

Francis Planté

(au Conservatoire et à la salle Erard)

La dernière fois que j'entendis Francis Planté, avant les deux concerts du mois d'avril, c'était encore au Conservatoire, en 1876, entre deux festivals que Rubinstein donnait à la salle Erard. Paris seul produit de ces rencontres. Les deux grands artistes se partageaient alors notre admiration, et chacun d'eux l'avait tout entière : Rubinstein, beau et puissant comme la nature, nous élevant à une communion directe avec l'âme d'un Beethoven, mais disant à table, après la séance (il était alors presque aveugle!) : « Avec les fausses notes que j'ai faites, on composerait un morceau » ; — Planté, dieu d'un autre Olympe, épris de nettetés latines, perlant l'élégance et la distinction, impeccable, parfait, unique pour faire courir sur les âmes attentives un murmure de ravissement. J'ai encore dans l'oreille ces quelques mesures du Concerto de Mendelssohn en *sol mineur* qu'il jouait alors :



Après vingt-cinq ans, je ne puis oublier la douceur de demi-teinte crépusculaire, la netteté fondue de clair-obscur, le recul de perspective dans lequel la main gauche de Planté égrenait et piquait cette rentrée. C'est un petit détail, entre mille. Il me faisait songer au vers délicieux de Musset sur l'étoile qui se détache de l'azur, et s'en va

Tomber comme une perle au sein profond des eaux...

La musique est vraiment un art singulier. Un tableau, une statue, n'ont nullement besoin d'être finis et poussés en perfection de coloris ou de modelé pour obtenir notre admiration : un dessin de maître a des repentirs infiniment plus beaux que la calligraphie anglaise ; le flottement d'une forme un peu jetée ne nous empêche pas de voir en Lamartine un exceptionnel poète. En musique, rien de tel : il faut que tout soit à sa place, toutes les valeurs justes, tous les rapports de valeur rigoureusement exacts. L'à peu près y devient douloureux. Est-ce parce que l'art musical a des lois *mathématiques*? (Oh! le vilain

mot !) Les autres arts en ont aussi. — Je vous prie, en outre, de m'accorder ceci, qui est plus grave. Le vrai pianiste, j'ose l'affirmer, n'est pas un simple interprète. Exprimer l'âme d'un Beethoven ne peut être, d'ailleurs, qu'une illusion. Qu'est-ce qu'un vrai pianiste ? Un virtuose très musicien, sans doute, mais qui aime le piano pour lui-même, pour les ressources qui lui sont propres et les effets qu'il en peut tirer. Si vous concédez ces deux articles, vous apprécierez équitablement Francis Planté, vrai créateur dans le monde des sons.

C'est un poète, à sa manière. D'abord, il a un mécanisme que n'exigent point la plupart des œuvres classiques, mais dont la précision et l'agilité enrichissent l'art de merveilles nouvelles. Dans le registre aigu, sa droite bat des trilles qui sont des bourdonnements d'ailes d'abeilles. De telles mains ne connaissent plus l'effort. Désarticulées, aériennes, elles sont vraiment maîtresses du clavier. D'une attaque foudroyante dans les gammes rapides en crescendo, elles savent donner à certaines fins de phrase lente une douceur qui arrache des exclamations de surprise. Aussi légère est la rosée du matin quand elle s'évapore dans le baiser du soleil. Autre originalité supérieure, insoupçonnée de Bach qui jouait sur de tout autres instruments que les Erards ou les Pleyels : elle tient à la qualité du son. Dans la science de donner une âme, une voix nuancée à l'énorme machine de bois et de métal, Planté a des trouvailles et des raffinements incroyables. Quand il joue certaines pages de Schumann, il doit songer à ce que disent les premiers souffles du printemps lorsqu'ils caressent le front de Psyché. Il semble que, pour lui, le cristal des sources n'est pas assez pur, ni le lis assez virginal et ingénu. Il donne parfois à un son la douceur d'un baiser d'aveu ; il excelle à le filer longuement, en caresse de rêve. Avec une exactitude que n'exclut pas l'inspiration, il mesure tous ses gestes, comme si, sous ses doigts, chaque note du clavier avait ses harmoniques dans les étoiles. Ses grâces sont parfois spirituelles et ont le sourire du XVIII^e siècle. En terminant la première phrase de la « Romance », dans le Concerto de Mozart, il a placé la note finale comme « le point rose qu'on met sur l'*i* du verbe aimer... » Un tel art est évidemment une limite. Au delà, commencerait le maniérisme.

Je me laisse aller à mes impressions, alors que je voulais faire œuvre de simple « reporter ». Je suis allé voir Planté, au lendemain d'un de ses derniers triomphes (27 avril), dans cet élégant hôtel du boulevard de la Tour-Maubourg où une famille d'élite lui donne l'hospitalité. Je voulais obtenir de lui une réponse précise à deux questions. Il est 11 h. du matin ; rentré à 2 h. de la nuit d'une réception donnée en son honneur par M. Th. Dubois, membre de l'Institut, le maître est à demi couché, mais déjà bichonné, et me tend ses mains cordiales avec un bon sourire d'homme heureux. Je le trouve lisant, *le crayon en main*, le concerto de Bach *qu'il a joué la veille* devant un public enthousiaste ; et comme je m'étonne de ce travail :

— J'étudie, me répond Planté, ce que j'ai joué hier. Le concert, *c'est la dépense* (sic) ; le recueillement après le concert, *c'est le profit*. Voilà un concerto que j'ai exécuté deux dimanches de suite ; j'ai conscience d'avoir fait des progrès dans l'intervalle. J'en cherche de nouveaux... Le public ne se doute pas de nos incessantes préoccupations... L'artiste est à la fois apôtre et martyr... Tenez : voilà un journal qui me lance de petites pointes : je vous assure que je

suis beaucoup plus sévère pour moi qu'il ne l'est lui-même; si je suis heureux en ce moment, c'est que je commence à voir clair dans mon art, et à comprendre ce qu'il faudrait faire pour atteindre l'idéal...

... Première question: « Cher maître, vous êtes pour moi une énigme. Comment se fait-il qu'un artiste comme vous n'habite point Paris et n'y reparaisse qu'après vingt-cinq ans d'absence? »

Ici Planté veut bien saisir l'occasion que je lui offre de détruire une fois pour toutes les légendes auxquelles sa retraite a donné lieu. Il y en a deux. La première fait partir Planté de Paris à la suite... d'un enlèvement. Je suis autorisé à déclarer ici, devant l'Histoire qui nous écoute, qu'elle est une fable pure. La seconde (*auctore* Comettant, dans un « portrait à la plume », Lille, 1875) insinue que le grand pianiste se serait exilé, non sans dépit, à la suite de l'incident suivant. A Jules Simon qui le pria de fixer ses honoraires pour une soirée, il aurait répondu: « Je me ferai honneur de jouer au ministère des Beaux-Arts, à la seule condition que les conversations cesseront quand je me mettrai au piano. Et je n'aurai pas joué pour rien, puisque le silence est d'or. » J'ai mandat de certifier que tout ici est de pure invention. Je suis d'ailleurs tenté de le regretter. Un ancien a dit que la légende avait un sens plus profond que la vérité. Les deux fables qui ont pesé sur la biographie de Planté furent, dans la vie de beaucoup d'artistes, des réalités. Je n'insiste pas sur la première; quant à la seconde, n'est-ce pas Chopin qui disait à une incorrigible bavarde: « Madame, ne m'écoutez pas si vous voulez; mais, de grâce, ne m'empêchez pas de m'entendre! » Un soir, comme quelqu'un chuchotait au fond de la salle, Rubinstein s'arrêta net et dit (je l'ai entendu): « Il y a donc une personne qui donne ici un concert en même temps que moi? » Orfila, qui aimait à faire entendre chez lui les virtuoses célèbres, montrait toujours, au début de chaque exécution, la statue d'Harpocrate, le dieu égyptien du silence qui, sur sa cheminée, avait un doigt sur la bouche...

— Pourquoi je n'habite point Paris? continue Planté... parce que j'aime beaucoup mon pays natal et n'ai plus de goût pour la vie du professionnel courant les concerts; parce que j'aime à cultiver mon art dans le recueillement, et suis né « retiré ». — Planté, en me parlant ainsi, glisse peu à peu sur la pente des souvenirs; et c'est toute sa vie qu'il revoit dans une rapide évocation. Né à Orthez, d'une excellente famille, le 2 mars 1839, il est aujourd'hui à sa *cinquième* génération d'auditeurs. Il a joué devant Guizot, — ce qui ne nous rajeunit pas, comme dit l'autre, — mais lui donne en ce moment un peu plus de trois fois vingt ans. A 7 ans, il débute à l'Hôtel de Ville, à la suite d'une loterie de bienfaisance; à onze ans, il obtient au Conservatoire son premier prix de piano (classe de Marmontel) et un peu plus tard son prix d'harmonie (classe de Bazin; et bientôt, à une époque où on aimait les pianistes chevelus venant des mers polaires, à un âge où, d'ordinaire, les gloires futures ne sont pas encore à pointe d'aube, le voilà jouant aux côtés d'Alard et de Franchomme, (quels souvenirs!) acclamé partout, roi des salons. Et c'est en pleine apothéose parisienne qu'il se retire, comme déjà las de porter l'auréole, à Mont-de-Marsan.

...Deuxième question. Quand on a franchi tous les degrés du Parnasse musical pour arriver au point où est Planté, on a dû, on doit travailler énormément; et on a sans doute une certaine méthode de travail. J'interroge

donc : Quels sont, cher maître et ami, les *exercices* préférés que vous faites sur le clavier ? *comment étudiez-vous ?*

— Ceci, me répond l'éminent virtuose en se redressant, c'est une autre affaire. C'est de la technique. Eh bien, je vais vous répondre franchement, tout en vous prévenant qu'on peut avoir une méthode très personnelle, sans souhaiter qu'elle se généralise. Voici. *Je ne fais jamais de technique ; je suis un sentimental, et tout part de là* (Planté se frappe le front). *Au surplus, ajoutez que je fais, en moyenne, huit heures de musique par jour.*

...Tels sont les principaux traits de l'entretien qu'un merveilleux artiste, sincère et vibrant, m'a fait l'honneur de m'accorder. Je prends congé de lui avec l'impression d'un charme qui se rompt. Dans la rue, malgré le printemps qui brille partout, j'ai le sentiment de retomber dans le monde des incohérences et des à peu près, en sortant du monde de l'harmonie, de la distinction et de la perfection. Je songe encore à l'inoubliable passage du concerto de Mendelssohn, à l'étonnant concerto de Bach pour piano, flûte et violon, et à cette charmante romance de Mozart, cage d'or où pleure un rossignol captif...

JULES COMBARIEU.

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE, — **Pelléas et Mélisande**, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. MAURICE MÆTERLINCK, musique de M. CLAUDE DEBUSSY.

La première représentation de *Pelléas et Mélisande*, à l'Opéra-Comique, n'est pas une révélation, mais c'est une date. Ce n'est pas une révélation en ce sens qu'elle n'a pas trompé les grandes et légitimes espérances que nous fondions sur Claude Debussy. Ceux d'entre nous qui avaient écouté et compris, à leur apparition aux concerts dominicaux, des pages symphoniques telles que le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, la *Demoiselle Elue*, et plus récemment encore deux *Nocturnes* exécutés l'hiver dernier chez Chevillard, avaient senti tout le charme d'imprécision, la buée harmonique, l'étrangeté savoureuse, l'impalpable poussière versicolore et nacrée que soulevaient les ondes légères de ces compositions si personnelles. Si quelques Zoïles, « devant que les chandelles fussent allumées », redoutaient cette « bizarrerie » qui pouvait durer cinq actes, nous nous réjouissions d'entendre enfin un auteur qui ne fût point encerclé dans les formules écolières et qui ne se crût pas non plus, sous prétexte d'indépendance scolastique, obligé d'imiter le Titan de Bayreuth. Non point que « ceci doive tuer cela » ; non point que, pour bâtir, nous croyions qu'il faille d'abord démolir. La musique d'hier pourra subsister malgré la musique de demain ; pas plus qu'en littérature la préface de *Cromwell* et d'*Hernani* n'ont supprimé le *Cid* et *Phèdre*, pas plus qu'en peinture Manet et son école ne sont arrivés à faire bannir de nos musées une toile d'Ingres ou même de M. Bouguereau. En musique surtout, les principes comptent pour bien peu de chose ; et si Haydn s'en était tenu aux principes, il est fort probable que nous compterions quelques symphonies et quelques symphonistes de moins. Seule ici la

politique de résultats est à considérer, et voilà pourquoi la tentative de Claude Debussy mérite d'être respectueusement étudiée.

*
* *

Le sujet de *Pelléas et Mélisande* est une légende fort touchante que le poète belge Maurice Mæterlinck créa en s'inspirant évidemment de l'épisode de Paolo Malatesta et de Francesca da Rimini, cet épisode admirable placé au chant V de l'*Enfer*. Mais Mæterlinck a fait l'œuvre vraiment sienne par la variété des scènes accessoires, par la prose poétique, par la phraséologie spéciale qu'il a employées pour son drame.

On a reproché au drame de *Pelléas et Mélisande*, même avant qu'il fût question de le mettre en musique, certaines répétitions de membres de phrases, destinées par l'auteur à produire sur le spectateur un effet d'émotion et de terreur ; on est allé jusqu'à traiter ce procédé de puérilité. Il semblerait plutôt qu'il y ait là une recherche très évidente de naïveté, et que Mæterlinck soit arrivé à produire ainsi une impression d'adorable enfantillage ou encore à donner à ses récits un cachet qui double par la répétition la valeur des choses dites et leur ajoute une façon d'énergie et d'autorité quasi ancestrales.

C'est en effet une œuvre d'art très curieuse que cette affabulation : elle s'impose par des procédés d'une jeunesse pleine de fraîcheur, et elle a des raffinements qui dénotent une esthétique très avancée, très voulue. Dans toute cette forêt d'épisodes touffus et d'une superfétation quelquefois shakespearienne, il pénètre néanmoins suffisamment de soleil à travers les branches ombreuses pour que le sol et toute la végétation paraissent pailletés d'or.

Je tiens à citer, au troisième acte, l'épisode exquis des « cheveux ». Pelléas, pendant la nuit, s'est approché de la tour habitée par Mélisande ; mais il ne monte pas jusqu'à Mélisande comme un vague Roméo d'opéra ; il monte près d'elle et ne peut l'atteindre ; et Mélisande laisse tomber jusqu'à lui la cascade de sa belle chevelure blonde, échelle d'or qui vaut bien l'échelle de soie si prodiguée. Je ne résiste pas au plaisir de donner en entier ce beau, cet éclatant passage :

PELLÉAS. — Mes lèvres ne peuvent atteindre ta main...

MÉLISANDE. — Je ne puis me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... Oh ! oh ! mes cheveux descendent de la tour !...

PELLÉAS. — Oh ! oh ! Qu'est-ce que c'est ?... Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi !... Roule ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour ! Je la tiens dans les mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans mes bras, je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains de cette nuit...

MÉLISANDE. — Laisse-moi ! laisse-moi !... Tu vas me faire tomber !...

PELLÉAS. — Non, non, non... je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande !... Vois, vois ; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur... Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel !... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière !... Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !...

MÉLISANDE. — Laisse-moi, laisse-moi... quelqu'un pourrait venir...

PELLÉAS. — Non, non, non ; je ne te délivre pas cette nuit... Tu es ma prisonnière cette nuit ; toute la nuit...

MÉLISANDE. — Pelléas ! Pelléas !...

PELLÉAS. — Tu ne t'en iras plus... Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes... Entends-tu mes baisers ?... Ils s'élèvent le long de mille mailles d'or... Il faut que chacune d'elles t'en apporte un millier, et en retienne autant pour t'embrasser encore quand je n'y serai plus... Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains... Tu vois, j'ai les mains libres et tu ne peux m'abandonner...

Des colombes sortent de la tour et volent autour d'eux dans la nuit.

MÉLISANDE. — Qu'y a-t-il, Pelléas ? — Qu'est-ce qui vole autour de moi ?

PELLÉAS. — Ce sont les colombes qui sortent de la tour... Je les ai effrayées ; elles s'envolent...

MÉLISANDE. — Ce sont mes colombes, Pelléas. — Allons-nous-en, laisse-moi ; elles ne reviendraient plus...

La scène du quatrième acte, à la fontaine dans le parc, n'est pas moins imprégnée de grâce alliciente quand Pelléas, attendant Mélisande, qui lui a fait ses aveux, dit, comme ceux qui trouvent toujours sur l'escalier les mots qu'ils auraient dû dire au salon.... ou sur le balcon :

Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait, par moment, qu'il y a plus de cent ans que je ne l'ai revue... Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi... Et tous ces souvenirs, c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline... Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de son cœur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...

On aimera sans doute cet échantillon de prose lyrique naïve et précieuse.

Voici en quelques mots le sujet :

Nous sommes en un pays indéterminé, au moyen âge. Golaud, petit-fils du roi Arkel, chasse dans une forêt automnale ; il s'est égaré dans un fourré ; et au bord d'une fontaine, il trouve Mélisande, femme ou princesse, venue on ne sait d'où, qui se désole parce qu'elle a laissé choir sa couronne dans l'eau. Golaud la console, et émerveillé de cette beauté, il lui demande de l'accompagner jusque dans le château du roi Arkel, et là il l'épouse.

Mélisande est comme une princesse de fatalité ; elle n'est pas heureuse, quoique Golaud l'entoure de sa tendresse. Dès qu'elle voit Pelléas, le frère de Golaud, elle sent que c'est vers Pelléas qu'un irrésistible amour l'entraîne ; et sans que les deux « enfants » se soient avoué leur passion, ils se disent des choses douces au bord d'une fontaine où Mélisande en se jouant a laissé tomber — fatal présage — l'anneau d'or que Golaud lui a donné le jour des fiançailles. Un autre soir Pelléas est au pied de la tour qu'habite Mélisande ; la chevelure de Mélisande descend en un ruissellement d'or jusqu'à la bouche de Pelléas : et c'est alors une griserie de lyrisme enfantin où les deux jeunes gens échangent la confiance de leur amour. Ils sont surpris par Golaud, qui voudrait bien ne pas douter et revient quelques instants après avec le petit Yniold, l'enfant de sa première femme : il élève Yniold jusqu'à la fenêtre et lui arrache des confidences, tout comme le fait Argan à la petite Louison dans le *Malade imaginaire*. Pelléas est dans la chambre de Mélisande. Golaud fait irruption : il traîne Mélisande sur le sol par ses beaux cheveux d'or ; la scène est terrible. Entraînés par leur amour inéluctable, Pelléas et Mélisande se retrouvent dans

le parc près de la fontaine où Mélisande laisse engloutir son anneau, et tous deux s'enfièvrent de passion, quand survient Golaud, qui frappe Pelléas d'un coup d'épée mortel.

Le dernier acte nous fait voir Mélisande mourante en une salle du château; elle meurt de chagrin, Golaud lui pardonne, tandis que le vieux roi Arkel sanglote; il lui reste à faire élever la fille de Golaud et de Mélisande, cette petite princesse qui le rattache à la vie.

*
* *

Sur cette légende qui a la naïveté délicieuse et la coloration adorable de certaines pages de Pierre Loti, sur ce conte de fées, bâti sans les habituels mensonges du mystérieux (on dirait un conte de fées sans fées), M. Claude Debussy a écrit une partition qui « habille » le texte et qui en même temps s'en imprègne. Il est impossible d'imaginer une œuvre qui fasse mieux ressortir les accents divers, les moments et les péripéties du drame, les sentiments des personnages. L'orchestre est là comme une façon de chœur antique qui traduit au public les pensées des interprètes. Non pas que le rôle de l'acteur soit réduit à celui d'une machine à chanter; mais il agit, vibre; il est le drame même, et il ne raconte pas le drame aux spectateurs.

Aussi l'orchestre ne s'attache-t-il point aux fioritures ou aux développements symphoniques; il n'a d'autre but que de mettre l'âme de l'auditeur dans l'ambiance, dans l'atmosphère où se déroule le drame; il vit de la vie de la pièce. Quant aux interprètes, leur rôle est un « parlé » rythmique, d'une notation rigoureuse, se rapprochant le plus possible de la matérialité du langage, c'est-à-dire bref et saccadé quand la parole est brève et saccadée, plus doux, plus lent quand le dialogue le demande. Et sur cette déclamation lyrique, qui exclut toutes les conventions préexistantes, toutes les formules jusqu'ici reçues pour exprimer les choses de la vie, la partition vient non point broder, mais coudre le tissu de ses impressions, de ses modulations musicales, imprécises comme un rêve, mais néanmoins d'une saveur rare, d'une intensité charmante.

L'effet que produit la musique de M. Debussy semble d'une simplicité rudimentaire. Il y a en elle la manière d'un primitif, d'un Puvis de Chavannes surtout: même probité de dessin avec des tonalités et des dégradations de tonalités d'une douceur infinie qui semblent comme estompées dans le lointain. Le compositeur arrive par là à des effets de force avec des moyens matériels peu ou relativement très peu violents: il emploie à peine le trombone; ou quand il l'emploie, dans cette atmosphère cendrée le trombone fait l'effet d'un tonnerre. Il faudrait citer dans cette partition bien des pages qui méritent d'être entendues et réentendues: la scène de la fontaine dans le parc, avec son calme et le bruissement exquis des cordes, la scène de la tour et des cheveux toute de tendresse et de grâce ingénues, la scène truculente, scène de ménage, entre Golaud et Mélisande, la seconde scène d'amour de Pelléas et de Mélisande avec ses merveilleux contrastes, et enfin au dernier tableau la scène déchirante de tristesse et lancinante de mélancolie où Golaud se tait et le vieil Arkel sanglote devant le lit de mort de Mélisande.

Il y a dans cette partition, comme on le voit, plus que de la musique, il y a quelqu'un ; des lambeaux d'humanité s'attachent à toutes ces situations, et voilà pourquoi nous vivons avec tous les personnages du drame, voilà pourquoi l'œuvre de M. Debussy nous attache et nous prend. Il fallait, pour monter *Pelléas et Mélisande*, un directeur qui eût la foi. M. Albert Carré, qui a donné la triomphale *Louise*, était le seul qui pût imposer au public, un peu trop économe d'effort et d'attention, une œuvre telle que *Pelléas et Mélisande*. Mais il fallait présenter cette partition, il fallait matérialiser ces rêves artistiques ; M. Albert Carré s'est surpassé lui-même cette fois : il a commandé à M. Jusseume et à M. Ronsin des décors qui semblent des tableaux de musées ; certain décor de la fontaine rappelle par sa patine bitumée le faire de l'école de 1830 ; c'est un pur ravissement. Les éclairages de toiles pareilles ont été l'objet de soins particuliers ; il y a des reflets de lumière rose, violette, vert-livide, il y a des apparitions d'étoiles au firmament et des phares brillant dans le lointain qui tiennent du prodige. Et le même zèle s'est retrouvé chez les interprètes : Mlle Garden, une Mélisande toute de mélancolie mystérieuse, M. Dufrene, un Golaud de superbe allure, M. Périer, un Pelléas tout d'élégance et d'amour juvénile, M. Vieuille, un roi Arkel de haute autorité et d'une voix qui a des profondeurs d'au delà. Enfin, sous la direction de M. Messenger, l'orchestre a rendu en caresses harmonieuses la vie délicate de cette partition qui marque un pas dans l'histoire de l'art et de la musique.

LOUIS SCHNEIDER.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA. — **Orsola**, drame lyrique en 3 actes de M. L.-B. GHEUSI, musique de MM. PAUL et LUCIEN HILLEMACHER.

MM. Paul et Lucien Hillemacher, ai-je besoin de le redire ? sont deux maîtres excellents dont la valeur supérieure est attestée par un grand nombre d'œuvres brillantes et de succès antérieurs à *Orsola*. Après avoir conquis, l'un et l'autre, le premier grand prix de Rome, ils ont franchement accepté certains principes de l'esthétique contemporaine en matière de théâtre et orienté vers le libre progrès de l'écriture musicale un talent à la fois très solide et très souple, fait de science harmonique, d'élégance et de richesse dans l'inspiration mélodique et rythmique. La partition d'*Orsola* est l'œuvre de compositeurs en possession des ressources complètes de leur art, dégagés de la tyrannie des formules banales, puissants et divers, capables de donner à l'orchestre toute l'éloquence et toute la couleur désirables. D'autre part, le livret de ce nouvel opéra est un travail très méritoire d'agencement ; malgré quelques invraisemblances et une recherche trop visible de l'effet, il rappelle, soit par l'adresse de la construction, soit par la couleur générale, Scribe et Casimir Delavigne. Pourquoi donc n'ai-je pas le plaisir d'annoncer un triomphe ? Je note ces impressions au sortir de la répétition générale et souhaite ardemment pouvoir les modifier, s'il y a lieu, dans quelques jours : c'est d'abord que le livret, malgré l'ingéniosité du praticien qui l'a édifié, ne contient aucun élément d'émotion vraie et de sérieux intérêt. *Orsola* est la favorite d'un duc vénitien, tyran des Cyclades, qu'elle fait assassiner, pour venger sa fierté (?), par l'intrigant Scopas ; avec son complice, elle essaye de faire retomber la responsabilité de ce meurtre sur le capitaine Silvio ; puis, dans un accès de folie, elle avoue son crime. Silvio

accepte jusqu'à la fin d'être considéré comme le meurtrier, car il ne pourrait se justifier, par suite de circonstances spéciales, qu'en compromettant (?) la veuve du duc, qu'il aime et dont il est aimé. Comme le duc était un tyran odieux et détesté, on se demande pourquoi la duchesse, toujours délaissée par lui, se fait scrupule d'avouer qu'elle en aimait un autre, et pourquoi un évêque va jusqu'à lui défendre, après la confession, de déclarer publiquement le nom du vrai meurtrier... Cette intrigue romanesque est vraiment trop factice; tout cela manque d'appui dans la réalité, dans le sentiment de la vie, — ou dans la grande imagination poétique. La musique peut, sans doute, racheter bien des lacunes et faire tout admettre; mais c'est une tentative qui ne réussit qu'exceptionnellement; elle est toujours dangereuse! En outre, à la partition de MM. Paul et Lucien Hillemacher, si touffue et si soignée, où la dextérité de main s'élève à une maîtrise évidente, il manque peut-être (par la faute du livret, trop faible générateur d'émotion) une personnalité suffisante. — Nous donnons plus loin le prélude du III^e acte, dont quelques lignes rappellent le duo d'amour dans la *Cloche* de Vincent d'Indy.

J. C.

FEUERSNOTH — **La Détresse du feu**, poème lyrique en un acte, de E. von WOLZOGEN, musique de RICHARD STRAUSS.

Voici une œuvre courte où il y a plus de musique assurément que dans maint opéra en trois, quatre, ou cinq actes.

L'auteur du poème, Ernst von Wolzogen, un des écrivains les plus spirituels de l'Allemagne, directeur d'un *Ueberbrette* berlinois, connaît, aime et comprend la musique, ainsi qu'en témoignerait son roman *der Kraft-Mayr*. Son livret est scénique et musical : il en a tiré la matière d'un conte flamand, et en a transporté la scène à Munich, avec quelques modifications imposées par la bienséance.

Le théâtre représente une place devant la porte de Sendlinger à Munich, dans un temps de Moyen-Age fabuleux. C'est le soir du *Subendfeuer*, le feu de la Saint-Jean. Des bandes enfantines vont à la quête des bûches et des fagots. Conrad, fils des magiciens, attiré hors de sa demeure par les réjouissances de la foule, aperçoit la belle Diemut, fille du bourgmestre, et lui applique un baiser sur la bouche, en manière de déclaration. Honteuse d'abord, puis furieuse, la jeune fille résout de se venger. Elle feint de céder aux prières de Conrad, l'invite à gagner sa chambre dans le panier à bois qui pend au pignon du grenier. Elle le hisse à demi, mais à demi seulement, et le laisse en panne, exposé aux moqueries du populaire. A son tour le magicien Conrad se venge en éteignant tous les feux de la ville, qu'il rallume après avoir obtenu la main de Diemut, et exposé la morale de l'aventure, à savoir que le feu originel, d'où tout autre émane, est le feu de l'amour. Cette gentille fable, archaïque et légendaire, bien découpée pour la scène, est vivement contée dans un langage vieux-bavarois où l'on sent que M. de Wolzogen s'est complu, par une tendresse que je comprends pour la bonne ville de Munich.

La musique de Richard Strauss est digne de son auteur : il semble s'y être exprimé tout entier ; c'est dire qu'elle est complexe, inégale et toujours intéressante.

Il y a d'abord, en M. Strauss, le compositeur de mélodies très belles, d'un sentiment sincère et ferme, d'une mélancolie sérieuse et pénétrante. — De même

il y a, dans *Feuersnoth*, beaucoup d'inventions mélodiques spontanées, fraîches, populaires sans vulgarité, archaïques sans affectation ; elles circulent dans la légende chantée par le vieux Tulbeck, dans ces chœurs d'enfants si animés, dans la charmante valse où se répondent les échos de la fête, dans la joyeuse scène finale, où éclate l'allégresse du feu retrouvé.

Il y a ensuite chez M. Strauss, l'auteur de poèmes symphoniques très étudiés, très touffus, qui ont des admirateurs nombreux, des admirateurs enthousiastes et des admirateurs maladroits (tels le D^r Urban, qui écrit une brochure, *Strauss contra Wagner*, pour déprécier Wagner au profit de Strauss). Ceux qui estiment le plus M. Strauss et écoutent les poèmes symphoniques avec le plus d'intérêt ne peuvent parfois s'empêcher de trouver que dans cette « musique à programmes », comme disent les Allemands, le programme tient trop de place aux dépens de la musique. — Le petit air de symbole dont M. de Wolzogen a paré son livret inclinait tout naturellement M. Strauss, poète symphoniste, interprète de Lenau et de Nietzsche, à écrire une partition ici et là un peu plus ambitieuse peut-être qu'il ne convenait, et à obstruer sa veine mélodique si précieuse par des complications abstraites qui ne la valent point (tels ces bijoux modernes où l'art du joaillier s'oublie à dissimuler ou à dénaturer sous une armature somptueuse l'eau pure des perles ou du diamant) ; il n'a pas entièrement évité ce péril, comme il appert de la scène d'amour et de l'explication finale de Conrad.

Il y a enfin, chez M. Strauss, un chef d'orchestre d'un rare talent. Sous son bras souple et fort, l'orchestre vit avec une intensité admirable et se colore de nuances multiples : il est doux sans mièvrerie, véhément sans violence, fort sans bruit. En cela aussi, M. Strauss dans *Feuersnoth*, est resté lui-même ; l'orchestre qu'il écrit, si l'on peut dire, est pareil à l'orchestre qu'il dirige : même richesse de timbres, même sûreté d'effets.

Tant de qualités, où les quelques défauts qui s'y mêlent sont comme un excès de talent, font de *Feuersnoth* une œuvre des plus attachantes. L'opéra de Dresde, qui a eu l'honneur de le faire connaître, le représente dans une salle de dispositions théâtrales excellentes, avec une mise en scène pittoresque, une troupe homogène, des chœurs vivants, un orchestre inférieur à celui de Berlin, mais bien discipliné tout de même. Théâtre à part, M. Albert Carré pourrait néanmoins nous donner *Feuersnoth* un peu mieux que cela.

Dresde, mai 1902.

JEAN CHANTAVOINE.

Chansons françaises du XVI^e siècle (*fin*).

Très riche, dans le genre que j'étudie ici (1), est l'« INTAVOLATURA DE LAUTO DI RICERCARI CANZON FRANCESE *Motetti Madrigali padoane e Saltarelli* COMPOSTI PER LO ECCELLENTE MUSICHO E SONATOR DI LAUTO MESSER IO. MARIA DA CREMA *novamente ristampata e del medesimo autore correcta*. LIBRO PRIMO *In Venetia apresso di Antonio Gardane*. MDXXXVI ». Voici les titres des chansons françaises transcrites avec un très grand soin par l'auteur : *Entre mes bras, Vivre ne puis, Jayme le cœur, De vos servir, Amors ont changé, Le content est riche, Je le*

(1) Les chansons françaises de la Renaissance transcrites, à cause de leur célébrité, par les luthistes italiens (v. le n^o 2 de cette Revue).

laray, Amis souffres, Jamais, Holla he, Et don bon soir, Bayses moy, Mon ami, Il n'est plaisir, Queis que ce, et Allons allons. Io. Maria de Crema doit être regardé comme un des plus excellents luthistes de son temps, surtout parce que les compositions qu'il a transportées sur le luth conservent, dans les limites où l'instrument le permet, la clarté de l'original. Je devrais transcrire toutes les chansons françaises qu'il a transposées dans cette œuvre; faute de place, je me restreins à en faire un choix.

« Vivre ne puis »

The musical score for "Vivre ne puis" is written on seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a lute tablature, characterized by a single melodic line on the upper staff and a complex, multi-voiced accompaniment on the lower staff. The piece consists of several measures of music, ending with a double bar line and repeat dots.

« Holla he »

The musical score for "Holla he" is written on two staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a lute tablature, featuring a single melodic line on the upper staff and a complex, multi-voiced accompaniment on the lower staff. The piece consists of several measures of music, ending with a double bar line and repeat dots.

(?) Erreur de rythme dans la tablature.

« Et don bon soir »

« Il n'est plaisir »

Les années passées, j'eus l'occasion d'examiner l'INTAVOLATURA DI LIUTO DI SIMONE MOLINARO GENOVESE, LIBRO PRIMO, etc., *In Venetia*, MDXCIX, *appresso Ricciardo Amadino*. Je me souviens d'y avoir noté quelques chansons françaises, déjà anciennes au temps où Molinaro éditait son livre : *Mais que sert la richesse*, de Guillaume Costeley, *Pis ne me peult venir*, de Thomas Crecquillon, *Suzanne un jour*, de Roland de Lassus, *Ung gaij bergier* de Thomas Crecquillon, *Rossingnolet*, de Clemens non papa, et *Frais et gaillard*, du même. Cet hommage d'un étranger à la musique française est à retenir.

Il serait bien à désirer que les bibliothèques publiques, où se conservent quelques-unes de ces éditions, si rares aujourd'hui, facilitassent les recherches de ceux qui se livrent à ces travaux, en autorisant le prêt des livres, ou en communiquant au moins des facsimilés. Ainsi serait réalisé un vœu, exprimé l'an passé au Congrès d'histoire de la musique de Paris.

Tomas Luis de Victoria (xvi^e siècle). Œuvres éditées par PH. PEDRELL, Tome I. (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.)

M. Pedrell, membre de l'Académie de San Fernando, professeur au Conservatoire de Madrid, s'est voué à la noble tâche de ressusciter la musique espagnole, à la fois dans les chefs-d'œuvre du passé et dans les œuvres modernes qui doivent renouer la tradition. L'histoire de la musique espagnole est glorieuse et triste comme celle de l'Espagne elle-même : après une période héroïque où Comes, Guerrero, Pèrez, Morales, Victoria, affirmaient le génie de leur race en de puissantes constructions polyphoniques, est venue une longue décadence qui a duré jusqu'à nos jours; envahie par l'italianisme, l'Espagne a cessé de compter parmi les nations musicales, sinon par la guitare de Gastibelza ou les Danses espagnoles de tel compositeur allemand ou polonais. A cette fausse couleur locale M. Pedrell veut substituer un art vraiment national, inspiré à la fois du vieux fonds populaire et des maîtres anciens. « Le caractère d'une musique nationale, écrit-il (1), ne se rencontre pas seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit proprement celle d'une nation et ne se confonde avec aucune autre, il faut qu'elle réunisse tout ce que cette nation possède en propre. » M. Pedrell a lui-même appliqué ces principes dans l'opéra historique des Pyrénées (2) qui fait de lui le chef de l'école espagnole moderne. Et il donne de beaux sujets d'étude et de méditation à ses élèves par ses éditions des vieux maîtres : les 8 volumes du recueil intitulé *Hispaniae Scola. Musica Sacra* (3) et le premier volume des œuvres complètes de Victoria qui vient de paraître, dédié superbement « à la nation espagnole ».

On ne connaissait jusqu'à présent qu'un petit nombre d'œuvres de Victoria, publiées soit par Proske dans sa *Musica Divina*, soit dans l'*Officium hebdomadae sanctae* de Haberl ; on savait que ce contemporain de Palestrina, tout en employant les mêmes formes musicales que le maître italien (messes, motets, hymnes et répons), avait cependant un accent particulier, plus ému, plus ardent, plus humain. Cependant on n'osait trop parler du style de Victoria, faute de pouvoir embrasser d'un coup d'œil son œuvre entière. Aujourd'hui nous possédons assez d'éléments pour nous faire un jugement sûr, et nous pouvons dire : « Oui, Victoria a bien un style, très personnel et très hardi ; et toutes ses compositions portent la marque profonde de son génie. » M. Pedrell nous promet, lorsque son édition sera terminée, une étude détaillée de la manière du maître. « Sans nous dissimuler, écrit-il avec la modestie des vrais savants, que le peu que nous savons, chacun le sait déjà, nous croyons pouvoir et devoir dire, — quand le moment sera venu, — quelques mots sur Victoria, qui, à ce qu'il nous semble, n'ont pas encore été dits. » On ne peut qu'attendre avec impatience l'étude de M. Pedrell sur un sujet qu'il connaît si bien, et qui lui appartient en propre ; mais je ne crois pas lui ravir son bien en notant ici quelques impressions.

La première est une impression de force et de gravité. Les idées de Victoria ont une fermeté de dessin, une précision de rythme que Palestrina ne connut pas au même degré. Je recommande aux curieux la lecture du motet *Veni sponsa Christi* : on trouve dans l'œuvre de Palestrina un motet sur les mêmes

(1) *Por nuestra musica*, p. 18. Cité par M. Camille Bellaigue dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} octobre 1901, p. 699.

(2) Barcelone, Juan Bautista Pujol y Cia, editores.

(3) Breitkopf et Härtel.

paroles et aussi sur le même motif, qui est tout simplement le chant liturgique. On pourra voir comme la phrase s'étale, se développe et se ressaisit avec grâce chez Palestrina, comme ici elle se ramasse, et comme un vigoureux contre-sujet vient la soutenir ; chez le maître romain tout est douceur et persuasion ; l'espagnol affirme et commande. Et cependant cette musique n'a rien de rude, parce qu'on y sent une foi profonde, recueillie, volontiers contrite. Il faut lire les motets *O quam gloriosum*, *O decus apostolorum*, *Vere languores nostros*, *O sacrum convivium*, *O quam metuendus*, et bien d'autres, pour comprendre tout ce qu'il peut y avoir, dans une pensée chrétienne, de ferveur, de crainte et de confiance à la fois : rien d'émouvant comme ces lentes et solennelles introductions, ces accords sans tierce qui s'élèvent, à mi-voix, comme à l'entrée d'un sanctuaire ; puis la mélodie se dégage, très simple d'abord, se fixe et se précise, ses accents font saillie, ses intervalles se remplissent de traits animés, mais sans lui enlever son allure digne et mesurée : on croit voir le chrétien qui se relève après la prière, le cœur pénétré d'une joie profonde que contient une reconnaissance infinie. C'est encore ce sentiment qui domine dans des pièces où d'autres avaient mis plus d'allégresse : sur d'exquises paroles, où nous retrouvons volontiers la grâce candide des âges d'innocence (*Magi viderunt stellam*, *Senex puerum portabat*, etc.), Victoria a écrit une musique recueillie et attentive, qui se prosterne au lieu de s'égayer, digne en tout point de la très catholique Espagne. Ce n'est pas Victoria, certes, qui eût goûté *l'Enfance du Christ*, de Berlioz, et cela se conçoit : ce chef-d'œuvre de poésie ne pourrait-il servir de prélude à la *Vie de Jésus* de Renan ? Mais en même temps, que de tendresse cachée en cette âme énergique et croyante ! Comme cette foi sévère sait trouver des paroles de consolation, se faire encourageante, soutenir et fortifier les hésitants (*Vere languores nostros*, *Ne timeas Maria*). Et surtout quels trésors de compassion, quelle connaissance de la douleur humaine, qui est en effet la source de la foi chrétienne ! Il faut relire, à ce sujet, le motet *O vos omnes*, où les Chanteurs de Saint-Gervais feront bien de rétablir une double altération chromatique (1) qui adoucit la plainte d'une manière aussi émouvante qu'imprévue.

J'aurais quelques autres détails de ce genre à signaler : dans ce même motet, et ailleurs, le jeu des voix produit souvent des quintes augmentées que Victoria eût été bien empêché de dénommer, mais dont il a sûrement recherché la sonorité déchirante. On peut aussi remarquer la fréquence des altérations. celle des accords de quatre et sixte, qui ont pour effet de déterminer la tonalité, enfin quelques hardiesses d'écriture, comme des octaves directes et même deux quintes parallèles entre le ténor et l'alto (2). Toutes ces nouveautés n'ont pas été ignorées de nos compositeurs français (3) ; mais Victoria les emploie avec plus de hardiesse et de décision. Et par là, comme aussi par le pouvoir expressif de sa musique, il mérite l'éloge que lui décerne M. Pedrell : il a, « par la pénétration de son génie, cloué son regard d'aigle royal sur la première aurore de l'art moderne ». Et c'est justement parce qu'il fut à la fois un homme du passé par sa foi, et un homme de l'avenir par son art, que Victoria mérita l'immortalité.

LOUIS LALOY.

(1) P. 28, l. I, mes. 4 : accord de sixte majeure (*la, ut #, fa #, la*) qui se résout en sol mineur (*sol, ré, sol, si b*).

(2) P. 22, l. 3, mes. 4.

(3) C'est ce que j'espère avoir montré dans mes études sur la Chanson française au xvi^e siècle et nos Musiciens de la Renaissance, d'après les publications de M. Expert (V. les n^{os} 1 et suiv., 1^{re} année, de cette *Revue*).

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

(Fin.)

Voici Rameau fixé désormais à Paris. Si l'Opéra tardera à lui ouvrir des portes auxquelles il ne s'est peut-être pas pressé de frapper autant qu'on le suppose, il n'en va pas moins connaître bientôt la gloire qu'il avait attendue trop longtemps. Ses années d'épreuves sont finies et aussi ses années de jeunesse. Comme cette esquisse biographique n'avait pour but que de retracer la première partie de sa carrière où la fantaisie s'était trop librement exercée, je pourrais maintenant terminer un travail où trop de lacunes se décèlent encore. Peut-être cependant jugera-t-on qu'il n'est pas inutile de suivre le maître encore quelque temps, tout au moins jusqu'à ce trop fameux concours pour l'orgue de Saint-Paul, autour duquel, depuis le jour où Fétis eut l'idée fâcheuse d'en vouloir préciser la date, on s'efforce malheureusement de grouper tous les événements connus.

Mais avant de passer succinctement en revue les années qui vont de 1723 à 1727, date réelle de l'échec insignifiant d'où furent tirées de si notables conséquences, il convient que je dise quelques mots de deux faits partout rapportés et que l'on pourrait s'étonner de n'avoir pas trouvés ici à leur place.

J'ai passé sous silence le voyage de Rameau à Lille, où, avant de venir à Clermont, il aurait tenu, dit-on, l'orgue de l'église Saint-Etienne. J'avoue que je n'y crois guère. De Croix est le seul qui ait mentionné son passage : ni Maret, ni aucun autre n'y fait la moindre allusion. Je sais bien que De Croix était de Lille ; il y a habité longtemps et probablement alors il rédigeait la notice de la *Biographie Michaud*. On pouvait donc supposer qu'il avait quelques renseignements particuliers. Il me paraît singulier pourtant que, de Lyon, Rameau ait couru de la sorte à l'autre bout de la France, en une région où les mœurs différaient encore beaucoup des nôtres. Vers 1716, les habitudes musicales de la Flandre française ont plus de rapports avec celles des Pays-Bas catholiques, qu'avec celles du reste du royaume ; les artistes communiquent plus volontiers avec la cour de Bruxelles qu'avec celle du roi de France (1). On s'explique assez mal en outre que, peu de temps après

(1) Le gouvernement des Pays-Bas, à partir de 1699, appartient à l'électeur de Bavière, Max-Emmanuel, qui, allié de Louis XIV et défait avec lui à Hochstaedt, est chassé de ses Etats héréditaires et réside à Bruxelles jusqu'en 1714. Bien que ce prince ait professé quelque admiration pour l'art et les artistes français, il est surtout entouré d'Italiens et goûte particulièrement la musique italienne. C'est à lui

un voyage long et coûteux, Rameau ait consenti encore à traverser les trois quarts du pays pour aller reprendre son poste de Clermont, sans s'arrêter plutôt à Paris, par où il devait nécessairement passer. Peut-être bien que De Croix s'est ici trompé et qu'il aura été abusé par une similitude de noms. Au reste il est peu probable que cette question soit jamais élucidée. L'église de Saint-Etienne, incendiée par les boulets rouges autrichiens lors du siège de 1792, a péri dans les flammes, et avec elle, presque toutes les archives. C'est à peine s'il en reste aujourd'hui quelques titres (1).

Je ne sais trop non plus s'il faut accepter le dire de Maret, prétendant que Claude Rameau aurait cédé à son frère l'orgue de la cathédrale de Clermont. En 1702, Claude, le cadet, était trop jeune pour occuper aucun poste de ce genre. En 1717 ou 1718, il est très certainement encore à Dijon. Jean-François son fils y naît le 30 janvier 1716, et l'acte de naissance donne au père la qualité d'organiste : peut-être de Saint-Michel, où l'acte fut dressé (2). Claude Rameau semble alors établi dans sa ville natale d'une façon stable. Il y est encore en 1726, quand il paraît en qualité de parrain sur l'acte de baptême du premier-né de son frère (3).

La *Raméide* nous apprend qu'il jouissait de la protection du prince de Condé, gouverneur de Bourgogne (4), et nous le voyons, en 1729, lors des fêtes à l'occasion de la naissance du Dauphin, toucher 513 livres de la ville pour avoir composé et fait exécuter une symphonie sur la place Royale (5). Tout cela ne s'accorde guère avec une absence un peu

que Marc-Antoine Charpentier dédie une grande cantate, conçue tout à fait dans le style fleuri des Italiens du temps : *Epitalamio in lode dell' Altezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuele, Duca di Baviera, concerto a cinque voci con stromenti* ; sans doute à l'occasion de son second mariage avec Thérèse-Cunégonde Sobieski, fille du roi de Pologne, le 15 août 1694.

Sous le successeur de Max-Emmanuel, le prince Eugène de Savoie, capitaine général des Pays-Bas pour l'empereur Charles VI (1716-1724), l'influence italienne, prépondérante depuis longtemps à la cour de Vienne, ne fait que s'affirmer davantage.

(1) Aucun, bien entendu, qui fasse mention de Rameau. M. Lefebvre-Ducrocq, à qui l'on doit divers travaux sur le théâtre et les musiciens lillois au XVIII^e siècle, n'a jamais, au cours de ses recherches, trouvé la moindre trace du compositeur.

(2) L'acte est cité par Jal (*Dictionnaire de Biographie et d'Histoire*).

(3) Claude-François Rameau, né le 3 août 1727. Le parrain, dit l'acte, est « Claude Rameau, organiste à Dijon, représenté par Jacques Maugot, bourgeois de Paris », grand-père de l'enfant. L'acte est cité par Jal.

(4) « Feu Son Altesse Serenissime M. le prince de Condé honnora toujours mon père de sa haute protection et lui fit accorder une pension de la ville de Dijon pour le fixer dans sa patrie ou se tiennent ordinairement les Etats de Bourgogne. » (*Raméide*, note de l'auteur.)

(5) Archives communales de Dijon, I, 40. — En la même circonstance, « le sieur

prolongée. J'inclinerai donc à croire que cette cession faite à son frère doit s'entendre de quelque orgue de Dijon qu'il lui aurait abandonné à son retour de Paris. A moins qu'on n'admette que Claude Rameau n'ait fait que recevoir des offres pour Clermont et que, ne voulant pas s'y rendre, il ait proposé son aîné à sa place (1).

Ces réserves faites, revenons à Rameau pour le suivre de loin sur le nouveau théâtre où il va désormais évoluer. Constatons un fait assez important tout d'abord. C'est que notre compositeur, organiste réputé et connu pour tel par la moitié de la France, ne semble que se soucier médiocrement, depuis sa rentrée, de tirer parti de ce talent. Il ne lui eût pas été difficile, à coup sûr, de trouver une église heureuse de lui ouvrir ses portes. Néanmoins, pendant plusieurs années, il dédaignera complètement cette ressource. S'il sort de sa réserve, à l'occasion de la vacance de l'orgue de Saint-Paul, c'est qu'il s'agit cette fois d'une paroisse fort importante et que la chose en vaut alors la peine ; mais il n'eût certainement pas accepté les postes secondaires qu'il avait occupés en 1706. Je ne sais s'il possédait personnellement quelques ressources. C'est fort possible. En tout cas, sans faire fond sur des compositions dramatiques du genre de l'*Endriague*, médiocrement rémunératrices et fort exceptionnelles, le succès de ses ouvrages théoriques, les discussions passionnées qu'ils suscitent attirent assez promptement l'attention sur son nom et lui valent de nombreux élèves : non pas des débutants désireux d'acquérir un modeste talent de claveciniste, mais des disciples enthousiastes de ses théories, avides de s'assimiler cette science dont il a, dit-on, fixé les lois. Il professe bientôt dans les maisons les plus riches et les plus nobles : il est reçu partout et sa position se fait promptement assez solide pour qu'il n'ait pas besoin de chercher ailleurs (2).

Capus, musicien », touche 432 livres « pour avoir composé la musique d'un *Te Deum* chanté aux Jacobins. » (*Ibid.*) — Claude Rameau avait fondé vers 1725 à Dijon une sorte d'académie de concerts qu'il dirigea jusqu'en 1738 environ.

(1) Maret est le seul qui parle de la cession de l'orgue de Clermont faite par Claude à Jean-Philippe. De Croix, ni aucun autre, n'y fait allusion.

(2) Maret atteste le fait, quoique ce qu'il dit se rapporte à une époque postérieure : « Comme maître de Clavecin, il eut longtemps la plus grande vogue ; il ouvrit une école de composition en 1737. M. de Laborde, premier valet de chambre du roi... a reçu de lui des leçons d'harmonie et de composition. Une autre élève qui fait beaucoup d'honneur à Rameau est M^{me} de Saint-Maur née Aléon : elle saisit si bien le système musical de son maître qu'elle en donna un extrait très bien fait dans le n^o CLXXIX du *Pour et Contre* de l'abbé Prévost, année 1737... »

M^{me} de la Popelinière, la femme du financier qui protégea les débuts du compositeur au théâtre, avait pareillement reçu de ses leçons.

Il ne faut pas d'ailleurs concevoir en ce temps la profession de maître de musique

On peut discuter aujourd'hui le mérite des théories harmoniques de Rameau, ou la solidité des arguments scientifiques dont il s'est servi pour les soutenir. Pour ma part, je crois fermement que la conception de l'harmonie qu'il a fait prévaloir est loin d'être la meilleure et que, malgré son mérite, il a orienté les études des artistes dans une voie où l'art avait plus à perdre qu'à gagner. Mais ce n'est pas le lieu d'entrer dans ce débat. Pour les contemporains, le système de Rameau avait d'abord l'avantage d'être un système, c'est-à-dire un classement logique d'un certain ordre de phénomènes régis par quelques lois générales, très simples, permanentes et facilement intelligibles. Car la simplicité est pour les hommes de ce temps le caractère de l'évidence : leur conception du monde n'admet ni la complexité ni l'évolution. Et comme il répugne à leur intelligence plus qu'à la nôtre de se résoudre à ignorer quelque chose, ils adoptent facilement pour vérité démontrée tout ensemble de conceptions logiquement élaboré.

Outre ce mérite auquel nous sommes moins sensibles, le système de Rameau avait pour lui ses avantages pratiques. Je les ai fait pressentir déjà en supposant que le maître fut conduit à ses études par les nécessités de l'enseignement de l'accompagnement au clavecin.

Sous ce rapport, tous les contemporains, ceux-là même qui sont le plus mal disposés pour lui, demeurent d'accord. « M. Rameau, dit J.-J. Rousseau, prétend qu'on apprend plus d'accompagnement (avec ses principes) en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans et il a l'expérience pour lui. » Maintenant que la pratique de l'accompagnement, tel qu'on l'entendait alors, n'est plus en usage, nous avons peine à concevoir l'importance qu'on y attachait. Il faut pourtant bien s'en pénétrer, si l'on veut se rendre compte des raisons du succès rapide de Rameau comme professeur.

L'année qui suit la représentation de l'*Endriague*, nous voyons le compositeur se préoccuper de la publication d'un certain nombre de ses œuvres, ce qui prouve que déjà sa réputation commençait à être solidement établie. Il obtient, le 7 janvier 1724, un privilège, visant des « cantates, pièces de Clavessin et autres pièces de musique instrumentale avec un système nouveau sur la musique, un sur la musique théorique, la basse fondamentale et sur la mécanique des doigts sur

exercée comme aujourd'hui. Dans les grandes maisons, c'est souvent une sorte de préceptorat, et le précepteur est en quelque sorte le commensal de ses élèves. « J'ai une fille : venez tous les jours depuis sept heures et demie du soir jusqu'à neuf, vous lui donnerez leçon et je vous donnerai vingt-cinq louis par an ; vous déjeunerez, dînez, goûterez et souperez avec nous. Le reste de la journée vous appartiendra, vous en disposerez à votre profit. » (DIDEROT. *Le neveu de Rameau*.)

le clavessin ». Il se hâte d'en profiter d'ailleurs, car la même année probablement, ou bien peu après, il met au jour un de ses plus beaux recueils de pièces de clavecin, recueil dont le succès fut considérable puisqu'il a été réédité deux fois, en 1731 et 1736, avec quelques légères variantes de titres ou de disposition (1).

La position du compositeur est alors définitivement assurée, et son nom n'est plus connu seulement des musiciens ; il a pris contact avec le grand public et il peut se croire raisonnablement à l'abri pour toujours des vicissitudes de la fortune. Est-ce la raison pour laquelle Rameau, déjà parvenu à l'âge mûr, crut qu'il était temps de fonder une famille ? Toujours est-il que le 25 février 1726 il épousait en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois une jeune fille de dix-huit ans, Marie-Louise Mangot, qui demeurait chez ses parents, rue Bailleul. Le nouveau marié avait alors près de quarante-trois ans. La différence d'âge était grande et le musicien passait en outre pour n'avoir pas l'humeur facile ni le commerce toujours agréable. Cependant le ménage vécut toujours, paraît-il, en bonne intelligence. Sans doute les qualités de la femme compensaient-elles les défauts du mari. « M^{me} Rameau, dit Maret, est une femme honnête, douce, aimable, qui a rendu son mari fort heureux. Elle a beaucoup de talent pour la musique, une fort jolie voix et un bon goût de chant. » En effet, le talent de cette aimable femme était assez réel pour lui permettre, même devant un public de choix, d'interpréter fort bien les œuvres de son mari.

Le fait est intéressant à retenir, ne fût-ce que pour prouver que l'étude sérieuse de la musique n'était pas rare à cette époque, même dans les familles bourgeoises de moyenne condition, comme était celle de la femme du compositeur (2).

(1) *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, par M. Rameau.* — Les rééditions de 1731 et 1736 ont souvent été prises pour des recueils différents de celui-là à cause des modifications apportées au titre et aux parties accessoires.

Toute la bibliographie des pièces de clavecin de Rameau a été définitivement élucidée par M. Charles Malherbe dans la notice qui précède le premier volume des œuvres du maître en cours de publication chez l'éditeur Durand.

Il est très probable aussi qu'il faut faire remonter vers le même temps la composition de diverses autres œuvres du compositeur qui, n'ayant pas été imprimées, ne peuvent être qu'approximativement datées jusqu'à présent. Telles sont quelques-unes de ses cantates et de ses grands motets. La discussion des hypothèses que l'on peut faire au sujet du temps où ces ouvrages ont été composés nous entraînerait trop loin. J'engage seulement le lecteur à se reporter aux substantielles notices qui les précèdent dans la grande édition (vol. III, IV, V.).

(2) M^{me} Rameau n'était pas seule de sa famille à avoir cultivé le chant : « Sa sœur,

Sur son acte de mariage, Rameau s'était dit seulement « bourgeois de Paris âgé de quarante-trois ans, fils de deffunt Jean Rameau, vivant bourgeois de Dijon, et de Claudine de Martinecourt ». Il n'avouait aucune profession, ce qui peut surprendre, mais ce qui prouve tout au moins qu'à cette date il n'était titulaire d'aucun orgue (1). Il voulait sans doute attendre la vacance d'un poste d'une importance suffisante et qui lui assurerait la jouissance d'un instrument assez considérable pour exercer dignement sa virtuosité.

L'occasion ne se présenta qu'en 1727. « Dans ce temps-là, écrit un contemporain, Buterne, capitoul de Toulouse, organiste du Roi et de Saint-Paul, vint à mourir. Je suis charmé de trouver ici occasion de rendre justice à Buterne : il possédait à merveille l'art du Clavessin et avait eu l'honneur de montrer à toucher à M^{me} la Duchesse de Bourgogne. La mort de cet organiste donna lieu à un concours fameux (2). » Daquin, pour s'exprimer en ces termes, avait d'excellentes raisons, puisque l'un des concurrents était son père et l'autre Rameau, pour lequel il professe une grande admiration dans tout son livre. Il ne paraît pas y avoir eu de plus nombreux compétiteurs, la grande renommée des deux autres les ayant sans doute écartés.

Je ne referai pas ici le récit détaillé de ce concours, tel qu'il se trouve reproduit dans les biographies de Rameau d'après la version de Fétis. Il est devenu traditionnel de dire avec lui que Marchand, choisi pour un des juges décidant du combat, préféra, parce qu'il était l'ennemi de Rameau et qu'il redoutait sa concurrence, faire triompher Daquin malgré l'évidente infériorité de son talent. L'anecdote, qui est tirée de De Croix, est bien un peu dramatisée ; mais en somme les faits sont exacts, encore qu'étrangement interprétés. Car il se peut que Marchand

dit encore Maret, religieuse dominicaine à Poissy, est une des plus belles voix qu'il y ait en France. » Nous ignorons quelle était la profession de Jacques Mangot, leur père. Sur l'acte de mariage de Rameau, que Jal a recueilli, il ne prend pas d'autre titre que celui de « bourgeois de Paris ».

(1) Ce n'est donc que postérieurement qu'il fut organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, bien que les biographes aient tous semblé dire qu'il avait pris possession de ce poste assez peu de temps après son retour à Paris. Il n'eût pas manqué, en ce cas, de faire mention de ce titre sur un acte officiel.

(2) DAQUIN, *Lettres sur les hommes célèbres sous Louis XV* (1752). — Buterne, organiste du Roi depuis 1678, était titulaire de l'orgue de Saint-Paul depuis 1684. Il avait remplacé Henry Du Mont en place depuis 1640. On voit par là que les organistes de Saint-Paul s'attachaient à leur église. Le traitement de l'artiste qui touchait l'instrument était de 400 livres, plus divers avantages accessoires et un logement rue Saint-Antoine, à l'angle du passage Saint-Pierre, en face de l'hôtel de Sully. Le testament de Henry Du Mont permet de juger que ce logement était assez vaste depuis que l'organiste l'occupait seul.

ne fût pas bien disposé pour Rameau (1) ; qu'il fût beaucoup plus favorable à Daquin, son élève et son admirateur, lequel avouait hautement, à en croire du moins son fils, qu'il devait à l'organiste des Grands Cordeliers la meilleure part de son talent (2). Mais enfin Marchand n'était pas le seul juge de ce concours ; son influence, quelque prépondérante qu'on la suppose, n'aurait pas suffi à entraîner ses collègues jusqu'à un déni de justice évident. Bien plus, suivant d'autres témoignages, Rameau se serait précautionné à l'avance contre la mauvaise chance. Le sujet de la fugue lui aurait été communiqué, et c'est avec les avantages d'une préparation faite à loisir qu'il serait venu lutter contre son adversaire. Il avait donc des amis dans le jury, amis assez dévoués pour aller jusqu'à l'indélicatesse. Il semble bien que si quelqu'un a pu avoir à se plaindre des conditions de l'épreuve, ce fut Daquin, et non pas lui (3).

Quant au fait certain, à savoir que Daquin fut jugé supérieur, il peut nous étonner aujourd'hui, que Rameau se présente entouré de son prestige de grand homme et de compositeur génial. On s'étonne

(1) Ce n'est pas que je pense qu'il ait été jaloux de lui, surtout comme organiste. Mais la mésintelligence entre les deux artistes, si elle n'est pas du domaine de la pure légende, peut plutôt être une suite des controverses suscitées par l'apparition du *Traité de l'Harmonie* et du *Nouveau Système*. La prétention de Rameau à avoir le premier trouvé la véritable base de l'harmonie et établi des préceptes rationnels avait froissé légitimement beaucoup de compositeurs et de théoriciens. Cela ressort clairement de la polémique qu'il soutint dans le *Mercure* (1729-1730). Son adversaire anonyme y blâme particulièrement... « la témérité que vous avez de soutenir dans votre préface que tout ce qu'on a composé jusqu'à présent d'excellent ne l'a été que par goût, sans principes clairs et certains... Ces excellents auteurs n'ont point mis au jour leurs principes ; donc vous n'en pouvez pas juger... » (mai 1730). Or Marchand s'était occupé de ces questions. Les recueils de Brossard renferment de lui une *Règle pour la composition des accords à trois parties* et un *Traité des Règles de la Composition*, fort court, dit Brossard, mais excellent « surtout par rapport à la musique moderne et à l'usage de toutes sortes de dissonances ».

(2) « M. Daquin doit tout à Marchand », dit son fils. Et le talent de Marchand, que rappelait en tout celui de son imitateur, se caractérisait par des mérites essentiellement séduisants, par la verve, la fougue et le brillant : « Il avoit pour lui la rapide exécution, le génie vif et soutenu et des tournures de chant que lui seul connaissait. » (Daquin.)

(3) C'est l'abbé de Fontenai (*Dictionnaire des Artistes*) qui rapporte cette version des fraudes dont le concours aurait été entaché : « Dès que d'Aquin eut entendu la fugue de Rameau, il s'aperçut qu'elle avoit été préparée et se douta bien que le sujet lui avoit été communiqué. Il ne laissa pas de jouer sur le champ une fugue qui pouvoit le disputer à celle de son rival ; mais les suffrages furent partagés. Les maîtres de musique qu'on avoit pris pour arbitres, furent d'avis de demander à ces deux concurrents des morceaux de leur choix... » C'est à l'article *Daquin* qu'il parle de ce fait. A l'article *Rameau* il ne fait même pas mention du concours. Maret non plus semble ignorer toute cette aventure. De Croix seul a fourni les éléments essentiels du récit de Fétis.

qu'on ait pu même hésiter entre lui et un organiste quelconque. Mais en 1727 il est un artiste comme tant d'autres. Organiste de valeur certes, auteur de bonnes pièces de clavecin, de charmantes cantates, soit : mais Daquin n'était pas non plus le premier venu. Son talent d'exécution était connu depuis plus de trente ans à Paris : il avait tenu l'orgue des églises les plus importantes et ses compositions étaient aussi fort estimées. C'était un admirable improvisateur, comme Marchand, son modèle. Et c'est là un art spécial où beaucoup de très grands compositeurs n'ont pas toujours excellé. Savons-nous si Rameau était, sous ce rapport, aussi heureusement doué, si même son exécution valait celle de son rival, à coup sûr mieux entraîné par une pratique plus continue ? Le temps s'est chargé, il est vrai, de remettre l'un et l'autre à leur vraie place. Mais si Rameau fût mort vers ce temps-là et qu'il ne se présentât à la postérité qu'avec l'œuvre qui était sienne en 1727, croit-on de bonne foi que nous estimerions qu'on ait été coupable d'une criante injustice envers lui ?

Au reste, ni lui ni personne n'attacha d'importance à un échec qui lui put causer tout au plus une légère blessure d'amour-propre. A ce moment d'ailleurs, Rameau tenait-il tant que cela à sa réputation d'organiste ? Même en ce cas, son adversaire était assez estimé pour qu'il n'y eût aucun déshonneur à lui céder le pas.

Pour tout dire, il ne convient pas non plus d'accorder une confiance illimitée aux épisodes dont des écrivains très postérieurs à l'événement se sont plu à l'embellir. Nous n'avons malheureusement pas, pour le concours de Saint-Paul, un compte rendu officiel et détaillé, tel que les registres de Sainte-Madeleine en la Cité nous en avaient fourni autrefois. Ce concours n'est pas mentionné dans les registres de Saint-Paul. Sa date approximative résulte seulement d'une brève mention qui y figure, pour le 28 avril 1727 : « Le sieur Daquin, organiste, est nommé au lieu du sieur Buterne (1). » La séance avait donc eu lieu quelques jours auparavant.

Mais s'il faut se résoudre à ignorer le jour précis et quelques autres menus détails, il n'y a pas d'hésitation possible sur l'année, et je ne conçois pas comment Fétis a pu se tromper de dix ans. Il était cependant tenu à d'autant plus de prudence qu'il était le premier à donner une date précise. De Croix avançait bien que le concours avait précédé la venue de Rameau à Clermont ; mais il n'aggravait pas son erreur en la colorant ainsi d'une fausse précision. Maret, qui n'en dit rien, suppo-

(1) Archives nationales, LL, 891. — Daquin était alors organiste de la Sainte-Chapelle.

sait que Rameau avait quitté Paris vers 1717. Fétis a vu là une relation à établir : le musicien venu à Paris sans ressources un peu avant 1717, espérant trouver le salut en obtenant ce poste, puis contraint de retourner en province après son échec. Puisque c'est en 1717 qu'il est à Clermont, c'est donc bien la même année qu'a eu lieu la malheureuse épreuve. Le raisonnement était ingénieux et tout s'arrangeait fort bien ainsi : mais la bonne foi eût voulu que cela fût présenté comme hypothèse, et non comme fait acquis.

Il est singulier qu'aucun des biographes postérieurs n'ait eu l'idée de vérifier l'exactitude de cette assertion, quoique la grande autorité de Fétis et l'assurance superbe avec laquelle il affirme toujours expliquent un peu cette négligence.

En feuilletant aux Archives les registres de Saint-Paul, on se fût facilement assuré pourtant qu'en 1717 le titulaire de l'orgue était toujours Buterne : on eût lu son nom pour les années suivantes jusqu'au 28 avril 1727 (1), de même qu'il figure jusqu'à cette date dans tous les *Etat de la France* parmi les quatre organistes du roi. C'était assez de parcourir une biographie de Daquin : celle-là même que Fétis lui consacre dans la *Biographie universelle*. On y aurait trouvé le concours de Saint-Paul à sa véritable date de 1727.

Enfin la vie de Marchand est assez connue pour que personne n'ignore son voyage en Allemagne, signalé par l'épisode fameux du tournoi avec Jean-Sébastien Bach, tournoi auquel il préféra, dit la légende, se dérober par la fuite. Or, à quelle date place-t-on cette aventure médiocrement glorieuse pour le claveciniste français ? Précisément à cette année 1717 où l'on voudrait qu'il ait présidé le concours de Saint-Paul (2).

L'erreur en soi serait peu considérable si Fétis ne s'était malheureusement avisé de grouper autour de cet événement démesurément grossi tous les faits qu'il connaissait, en supprimant ou en dénaturant ceux

(1) C'est ainsi qu'à la date du 25 décembre 1718 il est fait allusion à un traité passé « avec le S^r Buterne organiste » pour qu'il montre « aux enfants de chœur à toucher de l'orgue : pourquoy seroit fait achat d'un clavecin si mieux n'aimoit M. De Lacroix, leur maître, de prêter le sien. » (Archives nationales, LL, 891.)

(2) Marchand avait dû partir l'année précédente. Dans un concours d'organistes à Sainte-Madeleine en la Cité, le 5 juillet 1716, où il était désigné pour arbitre, nous voyons Lalouette prendre sa place, « attendu l'absence du S^r Marchand, organiste du roy. (Archives nationales, LL, 826.) — Tous les critiques allemands ont fixé à 1717 la date de sa rencontre manquée avec Bach, et les comptes de la cour pour l'année 1718, conservés aux Archives royales de Dresde, nous apprennent que, cette même année 1718, Marchand avait reçu deux médailles d'or d'une valeur de 100 ducats sur l'ordonnance verbale du Roi. (A. Pirro, *loc. cit.*)

qui ne pouvaient cadrer avec l'hypothèse adoptée. C'est évidemment parce qu'il a voulu que Rameau quittât Paris après son échec qu'il a passé sous silence le premier livre de clavecin de 1706, témoignage irrécusable de sa présence en la capitale à cette date. Toute l'histoire de ses relations avec Marchand, avec ses autres confrères, avec les théoriciens de Paris, s'est trouvée faussée. Cela l'a porté à interpréter de façon singulière ses rapports avec Lacroix « de Montpellier », à augmenter contre toute vraisemblance la durée de la période errante et indécise de ses débuts, à entourer d'un roman inutile son voyage d'Italie. Enfin, ce qui est plus grave, il a été conduit jusqu'à faire d'un musicien français formé de la façon la plus soignée, la plus régulière et la plus suivie, « l'exemple le plus splendide sans doute mais l'exemple naturel de la pure tradition musicale française », ainsi qu'on l'a excellemment dit (1), une sorte de bohème sans éducation ni instruction première d'aucune sorte, passant toute sa jeunesse à la suite d'une troupe de comédiens ambulants, ayant fait sur les grands chemins son apprentissage artistique. Il est peu d'exemple d'une méconnaissance aussi complète du caractère et des antécédents d'un artiste. Cette cause médiocre — une date altérée volontairement ou non — aura suffi à produire ce détestable effet.

Constatacion qui pourra servir de conclusion, de moralité, si l'on veut, à cette étude encore bien imparfaite où l'on s'est efforcé de réunir tout ce que l'on sait actuellement de précis touchant la première partie de la vie d'un grand musicien (2). Je crois fermement que, pour la con-

(1) M. Pierre Lalo, au cours d'une suite de remarquables feuilletons parus dans le journal *le Temps* en septembre-octobre 1901. Il serait désirable que l'auteur de cet excellent travail, au cours duquel le caractère propre du génie de Rameau est pour la première fois analysé et jugé avec la plus exacte perspicacité, le refondit avec plus de développement et sous une forme plus facilement accessible qu'une suite d'articles de journal.

(2) Pour être à peu près complet jusqu'à l'année 1727 où je m'arrête, il reste à mentionner la part prétendue que Rameau aurait prise à la composition de la musique d'un autre opéra-comique de Piron, *l'Enrôlement d'Arlequin*, représenté en 1726. C'est une légende erronée. *L'Enrôlement d'Arlequin* ne comprend que des couplets chantés sur des airs connus, sans aucun mélange de musique originale, et Piron ne cite pas le moins du monde Rameau ni aucun autre comme y ayant travaillé. Dans sa lettre à Houdar de la Motte du 25 octobre 1727, lettre parue dans le *Mercure* de mars 1765 et souvent reproduite, Rameau, qui sollicitait de ce poète un livret d'opéra, le convie à venir entendre « le chant et la danse des sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un ou deux ans » ; mais j'ignore à quelle pièce, pour laquelle il aurait écrit un divertissement, il fait allusion ici.

Pour ce qui est de la prise de possession par le maître de l'orgue de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, attestée par Maret, elle dut avoir lieu après 1727, je ne sais en quelle année. Dans l'acte de naissance de son fils Claude-François, le 3 août de cette

naissance approfondie du génie et de l'œuvre de ces hommes supérieurs, rien n'est indifférent des détails les plus insignifiants en apparence de leur vie. Il est tel petit fait que l'on tiendrait volontiers pour inutile et qui, le jour venu, éclairera singulièrement tout un côté obscur de leur personnalité. Pour Rameau en particulier, croit-on qu'il serait indifférent de connaître plus à fond ce que nous ne pouvons que pressentir de son éducation imprégnée d'italianisme à Dijon, de ses premiers travaux à Avignon — une ville certes où l'influence transalpine se fait aussi sentir, — à Clermont, à Paris, où il rentre enfin dans la véritable tradition nationale ? Croit-on que nous n'aurions pas intérêt à discerner plus à fond ce qu'il a pu emprunter aux musiciens qui l'entouraient et qui, sauf les plus grands, et encore ! nous demeurent presque entièrement inconnus ? C'est son œuvre à coup sûr, non point sa personne, qui nous importe. Mais les événements, les hasards de sa vie ont réagi puissamment sur lui. Le milieu où il a grandi, où il a vécu doit expliquer en grande partie ses créations, qu'il en ait subi l'influence en la transformant ou qu'il ait appliqué ses forces puissantes à la rejeter. Pour s'intéresser vraiment à un homme, pour avoir la pleine intelligence de son œuvre, il est nécessaire de le connaître ; et est-ce le connaître que se résigner à ignorer tout de lui-même ? « Les grossières poteries d'Hissarlik m'ont fait mieux aimer l'*Illiade* et je goûte mieux la *Divine Comédie* pour ce que je sais de la vie florentine au XIII^e siècle. » Paroles justes et profondes : et ceux qui voudront retracer de nos artistes nationaux une image vivante et fidèle feront bien de méditer cette pensée de notre Anatole France. S'il eût su quelque chose de la vie musicale de la France en la fin du XVII^e siècle, Fétis se serait gardé de défigurer aussi complètement la personnalité de Rameau et son œuvre. Tout reste à faire pour parler dignement de ce grand musicien. Et ces quelques notes n'ont d'autre ambition que d'être de quelque utilité à qui voudra entreprendre cette tâche.

HENRI QUITTARD.

même année, Rameau se qualifie « bourgeois de Paris », sans autre titre. Il ne dut sans doute garder ce poste que peu de temps, puisqu'il n'en prend le titre sur aucun de ses livres de clavecin imprimés plus tard. Il ne reste rien à ce sujet dans les archives de cette communauté. Le catalogue de sa bibliothèque qui nous est parvenu (Archives nationales) ne renferme rien de lui. Toute la musique s'y borne aux « Symphonies des opéras de M. de Lulli ».

La Déclamation lyrique et l'enseignement du Chant.

(Fin)

Résumons maintenant les indications données pour les classes. En 1783 : déclamer ; gestes justes et arrondis. 1822 : répétition et mise en mémoire ; enseignement et exercices de déclamation lyrique (?). 1848 : mise en scène ; indication du sentiment ; action dramatique ; style, mouvement ; ressources et procédés de l'art lyrique. 1892 : étude et application de la prosodie française ; étude et application de la déclamation à la parole chantée ; maintien ; mimique appliquée musicalement et mouvement dans le chant ; connaissance des principaux drames musicaux depuis Lulli.

Quoique nous ayons analysé chacun des points ci-dessus dans le courant de notre travail, que nous ayons fait entrevoir la confusion qu'ils donnent et l'ambiguïté des termes employés, on pourrait cependant prétendre que c'en est assez pour rendre net et précis un programme d'étude de la déclamation lyrique.

Eh bien, nous nions formellement la possibilité d'établir, avec ces éléments, celui qui répond au *desideratum*.

Pour terminer, nous produirons notre plus victorieux argument, celui qui exprime le chaos dans lequel on se trouve et qui nous donne raison. Nous l'empruntons au secrétaire de la sous-commission de 1892, M. d'Indy.

« En ce qui concerne les classes de déclamation lyrique qui seraient
« ainsi dénommées à l'avenir (1) pour tenir compte de la tendance de
« l'art moderne à upprimer toute démarcation entre l'opéra et l'opéra
« comique (2), tendance accusée surtout par la disparition presque
« complète du dialogue parlé, LEUR UTILITÉ avait d'abord *soulevé des*
« *objections* tirées principalement de la *crainte d'empiètement* de leurs
« titulaires *sur les attributions des professeurs de chant* (3), OU D'UN
« DOUBLE EMPLOI *avec les classes de ces derniers* COMPLÉTÉES *par le cours*
« *de maintien* dont la fréquentation est dès à présent obligatoire pour
« leurs élèves. »

Ainsi, il n'y a pas besoin de déclamation lyrique ! A quoi bon ? Pour-

(1) On juge que l'on a un peu abusé des dénominations.

(2) Nous avons vu qu'en 1808, et avant l'art moderne, on avait déjà dit *déclamation lyrique* pour les deux genres : opéra et opéra comique.

(3) On semble comprendre qu'il y a certaines choses qui touchent véritablement au chant, mais quoi ? On ne sait l'analyser, sans cela il n'y aurait aucun risque d'empiètement.

quoi faire, puisqu'il y a des classes de chant et de maintien? mais rassurons-nous, suivons :

« On a dû pourtant reconnaître qu'elles constituent le TRAIT D'UNION
« indispensable entre *l'école et le théâtre*, qui ne peut se passer d'ar-
« tistes exercés à *jouer et à chanter ensemble* et instruits à mettre *le geste*
« approprié *sous l'accentuation* exacte, ensemble à la fois complexe et
« coordonné de conditions que ne sauraient réaliser des enseignements
« épars. »

C'est dit! Voilà donc enfin le grand rôle d'art qu'est appelée à jouer cette classe-Protée. Elle n'est pas très utile, mais elle est un « trait d'union » entre l'art et le métier. Elle constitue un exercice pour habituer les élèves à jouer ensemble. Charmant! Cela nous rappelle certaines écoles où l'on joue pour bien apprendre, au lieu d'apprendre pour bien jouer. Quant au geste approprié, nous demandons qui déterminera : 1^o le geste, dont la science est absolument ignorée (1); 2^o l'appropriation sous l'accentuation. (Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire?)

Encore non, mille fois non! *Metteur en scène* ou *appropriateur de gestes* : pour faire cette besogne, il est inutile de passer sa vie à cultiver un art, de chercher à déterminer les règles et les lois naturelles qui régissent le beau, à observer les exceptions apportées par le jeu des passions, exceptions qui viennent en rompre sans cesse l'harmonie, pour donner par elles le sentiment de chaleur et de vie. Il suffit d'avoir une brochure qui indiquera à l'élève s'il doit aller à droite, à gauche ou en avant, etc., et d'avoir assez de sens pour ne pas laisser l'index indiquer le ciel quand il s'agit de montrer la terre.....

Un dernier mot de citation.

Il y a une note annexe au rapport de M. d'Indy avec ce titre : « pro-
« gramme et méthodes d'enseignement. »

« M. d'Indy a saisi la sous-commission d'un projet de réforme de
« l'enseignement très complet et très approfondi, dont la belle or-
« donnance et la rigueur de doctrine l'ont frappée. »

« Ce projet dont l'idée fondamentale était la division de chacun des
« enseignements professés au Conservatoire en deux degrés correspon-
« dant, l'un à l'éducation *technique* qui tend à rendre l'élève maître de
« son instrument, et l'autre à l'éducation *artistique* destinée à lui incul-
« quer, avec une complète connaissance de la littérature de cet instru-
« ment, le sentiment du style propre à chaque œuvre et du genre d'in-
« terprétation qu'elle réclame. »

(1) Del Sarte, seul, a déterminé des règles et des lois du geste que nous avons publiées dans notre ouvrage : *Physionomie et Gestes* (Quantin, 1896).

« Les représentants du corps professoral ont fait valoir que la division en deux degrés s'opérait d'elle-même dans leurs cours..... »

« Quant à la *démarcation* rigoureuse des études *techniques* et des études *artistiques*, tous se déclaraient impuissants à la tracer et niaient absolument qu'il fût possible de séparer, dans l'explication d'un morceau ou la correction d'une leçon, les indications de justesse, de rythme, d'agilité, des indications de style et de sentiment. »

Aussi la sous-commission « a trouvé formulée, avec une si heureuse propriété de termes dans le projet élaboré en 1870, la distribution de l'enseignement du chant en trois degrés qu'elle ne peut mieux faire à ce sujet que de reprendre la rédaction de sa devancière. »

Or, à notre avis, toute la question peut se circonscrire maintenant sur la « démarcation des études techniques et artistiques ». Nous allons tâcher d'en démontrer non seulement la possibilité, mais la réalité. Nous verrons que le chant proprement dit est la partie technique ; que cette partie a un commencement et une fin, et que la partie artistique qui la suit, quoique définissable dans ses moyens, est indéfinie dans son application et est véritablement l'esthétique de l'art lyrique.

DE L'ART LYRIQUE

L'art lyrique, dans son ensemble, se compose de trois éléments très distincts : *le son*, *le style*, et *l'expression*, c'est-à-dire un élément matériel, un élément intellectuel et un élément animique.

De l'élément matériel, sensible, vital, — du son, — découle l'*étude de la vocale ou l'ensemble des exercices pratiques pour l'éducation de l'instrument humain appelé : instrument vocal*.

L'ART VOCAL, dont la fin s'adresse au sens, forme, dans l'art lyrique, l'*art d'émouvoir*.

La vocale contient trois grandes études :

1° La respiration ; 2° les émissions ; 3° les registres et l'homogénéité.

Le travail de gymnastique destiné à développer l'étendue et la puissance, à donner la douceur, la souplesse, s'appelle : *poser la voix*.

La pose de la voix est parfois chose délicate. Cette étude peut se séparer complètement de celle du chant proprement dit ; mais comme un bon maître de chant ne doit pas ignorer cette partie fondamentale de son art, qu'elle est nécessaire à son enseignement, nous nous sommes demandé pourquoi il y avait des spécialistes de pose de voix, qui souvent n'ont jamais chanté eux-mêmes, ou qui parfois ont chanté fort peu et

même fort mal, comme si l'on pouvait admettre que l'on puisse enseigner une chose sans en connaître à fond l'utilisation, c'est-à-dire l'application. L'étude du son est purement du domaine du professeur de chant, et lui seul doit être apte à la diriger de manière à tirer parti de l'organe pour la fin que cette étude se propose : *l'exécution musicale de paroles, selon le caractère du rythme, de la mélodie et de l'harmonie.*

L'ÉTUDE DU STYLE VOCAL : *le chant proprement dit est l'ensemble de règles et moyens techniques pour arriver à l'exécution.* Les règles du style sont d'ordre intellectuel et forment, dans l'art lyrique, *l'art d'intéresser.*

Là, nous trouvons, 1° l'étude des voyelles et des consonnes (prononciation); la prosodie; le sens littéraire de la phrase; — 2° l'étude des mécanismes vocaux : agilité (1) — gammes, arpèges, trilles, agréments, fioritures; — 3° l'étude des différentes manières d'être du son relativement à l'intensité et au mouvement, c'est-à-dire les nuances.

Or n'y a-t-il pas, dans ces trois sujets d'étude, ample matière à une technique très importante? Et la preuve que le chant est une chose spéciale, laquelle est bien le fruit du raisonnement, de la science et de la méthode, c'est que l'on voit tous les jours de fort belles voix avec de l'expression et sans style, et que l'on peut avoir du style, vulgairement de la méthode, avec ou sans expression, et une très mauvaise voix. On naît avec une belle voix, on peut avoir une nature expressive, mais le style s'apprend.

Comment établir le style vrai pour en extraire une technique? Il faut d'abord bannir cette expression ridicule en science et en art : le bon goût. Le bon goût de qui? D'un professeur, qui lui-même l'a acquis d'un autre maître qui avait également bon goût? Mais si, ce qui arrive souvent, un professeur n'admet pas le bon goût de son voisin, ayant un autre goût que lui, lequel des deux aura bon ou mauvais goût? Nous n'en sortirons pas et nous dirons, nous : Il y a des lois physiques, mathématiques : lois de pesanteur, d'équilibre, d'attraction, etc., dans les manifestations du chant. Et c'est parce qu'elles sont ignorées des élèves que nous avons si peu d'artistes.

Les chanteurs s'instruisent au contact de l'exemple et de l'imitation; ils ont une certaine habitude d'interprétation recueillie dans un certain nombre de morceaux qui les ont formés, et c'est tout.

Il nous serait facile de donner de nombreux exemples des lois dont

(1) Nous appelons l'agilité, mécanisme vocal, comme la prononciation, mécanisme buccal. On peut avoir la voix très bien posée sans posséder de bons mécanismes. Cela résulte d'actes instinctifs et physiologiques dans le premier cas, et dans l'autre d'un manque de technique.

nous parlons plus haut, et que nous voudrions voir enseigner, mais il existe sur cette matière un ouvrage des plus remarquables, et que nous ne saurions trop recommander, relativement à la technique des nuances d'après le rythme (1). Or les voyelles et les consonnes, les mécanismes de l'agilité vocale sont également basés sur des principes scientifiques formant une technique bien nette, absolument définissable, et qui est pour nous l'art du chant ou le style vocal.

Mais, dira-t-on, vous assimilez le chanteur à une sorte de machine bien équilibrée, bien homogène, et dont la perfection même, que vous imposez, donnera à l'exécution d'autant plus de monotonie et de froideur qu'elle sera plus grande. D'abord, il n'y aura ni monotonie, ni froideur avec une *voix bien émise*, une *prononciation intelligente* et des *nuances bien observées* ; de plus, notre artiste lyrique n'est pas complet, et c'est ici qu'intervient notre troisième élément : *l'expression*, que nous envisageons comme étude de déclamation lyrique.

Art de l'expression lyrique ou déclamation lyrique.

La déclamation lyrique est l'ensemble des moyens expressifs appliqués au chant, dont la fin s'adresse à l'âme et qui forme, dans l'art lyrique, l'art de convaincre.

Les moyens expressifs sont ceux que nous fournissent la voix, le style et en plus la mimique.

Nous entrons ici dans un domaine bien différent de ceux que nous avons parcourus. Nous retrouvons à nouveau *tous les éléments* divers que nous avons dû étudier, mais *complètement transformés* et sous des aspects extraordinairement variables. Plus de règles ni de lois absolues ! La respiration diaphragmatique préconisée devient quelconque ; saccadée, violente, haletante, sifflante, oppressée, etc., pour traduire la rage, la fureur, la douleur physique, la douleur morale, l'effroi.

L'émission n'est plus claire ou sombrée, elle colore le son de mille teintes, ajoutant des impressions de tendresse, d'âpreté, de froideur, de fureur... ;

L'homogénéité elle-même se désagrège ; il se produit des heurts, des oppositions ;

La prononciation, qui devait être pure et correcte, se modifie : elle devient molle, hésitante, exagérée, incisive.

Le trille, les roulades, la cadence, etc., au lieu d'une parade de vir-

(1) *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, par Mathis Lussy. Heugel, Paris, 1883.

tuosité, se transforment en rires, en coquetteries, en de folles expansions, et, dans la force, en de magnifiques exaltations.

Les nuances *forte* et *piano*, qui, dans le chant, n'étaient qu'une *quantité* sonore du plus au moins, se changent en *qualité* sonore. Le *forte* sonne l'exaltation, crie la passion, hurle la vengeance ; le *piano* devient un *dolce*, chante les extases, soupire les tendresse et les enlacements.

S'il perd sa douceur, le *piano* se métamorphose et devient alors la crainte, l'effroi, la vengeance concentrée, etc.

Les mouvements, eux, varient entre les sentiments d'agitation, de calme et d'aspirations idéales.

Le *rallentando* devient dans la passion le *stentato* ; dans le calme, l'affirmation ; dans la douceur, la terminaison de la pensée dans le vague et l'infini.

L'*accelerando* grandit avec l'émotion du sujet et arrive au *tempo rubato* qui, dans l'excès de la chaleur, semble le désordre, et comme les caprices d'une flamme.

Tout, donc, prend une forme différente qui s'éloigne plus ou moins des principes absolus. Tout, jusqu'à la justesse, oui, la justesse aussi se modifie ! La justesse tempérée qui n'est qu'arbitraire, la justesse mathématique qui n'est que relative, cèdent à la justesse passionnelle. La *justesse passionnelle* est le produit d'une attraction particulière qui fait qu'un son peut être fort éloigné de la justesse théorique, sans se confondre pour cela avec un son faux (1).

Ce point très délicat de la justesse passionnelle peut donner, pour les autres éléments ci-dessus, et par analogie, l'idée de leur transformation artistique sous l'empire des émotions. Ajoutons que l'âme seule peut régler l'intensité et le degré des modifications expressives qui doivent *transformer*, sans jamais *déformer*.

Tous les modes d'expression dont nous avons parlé sont-ils réellement du domaine vocal ? Non, ce sont véritablement des moyens déclamatoires appliqués à l'art du chant, c'est-à-dire à une voix assouplie, à une intonation fixe, déterminée, à une mesure réglée, arrêtée par le compositeur ; de là l'appellation de : *déclamation lyrique*.

C'est la partie la plus difficile, la plus complexe de l'art lyrique. Surgissant de l'âme, nous avons, dans le domaine scientifique qui en découle, à en connaître la psychologie. Partie considérable qui touche aux

(1) Nous avons entendu certains chanteurs de la Bohême employer la justesse passionnelle d'une manière très caractéristique et avec une extraordinaire intensité d'expression.

sommets les plus élevés de toutes les questions qui se rattachent à l'étude de l'homme ; à l'étude de toutes les passions bonnes et mauvaises qui l'agitent et qui agitent ceux qui l'entourent ; à celle des caractères, des époques, des milieux sociaux où elles se meuvent. Pour cela il faut trois choses : de la sensibilité, un peu d'intelligence et de l'imagination.

On n'apprend pas à avoir de la sensibilité, mais on arrive à développer celle que l'on possède par une fréquente mise en action. On peut en dire autant de l'intelligence et de l'imagination. Quant à l'exécution, bien que l'expression dépende de l'intensité des mouvements de l'âme, comme nous l'avons dit plus haut, il n'en reste pas moins un certain côté pratique qui implique la connaissance profonde de la voix et du chant, qui s'apprend et qui doit figurer au programme des études de la déclamation lyrique.

Il est certain que ce n'est pas au premier essai que l'on saura réaliser les respirations expressives, le coloris des émissions qui substitue parfois la compression, l'étreinte laryngienne à l'expansion ; les combinaisons des nuances et des mouvements qui sont à l'infini et qui doivent s'adapter juste au sentiment. Certaines natures sont plus aptes les unes que les autres à s'assimiler les impressions qui doivent ensuite s'extérioriser : ce sont les privilégiés de l'art, ce sont les artistes de demain. Quant aux autres, faute de l'étincelle de vie que nul enseignement ne peut donner, qui ne s'achète ni ne se vend, ils auront du moins par cette étude acquis des principes qui leur permettront de tirer de leur nature tout ce dont elle sera susceptible.

Quelques mots, à présent, sur une étude absolument indépendante et qui cependant doit se joindre à une bonne déclamation.

Nous voulons parler de la mimique. La mimique doit faire partie de la déclamation lyrique parce qu'il n'est pas d'expression possible sans elle. Je ne parle pas ici du mouvement des bras et des jambes, qui n'est, le plus souvent, qu'une conséquence, mais de la véritable expression : la physionomie qui, elle, peut influencer d'une façon directe sur la qualité sonore. Par exemple, si nous chantons un air en riant ou en faisant la moue, nous pourrions constater que, sans rien changer au son proprement dit, à l'émission laryngienne, le timbre de la voix sera complètement modifié par la seule mimique de la bouche.

Si maintenant nous examinons les conséquences de la mimique de la bouche, nous verrons qu'une bouche riante tend à faire lever la tête, à porter le buste droit, en somme, à disposer l'être entier à l'expansion. (Le contraire pour l'autre cas.) De sorte que l'action d'un petit

agent musculaire peut prendre une valeur considérable par la répercussion expressive qu'elle détermine dans la totalité du corps. Nous citerons encore, pour preuve convaincante, le mouvement si léger des paupières. Essayons de les écarquiller fortement et essayons ensuite dans cet état de remuer le corps : nous aurons l'air d'un fou. Pourquoi ? Parce que l'excentration des paupières seules est le résultat de la *stupeur* qui fige et paralyse en quelque sorte le corps entier.

Une bonne mimique est donc nécessaire, non seulement pour la justesse du sentiment à exprimer, mais aussi pour le caractère vocal même. Pour cette raison, elle en impose l'étude sous la direction du maître de déclamation lyrique, et, en plus, parce que le geste est parfois déterminé par la combinaison musicale. Là où un comédien verrait un certain geste, l'artiste chanteur en trouvera un autre comme indiqué par le compositeur. Or nous ne devons pas substituer une manière de voir à celle du musicien sans défigurer son œuvre. Il faut alors envisager le geste au point de vue particulier des éléments musicaux qui l'accompagnent.

Quant à ce que l'on appelle ordinairement : la mise en scène, ce n'est pas un art (1). C'est ce que nous appellerons le métier théâtral. C'est une combinaison d'habitudes, d'expériences, de conventions et d'effets relatifs au public. C'est pourquoi, si nous l'admettons comme adjuvant à la déclamation lyrique, nous ne voulons pas la comprendre dans le nombre des éléments artistiques que nous avons vus.

CONCLUSION

Nous croyons avoir suffisamment démontré que l'étude de la vocale et celle du chant proprement dit doivent être basées sur des données positives. La vocale est incontestablement soumise à des lois physiologiques ; le style dépend des lois de la logique, dans ce qui touche au sens des mots, à leur prononciation ; des lois de relations, qui existent entre les notes, les groupes de notes, les phrases musicales, selon le rythme, le dessin mélodique et l'harmonie.

Ces études sont donc réellement des études *techniques*.

La science de l'art du chant, dirai-je, relève d'un programme précis dans son application. Quant à la déclamation lyrique, on peut dire d'elle, dans une certaine mesure : *l'expression est l'exception aux règles du style*. Celui-ci est le fond, celle-là la forme variable à l'infini ; l'accident,

(1) Nous ne parlons pas ici de la mise en scène au théâtre : la décoration, les costumes, le groupement des personnages, leur action d'ensemble, etc., qui tendent à réaliser la conception imaginative de l'auteur. Cela est *l'art scénique*.

l'imprévu, l'individuel qui forme une étude spéciale et est l'*esthétique de l'art lyrique*. Elle embrasse la psychologie, la philosophie et toutes les connaissances qui peuvent éclairer dans la recherche du beau et du vrai.

Cette étude de l'expression dans le chant, magnifique, intéressante, profonde, nous l'avons toujours comprise comme celle de la déclamation lyrique qui, nous l'avons fait voir, n'avait jamais été définie ni formulée.

Puisse ce petit exposé être accueilli avec intérêt par ceux qui le liront, artistes ou dilettanti ayant foi dans l'élévation des sentiments que peut provoquer cet art merveilleux : l'Art lyrique.

ALF. GIRAUDET, *de l'Opéra*,

Ex-professeur de déclamation lyrique
au Conservatoire national de musique
et de déclamation.

Les festivals wagnériens au théâtre du Château-d'Eau. — Représentations « modèles » ? non, sans doute : le mot a été prononcé, mais j'aime à croire qu'il est dû à quelques amis zélés, soucieux d'assurer le succès financier de l'entreprise. Les organisateurs de ces festivals savent comme nous que les drames lyriques de Wagner devraient d'abord être chantés en allemand, puis joués dans de tout autres conditions. MM. Cortot et Schutz, grâce à de précieux concours, n'en donnent pas moins une série de fêtes musicales qui font honneur à Paris. Il est dommage que pareille manifestation d'art n'ait pu avoir lieu qu'en revêtant un caractère anormal. C'est, en France, notre défaut coutumier. On se décide, sur le tard, à monter tel drame de R. Wagner qui, dans plusieurs autres pays, fait partie du répertoire courant : mais le jour où on se décide, on le fait savoir, à grand fracas, *urbi et orbi* ; on met les fauteuils de balcon à 25 francs et on prétend n'avoir pas de rivaux... Nous n'arrivons que par un effort tardif, exceptionnel et éphémère, mais qui veut dépasser le but, là où quelques-uns des autres peuples sont paisiblement installés depuis longtemps. Il est difficile de dire quelle action pourraient avoir les deux opéras récemment représentés sur le public parisien : je parle du public moyen qui paye un prix raisonnable pour sa place, et va au théâtre sans la préoccupation de trouver, le lendemain, tels et tels noms dans les gazettes. *Tristan* a déjà fait ses preuves dans nos concerts du dimanche, et son triomphe dans un théâtre régulier ne saurait être l'objet d'un doute. Il n'en est pas de même du *Crépuscule des Dieux*, peu intelligible quand on le présente isolément, et où quelques scènes sont fatigantes. Mais, à côté de certaines longueurs, que de pages admirables, d'une beauté exquise par sa grâce, ou écrasante par sa puissance dramatique ! Le lever du soleil, dans le prologue, le duo entre Gunther et Hagen, au début du 1^{er} acte (d'un rythme tout classique), le charmant trio des Filles du Rhin, avec son ruissellement de notes légères, ses caressantes inflexions mélodiques et ses coupes si nettes, — l'incomparable et tragique marche funèbre — ce sont là des choses qui, partout, subjuguent un auditoire. Plus on étudie cette musique de Wagner, plus on est frappé de sa sagesse, de son respect pour les traditions de l'écriture musicale ; plus on s'étonne de cette réputation de violence, de liberté outrancière

qu'on lui a faite pendant si longtemps — et que méritent seuls quelques disciples inconsiderés du Maître, moins appliqués à atteindre leur modèle qu'à le dépasser. Dans les représentations du Château-d'Eau, il faut mettre hors de pair, avec M. Cortot qui s'est révélé comme chef d'orchestre, M^{lle} Litvinne (Brunnhild), puis M. Dalmorès (Siegfried), M^{lles} Leclercq, Vicq, Deville (Filles du Rhin). Le reste, y compris les décors, est un peu trop... crépuscule d'art wagnérien.

Esthétique musicale. VI. — LE FORMALISME.

Je ne me flatte nullement d'avoir réfuté, dans les articles déjà publiés ici, les acousticiens et les physiologistes qui réclament pour eux seuls le privilège d'expliquer l'art musical. Je me suis contenté de signaler quelques graves lacunes de leurs théories. Je prends congé d'eux en ce moment pour passer en revue des doctrines d'un autre ordre.

On reproche souvent à l'esthétique ses tendances à trop généraliser, ses constructions *a priori*, ses fragiles et vains palais d'idées. Trop souvent, en effet, elle a négligé de prendre, dans l'expérience et dans des groupes de faits bien définis, la base de ses études. Elle a ressemblé, plus d'une fois, à ce monstre dont parle Shakespeare dans *Otello*, et qui « se nourrit de sa propre substance ». Ici, je ne perdrai jamais de vue le fait spécial dont il s'agit ; ce que je demande, c'est qu'on m'explique à quoi tient la différence qu'il y a entre une phrase *musicale*, et une phrase qui (tout en étant correcte) n'est pas ou est très peu musicale.

Il y a d'abord un groupe d'idées qu'il suffira de mentionner, parce que leur nature les place en dehors de tout débat. Ce sont les explications théologiques. Ceux qui se sont un peu occupés d'histoire musicale connaissent ce dessin d'un manuscrit de Saint-Gall où l'on voit une colombe toucher de son bec l'oreille du pape saint Grégoire pendant qu'il dicte à un scribe les chants de l'Eglise latine. Le plain-chant serait donc l'œuvre du Saint-Esprit. Cette même légende se retrouve en Abyssinie et chez les Arméniens (1), avec des variantes. Sans vouloir établir de comparaison entre le christianisme et les autres religions, on peut rappeler que les Chinois, d'après une ancienne tradition, tenaient leur échelle musicale d'un oiseau miraculeux (2). Les Hindous pensent que la musique a été inventée par Brahma et que les théorèmes musicaux sont l'œuvre des dieux. D'après la croyance japonaise primitive, la déesse du Soleil s'étant un jour retirée dans une caverne obscure, les dieux inventèrent la musique pour faire sortir la déesse de sa retraite (ainsi s'explique l'habitude qu'ont certaines peuplades orientales de chanter et de battre le gong au moment d'une éclipse). Les Javanais disent que la musique de leur orchestre (*gamelan*) vient du ciel et « qu'ils ont, là-dessus, une longue histoire... » Le peuple Asaba (Niger) croit que la musique a été apportée dans le pays par un chasseur nommé Orgadié, natif d'Ibuzo, au retour d'une expé-

(1) Voir Villoteau, *Description de l'Egypte, Etat moderne*, I, p. 741.

(2) Quelques-uns de ces faits sont énumérés dans le livre de R. Wallascheck (*Primitive music*, Londres, 1893).

dition dans une forêt épaisse où il avait entendu le chant et la danse des Esprits. Le peuple Nahua (Amérique du Nord) croit que le dieu Tezcatlipoca fit un pont, du soleil à la terre, pour apporter aux hommes la musique. On connaît les légendes des Grecs antiques : d'après eux, l'art du chant est l'œuvre des Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne ; Hermès est le dieu de la lyre et Apollon celui de la cithare ; le premier flûtiste est un Silène, Marsyas. L'esprit général de ces explications se retrouve parfois chez les modernes. Elias Salomo (prêtre périgourdin qui vivait à la fin du XIII^e siècle) écrit ceci : « Il est certain que la musique a été créée par Dieu en même temps que les anges, puisque la fonction des anges est de louer Dieu, et que c'est aussi l'objet de la musique (1). » — Dans tous les pays du monde où il y a des hommes on trouve un commencement de musique (constitué surtout par le rythme) à côté d'un langage articulé ; et l'origine de cette musique est considérée comme surnaturelle. Je ne crois pas qu'on en puisse dire autant des arts du dessin, au moins pour la question des origines. Le fait à retenir semble être que partout, même dans les civilisations les plus grossières, on a eu une haute idée du pouvoir de l'art musical et que, à tort ou à raison, on n'a pas cru pouvoir l'expliquer par l'empirisme.

Sans insister sur ces croyances et ces mythes, dont il serait cependant intéressant de chercher une interprétation, j'ai hâte d'aborder l'examen de doctrines sur lesquelles la raison et la critique ont plus de prise.

Dans cette revue préliminaire, l'ordre chronologique est moins important qu'une classification rationnelle. Je commencerai par la doctrine la plus générale et la plus simple, et, je crois, la plus facile à réfuter. Elle est en même temps très célèbre. On a beaucoup écrit sur elle, mais il est impossible de ne pas en parler.

I. — *Le formalisme artistique* : Hanslick.



(Mendelssohn.)

Le formalisme est la doctrine qui fait consister la beauté d'une œuvre d'art non dans les sentiments, les pensées ou les objets qu'elle exprime, mais uniquement dans les rapports des diverses parties dont cette œuvre d'art est faite.

(1) « Constat cum ipsa creatione Angelorum eandem (musicam) creatam fuisse ; nam proprium est eis laudare Deum ». (*Scientia artis musicæ*, dans Gerbert, t. III, p. 17 a.) — Cf. la vision de saint Ignace, évêque d'Antioche (dans l'*Histoire ecclésiastique* de Socrate, VI, 8) ; celle de Grégoire le Grand (dans les *Moines d'Occident* de Montalembert, II, p. 163-4) ; celle de Mesrop chez les Arméniens (dans Viltoiseau, *Descr. de l'Égypte. Etat moderne*, p. 767), etc... On peut ranger dans la même catégorie les explications de l'art par symbolisme et par raisonnement *a priori*. Un texte entre mille : « Si les anciens ont d'abord créé quatre modes, c'est qu'ils raisonnaient ainsi (*sillogisabant hoc modo*) : l'art doit ressembler à la nature ; or, dans la nature, la division par quatre est générale : il y a quatre saisons, quatre parties du monde, quatre éléments, quatre qualités premières, quatre vents principaux, quatre complexions, quatre vertus de l'âme, et ainsi de suite. » (*Cujusdam Carthuensis monachi tractatus de musica plana* ; dans Coussemaker, t. II, p. 435.)

En littérature, par exemple, elle tient compte de la composition, du style, du choix des termes, de la syntaxe (au sens le plus large de ce mot), du rythme, de la sonorité de la période ou du vers ; mais elle se désintéresse du sens exprimé. Elle dit avec Herbart : « la beauté d'un temple n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans ». Très hardie et très paradoxale s'il s'agit de juger l'œuvre des grands poètes (Eschyle, Dante, Shakespeare, Goëthe) ou de certains prosateurs (Voltaire, Rousseau, etc.), cette doctrine paraît moins agressive contre le sens commun si on l'applique à l'art musical, lequel, n'associant pas de concepts, n'a jamais la clarté analytique du langage commun. C'est ce qu'a fait E. Hanslick dans l'opuscule intitulé *vom Musikalisch Schönen* (*Du beau musical*), paru en 1854, et dont la renommée est attestée par de nombreuses éditions (1). Très estimé par les uns, très combattu par les autres (2), cet opuscule présente quelques excellentes idées à côté de lacunes énormes qu'il me suffira, je l'espère, de signaler. Pour résumer, à l'aide d'une analogie, mon opinion générale sur Hanslick, je dirais volontiers qu'il a parlé de la musique un peu comme notre Boileau a parlé de la poésie dans son *Art poétique*. Il a souvent la solidité de jugement de Boileau ; il lui manque un certain sens de la couleur et du pouvoir de l'imagination ; son classicisme est étroit ; il raisonne plus qu'il n'observe ; sur l'histoire de la musique, sur ses humbles commencements, ses attaches profondes avec la vie, sa diversité ethnographique et son caractère social, il ne dit absolument rien. Enfin, ses conclusions me semblent inacceptables pour deux raisons : 1° il a méconnu une double série de faits que l'esthétique musicale, à moins d'être un jeu d'esprit, ne saurait négliger ; 2° pour expliquer le beau musical, il entre dans une voie qui est excellente ; mais il s'arrête à mi-chemin, et tourne court en concluant sur une métaphore inexacte.

Voici un résumé de ses idées :

« On dit en général que le but et la fonction de la musique sont d'exprimer et de provoquer certaines passions ; et on considère le sentiment comme

(1) Ed. Hanslick, né à Prague en 1825, professeur d'esthétique et d'histoire musicale à l'Université de Vienne, critique musical dans divers journaux (la *Wiener Zeitung*, la *Neue freie Presse*, etc...), a écrit les ouvrages suivants : *Histoire du concert à Vienne* (1869) ; *l'Opéra moderne* (1875) ; *Stations musicales* (1880) ; *Journal d'un musicien* (1892), etc... Il a aussi collaboré à deux publications illustrées : *Galerie des musiciens allemands* (1873), *Galerie des musiciens français et italiens* (1874). Avant de s'occuper de musique, Hanslick était un jurisconsulte pourvu de fonctions et de titres officiels.

(2) Voir en particulier : *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Æsthetik*, par le Dr. Ottokar Hostinsky, Leipzig, 1877. L'auteur défend Hanslick et pense que sa thèse se rattache moins à la doctrine de Herbart qu'à celle de Hegel et de Vischer, ce qui est difficile à admettre, mais importe peu. — *Das Musikalisch-Schöne, ein Beitrag zur Æsthetik der Tonkunst*, par le Dr. Adolph Kullak, Leipzig, 1858, et *Dr. Hanslicks, Lehre vom Musikalisch-Schönen*, par le Dr. Cte Laurencin (1859). Ces deux derniers sont hostiles à Hanslick ; Laurencin le réfute phrase par phrase, au nom de Hegel, dont il appelle les écrits : *la Bible de la vraie science*. Je n'ai rien tiré de ces deux ouvrages pour la présente étude. — Cf. *L'Esthétique moderne en Allemagne*, par P. Moos (p. 79 et suiv.).

étant le contenu de l'œuvre musicale. — Cette double assertion est fautive et inadmissible : tout art a la faculté, mais nul art n'a le privilège exclusif d'agir sur notre sensibilité ; on ne nous renseigne donc pas sur la vraie nature de la musique, quand on nous parle de ses rapports avec nos sentiments. En outre le pouvoir émotionnel de la musique n'a pas le caractère de nécessité, de permanence et de netteté bien définie qu'il faudrait pour fonder sur lui le principe de l'esthétique musicale. — Ce qui nous plaît, dit-on, dans une mélodie, ce n'est pas la phrase elle-même, mais ce qu'elle contient, ce qu'elle signifie : c'est le murmure de la tendresse, c'est le tumulte d'une révolte, etc. — Certes, la musique exprimera le *murmure* ; mais la *tendresse* ? non pas ; le *tumulte* ? d'accord ; la *révolte* ? aucunement. Il faut distinguer. La musique peut bruire, susurrer, mugir ; mais *l'amour*, *la colère*, *la haine*, etc... sont et restent dans le cœur. Représenter un sentiment déterminé ne peut pas appartenir à l'art musical. Un sentiment, en effet, suppose toujours un processus historique et réel que l'intelligence seule peut exprimer à l'aide de concepts. Or la musique est un langage indéterminé ; elle n'a pas de concepts. Que représente-t-elle donc ? le *dynamisme* des sentiments, pas autre chose : le *mouvement* d'un état psychique, sa rapidité, sa lenteur, sa force, sa faiblesse, sa marche ascensionnelle, son déclin, rien de plus : or le mouvement est une propriété du sentiment ; ce n'est pas le sentiment lui-même.

« Qu'est-ce donc que le beau en musique ? »

« C'est une chose « *spécifiquement musicale* », c'est-à-dire une chose dont il faut chercher la raison dans la musique elle-même, dans les sons et leur arrangement, non dans un contenu d'origine extérieure à la musique.

« L'élément générateur de la musique, c'est le son (à vibrations périodiques) ; son essence, c'est le rythme : le matériel qui sert à la création musicale, et dont les ressources sont d'une richesse pour ainsi dire infinie, c'est la combinaison de l'ensemble des sons en constructions mélodiques, harmoniques, rythmiques. On demandera ce qu'expriment ces arrangements sonores ? je répondrai : *des idées musicales*. Le contenu de la musique n'est autre que celui-ci : *des formes sonores en mouvement*. Il y a un art ornemental qui peut nous permettre de comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en étant belles, ne contiennent aucun sentiment précis : cet art, c'est celui de *l'arabesque*. Imaginons des arabesques qui, au lieu d'être inertes et mortes, se formeraient elles-mêmes devant nos yeux, comme l'œuvre d'un esprit artistique appliqué à traduire par le mouvement des lignes une incessante fantaisie : n'est-ce pas là une image exacte de la musique ? »

Telle est, en substance, la doctrine de Hanslick. Le lecteur peut tenir ce résumé pour impartial et exact, car c'est un partisan du célèbre critique viennois qui l'a fait en choisissant les phrases caractéristiques d'une thèse qu'il voulait défendre. Je me suis presque borné à traduire (1).

On peut, dans cet exposé, distinguer deux parties. Dans la première, Hanslick refuse à la musique le pouvoir d'exprimer une passion déterminée et supprime pour ainsi dire les attaches de toute mélodie avec les sentiments concrets. Dans la seconde il s'applique à caractériser la vraie nature de la musique et il la compare à une suite *d'arabesques* sonores en mouvement. Il

(1) V. Hostinsky, *loc. cit.*

faut examiner ces deux points. Mais tout d'abord, on peut constater combien est étroite, combien pauvre et voisine du néant, la signification attribuée à la musique par une telle théorie. Hanslick commence par battre en brèche le sentimentalisme ; quand on le voit, immédiatement après, parler d'*idées musicales*, de beauté *spécifiquement musicale*, on s'attend à le voir préciser le rôle de la raison et donner une revanche, dans le domaine de l'intellectualisme, à un art dont il a contesté les titres traditionnels dans le domaine de l'émotion. Il n'en est rien. A ses yeux, le mot « idée » est synonyme d'« image », de « forme », rien de plus. Que reste-t-il de tout cela ? L'art musical est refoulé sur lui-même, des deux côtés à la fois : celui de l'intelligence et celui de la sensibilité. Cette arabesque à laquelle on le réduit est comme la ligne-frontière de deux grands empires qui subsisterait seule, après l'évanouissement de ces deux empires, celui de la passion et celui de la pensée. On songe aussi à la situation de l'homme entre deux maîtresses : l'une lui enlevait les cheveux blancs, l'autre les cheveux noirs. Ce qui subsiste, après une double opération de ce genre, c'est, nous dit-on, une forme spéciale de la beauté, *das specifisch musikalisch Schöne*. Et cette beauté, c'est une arabesque...

Hanslick raisonne ainsi : une passion a toujours un objet déterminé dont elle est inséparable. Ainsi, l'amour d'Otello n'est pas l'amour en général, c'est l'amour *pour Desdémone* ; celui de Roméo, c'est l'amour *pour Juliette*, etc... Or la musique est impuissante à désigner Juliette ou Desdémone : elle ne peut donc exprimer l'amour. Raisonnement vain, contredit par l'expérience ! En fait, ce qui nous touche dans l'œuvre d'un Berlioz, d'un Schumann, d'un Chopin, c'est la passion vivante que le compositeur y a mise ; et ce que nous regrettons, dans l'œuvre de tel compositeur secondaire et superficiel, c'est l'absence de passion. Voilà le point de départ du problème et ce qu'il faudrait expliquer. Un fait ne peut pas s'évanouir parce qu'une doctrine le déclare impossible. On pourrait répondre d'abord à Hanslick que certaines passions, les plus intéressantes peut-être, n'ont pas de but précis et déterminé, exprimable par des concepts. En outre, est-il exact de dire que la musique n'exprime point les passions parce qu'elle n'en reproduit qu'une qualité : le mouvement, *das dynamische* ? Voici un art, singulièrement expressif et tout réaliste, qui ne reproduit aucune des qualités du modèle vivant : sur une feuille de papier grande comme la main, un caricaturiste trace quelques lignes, et aussitôt (bien qu'il n'y ait pas de lignes dans la nature) un homme connu de nous revit devant nos yeux. Est-ce parce que le dessinateur a reproduit exactement les rapports des diverses parties d'une tête ou d'une personne ? il les altère presque tous ; il n'en respecte qu'un ou deux. On sait que certains caricaturistes refont maintes fois leur croquis en éliminant toutes les lignes inutiles, et que leur règle est d'arriver au maximum de ressemblance avec le minimum de traits. L'excellent résultat obtenu avec si peu de chose s'explique bien simplement par l'association des idées : grâce à elle, avec la rapidité de l'éclair, la pensée reconstruit un ensemble complet, à l'aide d'un détail. Le problème serait donc celui-ci : par quelles associations d'idées (à supposer qu'il n'y ait pas autre chose) arrivons-nous à considérer une *œuvre musicale* comme exprimant une *passion* (1) ?

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

(1) Question posée dans le 29^e problème musical d'Aristote.

Grand prix de Rome. — A la suite de l'audition des compositions pour le concours d'essai, qui a eu lieu au Conservatoire, six candidats ont été admis au concours définitif. Ce sont : MM. Kunc, Pech, Dupont, Bertelin, Ducasse et Ravel. Le jury était composé de MM. Saint-Saëns, Massenet, Paladilhe, Théodore Dubois et Lenepveu, membres de la section musicale de l'Académie des beaux-arts, assistés des jurés adjoints, MM. Widor, G. Fauré et Marty.

Jugement définitif le 28 juin.

Opéra-Comique : Conférence. — *Concert du 3 mai.* — M. d'Indy a parlé d'une manière fort intéressante des livrets et des librettistes de Lulli, Destouches et Rameau. Cette question du livret est une des plus graves et des plus difficiles qu'un musicien ait à résoudre : les tribulations d'un Rameau, à la recherche d'un homme qui voulût bien écrire de méchants vers pour lui, font vraiment pitié. Lulli fut plus heureux : il trouva un poète presque digne de ce nom, et sut en faire un collaborateur aussi docile que fécond. M. d'Indy nous a dit avec combien de soin Quinault écrivait un opéra, soumettant d'abord le plan à Lulli, qui approuvait, retranchait, corrigeait, puis le texte à ses confrères de l'Académie, apportant enfin l'ouvrage terminé à l'impérieux compositeur, qui souvent refusait ce que l'Académie avait adopté, faisait recommencer deux et trois fois des scènes entières. Ce système avait du bon : M. d'Indy l'a reconnu, en rappelant que le livret d'*Armide* n'avait pas vieilli au bout d'un siècle et put inspirer à Gluck un nouveau chef-d'œuvre. Scribe ne procédait pas ainsi ; et de fait l'on ne se représente pas M. Massenet où M. d'Indy remettant en musique les *Huguenots* ou *Robert le Diable*. De nos jours un certain nombre de compositeurs ont appris de Wagner à se passer de librettiste. Mais il n'est pas donné à tout le monde d'être un Wagner, et de réaliser en soi cette union de poète et de musicien à laquelle les Grecs eux-mêmes ont renoncé dès que leur musique est devenue savante. Peut-être Lulli était-il dans le vrai : peut-être un poète intelligent, et musicien lui-même, serait-il, pour le compositeur, un meilleur auxiliaire que le compositeur lui-même. Mais sans doute l'espèce est rare.

Le concert, où des chanteurs assez inégaux ont été accompagnés par M. d'Indy lui-même, a permis au public de se faire une idée approximative de l'accent pathétique de Lulli, de l'aimable facilité de Destouches, et du sentiment poétique de Rameau.

LOUIS LALOY.

Les Concerts. — Concerts auxquels nous avons été conviés ce mois-ci et qui ont été particulièrement brillants :

Les 4 séances données par FRANCIS PLANTÉ (v. plus haut) à la salle Erard, avec l'orchestre Colonne. — Le grand festival d'inauguration de la *Société des Concerts Modernes* (Trocadéro). — La première séance de la *Chanterie*, société de chant dirigée par M^{me} MARIE MOCKEL, à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes (les autres séances ont eu lieu les lundis 12 mai à 9 heures, et 26 mai ; la quatrième est fixée au 9 juin. Au programme : œuvres de Gascogne et Costeley, compositeurs français du xvi^e siècle ; Carissimi, Cimarosa, Bach, Mozart, Schumann, et l'école russe contemporaine). — Le concert donné à la salle

Pleyel par le pianiste MAURICE GALABERT, avec le concours de l'orchestre Colonne. — Le concert donné à la salle de la Société de Géographie, par M. SVEN KJELLSTRÖM (musique suédoise), avec le concours de M^{lle} LOLA DE PADILLA, M. EMIL SJÖGREN, HEDELIN et STENGER. — Le concert donné à la salle Pleyel par M^{lle} JEANNE D'HERBÉCOURT (piano) avec le concours de M^{lle} CHARLOTTE MELNO et de M. ARMAND PARENT. — Le 3^e récital d'orgue donné à la *Scola Cantorum* par M. J. HÆLING, organiste à la cathédrale de Rouen, avec le concours de M^{lle} MARIE WEYRICH. — Le *Festival franco-russe* (Trocadéro), avec le concours, entre autres nombreux artistes, de la *Société chorale d'Amateurs* (50 dames dirigées par M^{lle} ALICE STEINER), de MM. MOULIÉRAT et BOURDON, de MM^{lles} GERVILLE-RÉACHE, CATHERINE BAUX, de l'Opéra-Comique ; de M^{mes} OLGA DE MELGOUNOFF, ILLISH, TCHEMESOFF, SOKOLOWSKI-CARMINA, MANIA SEGUEL, virtuoses russes. — Le *Grand Festival* (Trocadéro), donné au profit des artistes de l'Opéra-Comique (loterie pour la caisse des pensions viagères), où furent entendus tous les artistes avec l'orchestre et les chœurs de ce théâtre, sous la direction de MM. LUIGINI, MARTY, GIANINI, BUSSE, H. CARRÉ, MARIETTI. — Pleyel (15 mai), le concert donné par le violoncelliste HOLLMANN, avec le concours de MM. WIDOR et RAOUL PUGNO. — L'audition des élèves du cours de piano et d'accompagnement dirigé par M^{lle} PEREZ DE BRAMBILLA et M. A. PARENT (salle Pleyel, 23 mai). — Les concerts de la *Société populaire de musique* (ancienne et moderne), dirigés par MM. R. BRUSSEL et P.-L. GARNIER.

— Le 2 juin, salle Pleyel, un concert sera donné par M. Jacques Thiébaud, compositeur belge, avec des chœurs composés de femmes du monde.

Ecole des Hautes Etudes Sociales (16, rue de la Sorbonne). — Voici la liste des cours et conférences de musique annoncés pour l'an prochain :

La mélodie dans la musique antique (6 à 8 leçons), par M. Th. Reinach. — *La musique antique et le chant grégorien* (id.), par M. Louis Laloy. — *La musique au Moyen-Age* (cours de quinzaine pendant un semestre), par M. Pierre Aubry. — (titre à fixer ultérieurement) par M. Georges Houdard. — *La musique française de la Renaissance* (cours de quinzaine pendant un semestre), par M. Henry Expert. — *Les Origines de l'Opéra* (cours), par M. Romain Rolland. — *La musique au XVIII^e siècle*, par M. Charles Malherbe. — *La musique de la Révolution* (6 à 8 leçons), par M. Julien Tiersot. — *Questions d'histoire musicale* (XIX^e siècle), par M. Lichtenberger. — *Le drame musical contemporain* (conférence), par M. Alfred Bruneau. — *La musique* (titre à préciser ult.), par M. Vincent d'Indy. — *La musique au point de vue sociologique* (3 leçons), par M. Jules Combarieu. — *La sensibilité musicale* (6 leçons), par M. Lionel Dauriac.

Publications nouvelles.

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Orsola, drame lyrique en 3 actes, paroles de P.-B. GHEUSI, musique de P.-L. HILLEMACHER, partition piano et chant (chez Choudens).

— *Hippolyte et Aricie*, tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de l'abbé PELLEGRIN, musique de J.-P. RAMEAU, partition pour chant et piano par *Vincent d'Indy*, extraite des œuvres complètes publiées sous la direction de M. C. Saint-Saëns (chez Durand). Le nom de Vincent d'Indy est une garantie

de la valeur de ce travail. En tête de la partition on regrette de ne pas trouver une courte introduction relative à la méthode suivie pour retrouver l'œuvre même de Rameau, et la dégager de certaines additions.

— *La Rythmique musicale* (über Ton rhythmik und Stimmenführung), par A.-J. POLAK, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig. Ce vol. de 263 p. in-8° contient les analyses les plus précises et les plus intéressantes sur les intervalles, la tonalité, les consonances et dissonances, modulations, etc... Le petit exercice que nous proposons plus haut à nos lecteurs est tiré du chapitre 8 (3^e partie); nous aurons l'occasion de reparler de ce très bel ouvrage.

— *L'Harmonie et la Composition*, en 3 brochures de 56, 92 et 179 pages, par RICHARD KUGELE (en all.), chez Fr. Goerlich à Breslau (clair et élémentaire, à l'usage des élèves qui veulent travailler seuls).

— *Manuel de l'harmonie*, par le D^r HUGO RIEMANN, traduit sur la 3^e édit. all., 1 vol., 248 p. (à Leipzig, chez Breitkopf).

— *Notes sur quelques luthistes italiens du XVI^e siècle*, par le D^r O. CHILESOTTI (extrait de la *Rivista musicale*, Turin). Le D^r Chilesotti a déjà publié plusieurs études dans notre Revue; nos lecteurs savent combien grande est son autorité en matière de musique ancienne.

— *La Revue musicale italienne*, année IX, fasc. 2, contenant: O. CHILESOTTI: Notes sur quelques luthistes italiens de la 1^{re} moitié du xv^e siècle. — J. TIERSOT: Le dernier opéra de Gluck: *Echo et Narcisse*. — C. LOZZI: La musique et spécialement le mélodrame à la cour des Médicis. — G. ZAMBIASI: Les lignes mélodiques dans les divers genres musicaux. — L. TORCHI: « Germania » de A. Franchetti. — V. TOMMASINI: L'importance de l'opéra wagnérien dans la civilisation (à Turin, chez Bocca).

— *Trois motets* (*Ave Maria* mesuré à 3 + 2, *Pater noster*, avec accompagnement d'orgue ou de piano; *O salutaris Hostia* à 3 voix égales, avec accompagnement de violon, violoncelle, harpe et orgue), par Eugène d'Harcourt (Henry Lemoine).

— *L'esthétique musicale moderne en Allemagne*, par PAUL MOOS, 1 vol. 445 p. in-8°, chez Seemann, Leipzig. Nous aurons l'occasion de reparler de cet important ouvrage au cours des études d'esthétique que nous publions en ce moment.

— *La tonalité du Kyrie de Pâques* (en all.), tiré à part de la *Greg. Rundschau* (1902, n^o 2), par M. le Dr. PETER WAGNER.

— *Les unités acoustiques*, par le Dr. GUILLEMIN, dans la *Voix parlée et chantée* (n^o de mai faisant suite à celui de janvier 1902). Sous-titre de cette étude: *la vérité sur les commas; ils doivent disparaître*. Le Dr. Guillemain continue, on le voit, à être révolutionnaire dans le domaine de l'acoustique.

— *Le système musical de l'Eglise arménienne*, par Pierre Aubry, et *Henry du Mont*, par H. Quittard, dans la *Tribune de Saint-Gervais* (mars).

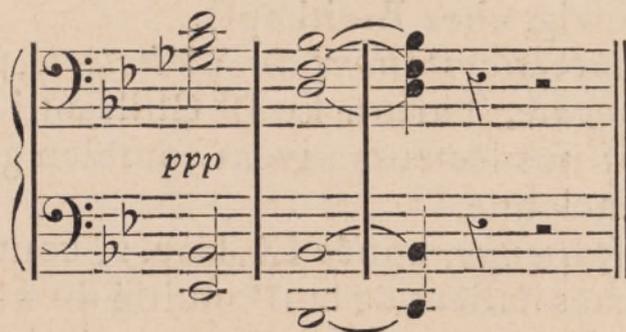
— Dans les *Bayreuther Blätter*, lettres inédites de R. Wagner à son ami A. Pusinelli (médecin, né à Dresde en 1815).

— *L'Ave maris Stella*, étude par le prof. P. WAGNER, de Fribourg (dans la *Rassegna Gregoriana*, Rome, n^o 5).

— *Etude liturgique, littéraire et musicale sur le « Dies iræ »* (dans la *Santa Cecilia*, Turin, n^o 11).

Exercices pratiques

On nous demande de divers côtés de proposer ici, sur la théorie musicale, quelques exercices pratiques et faciles (questions et réponses). Nous donnerons volontiers satisfaction à ce désir, mais dans un tout autre esprit que celui de certains journaux de musique qui se sont bornés à débiter par petites tranches un traité complet d'harmonie. Inutile d'exposer longuement notre méthode ; on s'en fera une idée d'après la manière dont nous l'appliquerons. La lecture des textes musicaux étant pour nous la base de ces sortes d'étude, nous demandons aujourd'hui : 1^o à quelles observations peut donner lieu l'analyse de la cadence suivante employée par le compositeur allemand Hugo Wolf à la fin d'un lied :



2^o Pourriez-vous citer quelques « fautes » d'harmonie dans les œuvres des auteurs classiques ou dans celles des contemporains ? — Réponses dans le prochain numéro. — L.

— L'abondance des matières nous oblige à retarder la publication d'un article de M. Albert Bazaillas, professeur agrégé de l'Université, qui à propos d'un récent concert de la *Société des Compositeurs*, dirigé par M. G. Charpentier, analyse deux œuvres très distinguées d'un jeune musicien, M. Adalbert Mercier.

— Simple raisonnement : les répétitions générales sont de véritables *premières* ; si on les supprime à cause de certains inconvénients, il faudrait, logiquement, supprimer aussi...les premières !

Notes bibliographiques : le motet français au XVII^e siècle.

Un de nos lecteurs nous consulte sur le motet français au XVII^e siècle. Sa lettre étant datée de Ville-d'Avray, nous nous bornons à lui répondre que, tout près de lui, la Bibliothèque de Versailles contient en manuscrits les richesses suivantes : ms. 1003-1012 : *Motets de Mr de Lalande, surintendant de la musique de la chambre et maistre de musique de la chapelle du Roy recueillis par Philidor l'ainé, 1689-1690, 10 vol.* (voir aussi : *Motets de feu Mr Michel Richard de Lalande, avec un discours sur la vie et les œuvres de l'auteur, Paris, Boivin 1729, 20 vol. in-f^o, collection complète*). — ms. 1013 : *Motets de Lalande, Mathau, Marchand l'ainé, Couprin, Dubuisson (1697, rec. par Philidor)*. — ms. 1014 : *Motets à 1, 2 et 3 voix avec Symphonie par M. Clérambault (2 vol. étui)*. — ms. 1015 : *second motet à voix seule avec 1 violon par Bournouville*. — mss. 1016-1022 : *Recueil de motets de différents auteurs*.

Orsola

Drame lyrique en 3 actes

Paroles de P.-B. Gheusi

Musique de P. L. Hillemacher

PRÉLUDE DU 3^e ACTE

La scène représente le cachot où va être jugé Silvio, capitaine vénitien fausement accusé d'avoir assassiné le despote des Cyclades.

Lento non troppo [$\text{♩} = 50$]

PIANO

Sost. assai

Sost.

dim.

dim.

Sost.

Ped.

Animez un peu

dim.

f

Ped.

Ped.

ff

Ped.

Ped.

Ped.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes triplets, slurs, and dynamic markings. Pedal points are indicated with 'Ped.' and a star symbol.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes a section marked 'allarg.' and various musical notations. Pedal points are indicated with 'Ped.' and a star symbol.

[RIDEAU] Au lever du rideau, Silvio, seul, médite en souriant, les yeux
 1^o Tempo (#)

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings 'dim. molto' and 'p'. Pedal points are indicated with a star symbol.

clos sur quelque songerie heureuse.

Adagietto [♩ = 52]

Sost. dolce

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings 'pp' and 'p', and 'Sost.'. Pedal points are indicated with 'Ped.' and a star symbol.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes triplets, slurs, and dynamic markings. Pedal points are indicated with 'Ped.' and a star symbol.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It features various notes, rests, and triplets. A large slur covers the first two measures. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of musical notation. It includes a 'Ped.' marking in the first measure and a star symbol (☆) in the second measure. The notation continues with notes and triplets.

Third system of musical notation. It features a 'cresc. molto' marking above the final measure and multiple 'Ped.' markings in the second and fourth measures. The notation includes notes, triplets, and a star symbol (☆).

Stringendo espress.

Fourth system of musical notation. It includes a forte 'f' marking in the first measure, a 'Rit.' (ritardando) marking in the third measure, and a 'dim.' (diminuendo) marking in the fifth measure. The notation features notes, rests, and triplets.

a Tempo, più tranquillo

Fifth system of musical notation. It begins with a piano 'p' marking and includes an 'allarg.' (allargando) marking in the third measure. The notation consists of notes and triplets.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and is marked with 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The tempo is indicated as 'a Tempo'. The second system continues the piece with similar notation. The third system is marked 'Rall.' (Ritardando) and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The score concludes with a final cadence.

Extrait de la partition piano et chant. Choudens, éditeur, à Paris.

D'une grande allure artistique et d'une expression profonde (pourvu qu'il soit joué correctement et avec une stricte observation des nuances), ce prélude offre un excellent sujet de travail à l'élève qui, aidé d'un bon maître, en voudrait étudier la structure et certaines particularités : emploi du triton, modulations enharmoniques, etc. Il sera, en outre, un excellent exercice de lecture.

Les deux auteurs d'*Orsola* sont au premier rang des compositeurs français contemporains. Paul Hillemacher, né à Paris le 25 novembre 1852, a obtenu le 1^{er} grand prix de Rome en 1876. Lucien Hillemacher, né à Paris le 10 juin 1860, a obtenu aussi le 1^{er} grand prix de Rome en 1880. On doit à ces éminents musiciens unis dans une fraternelle collaboration : *La légende de sainte Geneviève* ; *Lorelei* (1882) ; *Saint Mégrin* (4 actes, Bruxelles, 1886) ; *une Aventure d'Arlequin* (1 acte, Brux. 1888) ; *la Cinquantaine*, suite d'orchestre (1888) ; *le Régiment qui passe* (1 acte, Royan, 1894) ; *One for two*, pantomime (Londres, 1894) ; *le Drac* (Carlsruhe, 1896) ; *Circé* ; deux charmants recueils de mélodies et de pièces pour piano, etc.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.