

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N^o 6 (deuxième année)

Juin.

1902

Le Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les dernières semaines de la saison musicale vont appartenir au Conservatoire, dont les concours annuels passionnent toujours le public. Leur intérêt artistique, auquel se trouvent liées les espérances les plus solides de la musique française, est singulièrement accru par le spectacle de ces luttes très vives où de jeunes virtuoses font leurs premières armes, commencent à connaître les joies exquisés ou les amères déceptions de l'artiste, où la partialité traditionnelle du public, la solennité des consécérations officielles, le charme d'élégance, de jeunesse et de talent répandu sur tant de pathétiques épreuves, rappellent à quelques-uns d'entre nous les meilleures années de leur vie.

On adresse périodiquement au Conservatoire deux sortes de critiques : les unes sont inspirées par le désir du progrès, les autres par un esprit de dénigrement systématique. Nous ne nous associons jamais qu'aux premières, toute coterie répugnant, par définition, au programme de cette Revue. Depuis la suppression des monopoles musicaux, chacun a le droit de refaire, avec son initiative privée, ce qu'a fondé l'Etat avec ses puissantes ressources ; que cette lutte soit celle du pot de terre et du pot de fer, cela ne nous regarde nullement. La critique doit juger les hommes sur leurs œuvres et sur les résultats qu'ils obtiennent, sans se préoccuper de leur origine ou de leurs attaches officielles ; il faut encourager le culte du beau partout où on le rencontre. Je veux d'ailleurs me borner aujourd'hui à quelques notes sur une école dont l'histoire se confond presque avec celle de notre musique au xix^e siècle.

On sait que le Conservatoire est issu de la musique de la garde nationale organisée en 1789, et successivement transformée en Ecole de musique municipale (1792), puis en Institut national de musique (1793) définitivement constitué en 1795 sous le titre actuel. Ses directeurs ont été : Sarrette (jusqu'en 1815) ; Perne (jusqu'en 1822) ; Cherubini (-1842) ; Auber (1842-1871) ; A. Thomas (1871-1896) ; Th. Dubois.

L'importance de la maison, durant le xix^e siècle, n'a cessé de suivre une marche ascendante. Ainsi, en 1817, les traitements soumis à la retenue du personnel fixe (administration, enseignement, service), s'élevaient à 59.748 fr. 71 ; en 1900, ils sont de 183.371 fr. 61. L'initiative privée a complété la subvention accordée par l'Etat : tels sont les legs Nicodami (rente de 500 fr. au Conservatoire), le prix Guérineau (rente perpétuelle et annuelle de 300 fr. aux 1^{ers} prix de chant, hommes et femmes), le prix Popelin (rente de 1200 fr. à tous les 1^{ers} prix de piano), le prix Henri Herz (rente de 300 fr. à

l'élève femme ayant eu le 1^{er} prix de piano dans la classe que dirigea Herz de 1842 à 1874), le prix Girard (rente de 300 fr. au 2^e prix de piano), le prix G. Haine (rente de 1.000 fr. au 1^{er} prix de violoncelle), le prix Jules Garcin (200 fr. au 1^{er} prix de violon), le prix Monnot (20.000 fr., dont les arrérages sont touchés chaque année par le 1^{er} prix de violon), le prix Doumic (rente perpétuelle de 120 fr. au 1^{er} prix d'harmonie), le prix Sourget (5.000 fr., dont la rente est donnée, alternativement, aux 1^{ers} prix de piano, de chant et de composition), le prix Ponsin (435 fr. à l'élève la plus méritante des classes de déclama-tion), le prix Tholer (10.000 fr., dont les arrérages sont payés au 2^e prix de comédie).

En 1817, le personnel enseignant comptait 37 professeurs ou professeurs adjoints et répétiteurs ; en 1900, on en compte plus de 80. Le nombre des élèves, déterminé par celui des bourses, varie entre 600 et 625. Le budget de l'école est de 256,700 fr. Aux classes où l'on enseigne le contrepont, la fugue et l'harmonie, — aux classes de solfège et de chant, — d'orgue, de piano, de harpe, — de violon, alto, violoncelle et contrebasse, — de flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette et trombones, etc. ; — aux classes d'opéra, d'opéra comique, de tragédie et de comédie ; en un mot, à ce vaste enseignement technique formant des praticiens, des virtuoses et des artistes, s'ajoute, dans un but d'instruction élevée et plus générale, un cours d'esthétique et d'histoire de la musique (professé aujourd'hui par un homme éminent : M. Bourgault-Ducoudray), et un cours d'histoire et de littérature dramatiques (créé par Achille Fould, arrêté du 22 décembre 1854). Il y a en outre une Bibliothèque dont la dernière acquisition, en 1900, portait le n^o 29,262, et un Musée, magnifique collection de vieux instruments (acquis ou donnés : en tout, 1624).

Les professeurs de l'école ont toujours été les artistes les plus réputés de leur temps ; on ne les couvre pas d'or (les traitements étant de 600 à 1,200 fr. pour les chargés de cours, de 1,500 à 2,400 fr. pour les titulaires, et de 3,000 fr. pour les professeurs de composition) ; mais le titre de *Professeur au Conservatoire de Paris* fut toujours très envié ; la liste de ceux qui l'ont porté évoque les souvenirs les plus glorieux et les plus chers de l'art musical. Les six classes de composition musicale (contrepont et fugue) ont eu successivement des maîtres tels que Halévy, H. Reber, L. Delibes, Th. Dubois, Widor ; — Méhul, Berton, A. Thomas, Bazin, Massenet, Fauré ; — Cherubini ; — Lesueur, Paer, Boïeldieu ; — Martini ; — Reicha, Leborne, V. Massé, E. Guiraud, Ch. Lenepveu. Les noms de Cinti-Damoreau, de Bordogni, de Duprez, de Garcia, de Faure, de M^{me} P. Viardot, de Roger, dans les classes de chant (et pour ne citer que les anciens), restent gravés dans la mémoire de tous ceux qui n'ont plus, hélas ! la légèreté d'esprit, et parfois de cœur, de la vingtième année. C'est Bax Saint-Yves qui a formé la plupart des chanteurs de la fin du dernier siècle : Talazac, Bilbaut-Vauchelet, tant d'autres déjà si loin de nous ! La classe d'orgue, qui possède M. Guilmant depuis 1896, eut César Franck pour professeur (de 1872 à 1890). Les sept classes de piano doivent leur réputation à des maîtres tels que Marmontel, Fissot, M^{me} Massart, Le Couppey... Delaborde, Diémer, Pugno, Duvernoy. Les classes d'instruments à cordes, qui sont peut-être les meilleures de toute l'Europe, ont aussi leur livre d'or où abondent les noms illustres.

Outre les examens trimestriels (janvier et juin) et les concours de juillet, le

Conservatoire ouvre tous les ans, pour le prix de Rome, un grand concours dirigé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. D'après le décret du 4 mai 1864, les candidats, avant d'être admis à l'épreuve définitive, doivent subir une épreuve d'essai qui comprend : 1^o une fugue vocale à 4 parties au moins ; 2^o un chœur à 4 voix au moins, avec orchestre. Les derniers lauréats de ce concours sont, depuis 1876 : MM. Paul Hillemacher, Broutin, Hue, Lucien Hillemacher, Marty, P. Vidal, Debussy, X. Leroux, Savard, Charpentier, Erlanger, Carraud, Silver, Bloch, Rabaud, Letorey, Mouquet, d'Olonne, Lévadé, Schmidt, Clapet ; liste à laquelle il faudrait ajouter celle des « deuxièmes premiers grands prix » : MM. Samuel Rousseau, A. Bruneau, Gédalge, Bachelet, Erlanger, Dukas, Fournier, Lütz, Büsser, Malherbe, Moreau, Kunc...

Le règlement du 15 messidor an IV (3 juillet 1796) qui organisa le Conservatoire, avait prévu aussi des « exercices publics », à intervalles fixes. Intermittents d'abord, rétablis définitivement en 1841, ces exercices donnèrent lieu à de véritables concerts qui n'étaient nullement une spéculation, mais avaient pour objet de faire connaître les progrès des élèves devant un public d'amis et d'invités. Supprimés en 1863 comme faisant perdre un temps précieux aux études et provoquant des rivalités prématurées, ils furent rétablis en 1874, après la création de la classe d'orchestre, et devinrent annuels. De grands oratorios tels que le *Messie*, *Elie*, la *Création*, y furent exécutés avec le plus grand succès.

M. Th. Dubois, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire depuis 1896, fut un des plus brillants lauréats de l'école, avant d'y enseigner l'harmonie pendant 20 ans (de 1871 à 1891). Voici quelques-uns de ses titres : en 1856, 1^{er} prix d'harmonie ; en 1858, 2^e prix d'orgue ; en 1859, 1^{er} prix d'orgue ; en 1857, 1^{er} prix de fugue et de contrepoint ; en 1859, 2^e grand prix de Rome, et en 1861, 1^{er} grand prix de Rome. De tels faits se passent de commentaires. Tout le monde n'a pas de pareils trophées au-dessus de sa table de travail. D'ailleurs, pour ceux qui le connaissent et ont pu le juger à l'œuvre ou entendre le témoignage des personnes de l'école, M. Dubois, après avoir été un professeur admirable, est devenu un administrateur parfait dont rien ne saurait troubler la courtoisie et la correction.

Son confrère à l'Institut, M. Charles Lenepveu (1^{er} grand prix de Rome en 1865), est, lui aussi, un des plus précieux soutiens de la tradition française dans le haut enseignement musical. Il cultive un genre de création qui n'est pas banal : il crée des prix de Rome, et forme des compositeurs. Il ne donne pas le génie à ceux que la nature en a dépourvus, mais il met le génie — si d'aventure il passe par ses mains — en possession des principes et des ressources qui lui sont indispensables. En un temps où la musique cède souvent, comme tous les autres arts, aux caprices éphémères de la mode et revêt les formes les plus imprévues, les plus bizarres, les plus séduisantes mais les plus dangereuses par leur audace même, MM. Dubois et Lenepveu, considérés seulement comme professeurs, représentent une force conservatrice dont le contrepoids est nécessaire aux forces révolutionnaires qui sollicitent le talent vers des voies nouvelles. La loi de continuité veut que le progrès ait pour condition un certain respect du passé. Avant de faire des fautes d'harmonie, — de *bonnes fautes*, — comme M. Bruneau dans le *Rêve*, il faut avoir appris à écrire correctement. *Ceci* ne

doit nullement tuer *cela*. Conserver, afin d'améliorer; donner aux jeunes artistes leur viatique indispensable, au moment du premier essor vers la gloire rêvée; maintenir un peu de sagesse dans la débauche d'imagination et le beau désordre qui caractérisent l'état de l'art à l'heure présente; enfin, entretenir un culte discret, non exclusif du mieux, autour d'œuvres charmantes qui contribuèrent jadis à la gloire de notre pays, telle est la fonction du Conservatoire. Elle est éminemment utile et nationale. Les amis les plus passionnés de ce qui est *autre* et nouveau doivent le reconnaître de bonne grâce, sans parti pris de vaine combativité.

X***

Ancien professeur au Conservatoire.

A propos du prix de Rome : le régionalisme musical.

Les grands concours de juin-juillet ramènent l'attention sur un sujet traité récemment dans une conférence faite au Collège libre des sciences sociales (1), dont nous sommes heureux de donner ici quelques extraits.

N. D. L. R.

Je ne viens point faire le procès de ce qu'on est convenu d'appeler le *prix de Rome*; cette institution est peut-être utile, puisqu'en récompensant de très méritoires efforts, elle assure aux musiciens certaines ressources, et leur confère quelques droits pour l'avenir, au risque de flatter leur imagination par des espérances, hélas! bien rarement réalisées.

Sur les 120 prix de Rome (environ) qui ont passé à la Villa Médicis, combien sont devenus des compositeurs de génie?... Soyons très large : admettons en 4 ou 5... encore que ceux-là eussent certainement écrit leurs belles œuvres sans l'aide de l'estampille officielle. — Combien parmi ces 120 prix de Rome sont devenus des compositeurs de talent, véritablement dignes du nom d'artiste?... on me permettra de ne pas avancer ici de chiffre; je ne veux point être taxé de partialité et de parti pris. — Que devient donc la plus grande partie des jeunes gens qui ont remporté la plus haute récompense musicale officielle? A leur retour d'Italie, après avoir longtemps espéré la commande d'un *opéra* à laquelle ils ont droit (je dis d'un opéra, car l'Etat ignore la symphonie), commande qui se fait attendre quelquefois 12 ans et plus, ils finissent par devenir fonctionnaires dans quelque administration ou par accepter un poste subalterne dans quelque entreprise subventionnée, fonctions dans lesquelles ils vivent sans éclat et meurent sans laisser grand'chose après eux. Encore ceux-ci sont-ils les privilégiés;... combien en ai-je connu, obligés de chercher leur vie dans un métier inférieur, à un pupitre de 2^e violon dans quelque théâtre d'opérette!

Certes, l'Italie fut aux xv^e et xvi^e siècles un merveilleux centre artistique, et les musiciens, comme les peintres, qui y affluaient, avaient raison de s'y rendre. Actuellement un voyage en Italie peut être un efficace stimulant de créa-

(1) Sous les auspices de la *Fédération régionale française*, qui tint, le 18 et le 19 juin, son 3^e Congrès annuel à Paris, à l'Hôtel des Sociétés savantes. Nous rendrons compte des communications relatives à la Musique.

tion par le contact que l'artiste est susceptible d'y prendre avec les chefs-d'œuvre anciens qui y abondent ; mais le séjour forcé dans ce pays absolument dégénéré au point de vue de l'art n'est vraiment d'aucune utilité à l'artiste. Ma thèse est celle-ci :

Une fois les « prix de Rome » proclamés, ne serait-il pas plus intelligent de renvoyer les jeunes gens instruits par l'État dans leur pays d'origine, munis d'une provende qui les mette pour longtemps à l'abri du besoin et chargés de la mission bien entendue *de propager dans leur province les idées d'art qu'ils doivent avoir acquises*, de rassembler autour d'eux, en vertu même du prestige de leur titre officiel, les bonnes volontés de toute espèce et de créer dans leur ville, je dirai même dans leur village, des foyers que viendraient alimenter tous les esprits, beaucoup plus nombreux en province qu'on ne le croit généralement, qui aiment l'art passionnément, mais ne peuvent que s'étioler, faute d'enseignement ?

Combien serait belle la mission de ces jeunes hommes ainsi comprise, et combien plus utile à l'art de leur pays et à leur propre intelligence, que la stérile position de professeur officiel ou de chef de chant dans un théâtre, qui les guette inévitablement !

Chaque province est susceptible de devenir une patrie d'art au même titre que la grande patrie ; mieux encore : chaque province, par sa situation, par ses coutumes particulières, doit être une source d'art infiniment plus féconde que la grande ville où tout est centralisé, catalogué comme par une commune mesure et dans laquelle la lutte plus âpre pour l'existence et pour le succès est bien souvent, même chez les mieux doués, une cause de stérilisation et de dégoût.

A l'appui de cette assertion, je ne puis donner de meilleur exemple musical que la *chanson populaire*.

Qu'est, en effet, à bien l'étudier, ce qu'on est convenu d'appeler le *chant populaire* ?

Qu'on me permette à ce propos une courte digression esthétique.

Le peuple n'est point *créateur*. Déjà, on a commencé à faire justice de la légende qui nous présente le berger, le laboureur, l'ouvrier de la terre improvisant à l'air libre une mélodie à ce point empreinte de beauté qu'elle ait la puissance de se transmettre de siècle en siècle.

Que quelques trouvères ou troubadours, caste aristocratique s'il en fut, aient vraiment inventé les chants, assez rares, qu'on leur a attribués et qui sont parvenus jusqu'à nous, c'est possible, encore que ce ne soit pas absolument prouvé ; mais cette musique est un art d'exception et ne constitue point le vrai chant populaire. Qu'est-ce donc, en réalité, que ce chant ?

Son origine n'est guère douteuse, elle est incontestablement, comme toute musique, du reste, d'essence *religieuse*, au moins quant aux chants vraiment anciens.

Car si le peuple n'est point *créateur*, il est au contraire un merveilleux *assimilateur*. Les admirables monodies qu'on désigne sous le nom générique de chant grégorien ou plain-chant, le peuple de France, religieux alors, les connaissait fort bien ; c'était tout son aliment musical. Peu à peu, ces mélodies qu'il entendait à l'église, le peuple arriva inconsciemment à les faire siennes et, modifiant les contours, les lignes, les rythmes surtout, en constitua d'abord

l'accompagnement chanté de ses danses, et en fit plus tard la manifestation extérieure de ses plaisirs, de ses joies, de ses tristesses.

De plus, et voilà où nous reconnaissons la puissance du milieu, ces mêmes mélodies, d'origine religieuse commune, chaque province se les assimila de la façon la plus favorable à son propre tempérament, et c'est ainsi que nous rencontrons dans la floraison populaire des sujets identiques, soit d'ordre général (le printemps, l'amour, la mort), soit d'intérêt plus particulier (la femme mariée à un vieux mari, la fille travestie en soldat pour suivre son amant, et tant d'autres), revêtus des formes musicales les plus diverses, selon les régions dont elles sont l'émanation chantée. Un même sujet, celui de la *Maumariée* par exemple, populaire par excellence, présente d'innombrables variantes mélodiques, non point seulement de province à province, mais de lieu à lieu dans une même région.

Si l'esprit populaire particulier à chaque portion de la grande patrie a pu ainsi se pétrir, pour ainsi dire, une matière, une pâte musicale appropriée à ses besoins, quelle bienfaisante influence ce milieu spécial n'est-il pas appelé à exercer sur l'âme d'un artiste expert en son métier, conscient de son art et convaincu de la mission éducatrice qui lui est dévolue ?

Et si cet artiste, par la force de beauté de ses productions et par l'attirance d'amour qui est l'apanage de tout esprit élevé, arrive à grouper autour de lui ceux qui, comme lui, attachés à leurs montagnes, à leurs plaines, à leurs forêts, se sentent appelés à traduire en beauté leurs originelles impressions, voilà une école d'art créée, d'autant plus vivace qu'elle puise sa vie dans son propre milieu, d'autant plus personnelle qu'elle répudie tout contrôle et tout patronage officiels.

Ceci n'est ni une rêverie ni une hypothèse spéculative, car c'est ainsi que prirent naissance toutes les écoles d'art qui illustrèrent la Flandre, l'Italie et l'Allemagne ; — c'est ainsi que les architectes anonymes de notre province d'Isle de France édifièrent la cathédrale française du XIII^e siècle dont la splendeur rayonna jusqu'au delà du Rhin ; c'est ainsi que les agrestes collines de l'Ombrie et de la Toscane, leurs ifs noirs, leurs ciels intenses, firent au XV^e siècle l'éducation d'un Angelico da Fiesole, d'un Giotto, d'un Gozzoli qui place de simples laboureurs toscans jusque dans le pompeux cortège de ses rois mages ; tandis que chez un Carpaccio, voire dans les allégories d'un Tintoret, on sent l'influence du ciel vénitien reflétant les eaux vertes de l'Adriatique ; c'est ainsi qu'entre un Orazio Vecchi, toscan, et un Provenzale, napolitain, traitant tous deux en musique les mêmes sujets de la vie populaire, on peut remarquer une différence capitale dans l'expression de la gaîté et du comique ; c'est ainsi, enfin, que tout ce que l'on rencontre de *régional*, qu'on me permette cette expression, dans l'art d'un Beethoven, qui passa sa vie dans la banlieue de Vienne, n'a aucun rapport avec les manifestations de même nature qu'on peut trouver dans l'œuvre d'un Weber ou d'un Richard Wagner, saxons tous les deux.

Que la création d'écoles provinciales d'art soit une chose désirable, nul n'y peut contredire, ne serait-ce que pour contrebalancer l'influence de la centralisation d'État qui nous étreint. Ces écoles dussent-elles même être relativement éphémères, (comme les hommes, les écoles meurent !) elles n'en seraient pas moins les sources d'un grand bien en raison du mouvement d'art qu'elles

produiraient dans un milieu favorable. Que faut-il donc pour passer du désir à la réalisation ? Ici, je n'hésite pas à le dire, — il faut des *chefs*. — Oui, si l'art — et c'est ce qui fait sa force et sa grandeur — a pour but d'instruire et d'alimenter l'âme des collectivités par une nourriture saine et substantielle, ces collectivités sont naturellement impuissantes à susciter d'elles-mêmes le mouvement d'art que réclame leur propre tempérament ; qui donc créera ce mouvement, qui osera en assumer la responsabilité et la direction ?

Le *chef*.

Il serait oiseux de chercher à démontrer la nécessité d'un chef dans toute entreprise artistique pratique.

Un orchestre, par exemple, formé d'excellents éléments, ne donne le plus souvent que des exécutions inexpressives, c'est-à-dire antiartistiques, si la direction est aux mains d'un professionnel quelconque ; tandis qu'il arrive assez fréquemment qu'on obtienne une réelle impression d'art d'un orchestre médiocre en ses éléments, mais animé par la flamme d'un chef vraiment artiste.

Il ne me paraît pas utile de m'étendre davantage sur la nécessité des *chefs* à mettre à la tête des écoles provinciales. Mais comment les recruter ? Quelles qualités exiger d'eux ? Voilà ce qu'il s'agit maintenant d'examiner.

— Pour que la direction d'un chef soit efficace, trois conditions sont indispensables :

- 1° La connaissance approfondie de son *métier* ;
- 2° La connaissance également complète de son *art* ;
- 3° L'amour profond et enthousiaste de cet art.

Il serait trop long d'expliquer la différence capitale qui existe, en musique, entre les notions de *métier* et les notions d'*art* ; il me suffira de dire que, pour être à même de s'assimiler les secondes, il est indispensable d'être préalablement informé des premières, les deux espèces de notions restant complémentaires et aussi nécessaires l'une que l'autre.

Or, à l'heure actuelle, cet enseignement n'existe nulle part en province.

Étant donné cet état de choses, je le répète, et l'insuffisance actuelle de l'enseignement en province, pour ne pas dire sa nullité, il est donc essentiel que le jeune provincial qui se sent ou que l'on croit doué artistiquement, vienne à Paris étudier le métier d'abord, l'art ensuite, dans une école où il puisse recevoir ces deux enseignements, ou, mieux encore, auprès d'un maître particulier, s'il le peut. — La durée de ces études peut varier entre 5 et 7 années.

Alors, armé de solides principes, de connaissances non superficielles et d'enthousiasme communicatif (je suppose l'école assez artistique ou le maître assez intelligent pour n'avoir point tué cet enthousiasme chez le sujet), le jeune artiste, aimant son pays d'origine et qui a pu chaque année se retremper dans ce milieu vivifiant, y retourne après les années d'études, au lieu de végéter à Paris ; et là, il n'a point de peine à attirer à lui tous les esprits de bonne volonté que n'aveugle point la vanité ou l'intérêt personnel mal entendu.

Alors, s'il est sincère, il saura exprimer dans ses œuvres ce paysage qui l'entoure et qu'il n'a jamais cessé d'aimer, ces chants qui ont bercé son enfance, ces héros que les contes du pays ont faits légendaires — car on n'exprime bien que ce que l'on connaît bien ; — alors, fort de sa mission, confiant en son œuvre et en son pays, il formera des élèves, ses compatriotes, à son image,

et ceux-ci n'auront plus besoin, eux, d'aller faire à Paris l'apprentissage de l'art et du métier, puisqu'ils trouveront chez eux une direction sincère et consciente.

De cette façon, mais de cette façon seulement, pourraient se fonder de vraies écoles régionales qui seraient évidemment, au point de vue des principes, rattachées à des écoles centrales d'art, conservatoires, écoles libres, maîtres particuliers, mais qui n'en dépendraient pratiquement en aucune manière et puiseraient leur vitalité dans un milieu ambiant favorable à leur éclosion.

Si j'ai insisté sur le rôle du *chef*, rôle qui doit être autocratique, je dirai presque tyrannique, c'est qu'en notre pays on a une tendance néfaste, celle de confier les questions d'art et tout ce qui y touche à des comités ou des commissions.

Oh ! les *commissions*... les *jurys*... les *concours* !... Toutes ces institutions aussi emphatiques qu'inutiles, un seul mot peut les résumer et les caractériser ; ce mot c'est : *médiocrité*.

Médiocrité des éléments constitutifs de toute commission, car, si l'on y compte parfois des hommes de réelle valeur, la majorité, médiocre par essence, qui ne peut monter jusqu'à eux, les oblige de s'abaisser jusqu'à elle ;

Médiocrité dans le travail, car les idées intelligentes et pratiques étant d'ordinaire repoussées par les majorités, ceux des membres de la commission qui seraient disposés à étudier de près les questions se découragent et deviennent, tout aussi bien que leurs confrères, d'officiels zéros ;

Médiocrité dans le résultat, car toute commission n'aboutit naturellement qu'à décréter pompeusement des demi-mesures, parfois nuisibles, inefficaces toujours.

Si l'on veut faire prospérer les écoles régionales, point de comités ! point de commissions ! point de jurys ni de concours ! Il suffira d'un homme bon, aimant son pays natal, instruit dans son art, génial, si faire se peut, qui attire à lui les cœurs de ses concitoyens par sa foi enthousiaste et sache imposer à tous sa puissante et opiniâtre volonté.

Alors, plus de ces théâtres ignobles où un impresario trop souvent véreux exploite les malheureux forçats de l'art dramatique, tout en servant au public de la marchandise avariée au lieu de bonne et saine nourriture.

A la place des magasins d'art frelaté que sont la plupart du temps nos théâtres de province, s'instaureront des musées ou plutôt des temples, dans lesquels, à côté des chefs-d'œuvre anciens dont il faut garder le culte, on représentera des œuvres qui parleront au public de son pays, de ses héros, des choses qu'il aime et qu'il a sous les yeux.

Et ainsi s'instaureront des concerts où les œuvres symphoniques seraient autant que possible le commentaire et la glorification du sol natal.

Alors, loin de fuir le théâtre musical qu'il croit trop sévère pour lui, loin de désertier le concert symphonique pour le délétère café-concert, le peuple *comprendrait*, j'en ai la ferme conviction ; et il se laisserait aller à la douce et saine influence de cette ambiance d'art qu'il aurait lui-même contribué ainsi à créer.

Mais, pour cela, il ne faudrait pas se contenter de réformer théâtre et concert, il serait impérieusement nécessaire de supprimer tout d'abord radicale-

ment les pseudo-sociétés musicales qui, sous le nom d'*orphéons*, de *fanfares*, d'*harmonies*, empêchent tout développement d'art dans notre pays.

Les raisons ? Les mêmes que je viens de donner à propos du théâtre. C'est un crime réel que de donner à des gens de bonne volonté, susceptibles d'éducation artistique précisément parce qu'ils sont naïfs et qu'ils ignorent, la nourriture pourrie que l'on sert à ces malheureux sous le nom de musique.

Cet état de choses existe déjà et fonctionne dans d'autres pays, sans étonner qui que ce soit. Cet exemple doit être suivi, et il peut l'être par l'union des voix et des cœurs d'une province dans la glorification de la région aimée.

VINCENT D'INDY.

La Musique et l'Histoire générale.

A l'Ecole des Hautes Etudes sociales, M. Romain Rolland, ancien élève de l'Ecole de Rome, aujourd'hui professeur à l'Ecole normale supérieure, a fait récemment une conférence dont nous extrayons les pages suivantes ; on y trouve éloquemment exprimées les idées qui ont provoqué la fondation de la *Revue d'histoire et de critique musicales*.

Comment a-t-on pu séparer jamais la musique de l'histoire générale ? Comment a-t-on pu prétendre donner un aperçu de l'évolution de l'esprit humain, en négligeant certaines de ses plus éclatantes et de ses plus profondes expressions ? Mais ne savons-nous pas depuis combien peu de temps l'histoire des arts du dessin a pris place officielle dans l'histoire générale ? Et y a-t-il si longtemps que l'histoire de la littérature, des sciences, de la philosophie est utilisée par elle ? Tire-t-on même aujourd'hui de cette étude tous les secours qu'on en pourrait recevoir ? N'importe, les progrès accomplis sont considérables. Il nous serait impossible, maintenant, de concevoir l'histoire comme le simple exposé de la vie politique. La vie politique d'une nation n'est peut-être que ce qu'il y a de plus extérieur et de plus superficiel en elle. Pour la bien comprendre, pour connaître sa vie intérieure, source de ses agitations et de son action, il faut pénétrer jusqu'à l'âme par la littérature, la philosophie, les arts plastiques, la musique, toutes choses où se sont reflétés les idées, les passions, les sensations, les rêves d'un peuple.

On sait quelles ressources la littérature fournit à l'histoire, de quelle aide par exemple la littérature cornélienne et la philosophie cartésienne peuvent être pour comprendre les générations françaises des traités de Westphalie, ou combien il serait impossible de s'expliquer la Révolution de 89, si l'on n'était familiarisé avec la pensée des Encyclopédistes et des salons du XVIII^e siècle.

On s'est rendu compte aussi des précieux renseignements qu'on peut trouver dans les arts plastiques pour la connaissance d'une époque : c'est d'abord sa physionomie même, les types, les visages, les gestes, les costumes, les modes, tout l'aspect de la vie journalière ressuscitée. C'est ensuite une foule d'indications historiques et économiques précises ; car tout se tient : toute révolution politique a son contre-coup dans une révolution artistique, et la vie d'une nation est un organisme où tout est lié, les phénomènes économiques et les phénomènes artistiques. Des ressemblances et des différences de monuments gothiques ont permis à un Viollet-le-Duc de retrouver les grandes voies de commerce du XII^e siècle. L'étude d'une partie d'architecture, du clocher, par

exemple, a pu montrer les progrès de la royauté de France, la pensée de l'Ile de France imposant aux écoles provinciales, depuis Philippe-Auguste, son type architectural. — Mais le grand service historique des arts, c'est de nous mettre en contact direct avec le cœur d'une époque, de nous faire toucher le fond de sa sensibilité. En apparence, littérature et philosophie renseignent avec plus de clarté, réduisant en formules nettes et précises, en idées, en théories, les caractères d'un temps. Mais elles y introduisent une simplification souvent factice, et en donnent une idée raidie et appauvrie. L'art nous met en communication plus immédiate avec la vie même. Et ce qui ajoute à son prix, c'est que son domaine est infiniment plus étendu que celui de la littérature. Nous avons dix siècles d'art en France, et nous nous contentons le plus souvent de quatre siècles de littérature, pour juger de l'esprit de la nation. De plus, l'art français du moyen âge, par exemple, nous introduit dans la vie des provinces, sur laquelle notre littérature classique ne nous dit presque rien. Peu de pays sont faits d'éléments plus disparates que le nôtre, du nord au sud, de l'est à l'ouest. Les races, les traditions, les milieux sont opposés : Romains, Italiens, Espagnols, Allemands, Suisses, Anglais, Flamands, etc. Une forte unité, une unité politique, a fondu tous ces éléments, a établi une moyenne, un équilibre entre les tendances diverses des civilisations qui se heurtaient chez nous. Mais si cette unité est nettement marquée dans notre littérature, les nuances multiples qui la composent y sont bien atténuées. L'art nous donne une image beaucoup plus riche du génie français. C'est une sorte non de grisaille monochrome, mais de verrière de cathédrale, où toutes les couleurs du ciel et de la terre se fondent. Et ce n'est pas là une simple image. Je songe à ces rosaces gothiques, produits de l'art français, art purement français de Champagne et d'Ile de France, et je pense : voilà le peuple dont on a dit que la caractéristique était la raison et non l'imagination, le bon sens et non la fantaisie, le dessin et non le coloris ! Et c'est lui qui a créé ces roses mystiques, chimériques, orientales ! — Ainsi la connaissance des arts élargit et anime l'idée que nous nous faisons d'un peuple d'après sa seule littérature.

*
**

Combien cette idée sera encore enrichie, si, pour la compléter, nous recourons à la musique ! — La musique déroute ceux qui ne la sentent point par eux-mêmes ; sa matière semble insaisissable ; elle échappe au raisonnement ; elle paraît n'avoir aucun contact avec la réalité. Quels secours l'histoire pourrait-elle donc tirer de ce qui paraît, par essence, hors de l'espace, hors de l'histoire ?

Mais d'abord, il n'est pas exact que la musique se présente, en fait, d'une façon aussi abstraite ; elle a des rapports constants avec la littérature, avec le théâtre, avec la vie d'un temps ; et il n'échappera à personne que l'histoire de l'Opéra, par exemple, fournira des renseignements intéressants pour l'histoire des mœurs, de la vie mondaine, du goût public. Toute forme de musique est liée à une forme de la société, et la fait mieux comprendre. — D'autre part, en beaucoup de cas, l'histoire de la musique est en relations étroites avec celle des autres arts. Il arrive constamment que les arts influent les uns sur les autres, qu'ils se pénètrent mutuellement, ou que, par un effet de leur évolution natu-

relle, ils en arrivent, pour ainsi dire, à se prolonger hors de leurs limites, dans celles de l'art voisin. Tantôt c'est la musique qui se fait peinture. Tantôt c'est la peinture qui se fait musique. « La bonne peinture est une musique, une mélodie (1), » dit Michel-Ange, à un moment où la peinture cède en effet le pas à la musique, où la musique italienne commence à se dégager, pourrait-on dire, de la décadence même des autres arts. Les barrières entre les arts ne sont pas à beaucoup près aussi hermétiquement closes que le prétendent les théoriciens et les critiques; constamment ils débordent l'un sur l'autre. Un art se continue et s'achève dans un autre art; c'est la même tendance, le même besoin de l'esprit qui, après avoir rempli jusqu'à la faire éclater la forme d'un art, cherche et trouve dans un autre son expression complète. Ainsi la connaissance de l'histoire de la musique est souvent nécessaire à l'histoire des arts plastiques.

Mais à la prendre dans son essence même, son grand intérêt n'est-il pas de nous livrer justement l'expression toute pure de l'âme, les secrets de la vie intérieure, tout ce monde de passions, qui souvent sont longtemps à s'amasser et à fermenter dans le cœur, avant d'éclater au grand jour? Souvent, grâce à sa profondeur et à sa spontanéité, la musique est l'indice de tendances qui plus tard seulement se traduisent en paroles, puis en faits. La *Symphonie héroïque* devance de plus de dix ans le réveil de la nation germanique. Les *Meistersinger* et *Siegfried* chantent, dix ans avant, le triomphe impérial de l'Allemagne.

Il y a même tels cas où la musique est le seul témoin de toute une vie intérieure, dont rien ne se traduit au dehors. — Que nous apprend l'histoire politique sur l'Italie et l'Allemagne au xvii^e siècle? — Une suite d'intrigues de cour, de défaites militaires, de ruines accumulées, de mariages princiers, de fêtes et de misères, de décadence politique. Et alors, comment nous expliquer la miraculeuse résurrection de ces deux peuples au xviii^e et au xix^e siècle? — L'œuvre de leurs musiciens nous le fera entrevoir; elle nous montre, en Allemagne, les trésors de foi et d'énergie qui s'accumulent en silence, ces caractères simples et héroïques, ce Heinrich Schütz, un des plus grands hommes de l'Allemagne, qui, pendant la guerre de Trente Ans, au milieu des pires horreurs et désastres qui aient jamais dévasté une patrie, continue paisiblement à chanter son inébranlable foi, robuste, grandiose, exempte de défaillances; et, autour de lui, après lui, ces Jean-Christophe Bach, Jean-Michaël Bach, ancêtres du grand Bach, qui semblent porter en eux le tranquille pressentiment du génie qui sortira d'eux; ces Pachelbel, ces Kuhnau, ces grandes âmes enfermées toute leur vie dans le cercle étroit d'une petite ville de province, connues d'une poignée d'hommes, sans ambition, sans espoir de se survivre, chantant pour eux seuls et pour leur Dieu, et qui, parmi tant de tristesses domestiques et publiques, amassent lentement, constamment, des réserves de force et de santé morale, bâtissant pierre à pierre la grandeur future de l'Allemagne. — En Italie, dans cette Italie de décadence et de corruption apparentes, c'est, à la même époque, un bouillonnement de musique; elle ruisselle à flots sur l'Europe entière; elle asservit la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Angleterre, montrant quelle était encore au xvii^e siècle la force du génie italien et sa suprématie artistique; et, ce qui est plus intéressant encore, sous cette exubérance fastueuse et déréglée de création musicale, nous trouvons une suite de génies profonds

(1) Dialogue de François de Hollande.

et recueillis, comme Monteverde à Mantoue et à Venise, Carissimi à Rome, Provenzale à Naples, qui nous attestent l'austère grandeur d'âme et la pureté de cœur qui pouvaient se conserver parmi le dévergondage des cours italiennes.

Voici un exemple plus frappant encore : — Il est peu probable que l'humanité passe jamais par une époque plus terrible que la fin du vieux monde et le commencement du monde nouveau : la décomposition de l'Empire Romain et les invasions des Barbares. Cependant, sous cet amas de destructions et de sauvageries, la pure flamme de l'art continue à brûler. La passion de la musique rapproche et réunit les vainqueurs barbares et les vaincus gallo-romains. Les abominables Césars de la décadence et les rois visigoths de Toulouse sont également fous de concerts de chants et d'orchestres à cordes. Les maisons romaines et les camps à demi sauvages résonnent du son des instruments. Clovis fait venir des musiciens de Constantinople. — Mais ce ne serait encore rien d'aimer l'art, si ardemment que cela soit ; ce qui est bien plus remarquable, c'est que cette époque a créé un art nouveau. De ces bouleversements de l'humanité est sorti un art admirable, aussi parfait, aussi pur, que les créations les plus accomplies des âges heureux : c'est le chant grégorien, qui, d'après M. Gevaert, débuta au iv^e siècle par le chant de l'*Alleluia*, « cri de victoire du christianisme après deux siècles et demi de persécutions, » et dont les chefs-d'œuvre semblent de la fin du vi^e siècle, entre 540 et 600, entre les invasions des Goths et les invasions des Lombards, « à une époque que notre imagination se représente comme une suite ininterrompue de guerres, de massacres, de destructions, pestes, famines, cataclysmes tels que saint Grégoire y voit les symptômes de la décrépitude du monde et les signes avant-coureurs du Jugement dernier. » Et pourtant, dans ces chants, tout respire la paix et l'espoir en l'avenir. Une simplicité demi-rustique, demi-antique ; la sérénité grave et lumineuse de la ligne, comme dans un bas-relief grec ; une poésie libre, pénétrée de nature ; une suavité de cœur infiniment touchante : voilà cet art sorti de la barbarie, et où rien n'est barbare ; « témoin parlant de l'état d'âme de ceux qui vécurent au milieu de tant de formidables événements. » — Et l'on ne peut dire que ce soit là un art de cloître et de couvent, enfermé dans un monde restreint, et qui ne serait pas significatif de la société d'alors. C'était un art populaire, qui a régné dans tout l'ancien monde romain. De Rome, il est passé en Angleterre, en Allemagne, en France. Jamais art ne fut plus représentatif d'un temps. Sous le règne des Carolingiens qui fut son âge d'or, les princes se passionnaient pour lui. Charlemagne et Louis le Pieux passaient des journées entières à chanter ou à entendre ces chants, à s'absorber en eux. Charles le Chauve, malgré les troubles de son règne, entretenait une correspondance musicale suivie, et composait de la musique en collaboration avec des moines du couvent de Saint-Gall, centre musical du monde au ix^e siècle. Rien de touchant et de grandiose comme ce recueillement d'art, cette floraison paisible et souriante de musique, malgré tout, en dépit de tout, au travers des convulsions sociales.

Ainsi, la musique nous montre ici la continuité de la vie sous la mort apparente, l'éternel renouveau sous l'aspect de la décadence et de la ruine du monde. Mais comment voulait-on donc faire l'histoire de ces époques, si l'on négligeait absolument leurs caractères les plus essentiels ? Comment pouvait-on espérer

les comprendre, si leur vraie force intime était oubliée ? — Et qui sait si cette erreur initiale ne conduit pas à fausser non seulement l'aspect d'un moment de l'histoire, mais de la suite même de l'histoire ? Qui sait si ces mots de Renaissance et de Décadence, que nous appliquons à certaines périodes du monde, ne proviennent pas, comme dans l'exemple précédent, de ce que nous bornons notre vue à un seul aspect des choses ? Un art peut décliner et renaître ; mais cela est-il vrai de l'Art ? L'Art, la puissance artistique, meurt-elle jamais ? Elle se transforme, elle se métamorphose, elle s'adapte aux nécessités des circonstances. Il est bien évident, par exemple, que dans un peuple ruiné, déchiré, absorbé par la guerre ou par les révolutions, la force créatrice peut difficilement s'exprimer par l'architecture : l'architecture veut de l'argent ; et elle veut le besoin de nouvelles constructions, le bien-être par conséquent, la confiance dans l'avenir. On peut même dire que les arts plastiques en général ont besoin, pour se développer sinon pour exister, d'argent et de loisir, d'une classe raffinée, d'un certain équilibre de civilisation. Mais alors, quand les conditions matérielles se font plus dures, quand la vie devient âpre, pauvre, harcelée de soucis, quand il lui est interdit de s'épanouir au dehors, elle se replie sur elle-même, et son besoin éternel de bonheur lui fait trouver d'autres voies artistiques ; la beauté se transforme, elle prend un caractère plus intérieur, elle se réfugie dans les arts profonds : la poésie, la musique. Elle ne meurt pas. Je crois bien sincèrement qu'elle ne meurt jamais. Il n'y a pas de mort et de renaissance de l'humanité. La lumière ne cesse pas de brûler ; seulement, elle se déplace, elle va d'un art à l'autre. Si vous n'en étudiez qu'un, vous serez naturellement amené à trouver dans l'histoire des interruptions, des lacunes, des vides, des sortes de syncopes où le cœur cesse de battre. Au lieu que si vous cherchez à avoir la vue d'ensemble de tous les arts, vous aurez le sentiment réconfortant de la continuité de la beauté et de la vie. — Voilà pourquoi je crois qu'à la base de toute histoire générale, il faut une sorte d'*histoire comparée* de toutes les formes d'art, et que l'oubli d'une seule d'entre elles risque de rendre erroné et inutile tout le reste du tableau. L'histoire doit toujours avoir pour objet l'unité vivante de l'esprit humain ; elle doit donc maintenir la cohésion de toutes les manifestations artistiques de l'esprit humain.

*
* *

Essayons d'esquisser rapidement la place de la musique dans la suite de l'histoire. — Cette place est considérable, infiniment plus importante qu'on ne le dit d'ordinaire. La musique remonte aux lointains de l'histoire. A ceux qui la font dater d'hier, il faut rappeler Aristoxène de Tarente, faisant commencer la décadence de la musique à Sophocle, et Platon, qui, d'un goût plus pur, semble trouver que depuis le VII^e siècle et les mélodies d'Olympe on n'a plus rien fait de bon. De siècle en siècle, on a répété que la musique avait atteint son apogée, et qu'il ne lui restait plus qu'à décliner. Il n'y a pas d'époques qui n'aient été musiciennes. Il n'y a pas de peuples civilisés qui n'aient été musiciens à quelque moment de leur histoire, même ceux que nous sommes habitués à considérer comme moins doués pour la musique : l'Angleterre par exemple, qui fut un grand peuple musicien jusqu'à la révolution de 1688.

Y a-t-il des circonstances historiques plus favorables que d'autres au déve-

loppement de la musique? — Il semblerait, à certains égards, que la floraison musicale doive assez naturellement coïncider avec la décadence des autres arts, et peut-être même avec les malheurs d'un pays. Les exemples que nous venons de citer de l'époque des Invasions, du ^{xvii}^e siècle italien et allemand, tendraient à le faire croire. Et il paraîtrait assez logique, à première vue, qu'il en fût ainsi, puisque la musique est un art intime, qui ne demande pour exister rien de plus qu'une voix, une âme. Un malheureux, dans les temps les plus troublés, entouré de misères, en prison, séparé du reste du monde, peut créer un chef-d'œuvre musical ou poétique.

Mais ce n'est pourtant là qu'une des formes de la musique. La musique, qui est un art intime, peut être aussi un art social; elle peut être fille du recueillement et de la douleur; mais elle peut l'être aussi de la frivolité et de la joie. Elle se plie aux caractères de tous les peuples et de tous les temps; et quand on connaît un peu son histoire et les formes diverses qu'elle a prises à travers les siècles, on ne s'étonne plus de la variété et de la contradiction qui règnent dans les définitions qu'ont données d'elle les esthéticiens. Celui-ci l'appelle une architecture en mouvement, celui-là une psychologie poétique. L'un y voit un art tout plastique et formel; l'autre, un art de pure expression morale. Pour tel théoricien, la mélodie est l'essence de la musique; pour tel autre, c'est l'harmonie. — Et en vérité, tout cela est vrai; et ils ont tous raison. L'histoire conduit en somme, non pas à douter de tout (je suis bien loin de croire que l'histoire soit une école de scepticisme), mais à croire partiellement à tout, à ramener les théories générales à des jugements momentanément vrais, vrais pour un groupe de faits et une heure de l'histoire, à des fragments de la vérité. — Et il est parfaitement vrai, il est également vrai de nommer la musique de tous ces noms dont on la nomme: Elle est architecture de sons en certains siècles d'architecture et chez les peuples architectes, si je puis dire, comme les Français, les Franco-Flamands du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle. Elle est dessin, ligne, mélodie, beauté plastique, chez les peuples qui ont le sens et le culte de la forme, chez les peuples peintres et sculpteurs, comme les Italiens. Elle est poésie intime, effusions lyriques, méditation philosophique, chez les peuples poètes et philosophes, comme les Allemands. Elle s'adapte à toutes les conditions de la société. Elle est un art de cour galante et poétique, sous François I^{er} et Charles IX; — un art de foi et de combat, avec la Réforme; — un art d'apparat et d'orgueil princier, sous Louis XIV; — un art de salon, au commencement du ^{xviii}^e siècle; — elle devient à la fin du ^{xviii}^e et au commencement du ^{xix}^e l'expression lyrique de personnalités puissantes et révolutionnaires; — elle sera aussi bien la voix des sociétés démocratiques de l'avenir qu'elle fut celle des sociétés aristocratiques du passé. Nulle formule ne l'enferme. C'est la fleur de l'histoire, elle pousse sur le chagrin comme sur la joie. C'est le chant des siècles, un des plus ardents foyers de la vie intérieure.

*
* *

On sait la place immense de la musique dans la civilisation antique. Elle est attestée par les philosophes grecs, par le rôle qu'on lui assignait dans l'éducation, par ses rapports étroits avec les arts, les sciences, la philosophie, avec la littérature, surtout avec le drame. Odes à une voix, hymnes chantés et dansés

par tout un peuple, dithyrambes dionysiaques, tragédies et comédies toutes baignées de musique, — la musique enveloppe toutes les formes littéraires, elle est partout et elle s'étend du commencement à la fin de l'histoire grecque. C'est un monde tout entier, qui a eu ses origines, son évolution, sa décadence, comme la musique moderne (de telle sorte, pour le dire en passant, qu'il serait prudent, quand on parle de musique grecque, de demander toujours : « De quelle musique grecque s'agit-il ? De la musique grecque de quel siècle ? ») C'est un art qui n'a cessé d'évoluer ; et la musique pure, la musique instrumentale, se développa peu à peu avec tant d'exubérance, qu'elle occupait une place presque démesurée dans la vie sociale, non seulement de la Grèce de la décadence, mais de tout le monde antique, où se propagea la culture musicale hellénique. Elle triomphe à la cour des empereurs romains. Nombre d'entre eux : Néron, Titus, Hadrien, Caracalla, Héliogabale, Alexandre Sévère, Gordien III, Carin, Numérien, étaient des musiciens passionnés, voire des compositeurs et des exécutants remarquables.

Le christianisme naissant adopta et employa à son service cette puissance de la musique ; il s'en servit pour conquérir les cœurs. Saint Ambroise « fascina, dit-il, le peuple par le charme mélodique de ses hymnes » ; et l'on vient de voir que, de tout l'héritage artistique du monde romain, la musique est le seul art qui non seulement se conserva intact à l'époque des Invasions, mais qui refleurit plus frais et plus vigoureux. — Dans les siècles qui suivirent, à l'époque romane et gothique, la musique garda sa place éminente. Saint Thomas d'Aquin dit « qu'elle occupe le premier rang parmi les sept arts libéraux, et qu'elle est la plus noble des sciences humaines ». On l'enseignait partout au XIII^e siècle. A l'université de Toulouse, par exemple, en 1229, il y avait une chaire de musique, où on l'étudiait surtout au point de vue philosophique. La musique faisait partie du *quadrivium*, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Car il faut remarquer qu'à cette époque la science l'emportait chez elle sur le sentiment, et cela de parti pris : non que le sentiment fût défaut ; mais la raison était la plus forte. Dans un poème de Jehan le Teinturier : *le Mariage des sept Arts et des sept Vertus*, la Musique demande à sa mère la Grammaire de la marier à Oraison : et l'on voit là à la fois, dans la pensée de l'époque, son origine pédagogique, son caractère abstrait, et son emploi religieux. Le plus curieux, c'est qu'elle ne fut jamais plus puissante qu'en ce temps où elle fut le plus scolastique et savante. En dehors de la tyrannique autorité de Pythagore transmise au moyen âge par Boèce, il y a bien des causes à cette prédominance de la science sur le sentiment : des causes morales, tenant à l'esprit d'un temps qui fut en réalité beaucoup plus rationaliste que mystique, et plus raisonneur que lyrique ; des causes sociales, tenant à l'association constante et étroite des pensées et des forces, qui maintenait en art la pensée de chacun dans la gaine de la pensée de tous, qui habitua l'esprit à l'impersonnalité, et en donnait le besoin. Un mot de Jérôme de Moravie montre en quoi l'esthétique de ces temps différait de la nôtre : « Le principal empêchement pour faire de belles notes, est la tristesse du cœur. » Qu'aurait pensé d'un tel mot notre Beethoven ? Et qu'est-ce à dire, sinon que pour les artistes de ce temps le sentiment individuel semblait plutôt un empêchement qu'un stimulant pour l'art, et que la musique était un art impersonnel, qui demandait avant tout le calme d'une raison bien ordonnée et sans trouble ? — Il y avait encore d'autres causes à ce

caractère scientifique que prenait de plus en plus la musique au ^{xiv}^e siècle : des causes techniques, tenant au grand travail matériel qu'il fallait accomplir pour débrouiller la masse informe de la polyphonie moderne que l'on formait alors, pour modeler en quelque sorte le corps de la statue, le corps de cet art nouveau, *ars nova*, avant d'y faire entrer la vie et la pensée.

Au ^{xv}^e siècle, l'art harmonique nouveau s'épanouit largement. La littérature musicale des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles est d'une richesse sans analogue, peut-être, dans l'histoire, et qui dépasse même la production surabondante de la musique du ^{xviii}^e et du ^{xix}^e siècle. La suprématie flamande, si marquée dans les autres arts et particulièrement en peinture, ne s'affirma pas moins en musique. Comme les peintres flamands, et davantage encore, les contrepontistes flamands débordèrent sur l'Europe ; ils furent les véritables maîtres de musique de tous les autres pays. Français et Flamands dominant à cette époque, même en Allemagne, même en Italie, même à Rome. Leurs œuvres sont d'abord de magnifiques architectures de sons, plus formelles qu'expressives. Mais, dès la fin du ^{xv}^e et le commencement du ^{xvi}^e siècles, l'individualisme qui s'était fait déjà si fortement sentir dans les autres arts se réveille en musique ; le sentiment personnel s'affranchit ; on revient à la nature et à la vie. Glarean écrit de Josquin des Prez : « Personne n'a mieux rendu en musique les passions de l'âme » (*affectus animi in cantu*). Et Vincenzo Galilei appelle Palestrina « ce grand imitateur de la nature » (*quel grand imitatore della natura*).

L'imitation de la nature, l'expression des passions, voilà ce qui semble caractériser, aux yeux des contemporains, cette Renaissance musicale du ^{xvi}^e siècle ; voilà ce qui leur paraît le trait distinctif de cet art. Il ne nous frappe plus autant ; car depuis lors cette tendance de la musique à la vérité morale et psychologique n'a cessé de se poursuivre et de se perfectionner. Mais ce qui nous saisit d'admiration dans l'art de cette époque, c'est la beauté de la forme, qui jamais n'a été surpassée, ni peut-être même égalée, qu'en certaines pages de quelques maîtres classiques du ^{xviii}^e siècle : Händel ou Mozart. Ce fut un âge de pure beauté ; et partout elle fleurit, étroitement associée à toutes les formes de la vie sociale, mondaine, littéraire, religieuse, unie à tous les arts, surtout en France, où jamais la poésie et la musique ne furent plus intimement mariées qu'au temps de Charles IX ; où Dorat, Jodelle, Belleau, chantaient la musique ; où Ronsart l'appelait la « sœur puisnée de la poésie », et disait que « sans la musique la poésie était presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers inanimée et sans vie » ; où Antoine de Baïf fondait une Académie de poésie et musique, et, travaillant à créer en France une langue proprement lyrique, faite pour être chantée, en donnait du premier coup les modèles dans ses vers mesurés à la manière des Grecs et des Latins, qui sont restés lettre morte jusqu'au jour où M. Henry Expert en a retrouvé et publié le texte intégral, poétique et musical : trésor dont les poètes et les musiciens d'aujourd'hui ne soupçonnent peut-être pas encore la hardiesse féconde. (Pour ma part, je ne crains pas d'y voir un des plus hauts sommets qu'ait jamais atteints l'art français, — sommet où, depuis la Pléiade, nul artiste français ne s'est aventuré.) — Au reste, jamais la nation ne fut aussi profondément musicienne qu'en ce ^{xvi}^e siècle des derniers Valois ; et il ne s'agit pas seulement d'une classe, mais de toute la nation : noblesse, élite intellectuelle, bourgeoisie, peuple, église catholique, églises protestantes. Et cette surabondance de sève

musicale se fait aussi sentir dans l'Angleterre d'Henri VIII et d'Elisabeth, dans l'Allemagne de Luther, dans la Genève de Calvin, dans la Rome de Léon X. La musique est le dernier rameau de la Renaissance, le plus exubérant peut-être et le plus universel.

L'expression de plus en plus exacte et serrée en musique des sentiments personnels et des passions, après s'être essayée pendant tout le xvi^e siècle dans une suite de madrigaux pittoresques et descriptifs, de dialogues en musique, aboutit dans sa recherche, à la fin du xvi^e siècle, en Italie, à la création de la tragédie musicale. L'influence de l'antiquité intervint dans la naissance de l'opéra, comme dans la formation et dans le développement des autres arts italiens. L'opéra, dans la pensée de ses fondateurs, était une résurrection de la tragédie antique : c'est donc un genre littéraire, autant que musical ; et, en fait, même après que furent perdus les sévères principes dramatiques des premiers maîtres florentins de l'opéra, même après que la musique eut brisé à son profit les liens qui l'attachaient à la poésie, l'opéra continua d'exercer une influence considérable, et qu'on n'a peut-être pas encore assez mise en lumière, sur tout le théâtre, sur l'esprit du théâtre, surtout à partir de la fin du xvii^e siècle. On ne saurait assez appeler l'attention sur le triomphe de l'opéra dans toute l'Europe, sur les enthousiasmes qu'il suscita, et qui touchèrent parfois à la maladie mentale, à la folie. On peut dire que sans lui on ne connaîtrait pas la moitié de l'esprit artistique du siècle ; on n'en verrait que l'aspect rationnel. Nulle part on ne touche mieux qu'en lui le fond de sensualité du temps, son imagination voluptueuse, son matérialisme sentimental, et somme toute, si j'ose dire, les assises peu solides sur lesquelles reposent la raison, la volonté, le sérieux de la société française du grand siècle. Pendant ce temps, au contraire, dans la musique allemande, l'esprit de la Réforme pousse des racines solides et profondes. La musique anglaise brille et s'éteint, après l'expulsion des Stuarts et la victoire de l'esprit puritain. La pensée de l'Italie s'endort, à la fin du siècle, dans le culte exclusif de la forme admirable et vide.

Au xviii^e siècle, la musique italienne continue de refléter la facilité et la douceur et le néant de vivre. En Allemagne, les sources d'harmonies intérieures accumulées depuis un siècle commencent à se répandre en ces fleuves puissants : Händel et Bach. La France travaille opiniâtrément à fonder le théâtre lyrique, ébauché par les Florentins et par Lulli, le grand art tragique et musical, à l'image du drame grec. Paris est le laboratoire où s'associent et rivalisent les efforts des plus grands musiciens dramatiques de toute l'Europe, Français, Italiens, Allemands et Belges, afin de créer le style de la tragédie et de la comédie lyrique. Toute la société française prend part avec passion à ces luttes fécondes, qui frayèrent la voie aux grands révolutionnaires musicaux du xix^e siècle. Le meilleur du génie de l'Allemagne et de l'Italie au xviii^e siècle est peut-être dans leurs musiciens : d'une part, les Bach, les Händel, les symphonistes de la fin du siècle ; de l'autre, ces Pergolèse, ces Scarlatti, Durante, Porpora, Vivaldi, Veracini, Locatelli, Tartini, Martini, Sammartini, Galuppi, Jomelli, Sacchini, Piccinni, Cimarosa, etc., cette moisson inépuisable de musique. La France, plus abondante dans les autres arts qu'en musique, atteint pourtant, je crois, plus haut, en celle-ci, car je ne vois pas qu'il y ait eu, parmi les beaux peintres et sculpteurs du règne de Louis XV, un génie comparable à celui de Rameau. Rameau fut bien plus qu'un successeur de Lulli : il fonda

véritablement le grand art musical et dramatique français, à la fois sur la science harmonique qu'il créa, et sur l'observation de la nature. Enfin, tout le théâtre français du XVIII^e siècle, tout le théâtre de toute l'Europe, s'effacent devant les œuvres de Gluck, qui ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre de la musique, mais, à mon sens, les chefs-d'œuvre de la tragédie française au XVIII^e siècle.

A la fin du siècle, la musique exprime puissamment le réveil de l'individualisme révolutionnaire qui a remué le monde. La prodigieuse extension du pouvoir expressif de la musique, grâce aux recherches des maîtres français et allemands du siècle et au développement rapide de la musique instrumentale, mettait à sa disposition un instrument d'une souplesse et d'une richesse sans égales, et qui de plus était encore presque neuf. En trente ans, la symphonie d'orchestre et la musique de chambre produisent leurs plus grands chefs-d'œuvre. L'ancien monde qui disparaît y trouve son dernier portrait, le plus accompli peut-être, avec Haydn et Mozart. Et voici la Révolution, qui, après s'être essayée dans les musiciens français d'après 89 : Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini, a sa voix la plus héroïque en Beethoven ; Beethoven, le plus grand poète de la Révolution et de l'Empire, et celui qui a le plus fortement, le plus profondément exprimé toutes les tempêtes de l'âme moderne, toutes les angoisses, les troubles, les emportements enivrés de l'âme libre.

Enfin ruissellent ces flots de poésie romantique, les chants des Weber, des Schubert, des Chopin, des Mendelssohn, des Schumann, des Berlioz, ces grands lyriques de la musique, poètes de la nature et des rêveries adolescentes d'un âge nouveau qui semble s'éveiller à la lumière, et qu'agite une fièvre inconnue. L'ancienne Italie, paresseuse et voluptueuse, fait entendre son dernier chant avec Rossini et Bellini ; la nouvelle Italie, l'âpre et bruyant Piémont, fait son apparition avec Verdi, chantre des luttes de l'Indépendance. L'Allemagne, en gestation d'un Empire depuis deux siècles, trouve avec la victoire le génie qui l'incarne, l'immense personnalité de Wagner, le héraut retentissant qui célèbre l'Empire militaire et mystique, le maître despotique et dangereux qui conduit le romantisme indompté de Beethoven et de Berlioz, la tragédie tempétueuse du siècle, aux pieds de la Croix, au mysticisme de Parsifal. Le courant mystique se propage après lui par toute l'Europe, avec César Franck et ses disciples, avec les maîtres italiens et belges de l'oratorio, avec le retour à l'antique, à l'art palestrinien et à Bach. Et tandis qu'une partie de la musique contemporaine emploie l'instrument prodigieusement assoupli et perfectionné par les génies du XIX^e siècle, à peindre toute la complexité subtile et morbide d'une société affinée jusqu'à l'excès et jusqu'à la décadence, un mouvement populaire commence à s'ébaucher en musique, cherchant, dans toute l'Europe, à rafraîchir l'art à la source des mélodies populaires, à traduire en musique les sentiments et la vie populaire, à créer le théâtre musical populaire, — de Wagner à Richard Strauss, de Moussorgsky à Rimsky-Korsakov, de Bizet à Gustave Charpentier. Mouvement timide encore et un peu incertain, mais universel, spontané, venu de tous les points de l'horizon, et que nous verrons grandir bientôt, j'espère, avec le monde qu'il exprime.

*
* *

Que l'on veuille bien excuser ce que cet exposé rapide a de très incomplet et de très imparfait. J'ai essayé seulement de donner l'aspect panoramique de cette vaste histoire et de montrer combien la musique est intimement mêlée au reste de la vie sociale. Ce n'est là qu'une esquisse hâtive et un peu grossière, qui sera corrigée et complétée par les conférences des savants et des artistes éminents que je ne fais ici qu'annoncer (1). J'espère que l'on se rendra compte de l'intérêt qu'il y a pour l'histoire générale à ne pas négliger les ressources qu'offre l'histoire de la musique pour pénétrer l'esprit du passé.

Le spectacle de cette éternelle floraison de la musique est d'ailleurs d'un grand bienfait moral. C'est un repos au milieu de l'agitation universelle. L'histoire politique et sociale est une lutte sans fin, un mouvement acharné, une poussée de l'humanité vers un progrès constamment remis en question, arrêté à chaque pas, reconquis pouce à pouce avec un acharnement effroyable. Mais de cette histoire artistique se dégage un caractère de plénitude et de paix ; on y sent un élément stable, impérissable. Le progrès n'existe pas ici. Si loin que nous regardions derrière nous, la perfection a déjà été atteinte ; et bien absurde celui qui croirait que les efforts des siècles ont pu approcher l'homme d'une ligne plus près de la beauté, depuis Palestrina et saint Grégoire. Il n'y a là rien de triste ni d'humiliant pour l'esprit, au contraire. L'art est le rêve de l'humanité, un rêve éternel de lumière, de liberté, de force sereine. Ce rêve ne s'interrompt jamais ; et nous n'avons pas de crainte à avoir pour l'avenir. Notre inquiétude ou notre orgueil voudraient souvent nous persuader que nous sommes parvenus au faîte de l'art et à la veille du déclin. — C'est ainsi depuis le commencement des temps. Dans tous les siècles on a gémi : « Tout est dit, et l'on vient trop tard. » — Tout est dit, peut-être. Mais tout est encore à dire. L'art est inépuisable comme la vie. Et rien ne le fait mieux sentir que cette musique intarissable, cet océan de musique qui remplit les siècles.

ROMAIN ROLLAND.

M. J. Guy Ropartz et la musique à Nancy.

Le nom de M. J. Guy Ropartz évoque dans l'esprit des musiciens le souvenir d'œuvres fortes et serrées, nourries aux pures sources du classicisme, assouplies par la ligne rythmique moderne plus onduleuse, empreintes d'un très personnel accent de terroir ; il fait songer au symphoniste émule des d'Indy, des Chausson, des Dukas, des Magnard et des Savard. Peut-être

(1) Conférences faites, en mai et juin 1902, à l'Ecole des hautes études sociales, par MM.

Théodore Reinach : *La musique grecque* ;

Pierre Aubry : *La musique des Troubadours et des Trouvères* ;

Henry Expert : *L'art musical de la Renaissance* ;

Charles Malherbe : *Le génie de Mozart* ;

Julien Tiersot : *La chanson populaire* ;

Henri Lichtenberger : *Richard Wagner* ;

Lionel Dauriac : *L'esthétique musicale*.

même est-il des intimes du musicien qui ont eu connaissance aussi de ses essais littéraires, des savoureuses poésies *Modes mineurs* et *Adagiettos*, de son élégante traduction versifiée pour l'*Intermezzo* de Heine (en collaboration avec P.-R. Hirsch) et du *Parnasse breton contemporain* (en collaboration avec Louis Tiercelin).

C'est un autre titre à l'attention du public qui le recommande depuis plusieurs années à la reconnaissance des Nancéiens. L'œuvre entreprise dans l'ancienne capitale du duché de Lorraine n'a pas été sans avoir un certain retentissement, à Paris même, où des critiques de la valeur de MM. de Fourcaud au *Gaulois*, Pierre de Bréville au *Mercure de France*, Paul Dukas à la *Revue hebdomadaire*, etc., signalèrent à plusieurs reprises les efforts du jeune directeur du Conservatoire de musique de Nancy. M. de Fourcaud fut en ceci bien avisé qu'il eut l'ingénieuse idée de placer tout d'abord M. Guy Ropartz dans ce cadre d'art où était appelé par ses fonctions l'auteur des *Landes* et de la musique de scène de *Pêcheurs d'Islande*.

La ville de Nancy s'est toujours plu, en effet, à favoriser libéralement l'art. Le dernier de ses ducs, le roi de Pologne Stanislas Leckzinsky, la dota de palais, de perspectives et d'ornements monumentaux qui restent le type de l'élégance officielle à cette époque. Aujourd'hui encore, le pays qui vit naître Claude Gelée, Callot, Ligier-Ricliër, Sellier, Granville s'enorgueillit d'une poussée nouvelle de sève artistique qui fait verdoyer de superbes plantes de la flore lorraine : Emile Gallé le maître verrier incomparable, le peintre Friant, Victor Prouvé, peintre, sculpteur et ornemaniste, Eugène Gigout, Gabriel Pioner, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville sont des Lorrains. Sous le ciel délicatement nuancé de cette région de vallées ombreuses et fraîches, l'horrible et prétentieux *modern-style* s'humanise, s'astreint à des règles logiques, à des harmonies moins acides et plus planes et devient, tant pour le meuble et le bibelot que pour la maison d'habitation, un art nouveau qui laisse loin derrière lui l'insincérité belge et la lourdeur germanique.

A l'Université, ce sont les théoriciens des maladies mentales en lutte avec la Salpêtrière, les érudits et les philosophes parmi lesquels je citerai seulement M. Henri Lichtenberger, dont le livre, couronné par l'Académie française, *Richard Wagner, poète et penseur*, est, de l'avis même de M^{me} Cosima Wagner, l'un des plus exacts et des plus élevés qui aient jamais été écrits sur ce sujet.

Nancy est donc une ville de goût épuré en même temps qu'un centre de haute culture intellectuelle. Elle possède son Académie littéraire fondée en 1750 par Stanislas duc de Lorraine et de Bar. Quant à son Conservatoire actuel, on pourrait l'envisager, ainsi que le fit M. de Fourcaud (1), comme un successeur de cette société de musique due en l'an 1731 à l'initiative du duc François, société qui se réunissait deux fois par semaine, le dimanche et le jeudi au coup de cinq heures, pour donner un concert. La société se chargeait de l'éducation musicale des jeunes gens bien doués et pauvres qu'elle dirigeait vers l'enseignement. Elle possédait un sceau représentant une lyre avec la devise : « *Allicit et docet* ».

Toutefois, avant la venue à Nancy de M. Guy Ropartz, c'était plutôt encore

(1) *Lorraine-Artiste* (avril 1901).

dans les séances de musique de chambre organisées par les familles Hekking, Grillon et Moulins — qui donnèrent au monde musical de distingués virtuoses — que revivait, au point de vue de la bonne tenue des exécutions, la tradition académique.

De 1886 à 1889, le Conservatoire bénéficiait d'une confortable salle moderne due à la générosité posthume du philanthrope Victor Poirel dans le but exclusif d'organiser des concerts populaires et des conférences. Cette salle a la forme d'un hémicycle. Elle peut contenir environ douze cents personnes. Les couleurs rose et or dont elle est peinte flattent la vue sans l'agacer. Elle ne comporte ni les saillies ornementales exagérées, ni les loges, ni les baignoires si préjudiciables à l'acoustique des théâtres. Sa sonorité est splendide ; un large couloir l'entoure d'où s'élancent quatre grands escaliers de pierre accédant aux gradins élevés.

Voilà certes une belle cage à laquelle, cependant, manquait encore le chant des oiseaux. Le premier organisateur de concerts populaires à Nancy, M. Brunel, fit naître de grandes espérances, tôt déçues par le départ de ce musicien de valeur. Ce que devint alors le Conservatoire, à quel fâcheux désir de flatter la masse du public se livrèrent ensuite les prédécesseurs de M. Guy Ropartz, on en peut juger par ce programme choisi parmi les meilleurs de ceux qu'élaborait alors (1) M. Th. Glück, chevalier de la Légion d'honneur, officier d'Académie :

1. Symphonie n° 3 (op. 56) Mendelssohn.

1° Introduction et allegro agitato — 2° Scherzo assai vivace — 3° Adagio cantabile — 4° Allegro guerriero et finale maëstro.

2. A. Rhapsodie d'Auvergne (pour piano solo), 1^{re} audition. Saint-Saëns.

Exécutée par M^{lle} Louisa Collin.

B. M. The Dark Forest (pour violon solo et instruments à cordes).

Soliste : M. Stéveniers.

C. Larghetto du quintette (op. 108). Mozart.

Pour clarinette et instruments à cordes.

Soliste : M. Meyer.

3. Africa (fantaisie pour piano et orchestre), 1^{re} audition Saint-Saëns.

Soliste : M^{lle} Louisa Collin.

4. Fête polonaise (de l'opéra : *le Roi malgré lui*), 1^{re} audition Chabrier.

Que dites-vous de cette part énorme accordée aux solistes dans un concert symphonique ? Et cette façon d'exécuter par fragment isolé la musique de Mozart ? Cela semble du reste une habitude à cette époque de ne vouloir — ou de ne pouvoir — donner une pièce dans son intégrité, car le dimanche 19 mars 1893, le programme porte :

2. N° II (*Lent et calme*) du quatuor (op. 35). Vincent d'Indy.

Efforcez-vous donc, ô compositeurs, de mettre de l'unité dans vos œuvres !

(1) Concert du 29 janvier 1893.

Cette façade de pièces et de morceaux dissimulait, du reste, une misère plus grande encore : l'exécution même des numéros du programme par un orchestre mal composé, dirigé avec mollesse. Les solistes, heureusement, prêtaient leur concours à ces petites fêtes, et M^{lle} Louisa Collin (actuellement M^{me} Richert, femme du professeur de trompette au Conservatoire) paraissait par trois fois au programme, le 4 décembre 1892. Cette pianiste — de première force, je me plais à le constater — n'exécutait pas moins de onze numéros, faisait une agréable salade avec les noms de Beethoven, Chaminade, Liszt, Heller, Chopin, Schütt, Bach-Saint-Saëns (?), Lavignac, Massenet, Ritter... !

Le public fréquentait peu ces concerts. Le moment n'était pas encore venu où le tiers disponible des places serait pris d'assaut dès l'ouverture du bureau de location, les deux autres tiers étant occupés par les abonnements renouvelés en hâte à la fin d'une saison pour la saison prochaine.

Cependant, M. Guy Ropartz était nommé directeur du Conservatoire, et le dimanche 17 novembre 1895 il dirigeait, salle Poirel, son premier concert. En lisant seulement le programme de ce concert, l'on verra une évidente orientation vers une sérieuse musique d'orchestre ancienne et moderne :

1. Ouverture d'Egmont L. van Beethoven.
2. La Belle au Bois dormant (1^{re} audition). M. A. Bruneau.
Poème symphonique.

3. Concerto en *fa* mineur { *Allegro moderato* } J.-S. Bach.
 { *Largo* }
 { *Presto* }

Piano : M^{lle} Laure Gentil.

4. Dans les Steppes de l'Asie centrale (1^{re} audition). . . A. Borodine.
Esquisse symphonique.
5. Symphonie fantastique (suit le détail de la symphonie. Réveries, passions. Un bal. Scène aux champs, etc...) H. Berlioz.

Bach et Beethoven allaient être les piliers du robuste temple symphonique que M. Guy Ropartz se proposait d'édifier. Au concert suivant, le Conservatoire donnait *Orphée* avec, pour les chœurs, les élèves de la classe d'ensemble vocal et les membres d'une société particulière : la *Chorale Alsace-Lorraine*. Les solistes étaient : M^{mes} Jeanne Flament, des concerts de Bruxelles, Marie Gêneau, des concerts de Genève, Stella Delamara, du théâtre de Nancy.

Bientôt après, M. Ropartz ne craignait pas de plonger le public nancéien en pleine musique moderne avec une symphonie de M. Savard, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Lyon, écoutée poliment, mais sans enthousiasme, et la 2^e *Symphonie* de M. A. Magnard, qui stupéfia l'auditoire (je crois même qu'il y eut des sifflets). Les quolibets se mirent à pleuvoir. M. Guy Ropartz et quelques musiciens défendirent Albérich Magnard. Le gros du public — l'impartialité de l'historien me force à faire cette constatation — n'eut dans la bouche que les mots démence, décadence et cacophonie. Une cavalcade eut lieu à la Mi-Carême en laquelle figurait un orgue de Barbarie détraqué surmonté d'un cahier de musique portant ce titre : Symphonie de Magnard,

Le chef d'orchestre du Conservatoire ne se découragea point. Au contraire, il put voir combien la musique passionnait les Nancéiens, puisque, longtemps encore, chaque fois que des œuvres de Magnard — parfois aussi de celles de Chausson — paraissaient au programme, il se livrait dans la salle comme de petites batailles d'*Hernani*. En tous cas, l'on ne pouvait accuser les Lorrains de snobisme et d'engouement subit. Aussi bien, n'ayant jamais entendu que des exécutions médiocres d'œuvres souvent quelconques, il eût été surprenant de les voir applaudir du premier coup des pages modernes qui sont le résultat d'une évolution de goût dont ils n'avaient pas suivi les phases.

Il fallait donc faire œuvre scientifique autant qu'artistique, accompagner les programmes de notices historiques et d'analyses succinctes des œuvres, créer des conférences biographiques telles qu'en donna M. Henri Lichtenberger, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy, sur Jean-Sébastien Bach, Berlioz et César Franck.

Le recrutement et le perfectionnement des artistes en vue de l'exécution à l'orchestre fut l'objet des soins assidus de M. Ropartz. Il obtint pour le Conservatoire un professeur de harpe et plus tard un professeur d'orgue. Il renforça singulièrement le quatuor, fut, aux répétitions, autoritaire, presque brutal, mais considérant toujours les exécutants, non comme des ouvriers attelés à une besogne pénible, mais comme les cellules vivantes d'un être intelligent susceptible de ressentir les émotions qu'on lui transmet.

La formation des artistes est, certes, à ce point de vue, de toute première importance. Mais celle du goût de l'auditeur ne l'est pas moins. Patiemment, fermement, M. Guy Ropartz s'appliqua à diriger cette sorte de Conservatoire d'auditeurs qu'il a mission, selon lui, de conduire vers les sommets les plus élevés de l'art. La critique, en général, fut favorable à ses efforts. La ville, non sans plus d'une résistance, se laissa peu à peu séduire, puis dominer. Cet homme à la volonté puissante arrive à la maîtriser grâce à la même vigueur infiniment douce et calme avec laquelle il précipite ou retient son orchestre dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

La renommée des dix auditions données chaque année par le Conservatoire se répandit au loin dans la province lorraine. Les autres villes du département, les châteaux et les villes des départements voisins déversèrent, le dimanche, sur les quais de la gare de Nancy, une foule de mélomanes sevrés jusqu'alors de telles jouissances d'art.

*
* *

Après avoir fait entendre des œuvres d'orchestre différentes de Gluck, de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, ainsi que du Wagner, du César Franck, du d'Indy, du Chausson, du Saint-Saëns, du Glazounow, M. Guy Ropartz jugea le moment venu de donner une solide assise à notre éducation musicale.

C'est pourquoi, durant la saison 1898-1899 (1), il fit figurer à ses programmes la série complète des symphonies de Beethoven. Je regrette de ne pouvoir ici m'arrêter un instant pour analyser, séance par séance, les impressions inou-

(1) L'idée parisienne d'une telle éducation musicale est donc postérieure.

bliables que nous ressentîmes à ces auditions et principalement à celle de la 8^e symphonie, exquise de grâce et d'esprit, ainsi qu'à celle de la 9^e, avec la partie vocale de l'*Ode à la Joie*. Cette œuvre est trop rarement entendue à Paris. Aussi semble-t-il extraordinaire d'audace, ce chef d'orchestre de province qui n'hésite pas à la monter avec ses ressources purement locales (sauf pour les soli vocaux exécutés comme partout ailleurs par des solistes nomades habitant Paris ou Bruxelles). L'affluence, les éloges de la presse parisienne récompensèrent d'aussi nobles efforts.

Mais ce qui toucha davantage peut-être le directeur du Conservatoire, ce fut l'élan tout spontané qui porta de nombreux amateurs — hommes et femmes — appartenant aux meilleures classes de la société nancéienne, à offrir leur concours pour renforcer la masse chorale. Disons, en passant, que ces talents de bonne volonté se sont retrouvés cette année encore, chaque fois que M. Ropartz monta des œuvres considérables telles que *l'An Mil* de Pierné et *la Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach.

Ayant, par l'exemple de Beethoven, initié le public aux mystères de la grande symphonie, M. Guy Ropartz devait, pour continuer son œuvre, montrer l'évolution de ce genre purement musical, et c'est ce qu'il fit avec les symphonies de Schumann et avec un ensemble de huit symphonies françaises post-beethoveniennes. Quant à la symphonie allemande, il en suivit, cette année, la grande ligne, de Haydn à Brahms inclus.

L'histoire moderne de la symphonie était une réponse immédiate à certaine brochure de M. Félix Weingartner prétendant arrêté à Berlioz le mouvement symphonique de notre pays.

Voici quelles furent les symphonies exécutées à Nancy pendant la saison 1900-1901 :

C. Saint-Saëns : *Symphonie en ut mineur*. — Edouard Lalo : *Symphonie en sol mineur*. — César Franck : *Symphonie en ré mineur*. — V. d'Indy : *Symphonie sur un chant montagnard*. — Chausson : *Symphonie en si bémol majeur*. — Guy Ropartz : *Symphonie n° 1 (en la)*. — Albérich Magnard : *3^e Symphonie*. — Paul Dukas : *Symphonie en ut majeur*.

De telles œuvres sont capitales. Il n'est point permis à un musicien, et en particulier à un chef d'orchestre, de les ignorer. Elles peuvent être discutées, critiquées ; elles ne laisseront personne indifférent. D'une grande valeur technique, quelques-unes comme celles de Franck, de d'Indy et de Magnard, sont en outre — tout en restant dans le domaine de la musique pure — de véritables poèmes de la nature et des émotions humaines.

Huit symphonies, c'est beaucoup, si l'on songe à la valeur de chacune d'elles. C'est que M. Guy Ropartz entendait marquer une limite entre la symphonie musicale et le *Poème symphonique* avec lequel elle se voit si souvent confondue.

Le poème symphonique peut, il est vrai, adopter la forme et la division d'une symphonie, mais il ne l'épouse pas nécessairement. Il est moins conduit par la logique de la musique que par celle de la pensée littéraire. Et c'est ce qui nous fut révélé pendant la saison 1901-1902 où nous entendîmes les types les plus achevés de cet art au XIX^e siècle : la *Symphonie fantastique* de Berlioz, *Faust-Symphonie* de Liszt, *Lénore* de Duparc et *Phaéton* de Saint-Saëns, la *Forêt enchantée* de d'Indy, le *Chasseur maudit* de Franck, *l'An Mil* de Pierné, *Mort*

et *Transfiguration* de Richard Strauss, *Zorahayda* de Swendsen, *Stenka-Razine* de Glazounow, et *Dans les Steppes* de Borodine.

On jugera de l'importance accordée souvent à la donnée littéraire par ce début du canevas de *Stenka-Razine* (1) : « La Volga, immense et placide. Pendant de longues années, les alentours du fleuve demeurèrent paisibles, lorsque, tout à coup, apparut le terrible ataman Stenka-Razine qui, à la tête de sa horde féroce, se mit à parcourir la Volga en dévastant et en pillant les villes et les villages situés sur ses bords. Son bateau était magnifiquement paré, ses voiles... etc. » (2) » Et cela continue ainsi pendant une bonne demi page. En réalité, trop de clarté voulue et d'intention descriptive ne nuit-il pas à la description sonore elle-même ; et le charme suave de l'évocation musicale, fait avant tout d'imprécision et de rêverie, n'est-il pas plus entier dans une symphonie véritable dont la forme seule est rigoureuse, mais où l'interprétation pittoresque se meut librement dans l'esprit de l'auditeur ?

Question que résoudront peut-être un jour nos plus fameux musiciens et musicographes. En attendant, n'est-il point curieux, au point de vue de l'art, que les assidus des concerts de Nancy puissent se la poser en connaissance de cause ?

*
* *

Si M. Guy Ropartz eut à cœur de placer la symphonie et le poème symphonique à la base de ses grands concerts, il n'eut garde, toutefois, dans la composition de ses programmes, d'oublier les concertos écrits par les maîtres. Haydn, Bach, Beethoven, Saint-Saëns, plus rarement Mendelssohn, furent fidèlement rendus par des virtuoses tels qu'Eugène Ysaye, Pierre Sechiari, Mathieu Crickboom, pour le violon ; Raoul Pugno, Edouard Risler, Alfred Cortot, M^{me} Roger-Miclos au piano ; Fernand Pollain, Marx Lœwensohn, Gérard Hekking pour le violoncelle.

Comme dans les grands concerts parisiens, M. Guy Ropartz montait aussi des pièces — choisies parmi les plus fameuses — pour voix et orchestre : *la Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ* (2^e partie) de Berlioz ; de César Franck : *Psyché*, *Rédemption*, les *Béatitudes*, les *Danses de Lormont*, *Ruth* ; de Fauré : *Caligula*, le *Requiem*. Il sacrifiait moins souvent que bien de ses confrères à l'idole wagnérienne, considérant qu'il y a péril pour l'impression d'art à faire sortir une telle musique du milieu dramatique auquel elle est si merveilleusement adaptée. A Nancy comme à Mayence, à Strasbourg et à Liège, il dirigeait son psaume : *Super flumina*, d'une pompe un peu haendelienne, d'une vigueur et d'une virilité très personnelles.

Il eût été fâcheux que l'orgue fût absent de ces fêtes de l'oreille d'où la virtuosité pure — c'est-à-dire l'acrobatie — fut toujours sévèrement éloignée. Aussi, en 1898, installait-on à la salle Poirel un instrument signé Cavallé-Coll, de dimensions relativement restreintes (15 jeux dont 12 de fond et 3 jeux d'anches formant un ensemble de 892 tuyaux ; deux claviers à main et un de pédales).

(1) 1^{re} audition à Paris à l'Exposition de 1889.

(2) Programme des concerts du Conservatoire de Nancy. Concert du 9 mars 1902.

Cinq récitals d'orgue furent donnés à Nancy : deux par M. Eugène Gigout, un par M. Guilmant, et les deux derniers — cette année même — par un jeune professeur au Conservatoire de Nancy, M. Louis Thirion, compositeur de mérite, organiste des plus remarquables, qui s'attaqua avec succès à des œuvres de la plus haute difficulté : *Prélude et fugue en la mineur* (Livre II, n° 8) de J.-S. Bach (Récital de musique classique), *Fugue en mi mineur* (n° III des 3 pièces pour grand orgue éditées par la *Scola*) de Guy Ropartz (Récital de musique moderne).

Mais c'est principalement dans le cas où sa présence à l'orchestre est obligée, comme dans les *Cantates* de Bach, la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns, l'ouverture du *Messie* de Haendel, le finale de la *Faust-Symphonie*, que l'orgue de la salle Poirel rendit d'inappréciables services. Avec lui Jean-Sébastien Bach entra, enfin, en maître au répertoire des concerts de Nancy. Pendant la saison 1898-1899 je ne relève pas moins de quatre cantates de Bach portées à la connaissance du public : Cantates *Wachet auf* et *Ein feste Burg*, cantate *Ich will den Kreuzstab gern tragen*, et cantate *Wer weiss*. Les années suivantes on redonne quelques-unes de ces cantates ainsi que l'admirable *Actus tragicus* et le *Chœur final de la Passion selon saint Jean*. Cette année, enfin, M. Guy Ropartz, encouragé par l'auditoire aussi bien que par la bonne exécution obtenue par lui de ces œuvres difficiles à monter dans leur apparente et robuste simplicité, annonce pour le dimanche des Rameaux la *Passion selon saint Jean*, oratorio de J.-S. Bach, d'après la partition de la bibliothèque du comte de Chambrun, éditée par Choudens et comprenant la traduction française de Maurice Bouchor.

Quelques Parisiens firent le voyage de Nancy et revinrent émerveillés. Pour notre part, au lendemain de cet événement artistique, nous écrivions :

« Avoir entendu en France la 1^{re} exécution publique de la *Passion* selon saint Jean, est un souvenir qui restera vivace dans l'âme des Nancéiens et auquel ils ne manqueront pas d'associer toujours le nom du maître moderne qui ouvrit leurs oreilles et leur cœur à l'entendement des divins chefs-d'œuvre. Quel qu'ait pu être le résultat de ses efforts, le fait même par M. Guy Ropartz de monter une œuvre aussi considérable, dénotait une énergie peu commune autant que la réelle conviction de l'apôtre désireux de répandre la bonne parole de l'art le plus pur et le plus noble qui soit au monde.

« Disons de suite qu'outre cette volonté, le 10^e et dernier concert de l'abonnement nous fit admirer également une merveille d'exécution précise, mouvementée, chaleureuse, belle de lignes autant que profondément pénétrée du sentiment intime de l'auteur.

« Il faudrait une brochure entière pour donner une analyse, même succincte, d'une partition qui nécessite trois heures d'exécution. Je me bornerai à constater l'étonnante variété obtenue par le retour bien équilibré des formes du choral, du récit évangélique (avec chœurs fugués et dialogués), de l'Arioso et de l'Air. L'orchestre est d'une grande simplicité : quatuor, orgue (soit avec les jeux doux pour l'accompagnement du récit, soit avec les puissantes pédales entrant, pour ainsi dire, dans la masse chorale elle-même), flûtes, hautbois d'amour. Les *Chorals* et surtout les *Airs* précédés d'un prélude sont d'une instrumentation délicieuse et délicate et surtout extraordinairement variée. J'ai souvenir, en particulier, d'avoir remarqué, dans la 1^{re} partie, l'air d'alto

(hautbois d'amour, violoncelle) et celui de soprano (flûte et orgue); dans la 2^e partie les pédales de l'orgue et les tenues de hautbois épousant le dessin du choral: « Dans tous les temps tu règues », l'un des plus graves et des plus religieux de l'œuvre, les inflexions de violon avant et pendant l'Air avec chœurs: « Ames souffrantes... venez... — Où donc? — Au Golgotha; » les flûtes et hautbois pleurant en même temps que le soprano dans l'air: « Eclate en sanglots, triste cœur! »

« Il faut mettre à part, tant pour leur caractère rigoureusement archaïque que pour leur tendre et pénétrante émotion, le solo de viole de gambe, l'accompagnement de luth et de viole d'amour pour l'Arioso de basse: « Regarde ton Jésus, mon cœur. »

« Les solistes se sont montrés à la hauteur de la tâche écrasante qui leur incombait. M. Paul Daraux, tantôt Pilate et tantôt Jésus, variant son style suivant l'une ou l'autre de ces interprétations, admirable d'onction ou superbe d'insolence tranquille et presque indulgente, remporta, certes, un des plus beaux succès qu'il ait jamais eus dans une ville où, cependant, il n'a plus à les compter. Le style de M. Warmbrodt, l'évangéliste, était parfait de tact, malgré la particulière impersonnalité qu'exige cette partie difficile. Cet artiste sut dire avec tout le sentiment, narratif et néanmoins dramatique, désirable, les phrases culminantes telles que: « Et baissant la tête, il expira. » C'est sans une défaillance qu'il soutint ce personnage qui prend la parole à quatre-vingt-sept reprises différentes pour le moins. M^{mes} Flament et de la Rouvière (alto et soprano) nous donnèrent de vives impressions d'art dans leurs airs respectifs. Et M. Piroia — qui n'avait travaillé sa partie que depuis huit jours — aborda néanmoins avec courage des tenues et des vocalises extrêmement dures, en particulier dans l'air: « Regarde, sur le sol... » où, par une coïncidence curieuse, c'est justement un *sol* qu'il s'agit de tenir sur un mouvement d'adagio.

« L'orchestre, pondéré, soutenu dans les passages de force, moelleux et souple dans les autres, mérite aussi sa bonne part d'éloges. Si l'ensemble des chœurs fut bon, les basses, en particulier, se montrèrent excellentes.

« ... Et il me semble que ce qu'il convient le plus d'admirer dans cette admirable audition, c'est encore M. J. Guy Ropartz, qui consacra tant de nuits et de veilles à mettre au point cette œuvre colossale comme composition, sublime ou touchante en ce qui concerne l'élévation des sentiments (1). »

Cette conclusion pourrait être celle de tout cet article. M. Guy Ropartz est un maître dans l'acception la plus large du terme. Il avait tout à faire en venant à Nancy. Et non seulement, grâce à lui, tout ce qui touche l'administration du Conservatoire reçut une direction à la fois ferme et prudente, mais le niveau des études monta peu à peu singulièrement. L'orchestre des concerts prit du corps, du moelleux et des qualités appréciables dans la distinction des timbres. Nous avons vu quelle haute valeur artistique avaient atteinte les programmes de 1893 à 1902 (2). L'homme qui suit ainsi sa voie calmement, posément, avec cette ténacité particulière du Breton, et d'après de lumineux plans directeurs

(1) *Lorraine-Artiste* (n^{os} du 15 mars et du 1^{er} avril 1902).

(2) Signalons encore la série de l'*histoire de l'ouverture* donnée en la saison 1900-1901, et passant en revue les ouvertures célèbres, depuis l'*Orfeo* de Monteverde jusqu'au *Wallenstein* de V. d'Indy.

qui font l'admiration secrète de ceux-là même qui le jalouaient, ne cesse pas d'étonner les Lorrains, épris d'art, ainsi que je le faisais remarquer au début de cette étude, mais manquant si souvent de confiance en eux-mêmes pour passer de la haute spéculation aux déterminations pratiques et journalières. M. Guy Ropartz est un chef d'orchestre né. Il dirige Beethoven avec un goût très rare et très sûr, Wagner avec passion et César Frank avec ce culte mystique et délicat que lui ont voué ses fidèles... C'est, au physique, un homme de taille moyenne, de mouvements agiles et souples (il ne dédaigne pas la pratique de certains sports), malgré la carrure assez forte des épaules. Ses mains sont blanches, expressives et fines; son visage, d'une belle régularité de traits, s'ombrage d'une magnifique barbe châtain foncé. Mais ce qui est captivant au possible en lui, c'est son regard gris bleu : tantôt lointain et mystique, comme transporté aux landes natales, tantôt pétillant et vif. Aux répétitions générales et pendant les concerts, ce regard, parfois, se fait dur et autoritaire, soit pour réprimer l'erreur d'un instrumentiste, soit que le maître veuille arrêter quelque indiscret se livrant dans la salle à une causerie trop bruyante. M. Guy Ropartz, comme tous les hommes de valeur, compte autour de lui des ennemis et des amis; je ne crois pas qu'il puisse compter un détracteur sérieux.

C'est que l'évidence du bien intellectuel et moral accompli par lui en cette ville apparaît avec une telle netteté aux Nancéiens qu'ils ne songent, en passant devant le Conservatoire ou devant la salle Poirel, qu'à se murmurer les vers délicieux de Gérard de Nerval (1) :

« Ici l'on passe
Des jours enchantés,
L'ennui s'efface
Aux cœurs attristés
Comme la trace
Des flots agités. »

RENÉ D'AVRIL.

Nancy, mai 1902.

Esthétique musicale. VI. — LE FORMALISME.

Entre ces deux termes, — l'émotion et la mélodie — les intermédiaires sont, je crois, de deux sortes : les uns viennent de notre imagination habituée à se représenter les idées et les sentiments sous une forme sensible (mouvements et couleurs) qu'on peut très bien reproduire avec des sons *faisant image* (c'est l'art de l'instrumentation combiné avec celui du rythme); les autres sont des faits de nature. Parmi ces derniers, le principal est le langage. Instinctivement, nos passions se traduisent par les inflexions, le mouvement, l'intensité, le timbre de notre voix. Or la musique, vocale à l'origine, a continué, en devenant instrumentale, à se régler sur la voix. Elle traduit donc les passions au même titre et dans la même mesure que la voix humaine. Sans doute, entre les vibrations des cordes d'un quatuor et un état moral tel que la haine, l'amour, la colère, la mélancolie, etc..., la logique ne voit rien de commun; l'embarras où nous sommes pour associer raisonna-

(1) Chœur d'amour (*La Bohème galante*).

blement ces contraires se trahit assez dans la terminologie vague dont nous faisons usage : *exprimer, traduire, représenter* les passions... Mais c'est précisément à cause de cette difficulté fondamentale que certains arts existent ; s'ils nous charment, c'est parce qu'ils en triomphent. Dans la grande majorité des cas, l'œuvre d'art apparaît comme un effort original ayant pour but de produire ce prodige : l'âme devenue exprimable et sensible. C'est parce que ni les moyens et les détours employés pour arriver à ce but, ni les associations provoquées ne sont nécessairement les mêmes, qu'il y a des artistes plus ou moins bien inspirés, des écoles, et des commentateurs qui ne s'entendent pas toujours.

D'après Hanslick, la musique exprimerait seulement le *dynamisme* des passions. — En ce cas, il serait difficile de distinguer le langage de l'amour de celui de la haine. On oublie que le *timbre* joue un rôle aussi grand dans le langage que dans la musique et que, dans celle-ci comme dans celui-là, il est déterminé par la qualité du sentiment.

Si ces observations sont exactes, elles suffisent à faire justice d'une assimilation de l'œuvre musicale avec une sorte d'arabesque en mouvement. Examinons cependant la valeur de cette seconde idée.

1^o A quelles arabesques a pu penser Hanslick en employant un tel mot à propos de musique ? Ce n'est pas, évidemment, aux œuvres si connues et si admirées des peintres décorateurs du xvi^e siècle, dont les arabesques font une grande place au modèle naturel : pampres en spirales, branches de laurier, feuilles de lierre, fleurs, fruits, panthères, léopards, lions, enfin figures humaines. Il n'a pu songer davantage aux arabesques de l'Alhambra ou aux décorations murales d'Herculanum et de Pompeï. Il s'agit évidemment, dans sa théorie, d'une arabesque *sui generis*, dont peut seule donner une idée l'association de plusieurs mouvements mélodiques simultanés (1). Mais une telle arabesque (je parle seulement du schéma qui la réaliserait) n'existe ni dans la nature, ni dans l'art. Quelle lumière pouvons-nous attendre d'un fait chimérique proposé comme explication d'un fait réel ? — *Obscurum per obscurius*.

2^o Les trois ou quatre parties à mouvements différents dont se compose, par exemple, une fugue, peuvent bien faire songer à des lignes souples qui seraient superposées, quelquefois entrelacées ; mais le langage d'un orateur, avec ses inflexions multiples, pourrait avoir pour schéma une ligne de ce genre : ce schéma, cependant, serait loin de représenter l'éloquence. — Il faudrait dire *d'après quelle loi les arabesques musicales sont organisées*.

3^o J'ai pris un morceau de musique, l'adagio de la *Sonate pathétique*, et, sur du papier pelure, j'ai tracé l'arabesque qu'on obtient en suivant les lignes mélodiques. Le résultat obtenu est tout ce qu'on peut imaginer de plus déplaisant, incohérent et absurde. L'expérience me paraît intéressante, car Hanslick a beau parler de ses *lignes sonores*, nous ne pouvons les saisir que comme *lignes*, situées dans l'espace. Or, ces lignes sont un grimoire sans valeur esthétique. Voici d'autres critiques de principe :

(1) Nicomaque de Gêrèce (*Manuel d'Harmonique*, ch. iv) définissait le son « un degré *sans largeur* de la voix mélodique ». Comme le fait observer M. Ch.-E. Ruelle, c'est une métaphore empruntée à la géométrie et tendant à voir dans la musique un système de lignes faisant arabesque.

4° Ce que cherche Hanslick, c'est l'explication du beau musical ; or une « arabesque » peut être agréable, gracieuse, jolie ; je doute que, telle qu'il la comprend (dépourvue de couleur, de figures animales ou végétales), elle puisse jamais être vraiment belle. On ne pleure pas d'émotion en regardant de simples lignes.

— Une ligne n'est qu'une limite.

5° Une arabesque est toujours un ornement accessoire dans un ensemble ; elle peut contribuer à l'éclat d'un monument (thermes de Titus, loges du Vatican, villa Hadriana, etc.), mais elle n'est jamais une œuvre indépendante se suffisant à elle-même. En est-il ainsi d'une symphonie ?

6° Une arabesque n'est soumise à aucune loi physique ; l'art musical, au contraire, ne peut s'affranchir du déterminisme des lois acoustiques ni des lois de la respiration (rythme).

7° Il y a dans la musique beaucoup de choses essentielles qu'une arabesque linéaire ne saurait représenter même par une analogie lointaine (on le voit de reste en examinant les neumes, qui sont l'arabesque du plain-chant) : la tonalité, le mode, la mesure, la gamme, les modulations, le registre employé. Comment reproduire, par le dessin, une modulation enharmonique ? un accompagnement dramatique comme celui du *Roi des Aulnes* (Schubert) ? Une note longtemps répétée est le contraire d'une arabesque et peut produire un effet très musical.

8° Une des choses qui m'intéressent le plus, dans une symphonie, c'est le développement d'une idée ; y a-t-il rien de tel dans une « arabesque » ?

9° Alors même que la musique ne serait qu'un système d'arabesques (simples lignes), toute valeur psychologique en serait-elle nécessairement exclue ? L'écriture n'est-elle pas, elle aussi, un système de lignes ? Les graphologues n'y voient-ils pas cependant, non sans quelque raison, un reflet appréciable du caractère de l'écrivain ? Pourquoi ne pas admettre qu'avec le temps, et grâce à certains artistes de génie, les formes les plus sèches sont devenues capables d'exprimer la vie et de porter un sens ? Quatremère de Quincy a dit de Raphaël : « Il a fait de l'arabesque *un langage figuré* dont les hiéroglyphes, connus de tout le monde, donnent encore au spectateur le plaisir de les avoir devinés », et Hittorf affirme que, dans l'arabesque, « il faut chercher avant tout *l'unité de la pensée* » (1) !

10° Une hypothèse n'est admissible que si elle rend compte des faits ; or celle de Hanslick ne s'accorde pas avec les documents biographiques nous montrant dans quelles conditions les grands compositeurs ont écrit leurs œuvres. Elle ne s'accorde pas non plus avec l'émotion commune produite par l'art musical et avec l'habitude que nous avons de juger le caractère du compositeur d'après son œuvre. Si un art n'est ni pensée, ni sentiment ; s'il ressemble au jeu qui consiste à tracer des lignes dans l'espace, au milieu de l'obscurité, avec un bâton dont le bout est enflammé, en quoi peut-il nous intéresser ? Il y a des tapis d'Orient dont le dessin ne signifie rien, et qui ont pourtant beaucoup de charme ; mais nous émeuvent-ils comme la musique ? J. C.

(1) V. Lewis Gruner : *Descriptions of the plates of fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy, etc...* London, 1844, gr. in-4°.

Lectures musicales : I. *l'Épître à M. de Niert*. — II. *Le Pantaléon*, d'après la correspondance de Grimm.

Voici un écrivain assez mécontent de la façon dont ses contemporains conçoivent l'opéra. Il leur reproche d'avoir perdu le goût de la mélodie et du chant aimable ; de trop rechercher la musique instrumentale ; de multiplier avec exagération les instruments de l'orchestre ; de vouloir faire des tragédies lyriques, de grands drames prétentieux, au lieu de s'en tenir aux simples « divertissements » et aux ballets d'autrefois ; il s'étonne enfin que le goût pour l'opéra tienne une si grande place dans l'esprit public, et coïncide avec la misère publique. Ce critique peu révolutionnaire n'est autre que notre bon fabuliste Jean de La Fontaine, qui s'exprime ainsi dans l'épître à M. de Niert (né à Bayonne en 1597, musicien du duc d'Épernon, puis du duc de Créquy, un des quatre premiers valets de chambre de Louis XIII, puis de Louis XIV, mort le 12 février 1682) :

Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire (1) :
 Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire ;
 On ne va plus chercher au bord de quelque bois
 Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
 Le théorbe charmant, qu'on ne voulait entendre
 Que dans une ruelle, avec une voix tendre,
 Pour suivre et soutenir par des accords touchants
 De quelques airs choisis les mélodieux chants,
 Boisset, Gaultier, Hémon, Chambonnière, la Barre (2),
 Tout cela seul déplaît et n'a plus rien de rare ;
 On laisse là du But, et Lambert, et Camus (3) ;
 On ne veut plus qu'Alceste, ou Thésée, ou Cadmus (4).
 Que l'on n'y trouve point de machines nouvelles,
 Que les vers soient mauvais, que les voix soient cruelles,
 (De Baptiste épuisé, les compositions
 Ne sont, si vous voulez, que répétitions) :
 Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
 N'a que pour l'opéra de passion qui dure.
 Les jours de l'opéra, de l'un à l'autre bout,
 Saint-Honoré, rempli de carrosses partout,
 Voit, malgré la misère à tous états commune,
 Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune.
 Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis ;
 La coquette s'y fait mener par ses amis...

Dans la suite de l'épître, La Fontaine nomme les « illustres » clavecinistes Certain (M^{lle}), Hardel, *Couperain*.

(1) M^{lle} Raymon (alors retirée chez les Visitandines de la rue du Bac), que Gourville (*Mémoires*, t. LXII, p. 399 de la collection Petitot) nous montre chantant à un souper donné par le duc de Bourbon en 1668. — M^{lle} Hilaire, belle-sœur du musicien Lambert, qui chantait les premiers rôles dans les ballets du Roi.

(2) Boisset, un des surintendants de la musique du Roi. — Gaultier, célèbre joueur de luth, né à Marseille. — Hémon et Chambonnière, clavecinistes. — La Barre, dont quelques airs se trouvent dans le *Recueil des plus beaux airs qui ont été mis en chant* (1661).

(3) Du But, compositeur et élève de Gaultier. — Lambert. — Camus, maître compositeur de la chambre du Roi.

(4) *Alceste* ou *le Triomphe d'Alcide*, tragédie lyrique en 5 actes, paroles de Quinault, musique de Lulli (représentée le 19 janvier 1674). — *Thésée*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli (2 févr. 1675). — *Cadmus et Hermione*, 5 actes et un prologue, par les mêmes (11 février 1673).

Le Pantaléon.

(D'après la correspondance de Grimm.)

C'est à la Régence, en cet établissement où le patron Rey sert un café d'une espèce particulière, capable (remarque déjà Montesquieu) de donner de l'esprit à ceux qui en manquent. Du moins n'est-il personne qui ne se figure en avoir dix fois plus en sortant qu'en entrant. De ce merveilleux breuvage la recette, hélas ! est perdue, comme celle de l'eau de Jouvence, ou de l'onguent de Fier-à-Bras.

Autour d'une table, trois habits sont assis, trois habits du beau monde. Perruques bien poudrées, bas bien tirés, ce je ne sais quoi de suffisant et de vide qui annonce de très grands seigneurs. Et malgré tout ils sont charmants, sortant de chez le meilleur faiseur. L'un est bleu ciel, et n'a point l'air bête ; le second est vert, et ne semble point misanthrope ; le troisième est jaune, et ne paraît pas ridicule. Tous trois parlent très haut, et tous en même temps ; cependant qu'ils regardent (car telle est la mode) les « pousse-bois » remuer tours et cavaliers, les dames et les fous courir en diagonale, et les rois bloqués dans les coins avancer péniblement, d'un seul pas à la fois, alourdis qu'ils sont par leur grandeur. Or, la partie est animée, l'affaire est chaude, les paris sont ouverts : c'est Mayot qui lutte contre Philidor !

*
* *

Soudain, en tonnerre s'ouvre la porte, et, bousculant les chaises, bondissant comme un lièvre traqué, insoucieux des imprécations qui l'accueillent, un habit orange se précipite, hagard, tourne deux ou trois fois sur lui-même, perd son chapeau, le ramasse, le laisse tomber de nouveau, et, finalement, s'affaisse haletant à côté des trois amis.

L'Habit bleu ciel. — Eh ! bon Dieu, comte, quelle mouche vous pique ? Votre bel habit orange serait-il la tunique du centaure ? La guerre est-elle déclarée ? Voltaire est-il mort ? Ou la chienne de M^{me} la comtesse du Barry est-elle malade ?

Et tous trois de rire aux éclats, au grand dam de Mayot qui, distrait, roqua sans à propos.

L'Habit orange. — Riez, Messieurs, riez tant qu'il vous plaira. Je viens d'ouïr la merveille la plus surprenante, la plus charmante, la plus attachante ! Le triomphe de l'esprit humain, diraient les philosophes ! Le dernier mot de la civilisation corruptrice, soupirerait M. Rousseau ! Un instrument capable d'inspirer, successivement ou simultanément, l'amour pur et l'amour sensuel, la haine, la colère, le rire et les larmes, la « morbidezza » italienne et la « furia » française. Tout un orchestre en un petit coffre ! la voix humaine avec ses tendresses, la passion qui sanglote, et les notes perlées de la joie qui s'exalte ! Ah ! Messieurs ! pourquoi Rameau n'est-il plus ici ? Lui seul pourrait vous décrire les beautés de cette invention, et vous en donner quelque idée par le geste et par la voix. Mais vous irez l'entendre. Vous seriez les derniers des sauvages si vous n'en étiez point émus, comme l'ont été tout à l'heure les moins sensibles d'entre nous !

L'Habit jaune. — Par les cornes du diable ! voilà qui va fort bien. Mais

ramassez votre chapeau, je vous prie, rajustez vos manchettes, et dites-nous le nom et l'inventeur de ce merveilleux instrument. Le clavecin est-il mort ? Irons-nous bientôt à son enterrement ? Je le regretterai, pour ma part, car ses touches noires et blanches faisaient valoir les mains qui se posaient sur elles ; et, après tout, ce qu'il y a de mieux dans la musique, ce sont les femmes qui en font !

L'Habit orange. — Hélas ! le primitif clavecin est encore roi pour longtemps. Il n'y a, dit-on, aujourd'hui, que deux hommes en Europe qui sachent jouer du *pantaléon*. Car c'est un instrument terriblement compliqué. Figurez-vous une espèce de *tympanon* qui a 276 cordes, et se joue avec des baguettes. Ah ! Messieurs, si vous aviez entendu M. Noël, musicien de la cour de Brunswick ! Ce diable d'homme en fait plus avec ses deux baguettes qu'un claveciniste habile avec ses dix doigts. Faire *chanter* un instrument avec des baguettes ! quelle difficulté vaincue ! Et vous croiriez entendre tantôt les arpèges des harpes, tantôt les mélodies des violons, voire même le chant en basse-taille des violes de gambe ou les pizzicati des violes d'amour !

L'Habit vert. — Eh ! Monsieur ! que nous parlez-vous là de nouveauté ! Il date de soixante ans, votre *pantaléon*. Je ne voudrais point souffler sur vos enthousiasmes, mais mon père, qui se piquait d'être bon musicien, touchait déjà de cet instrument chez la célèbre Ninon de Lenclos, vers 1705, et ce fut une grande joie pour l'abbé de Châteauneuf, qui fut l'amant de cette belle alors qu'elle n'avait encore que quatre-vingts ans ! Mon père m'a maintes fois raconté ces circonstances, et il ajoutait que l'inventeur était un Saxon, Pantaléon Hebentreit. Il avait même coutume de s'émerveiller qu'une si belle chose vînt d'un pays si peu propre à produire des hommes de feu et de génie.

L'Habit bleu ciel. — Il est certain qu'un Allemand donnant quelques symptômes d'esprit peut être regardé comme une véritable merveille !

L'Habit orange (vexé). — C'est du moins ce que disent les ignorants. Car, en poésie, ils commencent à nous égaler ; en philosophie, ils nous sont supérieurs, par ce fait même que chez eux les princes sont philosophes. Enfin, en fait de musique, il faut que la France se mette à l'école de l'Allemagne.

L'Habit vert. — Oh ! Monsieur ! comme vous allez vite en besogne ! Et l'Italie, qu'en ferons-nous ? N'est-elle pas la patrie de la mélodie, de la danse et des plus doux accords ?

L'Habit orange. — Dites plutôt le pays des ritournelles obligatoires, des courantes lugubres et des pauvres harmonies !

L'Habit jaune (conciliant). — Demandons l'avis de Philidor. Il est bon juge en la matière ; et, justement, la partie d'échecs est terminée. — Que pensez-vous de M. Noël et de son pantaléon ?

Philidor (distrain). — Il est assez fort..., mais... je lui rends une tour.

L'Habit orange. — Au diable les pousse-bois ! Allons, Messieurs, il faut en découdre ! La question en vaut la peine, et la rivière n'est pas loin !

*
* * *

Voilà comment, sur une berge écartée de la Seine, à la lueur incertaine d'un reverbère fumeux, par mélomanie, se coupèrent la gorge quatre « habits » du bel air, vert, bleu, orange et jaune... pour la plus grande gloire de Herr Panta-

léon Hebenstreit, mort cinquante ans auparavant, afin que, dans l'avenir, en nos restaurants de nuit, sous le nom euphonique de *czimbalum*, le pantaléon accompagnant les énervantes variations de Rigos irrésistibles, fit pâmer et cascader les princesses belges nées dans l'Amérique.

PAUL GLACHANT.

Théâtres et Concerts

LE FESTIVAL LYRIQUE. — Les représentations de Wagner au Théâtre du Château d'Eau ont été un grand succès pour M. Cortot, un triomphe auquel il fallait s'attendre pour MM. Mottl et Richter. J'ai retrouvé, dans *Tristan*, le Mottl de Carlsruhe, dans le *Crépuscule*, le Richter de Bayreuth. Peut-être l'orchestre du premier, si expressif et profond, était-il, par moments, un peu trop discret, mais la faute est sans doute à l'acoustique de la salle. Quant à M. Richter, c'est le chef élu, prédestiné à conduire les drames de Wagner : il a, plus que tout autre, la puissance, l'émotion solennelle et en quelque sorte plus qu'humaine, la force immense et mesurée à la fois, qui furent les qualités maîtresses de ce génie constructeur avant tout, digne héritier de J.-S. Bach. Et le plaisir d'entendre les paroles, toutes les paroles, sans rien perdre cependant des thèmes qui montent de l'orchestre ! Il est vrai que ce plaisir dut être quelque peu diminué pour les spectateurs ignorants de la langue allemande : car le roi Marke, le traître Hagen, les filles du Rhin et les vassaux de Gunther étaient les seuls à parler français. Mais je veux supposer que personne n'eut l'idée saugrenue de venir écouter un drame sans être en mesure d'en comprendre le texte, au moins avec l'aide d'une traduction.

L. L.

OPÉRA-COMIQUE. — La *Troupe Jolicœur*, comédie musicale en trois actes, paroles et musique de M. Arthur Coquard (d'après une nouvelle de M. Henri Cain).

En donnant la *Troupe Jolicœur* au lendemain de *Pelléas et Mélisande*, le directeur de l'Opéra-Comique témoigna d'un éclectisme avisé. Il ne faudrait pas cependant en conclure que les deux œuvres puissent être opposées l'une à l'autre ; il ne faudrait pas supposer non plus qu'elles aient un lien de parenté. Elles procèdent cependant d'une même recherche de faire vrai, d'un même désir de s'affranchir de la convention qui a enserré pendant bien longtemps le drame musical. Mais loin de moi la pensée de faire de la *Troupe Jolicœur* une partition de combat, de combat rétroactif, bien entendu. M. Arthur Coquard a eu le mérite de ne pas vouloir nier l'évolution musicale de son époque, et il a su en même temps rendre aux traditions du passé l'hommage qu'il leur devait. S'il m'était permis de mêler les termes profanes de la politique au langage consacré de la musique, je dirais qu'il m'apparaît en ces pages comme un « anarchiste du gouvernement » ; sa musique est celle d'un compositeur qui aurait marché au secours de la victoire du vérisme sur le poncif.

Dans un prologue qui fut supprimé à la première représentation, puis rétabli à partir de la seconde, nous avons vu M^{me} Jolicœur, la patronne d'une roulotte de forains, recueillir, en un bois dont les arbres ploient sous la neige et crépitent sous le givre, une petite fille grelottant de froid ; l'enfant s'appelle Geneviève, elle est orpheline ; maman Jolicœur est bonne sous son aspect bourru, elle réchauffe la fillette, elle la fera élever.

Au premier acte, quinze ans plus tard. C'est le 14 juillet, le soir, sur une place publique. La fête bat son plein : c'est un vacarme assourdissant de cors de chasse, de cornets à pistons, de boniments ; sur la *Marseillaise* vient se greffer la romance de *Mignon*, puis la *Czarine*, puis la *Marche Hongroise*. Il y a là un tableau instrumental où le contrepoint est fort savamment manié par M. Arthur Coquard ; c'est un effet

que Gustave Charpentier avait essayé avec plus de fougue dans la *Vie du Poète*, et que M. Coquard a recommencé en l'assouplissant aux règles de la symphonie. Le charivari et les danses se calment ; et nous apprenons que Geneviève, devenue une artiste de la troupe Jolicœur, est en butte aux obsessions d'un forain, Taureau, lutteur, un brutal, qu'elle est courtisée par Loustic, le petit clown de la troupe ; et qu'enfin elle préfère un jeune musicien, compositeur, Jacques. Geneviève apparaît et chante, sur un amusant accompagnement de harpe aux cordes fatiguées et de mandoline, une chanson d'une banalité très voulue.

Au deuxième acte, la roulotte est installée sur une grand'route près le plateau de Châtillon. Geneviève est retrouvée par Jacques, et tous deux s'avouent leur amour, font des rêves de bonheur. Les duos d'amour sont traités avec délicatesse. Comme contraste, scène violente où Taureau, aviné, vient sommer Geneviève de devenir sa femme. Elle refuse, il lève sur elle sa main terrible ; Loustic s'interpose, il tombe à moitié mort.

Au troisième acte, Loustic sort de l'hôpital. Geneviève, qui aime toujours Jacques, et va se marier avec ce dernier, laisse néanmoins espérer à Loustic qu'elle ne l'abandonnera pas. Mais voici Taureau qui sort de prison ; il supplie Loustic de lui pardonner, et il apprend au pauvre petit convalescent que Geneviève et Jacques sont depuis longtemps l'un à l'autre. C'en est trop pour Loustic : il meurt, tandis qu'autour de lui, pour le consoler, les forains de la troupe Jolicœur lui parlent de printemps et d'espoir.

Cette idylle dramatique a fourni à M. Arthur Coquard le prétexte d'une partition rigoureusement bien écrite, à la trame harmonique classiquement développée. La science du coloris et des oppositions n'est pas un des moindres mérites du compositeur, et il a su habilement faire succéder des phrases de délicate mélancolie à des passages de populaire et bruyante gaité. La *Troupe Jolicœur* est une œuvre tout à fait honorable.

LOUIS SCHNEIDER.

LA CHANTERIE. — A la fin de mai avait lieu, à la salle de la rue d'Athènes, la troisième séance de la *Chanterie*, par M^{me} Marie Mockel et son quatuor : concert charmant et réussi de tous points, dont le grand mérite est d'offrir aux amateurs des chansons à trois, quatre ou cinq voix, qu'ils n'auront guère l'occasion d'entendre ailleurs.

La première partie du concert, consacrée aux œuvres anciennes, nous a particulièrement charmé par l'audition des trois chansons en vers *mesurés*, de Baïf, mises en musique par J. Mauduit et Cl. Le Jeune. Elles sont délicieuses, avec leur air fané de chants d'église voluptueux. La troisième, « Vous me tuez si doucement », a semblé surtout plaire par sa mièvrerie galante :

« S'il faut mourir, mourons d'amour. »

La *Chanson populaire flamande*, à la fois ardente et triste, sur un rythme lent, est aussi bien caractéristique. J'ai fort goûté le *Chant funèbre*, à quatre voix, de Schubert ; tout en songeant avec affliction aux révélations récentes d'après lesquelles ce génie si distingué aurait sombré dans l'alcoolisme !

La deuxième partie renfermait un bon choix d'œuvres modernes. Six duos et quatuors de Brahms, courts, simples et clairs. Musique reposante s'il en fut. Le duo *Devant la porte* est même tout à fait *vieux jeu*, avec la répétition à satiété des mêmes paroles. On a bisé le *Gare à toi*, admirablement détaillé par M^{mes} Mockel et G. Marty. — On a bissé également la chanson de Bilitis, de M. P. Louys, mise en musique par M. Cl. Debussy ; et véritablement il s'élève, de cette mélodie très vague accompagnant un récitatif presque parlé, une poésie comparable à celle des vers de Verlaine commentés par M. R. Hahn. — Un peu plus ordinaires, les deux duos de Sylvio Lazzari, un peu trop de même style. — Signalons, enfin, la manière origi-

nale dont M^{lle} A. Sauvrezis a traité l'*Epigramme funéraire* de Hérédia. Un récitatif de ténor, soutenu par des accords de harpe. Et, là-dessus, un accompagnement de trois voix de femmes, à l'unisson, en manière de thrène antique. L'effet est exquis.

L'ensemble mérite tous les éloges. Les voix sont bien fondues : on croirait ouïr des instruments dans un orchestre. En ce temps-ci, c'est le meilleur compliment qu'on puisse adresser à des chanteurs. Jadis on avançait, au contraire, que de bons instruments devaient *chanter* comme des voix humaines. Il faut bien changer un peu, et savoir, à l'occasion, intervertir les métaphores.

La dernière séance de la *Chanterie* a été donnée le lundi 9 juin avec le même succès.

P. GLACHANT.

SCOLA CANTORUM. — Le 11 juin M. Risler, devenu chef d'orchestre, conduisait, avec beaucoup de précision et d'intelligence, l'ouverture d'*Egmont* et cette VIII^e symphonie trop peu connue, si fraîche et si saine, que M. d'Harcourt, si je ne m'abuse, excepte de l'anathème porté par lui sur les dernières œuvres de Beethoven. On a fait un succès mérité au jeune chef et au jeune orchestre. Le programme comprenait en outre la sonate op. 110 (en *la* ♭), et deux impromptus de Schubert, dont le développement laisse à désirer : ceci était la part de M. Risler, pianiste. Un cycle de *lieder* de Schubert, et l'admirable air de *Fidelio*, formaient la part de M^{me} Raunay, et de M. Risler, accompagnateur. La soirée a donc été fort belle, tout en gardant, en cette petite salle, ce caractère intime, un peu familial, sans lequel il n'est peut-être pas de vrai plaisir musical.

Le 14 avait lieu le concert, ou, pour parler plus exactement, l'examen public de la classe d'orchestre placée sous la direction de M. d'Indy. Je n'aurais, pour louer cette séance, qu'à reprendre une phrase du maître, qu'on a pu lire quelques pages plus haut, sur les orchestres médiocres en leurs éléments, que conduisent des chefs vraiment dignes de ce nom. Les « éléments » n'étaient pas tous médiocres, mais pour la plupart inexpérimentés. Cependant, il a rarement été donné d'entendre une exécution plus vivante, plus fouillée, plus variée en ses rythmes et vigoureuse en ses nuances de la IV^e Symphonie qui présente, comme on sait, de réelles difficultés. L'orchestre a également accompagné avec beaucoup de discrétion et de goût le concerto pour 2 violons de Bach et un air de *Judas Macchabée* de Händel. Les solistes étaient élèves de la *Scola*.

L. L.

M. ADALBERT MERCIER. — J'aime, — j'ai déjà eu l'occasion de le dire — la musique pure, sans prétentions *littéraires* ; aussi m'est-il agréable de signaler l'œuvre d'un jeune compositeur, M. Adalbert Mercier, récemment exécutée à la salle Humbert de Romans, sous la direction de M. Charpentier : *Prélude symphonique*.

Au début de l'introduction, les notes solennelles des trompettes et des cors nous invitent à une fête religieuse. Bientôt, en effet, repris par les instruments du quatuor, un premier motif se dessine, dans lequel l'âme chante et affirme doucement sa foi.

Les arpèges qui, à la fin de l'introduction, accompagnent ce chant, mettent encore en relief sa signification mystique.

La suite de la symphonie, à partir d'un rappel de cor, ramène un second motif qui traduit des sentiments de *ravissement* et d'*extase*, voisins des premiers dont ils présentent d'ailleurs l'épanouissement. Au motif s'ajoute peu à peu une phrase calme et recueillie, exprimant un amour tendre et confiant. Mais les accents solennels du début, repris par les cuivres, reviennent bientôt avec plus d'éclat et d'enthousiasme. La symphonie se développe par la combinaison de ces thèmes qui, au sein de libres transformations, en assurent l'unité par leur retour simultané. Le traitement de ces motifs donne lieu à un développement progressif et, pourrait-on dire, *ascensionnel* où, après un instant de fièvre et d'inquiétude, l'âme croyante, longtemps partagée, et combattue

des cris de la terre, se dégage, s'exalte, s'élève au plus haut degré de l'intensité. C'est le moment de la foi éperdue et enthousiaste, du ravissement causé par la divine présence. Aussi le chant d'amour reparaît-il alors pour exprimer cet état de bienheureuse exaltation, repris cette fois-ci par tous les instruments à l'orchestre, et c'est encore ce chant — l'amour vainqueur — qui vient à la fin du morceau, nous faire entendre, non plus des accents d'allégresse, mais les derniers murmures, tendres et confiants, d'une âme qui goûte enfin les joies de l'abandon et de la paix.

Cette composition fut très goûtée et très applaudie.

ALBERT BAZAILLAS.

ECOLE NIEDERMEYER. — Le 12 juin, pour célébrer le centenaire de la naissance de Niedermeyer, a eu lieu, à l'Ecole du même nom, un très brillant concert organisé par MM. Gustave Lefèvre, directeur, et Henri Heurtel, administrateur, avec le concours de M^{me} Charlotte Telska, de MM. Victor Debay, Paul Daraux, Gabriel Fauré, Eugène Gigout, A. Périllhou, Omer Letorey, etc. Cette séance solennelle fait le plus grand honneur à une Ecole qui a rendu les plus grands services à l'art musical et qui est digne de respect à tous égards.

M. RAYMOND MARTHE. — Avec le concours de MM. Gabriel Fauré, Charles Tournemire, Albert Geloso, Pierre Monteux, le 6 juin, M. Raymond Marthe a donné, à la salle Pleyel, un très beau concert. L'excellent professeur-virtuose, dont la main droite est plus louable encore que la main gauche (ce qui n'est pas peu dire), s'est fait justement applaudir dans le Concerto en *la* mineur de Schumann et dans la suite en *ré* majeur (n° 6) de J.-S. Bach (pour violoncelle seul). Technique parfaite, — exempte de « pose », ce qui est rare ! Grand succès aussi pour M. Gabriel Fauré, dont M^{me} Bertrand-Herzog a excellemment chanté la « Rose d'Ispahan » et qui accompagna lui-même, sans vain étalage de virtuosité, son admirable quatuor en *ut* mineur.

*
* *

Parmi les autres concerts les plus brillants auxquels nous avons été conviés, nous citerons : celui de M. Henri Thiébaut (directeur de l'Ecole de musique et de déclamation d'Ixelles-Bruxelles), donné le 2 juin, à la salle Pleyel, avec le concours de M^{mes} Mockel, Lagneau, Mirande, Marie Bara, Herman, Verneuil, *Georges Marty*, M^{lles} Delcourt, Magda, etc., les voix de femmes des cours d'ensemble de M^{mes} Chevillard, Breton et Geloso, Jeanne Lyon, A. Sauvrezis, etc., A signaler, une composition originale de M. Thiébaut sur les paroles de Jean Rameau :

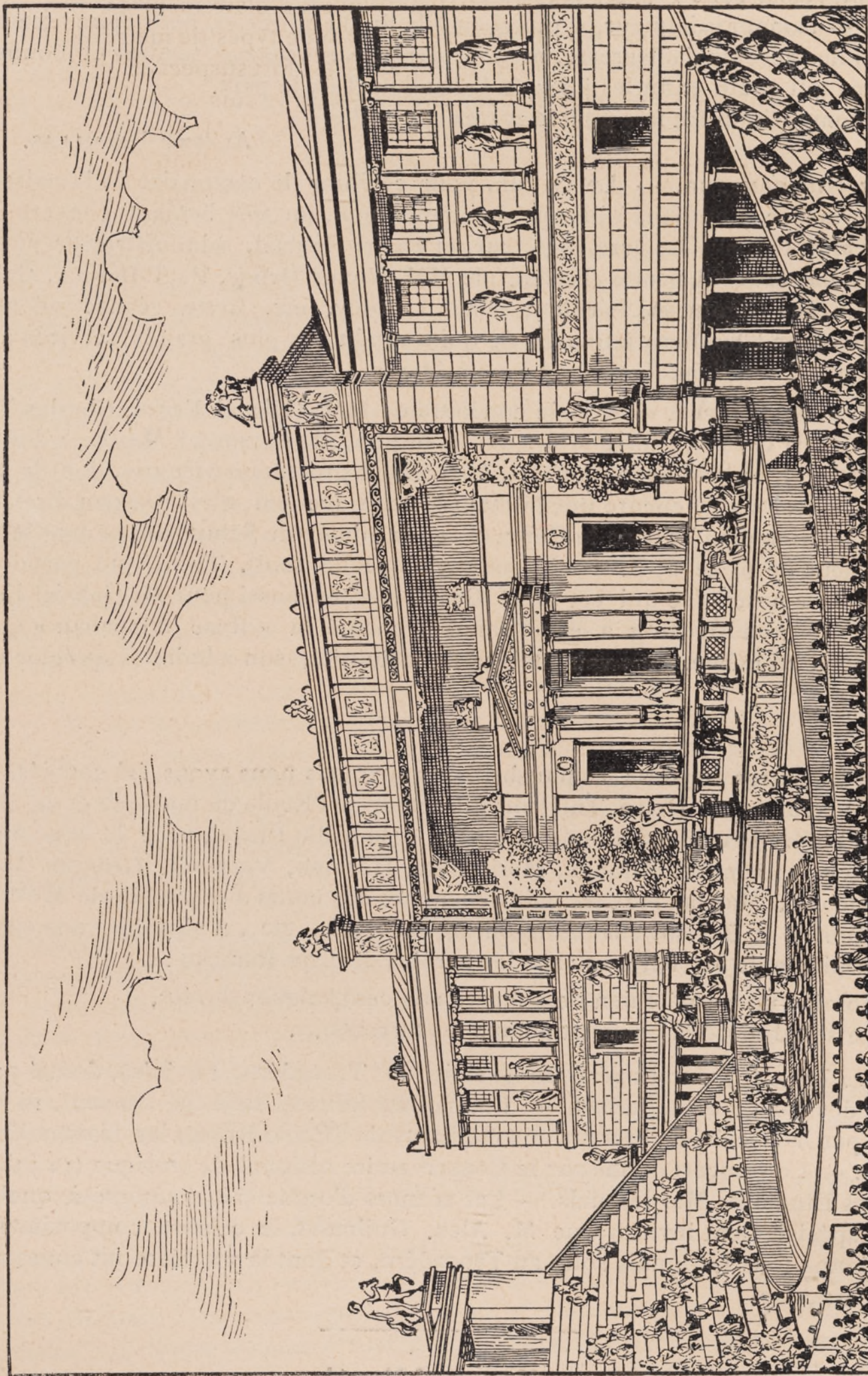
Comme un grand chien de pourpre aux cent langues dorées,
Le soleil mord la plaine et pompe les torrents.....

— Le *Festival franco-américain* (Palais du Trocadéro, 12 juin), donné par la Société des Concerts modernes. — La matinée (grande salle du *Journal*, 16 juin), donnée par la Société de secours aux étudiants de l'Ecole Russe, les Hautes Etudes sociales. — Le Concert donné par le Conservatoire national de musique (12 juin) au profit des Etudiants Martiniquais. — Les séances d'orgue (régal réservé à quelques intimes spécialement invités) que M. Alex. Guilmant, le célèbre compositeur-virtuose, donne tous les lundis soirs au Trocadéro, et dont la première fut consacrée à l'Ecole française.

Nouvelles publications.

H. Ritter, professeur d'histoire musicale à l'Ecole royale de musique de Würzburg : *ENCYCLOPÉDIE ILLUSTRÉE DE L'HISTOIRE MUSICALE* (all.) — Leipzig, Max Schmitz, 1902. Tomes I et II, 131 et 178 pp., in-8°, avec gravures dans le texte et hors texte.

Cet ouvrage illustré, dont les deux premiers volumes sont consacrés à la musique antique et à la musique du moyen âge, est franchement destiné à la vulgarisation. L'idée est excellente en soi de commenter l'histoire par l'image, et le livre de



Théâtre de Dionysos à Athènes.

M. Ritter n'a pas la décevante monotonie et la vaine emphase qui rendent illisibles tant d'histoires de la musique plus ou moins savantes : on peut, en le feuilletant, apprendre à connaître la forme des instruments à travers les âges, l'appareil des représentations scéniques, les signes de la notation, les costumes des musiciens, et des spécimens

de leur art. Le danger, pour un ouvrage à la fois si vaste et si élémentaire, est l'inexactitude. M. Ritter n'y a pas échappé : il reproduit (t. I, p. 100) comme exemple d'une scène de tragédie grecque un bas-relief où la présence d'un esclave effaré et d'une joueuse de flûte (pour accompagner les acteurs) indique clairement le genre comique et l'époque romaine ; et il ne trouve à citer, comme types de mélodies grecques, que deux textes dont l'un (1^{re} Pythique de Pindare) est fort suspect et l'autre (Hymne à Déméter) universellement rejeté par la critique. Mais je suis si loin d'attacher une grande importance à ces erreurs que je reprocherais plutôt à M. Ritter d'avoir donné trop de place dans son ouvrage à la musique antique. Sans doute il y a continuité entre le moyen âge et l'antiquité, mais cette continuité est illusoire d'un côté, très



Instruments de musique égyptiens (d'après Rossellini).

difficile à établir de l'autre : illusoire, parce que les théoriciens du moyen âge, copiant Boèce, ont appliqué sans discernement la nomenclature antique ; difficile à établir, parce que la transition entre la musique grecque et le chant grégorien ou ambrosien, entre *l'Hymne à la Muse* et les premiers *Alleluias*, nous fait absolument défaut (1). Aussi ai-je plaisir à constater que M. Ritter est un guide beaucoup plus sûr et mieux informé pour le moyen âge que pour l'époque gréco-romaine. Les neumes, la notation proportionnelle, le déchant, l'art des trouvères et les préceptes des maîtres-chanteurs, le développement de la polyphonie, toutes ces questions sont traitées avec beaucoup de clarté et un détail très suffisant. Il faudrait nous estimer heureux, si les élèves de nos conservatoires en savaient aussi long !

Les deux gravures reproduites représentent l'une le théâtre de Dionysos à Athènes à l'époque romaine (les contemporains de Périclès n'avaient probablement pas de scène surélevée et sûrement pas de bâtiments autour de la scène), l'autre des femmes jouant de divers instruments (harpe, guitare, double flûte, lyre et tympanon) dans une procession, d'après un monument égyptien du x^e siècle avant notre ère.

LOUIS LALUY.

Nous avons reçu les nouvelles publications suivantes :

Echo et Narcisse, drame lyrique en 3 actes avec un prologue, musique de Gluck, poème du baron de Tschudi (texte allemand, italien et français) publié par M^{lle} F. Pelletan, MM. Camille Saint-Saëns et Julien Tiersot, avec le concours d'Edouard Barre (exécuteur testamentaire de M^{lle} Pelletan), chez Durand, prix : 90 fr. — *La Paléographie musicale* (n^o 54), contenant la suite des études sur le rythme et de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier. — *La Revue philosophique* (n^o de juin), contenant un magistral article de M. Ch. Ribot sur la musique (*l'imagination créatrice affective*, — chez Alcan). — *Le Crépuscule des Dieux*, analyse du livret par Ch.-A. Bertrand et de la partition par J.-G. Prodhomme (éditions de la *Revue d'Art dramatique*, 28, rue Richelieu). — *Le Musicometro* (brochure de 16 p. accompagnée d'un tableau), par S. Urtini-Scuderi (Rome, chez Modes et Mendel).

(1) L'étude de la musique byzantine donnera peut-être la clef du mystère.

— Les *Notules musicales*, par M. de Solennières (Institut Rudy, rue Caumartin).
 — Les *Envolés*, poésie du vicomte de Borelli, musique par Eugène d'Harcourt (piano et chant, Fromont, éditeur). — *Les membres de l'Académie des Beaux-Arts*, 1^{re} et 2^e série, 1795-81, Albert Soubies (chez Flammarion, 2 vol. in-8°, 228 p.) — *Memento de l'Harmonie, à l'usage des candidats aux examens de musique* (all.), par H. Bäuerle. Leipzig, M. Hesse, 1902.

Notes bibliographiques : l'Harmonie.

Il nous paraît bon, puisque nous commençons dans ce numéro nos exercices pratiques d'Harmonie, d'indiquer quelques titres aux lecteurs désireux d'entreprendre l'étude méthodique de cette partie de l'art musical.

Pour les débutants, le meilleur ouvrage est le *Manuel d'Harmonie* (all.) de E.-F. Richter, dont la 21^e édition a paru chez Breitkopf et Härtel en 1897. Ils y trouveront exposés très clairement tous les principes du style sévère et du style libre.

Ceux qui voudraient pousser plus avant puiseront la pure doctrine du Conservatoire dans le *Traité* de Reber (clair et bien écrit), édité chez Gallet, 6, rue Vivienne, et que l'on trouve chez tous les marchands de musique. Ce traité est complété lui-même par les *Notes et Etudes d'Harmonie* de Th. Dubois (Heugel, 2 bis, rue Vivienne). Ces deux ouvrages ne traitent que du style sévère.

Enfin, si l'on veut, *après s'être exercé dans le style sévère*, s'initier aux libertés du style moderne, on pourra lire avec fruit le livre de Hasel : *Principes de l'Harmonie* (Vienne, Kratochswill; all.), et le *Manuel d'Harmonie* de Riemann (Leipzig, Breitkopf; all.), dont une traduction française vient de paraître chez Fischbacher, et a été annoncée dans notre dernier numéro. Ces deux ouvrages conviennent aussi aux simples curieux qui, sans prétendre pratiquer l'harmonie, veulent en connaître la théorie, ou plutôt les théories ; car il existe une théorie nouvelle, représentée avec éclat par Riemann. Cette théorie a conduit son auteur à une notation qui n'a rien de commun avec le chiffrage traditionnel.

L. L.

Exercices pratiques.

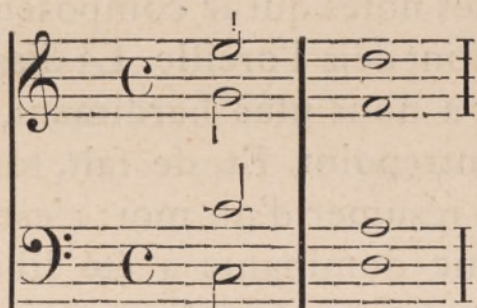
La cadence de H. Wolf (1), citée dans le dernier numéro (à la dernière mesure, corriger l'*ut* grave en *si* ^b), est irrégulière : en effet, le *ré* supérieur du premier accord, qui fait *dissonance* avec le *mi* bémol, n'a pas de préparation, ni de résolution. Sans prétendre donner ici une définition physique ou métaphysique de la consonance et de la dissonance, disons seulement qu'un accord consonant est un accord stable, où l'on peut s'arrêter ; dans l'accord dissonant, au contraire, se trouvent réunis comme de force des sons qui cherchent à s'échapper ; cet accord appelle impérieusement à sa suite un accord consonant, qui donne à ses divers éléments leur équilibre définitif. L'assemblage de deux tierces (2) dont l'une est majeure et l'autre mineure, ainsi que leurs ré-

(1) Cette cadence termine un lied (*Mein Liebster muss scheiden*) du recueil intitulé *Spanisches Liederbuch*. M. Polak, qui la cite, renvoie lui-même à l'excellent ouvrage de M. Rietsch sur la *Musique dans la 2^e moitié du XIX^e siècle*, dont il a été rendu compte ici même (mars 1901). M. Rietsch nous a écrit, au sujet de la question posée, une lettre fort intéressante, où il annonce une nouvelle étude sur cet enchaînement d'accords, dans la *Neue Musik-Zeitung* de Stuttgart (numéro consacré à Brückner).

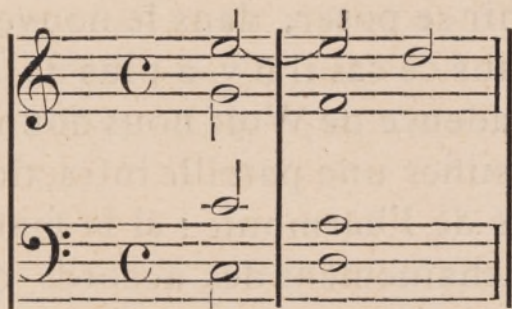
(2) Rappelons ici que les intervalles sont dénommés d'après le nombre de degrés de la gamme diatonique compris entre leurs sons extrêmes ; on compte le point de

pliques à l'octave, est le type de l'accord consonant (*ut-mi-sol-ut-mi...*) : c'est ce qu'on nomme l'accord parfait ; il est dit majeur ou mineur suivant que la première tierce au grave est elle-même majeure (*ut-mi*) ou mineure (*ut-mi \flat*). Deux tierces mineures au contraire, ou deux tierces majeures, ou tous les entassements de 3 ou 4 tierces consécutives forment des dissonances : quinte diminuée (*si-ré-fa*), quinte augmentée (*ut-mi-sol \sharp*), septièmes et neuvièmes. Sont également dissonantes une multitude d'autres combinaisons accidentelles, auxquelles donnent naissance certains artifices d'harmonie tels que les retards, les appoggiatures et les altérations, que nous aurons à définir.

Consonance et dissonance, l'une amenant le repos, l'autre exigeant un mouvement, tels sont les deux éléments dont l'alternance forme le discours harmonique. La musique du xv^e et du $xvii^e$ siècle est fondée uniquement sur la consonance ; la dissonance n'en est pas exclue, mais elle y est accidentelle. Étant donnés, par exemple, ces deux accords parfaits :



le soprano, au lieu de descendre au *ré* dès le premier temps, peut s'attarder sur le *mi* ; il résulte de là une sorte d'accord mixte, où une voix reste fidèle à l'harmonie précédente ; mais il est indispensable qu'au temps faible de la mesure le soprano se convertisse à son tour à la tonalité de *ré* :



Cette sorte d'empiétement d'un accord sur l'autre donne de la cohésion au style ; sans cet artifice, il n'y aurait jamais de lien entre ces accords dont chacun, à la rigueur, pourrait terminer la phrase. Une dissonance de ce genre peut se présenter indifféremment dans une partie supérieure, inférieure ou intermédiaire : c'est ce qu'on appelle un *retard*. La note retardée dissonante doit avoir été consonante dans l'accord précédent, et elle doit devenir consonante dans l'accord suivant en baissant d'un seul degré diatonique (ton ou demi-ton). Ces deux conditions, que l'on appelle la préparation et la résolution de la dissonance, sont encore exigées de nos jours à l'école, malgré le changement profond de nos idées et même de notre perception.

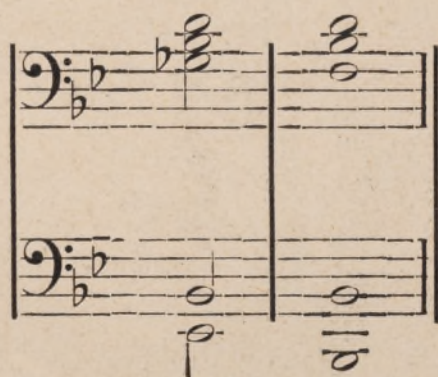
départ et le point d'arrivée, comme il arrive par les expressions *dans huit jours*, *dans quinze jours* : ainsi le *mi* est le 3^e son à partir de l'*ut*. Les altérations chromatiques ne modifient pas le nom de l'intervalle : il y a une sixte du *la \flat* au *fa \sharp* , comme du *la \natural* au *fa \natural* .

Pour un Roland de Lassus ou un Palestrina, il n'y a pas, à vrai dire, d'accord dissonant : cette expression même implique contradiction dans les termes, car l'accord est défini pour eux par la consonance. Il y a des dissonances produites par la marche des voix, qui n'est pas toujours simultanée ; mais ces dissonances n'ont aucune justification, en dehors du contexte musical qui leur a donné naissance ; séparé de ce qui précède et de ce qui suit, l'assemblage *ré-la-fa-mi* que nous citons n'est qu'une agrégation de notes discordante, comme un enfant pourrait en faire en frappant au hasard sur un clavier. Cette dissonance, comme toutes celles qu'emploie un compositeur du xvi^e siècle, est étrangère à l'harmonie, seul le contrepoint la fait accepter. Pour nous, au contraire, une septième de dominante (*sol-si-ré-fa*), ou une neuvième (*sol-si-ré-fa-la*), ou une septième diminuée (*sol # - si - ré - fa*) est un véritable accord, d'une construction aussi régulière et aussi claire que l'accord parfait qu'il amène après lui ; on sent, à l'entendre, que la phrase n'est pas terminée ; mais les notes qui le composent ont entre elles des rapports déterminés qui satisfont déjà l'oreille. La dissonance y est harmonieuse ; elle peut donc se présenter à nous plus hardiment, se passer même, à l'occasion, de l'appui du contrepoint. Et, de fait, toute l'histoire de l'harmonie depuis trois siècles peut se résumer d'un mot : c'est l'émancipation de la dissonance. L'accord de septième dominante a été libéré l'un des premiers : dès l'époque de Bach, il peut se passer de préparation. De nos jours, les septièmes et neuvièmes de toute espèce ont obtenu la même faveur. La résolution au contraire a su se faire respecter, mais moyennant certaines concessions : la note dissonante peut monter d'un degré au lieu de descendre ; elle peut aussi rester en place ; ce sont alors les autres voix qui, renonçant à la soumettre, se mettent en consonance avec elle ; enfin elle franchit quelquefois brusquement plusieurs degrés, pour venir se poser, dans le nouvel accord, à une place que rien ne faisait prévoir. Dans ce cas il n'y a plus de résolution véritable : c'est là une hardiesse dont la cadence de Wolf nous donne un exemple.

Ce qui doit toujours justifier une pareille infraction aux lois du contrepoint, c'est la clarté, la régularité de l'harmonie : si la marche des voix présente des heurts et des lacunes, l'enchaînement des accords doit être impeccable. Sous ce rapport Hugo Wolf est au-dessus de tout reproche ; sa cadence est une cadence plagale (1), où un accord de sous-dominante annonce l'accord parfait de la tonique ; rien de plus satisfaisant, de plus naturel, de moins inattendu. Mais cet accord de sous-dominante, dans son état primitif, est *mi b - sol - si b*. Le compositeur a commencé par affecter le sol d'un bémol supplémentaire : ainsi modifié, l'accord n'appartient plus au mode majeur, mais au mode mineur de *si b*. Sa résolution sur un accord de *si b* majeur amène donc un changement de mode, et prend par là un caractère plus ferme et plus grave. En outre, l'accord, de consonant, est devenu dissonant par l'adjonction du *ré* qui forme une septième majeure avec le *mi b* et une quinte augmentée avec le *sol b* ; ce *ré* qui jette dans l'harmonie un trouble si profond, doit être consi-

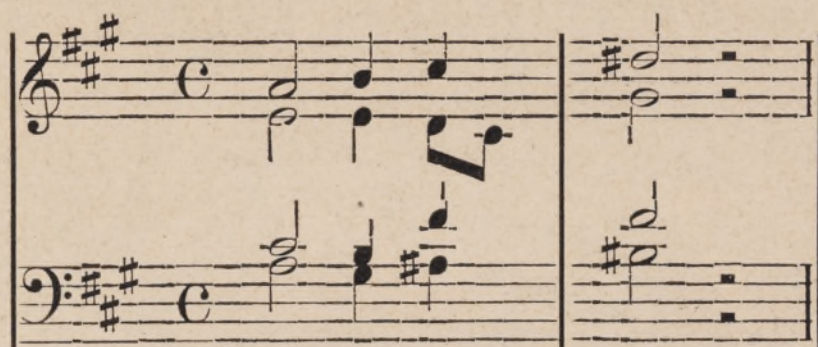
(1) Etant donnée une tonique (*si b*), on peut l'atteindre soit en partant de sa dominante (*fa*), ou de sa sous-dominante (*mi b*) ; la première cadence se nomme cadence parfaite, la seconde cadence plagale. Cette expression est empruntée au plain-chant, où un mode plagal descend d'une quarte au-dessous du mode authentique correspondant.

déré comme une anticipation sur l'accord final, où il figurera en qualité de tierce. Comme chez les anciens maîtres, la dissonance résulte du mélange de deux accords ; mais au lieu d'être un souvenir de ce qui précède, elle est le pressentiment de ce qui suit ; au lieu de donner une impression de lenteur et de majesté, elle traduit la hâte et l'inquiétude. Cette sorte de préparation à rebours serait parfaitement légitime d'ailleurs et n'amènerait aucun hiatus, si le *ré* se retrouvait à sa place dans l'accord final, si Wolf avait écrit par exemple (1) :



Mais voilà que juste au moment où cette note dissonante pourrait, sans bouger, être légitimée, elle échappe et se porte sur le *si* \flat , octave de la basse ; après s'être montrée trop tôt, elle disparaît quand on aurait besoin d'elle. Le compositeur gagne à cette irrégularité de faire entendre, pour finir, un accord terminé à ses deux extrémités par la tonique même, c'est-à-dire le plus parfait, le plus concluant des accords. Et c'est ainsi que l'on arrive, sans transition, des profondeurs obscures du mode mineur et de l'harmonie dissonante, à la pleine lumière d'une tonalité irrévocable. Il y a dans cette cadence une assez grande hardiesse, justifiée par l'intention du compositeur et rachetée par la probité de l'harmonie.

L'espace me manque pour aborder aujourd'hui la question des « fautes » d'harmonie. Je me contenterai de proposer dès aujourd'hui aux curieux ce passage d'une œuvre chorale, dont j'indiquerai la provenance dans mon prochain article :



LOUIS LALOY.

(1) Un compositeur moderne aurait probablement fait échapper le *ré* sur l'*ut* avant de le ramener à sa place, de manière à former un accord de quinte et sixte (*mi* \flat *sol* \flat *si* \flat *ut*) ; mais cette transition n'est pas indispensable. Il faut remarquer aussi, avec M. Rietsch, que ce mouvement de tierce de la partie supérieure a été longuement préparé dans les mesures précédentes. Mais je ne puis entrer ici dans un pareil détail : je veux seulement rappeler, à propos de cette cadence, certains principes généraux de l'harmonie. Pour l'analyse complète, je renvoie aux ouvrages de MM. Rietsch et Polak et surtout à l'article de M. Rietsch dans la *Musik-Zeitung*.



FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733).

(L'illustre compositeur a la main posée sur le manuscrit des *Idées Heureuses*.)

LES IDÉES HEUREUSES

Pièce pour clavecin

FRANÇOIS COUPERIN.

Les " agréments " de cette pièce (négligeables, à la rigueur, pour un commençant) sont le *pincé* (1^{re} mesure) et le *tremblement* (2^e mesure et suivantes). Ils doivent donner l'effet suivant à l'exécution :

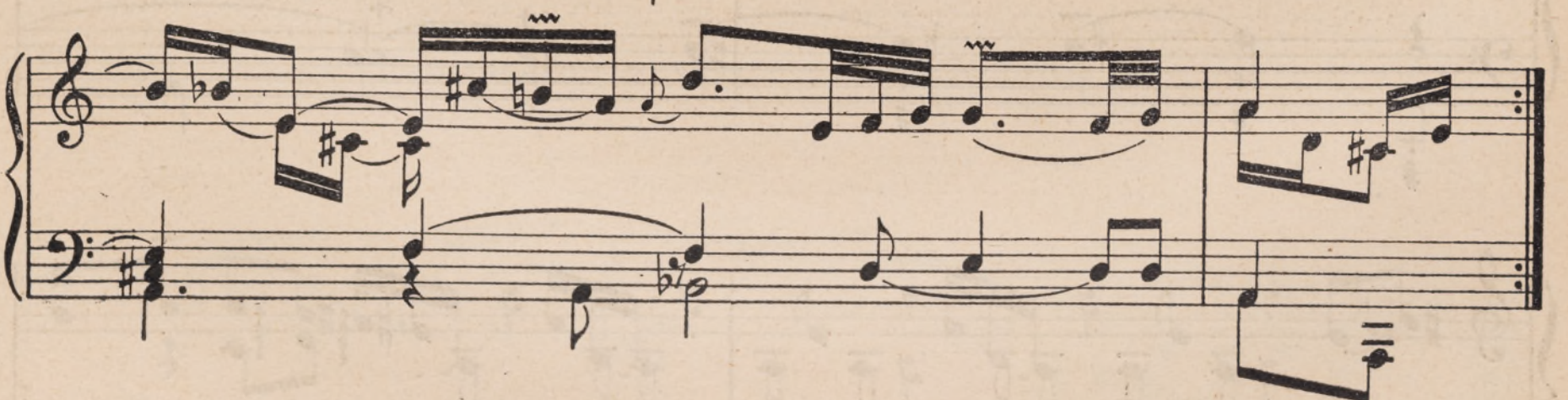
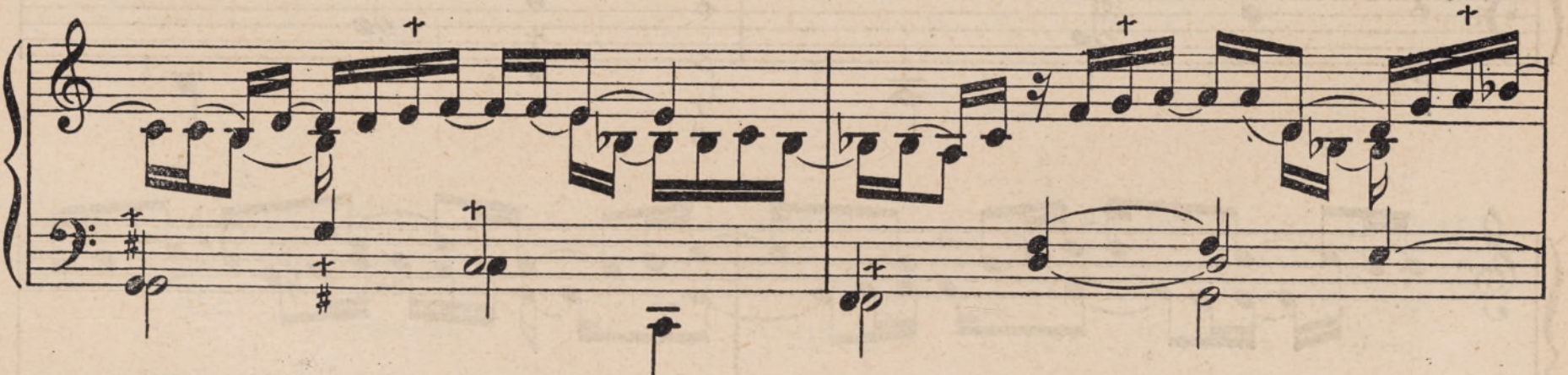



Ecrite à quatre parties, d'une expression à la fois tendre et grave, cette pièce offre quelques particularités assez hardies. Ainsi, à la 18^e mesure, on trouve un *mi* ♯ prolongé sur un *fa* ♯, sans que cette dissonance ait sa résolution.

Tendrement, sans lenteur.



Voyez ma méthode page 48.



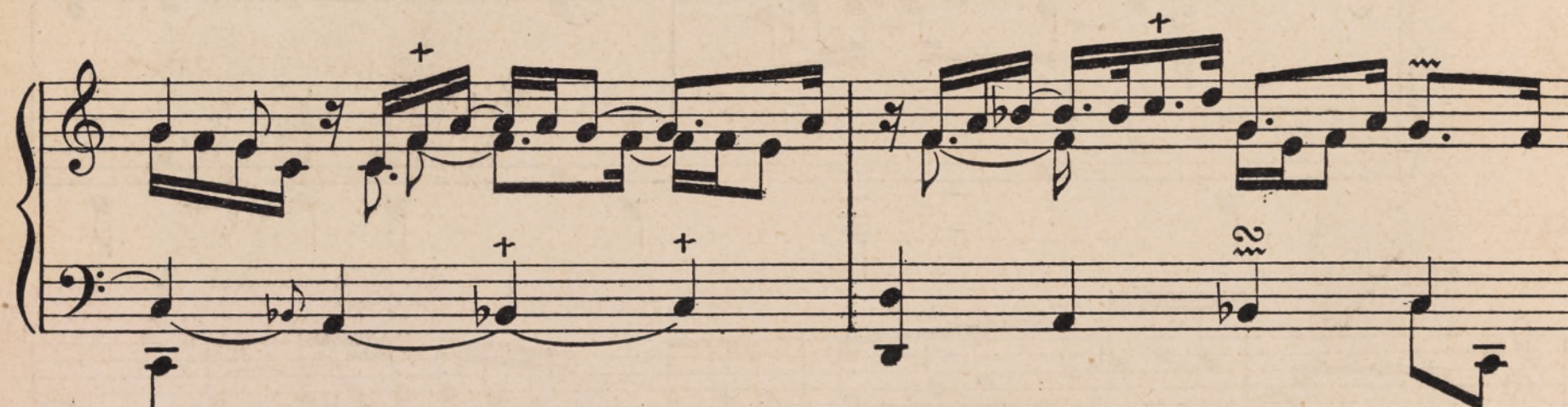


Méthode même page.

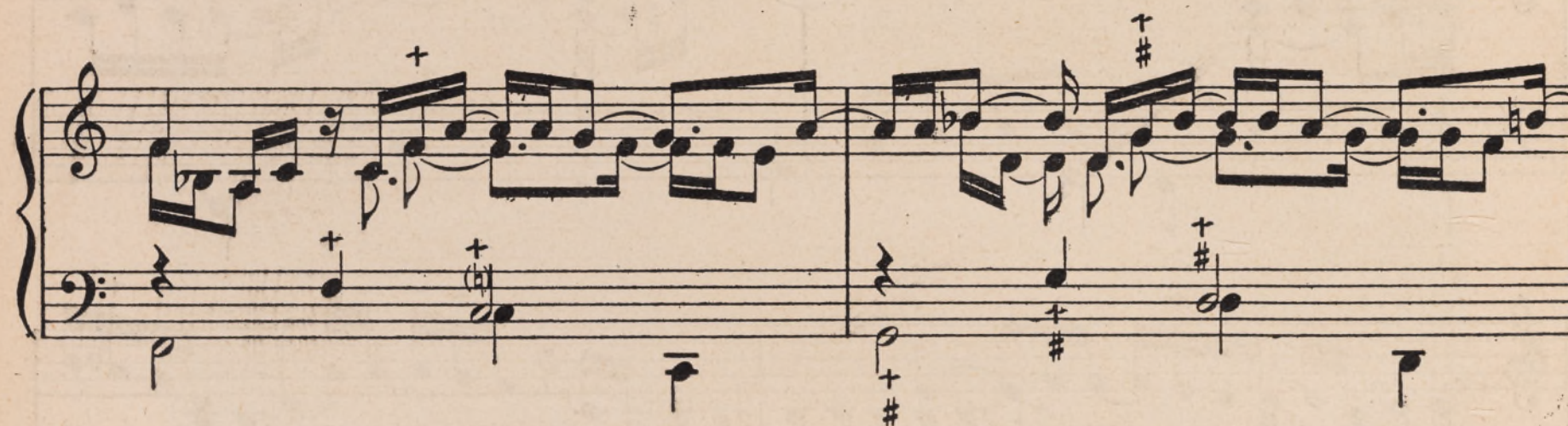
The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains fewer notes, including a whole note and a half note, with a sharp sign (#) at the end.



The second system continues the musical piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns with many beamed notes. The bass staff has several notes, some with sharp signs (#) and others with plus signs (+).



The third system shows further development of the melody in the treble staff. The bass staff includes a double bar line and a 2/2 time signature marking.



The fourth system continues with intricate melodic lines in the treble staff. The bass staff features several notes with sharp signs (#) and plus signs (+).



The fifth system shows a continuation of the musical themes. The treble staff has many beamed notes, and the bass staff includes notes with sharp signs (#) and plus signs (+).



The sixth and final system on the page. The treble staff concludes with a series of beamed notes. The bass staff has several notes with plus signs (+) and sharp signs (#).

This musical score is for a piece from the 'Musique de Couperin' collection, page 287. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a style characteristic of 18th-century French keyboard music, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as '+' and 'p'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.

Informations.

A LA SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS. — Une assemblée générale extraordinaire des 700 sociétaires de la Société (lyrique) des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, sise 10, rue Chaptal, est convoquée 4, rue Charras, le 23 juin, à 1 h. 1/2.

Aux termes de la circulaire du secrétaire général, M. Victor Meusy, cette assemblée aura pour objet la discussion du projet de Règlement général (en quatre parties formant au total 19 chapitres), rédigé par une commission de cinq membres : MM. Xanrof, président ; H. Moreau, secrétaire ; de Choudens, Enoch, H. Maréchal et Vargues, et discuté par les douze syndics dans les séances des 10, 15 et 23 mai, 2 et 4 juin. Et l'on peut se convaincre en feuilletant (pages 81-83) le Bulletin 53 de la Société, que cette convocation est faite en stricte exécution d'un vote unanime de l'assemblée générale précédente du 15 février 1902, sur une proposition de M. Xanrof.

D'autre part, une circulaire de la même date signée de quarante-cinq sociétaires nous apprend que le seul ordre du jour valable le 23 juin sera la critique de la gestion du syndicat et la « réfection de ses répartitions fausses ». Parmi les signataires on peut relever les noms de MM. Théodore Dubois, Lenepveu, Massenet, Paladilhe, Saint-Saëns — puis MM. Anthiome, Auvray, Bruneau, A. Bourdeau, Busser, Cairanne, Capet, Carman, H. Carré, Cieutat, Danbé, Dihan, Drouin de Bercy, E. Frébault, Gastinel, Gaudet, Grus, G. Gry, Ch. Hesse, Jacoutot, V. Joncières, José, L. Léon, Luigini, Gabriel-Marie, Mège, Missa, Meuzillet, G. Parès, Perpignan, Pfeiffer, S. Rousseau, Sari, Silver, A. Simon, Soyer, Toby Patureau, P. Vidal, Walter Weckerlin.

Il y a donc matière à conflit entre ces messieurs et les douze syndics placés sous le patronage d'honneur de M. Laurent de Rillé : MM. Louis Ganne, président ; Xanrof, vice-président ; Deplaix, trésorier ; Meusy, secrétaire ; Couyba (M. Boukay), Baillet, Vargues, Huban, Tavan, Enoch, Choudens, Ondet.

La cause de ce conflit réside en grande partie dans ce fait que de fortes sommes, perçues au concert, et qui, jadis, faisaient retour aux compositeurs, sont depuis cette année affectées par la nouvelle administration à solder une partie des frais généraux en attendant qu'elles servent, après le remaniement des statuts, à alimenter la caisse des pensions de retraite, comme il se passe à la Société des auteurs dramatiques.

Quelques exemples feront comprendre de quoi il s'agit.

La Société des concerts du Conservatoire, où la part du classique est énorme, a convenu de payer à forfait deux cents francs par concert. Or, certain jour (8 décembre 1901), Massenet figura au programme avec sa bluette chorale de la *Chevrière* entre Beethoven, Mendelssohn, Weber, Mozart et Mehul : jadis, il eût touché les 200 francs ; qu'a-t-il touché cette fois ? 6 fr. 50, — et le reste, comme prélevé sur des classiques qui n'en ont pas besoin sans doute aux Champs-Élysées, s'en va non plus à Massenet, mais au feuillet social.

Reviennent également au fonds social les sommes perçues au profit de compositeurs étrangers à la Société. C'est ainsi que Barnum, pendant son séjour à Paris, a joui d'un traité de faveur : son 1/2 0/0 a produit environ 20,000 francs ; Waldteufel, Ganne, etc., n'en ont touché que 1,600 francs environ, — parce qu'il y avait là pour 15,000 fr. de musique américaine.

De là des protestations ; on parle même d'une scission. Espérons qu'on pourra, sans en venir à cette extrémité, concilier les intérêts des morts et des vivants, des membres actifs et des retraités. La Société des Compositeurs a rendu trop de services à ses membres pour qu'on ne s'intéresse pas vivement à son sort.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.
