de croire que, dès le moyen âge, la musique française commençait à se répandre à l'étranger, et que son magnifique essor, au XVI^e siècle, ne fut pas sans préparation.

Un mérite, d'ordre plus général, du livre de M. Wooldridge, c'est qu'il expose très clairement, et d'après le texte des théoriciens (p. 102-169), en usant de tableaux qui parlent aux yeux, les règles de l'écriture musicale au moyen âge; ceux qui ne sont pas encore familiers avec ce sujet pourront s'épargner, en le lisant, des recherches souvent difficiles et auront en main tout ce qui est nécessaire pour déchiffrer et traduire en notation moderne les vieux monuments de l'art musical. Cette partie du livre est supérieurement traitée ; je reprocherai même à l'auteur (sans exprimer, cette fois, une simple préférence, et en restant au point de vue où il s'est placé lui-même), d'avoir presque absorbé tous ses efforts dans cette étude. En somme, ce volume est consacré au déchant, au *cantus mensurabilis*; la musique dite « grégorienne », et la musique grecque, dont il est parlé dans les pages 1-24, ne sont prises en considération que dans la mesure où elles font connaître les origines (ch. I) et les matériaux (ch. II et III) de la polyphonie. Cette introduction est insuffisante; il me semble qu'il y a là une singulière lacune. Que la théorie de la musique grecque soit exposée en quelques pages, soit; mais pourquoi le plain-chant n'est-il pas étudié pour lui-même, comme une « époque » capitale de l'histoire de l'art? Il méritait à lui seul un volume; et il ne manquait pas, en Angleterre, de gens compétents — tels que le Rév. W. H. Frere — pour l'écrire. Il me paraît très regrettable que le dessein de présenter surtout « l'évolution » de l'art ait abouti à une pareille disproportion dans le développement des diverses parties du programme. On peut regretter aussi l'absence d'indications bibliographiques (travaux récents). Cette omission paraît être systématique et on croit en deviner la cause. Une bibliographie complète du plain-chant exercerait pendant plusieurs années la patience d'un Ulysse Chevallier et demanderait trois ou quatre volumes; on comprend alors que l'historien écarte résolument tous les ouvrages de seconde main pour être seul devant son sujet et n'étudier que les sources. Mais il y a des ouvrages, publiés au XIX^e siècle, qui sont aussi importants que des sources, car on y trouve des photographies de documents essentiels; et puisque, dans ce

premier volume de M. Wooldridge, on rencontre les noms de Coussemaker, de Meyer... on s'étonne de n'y pas voir cités les Bénédictins de Solesmes et les savants qui, en Angleterre, ont dirigé les belles publications de la *Music medieval Society*.

En somme, l'*Histoire de la musique* commencée à Oxford, est une très sérieuse et très utile publication, plus accessible au public français, à cause de sa clarté, que la plupart des travaux de détail publiés en Allemagne, et que nous suivrons avec grand intérêt; puisse un tel travail inspirer quelques réflexions à ceux de nos professeurs français qui, ayant la charge d'enseigner « l'histoire des Beaux-arts », ne se croient nullement obligés à s'occuper de la musique!

J. C.

Notice sur deux Manuscrits de Musique de Luth, de la Bibliothèque de Vesoul.

Il est reconnu aujourd'hui que les recueils de compositions destinées au luth sont au nombre des documents les plus utiles à consulter pour l'histoire des origines de la musique moderne. On sait, en effet, qu'avant l'avènement du clavecin le luth était par excellence l'instrument universel, propre, semblait-il, aussi bien à rythmer les mouvements de la danse, qu'à soutenir la voix des chanteurs ou des diseurs de vers, et qu'à faire valoir la virtuosité des solistes. Étudier sa littérature, c'est donc en même temps remonter aux sources de l'art instrumental, et pénétrer dans l'intimité des anciennes assemblées de musique; c'est découvrir les racines profondes de certaines formes artistiques, et savoir de quel aliment esthétique s'entretenait l'intelligence de nos lointains ancêtres. A ce dernier point de vue, il sera surtout intéressant de feuilleter des recueils formés par un ou plusieurs luthistes pour leur usage personnel, sans dessein de publication, et plutôt au jour le jour, selon leurs rencontres ou leurs préférences, que d'après un plan méthodique. En décrivant deux manuscrits de la fin du XVI^e siècle, qui portent évidemment ce caractère, et que leur situation dans une bibliothèque de province rend moins accessibles que d'autres aux travailleurs, nous espérons ne pas apporter une contribution inutile à l'étude de l'ancien art musical.

Ces deux manuscrits, à la confection desquels ont successivement coopéré plusieurs personnes, mais qui en dernier lieu ont été possédés par le même musicien, appartiennent à la bibliothèque de la ville de Vesoul (Haute-Saône). Nous les y avons découverts en 1887 dans des lots d'ouvrages imprimés, non encore classés à cette époque (1). Les cotes 698 et 711, que portaient alors les deux manuscrits, et par lesquelles nous les avons désignés dans une précédente étude (2), devaient être modifiées le jour où les volumes reviendraient à leur vraie place, parmi les manuscrits et dans la réserve de la bibliothèque. Lorsque nous pûmes de nouveau les étudier, en 1901, ils étaient numérotés 9287 et 711, et ces cotes étaient encore provisoires, le bibliothécaire actuel, M. le professeur Stuff, procédant précisément à une refonte générale du catalogue. Faute donc d'un chiffre définitif, nous emploierons les lettres A et B pour distinguer les deux recueils.

(1) Ce fait explique comment ils n'ont pas été mentionnés dans le Catalogue des MSS. de la bibliothèque de Vesoul, qui a été dressé par M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs, et publié dans le tome VI du *Catalogue général des MSS. des Bibliothèques publiques des départements*.

(2) *Notes sur l'histoire du luth en France*, 1900, in-8°, extr. de la *Rivista musicale italiana*, vol. V et VI.

* * *

Le volume A (coté jusqu'ici 711) est un petit in-4° (hauteur 0^m20, largeur 0^m16) de 96 feuillets non chiffrés, contenant sur chaque face six portées de six lignes ; la ligne inférieure de la dernière portée se trouve en quelques feuillets supprimée ou entamée, soit par une erreur de réglage, soit par la maladresse d'un relieur d'ailleurs peu habile, et qui s'est contenté de recouvrir les cahiers de papier d'une feuille mal tendue de parchemin. Aucun titre, aucun nom de rédacteur ni de possesseur ne se lisent au dehors ni au dedans du volume. L'écriture, la notation et le choix des morceaux diffèrent avec une égale précision le travail des luthistes qui ont l'un après l'autre rempli les pages réglées.

Le premier de ces musiciens inconnus note ses pièces selon le système de la *tablature française*, tel que l'avaient modifié les luthistes de la fin du XVI^e siècle, c'est-à-dire par *lettres enfilées* (1) sur une portée de six lignes, la ligne supérieure représentant la chanterelle. Il exprime les valeurs par les figures ordinaires de la notation musicale. Il inscrit tantôt en français, tantôt en italien, les titres des morceaux. Il les groupe selon leur forme, par séries de pièces de même genre, laissant entre chaque série un petit nombre de feuillets blancs. Sa part dans le contenu du manuscrit est ainsi constituée :

Fol. 1 à 11 : deux *passages* ; *Bergamasque* ; *Prélude* ; *Passe meze* ; autre *Passe meze* suivi de sa *Gaillarde* ; *Pavane d'Espagne*, suivie de son *double* ; *Ballet Une jeune fillette* ; *l'Espagnolette* ; *Gaillarde* ; *la Barrière* (en partie raturée) ; *Passe mezo romanesque*, suivi de ses trois *Gaillardes* ; autre *Passe mezo*.

Fol. 39 à 41 : quatre *Voltes* ; quatre *Courantes* ; une cinquième *Volte*.

Fol. 45 à 55 : trois *Branles*, dont le premier porte à la fin l'indication « primo brando del Lorenzino » ; quatre *Branles gays* ; un *Branle double*.

Le répertoire de ce premier luthiste est, on le voit, formé d'airs à danser. Leur extrême simplicité harmonique n'exigeait de l'exécutant qu'une habileté moyenne, et tout au plus quelque légèreté dans les passages en notes de petites valeurs qui ornaient ou variaient une mélodie principale, souvent gracieuse. La seule de ces petites pièces qui porte un nom d'auteur, le « Primo brando del Lorenzino », fut imprimée plus tard, en 1603, au fol. 140 v^e du célèbre *Thesaurus harmonicus* de Besard. Il en est de même pour deux petits « Branles gays » anonymes, qui se trouvent au fol. 51 du manuscrit, et, réunis en un seul, au fol. 143 v^o du gros volume de Besard, et qui se font remarquer par la basse contrainte *Fa, ut, fa*, marquant invariablement les trois temps de chaque mesure, et accompagnant parfois un peu rudement un motif d'allure coulante et populaire (2).

Nous traduisons en entier et littéralement le *Passe mezo Romanesque* et les trois *Gaillardes* qui lui font suite, en forme de variations.

Aux ff. 10 v^o et 12 du ms, la même tablature par lettres enfilées sert à la notation d'un *Branle simple* et d'une pièce vocale transcrise, dont le titre est donné en marge : *Di gran valor a 3, Ghinolfo Dattari* (3). D'après l'aspect de l'écriture, il nous semble douteux que ces deux pièces proviennent du premier possesseur du manuscrit.

(1) Au lieu de lettres *intercalées entre les lignes*, autrement dit dans les *espaces* d'une portée de cinq lignes, comme au temps d'Albert de Ripe, Adrien Le Roy, et autres (1550 environ).

(2) Malgré la ressemblance des titres, la *Pavane d'Espagne* du ms. n'a point de rapports avec la *Pavane Espagnole* du recueil de Besard (fol. 105).

(3) Cette pièce figure en tête du recueil de Ghinolfo Dattari, de Bologne, intitulé *Le Villanelle a tre*, a

La part du dernier possesseur dans la rédaction du recueil est de beaucoup la plus considérable. Selon toute apparence, ce luthiste a commencé son travail au milieu du volume, en partant du fol. 56 v°, et en datant sa première page du 27 juin 1598. Après quoi, revenant en arrière, il a utilisé les feuillets laissés en blanc par ses prédecesseurs, et jusqu'aux portées que ceux-ci avaient négligées au bas de certaines pages. C'est ce que prouve notamment l'inscription, grattée, mais encore lisible, *aoust 1598*, au fol. 20 v°.

La tablature dont se sert ce dernier luthiste se compose de *chiffres enfilés* sur six lignes : on serait donc tenté tout d'abord de se croire en présence d'une notation étrangère, puisque tels étaient à cette époque les éléments de la *tablature italienne* ; mais l'on ne tarde pas à reconnaître qu'il s'agit d'une forme exceptionnelle de la *tablature française*, car la chanterelle y est bien représentée par la ligne supérieure de la portée, ce qui est de règle dans la notation française de luth, l'italienne, comme l'on sait, plaçant au contraire la chanterelle à la ligne inférieure de la portée. Les signes de valeur varient. Pour les premiers morceaux inscrits (à partir du fol. 56 v°), le luthiste emploie les formes graphiques de la notation musicale ordinaire ; ensuite il se contente de marquer les simples *queues*. Il se sert de la langue française pour les explications qui accompagnent quelques morceaux (1), et ajoute des titres français au-dessus de certaines pièces munies de titres italiens par le premier possesseur. Il ne se distingue pas moins de celui-ci par le choix des morceaux que par la notation. Exécutant plus habile ou musicien plus instruit, il donne toutes ses préférences aux transcriptions de pièces d'orgue et de pièces vocales polyphoniques. La liste des œuvres copiées de sa main dans le manuscrit montrera qu'il allait aussi loin que possible dans la voie de la transcription instrumentale.

Des ff. 56 v° à 69 v°, il note un arrangement pour luth de treize *Ricercari* à quatre parties de Costanzo Antegnati, composés originairement pour l'orgue, et qui, à notre connaissance, n'ont pas été retrouvés jusqu'ici dans leur forme primitive (2). Selon l'usage des organistes italiens de cette époque, chaque morceau porte un titre particulier, que le luthiste a soin de conserver, en écrivant, en tête du premier : « *Libro primo. Ricercar i a 4. Costanzo Antegnati. La Capitana* », en tête de chacun des suivants, les mots « *Ricercar a 4* », le numéro d'ordre et le titre : 2, *la Solda*; 3, *la Lana*; 4, *la Foresta*; 5, *la Longhena*; 6, *la Pellegrina*; 8, *la Secca*; 9, *la Spina*; 10, *la Martinenga*; 11, *la Calina*; 12, *la Morara*; 14, *la Guarina*; 15, *la Zecca* (3).

La mention du nom de l'auteur manque sur d'autres pièces instrumentales, contenues dans les ff. 81 v° à 92, et présentées sous les titres suivants : fol. 81 v° : « *Canzon sesta, l'Alcenagina; sopra Vestiva i colli* »; fol. 82 v° et suiv., *Canzon prima, la Rovatina*; 2, *l'Ardina*; [3] *la Galluppa*; 4, *la Rustica [sopra] Vitam æternam*; 5, *la Pomponazza*; 7, *la Guamina*; 8, *la Banchierina*; 9, *la Camerina, sopra Veni*

quattro, e a cinque voci, publié à Venise, par Girolamo Scotto, en 1568. Voy. E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, 1892, t. I, p. 199.

(1) Par exemple « Retournez à telle signe . ↘ . Recommencés au commencement à tel signe .. et finés à tel marque ⌂ ».

(2) Fétis (*Biogr. univ. des mus.* I, 116), A.-G. Ritter (*Zur Geschichte des Orgelspiels*, 1884, p. 14 et s.), et M. Eitner (*Quellen-Lexikon*, t. I, 1900, p. 165) ne connaissent pas même le titre de cette œuvre d'Antegnati. En tête de son op. XVI, *l'Antegnata, intavolatura de Ricercari d'organo*, imprimé en 1608, Antegnati plaçait une dédicace où il se disait poussé par ses amis à publier les travaux de ses dernières années, pour offrir au monde quelque chose de meilleur que l'œuvre de sa première ardeur juvénile. Cette phrase, citée dans le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, t. I, 1890, p. 330, se rapporte probablement au *Libro primo de Ricercari*.

(3) Le luthiste s'est abstenu de transcrire les n°s 7 et 13.

dilecte mi; 11, la Organistina bella, in echo (1). » Un bibliographe plus habile ou plus heureux que nous parviendra sans doute à déterminer, à l'aide de ces dénominations particulières de chaque morceau, le titre général du recueil d'après lequel notre luthiste a exécuté sa transcription ou sa copie. La pièce inscrite sous le n° 7, *la Guamina*, est une œuvre de Giuseppe Guami, qui a été plusieurs fois réimprimée (2).

Nous choisissons dans cette série le n° 11, *la Organistina bella*, qui donnera tout à la fois un exemple de l'habileté d'exécution à laquelle parvenaient certains joueurs de luth, sous le rapport de la plénitude harmonique, et un échantillon du procédé de l'*echo*. Ce moyen d'effet, tout extérieur, avait acquis une grande vogue vers la fin du XVI^e siècle. Il était d'un emploi fréquent dans les madrigaux et les motets à deux chœurs de l'école vénitienne, et les progrès de la virtuosité pouvaient en permettre l'introduction dans la musique d'orgue ou de luth. Notre manuscrit désigne soigneusement toutes les oppositions de *piano* et de *forte* qui doivent se succéder au cours de la Canzone, et qui justifient la mention : *in echo*, ajoutée à son titre.

Au f. 94 v^o, le même luthiste a noté encore un *Ricercar* anonyme. Trois petits préludes, intercalés aux ff. 44, 49 et 53, complètent la partie purement instrumentale de son répertoire. La partie vocale, c'est-à-dire les transcriptions pour luth de compositions vocales à plusieurs voix, comprend 54 pièces, dont 43 portent le nom d'Orlando de Lassus; le reste se divise entre Horatio Vecchi (2 pièces), André Rota (2), Leone Leoni (2), Claudio Merulo, Tiburtio Massaino et Valerio Bona (chacun une composition); deux morceaux sont anonymes (3), et tous, bien entendu, sans autres paroles que les premiers mots servant de titres. Nous en dressons la liste d'après l'ordre numérique des feuillets, sans revenir sur la date d'inscription dans le volume :

Fol. 11. *Et boire à la fontaine, à 5. Horatio Vecchi (4).*

Fol. 12 v^o *Missa à 5. Nuncium vobis. Tiburtium Massainum. Liber primus.* (Kyrie et Christe, Et in terra, Qui tollis, « Passaige », Patrem, Crucifixus à 3, Et in spiritum à 5, Sanctus, Agnus Dei) (5).

Fol. 18 v^o *Benedic. Domine nos. à 5. Andreæ Rotæ. Liber secundus (6).*

Fol. 19 *Agimus tibi gra [ti] as. à 5. Andraæ Rotæ.*

Fol. 19 v^o (continué sur les portées inférieures des ff. 20 et 22). *Magnificat à 8. Claudio Merulo (7).*

(1) Le n° 10 est omis par le luthiste.

(2) Elle est placée la première dans le livre d'orgue de Guami, intitulé *Partitura per sonare delle Canzonette alla francese*, publié à Venise, chez Giac. Vincenti, en 1601, et dont un exemplaire existe au Liceo musicale de Bologne. Aucun autre morceau de ce livre, dont M. L. Torchi a bien voulu nous copier la table des matières, ne fait partie de la série contenue dans le manuscrit que nous décrivons. *La Guamina* a été réimprimée à Bâle, en 1617, dans le recueil de Joh. Woltz, *Nova musices organicæ Tabulatura, das ist: eine neue Art teutscher Tabulatur*, etc. — A.-G. Ritter, ouvr. cité, 2^e partie, n° 5 des exemples notés, et L. Torchi, *la Musica istrumentale in Italia*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. V, p. 469, ont de nos jours réimprimé *la Guamina* en notation moderne. La publication de Ritter, qui est intégrale, a été faite d'après le recueil de Joh. Woltz; celle de M. Torchi, qui se borne au début du morceau, a été faite d'après l'édition de 1601 des *Canzonette* de Guami. Cette différence de source explique les différences sensibles des deux publications.

3) On verra plus loin que l'un des deux est de Leone Leoni.

(4) Cette pièce forme la seconde partie de la chanson « J'ai vu le cerf du bois saillir », imprimée dans l'œuvre d'Hor. Vecchi, *Selva di varia recreatione*, etc., à Venise, chez Angelo Gardano, en 1590, et de nouveau en 1595; réimprimée à Nuremberg, en 1600 (Voyez Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, t. II, p. 267, 269, 284); publiée en partition par M. Weckerlin (*Bibl. du Conserv. Catalogue de la réserve*, p. 417).

(5) Le premier livre des messes de Tiburtio Massaino parut à Venise, chez Angelo Gardano, en 1578, puis, en nouvelle édition, à Venise, chez Ricciardo Amadino, en 1595.

(6) Le second livre des motets d'André Rota fut imprimé à Venise, chez Ang. Gardane, en 1595.

(7) Nous ne connaissons pas l'édition originale des *Magnificat* de Claudio Merulo.

Fol. 20 v° *Non e lasso un morire.* A 5. Leon Leoni. 2 Cant. (1).

Fol. 23 à 38 v°, œuvres d'Orlando de Lassus toutes désignées par leurs titres avec le prénom « Orlando » ou l'abréviation « Orl. »; ce sont : *Le vray amy*, — *Le temps passé* (à 4 voix), — *Te spectant Reginalde*, — *Ut radios* (à 5 voix), — *Petite folle*, — *Trop endurer*, — *O tems divers*, — *Du corps absent*, — *J'ay cherché la science*, — *La mort est jeu*, — *Il estoit une religieuse*, — *Sifroid et chault*, — *Vray Dieu disoit une fillette*, — *Fuyons tous d'amour le jeu*, — *Hastez-vous de me faire grace*, — *Mes pas semés*, — *Le temps peut bien*, — *Bonjour mon cœur*, — *Margot labourès les vignes*, — *Ce faulx amour*, — *En m'oyant chanter*, — *Je ne veux rien*, — *En un lieu où l'on ne voit goutte*, — *Avec vous mon amour*, — *Je l'ayme bien*, — *Un jour vis un foulon*, — *Las voulez vous qu'une personne chante* (tous à 4 voix).

Fol. 45, *Si le long temps*, à 4, Orlando (de Lassus).

Fol. 70 v° à 80 v°, nouvelle série de compositions d'Orlando de Lassus : *Un advocat*, — *Helas quel jour*, — *Je suis quasi*, — *Si par souhait*, — *Un doux nenny*, — *Deus qui bonum vinum*, — *Monsieur l'abbé*, — *Soyons joyeux*. — *Ardant amour*, — *A ce matin*, — *En espoir vis*, — *Si vous n'estes en bon point* (tous à 4 voix), — *Sur tous regrets*, — *Las me faut-il tant de mal supporter*, — *Le rossignol*, (à 5 voix) (2).

Fol. 92 v° *Missér. San Martin. A 5* » (3).

Fol. 93. *Mentrempia mano tenta. A 5.* Leon Leoni.

Fol. 93 v° *Cintia il soave et odorato. A 5* [L. Leoni] (4).

Fol. 95 v° *Conceptio tua*, à 4. Valerio Bona (5).

Fol. 96 v° *Cicirlanda che comanda*, à 5, Horatio Vecchi (6).

Toutes ces transcriptions nous paraissent avoir été effectuées par le luthiste même qui les a inscrites dans le manuscrit, les traduisant en tablature selon la méthode très simple qu'Adrien Le Roy avait enseignée dans son *Instruction* imprimée, et que de nombreux praticiens avaient employée avant lui (7). Cette méthode, qui consistait à noter d'abord en tablature la première voix, seule, de la composition choisie, et ensuite à y joindre les trois autres une à une, aussi fidèlement que le permettait le doigté de l'instrument, cette méthode était une sorte de *mise en partition*, dans laquelle la substitution de la *tablature de luth* à la notation proprement dite transformait radicalement l'aspect de l'œuvre. Nous reviendrons plus loin, avec des exemples à l'appui, sur la question des transcriptions. Avant de fermer le manuscrit A, nous devons encore signaler la présence, à l'intérieur de la couverture, d'un fragment de

(1) Ce madrigal de L. Leoni fut imprimé dans son *Primo libro de Madrigali à cinque voci*, Venise, Ang. Gardano, 1588. Voy. Vogel, ouvr. cité, t. I, p. 366.

(2) Il est difficile de deviner de quelle édition vocale des chansons de Lassus le luthiste s'est servi pour son arrangement instrumental. On peut remarquer cependant que tous les morceaux qu'il a choisis se trouvent (en se succédant souvent dans le même ordre) dans l'édition de 1570 des Mélanges : *Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons, tant en vers latins qu'en Ryme francoyse*, etc., Paris, Le Roy et Ballard, 1570. Voy. Eitner, *Chronol. Verzeichniss der gedruckten Werke von H. L. von Hassler und Orl. de Lassus*, Berlin, 1874, in-8.

(3) Nous n'avons pu découvrir l'original de cette composition.

(4) Ces deux morceaux sont tirés du *Primo libro de madrigali à cinque voci*, de Leoni, qui a été cité plus haut.

(5) Nous n'avons pu déterminer à quelle édition vocale était empruntée cette pièce.

(6) Cette chanson de Vecchi se trouve dans le même recueil que celle précédemment citée, « J'ai vu le cerf » (*Selva di varia ricreazione*, etc., 1590, 1595).

(7) La première édition de l'*Instruction* de Le Roy n'a pas été retrouvée. Sa traduction anglaise par J. Kingston, publiée en 1574, est à la Bibliothèque nationale.

messe à 4 voix, sans titre et sans nom d'auteur (« Amen, Et vitam venturi seculi, Amen »), dont l'écriture, très négligée, diffère de celle des luthistes qui ont travaillé au manuscrit lui-même.

* * *

Le manuscrit B (autrefois coté 698, et actuellement, mais d'une manière provisoire, 9287), est un in-8 oblong (de 0^m145 de hauteur sur 0^m208 de largeur) formé de cahiers de papier réglé dont chaque page contient 4 portées de 6 lignes, et qui ont, comme pour le manuscrit A, été reliés avant d'être remplis. Les premiers feuillets ont été arrachés, ainsi que le dos et le plat supérieur de la reliure; le dernier plat, qui subsiste, est en veau brun, gaufré à froid d'un charmant encadrement en style Renaissance; il porte les débris de quatre rubans de soie qui servaient de fermoirs. Quelques feuillets ont été également arrachés vers le milieu du volume. Il reste en tout 162 ff. non chiffrés, pour lesquels nous avons supposé une pagination conforme à l'état actuel du manuscrit.

Comme le manuscrit A, le manuscrit B a appartenu à plusieurs musiciens qui ont l'un après l'autre travaillé à le remplir. Le premier se servait de la *tablature italienne* ordinaire, en chiffres enfilés sur 6 lignes, la chanterelle à la ligne inférieure. Il indiquait les valeurs tantôt par les figures des notes, tantôt et plus fréquemment par les queues seulement. Il faisait usage du latin ou de l'italien, plutôt que du français, lorsqu'il ajoutait aux morceaux quelque explication. Sa part dans le total des pièces contenues dans le manuscrit est de 76, qui ne portent pour la plupart pas de titre ni de nom d'auteur, et qui sont groupées par séries. Les ff. laissés vides entre ces séries ont été plus tard utilisés par les autres possesseurs du volume.

Le feuillet qui, par suite de la mutilation du manuscrit, se trouve aujourd'hui le premier, contient au recto la fin d'un *Ricercar*, et au verso, *l'admiralle*, *galliarde*. Ensuite viennent : fol. 240, *Galliarde el Molinaro*; ff. 9 à 12, trois pièces sans titres; ff. 16 à 19, quatre pièces sans titres; f. 20 v^o *Ongni ver me aluno venero*; f. 21, *Amor se doxa mor la doglia*; f. 22, *R. damor* (R = *Residuum*, fin); f. 25 à 28, quatre pièces sans titres; f. 33 v^o *Ricercar*; ff. 34 v^o à 41, *Recercar xvij à xviiij*; à la fin de ce dernier, les mots : « *Ista est xviiij à qua erat incipiend.* »; f. 43 v^o *R. xv*; ff. 46 v^o à 65, dix pièces sans titres; f. 66 v^o, une pièce sans titre, en marge de laquelle le troisième possesseur du ms a ajouté : *Le content est riche en ce monde, à 4, Crecquillon* (1); ff. 67 v^o à 75 v^o, six pièces sans titres; f. 77 (après un certain nombre de ff. arrachés), la fin d'une pièce sans titre; f. 77 v^o, une pièce sans titre; ff. 78 v^o à 104 v^o. 23 pièces portant, avec la lettre R. (*Ricercar*), les chiffres 0 à 22, plus, pour le n^o 2, les mots *C'est à grant tort*, et, pour le n^o 3, *Languir* (2); f. 106, pièce suivie des mots *finis le berger* (3); f. 107, pièce suivie des mots *finis Maudite soit la mondaine richesse qui m'a osté ma maistresse, Roy* (4); f. 109, *Præludium*; f. 109 v^o, pièce sans titre, en marge de laquelle une autre main, celle, vraisemblablement, du troisième possesseur, a ajouté : *La Bataille, à 5, Jannequin* (5); fol. 117, pièce sans titre; fol. 119 v^o, pièce précédée du titre abrégé *Pt. rex* et suivie d'une 2. *ps (secunda pars)*; fol. 123 v^o *Rex*

(1) Nous ne connaissons pas l'édition originale de cette chanson de Crecquillon.

(2 et 3) Ce sont les titres de chansons plusieurs fois mises en musique par divers compositeurs.

(4) Ce texte, mis en musique par Claudio de Sermisy, a été imprimé en 1573 dans le *Second Recueil des Recueils de Chansons*, d'Adrien Le Roy. Le mot Roy, dans le manuscrit B, pourrait donc n'être que l'indication de l'imprimeur. Voy. pour ce Recueil, Eitner, *Bibliographie der Musiksammlwerke*, p. 185.

(5) On sait que Jannequin avait écrit sa chanson à 4 voix; une cinquième voix, facultative, y fut ajoutée par Verdelot.

ant. David; fol. 125, *de Margnano*, avec le titre complété en marge par le troisième possesseur : *la Bataille, à 5, Jannequin un ton plus haut*, et à la fin, fol. 127 *finis prime partis*; la seconde partie de la chanson n'y est pas jointe; fol. 133, *Adspicias*, morceau accompagné de paroles latines (*Adspicias utinam, quæ sit scribentis imago*, etc., Ovide, Héroïdes, ep. VII), mais dont la notation cependant uniquement instrumentale peut faire supposer une déclamation soutenue par les accords du luth (1); fol. 138, *Stabat mater*, à 5, *Josquin de Prés*; fol. 143 v° *Amours p. [ar] t [e] s*; fol. 144 v°, *Rigueur me bat, faictes moy la vengeance*; fol. 145 v°, pièce sans titre.

Le premier rédacteur du manuscrit B composait donc principalement son répertoire de *Ricercari* et de transcriptions d'œuvres vocales; les deux genres se confondaient jusqu'à un certain point, puisque les *Ricercari* étaient en général imités librement de compositions vocales, et que la plupart d'entre eux pourraient, au prix de minutieuses recherches, être rapprochés de chansons ou de motets à plusieurs voix. Lorsque, d'ailleurs, l'œuvre vocale ne se transformait pas en *Ricercar*, et que le luthiste semblait s'enfermer dans le simple rôle d'adaptateur, en se bornant à la transcription littérale de son modèle, la nature de l'instrument auquel elle se trouvait tout à coup destinée lui imposait une complète transformation. Non seulement la superposition des parties mélodiques se perdait entièrement dans une exécution *par accords*; non seulement leurs rythmes individuels disparaissaient dans la symétrie forcée d'une mesure uniforme à laquelle des barres de séparation servaient désormais de points de partage (2); mais, pour remédier au peu de durée des sons, tels que pouvait les engendrer un instrument à cordes pincées, les virtuoses s'ingéniaient à dédoubler les notes longues, à intercaler entre elles des notes de passage et d'ornement. Le choix de ces dessins accessoires, quoique réduit à un nombre restreint de formules convenues, était encore assez large pour que, d'une transcription à l'autre, la même œuvre prît un aspect quelque peu différent.

(A suivre.)

MICHEL BRENET.

(1) Nous avons publié le début de cette pièce dans nos *Notes sur l'histoire du luth en France*.

(2) C'est avec le dessein de conserver ces deux traits caractéristiques de physionomie de la musique de luth, que nous avons adopté, dans nos traductions de la tablature en notation moderne, le système de reproduction littérale, au lieu de chercher à reconstituer les parties, ainsi que le font plusieurs de nos confrères, qui visent un but différent.

1

Passe mezo Romanesque, fol. 8.

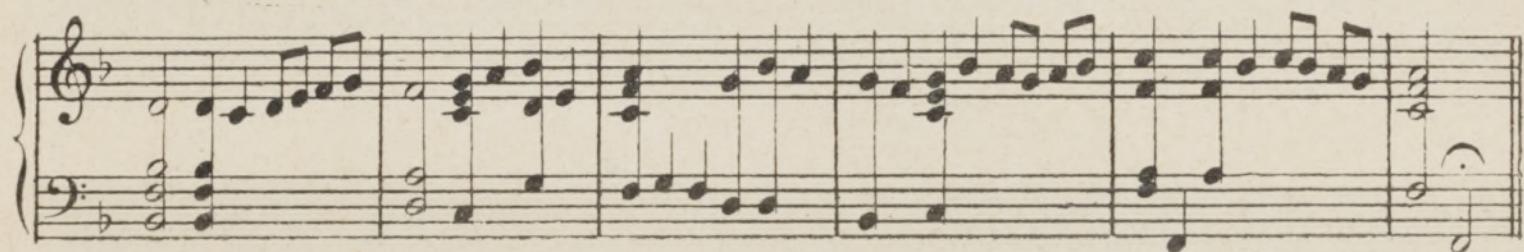
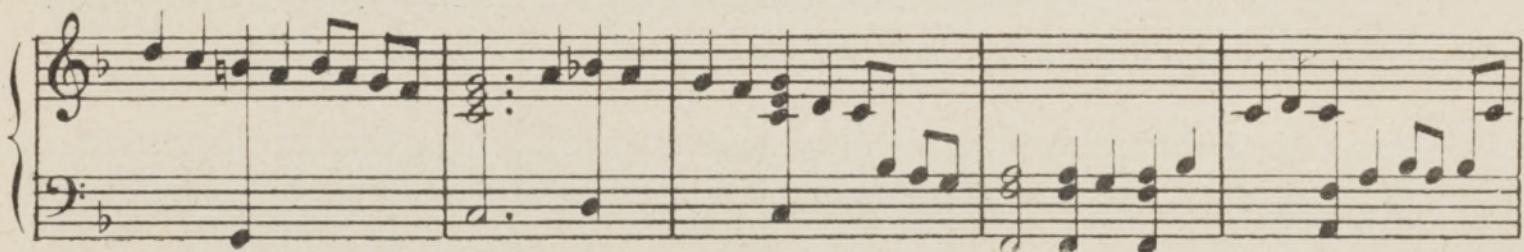
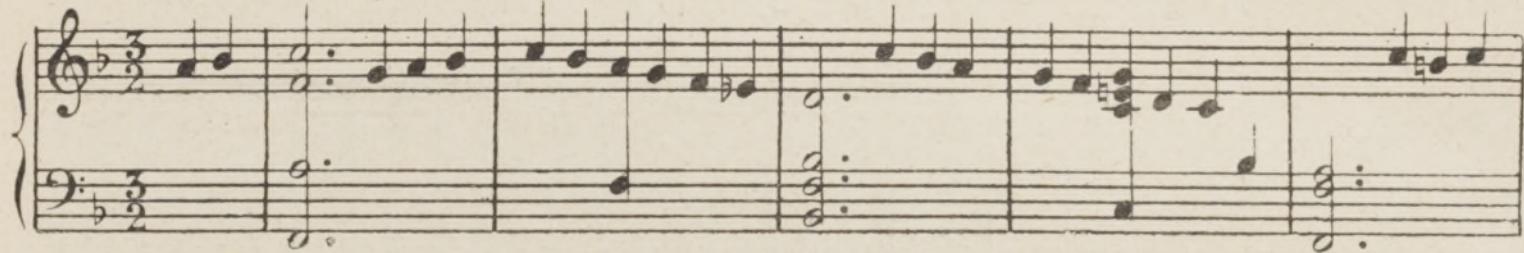
The musical score consists of five staves of music for lute. The first staff begins with a common time signature and a key signature of one flat. The subsequent staves switch to a common time signature and a key signature of one sharp. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with some bass notes indicated by a bass clef. The notation is typical of early printed music, using a mix of square and diamond-shaped note heads.

Gaillarde Romanesque, fol. 8 v°

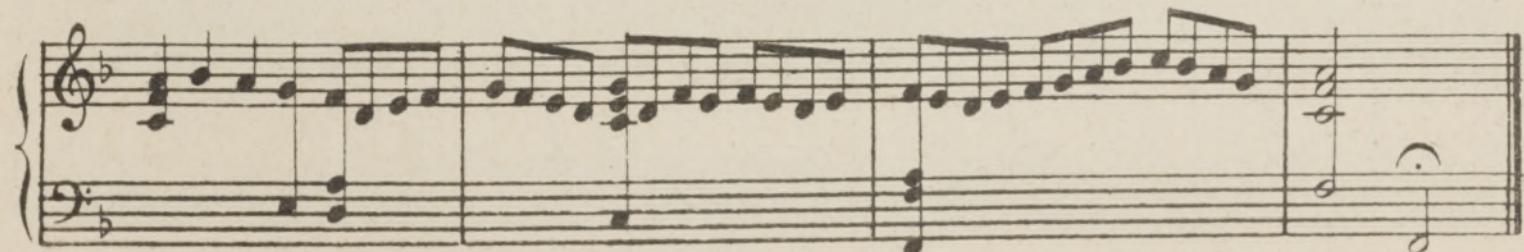
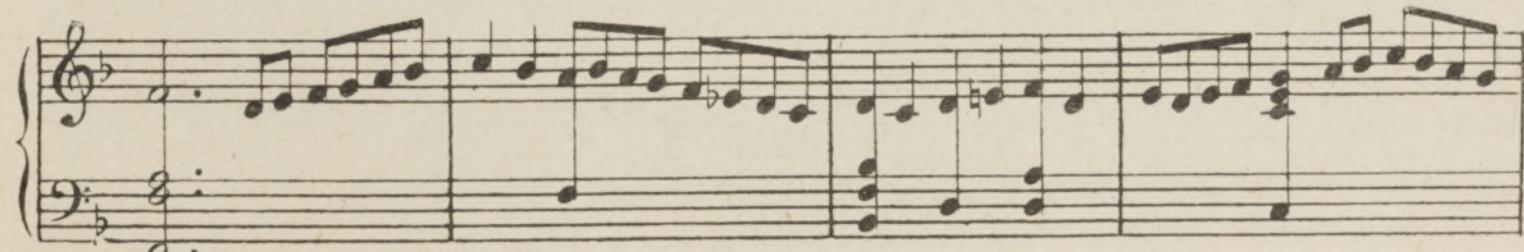
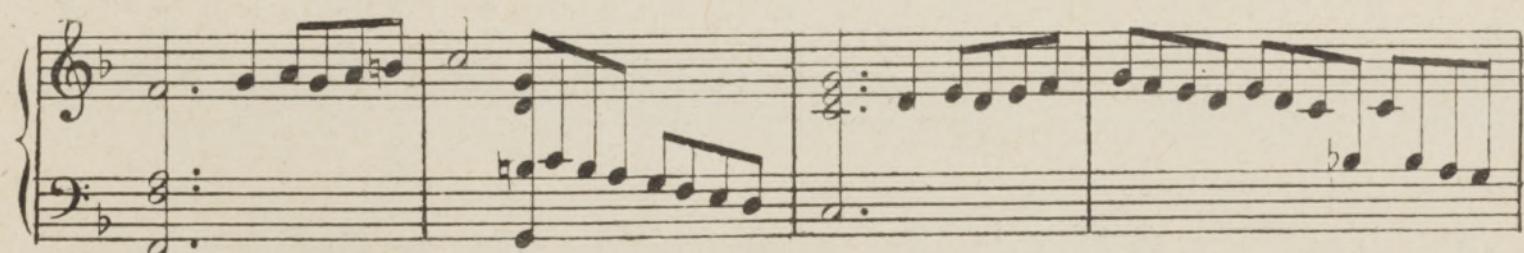
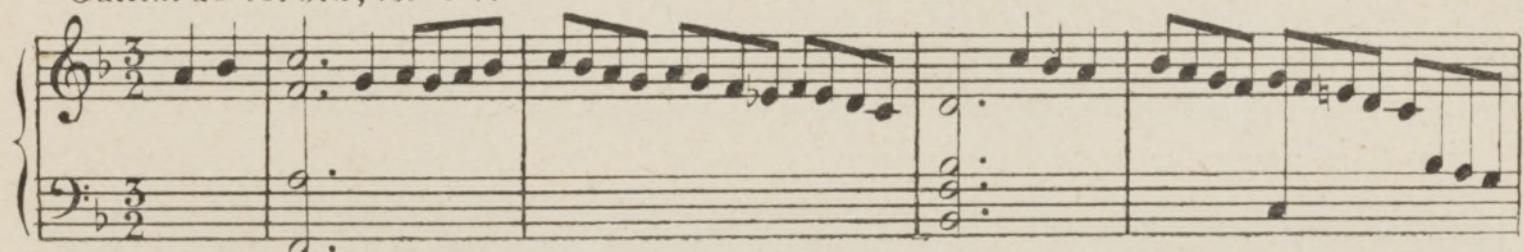
The musical score consists of four staves of music for lute. The first two staves begin with a common time signature and a key signature of one sharp. The third staff starts with a common time signature and a key signature of one flat. The fourth staff begins with a common time signature and a key signature of one sharp. The music includes eighth and sixteenth notes, with bass notes marked by a bass clef. The notation uses a mix of square and diamond-shaped note heads, characteristic of early printed music.



Gailarde seconda, fol. 9.



Gailarde tercia, fol. 9 v°.



The image displays six staves of handwritten musical notation for lute, arranged in two columns of three staves each. The notation is in common time and uses a treble clef for the top staff and a bass clef for the bottom staff. The music consists of two voices, with the upper voice primarily using eighth-note patterns and the lower voice providing harmonic support with sustained notes and chords. Measure endings are indicated by small numbers at the end of measures, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are placed below specific measures. The manuscript shows signs of age, including discoloration and faint ink.

2

Canzone 11. La Organistina bella, in Echo. fol. 91.

The musical score consists of six staves of music for lute, arranged in two columns of three staves each. The notation is in common time, with a key signature of one flat. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a bass clef and a common time signature. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 1 starts with a half note in common time, followed by a half note in common time. Measures 2-3 show a transition to common time. Measures 4-5 continue in common time. Measures 6-7 show another transition. Measures 8-9 continue. Measures 10-11 show a final transition. Measure 12 concludes the piece. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The music is divided into measures by vertical bar lines.

E. Grosse, professeur à l'Université de Fribourg-en-Brisgau : **Les débuts de l'Art**, traduit de l'allemand par E. DIRR, introduction par LÉON MARILLIER. — Alcan, 1902.

Nous avons trop la superstition de notre art et de notre civilisation. Il serait bon d'étendre nos regards au delà de l'horizon européen. Le Congrès d'histoire de la musique, récemment tenu à Paris, essaya d'attirer l'attention des historiens et des artistes sur les musiques exotiques; il émit le vœu qu'il se fondaît une société internationale, pour recueillir par des moyens phonographiques les mélodies populaires du monde entier, et que, pour mettre ces documents à la portée des gens d'étude, les musées d'instruments annexés aux grands conservatoires eussent des appareils où ces airs fussent enregistrés.

La bibliothèque de l'Opéra donnait déjà l'exemple, sur l'initiative de M. Malherbe, qui avait commencé de réunir des cylindres phonographiques, sur lesquels sont notés des airs de danses des îles de l'Océanie.

Voici un ouvrage qui répond aux mêmes tendances, et qui, sans avoir pu disposer, au moment où il fut écrit, des documents phonographiques (1), ouvre hardiment à l'histoire de la musique, et à l'histoire de l'art en général, une voie nouvelle dans une terre inconnue, à l'extrême lointain de la civilisation humaine.

Pourquoi n'y a-t-il pas encore de science de l'art? se demande M. Grosse. Parce qu'on n'y observe pas de méthode scientifique. Partout ailleurs, on commence par le commencement. On étudie d'abord les formes les plus simples des phénomènes, et ce n'est qu'après avoir bien compris la nature et les conditions de ces formes simples, qu'on aborde l'explication des formes plus compliquées. « La science des religions ne commence pas par l'étude des systèmes religieux très développés des peuples civilisés : bouddhisme, christianisme, ou islamisme, mais par l'étude de la croyance aux démons et de l'animisme des tribus primitives. » La science de l'art fait seule exception. Il semble même qu'elle tende à devenir plus étroite de jour en jour. Au siècle dernier, l'abbé Dubos étudiait l'art des Mexicains et des Péruviens. Herder était curieux de la vieille poésie populaire du monde entier. Aujourd'hui, un Taine ou un Hennequin ne s'occupe plus que de l'Europe; un Guyau limite même son étude à la France du XIX^e siècle. Le champ d'observation est beaucoup trop restreint, et la période observée beaucoup trop complexe, pour que l'on puisse arriver à des résultats satisfaisants. « Si nous voulons parvenir un jour à comprendre scientifiquement l'art des peuples civilisés, nous devons pénétrer d'abord la nature et les conditions de l'art des non civilisés ». C'est donc à l'étude de l'art des peuples primitifs que s'applique M. Grosse.

Il faut définir avec exactitude ce terme de peuples primitifs. M. Grosse montre qu'ils se distinguent partout à la façon primitive dont ils se procurent leur nourriture : ce sont essentiellement les peuples chasseurs, et ramasseurs de plantes, dont les représentants principaux sont encore aujourd'hui les Hyperboréens (Esquimaux); en Afrique, les Boschimans, et les vagabonds du Kalahari; en Amérique, les Aleutes, les Fuégiens et les Botocudos; en Asie, les Mincopies des îles Adamanes; et surtout les indigènes de l'Australie, ce continent qui offre les derniers vestiges d'un monde disparu.

(1) La première édition allemande de ce livre parut en 1894.

Chez ces différents peuples, M. Grosse étudie tour à tour toutes les formes de l'art : la parure, l'art ornementaire, la sculpture, la peinture, la danse, la poésie et la musique. Nous ne nous occuperons ici que de cette dernière.

J'ai dit que les moyens d'investigation de M. Grosse étaient nécessairement un peu incomplets. Il en convient lui-même. Il s'appuie en effet sur des descriptions trop générales, ou sur des appréciations forcément un peu vagues, ou sur des notations inexactes ; « car la musique de ces peuples n'a pas les mêmes intervalles que la nôtre, et notre système de notes ne saurait être substitué au leur ». Il ne faut donc prendre cette étude que comme l'essai intéressant d'une science nouvelle. La plupart des renseignements ont été empruntés par M. Grosse aux ouvrages du prince de Wied sur les Botocudos, du Dr Brander et de Man sur les Mincopies, de Lumholtz, Gerland, Freycinet et Beckler, sur les Australiens, de Boas sur les Esquimaux, de Théophile Hahn et de Lichtenstein sur les Boschimans.

Voici très rapidement les principaux résultats que donnent les observations de ces voyageurs :

1^o Comme il fallait s'y attendre, la musique des peuples primitifs est surtout vocale ;

2^o Elle comprend très peu de notes, parfois deux ou trois seulement, et des intervalles peu éloignés. La plupart de ces peuples ont très peu, certains même (comme les Mincopies) point du tout, l'idée d'une hauteur déterminée de son ;

3^o Le rythme est, chez tous, beaucoup plus important, plus régulier, plus rigoureusement réglé que l'harmonie ;

4^o Il y a chez les peuples primitifs des degrés très différents de développement musical ; et ces degrés ne correspondent pas nécessairement à ceux du développement général de leur civilisation. Les Botocudos et les Mincopies semblent les moins doués pour la musique ; les Boschimans le sont le mieux. Je reproduis les deux courts passages qui, parmi ces notes de voyages, donnent les renseignements les plus précis. Le premier est de Freycinet sur les indigènes de la Nouvelle-Hollande : « Le caractère essentiel de cette musique consiste en ce qu'on établit d'abord un ton, ou un intervalle (intervalle de seconde), puis que, de cet intervalle, la voix s'abaisse graduellement d'une octave environ. On pourrait caractériser l'air entier comme un abaissement intentionnel et graduel de la voix, à partir d'un ton déterminé, abaissement accompagné de variations rythmiques. » L'autre passage est de Lichtenstein sur les Boschimans : « La musique boschimane, entendue d'un peu loin, est plaintive et calmante. Bien qu'elle ne contienne pas plus de six (cinq?) sons, qui ne font pas partie de notre gamme, mais qui forment des intervalles autres que les nôtres, ces sons, le rythme inaccoutumé et la bizarrerie de cette mélodie lui prêtent un charme particulier. Ces intervalles, non identiques aux nôtres, sont pourtant assez réguliers et assez faciles à saisir pour plaire à l'oreille. Entre la tonique et l'octave, il n'y a que trois intervalles : le premier est un peu au-dessous de notre tierce majeure ; le second est entre la quinte juste et la quinte diminuée ; et le troisième entre la sixte majeure et la septième mineure ; on croirait entendre une modulation en accord de septième diminuée. Les joueurs de gora expérimentés produisent un second intervalle, quelquefois même un troisième, une octave plus haut ; mais ces tons hauts ont quelque chose d'hésitant, et ne sont que rarement la vraie octave du ton fondamental. La mélodie manque, au sens propre du mot ; ce n'est qu'un changement lent, coulant, des mêmes sons ; et, avant chaque variation, on reprend le ton fondamental » ;

5^o Les instruments sont rares ; ce sont principalement des instruments de mesure.

Avant tout, la timbale, qui manque aux seuls Botocudos, et qui se trouve sous la forme la plus primitive, en Australie, où elle n'est autre que la peau d'opossum, qui sert de manteau aux femmes. Les Esquimaux ont un tambourin à manche. Les Botocudos ont inventé une flûte en jonc, et une trompette en peau. Les Boschimans, plus avancés, ont le violon à trois cordes, probablement emprunté aux nègres, et la harpe faite d'une citrouille, qui leur vient sans doute des Hottentots. « Elle consiste en un arc en bois, qui porte une citrouille à l'une de ses extrémités; sur l'unique corde de cet instrument glisse un anneau, qui permet de raccourcir ou d'allonger la partie vibrante. » L'instrument le plus original de ces peuples primitifs semble être la gora des Boschimans. C'est une modification de leur harpe. « On insère un tuyau de plume, auquel on donne la forme d'une feuille, entre le bois et la corde. Le musicien joue de cet instrument en le mettant devant sa bouche, et en faisant vibrer le tuyau de plume par des inspirations et des expirations. Les sons de la gora sont très faibles; aussi le joueur met l'index de la main droite avec laquelle il tient l'instrument, dans son oreille, pour mieux entendre les sons qu'il produit... Un artiste consommé peut produire les octaves en soufflant avec plus de force, comme on fait en jouant de la flûte, instrument qui donne une idée assez exacte des sons de la gora. »

Muni de ces faits, M. Grosse examine les principales théories émises jusqu'à présent sur les origines et la nature de la musique. La première est celle de l'abbé Dubos, reprise par Herbert Spencer, qui voit dans la musique « une imitation de la nature », et en particulier, « des sons, des accents, des soupirs, des modulations de la voix, de la parole émue ». Mais, si cette théorie était vraie, la musique primitive serait très proche de la parole passionnée; et comme elle, le chant se distinguerait de la parole ordinaire par un haussement de la voix. Il n'en est rien, dit M. Grosse. En fait, « les primitifs chantent aussi souvent à voix basse qu'à voix haute. Le chant des femmes australiennes n'est souvent qu'un murmure incompréhensible ». Nous avons vu que le nombre des notes est extrêmement limité, et les intervalles beaucoup moins grands que ceux de la parole émue, où l'on parcourt parfois des octaves, ou des douzièmes. Bref, « le chant primitif se distingue autant (si ce n'est plus) du discours émotionnel, chez les peuples inférieurs, que chez les civilisés ».

La seconde grande théorie est celle de Schopenhauer, qui déclare que « la musique est absolument indépendante du monde phénomène », et de tous les autres arts, qui sont, au contraire d'elle, imitatifs et plastiques. Malgré toute la sympathie que M. Grosse a pour cette conception, il est bien forcé de faire remarquer que dans les tribus primitives la musique est toujours liée à la danse et à la poésie. « Les Botocudos ne chantent jamais sans danser, et réciproquement. » Il n'y a chez eux qu'un mot pour les deux actes. Chez les Esquimaux, la maison où l'on danse se nomme maison de chant. Et, d'autre part, il n'y a pas de poésie primitive qui ne soit prononcée sous forme de récitatif, ou accompagnée d'un air.

Qu'est-ce donc que la musique, à ses débuts? Darwin écrit que « la faculté de produire des sons musicaux et des rythmes a été acquise par nos ancêtres animaux, comme moyen de séduire les individus de l'autre sexe ». Mais M. Grosse montre qu'aucune information ne permet de croire que la musique soit chez les peuples primitifs un moyen d'excitation sexuelle, ni qu'elle joue aucun rôle dans leur vie amoureuse. — En revanche, on remarque qu'ils l'emploient, avec la danse, comme excitation au combat. Mais « la guerre ne tient pas une place importante dans la vie des peuples primitifs », et, en fin de compte, il semble bien que la musique n'ait pas d'autre objet que la musique elle-même, le plaisir musical pur. « Le Boschiman écoute pendant des heures les sons

de sa gora, sans se soucier d'autre chose que des suites de sons qu'il produit... Les Australiens chantent presque toujours, quand ils sont seuls... La parole des indigènes de la Nouvelle-Hollande passe, dans toutes les occasions solennelles, à une espèce de récitatif; toute sensation un peu violente semble les amener à chanter. » Il y a là quelque chose de naturel, d'immédiat, d'instinctif, d'animal. Et comment n'en pas rapprocher cette anecdote, citée par Brehm, dans son *Thierleben* : « La femelle de l'hylobates (gibbon), Raflesii, à Londres, chantait quelquefois. Elle commençait par le ton fondamental *ut*, et montait en demi-tons une octave entière, parcourant toute la gamme chromatique. Le ton fondamental revenait avant chaque note. A mesure que la voix montait, les tons s'espaçaient; mais en descendant la gamme, les tons se suivaient de plus en plus vite. Elle terminait son chant par un cri perçant qu'elle poussait de toutes ses forces. L'exactitude, la rapidité, et la sûreté avec lesquelles l'animal chantait la gamme, excitaient l'étonnement de tous. »

Nous voici bien loin des nobles origines fabuleuses de la musique, des beaux demi-dieux helléniques, des Olympiens créateurs de la lyre et de la syrinx : Apollon, Pan, Hermès, Orphée. — Oserai-je dire que mon imagination ne s'en sent point blessée, qu'elle éprouve même je ne sais quel plaisir à l'idée que nous partageons la plus noble des jouissances avec les plus humbles de nos frères. Il y a une sorte de poésie dans la pensée que la musique est la langue naturelle de tout ce qui respire, que nul être n'en est dépourvu, qu'elle est le reflet inconscient des rêveries et des désirs qui s'ignorent eux-mêmes, l'expression mystérieuse de la vie intérieure du monde.

ROMAIN ROLLAND.

La romance d'autrefois. Maximin Deloche.

M. Hartwig Derenbourg, le savant éminent, membre de l'Institut, qui a succédé (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) à Maximin Deloche, a lu récemment, sous la coupole, une très belle notice sur son prédécesseur, qui fut amateur de musique en même temps qu'archéologue. M. Derenbourg veut bien nous envoyer, pour être insérées dans cette Revue, les pages suivantes de sa notice :

Maximin Deloche, rédacteur et sous-chef au Ministère des Travaux publics, sans manquer aux obligations imposées par ses fonctions administratives, avait fait profession d'adepte initié aux secrets de la composition musicale. Plus d'un collègue blâmait cette concurrence à la bureaucratie et la dénonçait comme une incorrection. Deloche persévérait dans son péché, malgré les remontrances de ses supérieurs qu'offusquaient ses succès dans les salons et dans les concerts (1). Il ne se contentait pas d'écrire ; on gravait de lui des romances, des ballades, des mélodies, des nocturnes, des chansonnettes, et jusqu'à une féerie dans le goût du temps, avec une pointe de sentiment, comme chez ses émules, Loïsa Puget, Joseph Darcier, Pierre Dupont, Paul Henrion, Gustave Nadaud. Disciple quelque peu indépendant de nos confrères Fromental Halévy et Henri Reber, il maintint toujours son idéal à une certaine hauteur en n'accommodant que des poésies sans vulgarité et sans licence. *La Rêveuse*, sur des paroles d'Arsène

(1) Plusieurs romances mises en musique par Deloche ont été réimprimées en 1868 dans une collection intitulée : *La Muse des cafés-concerts. Romances et chansonnettes de divers auteurs*. Elles portent la note suivante : « A l'avenir, les compositions de M. Deloche seront publiées sous le nom de Jules Valry. » C'est en vain que, mes amis et moi nous avons fait des battues pour découvrir un morceau de musique signé de ce pseudonyme.

Houssaye, est assurément sa vierge la moins farouche. Si j'avais la jolie voix de ténor, avec laquelle Deloche faisait valoir, en s'accompagnant lui-même au piano, ses mélodies ; si, comme lui, j'avais appris à chanter chez Manuel Garcia, le frère de la Malibran et de M^{me} Pauline Viardot, je serais mieux en état que par mon témoignage de vous faire goûter l'inspiration musicale de votre confrère.

Dans l'album de 1843, se rencontre, entre autres romances : *Jeanne et ma montagne*, limousine (1). Et nous voici par le sujet conduits vers le terroir pour lequel Deloche éprouva une passion dominante. La petite patrie dans la grande patrie exerçait sur le Tulliste transplanté un charme irrésistible et l'enserrait dans des liens qu'il ne chercha jamais à rompre. Les chansons populaires du pays natal eurent pour lui, dans cette période de sa vie, le même attrait qu'il ressentit ultérieurement pour le passé historique et géographique du Limousin. Un quart de siècle plus tard, *La belle Lisette*, légende tulliste, ressuscitée par lui et par lui communiquée avec amour à Ambroise Thomas en 1867, n'a-t-elle pas disputé presque jusqu'à la veille de la représentation les préférences du compositeur d'*Hamlet* à la mélodie norvégienne devenue au quatrième acte l'émouvante lamentation d'Ophélie (2) ? Deloche, s'il n'orchestra plus lui-même ses œuvres récentes, ne cessa pas de noter, pour son entourage de parents et d'amis, en particulier pour ses petits-enfants, les airs qu'il aimait ou qu'il recueillait. A-t-il collaboré aux revues spéciales qui s'imprimaient à Paris, aux environs de 1840 ? Je l'ignore ; je ne connais que sa *Notice musicale sur Renaud de Vilbach*, publiée à Paris en 1844. Pour courte qu'elle soit, elle nous révèle son esthétique musicale, son culte pour Mozart, « ce génie sublime qui, seul avec Raphaël d'Urbin, a reçu le surnom de Divin, et qui, ainsi que Raphaël, a passé sur notre terre comme un brillant météore », son désaveu « de l'influence et du système habituel de M. Halévy », son admiration pour les mélodies du « fécond Rossini », son goût pour l'orgue, « ce divin instrument qui, par ses ressources infinies, peut seul suppléer à l'orchestre », sa passion pour la franchise, la clarté, l'originalité dans les idées et dans la forme des accompagnements, pour la simplicité dans les moyens et la puissance dans l'effet. La liberté de conscience littéraire est aussi prônée dans cet opuscule comme la dernière conquête libérale du siècle, et Deloche y paraît un peu désabusé de Paris, « immense cité, où les grandes passions et les grandes existences s'agitent sous l'éternel brouillard qui l'enveloppe ».

HARTWIG DERENBOURG,
de l'Institut de France.

Quelques lettres inédites d'Emmanuel Chabrier.

M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut (section musicale), veut bien nous communiquer, pour être publiées dans cette *Revue*, quelques lettres inédites adressées à lui par Emmanuel Chabrier. Qu'il reçoive ici les remerciements de tous ceux qui ont conservé pour le maître de *Gwendoline* leur admirative religion !

(1) Les paroles ne sont ni de Maximin Deloche, qui n'a jamais versifié, ni d'André Lemoine, auquel, par une confusion avec l'éditeur de même nom ou à peu près (Henri Lemoine), elles ont été attribuées. Elles sont en réalité d'Émile Barateau. Voir dans la Publication officielle de notre Académie, p. 13, le Discours prononcé par notre éminent confrère, M. Edmond Perrier, aux funérailles de M. Deloche, le jeudi 15 février 1900, et la rectification dans le Compte rendu de la séance tenue par l'Association Corrézienne, le 25 février 1900.

(2) EDMOND PERRIER, *Discours*, Publication officielle, p. 14 ; cf. JULES TIERSOT, dans la *Revue des traditions populaires*, XII (1897), p. 144.

Comme toutes les lettres de Chabrier, celles-ci sont pleines de naturel et d'abandon. Un charme simple s'en dégage. Elles sont quelquefois d'une fantaisie délicieuse; parfois aussi elles décèlent l'émotion la plus vive.

Ce n'est pas un des moindres attraits de cette physionomie si curieuse, que ce don d'épistolier qu'avait Chabrier. Ceux qui n'ont connu que superficiellement l'admirable musicien qu'il fut, seront surpris de trouver dans ses lettres une forme aussi intéressante. Les autres y reconnaîtront les faces multiples de cette âme française : la gaîté la plus exubérante ainsi que la plus délicate bonté. Ils y retrouveront presque jusqu'à l'accent de Chabrier : ce parler un peu gras qu'il émaillait volontiers d'expressions familières.

Avec une malicieuse bonhomie, il raconte les événements coutumiers, leur donne un tour pittoresque, en fait ressortir le caractère poétique ou sentimental, et sait en former les plus vivants tableaux. Le sens très fin qu'il avait du ridicule le lui fait déceler très rapidement, et souvent il le couvre d'un léger voile de sentimentalité narquoise. Je sais ainsi certain récit de noce de village.....

Les lettres que nous publions aujourd'hui ne sont point aussi familières. Ce sont les lettres d'un musicien à un autre musicien. Elles abondent en conseils pratiques et en confidences d'auteur. Pourtant, là non plus, il n'a pas pu se départir de son aimable laisser-aller. Les expressions de camaraderie et d'amitié y cachent sans cesse ce que l'explication technique pourrait avoir d'un peu froid.

Son tempérament fougueux le portait à exprimer toutes les nuances de sentiment, avec des expressions dont la force allait jusqu'à l'outrance. La grandeur était le gigantesque pour lui; rien n'était assez succulent pour l'exprimer, et ce terrible emporté se faisait le plus tendre des hommes pour peindre la délicatesse ténue d'un sentiment à peine indiqué.

Les mots eux-mêmes semblaient se mesurer aux idées, et des plus pompeux se perdaient dans l'imprévu des vocables les plus vagues. Il eût voulu trouver des mots d'enfant pour traduire les plus exquises émotions.

Il était doué d'une vraie sensibilité, et s'est souvent perdu à vouloir en peindre les multiples reflets. Ceux qui n'ont connu Chabrier que dans les dernières années de sa vie ont pu se tromper sur lui. Il n'était plus lui-même, l'homme libre, spontané, bon, sans haine et sans jalouse.

Dans une des lettres qu'il adressait à M. Paul Lacombe, il parle de Vincent d'Indy en termes affectueusement grondeurs : « Il y a longtemps que je suis sans nouvelles de ce sacré d'Indy. Je vais lui écrire. Il est dans son Ardèche, en train assurément de faire des choses très chic. » Cette simple phrase rappelle une des plus solides amitiés de Chabrier. Il aimait profondément en Vincent d'Indy l'homme et l'artiste. Et son affection s'exprimait en un de ces surnoms familiers qu'il se plaisait à donner. Sur la cheminée de son bureau, on voyait une photographie déjà ancienne de l'auteur du *Chant de la cloche*.

C'était alors un d'Indy tout jeune, à la silhouette élégante, les cheveux assez longs et un peu tombants sur le front. On voyait déjà dans l'énergique physionomie deux yeux profonds et pensifs... La plus affectueuse des dédicaces s'y lisait. C'était une des figures que Chabrier aimait à avoir autour de lui avec son médaillon de Berlioz, son masque de Wagner, les feuilles de lierre cueillies sur la tombe de Schumann et de Liszt, les portraits de Lamoureux, de Hermann Levi, de Mottl. On pouvait y voir aussi une amusante photographie où un petit et gros Chabrier tout remuant expliquait, le doigt levé, quelque chose à un énorme et placide Van Dyk.

Si Chabrier était fidèle aux amis vivants, il ne l'était pas moins aux morts. A son côté on voyait en un petit cadre les premiers vers de *Briséis*, de la main du pauvre Ephraïm Mikhael, qu'il avait durant les dernières années de sa vie placés pieusement au milieu des souvenirs les plus chéris.

Il avait la plus grande admiration pour le génie de Franck, et mêlait, dans sa religion pour l'auteur des *Beatitudes*, la splendeur de sa musique à la beauté de sa vie si pure et si digne. Les jours où Chabrier revenait du boulevard Saint-Michel, sa figure rayonnait.

Lorsque, déjà fatigué et malade, il me présenta pour la première fois à d'Indy pour une certaine éducation musicale à entreprendre, sans songer au but réel de leur rencontre, les deux musiciens restèrent longtemps l'un en face de l'autre — tristes et comme désorientés — (c'était peu de temps après la mort de Franck), et tous deux absorbés dans une commune vision. « Ah ! si le père Franck était là ! »....

Jusqu'aux dernières années de sa vie, il s'intéressa vivement aux productions de musiciens plus jeunes que lui. Il avait la plus tendre admiration pour le *Rêve* d'Alfred Bruneau, et priait Debussy, dont il aimait beaucoup le talent, de lui envoyer son quatuor « avant sa mort », disait-il mélancoliquement.

S'il cherissait vivement ceux qu'il aimait, il savait aussi par un contraste naturel être très dur envers ceux qu'il méprisait. Un jour, nous allions en voiture à l'atelier de Chéret; soudain, dans une rue voisine de la rue Richer, il envoie un coup de canne dans le dos du cocher et lui crie de s'arrêter. Inquiet, je regarde Chabrier qui roulait des yeux furibonds. « Vois-tu, me dit-il en me happant le bras d'une main crispée, vois-tu ce monsieur qui passe là-bas ? — Eh bien, c'est ce cochon de X... qui fait de la si sale musique ; — cocher, continuez ! » Voilà l'homme. Le malheureux X... ne lui avait sans doute fait d'autre tort que d'écrire de la musique inexpressive et banale. Mais c'était la pire chose. Jamais Chabrier ne supporta le « quelconque » en art. Son salon, son cabinet de travail étaient tapissés de toiles de peintres novateurs, ses amis : Manet, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, et ses camarades musiciens s'appelaient d'Indy, Fauré, Duparc, Chausson..... — c'est-à-dire des artistes luttant et peinant vers un horizon inexploré. Le fabricant de musique était sa bête noire, et rien n'est plus drôle qu'une courte entrevue dont les termes ne sont plus présents à ma mémoire, entre Chabrier et Ambroise Thomas.

Presque toutes les lettres que nous publions aujourd'hui sont datées de la Membrolle, un joli petit pays situé près de Tours. Quels délicieux souvenirs ce nom évoque en moi ! Les départs avec la bonne Nanine, l'excellente nourrice de Chabrier, orgueilleuse de son Emmanuel, le vénérant religieusement et le bousculant encore d'un tutoiement grondeur ; l'arrivée à l'aube, les bonnes senteurs fraîches s'échappant des branches humides, les braves gens sur leur porte, et, par-dessus tout, Chabrier faisant tumultueusement les honneurs de la délicieuse petite maison de sa belle-mère... Je le vois encore me conduisant dans la chambre qui m'était réservée, et d'où, disait-il, on apercevait un bout de rivière, un bout de ciel, un bout de pré, une branche fleurie, et un petit chemin raviné par où passerait peut-être quelque fraîche paysanne...

Une nuit, dans l'indécision de l'aube qui n'est pas encore et de la nuit qui part déjà, il vint me chercher. « Mon petit, disait-il, avec sa bonne grosse voix, il y a un rossignol qui chante... » Et à moitié endormi, il me fallait souscrire fidèlement à l'extase du grand artiste qui se pâmaît devant la fenêtre ouverte.

Le jour de Pâques, en toilette des dimanches, nous sortions, et sur le seuil des portes, les braves gens saluaient leur hôte illustre qui avait pour chacun quelque

aimable parole : aux hommes, il demandait avec intérêt des nouvelles de leur vache ou de leur moisson ; aux femmes, avec un spirituel clignement d'œil, il décochait quelque gaillardise, ou adressait quelque tendre compliment. Et son jeune compagnon que le maître couvait avec des gestes de mère-poule, et dont les commères connaissaient à l'avance l'histoire, était partout reçu comme le privilégié qui approchait le grand homme. Puis c'était un service célébré au pénitencier de Mettray. Et là, Chabrier était très ému : on jouait quelque vieux morceau de primitif italien, — et tous ces jeunes détenus, la solennité du jour, les voix qui se mêlaient aux amples sonorités de l'orgue, remplissaient l'âme du musicien d'une émotion qu'il ne pouvait point ne pas me communiquer. Il était d'ailleurs coutumier du fait, et n'aimait pas à garder pour lui l'impression causée par une belle œuvre. Un jour, à l'Opéra, pendant une représentation de la Walküre, il m'empêcha d'entendre une note de l'ouvrage, m'enfonçant les côtes à coups de coude pour attirer mon attention, m'analysant la musique, me criblant de détails techniques, qu'il pointait d'interjections admiratives. Cette difficulté qu'il avait de renfermer en lui son enthousiasme se montre même dans ses livres familiers. Son Wagner, qui m'a été légué par sa famille, et que je conserve précieusement, porte en marge des coups de crayon admiratifs ; c'est à chaque page un point d'exclamation, — voire une phrase, — un : *Est-ce beau!* un : *Admirable!* — et de grandes lignes entourent la page aimée du geste arrondi qui lui était familier.

Une lettre de lui que nous publions est datée de Bayreuth. On y voit combien Chabrier sentait la grandeur des drames wagnériens. Cette intelligente admiration a été mise à profit lors des exécutions de *Tristan* au Château-d'Eau, par Lamoureux. Chabrier était alors chef des chœurs. On lira dans les lettres qui suivent quelques boutades à l'adresse de Lamoureux, boutades toutes bénignes, mais qui font penser à l'amitié, à l'admiration que Chabrier avait pour le grand chef d'orchestre. Et combien cette amitié et cette admiration lui étaient rendues !

Mais que ces souvenirs sont lointains déjà ! Une brume de tristesse a passé sur cette joyeuse époque. « *L'époque où j'étais chic* », disait Chabrier ; celle du *Roi malgré lui*. « *Je ne déteste pas d'écrire ce genre-là* », écrit-il à propos de son opéra-comique (1).

Que n'a-t-il toujours persévétré dans cette voie ! Que n'a-t-il composé le drame bouffe, qu'il était seul à même d'écrire et dont il aurait sûrement fait un chef d'œuvre !

Mais les derniers moments de sa vie nous ramènent bien loin de ces années heureuses où tout lui chantait la joie la plus libre et la plus spontanée.

J'ai vu un jour une carte qui, dans la simple mention dont elle était revêtue, exprimait la mélancolie la plus profonde. Chabrier demandait des entrées à l'Opéra pour ses fils. Là non plus il ne se servit pas d'une formule vulgaire. Il pria le contrôleur en chef d'assurer deux places à ses enfants, et il ajoutait : *Vous feriez le plus vif plaisir à l'auteur de Gwendoline* ». Voulait-il par là se servir d'une formule prétentieuse ? — Non. Il craignait peut-être, le pauvre moribond, que son nom ne fût pas connu du fonctionnaire auquel il s'adressait — et il espérait que son œuvre, jouée à l'Opéra, le serait davantage. — Il voulait que l'on sût que le malade éloigné des répétitions, c'était lui ; et que cette musique qu'à la première il trouvait belle et ne reconnaissait pas, il en était pourtant l'auteur. Encore, à ce moment, il avait des heures de belle lucidité. Le lendemain de cette première de Gwendoline où l'émotion avait rendu son cerveau plus trouble que jamais, il passa la soirée chez moi, et depuis sept heures

(1) Ceux que les lettres de Chabrier intéressent surtout à ce point de vue particulier pourront en trouver dans une étude que j'ai fait paraître sous ce titre : *Emmanuel Chabrier et le Rire Musical*. (Revue d'Art dramatique, 5 et 20 octobre 1899.)

jusqu'à deux heures du matin nous tint sous le charme de récits pleins d'esprit et de variété. Mais lorsque le souvenir de sa maladie se présentait, une tristesse plus vive se peignait sur ses traits. « Et c'est ça, disait-il, qui a fait *Gwendoline* et le *Roi malgré lui!* ».

« Il y en a là, de la musique, vois-tu! », me disait-il, en me montrant le manuscrit de *Briséis*, soigneusement rangé, et ses autres œuvres classées comme pour un inventaire mortuaire; et il s'en allait tristement, en passant sa main sur son front soucieux.

La gaîté, l'exubérance des anciens jours étaient bien loin. Quand sa fin fut venue, pour beaucoup il était déjà mort depuis longtemps. Et de fait, quand je reçus un télégramme me rappelant pour assister à la mise en bière, les traits du maître aimé m'apparurent moins terribles que pendant sa longue agonie. La mort avait redonné du calme à cette physionomie que les tourments dévoraient depuis si longtemps.

Un grand chagrin, de nature tout intime, et que sa sensibilité naturelle avait accru, fut le début de cette lente agonie. Le jour où Chabrier perdit *sa vieille*, comme il l'appelait, sa bonne Nanon, quelque chose de sa vie partit avec elle. Cet homme que la vie la plus active n'avait pu fatiguer, que les déceptions n'avaient point abattu, fut impuissant devant la douleur que lui causa la mort de cette humble et douce créature qui avait aidé ses premiers pas et reçu la confidence de ses premiers espoirs.

Le service funèbre de Chabrier s'est fait dans une froide et triste église. Peu de musiciens entouraient son cercueil; — c'était une *mauvaise saison*, pour un grand enterrement. Mais, en revanche, bien des larmes sincères coulaient, bien des gorges étaient contractées par l'émotion.

L'Église n'honora point de ses chants ce grand artiste, et Chabrier est parti sans musique. Mais peut-être, étant donné l'habituel appareil sonore des enterrements, est-ce pour un si grand musicien la plus désirable des destinées?

Qu'importe d'ailleurs ces détails et l'injuste oubli où est plongée l'œuvre de Chabrier ! Comme celle de tous les grands artistes, — elle ne peut disparaître. Elle vivra.

Mais je me reproche d'avoir tant retardé le plaisir que le lecteur prendra à lire ses lettres. Les souvenirs s'enchaînent aux souvenirs, joyeux ou tristes, — une égoïste joie de résurrection nous fait revivre des heures lointaines, et nous n'avons pas le courage de nous borner, quand au plaisir d'évoquer une image chère se mêle celui de rendre à un maître aimé un hommage de gratitude et d'admiration.

ROBERT BRUSSEL.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire).

Mon cher Lacombe,

Comme vous le voyez, j'y suis toujours, — jusqu'au 25 septembre au plus tard, par exemple.

Non. Faites copier les parties d'orchestre, et au lieu de *lettres*, mettez des *numéros*, toutes les 30 à 35 mesures, au crayon bleu ou rouge, comme ceci (1): et très en évidence, et très gros, un grand rond et le chiffre au milieu — entre les timbales et le quatuor, là où il y a toujours des portées vides. Pardon de ces détails, mais, chez Lamoureux, aux répétitions, ça prend une importance énorme; je préfère vous éviter des ennus. Et revoyez vous-même vos parties, toutes, toutes, violons par violons; que les *sf*, *p*, *pp*, les signes de *cresc.*, *dim.*, etc., soient bien tous à la même place.

(1) Ici, dans l'autographe, un fac-similé de partition, avec deux cercles au crayon rouge.

Faites-vous aider, plutôt, si vous vous méfiez de vos distractions. D'Indy, pour ça, est merveilleux : il ne manque pas un bouton de guêtre à ses partitions ; aussi Lamoureux l'adore. Donc, *vous êtes prévenu*. Si vous m'en croyez, venez tout au commencement d'octobre faire un tour à Paris, on jouerait ça à Lamoureux ; je suis à votre disposition pour le 2 mains ou le 4 mains, et ferai tout mon possible pour emballer notre auditeur. Écrivez-moi à cette époque.

Mettez aux divers instruments — *surtout à l'harmonie et la batterie et harpes*, des RÉPLIQUES TRÈS LONGUES ; un copiste vous sabrera ça ; faites donc vous-même ce travail ; tout au moins, préparez-le audit copiste.

A vous bien affectueusement.

EMMANUEL CHABRIER.

A la Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 11 mai 85.

Cher ami,

Votre bonne et affectueuse lettre est venue me retrouver ici. Si je vais à Toulouse ce sera beaucoup pour aller à Carcassonne, croyez-le bien. Lamoureux doit venir me voir vers la fin du mois ; je lui réclamerai votre morceau, le lirai, et vous donnerai mon humble avis. Votre *Suite pastorale* me paraît être effectivement le morceau que j'ai entendu à la Société, il y a quelque 3 à 5 ans, et dont nous étions tous si contents. Il y avait un morceau là-dedans que j'aimais beaucoup : relancez le nommé Hartmann, sans quoi il n'enverra rien. Qu'il me l'adresse ici, où je suis pour un bon bout de temps. Je termine ma petite partition de *Gwendoline*, qui doit passer en décembre à la Monnaie. La Monnaie ! c'est par antiphrase, probablement : trouvez-vous que nous en gagnions beaucoup, à ce métier-là ? Ah ! c'est une jolie *vocation*, comme dit le bourgeois ! Mais il paraît que je rentre dans la catégorie des veinards : je *perce* un peu, à quarante-trois ans ; je n'ai donc pas le droit de me plaindre. Attendre vingt ans, il est convenu que c'est plus que le minimum ; mettons que ce soit le rêve, et n'en parlons plus. Écrivez-moi de temps en temps, je vous répondrai très régulièrement. Je suis très touché des démarches que vous avez bien voulu faire pour moi, mon cher ami. Je vous assure que je vous en suis fort reconnaissant, et que je ne demande qu'à vous être agréable, le cas échéant.

Votre bien affectueusement dévoué.

EMMANUEL CHABRIER.

La Membrolle, par Mettray, (Indre-et-Loire), 9 juin 1885.

Cher ami,

J'attendais toujours que Lam. vînt. D'où mon silence. Mais il ne vient pas, il ne viendra sans doute plus, et je tiens à vous répondre. J'aime beaucoup ce morceau-là ; le début est tout à fait trouvé, le développement excellent ; c'est de la musique. Du reste, vous en êtes imprégné. Que cette musique produise beaucoup d'effet à Carcassonne, voire à Toulouse, je n'oserais me prononcer, mais je sais bien que si je portais ça à Ambert (Puy-de-Dôme), ma ville natale, je n'aurais pas de sérenade sous mes fenêtres ; je trouverais difficilement une âme « sœur de la mienne », à moins que ce ne fût celle de l'aliéniste de l'endroit.

Je vous promets de lui jouer votre prélude et de le lui recommander chaudement. Je prévois les objections, je les connais : « Ce morceau est court... il est difficile... c'est un bon bout de répétition passé là-dessus, sans corser pour cela mon programme... » Il aime les morceaux développés au point de vue *pratique*, car s'il se donne beaucoup de mal pour les faire exécuter, il trouve du moins, pour son programme, un numéro conséquent

Faites-lui donc quelque chose; une ouverture, un poème symphonique, n'importe. Je suis tout à votre disposition pour lui faire entendre vos œuvres. Il est fort bien disposé pour les compositeurs français, et c'est encore lui, somme toute, qui en joue le plus. Allons, voulez-vous que je vous envoie du papier? Un coup de collier, camarade, et arrivez au commencement d'octobre, sinon (je la connais encore) il vous dira que ses programmes sont bondés. C'est le cliché.

Adieu et bon courage.

Votre affectonné.

EMMANUEL CHABRIER.

Jeudi.

Cher ami,

J'ai reçu lettre et morceau et les deux m'ont fait grand plaisir. Je pars demain pour Bruxelles et en reviens mardi prochain. Je n'y retournerai que vers la fin du mois de janvier, quand on sera en plein travail. Je compte passer fin février. Il faut auparavant liquider les *Templiers* (Litloff) et *Saint-Mégrin* (Hillemacher et Sons).

D'Indy sera joué à l'Eden du 15 au 25 janvier. On s'y met ces jours-ci et les chœurs auront du coton.

La partition de *Gwendoline* paraîtra vers le jour de la première.

Venez me voir aussitôt ici. Je vous attends le verre en main.

A vous cordialement.

EMMANUEL CHABRIER.

Un peu pressé, camarade!...

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 15 juin 1886.

Je vous remercie bien, mon cher ami, de l'affectionnée lettre que vous venez de m'adresser. Nous n'avons jamais la chance de nous rencontrer à Paris, c'est assommant. Espérons que, l'hiver prochain, nous pourrons nous rattraper. Ma pièce, passant le 10 avril, le théâtre de la Monnaie fermant toujours le 1^{er} mai, je ne devais compter que sur un nombre assez restreint de représentations. Sans la faillite, j'aurais été joué deux ou trois fois de plus, je l'ai été six fois; je présume qu'on me reprendra en septembre, je n'ai donc pas à me plaindre. Avant de me mettre à un autre ouvrage, plus développé et assez sérieux, je fabrique, en ce moment, trois actes *d'opéra-comique* au vrai sens du mot, pour Carvalho. J'ai *quatre mois* pour faire ça et l'orchestrer. Ce sera donc purement et simplement une œuvre très légère, aussi gaie que possible (car je ne déteste pas d'écrire ce genre-là) et (c'est la grosse affaire) au cas de succès, c'est un peu d'argent. Or, j'en mange depuis cinq ans; ça m'embête. Donc, des *motifs*, comme dit le bourgeois; des airs, des chansons, ni plus, ni moins. Je tâcherai de rester *genuine*.

C'est trop loin, votre Carcassonne. Pourquoi n'auriez-vous pas à Paris un pied-à-terre où vous passeriez quelques bons mois?

A bientôt et merci, mon bon camarade. A vous cordialement.

EMMANUEL CHABRIER.

Il y a longtemps que je suis sans nouvelles de ce sacré d'Indy. Je vais lui écrire. Il est dans son Ardèche, en train, assurément, de faire des choses très chic.

15 octobre 1886.

Mon bon ami,

La partie orchestrale de *Gwendoline* n'est pas gravée et ne le sera probablement pas d'ici longtemps. C'est une grosse dépense. Si ma pièce arrivait à l'Opéra, peut-être mes éditeurs se décideraient-ils. Il n'existe que mon manuscrit. C'est là-dessus que Dupont a conduit à Bruxelles. Lamoureux ne me jouera pas — cette année, du moins. C'est un bruit qui a couru, mais voilà tout. S'il me jouait, vous pensez si je serais heureux! — Je tâcherai de faire chanter l'*Epithalame* à ses concerts. Il me joue l'*ouverture* le mois prochain. Il n'y pas d'autre arrangement que le quatre mains de la partition; c'est difficile et incommoder à jouer; mais je préfère qu'on la *lise*; même bien joué, ça ne dit pas grand'chose au piano.

Quant à l'opéra-comique, il avance tout doucettement; il serait terminé il y a beau temps, n'étaient des modifications assez importantes apportées depuis peu au livret et d'où il résulte que j'ai de la musique faite pour rien, et de la nouvelle à fabriquer. Je ne passerai pas avant le commencement de mars. Vous verra-t-on cet hiver? Vous devenez par trop rare. Prévenez-moi quand vous serez pour venir à Paris. — J'ai une besogne infernale. Dans ce métier-là, ou bien l'on a trop de temps, parce que l'on ne vous commande rien, ou bien l'on n'en a jamais assez, parce qu'il faudrait que tout fût fait sur-le-champ. Et je ne fais rien facilement; tout me coûte. Enfin, c'est ainsi.

Adieu, camarade, et toujours bien à vous très affectueusement.

EMMANUEL CHABRIER.

Bayreuth, 22 juillet 1889.

Cher ami,

Je suis ici depuis trois ou quatre jours, ÉPERDU d'admiration, et j'y reste jusqu'à la fin du mois. — Mille remerciements; c'est ma femme qui a reçu le journal; elle va faire traduire l'article par Enoch, me l'enverra, puis vous retournera ledit journal.

Ça a marché supérieurement, là-bas, et je pense que plusieurs théâtres vont monter ma petite *Gwendoline* que vous voulez bien aimer un peu.

Je n'ai pas fini le premier acte de l'ouvrage auquel je travaille actuellement; c'est vous dire que j'en ai encore pour dix-huit mois. C'est très dur à faire et je voudrais que ce fût bien.

Quand venez-vous à Paris? J'y serai à demeure à partir des premiers jours de septembre. Si vous veniez à cette époque, n'oubliez pas l'ami Chabrier et sa côtelette.

A bientôt, camarade, encore merci et sincèrement à vous.

EMMANUEL CHABRIER.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 8 mai 1892.

Mon bien cher Lacombe,

Je vous prie de me pardonner mon retard; vous savez toute l'amitié que j'ai pour vous; mais j'ai été surmené tellement tous ces temps-ci, je suis devenu si nerveux, que ce n'est pas tout à fait de ma faute. J'ai, de plus, laissé s'accumuler des masses de lettres en souffrance, mais ne m'en veuillez pas trop; celle-ci est si heureuse, à cette heure, de bavarder avec vous, que nous allons varier un peu ce paragraphe.

Donc, cher ami, j'ai reçu, fort bien reçu les deux morceaux de caractères si différents et de si belle ou amusante tournure que vous m'avez envoyés.

Merci de m'avoir dédié votre *Parade hongroise*, que je trouve si habile de coupe

rythmique, de choix mélodique de notes pimpantes et d'idées originales. Votre début, *carruré* en cinq mesures, est charmant de désinvolture ; on se cambre déjà ! Le haut de la page 3, coquet comme tout ; c'est du ballet ravissant. Et ondoyant, si ondoyant, dirai-je, voluptueux et câlin, le léger frôlement de la quatrième croche sur le temps fort, avec une *liaison* savoureuse ! Nous avons enfin, à la cinquième ligne de la même page, quelques titillements qui doivent, à l'orchestre, avec les frôlements susdits, faire un effet ravissant, dédié aux dames. Très à effet, le crescendo de la cinquième page, à partir du *ff*, de l'*ostinato* d'un accord de *la* mineur (1) et de la rythmique des deux dernières lignes ; voilà de quoi prouver que ce morceau est réussi de tout point, qu'il me plaît infiniment et d'autant plus que, fort friand moi-même des rythmes, j'aurai là l'occasion de me délecter. — Encore une fois, ce doit être bien à l'orchestre, où je voudrais l'entendre ; encore merci et compliments.

J'ai, du reste, un faible pour ce morceau-là. Je vais parler un peu de la *Marche élégiaque*, qui, je l'ai su, — mais, je n'étais plus à Paris, restant à la campagne presque toute l'année à cause de mon ouvrage à faire (je suis aux deux tiers du deuxième acte — il y en a trois), *Briséis* (avec Catulle Mendès), — a été jouée chez Lamoureux. Vous devez prendre cette belle page *assez lentement* ; je voudrais la voir instrumentée ; je trouve la première phrase, je pourrais dire toute la première page, d'un sentiment très profond ; très pénétrantes les septième et huitième mesures, avec le retour en *sol* du motif initial ; très tendre, la treizième mesure, et la dernière ligne : c'est là une très impressionnante page dont je vous fais mes compliments, mon bon ami. — Je voudrais connaître l'effet orchestral de tout le passage en *la* bémol qui doit être délicieux ; toutefois, je comprends moins pourquoi, après ce magistral début, c'est par le fait une mesure à quatre temps très lente, ce qui semble continuer à quatre temps la première page de votre marche (est-ce cela ?). Est-ce pour motiver un passage rêveur et élégiaque ? Je trouve ce rythme *inquiétant* pour un morceau qui n'est pas longuement développé ; quoique les éléments me plaisent infiniment, je crois qu'il était très possible de le traiter plus largement (2) et, je vous le répète, cher ami, en brave confrère, je ne le saisis pas très bien, l'*ensemble* de cette œuvre ; et je voudrais vous l'entendre jouer pour en avoir une idée très nette. — La première page est superbe. J'ai pris, à lire ces deux morceaux si opposés, un grand plaisir.

Et je ne veux pas rester bredouille, moi ; de mon côté, je veux vous envoyer quelques-unes de mes machines. Il y en a pour tous les goûts et caractères. Vous m'écrirez aussi, dès que vous les aurez lues, et me donnerez votre opinion.

Si vous restiez dans le courant de juin, je pourrais vous voir à Paris, mais je ne puis guère m'absenter en ce moment. Espérons qu'on pourra se serrer la main. Il y a assez longtemps qu'on ne s'est vu, et je n'ai jamais vu Carcassonne !

Adieu, mon bon ami, bon travail et bonne santé.

Votre ami dévoué,

EMMANUEL CHABRIER.

24 mai 1892.

Cher ami,

Carcassonnez-vous en ce moment et avez-vous reçu la musique que je vous ai envoyée, — recommandée, il y a huit à dix jours ?

(1) J'ai voulu dire d'un *mi* traversant 3 ou 4 accords.

(2) Question de coquetterie ! — Je voudrais l'avoir fait. Je parle de votre *Marche élégiaque*, bien entendu.

Un petit mot de réponse, si vous n'avez pas trop chaud. Je me figure que, là-bas, on doit griller ferme sur les remparts?

Votre bien affectionné,

EMMANUEL CHABRIER.

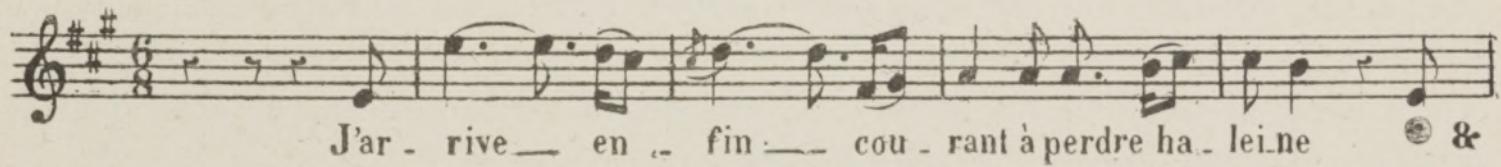
Le vandalisme musical. — Beethoven mis au point par Castil-Blaze.

Le hasard a mis sous mes yeux, à la bibliothèque de l'Opéra (n° 1069 du catalogue), une partition, piano et chant, de *Fidelio*, dont la lecture réserve des surprises. Le titre porte : « LÉONORE, mélodrame en trois actes suivis d'un épilogue, d'après J.N. Bouilly, paroles de Castil-Blaze, musique de Beethoven », etc. « Ce mélodrame ne peut être représenté sur aucun théâtre de France sans l'autorisation spéciale du traducteur, propriétaire du drame (Loi du 19 janvier 1791). » Les titres de Castil-Blaze à cette propriété sont, il est vrai, sérieux, et méritent d'être signalés.

Quelques nouveautés d'abord, dans la liste des personnages : celui de Jaquino disparaît. Ferdinand s'appelle Alvarez; Rocco, Roc; et l'un des deux coryphées, dans le chœur des prisonniers, est baptisé Diégo.

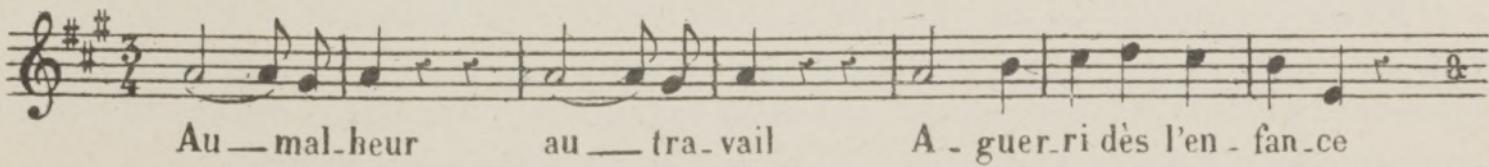
De l'ouverture, rien à dire : c'est une réduction à peu près fidèle, quoique mauvaise, de l'ouverture en *mi*.

Mais les transformations commencent avec le premier acte. Les trois morceaux du début, duetto, air de Marceline, quatuor, sont radicalement supprimés. A leur place, l'orchestre joue l'introduction de la symphonie en *la* (44 mesures) agrémentée d'un dialogue musical, — dû à Castil-Blaze, comme tous les récitatifs qui dans « sa » partition cousent les divers morceaux, — où Roc et Marceline échangent leurs pensers en attendant Fidelio. Mais le plus beau est cette savoureuse annotation, qu'on lit au bas de la page: « *Au concert, on peut supprimer les parties de Roc et de Marceline.* » — Reconnaîssons que Beethoven aurait signé cette remarque. Au moment où l'andante de l'introduction s'enchaîne à l'allegro, Fidelio arrive et rend compte de son après-midi :



*J'ai d'abord au marché terminé mon emplette,
On achète plus cher si l'on n'est diligent ;
Du couvent aujourd'hui l'on célèbre la fête :
Père Ascagne pour vous m'a donné de l'argent... etc.*

Tout cela se chante sur la suite de l'allegro! Après 118 mesures, point d'orgue suspensif, et Léonore chante *avec exaltation* sur le motif du trio, emprunté au scherzo de la même symphonie (mais transposé de *ré* en *la*) :



phrase bientôt reprise en trio, avec Roc et Marceline. Cela continue pendant 78 mesures, après quoi l'allegrò reprend à son tour, chanté lui aussi en trio.

Dans l'air de Rocco, négligeons les altérations du texte, et notons seulement que la fin de chaque couplet : *es ist ein mächtig Ding das Gold*, est chantée en trio. C'est une habitude.

Le trio suivant, — le vrai, — est conservé, mais de quelle manière ! Mesures coupées, notes déplacées, etc. Tout à coup une modulation imprévue, au lieu de nous ramener en *fa*, nous conduit en *mi b* puis en *la b*,... un point d'orgue suspend notre attente, et voici ce que nous entendons :

Andante

Rocco

D'un a-mour in - no - cent d'u-ne vive al - lé - gres-se

Après 74 mesures remplies de la sorte, en trio, le trio original reprend depuis la réplique de Rocco : *Nur auf der Hut*, mais altéré et tronqué. C'est le premier acte.

La marche qui, comme aux représentations de l'Opéra-Comique, ouvre le second acte est précédée d'une courte introduction, et surchargée d'un chœur des soldats. Si l'air de Pizarro est conservé, son duo avec Rocco disparaît. Une *complainte* le remplace, dont Marceline expose d'abord le thème, qui n'est autre que l'allegretto de la symphonie en *la*, mais baissé d'un ton. Puis Léonore se met de la partie :

Léonore

Je pleure sans cesse Le digne objet de ma tendresse

Marceline

Plus de tristesse à la tendresse Li vre sans cesse ton noble cœur

Par d'affreux traitements, l'admirable récitatif que précède l'avis de Léonore devient une chose inconsistante et molle, surtout vers la fin, où l'on passe en *mi b* au lieu de *mi majeur*, ce qui éteint l'éclat des cuivres et de la voix dans toute la scène. Après la première partie du chœur des prisonniers, avant le dialogue entre Léonore et Rocco, le rideau tombe. Et c'est le second acte.

L'introduction de l'acte suivant est respectée, mais, dans l'air de Florestan, deux mesures sont rajoutées à la fin de l'andante : l'une contient une aimable vocalise, l'autre une modulation destinée à placer l'allegrò en *mi b* au lieu de *fa*.

Le duo entre Rocco et Marceline, et le trio, sont à peu près intacts ; je dis à peu près, par comparaison. Dans la dernière partie du quatuor, après le second appel des trompettes, Florestan chante la partie de Léonore, et réciproquement. Et le texte musical est modifié pour éviter la tenue répétée d'un *la* aigu, au soprano. Naturellement, le duo des deux époux se transpose de *sol* en *fa*. Et c'est le troisième acte.

Reste l'*épilogue*, où se trouvent les plus étonnantes beautés. Il s'ouvre par un entr'acte dont les 51 premières mesures appartiennent au finale de la symphonie en *la* ; quelques accords s'y accrochent et, dans un jardin magnifique, paraît Florestan accompagné d'Alvarez-Fernando, qu'il congédie aussitôt en ces termes :

*A vous je dois ma délivrance,
Et ce cœur, cher ami, ne l'oubliera jamais.
Comptez sur ma reconnaissance.
Seul ici laissez-moi jouir de vos bienfaits, etc.*

Sur ce, après une transition en *si b* sur le motif de l'entr'acte « symphonique », Florestan chante d'un bout à l'autre l'*Adélaïde* de Beethoven, avec des paroles appropriées : il invoque *Eléonore* au lieu d'*Adélaïde*, voilà tout.

Le finale de l'opéra subit d'énergiques retouches : d'*ut majeur* il est transposé en *si b*, l'introduction est réduite à quelques mesures, etc. Après le chœur : *Heil sei dem Tag*, une coupure de 99 mesures supprime l'intervention de Fernando, la confusion de Pizarro, et nous amène droit à l'andante *O Welch ein Augenblick*, qui passe de *fa* en *mi b*, de même que le dernier allegro d'*ut majeur* en *si b*.

Je n'ai pu découvrir si cette étrange partition a jamais été exécutée, — ce serait le mot propre. Tout est possible, puisqu'elle a paru. Du reste, aujourd'hui même, Castil-Blaze a plus d'héritiers que Beethoven (1). Un éminent critique contemporain n'a-t-il pas écrit que « sans manquer de respect à Beethoven » il faut avouer que sa conception du drame lyrique ne répond pas à l'idéal de l'opéra selon la formule de Meyerbeer? Je crois qu'on peut en effet reconnaître cela sans manquer de respect à Beethoven, — sinon peut-être à Meyerbeer...

JEAN CHANTAVOINE.

M. E. Colonne et la musique française jugés par un docteur de Leipzig.

« La connaissance des Français a été pour nous un véritable bénéfice artistique. Qu'y avons-nous appris? Rien qui soit à imiter. Cela ne nous réussirait pas. La composition française moderne, telle que Colonne nous l'a présentée, est pour une bonne part un art de divertissement musical, d'ordre supérieur; sa caractéristique, c'est la recherche de l'effet purement sonore; ses charmes principaux sont : la richesse de coloris et la chaleur du sentiment, l'originalité dans le rythme, l'élégance, l'esprit, le goût. En tout cela nous n'arriverons jamais à une pareille perfection; nous serons toujours ou trop savants ou trop sentimentaux, trop nobles ou trop communs, trop anguleux ou trop guindés. Nous devrions laisser cette spécialité aux Français, mais nous devrions les connaître... Ce que nos directeurs nous ont servi parfois de Tschaïkowski, par une russomanie qui n'est qu'affaire de commerce, n'est non seulement pas meilleur que ces confitures françaises, mais présente encore cet inconvénient que ce n'est pas de l'authentique, mais du simili (2). Je ne comprends pas que des impressions, comme celles qu'a renouvelées Colonne, n'inspirent pas à nos donneurs de concerts l'idée absolument artistique de faire connaître certains soirs à leur public les productions de cet art distingué et fin du divertissement musical. Nos chefs d'orchestre ne connaissent qu'une chose : se faire remarquer et idolâtrer par la foule. Colonne n'est pas de ces gens-là. Nous avons en Allemagne quantité de chefs d'orchestre qui sont plus oléagineux (3), plus parfumés, plus portés à la mise en scène, plus franci-

(1) Qu'on se rappelle le ballet de *Don Juan* à l'Opéra en 1896-1897, voire la dernière reprise de *Fidelio* à l'Opéra-Comique...

(2) « *A la gerbeitet* ».

(3) Olinger (?). — Willy fait-il école même en Allemagne?

sants que ce Parisien. Il est étonnamment honnête, droit, simple, énergique... allemand; dans ses mouvements, plus dur que la mode moderne ne le voudrait, précis et clair, presque militairement raide et rigide; c'est un général, au moins un major énergique, qui n'admet pas ces allures de lieutenant que l'on voit s'étaler dans les parades musicales de nos concerts. Colonne ne dirige que pour son orchestre. C'est la vieille école. Malgré moi je pensais à Wüllner de Cologne. Colonne est justement une personnalité, et c'est là ce qu'il y avait de beau.

« ... Les Français ne sont pas seulement des compositeurs de haut style pour salon; ils s'essayent aussi dans le genre noble. Colonne nous a joué de Saint-Saëns une symphonie en *la* mineur, œuvre amusante, magistrale, mélodieuse et pleine d'effet. Mais pour dégager la dignité que doit avoir une symphonie, le Français ne pénètre pas au fond du monde d'idées beethovenien, il se borne à « travailler dans le style sévère ». Ça sonne comme une œuvre austère, robuste, mais ce n'est que de bonne musique. Je ne blâme pas cela; il est bon que le compositeur ne sorte pas de sa propre peau. Un musicien français n'a pas besoin de se réfugier dans les idées et d'édifier des symphonies de pensées. Qu'il nous laisse cela, à nous autres Allemands. Mais quand nous voulons entendre des symphonies qui sonnent bien, qui sont de la musique pure (et non des pensées philosophiques), c'est à ces œuvres-là que nous devrions songer; au lieu de jouer toujours les innombrables symphonies des *Epigones* de Beethoven, qui ne sont plus de « l'art sacré », et que nous aimons seulement pour les avoir jouées jadis à quatre mains avec une grand'mère ou une tante musicienne; au lieu de mettre à réchauffer, chaque hiver, ces bonnes vieilles soupes (1), nous pourrions enrichir notre goût avec les assaisonnements de la cuisine française. Encore une fois, ces Français sont, tout comme les Italiens, beaucoup plus dignes d'être importés chez nous que les Russes; car la culture musicale encore très arriérée de ces derniers se révèle, jusque chez les plus grands, par l'inégalité de l'invention, par un sentiment incomplet du style et de l'art, qui n'est qu'à peine compensé par un vernis de civilisation emprunté à l'Europe occidentale.

Le plus gros de l'effet, c'est Colonne qui l'a produit, par sa personnalité.

Dr G. GOHLER (*die Zukunft*).

Promenades et visites musicales.

IV. — M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut.

Où avez-vous si bien appris la musique? — A Carcassonne.

Où demeurez-vous maintenant? — A Carcassonne.

Mais où comptez-vous demeurer à l'avenir? — A Carcassonne!

Tel est le dialogue qui s'engageait, il y a quelque vingt ans, entre M. Paul Lacombe, dont Colonne venait de faire exécuter la première symphonie, et un « cher maître » de Paris, un peu étonné que si loin de la place de l'Opéra, il y eût un artiste de haute valeur, affranchi de l'attraction coutumière qui peuple Paris de déracinés. Né en 1838 (*loc. cit.*), ancien élève de M. Reisseire et de Bizet, esprit à la fois délicat et de très solide instruction, qui vient de faire paraître son 105^e ouvrage, M. Paul

(1) Statt dass wir also diese guten Suppen jeden Winter wieder aufkochen...

Lacombe ne doit pas regretter la sagesse qui le tint attaché au sol natal. D'abord, il a eu constamment devant les yeux le spectacle de cette vieille cité dont on peut dire qu'il est unique au monde; et loin de la lutte pour le succès, sans fièvre d'ambition pressée, il a pu, au milieu des siens et de quelques amis d'élite, cultiver son art tout à loisir; en outre, la renommée est allée le chercher elle-même dans sa retraite, et lui apprendre que son œuvre était bonne. Qui ne connaît, qui n'a entendu ou joué l'*Aubade printanière*, popularisée par une charmante réduction à quatre mains? En Allemagne comme en France, elle est aussi répandue que la *Mandolinata* de M. Paladilhe. Mais M. Paul Lacombe a connu des joies d'ordre plus élevé. Il a écrit des œuvres de haute envergure, trois symphonies, des suites d'orchestre, des ouvertures, des concertos, exécutés dans les grands concerts de Paris; et récemment l'Institut de France le nommait membre correspondant (honneur rarement accordé à des Français de province) pour la section musicale.

M. Paul Lacombe a toujours eu une grande préférence pour la musique de chambre, et il a encore écrit récemment sa 3^e sonate de piano et violon, son 2^e trio et une sonate de piano et violoncelle publiés chez l'éditeur Hamelle. Son instinct musical le portait vers ce genre qui est le premier de tous; je crois cependant que les circonstances mêmes de sa vie ne furent pas étrangères à la direction de sa pensée artistique. Les jeunes compositeurs qui vivent à Paris sont mis à la gêne par une effroyable concurrence; pour en triompher, pour imposer rapidement leur nom au public, — pour vivre, aussi, — il arrive que beaucoup d'entre eux ne songent qu'à faire du théâtre. A l'abri de ces préoccupations diverses, M. Paul Lacombe n'a pas employé les moyens les plus rapides d'arriver au succès. Il n'a pris la plume que quand il avait quelque chose à dire; il a suivi sa fantaisie et noté les émotions délicates de sa vie, sans jamais chercher à forcer l'attention par des prouesses factices ou par d'habiles complaisances pour le goût du jour. Placé, non pas *au-dessus* (il serait injuste de parler ainsi), mais *en dehors* de la bataille musicale, il a trouvé d'autres avantages dans cette heureuse situation: d'abord, il n'a pas été touché par cet esprit de modernisme à outrance qui trop souvent bouleverse la grammaire musicale et brise en menus morceaux le marbre pur du style symphonique; il est resté fidèle, avec une indépendance qui ne va jamais jusqu'au goût de l'étrangeté, à la tradition classique. M. Paul Lacombe est sans doute très bien informé sur le mouvement contemporain; nul ne parle mieux que lui de C. Franck ou de G. Fauré; dès la première heure, il a été un des pèlerins passionnés de Bayreuth, et il m'écrivait, il y a quelques jours: « Je relis *Parsifal*; quelle admirable écriture! » Mais il n'a jamais eu le goût de la singularité, de l'intransigeance, ou du scandale; nature parfaitement équilibrée, trop intelligent pour ne pas comprendre et aimer tout ce qui se fait aujourd'hui d'original et de brillant, mais trop « honnête homme » pour marcher à la suite, il est resté lui-même. Sauf la première de ses *trois sonates pour piano et violon*, qui est une œuvre de début, visiblement inspirée de Mendelssohn, tout ce qui est sorti de sa main a un caractère personnel; sans affectation daucune sorte.

Je ne puis énumérer ici toutes les compositions de M. Paul Lacombe, et dois me borner, suivant mes préférences, à quelques indications; je puis dire, toutefois, que par leur élégance, leur distinction soutenue, leur caractère toujours très musical, elles forment un ensemble charmant. Si les pianistes ne les jouent pas plus souvent dans les concerts, il me semble que c'est uniquement parce qu'étant de difficulté moyenne, elles n'offrent pas une matière assez riche à la haute

virtuosité. Les amateurs sérieux doivent se placer à un point de vue opposé. Ceux qui ne les ont pas encore eues sous les doigts, me sauront gré d'appeler leur attention sur les *Pièces pour piano à 4 mains* (Hartmann, éditeur), non indignes d'être placées à côté des pages d'un Schumann; sur les *Esquisses et souvenirs, fantaisies en forme de valse* (chez Hamelle), poème en sept morceaux, de sentiment très varié, sous lesquels on devine l'émotion discrète mais toute fraîche encore d'une histoire intime; la *Marche élégiaque* (chez Heugel) — composée sur deux thèmes principaux, l'un dramatique et douloureux, l'autre de tendresse et d'espérance, qui se combinent, après avoir été exposés successivement, avec une grandeur réelle; sur la *Suite pour piano et orchestre* (*Prélude et Allegro giocoso, Aria, intermezzo, variations et cadence finale*, chez Leduc), où un vif et spirituel allegro, après avoir débuté par le $\frac{3}{4}$, aboutit à un motif d'une exquise légèreté, sur une mesure à 5 temps. Je citerai encore la *Sérénade* (chez Hamelle), réduite à 4 mains (écrite d'abord pour flûte et hautbois avec accompagnement de cor et d'instruments à cordes), d'un dessin très pur et d'une simplicité pleine de grâce; l'*Album* (*Nuit étoilée, A travers champs, Romance, Valse, Chant du pâtre, En poste*); la *Deuxième suite pour piano* (chez Baudoux), etc., etc. Parmi ces œuvres abondent des idées mélodiques très heureuses, qui intéressent toujours l'esprit musical sans le fatiguer et s'imposent à l'oreille après l'avoir doucement charmée. Il faut faire une place à part à un assez grand nombre de compositions où M. Paul Lacombe, avec une persistance curieuse, a fait preuve d'originalité dans l'invention des rythmes; sur la mesure à cinq temps, qui paraît lui être familière et où il excelle, il a écrit : *Danses basques* (à jouer après une lecture du *Ramuntcho* de Pierre Loti!); une *gavotte* qui, avec l'opuscule précédent, est une des perles de l'écrin; une *Étude*, d'allure plus austère; un *Air de danse* très amusant où l'on croit voir les danseurs faisant un demi-tour et changeant de pied après une suite régulière de pas en avant (mesure à $\frac{2}{4}$, succédant de 2 en 2 à la mesure à $\frac{3}{4}$); enfin une étude sur une mesure à 7 temps (tout cela, chez Énoch) qui n'avait pas encore été employée. Ces rythmes ne sont pas, comme il arrive trop souvent, le résultat d'une gageure, et ne sont pas la *juxtaposition* de mesures différentes; c'est l'idée mélodique elle-même qui semble les avoir créés : on n'y trouve aucune trace d'effort.

Artiste du bon pays de France et fidèle à ses origines, M. Lacombe a un esprit très net qui se joue à mi-côte du Parnasse musical et semble répugner aux vastes entreprises. Son œuvre, c'est le verger d'Horace avec un joli chant de hautbois dans le bouquet d'arbres qui, près de la source fraîche, ombrage la « bastide » méridionale. Mais ne croyez pas qu'il ait cette clarté banale, qui est incompatible avec la profondeur du sentiment ou l'originalité de l'écriture. Je viens de recevoir *Prélude et étude de concert pour piano* paru hier chez Énoch; il y a là des combinaisons harmoniques, un chromatisme et des hardiesses de modulation qui sont moins d'un conservateur que d'un progressiste!...

Puisse-t-il voir dans ces quelques lignes un hommage rendu à son talent par notre Revue, toujours heureuse de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent.

J. C.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — Hahaheï ! Hahaheï ! Hoïho !

Siegfried va paraître enfin. Un simple rhume de cerveau l'a mis en retard. Il a craint d'être exposé à un ridicule éternuement lorsqu'il conduirait son ours vers la forge de Mime. Attendons, pour parler de lui, que cette crainte soit dissipée.

L'Opéra n'est pas un théâtre d'avant-garde ; c'est une sorte de musée... Aussi n'est-il pas mauvais qu'il accueille certains chefs-d'œuvre étrangers quand les concerts du dimanche et l'opinion des musiciens les ont déjà consacrés. Le seul regret que, dès maintenant, j'aie à exprimer, c'est qu'au dernier acte de *Siegfried* on ait fait deux coupures. J'ai voulu m'assurer qu'elles n'étaient pas autorisées par l'usage et approuvées de M^{me} Cosima Wagner ; j'ai donc écrit à la veuve du grand compositeur ; elle m'a fait l'honneur de me répondre par le télégramme suivant, où il n'y a, j'aime à le croire, aucune amertume :

« Bayreuth, 20 déc., 9 h. m. — Revue d'*histoire et de critique musicales*, Paris. — Il y probablement des coupures dans « Siegfried », mais je ne les connais pas. — C. WAGNER. »

Je voudrais savoir le nom de celui qui, en matière de musique et d'opéra, crut pouvoir substituer sa propre pensée à celle d'un Richard Wagner. — Contentons-nous des morceaux choisis qu'on nous offrira et dont l'exécution dure 3 h. 20. m.

Théâtre national de l'Opéra-Comique. — Le mercredi 4 décembre a été joué l'*Ouragan*, de M. Alfred Bruneau. Cette reprise a donné lieu à quelques manifestations bruyantes : *Voilà de la vraie musique ! — Que M. X... vienne donc entendre ça ! — A bas... Untel ! — Vive Bruneau !* Ces exclamations ne changent rien, malheureusement, à la brutalité d'un fait significatif : l'*Ouragan* a fait 2.500 francs de recette environ, alors que, la veille, *Grisélidis* avait réalisé plus de 9.000 francs. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'œuvre de M. Bruneau ne vaille rien ; les chiffres ne sont pas musiciens : j'accorde que, parfois, le public ne l'est pas davantage. Il y a là cependant une indication qui n'est pas à négliger. A signaler, au même théâtre, la brillante réapparition de M. Clément dans *la Dame Blanche* (le charmant ténor semble avoir été mis au monde exprès pour le chef-d'œuvre de Boieldieu), et, dans la matinée du 14 décembre, l'exécution de l'exquis *Menuet du Capitaine Fracasse* (musique d'Emile Pessard), par 60 enfants, élèves des classes de violon et alto du Conservatoire. On a bissé ce menuet avec raison. — A bientôt l'œuvre de M. A. Coquard.

Concours musicaux de la Ville de Paris. — Comme la Ville de Paris a raison de rehausser par tous les moyens possibles l'éclat du concert qui suit chacun de ses concours ! Quand elle orne de verdure, de fleurs et de gardes en grande tenue l'escalier du théâtre municipal ; quand, avant le premier coup d'archet donné à la symphonie, elle fait exécuter *la Marseillaise* (qui fut écouteé debout par toute la salle), elle entend fêter l'art purement *français* et lui rendre hommage en l'encourageant. Le 30 novembre, nous étions conviés au Châtelet pour entendre la dernière œuvre

couronnée : *la Vision de Dante*, de M. R. Brunel (poème de MM. Ed. et Eug. Adenis). L'histoire de ces concours, fondés par M. Hérold, est intéressante à feuilleter. Les prix furent déjà remportés en 1878, par M. Théodore Dubois (avec *le Paradis perdu*) et Benjamin Godard (avec *le Tasse*) ; en 1880, par M. A. Duvernoy (*la Tempête*) ; en 1882, par MM. Hillemacher (*Loreley*) ; en 1885, par M. V. d'Indy (*Chant de la Cloche*) et G. Huë (*Rubezahl*) ; en 1890, par M. S. Rousseau (*Merowig*) ; en 1892, par M. H. Marty (*Duc de Ferrare*) ; en 1894, par M. Lucien Lambert (*le Spahi*) ; en 1897 enfin, par M. G. Brunel. Il va sans dire que *la Vision de Dante* est très remarquable. Je crains qu'elle ne soit rien de plus. La couleur descriptive y a été prodiguée avec une incroyable adresse et même un peu d'abus. J'aurais préféré une symphonie plus nettement *construite*. Cependant, cette façon de manier l'orchestre tient du prodige, quand on songe que « Brunel » est un pseudonyme cachant la personnalité d'un médecin consultant, dont les loisirs seuls sont consacrés à l'art musical. Deux vœux à formuler : 1^o Je voudrais qu'avant chaque concert, le président du Conseil municipal proclamât, devant le public, le nom du lauréat (avec rappel des anciens lauréats) ; 2^o Puissent nos librettistes trouver dans les choses purement *françaises* des sujets qui n'égarent pas l'imagination des compositeurs et leur permettent d'apporter une contribution plus décisive à l'art *national*.

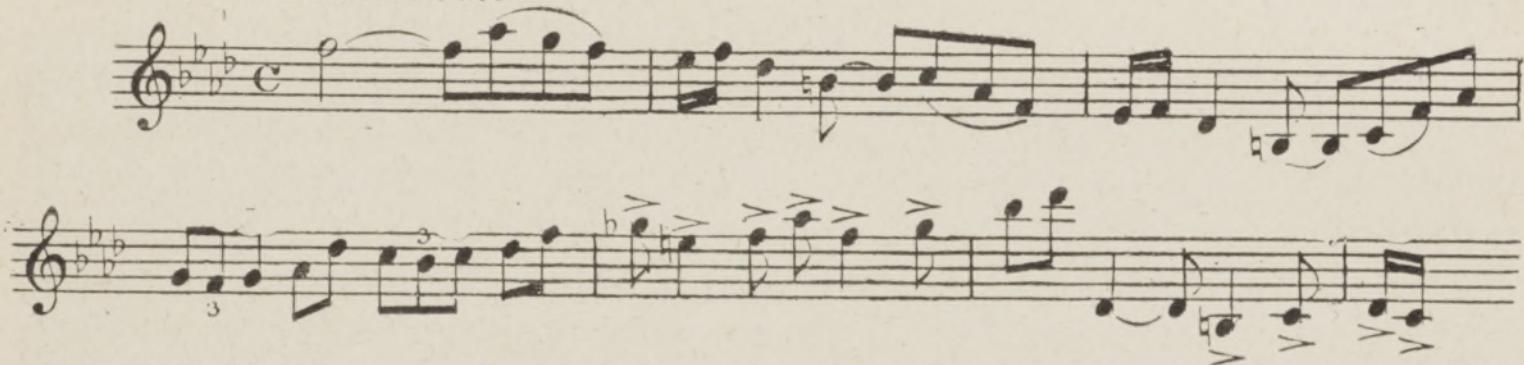
Concerts Colonne. — *Adonis*, de M. TH. DUBOIS. — Cette œuvre a soulevé des applaudissements qu'elle méritait et des protestations auxquelles on pouvait s'attendre avant que la première note eût été jouée. Il existe, en musique, un certain nombre de naïfs révolutionnaires qui croient devoir siffler toutes les pages, même intéressantes et neuves, dont l'auteur a une dignité officielle ; — quittes, d'ailleurs, à acclamer toutes les fadaises, lorsqu'elles sont l'œuvre d'un jeune inconnu. La musique, à vrai dire, n'est pour rien dans ce préjugé, et je ne parlerais pas de ces snobs de l'indépendance, si leurs bruyantes manifestations ne risquaient de troubler le jugement et d'inquiéter la conscience du bon public : « C'est donc bien mauvais, se dit l'auditeur ingénu, puisque ces jeunes artistes, là haut, montrent le poing à M. Colonne ! Et moi qui allais applaudir ! » Et ainsi se font, en ce monde, les réputations.

... Et Kypris, les cheveux épars, les yeux en pleurs,
L'enveloppant encor d'une suprême étreinte,
Trouble la paix des cieux de sa divine plainte.
— Sur la montagne et dans les profondes vallées,
On entendit gémir les Nymphes désolées,
Et l'écho prolongea leurs pieuses douleurs...
— Mais si du sombre Érèbe on ne peut revenir,
Je puis faire du moins, triste et doux souvenir,
Croître et s'épanouir, au sol où tu reposes,
Sous mes pleurs l'anémone, et dans ton sang les roses...

Ces trois fragments servent d'épigraphes aux trois parties du Poème symphonique de M. Th. Dubois et leur conviennent exactement : la musique est l'harmonieux commentaire de ces vers harmonieux. Les deux parties extrêmes (*la Mort d'Adonis* ; *Douleur d'Aphrodite* ; — *le Réveil d'Adonis* : *Renouveau de la Vie*), sont les plus développées, et se relient étroitement l'une à l'autre ; car les thèmes de la Douleur reparaissent dans le Finale, légèrement modifiés, et expriment la Joie. Aussi bien n'est-ce pas du sang même d'Adonis et des pleurs de Kypris que renaissent chaque année « les fleurs, la lumière et la vie ? » A vrai dire, cette intention (que fait valoir le pro-

gramme) toucherait peu l'auditeur si les motifs et leurs retours manquaient de grâce et d'intérêt. Ce n'est pas le cas ; mais cet intérêt et cette grâce sont d'une espèce assez particulière. C'est en vain qu'on cherchera ici le frisson de la chair émue par l'amour ou transie par la mort ; en vain aussi le pittoresque désordre d'un printemps luxuriant, le ramage des oiseaux, l'appel des bergers, l'éclat bigarré des fleurs. M. Th. Dubois ne fait songer ni à Massenet, ni à Berlioz, ni à M. Charpentier. Et cependant il ne manque ni d'émotion ni de mouvement. Témoin le thème de la douleur d'Aphrodite, le plus important de l'œuvre :

All^o. moderato

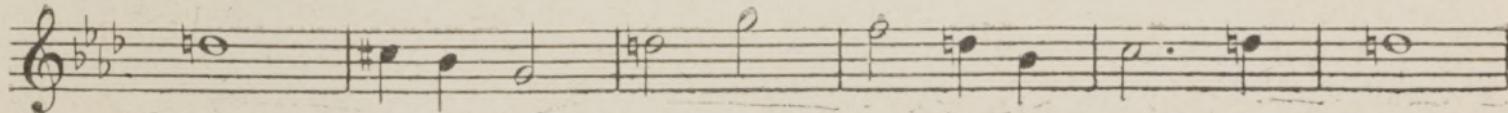


Ou, cette flûte qui s'élance, dans la troisième partie, sur des pizzicati des cordes :

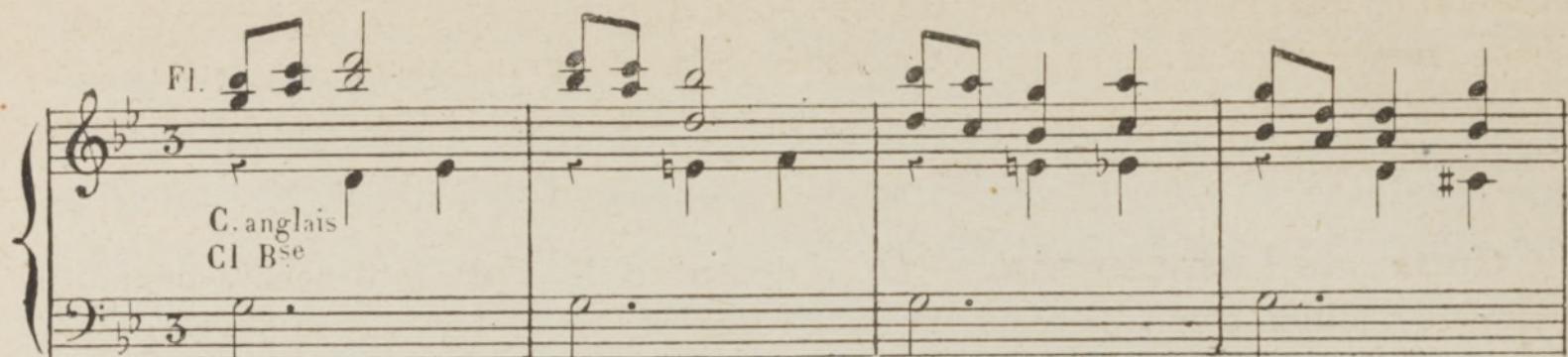


On remarquera les inflexions chromatiques et les brisures de rythme du premier motif, la légèreté du second. Il y a là du sentiment et de l'animation ; mais c'est un sentiment épuré, idéalisé, dont le désordre même ne va pas sans douceur ; c'est un pétilllement de vie où il entre plus de lumière que de chaleur, et dont l'élan gracieux semble ignorer l'effort. Le monde où nous transporte cette musique est un monde affranchi du poids de l'existence et de l'amertume des douleurs humaines : il est peuplé de purs esprits. Et la perfection de la forme, où tous les heurts sont évités, où tout est soudé, fondu, poli avec le plus grand soin, ajoute encore à cette impression de sereine blancheur. Les efforts combinés d'un poète et d'un musicien moderne ont élevé au couple oriental un temple d'une savante architecture et d'une belle ordonnance, conforme à nos idées sur l'eurythmie antique. Que ces idées soient inexactes, c'est ce qui importe assez peu. L'artiste a droit à l'erreur, pourvu qu'il soit sincère : il peut habiller les apôtres à la mode du xv^e siècle, si sa foi est profonde ; il peut prêter à la Grèce un spiritualisme qu'elle n'a guère connu, à condition d'en être lui-même pénétré.

C'est cette conviction qui fait le prix de l'œuvre de M. Dubois : sa musique laisse entrevoir une pensée élevée et pure, éprise d'un idéal peut-être un peu étroit, mais des plus nobles ; et une émotion discrète, faite de tendresse et de respect, fait palpiter doucement, en cadence, la mélodie aux belles lignes. Je citerai encore ce chant de clarinette :



et surtout l'épisode de la *Déploration des Nymphes* (2^e partie du poème) où la chasteté, la réserve exquise étaient particulièrement bien à leur place :



ur ce rythme gracieux, sur cette harmonie émue, on croit voir s'avancer la blanche théorie. Le quatuor avec sourdines répond, joliment et simplement, à ce premier motif, dont la première mesure, renforcée par le hautbois, reparaît de loin en loin, comme une exclamation de doulooureux étonnement et sépare les différentes strophes du chant funèbre. Puis le cortège se reforme et s'éloigne, de la même démarche un peu lassée : aux flûtes virginales, au cor anglais mélancolique, s'ajoutent la harpe qui répète un *sol* harmonique, et les violons, qui tiennent la même note, en descendant d'octave en octave ; et tout s'apaise. Ce petit morceau est d'une distinction parfaite et d'un coloris charmant, qui, par delà Leconte de Lisle, toujours un peu dur et raide, fait songer aux Nymphes du doux Virgile pleurant la mort de Daphnis.

Louis LALOY.

M. Colonne nous a rendu la *Symphonie* de Franck, qui semble avoir passé du répertoire de la Société des Concerts à celui du Châtelet. C'est grand dommage pour le Conservatoire, mais non pour la Symphonie, interprétée dimanche avec une intelligence et une intensité d'émotion au-dessus de tout éloge. Dans cette musique pleine et sincère, tout part du cœur, chaque idée, chaque dessin, chaque note a un sens ; la vie, l'expression est partout, non pas une expression vulgaire et factice amenée à grand renfort de signes sur un motif indifférent : la partition serait-elle dépourvue, comme celles de Bach, de toute indication de mouvement et d'accent qu'un musicien devinerait, à la lecture, les accélérations, les alanguissements, les vigoureux essors, les extases rêveuses de cette mélodie tour à tour inquiète et confiante, passionnée et sereine, qui porte en soi et impose par elle-même toutes les nuances de l'exécution. M. Colonne a su la comprendre et lui obéir, et l'enthousiasme du public a répondu à la conviction de l'orchestre. Je ne relèverai qu'un très petit détail : les arpèges qui forment l'introduction du deuxième mouvement ne pourraient-ils être plus doux et plus expressifs ? Ils sont comme une ébauche encore indécise du chant de cor anglais, dont ils doivent faire pressentir la mélancolie.

Le Prologue des *Barbares* et les ouvertures de l'*Ouragan* sont les œuvres les plus opposées que l'on puisse imaginer ; c'est la première qui supporte le mieux le concert : car c'est, comme on l'a dit ici même, un véritable poème symphonique.

L. L.

M. O. Letorey. — A l'audition des ouvrages envoyées par les pensionnaires de la villa Médicis, nous avons applaudi, avec tout le public, un *Requiem* de M. Letorey, dont le *Sanctus*, particulièrement, a obtenu un légitime succès. M. Letorey, qui a aujourd'hui vingt-huit ans, obtint au Conservatoire, en 1894, un premier prix de

contrepoint et fugue, avec le deuxième grand prix de composition, et en 1895 le premier grand prix de Rome. A ses débuts, si mes souvenirs sont exacts, il imitait, avec une exagération parfois ironique, le style de l'école rossinienne. Il lui en reste quelque chose, bien que sa manière se soit modifiée. Son très grand talent n'a pas encore donné sa vraie mesure ; nous offrons au jeune maître tous nos compliments et espérons avoir bientôt à reparler de lui.

Concerts Lamoureux. — Le 15 décembre, M. Chevillard nous a donné la première audition d'un très beau « Prélude religieux » de M. Paul Lacombe. Ce poème est construit avec beaucoup d'unité : la première idée, très chantante et de longue haleine, est exposée par les violons (avec l'orchestre complet) ; la deuxième idée, présentée sous la forme très nette d'une entrée de fugue, se combine bientôt avec la première, qui est reprise avec une diminution de valeur ; elle aboutit à un choral de l'harmonie, au-dessus duquel planent les tenues des premiers violons, lesquels ramènent de façon inattendue le ton principal. A cette première partie, succède une sorte de marche religieuse peu prolongée ; c'est une transformation de la première idée, sur laquelle viennent se greffer des rappels de la deuxième qui, à la suite d'un crescendo habilement ménagé, est reprise avec puissance par les trombones. La première idée reparait encore (pédale de dominante), et le prélude se termine par une fusion des deux motifs qui vont en s'éteignant. Ecoute avec une parfaite attention, ce court poème a une haute valeur par la qualité des idées mélodiques et la *composition*. Il est chantant et plein ; je ne l'ai pas entendu sans émotion. Peut-être y faudrait-il un peu plus de gradation dans l'emploi des ressources de l'orchestre qui, dès le début, semblent toutes mises en jeu et forment une masse compacte. En somme, œuvre de très noble allure, faite pour surprendre un public qu'a un peu gâté l'abus de la symphonie à programme et le morceau de virtuosité.

Au même concert, très belle exécution de la symphonie en *la* de Beethoven, toute en mouvements vifs et débordante d'allégresse, et du beau concerto pour piano, violon et violoncelle (Beethoven), dont la charmante polonaise, développée avec tant de verve, a fait applaudir trois artistes hors de pair : M^{lle} Thérèse Chaigneau, M. Hugo Heermann (qui a joué aussi, délicieusement, deux pièces de genre de Schumann), et M. Hugo Becker, qui a exécuté en maître un concerto de Saint-Saëns, œuvre d'improvisation un peu complaisante pour elle-même. — J. C.

— On nous écrit de Bruxelles : « L'exécution du *Crépuscule des Dieux*, de R. Wagner, a eu un succès un peu exagéré par certains journaux. La vérité, c'est que le duo du premier acte, le trio des nageuses et la marche funèbre ont seuls fait impression sur le public. La mise en scène est d'ailleurs fort belle, et le succès personnel des artistes (surtout de M^{me} Litvinne) a été considérable. »

— La Société populaire de Musique a donné son premier concert le jeudi 19 décembre, à l'Hôtel des Sociétés savantes, rue Danton. (Prix des places : 1 fr. et 50 cent. ; location tous les soirs, de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2, rue La Bruyère, 8, et le jour des concerts, à l'Hôtel des Sociétés savantes, à partir de 5 heures.) L'heure où paraît ce numéro nous prive du plaisir de parler aujourd'hui de ce brillant début, mais nous suivrons avec le plus grand intérêt les concerts de la Société populaire de musique, appelée à rendre de sérieux services.

Publications nouvelles.

F. Mottl : quatuor en *fa* dièze mineur p. instruments à cordes (à Vienne, chez Gutmann).

A. Klughardt : quintette p. flûte, hautbois, clarin., cor et basson, op. 79 (à Bayreuth, chez Giessel jr.).

Wolf-Ferrari : quintette p. piano, 2 viol., alto et violoncelle (à Leipzig, chez Rather).

Tschaïkowsky : quatuor p. 2 viol., alto et violonc., op. 30 (à Moscou, chez Jurgenson).

G. Schumann : quatuor en *fa* min. p. flûte, violon, alto et violonc., op. 29 (à Leipzig, chez Leuckart).

F. Weingartner : trilogie (*Oreste*), op. 30, réduction p. piano avec le texte (à Leipzig, chez Breitkopf).

Ferruccio Busoni : Sonate p. piano et violon, op. 36 (*Ibid.*).

W. Berwald : Sonate p. piano et violon, op. 21 (*Ibid.*).

F. Volbach : 3 Lieder, *Aube printanière*, *Chant dans la nuit*, *Au matin* (*Ibid.*).

G. Lekeu : Andromède, poème symphonique p. soli, chœurs et orch., réduction p. piano et chant (à Liège, chez Muraille) et 3 pièces p. piano (*Chansonnette sans par.*, *Valse oubliée*, *Danse Joyeuse*), *ibid.*

Paul Lacombe : Prélude et étude de concert p. piano, op. 105 (à Paris, chez Enoch).

César Cui : ouv. du *Fils du Mandarin*, opéra, p. piano 4 mains (à Leipzig, chez Rather).

S. V. Häussegger : Barberousse, poème symph. réduit p. piano 4 mains (à Berlin, chez Ries et Esler).

Br. Osc. Klein : Danses américaines (4 mains, à Leipzig, chez Dieckmann).

A. Arensky : Six pièces, prélude, élégie, mazurka, romance, étude (à Moscou, Jurgenson).

Ed. Grieg : pièces lyriques, op. 71 (à Leipzig, chez Peters).

M. Moskowski : Poème de mai, étude, op. 67 (à Berlin, chez Ries et Erler).

Bourgault-Ducoudray : Symphonie religieuse, chœur sans accompagn. (Heugel).

— On annonce l'exécution prochaine, à Berlin, de l'*Improvisateur*, opéra de M. Eugène d'Albert, et, à Vienne, celle de *Götz de Berlichingen*, nouvel opéra de M. Karl Goldmark.

— Le *Musikhandel und musikpflege* (Leipzig) donne une statistique comparative des nouveautés musicales qui ont paru sur le marché allemand, de 1891 à 1900. Cette statistique comprend les compositions pour orchestre et pour chant, et la littérature musicale; elle a toujours suivi une progression croissante, sauf pour les années 1897 à 1899. Pour l'année 1891, elle comprend 8.609 numéros; il y en a 12.272 pour l'année 1900.

— Le manuscrit autographe des *Noces de Figaro* qui appartenait à l'éditeur Fritz Simrock (Berlin), vient d'être légué par testament à la Bibliothèque Royale de

Berlin, déjà en possession du manuscrit de plusieurs œuvres dramatiques de Mozart : la *Flûte enchantée*, *Titus*, *Lucio Silla*, *Ascanio in Alba*, etc.

— La *Schweizerische Musikzeitung* (Zurich, 30 nov.) fait le plus grand éloge des concerts qui ont été donnés à Basel et à Saint-Gallen, par M. Jacques Thibaud. Le jeune violoniste s'est fait vivement applaudir en exécutant le concerto en *fa* majeur n° 2 de Ed. Lalo, la Romance de Svendsen, le prélude de la Sonate de J.-S. Bach en *sol* mineur, les Airs russes de Wieniawsk, la Gavotte de Bach pour violon, etc... Le journal suisse compare le jeu de M. Thibaud, pour la délicatesse et la virtuosité, à celui de Sarasate.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Nos manuscrits, mis sous scellés à Solesmes, nous ayant été rendus assez tard, nous ne pourrons donner que dans notre prochain numéro la fin ou la suite d'études déjà commencées.

A l'église Saint-François de Sales. — Le jeudi 19 décembre a été bénî par M. l'abbé Misset le mariage de M. Pierre Aubry et de M^{me} Suzanne Cavel. Les chanteurs de Saint-Gervais prêtaient leur concours à cette très brillante cérémonie où furent exécutés, avec deux pièces grégoriennes, des chefs-d'œuvre de J.-S. Bach, Palestina, Josquin, Hændel... Il est rare, dans les églises de Paris, d'entendre d'aussi admirables concerts. Nos compliments les plus sincères et tous nos vœux aux jeunes mariés.

Le rythme grégorien. — Mgr l'évêque de Saint-Dié veut bien nous envoyer, sur le rythme du chant grégorien, la communication suivante :

« La théorie du rythme oratoire, appliquée au chant grégorien, paraît assez difficile à soutenir.

« Que l'art oratoire ait emprunté à l'art musical les belles cadences qui, tombées des lèvres d'un grand orateur, charment les oreilles d'un auditeur délicat, cela est compréhensible. Mais que l'art musical soit tributaire, à un degré quelconque, de l'art oratoire, cela est moins facile à admettre. En d'autres termes, je conçois qu'une période cicéronienne soit d'autant plus harmonieuse qu'elle est plus musicale, mais je conçois moins bien qu'une phrase de Mozart doive son harmonie à sa facture plus ou moins oratoire.

« Ce qui semble logique, et ce qui est certainement vrai, c'est que la musique grégorienne, comme toute autre musique, emprunte ses lois au seul code musical.

« Il est bien réel qu'il y a dans la musique grégorienne, comme dans celle de tous les peuples, certaines mélodies d'une allure plus lâche, plus indisciplinée, plus populaire, qui se lisent ou se déclament autant qu'elles se chantent : nous le reconnaissions volontiers avec Gui d'Arezzo : sunt quasi prosaïci cantus. Oui, il y a des chants tout voisins de la prose, dont la mélodie est incorporée au texte d'une façon tellement intime, qu'elle en épouse la manière d'être, et qu'elle n'a guère d'autre rythme que celui de la prose elle-même : more prosarum. (Micrologue, XV).

« Mais à côté de ces chants, il y en a d'autres, et en plus grand nombre, qui ont un tout autre caractère. *Metricos antem cantus dico*, se hâte d'ajouter Gui d'Arezzo. Il y a des chants métriques dont le texte est écrit soit en prose, soit en vers, mais dont la mélodie obéit à d'autres lois que celles des chants prosaïques, mentionnés plus haut.

« Ces chants métriques ne se lisent plus, ne se déclament plus : ils se scandent comme on *scande* les vers, comme on *chante* les vers, c'est-à-dire avec une précision qui n'a rien d'oratoire : *quia scœpē ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus.* (Microl. XV).

« Ici, nous ne sommes donc plus en présence d'une mélodie qui se comporte à la manière de la prose, qui a l'allure de la prose : *more prosarum*. Nous sommes en face d'une mélodie soumise aux lois de la métrique, *metricos cantus*, à la façon de la poésie. Mais quel est le genre de poésie qui a fourni le type? Est-ce la poésie épique? Non. La marche solennelle et monotone du vers héroïque semble plutôt avoir frayé la voie à notre mesure moderne, forcément compassée, grâce au retour périodique, et par conséquent prévu, du temps premier. Le genre qui a fourni au compositeur grégorien son cadre rythmique, c'est la poésie lyrique. *Sicut enim lyrici poetæ nunc hos, nunc illos adjunxere pedes, ita qui cantum faciunt* (Gui d'Arezzo s'adresse aux compositeurs) *rationabiliter discretas componunt neumas.* Or le poète lyrique mélange les pieds les plus variés dans le cadre harmonieusement combiné de ses strophes multiples : ainsi fera le compositeur grégorien, dont les mètres auront tour à tour l'allure du dactyle, du spondée, de l'iambe, etc. *Ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret.*

« L'agencement de ces différents pieds donnera lieu à des strophes grégoriennes, qui se composeront non pas de vers, mais de distinctions. Ces distinctions seront des tétramètres, des pentamètres, des hexamètres, etc. *Distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram alias quasi hexametram cernes.* Le nombre de ces combinaisons sera d'ailleurs assez restreint, étant donné le caractère simpliste de la prosodie grégorienne. Nous verrons par les exemples donnés ci-après, que ces distinctions peuvent se ramener à quatre principales : le tétramètre (4) avec l'hexamètre (4+2), et le pentamètre (5) avec l'heptamètre (5+2).

« Cette théorie minutieusement exposée par Gui d'Arezzo dans le chapitre xv du Micrologue, paraît bien exclure celle du rythme oratoire, et donner raison aux partisans du rythme métrique. Il semble en effet bien démontré que l'art grégorien a vraiment emprunté ses moules à l'art antique, en les adaptant à un idéal nouveau. A la quantité *Chronométrique* de l'art gréco-romain, l'art grégorien a substitué la quantité *Arithmométrique*, avec l'accent pour point de repère.

« ... En résumé, si j'ai réussi à me faire comprendre, le lecteur aura déjà tiré lui-même cette double conclusion : 1^o qu'il y a dans les mélopées grégoriennes deux sortes de chants, les uns syllabiques (qui peuvent être en même temps métriques), les autres proprement métriques; et 2^o que les uns comme les autres se versent dans le même moule, dans le moule des cursus grégoriens. »

Dans notre prochain numéro, nous examinerons les idées de Mgr de Saint-Dié,

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.