

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 4

Avril.

1902

L'exécution de la messe de J.-S. Bach en *si mineur* aux Concerts du Conservatoire. — Nos doléances sont entendues.

La critique musicale exerce trop rarement une influence pratique sur les grands artistes pour que nous n'enregistriions pas avec plaisir les résultats qu'elle obtient, surtout quand elle s'adresse à la *Société des Concerts* qui, en raison du talent exceptionnel de ses membres et de la nature même de son rôle, a le droit, et même le devoir, d'être très conservatrice. A plusieurs reprises, j'avais dénoncé comme une incorrection fâcheuse et une inexactitude indigne d'une Société sérieuse, le court prélude instrumental qu'on avait l'habitude de placer, dans l'exécution de la messe de Bach, en tête des chœurs (1) ; j'avais même eu l'occasion d'exprimer oralement mes doléances à M. Marty. Le 13 avril, j'ai constaté avec plaisir que l'éminent chef d'orchestre avait tenu compte de mon observation. Maintenant, les chœurs attaquent franchement, sans appeler préalablement à leur aide le secours de l'orgue ou du double quatuor, comme on le faisait sous la direction de M. Taffanel. Voilà qui est parfait.

Cette messe de Bach — où les voix sont traitées comme des instruments et où la véhémence du contrepoint, dans les parties chorales, produit une richesse vraiment écrasante — a été, certes, brillamment exécutée, grâce à M. Marty, à M. Schwartz, successeur de M. Samuel Rousseau dans la préparation des chœurs, à M^{mes} Georges Marty, Lovano et Gaëtane Vicq, à MM. Drouville et Paul Davaux (bien qu'il y ait eu de singulières défaillances, de la part du ténor, dans le n° 3 du *Gloria*) ; il faut féliciter aussi le violon solo, M. Nadaud, qui s'est fait particulièrement et justement applaudir dans le *Benedictus*. Il reste cependant beaucoup à faire encore, pour obtenir une exécution absolument satisfaisante. D'abord il faudrait ne pas supprimer, comme on l'a fait jusqu'ici, *entre autres coupures*, l'air de basse avec accompagnement de cor (et 2 hautbois) qui, dans le *Gloria*, doit suivre l'air de contralto. Dans cette messe où Bach a

(1) Voir le *Congrès international de l'histoire de la musique tenu à Paris en 1900 (documents, mémoires et vœux)*, 1 vol. gr. in-8° chez Fischbacher (à l'article : *le Vandalisme musical*) ; les n°s 1 (1901) et suiv. de la *Revue d'Histoire et de Critique musicales*.

mis successivement en valeur les principaux instruments de l'orchestre (trompette, flûte, hautbois, violon, etc...), le cor a sa place nécessaire. On sait l'admirable coloris qu'il donne au motet de Rameau *In convertendo*. — En outre, et surtout, il faudrait arriver à jouer cette messe étonnante de Bach, non pas seulement avec exactitude, comme un texte très difficile correctement lu par des virtuoses supérieurs, — mais avec conviction, avec chaleur, avec âme, comme une œuvre pleine de poésie, d'imagination et de couleur. Avec une pièce dramatique comme le *Crucifixus* du *Credo*, on peut et on doit obtenir — puisque nous ne sommes pas à l'église — des effets aussi variés qu'avec une symphonie de Berlioz. En un mot, il faudrait plus de vie intense à cette exécution, d'ailleurs très méritoire.

En terminant cette note, je tiens à rendre hommage au célèbre pianiste, M. Planté, qui avait donné son dernier concert, à Paris, l'année où Rubinstein était parmi nous, et qui a triomphalement clôturé la saison ; il a paru aussi séduisant qu'il y a vingt-cinq ans. — J. C.

M. Claude Debussy.

En allant rendre visite à M. Claude Debussy, le musicien de *Pelléas et Mélisande*, je n'ai pas eu l'intention de lui demander des indiscretions sur son drame lyrique. Ces « révélations » avant la première sont généralement faites pour ne rien révéler, car l'auteur tient à ce que le critique du lendemain ait encore quelque besogne à faire et ne se livre pas avant la grande bataille.

Il est néanmoins intéressant de savoir ce que M. Debussy entend par ce mot si simple mais si complexe, « la musique », qui pour chaque auteur devient « sa musique », même dans les cas où elle ne revêt pas une personnalité bien nette.

M. Claude Debussy, que j'ai fait ou laissé parler, se flatte de ne pas avoir de système musical ; il ne comprend même pas qu'on en ait un. Il affirme même que ceux qui prétendent en avoir un ne l'appliquent pas pendant qu'ils écrivent, et que les théories ne naissent que lorsque les œuvres sont créées.

Le plus clair du système négatif de M. Debussy, c'est que le jeune auteur reconnaît avoir été très wagnérien et a complètement cessé de l'être. Il accuse de fausseté l'art de Wagner parce qu'il ne lui paraît pas possible de faire de la musique symphonique au théâtre. Il ne faut pas oublier que l'on s'adresse à des gens qui vivent et qui n'ont pas le temps de s'attarder à des épisodes symphoniques. Tandis que s'étale la symphonie, le mouvement ne se produit plus ; il est impossible de concilier le mouvement dramatique et le mouvement symphonique. A l'appui de cette idée, M. Debussy prouve par de nombreux exemples que les héros de Wagner ne savent plus que dire à certains moments, uniquement parce qu'il faut qu'ils permettent à la symphonie de se développer.

M. Debussy, pour parer à ces inconvénients, a été conduit à chercher une

déclamation qui s'adapte non pas à un mouvement musical, mais à un mot musical. Il explique ainsi cette phraséologie qui pourrait sembler obscure :

Toute phrase a un rythme ; or il importe en musique de respecter les mots sans les souligner plus que de raison. Quand nous disons : « Fermez cette porte », ou bien : « Il fait beau cette nuit », les mots ont tous une égale valeur qui concourt à la formation de la phrase. Il n'admet pas qu'il y ait en musique un effet sur la syllabe sonore pas plus qu'il n'y en a dans la conversation (?) Il bannit donc de sa conception la musique « inutile », les 135 mesures faites pour expliquer un état d'âme qui reste aussi inexplicable après qu'avant. Seul le personnage lui-même doit expliquer son état d'âme et non pas recourir à une divagation symphonique.

L'auteur de *Pelléas et Mélisande* a donc voulu réagir contre l'influence de Wagner qu'il juge néfaste et fausse ; elle embarrasse et dessert la musique, selon lui, et surtout elle ne prouve rien. Son rêve à lui est d'arriver à une formule plus simple basée sur de l'humanité ; il a voulu créer un langage qui ne se passe pas des moyens que peut fournir la symphonie, mais qui ne lui soit pas complètement inféodé et qui surtout évite les développements, cette chose si longue et si ennuyeuse. Dans Wagner (car c'est là le *Delenda Carthago* de M. Debussy) les choses les plus inutiles s'embroussaillent dans un long commentaire. Or il faut que l'action marche et se précipite, et il importe de la suivre, sous peine de faire une œuvre antihumaine. La musique de M. Debussy est donc intimement liée à l'action. Elle ignore les airs, elle dédaigne les récitatifs ; c'est une atmosphère musicale qui fait corps avec l'atmosphère morale ou physique.

Au point de vue de la technique, elle est basée non seulement sur un rythme naturel, mais sur une théorie d'accent : ainsi l'accent de la douleur ou de la joie est exprimé simultanément du côté lyrique et du côté musical. Il se produit en même temps, sans les quelques mesures qui, ailleurs, amènent l'effet.

Evidemment, ce souci de la vérité dans l'action dramatique et musicale se retrouve aussi bien dans la matière orchestrale de M. Debussy. Au surplus, il tient à affirmer qu'il n'y a pas de chose orchestrale plus simple que *Pelléas*. L'école moderne, sous prétexte de donner des impressions ou des émotions, est arrivée à employer des instruments bizarres ; la grosse caisse et le triangle sont même aujourd'hui les instruments indispensables pour produire de l'émotion. Il croit que c'est inutile. En retournant à l'orchestre de Mozart, on arrive à des effets d'émotion tout aussi considérables et surtout plus sincères.

C'est là le souci le plus ardent de M. Debussy ; on le fait passer pour un compliqué, et il est le musicien le plus épris de simplicité qu'il connaisse ; personne comme lui n'a besoin d'y voir clair. Autre chose est la notation musicale : celle-là peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose.

Quant aux chanteurs, il ne les méprise pas comme Wagner ; il en fait des êtres absolument vivants dans son œuvre. Ils ne sont plus des instruments

comme à Bayreuth, ni des poupées mécaniques comme dans Meyerbeer. Quand un personnage a quelque chose de naturel à dire, la phrase musicale est naturelle; il devient lyrique seulement lorsqu'il le faut. M. Debussy répudie le lyrisme à jet continu, car on n'est pas lyrique dans la vie, on ne le devient qu'à certains instants décisifs.

Comment le jeune musicien a-t-il eu l'idée de mettre le drame de Maeterlinck en musique? Un beau soir qu'il avait acheté la brochure, il se mit à la lire et vit là un beau sujet de drame musical. Il ne se mit en rapport avec Maeterlinck qu'après avoir mûri son sujet. Il importait de savoir si l'auteur consentirait à laisser traiter son œuvre en musique. Il est bon d'ajouter que Maeterlinck fut très étonné que le sujet pût plaire à un musicien. Comme il n'entend rien, il l'avoue lui-même, à la musique, il ne fut pas curieux de faire connaissance avec la partition. Et depuis un an, il a eu avec le musicien des dissentions qui ont fait que le drame musical lui sera révélé le jour de la répétition générale seulement: telles ces princesses d'Orient qui ne quittaient leur voile opaque que le jour où un héros venait les querir pour les épouser.

Quant à M. Debussy, il attend le verdict du public: il a fait, dit-il, une chose simple, pour intéresser tout le monde à son œuvre; ce seront des arcanes très faciles à pénétrer. J'ai cherché à reproduire le plus fidèlement les idées du jeune musicien. Attendons la représentation.

LOUIS SCHNEIDER.

Théâtre de l'Opéra-Comique.

LA TROUPE JOLICOEUR, comédie musicale en 3 actes, de M. ARTHUR COQUARD.

Une forêt, en plein hiver. De grands arbres couverts de neige. Au fond, dans la brume, un feu rouge: c'est la roulotte de la troupe Jolicœur. Très dolent et très pur, en mode mineur, un chant de flûte traduit la détresse d'une petite fille de 6 ans, vêtue d'un châle de misère, qui vient s'asseoir au pied d'un arbre. Passe Mme Jolicœur, un panier de provisions au bras. Elle s'émeut de pitié.— Où est ta maman, petite? — Elle est morte.— Où habites-tu? — Chez la voisine. — Tu l'aimes? — Elle me bat! — Mme Jolicœur (telle la Jeannie des *Pauvres gens*) emporte dans ses bras la petite orpheline, la réchauffe et l'installe au milieu de ses forains. C'est le prologue.

Dix ans après. Une place publique, à Paris, le 14 juillet. Soirée de fête populaire battant son plein. Sur une estrade, entre une guinguette et un bal, les musiciens de la baraque Jolicœur mêlent leurs appels aux cors de chasse d'une baraque voisine. Ce tableau instrumental qu'a déjà peint M. Gustave Charpentier dans la *Vie du poète* (et où Emmanuel Chabrier eût excellé!) M. Coquard l'a refait avec un réalisme très pittoresque: aux sifflets de machine à vapeur, aux grosses caisses, aux tambours, aux cris, aux boniments, aux sonneries de trompettes, s'ajoutent des airs de *Mignon*, la *Marseillaise* jouée par 4 cornets à pistons, une chanson de Quartier latin et la *Czarine* (ces deux

dernières associées en un contre point imprévu). Je signalerai, après le « jeu de bouteilles » et « les chevaux de bois », une *valse lente* qui fait un charmant contraste avec le reste, par son élégance et sa légèreté. Autre contraste, d'ordre plus important : Le tumulte apaisé, nous apprenons que Geneviève, — c'est le nom de l'orpheline, — devenue une « artiste » surnommée l'*Alouette*, a déjà touché le cœur de trois personnes : Jean Taureau, le lutteur brutal, le jeune et sentimental Lousic (tous deux de la troupe Jolicœur) ; enfin un étudiant musicien, Jacques, qui, malgré les railleries de ses camarades, s'intéresse à la chanteuse. L'*Alouette* a horreur du premier ; le dernier ne lui déplaît pas. C'est le premier acte. Entre autres pages originales, j'y signalerai la jolie chanson : *Demande à la brise plaintive...* très simple de rythme et d'une mauvaise accentuation voulue.

Comme intermède symphonique, une excellente *marche foraine*. Acte II. La grand'route sur le plateau de Châtillon. Assise sur un talus non loin de la roulotte, et rêveuse comme Mignon, Geneviève travaille à quelque ouvrage, mélancoliquement. L'étudiant Jacques reparaît, lui avoue son amour, et s'abandonne avec elle, ingénument, à un rêve d'éternel bonheur. Le jour finit ; l'horizon est en feu... La face empourprée, à moitié ivre, Jean Taureau le lutteur vient sommer Geneviève de devenir sa femme ; éconduit, il lève sur elle un poing terrible qui s'abat sur le frêle Loustic, amoureux lui aussi, et généreusement interposé. — Cet acte abonde en inspirations délicates et poétiques. Tous les éléments d'intérêt sont fort bien mis en valeur, selon la loi des contrastes, et joliment encadrés. Il y a certaines pages (par exemple quelques lignes d'orchestre après la scène d'amour) qui montrent que M. Coquard s'est nourri de la pure substance de Beethoven (dernières sonates pour piano), et qu'il fut l'élève de C. Franck.

A Saint-Germain C'est le printemps. Partout des arbres en fleurs. Jacques est entré dans la troupe Jolicœur qu'il enrichit avec Geneviève, et Jean Taureau est en prison ; mais le pauvre Loustic est mourant. Celle qu'il aime pourrait seule le sauver. Par pitié, Geneviève lui donne quelques mots d'espoir ; et, cornélienne, va jusqu'à prier Jacques de se séparer d'elle pour quelque temps. Loustic est transformé par cette lueur d'amour qui vient enfin de briller pour lui ; mais — sublime lui aussi — il rend Geneviève à Jacques, leur demande de bien s'aimer, puis retombe dans une sorte d'agonie mystique. Un léger coup de vent fait tomber sur sa tête les fleurs des pommiers, au moment où il prend la main de Geneviève pour mourir plus doucement.

Tel est le dessin général de cette action musicale où tout est combiné en vue d'un réel intérêt et qui mérite un accueil très favorable du public. Musicalement, ce n'est pas une œuvre de coloris violent, mais de délicatesse, de goût, de sentiment, de mélodie et de symphonie bien construites ; la partition rappelle souvent l'écriture des maîtres classiques, et ce n'est pas un mérite ordinaire ; elle fait, en somme, le plus grand honneur à M. Arthur Coquard.— J. C.

La Déclamation lyrique et l'enseignement du Chant.

A. GIRAUDET (de l'Opéra),

Ex-professeur au Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

Le rapporteur de la sous-Commission de déclamation, M. Bardoux, dans les projets de réorganisation du Conservatoire, disait en 1892 : « *La déclamation*, pour employer une expression peu juste mais consacrée, est un art qui ne s'acquiert que... »

Quoique qualifié de « peu juste » par le rapporteur, ce mot est aujourd’hui si parfaitement compris de tout le monde qu’il est inutile d’en donner une définition. Mais quand il passe dans le domaine de l’art lyrique sous le titre de *Déclamation lyrique*, il est devenu la source d’une confusion inextricable qui se révèle dans les pièces officielles collationnées dans l’ouvrage dont nous avons tiré toutes nos citations (1).

Avant d’entrer dans l’examen de ces documents contradictoires, précisons la question à laquelle nous avons l’intention de nous borner dans ce travail. Que doit-on entendre par cette expression : *Déclamation lyrique*? quel est le domaine réel de cette importante partie de l’art lyrique ? Après avoir fait une analyse critique de l’état de la question qui nous démontrera la nécessité de sortir de l’obscurité où elle se trouve, nous donnerons le sommaire des éléments essentiels de l’art lyrique et nous serons amené logiquement à la définition de la Déclamation lyrique.

L’expression : déclamation lyrique, employée pour la première fois en 1806 dans une circulaire du directeur général de l’Instruction publique aux préfets, a passé au Conservatoire, avant et après cette époque, par une série de transformations diverses, et si aujourd’hui elle est consacrée pour désigner un enseignement et une étude spéciale, on sait si peu sur quoi repose cet enseignement, où il commence et où il finit, qu’en 1892 « son utilité avait soulevé des objections ». (Plus loin nous verrons pour quelles raisons.)

Il y a cependant, actuellement, quatre classes de déclamation lyrique au Conservatoire ; il y a également, sous la même dénomination, des classes semblables dans les conservatoires de province et de l’étranger ; il n’est pas à présent un professeur de chant, si petit soit-il, qui ne se pique d’enseigner la déclamation lyrique, mais chacun l’interprète d’une façon différente, parfois opposée et toujours aussi vague.

(1) *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre, sous-chef du secrétariat (Imprimerie Nationale 1900).*

Cherchons donc, par un petit historique dans un ordre chronologique : la division des études ; les différents programmes des classes qui se rapportent à l'art lyrique depuis la fondation du Conservatoire, ou plutôt de l'Ecole Royale de chant qui en a été le principe, et tirons-en les conséquences.

En 1783, nous trouvons dans le *Projet d'une école royale de chant* :

- « Deux maîtres de solfège, pour l'intonation.
- « Deux maîtres de musique.
- « Un premier maître pour la perfection du chant.
- « Un maître de déclamation.
- « Un maître de grammaire et de fable.
- « Un maître de danse. »

« Les maîtres d'intonation auront pour fonction de faire faire l'échelle aux élèves, de leur *placer la bouche, d'assurer les sons* de leur voix, de leur faire prendre les intonations justes, enfin de tirer de l'organe de la voix *le parti dont il sera susceptible.* »

Remarquons ici que : « placer la bouche », « assurer les sons », « tirer parti de l'organe », est de l'art vocal, et non du solfège.

« Les maîtres de musique seront chargés d'apprendre la musique aux élèves en observant de ne pas faire dénommer les notes ; ils ne leur permettront pas de chanter leurs leçons à pleine voix ; ils auront attention que leurs intonations soient de la plus grande justesse, de leur faire chanter sans gêne, de rendre leurs sons flexibles, en les accoutumant de réservier les éclats pour ces momens rares où il faut surprendre et déchirer ; enfin, ils ne négligeront rien pour leur former l'oreille.

« Les maîtres de musique montreront à leurs élèves lorsqu'il en sera temps quelques rôles, mais seulement musicalement. »

Or, « apprendre la musique », « chanter sans pleine voix », « veiller à la justesse », « former l'oreille », n'est-ce pas du solfège et point du chant ?

Voilà donc dès le début une confusion fâcheuse.

Il est vrai que les maîtres de musique se distinguent des maîtres de solfège par l'enseignement des rôles !

« Quand les maîtres d'intonation auront suffisamment assuré la voix d'un élève et que cet élève aura appris des maîtres de musique quelques rôles, les maîtres de chant commenceront à lui donner leurs soins et à lui montrer le goût du chant. »

Constatons encore que les maîtres d'intonation sont bien chargés de l'éducation vocale et que les maîtres de musique sont simplement des

répétiteurs, puisqu'ils doivent apprendre les rôles « seulement musicalement ».

Cependant nous lisons plus loin :

« Tous les acteurs et actrices de l'Opéra chargés des rôles en double et en triple, quand ils auront appris leurs rôles, seront tenus de venir les répéter avec les maîtres de goût et d'apprendre d'eux à les *bien chanter.* »

Immédiatement après :

« Les maîtres de musique seront tenus de voir de temps en temps ceux des premiers sujets qui pourront désirer leurs conseils sur la *manière de chanter* leurs rôles dans l'opéra qui serait à l'étude. »

En sorte que voici, à présent, les répétiteurs passés professeurs de chant des premiers sujets et les maîtres de goût, eux, dirigeant les doublures et même les artistes en triple.

Nous avons vu, plus haut, qu'outre des professeurs de musique et de chant, il y avait d'autres maîtres.

« Les maîtres de grammaire et de déclamation seront obligés d'apprendre à leurs élèves à lire les vers, à prononcer exactement, à bien articuler, à entendre et à bien concevoir ce qu'ils diront ou prononceront, à déclamer, à faire des gestes justes et arrondis, etc. Les maîtres de danse seront tenus d'apprendre aux élèves à marcher et les éléments seulement propres à leur assurer le maintien et leur donner de la grâce. »

Là, également, on se demande lequel des deux maîtres de grammaire ou de déclamation doit apprendre à « entendre et bien concevoir ». Quant au maître de danse, s'il est chargé de « donner de la grâce », le maître de déclamation n'a pas à « apprendre à faire des gestes arrondis ».

Nous sommes convaincus que, dans la pratique, les choses s'arrangeaient mieux que ne le suppose l'ambiguïté du projet; néanmoins il serait permis d'en douter en lisant cette notice de Framery (1) sur ladite École royale :

«... La différence qui se trouve nécessairement dans la manière de donner les leçons (*faute d'un ordre bien établi dans la distribution des éudes*), quelqu'unanimité qu'on veuille supposer aux maîtres dans leurs principes, ne sert qu'à embrouiller les idées des élèves et à retarder leurs progrès. »

Nous verrons par la suite que, malgré le temps, malgré les progrès de

(1) Framery, *Encyclopédie Méthodique*. Page 34 de l'ouvrage de M. C. Pierre.

l'art, on n'a jamais pu se dégager complètement de la confusion initiale impliquée dans le premier projet de l'École.

Avant de continuer, nous devons faire l'observation importante constatée par le précédent programme des études : qu'il ne suffit pas au chanteur de savoir chanter, mais qu'il doit aussi savoir déclamer avec des gestes justes. Toutefois, il est établi une distinction pour la déclamation du comédien et celle du chanteur, car dans la notice de Framery, citée plus haut, il est question « d'un maître pour la déclamation *parlée* » et de deux maîtres pour la *déclamation chantée* ».

En 1784, à l'ouverture de l'École, il y a deux maîtres, « MM. Molé et Pillot pour la *déclamation et le jeu de théâtre* », sans désignation spéciale.

En 1788, l'état du paiement les inscrit sous un nom nouveau : « M. Molé pour la déclamation et M. Pillot maître pour le chant ». (Le mot de déclamation sous-entendu.)

En 1795, la déclamation chantée devient *chant déclamé*.

En 1798 : *Revision des règlements*, — proposition nouvelle de « deux « professeurs de *déclamation applicable à la scène lyrique* ».

En 1800 : arrêté réduisant le personnel enseignant et portant « à un seul professeur la classe de déclamation applicable à la scène lyrique ».

Enfin en 1806, en même temps qu'un décret de l'Empereur établissant le pensionnat du Conservatoire impérial de Musique, stipulait l'enseignement de la déclamation applicable à la scène lyrique, une circulaire du directeur général de l'Instruction publique invitait les préfets des départements « à indiquer au gouvernement les jeunes gens « de l'un et de l'autre sexe comme doués des plus belles dispositions « pour le chant et LA DÉCLAMATION LYRIQUE »!!!

Nous supposons que les préfets d'alors avaient vraiment un flair particulier pour découvrir les dispositions des jeunes gens à « la déclamation lyrique ». Ce qui certes ne devait pas être facile, à en juger par les différentes appellations de celle-ci : déclamation chantée; jeu de théâtre; déclamation pour le chant; chant déclamé; déclamation applicable à la scène lyrique... Le mot « déclamation lyrique », qui a fait une si belle fortune et que nous devons au conseiller d'Etat Fourcroy, n'est pas plus net que les autres; mais, à notre avis, il est plus joli et plus harmonieux que : chant déclamé, auquel on revint plus tard cependant...

Le décret de 1806 établissant dans le Conservatoire une école de déclamation fait remarquer « qu'il y avait déjà dans le Conservatoire une « classe de déclamation applicable à la scène lyrique; elle est tenue « alternativement par les professeurs ».

Quels sont-ils? MM. Monvel, Dugazon, Dazincourt et Lafont. Or,

malgré leur valeur intellectuelle et artistique, quelle sorte d'enseignement pouvaient-ils donner à des chanteurs?

En 1808, le règlement dit que « le Conservatoire comprend deux « écoles spéciales, l'une de Musique, l'autre de Déclamation.

« Dans les classes de la première, toutes les parties de l'art musical « sont enseignées ; dans celles de la seconde, on enseigne la déclamation « spéciale, tragique et comique, la déclamation des mêmes genres « appliqués à la scène lyrique et la déclamation oratoire. »

Cette fois, c'est bien net. L'ex-déclamation lyrique ne fait plus partie de l'école de chant : c'est *la déclamation tragique et comique* appliquée à la scène lyrique qui la remplace, et c'est à l'école de déclamation, sans adjectif, qu'elle est enseignée.

Pourtant, un peu plus loin, un alinéa nous prouve que l'expression *déclamation lyrique* existe toujours, puisque « les élèves étudiant le « chant peuvent cumuler l'enseignement de la vocalisation et de la « déclamation lyrique ».

En 1816, l'organisation éveille en nous une immense perplexité.

Jusqu'à présent, nous avions cru que les différents titres de la classe qui nous occupe n'étaient que les variétés d'une même idée, les noms divers d'un même enseignement ; pas du tout ! Nous nous étions trompés, puisque nous trouvons « M. Garat professeur de chant déclamé et « M. Martin professeur de déclamation lyrique et chant ».

Nous sommes heureux de voir ces classes placées sous la direction d'artistes chanteurs, mais nous devons croire, maintenant, qu'elles étaient différentes, puisqu'elles portaient des titres divers.

Néanmoins dans l'état du personnel de la même année, comme si nous assistions à un jeu de casse-tête chinois, M. Garat « est maître de « la classe de perfectionnement ; MM. Martin et Guichard, maîtres de « chant déclamé ». La déclamation lyrique disparue et M. Martin devenant, avec M. Guichard, maître de chant déclamé, nous font revenir encore sur cette idée que les diverses appellations de la classe ont pour but le même objet. Mais nous ne sommes pas au bout de nos doutes. Au mois d'octobre 1817 voici les propositions relatives au concours :

« *Classes de chant déclamé et de déclamation lyrique.* N'est-il pas à propos que ces classes concourent ensemble ? » M. Perne (1) répond : « Je le pense, parce que ces deux classes concourent au même but et que si l'on séparait leurs moyens de concours, ce serait inutilement un double emploi. » M. Cherubini (2) ajoute : Oui.

(1) Inspecteur général.

(2) Directeur du Conservatoire.

Cette fois-ci, et décidément, nous voilà édifiés à tout jamais ; il y a bien deux classes différentes, mais nous ne savons pas quel enseignement les distingue. Et quels sont donc ces « moyens de concours » ?

Au mois de *novembre* de la même année, le ministre de la maison du Roi propose « qu'il soit accordé à la classe de déclamation *dramatique* un quatrième professeur *spécialement* destiné à l'enseignement « de la déclamation lyrique ». On croirait, devant cette proposition, que la classe n'existe pas. De plus, voilà ce nouveau professeur des classes de déclamation dramatique qui enseigne « spécialement » les chanteurs.

Comprenez qui pourra !

A ce moment nous découvrons cette jolie perle que, chemin faisant, nous recueillons : « Le sieur Le Sueur est nommé professeur de la classe « de composition musicale avec titre et fonctions de professeur de con- « trepoint et d'*idéal* »...

En 1818, « CRÉATION DE CLASSES DES ÉTUDES DE L'OPÉRA. Il y aura à « l'Ecole royale, sous le titre de *classes des études de l'opéra*, des classes « spéciales de déclamation et de chant affectées aux études propres « aux sujets de l'Académie royale de musique, et ces classes seront dé- « nommées comme suit : Etude des rôles; vocalisation ou préparation « au chant; chant perfectionné; déclamation lyrique. »

Ah ! nous respirons un peu. Voilà la déclamation lyrique réintégrée en bonne place, c'est-à-dire dans les études d'opéra. Hélas ! à propos de la désignation des prix nous retrouvons en titre de section :

« CHANT DÉCLAMÉ ». *Tragédie lyrique*. — *Comédie lyrique*.

Cette nouvelle désignation de la déclamation lyrique en subdivision du titre : *chant déclamé*, nous dit à nouveau que c'est le même art. Pourtant nous avons vu, une année avant MM. Perne et Cherubini, faire une distinction entre ces deux mots.

C'est de plus en plus obscur.

Les professeurs de chant et de vocalisation n'étaient guère mieux fixés sur leurs fonctions, puisqu'une réglementation parut nécessaire en 1819, comme en témoigne l'« ARRÊTÉ CONCERNANT LES ATTRIBUTIONS DES PROFESSEURS DE CHANT ET DES PROFESSEURS DE VOCALISATION. Considérant qu'il est indispensable pour le service de l'École de fixer d'une manière précise les fonctions de MM. les professeurs de chant et de vocalisation et d'empêcher qu'il ne s'introduise aucune confusion dans les études, arrêtons :

« A. — MM. les maîtres de chant pourront seuls faire étudier et

« chanter, dans les classes, des airs, scènes et autres morceaux de musique auxquels sont adaptées des paroles.

« B. — MM. les maîtres de vocalisation ne s'occuperont que de la pose de la voix et ils ne donneront leurs leçons de chant que sur des vocalises ou morceaux de musique sans paroles ».

Poursuivons nos recherches.

En 1822, dans les règlements de l'École, les études de la déclamation lyrique, *tragique et comique*, « sont à deux degrés ».

« 2^e degré : classe de répétition et mise en mémoire. 1^{er} degré : enseignement et exercices de déclamation lyrique. »

Encore du nouveau : de la tragédie et de la comédie lyrique nous passons à la *déclamation lyrique tragique* et à la *déclamation lyrique comique*.

Ceci est peu important ; mais que penser de la division des degrés ? Et comment peut-on assimiler « des répétitions et la mise en mémoire » à un enseignement d'art ? Quant au premier degré, nous disons que, pour faire faire des exercices, il faudrait d'abord une définition de l'enseignement et qu'il y eût une technique.

Nous en sommes loin pour l'instant.

En 1827, nous lisons : « *Classe de déclamation lyrique*.

« Cette classe qui renfermait deux appellations très distinctes, *la déclamation lyrique de grand opéra et la déclamation spéciale* nécessaire aux élèves de l'opéra comique, était néanmoins confiée à un seul professeur, lequel, en aucun cas, n'aurait pu réunir les qualités complexes que ce double enseignement aurait exigées. Il a été décidé de rétablir la division en deux classes qui existait précédemment ; la première de déclamation lyrique pour l'opéra, la seconde de déclamation spéciale pour l'opéra comique. Il est bien entendu que le professeur de cette dernière classe n'aura à s'occuper en rien de la direction musicale des élèves. »

C'était très bien quand il ne s'agissait que de la déclamation dite spéciale, c'est-à-dire de la déclamation des poèmes. Mais les ensembles chantés, qui s'en occupait ? qui déterminait le sentiment général afin que chaque personnage ne tirât pas de son côté ?

En 1848, « il y a une classe d'étude des rôles annexée aux classes de déclamation lyrique.

« Elle a pour objet de préparer les élèves, par des répétitions purement musicales, aux travaux des classes de déclamation lyrique auxquelles sont réservées *la mise en scène* des morceaux appris, *l'indication du sentiment et de l'action dramatique* que comporte leur exécution au théâtre. »

Voilà enfin un léger éclaircissement. C'est la chose la plus intéressante que nous ayons trouvée depuis longtemps et, par une singulière disposition, elle figure, dans le projet de réorganisation, à la section « I — Enseignement élémentaire, paragraphe 4 : *Etude des rôles* ».

« La classe de déclamation lyrique reçoit les élèves chanteurs qui se destinent au théâtre. Ils peuvent être admis lorsque leurs études sont assez avancées pour que les *leçons lyriques* (?) leur soient profitables.

« Il y a trois classes, dont une pour *l'opéra sérieux*, une pour *l'opéra comique*, une pour les deux genres. Ces classes sont tenues par des professeurs titulaires qui doivent être *musiciens*. »

Ceci est une véritable révolution, puisque cette pauvre déclamation lyrique rentre finalement dans le domaine lyrique, après avoir été balottée d'école en école, changeant de nom constamment, et avec des vicissitudes étranges à chaque réorganisation.

« Cette dernière condition (être musicien) est désormais *indispensable* chez des professeurs qui ne doivent pas borner leur enseignement à la mise en scène, à la démonstration de l'action dramatique, mais qui doivent connaître *le style, le sentiment, le mouvement* des morceaux exécutés par l'élève, être en état de le ramener s'il s'égare, enfin lui communiquer toutes *les ressources, tous les procédés de l'art lyrique* qui ne sont pas les mêmes que ceux de la déclamation spéciale et de l'art dramatique. »

Avouons que l'on a mis bien du temps à s'apercevoir de la différence des procédés déclamatoires et nous pouvons féliciter les auteurs du règlement de 1848. Cependant nous ne comprenons pas trop « la connaissance du style et du sentiment, et le mouvement des morceaux », qui ne sont, en quelque sorte, qu'une tradition que doivent naturellement posséder les professeurs, non un art à apprendre aux élèves. Tout cela est sonore mais vague. Moins, toutefois, que « toutes les ressources et les procédés de l'art lyrique », ce qui à la lettre voudrait dire : que les professeurs doivent être maîtres de la voix et du chant. Nous n'y verrions aucun mal, pour notre part, bien au contraire, mais nous sommes certain que ce n'était point là l'idée des rédacteurs. Alors ?

A la même époque, le règlement accorde à la déclamation lyrique une importance capitale, puisque celle-ci forme une section qui lui assure son entrée dans « le comité d'enseignement » ainsi divisé :

- « 1^{er} Comité, enseignement élémentaire ;
- « 2^e Comité, chant ;
- « 3^e Comité, *déclamation lyrique* ;
- « 4^e Comité, piano, harpe, etc. »

Cependant il n'y a que trois classes et elles sont représentées par un comité spécial, comme les classes de chant qui sont alors au nombre de huit.

En 1850, les classes s'élèvent à quatre : « deux pour l'opéra sérieux, deux pour l'opéra comique ».

En 1870, « Le cours de chant est divisé en trois degrés :

« Premier degré : Exercices préparatoires de la voix, vocalisation.

« Deuxième degré : Continuation des études du 1^{er} degré ; réunion
« de la parole et du son ; étude classique du chant.

« Troisième degré: perfectionnement du style; étude de l'expression;
« études complémentaires du chant.

Ce troisième degré n'est-il pas vraiment la déclamation lyrique ? Nous le croirions volontiers, si nous n'avions vu les bizarreries précédentes ; par prudence, attendons.

Ajoutons encore qu'en 1870 il y a deux classes pour « *le grand opéra* et deux pour l'*opéra comique* ».

Toujours de nouveaux titres !

En 1878, « il n'y a plus qu'une classe pour l'opéra, deux pour l'opéra comique ».

« L'accompagnateur est chargé de l'étude des rôles.

« Les élèves suivent obligatoirement une *classe de maintien* et une « *classe de diction* ».

En 1892, nous voilà arrivés à la dernière *Commission d'organisation des études*.

« L'enseignement est donné à deux degrés.

« 1^{er} degré : Enseignement *technique* ; degré supérieur : Enseignement *artistique* ».

« DU CHANT.

« L'enseignement du chant est divisé en trois sections :

« I^{re} section : le chant proprement dit ;

« 2^e section : l'ensemble vocal ;

« 3^e section : la déclamation lyrique ».

Ah ! cette fois, la déclamation lyrique est en bonne posture et le maître est un *professeur de chant* de la troisième section. Il n'y a plus d'erreur possible.

Voyons le programme.

“ 1^{re} SECTION.

“ Du chant proprement dit.

“ Le cours de chant du 1^{er} degré comprend : A. la position et la détermination de la voix ; B. l'étude du souffle et de la respiration ; C. la vocalisation et la gymnastique vocale ; l'étude spéciale de l'articulation.

“ Le cours de chant supérieur comprend : A. l'étude de l'accentuation et de l'expression ; B. l'application des études vocales aux divers styles musicaux ; C. la connaissance approfondie de la littérature du chant. »

Ce programme a un défaut : celui d'en dire trop et pas assez. Il est bien certain que l'on ne peut pas poser la voix sans la déterminer. L'étude de la respiration, elle, est sans doute très importante, mais pas plus que celle de l'émission, des registres, de l'homogénéité, etc., dont on ne parle pas et qui mériterait d'être indiquée.

Nous comprenons bien que l'on ait jugé inutile d'entrer dans le détail de tous les éléments du chant ; alors, à notre avis, il eût été préférable de n'en signaler aucun. Ainsi, on parle de l'étude *spéciale* de l'articulation et on oublie les voyelles. Celles-ci cependant sont bien plus *spéciales* dans le chant qu'l'articulation, qui n'a, elle, qu'une simple exagération à produire pour arriver à son but.

Quant au chant supérieur, qu'entend-on par accentuation ? Est-ce la nuance, l'expression ? et les styles musicaux ? autant de mots qui auraient besoin d'être définis. Il y a certainement dans ce programme un désir de préciser les éléments des études, mais nous restons toujours dans le vague.

“ 2^e SECTION — Ensemble vocal.

“ DÉCLAMATION LYRIQUE.

“ *Troisième section du chant.* » — Nous allons donc enfin savoir ce que nous souhaitons depuis le commencement de nos recherches.

“ Le cours de déclamation lyrique de premier degré consiste en : A. Etude de la prosodie française. B. Etude de la déclamation ; C. Ecole de maintien ; D. Ecole de mimique appliquée musicalement.

“ Le cours supérieur de déclamation lyrique consiste en : A. Application de la prosodie et de la déclamation à la parole chantée ; B. Etude de la mimique et du mouvement dans le chant ; C. Connaissance historique des principaux drames musicaux français depuis Lulli, suivant les rôles propres à chaque nature de voix ».

Est-ce tout ? Non !

Pour comble : « Un professeur spécial de maintien et de mimique peut être adjoint au professeur de déclamation lyrique du 1^{er} degré. » Voilà ! c'est fini.

De sorte qu'il ne reste au professeur de déclamation lyrique que l'étude de la prosodie, de la déclamation et le mouvement scénique.

Quelle déception ! Nous avions pu croire, un moment, que dans la division du chant en trois sections, la troisième : déclamation lyrique, avait pris rang à la véritable place que nous lui assignons dans l'art lyrique, comme nous le verrons bientôt. Erreur ! Si nous considérons le programme ci-dessus, il ne révèle absolument *rien de lyrique*, ni quoi que ce soit qui ait rapport à l'*art du chant*. Alors nous demandons toujours : Qu'est-ce donc que la déclamation lyrique ?

On pourrait croire que nous exagérons notre perplexité ; qu'après tout, chacun des programmes contient quelques détails, qui, réunis, formeraient un ensemble permettant de donner un corps à l'enseignement qui nous intéresse. Eh bien ! essayons. Nous reprendrons et continuerais d'abord la série des appellations de la classe. Elle ne contient pas moins de 17 titres différents.

En 1783 : déclamation chantée. 1784 : déclamation ; jeu de théâtre. 1788 : déclamation pour le chant. 1795 : chant déclamé. 1798 : déclamation applicable à la scène lyrique. 1806 : *déclamation lyrique*. 1808 : déclamation tragique et comique appliquée à la scène lyrique (encore déclamation lyrique). 1816 : chant déclamé ; déclamation lyrique (classes différentes). 1818 : études de l'opéra. Chant déclamé divisé en : tragédie lyrique et comédie lyrique. 1822 : déclamation lyrique tragique et comique. 1828 : déclamation lyrique du grand opéra ; déclamation spéciale (opéra comique). 1848 : leçons lyriques ; opéra sérieux. 1870 : classe de grand opéra. 1878 : classe d'opéra. 1892 : 3^e section du chant : déclamation lyrique.

(A suivre.)

A. GIRAUDET, de l'Opéra.

Les années de jeunesse de J.-P. Rameau.

(Suite.)

Quoi qu'en ait dit Fétis, Marchand ne tint jamais à Paris l'orgue des Pères de la Mercy (1), et aucun des prédécesseurs immédiats de Rameau

(1) Aucun de ses biographes ne le dit du moins, et ses deux *Livres de clavecin* de 1702 et 1703 ne l'indiquent pas davantage. L'auteur y signe seulement « M. Marchand, organiste de l'Eglise de Saint-Benoist, des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-

ne compte parmi les artistes notoires de ce temps (1). L'instrument non plus n'était point de ceux dont une grande église eût pu s'enorgueillir. En 1674, les Pères de la Mercy avaient acquis de M^e Antoine-Robert Baglan, notaire au Châtelet de Paris, « un cabinet d'orgues en deux corps l'un sur l'autre, avec deux bourdons, deux fluttes et autres jeux, avec deux soufflets et deux claviers, moyennant la somme de XI cens livres... » (2). Instrument de salon pour autant dire, et qui ne comportait pas ces effets imposants de sonorité, ni cette variété de timbres que le style alors en faveur exigeait pourtant impérieusement pour les pièces d'église.

L'attribution de ces deux orgues à notre jeune compositeur ne lui

Jacques et du grand couvent des RR. PP. Cordeliers ». Ce dernier instrument était sans doute le plus important, celui que Marchand aimait le plus à toucher. Ce fut aussi, d'après Titon du Tillet (*Parnasse François*), le seul qu'il voulut reprendre au retour de son voyage d'Allemagne, c'est-à-dire aux environs de 1720.

Une indication toute pareille est fournie par un imprimé de la collection Thoisy de la Bibliothèque nationale. Marchand, qui y paraît en fort mauvaise posture à la suite d'une machination calomnieuse contre Pierre Dandrieu, prêtre et organiste de Saint-Barthélemy dont il souhaitait sans doute avoir la place, y est dit simplement organiste des Jésuites de la rue Saint-Jacques. La pièce est de 1702.

Fétis, manifestement, ne lui a attribué l'orgue des Pères de la Mercy que pour la commodité de ses hypothèses biographiques sur Rameau. Il fallait que l'organiste dijonnais, venant pour la première fois à Paris en 1717, encore complètement inconnu, ait été le suppléant de Marchand. Comme le recueil de 1706, que Fétis ne cite pas mais qu'il connaissait cependant, lui attribuait les orgues des Jésuites et de la Mercy, le biographe a supposé qu'il y avait erreur sur la date, mais il a utilisé tout de même l'indication en faisant de Marchand le titulaire et de Rameau son suppléant.

On peut lire sur Marchand l'étude que M. A. Pirro a placée en tête des œuvres de ce compositeur rééditées dans les *Archives de l'orgue* de M. Guilmant, et aussi dans la *Tribune de Saint-Gervais* (janvier 1900).

(1) En 1653 c'est un certain Bourgoing qui se retire dans la communauté, où, moyennant son logement et son entretien, il s'engage à tenir l'orgue (Archives nationales, LL 1556); en 1683, un sieur Pitais, en 1690, un sieur Delavergne (S. 4290). Ce Pitais réapparaît ensuite comme organiste de Sainte-Madeleine en la Cité. Il y est reçu sur la recommandation de Lebègue, le 13 septembre 1693. Le 4 décembre 1701, il s'est retiré à Saint-Gatien de Tours et d'Agincourt le remplace (LL 825).

(2) Archives nationales, S. 4290. — Comme le couvent se trouvait gêné à ce moment, on aliène pour solder cette acquisition un legs fait précédemment : à savoir, un vase d'agate, un tableau de lapis à feuilles d'or et des tapisseries. Lesquels objets « estoient d'un usage incommode et même indiscret pour l'Eglise, attendu que la coupe ou vase d'agate estoit fragile... que la tapisserie représentoit des personnages et dieux fabuleux et mesme des nuditez, que le tableau de lapis à figures à feuilles d'or en demy-relief se gastoit journellement et que les dites feüilles se détachoient... » On fit 2900 livres du tout, dont 1100 payèrent l'orgue et 100 servirent « pour la reparation et ajustement des dites orgues ». (Archives nationales, LL 1556.)

permettait pas de rivaliser commodément avec les grands organistes qui, plus heureux que lui, avaient à leur disposition les chefs-d'œuvre des plus habiles facteurs dans les paroisses du premier ordre. C'était une situation d'attente. Il faut croire cependant que Rameau y tenait beaucoup et que les émoluments qu'il en retirait, joints aux avantages qu'il pensait sans doute se procurer, lui suffisaient, au moins provisoirement. Un an tout au plus après sa prise de possession, nous le voyons en effet refuser de sacrifier ces deux postes pour un autre, d'importance plus considérable, mais où on lui imposait cette condition de renoncer à tout autre emploi. C'était à Sainte-Madeleine en la Cité, paroisse qui, sans être des premières de Paris, était pourtant à même de payer plus largement son organiste.

Au mois de septembre 1706, l'orgue de cette église se trouvait sans titulaire. D'Agincourt, artiste d'une certaine réputation et qui fut par la suite un des organistes de la Chapelle du roi, venait de le quitter pour aller prendre possession de l'orgue de la cathédrale de Rouen. Le dimanche 12 septembre, les marguilliers délibèrent qu'il serait fait un concours entre les candidats qui déjà se présentaient. Il y en avait un certain nombre : un aveugle, le sieur Gilliers, « qui avoit toujours joué en l'absence dudit sieur Dagincour ou avant luy, en l'absence des autres ; le sieur Manceau ; le sieur Hauté, organiste des Enfants-Rouges ; le sieur Mannoury, organiste de Notre-Dame de Bonne Nouvelle ; le sieur Morel, organiste des filles du Saint-Sacrement rue Saint-Louis au Marais ; M. Corneil, organiste de Nostre-Dame (sans doute organiste en second) ; M. Dornel, » qui n'avait point d'orgue. Enfin « le sieur Rameau, organiste des Jesuistes rue Saint-Jacques et de la Mercy », figure pareillement sur cette liste de musiciens, lesquels, dit le texte, « sont tous gens d'honneur et de probité ».

Visiblement, en se faisant inscrire, Rameau n'avait pas l'intention d'accepter s'il triomphait de ses rivaux, puisqu'il était expressément stipulé dans les conditions imposées que celui qui serait reçu « fera sa soumission de n'avoir aucun autre orgue et qu'il ne pourra s'absenter du service en personne sans un légitime empêchement... à peine de diminution de trois livres pour chacune fois qu'il manquera (1) ».

(1) *Registre des délibérations de l'Eglise Sainte-Madeleine en la Cité.* (Archives nationales, LL 826, p. 3235.) Cette détermination avait été prise pour réagir contre les habitudes de cumul des organistes qui deviennent par la suite un détestable abus. Tels artistes se trouvent titulaires de trois, quatre orgues et plus, et l'on se demande comment ils faisaient pour remplir leur charge. A la vérité, le service des églises variait beaucoup d'une paroisse à l'autre, au lieu d'être limité, comme de nos jours, aux offices des dimanches et fêtes solennelles. Malgré cela, il est bien évident

Puisque Rameau était d'avance résolu à ne pas accepter cette obligation, il n'avait d'autre but, en prenant part au concours, que de faire apprécier son mérite par le jury qui devait en décider : jury où se devaient rencontrer quelques-uns des plus fameux organistes du temps.

La fabrique et le curé s'adjoignirent en effet trois artistes célèbres : Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, à qui nous devons plusieurs recueils de pièces extrêmement intéressantes pour les hardies harmoniques et l'ingéniosité de facture; de Montalan, organiste de Saint-André-des-Arts, et Dandrieux, de Saint-Merry. Au jour dit (c'était à la fin d'octobre), six concurrents se présentèrent. Quelques-uns, déjà inscrits, s'étaient récusés ; il y avait aussi quelques nouveaux ; finalement, écrit le secrétaire de la compagnie, « devant une très grande quantité de monde assemblée en la dite Esglise, les sieurs Calvière, Manceau, Vaudry, Poulain, Rameau et Dornel se sont trouvés dans le jubé de l'orgue et ont touché et joué l'un après l'autre, ce qui a fait un concours de plus de deux heures. Et lesdits experts ayant esté d'avis que le dit Sr Rameau fut choisi, ce n'a pu estre fait d'autant qu'il n'a voulu quitter l'orgue qu'il joue aux Jésuistes et aux Religieux de la Mercy. Et, ayant conféré avec lesdits sieurs pour un des meilleurs sujets, sont d'avis que le sieur Anthoine Dornel, organiste, demeurant rue Dauphine, paroisse Saint André des Arts, chez le sieur Lebègue, perruquier (1), qui n'a aucune orgue, a toutes les bonnes vie, mœurs et capacité : lequel a pour le présent accepté la place d'organiste de la ditte paroisse... (2) »

Une note marginale du registre où fut consigné ce procès-verbal in-

que les grands organistes que l'on se disputait partout ne jouaient que de temps en temps dans chacune, à l'occasion de quelque fête notable. Le reste du temps, sauf en la principale église, c'était un de leurs élèves qui, à titre bénévole, les remplaçait, en attendant une occasion favorable pour se placer à son tour.

(1) On peut noter au passage ce petit trait de mœurs du temps, que les jeunes musiciens se logent volontiers chez un perruquier. Rameau était pareillement domicilié, comme on l'a vu, chez un de ces artistes en coiffure, et Haydn le fut aussi, ainsi que bien d'autres encore. La boutique d'un perruquier est alors un bureau de nouvelles : la profession du maître de céans le met en relations presque continues avec toute sorte de personnes. Il en résultait évidemment certaines facilités pour faire prôner ses mérites et arriver à se constituer une clientèle d'élèves.

(2) Archives nationales, LL 826. — Ce compte rendu de la séance ne nous donne assez naturellement aucune indication sur la partie technique du concours. Cependant nous savons à peu près les exercices auxquels les candidats étaient conviés. Voici par exemple le programme d'un concours analogue à Saint-Jean de Rouen, le 26 octobre 1711 : « Il vous plaira, Monsieur, toucher l'hymne *Veni Creator* en *E mi bemol* tierce majeure, plain-chant qui sera touché sur le plein jeu avec la pédalle, à quatre parties égales à quatre temps notte contre notte. Ensuite vous

siste plus particulièrement sur le mérite de Rameau, jugé « le plus habile par ceux qui avaient été invités d'assister au concours à cet effet ». Le témoignage des experts a grande valeur : tant à cause du mérite de ces artistes que parce que ce Dornel, classé seulement le second, fut toujours par la suite universellement tenu pour un des meilleurs organistes de Paris. Quoique fort jeune encore, puisqu'à cette date il avait vingt-trois ans à peine, Rameau était donc en possession d'un talent déjà remarquable, non pas seulement pour la province, mais tout aussi bien pour la capitale.

On a prétendu qu'il devait une grande part de ce talent aux exemples et aux leçons de Marchand, réputé en ce temps le premier des virtuoses. C'est vraisemblable. Maret et Fétis après lui parlent de relations entre les deux artistes : non pas tant, à vrai dire, pour en admirer le résultat que pour attribuer au malheureux Marchand (lequel était en effet un assez vilain homme) les sentiments de la plus basse jalousie, du jour où il aurait pris conscience du génie supérieur de son jeune rival. « Rameau, dit Fétis, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent (des Cordeliers). Accueilli avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des Pères de la Merci ; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris en présence d'un tel adversaire. »

Suit le récit du concours pour la place d'organiste de Saint-Paul, où Rameau aurait échoué par suite des mauvaises dispositions de Marchand à son égard. Mais, il faut le dire dès maintenant pour la clarté du récit, ce concours n'a nullement eu lieu à la date que tout le monde lui assigne d'après Fétis, mais seulement dix ans plus tard : en 1727, et non en 1717, date où le narrateur place la première apparition de Rameau à Paris (1).

toucherez une fugue grave à quatre parties sur le sujet de l'hymne, qui sera touchée sur la Trompette, Clairon et Chromorne sans tremblant. »

Sans doute, les concurrents devaient aussi jouer quelque pièce libre à leur choix, où ils pouvaient rivaliser de virtuosité et de belle exécution.

(1) C'est autour de cette date erronée que Fétis a construit tout l'échafaudage de sa biographie et c'est à cet échec, insignifiant dans la carrière du compositeur, qu'il a voulu rapporter tous les événements, de gré ou de force. Cette erreur capitale l'a entraîné aux inexactitudes les plus marquées, inexactitudes très souvent volontaires.

Le récit de Maret, moins orné d'épisodes à effet (1), est en somme analogue : « Rameau crut qu'un jeune homme devoit trouver un protecteur dans un artiste célèbre ; il lui rendit visite. Marchand lui fit d'abord beaucoup d'offres de service : ensuite il lui demanda à voir quelques-unes de ses pièces d'orgue dont il lui parloit. Mais dès qu'il les eut vues, il conçut de la jalouse contre Rameau et ne voulut plus s'employer pour lui (2). »

On a beau jeu de parler des pièces d'orgue de Rameau, en leur prêtant des mérites assez rares pour révéler du premier coup le génie de leur auteur à un artiste comme Marchand dont, dès 1706, la réputation était solidement établie et qui avait de lui-même une assez haute idée. Comme personne ne les a vues et qu'on suppose seulement que Rameau en écrivit, il n'y a pas lieu de se gêner. Cependant, si l'on prend le premier livre de clavecin de 1705, il faut bien convenir qu'il ne s'y rencontre aucune pièce d'une valeur s'imposant à ce point. Marchand l'a dû lire sans pressentir un rival dangereux. Et s'il se peut que Rameau et lui aient été en mauvais termes par la suite, je ne ferai point remonter leur brouille à cette époque. Bien au contraire, j'admet volontiers que l'organiste de Dijon a dû profiter dans une large mesure des exemples et même des conseils de son confrère parisien (3).

La grande facilité de Marchand à « jouer de tête », c'est-à-dire à improviser, son talent tout spécial pour la fugue, telle qu'on l'entendait alors en France, ont toujours fait l'admiration de Rameau : même à la fin de sa vie, il ne s'en est jamais caché (4).

(1) Telle par exemple cette idée de Rameau allant se loger près du couvent des Cordeliers. Les religieux ont leur maison rue Saint-Honoré, et Rameau est descendu (en 1706) rue Vieille-du-Temple. Ce n'est pas fort rapproché.

(2) Pour Maret comme pour Fétis, tout ceci se passe en 1717, puisque le secrétaire de l'Académie de Dijon, sans rien affirmer d'ailleurs, a proposé cette date pour le premier voyage à Paris. A noter cependant l'expression de Maret parlant de Rameau : « *un jeune homme* ». En 1717, le compositeur aurait eu trente-quatre ans, et l'expression paraîtrait assez mal choisie. Maret ne s'est pas aperçu de cette contradiction.

(3) Les expressions dont Maret se sert en un autre endroit en sont la preuve. Il compare Rameau à Marchand et à Clérambaut : « Moins brillant peut-être dans l'exécution mais plus savant que le premier dont il se glorifioit d'être l'élève, sa main ne cedoit pas en délicatesse à celle du second... » Cependant il disait ailleurs que le compositeur dijonnais, étant allé entendre Marchand aux Cordeliers, « fut frappé de la beauté de l'exécution de ses symphonies, mais qu'il reconnut aux fugues que cet artiste n'était pas bon musicien ! .. »

Tout cela est bien vague et bien contradictoire, on le voit.

(4) Cela résulte de ce que dit Burney (*A general History of Music*), lequel n'a même pas l'air d'avoir eu connaissance de refroidissement survenu entre les deux artistes : « Rameau, his friend and most formidable rival, frequently declared

S'il s'agissait dans cette notice d'autre chose que d'une biographie proprement dite, il serait intéressant de rechercher si d'autres influences n'ont pas contribué, dès ce premier voyage, au développement de la pensée du compositeur. On avance bien légèrement qu'il a tiré de son propre fonds tout ce qu'il n'a pas imité des procédés de Lulli. Ce ne serait pas diminuer son mérite que de déterminer ce qu'il a emprunté au contraire à certains maîtres de ce temps, à Lalande en particulier (1). Mais ceci demanderait de longs développements et se réfère d'ailleurs à son style de théâtre ou de motet. Or ses œuvres en ce genre sont d'une date postérieure. Ce doit être plutôt lors de son établissement définitif à Paris que, désormais orienté de ce côté, son génie s'applique à s'assimiler, pour les rendre siens, tous les progrès réalisés dans la technique de l'art.

C'est certainement dès cette époque qu'il dut se sentir attiré vers les problèmes de pure théorie, dont le *Traité de l'Harmonie* et les ouvrages qui le complètent s'efforcent à donner la solution. A supposer qu'il ait été dès sa prime jeunesse sollicité par ces questions, chose peu vraisemblable, ce n'est guère qu'à Paris que ces méditations ont pris corps : seulement alors il a pu trouver les moyens commodes d'acquérir, dans les livres ou par le commerce des savants, les connaissances scientifiques nécessaires. S'imagine-t-on qu'en province, à Avignon, à Clermont ou à Dijon, les volumineux écrits de Zarlino ou de Mersenne fussent faciles à se procurer, à moins qu'un hasard singulier n'eût mis sur la route du jeune homme quelque savant méditant dans la solitude sur ces graves sujets ? A Paris, tout au contraire, il y avait des ressources que l'on eût vainement cherchées ailleurs : plus d'un théoricien (il serait facile d'en citer) s'occupait déjà à échafauder quelque système harmonique. Au point de vue pratique de l'accompagnement tout au moins les tentatives abondent. Et l'harmonie, au sens véritable

that the greatest pleasure of his life was hearing Marchand perform : that no one could be compared to him in the management of a fugue and that he believed no musician ever equalled him in extempore playing. » (T. IV.)

(1) Il n'est guère probable qu'il ait pu connaître les grandes œuvres de ce maître en province. Elles ne furent publiées que beaucoup plus tard, en 1729, après sa mort. S'il n'était pas rare, à Paris, d'entendre dans quelque église exécuter de temps à autre certains de ses motets, les copies n'en étaient point répandues : le compositeur, quand il consentait à donner en public une de ses productions, apportait vraisemblablement les parties appartenant à la Chapelle du Roi. D'ailleurs Lalande, très sévère pour lui-même, retouchait constamment ses œuvres, puisque la mort l'interrompit dans ce travail ; il se souciait peu de les répandre, et de son vivant il fut plus célèbre que connu, du moins jusqu'à la mort du roi. Cependant il était possible à un musicien d'assister aux offices de la chapelle de Versailles, pour peu qu'il prît la peine de s'y assurer quelques relations.

du mot, qu'est-ce autre chose que l'accompagnement réalisé, simplifié jusqu'à ses éléments essentiels : les accords, artificiellement considérés comme des entités abstraites existant isolément, indépendamment de leurs rapports et de leur enchaînement ?

Nous serions fort en peine de préciser tant soit peu les études que Rameau a pu faire dès ce moment, non plus que les relations qu'il entretenait certainement avec d'autres musiciens, savants ou professeurs. Ce n'est point qu'au cours des polémiques auxquelles donnera lieu son *Traité de l'Harmonie* et surtout son *Nouveau Système de Musique théorique* (1), un examen attentif ne nous en apprenne quelque chose. Un de ses adversaires, l'anonyme, qui dans le *Mercure galant* de 1729 et 1730 s'efforce de démontrer le mal fondé de son système et surtout de prouver qu'il ne renfermait rien qui ne fût déjà connu, en appelle aux leçons de son maître « qui vit encore », dit-il (juin 1729). Plus loin il précise : « Ce que vous voulez avoir mis au jour depuis peu est commun dans Paris depuis 30 ans et bien plus : je connois celui qui dit vous l'avoir enseigné vers votre trentième année. Vous savez qu'il demeure rue Planche-Mibray à côté d'une lingère... » (Mai 1730.)

Quel était donc ce musicien inconnu ? Rameau, que la polémique n'effrayait pas, va nous l'apprendre en sa réponse : « Parmi les faits que vous supposez, Monsieur, écrit-il, il y en a deux où l'on peut voir clairement que vous manquez de bonne foi.... Le second regarde la personne à qui vous faites dire qu'elle m'a enseigné tout ce que j'ay mis au jour depuis peu... Je me suis toujours fait un plaisir de publier dans l'occasion que M. Lacroix de Montpellier dont vous avez marqué la demeure m'avoit donné une connaissance distincte de la règle de l'octave à l'âge de vingt ans : mais il y a loin de là à la Basse fondamentale dont nul ne peut se vanter de m'avoir donné la moindre notion... » (Juin 1730.)

Je sais bien que Fétis interprète tout différemment ce passage, en en tirant des conséquences pour sa thèse : « A Montpellier, dit-il (supposant Rameau amené dans cette ville au cours de ses prétendues tournées avec un entrepreneur de spectacles), il rencontra un musicien nommé Lacroix, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompa-

(1) *Nouveau Système de Musique théorique*, où l'on découvre le principe de toutes les Règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au *Traité de l'harmonie...* (1726). — Cet ouvrage, où il s'efforçait de préciser les bases physiques et mathématiques de sa théorie, a suscité beaucoup plus de controverses que le *Traité de l'Harmonie*. C'est à partir de sa publication que les idées de Rameau sont discutées passionnément partout.

gnement du clavecin ; lui-même avouait cette circonstance qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque. »

Commentaires à part, cette interprétation paraît admissible. Cependant si Rameau ne s'est pas trompé sur son âge (et s'il l'a fait, ce ne peut être qu'en se rajeunissant, puisqu'il avait intérêt à rejeter le fait le plus loin possible), cela se serait passé en 1703.

A cette date, nous le savons, il est à Clermont depuis un an ; de là il s'achemine directement sur Paris.

Puis ce texte du *Mercure* représente ce Lacroix installé à Paris. Ce n'est point un obscur artiste de province : il faut qu'il soit assez connu, du moins des musiciens que cette controverse pouvait intéresser, pour qu'à la seule indication de son domicile on devine de qui il est question. Enfin l'auteur a garde de dire que ce soit avant son séjour dans la capitale que Rameau ait fréquenté chez lui. Si le fait se fût passé en Provence, qui donc, après trente ans écoulés, aurait pu avoir connaissance à Paris de relations, forcément passagères puisque ébauchées au cours d'une tournée de spectacles ambulants ?

Pour Fétis, qui n'a pas connaissance du séjour de Rameau à Avignon ou à Clermont et qui ne veut pas admettre sa venue à Paris dès cette époque, ces difficultés n'existaient pas. Au contraire, le passage lui est précieux comme preuve des pérégrinations du musicien dans le Midi : il lui permet de citer Montpellier au nombre des villes qu'il aurait habitées.

Que ce Lacroix, duquel nous ne savons rien, ait été originaire de Montpellier, cela semble certain. Mais s'ensuit-il que ce soit là que Rameau ait dû faire sa connaissance ? Nous connaissons à Paris vers le même temps plusieurs autres musiciens de ce nom (1) : il est donc plutôt probable que s'il se faisait appeler Lacroix de Montpellier, c'était tout simplement pour éviter une confusion avec ses homonymes. C'est ainsi que l'on disait M. Rousseau de Genève en parlant de Jean-Jacques, bien après qu'il avait rompu toute attache avec sa ville natale.

Au reste, l'interprétation de Fétis fût-elle exacte que cela ne changerait rien, puisqu'il résulte du récit de l'anonyme du *Mercure* et de l'aveu même de Rameau que le compositeur eut des rapports avec ce Lacroix, à Paris, et qu'il ne s'en cachait point. Il aurait tout simplement en ce cas renoué connaissance.

(1) Il y a au moins un Lacroix ou De la Croix maître de musique à Saint-Paul depuis les premières années du siècle jusqu'aux environs de 1720 ; un autre est organiste à Saint-André-des-Arts vers le même temps. Pour ce Lacroix « de Montpellier », on l'appelle aussi indifféremment La Croix ou de Lacroix.

L'intérêt serait surtout pour nous de savoir quelque chose de ces rapports. Malheureusement nous en sommes réduits aux conjectures. D'après la phrase de Rameau, il paraît évident qu'il ne s'agit pas de la simple communication d'une recette pratique pour la réalisation de l'accompagnement au clavecin. Supposer que Rameau eût songé à faire seulement mention d'un fait aussi insignifiant serait absurde. Cinq minutes d'attention suffisent à retenir les accords que la règle de l'octave prescrit d'employer sur chacune des notes des gammes majeure ou mineure; il n'est guère besoin d'un maître pour apprendre cette formule, qui se trouvait depuis quinze ans reproduite dans tous les manuels. Les expressions de Rameau, plutôt porté à diminuer le rôle de Lacroix en cette circonstance, ne peuvent signifier autre chose, sinon que cet artiste lui aurait expliqué plus ou moins dogmatiquement les spéculations théoriques sur quoi reposait cette règle empirique, alors d'usage courant. Et quant à ces mots : « une connaissance distincte », à moins d'être aveuglé par le parti pris, qui ne sent qu'ils visent à suggérer l'idée d'entretiens répétés, de discussions, d'objections présentées et résolues?

Mais c'est trop s'appesantir là-dessus, puisque aucun document précis ne fixe notre incertitude sur les fréquentations de Rameau, ni sur ce qu'il a pu tirer du commerce de ses confrères. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il fut très certainement conduit aux recherches de pure théorie qui l'ont rendu célèbre par l'étude pratique des procédés d'accompagnement, question qui préoccupait alors tous les musiciens. Non pas tant pour eux-mêmes, bien entendu, que pour les nécessités de leur enseignement. Savoir réaliser *impromptu* un accompagnement correct sur la basse continue, chiffrée ou non, était indispensable alors à qui voulait étudier la musique, fût-ce en qualité d'amateur. Et la chose n'était pas facile. Les artistes de profession, mieux doués ou simplement plus assidus, y arrivaient encore par une pratique journalière, malgré l'absence de règles bien certaines depuis que l'on s'éloignait de jour en jour de l'ancien contrepoint. Mais leurs élèves, amateurs et gens du monde, y avaient beaucoup de peine. « Il faut des huit à dix années pour y réussir passablement », dit Jean-Jacques Rousseau, qui doit tout de même exagérer un peu.

Tout le monde travaillait donc à inventer quelque méthode plus rapide et plus sûre, à mieux cataloguer les divers accords usités, à déterminer plus aisément leur place et leur enchaînement. Rameau, qui admire quelque part « qu'on ait pu pousser la pratique de la musique au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement et qu'on ait trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne »,

Rameau, comme les autres maîtres de musique, fut frappé de ces difficultés. Les formules courantes, la règle de l'octave par exemple, ne l'ont point satisfait : c'est en voulant trouver mieux qu'il en est venu à sentir le besoin d'une théorie générale de l'harmonie.

Il s'est flatté plus tard d'avoir établi le fondement et révélé les mystères. Sans entreprendre de discuter la portée de ses découvertes, il convient de ne point perdre de vue qu'il n'est arrivé que progressivement à cette vue supérieure de son art, et qu'avant de travailler pour la satisfaction des savants, il eut en vue la commodité des simples *dilettanti*. Au reste, la lecture de ses nombreux traités le prouve. Il ne sépare jamais les deux points de vue. C'est avec le même soin qu'il étudie partout l'un et l'autre : qu'il s'agisse de la pratique de l'accompagnement poussée jusqu'aux menus détails du doigté au clavecin, ou des déterminations des propriétés acoustiques du corps sonore, sinon des proportions mathématiques des intervalles.

*
**

Nous avons eu pour nous guider jusqu'ici un certain nombre de textes précis, documents originaux ou témoignages indirects, lesquels, rapprochés l'un de l'autre, ont permis de suivre pas à pas le compositeur dans les diverses étapes de sa carrière. Ce secours indispensable va nous faire à peu près défaut maintenant. Pendant les quinze années qui suivront, de 1707 à 1722, nous ne pourrons l'accompagner que de loin : assez près pour ne le point perdre de vue, trop peu pour préciser l'époque ou la durée de ses changements de résidence. Jusqu'à plus ample informé, il faut se contenter de cette demi-clarté qui éclaire la seconde période de la jeunesse de Rameau.

Nous l'avons laissé à Paris, à l'issue du concours pour l'orgue de Sainte-Madeleine. Combien de temps dura ce premier séjour que tous les biographes se sont accordés à déclarer fort court (1)? S'il en fallait croire sur parole le *Mercure* de 1730, le compositeur proche la trentaine, c'est-à-dire vers 1712, aurait encore habité la capitale (2).

(1) Pour ceux qui plaçaient le premier voyage à Paris en 1717, cela se comprend de reste, puisque entre cette date et son retour lors de la publication du *Traité de l'Harmonie* (1722) il fallait trouver le temps du séjour à Clermont. Pour ceux qui admettaient sa présence à Paris en 1706, il y avait moins de raisons de le faire. M. A. Pougin (*Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*) ne se prononce pas. M. Poisot (*Les Musiciens Bourguignons*) est encore moins précis et croirait presque que le maître demeura jusqu'en 1717 à Paris.

(2) « Je connois celui qui dit vous l'avoir enseigné vers votre trentième année... » (passage cité). — Du moins si l'on veut accepter l'interprétation que je présente de ce texte.

Je me rangerai volontiers à cette opinion. Non pas tant à cause de ce que dit l'anonyme du *Mercure*, que parce que les circonstances rendent la chose extrêmement vraisemblable. Venu à Paris de son gré et par une ambition bien naturelle de parvenir, qu'est-ce qui l'aurait forcé à s'éloigner presque immédiatement? Le manque de ressources, dit Maret. Nous allons voir combien il se trompe justement sur ce point. Même sans aucune fortune personnelle, Rameau eût-il été vraiment sans ressources, d'ailleurs? Les deux orgues qu'il touchait, si modestes qu'on les suppose, lui devaient assurer à peu près le nécessaire: son talent, consacré par le témoignage des gens de l'art, avait dû sans grand mal lui procurer des subsides accessoires. En somme, je ne vois point que Rameau eût débuté à Paris dans des conditions plus difficiles que n'importe qui de ses confrères. Aurait-il même perdu les deux places qu'il occupait en 1706 que la vie lui eût été possible à coup sûr. C'est le faire bien prompt à désespérer de lui-même que de croire qu'un tel contretemps, s'il s'est produit, aurait suffi à l'obliger à la retraite.

Cependant il est certain qu'il interrompt, à un moment donné, son séjour. Nous le retrouvons à Dijon dès le commencement de l'année 1715. Son frère Claude s'y marie au mois de janvier ou de février; le contrat passé le 10 janvier entre lui et sa fiancée, Marguerite Rondelet, atteste la présence de Jean-Philippe en sa ville natale. « Le sieur Claude Rameau, organiste à Dijon, fils majeur de feus sieur Jean Rameau aussy organiste au dit Dijon et de demoiselle Claude Demartinecourt ses père et mère », comparaît devant les notaires, « assisté des avis et conseils du sieur Jean Rameau, son frère, et des demoiselles Margueritte et Marie Rameau, ses sœurs, et de Denis Demartinecourt, marchand à Gèmeau, son cousin maternel (1). »

Cet acte de famille nous apprend qu'à cette date les parents des deux musiciens étaient morts, bien que leur décès ou au moins celui du dernier survivant dût être encore relativement récent. En effet, le partage des biens entre les frères et sœurs n'avait pas encore été fait: Claude Rameau ne peut indiquer qu'approximativement son apport. Je ne serais donc point surpris que ce fussent le règlement de ces affaires de famille et le partage de la succession qui aient rendu sa présence nécessaire à Dijon et l'aient obligé au retour. Cette hypothèse me paraît extrêmement vraisemblable du moins. On voit en tous cas que Maret s'est complètement trompé en voulant voir dans le manque de ressources la cause de son départ de Paris.

(1) Archives de la Côte-d'Or, E 1580.

Les parents de Rameau (ce contrat nous le fait indirectement savoir) possédaient une certaine fortune (1) : la part de Jean-Philippe, l'aîné, lui aurait largement permis de prolonger sa carrière parisienne pendant assez longtemps. Le futur époux, Claude Rameau, se constitue en effet son apport « pour ses droits paternels et maternels, échus suivant qu'ils seront reconnus et réglés par le partage qui en sera fait entre luy et ses frères et sœurs, estimant ledit Sieur Rameau pouvoir être en valeur de huit mil livres et encor en la somme de cinq cent livres provenant de la succession du sieur de la Tirée (2). » L'évaluation est certainement modérée et la part de l'aîné devait être plutôt supérieure à celle-ci.

Voilà donc la présence de Rameau à Dijon attestée de façon indiscutable. Et cela rend très admissible ce que disent quelques-uns, de Croix entre autres : qu'on lui offrit l'orgue de la Sainte-Chapelle et celui de Saint-Bénigne qu'il aurait refusés (3). Pour avoir la raison de ce refus, je crois qu'on peut se référer à un autre témoin trop négligé : le propre neveu du compositeur, assez bien informé sans doute. Dans le fatras pauvrement rimé, intitulé pompeusement *la Raméide*, qu'il a consacré à la gloire de ceux de son nom, Jean-François Rameau insinue que le grand Rameau aurait cherché à disputer à son frère Claude la main de cette Marguerite Rondelet, qui fut peu après sa femme.

Il fut l'admirateur des talents de mon père,
dit-il, parlant de son oncle ;

Mais il en fut rival pour la main de ma mère.
Les deux frères alors se divisent entre eux,
Se séparant delà pour pouvoir être heureux.
Mon père eut pour son lot la Province en partage
Et mon oncle à Paris fixa son héritage (4).

(1) On semble l'avoir déjà soupçonné. M. Poisot (*Les Musiciens Bourguignons*), dit que Jean Rameau le père était propriétaire d'une maison, au n° 57 actuel de la rue Vannerie.

(2) Archives de la Côte-d'Or (*loc. cit.*). — La fiancée de Claude Rameau, « demoiselle Marguerite Rondelet, fille majeure de feu sieur Maurice Rondelet vivant marchand à Dijon et de Jeanne Oudot ses père et mère », lui apportait une somme à peu près égale : « six mil livres tant pour ses biens paternels échus qu'avancement de ses maternels ». En outre, une certaine demoiselle Marcelline Pigeon, « fille majeure, sa bonne amie », lui faisait présent à l'occasion du mariage d'une somme de 600 livres « qui lui sera payée sur le plus clair de ses biens incontinent après son decedz. » (*Ibid.*)

(3) Il est remarquable cependant que Maret, mieux placé que personne, semble-t-il, pour être instruit de ces offres, n'en ait rien dit.

(4) *La Raméide...* (1766) (pp. 17-18).

Ce débat tant soit peu romanesque entre les deux frères avait nécessairement précédé le mariage de Claude, célébré en 1715. Il faut supposer Jean-Philippe fixé depuis quelque temps à Dijon, avant d'avoir été si vivement touché des charmes de sa future belle-sœur. Nous voici donc ramené bien près de cette date de 1712 ou 1713, à laquelle, jusqu'à plus ample informé, je fixerai le retour du compositeur en Bourgogne.

Si cette rivalité des deux frères n'est pas due simplement à l'imagination de l'auteur de *la Raméide*, on comprendrait aussi fort bien que Rameau ait refusé le poste d'organiste à lui offert et pourquoi il n'a pas tardé à reprendre ses voyages. Qu'il n'ait pas regagné la capitale, cela seulement nous surprend un peu.

Pensa-t-il s'assurer plus facilement en province la tranquillité et la quiétude nécessaires pour suivre le cours de ses méditations scientifiques et établir définitivement le système dont il avait certainement jeté déjà les bases? Après tout, la chose est possible.

Toujours est-il qu'il se trouve bientôt après à Lyon. Il paraît y avoir demeuré un certain temps. Séjour dont nous ne pouvons rien dire, sinon que les *Mémoires de Trévoux* (octobre-novembre 1722) l'attestent formellement, en un fort long article consacré au *Traité de l'Harmonie* lors de son apparition. Le rédacteur y donne clairement à entendre que Rameau habitait Dijon auparavant. « L'auteur de ce traité, écrit-il, est connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont, surtout à Lyon et déjà même à Paris, pour un des plus grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'orgue et par conséquent pour fort expérimenté dans tout ce que l'harmonie a de plus fin et de plus recherché (1). » Rameau lui-même a confirmé implicitement ce témoignage beaucoup plus tard, en un passage qui montre bien qu'il recherchait curieusement tous les faits qui pouvaient corroborer son système et que la notion de la basse fondamentale avait déjà pris corps en son esprit (2).

(1) Le rédacteur est anonyme, mais ce doit être le P. Castel, avec qui Rameau, quelques années plus tard, entamera une polémique au même propos. En tous cas, les Jésuites qui rédigeaient le journal imprimé à Trévoux étaient bien placés pour savoir ce qui se passait dans la région lyonnaise.

(2) « Ce qui me fit remarquer pour la première fois que l'harmonie nous étoit naturelle, ce fut un homme âgé de plus de 70 ans qui, dans le parterre de l'Opéra de Lyon, se mit à chanter tout haut et assez fort la basse fondamentale d'un chant dont les paroles l'avoient frappé. J'en fus d'autant plus surpris que, par la rumeur que cela fit dans le spectacle, ayant cherché à sçavoir quel était ce particulier, j'appris que c'étoit un artisan d'une profession dure et grossière que sa condition et ses occupations avoient long-temps éloigné des occasions d'entendre de la musique et qui ne fréquentoit l'Opéra que depuis que la fortune l'avoit un peu favorisé... » (*Reflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique*. — Inséré dans le *Mercure Galant* d'octobre 1752.)

Etait-il organiste, maître de musique d'une église, ou simplement maître de clavecin et de composition sans titre officiel ? Le passage des *Mémoires de Trévoux* semble bien indiquer qu'il touchait l'orgue quelque part : en un couvent probablement, car dans le diocèse, même à cette époque, la plupart des églises n'en possédaient point. Lyon n'était pas la terre promise des organistes, tant s'en faut. « *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates* » ; c'est un principe de l'ancienne liturgie lyonnaise, et en vertu de cet antique adage, le majestueux instrument n'était pas admis dans les temples (1).

Il est très vraisemblable que c'est en quittant Lyon (pour quelles raisons ? nous l'ignorons) que Rameau est revenu à Clermont reprendre possession de cet orgue de la cathédrale obtenu déjà quinze ans auparavant. Il avait dû sans doute conserver un excellent souvenir de son séjour en Auvergne puisqu'il y retournait, non plus cette fois jeune homme inconnu, encore au début de la carrière, mais dans la force de l'âge, en pleine possession de son talent. On s'explique facilement qu'en dépit de son départ un peu brusque autrefois, le chapitre ait fait bon accueil à un artiste qu'on tenait partout pour un des meilleurs organistes de France.

Il est malheureux que nous ne possédions aucun document original se rapportant à ce séjour, dont l'importance est grande, puisque ce fut alors, en cette ville, qu'il mit la dernière main au *Traité de l'Harmonie*, qu'il le rédigea sous sa forme définitive et qu'il s'occupa d'en assurer la publication (2). Si tous les biographes ont omis de mentionner le premier, qui pour eux s'est confondu avec celui-ci, on en saisit la raison. C'est lors du second voyage seulement que Rameau a assis les fondements de sa gloire, en composant l'ouvrage fameux qui a rendu illustre par le monde son titre d'organiste de Clermont.

Si les archives du Puy-de-Dôme ne possèdent plus l'acte authentique et daté de ce second engagement, il suffit de jeter les yeux sur le titre du *Traité de l'Harmonie* pour voir que l'auteur était encore en fonc-

(1) Il est possible d'ailleurs que ce séjour à Lyon ait été précédé ou suivi de quelques stations passagères en différentes villes de cette région. Ce serait au cours de cette période (1712-1718) qu'on pourrait le plus commodément placer ces voyages en plusieurs endroits du midi de la France que les biographes mettent au temps de sa vingtième année. Mais je n'y crois pas beaucoup pour ma part, si l'on entend par là autre chose que des arrêts de quelques jours dans les villes intermédiaires, en allant d'une des résidences prouvées à l'autre : de Paris à Dijon par exemple, de Dijon à Lyon, de Lyon à Clermont.

(2) C'est parce que je suppose que ce travail considérable dut occuper tout son temps que j'ai préféré reporter à la période 1702-1706 la composition des trois cantates que Maret affirme avoir été écrites à Clermont.

tions lorsque le livre parut (1). Il n'a même pu en surveiller l'impression autrement que par correspondance : il le constate en sa préface. « Comme il ne m'a pas été possible, pour satisfaire à mon employ, de voir imprimer cet ouvrage, dit-il, j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle application... »

La complication typographique du livre, comprenant de nombreux exemples de musique qu'il fallait nécessairement fort corrects, eût dû, semble-t-il, nécessiter la présence du compositeur. Aussi les biographes ont-ils cru généralement qu'il avait quitté Clermont avec son traité encore manuscrit : c'est-à-dire au moins un an ou deux avant sa publication, en 1720 ou 1721. On voit qu'il n'en est rien. Et si l'on considère d'autre part qu'en 1726, Rameau, sur le titre de son *Nouveau Système de Musique théorique*, se dit « cy-devant organiste de la Cathédrale de Clermont », on serait même tenté de penser qu'à cette date sa résignation était encore récente. Ce serait pourtant une erreur. Après avoir revisé soigneusement le *Traité de l'Harmonie* imprimé et complété par l'adjonction de quelques pages de supplément, il partit de Clermont presque comme l'ouvrage faisait son apparition en public. Sans doute son engagement finissait alors : il n'a pas voulu le renouveler, comptant que les controverses que le livre ne pouvait manquer d'exciter attireraient l'attention sur son nom.

Au commencement de 1723, nous retrouvons Rameau à Paris au moins depuis quelques mois (2). Car cette année-là il aborde la scène, avec une partition aujourd'hui perdue, *l'Endriague* : un opéra comique en trois actes de Piron, son compatriote, représenté par la troupe de Dolet à la foire Saint-Germain, au mois de février 1723.

Il est bien regrettable que la musique de cette bouffonnerie singulière

(1) *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels... par M. Rameau, Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne... 1722.* — S'il n'y avait ce témoignage formel du livre, on pourrait douter que Rameau ait été à Clermont en ce temps, devant le silence des biographes ne parlant tous que d'un seul voyage en cette ville : voyage qu'on supposerait naturellement être le premier, pour lequel subsiste au moins un titre original. Malheureusement le registre d'où j'ai tiré l'engagement de 1702 présente une lacune d'une douzaine d'années, à partir de 1710 environ.

(2) En conséquence nous pouvons vraisemblablement reporter à l'année 1716 son arrivée à Clermont. Car, s'il me paraît clair qu'il attendit la fin de son engagement, nous avons vu que l'usage du chapitre de la cathédrale était de conclure des baux généralement pour six ans. Il serait arrivé à Paris en 1722, vers le milieu de l'année.

Rameau restait d'ailleurs en fort bons termes avec les musiciens clermontois et le chapitre. M. de Feligonde écrit à Maret : « Il n'a cessé de rendre service aux musiciens qui ont réclamé sa protection et il a servi avec empressement le chapitre de notre cathédrale pour le choix des sujets dont il avait besoin. »

ait été perdue. Ce serait un document fort curieux et très significatif, car les critiques qui mentionnent à peine cet épisode de la carrière du maître, ont méconnu tout à fait le caractère de sa collaboration et la nature de la musique écrite à cette occasion.

Rameau, prétend M. Pougin, était alors obsédé d'une idée fixe : celle d'écrire pour le théâtre. Il aurait fait part de son désir à Piron qui, pour le satisfaire, l'aurait choisi pour musicien. Voilà la légende. Mais les faits disent tout autre chose.

L'Endriague devait servir de début à une cantatrice, M^{lle} Petitpas, laquelle deux ans plus tard entrait à l'Opéra, où elle allait acquérir une assez grande célébrité (1). Il s'agissait de faire voir à ceux qui avaient la haute main sur la scène de l'Académie royale de musique de quoi était capable la jeune cantatrice. Aussi lui fallait-il autre chose que les frivoles couplets ou les vaudevilles populaires dont se contentait encore l'opéra comique. Les musiciens qui travaillaient ordinairement pour les théâtres de la foire savaient bien adapter des paroles nouvelles à des airs connus ; tourner au besoin un ou deux couplets, écrire même quelques mesures d'airs de danse. Mais c'était tout. Pour composer les scènes requises dans le style ordinaire de l'opéra, Piron, encore au début de carrière, fut fort heureux d'avoir sous la main son compatriote Rameau, dont le mérite lui était connu et qui voulut bien lui rendre ce service. Il s'explique très clairement là-dessus, sans omettre de nous faire savoir que si on se préoccupait tant de l'avenir de la jeune chanteuse, ce n'était point précisément par amour de l'art. « Ceux ou celles qui gouvernaient la Petitpas dans la noble intention d'en faire à leur profit ce qu'elle devint par la suite, me vantèrent sa voix et me prièrent de lui composer un morceau qui mis en haute musique lui méritât l'honneur d'être appelée au grand Opéra. Rameau, alors très ignoré, composa pour l'amour de moi la musique de ce morceau (2). »

Le rôle de Grazinde, que représentait la Petitpas, ne comprend guère que ce grand monologue, dont le style fait assez disparate avec les extravagantes bouffonneries du reste de la pièce. La scène se passe à Cocquesigrüopolis, dans l'ile de Vazivéder, pays sanguinaire dont les habitants livrent tous les six mois une jeune vierge à la voracité de l'Endriague, « monstre ailé dont la longueur et la grosseur occupoient

(1) « C'est la première fois que le public vit la Petitpas devenue depuis si fameuse sur le théâtre de l'Opéra par sa jolie voix et ses mauvaises mœurs. Elle avoit alors à peine quatorze ans et deux souliers...» (Note de Piron dans ses *Oeuvres*.)

(2) Si Piron est ici bien informé (et il le doit être), il faut conclure que Rameau, en février 1723, venait à peine d'arriver à Paris et que le succès du *Traité de l'Harmonie* ne s'était pas encore dessiné.

tout le théâtre et qui ne vivoit que de pucelles ». La malheureuse Grazinde est gardée à vue par un vieux docteur et sa femme, qui se font passer pour muets : elle attend le moment terrible où le grand prêtre Caudaguliventer va la conduire au monstre. Elle apparaît, et sa douleur s'exhale en vers pathétiques où nulle intention de parodie ne se décèle :

Malheureuse ! je touche à mon dernier instant !
 Grand Dieu, de quoi me jugez-vous coupable !
 Hélas ! quelle mort effroyable,
 Quel supplice horrible m'attend !
 Vous pleurez, je vous vois touchés de mes alarmes.
 Ah ! daignez me secourir !
 Votre juste pitié n'a-t-elle que des larmes ?
 Eh ! pouvez-vous me plaindre et me laisser périr ?

Les héroïnes de l'Opéra s'expriment-elles en termes plus nobles et plus touchants ? Rameau a pu s'essayer sur ce texte à la belle déclamation et à la mélodie expressive : le monologue de Grazinde, si nous l'eussions conservé, serait le premier modèle de son grand style dramatique. Qui sait d'ailleurs s'il ne l'a pas fait servir plus tard et s'il ne figure point dans un de ces drames lyriques qui ont rendu son nom immortel ?

Sa collaboration ne s'est pas bornée là. Il aborde aussi quelques scènes burlesques. Le sacrifice de Grazinde livrée au monstre, par exemple, avec les tirades du grand prêtre et les réponses du peuple en jargon italien, dans le goût des cérémonies bouffonnes du *Malade imaginaire* ou du *Bourgeois gentilhomme* (1). Au second acte, il met aussi en musique un récit déclamé par la voix du génie invisible Popocambéchatabalipa, lequel reproche au peuple d'avoir abandonné ses autels pour rendre hommage au farouche Endriague. Impiété pour laquelle tous les habitants de l'île criminelle vont être changés en statues de pierre. Le discours du génie n'est pas sans majesté :

Peuple coupable, écoutez-moi !
 Contre un monstre cruel qui sème ici l'effroi,
 Vous pouviez recourir à ma toute-puissance :
 Je vous aurais prêté mon heureuse assistance...

(1) La mise en scène de cet épisode ne laisse pas d'être curieuse en montrant que les théâtres de la Foire disposaient de certaines ressources de mise en scène. L'Endriague paraît dans le temple : Le monstre, dit Piron, avoit le corps d'un crocodile dont la longueur remplissoit toute la largeur du théâtre. Il avoit quatre jambes une fois plus grosses que celles d'un éléphant. Quatre hommes enfermés dedans le faisoient marcher. L'un d'eux avec une corde lui haussoit la mâchoire supérieure. — On croirait que Piron a pressenti *Siegfried* et qu'il le parodie d'avance. La ressemblance s'accentue au 3^e acte, alors que le chevalier grotesque Espadavantavellados, lequel ne s'exprime qu'en français du xv^e siècle, combat corps à corps avec l'Endriague, aidé — et de quelle façon ! — par Arlequin son écuyer.

C'est encore là le ton ordinaire de l'opéra, et l'invisibilité du dieu qui profère ces imprécations solennelles donne à penser que le rôle était confié à quelque chanteur de talent, peu soucieux de se compromettre ouvertement avec les baladins de la Foire. Un chœur de démons comiques termine cette scène, musique originale avec intercalations d'airs connus. Et c'est là toute la part qui, dans l'œuvre, revient à Rameau.

Ce n'est point qu'il n'y ait ailleurs des parties chantées. Dans le troisième acte notamment, alors que le chevalier errant Espadavantavel-lados combat pour délivrer Grazinde, qui s'échappe du ventre du monstre sur l'air de la *Bonne Aventure*; de même au cours des deux premiers. Mais ces scènes sont récitées, suivant l'usage, sur des ponts-neufs familiers aux spectateurs : Rameau n'y a pas mis la main.

Il n'était donc pas si impatient qu'on se l'imagine d'écrire pour le théâtre, car il eût bien pu donner plus d'importance à sa partition en remplaçant tous ces airs insipides par une musique originale. C'eût été le cas ou jamais d'essayer d'attirer sur soi l'attention. Je ne sais s'il crut que ce serait assez que d'avoir fait entendre le monologue dramatique de la débutante. En tout cas l'*Endriague* servit mieux l'interprète que le compositeur. En 1725, la Petitpas était admise à l'Opéra. Rameau devait faire antichambre dix ans encore avant de recevoir le même honneur.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

Notes sur François Couperin dit le Grand (SUITE). — Organistes et ménestriers sous l'ancien régime.

François Couperin (1668-1733) aime à donner à ses compositions des titres originaux, piquants, parfois peu clairs pour le lecteur moderne. Dans le même volume oblong (Bibliothèque du Conservatoire) qui contient ses *Préludes* (56 pages) on trouve : *Les fastes de la grande et ancienne M + N + sh + ND + s + (sic)*.

Il faut lire, évidemment, malgré l'erreur qui est au milieu du mot : *ménestrandise*. Voici les sous-titres de cette œuvre de polémique (12 pages en tout) : « 1^{er} acte : Marche des notables et jurés *m + n + sh + n d + urs.* — 2^e acte : Air de vièle avec bourdon. *Les Viéleux et les gueux.* — 3^e acte : *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes (air).* — 4^e acte : *Les invalides ou gens estropiés au service de la grande M + n + ...* — 5^e acte : *Désordre et déroute de toute la troupe causés par les ivrognes, les singes et les ours.* »

Cette composition se rattache à une des périodes les plus vives du

conflit persistant et d'ordre très grave qui s'éleva, sous l'ancien régime, entre les organistes et maîtres de « clavessin » d'une part, et les ménestriers. Couperin, en sa qualité d'organiste de Saint-Gervais, de musicien du Roi, etc., et surtout en raison de sa grande renommée, était un des principaux intéressés dans cette lutte sur laquelle voici quelques renseignements.

Au XIV^e siècle (vers 1330), des bateleurs-musiciens qui faisaient danser la populace au son de la vielle et l'amusaient par des singeries, s'étaient réunis sous le nom de *Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers*. Comme c'était alors l'usage, ils s'étaient donné un roi. (Le titre de *roi des Ménestriers* est même, avec celui de *roi d'Armes*, le seul qui ait subsisté jusque vers la fin du XVIII^e siècle.) Le 24 avril 1407, ils firent approuver leurs règlements par des lettres de Charles VI où se trouvent les lignes suivantes, source intarissable de procès futurs (1)... « *tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par devant le roi des ménestrels pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après* ». C'était un monopole redoutable, dont la tendance constante, pendant plusieurs siècles, fut d'envelopper la musique instrumentale tout entière, en l'adjoignant à la danse qui était d'abord son objet propre. En 1658, Dumanoir, roi des ménestriers, avait obtenu des lettres patentes qui étendirent ses pouvoirs sur les violons. Dans les statuts de sa confrérie, il était dit : que tous les maîtres d'instruments devaient être d'abord reçus par elle; que leur apprentissage était fixé à quatre ans, qu'ils devaient être jugés par le roi des ménestrels; qu'il leur était interdit d'enseigner à d'autres personnes que les apprentis, sous peine de 50 livres d'amende, etc... En 1661, les ménestrels eurent un procès avec l'Académie de danse fondée par Louis XIV, et le perdirent. En 1691, ils eurent la prétention d'exercer leur privilège, non pas seulement sur les maîtres de danse et sur les violons qui étaient regardés comme inséparables de la danse, mais « sur les compositeurs de musique et les musiciens se servans de clavessins, luths et autres instruments d'harmonie ». Ces derniers protestèrent. Un procès fut engagé au Châtelet et porté par appel au Parlement. Un arrêt du 7 mai 1695 donna raison aux compositeurs et clavecinistes qui défendaient la liberté de leur art.

En 1706 (5 avril), nouveau réveil des hostilités. Les maîtres à danser surprennent de nouvelles lettres dans lesquelles, subrepticement, ils se font donner le privilège exclusif « d'enseigner à jouer de tous les

(1) On lit dans ces lettres le mot *ménestrandise* employé par Couperin. On disait aussi *ménestrandie*, *ménestriers*, *ménestreux*, *ménestrels*.

instruments de musique et tablature de quelque espèce que ce pût être, sans aucune exception, et notamment le droit d'enseigner à jouer du clavessin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, de la flute allemande et traversière, etc... ».

Les organistes, en particulier, s'opposèrent à l'enregistrement de ces lettres. On devine aisément leur état d'esprit. Un grand compositeur, comme Couperin, organiste de Saint-Gervais, serait-il obligé de se faire recevoir maître à danser pour cultiver son art? Les compositeurs eurent raison des ménestrels, non sans peine.

Le 18 mai 1707, de nouvelles lettres patentes furent expédiées, pour ramener la « ménestrandise » aux seuls priviléges stipulés en 1692 et en 1695. Ces lettres n'ayant pas été enregistrées par les ménestrels à cause de certains considérants qu'ils jugeaient trop flatteurs pour les organistes, ceux-ci, craignant toujours de nouvelles difficultés et désireux « d'anéantir l'hydre », obtinrent, le 4 juillet 1707 de nouvelles lettres qui « faisaient défense aux maîtres à danser de troubler les harmonistes dans l'exercice de leur profession ». La question parut ainsi nettement réglée.

C'est à ce dénouement que se rapporte la composition de Couperin citée plus haut. Une telle conclusion ne fut d'ailleurs que provisoire. Les organistes et « compositeurs d'harmonie » n'ayant ni confrérie, ni communauté, ni dépôt public où retrouver les pièces pouvant servir à leur défense, furent plus tard exposés à de nouvelles vexations. Le 30 mai 1750 se dénoua en leur faveur, par un arrêté du Parlement, un nouveau procès. Le texte de ce long arrêté est des plus curieux. Rendu « contre le sieur Guignon, Roi et maître des ménestriers et la communauté des maîtres à danser », il contient l'énumération de tous les organistes de Paris à cette époque, en commençant par les suivants : Jean Landrin, Guillaume-Antoine Calvières et Louis-Claude Daquin, organistes de la Chambre du Roi; Armand-Louis Couperin, organiste de Saint-Gervais; (suit une liste de 21 noms, parmi lesquels Nicolas Clérambault, organiste à Saint-Cyr, et Evrard-Dominique Clérambault, organiste des Jacobins de la rue Saint-Jacques) (1).

(Par un édit enregistré le 13 mars 1773, Louis XVI supprima l'office de Roi et Maître des Ménestriers comme « nuisible à l'émulation si nécessaire au progrès de l'art de la musique ».)

(*A suivre.*)

J. C.

(1) Les documents principaux sur cette longue histoire ont été réunis dans le volume suivant : *Recueil d'édit (sic), arrêt du conseil du Roi, lettres patentes, mémoires, et arrêts du Parlement, etc... en faveur des musiciens du royaume ; de l'imprimerie de P. R. C. Ballard, seul imprimeur, etc... 1774, par exprès commandement de Sa Majesté.*

Théodore Gouvy : sa vie et ses œuvres, par OTTO KLAUWELL (1 vol. 158 p., Berlin, 1902, à l'*Harmonie*, société d'éditions littéraires et artistiques).

Voici un musicien de race dont les Allemands semblent se faire honneur, mais qui fut bien français d'origine, d'éducation, de langage et d'esprit ; musicien dont le nom est peu connu et dont l'œuvre semble un peu pâle — parce qu'il dédaigna de faire du théâtre et parce qu'il avait peu de goût pour le coloris instrumental — mais qui eut, comme on disait autrefois, les parties les plus hautes du compositeur. Une des particularités de sa nature fut l'éclosion un peu inattendue et tardive de son talent, nullement préparée par des antécédents de famille ou d'éducation. En somme, c'est un des nôtres qui aurait dû écrire sa biographie. M. Otto Klauwell nous a envié cet honneur. Quand on lit son livre substantiel et impartial, on cesse bientôt de le regretter (1) ; il a mis une mesure parfaite dans ses jugements, et il s'est servi en historien très consciencieux, ami de la précision, des papiers pieusement recueillis par la plus fidèle amie du musicien, sa belle-sœur, M^{me} Gouvy-Böcking.

Théodore Gouvy naquit le 3 juillet 1819, à Goffontaine, près de Saarbrück ; il était le quatrième fils de Henri Gouvy et de Caroline Aubert, une Française de Lorraine. Ses descendants, qui n'étaient nullement musiciens, avaient fondé d'importants et riches établissements d'aciérie dont la direction se transmettait de père en fils aîné. Après la guerre de 1870, sa famille, qui s'était établie à Oberhomburg (entre Saarbrück et Metz), opta pour la France, et se transporta à Dieulouard, près de Nancy.

Après d'excellentes humanités au lycée de Metz, Théodore Gouvy, alors âgé de 17 ans (1836), fut envoyé à Paris, pour des études de droit. Rien ne semblait le prédestiner à la carrière de compositeur ; une seule passion s'était manifestée durant son adolescence, celle de la chasse. Il aimait la littérature antique, la peinture, la langue italienne, qu'il apprit seul ; cependant il se montra bientôt disposé à négliger le « notariat » pour écouter les virtuoses alors à la mode (Döhler, Herz, Thalberg, Liszt, etc.) et suivre les sérieuses leçons de Henri Herz. Le

(1) Quelques coquilles se sont glissées dans le texte allemand et surtout dans le texte français de ce travail. Bien qu'on nous accuse de ne pas savoir les langues vivantes, je ne connais pas encore un écrivain allemand qui puisse citer 10 lignes de français sans y mettre autant de fautes d'orthographe ; page 16, pour n'en citer qu'une, le mot *paradis* (places élevées d'un théâtre) semble confondu avec *Paradies*, le nom d'une musicienne du XVIII^e siècle. — Page 76, je trouve étrange que Ronsard soit appelé « le chantre de l'amour et du vin ».

16 janvier 1839, après sa seconde année de droit, il écrivait : « Ma bonne mère, tu pourrais croire que l'empressement que je mets à t'écrire présage une bonne nouvelle. Eh bien, non ! Je suis refusé ! Oui, refusé après tant de travaux et d'anxiété. Le malheur a voulu que je tombe entre les griffes de deux professeurs qui m'ont bourré et bousculé, si bien que j'en ai perdu la tête. » Peu à peu, sa vocation musicale se précise : il fréquente chez Ad. Adam qui, deux fois par mois, réunit chez lui les artistes de la capitale ; aux concerts du Conservatoire alors dirigés par Habeneck, il entend la symphonie en *la majeur* de Mendelssohn, qui semble avoir fait sur lui l'impression décisive ; à l'Opéra, il admire Lablache, Duprez, Nourrit, Rubini, Tamburini, Giulia Grisi, Persiani, Viardot, etc. ; enfin, en mai 1839, il commence à prendre des leçons d'harmonie et de composition avec A. Elwart, professeur au Conservatoire. Le premier résultat de ces études fut un duo pour piano et violon (1841) dont il disait à sa mère (d'abord rebelle, puis favorable à sa détermination) : « il plaît à mon professeur plus qu'à moi-même, car je n'ai pas le tort de m'aveugler sur le mérite de mes premières productions. » Bientôt, cédant à l'influence de son ami, le violoniste Carl Eckert, il fait un voyage en Allemagne ; il voit Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig ; il entend les chefs-d'œuvre, encore inconnus de lui, de Händel, de Weber et de Schumann, mais il les juge du point de vue français, sans en comprendre toute la grandeur. Il fait ensuite un voyage en Italie, et il a (22 avril 1845) une entrevue avec Rossini qui, depuis *Guillaume Tell* (1829), était l'objet d'un vrai culte.

En 1845, Th. Gouvy est de retour à Paris. Dans la maison hospitalière de Charles Hallé, le pianiste célèbre qui avec Alard et Franchomme vulgarisait Beethoven, il noue des relations personnelles avec Chopin, Berlioz, Kalkbrenner, Halévy, Zimmermann, chef d'orchestre du Théâtre italien, les peintres R. Lehmann et B. Fries, etc. Le 7 février 1846, devant un public d'invités, il fait jouer sa première symphonie par Th. Tilmant qui, chaque semaine, réunissait chez M. de Bez un orchestre d'amateurs. Enhardi par ce premier succès, il s'adresse à la direction des concerts du Conservatoire. On ne daigne pas lui répondre. Alors, à ses frais, il se fait entendre à la salle Sax, sous la direction de Tilmant, le 7 avril 1847, puis le 17 décembre de la même année (avec le concours de Hallé). L. Kreutzer, critique musical de l'*Union*, écrit alors : « Avec la centième partie du talent que possède M. Gouvy, on a le droit d'être joué sur tous les théâtres lyriques, de porter la décoration de la Légion d'honneur, d'être membre de l'Institut, et de gagner trente mille francs par an ; mais pourquoi diable

aussi M. Gouvy compose-t-il des symphonies ? » La symphonie en *fa majeur* est jouée avec un grand succès le 16 avril 1849 à la salle Sainte-Cécile (société de l'*Union musicale*), puis à Leipzig (24 janvier 1850), où elle est saluée comme l'œuvre d'un Français (*ein Franzose von Geburt*, dit la *Deuts. All. Zeitung*) qui sait allier le sérieux allemand aux qualités élégantes de son pays. Félicien David (président de l'*Union musicale*) vient bientôt offrir lui-même à Gouvy de jouer ses œuvres ; et voici comment Hector Berlioz apprécie sa 3^e symphonie : « J'ai trouvé fort belle, dans la plus sérieuse acception du terme, une symphonie de M. Th. Gouvy. Il faudrait plus d'espace que je n'en ai ici pour rendre seulement une demi-justice à cette production remarquable, dont l'adagio, conçu dans une forme nouvelle et sur un plan colossal, m'a fait éprouver autant d'étonnement que d'admiration. Qu'un musicien de l'importance de M. Gouvy soit encore si peu connu à Paris, et que tant de moucherons importunent le public de leur obstiné bourdonnement, c'est de quoi confondre et indignier les esprits naïfs qui croient encore à la raison et à la justice de nos mœurs musicales. » La renommée semble commencer alors pour Gouvy, comme l'écrit Jules Lecomte, critique musical du *Siècle*, après le concert du 10 juin 1853, à la salle Herz, où fut exécutée la symphonie en *ré majeur* : « dans la musique instrumentale, genre qu'il paraît jusqu'à présent avoir préféré, M. Gouvy se place sur la même ligne que M. Gounod dans la musique vocale... Son concert l'a bien posé dans l'opinion des juges compétents, et on peut dire de sa *prodigalité artistique* que c'est de l'*argent bien placé*, un petit capital qui lui revient en usufruit de renommée. » Le compositeur se faisait donc jouer encore à ses frais ! Mais bientôt Pasdeloup l'accueille ; en outre, ses œuvres sont applaudies à Leipzig, Cologne, Metz, Mannheim, Heidelberg, Dresde, Brême, Karlsruhe, Amsterdam, Vienne. Outre les 4 symphonies, les compositions de Gouvy, jusqu'en 1868, sont les suivantes : 2 quatuors à cordes (1857) ; 18 lieder (paroles de Moritz Hartmann, 1857-8) ; le trio en *fa majeur* (1859) ; le quintette pour piano et instruments à cordes (op. 24, 1861) ; 12 chœurs pour voix d'hommes (1859) ; le *Décaméron* (10 morceaux pour piano et violoncelle, 1859) ; 2 sonates pour piano (1860) ; sérénade pour piano et quatuor (1857) ; 13 chœurs à capella (texte de Rousseau, 1865) ; 5 trios (1860) ; 5 duos pour piano et violon (1865) ; hymne et marche en forme d'ouverture (1861) ; 40 lieder sur les poésies de Ronsard (1866-1868), plus 18 sonnets et chansons de Desportes (1867) ; 2 sonates pour piano à 4 mains (1861 et 1868) ; 3 élégies, pour 2 sopranis et piano (1867) ; la *Pléiade française* (12 compositions d'après des poètes du XVI^e siècle, 1867).

Le 12 décembre 1868 s'ouvrirent pour Gouvy les portes, jusqu'alors infranchissables, des concerts du Conservatoire (alors dirigés par George Hainl), pour l'exécution de sa symphonie en *fa*. Encouragé par ce succès, il écrit en 1869 : une 3^e sonate pour piano à 4 mains, 2 cahiers de valses (*id.*), une « symphonie brève » (variations symphoniques avec rondo), 6 duos pour piano et violon, et un quintette pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. Dès lors, les principales sociétés de musique de chambre lui sont ouvertes : la *Société classique d'Armingaud, Turban, Mas et Jacquard*; les *séances de musique de chambre de Delahaye, White, Hollander, Waefelghem, Hollmann*; le quatuor Lamoureux, Coblain, Adam et Tolbecque et celui de Marsick; le trio Delaborde, Hammer et Jacquard. Nous le voyons cependant, jusque vers 1873, se plaindre de l'indifférence du public français qu'il juge incapable de comprendre la musique symphonique; il écrira encore un octuor (op. 71) pour instruments à vent, et une *suite gauloise* pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ; mais il semble que la résistance du public l'incline vers d'autres genres. A ses œuvres purement instrumentales viennent s'ajouter un *Stabat*, un *Requiem*, une *Messe*, et une série de cantates : *Œdipe à Colone* (op. 75); *Iphigénie en Tauride* (op. 76); *Electre* (op. 85); *Egill* (op. 86); *Polyxène* (op. 88). En outre, dans la dernière période de sa vie, l'Allemagne parut avoir ses préférences artistiques, et c'est dans les principales villes d'outre-Rhin que ses plus belles œuvres furent exécutées. Il mourut à Leipzig le 21 avril 1898, et ses restes furent transférés à Oberhombourg.

Gouvy est certainement une figure très distinguée, dans l'histoire de la musique au XIX^e siècle. Par son goût foncier et un peu austère pour la musique pure, il fut en avance sur son temps et supérieur aux tendances de la plupart de ses contemporains français. Comme symphoniste, il ne s'est pas rangé parmi les grands créateurs, mais il a eu le mérite d'être d'abord fécond en un genre qui est le premier de tous, et de rappeler quelquefois Schubert, Schumann, Mendelssohn. Les critiques de son temps, comme son biographe M. Otto Klauwell, se sont accordés à dire qu'il réunissait en lui l'esprit allemand et l'esprit français, non par une juxtaposition artificielle, mais en vertu d'une harmonie intérieure et essentielle, due à sa naissance sur la frontière des deux pays. Clarté, élégance, précision du rythme, bonne tenue classique, aptitude à penser musicalement, telles sont ses qualités. Peut-être ne lui manqua-t-il que d'être pauvre, malheureux et très passionné, pour donner plus de couleur et de relief à ses compositions. Parmi les aphorismes de lui que cite M. Klauwell, les suivants caractérisent bien son esprit musical :

« Les compositeurs qui cultivent la musique à programme me font toujours songer au singe de la fable qui oubliait d'allumer sa lanterne : ils voient dans leurs œuvres une foule de choses dont le public n'a pas la moindre idée.

— La musique des coloristes ressemble à de la mousse de champagne. On est grisé, pour un instant, par le brillant coloris instrumental ; mais le cœur reste vide.

— Il y a deux sûrs moyens d'être loué par certains critiques : ne pas exister (être encore inconnu) ou être mort.

— Le grand public, surtout en France, est absolument incapable de saisir une œuvre d'art dans son ensemble... Il ne comprend rien à la structure, au plan, aux développements logiques d'une symphonie.

— La musique instrumentale n'a de raison d'être que si elle a pour objet et pour loi le développement logique de thèmes donnés. Sans cela, ce n'est qu'une musique de genre et de fantaisie « pour amateurs ».

— En France, il y a des villes de province qui sacrifient de grosses sommes pour entretenir une scène d'opéra de 4^e rang où l'on exécute mal les nouveautés du jour. Avec cent hommes et femmes du peuple, et un petit orchestre d'accompagnement, on pourrait sans beaucoup de dépenses exécuter les plus grands chefs-d'œuvre.

J. C.

Esthétique musicale. V. — LES ÉMOTIONS ABSTRAITES, D'APRÈS M. TH. RIBOT.

Dans sa *Psychologie des sentiments* (1), M. Th. Ribot a consacré une étude très neuve, appuyée comme toujours sur des enquêtes conscientieuses, à la *mémoire affective* et aux *émotions abstraites*. Il montre d'abord que chez beaucoup d'hommes, à côté de la mémoire intellectuelle qui conserve seulement l'idée des circonstances où s'est produite une émotion avec l'idée de sa cause et de son objet, il existe une mémoire affective vraie, c'est-à-dire une sorte de survivance réelle ou de prolongement atténué de l'émotion elle-même. Comme cette survivance n'est accompagnée que de sensations très appauvries et partielles, M. Ribot a été naturellement amené à penser qu'il y a des émotions abstraites, tout comme il y a des idées abstraites. La genèse du phénomène est présentée de la manière suivante D'abord, des émotions se produisent (souffrance, plaisir, tristesse, etc.),

(1) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan, 1899, ch. xi et XIII.

c'est le premier moment. Elles laissent en nous des résidus susceptibles d'être ravivés comme souvenirs (deuxième moment) ; ces souvenirs particuliers peuvent se fusionner en un état de conscience unique (troisième moment) et constituer ainsi « un abstrait d'émotion ». Après avoir appliqué cette théorie à un bref mais très curieux examen de l'œuvre des poètes appelés « décadents » ou « symbolistes » (tels que Stéphane Mallarmé), M. Ribot, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1), l'applique à l'art musical.

D'après lui, l'imagination du musicien créateur est *purement affective*, sa matière est faite exclusivement d'états émotionnels, déjà éprouvés pour la première fois par le compositeur, ou transmis par hérédité grâce à une lente accumulation de l'expérience des siècles. Par les mots que j'ai soulignés, M. Ribot veut faire bien entendre que la création musicale, à l'inverse de l'imagination dans les arts plastiques, n'emprunte rien soit aux images visuelles, motrices et tactiles, soit aux concepts, et que toute (2) sa substance est faite de ces résidus, de ces survivances et de ces abstraits de sentiment que l'expérience a pu accumuler dans un sujet. En d'autres termes : ce que nous appelons imagination créatrice, — si l'on écarte les entités vides et les chimères — est l'épanouissement au dehors, suivant la tendance motrice qui nous régit, de certains états conservés en nous par la mémoire *affective*. La musique nous offre le type le plus pur de ce genre de « création ».

Pour l'instruction et pour l'agrément du lecteur, je ne puis mieux faire que reproduire ici quelques-unes des pages où l'éminent philosophe a développé sa thèse.

« Ce qui fait le mieux pénétrer dans la psychologie de cette forme d'imagination, c'est la transposition naturelle qui s'opère chez les musiciens. Elle consiste en ceci : une impression extérieure ou intérieure, un événement quelconque, même une idée métaphysique, subissent une métamorphose d'une nature déterminée que les exemples suivants feront mieux comprendre que tout commentaire.

« Beethoven disait de la *Messiaade* de Klopstock : « Toujours *maestoso*, écrit en *ré bémol majeur*. » Dans sa quatrième symphonie, il exprimait musicalement la destinée de Napoléon ; dans la neuvième symphonie, il prétend donner une preuve de l'existence de Dieu. Près du corps d'un ami défunt, dans une chambre tendue de noir, il improvise l'*adagio* de la sonate en *ut dièse mineur*. — Les biographes de Men-

(1) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan, 1900, 3^e partie, ch. II.

(2) Le mot est souligné dans une lettre que M. Ribot m'a fait l'honneur de m'écrire au sujet de mon dernier article, et où il veut bien résumer sa pensée. Pour être sûr de ne pas le trahir, je le citerai le plus abondamment possible.

delssohn rapportent des cas analogues de transpositions sous forme musicale. — Pendant une tempête qui faillit engloutir G. Sand, Chopin, resté seul à la maison, sous le coup de son angoisse et à demi inconscient, composa l'un de ses *Préludes*. — Le cas de Schumann est peut-être le plus curieux de tous : « Dès l'âge de huit ans, il s'amusait à esquisser des pièces de portraits musicaux, en retracant au moyen de diverses tournures de chant, de rythmes variés, les nuances morales et jusqu'aux allures physiques de ses jeunes camarades. Il arrivait ainsi parfois à des ressemblances si frappantes que tous reconnaissaient, sans autre désignation, la physionomie indiquée par ces doigts novices que guidait déjà le génie. » Il disait plus tard : « Je me sens affecté par tout ce qui se passe dans le monde : hommes, politique, littérature ; je réfléchis sur tout cela à ma manière, et cela trouve une issue au dehors sous forme de musique. Voilà pourquoi beaucoup de mes compositions sont si difficiles à comprendre : elles se rapportent à des événements d'intérêt lointain, quoique importants ; mais tout ce que l'époque me fournit de remarquable, il faut que je l'exprime musicalement. — Rappelons encore que Weber a transformé en l'une des meilleures scènes de son *Freischütz* (celle de la fonte des balles) « un paysage qu'il avait contemplé près de la cascade de Geroldsau, à l'heure où la lune argente de ses rayons le bassin dans lequel l'eau s'engouffre et bouillonner » (1). — En résumé, les événements traversent le cerveau du compositeur, l'ébranlent et sortent transformés en une construction musicale.

« L'imagination plastique nous fournit une contre-épreuve ; elle transforme en sens inverse. L'impression musicale traverse le cerveau, l'ébranle, mais en sort transformée en représentations visuelles. Nous en avons déjà relevé des exemples dans Victor Hugo (chapitre précédent). Gœthe, on le sait, était peu doué pour la musique. Après s'être fait exécuter par le jeune Mendelssohn une ouverture de Bach, il s'écria : « Comme cela est pompeux et grandiose ! Il me semble voir une procession de hauts personnages, en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque. »

« On peut généraliser la question et se demander si, entre l'imagination musicale vraie et l'imagination plastique, il existe un antagonisme naturel. La solution dans le sens affirmatif ne paraît guère récusable. J'avais entrepris une enquête qui, à l'origine, visait un autre but. Il s'est trouvé qu'elle répondait assez nettement à la question ci-dessus : la conclusion a surgi d'elle-même, sans la chercher ; ce qui me mettait

(1) Pour des faits analogues empruntés à des musiciens contemporains, voir Paulhan, *Rev. phil.*, mars 1898, p. 234-235.

à l'abri de toute opinion préconçue. La demande adressée oralement à un grand nombre de personnes était celle-ci : L'audition ou même le souvenir d'un morceau de musique *symphonique* suscite-t-elle en vous des images visuelles, et de quelle nature ? Pour des raisons faciles à comprendre, la musique dramatique était expressément exclue, l'appareil du théâtre, des décors, de la mise en scène imposant dans le présent des perceptions visuelles qui tendent à se répéter plus tard sous la forme de souvenirs.

« Le résultat des observations et des réponses se résume comme il suit :

« Ceux qui ont une grande culture musicale et — ce qui est bien plus important — le goût ou la passion de la musique, n'ont généralement aucune représentation visuelle. Si elles surgissent, c'est en passant et par accident. J'indique quelques réponses : « Je ne vois absolument rien ; je suis tout entier au plaisir musical ; je vis exclusivement dans un monde acoustique. Suivant ma connaissance de l'harmonie, j'analyse les accords, mais sans insister. Je suis le développement des phrases. » — « Je ne vois rien, je suis tout entier à mes impressions ; je crois que le principal effet de la musique est d'exagérer en chacun les sentiments prédominants. » — « Nulle représentation visuelle en général. Cependant, sous la symphonie, je place quelquefois un *libretto* de mon invention. Parfois aussi je me représente des lignes sinuées qui semblent vaguement suivre le dessin de la phrase mélodique. »

« Ceux qui ont peu de culture musicale, et surtout peu de goût pour la musique, ont des représentations visuelles très nettes. Il faut pourtant avouer que ceux-ci sont fort difficiles à explorer. En raison de leur nature antimusicale, ils fuient les concerts, se résignent tout au plus à subir un opéra ; mais, comme la nature et la qualité de la musique ne nous importent pas, on peut encore s'en tirer : « En entendant dans la rue un orgue de Barbarie, je me représente l'instrument ; je vois l'homme qui tourne sa manivelle. Si une musique militaire résonne dans le lointain, je vois un régiment qui marche. » Un excellent pianiste joue devant un ami la sonate en *ut dièse mineur* de Beethoven, mettant dans son exécution tout le pathétique dont il est capable. L'autre y voit « le tumulte et le tourbillonnement d'une foire ». Ici la transformation plastique se double d'un gros contresens. — J'ai plusieurs fois recueilli cette remarque : chez les gens qui ont l'habitude du dessin ou de la peinture, la musique évoque des tableaux et des scènes diverses ; l'un d'eux se dit « assiégié d'images visuelles ». Ici l'audition musicale agit évidemment comme excitant (1).

(1) « Pour des raisons de brièveté et de clarté, je ne mets pas sous les yeux du

« En somme, autant qu'il est permis, en psychologie, d'employer des formules générales — et avec cette réserve qu'elles conviennent à la majorité, non à la totalité des cas — on peut dire que, durant le travail de l'imagination musicale, l'apparition d'images visuelles est l'exception ; que lorsque cette forme d'imagination est faible, elle est la règle.

« ... En résumé, à l'encontre de l'imagination sensorielle qui a ses sources au dehors, l'imagination affective a sa source en dedans. La matière de sa création est dans ces états d'âme ci-dessus énumérés et dans leurs innombrables combinaisons qu'elle exprime et fixe dans la langue qui lui est propre et dont elle a su tirer un parti merveilleux. »

Telles sont les idées de M. Th. Ribot ; elles sont très séduisantes, et contiennent, évidemment, une grande part de vérité. En ramenant la création musicale à un travail tout intérieur, sans communications avec le monde objectif et visible, ce système satisfait le sens musical le plus élevé, lequel considère comme inférieure la musique descriptive et trouve sa satisfaction la plus haute dans la symphonie pure. La théorie de la « mémoire affective », nouvelle comme doctrine de psychologie, est conforme à l'opinion commune et aux faits les plus certains, en assimilant la sensibilité du compositeur à un appareil qui accumule, transpose, affine et restitue, en langage spécial, les impressions les plus diverses. Elle reprend, mais avec originalité, une opinion déjà ancienne en disant que « créer c'est se ressouvenir » (peut-être faudrait-il accorder plus d'importance au rôle de l'inconscient, c'est-à-dire ajouter la réminiscence

lecteur les observations et documents. On les trouvera à la fin de ce volume : Appendice D. Sous ce titre « Un concert expérimental », Gilman, dans *American Journal of Psychology* (t. IV, fasc. 4 et t. V, fasc. 1, 1892-1893), a étudié d'un autre point de vue l'effet de la musique sur divers auteurs. Onze morceaux ont été exécutés ; je note que 3 ou 4 au plus ont suscité des images visuelles ; 10 (peut-être 11) des états émotionnels. — Plus récemment, la *Psychological Review* (septembre 1898, p. 463 et suiv.) a publié une observation personnelle de Macdougal où les images de la vue accompagnent l'audition musicale par exception et dans des conditions particulières. L'auteur se qualifie de « pauvre visuel » ; il déclare que la musique n'éveille chez lui que très rarement des représentations visuelles ; « encore sont-elles fragmentaires, consistant en formes simples, non reliées entre elles, apparaissant dans un fond sombre, restant visibles un moment ou deux et s'évanouissant aussitôt ». Or, étant entré au concert en état de fatigue et de surmenage, il ne voit rien pendant le premier morceau ; les visions commencent pendant l'*andante* du second ; elles accompagnent « avec profusion » l'audition du troisième morceau. (Je renvoie pour les détails à l'appendice précité.) Ne peut-on pas supposer que l'état d'épuisement, abaissant le ton vital qui est la base de la vie émotionnelle, diminue aussi la tendance des dispositions affectives à renaître sous forme de souvenirs ? D'un autre côté, les images sensorielles restent sans antagonistes et passent au premier plan, à moins qu'elles ne soient renforcées elles-mêmes par un état d'excitation demi-morbide.

affective à la mémoire). Enfin, la thèse des « émotions abstraites » paraît très heureuse en ce sens qu'abstraire c'est généraliser, et que la musique est bien un langage d'une très haute généralité. Je crois même que cette thèse résout le problème suivant, vraiment digne de réflexion : le public, on ne peut le nier, est absolument incapable de comprendre, dans une symphonie, ce qui est essentiel pour le musicien, à savoir la structure de l'ensemble, les lois selon lesquelles les idées principales sont présentées et développées; comment se fait-il qu'il s'intéresse cependant avec sincérité à l'exécution des symphonies et qu'il les juge même, en moyenne, avec assez de justesse? — Il n'y voit, sans doute, que des « résidus d'émotion » qui éveillent en lui leurs analogues. Un obscur travail de mémoire affective résume peut-être sa compétence et son plaisir...

Je me permettrai maintenant de faire quelques réserves et de signaler certaines lacunes.

La théorie que j'ai exposée m'inquiète par sa simplicité même. Vous entrez dans un parc ; vous mettez le pied sur une plaque, et aussitôt paraît un Neptune armé d'un trident... il semble vraiment, d'après M. Ribot, que les impressions reçues du dehors par le musicien aboutissent à l'acte « créateur », en vertu d'un mécanisme aussi simple. Il affirme, à plusieurs reprises, que *tous* les éléments dont se sert l'imagination créatrice sont tirés des états émotionnels. Je ne le crois pas, pour les raisons suivantes :

1^o Le compositeur cherche toujours à produire un effet d'agrément en faisant une œuvre d'une certaine beauté; l'idée de cette beauté possible (je n'attache ici aucune signification platonicienne à ce mot), la trouve-t-il dans les résidus d'émotion qu'il transpose et combine, ou bien l'y introduit-il comme nouveau principe d'organisation ?

2^o Le compositeur, il faut le croire, ne se sert pas indistinctement de toutes les émotions ; il choisit. En vertu de quel principe? — En second lieu, il est tenu de faire une œuvre très ordonnée, construite d'après un certain plan, et dont les idées *s'enchaînent* avec logique; est-ce dans l'émotion qu'il trouve les éléments d'une telle œuvre? l'émotion, même atténuée et apaisée, n'est-elle pas plus favorable au désordre qu'à l'ordre? En ce sens, on serait tenté de dire que la vraie musique commence là où finit l'émotion (pure, non intellectualisée), c'est-à-dire lorsque l'émotion se déprend du sujet, s'objective, et peut être vue à distance, d'un œil critique. Or la critique suppose le critérium. Il n'est certainement pas dans l'émotion elle-même.

3^o Tout le monde a des émotions. Logiquement, M. Ribot doit dire que tous les hommes sont doués d'imagination créatrice. Et c'est

bien ce qu'il fait : « l'imagination constructive pénètre la vie tout entière, individuelle et collective, spéculative et pratique, sous toutes ses formes : elle est partout » (p. 277). A merveille ; cette opinion très belle a été déjà soutenue brillamment par M. Gabriel Séailles (*Le Génie dans l'art*) (1). Mais l'imagination d'un Mozart n'est pas la même que celle d'un ingénieur construisant un pont de chemin de fer. Tout le monde n'est pas musicien ; il y a des gens incapables de le devenir. Comment expliquer cela ? On donne une explication faible, vague, très insuffisante de cette différence spécifique, en disant que le musicien « s'exprime dans une langue spéciale ». Parler ainsi, c'est esquiver le problème.

4^o Pourquoi, en beaucoup de cas, l'aptitude à l'émotion est-elle en raison inverse de l'aptitude à la création musicale ? Les exemples de cette non-coïncidence sont innombrables. Ils ne sont pas rares chez les compositeurs eux-mêmes. Bach fut beaucoup moins passionné que Berlioz ; il lui est cependant très supérieur comme musicien.

5^o Examinons de plus près la base de cette doctrine :

Pourquoi « une impression extérieure, un événement quelconque » peuvent-ils, chez les musiciens, et chez eux seulement, subir une métamorphose et une sorte de transposition qui aboutit à l'acte appelé « création musicale » ? Je ne vois pas d'autre explication que celle-ci : c'est qu'au moment où se produit l'impression, il y a déjà, chez le sujet sentant, un *proprium quid*, une activité spéciale, toujours prête et en éveil, de l'intelligence ; activité qui est non seulement contemporaine de l'émotion, mais qui lui est forcément antérieure, puisqu'elle la domine, lui impose un caractère artistique, et voit tout de suite, par une rapide intuition, le parti qu'on en peut tirer. En d'autres termes, le rôle de l'activité artistique me paraît inexplicable et impossible, si, au lieu d'être *consécutif* à l'impression venue du dehors et d'apparaître au second ou troisième stade d'une évolution, comme une sorte de réverbération, dans la conscience, des troubles corporels correspondant aux chocs extérieurs, cette même activité n'est pas déjà présente — aussi faible qu'on le voudra ! — et comme diffuse dans toutes les impressions, ne fût-ce que pour produire une réceptivité d'un genre particulier. Je n'oserais m'aventurer sur un terrain qui n'est pas le mien, mais il me semble à propos de rappeler que, d'après Claude Bernard, la vie psychique s'étend jusqu'aux confins de la vie organique : la sensibilité, au lieu d'être une résultante, est une propriété fondamentale et initiale de toute cellule vivante. En opposant cette idée au système de

(.) Bibliothèque de philosophie contemporaine, chez Alcan.

M. Ribot, je me résumerais volontiers en lui reprochant de disjoindre et de présenter dans une hiérarchie dont l'ordre est contestable ce qui est un dans la vie réelle.

6^o Autre objection qui ne laisse pas de m'embarrasser : comment s'établit le rapport entre une émotion (abstraite) et une suite de sons ? Dans la théorie construite par M. Ribot, je ne vois pas comment se joignent ces deux pièces. Entre elles, il n'y a aucune convenance établie par la nature (lorsqu'on ne fait pas intervenir comme intermédiaire le langage naturel). De l'émotion au langage verbal, le rapport n'a pas besoin d'être expliqué : c'est un fait. Mais de l'émotion à la mélodie, il y a un hiatus qu'il faudrait combler. Remarquez en outre les différences suivantes : l'idéal du langage verbal est de traduire l'émotion avec exactitude : un paysan du Danube peut s'élever au summum de l'éloquence. En musique, cette convenance adéquate n'est d'abord pas possible, faute de base ; en outre, avec l'émotion toute seule, on ne va jamais bien loin.

7^o Enfin, sur quoi s'appuie M. Ribot pour affirmer que la musique est constituée par des états émotionnels d'où sont exclues les impressions de la vue ? En ce qui concerne les auditeurs, l'enquête si consciente et si impartiale à laquelle il s'est livré n'a pas donné, et ne pouvait donner des résultats absolument décisifs, comme il le reconnaît lui-même avec une parfaite bonne foi. Quant aux compositeurs, que savons-nous sur leur état au moment de la création artistique ? Le témoignage des vivants nous reste seul, et il est parfois peu sûr (1).

J'indiquerai plus tard comment se pose, selon moi, le problème fondamental de l'esthétique musicale. Pour le moment, je me borne à passer en revue quelques systèmes, à signaler la part de vérité qu'ils me semblent contenir et leurs lacunes. — La prochaine fois, j'examinerai l'esthétique formelle, représentée par Hanslick.

JULES COMBARIEU.

La Société des compositeurs de musique (fondée en 1862, présidée par M. Victorin Joncières) a donné sa dernière soirée musicale à la salle Pleyel, devant un nombreux public. La plupart des œuvres entendues m'ont

(1) Exemple : un de mes amis reçoit la question suivante de M. Ribot : Avez-vous, en rêve, des sensations de l'odorat ? — Après une courte réflexion, l'interrogé se propose de répondre négativement. Or, la nuit suivante, il a précisément un rêve olfactif. La question avait suggéré le phénomène. — Quelques compositeurs que j'ai interrogés m'ont paru surpris, hésitants, et m'ont donné l'impression qu'ils s'étaient fort peu observés.

peu satisfait, j'ai le regret de le dire, par leur valeur musicale. Voici les notes que j'ai prises, en toute impartialité, durant le concert.

1^o Quatuor en *ut* mineur pour 2 violons, alto et violoncelle, par Jules Mouquet. — *L'allegro con brio* n'est pas mauvais, mais d'idées un peu anémiques et courtes, qui n'arrivent pas à se dégager du ronronnage élégiaque, pour aboutir à la pensée vraiment musicale. Le *scherzo* est assez agréable, mais ressemble trop à une danse villageoise, à une ronde banale. Idées minces, développement écourté. Quelques accrocs pour la justesse, à la fin de l'exécution. — *L'adagio* est la meilleure partie de la composition : contrepoint d'écriture assez étroffée ; rêverie agréable à entendre, mais qui pleure ou gémit dans le vide. Là encore la pensée est faible. — *L'allegro* est pauvre et vide. Fâcheux abus du trémolo qui remplace la marche mélodique des parties ; trop de remplissage. Quelques fausses notes du violoncelle (au grave). — Dans l'exécution, la mesure a été parfois défectueuse et il y a eu quelque confusion.

2^o Mélodies de René Lenormand, chantées par Mlle Gaétane Vicq. — a) *Dans la brume*. Ni le dessin mélodique ni le rythme ne sont appropriés au sujet et ne traduisent un sentiment vrai ; la mélodie est quelconque. Pour finir, un trait de pianiste faisant un paraphe inutile. — b) *Chansons des pêcheurs de nuit* a un peu plus d'originalité et d'accent, mais pas assez de poésie. — c) *Le petit gardeur de chèvres* : simple esquisse, peu expressive, et d'accompagnement quelconque. — d) *Quelle souffrance !* Mélodie puérile, où le principal effet consiste à employer le crescendo, le fortissimo, et l'accélération du rythme pour exprimer l'amour grandissant qui n'ose se déclarer. (Pour de pareils sujets, relire Schumann.) Conclusion très banale. Chanteuse bonne et disant bien.

3^o a) Prélude de *Marthe et Marie* (oratorio), de Henry Eymieu, pour hautbois et piano. Mélodie bien chétive, idées écourtées, sans caractère ; modulations heurtées, banales. — b) *Villanelle*, du même. Mêmes défauts ; à l'accompagnement, des arpèges quelconques. A la fin, le thème initial est repris, agrémenté de quelques ornements lourds et communs. L'exécutant (M. Louis Bas) m'a paru peu sûr de lui.

4^o Morceaux de piano. — a) *Inquiétude*, de G. Pfeiffer. Charmant morceau de salon, de facture élégante et agréable, très connu de tous les exécutants. — b) *Etoiles filantes*, de F. de la Tombelle : pièce descriptive, ingénieuse, agréable, bien que j'y regarde l'abus des petites fusées de notes (imitant l'étoile filante ?). — c) *Carillons blancs et carillons noirs*, de G. de Saint-Quentin. Début franc, net et juste. Mais la pièce est mal équilibrée, incohérente, finit et recommence plusieurs fois. Du remplissage. Arpèges communs de la main droite pendant que la main gauche fait entendre un chant non moins commun. La fin est d'un réalisme vulgaire. Un peu de cacophonie sans raison.

5^o *Concerto en la pour violon*, de Pénavaire. — Méthode de l'auteur, dans les trois parties de cette composition : d'abord un exorde pompeux, solennel et assez vide, représenté par deux soli successifs, l'un du piano, l'autre du violon, — puis une suite de romances assez fades et de danses au rythme vulgaire. — Bon violoniste (M. Eugène Borrel), bien qu'à la fin du larghetto il ait assez mal tenu un *fa* suraigu.

6^o Mélodies de G. de Saint-Quentin. — a) *Mignonne, allons voir si la rose...* Mélodie assez jolie, mais filandreuse, traînante, sans caractère approprié. Le

petit postlude instrumental, en notes piquées et railleuses, est un peu prétentieux et en contradiction avec le reste.— *b) Vision.* Manque d'idées et d'accent. Le pianiste — qui est l'auteur — a l'air trop content de son œuvre. Il lève parfois la main, au-dessus du clavier, comme s'il jouait une rhapsodie de Liszt ; il a d'ailleurs un bon mécanisme.

7^e Variations artistiques de G. Pfeiffer.— Composition très intéressante, sur un thème un peu triste et d'allure exotique, mais très ingénieusement accommodé. Compliments aux deux pianistes, M^{les} Marguerite Delcourt (mécanisme excellent) et Jeanne d'Herbécourt. — G. I.

Honoraires des musiciens. — Nous recevons la lettre indignée d'un violoniste, se plaignant qu'un impresario, pour 3 répétitions à faire à Paris, plus 2 concerts à donner à Rouen et à Lille (2 jours d'absence de Paris au moins), lui ait offert... 50 fr. — Le meilleur moyen, pour les musiciens, d'empêcher ces offres ridicules (mais légitimes, après tout) serait de se syndiquer. MM. Charpentier et Bruneau ont déjà songé, je crois, à cette organisation ; n'y a-t-il donc pas un syndicat qui fonctionne régulièrement ? Voici, d'après la lettre de notre correspondant, quelques détails sur les appointements très inégaux des musiciens. A la *Société philharmonique*, généreuse entre toutes, un quatuor français est payé 600 fr. par séance (un quatuor étranger, beaucoup plus), et les virtuoses touchent de 500 à 1500 fr. M. Jacques Thibaut aurait même demandé 2000 fr... Au Conservatoire, la Société des Concerts donne aux solistes un cachet uniforme de 100 fr. — Pour les prochaines représentations de Wagner (à moins que d'autres combinaisons ne soient intervenues), les musiciens toucheront 7 fr. par répétition, 14 fr. par représentation (8 fr. et 16 fr. pour les solistes). MM. Monteux, Denayer et Casadessus, altos, ont exigé 10 fr. et 20 fr. — Aux concerts du Châtelet, on débute à 16 fr. pour passer ensuite à 20. (après concours). — Aux concerts Lamoureux (3 répétitions par semaine, de 9 h. à midi, comme chez Colonne), les appointements varient selon les bénéfices réalisés. — A l'Opéra (stage obligatoire pour passer 1^{er} violon) on entre aux appointements de 1600 fr. qui augmentent chaque année jusqu'à 2400 fr. (les solistes vont jusqu'à 3800 et 4000 fr.). — A l'Opéra-Comique, les musiciens ont 135 fr. par mois (sauf l'harmonie, dont le minimum est de 150 à 160 fr.), tous les chefs de pupitre ont 300 fr. par mois ; il y a en outre, à chaque pupitre du quatuor, 2 autres solistes qui touchent : le 2^e soliste, de 200 à 220 fr. ; le 3^e, 180 fr.

Cette situation est évidemment peu équitable ; les honoraires des musiciens d'orchestre devraient être relevés, surtout aujourd'hui où la musique instrumentale est si exigeante.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Oeuvres complètes de T. L. Victoria (xvi^e siècle), 1^{er} vol. publié par Philippo Pedrell (un fort vol. de 156 p. de musique, avec intr. en espagnol, allemand et français, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig).

Monuments de la musique en Autriche, publiés sous le patronage du ministère I. et R. de l'Instruction publique et des Cultes. Année IX. 1^{re} partie : *Lieder d'Oswald von Wolkenstein*, XIV-XV^e siècles. (1 vol. de XXXII-233 p. très grand format, avec 7 planches phototypiques, texte et notations anciennes, études critiques, etc..., à Vienne, Artaria et Cie ; prix, 20 m.). --- 2^e partie : *Oeuvres instrumentales de Johann Josef Fux* (XVII^e siècle), contenant : une sonata p. violino, cornetto, trombone, fagotte et organo; une sonata p. oboe I et II, violino I et II, viola, fagotto, violone (c. basso continuo) ; plus Ouvertures, fugues, aria, menuets, etc. (1 vol. de XVI-55 pages ; texte musical précédé d'une Introduction. *Ibid.* ; prix, 4 marks). — Nous reparlerons en détail de ces belles et magistrales publications. Dans la première, le texte littéraire des Lieder de Wolkenstein a été établi par M. le prof. Josef Schatz, la musique par M. le prof. Oswald Koller. — La seconde publication est due à M. le prof. Guido Adler.

J.-S. Bach (édition de la *Bach-Gesellschaft*), concertos n° 14, 15 et 16, p. piano, et la *musique d'orgue* (E. Naumann, livr. 17 et 18).

La troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes et un prologue d'après une nouvelle de Henri Cain, paroles et musique de Arthur Coquard ; réduction pour piano et chant, Paris, chez Grus (20 fr.). V. plus haut une appréciation.

Valse de concert en fa majeur de Maurice Moszkowski, Breslau, chez Hainauer (fantaisie intéressante p. piano).

Exercices techniques du pianiste moderne, par Alfred Rose, Hanovre, chez C. A. Gries, 3 marks (bon recueil, mais ne remplaçant pas tous les autres).

La Tempête, de P. Tschaikowsky, op. 18 (M. Lippold) chez Jurgenson, Moscou (p. piano).

Etudes esthétiques, par Georges Lechalas (1 vol. in-8°, Alcan, 7 fr. 50. Excellent pour mettre le lecteur au courant des principales questions d'esthétique dans les divers arts. Nous en analyserons ultérieurement les parties musicales, au moment où nos études sur l'esthétique nous en fourniront l'occasion).

Histoire de la musique, par H. Boyer, 1 vol. 160 p., chez Nony (élémentaire et peu ordonné).

Theodor Gouvy, sa vie et ses œuvres, par Otto Klauwell, Berlin, *Harmonie*, (biographie documentée et impartiale).

Le Catéchisme du Compositeur, par Joh. Christ. Lobe, en all., chez J. Weber, Leipzig, 3 m. 50 (bon pour les élèves qui veulent apprendre seuls).

La Doctrine des intervalles, p. W. Freudenberg, Berlin, au *Globus* (pratique et très élémentaire).

Les chants de la liturgie de S. Jean Chrysostome, par P. J. Thibaut, Turin, chez Bocca ; tiré à part de la *Rivista musicale* (contient de curieux chants bulgares).

L'Art religieux et le chant grégorien, discours prononcé par J. Guibert, S.-S., à Versailles, imprimé à Grenoble, *Revue du chant grégorien* (élégant plaidoyer pour le plain-chant).

La Chartre des règles de l'harmonie, par Arthur Somervell, Oxford, Clarendon Press, en anglais, prix, 1 schilling (2 pages sur carton ; tableau pratique, à piquer au-dessus de la table d'un étudiant).

Etudes sur l'interprétation musicale, par C. Tacchinardi, en italien, Florence, typ. Galletti et Cacci (brochure de 76 p.).

Il Consulente Ecclesiastico (Revue des actes du Saint-Siège et de la Sacrée Congrégation Romaine, Rome, S. Stefano del Cacco, 26).

Bibliographie pour l'étude du théâtre lyrique en France (1).

Les sources principales sont à la Bibliothèque de l'Opéra (Paris), qui, à la date de 1878, contenait 241 opéras avec tout leur matériel d'exécution, 110 ballets avec leurs parties séparées et leurs partitions, 184 partitions sans parties d'orchestre (pièces ayant figuré sur le pupitre du chef d'orchestre au moment de la représentation) ; entre autres documents on y trouve, avec les états d'emargement, les registres des *recettes à la porte*, depuis 1735 (avec une lacune, de 1736 à 1749) jusqu'à nos jours (à partir de 1822 les recettes ne figurent plus sur un registre spécial). On pourra consulter, comme ouvrages particuliers : 1^o *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra ; catalogue historique, chronologique, anecdotique*, rédigé par Ch. de Lajarte, 2 vol., Jouaust, 1878. 2^o *Histoire de l'Académie royale de musique*, par François Parfaict (en manuscrit, Bibl. Nat. ms. fr. 12355). 3^o *Les Origines de l'Opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie, etc., etc...*, par Nuitter et Thoinan, 1 vol., Paris, Plon, 1886. 4^o *Les costumes des grands théâtres*, 4 vol. donnant le costume en couleur des acteurs avec des notices, de 1786 à 1789 (Bibl. Nat. Estampes, Tb 24), et l'énorme recueil de gravures intitulé *Pièces sur le théâtre* (ibid. Tb. 1+). 5^o *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, etc.*, par Germain Bapst, 1 vol., Paris, 1893 (ce livre est le rapport officiel du jury de la classe des arts décoratifs à l'Exposition de 1889). Toutes les sources sont indiquées dans ces ouvrages.

(1) Dorénavant, nous donnerons, dans chacun de nos numéros, sur un sujet déterminé, quelques indications bibliographiques pouvant être utiles à ceux qui étudient ou veulent étudier l'histoire de la musique. Nous répondons ainsi au désir qui nous a été exprimé par plusieurs de nos abonnés. Nous sommes toujours à leur disposition pour les renseignements de ce genre.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Le Système musical de l'Eglise grecque.

(Réponse au R. P. Thibaut.)

Qu'il me soit permis de revenir brièvement sur le Compte rendu que le P. Thibaut a fait de mon livre *Système musical de l'Eglise grecque*, etc. (voir le n° de janvier de cette Revue, p. 43-46).

Tout en remerciant le R. Père des éloges décernés à mon travail, je me permettrai de faire remarquer que plusieurs de ses critiques pèchent par la base, étant donné qu'il m'attribue par erreur des théories qui ne sont pas les miennes. Je ne puis relever ici que l'un ou l'autre point.

Le « *grief clairement formulé* » contre le soi-disant *genre diatonique des mélodies néo-hellènes* (*Compte rendu*, p. 44) n'exprime pas mon opinion, mais l'opinion du *groupe réformateur*, que je résume en cet endroit (*Système*, p. 18) avec celle d'autres groupes et écrivains qui critiquent le système actuel. L'opinion qu'y oppose le P. Thibaut, à savoir que « *le diatonique le plus naturel est peut-être celui dont nous retrouvons quelques traces chez les Grecs, les Persans et les Arabes* » (ib.), est précisément la thèse que je défends dans la dernière partie de mon étude (B.2) sous le titre *Systèmes, genres, loi d'attraction chez les Byzantins et chez les anciens Hellènes* (p. 131). Je crois même avoir donné à cette thèse une base scientifiquement certaine et j'aime à y voir un des résultats les plus importants de mes recherches.

Ensuite je ne dis pas que *tous les intervalles* de la gamme grecque ont subi des altérations et diffèrent de ceux de la gamme européenne, (*Compte rendu*, p. 45), mais ma thèse est *en résumé* celle-ci: *deux degrés* surtout de la gamme normale grecque, le *mi* et le *si*, diminués d'un quart de ton, *diffèrent* des degrés homologues européens; quelquefois vient s'y ajouter un *la* diminué. Ces degrés peuvent être légitimes dans la gamme de tel mode spécial, mais non dans la *gamme normale*, celle du 1^{er} mode, vraie gamme dorienne transposée sur *ré*. Ici ces mêmes degrés diminués, *mi^d* et *si^d* (dans certains modes aussi le *la^d*) représentent une altération d'un vrai *mi^b* et *si^b* (ou *la^b*): aussi les reconstitué-je dans leur état primitif. Cette substitution de *mi^b* et *si^b* (et *la^b*) à *mi^d* et *si^d* (et *la^d*) diminués d'un quart de ton est *ceteris paribus* certainement aussi

légitime que la substitution latinisante de *mi* et *si* (et *la*) aux mêmes degrés, tentée par les théoriciens tout modernes (suivis par le P. Thibaut), avec cette différence que ma manière d'agir est peut-être plus conforme aux principes d'herméneutique et de critique des textes.

Voilà quelques inexactitudes qui n'auraient pas dû échapper, ce semble, à un lecteur attentif.

Comment, de plus, peut-on nommer une « *pétition de principe* » (p. 45) la thèse qu'un écrivain expose et qu'il établit ensuite sur des preuves pour le moins sérieuses? Il est vrai qu'aux yeux du P. Thibaut ces preuves « sont loin d'emporter conviction » (*Compte rendu*, p. 45). Il n'en réfute cependant aucune, tandis qu'il semble reconnaître quelque valeur ou, comme il dit, « un réel intérêt » (p. 46) aux faits archéologiques mis en lumière par mon exposé. Or plusieurs de ces faits sont d'un poids considérable dans la connaissance de la vraie tradition (1) byzantine et ils mènent à des conclusions presque irrécusables.

Ainsi j'ai fait voir, en suivant leurs transformations successives dans les manuscrits, comment les *martyries* ou clefs des quatre notes modales byzantines, *Ré Mi Fa Sol*, dérivent (les trois premières directement) des notes alphabétiques désignant, dans la musique de l'antiquité, les quatre degrés du tétracorde dorien *mi fa sol la*: Ε, Μ, Ζ, Υ (*Système*, p. 57 et suiv.). Le quatrième signe a laissé au moins des vestiges dans le terme *agia* ou *aïa* (désignant le 4^e mode), mot qui résulte d'une fausse lecture du mot araméen ΑΗΑ ou ΑΗΔ (IV^e-V^e siècle av. J.-C.) signifiant *un* ou *premier*, valeur numérale de ce même caractère (ib., p. 68 et 73).

Les syllabes étranges groupées et réunies en ces mots énigmatiques αγεαγες, Νοεανοε, etc., des théoriciens médiévaux grecs et latins se sont révélés comme les noms sémitiques de ces mêmes notes alphabétiques travestis eux aussi par une lecture erronée γες et νο pour βέθ (beth) et γά; ils servaient de syllabes de solfège (*Système*, p. 63). — Or, l'emprunt des signes et des termes n'implique-t-il pas l'emprunt des valeurs tonales?

Les chiffres 7, 9, 12, au moyen desquels les théoriciens grecs repré-

(1) C'est en effet le chant *traditionnel* de l'Eglise grecque qu'il importe de connaître, bien plutôt que le chant *actuel*, pour qui veut le comprendre scientifiquement et pour qui désire sa restauration. Un exemple le fera comprendre. Supposons en effet qu'un Grec eût fait, il y a cinquante ans, un voyage en différents pays d'Europe pour connaître le chant latin dit grégorien, ou qu'il eût visité en 1901 ou même en 1902 d'anciens monastères (bénédictins par exemple) d'Italie en se promettant bien d'y trouver sûrement le chant le mieux conservé. Rentré en Grèce, il aurait écrit sur le chant de l'Eglise latine un livre où l'on aurait trouvé les choses les plus étranges : des modes agrémentés de dièses, des rythmes rigoureusement mesurés, bref, une caricature du vrai chant grégorien, contre laquelle les partisans de ce chant ne trouveraient pas assez de paroles pour protester. Or il en est à peu près ainsi du chant de l'Eglise grecque depuis un siècle et plus. Le chant actuel décrit par nos musicologues ne peut pas être appelé le vrai chant traditionnel de l'Eglise grecque, c'en est une caricature, dont les traits les plus altérés ont été copiés sur le chant latin d'il y a un siècle, après qu'une corruption intrinsèque eut déjà opéré son œuvre destructive.

sentent les intervalles — « *un vrai cauchemar* pour tous les savants étrangers » (*Echos d'Orient*, avril 1901) — se sont découverts comme les nombres réduits des vibrations fixant nettement l'intonation des degrés *la si♭ do* et appliqués ensuite par analogie aussi aux degrés *Ré Mi[♭] Fa*.

Tels sont donc quelques-uns des faits archéologiques apportés comme preuves à l'appui de ma thèse. Joints à d'autres faits, ils constituent certes des arguments des plus sérieux auxquels personne ne peut refuser, ce semble, une certaine valeur. Je n'ai relevé jusqu'ici que quelques-unes des critiques *particulières* du P. Thibaut.

Quant à l'appréciation *générale* que le R. Père donne de mon *Système* en l'appelant un *système particulier*, j'accepte volontiers cette dénomination dans ce sens que je ne me contente pas de répéter ce que d'autres ont dit. Mon travail est essentiellement un travail de critique, et c'est ce qui en a déterminé le plan général.

Dans la première partie j'expose l'objet de la critique, la théorie actuelle, puisée, pour ce motif, dans les auteurs les plus à même de la connaître. Dans la seconde, je résume les critiques qu'en ont faites les musicologues orientaux et occidentaux, critiques plutôt *négatives*, mais qui aboutissent toutes à la même conclusion, c'est-à-dire qu'une réforme s'impose. Dans la troisième partie je fais la critique *positive* de la théorie controversée, en établissant les bases scientifiques, traditionnelles, sur lesquelles la réforme devrait s'établir. C'est la partie la plus personnelle de mon travail, et pour cette raison la plus longue : elle va de la page 30 à la page 163. C'est cette partie surtout que tout compte rendu impartial devait faire connaître aux lecteurs. Au contraire, le P. Thibaut ne porte son attention que sur l'énoncé de la thèse, et encore seulement sur la première partie de celle-ci, dont les termes l'effraient de prime abord. En effet, elle a de quoi surprendre au début ; mais l'homme de science ne peut la rejeter sans faire un examen détaillé des arguments sur lesquels elle s'appuie.

De fait, mon *système* s'écarte des théories latinisantes qui tendent à tout détruire : elles sont actuellement en vogue, je le sais, et d'aucuns s'en font à tort les fauteurs et les propagateurs ; mais il ne s'éloigne ni des faits de la tradition ni même des *termes* de la théorie reçue (mais bien encore une fois du commentaire qu'en donnent les théoriciens *modernissimes*, si je puis m'exprimer ainsi), ni des faits *pratiques* qui se répercutent jusque dans les éditions actuelles. On trouve en effet à foison des passages quelquefois assez étendus où le *Mi♭* (simultanément avec *si♭*, cela va sans dire) est expressément indiqué. — S'ils étaient inconnus, je me fais fort d'en fournir une liste qui pourrait couvrir plus d'une page.

J'ai sous la main un chant du IV^e dimanche du Carême, le Δόξα des αῖνοι, du *Triodion* de Σακελλαρίδης (Athènes, 1895).

Il offre page 62, lignes 5-7, le passage suivant:

A la ligne suivante le compilateur a associé, à tort selon moi, un *fa* dièse au *mi* bémol:

On pourra taxer ces modulations de fantaisies de musicien, soit; mais niera-t-on qu'elles puissent avoir malgré tout quelque fondement dans la tradition conservée en dépit des théories contraires?

Voici d'ailleurs un chant conservé en Sicile par la seule *tradition orale*. C'est le ton ou la strophe Ηλιεύφημοι Μάρπυρες appliqué à plusieurs autres strophes et hymnes grecques. Il m'a été gracieusement communiqué par Mgr Alessi, archiprêtre de Palazzo Adriano, qui l'a fait noter sous sa dictée par un jeune musicien. Le ton, appartenant au 1^{er} mode, est noté avec *si b* à la clef. Il présente *six fois*, à la fin des membres ou des vers, la cadence caractéristique *sol mi ré*, le *mi* étant quatre fois *nettement bémolisé*: *sol mi b ré*. C'est bien la cadence du dorien enharmonique d'Olympos (VII^e siècle av. J.-C.), transposé de *mi* à *ré*.

Voilà quelques remarques rapides que je me permets de soumettre aux lecteurs, sans dire davantage ici.

Du reste, je saisirai cette occasion pour répéter ce que j'ai dit dans la préface de mon ouvrage: je ne prétends nullement à l'infaillibilité de *toutes* mes conclusions; j'accepte au contraire volontiers les objections qu'on pourrait y faire, convaincu qu'elles serviront au but de toute recherche scientifique, la connaissance de la vérité.

Rome.

D. HUGUES GAÏSSER, O. S. B.

P. S. — Dans mon article du numéro précédent sur les *Hirmi de la fête de Pâques*, il s'est glissé une incorrection que je tiens à rectifier. Ce ne sont pas tous les chants hirmologiques slaves du 1^{er} mode qui ont pour finale *mi*, mais seulement certains groupes de chants appartenant à ce mode.

La *Chanterie*. — Sous ce nom, M^{me} Marie Mockel a groupé des chanteurs éprouvés (M^{me} Georges Marty, M^{le} Th. Roger, M. G. Dantu, M. Yan Reder, M. Piroia, etc...) et donnera à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes, les 28 avril, 12 mai, 26 mai, 9 juin (à 9 h.), 4 séances où seront exécutées des œuvres de la Renaissance française et italienne.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.