

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 1

Janvier.

1902

La joie dans la musique de Beethoven à propos de l'exécution récente des neuf symphonies.

Les amis de la musique, ceux qui voient en elle non un divertissement passager, un jeu de la sensibilité et de l'imagination, mais une matière à pensée, se réjouissent du redoublement d'attention que paraît exciter depuis peu le plus méditatif des musiciens, Beethoven. La *Revue Blanche*, publie en volume la traduction d'une belle étude de Wagner sur son grand prédecesseur (1). Un orchestre, justement réputé pour sa puissance et sa finesse d'exécution, vient d'épuiser la liste chronologique de ses Symphonies (2). Beethoven cesse d'être la proie des spécialistes et la victime des techniciens pour s'adresser enfin au grand public. On l'aborde, on le discute, on le commente, on réfléchit avec lui et sur lui. On ne peut qu'applaudir ce zèle.

Toutefois, il ne paraît pas qu'une exécution récente de la neuvième Symphonie, — la Symphonie avec chœurs — ait été heureusement inspirée en s'attachant à l'hypothèse, toute gratuite et vraiment superficielle, par laquelle un commentateur de Beethoven prétend retrouver l'intention, jusque-là méconnue, du maître. M. Wilder nous apprend — pourquoi? comment? je lui laisse l'information sur la conscience — que l'hymne à la joie, empruntée à Schiller, est au fond un hymne à la liberté. Je ne comprends guère cette préférence. Schiller avait écrit *joie*, Beethoven maintient le mot; M. Wilder prend sur lui d'y voir une équivoque de langage, et il rétablit *liberté*. Les raisons du remaniement m'échappent complètement; serait-ce que le sentiment de la liberté est plus noble que la joie? Mais je ne puis oublier que la joie, sous tous ses aspects, dans toutes ses nuances, a inspiré l'auteur des Symphonies, qui ne pouvait mieux couronner son œuvre qu'en exaltant le sentiment dont il avait tiré un si beau parti. M. Wilder, il est vrai, s'explique. Beethoven est un libéral, c'est même un révolutionnaire; sa composition porte l'empreinte visible des passions ou, si l'on veut, des nobles préoccupations qui l'agitent. La liberté est méconnue; c'est à elle qu'il pense, avec une légère restriction mentale pourtant; c'est elle qu'il chante et qu'il exalte.

(1) *Beethoven*, par Richard Wagner, traduction Lasvigne (Bibliothèque de la *Revue Blanche*).

(2) L'orchestre des concerts Lamoureux, dont on ne saurait assez louer le zèle. De plus, le quatuor Geloso a donné tout récemment avec beaucoup d'éclat le quatuor en *ut* dièze mineur; le quatuor P. Séchiari vient d'exécuter à la salle Érard, le q. n° 6 en *si* bémol. Et n'oublions pas la *Schola Cantorum* avec son exécution parfaite des sonates et des quatuors.

Aussi convient-il apparemment de précipiter la mesure, d'accélérer le mouvement, comme il sied à une marche guerrière, à une sorte de Marseillaise germanique présentant un entraînant appel à l'affranchissement et à la fraternité des peuples. Voit-on le contre-sens ? Devine-t-on l'altération produite dans une œuvre qui reflète une profonde sérénité d'âme ? Ce choral discret, ému, qui s'épanouit lentement comme la fleur divinement douce et candide de la mélodie humaine (1), devient un chant haletant, saccadé, sans grâce, sans noblesse, une course vertigineuse à la liberté. Et l'effet produit n'est ni le recueillement, ni l'enthousiasme, mais l'agitation purement physique qu'une marche brillante et, comme on dit, enlevée, pourrait aussi bien nous donner... Restituons-lui bien vite le sens de haute allégresse dans lequel il convient de l'entendre, et rendons-lui la noblesse et la sérénité perdues !

Cette restitution est d'autant plus nécessaire que toute l'œuvre de Beethoven est orientée dans ce sens. Si elle dédaigne la gaieté, le jeu superficiel des formes, elle comprend, elle fait comprendre ce qu'il y a de profond dans la joie; elle l'exprime et l'épuise ; elle la suit depuis ses origines imaginatives et sensibles jusqu'en son épanouissement spirituel, depuis le moment où elle est une attitude calme et riante de l'âme, jusqu'à l'instant suprême où elle devient enthousiasme, jubilation, lyrisme intérieur. Ce point est hors de doute. Mais mettons les choses au pis; donnons gain de cause à M. Wilder. Même en chantant la liberté, Beethoven l'eût entendu tout autrement. L'esprit germanique, qui est en lui, ne conçoit pas cette liberté à la française ; la vraie liberté correspond ici au plus haut degré d'autonomie ou d'indépendance intérieure. Pénétré de spinozisme plus encore que des tendances politiques et humanitaires de son siècle, Beethoven eût vu dans cette liberté l'affranchissement des passions, et son chant eût été sensiblement le même, car il eût célébré la fin de l'esclavage intérieur et l'initiation à la vraie vie, la vie de l'esprit ; si bien qu'il eût encore retrouvé la joie de l'âme confinant, à ces hauteurs, à la liberté essentielle qu'elle consacre et glorifie.

Mais, d'ailleurs, où prend-on que Beethoven fait ordinairement état des émotions qui déterminent ses préférences politiques ou qui inspirent son action ? Il semble qu'il y ait en lui une solution de continuité entre la pratique et la pensée. Il a pu ressentir l'amour, par exemple, le patriotisme ; mais, en lui, ces sentiments ne se prolongent pas en mélodie. Ils restent dans le cercle restreint des préférences ou des répulsions pratiques ; ou s'ils se survivent en quelque manière dans sa pensée, c'est au prix d'une transformation complète où ils ont perdu leur caractère égoïste pour revêtir une forme anonyme et universelle ; si bien que ce n'est pas une autobiographie qu'il faut y chercher, mais comme le symbole éternel de l'esprit de l'homme, et l'écho infiniment discret de la plainte ou de la joie humaines. Pour comprendre la musique de Beethoven, ne remontons pas à ses origines individuelles, puisque cette musique est justement un effort pour rompre toute attache à la vulgarité de ces origines.

En nul musicien peut-être, et en nul artiste, on ne vit pareille disproportion entre le tempérament et le génie, les brusqueries du caractère et la sérénité inaltérable de l'inspiration. Les formes agiles que l'imagination souriante de Haydn fait surgir de toutes parts dans l'âme, expriment sa nature, comme le *cantabile* sentimental de Mozart traduit la grâce et la finesse de l'esprit. Chopin écrit avec ses nerfs. Schumann fait de sa vie la matière de son rêve, et de ce rêve ennobli, l'aliment de son génie. La fougue d'un naturel emporté, inquiet, romantique et pessimiste à la fois apparaît clai-

(1) Wagner.

rement au fond de l'œuvre de Wagner; et c'est toute une vie de recueillement et d'adoration que les méditations musicales de Bach nous font deviner. Chez tous ces artistes, l'inspiration vient rejoindre la personne; le génie est un prolongement de la vie. En Beethoven, nous ne découvrons rien de tel. Sa rudesse et sa misanthropie bien connues contrastent profondément avec le calme et la sérénité de sa musique. On dirait qu'elle est une revanche de l'artiste sur l'homme. Toute ligne de communication est rompue, ici, entre les préoccupations qui accablent la sensibilité, et les apparitions qui visitent et enchantent la pensée. Le rêve, on le sait, ne prolonge pas toujours la veille; que de fois il nous en console! C'est justement pour Beethoven le rôle dévolu à la musique. Aussi, dédaigneux de tout ce qui serait local en quelque sorte, et personnel, s'est-il complu dans son rêve intérieur, non seulement pour l'en-noblir, mais encore pour le *sublimer* et en faire le symbole éternel de cet autre monde que l'intuition religieuse découvre et où, dans les profondeurs de l'amour, tout est lumière, beauté et harmonie. Cette « sublimation » des matériaux empruntés à la vie, aussi intense qu'on la suppose, cette transposition du chant personnel et intime dans les formes épurées de la mélodie, ce passage de l'individualité, toujours restreinte par quelque endroit en raison de la matérialité qui s'y mêle, à l'esprit qui prend enfin conscience de la liberté infinie de son rêve: voilà ce dont la musique de Beethoven nous donne l'exemple accompli. Elle ne naît pas des sens, mais de la pensée, elle ne plonge pas ses racines dans le caractère et dans la vie, elle est l'épanouissement d'un rêve intérieur qui délivre justement du caractère et qui console de la vie. Si elle fait appel à des sentiments éprouvés et, comme on aime à dire, vécus, notez que c'est aux moins matériels et aux moins réalisables qu'elle s'adresse: la joie, la liberté, l'amour intellectuel de Dieu, le sens de l'héroïsme et de la gloire. Et encore, quand elle leur fait appel, prend-elle soin d'atténuer ce qui serait en eux trop vivace, la promptitude à l'action, pour ne retenir que l'aptitude au rêve, comme si elle voulait les débarrasser eux aussi de la tache originelle, de cet amour encore trop animal de la vie qui pèse comme une fatalité sur tout ce qui est humain.

Aussi, tandis que la poésie et la musique, même chez les plus grands, dans Berlioz, dans Chopin, se ressentent visiblement de l'action et se colorent trop crûment des nuances du caractère, en sorte qu'elles nous font simplement changer de soucis sans nous alléger du poids de la réalité, la musique de Beethoven marque la prédominance, elle assure le retour de ces forces de désintéressement et de sympathie, d'adoration et de joie, par lesquelles nous réussissons à être et à valoir quelque chose; tout le reste s'évanouit comme un songe qui nous a trop longtemps obsédés, et dont l'importunité, enfin reconnue, n'a d'égale que l'inanité. En même temps apparaît notre être véritable, jusque-là refoulé et méconnu. En sorte que nous sommes doublement reconnaissants à l'artiste, et de ce qu'il a fait fondre les puissances rebelles du moi qui introduisaient en nous la rigidité et la résistance, et de ce qu'il nous a rendus enfin à nous-mêmes, en nous invitant à nous trouver là où nous sommes vraiment et où nous ne songions pas à nous chercher, dans le cœur et dans la pensée, qui constituent notre essence.

Ce goût d'idéalité, ce détachement absolu à l'égard du réel et de ce qui le rappellerait trop brutalement, explique la préférence de Beethoven pour la musique instrumentale et le peu d'intérêt qu'il accorde à la parole, trop visiblement entachée d'égoïsme et de médiocrité, car il cherche la pensée et le sentiment bien au delà des limites de l'expression que le langage a su leur donner. Mais voici, par suite, un intéressant problème, et c'est revenir à la Symphonie avec chœurs que de le poser: comment comprendre ce retour imprévu au langage devant son impuissance constatée? Cette inter-

vention des paroles, ce saut brusque de la musique instrumentale dans la musique vocale, doit correspondre à une nécessité suprême analogue à celle (Wagner l'a profondément compris) qui provoque le cri d'angoisse de l'homme lorsqu'il s'éveille soudain d'un profond sommeil, après un rêve oppressant (1). Pour ma part, je n'hésiterai pas à y voir l'effet d'une sollicitation toute-puissante adressée par la mélodie, qui se fait de plus en plus insinuante et prenante, à la parole qui, trop consciente jusque-là de ses limites, demeurait hors du cercle enchanté, mais qui se laisse à la fin gagner par l'appel. « Je ne veux plus être étrangère à l'harmonie, malgré mes défaillances et mes bornes, et je m'y mêle », voilà ce que semble dire la parole articulée en face du tourbillon musical qui la gagne insensiblement, et qui finit par l'emporter dans son cercle de gravitation. Ce ne sont pas les pensées exprimées par les paroles qui dès lors nous occupent, mais, comme le remarque si profondément Wagner, c'est la mélodie intime du chœur auquel nous nous sentons nous-mêmes portés à mêler nos voix, « pour participer au service divin idéal, comme cela arrivait dans les Passions de Sébastien Bach, lorsque venait le choral (2) ». Ainsi sont vaincues les dernières résistances par lesquelles notre cœur se refusait à la *grâce* musicale. L'homme triomphe du langage qui opposait ses concepts et la restriction de ses mots aux effusions du sentiment. Il désarme devant cette exaltation des facultés d'adoration et de joie, sa parole se convertit en chant pour célébrer l'allégresse universelle subitement révélée :

« Voici ma voix, bruit maussade et menteur (3). »

Mais, si l'analyse psychologique pouvait traduire ce qui se passe alors en l'âme, et si, rejetant les misères de la circonstance (4), elle ne retenait, suivant le conseil de Sainte-Beuve, que ce chant intérieur qui se poursuit sous la forme d'une mélodie ininterrompue, qu'aurait-on ? D'abord cette gloire et cette jubilation de l'esprit conscient de sa bonté native enfin retrouvée, ce qui lui permet de retrouver aussi la bonté originelle du monde et de s'y associer par un grand élan. Mais on aurait ensuite une bien touchante expérience de l'âme, redevenue enfantine et innocente. Une effusion intérieure. Toute liberté, toute naïveté, toute joie. Le paradis rendu. Le monde de l'utilité et de l'égoïsme aboli. L'échafaudage de concepts, qui fait à la fois notre science et notre ignorance, disparu. Le conflit dououreux du bien et du mal fondant comme neige. L'égoïsme avec ses forces réfractaires circonvenu peu à peu, bercé, endormi, se niant comme principe d'impénétrabilité et d'orgueil, renonçant à ses droits, à son désir d'exclusion. « Renonciation totale et douce (5). » Par cela même, la naïveté du cœur retrouvée. Et voici que la créature intérieure, qui avait mis sa principale industrie à se cacher à elle-même et à se torturer par tant de maux imaginaires, découvre enfin la misère de tout ce qui avait fait son tourment ; elle s'éveille à la vie et voit s'épanouir lentement en elle la fleur de l'innocence, de l'ingénuité et du pardon. Quelle sera donc l'attitude de cet être, quand il aura pris conscience de son réveil, quand il aura senti l'œuvre de rédemption opérée en lui sans lui ? Car, remarquez bien que la musique de Beethoven, un peu comme celle de César Franck, va toujours en rattachant ces deux termes partout séparés, unis simplement dans la religion, savoir :

(1) *Beethoven*, par Richard Wagner, traduction Lasvigne (Bibliothèque de la *Revue Blanche*).

(2) *Id.*, *ibid.*

(3) Paul Verlaine, *Sagesse*.

(4) Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. II.

(5) Pascal, *Pensées*.

de très hautes transformations accomplies en nous, et l'absence presque totale de mérites de notre part; en sorte que nous éprouvons la joie sans mélange d'orgueil, sans le souvenir pénible d'un labeur accompli ni le pressentiment douloureux d'un prochain effort. A coup sûr, l'attitude d'un tel être serait celle que célèbre la neuvième Symphonie. Car le sentiment qu'il éprouverait, comparable à la joie de la créature à l'état naissant, serait le ravissement devant la beauté de ce monde que nous avions pris soin d'abolir hors de nous et jusqu'en nous; et il traduirait ce sentiment, en ce chant si pur et si simple, en cet hymne de reconnaissance et d'allégresse. Comment un interprète autorisé de Beethoven a-t-il pu appeler hymne à la liberté, et à la liberté des peuples encore! — ce que Beethoven avait repris après Schiller comme un hymne à la joie, alors que la joie est l'expérience suprême de l'âme affranchie, et qu'elle est le premier et le dernier mot de cet art calme et riant :

« Esprit qui chante et rit, fleur d'une âme sans fiel (1) ».

Nous venons de voir en quoi consiste le singulier travail de restitution qui fait de la musique de Beethoven une musique de l'idéalité. Précisons encore. Cette musique reprend à sa manière un procédé habituel à l'esprit humain dès qu'il fait œuvre de liberté et de réflexion. Le philosophe transpose le plus souvent le réel dans les formes raffinées de la dialectique; le géomètre obtient dans ses figures une épuration de la grandeur visible qui subsiste à peine au sein des lignes idéales; de même, le musicien convertit nos sentiments naturels en des formes flexibles dont le rythme léger et la facile harmonie n'offrent rien de commun avec l'émotion qu'on voudrait lui faire exprimer et la vie pratique qu'il ne saurait conduire. Nous assistons ainsi au lent évanouissement des données concrètes, à ce renversement des points de vue où l'ordre des sentiments se renverse, à un pur travail d'esprit chargé de nous offrir l'image épurée de notre sensibilité au lieu de sa restitution vraie, son *alibi spirituel*, ou son idéalisierung. Mais ne livrons-nous pas Beethoven à une interprétation qui méconnaîtrait singulièrement son désir, et ne l'exposons-nous pas à une objection imméritée? « Loin de nous les héros sans humanité, disait, dans une circonstance héroïque, Bossuet: ils peuvent bien gagner les esprits; mais ils n'auront pas les cœurs. » En se spiritualisant de la sorte et en se séparant à ce point du monde, la musique ne devient-elle pas un formalisme sans humanité? Se plaît uniquement au jeu des formes musicales, vivre dans la contemplation exclusive de ce monde d'harmonie qui ne rappelle que de très loin l'homme avec ses émotions ordinaires, n'est-ce pas s'adresser à l'imagination, en renonçant justement à gagner les cœurs? Oui, s'il était vrai que l'homme dût surtout se chercher dans l'agitation que lui réserve sa conduite actuelle, et dans les sentiments souvent mesquins où l'action le tient engagé. Mais supposez que nous ne soyons en relation avec le monde que par un malentendu (2), que notre condition véritable, identique au fond avec notre nature, soit bien supérieure, comme l'avait compris Pascal, à ces compromis où notre âme se sent retenue et comme exilée, ne sera-ce pas s'adresser encore et directement à elle que de lui parler de joie et d'héroïsme, que de faire lever de son sein un monde rayonnant de formes légères et d'apparitions consolatrices, que de provoquer le retour de cette existence qu'elle avait perdue de vue et qu'elle cherchait vainement dans les images tronquées du

(1) Swinburne dans un sonnet consacré à Théodore de Banville.

(2) Beethoven. Wagner.

monde? Disons-le : la musique de Beethoven exprime moins que toute autre, n'exprime même à aucun degré l'*humanité* de nos passions en ce qui peut s'y mêler de vulgaire, de local ou de puérilement attendri; mais elle excelle à traduire l'*humanité supérieure ou profonde*, celle qui n'est pas toujours mais qui tend toujours à être et qui réussit à s'épanouir par elle avec sa naïveté, et sa candeur, et son calme rayonnement. Et si le cœur est un foyer moral intense, capable d'inspirer, en les débordant, nos sentiments et nos idées, il nous sera permis de dire que cet art exemplaire qui ne cesse d'exalter l'invisible énergie trop souvent ensevelie en nous, a su trouver, pour aller au cœur, le langage le plus naïf et le plus touchant, et a réussi à le parler sans les frivolités et les fadaises qui le dénaturent d'ordinaire.

Il y a plus. Pendant que l'intention s'épure et s'affine en puisant aux sources de la vie spirituelle, elle se rend capable de restituer le monde dans sa pureté, dans sa beauté essentielle, quand elle s'avise de le contempler. Car maintenant, comme nous dit Wagner, c'est seulement l'essence des choses qui parle à l'artiste. « Maintenant il comprend la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, les masses joyeuses, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le grondement de la tempête, la volupté d'un repos idéalement agité. Alors cette sérénité merveilleuse, devenue pour lui l'essence même de la musique, pénètre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il imagine. Même la plainte, élément naturel de tout son, s'apaise en un sourire ; le monde retrouve son innocence d'enfant. « Avec moi vous êtes aujourd'hui en Paradis ! » Qui n'entendit cette parole du Sauveur à l'audition de la Pastorale (1) ? »

Contrairement à ce que nous redoutons, la musique de Beethoven est la langue-mère du cœur, en ce qu'il a de noblesse et d'héroïsme naturel. Et comme le cœur souffre à sa manière et médite, cette musique sait aussi se voiler de tristesse et se faire méditative comme lui. Oh ! ce silence et ce sublime recueillement de l'âme dans Beethoven ! Prenez à titre d'exemple les sonates, et l'andante de la symphonie héroïque ; prenez surtout le quatuor en *ut* dièze mineur. Le ravissement qui malgré tout s'en dégage, ne va pas sans l'indication d'une tristesse résignée qui s'y mêle comme une pointe de regret et d'amertume : *ex fonte leporum surgit amari aliquid*. Cette tristesse d'ailleurs est de nature bien spéciale ; elle ne ressemble en rien à celle que soulève la musique de Wagner si troublante, si combattue des cris de la terre ; elle ne revêt pas la forme du désespoir, comme dans le dernier acte de *Tristan et Yseult*, où l'aspiration à la vie se fait tellement ardente qu'elle succombe sous l'excès même de son désir et de son intensité... Mais la parole expire dans ces profondeurs ; recourons à des analogies, qui, devant l'impuissance avouée de l'analyse, nous permettront de faire entendre notre sentiment. Si je voulais traduire *analogiquement* l'émotion douce et résignée qui nous gagne dans ce célèbre quatuor, je demanderai à un sonnet de Pétrarque, admirablement ajusté à notre langue et à notre poétique par un traducteur récent, de nous en suggérer l'idée :

Je vois approcher le jour de la fin,
Qui tous les tourments de la vie abrège ;
Je vois fuir le temps avec son cortège,
Où fleurit l'espoir décevant et vain.
Je dis à mon cœur : « L'amour est divin.
Mais n'en parlons plus, la mort nous assiége ;
Notre pauvre corps se fond comme neige

(1) Beethoven, *Wagner*, p. 50.

Allant où la paix nous attend enfin!
 « Avec lui mourra la belle espérance
 Qui fait délivrer le cœur d'un amant.
 Le rire mourra comme la souffrance.
 « Nous verrons alors lumineusement
 Que tous, en marchant vers le grand mystère,
 Nous nous effrayons pour une chimère (1). »

Ce détachement à l'égard du temps qui finira, cette résignation à perdre un espoir « décevant et vain », ces désillusions qui ne sont pas des douleurs parce qu'elles sont des délivrances, cette insensibilité surtout au rire et à la plainte qui ne sauraient subsister, cette vision confiante à laquelle nous acheminent nos renoncements successifs, n'est-ce pas la forme même de la méditation que provoque cette musique quand elle résonne tristement, quand elle nous montre la vanité de tout ce qui nous enchante, de cette immortalité que nous donnons aux héros, et de la gloire même qui est périssable ?

Disons-le pourtant : ce retour mélancolique de l'âme sur sa condition n'est pas la note dominante de la musique de Beethoven. Elle implique le plus souvent un ravissement d'essence spéciale, causé par une expérience profonde, que nous voudrions maintenant définir avec quelque précision. Une forme de cette expérience, celle que nous avons vue exprimée dans la Symphonie avec chœurs, est la joie produite en nous par l'exaltation de nos facultés supérieures. Mais l'aspect le plus fréquent sous lequel elle se présente, est la joie de l'innocence ; cet enchantement, avec les pures émotions qui s'y joignent et qui en reçoivent un paisible éclat, fait le fond de la symphonie pastorale. Un retour à l'état de nature, rendu possible par l'abolition du raisonnement, des idées morales d'effort et de devoir, une pure *amoralité* provoquée en l'homme par le jeu de ses puissances natives, malgré les artifices de la société et les mensonges de la réflexion, bref, l'innocence retrouvée et qui célèbre son réveil avec les séductions de ce langage du cœur devenu enfin sensible à lui-même : voilà dans l'ordre régulier et, par suite, bien inexact, de leur apparition, les pensées qui s'éveillent en nous au cours de cette lente méditation. On pourrait ne voir d'abord en elle qu'une peinture et la traiter comme une page de musique descriptive valant tout au plus par le mouvement et par la couleur. Cette interprétation serait d'autant plus fâcheuse qu'il nous est donné, dans cette symphonie, de saisir sur le vif le procédé de composition que Beethoven suit d'instinct, et d'assister à la transposition qu'il fait spontanément subir à ses émotions naturelles pour les ériger en émotions esthétiques. Nous savons sous quelles impressions immédiates il composa cette symphonie écrite au cours du printemps, au sein d'une nature jeune et riante à laquelle il pouvait demander ses inspirations. Mais lisez le titre : « Sensations agréables et sereines qui s'éveillent chez l'homme arrivant à la campagne » ; vous comprendrez que la description portera moins sur un paysage que sur un état d'âme. Cette opinion se confirme si vous lisez au verso de la première page de l'édition de 1809, cette observation où se montre clairement l'intention de Beethoven : « Plutôt une expression de sensations qu'une peinture ». Mais ceci est peu : vous n'êtes encore qu'à la surface de l'œuvre ; vous êtes loin des sources où l'inspiration a puisé. Plusieurs années après, dans ces mêmes lieux qu'il avait chantés, comme sous la pression d'anciens souvenirs qu'il tient à ne plus perdre, il note fiévreusement ces mots

(1) Cette adaptation si personnelle, qui se trouve être aussi une traduction très exacte, est due à *M. Ernest Cabadé*, *Les sonnets de Pétrarque*, chez Lemerre.

qui sont une sorte de mémorial, et qui éclairent d'un trait lumineux les profondeurs où se recueille son génie :

« Tout-Puissant — dans les bois je suis heureux, — heureux dans les bois — où chaque arbre parle — par toi.

« O Dieu, quelle splendeur ! — Dans ces forêts, sur les collines — c'est le calme, — le calme pour te servir ».

Ces paroles de recueillement et de paix nous révèlent le secret de Beethoven. Il ne fait pas une peinture. Il ne s'en tient pas, malgré une première indication, à l'expression de ses sentiments. Il pénètre dans cette région reculée de l'âme où tout est félicité, effusion causée par la divine présense. Pascal voulait que la vraie religion fût Dieu sensible au cœur. La musique de Beethoven, dédaigneuse des réjouissances mondaines et indépendante à l'égard des formes convenues de nos sentiments, provoque une semblable expérience : voici que de toutes parts, sous l'action doucement dissolvante des formes musicales, les forces résistantes du moi se fondent comme sous une invisible main ; c'est une disparition de l'égoïsme suivie d'un très haut attendrissement : Paix, joie, pleurs de joie, disait pareillement Pascal. Dans l'un comme dans l'autre, c'est la simplicité du cœur, la délivrance de l'âme, devant la vraie lumière et la vraie joie qui font éclater le néant de notre science et de nos plaisirs. Mais tandis que Pascal se laisse accabler par le drame religieux dont il poursuit le dénouement, Beethoven résout harmoniquement ces oppositions : il s'agit pour lui de retrouver le type originel de l'innocence afin de célébrer l'homme bon et d'en écrire la mélodie (1). Aussi invite-t-il l'humanité à remonter à son berceau et à saisir avec un regard candide d'enfant les réalités d'un monde tout rayonnant de jeunesse et de beauté : *novitas florida mundi*. Il nous montre ainsi que le paradis perdu n'est pas derrière nous, mais au dedans et au plus profond de nous-mêmes : nous pouvons le retrouver et nous y retremper, si nous voulons.

Dans l'œuvre de Beethoven, nous venons de signaler tous les degrés et toutes les nuances de la joie ; mais en explorant les sources de cette joie, nous avons tenu à montrer qu'elle ne tient pas seulement à la souplesse des apparitions souriantes qui jaillissent à l'envi de tous les points de l'âme. A ce compte, il n'y aurait là rien de bien différent des formes agiles et aériennes dont Haydn nous montre le gracieux épanouissement, et dont Mozart saisit au passage le vol hardi et léger. Ce ravissement tient plutôt à un exercice profond de l'âme qui, insensiblement s'éveille, se redresse, et s'épanouit en haut. Car, sous l'appel magique qui vient émouvoir nos puissances endormies, nous tentons comme en nous jouant — et voilà ce qui nous enchante — toutes les expériences qui nous sont de quelque prix. « Tantôt c'est une prière contenue de repentir, une consultation tenue avec Dieu, sur la foi au bien éternel » (2) ; tantôt l'esprit perçoit l'apparition consolatrice, l'idéale figure de sentiment et de rêve qui le visite et l'apaise (3) ; parfois c'est le désir qui devient un jeu mélancoliquement doux avec lui-même (4) ; ailleurs, c'est l'expression sans cesse diversifiée, soumise à des transformations incroyables, de l'innocence reconquise sur la science, sur la morale, sur les formes vulgaires du sentiment et de l'action (5) ; ailleurs encore, c'est une courte et profonde méditation, « comme si l'artiste pénétrait par degrés dans le rêve intime de son âme (6) » ;

(1) Voir Wagner, *loc. cit.*

(2) Wagner, *ibid.*

(3) Quatuor en *ut* dièze mineur.

(4) Deuxième Symphonie (Andante).

(5) Symphonie pastorale.

(6) Les dernières sonates.

et ensuite, s'il s'éveille, c'est pour jeter sur le monde matériel des sons et des formes un regard de bonheur qui l'éclaire et le transfigure (1). En somme, cette joie a de la gravité et de la noblesse. Elle tient à ce que l'âme s'exerce dans toutes les voies qui lui sont fermées d'ordinaire et que la musique lui ouvre à l'envi. Il y a dans Spinoza une formule noble entre toutes : *Bene agare et lætari*. Beethoven ne cesse de l'appliquer. Il connaît l'allégresse qui vient de la vie libre de l'esprit : il a voulu rétablir la mélodie de cet esprit. Voilà pourquoi il a rendu à la musique la noblesse qui vient de son rêve intérieur, cette ingénuité si pure, ce charme d'idéalité qu'elle avait perdus au contact du monde. En retrouvant cette harmonie profonde du sentiment, il a retrouvé la mélodie naturelle qui se mourait dans une rhétorique des sons, dans les agréments de société ou sous la rigidité des mots. Il l'a, à sa manière, libérée, en l'affranchissant de la sensualité et de la mode, de tout formalisme, fût-il religieux, de tout pharisaïsme, fût-il moral, de toute la lettre en un mot. Il en a dégagé l'esprit fait de légèreté, de souplesse et de recueillement. Il l'a détachée de la promiscuité des mots et des bassesses de l'action. Il lui a permis de s'épanouir librement dans un monde de pensée et de rêve. Il l'a purifiée et enrichie tout ensemble au contact de l'âme.

Cette haute spiritualité expliquera maintenant tous ses caractères. Vous comprendrez notamment cette austérité d'inspiration, cet art dédaigneux de plaire, cette simplicité qui vient de la méditation et de la pensée. La Symphonie héroïque se termine par une phrase dont le thème extraordinairement naïf provoquait l'admiration de Wagner. La marche qui forme la conclusion triomphale de la symphonie en *ut* mineur, en utilisant dans un rythme lent les voix graves des cors et des trompettes, et en se maintenant, selon la gamme naturelle de ces instruments, « sur la tonique et la dominante, parle profondément à l'âme par sa grande naïveté (2) ». L'idylle, élégamment indiquée dans l'*andante* de la Symphonie pastorale, n'est guère traitée par voie de développement musical. Un chant d'oiseau, voilé et discret, ne prend aucune valeur par lui-même : il devient le centre d'une rêverie où notre imagination s'absorbe et où notre contemplation se perd ; la « tempête » rappelle de même les orages de l'esprit sur lequel éclatent les joies sereines d'une intelligence pacifique. Et l'éloquence lyrique qui éclatera bientôt de toutes parts sollicitera l'artiste, à l'exclusion de ces images qui s'étaient un instant disputé son génie. Enfin, le choral de la neuvième Symphonie peut vous surprendre par son extrême simplicité ; mais cette simplicité est exquise ; n'est-elle pas, d'après l'aveu de Wagner lui-même, innocente comme une voix d'enfant ? Rien n'égale le lyrisme discret, l'ingénuité à laquelle s'élève cette mélodie primitive si pure, à mesure que les voix viennent se grouper autour d'elle sans en altérer le rythme joyeux. Au début, on y souhaitait plus de richesse, plus d'ampleur : on comprend maintenant que cet éclat serait inutile puisque la lumière de l'esprit s'y propage insensiblement. Qui songe à regretter l'éclat du jour devant la gloire du soleil dans une marine du Lorrain, ou devant la lumière intérieure et comme élyséenne de Corot ?

On le voit : la conception musicale de Beethoven avec ses attributs dominants, laisse deviner la pensée et la méditation derrière la joie et la force. A ces qualités de pensée elle doit de ne s'être jamais laissé égarer par l'attrait d'images qui paraîtraient étrangères au génie de la musique. Elle n'est ni vaporeuse, ni idyllique, ni sentimentale, ni descriptive. Non seulement elle ne se commet point dans les danses et les ballets,

(1) Dernière partie de la Symphonie pastorale.

(2) Voir Wagner, *loc. cit.*, page 61

dans les mignardises du monde et les bassesses de la sensation, mais encore elle se dégage peu à peu de la mélodie simplement entraînante ou du *cantabile* sentimental qui rappelle la manière de Mozart, pour se consacrer à l'expression infiniment noble de la vie spirituelle. Disons-le, nous sommes en présence d'une musique d'intellectuel, autant que du langage du cœur. Ajoutons que ce rêve d'idéalité, qu'elle nous rend sensible, l'a justement sauvée de toute concession aux formes convenues que la tradition et l'agrément lui eussent imposées; grâce à lui, elle a conservé le caractère infiniment doux et candide de la mélodie humaine.

Y a-t-il là une philosophie? Non; il y a mieux que cela; il y a le don d'exprimer l'harmonie et de la faire naître; il y a le don d'exciter et d'épurer la vie intérieure. Naïvement, simplement, sans effort, sans jeu de concepts, cette musique restitue l'histoire psychologique de l'âme partant de l'état de rêve, qu'assombrit parfois le souvenir de la réalité (1), pour s'élever graduellement à la rédemption et à la paix, et s'épanouir en une foi candide en la bonté originelle. Le mythe musical ne fait que symboliser le passage de l'état d'effort à l'état de grâce, de l'innocence perdue à l'innocence reconquise. Mais ce passage, à l'encontre de l'histoire sacrée, cette musique nous le rend facile, car en un seul instant qui donne lieu à une expérience sans prix, elle l'effectue. Au surplus, comme si elle tenait à livrer à nos méditations les plus grands et les plus saints objets de la pensée, elle célèbre à sa manière la foi au bien; elle glorifie, à la façon de Spinoza et de Gœthe, le sentiment de l'idéal et du divin. Elle nous donne l'avant-goût d'une vie où nous triompherions de nos effrois et de nos bassesses pour n'être que grandeur et héroïsme. Elle en célèbre l'avènement, elle répond par un chant de triomphe aux misères de la réalité. Quand elle rencontre la mort, elle la traite par la même méthode d'insinuation caressante qui nous en rend le contact familier et doux; et c'est encore la vie supérieure de l'âme qu'elle retrouve jusqu'au sein de cette ombre projetée sur toute existence :

« Ici-bas, tu vois, tout court vers la mort;
 « L'âme y doit venir sereine et joyeuse,
 « Et franchir le pas légère et rieuse (2) ».

Le poème sonore de Beethoven est un rêve d'immortalité, un hymne à la vraie vie, un chant passionné d'amour, de confiance et de bonheur.

ALBERT BAZAILLAS.

R. Wagner : la musique de « Siegfried ».

On est embarrassé pour parler dignement de *Siegfried*, tant sont nombreuses les perspectives d'idées vers lesquelles la réflexion et le sens musical se trouvent sollicités. Ajoutez qu'autour de la *Tétralogie* les commentateurs font encore un bourdonnement de guêpes, et qu'il serait imprudent de vouloir les écarter d'un geste impatient: leur besogne est utile, justifiée. Ce qu'on peut au moins affirmer sans crainte de s'égarer dans ce dédale grandiose d'art germanique, c'est qu'il est impossible de sortir d'une

(1) Deuxième Symphonie.

(2) Cabadé, *Les sonnets de Pétrarque*, p. 300.

représentation de *Siegfried* sans être comme accablé par l'extraordinaire richesse de la puissance créatrice chez R. Wagner. Bach et Beethoven peuvent seuls lui être comparés comme intarissables producteurs de pensées et d'images sonores. Selon ses attaches avec l'esprit latin, chacun est libre de trouver que cette puissance nous engage dans des voies plus ou moins bien choisies; mais les plus réfractaires doivent avouer qu'elle est presque unique, en tant que source d'invention personnelle. C'est là, en somme, le fait essentiel. Un compositeur est génial, non parce qu'il suit tel système d'esthétique à l'exclusion de tel autre, mais parce qu'il a une personnalité intense, débordante, maîtresse parfaitement sûre de certaines formes qui lui sont nécessaires pour rayonner au dehors. Tel est le cas de Wagner dans *Siegfried*. Pendant près de quatre heures, il nous tient dans les eaux profondes de la grande symphonie lyrique; et un sentiment de sécurité supérieure se joint à celui d'une vie magnifique, pleine et bouillonnante, jeune et diverse, traversée de multiples mouvements, toute d'harmonie; une telle musique, si on la dégage de son programme concret, est un de ces mondes possibles que construit l'imagination des grands artistes ou des métaphysiciens. Il y a là un jaillissement continu d'idées mélodiques, admirablement ordonnées; quand le courant de l'inspiration semble épousé, de tous côtés arrivent de nouvelles poussées triomphales qui vous emportent, vous rouent dans un inlassable devenir, de surprises en enchantements, et, après d'involontaires exclamations, font demander grâce...

A Paris, on le voit, nous en sommes réduits à découvrir *Siegfried*, quelque vingt-cinq ans après sa première représentation à Bayreuth (16 août 1876). Mais qu'importe? De même qu'on disserte encore sur les chefs-d'œuvre de tous les temps, je ne vois pas pourquoi on hésiterait à tenter une caractéristique de celui-ci, comme s'il était d'hier.

Constatons d'abord un fait qui, à mon humble avis, devrait être le point de vue critique. On ne dit pas assez, quand on rappelle que cette musique a été conçue par le même esprit que le poème dont elle est accompagnée. La vérité, c'est qu'ici la musique a été la génératrice du poème. Chez R. Wagner, rien ne vient du hasard ou du caprice; les principales formes de l'activité, se déduisent l'une de l'autre en se rattachant à un *primum movens* initial; or, ce qui est à l'origine de tout l'ensemble de son œuvre, ce n'est ni une conception de poète, ni une pensée de philosophe-socialiste; le principe d'où tout est parti en se diversifiant et en formant des ondulations de plus en plus larges, c'est une inspiration purement musicale, à laquelle tout le reste est venu s'adapter. Sur ce fait, qui s'impose à l'historien autant qu'au psychologue, nous avons un témoignage décisif: c'est celui de Wagner lui-même, que M. Chamberlain est inexcusable d'avoir cité sans en montrer l'importance capitale: « Je voyais le poème, disait-il, dans la musique ». En voici un autre: « Mes drames sont des faits de musique devenus visibles (1) », c'est-à-dire qu'à l'inverse de l'usage courant où la musique est l'illustration d'un poème donné, le poème de *Siegfried* n'est que la projection dans un monde à côté d'une conception musicale. Ainsi s'explique l'ennui et le désarroi de la plupart de ceux qui veulent pénétrer dans le théâtre de Wagner par le dehors, c'est-à-dire par la littérature (à commencer par Liszt qui, informé des premiers projets de son ami, disait que, plus tard, on le traiterait de *fou*); ainsi s'expliquent les longueurs de certaines scènes (dialogue de Wotan et d'Erda) qui, aux yeux d'un homme de lettres, sont froides et font hors-d'œuvre; ainsi s'explique enfin le symbolisme de l'œuvre, symbolisme insaisissable, puéril et déconcertant quand on

(1) *Ersichtlich gewordene Thaten der Musik.* — (*Gesam. Schr. IX*, 306.)

ne le voit pas dans la musique. « Dans l'*Anneau du Nibelung*, dit M. Lichtenberger, on peut voir des tendances *paiennes*, parce que Siegfried est le type de l'homme heureux de vivre et guidé uniquement par la loi de nature; des tendances *chrétiennes*, parce que l'idée de la rédemption apparaît clairement au dénouement, où Brünnhild s'élève comme Parsifal jusqu'à la suprême sagesse et la suprême pitié, et accomplit l'acte libérateur qui met fin dans l'univers au règne du mal; des tendances *optimistes*, parce que les représentants de l'égoïsme et de la haine sont vaincus dès que le règne de l'amour est fondé parmi les hommes; *pessimistes*, parce que Wotan renonce finalement au désir de vivre.... » Oui, dirons-nous, avec l'éminent professeur, tout cela est exact; mais tout cela ne peut s'expliquer qu'à une condition : c'est que l'œuvre dramatique et sociologique de R. Wagner soit considérée comme une symphonie très riche qui s'extériorise de plus en plus et qui, par une sorte d'épanouissement naturel (blâmé par les partisans de la symphonie pure), cherche hors d'elle-même les moyens d'arriver à un peu de précision analytique...

La forêt, avec ses murmures, ses oiseaux chanteurs, ses bêtes familières ou monstrueuses et ses êtres de légende, tel est, au fond, le sujet du drame. Représentant la nature, la forêt s'incarne dans le jeune Siegfried qui, étranger à la peur comme à toute idée morale, revient d'abord, sans trop savoir pourquoi, aux instincts égoïstes et bas (incarnés dans Mime), puis s'affranchit de cette vie inférieure pour s'élever — par l'amour — à la pleine conscience de lui-même et à la vie intellectuelle. Tout ce conte se ramène, en somme, à un sentiment de la nature, prenant d'abord la forme d'une suite d'idées musicales que l'artiste, sortant de l'intuition pure, s'explique à lui-même et matérialise. Juger Wagner, c'est juger avant tout la qualité de sa musique.

Ce qui me frappe, c'est qu'en peignant la forêt, il n'est tombé nulle part dans ce sentimentalisme vague, ami des couleurs sombres ou du clair-obscur et du dessin un peu tremblé, qu'on a souvent considéré comme inséparable de la poésie allemande. Il sent fortement la nature, il l'anime, il la fait chanter, mais il la montre telle qu'elle est, sans affectation de profondeur, sans tendance au mystère, en ignorant ces « attendrissements d'ivrogne », que Nietzsche reprochait avec dureté à un grand compositeur d'outre-Rhin. Tout en prodiguant la couleur, il garde une aisance parfaite, exempte d'emphase et de fignolage. Dans le deuxième acte de *Siegfried*, nulle trace de ce romantisme larmoyant et inquiet qui trouble l'ordre des choses et ne conçoit une forêt qu'avec des arbres dont les racines, pour ainsi dire, sont dans les nuages ; partout, une gaieté saine et allante, un réalisme ingénue, une joie très humaine de vivre, joie qui, un instant, songe à l'éénigme dont elle est enveloppée, et se recueille, mais reprend très vite une vive allure de jeunesse. Selon nos habitudes et nos traditions, le dialogue de Siegfried et de l'oiseau, au deuxième acte, devait donner lieu à un peu de « romance » ; il introduit au contraire dans le naturalisme de Wagner une note burlesque, d'une puérilité charmante. On sait de quelle façon. Pour se faire comprendre de son mystérieux ami en lui parlant son propre langage, le jeune silvain coupe un roseau et improvise un chant ; mais les fausses notes, les *couacs*, l'arrêtent bientôt, et il rit de sa propre sottise. Cette courte parodie musicale est délicieuse ; elle est d'un maître qui domine son sujet au lieu de le traiter avec des procédés de convention, ou de s'absorber douloureusement en lui, à la Berlioz ; elle maintient le drame dans le courant de la poésie vraie. Il y a, du reste, un grand nombre de pages de la partition où le lyrisme côtoie le style bouffe : le début du premier acte, où le nain forgeron gémit de sa maladresse ; le récit de Siegfried (scène 1) parlant des chevreuils, des renards et des loups qu'il a observés au printemps, et disant à Mime :

Le poisson fuit dans les flots clairs,
Le pinson vole aux buissons verts;
Tel je m'ensuis, tel je m'envole;

le duo de Mime et Alberich (acte II, scène III) où, selon le vieil usage, les césures de la phrase chantée sont souvent indiquées par l'orchestre; tout cela est de la comédie lyrique, touffue mais souriante, légère, aussi alerte et enjouée que profonde, pleine d'air et de soleil, à la manière d'Aristophane et de Shakespeare. Wagner n'est nullement le révolutionnaire terrible, plein de précipices, qu'on nous a trop souvent dépeint. Ses qualités habituelles sont la justesse, et, plutôt, la sobriété. Il y a telle page, par exemple, le récit de la naissance de Siegfried, où l'orchestre est fort discret; la déclamation est parfois soulignée d'un simple dessin de clarinette. Partout où la vraisemblance l'exige, il donne à sa mélodie un rythme très net. Il se sert parfois des cuivres pour chanter l'allégresse triomphale, à la française :

Più mosso

(fin du 1^{er} Acte, au moment où Siegfried brandit l'épée qu'il vient de forger).

C'est du Meyerbeer!

J'ajoute que dans l'écriture de Wagner — que le parti pris, l'ignorance ou une inconcevable légèreté dénonçaient encore, il y a quelques années, comme très dissonant et bruyant — tout est classique, tout s'explique par les règles traditionnelles qui régissent l'harmonie. Bien plus grandes sont les hardiesses dans les compositions de

Bach, dans celles de Schumann, de vingt autres qu'on pourrait citer. L'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* (œuvres éminemment sages et voisines de nous) n'a eu nullement besoin, pour s'exprimer, de refondre la langue et de bouleverser la syntaxe. C'est sans sortir de la règle qu'il a créé, ainsi que notre Victor Hugo, de nouvelles et éblouissantes images, où l'on aime, à côté de vigoureux coups de pinceau, des touches d'inférieure délicatesse et de grâce.

Comme coloriste, Wagner est incomparable; mais il me semble qu'il arrive à la couleur (ainsi que Beethoven, bien que ce dernier lui soit inférieur sur ce point), surtout par l'invention rythmique et mélodique, et non pas par l'application — si visible chez certains maîtres de l'école russe — à trouver des combinaisons de timbres étrangères à tous les usages. C'est merveille de voir que, chez lui, toute idée un peu importante entraîne sa formule mélodique, et toute mélodie appelle une instrumentation dont elle paraît inséparable. D'ailleurs, on chercherait vainement à donner, avec des mots, une idée de ce qu'il est dans l'art de traiter l'orchestre, soit lorsqu'il se sert des violons pour peindre les frondaisons de la forêt

Dont l'ombrage incertain lentement se remue,

— ou des notes les plus lugubres du bass-tuba pour évoquer l'image du monstrueux saurien Fafner, — ou des trombones « épiques » pour annoncer la confrontation de Wotan et de Mime, — ou des cors admirablement fondus et majestueux pour rappeler le Walhall; soit lorsqu'il accumule tous ses thèmes-conducteurs (début de la scène III, au dernier acte), en une sorte de chaos discipliné; soit encore lorsqu'il s'amuse, avec l'esprit d'un Saint-Saëns, à utiliser des sonorités extra-musicales : le bruit cadencé du marteau sur l'enclume, le grincement de la lime sur l'acier, etc... Sa qualité maîtresse est une qualité française, que n'ont pas toujours eue ses disciples : la netteté. Pour se tromper sur ses intentions descriptives, il faudrait être aveugle et sourd!

Dirai-je, en terminant, les réflexions d'un autre ordre que la musique de *Siegfried* faisait naître en moi, comme ces harmoniques d'en dessous dont parle Riemann, en m'obligeant à un retour de pensée sur la musique française? Wagner, il faut bien le reconnaître, nous obsède encore et nous tyrannise; le problème toujours posé, c'est de nous affranchir et de nous reprendre, en faisant, pour la France, ce qu'il a fait, lui, pour l'Allemagne. Quelques-uns de nos compositeurs l'ont tenté, mais avec un succès équivoque; que leur manque-t-il donc pour atteindre le but? du talent? Ils en ont à revendre! Ce qui leur manque, je crois, c'est l'esprit de suite, et une certaine faculté de concentration. Quand on songe à notre art musical contemporain, on croit entrer dans un atelier d'artiste qui serait rempli d'ébauches, de dessins et de projets : ici, un bras ou une jambe; là, un torse sans tête ou une tête sans torse; sur les murs, des esquisses, des aquarelles, quelques jolies pochades, beaucoup de croquis exotiques, et, un peu partout, des bibelots d'étagère : nulle part on ne voit l'*œuvre*, — l'œuvre forte, vécue, où un grand artiste s'est mis tout entier, et où pourra se reconnaître le génie d'une nation. Puisque R. Wagner a trouvé dans la mythologie germanique un cadre adapté à son rêve musical, pourquoi nos compositeurs, au lieu d'errer à tâtons au milieu de fantaisies éphémères ne travaillent-ils pas à glorifier sérieusement l'histoire, légendaire ou réelle, de notre race? Les traditions gréco-latines sont-elles moins capables que le conte de Nibelung, de tenter un artiste? Zeus n'est-il pas aussi beau que Wotan? les Bacchantes ne sont-elles pas les Valkyries de la Grèce? Prométhée, ravisseur du feu, enchaîné, puis triomphant, — n'est-il pas aussi intéressant

qu'Albérich ou Mime convoitant l'or du Rhin? L'auteur des *Troyens à Carthage* n'a-t-il pas montré l'alliance possible du génie latin et de la grande musique? — Notre moyen âge français, la vie féodale, religieuse et guerrière de nos provinces, ne disent-ils rien à l'imagination? Nous avons un Charpentier ami du peuple, voire socialiste; que ne nous donne-t-il une trilogie grandiose sur la Révolution française! — Ce que Wagner devrait apprendre surtout à nos compositeurs, c'est, avec le souci de l'indépendance musicale, le goût des œuvres fortes et suivies, fondées sur le culte des choses nationales.

JULES COMBARIEU.

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

(Suite.)

Le lecteur jugera des modifications apportées par les luthistes à certaines œuvres par la comparaison de la célèbre chanson de Jannequin, *la Bataille de Marignan*, que nous allons reproduire en quatre versions : 1^o pour les voix, d'après l'édition Expert (*les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 7^e livr., p. 31); 2^o pour le luth, d'après le ms. B, fol. 109, avec prélude; 3^o pour le luth, d'après le même ms., fol. 125; 4^o, pour le luth, d'après le recueil de Francesco de Milan, imprimé en 1546.

Le premier possesseur du ms. B ayant laissé vides un bon nombre de feuillets, deux autres luthistes ont continué à remplir le volume. Le second possesseur y a pour sa part intercalé 18 pièces, qu'il a notées selon le système de la tablature française en chiffres enfilés, avec indication des valeurs par les figures de notes. Tous les morceaux sont accompagnés de leur titre et du nom de leur auteur. Ce sont : ff. 2 v^o à 8 v^o, et ff. 11 v^o à 14 v^o, quatorze transcriptions de chansons d'Orlando de Lassus : *Rend moy mon cœur* (à cinq voix) — *Vray Dieu disoit une fillette*, — *Hastez vous de me faire grâce*, — *O temps divers*, — *Ton feu s'estaint*, — *Si le long temps*, — *Las voulez-vous qu'une personne chante* (à quatre voix). — *Est-il possible*, — *Avant l'aymer*, — *La responce ha triste cœur*, — *Las me faut-il* (à cinq voix), — *Laissez moy vous faire un plaisir*, — *Bon jour mon cœur*, — *Per pianto la mia carne* (à quatre voix) (1). Ensuite, fol. 15 : *In me transieront*, à 4 v., de Maillart; fol. 22 v^o, *Tota pulchra es*, à 4 v., de Cl. Morel (2), et de nouveau deux morceaux d'Orlando de Lassus : fol 23 v^o, *Quia vidisti me Thoma*, à 4 v., et fol. 29 v^o *Veni in hortum meum*, à 5 v.

Le ms. B a enfin appartenu au luthiste qui avait également possédé en dernier lieu le ms. A. Celui-ci, profitant à son tour des pages restées vides, a inscrit aux ff. 31 v^o et 32^o deux versions d'une chanson de Lassus, en les datant du même millésime qu'il avait placé déjà dans le ms. A : *Rend moy mon cœur. A 5. Orlando. 28^e mars 1598. R.* — *Rend moy mon cœur. A 5. Un ton plus bas. 29^e mars 1598. R* (3). En outre, ce luthiste

(1) Sept de ces chansons figuraient dans le ms. A. Leurs transcriptions ne sont pas identiques. Les chansons « *Laissez moy vous faire un plaisir* » à 4 v., « *Avant l'aymer* » et « *la Responce ha triste cœur* », à 5 v., ne sont pas mentionnées dans le catalogue de l'œuvre de Lassus, de M. Eitner.

(2) Ces deux motets de Maillart et de Morel sont contenus dans le recueil *Tertia pars magni operis musici*, etc., imprimé en 1559 à Nuremberg par Montanus et Neuber. Voy. Eitner, *Bibliographie*, etc., p. 692 et 734.

(3) Cette chanson figurait déjà parmi celles qu'avait copiées le second possesseur du ms. B, et se trouve par conséquent trois fois dans le volume, sous trois formes légèrement différentes.

MUSIQUE DE LUTH

I. La Guerre, à 4 v. Cl. Jannequin.

E . scou - tez, E . scou - tez, E . . . scou -

tez tous gentilz, gen - tilz gal - loys,
La vi - cto -
tez tous gen - tilz, gentilz gal - loys, La vi -

du no - - ble, du no - ble roy fran -

- re du noble roy, du noble roy fran - coys, du no - ble roy fran - coys,
cto - - re du noble roy, du roy fran - coys, du no - ble roy,

- coys, du no - ble roy fran - coys, du no - ble roy fran - coys,

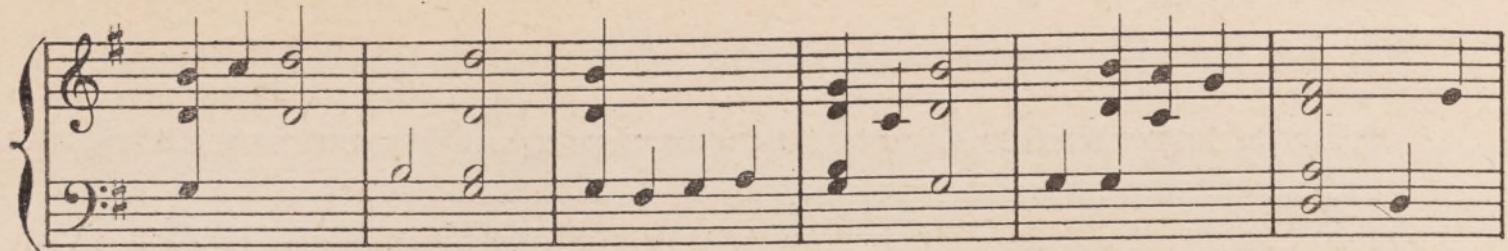
- coys, du no - ble roy fran - coys, du no - ble roy fran - coys,
no - ble roy fran - coys, du no - ble roy fran - coys,
du no - ble roy fran - coys, du no - ble roy fran - coys,

II. La Bataille, pour luth, d'après Jannequin. Ms B. fol. 109 v°

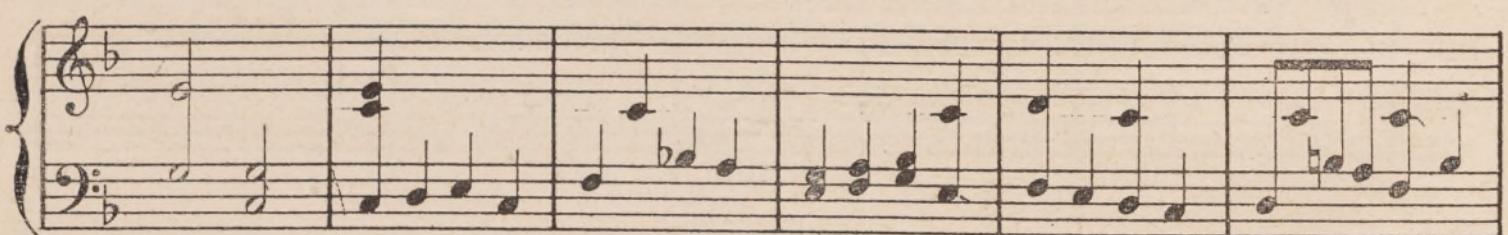
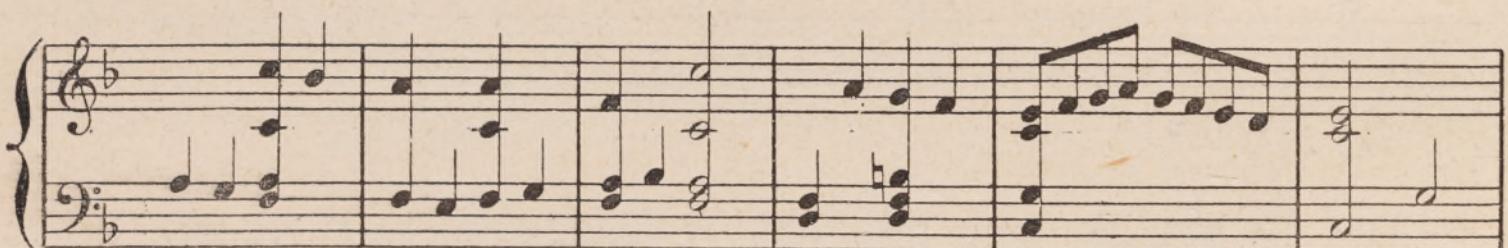
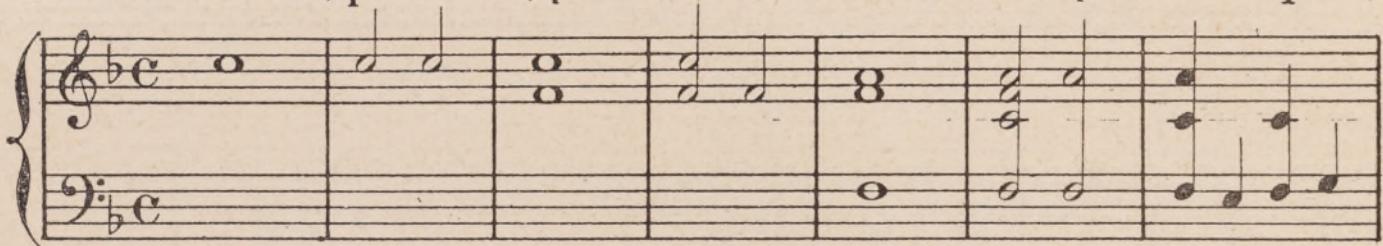
The musical score consists of five staves of music for lute. The notation is in common time. The first staff begins with a whole note followed by a half note. The second staff starts with a half note. The third staff begins with a half note. The fourth staff starts with a half note. The fifth staff begins with a half note.

III. La Bataille, pour luth, d'après Jannequin. Ms B, fol. 125.

The musical score consists of two staves of music for lute. The notation is in common time. The first staff begins with a whole note followed by a half note. The second staff starts with a half note. The third staff begins with a half note. The fourth staff starts with a half note. The fifth staff begins with a half note.



IV. La Bataille, pour luth, par Francesco de Milan, d'après Jannequin.



a, comme nous l'avons dit, ajouté le titre et le nom d'auteur à deux pièces de Crequillon et de Jannequin qu'il avait reconnues parmi les morceaux anonymes déjà notés dans le volume à l'époque où il en devint acquéreur. A ce peu de travail se limite sa part dans la rédaction du ms. B, où subsistent en fin de compte 28 pages blanches (1).

Sur le feuillet de garde collé à l'intérieur du dernier plat de la reliure, se lisent les règles suivantes, qui sont écrites à deux colonnes :

« Bons accords :	X		+	
1		3	5	6
8		10	12	13
15		17	19	20
22				

« Les p[ar]faictz ont une croix au-dessus. Et nen fault mettre deux se[m]blables sentresuiva[n]s sinon en mesme lieu. Est permis toutefois fer[e] plusieurs troysiesmes, desimes et disseptiemes lune après laultre en toute parties. Et au dessus avec la tene[u]r cha[n]te plus[ie]urs sextes quartes.

« Ne mettes jamais deux quintes ny deux octaves lune ap[re]s laultre.

« 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22.

« Ne fere quarte avec le bas sino[n] en cada[n]ce entre deux bons accors c[om]me deux octaves, deux tierces, quinte et octave, octave et quinte et aultres selon le subiect. Ne montez octave et aultres parfaictz sauf en cadance. Surtout ne fer[e] deux quintes ny deux octaves. Ne au moins de quinte en octave. Et en contr[air]e est loysible monter qua[n]t les deux accorda[n]s se suive[n]t sans moyen ».

Au-dessus de ce texte se lit le nom *A. Peteris*, qui semble, d'après l'écriture, être celui du premier possesseur du ms. La lettre R. et le monogramme LR., tracés au f. 57 v° du ms. A et aux ff. 31 v° et 32 v° du ms. B n'apportent qu'un très insuffisant indice relativement au nom du dernier possesseur des deux volumes. Si cependant nous avons égard à ce que, précisément dans la même bibliothèque, se trouve un exemplaire de l'*Intabulatura Valentini Bacfarci Transilvani Coronensis, Liber primus*, Lyon, Jacques Moderne, 1552, qui porte sur son feuillet de titre ces deux additions manuscrites : « *Contra fortuna pacienza, Laurent Reismiller* », et : « Je suis à Laurent Reismiller, d'Augsbourg », il nous sera permis de supposer que le mystérieux L. R. des ms. A et B désigne le même individu. Nul autre document relatif à ce musicien n'a, croyons-nous, été jusqu'ici découvert. La récente publication de quelques extraits des archives de la chapelle-musique des ducs de Wurtemberg a toutefois fait connaître l'existence à la cour du duc Christophe, en 1572, d'un joueur de luth appelé « Georges Reismüller, d'Augsbourg ». De nouvelles recherches, où serait pris en considération le fait qu'à cette époque la principauté de Montbéliard se trouvait dans la dépendance du Wurtemberg, pourront peut-être expliquer quelque jour l'origine des manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul (2).

MICHEL BRENET.

(1) Ce sont les ff. 31 r°, 64 v°, 76 v°, 127 v° à 132 v°, 135 v° à 137 v°, 140 v° à 143 v°, 146 v°, 151 v°, 152 v°.

(2) Il n'est peut-être pas indifférent de remarquer encore que, parmi les luthistes cités dans le *Thesaurus du Franc-Comtois Besard* (imprimé à Augsbourg en 1603), se trouve un Jacques ou Jacob Reys.

HUGO GOLDSCHMIDT : **Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert.** — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1901.

Par un scrupule d'exactitude qu'il faut admirer chez un historien aussi instruit de la musique italienne du XVII^e siècle, M. Hugo Goldschmidt s'est limité volontairement, dans son dernier ouvrage, à une période très restreinte de l'histoire de l'Opéra : l'Opéra Romain, de 1600 à 1647; et je ne crois pas qu'à l'exception de *la Morte d'Orfeo* de Stefano Landi, il nous fasse connaître aucune œuvre nouvelle. Ce livre n'en a pas moins un très grand intérêt, par le soin minutieux et l'intelligence pénétrante avec lesquels il analyse chaque opéra, et par l'ordre qu'il établit dans leur suite un peu confuse. C'est surtout une excellente étude de l'évolution des formes musicales au théâtre, depuis la création de l'Opéra à Florence, jusqu'à son épanouissement à Venise. L'auteur y a joint une très intéressante anthologie des œuvres qu'il analyse. Il m'est d'autant plus agréable de rendre hommage à ce beau travail, que je me trouve presque partout d'accord avec les appréciations de M. Goldschmidt. A part trois ou quatre petites divergences d'opinion, nos admirations et nos critiques sont à peu près les mêmes. Le nombre de ceux qui sentent et qui aiment la musique italienne du XVII^e siècle, est trop restreint en Europe, pour qu'on ne soit pas heureux de se rapprocher et d'affirmer sa mutuelle sympathie.

* * *

Avant de commencer l'analyse du livre, je me permettrai de faire une petite réserve. Le souci constant que M. Goldschmidt a de l'ordre et de la logique, le conduit à faire des quelques opéras qu'il analyse, un tout cohérent et suivi, dont les parties se lient étroitement, et représentent les degrés successifs d'un progrès musical ou dramatique. Mais, quand on songe au petit nombre de partitions conservées, et aux hasards qui ont fait surgir, dans ces dernières années, quelques-unes, non des moindres (comme *la Tancia* de Melani, les opéras de Provenzale, *la Morte d'Orfeo* de Landi), qui, certainement, en feront surgir de nouvelles, demain ou après-demain, on se dit qu'il est prudent de ne pas souder trop hâtivement la chaîne des documents que l'on possède, et de réserver quelques anneaux intermédiaires. Il est possible que telle invention, dont nous faisons bénéficier un auteur, ne soit qu'une copie, et non un original. J'en donnerai un exemple, en passant : M. Goldschmidt, qui attache, non sans raison, une grande importance historique à Stefano Landi, veut montrer en lui (il y insiste beaucoup), le créateur de l'opéra véritablement romain, le novateur qui, se dégageant de la pastorale des Florentins, applique le premier la musique à des sujets historiques et nationaux. Il souscrit à l'opinion de Langhans, qui date du *S. Alessio*, une époque nouvelle pour le théâtre. Mais je ferai remarquer que, dix ans avant le *S. Alessio*, en 1624, Marco da Gagliano avait fait jouer une *Rappresentazione di S. Orsola, Vergine et Martire*, que M. Goldschmidt ne mentionne pas, et dont le libretto nous met en présence d'un sujet d'intérêt national, presque patriotique : le siège d'une ville romaine par les Barbares. Les six eaux-fortes, jointes au libretto, annoncent très directement quelques scènes du *S. Alessio* (1). Je ne sais même

(1) I. Assemblée des démons contre sainte Ursule. — II. Bataille entre les Romains et les Huns. — III.

s'il n'y a pas dans la *S. Orsola* plus de hardiesse d'imagination, et quelque chose de plus moderne. A la vérité, la musique est perdue; mais d'un jour à l'autre, elle peut se retrouver; et ce seul exemple montre, en tout cas, combien il faut être prudent et ne pas vouloir établir un ordre historique trop rigoureux, avant que la matière de l'histoire soit complètement réunie. Pour ma part, je suis convaincu que l'histoire de l'opéra dans la première moitié du XVII^e siècle, ne pourra être écrite de façon définitive, tant qu'on n'aura de son plus génial représentant, Monteverdi, que deux partitions et quelques partitionnettes, tant qu'on ne connaîtra pas surtout sa célèbre *Arianna* (à l'exception du *lamento*), et ses grandes œuvres de la fin (à l'exception d'une seule).

* * *

Le livre de M. Goldschmidt est divisé en trois chapitres : I. L'Opéra Romain de 1600 à 1647. — II. La comédie musicale au XVII^e siècle. — III. L'orchestre dans l'Opéra italien au XVII^e siècle. — L'exactitude avec laquelle M. Goldschmidt décrit, scène par scène, chaque œuvre, fait, comme il le note lui-même, que les renseignements pour l'histoire de telle ou telle forme musicale : aria, récitatif, etc., sont un peu disséminés, et parfois se répètent. Mais une table alphabétique permet de les rassembler sans peine.

La thèse principale du livre est que si Florence inventa l'opéra, ce fut Rome qui le fonda vraiment sur des bases durables. Et il fallait qu'il en fût ainsi; car Rome était le foyer du grand art polyphonique; et, pour que l'opéra devint une œuvre vivante et non une œuvre d'archéologie, il fallait revendiquer les droits de la musique pure, en face des littérateurs florentins, qui subordonnaient la musique à la poésie et faisaient du chant une déclamation fastidieuse; il fallait que les chefs de l'ancienne école vînssent s'enrôler dans l'art nouveau, et employassent au service de la révolution musicale toutes les forces du passé (en particulier le contrepoint, méprisé par Peri et Caccini), qu'ils enrichissent les chœurs, qu'ils donnassent une forme organique au récitatif, à l'aria, à la mélodie, aux ensembles, aux scènes, aux actes, au drame tout entier. Ce fut l'œuvre de Rome. Rome fut l'intermédiaire entre Florence et Venise. Elle organisa l'opéra, et créa la comédie musicale. La connaissance de son art est donc indispensable, pour comprendre toute la suite du développement musical en Italie, et hors de l'Italie.

M. Goldschmidt examine une quinzaine de partitions. Il commence par *la Rappresentazione di Anima et di Corpo* d'Emilio di Cavalliere (1600). J'ai été heureux de voir qu'il réagissait contre l'opinion d'Ambros, et qu'il ne reconnaissait pas moins d'invention mélodique et dramatique chez Cavalliere que chez Peri et Caccini, mais peut-être même davantage. Je ne crois pas néanmoins qu'il l'estime autant que je fais. Je n'ai jamais pu jouer sans émotion certains de ces récitatifs; et j'ai pu constater que ce n'était pas le fait d'un plaisir érudit. Car dans quelques auditions de musique italienne du XVII^e siècle, données soit au cours de M. Bourgault-Ducoudray, au Conservatoire, soit à la Sorbonne, j'ai toujours remarqué le pouvoir de certains fragments de Cavalliere sur le public; des témoignages que j'en ai recueillis m'ont prouvé qu'il avait parfois été plus fort que celui de morceaux plus parfaits et

Lucifer avec les démons mis en fuite par saint Michel. — IV. Ireo aux pieds du roi des Huns pour la délivrance de sainte Ursule. — V. Le roi des Huns foudroyé pour son horrible blasphème, et le temple de Mars ruiné. — VI. Apothéose de sainte Ursule, et danses des Romains vainqueurs.

plus beaux de l'époque suivante. Je ne trouve pas d'ailleurs que les courts passages publiés par M. Goldschmidt soient suffisants à caractériser Cavalliere (1). Et, à ce propos, je remarquerai qu'il n'est pas si facile qu'on croit d'illustrer une étude d'histoire musicale par des exemples musicaux ; car le choix qu'on en fait renseigne bien souvent sur le goût de l'auteur plus que sur les œuvres mêmes.

M. Goldschmidt insiste peu sur l'*Eumelio* d'Agazzari (1606), drame pastoral à tendance morale, où il montre la première apparition dans l'opéra de la variation mélodique, — et sur l'*Aretusa* de Vitali (1620), qui est un décalque de l'opéra florentin. Il ne s'attarde pas beaucoup plus sur la *Liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini (1625), trop estimée par Ambros, et sur la *Flora* de Marco da Gagliano et de Peri (1628), pour laquelle j'avais été peut-être un peu trop indulgent, encore qu'elle ne soit pas sans grâce, surtout dans les parties traitées par Peri. Il montre que Florence était décidément impuissante à poursuivre le mouvement dramatique qu'elle avait inauguré. Il se hâte d'arriver aux deux noms de Mazzocchi et de Landi, qui lui semblent justement représenter avec le plus d'éclat le génie dramatique Romain.

Domenico Mazzocchi, qui professait hautement son attachement à l'art madrigalesque du XVI^e siècle, est en opposition déclarée avec les théories florentines ; et sa *Catena d'Adone* (1626) est le premier essai pour fondre le style polyphonique avec le style récitatif. Pour la première fois, la polyphonie est appliquée au drame. Les chœurs sont encore dans les tonalités anciennes ; mais leur structure est assouplie par l'influence, consciente ou non de la musique de danses chantées, des *Balletti* (dont Gastoldi et Donati furent les principaux représentants en Italie), et par l'introduction dans le morceau chorale de leurs mouvements rythmiques et de leur coupe en trois parties. Ainsi, M. Goldschmidt nous montre pour la musique vocale ce que M. Torchì nous a montré récemment pour la musique instrumentale : le rôle important de la danse dans le perfectionnement de la forme musicale. — D'autre part, Mazzocchi assouplit le récitatif ; et l'on sent dans toute son œuvre la prépondérance marquée de la musique sur le poème et sur l'action ; tout lui est subordonné ; tout est disposé dans le libretto pour la progression des moyens musicaux, de la première à la dernière scène de chaque acte ; d'un bout à l'autre s'affirme le souci de l'unité de l'œuvre et de la cohésion des scènes musicales. Cette préoccupation de bien composer et construire l'opéra, et d'enchaîner logiquement toutes les scènes d'un acte, est du reste commune aux maîtres de l'Opéra romain de la première moitié du XVII^e siècle. Elle sera complètement perdue à l'époque napolitaine.

Stefano Landi a été le grand musicien des Barberini (2). Il a inauguré leur théâtre. Il a même, d'après M. Goldschmidt, inauguré une époque nouvelle de la musique dramatique. J'ai déjà montré ce qu'il me semblait y avoir d'un peu hasardeux dans cette assertion. Mais toutes les pages consacrées aux œuvres de Landi sont très intéressantes. J'attire surtout l'attention sur l'analyse de la *Morte d'Orfeo*, tragicomédie pastorale (1619). Il ne m'avait pas été possible de lire la partition ; l'unique exemplaire connu, à l'époque où j'étais à Rome, venait d'en partir, à la suite de la vente Borghese. Le poème semble assez médiocre : le sujet est emprunté à la dernière

(1) J'en ai publié d'autres extraits dans une étude parue à *la Tribune de Saint-Gervais*, de juin 1899 : *Le drame religieux au XVII^e siècle*. — Je signale surtout le récitatif poignant du Corps : « Ahi, che mi da consiglio ? »

(2) Je signale à M. Goldschmidt quelques petites erreurs accessoires. Il attribue à l'époque des Barberini la construction de certains monuments célèbres de Rome, qui sont de beaucoup postérieurs, comme l'escalier de la place d'Espagne, qui est du commencement du XVIII^e siècle, et la fontaine de Trevi, qui fut construite de 1735 à 1762, sur les plans de Nicolo Salvi.

partie du mythe d'Orphée; la mort d'Eurydice et les efforts d'Orphée pour la reconquérir sont antérieurs à l'action. C'est la fête d'Orphée, et les dieux y prennent part. Mais Bacchus, irrité par le vœu qu'a fait Orphée de se soustraire aux femmes et à l'amour, le fait tuer par les Ménades. Jupiter l'élève au ciel, en qualité de demi-dieu. Une seule situation est poétique, et d'une ironie mélancolique et sereine. Orphée, après sa mort, refuse d'aller au Ciel. Il veut retrouver, il veut revoir Eurydice. Sur l'ordre de Mercure, Caron la fait venir. Mais, ombre comme toutes les ombres, elle a bu le philtre de l'oubli, et ne reconnaît plus celui qu'elle a aimé. Alors Orphée comprend que la mort pour lui aussi est l'oubli; il s'arrache pour la dernière fois à l'image chérie, et il suit Mercure auprès des Olympiens. Que n'eût fait un vrai poète avec une telle scène! J'en connais peu d'une telle grandeur. — Le principal intérêt musical de l'œuvre est l'introduction, pour la première fois, dans l'Opéra, de l'élément comique. Dans la scène du Tartare, Caron est représenté comme un vieux bourru, bruyant et réjoui; et son air à boire est comme le prototype de l'*aria buffa*.

Ces dispositiinns de Stefano Landi à la comédie musicale se retrouvent, plus développées, dans le *S. Alessio*, qui fait preuve de la variété des moyens et de la souplesse du talent de l'auteur. J'ai dit quelle importance dramatique M. Goldschmidt attache à cet ouvrage, dont le poème est du cardinal Ruspighiosi (le futur pape Clément IX). Il admire qu'il ait rompu avec les traditions de la pastorale florentine, et qu'il soit entré le premier (mettons un des premiers, — j'ai signalé avant lui la *S. Orsola* de Gagliano) dans la peinture de l'âme moderne et vivante. A vrai dire, je suis moins frappé par l'importance de cette innovation. Je ne sais pourquoi M. Goldschmidt se montre si sévère pour le drame pastoral, — autrement dit pour les *Orphée*, les *Eurydice*, les *Daphné*, ou les *Armide*; car pour l'expression des sentiments dramatiques, je ne sache pas qu'on puisse jamais trouver de sujets plus poignants et plus beaux. Qu'importe que le costume soit grec ou moderne? Nous sommes les contemporains de tout homme qui souffre; comme le dit Monteverdi, « Ariane émeut parce qu'elle est une femme; Orphée, parce qu'il est un homme. Un monstre ne peut émouvoir (1). » Et en ce sens, je me trouve plus rapproché d'esprit du chantre Thrace et de sa douleur, que du Diable de *S. Alessio*. On ne pourrait attribuer une valeur historique à l'emploi des sujets modernes dans l'Opéra, que si la musique s'y appliquait, par une sorte de notation réaliste de la parole et des airs populaires, à peindre la vie moderne; mais il n'y a pas une différence essentielle entre la façon dont parlent les personnages de Landi, et ceux des opéras antérieurs. Ce n'est qu'une question de plus ou de moins de talent; mais je me refuse à voir là un genre nouveau; le costume seul est nouveau. Il ne l'est même pas. La description du temps que je donne plus loin, montre que tous les habits du *S. Alessio* avaient été dessinés « d'après les statues ou les médailles antiques».

Le *S. Alessio* fut joué pour la première fois, non pas en 1634, comme l'écrit M. Goldschmidt, et comme je l'ai écrit moi-même, mais le lundi gras, 23 février 1632. Je publie ci-après la curieuse relation de Jean-Jacques Bouchard, qui y assistait, avec quelques autres Français, parmi lesquels Gabriel Naudé, le futur bibliothécaire et ami intime de Mazarin. Elle fixe certains points, inconnus jusqu'à présent, de l'interprétation, de la mise en scène et des costumes; et surtout, elle donne l'aspect étrangement pittoresque de la représentation. On y remarquera aussi la quantité d'autres spectacles, donnés la même semaine à Rome, dont plusieurs en musique. — *S. Alessio*

(1) Lettre du 9 décembre 1616.

présente un effet remarquable pour peindre des caractères en musique ; le sentiment en est souvent émouvant. La profondeur de certains récitatifs semble à M. Goldschmidt laisser loin derrière eux Monteverdi lui-même (en ceci, je ne suis pas tout à fait de son avis), et annoncer Cavalli (ce que je crois volontiers). Landi a aussi un vrai talent comique, qui garde une distinction à laquelle les Vénitiens se sont rarement tenus. Les scènes et les rôles comiques sont assez habilement mêlés, et opposés aux tragiques.

Par-dessus tout, l'œuvre est des plus importantes pour l'histoire des formes musicales. On y trouve, pour la première fois connue, un duetto bien net, un air régulier à deux parties, une ouverture instrumentale dans la coupe dont on attribue l'invention à Alessandro Scarlatti. De plus, la hardiesse de certaines modulations montre que la révolution harmonique, dont Monteverdi fut un des premiers champions, a fait de nouveaux progrès ; et, comme chez Mazzocchi, la construction de chaque acte est calculée de façon que l'effet musical monte dans une progression constante, de la première scène à la dernière, où sont employés tous les facteurs réunis du spectacle, l'ensemble des moyens instrumentaux et vocaux, le double chœur et les deux orchestres. L'exemple de ces grands finales ne sera suivi que par l'Opéra buffa. Il faudra attendre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle pour les voir repris dans l'Opéra. Landi est aussi un novateur dans le groupement de l'orchestre et l'instrumentation, comme le montre M. Goldschmidt dans son troisième chapitre.

L'Opéra ne profita pas, autant qu'on aurait pu l'attendre, des progrès réalisés par Landi. Il était trop sous la dépendance d'une aristocratie sans sérieux d'esprit et sans dignité de cœur. M. Goldschmidt montre la faiblesse dramatique de Michel Angelo Rossi, dans son *Erminia sul Giordano* (1637), dont l'intérêt historique vient surtout de la place disproportionnée que commencent à prendre les machines dans le théâtre musical. — Il est un peu plus sévère qu'il ne convient pour la *Vita humana* de Marco Marazzoli (1656). Le talent dramatique en est peut-être médiocre, mais non la musique. Je ne connais pas, dans la première moitié du XVII^e siècle, de page plus exquise, avec plus de grâce délicate et raffinée, que le duo de la Vita et de l'Intendimento. On en jugera prochainement, je crois, à l'un des concerts historiques que doit donner, cet hiver, à Paris, M^{me} Marie Mockel.

Le dernier grand maître de l'Opéra Romain est le célèbre Loreto Vittori, poète, compositeur, et surtout chanteur fameux. J'ai longuement parlé de lui, et je suis heureux d'être en si complet accord avec M. Goldschmidt, qui voit en lui un génie, un esprit puissant, une nature profonde. La *Galatea* de 1639 est, dit-il, un chef-d'œuvre, aussi grand par le charme que par l'émotion, le sommet le plus haut où soit arrivée la tragédie pastorale des Florentins. Tout y est admirable : la forme aux belles lignes souples et libres, la précision intelligente de l'expression musicale, la finesse et la profondeur unies de l'esprit, la verve comique, la grandeur pathétique, obtenue par des moyens d'une extrême simplicité, le mélange le plus harmonieux de la science contrepointique ancienne et de l'expression mélodique nouvelle. Vittori n'eut pas de successeurs. Car si la fougue pathétique de Cavalli, et la mélancolie émouvante et concentrée de Provenzale, sont dignes de lui être associées, une œuvre comme la *Galatea* reste unique. C'en est fini de cette divine beauté antique, jusqu'à Gluck.

Après Vittori, l'art romain perdit ses puissants Mécènes : les Barberini, chassés d'Italie après la mort d'Urbain VIII. J'ai raconté dans cette Revue même leur exode en France, et les conséquences que leur séjour à Paris eut pour la fondation de l'Opéra français. Les musiciens romains se tournèrent d'ailleurs de préférence vers le genre

comique, et abandonnèrent l'Opéra aux Vénitiens, dont les œuvres triomphent à Rome, dès 1643 (1).

La dernière œuvre importante qui représente l'Opéra Romain, l'*Orfeo* de Luigi Rossi, joué à Paris, en 1647 (œuvre d'ailleurs d'un Napolitain, très pénétré d'influences vénitiennes), marque la ruine définitive des théories dramatiques de Rome et de Florence, et l'avènement de l'opéra de concert. Le lyrisme et l'art du *bel canto* y relèguent au dernier plan le souci du théâtre, de l'unité d'action et de l'effet dramatique. M. Goldschmidt reconnaît d'ailleurs les très beaux dons poétiques et musicaux de Luigi, la perfection accomplie de sa forme, qui annonce celle de Händel, la solide structure de ses harmonies, et le développement qu'il a donné aux airs *da capo* (dont il n'est pourtant pas l'inventeur ; car on en trouve un exemple dans l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en 1642).

* * *

L'art romain, délaissant l'Opéra, s'engagea dans une voie différente : la Comédie musicale. Il y fut le véritable initiateur, on peut dire le créateur de l'*opera buffa*, qui est l'œuvre la plus originale et la plus représentative de l'esprit italien au XVII^e et au XVIII^e siècles. A vrai dire, ce n'est pas que l'introduction dans la musique de l'élément comique soit une chose nouvelle ; nous avons noté des scènes comiques dans la *Morte d'Orfeo* (1619), et le *S. Alessio* (1632) de Landi ; il y en a d'autres dans la *Diana Schernita* de Cornachioli (1629), qui est une bouffonnerie mythologique, d'ailleurs sans talent musical (2).

Il y en avait partout à cette époque. M. Goldschmidt fait du cardinal Ruspighiosi le père de la comédie musicale, l'inventeur de l'*opera buffa* ; et c'est en effet de ses comédies, jouées chez les Barberini, que procède directement l'*opera buffa*, sous la forme que nous lui connaissons au XVIII^e siècle. Mais c'est là beaucoup plus une invention musicale (donc, le fait des compositeurs de Ruspighiosi : Marazzoli, Mazzocchi et Abbatini), qu'une invention théâtrale. Seule, la forme était à trouver ; mais l'esprit de la comédie musicale était partout à cette époque, et depuis presque un siècle. Ruspighiosi avait eu à la fin du XVI^e siècle d'illustres ancêtres, plus intéressants que lui, surtout cet Orazio Vecchi, que je m'étonne de ne pas voir mentionner par M. Goldschmidt. S'il s'est servi de moyens musicaux différents, du style madrigalesque, une œuvre comme l'*Amfiparnaso* de 1597 n'en est pas moins une comédie musicale aussi hardie, à mon sens, que les comédies des Barberini. M. Goldschmidt admire le réalisme de Ruspighiosi, qui sait faire parler un Sicilien, un Bergamasque, un Napolitain, avec toutes les nuances de leur idiome. Orazio Vecchi parle le vénitien, le bolonais, l'espagnol, le bergamasque, le toscan, l'hébreu macaronique. Ruspighiosi et Mazzocchi peignent des scènes populaires, le brouhaha d'un marché. Vecchi peint le charivari des Juifs au Ghetto. Les Vénitiens ont usé et abusé du ridicule qui a sa source dans la caricature des infirmités physiques. Vecchi met de même en scène des vieillards bégues

(1) Mais non pas chez l'abbé Jules Mazarin, ambassadeur français, comme l'écrit M. Goldschmidt. Jules Mazarin est en France depuis 1639, et premier ministre en 1643. C'est son frère, Michel Mazarin, qui est ambassadeur vers 1645, et donne dans son palais des représentations d'opéra vénitien.

(2) M. Goldschmidt semble dire que nous sommes en contradiction au sujet de cette œuvre. Je crois qu'il n'a pas très exactement compris ma pensée. En effet, il écrit : « Le livret de la *Diana Schernita* n'est pas une comédie, comme Rolland semble disposé à l'admettre... C'est un amusement mythologique, et les scènes sérieuses n'y manquent pas. » C'est justement ce que je dis moi-même : « Ce n'est pas encore une comédie de mœurs, mais une plaisanterie mythologique, dans le goût de la Renaissance... ; et le musicien est, malgré lui, attiré vers les scènes dramatiques. » (P. 158-160 de l'*Histoire de l'Opéra avant Scarlatti*.) Nous sommes donc d'accord.

et tombés en enfance. Et Vecchi lui-même n'a rien inventé. Le sens réaliste et bouffe de la vie a toujours été trop aigu et trop vif en Italie, pour qu'on puisse attribuer à qui que ce soit l'invention de la musique bouffe, ou même de la comédie musicale : elle a toujours existé. Il faut réduire l'invention du librettiste et des musiciens des Barberini à la création *des formes musicales* de l'*Opera buffa*, tel que nous le voyons définitivement constitué à Naples, cinquante ans plus tard.

Les deux principales comédies romaines sont : *Che soffre spergi* (1639) (1), et *Dal male il bene* (1654), toutes deux de Ruspigliosi pour le poème, et, pour la musique, la première de Marco Marazzoli et Vergilio Mazzocchi, la seconde d'Antonio Maria Abbatini et Marco Marazzoli. L'intérêt de *Che soffre spergi* est plus littéraire que musical. Il faut pourtant y noter, avec M. Goldschmidt, l'apparition du *Recitativo secco*, qui régnera sur la comédie italienne pendant deux siècles. *Dal male il bene* a bien plus de valeur. Les personnages de valets, habilement dessinés par Ruspigliosi, ne sont pas mal traduits en musique par Abbatini et Marazzoli. Le récitatif arrive à trouver le ton juste entre la parole et le chant, et chaque acte d'Abbatini est terminé par un véritable finale, où se réunissent toutes les voix. Ainsi, comme le montre M. Goldschmidt, il y a lieu de réformer l'opinion qui attribue l'invention du finale bouffe à Logroscino et à Piccini. Assurément, Abbatini ne cherche pas, dans le morceau d'ensemble, à caractériser au point de vue psychologique chacune des parties ; il ne se préoccupe que de rendre la situation générale. Ce sera l'œuvre d'un art plus avancé, celui de la fin du XVIII^e siècle, d'achever son invention. Mais il est juste de revendiquer son mérite de novateur.

Un meilleur musicien que les compositeurs attitrés de Mgr Ruspigliosi, Jacopo Melani de Pistoie, devait dès 1657 consacrer le genre de la comédie musicale par son talent, et par le succès d'une de ses œuvres qui fut prodigieusement populaire : *la Tancia, overo il Potestà di Colognole* (2). *La Tancia* est une comédie paysanne dans le goût de celles qu'écrivait dès le commencement du siècle Michelangelo Buonarroti, c'est-à-dire une vraie et honne comédie réaliste des mœurs campagnardes. La musique en est écrite sous l'influence vénitienne, surtout marquée dans l'orchestration et dans la forme mélodique. La vérité psychologique y est souvent sacrifiée dans les Aîrs à la beauté plastique. Le sentiment dramatique reste cantonné dans le Récitatif. Mais ces airs ont une grâce pure et suave, qui respire le parfum des meilleurs airs de Händel. On trouve dans cette comédie des personnages burlesques, en particulier le type de ganache, cher à l'opéra vénitien. On y trouve aussi des finales, qui ne sont plus de purs morceaux de musique, mais de l'action en musique. M. Goldschmidt rapproche justement la situation de la fin du second acte de *la Tancia*, de la fin de l'acte du Bal dans *Don Giovanni*. Il y a, de plus, — chose nouvelle à cette époque — une amusante parodie d'une scène d'opéra connu : une évocation burlesque du Diable, qui rappelle une scène fantastique du *Giasone* de Cavalli. Enfin, — et M. Goldschmidt n'a peut-être

(1) Je serais tenté de reporter la date de la première exécution, comme pour le *S. Alessio*, deux ans plus tôt, en 1637. Je ferai en effet remarquer qu'il est plus que probable que *Che soffre spergi* ne fait qu'un avec *il Falcone*, comédie musicale, d'auteur inconnu, que les *avis de Rome* notent pour l'année 1637, et dont on n'avait pu retrouver la partition. Il suffit de lire le libretto de *Che soffre spergi*, pour voir qu'il est inspiré par endroits, du Faucon, *il Falcone*, la nouvelle de Boccace.

(2) M. Goldschmidt qui veut bien reconnaître que j'ai retrouvé le manuscrit de *la Tancia*, me reproche de m'en être tenu dans mon étude au libretto de 1689. Il se trompe. J'ai pris copie d'une partie de la musique ; j'en ai fait chanter des fragments à Paris, et j'analyse brièvement quelques airs dans mon livre. Mais j'avoue que je n'en avais pas senti la beauté, aussi profondément que je le fais, maintenant que j'ai lu le livre de M. Goldschmidt, et les admirables exemples qu'il cite ; et j'en fais très volontiers mon *mea culpa*. — J'ai pour excuse l'excuse même que donne M. Goldschmidt (p. 79, note 2), « que la Bibliothèque Chigi n'est ouverte que trois heures par semaine », les semaines où il n'y a point de fêtes, — ce qui n'est pas fréquent.

pas assez mis en lumière ce dernier point, — il faut noter l'emploi de vrais chants populaires. Le petit air de la Tancia en langue toscane : « S'io miro il volto » (acte I, sc. ix), n'est pas un pastiche de style populaire; c'est véritablement un air populaire, dont la mélodie a dépassé les limites de la Toscane; et j'ai moi-même souvenir de l'avoir entendu chanter.

* * *

Dans son dernier chapitre, M. Goldschmidt étudie l'orchestration de l'Opéra Romain. — La réforme florentine s'occupa bien plus de perfectionner la déclamation et le chant que l'orchestre. Les premiers maîtres de l'Opéra s'en tinrent aux combinaisons instrumentales, employées à la fin du xvi^e siècle, pour rehausser l'éclat de certains madrigaux, ou pour réduire des madrigaux à plusieurs voix, en un chant à une voix accompagné par des instruments. Chez Cavalliere, la base de l'orchestre est le *clavicembalo* alternant avec l'orgue. Avec le clavicembalo se combinent la *lira doppia*, le *chitarrone* ou *tiorbe*. Avec l'orgue se combinent 2 *flauti* ou 2 *tibie all' antica* (*sordellini*). — On accorde généralement à Monteverdi le mérite d'avoir organisé l'orchestre moderne. C'est à tort, dit M. Goldschmidt, qu'on regarde l'*Orfeo* de 1607 comme le point de départ d'un développement nouveau. « En réalité, le maniement de l'orchestre dans cet opéra est le fait d'un esprit génial, qui vise à de nouveaux moyens d'expression; mais c'est le dernier développement de l'instrumentation ancienne, le sommet et le terme d'une évolution, non le début d'une évolution nouvelle. » Les moyens employés ne sont pas essentiellement différents de ceux des prédecesseurs. Ils sont seulement plus abondants, parce que Monteverdi avait à sa disposition, à la cour de Gonzaga, le corps le plus nombreux de chanteurs et d'instrumentistes d'Italie. Je renvoie pages 135 et suivantes du livre de M. Goldschmidt, à l'analyse minutieuse qu'il fait de l'instrumentation de l'*Orfeo*, de la composition et de l'emploi de l'orchestre, et de quelques effets impressionnans, trouvés par le génie de Monteverdi, en particulier dans la scène où la messagère apprend à Orphée la mort d'Eurydice, et dans la scène des Enfers. — Monteverdi semble à M. Goldschmidt entrer dans une voie plus nouvelle avec ses deux petites partitions : *Ballo dell' ingrate* (1608), et *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

Quelle est cette voie nouvelle? Elle consiste, d'après M. Goldschmidt, dans la simplification voulue de l'orchestre. « Il s'agissait, pour créer un style proprement orchestral, de se limiter d'abord à un petit groupe d'instruments... Ce n'est pas pauvreté, comme on l'a dit; c'est perfectionnement. » On travaille d'abord à constituer le noyau de l'orchestre, qui, jusque-là, était composé d'éléments nombreux, mais hétéroclites, mal combinés, et sonnant mal ensemble. Une révolution dans la lutherie favorise ces efforts. Le violon, qui, jusqu'à l'*Orfeo* de Monteverdi, n'avait jamais été employé seul dans l'orchestre, séparément des violes, devient le premier instrument de l'orchestre. Le règne des violes est fini; elles s'effacent de plus en plus et disparaissent vers 1630. Un texte inédit, que M. Goldschmidt n'a pu connaître, un passage de la relation déjà citée de J.-J. Bouchard, dit qu'en 1632, à Naples, « les violes sont presque hors d'usage »; jusqu'alors, elles étaient tellement en vogue, qu'on en faisait continuellement des concerts; mais à présent, « elles sont toutes esteintes, ne se chantant plus qu'aux églises » (1). Le quatuor des violons uni au clavicembalo forme la base orchestrale de tout l'opéra du xvii^e siècle, partout où l'on n'a pas expressément besoin, pour un effet

(1) P. 14 du ms. de la Bibl. des Beaux-Arts.

spécial, de timbres spéciaux, comme les trompettes et les timbales pour les chants de guerre et de fête, les *cornetti*, les bassons et les trombones, pour les incantations magiques ; et, rarement en Italie (fréquemment en France), les flûtes pour les scènes pastorales. — M. Goldschmidt montre divers spécimens de cette instrumentation dans la suite des opéras romains et vénitiens ; et il donne de très utiles conseils pour la lecture des partitions de l'époque, fort incomplètement notées, comme on sait ; puisque, le plus souvent, le compositeur italien se bornait, par paresse et par économie, à une notation sténographique de l'orchestre, s'en remettant pour la déchiffrer et la compléter, à l'habileté des instrumentistes. Il conclut (et j'avoue que je n'ai été qu'imparfaitement convaincu) que c'est une erreur de considérer l'orchestre de l'opéra italien du XVII^e siècle, comme une masse inorganisée, négligée par le compositeur, et sacrifiée au caprice du chanteur. Les moyens instrumentaux se sont limités et perfectionnés. L'orchestre a gagné en qualité ce qu'il a perdu en quantité. Le morceau symphonique est manié avec plus de soin et de personnalité ; et l'on réussit à créer, surtout pour le violon, un style adapté à la nature de l'instrument, soit qu'il veuille concerter avec les voix, soit qu'il doive remplir les pauses du chant.

* * *

J'ai voulu analyser avec quelques détails et commenter pas à pas ce remarquable livre. Il m'a paru qu'il y avait profit à en faire connaître l'ensemble des résultats, qui sont fort intéressants, plutôt qu'à limiter ma critique aux quelques points, assez rares, on l'a vu, où je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'auteur. — Résumons cette évolution de la musique :

Nous voyons l'art romain prendre part à la réforme de Florence, sans s'asservir à ses théories. Ses plus grands maîtres, Mazzocchi et Landi, introduisent dans l'Opéra la polyphonie chorale. En ceci, malheureusement, il ne furent pas suivis ; parce que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et surtout à Venise, le chœur perdit de son importance dans l'Opéra, ou disparut tout à fait, pour des raisons trop longues à rappeler, et que M. Kretzschmar a étudiées dans ses différents livres sur l'opéra vénitien. Les efforts de Mazzocchi et de Landi ne furent pourtant pas perdus ; car leur style passa dans l'oratorio et la cantate italienne, qui fut le modèle de Händel. D'autre part, tous les maîtres romains, de Cavalliere à Luigi Rossi, travaillèrent à créer ou perfectionner le récitatif, le chant strophique, la variation mélodique et l'aria à 2 et à 3 parties. Dans une autre direction, ils créèrent l'*opera buffa*. Enfin, ils jetèrent les bases de l'orchestration moderne, où ils furent encore les précurseurs directs de Händel.

Il y a quelques mois, j'analysais ici un livre de M. Luigi Torchì sur *la musique instrumentale en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Il faut rapprocher ces deux livres : ils se complètent. Ainsi, l'on a le tableau de cette Italie du XVII^e siècle, que l'histoire représentait naguère comme une race en pleine décadence, et qui est au contraire la source bouillonnante de tout l'art musical moderne.

A la vérité, la décadence est partout cachée dès le début même de cette évolution. Le livre de M. Goldschmidt le montre, aussi bien que celui de M. Torchì : ici et là, c'est une tendance à jouer avec les sons, à ne se soucier que de la pure beauté de la forme, à faire bon marché de la pensée et de la vérité (dès Mazzocchi, dès Landi). Et c'est une lutte entre quelques grands hommes et leur époque : Frescobaldi, Pasquini, Corelli, dans la musique instrumentale ; Cavalli, Provenzale, dans l'Opéra, — pour opposer une digue au torrent. En vain. L'Opéra est

entrainé par le génie d'Alessandro Scarlatti dans une décadence superbe. Mais cette décadence même a quelque chose de puissant et de joyeux, et qui inspire plus l'envie que le regret : elle vient de trop de richesse, de trop de facilité native, de trop d'abondance. C'est une ivresse de la musique. Heureux les peuples qui ont trop de musique en eux !

ROMAIN ROLLAND.

La première représentation du « San Alessio » de Stefano Landi, en 1632, à Rome, d'après le journal manuscrit de Jean-Jacques Bouchard.

Jean-Jacques Bouchard, né à Paris en 1606, mort à Rome en 1641, est connu des érudits par une autobiographie, dont la première partie fut publiée en 1881 par M. Alcide Bonneau. Ce sont des *Confessions* d'enfance, dont la sincérité va jusqu'au cynisme. Elles s'arrêtent à l'année 1631. Bouchard venait d'arriver à Rome ; il avait quitté Paris, le 29 octobre 1630, muni de lettres de recommandations de Gassendi et des frères Dupuy pour Peiresc, qui lui-même l'avait aimablement adressé à ses amis Romains, en particulier au cardinal Francesco Barberini (1), au chevalier Cassiano del Pozzo, l'ami de Poussin, à Lucas Holstein, et à l'ambassadeur de France, comte de Noailles. — La suite de ces *Confessions* se trouve en manuscrit (M. 401) à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris. M. Lucien Marcheix en publia récemment de très curieux extraits sous le titre : *Un Parisien à Rome et à Naples en 1632* (Ernest Leroux). J'ai déjà eu l'occasion de signaler dans cette Revue l'intérêt pour l'histoire de la musique de certains des renseignements contenus dans ce livre. J'ai voulu les compléter, et j'ai pu, grâce à l'obligeance de M. E. Müntz, prendre connaissance du manuscrit original. J'en donne ici quelques pages qui décrivent les spectacles romains, pendant le carnaval de 1632, et en particulier la première représentation du *San Alessio*, de Stefano Landi. On y trouvera beaucoup de détails inédits. La véracité du narrateur n'a pas craint certains traits un peu crus ; mais il prend la précaution de les écrire en latin, ou, quand la licence dépasse les limites permises même à un homme sans scrupules, il les écrit en lettres grecques. Ici, le latin suffit ; mais il n'est pas superflu. Je n'ai pas cru devoir rien changer à ce récit : il est intéressant pour l'histoire des mœurs, non moins que pour l'histoire de la musique.

La description du carnaval de 1632 à Rome occupe la fin du manuscrit de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (p. 274-288). Bouchard figure dans ses notes sous le pseudonyme d'*Orestès*. Rien de plus animé et de plus amusant que tout ce qui se rapporte aux fêtes populaires et aux divertissements de la rue. Je le laisse de côté, tout en notant avec quelle joie enfantine les cardinaux et tous les grands personnages de la ville y prennent part. « Don Thadeo, préfet de la ville, passant dans un coche superbe, avec une livrée de velours verd, jetta à Orestès un œuf, tout doré et esmaillé par-dessus, et rempli par dedans de la poudre de cypre la plus excellente qu'il aye jamais senti. » Je passe les mêlées comiques de princes et de cardinaux. Et je passe aussi toutes ces cavalcades, ces chars couverts de musiciens et de masques qui dansent, ces courses d'enfants nus, de jeunes hommes nus, de vieillards nus, de juifs nus, ces courses d'ânes, de buffles, de chevaux barbes, « sur certains desquels ils

(1) Bouchard devint plus tard secrétaire des lettres latines du cardinal Francesco Barberini.

mettent des petits garçons qu'ils attachent sur le dos du cheval avec de la poix qu'ils leur mettent sous les fesses »; — et tous ces plaisirs bouffons et sauvages, où il y a toujours quelques hommes ou quelques femmes blessés, estropiés, écrasés dans la cohue, sans que rien puisse troubler l'allégresse démente d'un peuple tout entier.

Je dois m'arrêter davantage aux spectacles, que voit et raconte Bouchard. Il y en a chaque jour, et souvent, plusieurs fois par jour (1).

Le samedi 14 février, comédie chez l'ambassadeur de France. Le fameux Fritellino y joue Pantalon et le Docteur. L'acrobatie tient une large place dans la comédie.

Le dimanche 15, comédie chez un particulier : le *Parto finto (l'accouchement feint)*.

Le mercredi 18, comédie au collège Capranica, composée et récitée par les écoliers. Ils se rendaient sur la scène, en marchant sur les têtes du public ; et, pendant la représentation, ils s'amusaient à lancer des tuiles et des pavés aux assistants, qui en semblent ravis. La comédie représentait un innocent, ou idiot, âgé d'une trentaine d'années, qui est encore conduit par sa nourrice et son père nourricier, paysan de Pérouse. « Il laschoit parmi ses naïvetés et folies des traits malicieux et satyriques fort à propos... *Il y eut des intermèdes en stilo recitativo : d'un Typhon qui fit fuir Apollon en Ægypte, et se cacher sous la forme d'un veau; que Typhon ayant tué, il en sortit à l'instant trois mouches à miel, qui s'appellent en italien Api, font une allusion avec le dieu Apis, et les Api qui sont aux armes d'Urbain VIII. A propos de quoy la lune qui parut vestue en nymphe avec deux autres, chanta d'assez beaus vers... La comédie ne fut achevée qu'à quatre heures de nuit; encore qu'Orestès y eust entré à midy avec toutes les difficultés du monde.* »

Le jeudi 19, comédie à l'ambassade de France : « *I duoi Virginii gemelli, qui estoient tousjours prins l'un pour l'autre.* » (*Les Ménechmes.*)

Le samedi 21, « Orestès fut au Séminaire Romain à voir une représentation que faisoient les pensionnaires du *Combat de David avec Goliat*. La diversité de scènes fut belle et somptueuse. La première estant du fleuve Jourdain qui parut vestu de toile d'argent et bleui par escailles, *avec un chœur de pescheurs, et un autre de bergers, qui réciterent tous en musique.* L'autre fut d'un enfer où se plaignoient en musique les âmes, puis sortit Sathan, et plusieurs diablotins qui firent un ballet à la moresque. La troisième fut d'un camp. La quatrième d'un assaut de ville. La cinquième du pavillon ou tente de Saul forcené, et la dernière de son trosne. *Il y eut quantité d'intermèdes de musiques, et ballets d'homes armés,* les espées nues au poing, et le bouclier au bras. Entre autres, il y en eut un de tours de souplesses, qu'ils appellent le torse d'Hercule (*ou le forze d'Hercule?*). Un se couchoit à la renverse ne s'appuyant pas néanmoins sur le dos mais sur les pieds et les mains seulement, ayant tout le corps en l'air ; et portoit ainsi quatre autres qui montoint sur lui, puis un autre fois, il se couchoit tout plat à terre sur le dos, et tenant les pieds de deus petits garçons, qui restoient tirez en laire, par deus autres que deus autres portoint tout droits sur leurs espalles, il se relevoit ainsi de terre. Puis deus portant deus sur leurs épaules, lesquels deus d'en haut, en portoint encore un tout droit sur deus bastons qu'ils portoint sur leurs espalles. Tout cela fut assez passable. Mais les vers de la représentation et les acteurs furent les plus gaufes, pédantesques et pueriles que l'on scauroit s'imaginer. Toute la noblesse et gens de qualité de Rome y estoit pourtant;

(1) Le mardi-gras, 24 février, « n'y avoit coing de rue où il n'y eust une petite comédie à trois ou quatre personnages qu'ils appellent *Zingaresca* ».

et cette action a été jouée jusque à quatre et cinq diverses fois avec une telle presse que les cardinaulx à peine y pouvoient entrer. Mais cestoit plus pour voir la jeunesse assistante que les acteurs, et les acteurs que l'action. Car le Séminaire est révéré et fréquenté des Romains, comme le temple où sont contenues et enserrées toutes les beautez d'Italie. — *Au retour sur les quatre heures de nuit, Orestès trouva à la Scrofa un char sur lequel l'on jouoit une comédie.* »

Le dimanche 22, comédie chez le duc Zagarola. C'était « *la quatrième comédie de l'apres-midi* » ; et il devait y en avoir encore une autre, après. Aussi les acteurs étaient-ils fatigués. Ils représentaient le mariage de Pantalon, et le charivari que lui font Mesetino et Bagulino.

Nous arrivons à la représentation de *San Alessio*, le lundi gras 23 février. Bouchard s'y rend, après avoir vu les masques. Je lui laisse la parole :

* * *

« ... De là Orestès fut à la représentation que faisoit faire le cardinal Francesco Barberino en son nouveau palais. Le cardinal luy mesme fit entrer Orestès par-dessous l'eschafaut, et le conduisant par la main le fit soir à ses pieds sur un petit banc, et commanda à Lucas Holsteinius de se tenir près Orestès, et luy expliquer le sujet, voulant supleer par cette faveur gratuite et qui ne luy coustoit rien, au défaut des autres ausquelles semblent l'obliger les recommandations qu'il a eu pour Orestès. Ce fut une des belles représentations qui se soit jamais faite à Rome, disoit-on. Orestès onques ne vit rien de si somptueus et si agreeable. Toute la sale estoit teudue de satin rouge bleu et jaune, avec un dais au-dessus de mesme qui couvroit toute la sale. Le theatre eut *quatre scenes* (1). La première representoit la ville de Rome avec ses palais. La seconde l'Enfer d'où sortirent quantité de diables. La troisiesme fut le mausolée ou tombeau de saint Alexis. Et la quatrième une gloire du paradis ou estoit saint Alexis avec quantité d'anges. Les nues s'ouvrirent, et parut un grand lieu si resplendissant et lumineux qu'à peine le pouvoit on regarder. Toute la représentation fut récitée en musique avec ces *stili recitativi* qu'ils usent en Italie, et *l'on oyoit toutes les parolles aussi distinctement que s'ils n'eussent fait que parler*. Les voix estoient toutes excellenfes, estant l'eslite des musiciens du palais et de Rome. Les récitans qui représentoint ou femmes ou chœurs ou anges, estoient beaus en perfection ; estans ou jeunes pages, ou jeunes châstrezz di capella, de sorte que l'on n'entendoit que soupirs sourds par la sale, que l'admiration et le désir faisoint eschaper *da i petti impavonazzati* (des robes violettes). Car pour les rouges ayant plus d'autorité, ils se comportoient aussi plus librement : jusques la que le card. San Giorgio et Aldobrandin, *protensis labris et crebris sonoris que pupismatibus glabros hos ludiones ad suavia invitabant*. Et les habits estoient extrêmement considérables, et pour la richesse, et pour le soing avec lequel ils avoient esté faits, *ayant été pris sur statues ou médailles antiques*. Voici le sujet (2).

(1) On remarquera qu'il n'y a que quatre décors, bien que la partition du *S. Alessio* semble indiquer une plus grande variété de scènes. Il est probable qu'à la représentation de 1634, on ajouta des décors nouveaux. et des personnages nouveaux.

(2) Bouchard intercale ici, dans son manuscrit, le programme imprimé de la représentation, qui était distribué aux assistants. Il l'a annoté d'indications en italien, relatives aux costumes et aux noms des acteurs. En voici la traduction :

ARGOMENTO
DELLA RAPPRESENTATIONE
DI S. ALESSIO.

Il Prologo é cantato da Roma (*a*), la quale accennando il valore de' suoi cittadini nell' armi, mostra, che non meno celebre nella santità è stato il nome di esse, tra quali è singolarmente conspicua la gloria di S. Alessio.

[*a. « Vestita di tela d'argento a lantica, come si vede dipinte nelle medaglie, con l'elmo, il scudo, et la meza picca. Pauluccio castrato di capella recitava, overo cantava. »]* (NOTE MANUSCRITE DE BOUCHARD.)

ATTO PRIMO.

Scena prima.

Eufemiano (*a*) senator romano, e padre di S. Alessio incontratosi con Adrasto (*b*) cavaliere romano, novamente venuto dalla guerra, si rallegra del suo ritorno : et entrando a discorrere de i casi di Alessio, piglia occasione di raccontargli la partenza di lui seguita molti anni prima, e mentre si querela di tale avversità, è con particolare affetto compatito, e consolato da Adrasto,

[*a. « Con la sottana rossa et la toga rossa et d'argento, alzata et aggroppata sopra la spalla Il Bianchi tenore di capella excellentissimo recitava.*

b. Con un sago di tela d'argento, et la spada a lantica, e' l capo ignudo. era pur tenore. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena seconda.

Contemplando S. Alessio (*a*) la vanità degli huomini, e la caducità delle cose mondane, desidera di esser libero dalla carcere del Mondo, e perciò ricorre à Dio con l'oratione.

[*a. « Vestito da franciscano, senza capuccio pero : il castrato del card. Francesco Barberino. »]* (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena terza.

Martio (*a*) paggio di Eufemiano col vedere S. Alessio, stimato da lui un forestiero

« *Le Prologue est chanté par Rome (a), qui faisant allusion à la valeur de ses citoyens dans les armes, montre que non moins célèbres dans la sainteté furent leurs noms, parmi lesquels est singulièrement fameuse la gloire de saint Alexis.*

[*a. « Vêtue de toile d'argent à l'antique, comme on le voit sur les médailles, avec le casque, le bouclier, et la demi-pique. Pauluccio, castrat di capella, récitait, ou chantait ».]* (NOTE DE BOUCHARD.)

ACTE PREMIER.

Scène I^e. — Enfemiano (*a*), sénateur romain, et père de saint Alexis, se rencontre avec Adraste (*b*), cavalier romain, récemment revenu de la guerre ; il se réjouit de son retour ; et venant à parler d'Alexis, il prend occasion de lui raconter son départ, il y a beaucoup d'années ; il se lamente d'un tel malheur ; Adraste y compatit affectueusement, et le console.

[*a. Avec la soutane rouge, et la toge rouge et argent, relevée et agrafée sur l'épaule. Bianchi très excellent ténor di capella, récitat. — b. Avec un sagum de toile d'argent, l'épée à l'antique, et la tête nue. Rôle de ténor, également.]* (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène II. — » Saint Alexis (*a*) contemplant la vanité des hommes, et la caducité des choses mondaines, désire être délivré de la prison du monde, et recourt à Dieu par la prière. »

[*a. « Vêtu en franciscain, mais sans le capuchon : le castrat du card. Francesco Barberino ».]* (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène III. — « Martio (*a*), page d'Enfemiano, voyant saint Alexis, qu'il prend pour un mendiant étranger,

mendico, e per carità alloggiato in quel palazzo, non lascia di schernirlo, come era suo solito; ascoltato da S. Alessio con humiltà, e sofferenza.

[a. « Con una casacca da paggio foderata di tela d'argento. Soprano di San Pietro bellissimo ragazzo ed allegro. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena quarta.

Il Demonio (a) sollecitato da i cori infernali, che promettendosi gran vittorie, fanno allegrezza con balli, si mette all' impresa di tentare, e sedurre la costanza del Santo.

[a. « Vestito stretto di nero con fiamme di tela d'oro et rossa cuscite sopra, et il stracico adietro con perrucca et barba nera, con una serpe in mano. — Basso di capella stupendissimo. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena quinta.

La Madre (a), e la Sposa (b) di S. Alessio piangono l'assenza di lui, consolate in vano dalla Nutrice; per consiglio della quale si volgono à pregare Dio, che la prospiri ovunque sia.

Coro (c) di cortigiani domestici d'Eufemiano, discorrendo sopra la varietà degli accidenti del mondo, ricorre alla Divina Pietà per aiuto.

[a. « Velata del manto alla romana. — Castrato di capella attempato. — b. Con la palla d'argento, listata rosa et d'oro, la faccia, viso, et capo acconcio alantica. — Marc Antonio Malagigi castrato del card. Antonio soprano maraviglioso et bello. — c. Otto vestiti di mezza cimarre di velluto verde listato d'argento, e con serrature (?) d'argento. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

ATTO SECONDO

Scena prima.

Accenna il Demonio d'havere ordito una trama, per la quale spera, che il Santo sarà costretto à scoprirsi.

Scena seconda.

La Sposa risoluta di andar cercando per il mondo il perduto Alessio, comparisce

logé au palais par charité, se moque de lui, suivant son habitude; saint Alexis l'écoute, et souffre avec humilité. »

[a. « Avec une casaque de page, doublée de toile d'argent. Soprano de Saint-Pierre, très beau et joyeux garçon ».] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène IV. — « Le Démon (a), sollicité par les chœurs infernaux, qui s'en promettent une grande victoire, et se réjouissent avec des danses, entreprend de tenter et de séduire la constance du saint. »

[a. « Vêtu d'un maillot noir avec des flammes de toile d'or et rouge cousues par-dessus, une queue par derrière, la perruque et la barbe noire, un serpent à la main. Basse di capella, prodigieux ».] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène V. — « La Mère (a) et l'Epouse (b) de saint Alexis pleurent son absence; la Nourrice les console en vain; sur son conseil, elles vont prier Dieu, afin qu'il le protège où qu'il soit.

Chœur (c) de courtisans domestiques d'Enfemiano, qui discourent sur la variété des accidents du monde, et recourent à l'aide de la Divine Providence. »

[a. « Voilée du manteau à la romaine. Castrat di capella âgé. — b. Avec la robe d'argent, bordée rose et or, la face, le visage, et la tête, arrangés à l'antique, Marc Antonio Malagigi, castrat du card. Antonio, soprano merveilleux et beau. — c. Huit hommes vêtus de demi-simarres de velours vert, bordé d'argent, et avec des agrafes d'argent. »] (NOTE DE BOUCHARD.)

ACTE II.

Scène I. — Le Démon parle d'une trame qu'il a ourdie; il espère qu'elle forcera le Saint à se découvrir.
Scène II. — L'épouse, résolue à aller chercher par le monde Alessio qu'elle a perdu, paraît en habit de

in habitò di pellegrina, e mentre trà se discorre di tal pensiero, è osservata dalla Nutrice, che senza scoprirsi à lei, ne porta l'avviso alla Madre.

Scena terza.

Tenta indarno la Madre d'impedire il disegno; anzi stimolata dall'esempio di un'amor grande, si risolve ancor' essa d'imitarla, e di partitasi con lei. S. Alessio intesa tal novità, raccomandosi prima al Divino aiuto, cerca con varie ragioni di ritenerle dal destinato camino. La Sposa convinta, perdendo ogni speranza di riveder S. Alessio, si vien meno.

Scena quarta.

S. Alessio per il travaglio miserabile de i Parenti, agitato da diversi pensieri, considera trà se medesimo, sè deva manifestarsi.

Scena quinta.

In questa varietà di pensieri viene incontrato dal Demonio, il quale sotto habitò (a) di vecchio Eremita, procura con diverse ragioni d'indurre il Santo à scoprirsi a Parenti. Egli però restando più confuso che persuaso, non lascia di dubitare, che sia illusione dell'Inferno; onde chiede à Dio, che in tanto bisogno non l'abbandoni.

[a. « *De natté che chiamamo noi, con una corona al collo, ed un'altra alla cintura, e con griffe o zampe a i piedi.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scena sesta.

Apprendo un' Angelo à S. Alessio, gli rivela la vicina sua morte, e la grandezza del premio preparatogli in Cielo: l'essorta ad aspettare quel passaggio con animo intrepido; dal che confortato il Santo, invita la Morte, e va meditando la tranquillità, che in essa ritrovano i Giusti.

Scena settima.

Mentre Eufemiano si duole delle sue sventure in compagnia di Adrasto, sente avviso, come nella Chiesa Maggiore si era udita una voce dal Cielo, che richiamava alle stelle l'anime travagliate nel Mondo: perciò rallegratosi, raccoglie, che per qualsivoglia miseria non si deve mai perdere la speranza.

pèlerin; tandis qu'elle s'entretient de ses pensées, la nourrice l'observe, sans se montrer à elle, et va prévenir la mère.

Scène III. — La mère tente vainement d'empêcher ce dessein; et même, stimulé par l'exemple d'un si grand amour, elle décide aussi de l'imiter, et de partir avec l'épouse. Saint Alexis entend ces projets; et, après s'être recommandé à l'aide de Dieu, il cherche par diverses raisons à les détourner de cette idée. L'épouse, convaincue par lui, et perdant tout espoir de revoir saint Alexis, s'évanouit.

Scène IV. — Saint Alexis, agité de diverses pensées, et ému par le trouble de ses parents, se demande s'il doit se faire connaître.

Scène V. — Dans cette perplexité, il est abordé par le Démon, qui, sous le déguisement (a) d'un vieil Eremita, essaie, par divers moyens, d'amener le Saint à se découvrir à ses parents. Mais lui, restant plus troublé que persuadé, ne laisse pas de croire que ce ne soit une illusion de l'Enfer; et il demande à Dieu qu'il ne l'abandonne point en une telle détresse.

[a. « *De nattes (?) comme nous disons, avec un chapelet au cou, un autre à la ceinture, et des griffes aux pieds.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

Scène VI. — Un Ange apparaît à saint Alexis, lui révèle sa mort prochaine et la glorieuse récompense qui lui est préparée dans le ciel: il l'exhorté à attendre ce passage avec intrépidité. Le saint, reconforté, appelle la mort, et va, rêvant à la paix, que les Justes retrouvent en elle.

Scène VII. — Tandis qu'Eufemiano s'afflige de ses malheurs, en compagnie d'Adraste, il apprend que dans la Chiesa Maggiore une voix du ciel s'est fait entendre, qui appelle au paradis les âmes malheureuses dans ce monde: il se réjouit, et voit que, quelle que soit la misère, il ne faut jamais perdre l'espérance.

Coro (a) di nobili Romani, che con balli fanno festa per le nuove allegrezze della Città consolata.

[a. « *Erano de otto giovani paggi bellissimi di don Tadeo vestiti di tela d'argento all' antica. I quali paggi vestiti da contadini lombardi, ballorno anco una gustosissima bergamasca.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

ATTO TERZO.

Scena prima.

Il Demonio havendo in vano usato ogni opera contra il Santo, pieno di confusione, se ne ritorna all' Inferno.

Scena seconda.

Adrasto, per haver veduto diverse genti incamminarsi alla casa di Eufemiano, va per certificarsi della cagione; et incontratosi in uno della stessa casa, sente da lui la morte, e la recognitione di S. Alessio, e dal medesimo viene introdotto nella stanza, dove giaceva.

Scena terza.

I Parenti acerbamente piangono la sua morte. Si legge la lettera scritta da lui prima di morire.

Dui Cori di Angeli, raccogliendo l'animo del Santo, fanno allegrezza; e persuadono a i Parenti, che a torto si dolgono nel Mondo per la morte di che è ricevuto nel Cielo con tanto giubilo; mentre insieme le Virtù, che in lui risplenderono maggiormente, festeggiano con i balli per la sua gloria (a).

[a. « *E all' horo s' aprirono le nubi e comparse S. Alessio nella gloria del paradiso.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

« A la sortie de là, continue Bouchard, Orestès fut prié par le sieur de la Grillière de venir souper chez l'ambassadeur, qui traictoit tous les François. Mais il fut avec Holstein souper chez les seigneurs Brandani, gentilhommes Romains, où se trouva Antonio Bruni qui a fait trois livres de rimes, et un d'épistres héroiques, et Stefano Lanti, qui avoit composé la musique de la représentation de saint Alexis. Lequel fit ce jugement-ci du Tedesquin, qu'il sçavait fort bien jouer de la theorbe, et qu'il avoit une grande theorie de musique, mais qu'il ne réussissoit pas bien à la pratique, n'ayant

Chœur (a) de nobles Romains, qui se réjouissent par des danses de l'allégresse nouvelle de la cité consolée.

[a. « *C'étaient huit jeunes pages très beaux de don Tadeo, vêtus de toile d'argent, à l'antique. Ces pages costumés en paysans lombards, dansèrent aussi une très élégantes bergamasque.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

ACTE III.

Scène I. — Le Démon ayant en vain usé de tous les moyens contre le Saint, retourne dans l'Enfer, plein de confusion.

Scène II. — Adraste, ayant vu une foule qui se rend à la maison d'Eufemiano, va pour se rendre compte de la raison de cette affluence; il rencontre un des gens de la maison, qui lui apprend la mort et la reconnaissance de saint Alexis, et qui l'introduit dans la chambre, où il gît.

Scène III. — Les parents de saint Alexis pleurent amèrement sa mort. On lit la lettre qu'il a écrite avant de mourir. — Deux chœurs d'Anges, portant l'âme du Saint, font allégresse; ils montrent aux parents qu'on se désole à tort sur terre pour la mort de celui qui est reçu dans le ciel avec tant de joie; tandis que les Vertus, qui resplendissaient en lui, fêtent sa gloire par des danses (a).

[a. « *Et alors, les nuées s'ouvrent, et saint Alexis paraît dans la gloire du paradis.* »] (NOTE DE BOUCHARD.)

aucune facilité ni promptitude. — Au retour, sur les cinq heures, Orestès trouva des chars en place Navone ».

* * *

J'ai pensé qu'il y avait intérêt à publier intégralement ces impressions d'un voyageur français sur une des plus célèbres représentations d'Opéra du XVII^e siècle : sur ce *San Alessio*, auquel un savant historien de la musique, M. Goldschmidt, donne, dans un livre récent que j'analyse dans ce même numéro, l'importance d'une date artistique ; car il y voit le premier essai en musique d'une tragédie de vie moderne.

Ceux qui ont déjà quelque connaissance de la partition de *San Alessio*, remarqueront que le programme de 1632 diffère en plusieurs points du texte de 1634. Certaines scènes d'Eufemiano, le personnage de la Religion, n'existent pas encore. Mais ce qui est surtout frappant, c'est que la partie comique, dont M. Goldschmidt signale justement la nouveauté, est réduite ici à sa plus faible expression (une seule scène, où le page raille saint Alexis). Au lieu des deux pages, Martio et Curtio, il n'y en a qu'un : Martio. Les facéties du Diable, qui se transforme en ours pour effrayer Martio, ne sont pas encore indiquées ; et il n'y a aucune trace de cette participation constante de l'élément comique à la tragédie, qui caractérise la partition de 1634, sous forme de bouffonneries, de réflexions saugrenues, ou de duetto comique des pages. Il faut croire que l'expérience même de l'impression produite sur le public de 1632 a amené Landi à égayer la suite un peu sévère de son œuvre.

Les notes sur le *S. Alessio* ne sont pas les seules du journal de Bouchard qui intéressent l'histoire de la musique. Je ne puis, ni ne veux ici en faire une étude complète. Je me contente de signaler les renseignements qu'il donne sur la musique à Naples, où il resta huit mois, du 18 mars au 6 novembre 1632. M. Marcheix en a d'ailleurs publié un certain nombre.

« Les instruments dont ils se servent aujourd'hui le plus sont espinettes, thiorbes, harpes, qui y sont fort communes ; cornets pour le dessus dont ils jouent fort délicatement et en perfection, et violons ; les violes estant presque à cette heure hors d'usage ; lesquelles auparavant estoient tellement en vogue que lon en faisait continues académies, chez les grands mesme, lesquelles aujourd'hui sont toutes esteintes, ne se chantant plus qu'aus églises ou en récompense elle est fort fréquente... A la porte des églises..., il y a toujours un concert de cornets et de hautbois dont jouent les esclaves des galères ; et les sonent lorsqu'entre ou sort quelque cavalier ou dame de qualité, et lorsque l'on fait l'élévation... » — Quant aux voix, il n'y a aucune comparaison à faire entre la musique napolitaine et la musique romaine. Celle-ci est infiniment supérieure. Cependant, on trouve de plus belles voix de haute-contre à Naples qu'à Rome ; mais en revanche, les dessus sont très médiocres, et n'ont pas la douceur romaine. C'est surtout la polyphonie qui est négligée à Naples.

(A suivre.)

(p. 74)

ROMAIN ROLLAND.

L'Œil et l'Oreille.

La méfiance des acousticiens à l'égard de l'oreille est due très certainement à Helmholtz qui, en plus d'un endroit, compare l'œil et l'oreille et paraît croire à la supériorité de l'œil. Or, en ce qui concerne les facultés analytiques, il n'y a nulle comparaison à établir.

L'œil, en effet, est d'une incapacité absolue, s'il s'agit d'analyser une couleur quelconque. Ainsi la sensation du vert peut être causée soit par les rayons verts du spectre solaire qui sont une radiation *simple*, soit par un mélange *binaire* de *jaune* et de *bleu*..., soit par un mélange comprenant, à l'exclusion du rouge, toutes les couleurs du spectre, lesquelles sont en nombre infini; — de même la sensation du *blanc*, couleur composée, peut résulter d'une infinité de combinaisons de couleurs simples prises deux à deux, trois à trois, etc...

L'oreille, bien au contraire, lorsqu'il s'agit de différentiation des sons, fait preuve d'une sensibilité absolument prodigieuse. En voici un exemple entre mille : les télégraphistes habitués à l'usage du Morse, non seulement lisent la dépêche en écoutant les petits chocs du *récepteur*, mais encore reconnaissent à l'oreille, si l'employé qui actionne le manipulateur au poste de départ est un homme ou une femme.

Les *facultés analytiques* de l'oreille sont tout aussi merveilleuses quand il s'agit de décomposer un mélange sonore en ses éléments constituants. En effet, une oreille exercée analyse instantanément un accord musical; et s'il s'agit par exemple de l'accord parfait *ut₃* — *mi₃* — *sol₃*, l'oreille, non seulement reconnaîtra les trois notes, mais dira si elles sont données la première par un basson, la deuxième par un cor, la troisième par une flûte, etc.

Enfin, si le son complexe est donné par un seul instrument, corde, cloche, diapason, etc..., ayant, comme dit Helmholtz, des sons supérieurs non harmoniques, l'oreille les reconnaît encore. Elle éprouve seulement un peu plus de difficulté, parce que les sons accessoires sont ordinairement peu intenses, qu'ils sont très distants du son fondamental, et qu'ils ne correspondent pas à une note de la gamme; ils sont par exemple intermédiaires entre *fa₅* et *fa₆*, ce qui les rend difficiles à nommer. Malgré ces multiples difficultés, l'oreille arrive quand même à effectuer l'analyse du son complexe.

Ce point n'est guère contesté et, à vrai dire, cette analyse n'est plus à faire : elle est faite d'une manière générale, et elle constitue ce qu'on pourrait appeler l'*analyse immédiate* des sons. Or, Helmholtz a voulu aller plus loin ; il a poussé jusqu'à l'*analyse médiate* (1) et il a dit en réalité : tous les sons fondamentaux sont formés des mêmes éléments, qui sont les sons de la série harmonique 1, 2, 3...

J'ai dit « tous les sons fondamentaux », car Helmholtz n'a jamais parlé de la constitution des « sons supérieurs non harmoniques », et cela est une grosse lacune dans sa théorie.

Pourtant, au lieu d'y voir une lacune, je suis tout disposé à ne voir dans ces sons supérieurs que des sons simples et à ajouter : *le son fondamental est lui-même un son simple*. Et j'en donnerai cette preuve très naïve, mais très forte : si les sons ordinaires n'étaient pas simples, il y a longtemps que l'oreille les aurait décomposés.

Seront seuls à nier la valeur de cette « preuve » ceux qui rêvent de se passer du concours de l'oreille. De pareilles idées n'ont cours qu'en acoustique : en optique, nul n'oserait proposer de réservier aux aveugles le soin d'analyser les couleurs !

... « Quelquefois, dit-on, l'oreille n'entend pas assez ». — Mais cet inconvénient éventuel serait sans gravité. Est-ce que les premiers astronomes ont reconnu et catalogué toutes les planètes ? Cela ne les empêche pas de connaître le monde solaire.

(1) Ces expressions chimiques sont faciles à comprendre : ainsi étant donnée une pomme de terre, on aura fait son analyse *immédiate*, si l'on peut dire : elle contient tels et tels poids d'eau, de féculle, de cellulose, d'acide citrique, etc.; et on fera ensuite les analyses *médiates* de ces constituants composés, en recherchant les corps *simples* : hydrogène, oxygène, carbone, etc., qui entrent dans la composition de l'eau, de la féculle, etc.

« — Quelquefois, dit-on aussi, l'oreille *entend trop* ». — Exemples : il arrive que des pianistes emportent en voyage un clavier sur lequel ils s'exercent, et ils entendent les airs qu'ils jouent sur ces claviers muets. Un bon lecteur musical entend les airs qu'il voit notés sur une partition. Lorsqu'on lit la lettre d'un ami on croit reconnaître sa voix, etc... Mais il arrive de même qu'en formant les yeux on « voit » des personnes absentes ou des paysages éloignés : ce sont là des faits de mémoire ou d'imagination qui ne doivent inspirer aucune méfiance contre l'œil ni contre l'oreille.

— L'oreille entend parfois des sons qui probablement n'existent pas. — Dans cette catégorie nous rangeons les sons de la série harmonique, ces sons que, avant les moyens imaginés par Helmholtz, « une foule de physiciens et même de musiciens n'avaient jamais pu entendre ». Nous ne croyons pas à l'existence des sons ainsi découverts ; et l'obligation où l'on est de faire usage des résonateurs pour les entendre, montre que l'oreille se prête mal à leur audition et se laisse difficilement duper (1).

Dr AUGUSTE GUILLEMIN.

Fugue d'école et fugue libre.

Th. DUBOIS : *Traité de contrepoint et de fugue* (Heugel, 1901, in-4° 310 p.). —

GÉDALGE : *Traité de la fugue, 1^{re} partie* (Enoch, 1901, in-8° 379 p.).

Le nom de Fugue a la vertu de mettre en fuite profanes, amateurs et même bon nombre de musiciens. On sait seulement que les malheureux jeunes gens qu'une vocation tenace a voués à l'étude de la composition passent les plus belles années de leur vie à chercher des *réponses*, à ménager des *mutations*, à ciseler des *contre-sujets*, à combiner des *strettes*, à machiner des *divertissements canoniques* de plus en plus ingénieux. Mais, pour la foule ignorante, ces expressions revêches demeurent indéchiffrables et même sentent quelque peu la cabale : on se détourne avec un respect mêlé de terreur.

Il n'y a cependant nulle sorcellerie en tout cela, comme on peut s'en convaincre en feuillettant les deux traités que MM. Dubois (2) et Gedalge (3) viennent de faire paraître simultanément : d'une rédaction fort claire que viennent éclaircir encore de nombreux exemples, ces deux livres sont instructifs et utiles pour tous. Aux élèves de composition ils permettront de compléter les leçons du maître, sinon de s'en passer complètement ; aux simples amateurs ils donneront non pas le moyen d'écrire une fugue, mais un exposé complet des lois et règles de ce genre qui a produit des chefs-d'œuvre incomparables avant de valoir à ses adeptes des premiers prix ou des voyages à Rome aux frais de l'Etat. Car la fugue a été la forme la plus haute de l'art musical, pendant une période qui n'est point négligeable, puisqu'elle a donné au monde, entre autres, Bach et Haendel. Et je sais bien que les fugues de Bach lui-même n'ont pas échappé à certaines critiques, surtout en Allemagne. « Une fugue, après les 8 ou 12 premières mesures, ne peut nous offrir rien de nouveau, car on sait tout ce qui va

(1) Extrait de *Génération de la voix et du timbre* par le Dr Guillemin, professeur de physique à l'Ecole de médecine d'Alger; nous parlons plus loin de ce très curieux livre qui vient de paraître à la librairie Alcan.

(2) Heugel, 1901.

(3) Enoch, 1901.

se passer (1) ». — « Celui qui prétend trouver dans les fugues de Bach le charme, la beauté de la mélodie et de la forme,... celui-là est une triste preuve des erreurs dans lesquelles peut tomber l'esprit humain (2) ». A quoi Westphal répond, sur le ton paradoxal et tranchant qui lui est familier : « Bach, le premier maître du lyrisme personnel (3) ». Je n'entrerai pas dans le détail du débat, me contentant de faire observer que nier la fugue de Bach, c'est nier la musique même. Il n'y a pas, entre une fugue de la bonne époque, une suite, une sonate et une symphonie moderne, de différence essentielle ; toutes ces formes sont dominées par les mêmes principes : retour périodique des idées ou des contours mélodiques, superposition des voix, limites imposées à la modulation, division en parties qui se font équilibre, s'appellent et se rappellent, et que relient des transitions. Les adversaires de Bach semblent croire que tout, dans la composition moderne, est abandonné à la fantaisie de l'artiste, qu'un plan n'est pas nécessaire, que l'unité n'est pas la première condition de l'œuvre d'art, et que la musique doit toujours « offrir du nouveau ». Que ces maladroits amis de l'art moderne suivent le conseil de Pascal, et s'imaginent « une maison faite sur ce modèle-là », où le caprice régnerait en maître, où les ailes seraient inégales, les fenêtres dissemblables, etc... : ni Beethoven, ni Schumann, ni Wagner, ni aucun musicien digne de ce nom, ne se se prêteront à une pareille comparaison.

Mais le tort, ou plutôt le malheur de la fugue, c'est d'avoir passé dans les écoles. Là, les principes sévères qui guidaient, sans l'assujettir, la puissante fantaisie d'un Bach, sont devenus des règles absolues qui réclament une obéissance passive. Le *contre-sujet* (mélodie qui accompagne le sujet) doit se maintenir d'un bout à l'autre de la fugue (4) ; les *divertissements* (transitions) construits avec la tête (le début) du sujet doivent être réservés pour la fin, ainsi que les *strettes*, qui sont des expositions en canon, où chaque voix se hâte de commencer avant que la précédente ait terminé. Pourquoi ? Tout simplement parce que la fugue est aujourd'hui un genre mort, ou peut s'en faut. La rigueur de ses préceptes est la rigidité du cadavre. Mais si elle est morte, c'est précisément parce qu'elle a vécu : les chefs-d'œuvre du passé sont devenus des modèles proposés non seulement à l'admiration, mais à l'imitation des générations futures. Et comme ce qui est imitable dans une œuvre, ce n'est pas l'inspiration, mais la forme seule, et encore à condition d'être réduite en formules, toute une rhétorique spéciale est née, avec ses règles, ses sujets de devoirs, ses figures bien classées, son jargon et aussi ses pédants. Le jeune musicien écrit une fugue comme le jeune orateur romain plaidait une cause imaginaire, en ayant soin d'éviter les « fautes » de composition ou de style. Il ne faut pas entendre Bach à travers les fugues de concours de Conservatoire, pas plus qu'il ne faut voir Cicéron à travers Quintilien ou Sénèque le rhéteur.

Sénèque et Quintilien, ainsi que MM. Dubois et Gedalge, n'en ont pas moins leur utilité et leur valeur : à défaut de la raison, l'expérience des siècles a montré qu'il est impossible à un artiste ou à un écrivain de devenir maître de sa forme, d'exprimer avec des couleurs, des notes ou des mots, ce qu'il a dans l'esprit, de telle manière que les hommes s'arrêtent, comprennent et admirent, à moins d'un long apprentissage ; avant de travailler pour ses contemporains, il lui faut faire des œuvres qui ne sont que des devoirs, et où sa pensée naissante doit, bon gré mal gré, se plier à des

(1) FUCHS, *Das Classische in der Musik*.

(2) LOBE, *Musikalische Briefe*.

(3) *Der musikalische Rythmus seit J.-S. Bach*.

(4) Au temps de Bach les fugues à contre-sujet fixe s'appelaient fugues *doubles* : c'étaient des formes plus savantes et plus raffinées, des *Zierlichkeiten*.

règles étroites qui sont comme le moule d'où elle sortira plus tard, condensée, purifiée solidifiée. Tel est le rôle des académies dans les ateliers des peintres, de la fugue dans nos écoles musicales, et M. Dubois a pleinement raison de dire « qu'un compositeur « ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de « chambre, aux formes les plus nobles de la musique, en un mot, s'il n'est pas familier « avec toutes les ressources de contrepoint et de la « fugue ».

Mais dès lors une question se pose : cette fugue d'école qui fut jadis vivante et doit conduire le compositeur à la maîtrise en l'art moderne, ne peut-elle pas, à l'occasion, détendre ses entraves, se souvenir de son passé glorieux et libre, s'ouvrir aussi aux souffles plus frais de la musique d'aujourd'hui? On conçoit que de nobles et généreux esprits aient voulu délivrer la captive dont nos Conservatoires sont la prison. M. Gédalge est du nombre, et l'on ne peut qu'approuver, à première vue, ces lignes de sa Préface : « Je me suis attaché, chaque fois que je l'ai pu faire, à appuyer les règles « (de la fugue d'école) sur des exemples empruntés aux maîtres et particulièrement à « J.-S. Bach... A-t-on jamais songé à proscrire — Pascal, Bossuet, Corneille, Molière « d'un traité de rhétorique, sous le prétexte que certains grammairiens ne sont pas « d'accord avec eux ?... » Cependant M. Gédalge distingue la fugue d'école « exercice de rhétorique musicale d'une forme arbitraire », de la fugue « envisagée comme procédé de composition » qui fera l'objet d'un second volume. Mais la première devra dans la mesure du possible s'inspirer des modèles que lui fournit la seconde. Bach et Haendel seront cités, au lieu de Reicha, Thomas ou Cherubini. Rien de mieux assurément.

J'ouvre le livre, et traverse d'abord un effrayant amas de règles relatives à la réponse : il s'agit de déterminer les cas où le sujet module à la dominante, et les points exacts de la mélodie où se fait cette modulation, que la réponse doit reproduire en sens inverse (de la dominante à la tonique), au prix de certains changements d'intervalles appelés *mutations*. Cette question délicate ne peut guère être résolue que par l'exemple et par le goût, et M. Gédalge me paraît quelque peu infidèle à son propre principe en multipliant à ce point les articles, exceptions et distinctions. Le chapitre du contre-sujet, plus court et beaucoup plus clair, renferme d'excellents conseils sur la manière de forger cette pièce essentielle du mécanisme ; le travail se fait devant nous : ce n'est d'abord qu'une ébauche informe, simple agrégat de notes données par l'harmonie ; certaines sont choisies, d'autres éliminées, la ligne se précise, un rythme bien caractérisé vient lui donner le mouvement, et le contre-sujet est né. Pour finir, deux cas difficiles sont étudiés : il s'agit de sujets chromatiques, compliqués à plaisir par deux maîtres ingénieux à l'excès, qui ont nom Saint-Saëns et Massenet. Ce sont là de vrais casse-tête chinois, qui sentent d'une lieue le concours et le mandarinat ; mais M. Gédalge — il s'en excuse lui-même dans la Préface — est bien forcé de prémunir les élèves contre les pièges du Conservatoire. Le chapitre de l'Exposition va sans doute, par quelques exemples bien choisis dans l'œuvre immense des vieux maîtres, nous reposer de ces subtilités. J'y trouve en effet des exemples ; voici les noms qui les accompagnent : Gédalge, Gédalge, Paladilhe, Thomas, Gédalge, Reber, Gédalge, Gédalge, Gédalge, Onslow, Gédalge, Massenet, Reber, Cherubini, Gédalge, — et c'est tout. Un seul exemple de Haendel est cité au chapitre de la Contre-exposition, et ce n'est qu'à l'étude du Divertissement que la méthode annoncée dans la Préface sera véritablement appliquée. Ici, je n'ai que des éloges à faire. La XXII^e Fugue du *Clavecin bien tempéré*, la IV^e, la XII^e, la XVIII^e, la XXIV^e, les Fugues d'orgue en *fa* mineur, en *ré* mineur, en *sol* majeur, l'*Offrande musicale*, nous donnent d'admirables

modèles de divertissements, étudiés dans le plus grand détail, réduits à leurs éléments premiers, puis reconstitués dans toute leur richesse : un plan harmonique très simple, quelques fragments du sujet ou du contre-sujet, voilà la matière que le maître a su multiplier par les imitations, animer par le dialogue des parties, colorer par les dissonances et surtout transformer en mélodies toujours expressives et vivantes. Ces pages du livre de M. Gédalge sont des modèles d'analyse musicale, dignes de figurer, non seulement dans son *Traité de Fugue* (puisque le divertissement échappe aux règles de la Fugue), mais dans ce grand Traité de composition où l'histoire viendrait au secours de la théorie, et que personne n'a encore écrit.

Pourquoi donc cette méthode si féconde, et qui réussit si bien à l'auteur, n'a-t-elle pas été suivie aussi dans le chapitre de l'Exposition ? La raison est bien simple : on pourrait feuilleter l'œuvre entier de Bach et de Haendel, en y joignant même Froberger, Buxtehude et Pachelbel, sans y trouver une seule exposition qui fût admise aux concours du Conservatoire : tantôt le contre-sujet varie, ou bien la réponse n'est pas « juste », ou elle change en passant d'une voix à l'autre. Les règles ne sont jamais suivies exactement, parce qu'elles n'avaient pas encore été formulées. C'est pourquoi M. Gédalge a dû proposer d'autres modèles à ses lecteurs. Au contraire, le divertissement est une partie libre de la fugue, aujourd'hui comme autrefois ; ici, le passé pouvait donc être invoqué à l'appui du présent : c'est à quoi M. Gédalge n'a pas manqué. En d'autres termes, il a pu recourir à l'exemple des maîtres pour les间mèdes et non pour les parties principales ; pour les repos, les interruptions momentanées de la fugue, non pour la fugue elle-même. Là, il fallait sacrifier ou les règles ou les modèles ; je ne puis trop reprocher à M. Gédalge d'avoir pris le second parti, puisqu'il écrivait surtout pour des élèves, évidemment désireux de réussir dans les concours.

Quelle idée se fait donc M. Gédalge de la fugue d'école, et quelles libertés lui accorde-t-il ? C'est ce qu'il n'est pas très facile de démêler. Elle ne peut s'élever jusqu'à l'indépendance de Bach, voilà qui est entendu. Fétis et Bazin, fort maltraités dans la Préface, ne seront pas davantage ses dieux. S'inspirera-t-elle des fugues écrites au XIX^e siècle par Beethoven, Mendelssohn ou Schumann ? Mais Beethoven et Mendelssohn ne sont cités, tout comme Bach, qu'au chapitre du divertissement ; il en est de même de Schumann, encore est-ce pour s'entendre dire (p. 146) que son divertissement est manqué, et « procède plutôt de la leçon d'harmonie que de l'écriture de la fugue ». Je n'aurais pas eu, pour ma part, le courage de condamner une page où la plénitude et l'accent ému de l'harmonie me fait retrouver tout Schumann ; mais je comprendrais la sévérité de M. Gédalge, si je voyais mieux sur quels principes elle se fonde. Qu'est-ce, pour lui, que « l'écriture de la fugue », puisque cette écriture n'est exactement ni celle de Bach, ni celle d'aucun maître du passé, ni celle du Conservatoire ? Je me reporte alors au chapitre de l'Exposition, et j'étudie les exemples proposés. Tous sont assez conformes à la pure doctrine du Conservatoire, sauf certaines hardies d'écriture très modernes : ainsi (p. 87) un mouvement du soprano (*fa, sol, mi* \flat en descendant) dont le déhanchement ne me plaît guère, surtout dans une fugue de style vocal, et (p. 99, dernière ligne), un frottement bien dur du *la* \sharp à la basse contre le *si* du ténor, aggravé encore par la résolution momentanée de *la* \sharp sur le *si*. Je sais bien que cette pièce appartient au style instrumental ; mais nous avons appris (Préface, p. 1, note) qu'il n'y a pas de différence de style entre la fugue vocale et la fugue instrumentale ; je sais aussi que cette exposition a été composée « expressément » pour M^{me} Joséphine Boulay ; mais est-ce une excuse ?

M. Gédalge, — et c'est ce qu'on pouvait prévoir, — n'a donc pu réaliser son beau

programme : sa fugue d'école reste scolaire dans ses parties constitutives, sauf quelques modernismes qui ne sont pas toujours heureux ; elle est un *devoir* et non une *œuvre*. Les chapitres qui la concernent spécialement ne diffèrent des parties correspondantes des traités classiques que par le détail des explications (1) et le mérite du style, non par le fond. Le livre de M. Gédalge contient, en réalité, deux ouvrages distincts, l'un tout élémentaire, à l'usage des élèves qui apprennent à écrire la fugue, l'autre très pénétrant et profond fait plutôt pour les compositeurs déjà maîtres de leur style, qui n'ont plus besoin d'être soutenus par des règles étroites. Et les deux ouvrages sont supérieurs, chacun en son genre ; mais leur juxtaposition ne laisse pas de troubler. Si les expositions doivent suivre la doctrine des Conservatoires, et les divertissements faire revivre l'esprit de Bach, n'en résultera-t-il pas une fâcheuse disparate ? Et si l'élève est un commençant, pourra-t-il s'inspirer utilement de ces trop admirables modèles ? s'il est plus avancé, pourquoi l'astreindre encore à ces expositions si régulières, si guindées, et, pour tout dire, si peu musicales dans le vrai sens du mot ? M. Gédalge n'a-t-il pas eu le tort de vouloir écrire à la fois pour l'enseignement secondaire et pour l'enseignement supérieur ?

M. Dubois se fait de la fugue une idée plus humble, mais aussi plus précise. Sa Préface ne nous promet pas monts et merveilles ; elle nous avertit seulement que la fugue « n'est point une œuvre d'inspiration », et rappelle le mot de Cherubini : tout morceau de musique bien fait doit avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une fugue » ce qui veut dire que la fugue est un exercice de raisonnement musical sur un sujet donné, et qu'il n'y a pas d'œuvre possible, si elle n'est soutenue par cette logique dont les abstractions de la fugue donnent des modèles parfaits. La fugue est pareille aux devoirs français de nos rhétoriciens : tout comme la lettre de Corneille à un ami de collège » ou la « dissertation sur une pensée de Voltaire », — et à la différence du contrepoint qui n'est qu'un exercice d'orthographe — elle enseigne à faire un plan, à le suivre, à en lier les développements successifs. Elle est le dernier et le plus difficile des devoirs d'école, rien de plus ; c'est après s'être plié à son austère discipline que l'élève, sachant écrire, pourra songer à penser. Tel est le principe que M. Dubois applique sans défaillance. Il fait précéder, dans son traité, l'étude de la fugue par celle du contrepoint, parce que celui-ci doit mener directement à celle-là. Tout au contraire de M. Gédalge, qui, — selon ses propres paroles, — « suppose même de l'ordre entre les sujets qui ne procèdent pas naturellement les uns des autres », il se contente de poser les règles sans les expliquer ; et si cette méthode n'a rien de cartésien, elle est au moins très appropriée à l'enseignement élémentaire : il faut, avant tout, que l'élève sache ce que l'on veut de lui. Les exemples sont très nombreux et jamais ils ne sont empruntés aux maîtres : c'est qu'ils n'ont pas pour objet d'enrichir notre pensée, mais de nous faire comprendre les règles par leur application. Ce ne sont pas des modèles, mais des corrigés. Le nombre des sujets de fugue n'étant pas illimité, ces exemples se retrouvent parfois dans le traité de M. Gédalge. Je citerai par exemple certain sujet en *la b*, d'A. Thomas (Dubois, p. 139, Gédalge, p. 63, p. 87), où le contre-sujet du dernier auteur présente un *ré b* assez agréable, mais difficile à expliquer (sinon, peut-être, par la gamme *naturelle* de dominante?) M. Dubois reste fidèle au *ré b* J'en dirai de même de l'*ut #* dans l'exposition d'un sujet de Reber en *sol*

(1) Parfois ces explications n'éclairent pas trop le lecteur, comme lorsque M. Gédalge (p. 37) pour rendre raison de certaines altérations du 7^e degré dans la réponse, nous parle de la « gamme naturelle de dominante », qui est la gamme produite par la « résonance d'une corde sonore ». Je sais ce que c'est que la gamme naturelle ; mais la gamme naturelle de dominante ?? Et comment ceci explique-t-il cela ?

mineur (Gédalge p. 103); M. Dubois (p. 133) s'abstient de ce chromatisme. On peut voir par là combien l'esprit des deux traités est différent. Dans le moment même où M. Gédalge, pour sauver les règles, est forcée de renoncer à la grande autorité de Bach, il ne croit pas devoir s'interdire à lui-même quelques libertés tant est fort son désir de donner à la fugue d'école un intérêt musical. M. Dubois au contraire donne l'exemple de la soumission, avant de demander aux autres l'obéissance; c'est fort bien fait, et si d'aucuns viennent lui reprocher le style un peu sec de ses exemples, il pourra répondre qu'il l'a voulu ainsi, que c'est l'écriture qu'il enseigne, et qu'il ne tient pas école de génie. D'ailleurs, il serait, j'en suis sûr, le premier à reconnaître que l'écriture n'est pas tout, et qu'un prix de fugue ne vous sacre pas, du coup, grand compositeur. Il ne nous fait pas pénétrer dans le sanctuaire du grand art, mais jusqu'à son entrée seulement; et, avec un pareil guide, on a du moins cet avantage qu'on sait où l'on va, et que l'on y parvient. Quant à l'étude des maîtres, à Dieu ne plaise que j'en médise! mais c'est à la fugue libre qu'elle conduit, — celle de Bach — ou aux formes modernes de la composition; ce n'est pas à la fugue d'école. M. Dubois l'a bien compris, M. Gédalge a pu s'en apercevoir. Pour que son traité fût excellent en son genre, comme celui de M. Dubois, il faudrait justement qu'il appartînt à un autre genre et s'adressât franchement à un autre public, à des étudiants et non plus à des écoliers.

Louis LALOY.

Le système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition.

Sous ce titre, Dom Hugues Gaïsser, des Bénédictins de Beuron, vient de réunir en volume une importante suite d'articles parus au cours de ces trois dernières années dans la *Revue Bénédictine*.

Tout en rendant le plus juste hommage au travail et au mérite de l'auteur, qui est, à n'en pas douter, un de ceux qui ont pénétré le plus avant dans les questions intéressant la musique byzantine, je crois devoir faire sur l'ensemble de son ouvrage de sérieuses réserves. En effet, le livre de Dom Gaïsser est moins l'exposé du système musical de l'Église grecque que celui d'un système particulier dont les fondements seront loin de paraître inébranlables.

Le Système musical de l'Eglise grecque comprend trois parties principales. Dans la première, l'auteur nous prévient lui-même qu'il ne prétend que résumer l'ouvrage de M. Bourgault-Ducoudray : *Etudes sur la Musique ecclésiastique grecque* et le Μέγα Θεωρητικόν de Chrysanthé, ce qu'il fait en y joignant quelques observations personnelles dont plusieurs ne sont pas sans justesse. Je ne veux faire à ce sujet qu'une simple remarque. La dénomination générique de musique byzantine, indifféremment appliquée par l'auteur au chant byzantin et à celui des Grecs actuels, ne va pas sans prêter à quelques confusions. Il me paraîtrait donc plus exact de distinguer entre la théorie byzantine que l'on peut faire aller de saint Jean Damascène à Chrysanthé, et la théorie des Grecs modernes, œuvre de ce dernier.

Dom Gaïsser intitule sa seconde partie : *Critique et réforme*. Par critique, si je ne me trompe, il entend discuter le principe des genres dans la musique grecque moderne. La question est en soi fort épineuse, et il ne me paraît point que l'auteur ait réussi à s'en rendre maître. Le cadre de ce compte rendu ne me permet pas d'enta-

mer sur ce sujet une discussion en règle : il y aurait pourtant d'utiles choses à dire, à commencer par la définition des termes mêmes qui doivent servir de base à la discussion. « Les mélodies modernes dites du *genre diatonique*, écrit Dom Gaißer, ne le sont guère que de nom et ne ressemblent en aucune façon à celles de l'ancien diatonique. Elles comportent toutes sortes d'altérations antidiatoniques. » Voilà, semble-t-il, un grief clairement formulé ; malheureusement, l'auteur oublie d'en montrer le bien fondé et son exposé reste, comme sur maints autres points, noyé dans le vague. Qu'est-ce au juste que le diatonique ? Qu'était-il dans la musique grecque antique ? Le véritable diatonique serait-il celui de notre gamme avec tempérament ? J'en doute fort, et, apparemment, c'est là que l'on remarque des altérations antidiatoniques et si contraires à l'euphonie qu'elles engendrent le triton, cette suprême monstruosité musicale. Qui nous dit, par contre, que le diatonique le plus naturel n'est pas précisément celui dont nous retrouvons quelques traces chez les Grecs, les Persans et les Arabes ?

Toute considération particulière sur les genres chromatiques et enharmoniques me paraît ici inopportune. J'ai déjà fait observer ailleurs que les termes de chromatique et d'enharmonique étaient parfaitement inconnus des théoriciens de musique religieuse byzantine. Chrysanthé, le premier parmi les modernes, s'avisa, de les remettre en usage, ce qu'il fit sans le moindre discernement dans son trop fameux Θεωρητικόν : d'où le beau désordre qui règne aujourd'hui dans les gammes de l'*Octoéchos*.

Une réforme serait donc nécessaire. Dom Gaißer a garde d'en douter, mais c'est moins la discussion d'un projet de réforme qu'il nous présente qu'un compte rendu des théories du Dr Tzetzès et de M. Kaltzanidès. On en est à deviner en fin de compte que, dans l'esprit de l'auteur, le grand mot de réforme signifie positivement : ramener le chant grec à l'ancienne tradition byzantine sur le terrain spécial de l'*Octoéchos*. Jusqu'ici, nul n'avait pu résoudre un aussi difficile problème ; Dom Gaißer a été plus heureux, et il se félicite d'avoir enfin surpris le secret de la véritable tradition byzantine. « Les multiples comparaisons, dit-il, les expériences musicales que nous avons faites au cours de nos études, jointes à l'examen réfléchi des auteurs et des livres liturgiques grecs, nous ont amené, espérons-nous, à retrouver sa trace. »

Quelle est donc au point de vue modal la véritable tradition byzantine ? tel est l'objet des laborieuses recherches de Dom Gaißer dans la troisième partie de son ouvrage.

La question de l'*Octoéchos* est de tout premier ordre dans la musique grecque ; Dom Gaißer, qui l'a fort bien compris, a voulu en faire la pierre fondamentale sur laquelle il a élevé un système particulier des plus ingénieux. Malheureusement, cette première pierre est mal assise et menace de ruine tout l'édifice construit au-dessus d'elle.

Faisant sienne une thèse fort mal défendue déjà par Fétis et le Dr Tzetzès, Dom Gaißer prétend établir « la véritable identité du πρῶτος byzantin avec le dorien antique et, conséquemment, l'identité des autres ἡχοι avec les autres modes antiques conformément à la théorie byzantine ». En réalité, à part une très heureuse et très importante remarque sur la nomenclature des ἡχοι authentes et plagaux de Manuel Bryenne, remarque dont il a négligé de tirer les meilleures conséquences, Dom Gaißer est loin de nous renseigner définitivement sur la véritable tradition du chant byzantin,

Nul ne l'ignore, les Byzantins ont appliqué à leurs ἡχοι les anciennes épithètes de dorien, lydien, etc. Après avoir montré à l'aide d'un tableau synoptique le désaccord qui règne entre Grecs, Byzantins et Latins au sujet de leurs modes musicaux, Dom Gaißer déclare que ce désaccord n'est qu'apparent. Au fond, rien n'est plus juste, mais

les preuves qu'il en donne sont loin d'emporter notre conviction. Ce désaccord, dit-il, provient d'une fausse connaissance des anciens modes d'une part, et, de l'autre, d'une certaine transaction de la musique byzantine avec celle des Latins : « Les intervalles de la gamme hellène n'ont pas tous la valeur des intervalles homologues de la musique occidentale »; le contact de la musique latine a fait disparaître ces particularités d'intervalle, « de là, les difficultés qu'on s'efforce aujourd'hui vainement de résoudre. Ce sera le retour au principe, ce sera son application nette et complète qui dénouera ce nouveau nœud gordien ».

Or, voici comment Dom Gaïsser tranche sans le dénouer ce nouveau nœud gordien : « Les degrés dont nous venons de parler sont *si* et *mi* (dans certains modes le *la* en plus). Ils sont, suivant les théoriciens, plus bas dans la gamme hellène que dans la gamme occidentale. En baissant ces degrés d'un demi-ton, nous obtenons une gamme avec *b^b*, qui, entre les limites *ré-ré*, retrace exactement les intervalles de l'ancienne gamme dorienne. En effet, il y a identité parfaite d'intervalles entre les échelles suivantes :

A. Ancienne gamme dorienne (à lire de droite à gauche).	{ VIII VII VI V IV III II I mi 1/2 fa 1 sol 1 la 1 si 1/2 do 1 ré 1 mi
B. Gamme du dorien byzantin.	{ ré 1/2 mi 1 fa 1 sol 1 la 1/2 si 1 do 1 ré

Certes, voilà qui irait à merveille, si l'auteur ne faisait autre chose ici qu'une simple pétition de principe. Tout s'arrange à souhait dans les gammes de l'*Octoéchos* en baissant certains degrés d'un demi-ton : à la vérité, la chose paraît bien aisée, le tout est de prouver que nous soyons en droit d'en agir de la sorte. Il n'y a qu'un seul instant, les difficultés, au dire de Dom Gaïsser, venaient d'une malencontreuse identification des intervalles de musique byzantine avec ceux de la musique latine. Par exception, trois intervalles particuliers de la gamme grecque se trouvent avoir conservé leur forme primitive. Vous songez peut-être que l'on va prendre sujet de là pour tenter de restituer aux autres degrés de la gamme leur ancienne forme perdue? Erreur! Ces trois intervalles restés intacts seront modifiés à leur tour et abaissés au niveau des autres. Résultat inattendu autant que merveilleux : l'ordre règne dans les gammes byzantines et latines!

Une telle conclusion ne pouvait être admise sans conteste : le *Congrès International d'Histoire de la Musique* qui se tint à Paris en 1900 fut saisi d'un Mémoire relatif à l'*Assimilation des Echoi byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs* (1). Inutile d'entreprendre ici l'exposé de la même thèse ; en voici la conclusion : La gamme fondamentale de l'*Octoéchos* que les Byzantins ont faussement identifié avec l'antique dorien est celle de *ré*. Sur ce point, la tradition byzantine est pleinement conforme à la pratique du chant grec moderne.

Ne semble-t-il pas, dès lors, que ce soit à l'adresse de son propre système que Dom Gaïsser ait écrit ces lignes : « Dans le désir de vaincre les difficultés que la théorie présente, on s'efforce simplement de les tourner en interrogeant les anciens documents sans tenir aucun compte des données fournies par les théoriciens actuels. On a confiance d'en voir jaillir une synthèse pure, limpide, complète, qui viendrait

(1) V. le recueil des Mémoires lus au Congrès. (Paris, Fischbacher.)

redresser, voire même remplacer, la théorie moderne et la rendre superflue. Cet espoir pourrait bien être déçu! »

Quant à la question fort délicate des intervalles particuliers à chaque mode, il est bien évident qu'elle reste indépendante en soi de la constitution extrinsèque et théorique de l'*Octoéchos*. Sur ce point, les conclusions de Dom Gaisser appellent également les plus grandes réserves, car elles ne laissent pas de reposer sur le fondement ruineux qui a été précédemment signalé.

En résumé, il ne me semble pas que le système musical développé par Dom Gaisser soit effectivement celui de l'Église grecque. Son ouvrage présente cependant, dans l'ensemble, un réel intérêt pour les musiciens au fait de l'archéologie musicale et désireux de suivre le développement des études de musique byzantine.

P.-J. THIBAUT.

Les principaux systèmes d'esthétique musicale.

II. La théorie physiologique : Helmholtz.

Nos sensations musicales sont-elles déterminées par des lois purement physiques ? L'état de plaisir ou de peine où nous met l'audition d'une symphonie dépend-il de causes extérieures à la libre action de l'intelligence et à la culture du sens esthétique ? Est-il vrai, comme l'a écrit M. Th. Ribot (dans sa *psychologie des sentiments*, p. 105), que « la musique agit comme une brûlure, comme le chaud, le froid ou un contact caressant ? » Telle est la question sur laquelle je voudrais présenter quelques observations très simples. Helmholtz passe pour avoir dissipé les nuages dans lesquels s'égarait le sentimentalisme, et pour avoir ramené l'art musical à la notion de la dépendance étroite où le tiennent à la fois les lois objectives du son et la structure de notre oreille. « Avant lui, dit un de ses commentateurs enthousiastes (A. Laugel, *La voix, l'oreille et la musique*, p. 4), aucun trait d'union n'avait été jeté entre l'acoustique et la musique : la science restait stérile, l'art n'obéissait qu'aux impulsions d'une esthétique instinctive... Aujourd'hui, tous les phénomènes jusque-là décousus viennent prendre place dans une admirable synthèse... En expliquant le timbre, M. Helmholtz a montré du même coup ce qui distingue et caractérise les voyelles ; le physiologiste, succédant au physicien, a expliqué comment l'oreille humaine analyse les perceptions sonores, et de quelle façon des impressions multiples y déterminent l'unité de la sensation ; enfin, le musicien a fait sortir une à une de l'analyse même des sons les lois complexes et jusqu'ici tout empiriques de l'harmonie. » Dans le livre de Helmholtz, on trouve, avec une étude d'acoustique et de physiologie, un résumé de l'histoire de la musique ; l'esquisse d'un traité d'harmonie, une psychologie et une esthétique ; c'est une sorte d'encyclopédie, bien allemande par la variété des points de vue, où l'art musical est, en somme, assujetti aux lois scientifiques.

^{1°} Ma première observation, c'est que, nulle part, Helmholtz n'a pris pour objet de ses études expérimentales un phénomène qui soit proprement *musical*. C'est l'erreur et l'illusion où tombent la plupart de ceux qui s'engagent dans une voie semblable. Faire la théorie de la consonance et de la dissonance, donner le graphique et la mesure de certaines vibrations, analyser un son donné à l'aide d'instruments de laboratoire, etc..., c'est sans doute « porter le flambeau de la haute analyse » sur des phénomènes intéressants, mais c'est ne nous renseigner en rien sur la musique. Il y a

« musique », là seulement où il y a un *enchaînement de sons offrant un sens*. Le reste compte peu, ou doit être considéré comme en dehors du sujet; et tant que la démonstration n'a pas éclairci ce point ainsi défini, elle n'est qu'un ingénieux travail à côté. S'il y a une vérité banale, c'est qu'une suite d'éléments distingués et étudiés par l'analyse forment un tout spécial, et d'un ordre nouveau, lorsque leur synthèse se produit. Une consonance est-elle agréable? Une dissonance est-elle pénible? Pourquoi? Si une question aussi générale, aussi vaine, a pu être examinée, avec la prétention d'en tirer une théorie, c'est qu'il y a de faux musiciens, de même qu'il y a de faux savants. Elle n'offre aucun intérêt, et, pour un artiste, c'est peine perdue. Il y a des phrases musicales où la consonance fait mal au cœur; il y en a d'autres où la dissonance est exquise: tout dépend du contexte. Négliger le fait même de la *phrase musicale* et du *sens musical* pour étudier un son ou un accord particulier, c'est ressembler au grammairien qui prétendrait caractériser le style d'un écrivain en s'acharnant sur l'analyse d'un mot isolé, sans même soupçonner que ce mot peut changer de valeur selon la place où il sera mis.

2^o La physiologie est une science encore trop peu avancée, trop contradictoire, pour qu'on puisse absorber en elle toute la psychologie musicale. M. Stumpf, dans ses *Beiträge zur Acoustik*, avait déjà fortement ébranlé l'édifice construit par Helmholtz; aujourd'hui, cet édifice paraît bien chancelant!

On sait la place importante qu'occupe, dans sa doctrine, l'étude des harmoniques, c'est-à-dire des sons partiels impliqués dans un son donné (par exemple quand vous frappez l'*ut* grave, la corde que vous touchez se subdivise d'elle-même en une multitude de parties, de telle sorte que vous entendez, en même temps, l'*ut* de l'octave supérieure, la quinte de cet *ut*, la seconde octave, sa tierce, sa quinte, la septième diminuée, qui est le premier harmonic dissonant, plus une série ascendante, d'abord diatonique, puis chromatique, de nombre indéterminé). Un théoricien officiel, M. Lavignac, professeur au Conservatoire, explique, à l'aide des harmoniques, la constitution de la gamme, les règles élémentaires de l'harmonie, et enfin le timbre (*La musique et les musiciens*, p. 14, 55, 62). Or, voici ce qu'écrit M. le Dr A. Guillemin, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur de physique à l'École de médecine d'Alger, dans *Génération de la voix et du timbre*, ouvrage récemment paru chez Alcan, et précédé d'une préface — prudente — de M. Violle, membre de l'Institut :

« La théorie de Helmholtz, fondée sur les sons harmoniques de la série de Fourier, s'écroulerait tout entière, si lesdits harmoniques n'avaient pas d'*existence réelle*; or, en dépit des apparences et de l'assentiment universel, cela pourrait bien être la vérité. Quelles sont, en effet, les preuves de l'*existence* des harmoniques? En voici l'énumération : 1^o ils sont entendus par l'oreille; 2^o ils sont renforcés par les résonateurs; 3^o ils produisent des battements; 4^o dans certains cas, leurs intensités relatives ont pu être déterminées par le calcul. *Pour rompre ce faisceau cohérent de preuves soi-disant convaincantes*, nous sommes obligés de faire un retour vers les principes de l'*acoustique* », etc. (p. 241). Pour prouver que « les harmoniques n'existent pas dans les sons musicaux », M. le Dr Guillemin cite plus loin (p. 560) un fait curieux, mentionné dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* (séance du 2 juillet 1900), et que je résume ainsi :

L'oreille droite de M. L., présente une lacune sourde : il y a *un* son, *s*, qu'il ne peut pas entendre. Si la théorie de Helmholtz est vraie, — c'est-à-dire : si ce son *s* existe, comme harmonic, *dans un autre son inférieur*, que nous appellerons *S*, il en devra résulter, que M. L. aura une impression de timbre différente, selon qu'il entendra *S*

avec l'oreille gauche, qui est normale, ou avec l'oreille droite, qui a un îlot de surdité. Or, *aucune modification de timbre n'a été perçue dans ces deux expériences.*

3^e Sur la structure de l'oreille et sur la fonction de chacune de ses parties, il semble que la science ne soit pas encore arrivée à des résultats complets et définitifs. L'oreille est encore mal connue; comme les grands explorateurs qui donnent leur nom aux terres, aux montagnes, aux lacs et aux fleuves qu'ils ont découverts, les physiologistes continuent à étudier ce petit monde de merveilles, et, sur bien des points, ils font de simples hypothèses. Si, d'une façon générale, c'est l'organisation seule de l'oreille qui est la cause du plaisir ou du déplaisir musical, on peut demander d'abord si l'intelligence, le sens et l'éducation artistiques, au lieu d'être un bien, ne sont pas un surcroît très inutile de richesses, même une gêne, une entrave apportée à l'œuvre de la nature...

Pour expliquer les sensations musicales, on a cru devoir choisir entre les deux hypothèses suivantes : ou bien l'oreille a, *pour chaque son*, un organe spécial qui permet de le percevoir; ou bien l'oreille a la propriété générale de *s'accommoder* à chaque son. La première hypothèse est celle que Helmholtz a adoptée. Selon lui (p. 227 de l'édition de 1877) chacun des piliers dits *de Corti* vibre sous l'influence d'un son déterminé et vient frapper les filets nerveux, comme les touches d'un piano frappent les cordes vibrantes. Un savant de l'école de Helmholtz, Mach, est même allé plus loin : il a dit que chaque pilier pouvait se diviser, en vibrant, comme la corde qui donne les harmoniques du son fondamental (*Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Iéna, 1886, p. 113). — Mais, a-t-on fait observer, le nombre des sons perceptibles, tout en étant très grand, est de beaucoup inférieur à celui des piliers (10,000 environ); en outre, les oiseaux, qui ont l'ouïe si fine, et le sens musical si développé, n'ont pas de piliers. — Alors, on a abandonné cette première explication; on s'est rejeté sur les fibres de Hensen (au nombre de 60,000), dont chacune serait accordée pour un son déterminé... Sur tout cela, rien qui puisse être accepté comme certain.

Quant à la seconde hypothèse, si on admet que l'oreille a le pouvoir de *s'accommoder* aux sons qui lui viennent du dehors, comme un instrument très souple qui se modifierait selon les sollicitations de l'exécutant, pourquoi ne pas admettre que l'accompagnement peut se faire non pas seulement avec un phénomène du dehors, mais aussi avec une idée, un jugement du sens artistique? De même que la simple *idée* d'un danger à courir peut produire la pâleur, la transpiration, etc., de même que l'*idée* d'une grande joie possible et prochaine produit un changement de teint, d'expression dans le regard et dans les traits du visage, — pourquoi l'*idée* de certains rapports entre des sons composant une phrase n'exercerait-elle pas une influence sur le fonctionnement de l'oreille? L'accompagnement purement mécanique, déterminée par le dehors, semble être un phénomène élémentaire et uniforme au-dessus duquel ne s'élèvent pas les sauvages, les enfants, les non-musiciens; mais il peut y avoir aussi une libre et variable accommodation, celle de l'artiste qui, après avoir subi une sensation, la *rectifie* presque instantanément, parce qu'il la rattache à un ensemble où elle n'entre qu'en changeant de nature. Si cette vue était exacte on pourrait dire que la théorie physiologique de l'art musical néglige un côté du problème, et s'arrête aux bagatelles de la porte.

(A suivre.)

J. C.

Génération de la voix et du timbre, par le Dr GUILLEMIN, professeur de physique à l'École de Médecine d'Alger; deuxième édition, préface de M. J. VIOILLE, de l'Institut, 1 volume in-8° avec 123 gravures dans le texte, 10 francs. (Paris, Félix Alcan, éditeur.)

On se rappelle l'émotion produite dans le monde des acousticiens physiologistes à l'apparition de la première édition de cet ouvrage. L'auteur y montrait le néant des théories physiques admises. Les dix années qui suivirent ont été employées par M. Guillemin à soumettre ses idées théoriques à l'épreuve de tous les faits nouveaux. C'est à cet examen critique qu'il se livre dans le supplément de 200 pages qu'il a ajouté à son livre, et il conclut : 1^o que l'appareil phonateur de l'homme est *un instrument à vent* et non *un instrument à cordes*, et que les idées de Müller sur la sonorité des cordes vocales doivent être remplacées par la théorie des cyclones aériens découverts par Ch. Lootens dans les tuyaux d'orgues et qui se retrouvent au-dessus des cordes vocales dans les ventricules du larynx; 2^o que les théories de Helmholtz sur le timbre (démontrées erronées par les expériences de M. Guillemin), doivent céder la place à d'autres idées plus conformes à la réalité des faits constatés.

Ce trop rapide exposé suffira pour montrer aux curieux de la science vocale qu'ils trouveront dans ce livre une foule d'aperçus aussi nouveaux qu'ingénieux.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — Le *Siegfried*, dont nous apprécions plus haut la musique, et que M. Gailhard a le très réel mérite d'avoir monté sur la première scène de Paris, a eu un éclatant et triomphal succès, voilà ce qu'il importe avant tout de constater. Les connaisseurs ont battu des mains avec enthousiasme, et le public mondain, d'ordinaire si froid ou distrait, a été touché. Des ovations méritées ont été faites, et sont faites encore aujourd'hui, aux artistes, à l'orchestre (qui ne mérita pas toujours pareils éloges), et à M. Taffanel qui, ayant supérieurement conduit, au Conservatoire, des exécutions comme celle de la messe en *si* mineur de Bach, n'a pas eu de peine à donner à Wagner une interprétation satisfaisante. *Excellents* ont été M. Laffitte dans le rôle de Mime, M. Delmas dans celui de Wotan, M. Noté dans celui d'Albérich, et M^{me} Bessie dans celui de l'Oiseau; moins bonne M^{me} Deschamps, qui transforma parfois Brünhild en une virago farouche. Quant à M. de Reszké, c'est sans doute encore un très beau chanteur, mais qui touche à l'heure où le rôle du jeune Siegfried ne sera plus pour lui. A ceux qui, jadis, admirèrent en lui un parfait Roméo, il rappelle, hélas! la fuite irréparable des années... La seule réserve sérieuse que j'aurais à faire est relative à une question qui paraît avoir laissé la critique française très indifférente : c'est celle des mutilations de texte. D'abord, on n'a pas suivi exactement la traduction d'A. Ernst, qui, en beaucoup d'endroits, est devenue méconnaissable; en outre, ça et là, on a fait de nombreuses coupures visiblement étrangères à une conception artistique, et uniquement destinées à l'agrément personnel de certains chanteurs. Ces coupures sont surtout regrettables au dernier acte, dont le caractère se trouve dénaturé.

Comme nous l'avons déjà demandé, il faudrait que dans une « Académie » comme R. M.

l'Opéra, aucun changement grave ne pût être apporté à un chef-d'œuvre, sans autorisation préalable du ministre des Beaux-Arts.

Les grands concerts. — Au Conservatoire, le concert du 12 janvier nous a fait entendre quelques nouveautés. Il commençait par la symphonie en *mi bémol* de Mozart, écrite à Vienne en 1788, et que Wagner comparait à la symphonie en *la* de Beethoven, en disant : « J'ai cru découvrir une merveilleuse parenté entre ces deux ouvrages. Tous les deux peignent les transports qu'inspire à l'âme humaine la certitude d'avoir été créée pour le bonheur » (*Gazette musicale de Paris*, 1841). L'œuvre, à vrai dire, est un peu mince ; mais l'exécution, comme d'habitude, en a été parfaite. Les deux numéros les plus intéressants du programme étaient un fragment important du troisième acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, et la Rapsodie mauresque de Humperdinck. 2 flûtes, 4 hautbois, 1 flageolet, 1 tambourin, 1 clavecin et le quatuor à cordes, telle était la composition de l'orchestre qui accompagna le chœur des Trézéniens et des matelots, d'une facture à la fois si solide et si élégante, les récits et air de Thésée (M. Delmas), d'un style admirablement juste, auxquels le clavecin donnait une exquise couleur archaïque. Parmi les danses, on a surtout goûté le rigaudon, où le flageolet allié au tambourin produit un effet d'allure et de couleur toutes françaises. — Composée en 1883, au cours d'un voyage au Maroc, et exécutée pour la première fois en 1898, au festival Leeds, en Angleterre, la Rapsodie de M. Humperdinck m'a plu médiocrement, malgré certaines qualités de premier ordre. Cette musique est merveilleusement écrite pour l'orchestre, et parfois, d'un style très amusant ; ainsi, je citerai, au début du second morceau (*Une nuit au café maure*), le spirituel et charmant duo pour deux bassons, auxquels viennent se mêler successivement le cor anglais, le hautbois, la trompette... Humperdinck est de la famille de Weber, de Wagner, des grands coloristes allemands qui ont eu un sens étonnant de l'orchestre et de l'instrumentation. Le défaut, c'est l'absence de netteté. La première pièce (*Élégie au coucher du soleil*) et surtout la dernière (*Chevauchée dans le désert*) m'ont ébloui et un peu fatigué. Je n'ai pas toujours compris ce que l'auteur avait voulu faire. Dans ses tableaux descriptifs, il y a de l'empâtement et de l'encombrement ; — et je songeais à notre Berlioz, qui donne des impressions autrement nettes ! Deux chansons de M. Camille Saint-Saëns (1878), dont le texte est tiré de l'*Art d'être grand-père*, de Victor Hugo, étaient exécutées aussi pour la première fois. L'une d'elles a eu les honneurs du *bis* : c'est un chœur vif, léger, très doux (*Dansez, les petites filles ! etc...*), à peine souligné par quelques dessins d'instruments très discrets, d'expression toute *objective* (à l'inverse de la pièce de R. Schumann où *Le poète parle en voyant jouer les enfants*) ; en somme, une très jolie bluette. L'ouverture d'*Egmont* (Beethoven), qui a elle-même une péroration si brillante, terminait la séance. Le programme d'un tel concert était, en resumé, peu « sensationnel », mais la Société des Concerts rend tout intéressant par la valeur exceptionnelle de ses exécutants, si bien dirigés par M. G. Marty.

Pendant que M. Colonne donnait l'avant-dernière de la *Damnation de Faust*, sans épouser le succès de ce chef-d'œuvre mal composé, mais d'un romantisme si brillant, d'une couleur si belle et parfois d'un accent si profond, M. Chevillard, désireux sans doute de n'être pas dépassé par M. Gailhard, mettait à son programme, dès le lendemain de *Siegfried*, le premier acte de *Tristan et Iseult*, et nous faisait entendre le célèbre pianiste viennois M. Moriz Rosenthal, qui fut élève de Liszt, en 1877, et qui s'est déjà fait apprécier dans les deux mondes. Nous l'avons retrouvé,

quelques jours après, à la salle des Agriculteurs, où il a donné une série de récitals consacrés à Beethoven (sonate en *ut* mineur), à Chopin (berceuse, mazurka, valse en *ut* dièze mineur, sonate op. 35, nocturne en *sol* majeur, barcarolle, études, etc.), à Weber (sonate op. 39), à Scarlatti, G. Fauré, Rubinstein, Schumann (études symphoniques), etc., etc. M. Rosenthal, aujourd'hui âgé de quarante ans, et en pleine possession de toute sa force, est sans doute un très beau pianiste, dont la technique touche au prodige; mais les éloges dont sa venue à Paris avait été précédée m'ont paru exagérées. Il faut se garder de le comparer à Rubinstein. Il raffine trop; et, soit dans l'exécution des pièces classiques, soit dans le choix des morceaux qu'il joue, soit enfin dans ses propres compositions, son goût musical ne paraît pas toujours très sûr. Il nous a servi, à côté d'œuvres consacrées, quelques « fantaisies » et « arrangements » qui sont franchement mauvais.

Parmi les meilleurs artistes entendus ce mois-ci, nous ne devons pas oublier M. Henri Marteau et M. Risler. Aujourd'hui professeur de violon au Conservatoire de Genève, M. Marteau, est, à l'étranger, un de ceux qui s'appliquent à faire connaître la musique des maîtres français. Il y a quelque temps, à New-York (petite salle de Carnegie), il donnait trois séances brillantes au cours desquelles furent entendus un quintette et une sonate de Franck, le 1^{er} quatuor de G. Fauré, la 2^e sonate de Paul Lacombe, le quintette de Castillon; à Berlin, le 5 décembre dernier, il dirigeait l'exécution du quatuor de Fauré, et d'un quatuor de Saint-Saëns. Au programme du concert qu'il a donné avec M. Risler, le 6 janvier, à la salle Pleyel, étaient inscrites trois sonates de Beethoven : en *ut* mineur (op. 30), en *sol* majeur (op. 96), et en *la* mineur (op. 47, dédiée à Kreutzer). M. Risler est l'homme de France qui comprend le mieux Beethoven; M. Marteau s'est montré digne de M. Risler. Une parfaite exactitude, une virtuosité impeccable, jointes à une fidélité scrupuleuse dans l'observation des nuances et des mouvements, à une émotion sincère et profonde, dédaigneuse des petits moyens, tels furent les mérites de l'exécution. Beethoven, si souvent défiguré, affublé d'une perruque classique ou d'une chevelure romantique, nous est apparu dans toute sa puissance, sa fougue, et aussi sa maîtrise souveraine, sa santé, sa joie et sa bonté. Le fameux Presto de la Sonate à Kreutzer, sans rien perdre de son énergie, n'est pas devenu une course à l'abîme; les larges accords du début, d'un accent si noble et si tendre, n'ont pas été gâtés, comme il arrive, par des coups d'archet à la tzigane, et la seconde idée est restée ce que Beethoven voulait qu'elle fût : un chant religieux. Le motif de l'Andante a gardé sa douceur au milieu des difficiles variations où plus d'un violoniste adroit a recueilli des bravos immérités; et le magnifique élan du finale — coupé par une phrase si étrangement méditatif — n'a pas un instant compromis le rythme. La Sonate en *sol* majeur, par la grâce mélancolique de la première idée, l'allure valeureuse de la seconde, comme aussi par l'Andante expressif et sobre, le Concerto en *sol*, exécuté dernièrement par M. Risler au Concert Colonne, ont fait une grande impression. A la salle Pleyel comme au Châtelet, on a pu sentir tout ce que cette musique, si régulière, si pure dans sa forme, renferme d'émotion : il n'y a pas un accord, pas une modulation, pas un développement, peut-être, que Mozart n'eût pu signer; mais ce n'est pas ici, comme il arrive chez Mozart, un simple — et divin — jeu de notes : tout est vivant, tout a un sens, un accent. MM. Risler et Marteau ont compris ce sens, et rendu cet accent; ils ont mis en valeur toutes les mélodies, pianiste et violoniste passant tour à tour du premier au second plan. On a même pu voir M. Risler rabattre le couvercle de son monumental piano, dont le volume, d'après le calcul d'un mathématicien, dépasse de plus de 500 fois celui du violon.

Et ce fut un beau geste; car je sais bien des artistes sous les doigts de qui cet instrument sonore devient une machine de guerre.

La nouvelle *Société philharmonique* (8, rue d'Athènes) a pris un moyen infaillible pour attirer le public parisien à ses concerts : elle appelle successivement les artistes les plus renommés du monde civilisé, et leur donne, m'assure l'un d'entre eux, de très beaux honoraires.

Le 3 janvier, elle faisait entendre l'excellent quatuor dirigé par M. le Dr Gérold, professeur de chant, né en Alsace, et aujourd'hui fixé à Francfort où il a une légitime autorité; le 10 janvier, le trio hollandais (MM. Coenraad V. Bos, Joseph Van Veen, Jacques Van Leer) avec M^{me} Eléonore Blanc; le 17 janvier, le quatuor Halir, de Berlin (MM. Halir, Exner, Mueller, Dechert) et M^{me} Yvonne Saint-André; le 24 janvier, le quatuor Hayot, avec M^{me} Marie Brema... Il y a en ce moment à Paris une prodigieuse activité musicale qui,— sans aboutir précisément à quelque chose de décisif — élargit le goût public soit en introduisant de plus en plus l'esprit historique dans les programmes, ou en rapprochant les virtuoses du monde entier, soit en favorisant un retour marqué vers la musique de chambre.

Conférences musicales. — La *Scola cantorum* nous a donné, sur Chopin, un très agréable concert mêlé de conférence. M. Pugno s'était chargé de l'exorde : ce fut le *Scherzo* de Chopin en *si b* mineur, exécuté par le grand artiste avec toute la fougue et la nervosité nécessaires à ce genre de musique. Après quoi M. Larroumet, dans une conférence instructive et bien faite, illustrée par M. Pugno de nombreux exemples, a retracé la vie du musicien, en insistant sur les premières années, passées dans la Pologne malheureuse, et sur la fin, si touchante. Sans esquiver un parallèle avec Musset qui s'imposait à tous égards, l'éminent conférencier a su dédaigner le succès de scandale. Il a montré dans Chopin le Musset de la musique, aussi douloureux et impressionnable que l'autre, poète personnel avant tout comme lui, mais plus artiste (J'aurais dit, pour ma part, plus *pianiste*); il n'est pas jusqu'à ces *Nocturnes*, si chers à Chopin, qui ne révèlent en lui le romantique épris de la nuit; M. Larroumet a fait, sur ce sentiment inconnu aux classiques, de très justes et fines remarques. Mais ce que j'ai goûté particulièrement dans cette conférence, c'est la bienveillance et la sympathie avec laquelle fut feuilletée devant nous une existence brillante et douloureuse. M. Pugno nous a fait retrouver le musicien; M. Larroumet nous a fait aimer l'homme. — Je ne puis que mentionner — n'ayant pu y assister — deux autres conférences, qui, au dire de juges compétents, furent excellentes, et eurent le plus vif succès : celle de M. Pierre Lalo (à la Scola) sur Schubert, et celle de M. Fiérens-Gevaert (à l'Opéra-Comique), sur les librettistes de Gluck.

Le 19, M. Vincent d'Indy a fait au Collège des Sciences Sociales une conférence précise, généreuse, sur « la musique régionale ». L'éminent musicien voudrait une plus grande décentralisation; plus de prix de Rome! mais des séjours dans la province natale où le jeune musicien se retremperait aux sources populaires et traditionnelles... Nous espérons revenir un jour sur cette importante question. — Enfin, à la Bodinière, le mardi 21, a eu lieu une chaleureuse conférence de M. Bourgault-Ducoudray, illustrée par les chants d'une artiste charmante, M^{me} de Saint-André.

Les concerts historiques.

Dans une de ses dernières chroniques, notre confrère M. P. Lalo félicitait M. Gui Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, d'avoir, le premier, introduit l'esprit historique dans les programmes de concert. M. Ed. Colonne écrivait aussitôt au critique musical du *Temps* pour rappeler qu'il avait, le premier, donné une histoire de la *Symphonie*; abandonnant alors ce point de vue particulier, l'honorable M. Lalo précisait ainsi son affirmation : « Tout ce que j'ai voulu dire, c'est que M. Gui Ropartz est le premier qui ait donné, au concert, l'histoire *d'un genre musical* ».

Je ne voudrais rien écrire de désobligeant sur M. Ropartz, qui est un musicien très estimé faisant à Nancy d'excellente besogne, et encore moins sur M. Colonne qui a contribué si puissamment à faire l'éducation du public français; mais il n'est pas possible, pour être agréable à l'un de ces chefs d'orchestre éminents, de modifier la matérialité de certains faits, d'ailleurs bien connus. C'est Fétis, ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, ancien professeur au Conservatoire de Paris, etc., etc., qui a créé le concert musical historique, et, par-dessus le marché, la conférence explicative précédant le concert (peut-être même devrais-je aller jusqu'à dire qu'il est le créateur de la conférence, tout simplement).

A Paris, LE 8 AVRIL 1832, dans la salle du Conservatoire, et avec le concours des plus célèbres chanteurs d'alors, Fétis donna d'abord une « histoire de l'opéra ». Le concert était divisé en trois parties, dont chacune était précédée d'un discours : a) *Discours sur l'origine et les progrès de l'Opéra, de 1581 à 1650*; b) *Discours sur les progrès de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne de 1650 à 1750*; c) *Discours sur les révolutions de la musique dramatique, de 1760 à 1830*. On le voit, ce n'est pas l'ampleur qui manquait à ce programme ; ceux qui connaissent Fétis et son extraordinaire activité, ne s'en étonneront pas. Ce concert fut donné pendant que le choléra sévissait à Paris ; il eut cependant un très gros succès dont on recueillera l'écho dans les écrits du temps. Trouvant trop petit le local qu'il avait choisi d'abord, et encouragé par la curiosité publique, Fétis, six mois plus tard, donna un deuxième concert historique (à la *Salle de concert*, n° 13 de la rue Neuve-des-Capucines), le dimanche 18 novembre 1832, sur *la musique au XVI^e siècle, à l'église, au concert, au bal*. Ce concert était également divisé en trois parties, dont chacune était expliquée par une conférence : a) Discours sur la situation de la musique religieuse au XVI^e siècle; b) Discours sur la musique de concert vocale et instrumentale au XVI^e siècle; c) Discours sur la danse au XVI^e siècle, et la musique qui lui était destinée. Poursuivant toujours le même déssein, Fétis donna un troisième concert historique, le dimanche 24 mars 1833, à la salle Ventadour, sur *la musique au XVII^e siècle*; un quatrième concert historique, le 2 avril 1833 (ancienne salle de l'Opéra-Comique); un cinquième concert, le jeudi 23 avril 1835, au Théâtre royal italien « sur l'Opéra, depuis ses origines jusqu'à nos jours ». L'affiche de ce dernier concert a été donnée au Conservatoire par M. Albert Lhote, ancien alto du Théâtre-Italien, et se trouve aujourd'hui sur un des murs de la salle du Catalogue. En voici le contenu :

« 1^{re} PARTIE : 1^o Discours sur l'origine et les progrès de l'Opéra depuis 1590 jusqu'en 1835; 2^o Fragments de l'*Euridice*, musique de Péri et de Caccini (1590) et d'*Orfeo*, musique de Monteverde (1606), accompagnés par des violes, des basses de viole, orgues, guitares, harpe; 3^o Air de *Mitrane*, par l'abbé Rossi (XVII^e siècle); 4^o Air

et quatuor d'*Armide*, musique de Lulli (1686); 5^e Air de *Laodicea e Berenice* avec accompagnement de violon obligé, musique de Scarlatti (1703); 6^e Duo bouffe de la *Serva Padrona*, musique de Pergolèse (1734). — 2^e PARTIE : 1^o Air d'*Orfeo*, musique de Gluck (1770); 2^o Duo de la *Fausse Magie*, musique de Grétry (1777); 3^o Quatuor de l'*Irato*, musique de Méhul (1802); 4^o Air d'*Anna Bolena*, musique de Donizetti; 5^o Duo de *Guillaume Tell*, mus. de Rossini (1829).

« Le prix des places est le même qu'au Théâtre-Italien, excepté celui du parterre qui est fixé à 5 francs, et celui de l'amphithéâtre porté à 3 francs. On se fait inscrire pour les loges et les stalles, au bureau de la location du théâtre, rue Favart, de 10 heures à 5 heures. »

Les artistes qu'employa le conférencier pour cette sorte d'enseignement par l'orchestre, s'appelaient Rubini, Tamburini, Nourrit, Levasseur, Alexis-Dupont, Bordogni, Dabadie, Baillot, Damoreau, Grisi, etc. Enfin, le 14 avril 1855, à la salle Herz, Fétis donna un dernier concert historique (sur la musique religieuse, la musique de chambre et la musique de danse) qui remontait, pour le choix des morceaux exécutés, au XV^e siècle.

Sur ce sujet, on peut consulter la *Revue musicale* du 6 avril 1833, et les *Musiciana* de M. Weckerlin (1877, p. 56 et suiv.) qui cite aussi une brochure de Farrenc : *Les concerts historiques de Fetis*. — J. C.

Concerts de la Scola Cantorum. — Trois séances de musique ancienne française des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle (19 décembre, 28 décembre 1901 et 16 janvier 1902).

C'est encore sous l'impression profonde du chant admirable de M^{me} Jeanne Raunay dans le 1^{er} acte d'*Alceste* de Gluck, que j'écris ces notes sur les concerts historiques de la *Scola Cantorum*, où la raison voudrait que je suivisse l'ordre chronologique des œuvres et des concerts. Mais l'éclat de la dernière soirée fut tel, qu'il fait presque oublier les autres.

Certes, M^{me} Raunay est universellement connue maintenant, comme une de nos grandes artistes lyriques; mais jamais elle n'avait encore atteint à cette hauteur; on sent que son art et son esprit grandissent de jour en jour; il n'y a plus rien ici où se trahisse l'influence de la mode et du goût passager d'une époque : le style, la pensée ont une pureté, une perfection, une santé classiques; on y voit réunis les plus rares dons du chant, et une intelligence des passions, sobre, souple, puissante. J'ai entendu deux autres éminentes artistes dans ce 1^{er} acte d'*Alceste*; peut-être y avaient-elles quelques cris plus saisissants. L'une d'elles arrachait les larmes dans l'expression du sentiment maternel; mais ceux qui avaient eu le honneur d'entendre M^{me} Viardot dans *Alceste*, disaient que depuis elle on avait pu réussir peut-être à rendre l'émotion humaine du rôle, mais qu'il y manquait toujours le souffle de religieuse terreur et de passion héroïque. Ce souffle, M^{me} Raunay l'a retrouvé. Elle a rendu au chef-d'œuvre de Gluck sa grandeur olympienne. — C'est un bonheur pour nous de saluer en elle une de ces grandes tragédiennes dont le nom illumine une époque artistique, et se mêle à la gloire des génies, dont elles sont plus que les interprètes : dont elles sont l'âme même.

Dans les deux concerts précédents, la *Scola* avait donné le 4^e acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733), — acte très curieux au point de vue de l'orchestre et des effets descriptifs, mais bien moins intéressant que le 3^e et surtout que le 2^e acte, auxquels je m'étonne qu'on l'ait préféré; — et le 4^e acte d'*Issé* de Destouches (1708), — qui est une seconde incarnation de Lulli, un peu plus pâle, un peu plus fade, avec quelques indices de l'art nouveau de Rameau. — Je me promets de revenir, quelque jour, dans cette Revue, sur ce Destouches, qui est intéressant pour l'histoire des dernières années de Louis XIV. — Dans ces deux actes, M^{me} de la Rouvière a fait goûter le charme de sa voix fraîche, qui parle si délicatement à l'âme. M. Vieuille a donné de l'ampleur au rôle d'Hilas d'*Issé*. On a beaucoup applaudi aussi M^{me} Lovano.

Autour de ces trois actes des trois grands maîtres de l'Opéra français, on avait groupé un certain nombre de cantates de chambre (de Clérambault, A. du Mont, Rameau), d'un intérêt plus historique que vraiment artistique, parce qu'elles reflètent un peu trop ce qu'il y a de plus conventionnel et de plus mondain dans l'époque; — différents airs de Lulli (*Armide*, *Atys*), de Rameau (*Dardanus*), et de Gluck (*Armide*); — des pièces de clavecin, sur lesquelles il serait cruel d'insister, — et des chansons françaises *a capella* de Jannequin, Costeley et Roland de Lassus, exécutées par les chanteurs de Saint-Gervais.

L'orchestre, formé des élèves de la *Scola*, est naturellement un peu novice, et flétrit parfois sous la difficulté de la tâche. Mais l'enthousiasme et l'intelligence de M. Vincent d'Indy sont si communicatifs que sa direction a réussi souvent à tirer de cet ensemble d'écoliers des effets d'une simplicité et d'une sincérité auxquelles nos grands concerts ne nous ont pas habitués.

Je voudrais faire le même éloge des chœurs. Avec toute la sympathie que j'ai pour les chanteurs de Saint-Gervais, j'ai le regret de leur dire qu'ils ont besoin de s'appliquer davantage. Ils chantent quelquefois (trop souvent) incorrectement, constamment avec négligence, presque toujours avec lourdeur. Ils n'ont aucunement le style des chansons de cour du XVI^e siècle français. Ils leur enlèvent tout leur esprit et leur grâce légère. On ne leur ferait point ces critiques, si l'on n'était habitué à exiger beaucoup d'eux, parce qu'on se souvient de la beauté de certaines de leurs exécutions anciennes de Palestrina et de Vittoria. S'ils ne prenaient garde, ils compromettraient rapidement leur cause et celle de tout l'art ancien du XVI^e siècle.

Ces concerts historiques comptent parmi les plus intéressants de la saison musicale. Ils n'ont pas été les seuls donnés par la *Scola*. Il n'est pas de semaine où il n'y en ait deux ou trois, parfois deux en un jour; concerts et conférences se succèdent constamment. Il y a dans la vieille maison de la rue Saint-Jacques une vie intense, un bouillonnement d'art; c'est un autre Conservatoire, où se prépare une jeunesse ardente, enthousiaste, et qui aura, j'espère, la plus heureuse influence sur le développement futur de l'art français. — Pour le moment, le succès donne raison à l'œuvre de M. Vincent d'Indy. L'affluence à ces concerts est considérable. Le quartier se transforme. Aux environs s'installent de tous côtés des marchands de musique et d'instruments de musique, comme autour du faubourg Poissonnière. Le soir, la rue Saint-Jacques, la rue populaire, étroite et mal éclairée, est remplie d'équipages et de foule élégante. — Bref, c'est réellement une décentralisation artistique, à Paris même; la mode la favorise, et, pour cette fois, elle n'a pas tort: car il y a là le commencement de quelque chose de grand.

ROMAIN ROLLAND.

N. B. — Ne renoncera-t-on pas bientôt en France à prononcer et à écrire: *Glück*

(comme le marquent trop souvent les affiches de M. Chevillard, et même de la *Scola*) ? *Gluck* s'écrit sans tréma, et se prononce « *Glouck* ». — C'est une faute analogue aux deux suivantes, qui, à Paris, sont encore usuelles : *Niebelung* (avec un *e*) et *Tannhäuser* (avec le tréma sur l'*u*).

La « Louise » de M. G. Charpentier, en même temps qu'elle poursuit sa brillante carrière à Paris et dans plusieurs villes de France, vient d'être jouée, en Allemagne, à Elberfeld, Hamburg, Leipzig... avec un très grand succès. Il semble cependant que l'œuvre si originale et si osée de notre illustre compatriote ait provoqué quelque étonnement chez certains critiques : « A l'ensemble de l'œuvre manque la profondeur psychologique et la grandeur intérieure. Les personnages n'ont pas de caractère propre ; l'action montre le plus souvent la corde (*Fadenscheinig*), elle est souvent confuse, quelquefois vide. — En général, tout est superficiel et morcelé. Il en est de même pour la musique. M. Charpentier est un maître dans l'art de l'instrumentation (bien qu'il se laisse entraîner quelquefois à la brutalité). Il y a dans sa musique un charme piquant qu'on ne peut décrire avec des mots ; les couleurs sont multiples et brillantes, mais l'unité d'impression est impossible ». (Max SCHNEIDER, *Neue Zeitschrift f. Musik*, du 15 j.). — « Ce qui manque à M. Charpentier, c'est le sens dramatique (*Charpentier ist kein dramatiker*) ; son originalité poétique musicale est d'ordre lyrique, et excelle dans le tableau de genre. » (Dr BRUNS-MOLAR, *Deutsche Gesangskunst*). — Nous reproduisons, bien entendu, ces témoignages à titre de simples documents ; mais, quelque sévères qu'ils soient, ils méritent réflexion. — A quand le nouvel opéra *Marie*, qui doit faire une suite à *Louise* ?

— La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles vient d'acquérir en Allemagne, pour 50.000 francs, une collection d'une valeur inestimable : la collection Wagner. Parmi les 9.000 volumes, le savant bibliothécaire de Bruxelles, M. Wotquenne a trouvé des œuvres inédites de Roland de Lassus, et de plusieurs des compositeurs franco-flamands du XVI^e siècle, le recueil des œuvres de clavecin de Haffner, l'édition originale des œuvres pour orgue de Frescobaldi, les opéras de Caccini, la collection des opéras et des motets de Lulli, une collection d'hymnologie protestante, plus rare et plus nombreuse que tout ce qu'on possède en Allemagne, des œuvres autographes des fils de Bach, de Boieldieu, de Schubert, et dix-huit opéras de Gluck, dont plusieurs inédits. M. Gevaert se propose de faire paraître une étude sur ces derniers. — Ajoutons que tous les exemplaires de cette collection sont dans un état de conservation parfaite, et souvent encadrés de magnifiques reliures, signées des noms les plus fameux du XVII^e siècle.

Toutes nos félicitations à notre aimable et érudit confrère M. Wotquenne ; cette superbe acquisition est une bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent à la musique.

Erratum. — Une erreur de mise en page, qui s'est produite dans notre dernière livraison (décembre 1901, pp. 448-449), a interverti l'ordre des deux pages de musique notée qui contiennent la Canzone : *La Organistina bella*, à la suite de l'article de M. Michel Brenet, *Deux mss de musique de luth*. Nos lecteurs auront aperçu et corrigé d'eux-mêmes cette erreur, en lisant la page 449 avant la page 448.

— *L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro divers articles sur la musique religieuse.*

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.