

Les « Hirmi » de Pâques dans l'office de l'Eglise grecque.

Les chants dits *Hirmi* doivent être comptés parmi les plus anciens et les plus caractéristiques de la liturgie grecque. Voici d'abord la traduction littérale des paroles :

Hirmus de la 1^{re} ode :

« [C'est] le jour de la résurrection : soyons rayonnants de joie, ô peuples! [c'est] la Pâque du Seigneur [oui, c'est] la Pâque. Car le Christ-Dieu nous a fait passer de la mort à la vie, de la terre au ciel, nous qui chantons l'hymne de victoire. »

Hirmus de la 3^e ode :

« Venez, buvons un breuvage nouveau, non pas [ce breuvage] miraculeusement sorti d'un rocher stérile, mais [buvons à] la source de l'immortalité jaillissant du tombeau du Christ dans lequel nous sommes réconfortés. »

Hirmus de la 4^e ode :

« Que, préposé à la garde divine, le prophète de Dieu Habacuc se tienne à nos côtés pour nous montrer l'ange resplendissant de lumière et répétant d'une voix retentissante : Aujourd'hui le salut [est donné] au monde, parce que le Christ est ressuscité comme [il est] tout-puissant. »

Hirmus de la 5^e ode :

« Veillons de grand matin et, au lieu de parfums, offrons l'hymne de la louange à notre maître, et nous verrons le Christ, soleil de justice, portant à tous l'aurore de la vie. »

Hirmus de la 6^e ode :

« Tu descendis dans les profondeurs de la terre, et tu brisas les verrous éternels qui tenaient enfermés les captifs, ô Christ, et le troisième jour tu ressuscitas du tombeau, comme Jonas des entrailles du monstre marin. »

Hirmus de la 7^e ode :

« Celui qui délivra les enfants de la fournaise ardente, devenu homme, souffre comme un mortel, et par sa souffrance, revêt ce qui est mortel de la beauté de l'immortalité, lui, le seul Dieu glorieux et béni de nos Pères. »

Hirmus de la 8^e ode :

« C'est la bénie et sainte journée, l'unique journée parmi les sabbats, reine et maîtresse, la fête des fêtes, la solennité des solennités, en laquelle nous bénissons le Christ dans les siècles. »

Hirmus de la 9^e ode :

« Illumine-toi, illumine-toi, ô nouvelle Jérusalem ! Car la gloire du Seigneur s'est levée sur toi. Danse en chœur et tressaille, Sion. Et toi, chaste Mère de Dieu, réjouis-toi dans la résurrection de ton fils. »

Rappelons en quelques mots le rôle de ces chants dans les offices de l'Eglise grecque.

On appelle *Hirmus* (εἶρμός) la strophe-type dont le mètre et la mélodie servent de modèle aux tropaires (τροπάρια) ou strophes de l'hymne ou de l'ode, en tête de laquelle il est placé ; il peut s'appliquer aussi aux strophes d'autres hymnes ou odes.

Au lieu de *strophe-type* on pourrait l'appeler encore *antienne-type*. En effet, les strophes des hymnes grecques, à l'origine, n'étaient autre chose que des antiennes métriques destinées à être intercalées après chaque verset des *cantica* (ὠδαί) de la sainte Écriture. Ces cantica, formant une partie importante de l'Office matutinal de l'Eglise grecque, sont au nombre de neuf. De là le nombre sréréotype de neuf odes ou hymnes que l'on dit former un canon (κωνόν).

Étant donnée cette destination embolismique de l'*hirme*, l'on comprend pourquoi il emprunte le plus souvent au cantique sa pensée la plus saillante, et fréquemment même les termes dans lesquels elle est exprimée, pour l'appliquer ensuite au mystère ou au saint dont on célèbre la fête. On dirait un bouquet spirituel des plus belles fleurs cueillies dans l'ode sacrée.

Cette *liaison*, cet *enchaînement* (εἶρμός de εἶρω) (1), cette combinaison et commutation de pensée avec le *canticum* (ὠδή) semble caractériser l'*Hirmus* et le distinguer, lui et ses tropaires, du στιχηρόν ; car celui-ci n'a aucun lien de concept avec le *bsaume* auquel il sert d'antienne (2).

C'est ainsi que dans l'Office de Pâques, le premier *Hirmus* emprunte son idée dominante au cantique de triomphe (ἐπινίκιον) chanté par Moïse après le passage de la mer Rouge (1^{re} ode scripturale). Le sixième *Hirmus* fait allusion à la prière du prophète Jonas (6^e ode), le septième à la prière des trois enfants dans la fournaise ardente (7^e ode). Partout, les idées des *Hirmi* se trouvent *rattachées* à l'ode sacrée par une *combinaison* (εἶρμός) d'images et d'expressions plus ou moins étroite.

Ce n'est qu'en vertu du même principe que la 2^e ode du canon s'omet dans l'Office, en dehors du Carême, depuis le XI^e siècle environ. En effet, la 2^e ode scripturale, un peu longue d'ailleurs, n'est pas tant un cantique composé pour louer et chanter Dieu qu'un avertissement et un reproche que le Seigneur adresse à son peuple pour l'amener à la pénitence.

L'*Hirmus* et les tropaires qui s'y rapportent, retracent ces idées : d'où leur emploi exclusif au temps du Carême. Aussi bien les *recueils des Hirmi* (εἶρμολόγιον) postérieurs à l'époque indiquée plus haut ne donnent plus cette 2^e ode pour les temps ordi-

(1) Je ne sais si le terme εἶρμός qui a tant occupé les liturgistes, a jamais été expliqué dans ce sens : peut-être serait-il le vrai sens premier et étymologique du mot.

(2) Cf. Christ, dans les *Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissensch.*, 1870, II, et Pitra, *Hymnographie de l'Eglise grecque*, Rome, 1864, etc.

naires, mais ils passent de la 1^{re} ode à la 3^e, conservant ainsi le nombre mystique de neuf, comme notre série des *Hirmi* le fait voir; en réalité, il n'en reste que huit, puisque la deuxième est supprimée.

La mélodie des *Hirmi* de Pâques présente dans les éditions et dans les manuscrits, des variantes plus ou moins sensibles. Une bonne série complète se trouve dans le *Codex palatinus graecus 243* de la Bibliothèque Vaticane. Ce manuscrit écrit en notation dite damascénienne, paraît être du xiv^e siècle, et provient probablement de l'Orient.

Il est très sobre dans l'emploi des signes d'ornement : les σημάδια inventés par Koukouzélès (xiii^e siècle) et les soi-disant-grandes ὑποστάσεις, y font presque complètement défaut.

Les signes d'ailleurs ne présentent aucune difficulté pour la traduction. Ce n'est que de loin en loin que de manifestes erreurs de copiste demandent à être corrigées par des conjectures rendues aisées d'ailleurs par la comparaison avec des passages analogues.

Quant au rythme, la certitude n'est pas tout à fait la même, vu que la valeur exacte des signes n'est pas suffisamment connue.

Pour ce qui est de nos *Hirmi* de Pâques, je crois juste de les interpréter avec un *mi* bémol. Cette méthode se trouve pleinement confirmée par la version des mêmes chants dans le rite slave.

On sait, en effet, que les peuples de cette nation ont reçu leur rite et leur chant, avec la doctrine évangélique, de Constantinople, dès le ix^e siècle. Au siècle suivant, le premier prince russe converti au christianisme, Vladimir, et son épouse Anne, sœur de l'empereur grec Basile, firent mander de Constantinople tout un chœur de clercs et de psaltes.

Cette origine se révèle non seulement dans tout l'ensemble du rite slave, qui n'est qu'une copie exacte du rite grec (à l'exception de la langue), mais jusque dans certains détails qu'il est intéressant d'observer. Ainsi les textes liturgiques de l'Église slave sont jusqu'à ce jour écrits avec les mêmes caractères majuscules de l'alphabet grec du ix^e siècle, que les apôtres saint Cyrille et saint Méthode avaient apportés de Constantinople. Ils suppléèrent par des emprunts faits à l'alphabet hébraïque, ou par d'autres combinaisons, au défaut de lettres grecques propres à figurer les sons particuliers à la langue slave. Le *tsé* slave par exemple est au fond un *tsadé* hébraïque; le *cha* slave un *chinne* hébraïque, etc.

Ce qui nous intéresse ici surtout, c'est que le texte des chants slaves est en tout semblable à celui des chants grecs. Ainsi les *Hirmi* slaves de la fête de Pâques sont la traduction littérale des *Hirmi* de l'Office grec. Ne faut-il pas en conclure à une identité du type mélodique? Je le pense. En tout cas les *Hirmi* slaves, notés pour ce motif sous les *Hirmi* grecs, présentent un dessin et un mouvement mélodiques très semblables à ceux du chant grec du xiv^e siècle. La différence n'est qu'une différence de diapason et de son. Les *Hirmi* des Slaves, comme du reste tous leurs chants hirmologiques du premier mode, appartenant au mode de *mi*, le dorien antique, sont aussi notés en ton de *mi*.

La raison en est que le chant de cette nation a été principalement conservé par tradition orale. A vrai dire, il n'a été noté d'une manière plus générale qu'à l'époque où fut introduite la notation latine, c'est-à-dire au xvii^e siècle. On se guida alors d'après l'oreille. La notation du chant grec au contraire date d'une époque plus reculée et fut beaucoup plus répandue.

Le premier Hirmologion slave fut imprimé en 1700, puis réimprimé en 1816, et,

depuis, plusieurs fois. De Castro y a puisé les exemples insérés dans son *Methodus cantus græco-slavici* (1). La mélodie est plus simple, plus monotone que la mélodie grecque, moins soignée sous le rapport de l'application des syllabes aux notes. Si de semblables défauts sont inhérents à la conservation orale des types mélodiques, ils ne diminuent en rien l'authenticité du type, qui n'en offre que plus de garanties; car l'unique préoccupation de celui qui chante est de conserver ce type. Nous pouvons donc être assurés que la version slave n'est que la traduction exacte de la version manuscrite du texte grec et qu'il faut par conséquent interpréter celle-ci avec un *mi* bémol et un *si* bémol.

Pour le 1^{er} Hirmus, je signalerai quelques versions différentes. 1^o Celle du ms. III 20 de la Bibliothèque Barberini (Rome), ms. du xv^e ou xvi^e siècle provenant du mont Athos. Elle diffère très peu du type moderne que l'on trouve dans l'édition de Σακελλαρίδης (*Ἑορτολόγιον*, Athènes, Kousoulinos, 1896, p. 4 et *Χρηστομάθεια*, *ibid.* 1895, p. 192). C'est un vrai mode dorien transposé de *mi* à *ré*, et tenu dans le genre du 4^e mode latin (avec *si* bécarre). Cette version diffère de celle du Cod. pal. gr. 243 de la Bibliothèque Vaticane (xiv^e siècle) et du texte donné par de Castro d'après la tradition slave, (*Méthod. cant. græco-slav.*, Rome, 1881, p. 154 et suiv.), en ce qu'elle dépasse à l'aigu les degrés *sol* byzantin et *la* slave. Si cette limite n'est jamais franchie dans les deux autres versions, c'est peut-être parce que la technique slave, établie sur le système tricordal, est incapable de représenter le *si* naturel ou ce que les musicologues ont appelé le « triton ». Elle évite donc un degré qui lui est étranger. 2^o La version donnée par le ms. E. γ II, de l'abbaye basilienne de Grotta ferrata, près Rome (ms. daté de 1281, provenant d'une époque où l'influence réciproque de la musique latine et de la musique grecque était assez grande), a pour caractéristique l'emploi du *sol* grave (προσλαμβάνόμενος), qui n'est jamais touché dans la version vaticane ni dans les chants les plus stéréotypes du 1^{er} mode byzantin. Peut-être le compositeur ou rédacteur s'est-il représenté la mélodie une quinte plus haut (de *ré* à *ré*, et non de *sol* à *sol*). Ce n'est plus un 1^{er} mode hirmologique ni du type slave, ni du type donné par le ms. palatin grec 243, mais plutôt un 1^{er} mode du type latin, fondé sur le pentacorde et non sur le tétracorde.

Dom HUGUES GAISSER O. S. B. (Rome).

Les Années de Jeunesse de J.-P. Rameau (suite).

La notice de Rameau, dans la *Biographie universelle des musiciens*, est un très brillant chef-d'œuvre de rhétorique perfide; au cours de cette étude, il deviendra facile de saisir sur le vif d'étranges procédés de travail. On verra comment les phrases les plus innocentes de Maret se sont transformées en épisodes variés, fort intéressants peut-être, mais auxquels il ne manque que de n'être point inventés de toutes pièces.

La famille des Rameau, probablement fixée depuis longtemps dans la ville, était de bonne et ancienne bourgeoisie dijonnaise. Les parents de Claudine de Martinécourt, la mère de notre compositeur, se rattachaient peut-être même à une antique maison de la noblesse bourguignonne, dont certain membre s'était jadis couvert de gloire au temps

(1) De Castro, *Methodus cantus græco-slavici*, Roma, Propaganda, 1881, p. 154 ss.

des dernières croisades. C'est du moins ce que disait clairement Jean-François Rameau, le propre neveu du maître et l'original de ce personnage étrange portraicturé par Diderot avec plus de verve que d'exactitude. Dans une sorte d'autobiographie versifiée que nous avons de lui, il se réclame tout de bon de ce glorieux parentage :

A de Martinécourt tenant par alliance
J'ai sceu toujours prêter l'oreille à la vaillance.
Dans Byzance on le vit pour la cause des rois :
Philippe le Hardi couronna ses exploits (1).

Et en fils pieux, Jean-François Rameau croit devoir insinuer que ses ascendants paternels auraient pu pareillement se prétendre issus d'une souche aussi antique ou peu s'en faut. « Si l'on tenoit, ajoute-t-il en note, au noble seigneur Rameau de Flagei, mon oncle avoit raison de ne pas chercher à acquérir de nouveaux titres de noblesse : titres que je n'ai pas encor eu le tems ni les raisons de rechercher. »

N'insistons point trop sur ces prétentions nobiliaires, à quoi il serait malaisé de trouver un fondement solide. Toujours est-il que, sans grand souci des exploits d'ancêtres plus ou moins authentiques, Jean Rameau (2), le père du compositeur, était un modeste organiste et que ses trois enfants suivirent comme lui la carrière musicale. Si l'on en croyait Maret, la vocation de Jean Rameau aurait été tardive. « Le père du grand Rameau avoit près de trente ans, raconte-t-il, lorsque M. Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité à la tribune et de son application à l'écouter, lui donna les premiers principes de musique et lui fit mettre la main sur le clavier. » J'ai peine à croire qu'en commençant à cet âge l'étude théorique et pratique de son art, Jean Rameau fût jamais arrivé à acquérir une habileté suffisante pour tenir les orgues de paroisses importantes, en une ville où la musique était, nous le verrons, fort cultivée et où les exécutants de mérite n'étaient pas rares. Maret n'était aucunement musicien. Il le fait bien voir, en admettant sans discussion une semblable anecdote, laquelle d'ailleurs ses successeurs se sont bien gardés de laisser perdre.

Quoi qu'il en soit, lors de la naissance de son fils aîné, Rameau le père exerçait déjà la profession d'organiste. Selon une conjecture fort probable de Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*), c'était en l'église collégiale de Saint-Etienne (3), où l'enfant fut baptisé, bien que né sur une autre paroisse. Plus tard, en 1704, il est probablement en possession de l'orgue de l'église Saint-Michel, qu'il aurait alors tenu jusqu'à sa mort et auquel Claude Rameau, son fils cadet, l'aurait remplacé (4).

C'est le 25 septembre 1683 que Jean-Philippe Rameau vint au monde, sur la paroisse Saint-Médard. La maison paternelle, nous apprend M. Ch. Poisot (*Essai sur les musiciens bourguignons*) était au n° 5, cours Saint-Vincent, dans la rue Saint-Michel.

(1) *La Raméide*, poème (en cinq chants). — Amsterdam et Paris, 1766 (p. 20).

(2) C'est ce prénom de Jean, le même que celui de son fils, que lui donnent toujours les actes authentiques qui le concernent et où il est question de lui. Cependant son petit-fils Jean-François, dans sa *Raméide*, l'appelle Maurice Rameau, et quelques biographes modernes l'ont suivi là-dessus. On peut assez raisonnablement supposer que Jean-François connaissait le prénom de son aïeul. Il est donc à croire que l'organiste dijonnais portait l'un et l'autre.

(3) Cette collégiale devait être une des églises les plus importantes de Dijon, qui ne possédait pas alors de cathédrale : l'érection de la ville en évêché ne remontant qu'à l'année 1731.

(4) C'est du moins ce que donne à penser une pièce des Archives communales de Dijon (D, 38), par laquelle le trésorier-receveur des revenus de la fabrique de Saint-Michel demande à « Messieurs les Vicontes Mayeurs et Echevins de la ville de Dijon » l'autorisation de choisir pour son suppléant en cette charge « le Sr Rameau, maistre organiste en cette ville qui réside en la paroisse Saint-Michel ».

Le même jour, à quatre heures de l'après-midi, le nouveau-né était baptisé en l'église Saint-Etienne « par le sacristain vicaire d'icelle » ; mais il n'en fut pas moins inscrit sur le registre de sa paroisse. L'acte, cité par Jal, le dit « fils de M. Jean Rameau, bourgeois et organiste à Dijon, et de Claudine de Martinécourt sa femme ». Le parrain était « noble Jean-Baptiste Lantin, écuyer, sieur de Montagny, conseiller du Roy au Parlement de Bourgogne », et la marraine, « Demoiselle Anne-Philippe Vallon, fille de M. Richard Valon, chevalier, seigneur de Mimeure et de Vouges, cy-devant conseiller au Parlement ».

Le choix de ces personnages d'importance montre bien que Jean Rameau tenait un rang assez honorable et qu'il était admis, comme professeur ou comme concertant, dans la familiarité des meilleures maisons de la ville. On sait d'ailleurs que la profession d'organiste était fort considérée au ^{xvii}^e siècle : c'était une de celles, tout au moins, qu'on pouvait exercer sans déroger. D'autre part, les arts et la musique en particulier étaient alors fort cultivés dans la haute société dijonnaise. Ce Jean-Baptiste Lantin, conseiller au Parlement de Bourgogne, qui avait accepté de tenir sur les fonts le fils de l'organiste de Saint-Etienne, ne dédaignait pas de se livrer assez assidûment à la composition musicale. Homme fort savant en langues grecque, hébraïque et latine, versé dans les langues modernes, géomètre et mathématicien, familier des savants et des beaux esprits de Paris, il trouvait le temps de dissenter sur l'origine des arts et la musique des anciens et laissait en manuscrit, à sa mort, la musique de plus de trente odes d'Horace, de l'*Atys* de Catulle et d'autres poésies latines modernes (1).

C'était, certes, un puissant patronage pour Jean Rameau. Il est à penser qu'il n'était pas moins estimé d'autres personnes de distinction. Aussi sa situation devait-elle être prospère, et s'il n'a pas cru devoir engager ses fils en une autre carrière que celle qu'il avait suivie, ce ne furent point à coup sûr les difficultés matérielles qui le détournèrent de ce dessein. Fétis prétend bien, à vrai dire, qu'il destinait Jean-Philippe, son aîné, à la magistrature, mais il est visible que c'est là une assertion gratuite (2).

En effet, avouons que si notre bourgeois de Dijon eut véritablement cette intention, il s'y prit d'étrange sorte pour arriver à ses fins. Jean-Philippe, Claude son frère et leur sœur Catherine, peut-être leur aînée de quelques années (3), reçurent tous les trois la même éducation première, et leur père ne négligea rien pour leur faire, ainsi qu'on l'a dit, « une tête musicale ». « Il leur enseigna la musique, rapporte Maret, avant même qu'ils eussent appris à lire ; des récompenses proportionnées à leur désirs étoient distribuées à ceux qui sçavoient bien leurs leçons, et l'inattention et la fainéantise étoient punies très sévèrement : aussi les enfants surent-ils parfaitement la musique... »

Cette discipline familiale était plus propre à former un virtuose qu'un conseiller

(1) Cf. Abbé PAPILLON. *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne* (1742).

(2) Ni De Croix ni Maret ne font allusion à ces visées paternelles. Mais ce détail fait bien dans le récit. C'est le thème classique de l'artiste contrarié dans sa vocation, et cela s'allie à merveille avec ce que Fétis dira du séjour de Rameau au collège comme de l'éducation musicale de hasard qu'il prétend avoir été la sienne.

(3) Du moins on peut le croire d'après quelques mots de Maret qui l'avait certainement connue. On sait que Catherine Rameau, très bonne claveciniste, enseigna toute sa vie la musique à Dijon. « Demoiselle Catherine Rameau, dit Maret, qui n'est morte qu'en 1762... » Il n'y aurait eu rien de surprenant à cela si elle eût été plus jeune que son frère qui lui survécut deux ans. De plus, le biographe ajoute que, plusieurs années avant sa mort, ses infirmités l'avaient mise hors d'état d'exercer sa profession et qu'elle subsistait d'une pension que son frère lui faisait. Tout ceci semble bien prouver qu'elle était alors extrêmement âgée.

Remarquons encore que Maret ne mentionne qu'une des sœurs de Rameau, qui en avait au moins deux, lesquelles sont nommées avec lui dans le contrat de mariage de son frère Claude « demoiselles Margueritte et Marie Rameau ». Sans doute une d'entre elles portait aussi le nom de Catherine que Maret donne à celle qu'il signale comme bonne musicienne. Quant à l'autre, nous ignorons tout à fait si elle reçut la même éducation que les autres enfants de Jean Rameau.

au Parlement, on en conviendra. Il paraît d'ailleurs qu'elle profita fort bien aux trois enfants. Jean-Philippe, nous dit-on, servi par ses dispositions merveilleuses, fit des progrès si rapides qu'à sept ans il exécutait couramment toute espèce de musique, et son frère et sa sœur n'étaient pas moins habiles. Claude Rameau, dont la vie s'écoula tout entière en province, n'en fut pas moins un organiste des plus remarquables. « Il n'étoit pas, à beaucoup près, aussi sçavant que son frère, écrit Maret; mais il avoit comme lui un feu que l'âge même ne put point amortir, la main *bien plus brillante* et la plus excellente exécution. »

Cependant le moment arriva où Rameau le père jugea convenable de ne plus borner à la musique et au clavecin les études de ses enfants : son aîné fut mis par ses soins au collège des Jésuites de Dijon. C'est évidemment cette circonstance qui a fait juger à Fétis qu'il ne le destinait point à la musique. Il eût pu réfléchir cependant qu'il n'y avait rien là que de très naturel, car les nombreux artistes qui s'étaient formés dans les maîtrises de ce temps y avaient exactement fait les mêmes études que dans les classes élémentaires des collèges. Puisque Jean Rameau n'avait pas voulu — ou peut-être pas pu — profiter des ressources de ces fondations, il était compréhensible qu'il voulût y suppléer autrement; car la connaissance de la langue latine, tout au moins, n'était pas alors jugée inutile à un maître de chapelle ni même à un organiste.

Jean-Philippe ne termina pas d'ailleurs le cours de ses humanités. Il ne dépassa pas la quatrième. C'est dire qu'il dut quitter le collège vers treize ou quatorze ans, après trois ou quatre années de séjour. Fut-il un écolier modèle, digne d'être cité comme exemple? Je n'oserais l'affirmer sans prétendre avec Fétis qu'il se soit fait expulser de la maison. Écoutons le récit plus simple de Maret : « Le père Gauthier, religieux Carme, condisciple de Rameau, m'a assuré qu'il se distinguoit dans ce collège par une vivacité peu commune, mais que pendant les classes il chantoit ou écrivoit de la musique et qu'il ne passa pas la quatrième » (1).

Malgré cette application médiocre, il paraît qu'il apprit facilement le latin. En effet, il faut bien qu'il ait possédé cette langue, assez du moins pour la lire couramment sinon pour l'écrire avec élégance. Car les travaux théoriques de sa maturité supposent nécessairement une longue méditation de tous les traités de ses prédécesseurs. Qu'aurait-il pu faire sans l'intelligence facile de l'idiome en lequel ils ont été souvent composés?

Toutefois, cette connaissance moyenne de la langue classique n'excédait point alors les limites du bagage d'un écolier de quatrième. Si Rameau n'alla pas plus loin dans ses classes, il ne s'ensuit pas qu'il s'y était refusé ni qu'on l'en avait jugé incapable. Je croirais plus simplement que son père estima qu'il en savait assez; il le reprit chez lui pour pousser plus loin l'éducation musicale si bien commencée et que ce séjour au collège avait dû forcément interrompre.

C'est au cours de ces trois ou quatre années passées au foyer paternel que le génie du jeune homme a dû prendre son premier essor et puiser dans une étude assidue et approfondie de la théorie et de la pratique de l'art les éléments solides de son futur épanouissement. Nous ne savons rien malheureusement sur cette période, décisive pourtant dans la vie de l'artiste, et nous ignorons quel musicien eut la gloire

(1) Voilà tout sur ce sujet. Mais la rhétorique de Fétis s'est copieusement exercée sur un texte si simple. « Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades étaient chargés par lui de traits de solfège ou de fragments de sonates. Les choses allèrent si loin que la présence d'un tel étudiant dans le collège parut intolérable et que ses parents furent priés de l'en retirer. »

de former et de pétrir ce puissant esprit. Son père, qui avait pris tant de soin de ses premières études d'enfant prodige, demeura-t-il son seul maître, ou bien, se méfiant de ses propres forces, a-t-il confié cette tâche à des mains plus habiles que les siennes ? S'il y a quelque chose de vrai en ce que dit Maret de la vocation tardive du père du grand homme, la seconde hypothèse est bien vraisemblable. Jean Rameau pouvait être devenu un exécutant habile sans être un profond harmoniste. Il semble avoir cultivé avec trop de sollicitude et de zèle les dispositions de son fils pour s'être imprudemment jugé capable de mener seul à bonne fin le développement d'un esprit dont il avait à coup sûr pressenti déjà la portée prodigieuse.

Nous connaissons trop peu de choses des musiciens, organistes ou maîtres de chapelle, qui habitaient alors la capitale de la Bourgogne pour essayer de rechercher à qui revint cet honneur. Quoique bien mal renseignés, nous en savons pourtant assez pour montrer quelle fausse idée on se fait généralement encore des ressources que la ville présentait alors. « Devenu libre, dit Fétis à ce propos,... Rameau ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient, tant bien que mal, son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement, cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas le même avantage pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence... » Voilà des affirmations qui ne résistent point à l'examen des faits. Il suffit d'avoir tant soit peu pratiqué les œuvres des maîtres français du ^{xvii}^e siècle pour voir tout ce que ces assertions cachent d'ignorance et de mauvaise foi. Jamais nos musiciens n'ont possédé une conscience aussi nette des exigences de leur art, une aussi profonde maîtrise de ses procédés et de sa technique. Sans doute, en dépit d'une éclatante exception, — Rameau lui-même, — la décadence s'accusera rapide au siècle suivant. Mais rien ne la laisse pressentir encore en 1695. Nous sommes au temps des Charpentier et des Lalande, deux artistes de premier ordre, dissemblables on ne peut plus, encore que supérieurs l'un et l'autre : celui-ci, par la noblesse et la grandeur du style, par l'aisance et l'ampleur — en quoi Händel ne l'a point surpassé — avec lesquelles il sait faire mouvoir les masses imposantes de ses grandes compositions décoratives ; celui-là, par l'éloquence pénétrante et la sincérité de la déclamation, la vigueur de conception, l'expression profonde et pathétique, la recherche des accords et des combinaisons instrumentales. Et autour de ces deux grands hommes, combien d'autres pourrait-on citer, dont les œuvres, sans avoir la splendeur et l'éclat de celles-là, n'en méritent pas moins d'attirer encore et de retenir notre attention !

S'il est vrai que Paris attire déjà les mieux doués des artistes, cette centralisation ne va pas jusqu'à anéantir la vie des centres provinciaux. Au contraire de ce qui se passe de nos jours, ce n'est point à Paris que se forment les musiciens que le hasard n'y a pas fait naître. Beaucoup et des plus illustres, n'ont jamais eu d'autres maîtres que ceux qui professaient dans les maîtrises de leur ville natale. Ils ont fait valoir sur un plus brillant théâtre les talents mûris par la science et l'expérience de compositeurs obscurs, qui, pour avoir passé leur vie au chœur ou à l'orgue de quelque cathédrale, n'en avaient pas moins largement participé à la culture excellente commune à tous les musiciens français du temps. Bien mieux : avant de recevoir à la Cour ou dans la Ville la consécration suprême, ils auront bien souvent passé une part notable de leur carrière en des cités provinciales, sans que l'éloignement ait empêché leur mérite de se faire jour. Henri Du Mont et Pierre Robert, tous deux maîtres de la cha-

pelle du roi, sont dans ce cas. Le premier fait son éducation à Maëstricht et ne vient à Paris qu'à trente ans passés ; le second, ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame, il est vrai, n'en était pas moins resté à Senlis près de dix ans avant de revenir comme maître de musique à la métropole. Et quand le roi souhaite plus tard remplacer ces deux artistes vieillissés à son service, il ne limite pas son choix aux compositeurs de la capitale ; il s'adresse à tous les évêques de France pour qu'ils avertissent leurs maîtres de chapelle du concours qui va s'ouvrir à Versailles. Cela se passait l'année même de la naissance de Rameau.

Il n'y a donc en vérité aucune raison de s'imaginer qu'une ville comme Dijon, ville parlementaire, opulente et cultivée, ne possédât point de musiciens capables d'enseigner aussi bien qu'on le pouvait faire à Paris, la théorie et la pratique de l'art. Il est même plus que probable qu'il s'y trouvait quelques compositeurs d'un mérite secondaire, je le veux bien, mais réel. Un maître de musique de Saint-Etienne, l'église où Rameau le père était organiste, Pierre-Richard Menault, prêtre originaire de Beaune, est cité par l'abbé Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*) comme auteur de plusieurs messes à cinq et six voix, sur thèmes de plain-chant, dans le style polyphonique ancien encore assez en faveur chez nous : compositions éditées chez Chr. Ballard de 1676 à 1692. On lui attribue pareillement des *Vêpres* en musique, dédiées au P. de la Chaise, confesseur du Roy. Quel que puisse être le mérite de ces œuvres, on avouera que ce musicien, qui prit part au concours de 1683, était au moins capable d'enseigner au jeune Rameau mieux que quelques règles de contre-point au hasard. Toutefois Menault, mort en 1694, n'a guère pu participer beaucoup à l'éducation de Jean-Philippe et nous ne savons rien de son successeur. Le même abbé Papillon cite aussi, comme un fort habile homme et un maître excellent, un certain Farjonel, chanoine et maître de musique de la Sainte-Chapelle. Celui-là a tout au moins formé un musicien agréable, très goûté à Paris dans le premier quart du XVIII^e siècle : Drouart du Bousset, né à Asnières, près Dijon, en 1662, élève comme Rameau du collège des Jésuites, estimé de son temps pour d'aimables cantates françaises, des églogues, d'innombrables airs sérieux, tendres ou bachiques. Ballard, son beau-père, en édita vingt et un livres, par trimestre, de 1690 à 1695, et bien d'autres encore par la suite (1).

Tous ces musiciens dijonnais trouvaient autour d'eux un public éclairé, amateur des beaux-arts, capable à l'occasion d'en dissenter en connaissance de cause et sachant tout au moins les encourager. La province était fertile en beaux esprits. Le parlement de Bourgogne ne comptait pas seulement dans son sein de doctes jurisconsultes et d'intègres magistrats. Présidents ou conseillers se piquaient d'employer intelligemment dans le culte des belles-lettres ou des arts les loisirs de leur studieuse profession. Cinquante ans avant sa naissance, le président de Brosses y a déjà maints précurseurs.

(1) Du Bousset est mort à Paris en 1725 laissant deux fils, dont l'un, élève de Bernier et de Calvière, fut organiste et compositeur estimé. Du Bousset portait le titre de « Compositeur de musique de l'Académie française, des Belles-Lettres et des Sciences » (Cf. *Mercurie Galant*, août 1721), fonction peu absorbante qui consistait sans doute à écrire la musique des offices que les Académies faisaient exceptionnellement célébrer.

Un autre compositeur dijonnais, un peu postérieur à celui-ci, et qu'il faut signaler pour être resté fidèle à sa ville natale, c'est J.-B. Cappus, né dans les dernières années du XVII^e siècle. Il fut « pensionnaire de la ville de Dijon pour la musique et maître ordinaire de l'Académie de cette ville ». On a de lui deux livres de pièces de viole (1730 et 1733 : Boivin), deux recueils d'airs à chanter (1732, *ib.*), une cantate avec symphonie, *Sémélé* (1732), etc. Le *Mercurie Galant* (13 nov. 1730) fait son éloge à propos d'une de ses œuvres : un divertissement, *les Plaisirs de l'hiver*, représenté cette année-là devant la Reine, à Versailles.

Le parrain du jeune Rameau, Jean-Baptiste Lantin, après s'être démis de sa charge en 1692, avait réuni chez lui une sorte d'académie, et l'on peut croire que la musique n'était pas exclue de ces savantes réunions. Ce n'était pas pour rien que le maître de céans mettait en musique les odes d'Horace ou les vers latins des poètes modernes. Il ne se bornait point sans doute à ces fantaisies d'archéologue amateur, et les œuvres des musiciens du temps ne lui demeuraient pas étrangères. Œuvres françaises ou italiennes ; car le conseiller avait longtemps séjourné en Italie, où il s'était lié d'un commerce assidu avec plusieurs personnages de considération. Bien d'autres de ses compatriotes avaient comme lui voyagé au delà des monts. Claude Nicaise, un chanoine de la Sainte-Chapelle, avait suivi, alors qu'il étudiait au collège de Navarre, un de ses amis, lequel s'y rendait pour les affaires de la maison de Longueville. Il y avait fort connu Nicolas Poussin, dont il écrivit l'épithaphe, et de retour dans sa patrie en passant par Venise, il en avait rapporté tout au moins le goût de ces recherches savantes où les humanistes florentins du cénacle de Bardi avaient convié les musiciens (1).

Au reste, il faut remarquer que la musique italienne, plutôt mal connue en France et même à Paris, semble avoir été assez familière au contraire aux amateurs en la capitale de la Bourgogne. Plusieurs années auparavant, alors que l'opéra français de Lulli apparaissait à tous réaliser l'idéal du drame lyrique, alors que l'on ne parlait guère des Italiens que pour déplorer « l'ignorance et le méchant usage des instrumens aux opéras de Venise », ou la monotonie de leur récitatif « ennuyeux par le peu de variété qu'on y rencontre », un autre conseiller au parlement de Dijon, M. de Malteste, s'était pris d'une belle passion pour cet art. Au fur et à mesure de leur apparition, il avait soin de se procurer ces compositions dont il faisait venir des copies à grands frais. On exécutait chez lui des opéras ou d'autres pièces italiennes, un jour par semaine régulièrement ; et ces concerts intimes, qui durèrent assez longtemps, avaient assez attiré l'attention pour qu'on en parlât jusqu'à Paris. Le *Mercur* (juillet 1680) crut devoir mentionner une tentative aussi hardie qu'intéressante.

Cet italianisant zélé était mort à l'époque où Rameau eût pu se faire admettre à ces auditions. Mais plus d'un musicien encore vivant, son père même peut-être, avait dû certainement y prendre part, soit comme concertant, soit comme simple auditeur. La collection de partitions subsistait toujours et quelqu'un sans doute avait plus ou moins continué l'œuvre de l'intelligent magistrat. Le jeune artiste passionné pour son art devait être trop avide de lire ou d'entendre de la musique nouvelle pour qu'on puisse supposer qu'il n'ait perçu dès ce temps aucun écho des mélodies ausoniennes. N'est-il pas curieux que celui qui devait si parfaitement représenter les aspirations et les instincts de notre tragédie en musique ait été ainsi, mieux que bien d'autres, mis par le hasard de sa naissance à même de s'initier de bonne heure aux beautés d'un génie original si différent du sien ?

D'autres divertissements, plus mouvementés que ces concerts intimes d'essence un peu abstraite, venaient entre temps solliciter la curiosité de ses compatriotes. C'étaient les représentations théâtrales au collège des Jésuites, à l'occasion des distributions de prix ou lors du passage de quelque grand personnage appelé en Bourgogne pour la tenue des États ou tout autre motif. Nous n'aurions qu'un sourire aujourd'hui pour

(1) Il était retourné en Italie après ce premier voyage qui remontait à 1655. L'abbé Papillon nous apprend qu'il y fréquentait volontiers chez les savants et les artistes, et qu'il laissa à sa mort (1701) un traité manuscrit sur la musique des anciens.

ces fêtes de collège où nous ne verrions qu'amusement d'enfants. La chose était pourtant sérieuse alors et valait qu'on y prêtât attention. Au collège de Clermont, le roi ne dédaignait pas d'honorer ces solennités de sa présence, et l'on sait que les meilleurs compositeurs en écrivaient volontiers les intermèdes et les ballets.

Quelques-unes des pièces données à Dijon ont eu les honneurs de l'impression et sont parvenues à notre connaissance. Aucune, il est vrai, ne se rapporte précisément au temps qui nous occupe, mais le seul énoncé de leurs titres suffit à prouver qu'on n'y attachait pas moins d'importance qu'à Paris et que les personnes de marque ne dédaignaient pas de s'y intéresser (1).

Est-ce à ces représentations que fait allusion Rameau parvenu à la gloire, dans sa lettre à un jeune musicien du 29 mai 1744, quand il disait avoir suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans (2)? Je crois plutôt que l'âge qu'il indique est mis là par figure, un peu au hasard. Car ces solennités scolaires n'avaient guère lieu qu'une fois par an, et il ne convient pas non plus d'en grossir outre mesure l'importance. Pour ce qui est de représentations scéniques régulières, il est certain que Dijon était visité assez souvent par des troupes de passage, ainsi que toutes les villes un peu considérables. On trouve trace d'autorisations accordées à diverses compagnies : aux sieurs Leblond et Rochemord en 1689, aux « comédiens de Madame la Dauphine » l'année suivante et plus tard. Mais ces acteurs n'interprétaient que la comédie ou la tragédie. Quant à l'opéra, je ne sais trop si Rameau l'entendit jamais avant son départ. La première mention de ce spectacle est une permission de la mairie accordée en 1703 aux « acteurs et actrices de l'Académie royale de musique de la ville de Lyon », pour se faire entendre au jeu de paume de la Poissonnerie, à condition de donner 120 livres pour les pauvres, un mois après l'ouverture. Rameau, à cette date, avait déjà quitté Dijon (3).

En effet, le moment approchait où il allait se sentir de force à tenter la chance sur un plus vaste théâtre. Cette éducation musicale, commencée avec tant de soin par un père qui semble avoir pressenti le génie de son fils, complétée avec la fiévreuse ardeur et la passion que le jeune homme mettait en toutes choses, perfectionnée par le commerce d'une société polie et d'intelligence ouverte, cette éducation se devait compléter par le contact du monde et la pratique journalière. A cette époque, vers sa dix-huitième année, Rameau était déjà un claveciniste habile et un organiste expérimenté. Il possédait un talent réel sur le violon, bien qu'il soit toujours demeuré fort au-dessous des grands violonistes français de son temps. Enfin, il avait certainement poussé aussi loin qu'on le faisait alors ses études de composition, et qui sait s'il n'avait pas puisé déjà, dans les conversations entendues autour de lui sur la musique des anciens et sa comparaison avec la nôtre, le goût des spéculations théoriques dont le *Traité de l'harmonie* sera l'aboutissement?

Il ne semble pas, en revanche, que sa vocation de compositeur dramatique se fût

(1) A. DE BAECKER et SOMMERVOGEL (*Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, art. DIJON). — Ce sont le plus souvent des tragédies latines ou françaises, mais comportant toujours des intermèdes chantés : « *Nobunanga* tragœdia... (1640) ; *Vitae campestries amoenitas*, ludus pastoralis... (1686) ; *Mentor gouvernant pendant la jeunesse de Télémaque*, pastorale héroïque chantée devant M. de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1748) ; *Pharaon*, tragédie (1749) ; *Jephté*, tragédie (1752) ; *L'union d'Hébé avec Minerve ou le jeune Daphnis chef des Bergers d'Autriche*, pastorale héroïque avec intermède en musique (1754) jouée devant le prince de Condé, gouverneur de Bourgogne tenant les Etats ; etc...

(2) Cette lettre a été publiée par De Croix (*L'ami des Arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, 1776) et reproduite sous une forme assez différente par Jules Janin dans un feuillet de l'*Indépendance belge*. Il ne faut donc pas, en l'absence du texte original, s'attacher aux passages de détail.

(3) Archives communales de Dijon (I, 132, 133). — Il est possible cependant que l'opéra de Lyon soit venu avant cette date en Bourgogne, car il était fondé depuis plusieurs années déjà.

le moins du monde dessinée déjà. Si le hasard faisait retrouver quelques-unes des compositions en lesquelles il avait essayé ses forces, je crois qu'il y aurait plus de pièces d'orgue et de clavecin ou de sonates de violon que de cantates et de scènes dramatiques. Ce ne sera qu'après avoir passé à Paris, après avoir vu vivre devant ses yeux ces drames lyriques qui ne lui sont connus que par fragments et au concert, qu'il va sentir où son génie l'appelle définitivement.

Étant donnés les goûts et les préférences certaines de son entourage, faut-il s'étonner que ce soit vers l'Italie qu'il ait tourné ses pas tout d'abord? Ce voyage, classique pour les jeunes musiciens, soixante ans plus tard, n'est pas encore tenu pour nécessaire par les mœurs artistiques des Français de ce temps. La magie du souvenir idéalisait sans doute aux yeux des respectables protecteurs du jeune maître cette terre privilégiée que nous n'estimions pas encore l'unique patrie de la musique. C'est en Italie seulement, ont-ils dû penser, qu'il pourra acquérir ce qui lui manque encore en s'inspirant de l'exemple des grands maîtres. Là se développeront mieux que partout ailleurs les dispositions merveilleuses de ce talent naissant.

Conjecture pour conjecture, je préfère celle-ci au roman ridicule arrangé par Fétis et fidèlement reproduit depuis (1). Le père de Rameau partageait, plus que son fils peut-être, les idées et les préjugés de personnages d'une culture et d'une condition supérieure à la sienne et qui l'honoraient de leur amitié. Comme il semble avoir au moins joui d'une honnête aisance, il n'y avait point de difficultés matérielles. Le jeune musicien ne tarderait d'ailleurs pas à se suffire à soi-même. Le voyage fut donc décidé, et vers 1701 Rameau prenait la route d'Italie (2).

*
* *

Il faut croire que, malgré sa grande jeunesse, les idées de notre musicien sur son art étaient déjà fixées et ses préférences arrêtées. L'Italie ne semble pas l'avoir intéressé beaucoup. La musique qu'il entendit le séduisit si peu qu'il ne jugea pas à propos d'y prolonger son séjour ni même de pousser son excursion jusque dans les centres principaux de la péninsule. Il ne dépassa pas Milan et ne demeura que quelques mois en tout au delà des monts. Certes, la ville était une des plus riches et des plus importantes, l'activité musicale, sans égaler celle de Rome, de Naples ou de Venise, était considérable. On demeure surpris qu'un jeune artiste dont toute la vie s'était écoulée en un même lieu, qui ne pouvait guère avoir assisté à de grandes auditions, ni entendu de virtuoses illustres, à qui l'opéra n'était vraisemblablement connu encore

(1) « L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Être auprès de cette femme ou lui écrire lorsqu'il était éloigné étaient devenus le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance et obtint qu'il apprît au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art et lui ferait oublier l'objet de son amour. »

Tout cela est de la fantaisie pure. Non que le fait de cette passion ne puisse avoir été exact, mais les conséquences en sont inventées de toutes pièces pour l'effet, Maret reporte cette petite aventure à une époque bien postérieure et ne donne pas du tout à entendre qu'elle soit advenue à Dijon. « Sa dissipation et ses voyages ne lui avaient pas permis d'épurer son langage : une femme qu'il aimait lui en fit le reproche ; il se mit aussitôt à étudier sa langue par principes et il y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et à écrire correctement. »

(2) Maret ne précise pas l'âge auquel le compositeur aurait quitté Dijon, mais il suppose que ce fut avant sa vingtième année. Les raisons qu'il donne sont à vrai dire mal fondées, mais comme la date de son retour nous est connue par ailleurs, on peut, sans crainte d'erreur notable, adopter celle de 1701, puisque nous savons que son séjour y fut très court. De Croix dit pareillement qu'il avait dix-huit ans alors.

que par ouï-dire, ait volontairement négligé les ressources qui lui étaient offertes, à supposer même qu'il ne goûtât que médiocrement les habitudes et le style italiens.

Il faut bien qu'il en ait été ainsi cependant, et que ce soit la seule raison de sa prompte retraite. Car supposer, comme quelques-uns, que les subsides pécuniaires qu'il tirait de sa famille étaient médiocres et lui furent promptement retranchés, ce n'est rien expliquer. Bon organiste, violoniste plus que suffisant, Rameau aurait facilement trouvé à se tirer d'affaire, et puisqu'il a su se suffire à son retour en France, pourquoi ne l'eût-il pas aussi bien fait à Milan?

S'il n'a point persévéré, c'est qu'il ne s'intéressait pas à la musique qu'on y pouvait entendre. On n'est plus, en effet, au temps des Luigi ou des Carissimi, des Cavalli ou des Cesti. Ces maîtres illustres sont délaissés : l'art brillant et facile des Scarlatti, des Bononcini et de leurs imitateurs a supplanté l'austère et pathétique déclamation des précurseurs. Certes, les pièces admirées vers 1660 par ceux des protecteurs de Jean-Philippe qui avaient fait le voyage d'Italie auraient fait singulière figure au milieu du luxe de sonorités séduisantes, des feux d'artifice de virtuosité vocale chers à l'opéra à la mode. Il n'est point sûr que ces dilettanti de l'ancienne école eussent retrouvé leurs enthousiasmes de jadis. Pourquoi s'étonner qu'un jeune homme, dont la personnalité était déjà formée, soit demeuré insensible à des spectacles qui n'avaient pas pour lui le charme des choses aimées autrefois?

Aussi, j'ai peine à admettre ce que rapporte Chabanon (qui le connaissait bien cependant), « qu'il se repentait de n'avoir pas séjourné plus longtemps en Italie, où, disait-il, il se fût perfectionné le goût ». Paroles bien singulières chez un maître qui lutta toute sa vie contre l'art italien, alors qu'il lui eût été facile, à Paris même, de faire une étude approfondie de cette musique, et que rien ne l'empêchait d'en imiter, comme tant d'autres, les tournures et les procédés!

Quoi qu'il en soit, la légende raconte (et c'est De Croix qui parle) qu'ayant fait, à Milan, la connaissance d'un entrepreneur de spectacles, qui y recrutait une troupe avec laquelle il se proposait de jouer l'opéra dans le Midi de la France, Rameau s'engagea avec lui et l'accompagna, en qualité de premier violon, dans plusieurs villes de Provence et du Languedoc (1). Singulière idée, on en conviendra, d'aller en Italie chercher des chanteurs ou des musiciens d'orchestre pour jouer l'opéra français! Mais passons. Si le fait était exact (et j'en doute fort), Rameau serait resté si peu de temps en la compagnie de ce fantasque impresario que cet épisode de sa vie mériterait à peine d'être noté. Et comme on nous dit que tout en remplissant son rôle à l'orchestre, Rameau se fit plusieurs fois entendre à l'orgue, dans les églises des villes traversées, je préfère me le représenter traversant la Provence, reçu et hébergé chez les maîtres de musique, *vicariant* en un mot, puisque le terme et la chose étaient encore d'usage; tel ce jeune Parisien, ce Venture de Villeneuve, dont la faconde et l'effronterie feront l'admiration de Jean-Jacques à la maîtrise d'Annecy.

Toujours est-il qu'en janvier 1702, un an tout au plus après avoir quitté sa ville natale, Rameau se trouve en Avignon. La place de maître de musique de la métropole était vacante, et depuis plusieurs mois le chapitre était à la recherche d'un artiste capable de conserver à la maîtrise son ancienne réputation. On avait entamé des pourparlers avec un artiste qui, quoique mort très jeune, a joui d'une grande réputa-

(1) A Marseille, Lyon, Nîmes, Montpellier, Albi, et d'autres encore, dit Fétis, qui aime à préciser ce qu'il ignore. Certains de ces noms sont mis là visiblement au hasard. D'autres, Lyon et Montpellier par exemple, résultent de fausses interprétations de textes qu'il faut entendre tout différemment, ainsi qu'il apparaîtra par la suite.

tion au XVIII^e siècle, Jean Gilles, alors au service de Saint-Étienne de Toulouse (1). Mais les négociations traînaient en longueur et en attendant, un chanoine, assez bon musicien, faisait l'intérim. Le talent du jeune organiste dijonnais, rehaussé sans doute encore par le prestige d'un voyage outre-monts, inspira confiance au chapitre; peut-être aussi le maître d'occasion n'avait-il plus la possibilité de faire son service. Quoi qu'il en soit, on voulut bien, pour quelque temps du moins, mettre à l'épreuve les capacités de Rameau. Le 14 janvier 1702, il était accepté pour maître de musique (2).

Ce n'était là, évidemment, qu'une situation transitoire, puisque les chanoines restaient toujours en correspondance pour arriver à s'entendre avec Gilles, qui finit par accepter et fut reçu le 3 août de la même année. Rameau, d'ailleurs, eût été bien jeune pour qu'on lui confiât la direction d'une maîtrise. La charge comportait une grande responsabilité, puisque le titulaire était chargé de la direction et de l'administration de la maîtrise. Le maître eût à peine été de quelques années plus âgé que ses écoliers, condition fâcheuse pour la bonne discipline. Cependant, il faut bien qu'il ait satisfait pleinement le clergé de Notre-Dame des Doms puisque, plus de soixante ans après, le souvenir de ce court passage subsistait toujours en Avignon (3).

Pendant ces quelques semaines, il put nouer des relations au dehors tandis que les chanoines travaillaient de leur côté à lui trouver un poste, pour quand il devrait quitter celui qu'il occupait passagèrement. Ces démarches furent couronnées de succès. Cinq mois sont à peine écoulés qu'il passe engagement, en qualité d'organiste, avec le chapitre de la cathédrale de Clermont en Auvergne et qu'il se trouve rendu déjà en sa nouvelle résidence. Ce traité, orné de la signature originale du maître, se lit encore dans un des registres de la cathédrale, aux Archives départementales du Puy-de-Dôme. En voici la teneur :

Bail de l'orgue de l'Eglise cathédrale de Clermont, pour les années 1702-1703-1704-1705-1706-1707. — « Furent présens honorables personnes messires Pierre Villevaud et Maurice Rochette, prestres chanoines de l'Eglise cathédrale de cette ville de Clermont : ledit sieur Rochette, docteur ès Sorbonne et Baisle du Chapitre de ladite Eglise : Lesquels, en vertu d'acte capitulaire dudit Chapitre, du sixiesme jour de mai dernier, d'une part : et M. Jean Rameau, maître organiste, originaire de la ville de Dijon, d'autre part.

(1) Jean Gilles, né à Tarascon en 1669, fit ses études musicales à la maîtrise de l'église métropolitaine d'Aix-en-Provence où il eut Campra comme condisciple. Il y fut quelque temps sous-maître, puis maître de chapelle à Agde. Sa réputation s'étendit promptement en tout le Midi, et l'évêque de Toulouse le fit demander lors d'une vacance de la maîtrise de Saint-Étienne vers 1697. Il mourut en 1705, à Avignon sans doute, et non pas à Toulouse, puisqu'il avait finalement accepté les offres du chapitre de N.-D. des Doms. Il reste de lui en manuscrit à la Bibliothèque Nationale quelques motets et une *Messe des Morts* qui a joui d'une immense réputation jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ce fut celle-là qu'on exécuta au service funèbre en l'honneur de Rameau chez les pères de l'Oratoire à Paris, le 27 septembre 1764.

(2) *Conclusions capitulaires de N.-D. des Doms* (Archives départementales de Vaucluse, G. 13). — Je tiens ce document de M. Am. Gastoué qui l'a, le premier, signalé.

Le fait de l'admission de Rameau à la Métropole suffit à prouver qu'au moins à cette époque il n'était attaché à aucune compagnie théâtrale. Car les maîtrises en ce temps s'efforcent de n'avoir rien de commun avec les musiciens d'opéra et interdisent sévèrement à leurs artistes de participer en quoi que ce soit à des exécutions profanes.

(3) Lors de la mort de Rameau en 1764, les artistes du concert d'Avignon lui firent un service solennel à la Métropole, et le souvenir de ses services passés ne fut pas étranger à ce pieux hommage rendu au grand artiste.

« Le 20 novembre 1764. — On a célébré aujourd'hui dans cette ville et dans l'église de la Métropole une grande messe de *Requiem* pour le repos de l'âme de Mons^r Rameau, célèbre musicien, père de l'harmonie, mort à Paris.... Ce qui a excité les musiciens du concert de cette ville à donner aux mânes de Mons^r Rameau cette marque de leur affection et ce qui a engagé MM. de la Métropole à y contribuer, c'est que Mons^r Rameau a été autrefois maître de musique de la Métropole. » *Journal d'Arnavon* (Musée Calvet d'Avignon, ms. n^o 1520, p. 76).

Lesquelles parties de leur gré ont convenu et demeuré d'accord de ce qui ensuit. Sçavoir est que ledit sieur Rameau promet de servir lesdits sieurs de la Cathédrale en qualité d'organiste, pour le temps de six années prochaines et consécutives, qui ont pris leur commencement le premier jour du mois de may dernier de la présente année, et finiront à pareil jour lesdites six années finies et révolues : pendant lequel temps, ledit sieur Rameau promet de jouer et toucher du grand orgue aux offices, festes et solennités ordinaires et extraordinaires qu'on a de coutume; de jouer et toucher dans ladite église comme aussi d'enseigner et instruire sagement un enfant de chœur ou autre personne pendant ledit temps, qui lui sera indiqué par lesdits sieurs du chapitre. Plus, sera tenu d'accorder et tenir bien d'accord tous les jeux d'anches dudit orgue (1).

Le présent bail fait moyennant la somme de vingt livres d'une part et cinq livres d'autre pour enseigner ledit enfant de chœur pour chacun mois desdites six années, qui sera payée en fin de chacun desdits mois audit sieur Rameau par Monsieur le grand trésorier dudit chapitre : et outre ce, ledit sieur Rameau aura double distribution aux petits et grands saluts, fondation de Madame Périer et de Monsieur de Fontenille et n'aura qu'une simple distribution aux messes de Notre-Dame, et encore une portion comme l'un de messieurs les chanoines dudit chapitre aux rolles qui se feront à chacunes festes de Noël et de Saint-Jean-Baptiste.

Car ainsi a été stipulé et accordé par lesdites parties, lesquelles ont promis de tout exécuter, chacun en droit soi, selon la forme et teneur, à peine de tous dépens, dommages et intérêts : et à ce faire, lesdits sieurs stipullans ont obligé les biens temporels dudit chapitre, et ledit sieur Rameau a obligé ses biens...

Fait et passé audit Clermont, étude du notaire avant midy, le vingt-trois juin 1702...

Villevaud,
RAMEAU, ORGANISTE.

Rochette,
Martin, notaire royal (2).

J'ai tenu à citer intégralement ce long texte, parce qu'il établit irréfutablement la présence de Rameau à Clermont, à une époque fort éloignée de celle où l'on parle de son séjour dans cette ville, à savoir, vers le temps de la publication de son *Traité de l'Harmonie* (1722). Toutefois, comme sur le titre de ce dernier ouvrage, il prend encore le titre d'« Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne », on se trouve bien forcé d'admettre qu'il y était revenu une deuxième fois. Son second séjour, en un temps beaucoup plus proche de celui où il devint célèbre, a fait oublier le premier : certaines anecdotes qui s'y rapportaient se sont ainsi trouvées reportées par erreur beaucoup plus tard. Tel, par exemple, le récit burlesque de son départ contre le gré du chapitre, se refusant à résilier son engagement : récit que Maret, qui le tenait évidemment de M. de Féligonde, a rapporté tout au long (3). Si l'on place le fait

(1) Un contrat semblable à celui-ci passé en 1688 avec Etienne Taravand, organiste, nous apprend que ces jeux d'anches « consistent aux pédales, la trompette, le claron, la voix humaine et le crom-horne »

(2) *Chapitre Cathédral, Supplément, reg. 23, f° CLX.* (Archives départementales du Puy-de-Dôme).

(3) Si la noble ambition de paroître sur un théâtre plus vaste excitoit Rameau à réclamer sa liberté, la supériorité de ses talents rendoit le chapitre insensible à ses prières : sa résistance força Rameau à recourir à un moyen extraordinaire, moyen blâmable mais qui produisit tout l'effet qu'il en espéroit.

Le samedi dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, étant monté à l'orgue, Rameau mit simplement la main sur le clavier au premier et au second couplet; ensuite il se retira et ferma les portes avec fracas : on crut que le souffleur manquoit et cela ne fit aucune impression. Mais au salut du soir, il ne fut pas possible de prendre le change et l'on vit qu'il avoit résolu de témoigner son mécontentement par celui qu'il alloit témoigner aux autres.

Il tira tous les jeux de l'orgue les plus désagréables et il y joignit toutes les dissonances possibles. En vain

vers 1705, on avouera que cette facétie, d'un goût douteux, pouvait être pardonnée à un jeune homme de vingt-deux ans. A quarante ans, elle eût paru à juste titre beaucoup moins excusable.

Ce premier séjour du compositeur en Auvergne, que tous les historiens ont méconnu, n'est pas un fait négligeable. Il suffit à mettre à néant l'opinion courante, qui veut voir dans Rameau un musicien ayant appris son art au hasard et sur les grands chemins, parmi des musiciens ambulants, sans méthode et sans suite. Son engagement d'Avignon, occasionnel en somme, pourrait ne pas suffire à démontrer le contraire. Mais, pour qu'un chapitre de cathédrale ait cru devoir traiter pour un long terme avec un jeune homme de dix-neuf ans, il fallait que ce jeune homme eût fait des études régulières, attestées sans doute par des témoins honorables, assez fortes et assez suivies pour qu'on eût confiance en sa capacité (1). Et ainsi se trouve confirmé ce que j'avais avancé, par induction, sur l'éducation que Jean-Philippe avait reçue dans sa famille et dans son entourage de Dijon.

Fétis a dépensé le meilleur de son éloquence en la peinture des avantages que Rameau, méditant son *Traité de l'Harmonie*, avait rencontré dans le séjour de Clermont. Ce lyrisme, que l'on peut admettre, doit être réservé pour le second voyage d'Auvergne. En 1702, il est à croire que notre organiste ne visait pas encore si haut, et qu'il avait plus souci de composer d'ingénieuses pièces de clavecin ou des airs agréables, que de dissenter sur la nature des accords et sur les propriétés du corps sonore. « Avant de quitter Clermont, dit Maret, il s'était déjà essayé dans le genre lyrique, par trois cantates à voix seule qui eurent le plus grand succès en province. »

Ces cantates, *Médée*, *l'Absence* et *l'Impatience*, étaient restées manuscrites et, sauf la dernière, sont aujourd'hui perdues. Vraisemblablement, elles furent composées sur des paroles que quelque bel esprit clermontois avait fournies au musicien. C'est une preuve indirecte mais certaine que le jeune artiste avait su se faire apprécier dans la ville, et qu'il était bien reçu partout où on se piquait de musique et de beaux-arts.

Il est donc probable qu'il faut rapporter à cette première époque ses petites œuvres de chambre. Il est certain au moins que ce fut à Clermont que Rameau composa les pièces de son premier livre de clavecin de 1706, puisque c'est pour les faire paraître qu'il s'est résolu à obtenir, fût-ce par force, la résiliation de son contrat.

En effet, le fond de l'anecdote, embellie peut-être, est exact. L'engagement à long terme qu'il avait souscrit, l'obligeait à rester au service du chapitre jusqu'au mois de mai 1708. Or, au 17 octobre 1706, il était déjà remplacé. Les registres officiels nous montrent à sa place, à dater de ce jour, un certain Charles Guyard, « organiste de la ville de Paris », qui s'engage aussi pour six ans, jusqu'en 1712 (2).

Il avait dû s'écouler quelque temps entre le départ de Rameau et son rempla-

lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher ; on se vit forcé de lui envoyer un enfant de chœur. Dès qu'il parut, Rameau quitta le clavier et sortit de l'église. Il avoit mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes que les connoisseurs avouoient que Rameau seul étoit capable de jouer si désagréablement.

Le chapitre lui fit faire des reproches ; mais sa réponse fut qu'il ne joueroit jamais autrement, si on persistoit à lui refuser sa liberté. On sentit qu'on ne le détermineroit pas à abandonner le parti qu'il avoit pris. On se rendit ; le bail fut résolu et les jours suivants il témoigna sa satisfaction et sa reconnaissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. »

(1) Rien n'empêche de croire que le chapitre de Clermont ne se soit renseigné à Dijon même auprès de la famille ou des artistes qui avaient connu Jean-Philippe. C'est fort probable même, car rien ne nous autorise à supposer que le jeune homme ne fût pas resté en communication avec les siens, puisque nous soupçonnons fort que son voyage d'Italie avait été préparé dans son propre entourage.

(2) Archives départementales du Puy-de-Dôme (*Loc. cit.*, f° CLXXVIII).

cement : le chapitre, pris au dépourvu, n'avait pas sous la main un candidat possible. Je placerai donc le départ du compositeur pour Paris en l'été de 1705, puisque Maret nous dit qu'il toucha son orgue pour la dernière fois le jeudi de l'octave de la Fête-Dieu.

Quoi qu'il en soit, l'année suivante il est installé à Paris « Vieille rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un perruquier » ; il est organiste de deux couvents, les Pères de la Mercy, rue du Chaume-au-Maraais, et les Jésuites de la rue Saint-Jacques ; enfin son *Premier livre de pièces de Clavecin* qui vient de paraître est mis en vente au prix de « une pièce de trente sols neuve », chez lui, chez Roussel le graveur et chez Foucaut, « rue Saint-Honoré, à la Règle d'or ».

Cet ouvrage de début est aujourd'hui extrêmement rare. Il est probable qu'il ne fut jamais tiré qu'à très petit nombre, ce qui explique qu'en dehors de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, aucun autre, à ce que je crois, n'en soit signalé. Tous les biographes anciens de Rameau le citent cependant, de même qu'ils font tous, fort vaguement il est vrai, allusion à ce premier séjour à Paris (1). Comment donc se fait-il que Fétis ait tenu à dénaturer la vérité en le reculant jusqu'en 1717 ? Il pouvait, je le veux bien, s'appuyer sur une conjecture malheureuse de Maret, qui propose (sans rien affirmer) cette date. Mais le secrétaire de l'Académie de Dijon avait cette excuse de n'avoir certainement jamais vu le *Premier livre de pièces de clavecin* dont Fétis n'ignorait pas l'existence, encore qu'il le passe sous silence et dise expressément que Rameau, en 1717, n'avait encore rien publié. Il connaissait si bien ce recueil, dont le titre nous révèle, avec le domicile du musicien, les fonctions qu'il remplissait en 1706, qu'il s'est servi de ces indications en les reportant à la date arbitrairement choisie par lui. Mais nous aurons tout à l'heure à revenir sur ces étranges transformations de l'histoire (2).

Il faut avouer que si Rameau n'avait pas pris la précaution, avant son départ de Clermont, de s'assurer quelques relations dans la capitale (3), la chance l'avait favorisé singulièrement, puisqu'il y avait immédiatement trouvé un poste où faire valoir ses talents. Ce n'est pas que le fait d'avoir été plusieurs années l'organiste d'une cathédrale ne fût une recommandation excellente et l'indice d'un mérite incontestable. Mais enfin le hasard eût pu faire qu'il ait eu à attendre longtemps l'occasion de se montrer.

A dire la vérité, les deux orgues qu'il avait à desservir étaient d'importance très secondaire. Les Jésuites de la rue Saint-Jacques, autrement dit les pères du collège de Clermont, ne célébraient point dans leur chapelle de cérémonies fort solennelles,

(1) Chabanon est celui qui s'explique le plus clairement là-dessus, sans fournir de date précise toutefois : « Avant de se fixer à Paris, écrit-il, il y avoit fait un premier voyage : c'étoit, pour ainsi dire, le premier coup d'œil d'un grand capitaine qui venoit reconnaître le champ de bataille où bientôt il devoit combattre et triompher. »

(2) M. Arthur Pougin, malgré son respect pour Fétis, n'a pas été jusqu'à le suivre. Son petit essai (*Rameau, essai sur sa vie et ses mœurs*, 1876) a eu ce mérite de rétablir sur ce point les faits véritables. C'est un mérite en effet et un grand que d'oser, paraît-il, discuter les allégations de Fétis, puisque dix ans après la publication du petit livre de M. Pougin, l'auteur d'un article paru dans la *Revue des Deux Mondes* (La critique musicale au siècle dernier : Rameau et les Encyclopédistes, 1^{er} juillet 1886) le reprenait là-dessus et aimait mieux croire à la parole du maître qu'au témoignage des faits. « Il existe en effet, de Rameau, disait M. René de Récy, un recueil de pièces de clavecin portant la date de 1706. Mais comme Rameau y est qualifié d'organiste des Jésuites et des pères de la Mercy, fonctions qu'il n'exerça que dix ans plus tard et seulement comme suppléant (c'est en effet l'arrangement inventé par Fétis), il faut croire à quelque faute du graveur !... »

(3) Mais je soupçonne fort qu'il l'avait fait. Les religieux de la Mercy possédaient justement des rentes gagées sur les biens d'un certain Gilbert Ogier, proviseur du collège d'Autun, biens situés à Artonne en Auvergne. Au temps de Rameau, le détenteur de ces terres est l'abbé du chapitre de Saint-Martin d'Artonne, qui, pour conclure quelques arrangements à ce sujet avec les pères de la Mercy, se trouve habiter provisoirement Paris. Ces coïncidences sont à noter, Rameau ayant très facilement pu connaître ce personnage en Auvergne.

ni très suivies du public. L'instrument, approprié à la médiocrité du local, devait être assez modeste, et bien que ces religieux se fussent attachés, avant Rameau, l'illustre Marchand, pour le faire valoir, je ne pense pas qu'on fréquentât beaucoup chez eux en temps ordinaire. Marchand, déjà organiste de Saint-Benoît et du grand couvent des Cordeliers, ne devait pas tenir beaucoup à ce poste. Je pense qu'il l'abandonna lorsqu'il devint, vers 1705, organiste en quartier de la Chapelle royale. Comme Rameau entra en relations avec lui dès son arrivée à Paris et qu'il paraît que Marchand lui fit grand accueil (tout d'abord au moins), il est très possible qu'il ait désigné le jeune homme aux supérieurs, pour tenir sa place à son départ. D'ailleurs, cette fonction ne devait pas être très absorbante, ni vraisemblablement non plus très largement rémunérée.

Pour les Pères de la Merci, établis rue du Chaume au Marais, il en allait à peu près de même. Nous sommes un peu mieux renseignés pour ce qui concerne le service de leur église. S'ils ne payaient pas très généreusement leur organiste (il ne touchait en effet que 120 livres par an) (1) en revanche ils lui demandaient beaucoup plus d'assiduité. Une « Table des jours auxquels on touche l'orgue à la Mercy » nous apprend qu'il s'y faisait entendre tous les dimanches et fêtes de l'année à la grand'messe, hors le temps de l'Avent et du Carême et le premier dimanche de chaque mois à la Messe, aux Vêpres et au Salut; plus encore trente-cinq fois dans l'année environ, à diverses solennités (2). En tout, quatre-vingt et quelques jours de service. C'était beaucoup. Mais si le profit matériel était mince, l'artiste pouvait du moins faire apprécier fréquemment son talent d'exécution. Et cela dans un quartier fort aristocratique alors, où les gens de bon goût, amateurs éclairés de musique, ne devaient pas être rares.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

« **Le Printemps** » de **Claude Lejeune** (14^e livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* publiés par M. HENRY EXPERT. Paris, chez Alphonse Leduc).

Depuis la fondation de cette Revue, nous n'avons guère publié de numéro sans donner le texte de quelque composition inédite ou rare de musique française au xvi^e siècle : c'est assez dire l'intérêt que nous inspire le magnifique travail de rééditions poursuivi par M. Henry Expert, avec une persévérance et une foi auxquelles la plupart de nos critiques musicaux — pour des raisons qu'on devine, hélas! — ne rendent pas un hommage très mérité. Une telle publication n'est pas seulement de nature à réjouir l'œil et l'oreille de tous les musiciens sérieux : elle comble une lacune des plus fâcheuses dans les notions courantes en France, sur l'histoire musicale et sur le xvi^e siècle. Le premier numéro de la *Revue latine* fondée par M. Émile Faguet publiait récemment un article intitulé : *Avons-nous une musique française?* Et l'article concluait négativement : « non, disait-on, nous n'avons pas de musique française ». Que l'auteur responsable de ce paradoxe énorme veuille bien regarder au delà du xix^e siècle ;

(1) Archives nationales, S 4290. — Il en était encore ainsi en 1755. Le facteur touchait 20 livres par an pour l'entretien, ce qui fait voir que l'instrument était peu considérable.

(2) (*Ibid.*). — Cette table est toutefois un peu postérieure au temps de Rameau : elle se rapporte à l'année 1741.

qu'il veuille bien examiner les 14 volumes de M. Expert, même en laissant de côté les musiciens non Français authentiques) et feuilleter aussi la collection de la *Revue d'histoire et de critique musicales*; il s'apercevra que demander « si nous avons une musique française » — j'entends une musique nationale, originale et expressive, savante et inspirée, ayant exercé une influence profonde chez les peuples voisins — est aussi raisonnable que demander si nous avons une littérature française. Mais ne perdons pas notre temps à indiquer de belles images à ceux qui ont des écailles sur les yeux, et qui persistent à les garder.

Le volume que nous donne M. Expert (133 pages de musique) contient, sous le titre général *Le Printemps* (3^e fasc.), 13 compositions, de deux jusqu'à huit parties, de Claude Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur de la musique de la chambre du Roy. Dédié au roy d'Angleterre, l'ouvrage a été publié en 1603, avec privilège, par la veuve R. Ballard et se trouve actuellement — bien que M. E. omette de nous le dire — à la bibliothèque Sainte-Geneviève. La perle du recueil est le poème vocal en six parties, pour 5 voix : dessus, cinquième, haute-contre, taille, basse-contre, et qui commence par ces vers :

Du trist' hyver la rigoureuse glace
Se fond aux rais du soleil gracieux.

Par la grâce de l'expression et la science du contrepoint, une telle pièce est, en musique, ce que sont en poésie, pour la facture du vers, l'abondance des idées et la « doctrine », les meilleures œuvres de Ronsard. Mais l'originalité du livre doit être cherchée ailleurs; elle se trouve dans les compositions où la musique s'astreint à respecter le rythme des « vers mesurés », si chers à N. Rapin. M. Expert a montré une grande estime pour cette conception du rythme; il me permettra une observation qui ne diminue en rien ni la valeur du monument national qu'il continue si courageusement à édifier, ni, d'une façon générale, le mérite très artistique de ces charmants musiciens de la Renaissance.

L'idée d'écrire des vers français mesurés à l'antique par longues et brèves, dactyles et spondées, fut franchement mauvaise; c'est une fantaisie de pédant, à mettre au même rang que certaines imaginations de Meigret, de Pelletier et de P. de la Ramée, en matière d'orthographe. Il suffit de lire les vers de Rapin placés en tête du volume pour voir que cette méthode, contraire au génie de la langue française, n'était même pas fidèle à son principe, puisqu'elle produit des vers faux et monstrueux comme celui-ci :

Nul ne scavait marquer, comme lui, la cadence de leur chant

Croire que la musique pouvait justifier ce système, me paraît une chimère. Le compositeur n'arrivait — en apparence — à reproduire le dessin du vers, qu'en donnant à toutes les parties de sa musique le même rythme, ce qui est contraire à l'esprit du contre point; voulait-il remplacer certaines valeurs par leur résolution? il tombait dans l'arbitraire, en remplaçant une blanche (longue), tantôt par 2 noires, tantôt par 4 croches; en outre, lorsqu'il employait les doubles croches (voir p. 14, 17, 26, 27, 39, 44, etc.), il violait le principe du genre, puisque les anciens ne subdivisaient jamais la brève, considérée comme temps premier. L'échelle des valeurs était constamment bouleversée. Aussi pensons-nous qu'il faut lire et goûter les textes publiés par M. Expert sans s'inquiéter des « vers mesurés » et plutôt en les regrettant.

J. C.

Lectures musicales. — Notes sur François Couperin.

« Scarlatti, Händel et Bach sont au nombre de ses élèves » (Brahms, préface de l'édition des œuvres de clavecin). — Tel est le singulier éloge qu'a mérité notre grand compositeur François Couperin (1668-1733), surnommé le *Grand*. Nous n'avons pourtant pas, en France, une édition de ses œuvres. Quelques jolies pièces, telles que le *Bavolet flottant*, le *Carillon de Cythère*, les *Papillons*, les *Petits moulins à vent*, le *Réveille-matin*, ont été « recueillies » par M. L. Diémer dans ses « Clavecinistes français », puis publiées à part, à l'usage des amateurs-pianistes, mais l'édition sérieuse, critique et complète, ayant le caractère d'un monument élevé à une gloire nationale, on l'attend encore. Brahms et Chrysander, — l'un né à Hambourg, l'autre à Lübtheen (Mecklembourg), — ont publié en 1888, à Londres, une édition très sérieuse (avec des lacunes) des pièces de clavecin ; mais ce travail, qui n'a pas été continué, est loin de donner une idée exacte de la production de François Couperin. Couperin, organiste de la chapelle du Roy, publia les quatre volumes de ses pièces pour Clavecin (in-f°, gravure sur cuivre par du Plessy), en 1713, 1717, 1722, 1730. C'est la partie de ses œuvres la plus connue. Ce qu'on aimerait à voir tiré des bibliothèques et remis au jour, ce sont ses *Sonates et suites de symphonie en trio* (4 livres, 1726), les *Nouveaux concerts*, l'*Apothéose de Corelli*, l'*Apothéose de l'incomparable Lulli*, les *Trios en 4 livres* (pour 1^{er} et 2^e dessus de violon, basse d'archet, avec basse chiffrée), les *Leçons de Ténèbres*, les *Pièces de Viole* et la musique d'orgue (?).

C'est en 1717 que Fr. Couperin publia l'ouvrage suivant, le premier du genre : « *L'Art de toucher le clavecin*, par M. Couperin, organiste du Roi, etc..., dédié à Sa Majesté ; à Paris, chés M. Couperin, organiste de Saint-Gervais, proche l'église ; chés le sieur Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle-d'Or, proche la rue des Bourdonnais ; et depuis peu chés le sieur Le Clerc marchand rue du Roule, à la Croix-d'Or. Avec privilège de Sa Majesté ». Voici, presque en entier, la préface de cet opuscule. L'originalité et la saveur de ce morceau tiennent à l'absence de langage technique et aux naïfs efforts de l'auteur pour y suppléer. Il s'y trouve un détail qui a bien le cachet du XVIII^e siècle ; je laisserai au lecteur le plaisir de le trouver :

... « L'âge propre à commencer les enfans, est de six à sept ans : non pas que cela doive exclure les personnes plus avancées : mais naturellement, pour mouler et former des mains à l'exercice du clavecin, le plutôt est le mieux, et comme la bonne grâce y est nécessaire, il faut commencer par la position du corps.

« Pour être assis d'une bonne hauteur il faut que le dessous des coudes, des poignets et des doigts soit de niveau ; ainsy on doit prendre une chaise qui s'accorde à cette règle.

« On doit mettre quelque chose de plus ou de moins hault sous les pieds des jeunes personnes, à mesure qu'elles croissent, afin que leurs pieds n'étant point en l'air, puissent soutenir le corps dans un juste équilibre.

« La distance à la quelle une personne formée doit être du clavier est à peu près de neuf pouces, à prendre de la ceinture ; et moindre à proportion pour les jeunes personnes.

« Le milieu du corps et celui du clavier doivent se raporter.

« On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin : ne point

avoir les genoux trop serrés et tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre, mais surtout le pied droit bien en dehors.

« A l'égard des grimaces du visage on peut s'en corriger soy-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette, ou du clavecin.

« Sy une personne a un poignet trop hault en jouant, le seul remède que j'aye trouvé, est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un ; la qu'elle sera passée par-dessus le poignet défectueux ; et en même tems par-dessous l'autre poignet. Sy le déffaut est opposé, on fera le contraire ; il ne faut pas, avec cette baguette, contraindre absolument celui ou celle qui joue : petit à petit ce déffaut se corrige ; et cette invention m'a servi très utilement.

« Il est mieux et plus séant de ne point marquer la mesure de la teste, du corps, ny des pieds, il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelque objet, ny l'avoir trop vague : enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs ; cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.

« On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que l'une ou l'autre soient emplumés très fortement ; cet article est d'une conséquence infinie, la belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande liberté des doigts, que de la force ; en sorte que dès les commencemens sy on laisse jouer un enfant sur deux claviers, il faut de toute nécessité qu'il outre ses petites mains pour faire parler les touches et de là viennent les mains mal placées et la dureté du jeu.

« La douceur du toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible ; il est sensé de croire qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de près, car la plume tire un son plus dur de la corde.

« Il est mieux, pendant les premières leçons qu'on donne aux enfans, de ne leur point recommander d'étudier en l'absence de la personne qui leur enseigne : les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujettir à tenir leurs mains dans la situation qu'on leur a prescrite ; pour moy, dans les commencemens des enfans j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ay bien soigneusement posé en trois quarts d'heures.

« Séparément des agrémens usités, comme les tremblemens, pincés, ports-de-voix, j'ai toujours fait faire à mes élèves de petites évolutions des doigts, soit de passages ou de batteries diversifiées à commencer par les plus simples, et sur les tons les plus naturels et insensiblement je les ay menés jusqu'aux plus légers, et aux plus transposés : Ces petits exercices qu'on ne saurait trop multiplier, sont autant de matériaux tout prêts à mettre en place, et qui peuvent servir dans beaucoup d'occasions. J'en donneray quelques modèles à la suite des agrémens cy-après, sur lesquels on en pourra imaginer d'autres.

« Les personnes qui commencent tard, ou qui ont été mal montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis, ou peuvent avoir pris de mauvais plis, elles doivent se dénouer, ou se faire dénouer les doigts par quelqu'un, avant que de se mettre au clavecin ; c'est-à-dire se tirer, ou se faire tirer les doigts de tous les sens, cela met d'ailleurs les esprits en mouvement, et l'on se trouve plus de liberté.

« La façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer ; comme il faudroit un volume entier de remarques, et de passages variés pour démontrer ce que je pense, et ce que je fais pratiquer à mes élèves, je n'en donneroy icy qu'une notion générale ; il est sûr

qu'un certain chant, qu'un certain passage étant fait d'une certaine façon, produit à l'oreille, de la personne de goût, un effet différent. »

La première édition des *pièces de clavecin* se trouve dans toutes nos grandes bibliothèques. Elle comprend 297 pages de musique in-folio, de 12 portées à la page. La Bibliothèque Nationale en possède un manuscrit (Vm7 1869) en deux volumes in-folio dont le second contient des préludes inédits. A citer aussi, un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal (ms. 2547), qui renferme un assez grand nombre de pièces des compositeurs suivants : Couperin, Danguy, Desjardins, Colin, Jacquet, de Lacoste, Monteclair, Dandrieux, Clairambault, abbé Fessart, etc...

(A suivre.)

Documents inédits sur la maison natale de la famille de Jean van Ockeghem.

Dans le premier numéro de cette Revue (janvier 1901), nous avons publié une étude de M. A. Thomas, professeur de l'Université de Paris, d'où il résultait que notre roi Charles VII avait recruté Ockeghem, le grand musicien flamand du ^{xv}^e siècle, parmi les chapelains du duc de Bourbon (d'après les comptes de l'argentier de ce dernier, Gilles le Tailleur). Dans le numéro de février 1901, nous insérions une lettre de M. Michl Brenet, qui, rectifiant sur un point de détail son opinion antérieure, souscrivait de bonne grâce aux conclusions de M. A. Thomas.

Le *Cercle archéologique de la ville et de l'ancien Pays de Termonde* a bien voulu donner place dans ses *Annales* et ensuite faire tirer à part les documents que nous avons publiés.

Comme suite à ces indications, nous avons été heureux de recevoir la note suivante :

Notre concitoyen, le chevalier Léon de Burbure de Wezembeek, a publié, en 1853, le résultat de ses recherches, afin de prouver que Jean van Ockeghem, le célèbre musicien du ^{xv}^e siècle « Maître de la chapelle de chant du roy » de France Charles VII, est originaire de Termonde.

M. Fétis, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, se rallie à l'opinion de Léon de Burbure, et, récemment, feu M. le comte de Marsy, Directeur de la Société française d'Archéologie, à Compiègne, publia une consciencieuse étude dans laquelle il admet que le lieu de naissance de van Ockeghem doit être placé à Termonde. Voici un document qui confirme cette opinion.

Il y a quelque temps, nous avons compulsé un *Rentbouck* (Registre des rentes) du Béguinage, daté de 1416. Intéressant à plus d'un titre, ce registre contient, en tête de la première page, la note suivante, que nous traduisons : « D'abord Jean van Hockeghem sur sa maison et propriété, sise à la porte du Béguinage, du côté de la porte de Bruxelles, à la veille de Noël. — Occupée par Jean Happaert. — Occupée par Ghisel Nachtegale. — Occupée par le Béguinage. »

Ce Jean van Hockeghem pourrait être le personnage mentionné, en 1395, dans les comptes de Termonde (découverts par de Burbure), dont la fille, Catherine, possédait, à charge de cette ville, une rente viagère de 10 escalins de gros. Si cette hypothèse ne doit pas être admise, selon toute probabilité, la mention devrait s'appliquer au grand-père de l'artiste, portant le même prénom, peut-être son parrain.

Le *Rentbouck*, registre authentique et contemporain du grand musicien, non seulement complète les documents généalogiques relatifs aux van Ockeghem, mais fournit

un renseignement plus précieux, l'indication de la demeure paternelle de notre compositeur. En effet, le porche du Béguinage se trouvait jadis, comme aujourd'hui, dans la rue de Bruxelles. Il s'ensuit que la maison à gauche de l'entrée, du *côté de la porte de Bruxelles*, était occupée par la famille de van Ockeghem.

Termonde ne peut négliger plus longtemps le souvenir du fameux maître de chapelle des rois de France. Dans l'attente d'un monument digne de ses mérites, il faudrait du moins signaler aux passants, par une inscription taillée dans le marbre, l'habitation paternelle de l'artiste, que Fétis appelle à bon droit « la lumière de l'art musical ».

P.-F. DE MAESSCHALCK.

Catalogue de la collection ethnographique musicale, à Florence, section instrumentale (Firenze, typogr. Salvatore Landi).

Ce catalogue, dressé par les soins de M. A. Kraus fils, comprend 1076 numéros : Asie (Japon, Corée, Chine, Annam, Siam, Inde, Perse, Arabie et Asie Mineure : 117 numéros), Australie et Polynésie (21 numéros), Afrique (42 numéros), Amérique (26) et Europe. La collection, qui rappelle le musée de psychologie générale fondé par Mantegazza, présente le plus haut intérêt scientifique. Chez tous les peuples, la musique est une partie essentielle des grandes cérémonies de la vie publique. Parmi ces instruments, nous en remarquons quelques-uns qui avaient un rôle exclusivement religieux et ne servaient qu'aux initiations : le *kagura-sudzû* (sorte de « tintinnabulum sacrum » des Japonais), la *tromba sacra* du Thibet, le *tablat-el-mutcer* (cymbales) des derviches d'Arabie, etc., etc. Un des adhérents de cette Revue, M. Hamy, l'éminent professeur d'Anthropologie, membre de l'Institut, nous disait récemment : « on pourrait poser l'axiome suivant : dis-moi de quel instrument tu joues, et je te dirais qui tu es ». En effet, l'examen des instruments employés par tel peuple permet de dire à quelle race il appartient, — ou quelles immigrations ont traversé son pays. Enfin, puisqu'on recueille aujourd'hui, à l'aide du phonographe, les airs exotiques, on ne serait pas fâché de pouvoir les entendre, à l'occasion, sur les instruments authentiques.

Nous avons aussi, au musée du Conservatoire de Paris, une collection d'instruments (européens). Puisse-t-on en dresser bientôt le catalogue !

Les principaux systèmes d'esthétique musicale.

IV. Les idées de M. Th. Ribot.

M. Th. Ribot veut montrer que la musique, précisément parce que c'est l'art qui nous émeut le plus, dépend de la façon la plus étroite des conditions physiologiques. Il laisse de côté toutes les dissertations sur « la révélation de l'infini » qu'elle passe pour nous donner, et s'en tient au seul aspect physique de son action (1).

(1) Ce point de vue a été celui d'un grand nombre de savants. Sans vouloir faire une bibliographie complète de la question et pour m'en tenir au XIX^e siècle, j'indiquerai comme sources principales à consulter

« Tout d'abord, dit-il, la musique agit sur beaucoup d'animaux ». — Je crois que, sans faire de subtilités ou de mauvaises plaisanteries, on peut émettre un doute sérieux sur la valeur, ou, tout au moins, sur la portée de cette observation. Examinons quelques faits.

Un des exemples les plus typiques d'animaux sensibles à la musique, est celui de l'araignée descendant sur le piano de Grétry, toutes les fois que celui-ci jouait. — Ce fait ne peut sans doute être nié. Mais est-on bien sûr que l'araignée était attirée par de la musique, et non pas seulement par un *bruit* entendu et lié, par l'habitude, à de vagues associations? On me permettra de dire que la psychologie de l'araignée nous est mal connue. C'est l'objection très sérieuse qui a été faite par Wallaschek dans son livre sur la musique primitive à la fameuse théorie de Darwin, d'après laquelle les femelles des oiseaux choisissent le mâle selon la supériorité de son chant : vous, Darwin, vous trouvez que tel oiseau chante mieux que tel autre, et vous supposez que la femelle apprécie la différence. Mais rien ne vous autorise à prêter aux animaux vos propres sentiments!...

On connaît l'expérience faite sur deux éléphants du Jardin des Plantes, — Hanz et Marguerite — le 10 prairial an VI. Citons le procès-verbal de ce concert mémorable, d'après la « Décade philosophique », an VI (1) :

« 1^o On joue aux deux éléphants (avec un petit orchestre placé hors de leur vue), un air de danse en *si* mineur d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck)... Ils mordent les barreaux, se frottent, poussent quelques cris, sifflent par intervalles; le cornac les dit : « pas fâchés »;

« 2^o Le basson seul joue : « O ma tendre musette! ». Ils agitent tout doucement leur trompe, marchent lentement, avec mesure : Hanz est calme, froid, circonspect, Marguerite est agitée;

« 3^o Tout l'orchestre joue le « Ça ira » en *ré*. Ils activent leur marche avec le rythme;

« 4^o Avec l'*adagio* de Dardanus, ils se calment;

« 5^o Avec le « Ça ira » en *fa*, ils restent indifférents.

« 6^o On reprend le « Ça ira » en *ré* et les deux éléphants reprennent leurs ébats. — Enfin, à la quatrième reprise du même morceau, ils restent indifférents. »

D'abord, pourquoi conclure, des phénomènes observés sur deux sujets, aux caractères non seulement de toute l'espèce, mais des animaux en général? Chez les éléphants, comme chez les hommes, il peut y avoir des sujets d'élite. — Sur quoi s'appuie-t-on pour interpréter dans tel ou tel sens les signes d'émotion reconnus chez Hanz et Marguerite? Est-ce uniquement sur le témoignage de leur cornac? Il dit qu'ils

en dehors de Helmholtz : ROGER, *Effets de la musique sur le corps humain* (Montpellier, 1803). — LIPPS, *Psychologische Studien* (Heidelberg, 1885). — STUMPF, *Consonances et dissonances* (Leipzig, 1898). — WUNDT, *Psychologie physiologique* (t. II). — Dr FERRAUD, *Bulletin de l'Académie de médecine de Paris*, 1895, p. 226-270. — FIRMIN LAROQUE, *Psycho-physiologie musicale*, dans la *Revue scientifique* du 12 janvier 1901). JACQUES BONNET, *Histoire de la musique*, ch. XIII. — LAMARCHE, *Essai sur la musique*, 1815. — COUTY et CHARPENTIER, *Archives de physiologie normale et pathologique*, 1877, p. 525-583. — DOGIEL, *Ueber den Einfluss der Musik auf Blatkreislauf* (Archives d'anat. et de physiol., 1880, p. 416-428). — SOULA, *Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine*, thèse, Paris, 1883. — N. VASCHIDE, chef des travaux de laboratoire de psychologie expérimentale de l'École des Hautes-Études de Paris, et J. LAHY : *les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique* (dans la *Rivista musicale italiana* de Turin, année IX, fasc. 1^{er}, 1902).

(1) V. *Rivista musicale italiana* de Turin, an. IX, fasc. 1, p. 156 et suiv.

ne sont « pas fâchés » quand ils « mordent leurs barreaux ». L'évidence de cette vérité ne m'apparaît pas. De même, que signifie au juste le mouvement de la trompe ? Il faudrait être éléphant pour le savoir. — « Avec l'adagio de Dardanus, ils se calment. » — Fort bien, mais je voudrais savoir si on n'obtiendrait pas le même effet en supprimant les intervalles mélodiques de l'adagio et en se bornant à marquer le rythme. En ce cas, l'expérience aurait-elle un caractère musical ? Si le même morceau joué en *ré*, puis en *fa*, les trouble d'abord et ensuite les laisse indifférents, est-on sûr qu'il n'y a pas là une simple coïncidence ?

Quoi qu'il en soit, je veux bien admettre, comme conséquence des faits observés, que « les organismes vivants, tout au moins ceux qui possèdent un système nerveux spécialisé, réagissent à l'action des sons ». Mais je ne vois pas comment on serait en droit de tirer de là une théorie musicale anti-intellectualiste. Parce qu'un chien aboie en regardant la lune, dira-t-on d'abord que les chiens sont sensibles à la poésie de la nuit et que la lune fait sur les hommes la même impression que sur les chiens ?

« L'homme civilisé, dit M. Ribot, est sensible à la musique (sauf des exceptions) à des degrés divers, depuis le populaire qui préfère comme le sauvage les airs bien rythmés, jusqu'au plus raffiné mélomane ; mais, pour tous, *le premier effet est physique* ». D'accord ; l'homme ne peut pas prendre connaissance d'une chose objective quelconque, autrement que par ses sens qui sont d'abord affectés d'une certaine manière. Mais, s'il y a un degré très inférieur de culture où l'esprit subit ses sensations, il y a un moment où l'esprit s'affranchit du déterminisme physiologique, et fait ses affaires lui-même, directement, en se servant de son oreille comme on se sert d'une paire de lunettes pour lire ou pour écrire. La musique est pour lui un texte qu'il déchiffre sans avoir besoin de recourir à une traduction (par l'organisme). Il est tellement maître des nerfs, qu'il arrive à aimer — pour des raisons dont le sens esthétique est seul juge — des dissonances déchirantes ; et la musique « gaie » de certaines opérettes lui paraît triste à pleurer.

Je terminerai ces brèves remarques par les propositions suivantes :

1^o Les physiologistes, avec la prétention de rester dans le domaine des faits, parlent souvent un langage métaphysique très obscur ; tel Helmholtz dans cette phrase : « les mouvements des ondes sonores suivent les flots des pensées de l'âme de l'artiste ». Je ne sais pas ce que c'est, ai-je le droit de répondre, que *les flots des pensées*.

2^o Leur doctrine n'est nullement gênante pour ceux qui ont une tendance tenace à défendre la liberté de l'esprit artistique ; en effet, ils n'étudient que des phénomènes *sonores* et ne s'élèvent jamais à l'analyse de phénomènes *musicaux*. Quelques-uns même ne s'occupent que du *bruit* (expériences de Couty et Charpentier sur le chien qui entend une pelle tomber sur le parquet). Quand on les a lus, le problème reste entier.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

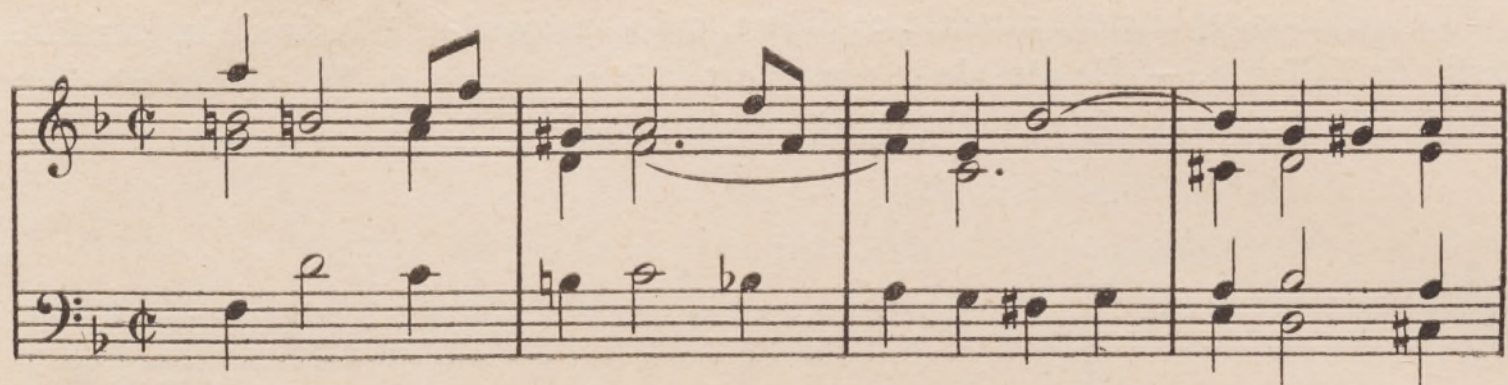
Symphonie moderne, par M. EUGÈNE d'HARCOURT.

Une symphonie écrite aujourd'hui par un compositeur français, est chose infiniment intéressante autant que hardie. On nous reproche si souvent, chez nos voisins, de ne savoir faire que de la musique de salon ! Aussi ai-je lu avec la plus vive curiosité l'œuvre de M. Eugène d'Harcourt, — musicien très personnel, — exécutée le 20 février, avec grand succès, au quatorzième concert classique donné par le Cercle des étrangers de Monte-Carlo. Autant que j'en puisse juger par le seul examen de la partition manuscrite pour orchestre, c'est une symphonie de haute valeur où l'on trouve les deux qualités maîtresses du genre : des idées indépendantes, capables de charmer le sens musical pur ; une science solide du contrepoint et du développement. L'instrumentation mérite-t-elle les mêmes éloges ? Je ne saurais l'affirmer, n'ayant pas assisté à l'exécution. Le plan général est établi d'après le rythme suivant : 1^o Adagio, — Allegro alla breve ; 2^o Lento ; 3^o Presto ; 4^o Andante maestoso — allegro con brio.

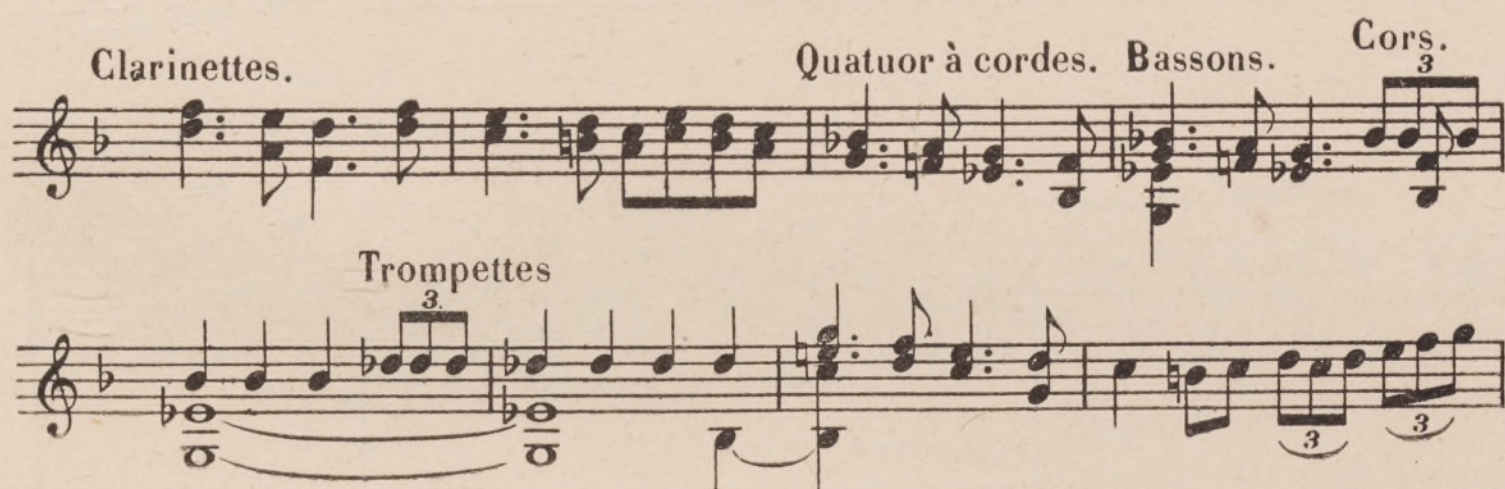
Le début est d'un caractère dramatique. Tout l'orchestre attaque d'abord en fortissimo, solennellement, et tient pendant une mesure un *fa* (nécessaire sans doute pour empêcher que le *fa* naturel et le *sol* bémol qui viennent immédiatement après soient confondus avec un *mi* dièse et un *fa* dièse, ce qui donnerait à l'oreille l'impression du ton de *ré* naturel majeur) ; puis les altos, les violoncelles et les contrebasses, soutenus, dès la troisième mesure, par une double partie de basson, posent le thème suivant (*feroce*) qui reparaitra souvent au cours de la symphonie :



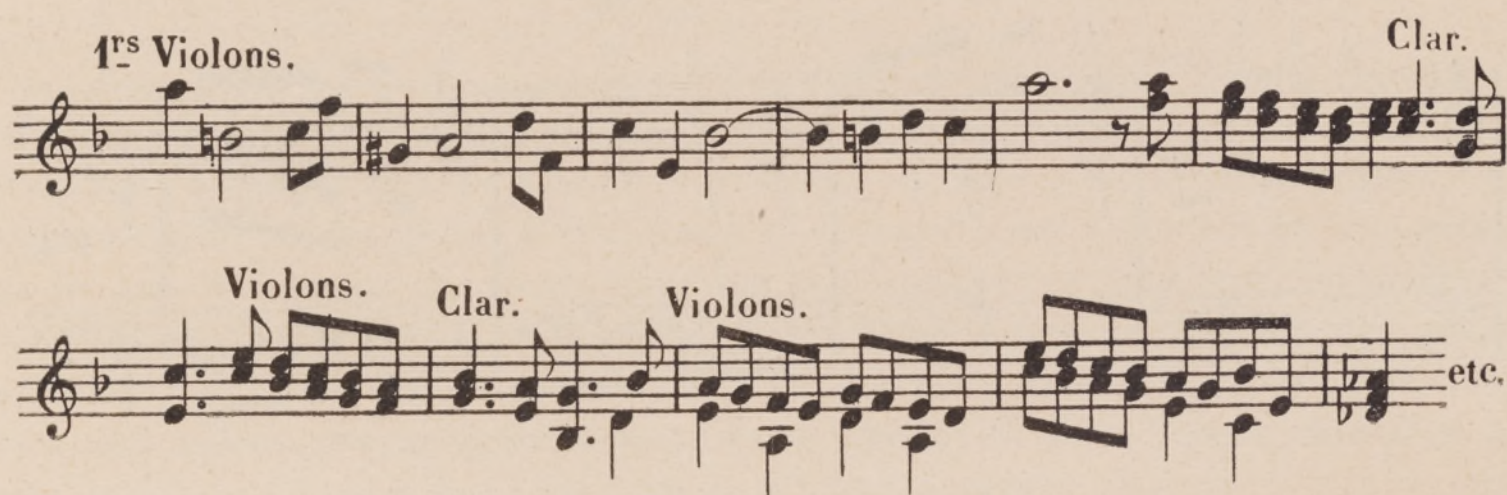
Le début de ce thème est repris par les premiers violons, sur des tenues de cors, et produit de brèves imitations, d'allure un peu haletante, donnant à cet exorde le caractère d'une intrigue sentimentale qui commence. Le quatuor, alternant avec les cors, reprend, répète dans une progression chromatique les notes initiales du motif ; après un *crescendo poco a poco* où prend part tout l'orchestre et qui se termine par des arpèges d'accords de septième, on arrive au premier thème de l'*Allegro* :



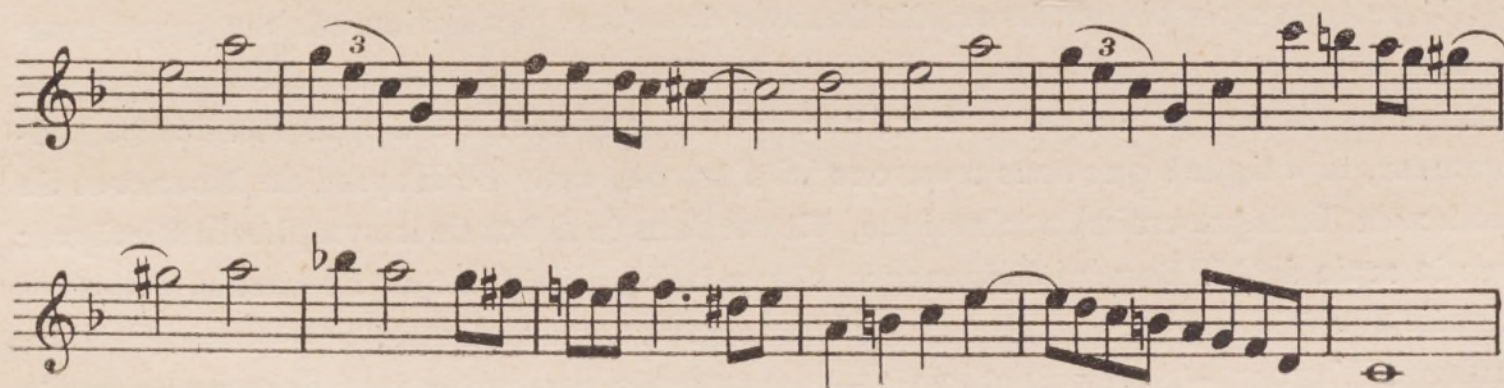
Ce thème est brusquement interrompu par un changement de rythme et de tonalité :



Sur ces triolets de rentrée (joués par la petite flûte et les premiers violons) le thème est repris et se développe largement pour moduler en *la* bémol majeur :



Après un divertissement de 26 mesures, on arrive à la seconde idée principale (exposée d'abord par les clarinettes en *si* bémol, avec un très sobre accompagnement du quatuor en pizz.) :



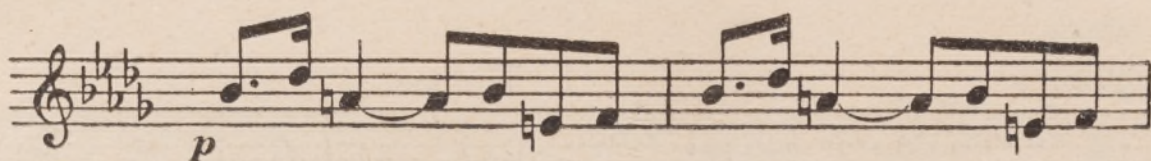
Les violons reprennent aussitôt ce thème, qui nous conduit à la fin de la première partie de l'allegro. — En tête de la seconde partie se trouve un divertissement dont voici le début, d'une écriture vraiment classique :

The musical score is written for a symphony orchestra. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for Violons (Violins) and the bottom staff is for Violoncelles et Bassons (Violoncelles and Basses). The second system has two staves: the top staff is for Trompettes (Trumpets) and the bottom staff is for C-Basses (C-Basses). The third system has two staves: the top staff is for Alto (Alto) and the bottom staff is for C-Basses. The music is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled with 'Violons.', 'Violoncelles et Bassons.', 'Trompettes.', 'Alto.', and 'C-Basses.'. The first system also includes the label 'Alto.' on the right. The second system includes the labels '1^{rs} Vns' and '2^{ds} Vns' above the top staff. The third system ends with the label 'etc.' on the right.

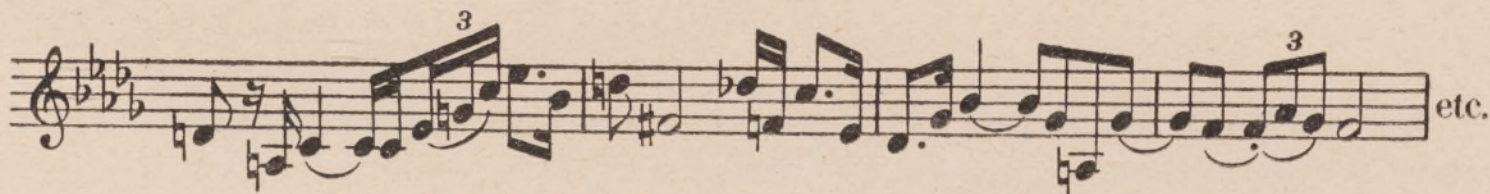
Puis, les deux idées exposées dans la première partie sont reprises, imitées en contrepoint, développées dans une suite de tonalités diverses. — Une expression tour à tour tragique et caressante, de la force et de l'élégance, deux motifs pleins de charme, — en un mot, de vraies idées symphoniques et l'art de les développer dans un style de haute allure, telles sont les qualités qui me frappent dans cet allegro. « Si j'ai appelé cette symphonie *moderne*, dit l'auteur dans une phrase insérée au programme du concert, c'est que j'ai essayé d'y unir la « ligne » des anciens maîtres avec les données musicales actuelles, tout en conservant leur sobriété d'orchestration ». Évidemment, la « ligne » que nous trouvons ici n'est pas celle de Haydn, de Mozart et de Beethoven. La *ligne* vraiment classique, elle est dans le début de la symphonie *héroïque*; sous la main de M. Eugène d'Harcourt, elle se brise, s'infléchit en de hardis méandres et obéit aux frémissements un peu inquiets de la passion moderne. Schumann, Berlioz, Brahms, Wagner — après Beethoven — sont passés comme un vent de tempête sur le

beau lac tranquille qui ne réfléchissait que l'azur du ciel ; on s'en aperçoit bien, quand on lit les œuvres contemporaines ; mais on ne s'étonne pas que M. d'Harcourt, tout en étant pénétré de modernisme, rende hommage aux disciplines classiques dont il est imbu, et au style des maîtres qui lui ont appris à faire autrement qu'eux.

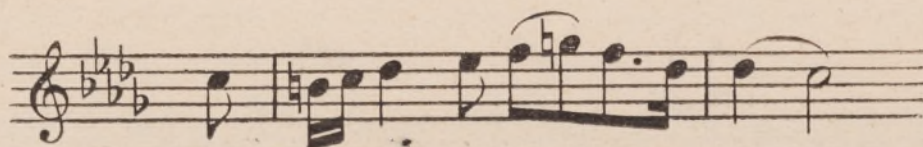
Lento. — Le quatuor en sourdines ; tout l'orchestre comme baigné d'ombre et abîmé dans une rêverie tendre. Très expressifs, les premiers violons commencent :



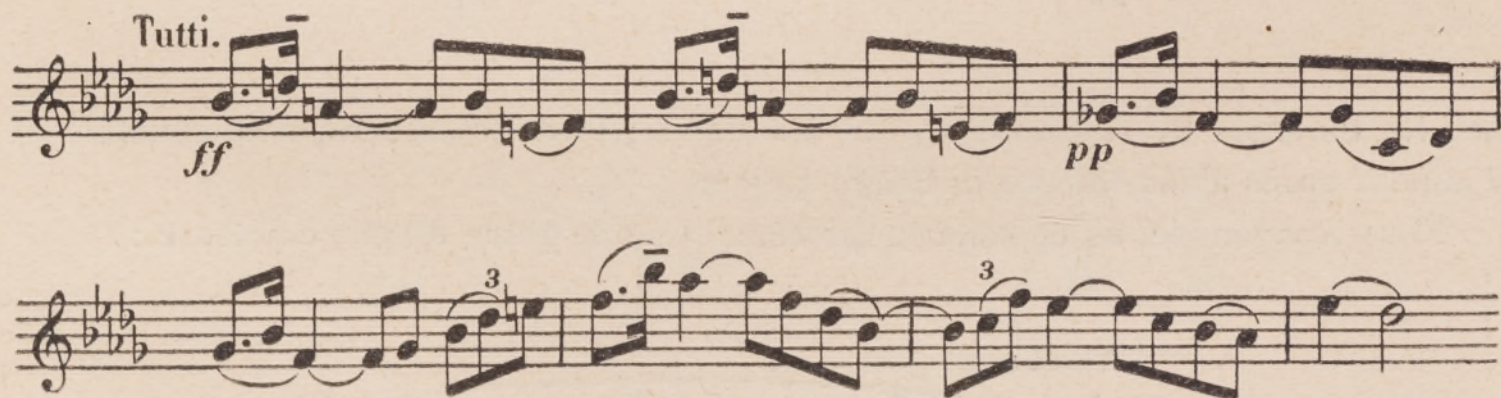
Ces deux mesures sont répétées par les premiers et deuxième cors (bouchés) en *fa* dièse mineur, et les violons continuent l'exquise mélodie :



Le second thème en *fa* mineur du *lento* :



est exposé *p*. sans sourdines par les 1^{ers} violons puis repris *f*. par tout l'orchestre. Il va effleurer la tonalité d'*ut* dièse mineur pour tomber en *p* sur la pédale de dominante du ton de *la* bémol majeur d'où un violon alto et violoncelle soli l'amènent par une quasi progression mélodique à une conclusion *f* du tutti d'orchestre en *fa* mineur. Un hautbois et 2 clarinettes ramènent le 1^{er} thème du *lento*. Bientôt, un trait de l'alto solo en *ré* majeur provoque son épanouissement en *si* bémol majeur, auquel répond la tonalité de *sol* bémol majeur (comme primitivement la tonalité de *fa* dièse mineur répondait à celle de *si* bémol mineur) pour conclure en *ré* bémol majeur :

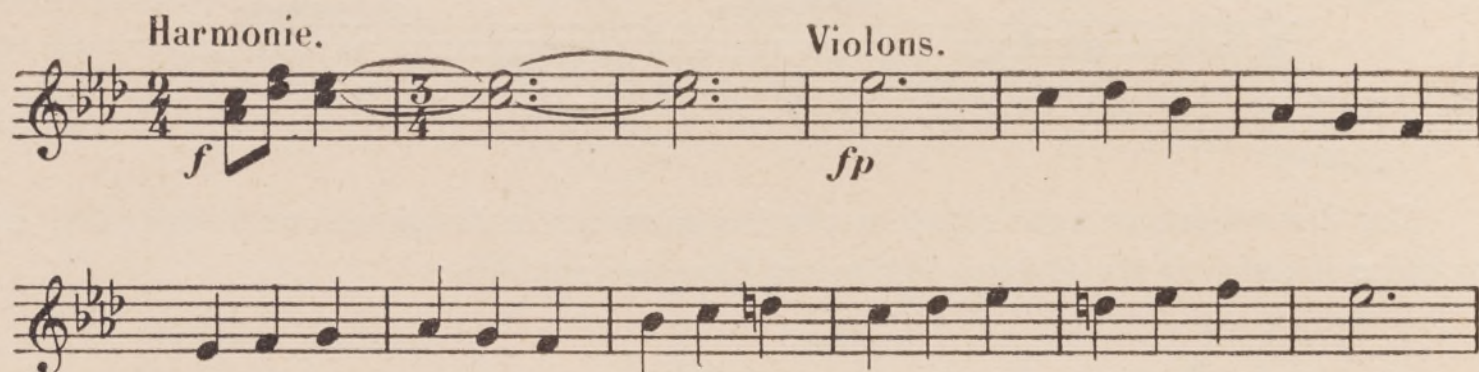


A ce moment entrent les trombones qui, avec les contrebasses, font entendre en *fa* dièse mineur et en *ff* le premier thème sous le second thème exprimé par le reste du quatuor. L'effet est grandiose.

Le morceau se termine *pp* en *si* bémol mineur par le même contrepoint renversé. L'alto solo nous donne le deuxième thème sous la flûte exprimant le premier.

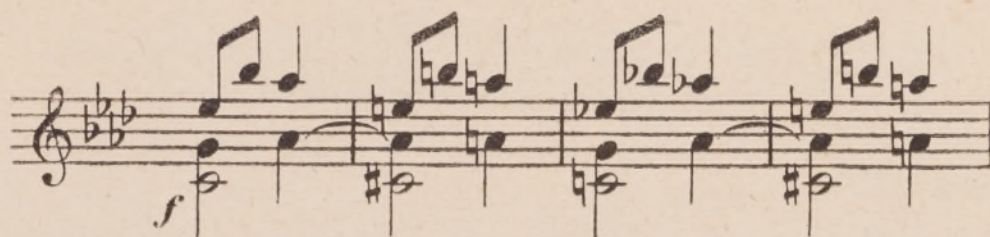
— Le *Presto* nous ramène au plein soleil de la franche et saine gaieté. L'auteur ajoute cette indication : *ritmo di quattro battute*, ce qui veut dire que, dans ce morceau, le rythme doit s'établir par 4 mesures, la 1^{re} et 3^e étant fortes, les 2^e et 4^e étant faibles.

Le 1^{er} thème est double ; 3 mesures d'harmonie et 9 mesures de quatuor commencent sur une mesure faible :



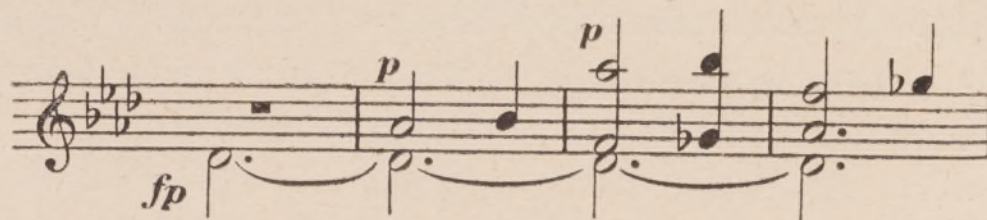
Remarquez que la 1^{re} mesure est presque exactement le début du *lento* par mouvement rétrograde.

Le thème se développe sur ces deux éléments pour arriver à un épisode canonique intermédiaire. Puis, reprise du thème se terminant par cette conclusion caractéristique :



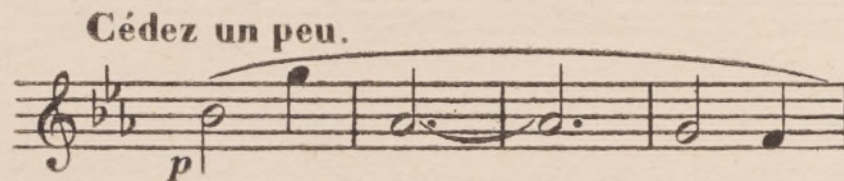
reprise à la quarte par l'harmonie pour aboutir à la cadence en *la* bémol.

Le *trio* promène l'idée canonique :



dans les tonalités de *ré* bémol majeur, *mi* majeur, *ut* dièze mineur, pour conclure en *ut* mineur après avoir effleuré *la* bémol majeur.

Nous trouvons ici un épisode en *mi* bémol tout de grâce un peu cajoleuse :

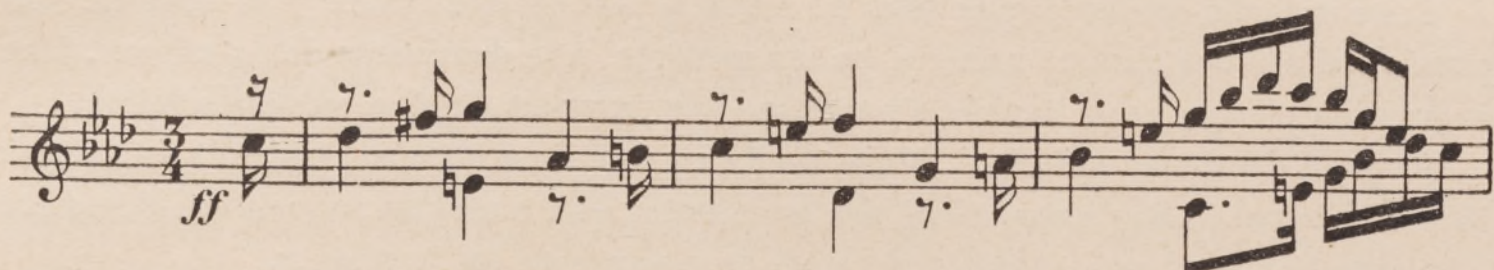


qui doit contraster avec la franche gaieté du début.

Suivant l'usage classique, le retour au D. C. se fait normalement.

Le *presto* se termine par une courte digression rappelant le début du thème en *mi* majeur.

Le quatrième et dernier morceau de la symphonie contient une introduction en *fa* mineur (andante maestoso). Cette introduction est bâtie sur l'idée mère de la symphonie exposée à l'unisson dès le début. Mais ici elle se présente d'abord sous forme d'imitations :



dont le complément syncopé fournit le thème suivant :

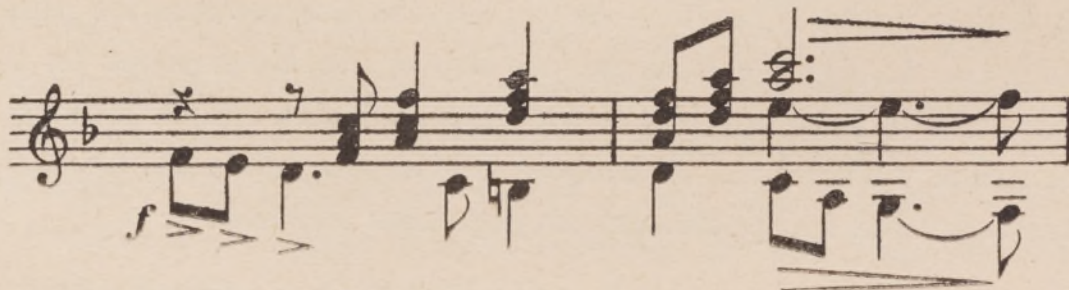


Ces deux éléments développés et superposés nous amènent à une grande pédale de dominante qui s'enchaîne avec l'*Allegro con brio* en *fa* majeur.

Le thème en est double ; les cors et trompettes répondent à tout le reste de l'orchestre.



Au bout de 32 mesures, nous avons un épisode expressif de trombones et bois :



qui, passant dans les tonalités de *la* bémol, puis de *la* naturel, nous conduit en *ut* majeur pour nous faire entendre le second thème.

Ce second thème est comme dialogué dans un fond de grisaille.



Cette mélodie se développe puis se termine sur la dominante d'*ut* mineur. Un épisode imitatif des cuivres ramène, en six mesures, à la dominante de *fa* mineur. Une progression chromatique hachée s'y termine par un point d'orgue au temps faible.

Rentrée du thème principal. Mais, de la quatorzième mesure, cadence évitée par l'entrée brusque (*Adagio maestoso*) des trompettes et trombones rappelant l'idée mère de la symphonie sur une pédale supérieure de dominante de *la* mineur.

Au bout de 4 mesures, tout le quatuor attaque cette idée mère, devenue majeure et transformée en une phrase large de 13 mesures qui est comme le couronnement triomphal de la symphonie :



Cette phrase, après avoir modulé en *la* majeur et s'être développée canoniquement en *la* mineur, revient en *fa* majeur sur un *pp subito*, où nous entendons le 2^e thème qui s'y poursuit en *si* bémol pour revenir en *ut* majeur.

Un crescendo doublé d'un *accelerando* nous amène au *stretto* où nous entendons le thème principal de plus en plus haché.

Mais le calme se fait par répétition et progressivement.

Un alto solo nous rappelle *p.* le thème du *lento* auquel tout l'orchestre réplique *ff* par le thème du *presto* repris *p.* par 2 bassons sous lesquels les violoncelles, auxquels répondent les flûtes, vont faire entendre le début du 2^e thème de l'*allegro con brio*.

La symphonie se termine par le rappel du thème principal de ce dernier morceau.

Le lecteur qui m'aura suivi jusqu'au bout de cette analyse et qui est un peu familier avec la technique propre de la pensée musicale et le langage de l'orchestre, aura certainement reconnu que la symphonie de M. Eugène d'Harcourt a une très sérieuse valeur. Elle n'est pas faite de pièces juxtaposées, reliées par une étiquette trompeuse ; c'est une composition pleine d'*unité* — ce qui est une des preuves les plus sûres de la sincérité des idées. — La ligne mélodique est brisée, le mouvement un peu nerveux ; mais n'est-ce pas naturel dans une œuvre « moderne » ? A la simple lecture, on sent que la passion et la grâce y abondent. A bientôt, je l'espère, chez M. Chevillard ou chez M. Colonne, une exécution qui permettra un jugement définitif.

JULES COMBARIEU.

Reprises de « l'Africaine » et du « Roi d'Ys ». — Où est le temps où le rôle de Vasco était chanté par Naudin, celui de Nélusko par Faure, celui de Sélika par Marie Sasse? La reprise de *l'Africaine* n'a pas eu seulement le tort de ne nous apporter aucune sensation d'art nouvelle au point de vue de la mise en scène; elle a déçu par la médiocrité générale des chanteurs. Ce n'est nullement la faute de M. Gailhard; vraiment, les belles voix deviennent rares, et, quand on a quelque sujet digne d'une « Académie de musique », on devrait le retenir avec des chaînes d'or. M. Affre (Vasco de Gama) a une jolie voix sans doute, mais petite, étroite, fâcheusement gutturale, insuffisante pour une œuvre pleine de grandeur et d'éclat comme celle de Meyerbeer. M^{me} Jane Marcy (Sélika) ne manque ni de puissance ni d'agilité, mais elle détone avec hardiesse sur les points d'orgue. M. Chambon, hélas! chevrote beaucoup... Seuls, MM. Noté (premières représentations) et M. Gresse méritent des éloges. Je regrette infiniment de contrister les autres artistes : mais la vérité m'oblige à dire qu'ils chantent faux très souvent, qu'il y a parfois, dans les ensembles vocaux, de véritables cataclysmes où pas une note n'est à sa place, et que — des fauteuils de balcon — on n'entend pas un mot du livret. — A l'Opéra-Comique, je n'ai pas eu la satisfaction coutumière; malgré ma grande sympathie pour ce très artistique et charmant théâtre, admirablement dirigé par M. Carré, j'ose dire que dans la reprise du *Roi d'Ys* il n'y eut qu'un sujet hors de pair, un seul dont la voix est superbe, dramatique, pure et solide comme le diamant : c'est M^{lle} Delna. Le chef-d'œuvre d'Edouard Lalo n'en obtient pas moins un succès toujours grandissant et légitime. La partition est pleine de pages délicieuses, depuis longtemps familières à l'oreille du public. La seule réserve que j'aurais à faire et qui est, je crois, d'ordre important, c'est la suivante : toutes les fois qu'il veut exprimer le caractère tragique d'une situation, Lalo n'emploie guère qu'un procédé, lequel consiste à déchaîner l'orchestre *fortissimo*, en faisant prédominer les cuivres. Comme psychologie et comme art dramatique, c'est un peu enfantin; mais combien d'inspirations délicates et poétiques nous dédommagent de cette lacune!

La rentrée de M. Colonne. — Quand M. Colonne revint à Paris pour reprendre son exposition de l'histoire de la symphonie et nous donner un très brillant festival russe où fut applaudie M^{me} de Gorlinko Dolina, la célèbre cantatrice (qui nous a chanté 42 mesures à découvert sans détonner une seule fois, ce qui est *inouï*!), son retour fut une joie pour ceux qui aiment à voir la musique faite, en France, par des Français. D'ailleurs, ce n'est pas seulement parce qu'il est né à Bordeaux, que nous avons salué avec le plus vif plaisir la rentrée de notre Kapellmeister. Les étrangers, Allemands ou Hongrois, qui furent entendus en son absence, ont provoqué des comparaisons intéressantes. En rendant hommage à leur incontestable valeur, nous avons été surtout frappés de l'énergie et de la précision de leur discipline. M. Weingartner exerce une action énorme sur son orchestre; il le fascine du regard, pour ainsi dire, le tient dans sa main, et tire de lui tous les effets qu'il veut. Son geste est d'une énergie singulière; pour détacher l'accord final d'un allegro, il a l'air d'abattre, d'un coup bref de cimeterre, la tête d'un condamné. Je lui reprocherai cependant une certaine dépense de force qui est souvent inutile, et une tendance visible aux exagérations. Il a donné une clarté parfaite aux symphonies de Berlioz, cela est vrai; mais il y est arrivé

en accentuant certains contrastes plus que de raison. En outre, il veut ajouter de la passion à Berlioz ; c'est au moins superflu. Analogues sont les qualités et parfois les défauts de M. Nikisch. C'est un autoritaire et un raffiné très décoratif. Aux points d'orgue, il levait les deux bras en l'air comme un écuyer voulant maintenir un cheval debout sur les pattes de derrière. Et je n'ai pas saisi en quoi M. Mottl était supérieur aux chefs français.

M. Colonne a les mêmes qualités de précision, de flamme intérieure, d'énergie ; mais il y ajoute autre chose. Son originalité est d'un autre ordre. Elle consiste dans un sens très personnel de la poésie qui peut se dégager d'un concert instrumental. A la grande passion romantique, il sait ajouter une douceur exquise, une grâce spéciale, un jeu de nuances qui fait de la musique un langage pour l'imagination. C'est un coloriste, un évocateur d'images, qui excelle dans les passages de délicatesse. Dans un adagio en sourdines, où la tendresse et la fantaisie battent leur plein, on aime le mouvement rythmé de cette main qui semble caresser des objets irréels ou cueillir des fleurs invisibles dans un jardin de rêve. Cette supériorité d'élégance s'est formée, sans doute, à l'école de Berlioz. On ne consacre pas plusieurs années à la réhabilitation d'un chef-d'œuvre d'imagination et de sentiment comme la *Damnation de Faust*, sans faire passer en soi quelque chose du génie même de notre premier maître français. Un long commerce avec les Elfes a donné à Colonne une grâce et une légèreté uniques, préférables au militarisme musical d'outre-Rhin.

Barcelone : Orquesta de la Asociación de los Conciertos Lamoureux. — Après M. Ed. Colonne qui, tout en dirigeant à Barcelone un autre orchestre que le sien, obtint le succès partout attaché à son intervention personnelle, M. Camille Chevillard s'est transporté, à la tête de ses cent musiciens, au *teatro de Novedades*, et y a donné, les 11, 12, et 13 mars, trois concerts. (Honoraires payés par une société locale : 1.000 francs par soirée au chef d'orchestre ; de 120 à 175 francs aux musiciens, et un peu plus de 200 francs aux solistes.) Nous sommes heureux d'apprendre l'accueil enthousiaste fait aux artistes français. Les programmes de ces trois séances étaient très chargés. Parmi les pièces qui furent acclamées le plus bruyamment, nous sommes heureux de pouvoir citer (outre la musique de Wagner et de Beethoven), le *Péléas et Mélisande* de Gabriel Fauré (2^e concert) et l'*Apprenti sorcier* de P. Dukas (3^e concert). La *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakow (suite symphonique en quatre parties d'après les *Mille et une Nuits*), a été moins goûtée et a même provoqué quelques *chut!*... Comme on peut s'en assurer en lisant l'article publié par un excellent juge, M. F. Suarez Bravo, dans le *Diario de Barcelona* du 13 mars, M. Pierre Sechiari, premier violon de l'orchestre Lamoureux, a provoqué l'enthousiasme en jouant le concerto de Max Bruch qu'il avait déjà fait entendre à Paris, le 9 mars, et que, depuis, il a rejoué avec le même succès au concert du 18, à Angers. — Un concert extraordinaire (*Orfeo catalá*, dirigé par M. Lluís Millet), a été donné le 13 mars en l'honneur de l'orchestre Lamoureux. Les 300 voix de cet orphéon ne produisent pas toujours les effets de sonorité qu'il faudrait ; mais nous y avons apprécié la très heureuse et très agréable combinaison des voix de femmes avec les voix d'enfants.

École des Hautes Études sociales. — Grâce à la direction de M. Alfred Croiset, membre de l'Institut, doyen de la Faculté des Lettres, grâce au concours d'universitaires et de spécialistes éminents, et au dévouement de M^{lle} Dick-May, l'École des Hautes Études sociales est en pleine prospérité. Elle a déjà donné (16, rue de la Sorbonne) plusieurs conférences, sur l'histoire de l'art, qui ont été très goûtées. Un des directeurs de cette Revue, M. Romain Rolland, a été chargé d'organiser pour l'hiver prochain une série de cours ou conférences sur l'histoire de la musique. Voici les noms des professeurs et conférenciers dont le concours a été promis à M. Rolland : MM. Pierre Aubry (*la musique des Trouvères*); Camille Bellaigue (*Verdi*); A. Bruneau (.....); Jules Combarieu (*la musique au point de vue sociologique*); L. Dauriac (*Hérold*); H. Expert (*la musique de la Renaissance*); Ch. Malherbe (*Mozart*); Th. Reinach (*la musique grecque*); R. Rolland (*le rôle de la musique dans l'éducation*); Tiersot (*la musique populaire*). Quelques-unes de ces leçons commenceront au printemps prochain.

Société Nationale : Concert du 8 mars (à la Scola Cantorum). — M. Guilmant tenait l'orgue, et nous fit entendre sa troisième sonate, d'un goût si classique et si sobre, un admirable Finale de César Franck, majestueux et rêveur à la fois, et, comme nouveautés, trois pièces de M. Guy Ropartz. J'aime beaucoup le *Thème varié*, avec sa tonalité grégorienne que n'altèrent pas les ingénieux développements; la *Prière pour les Trépassés* a un accent sincère et renferme d'admirables harmonies; mais fallait-il bannir à ce point la mélodie? La *Fantaisie* est la pièce la plus importante : les idées en sont nobles et bien campées; mais j'aurais préféré un peu moins de reprises et plus de développements véritables. Quant à M. Guilmant, je renonce à comprendre par quel sortilège il réussit à rendre expressif et chantant l'instrument à tuyaux rigides qui s'étale derrière lui; Orphée, qui animait les pierres, n'était pas un plus grand magicien.

La *Sonate* pour violoncelle et piano de M. P. Lacombe, membre de l'Institut (sonate fort bien exécutée par M. Fournier et M^{lle} Fulcran), a beaucoup plu, et méritait de plaire, par la fraîcheur et la sincérité des idées; mais — au risque de passer pour pédant — je lui reprocherai un certain défaut de construction, surtout apparent dans la première partie : le premier motif, dont je ne nie pas l'élan, se répète jusqu'à fatiguer, et la seconde idée, si nécessaire à un premier mouvement de sonate, est à peine indiquée. Cependant l'œuvre est fort intéressante et le plus souvent agréable.

LOUIS LALOY.

Musique nouvelle.

M^{lle} A. Sauvrezis vient de publier une *Sonate* (1) pour violon et piano (en ré mineur), à qui certes on ne peut reprocher de manquer d'expression; ces trémolos, ces

(1) Cette œuvre, ainsi que toutes celles que je vais citer, sont publiées chez Hachette.

rythmes haletants, ces notes jetées comme des interjections, auxquelles s'opposent de longues phrases marquées d'un ou de deux *p*, tout cela me rappelle un peu Grieg, mais le Grieg de la dernière manière, qui a épuisé sa provision de chants populaires norvégiens.

M. Dalcroze met en musique une poésie de Gabriel Vicaire (*Chanson à Margot*); simples sont les vers, simple la mélodie, sans modulations imprévues, sans brisures du rythme; musique aimable. M. Erlanger (*Laisse-les dire, — Chant calédonien*) ne manque ni d'émotion, ni de couleur, ni surtout de facilité : musique claire. Les romances et lieds de MM. de Bréville, Doret et Koechlin relèvent d'une autre école, dont la devise est : Souplesse et Variété. Les paroles mêmes ont un caractère tout différent, car elles sont signées H. Gauthier-Villars, P. Quillard, F. Greggh. Ce ne sont que liserons pâles, cygnes et lys, pastels d'antan, vieux menuets, désirs muets, pleurs délicieux, baisers tristes, et mort berceuse pour finir; en un mot, tout le nouveau romantisme, qui, comme l'ancien en son temps, commence à se couvrir de romances. Cette musique est loin de me déplaire : j'aime ce souci de mouler exactement la mélodie sur les paroles, et les harmonies expressives et fines dont sont revêtus et comme voilés ces chants mélancoliques. C'est ainsi que le *Menuet* de M. Koechlin a un bien joli décor; les *Fées* de M. de Bréville sont d'exquises créatures, dont le chant pur est enguirlandé bien délicatement; et le *Lied* de M. Doret n'est pas chromatique à demi; tout cela est fort distingué. Quant à l'avenir de cette romance nouvelle, je ferai quelques réserves. J'ai dit que sa devise était : Variété; je voulais parler de la variété intérieure de chaque pièce, obtenue par les changements de rythme, de ton et de mouvement. Mais si l'on compare les différentes pièces entre elles, on les trouve, au contraire, peu variées et d'un caractère assez uniforme. Y a-t-il dans cette poésie et cette poétique nouvelle une source vraiment riche de pensée musicale? Ou bien en resterons-nous aux jeux intéressants, habiles et flatteurs, de notes et d'accords? *Modern style* ou style moderne? Je n'oserais me prononcer,

LOUIS LALUY.

Promenades et visites musicales.

VI. Les idées de M. Bourgault-Ducoudray.

Salle Humbert de Romans, 58, rue Saint-Didier. Les lignes élégantes et hardies de l'immense vaisseau d'acajou sont noyées dans la pénombre. Sur la scène, quelques jets de lumière électrique font de brusques contrastes, mettent des luisants d'argent sur la façade majestueuse d'un orgue de quarante-cinq jeux. Devant une centaine de dames et de jeunes filles du monde, volontaires de l'art, se dresse un maître vénéré qui emploie les ressources les plus variées de la parole et du geste à faire passer dans l'esprit de ces bénévoles chanteuses la foi dont il est animé. A l'éloquence du verbe, il joint celle d'un terrible bâton que j'ai vu s'égarer une fois sur la tête d'une de ses voisines et en enlever le chapeau dans les airs. — « Mesdames, je ne vous sens pas dans ma main. Re commençons! — Mesdames, vous ne regardez pas assez mon bâton : vous ne devez faire qu'un avec lui;... à nous! — Pas de port de voix en montant, je vous en supplie, Mesdames : vous avez l'air d'avoir une indigestion. — C'est honteux, honteux! J'aimerais mieux briser mon bâton, Mesdames, que d'être impoli avec vous; mais franchement, on dirait que ça vous amuse, de faire des bêtises... recommençons!

— Vous manquez d'attaque, Mesdames; et je ne vous sens toujours pas assez... l'attaque a une importance capitale... c'est elle qui fait sentir la puissance du nombre. Re commençons! — Pour bien chanter à *bouche fermée*, Mesdames, il ne faut pas fermer la bouche. Laissez-la entr'ouverte! autrement vous nazillerez... Et puis, je vous en supplie, regardez vos parties... vous ne faites pas ce qui est marqué; si vous voulez recomposer de la musique, dites-le tout de suite. On changera les partitions! »

Celui qui se divise ainsi, à parts toujours égales, entre les exigences du sens artistique et la courtoisie, est le meilleur des hommes, le plus passionné que je sache pour les mélodies populaires et la musique chorale. Vous le reconnaissez à l'expression nerveuse de son visage, à ces cheveux qu'un coup de ciseau unique semble avoir raccourcis derrière sa tête. C'est M. Bourgault-Ducoudray, grand prix de Rome de 1862, auteur de *Thamara*, professeur d'histoire musicale au Conservatoire, et qui aspire présentement à « tenir dans sa main » le plus grand nombre possible de jeunes filles et de femmes du monde.

A la fin de la soirée, quand il a suffisamment pétri la pâte un peu molle de ces voix d'amateurs, il veut bien me parler de ses projets :

« En France, on ne chante pas assez. Nous n'avons rien d'analogue à ces admirables Sociétés d'amateurs qui existent en Suisse, en Allemagne et dans les pays scandinaves. A Cologne, à Dusseldorf, le *Festival Rhénan* a fait chanter l'Hymne à la joie, de Beethoven, par trois cents choristes... Pourquoi ne ferions-nous pas quelque chose de semblable?... Avec de grandes masses on peut obtenir des effets splendides. Pour y arriver, il faudrait grouper les Sociétés déjà existantes, et attirer le plus possible les gens du monde. Un professionnel se fait payer 5 francs la soirée ; si on a trois cents sujets et si on répète une dizaine de fois, faites le compte!... »

En somme, le rêve de l'excellent maître peut se résumer ainsi : l'*Union* chorale, en vue de puissants effets d'ensemble. Déjà, onze cours de chant parisiens ont répondu à son appel. L'idée est en bonne voie, et mérite de sérieux encouragements.

Il est très vrai qu'en France on ne chante pas assez. Notre musique est aujourd'hui orientée vers l'art de l'instrumentation, peut-être avec excès. Toute tentative ayant pour objet de remettre les voix en honneur d'après un plan très largement conçu, est une contribution à la paix et à la santé publiques. Un peuple qui chante a le travail gai et les loisirs honnêtes.

Nous avons, en province, beaucoup d'orphéons; mais il y a une chose déplorable qui les divise, les recroqueville dans les étroitesse locales et leur interdit le commun élan vers le beau : c'est la manie des concours. Ajoutez qu'il y a peu de chefs-d'œuvre écrits pour voix masculines seules. M. Bourgault voudrait les réunir quelquefois à Paris, devant son bâton; il organiserait ainsi la Fédération solennelle des gardes nationales de la musique.....

En se joignant à eux, certains professeurs ayant un « cours de chant » craindront-ils de perdre leurs élèves? Je crois au contraire — l'expérience l'a prouvé — qu'ils leur procureront un plaisir et un profit très appréciables, en les faisant quelquefois sortir de leur cage pour éprouver leurs forces au contact d'autres chanteurs. Et je comprends très bien l'empressement déjà montré par les femmes et les jeunes filles du monde. Philaminte et Agnès ne font pas un mauvais calcul quand elles répètent, trois heures durant, une belle *Symphonie religieuse*. Elles reçoivent plus qu'elles ne donnent. Ce qu'elles apportent, c'est, ordinairement, un talent moyen; leur bénéfice, c'est l'excellente leçon d'un maître qui, au lieu d'accomplir mécaniquement une besogne payée, se donne tout entier parce qu'il travaille pour sa propre gloire. En outre, que

de plaisirs imprévus dans ces répétitions! Se réunir, entre honnêtes gens, pour de telles études, c'est ajouter aux joies naturelles de la société celles d'une sorte de voyage en commun, plein de jolies découvertes, dans un pays tout idéal. Pendant quelques semaines, on vit dans l'intimité d'un chef-d'œuvre. On lui trouve, en l'analysant de près, des qualités insoupçonnées. Lentement, on se façonne sur lui; on sort de soi-même pour entrer dans la personnalité d'autrui. C'est comme une période de fiançailles. Et quand le grand jour de l'exécution définitive est venu, on a l'émotion d'un acte solennel qui va s'accomplir devant des témoins recueillis.

M. Bourgault-Ducoudray réussira-t-il? Je veux l'espérer. Sa tâche est relativement facile. Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation*, trace le plan d'un orchestre géant composé de huit cents virtuoses avec dix pianos à queue, plusieurs douzaines de contre-basses... Combien de voitures de déménagement eût-il fallu pour centraliser cette grosse artillerie de campagne? La « chorale » est moins encombrante et moins coûteuse. Comme la boxe, elle n'emploie que les armes naturelles. Enfin, il serait bon qu'on donnât un démenti à l'opinion de certains Allemands, d'après lesquels la femme française ne fera jamais de bonne musique chorale parce qu'il lui manque deux qualités : l'esprit de discipline et l'attention.

J. C.

Histoire générale de la musique. — I. CHOIX D'INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES (maison Breitkopf et Härtel, à Leipsig).

ASIE. — *Chants* recueillis pendant le 2^e voyage en Asie du comte Zichy, par Jacob Csélingarian, transcrit pour piano et chant par Bela Szabados, prix 2 marks 50.

ANGLETERRE. — *Council de la Société d'archéologie musicale* à Londres (1841-1848), prix 260 m. — *La notation musicale au moyen-âge* exposée par des fac-similés de manuscrits du x^e au xvi^e siècle, relié, 25 m. — *Collection de chants et madrigaux* de compositeurs anglais de la fin du x^e siècle, relié, 25 m. — *L'harmonie anglaise primitive* du x^e siècle au xvi^e, fac-similés de manuscrits, traduction en notation moderne, édités par H. E. Wooldridge, vol. I; 25 m. — *Bibliotheca musico-liturgica*, liste analytique des ms. du moyen-âge en Angl., par W. H. Frere; 12 m.

ALLEMAGNE. — *Monuments de la musique allemande*, vol. I : Sam. Scheidt, nouvelle tabulature pour orgue et piano; vol. II : œuvres de Hans Léo Hassler (*Cantiones sacrae*, de 4 à 12 voix) édit. par Hermann Gehrman. Vol. III : Œuvres pour chant de Franz Tunder (soli, chœurs, avec accompagn. instrumental), édit. par Max Seiffert, prix de souscript. 15 m. — *Monuments de la musique en Bavière* : œuvres choisies de E. F. Dall'Abaco, édit. par Sandberger, prix de souscript. 15 m. — *Société d'études musicales* : publication de traités théoriques et pratiques des x^e et xvi^e siècles (1873-1900), années I-XVIII, par souscript. 15 m.

AUTRICHE. — *Œuvres musicales des empereurs Ferdinand III, Léopold I, Joseph I*, édit. par Guido Adler, vol. I : musique d'Eglise (30 m.); vol II : oratorios et opéras, compositions instrumentales (choisies), 30 m. — *Trésor de l'ancienne musique hongroise* (1672-1838); chants du temps de Thokoly et Rakoczy (p. piano à 2 mains), par Jul. Kaldy (7 et 4 m. les cahiers I et II). — *Monuments de la musique en Autriche*, édit. par Guido Adler, chaque vol. 25 m. (6 vol. déjà parus).

DANEMARK. — *Recueil* (fondé en 1871) d'ouvrages concernant la musique ancienne et moderne du Danemark.

ITALIE. — *Chansons italiennes de la fin du xvi^e siècle* pour 4 voix mixtes avec accompagn. de clavecin et de luth, transcrites par Alfred Wotquenne — Plattel, 4 m. — *Bibliothèque des raretés musicales*, par O. Chilesotti (chaque fasc. 1 m. 60). — Orazio Vecchi : *l'Amfiparnasso*. Une comédie de 1597 composée à 5 parties (mise en partition par R. Eitner, dans le vol. XXVI, de la *Publication d'ouvrages de musique anciens, théoriques et pratiques*).

FRANCE. — *Paléographie musicale*, des Bénédictins de Solesmes (reproduction de man. de chant ambrosien, grégorien, gallican, mozarabe), 5 vol. parus, à 30 fr. — *Mélanges de musicologie*, par P. Aubry, 4 vol. (Proses d'Adam de Saint-Victor, lais et descors du XIII^e siècle), à 30 fr. le vol. — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par H. Expert (14 livraisons parues, à 12 fr.). — A Paris, chez A. Leduc.

PAYS-BAS. — *Recueil de vieux chants populaires néerlandais* par Daniel de Lange, M. V. Riemsdijk et G. Kalff. (134 chants avec piano, broché, 2 marks). — Enschedé : *Marches en usage dans l'armée des Pays-Bas dans la guerre espagnole de 1702 à 1713* (4 m. 50).

PORTUGAL. — *Concioneiro de músicas populares*, recueil de chants nationaux. 75 fasc. à 0,80.

RUSSIE. — *Chants nationaux* : vol. I, chants du gouv. d'Archangel et Olonetz, réunis en 1886 (édit. par Th. M. Istomin et G. O. Dutschg) vol. II : chants du gouv. de Wologda, Wiatka et Kostroma réunis en 1893 (Th. M. Istomin et S. M. Liapounoff), chaque vol. 6 m.

SUÈDE. — Union artistique musicale de Stockholm (fondée en 1860) : publication annuelle d'œuvres nationales (prix de 1 à 15 m.).

ESPAGNE. — *Hispaniæ Schola musica Sacra*. Monuments de la musique d'Eglise espagnole, du XV^e au XVIII^e siècles, édit. par Felipe Pedrell, prix de chaque vol. 6 m. 40 (8 vol. parus).

II. CHOIX D'OUVRAGES RELATIFS A L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE FRANÇAISE.

LULLI. *Lettre de Clément Marot à Mr. de ****, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Élysées (par Sénecé). Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, pet. in-12mo. (Ouvrage satirique important pour la biographie de Lulli).

CORBETTE (Francisque). *La guitarre royale, dédiée au roy de la Grande Bretagne*, gravée par H. Bonneuil. Paris, 1671, titre gravé, prélim. (10 pages gravées, contenant la dédicace, avis au lecteur, la table, etc.), et 101 pages de musique gravée, le privilège à la page 102, in-fol.

CORRETTE. *La belle Vielleuse*. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Vielle. Contenant des leçons ou les doigts sont marqués pour les Commençans; avec des jolis Airs et Ariettes en Duo, deux Suites avec la Basse et des Chansons par Mr Corrette, Organiste de S. A. R. Monseigneur le Duc Danguoleme Grand Prieur de France. A Paris, chez les Marchands assortis avec Privilege du Roy, sans date, mais vers 1750, in-4to de 50 pages entièrement gravées.

(Orné d'un frontispice gravé représentant le belle vielleuse. Avec ces vers en dessous : *Aucune vielleuse si belle — Ne rendit mieux nos jolis airs — Et ne fût jamais plus rebelle, — A ses adorateurs divers.*)

GALLOT (Jacques de). *Pièces de Luth* composées sur différens Modes par Jacques de Gallot Avec les Folies d'Espagne enrichies de plusieurs beaux couplets dédiés à Monseigneur le Comte Destrée Vice admiral de France. A Paris, chez H. Bonneuil, Rue Aulard audessus de la Halle aux Cuirs, s. d. (mais vers 1670), pet. in-4to obl. de 77 pages entièrement gravées, y compris le titre et les préliminaires.

(Comme Jean d'Estrée fut nommé Vice-Amiral en 1669, et que Gallot dans sa dédicace parle du « choix que Sa Majesté vient de faire de vôtre personne pour remplir une des premières charges du Royaume », la date de l'apparition du livre est à peu près fixée. — A la fin de l'ouvrage l'auteur dit : « Sy Dieu me laisse viure ie donneray vn second liure qui ne déplaira pas », mais ce second livre n'a point paru. — Fétis n'a connu ce compositeur ni son livre, mais il est exactement cité dans *Eitner, Quellenlexicon*).

État actuel de la musique de la chambre du Roi et des trois spectacles de Paris, contenant les noms et demeures de toutes les personnes qui y sont attachées, le catalogue des pièces que l'on représente et le nom de leurs auteurs. 1759, pet. in-8°, de 6, 148 et 15 pages, plus la table des matières.

— *État actuel de la musique du roi*, et des trois spectacles (opéra — comédie française — comédie italienne) de Paris, pour l'année 1770. Paris, 1770, petit in-12.

— Le même, pour 1772, *ib.* 1772.

— Le même, pour 1773, *ib.* 1773.

— Le même, pour 1774, *ib.* 1774.

Chaque volume est orné de plusieurs gravures, toujours les mêmes pour les différentes années.

Recueil d'édit (sic!), arrêt du conseil du roi, lettres-patentes, mémoires et arrêts du Parlement, etc. En faveur des musiciens du royaume. Paris, Ballard, 1774, in-8°, de 227 pages.

La Bibliographie de Heron-Allen (No. 197) dit de cet ouvrage : This is a very interesting and very rare collection of all the parliamentary edicts, letterspatent, reports and petitions issued concerning the quarrelsome guilds of musicians of various denominations from 1695 to the suppression of the Guild of St. Julien and of the office of King of the Violins in 1773.

BÉRARD. *L'art du chant*, dédié à M^{me} de Pompadour. Paris, 1755, gr. in 8vo, 158 pages et 34 pages de musique gravée.

JEAN MONNET. *Anthologie françoise, ou chansons choisies*, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à présent. S. I. Paris, 1765, 3 vols. Avec un portrait dess. par Cochin, gravé par de St. Aubin, et 3 gravures dess. par Gravelot, gravées par le Mire. In-8vo. Avec la musique des chansons notées, tout le long des trois volumes.

FAVART. *Théâtre de M. Favart* ou Recueil des Comédies, Parodies et Opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour (avec les *Airs*, Rondes, etc., notés à presque toutes les pièces). Paris, chez Duchesne, 1763—1772, 10 vol. in-8vo.

Cette édition se compose de la collection des pièces imprimées séparément, et réunies ici en volumes, avec de nouveaux titres imprimés spécialement à cet effet.

CASTIL-BLAZE. *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à M^{lle} Taglioni*. Paris, Paulin, 1832, pet. in-8°. Avec un frontispice.

Catalogue de la bibliothèque musicale de M. J. Adr. de Lafage. Paris, 1862, 1 vol. in-8°. Collection importante de 2300 numéros.

BRICQUEVILLE (Eug. de). *Instruments de musique (anciens)*. Collection de Bricqueville à Versailles. Paris, Jouaust, 1893, pet. in-8°, br. de 32 pages. Tiré à 100 exemplaires numérotés sur papier vergé.

— Les musettes. Paris, 1894, pet. in-8°, br. de 36 pages, figures. (Tiré à très petit nombre; intéressante monographie de cet instrument de musique abandonné aujourd'hui.)

RAMEAU. *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Dédié à Son Altesse Sérénissime M^{lle} de Baujaulois. A Paris, chez l'auteur, etc., 1725, 2 parties en 1 vol. in-8vo, avec grand nombre de planches gravées, représentant les divers pas chorégraphiques.

La première partie se compose, à part la table et les pièces préliminaires, de 111 pages tantôt imprimées et tantôt gravées. — La seconde partie (« contenant douze des plus belles danses de Monsieur Pecour et remis en chorégraphie suivant la nouvelle correction et augmentation du Sieur Rameau ») est entièrement gravée de 83 pages, et contient avec les figures chorégraphiques tous les airs de danse gravés.

Les ouvrages ci-dessus mentionnés sont extraits du dernier catalogue de M. Leo Liepmannssohn, antiquariat, Berlin SW. Bernburger Str.

— La maison Peters (Leipzig) vient de publier, pour 1901, son annuaire où nous trouvons les études suivantes : *Friedrich Spitta* : le mouvement musical dans l'Eglise évangélique ; *Herman Kretzschmar* : l'éducation des musiciens professionnels ; *Rudolf Schwartz* : catalogue des ouvrages concernant la musique et parus en tout pays en 1901. *Adolf Sandberger* : Mozartiana (un détail à propos de cette dernière étude : la bibliothèque du Conservatoire de Paris possède, en parties séparées, une composition encore inédite de Mozart le père, intitulée : SCHLITTFAHRT : *la partie en traîneau*). Établi par M. le Dr Rudolf Schwartz, ce volume a une grande valeur documentaire et, comme les précédents, fait honneur à la maison Peters.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.