

LA

REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N^o 10 (deuxième année)

Octobre.

1902

SOUVENIRS INÉDITS DE CHOPIN

Nous commencerons en janvier prochain, sous ce titre, la publication de documents qui jettent une lumière nouvelle sur la vie de Chopin : ce sont les lettres que le grand artiste écrivait à sa famille, ainsi que le plus grand nombre de celles qui lui furent adressées par son père, par la fiancée qu'il ne devait pas épouser, par ses élèves et ses amis ; George Sand et sa fille, M^{me} Clésinger, tiennent une place importante dans la collection. Chopin, qui aimait tendrement les siens, adresse à son père et à ses sœurs de longues lettres, causeries à bâtons rompus du grand enfant naïf qu'il fut : on y trouve pêle-mêle toutes les nouvelles de la capitale, avec, de temps à autre, un mot qui dit son affection, son grand regret, le souvenir ému qui sans cesse le reporte vers ceux dont il est séparé. Aucun accent d'émphase ou de vanité ; pas de peinture complaisante des sentiments qu'il éprouve, presque rien sur les succès prodigieux qui auraient pu le griser : Chopin est une âme délicate et pure. Certaines lettres ont un intérêt poignant : la dernière, où il appelle, déjà mourant, sa sœur auprès de lui, et promet de donner ensuite beaucoup de leçons pour réparer la dépense du voyage ; celles aussi où il parle de sa rupture avec George Sand, tristement et sans colère. Toutes, outre les points d'histoire qu'elles permettent de trancher, nous montrent un homme, et non un auteur ni un artiste. M. Karłowicz, qui a entrepris d'éditer ces souvenirs, aura bien mérité de tous ceux qu'intéresse une belle vie.

LA RÉDACTION.

A l'Opéra

A propos de la reprise de *Don Juan* à l'Opéra, — reprise où M. Delmas a été diversement apprécié par la critique, — nous croyons devoir rappeler que le Congrès international d'Histoire de la Musique, réuni à Paris en 1900, s'est occupé de cette partition et des remaniements arbitraires qu'elle a subis.

Voici ce qu'on lit à la page 300 des Mémoires du Congrès (1) :

« La partition dont on se sert à l'Opéra pour jouer le *Don Juan* de Mozart est faite d'après l'édition Peters, laquelle est pleine d'inexactitudes et n'a aucune

(1) CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE. MÉMOIRES, DOCUMENTS ET VŒUX. Un volume grand in-8^o de 318 pp. Paris, Fischbacher.

autorité ; ni à la Bibliothèque de l'Opéra, ni à la Bibliothèque du Conservatoire, ni ailleurs en France, on ne possède la seule édition correcte de *Don Juan* : la 2^e édition donnée par Gugler à Leipzig chez Leuckart en 1875... Mais ceci est plus grave : dans le seul 3^e acte de *Don Juan*, voici la liste des morceaux que l'initiative privée a cru devoir *ajouter* au chef-d'œuvre de Mozart :

« Dix pages d'entr'acte, — huit pages de récit ; — deux pages de récit ; — treize pages de récit (là une coupure supprimant sept pages du texte gravé). — Deux pages de récit : là, nouvelle coupure, de la page 263 à la page 268 ; et *dans l'intérieur de cette coupure* devenue une sorte de tranchée favorable à des opérations diverses, un énorme paquet où l'on trouve ceci : 1^o d'abord vingt pages de manuscrit cousues et condamnées, — repentir d'adaptateur qui se corrige lui-même après avoir corrigé Mozart ; 2^o un trou béant, je veux dire une division qui met fin à un troisième acte, fait baisser le rideau pour un quart d'heure, et ouvre un quatrième acte ; 3^o cinq pages d'entr'acte ; 4^o six pages de récit ; 5^o un *Rondo*, etc.

« En résumé, on a introduit dans *Don Juan* une anthologie chorégraphique de 57 pages, faite avec des lambeaux de symphonies, des lambeaux de quatuor et de quintette, une marche empruntée à une sonate pour piano. Dans l'ensemble de la partition, le nombre des pages ajoutées s'élève au chiffre de *deux cent vingt-huit*. C'est Orphée mis en pièces par les Bacchantes. L'Opéra-Comique, en montant le même ouvrage, semble avoir institué avec l'Opéra un concours d'inexactitude... »

Avant de se séparer, le Congrès a émis les vœux suivants (p. 311) :

« *Que les chefs-d'œuvre du répertoire musical soient soumis, dans les établissements officiels, aux dispositions de la loi sur les monuments historiques qui existe dans tous les pays du monde civilisé ;*

« *Que les œuvres musicales soient respectées à la fois par les éditeurs et par les musiciens auxquels ceux-ci s'adressent ;*

« *Que, lorsqu'une composition musicale est simplifiée en vue de faciliter son exécution, la « simplification » soit mentionnée en tête de l'œuvre ainsi que le nom du simplificateur ;*

« *Que les amis sérieux de la musique dénoncent au goût public les mauvais traitements dont les œuvres musicales seraient l'objet, soit dans les théâtres, soit dans les éditions importantes... »*

Il ne dépend de nous que de réaliser la dernière partie de ce vœu, — et la partition défigurée sert toujours à l'Opéra (1) ; mais l'opinion publique, plus éclairée que jadis, commence à protester : avec un peu de patience, nous aurons gain de cause. Les faibles recettes de *Don Juan* ne sont-elles pas un avertissement ?

*
* *

Le *Tannhäuser*, au sujet duquel l'immortel Scudo écrivait en 1861 que « la

(1) M. Eugène d'Harcourt, critique musical du *Figaro*, M. André Corneau, critique musical du *Matin*, ont protesté avec raison, comme nous, contre les tripatouillages dont le *Don Juan* de Mozart est encore la victime. Lors de la première reprise du chef-d'œuvre, il y a quelques années, la *Revue de Paris* publia un compte rendu magistral où les mêmes regrets étaient exprimés, de façon ironique et discrète. Auteur de l'article : Camille Saint-Saëns.

chute de ce mauvais ouvrage nous paraît être irrévocable », vient d'être repris à l'Opéra. On ne peut comprendre aujourd'hui par quelle aberration du goût cette partition a pu jamais passer pour révolutionnaire, et comment les auditeurs de 1861 n'ont pas reconnu et applaudi les nombreux échos de l'opéra italien qui la déparent pour nous. De très belles pages avec cela : la fin du 2^e acte, le 3^e presque en entier, où l'on trouve toute la vigueur et l'éclat d'une pensée jeune, à peine dégagée des souvenirs qui l'obsédaient. Œuvre inégale, d'autant plus facile à comprendre que les beautés s'y détachent sur un fond un peu incertain et brouillé, et plus séduisante pour certains esprits parce qu'on y surprend les tâtonnements d'un génie appelé à la maîtrise suprême. Interprétation inégale aussi : M^{lle} Bréval et M. Delmas n'y figurent plus ; et M. Van Dyck, admirable de voix, de style et d'intelligence, est vraiment mal soutenu par un orchestre terne et pâteux, d'où les motifs ne sortent pas : c'est ainsi qu'on n'entend jamais, au 2^e acte, les souvenirs du Vénusberg qui chantent à l'âme du héros.

*
* *

Nous profitons de la présence de M. Van Dyck à l'Opéra pour donner ici quelques renseignements biographiques que nous devons à l'obligeance même du grand artiste.

Van Dyck, Ernest-Marie-Hubert, est né à Anvers (Belgique), le 2 avril 1861 (fils de J.-B. Van Dyck, industriel, et de Marie Rycken, son épouse). Il fit ses études primaires et humanitaires à Anvers, puis ses études de droit à Louvain et à Bruxelles.

Doué d'une jolie voix de ténor que lui découvrit du Waast, le neveu de Duprez (1806-1896), il chantait déjà dans quelques salons à l'âge de 19 ans.

Il débuta pour la première fois en public en 1883, aux concerts populaires de Bruxelles dirigés par Joseph Dupont, et vint à Paris en mai 1883, sous prétexte de faire du journalisme et de la littérature ; ne s'occupa en réalité que de musique et étudia l'art du chant avec Saint-Yves-Bas, professeur au Conservatoire de Paris.

Débuta à Paris à l'Institut en chantant au pied levé, pour remplacer Warot, malade, la cantate du *Gladiateur* de Paul Vidal qui obtint le grand prix de Rome.

Il fut engagé par Ch. Lamoureux et devint le ténor attitré de ses concerts, où il chanta et créa, pendant cinq ans, tous les fragments des œuvres de Wagner que Lamoureux présenta au public : *Tristan*, *La Walkyrie*, *Lohengrin*, *les Maîtres chanteurs* ; puis la *Damnation de Faust* de Berlioz, *Phébus et Pan* de Bach, la IX^e *Symphonie* de Beethoven.

En 1887, Lamoureux confia à Van Dyck le rôle de Lohengrin à la mémorable première du mois de mai 87, qui n'eut pas de lendemain. Appelé à Bayreuth par M^{me} Wagner, Van Dyck apprit la langue allemande en six mois et chanta *Parsifal* à Bayreuth le 20 juillet 1888.

Engagé à l'Opéra impérial de Vienne pour dix ans, il y créa et reprit toutes les œuvres françaises du répertoire. Il fut le premier *Werther*, un an avant la première à Paris ; il créa *Manon*, la *Navarraise*, reprit *Roméo* et *Faust*, qu'il chanta plus de cent fois.

Depuis 1891 il a fait 4 tournées aux Etats-Unis, chantant alternativement son répertoire allemand et français. D'autre part il n'a guère manqué de saison à Covent Garden de Londres et il a chanté en Hollande, en Belgique, en

Russie, à Monte-Carlo, etc. En 1891 il recréa pour ainsi dire *Lohengrin* à l'Opéra de Paris. En 1893 il y créa le rôle de Siegmund de la *Valkyrie* et en 1895 le rôle de *Tannhäuser*.

Il donna des représentations des mêmes ouvrages en 1896 à l'Opéra, chanta Tristan au Château-d'Eau sous la direction de Cortot et rentra à l'Opéra en représentations au mois d'octobre 1902.

Van Dyck a épousé en 1885 la fille du célèbre violoncelliste belge F. Servais.

Sa résidence habituelle est le château de Berbaer, à Berbaer-lez-Lierre (Belgique).

Distinctions honorifiques : Van Dyck est chevalier de l'ordre de Léopold (Belgique) ; de l'ordre de François-Joseph (Autriche) ; de l'ordre de Saint-Stanislas de Russie ; de l'ordre de l'Etoile de Roumanie ; de l'ordre de Léon de Zœhringen (Bade) ; officier de l'Instruction publique ; commandeur de l'ordre pour le Mérite (Mecklembourg).

Musique moderne

MM. CLAUDE DEBUSSY ET PAUL DUKAS.

L'école française moderne n'est pas près de s'éteindre. Tandis que M. d'Indy, la pensée toujours en travail, donne, avec *l'Étranger*, une simplicité héroïque à son style vigoureux et si profondément expressif, MM. Debussy et Dukas poursuivent, chacun de son côté, la route où ils se sont engagés, et affirment leur maîtrise en des genres nouveaux.

Les *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1), de Debussy, sont, après *Pelléas et Mélisande*, l'œuvre la plus importante que le jeune maître ait écrite pour le chant. On remarquera que les mots de Romances, Pièces de chant, ou Chansons, sont bannis du titre. Et en effet ils sont impropres, en ce qu'ils donnent l'idée d'une musique écrite à propos du texte, et qui ne relève pas du texte seul, mais d'un certain genre musical dont elle suit les lois, que les paroles le veuillent ou non. M. Debussy, au contraire, a voulu que tout, dans son œuvre, mélodies, harmonies et rythmes, fût l'image et comme le reflet musical du poème ; il a voulu suivre exactement les paroles, dans leur contour matériel ainsi que dans leur sens profond : en un mot, il a récrit en musique les poèmes de Baudelaire, comme il avait récrit la pièce de Mæterlinck. De nombreux exemples, parmi lesquels on peut citer le chant grégorien, les œuvres polyphoniques du xvi^e siècle, les chorals de Bach et les drames de Gluck, montrent que c'est dans cet effacement volontaire que la musique, véritable esclave-reine, trouve le secret de sa toute-puissance. Le cas de M. Debussy doit être ajouté aux précédents : car ses transpositions musicales, si fidèles, dépassent en même temps leur objet, suppléent aux imperfections du langage ou du style, éclairent l'ombre des paroles et nous font entendre leurs mystérieux échos. La prose de M. Mæterlinck se transfigure, les vers de Baudelaire se colorent et se chargent de tout ce que le poète n'a pu dire. C'est bien *Pelléas et Mélisande*, c'est bien *le Balcon*, *l'Harmonie du Soir*, ou le *Jet*

(1) Durand et fils, éditeurs.

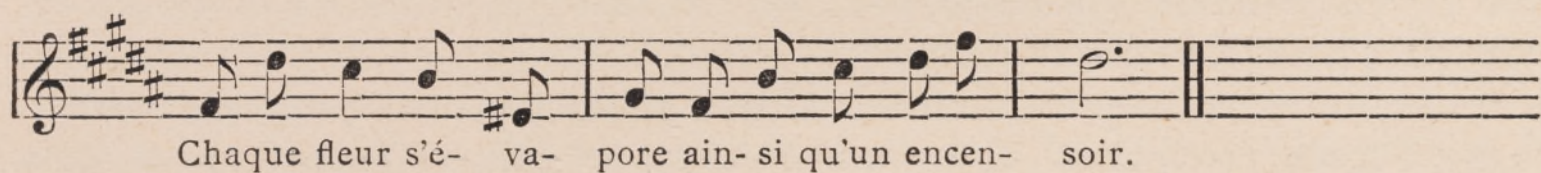
d'Eau, mais plus émus, plus vivants, plus parlants, plus proches de notre âme, plus beaux et aussi plus clairs que nous ne les connaissions. Il n'y a pas au monde de spectacle plus réconfortant que ce triomphe qu'un artiste doit à sa sincérité, à sa foi profonde dans la pensée qu'il veut traduire, au sérieux qu'il a mis à s'en pénétrer, à s'y dévouer ; car c'est une victoire du cœur autant que de l'esprit.

J'ai dit que la musique de M. Debussy était claire, plus claire que ne le sont, par elles-mêmes, les paroles. Je sais que je vais ainsi à l'encontre d'un préjugé encore assez répandu : on reproche à M. Debussy la hardiesse déconcertante de son harmonie, la liberté de son rythme et la variété de sa mélodie. M. d'Indy a fort spirituellement répondu à ces critiques, en citant (1), après quelques phrases cueillies dans nos journaux, une autre phrase, toute pareille, où les mêmes griefs sont formulés, au début du xvi^e siècle, contre un des fondateurs de l'opéra. Et de fait le pédantisme est éternel. Car c'est pédantisme pur que de chercher si une œuvre est conforme ou non aux règles d'Aristote, de Quintilien ou de Reber, au lieu de se laisser aller tout bonnement à l'émotion qui s'en dégage, et de la prendre telle que l'auteur l'a voulue. C'est en musique surtout que ce pédantisme s'exerce avec le plus de fureur concentrée ou de placide assurance (selon les cas), car il possède un mot qui, par l'équivoque qu'il crée, devient une arme redoutable, et ce mot c'est : *obscurité*. De ce qu'une œuvre, par la superposition savante de ses mélodies, les brisures du rythme ou la qualité rare de son harmonie, échappe en quelque mesure à l'analyse élémentaire, de ce qu'on ne peut immédiatement, à l'audition, hocher la tête aux temps forts, fredonner les « airs », prévoir une modulation au ton relatif ou à la sous-dominante, on conclut que l'impression elle-même est, ou plutôt *doit* être confuse et vague. C'est confondre à plaisir deux choses qui n'ont aucun rapport : les moyens employés par le compositeur ne regardent personne, que le compositeur lui-même, ceux qui veulent s'instruire à son école, et, plus tard, les historiens de la musique. Rien de plus simple, de plus conforme à toutes les règles, de plus facile à analyser qu'un devoir d'harmonie ou une fugue d'école ; rien aussi de moins musical, de plus vide, partant de plus obscur pour l'auditeur qui cherche une pensée. Au contraire, la multiplication des appoggiatures, altérations et broderies peut produire l'œuvre la plus riche en émotion, en action sur l'âme, qui par là même est la plus claire et la plus simple. Or la musique de M. Debussy a justement ce privilège de s'imposer à l'esprit non prévenu, de le posséder jusqu'à l'oubli complet de toute réalité. Qu'important, en conséquence, les accidents chromatiques, les quintes parallèles et l'accord de neuvième (qu'il ne faut pas confondre avec la corde neuvième) ? On peut lire et relire, jouer et rejouer les *Cinq Poèmes*, sans se lasser, en les sentant chaque jour plus intimes et plus chers ; je ne connais guère que les *lieder* de Schumann qui deviennent ainsi des amis pour toute la vie ; tant le sentiment en est pénétrant et profond !

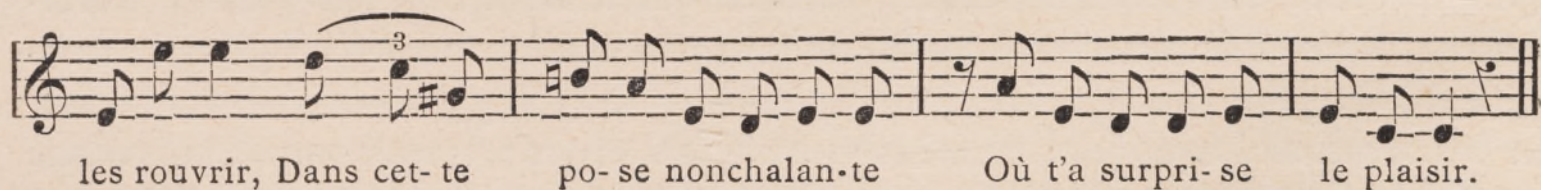
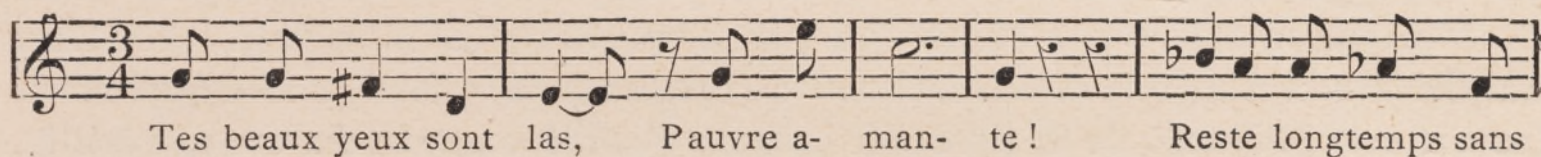
Ce sentiment profond se trouve bien chez Baudelaire ; mais le plus souvent il est enfoui sous un amas d'images curieuses et précises, très poussées dans le détail, cernées de contours appuyés comme les figures que peint Manet :

(1) A propos de *Pelléas et Mélisande*, dans la revue *L'Occident*.

rien de plus rebelle à la musique que ces vers encombrés de réalité concrète. Par bonheur il arrive aussi, quoique bien plus rarement, que le poète renonce pour un temps à cet appareil de symboles cherchés et d'emblèmes voyants, qu'il se contente de suivre, à l'aide des mots et du rythme, le vol des idées en son cerveau excité ou dolent, qu'il cesse, en un mot, d'être parnassien pour devenir impressionniste. Et alors on devine en lui ces émotions vagues et puissantes, qui résument toute la vie d'une âme, et que seule la musique peut traduire sans effort : tel est le caractère des cinq pièces que M. Debussy a glanées dans le recueil des *Fleurs du Mal* : *le Balcon*, *Harmonie du soir*, *le Jet d'eau*, *Recueillement*, *la Mort des Amants*. Le souvenir exquis d'un bonheur trop intense, la mélancolie inexplicquée du soir, la tendre pitié qui se mêle à l'amour, la volupté d'une pure souffrance, la joie d'une mort qui délivre, tels sont les sujets que le musicien a traités après le poète, ou plutôt avec lui : car on ne saurait imaginer d'alliance plus étroite. Aucune violence n'est faite aux paroles : la mélodie varie ou se répète avec elles, comme ce fut la règle des maîtres du motet. Et tour à tour, suivant que ces paroles sont plus ou moins émues, elle en fait un chant suivi, ou une simple déclamation rythmée. C'est ce dernier mode de traduction qui prédominait, on s'en souvient, dans *Pelléas* ; c'est aussi celui qui convenait à la prose volontairement simple et familière de M. Mæterlinck. L'appliquer dans la même mesure à des vers qui portent souvent en eux une musique latente, eût été la faute d'un esprit systématique. M. Debussy ne l'a pas commise, et l'on trouve dans son œuvre nouvelle des phrases d'un contour aussi précis que noble et pur :



Harmonie du Soir.



Le Jet d'Eau.

Un vers descriptif au contraire sera presque parlé :



Le Balcon.

Mais alors c'est l'accompagnement qui révèle toute l'émotion enfermée en ces simples mots :



Cette descente d'accords pleins et serrés ne dit-elle pas la douceur troublante de la chambre close, la « malade exhalaison des parfums lourds et chauds », et l'ivresse des sens alanguis ?

C'est ainsi que la musique tantôt transmue en mélodie les paroles elles-mêmes, tantôt les enveloppe de mélodie, toujours leur donne un sens plus intime. Et que l'on ne croie pas que ce passage assez fréquent de la voix à l'instrument trouble l'unité de l'œuvre. La musique de M. Debussy est libre, mais n'a rien de fantasque ni de décousu. Si les lois écrites de la fugue ou de la sonate n'y sont point observées, les lois non écrites, et éternelles, de la pensée musicale s'y retrouvent tout entières. Une logique préside à l'enchaînement des idées, logique de sentiment, plus éloquente peut-être que celle de la raison. C'est ainsi que, dans *l'Harmonie du Soir*, telle alternance d'accords recueillis et berceurs (sur le vers : *Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir*) dérive du rythme annoncé dès la seconde mesure, sorte de cellule musicale qui se multiplie et court au long de l'œuvre, refrain perpétuel et changeant. Ainsi encore la mélodie que nous citons à l'instant (*Tes beaux yeux sont las*) est ramenée ensuite en accords, sous l'arpège où passe toute la grâce frissonnante de l'eau :



Et ce retour est d'autant plus saisissant qu'il n'était pas prescrit. Mais plus souvent encore c'est une parenté toute spirituelle, dont l'analyse ne peut rendre compte, qui relie entre eux les motifs ; on sent seulement qu'ils dérivent tous d'un sentiment unique, dont ils sont comme les différents aspects musicaux, et que la moindre interversion enlèverait à l'œuvre tout son sens. La première et la seconde idée d'une sonate de Beethoven ne se tiennent, le plus souvent, que par un lien de ce genre, et cependant l'on sait comme elles font corps étroitement. M. Debussy, qui dépasse ce nombre de deux idées, arrive néanmoins, par le même moyen, à une parfaite unité d'impression ; car il possède ce don précieux, le plus rare de tous peut-être, de l'associa-

tion des idées musicales. Que l'on ne s'y trompe point : une puissance d'esprit singulière se révèle en ces constructions d'apparence aérienne et fragile, que ne soutient aucune ossature ; et ce qu'il faut peut-être louer avant tout chez M. Debussy, c'est la qualité d'une pensée libre et spontanée autant que soutenue et suivie.

*
* *

Si M. Debussy s'affranchit volontairement des formes traditionnelles, M. Dukas, au contraire, veut enfermer sa pensée dans ces formes renouvelées et rajeunies. Il ne fait en cela qu'imiter l'exemple de Beethoven, qui toute sa vie fut hanté par cette question : on peut suivre, dans son œuvre, ses nombreux tâtonnements, ses essais, ses retours, ses inventions. Deux formes surtout ont préoccupé l'esprit de ce grand classique qui fut un grand novateur : la fugue et la variation, la fugue expressive et libre (comme fut d'ailleurs celle de Bach), et un type nouveau de variation, qui n'a plus pour objet, comme chez Haydn et Mozart, d'orner agréablement un thème, mais d'en faire sortir, comme d'une souche commune, toutes les idées apparentées : telles sont les variations que l'on trouve dans un assez grand nombre d'andantes (Sonates op. 109, op. 111, etc.), celles aussi que Beethoven écrivit sur un bien pauvre thème de Diabelli (op. 120).

C'est cette forme que M. Dukas vient de reprendre, dans son œuvre nouvelle : *Variations, Interlude et Finale sur un thème de J.-Ph. Rameau* (1).

Rien de plus gracieux, mais aussi de plus simple, que le menuet, en *ré* majeur, du maître ancien : un accord parfait, arpégé à contretemps, en est le principe et reparait à chaque phrase, avec des terminaisons différentes. Il faut en effet, pour que les variations puissent s'épanouir librement, que le thème fondamental ne soit pas, par lui-même, trop développé : c'est une loi que Beethoven a toujours observée. De ces quelques notes, M. Dukas a tiré douze variations ; la dernière, plus développée, animée et rythmée, n'est pas sans rapports avec l'ancien Rondeau ; elle est séparée des autres par un divertissement (Interlude) qui rappelle un peu certains de ces récitatifs qui, dans la dernière manière de Beethoven, servent de préface au Finale. C'est ainsi que M. Dukas donne à ses Variations la structure générale d'une sonate ; c'est un pas que Beethoven n'avait pas franchi.

Les onze premières variations se succèdent elles-mêmes dans un ordre savamment alterné : la première, où un chant se dégage des quelques notes du thème et s'accompagne d'un exquis contrepoint chromatique, est suivie d'une marche vigoureuse, en *si* mineur ; la troisième, délicatement découpée comme une fleur, prépare le gracieux essor de la quatrième ; puis une douleur survient, que consolent (6^e Variation) de tendres enlacements ; tout s'éclaire, une variation a la gaieté d'un scherzo, une autre s'élance avec énergie ; mais la onzième variation, en *ré* mineur, funèbre et grave, éteint cette joie. C'est peut-être la plus belle de toutes ; la phrase du milieu surtout est d'un sentiment si large, que l'on peut lui comparer les plus belles pages des classiques. Il y a en effet quelque chose de classique dans le talent de M. Dukas : dans le soin qu'il met à construire ses œuvres, dans son écriture, qui repose

(1) Durand et fils, éditeurs.

tout entière sur le contrepoint, enfin dans la nature même de ses idées, qui ont cette ampleur, cette grande portée, ce sens aussi général que profond, que l'on ne retrouve plus guère dans l'art moderne, souvent trop personnel pour atteindre ainsi le fond même des sentiments humains. Peut-être M. Dukas est-il aujourd'hui, avec M. d'Indy, le plus classique de nos compositeurs ; c'est ce qu'avait déjà révélé sa Sonate. La musique apprendra-t-elle, avec M. Debussy, à se passer de ces formes définies, de ces cadres tracés où les maîtres du passé savaient inscrire leurs œuvres sans rien sacrifier de leur personnalité ? Ou le cas de ce musicien qui fait de sa fantaisie même un principe d'unité est-il exceptionnel et en quelque sorte miraculeux ? C'est ce que l'avenir montrera. Mais on peut dire dès aujourd'hui que si les genres musicaux sont sauvés, ils le devront à des œuvres comme le *Trio* de M. d'Indy, ou les *Variations* de M. Dukas.

LOUIS LALUY.

Beethoveniana.

Nottebohm a publié (1) une esquisse de Beethoven pour la composition du *Roi des Aulnes*, de Goethe. Sur la même feuille de papier, conservée aux archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, à Vienne, se trouve l'esquisse suivante, bien plus étendue, pour la composition d'une autre poésie de Goethe : *Rastlose Liebe* (Amour sans trêve).

Ecrite d'un trait, cette esquisse donne la partie de chant tout entière, avec les paroles, et d'importantes indications pour l'accompagnement. A la suite on peut lire quelques essais et remaniements très fragmentaires, dont l'un, nettement désigné par un signe de renvoi, prendra place ci-dessous :

(2)

dem Schnee dem Re-gen dem Wind ent- ge-gen im Dampf der

Klüfte durch Ne-bel- düfte immer zu immer zu oh-ne Rast oh-ne

Ruh oh-ne Rast oh-ne Rast und Ruh

(1) *Zweite Beethoveniana*.

(2) Je mets entre crochets les armatures et les accidents négligés par Beethoven sur son brouillon, là où ils m'ont paru nécessaires pour solfier.

ritardando
 Lie-ber durch
 Lei-den möcht' ich mich schlagen als so viel Freuden des Le-bens er- tragen
tempo primo
 als so viel Freu-den des Lebens so viel
 Freuden des Le-bens er- tragen Al-le das Neigen von Herzen zu Herzen
 Ach wie so ei- gen schaffet das Schmerzen, ach wie so
 ei- gen schaf-fet das Schmerzen Al-le das ei- gen
 von Herzen zu Her- zen, ach wie so ei-gen wie so ei-gen schaffet das
 Schmerzen wie so ei-gen schaffet das Schmer- zen dem
 Schnee dem Schnee dem Re-gen dem Wind ent- gegen in Dampf der
 Klüfte durch Nebel-düfte immer zu immer zu ohne Rast- und Ruh
 immer zu immer zu oh-ne Rast und Ruh oh- ne Rast und
 Ruh.
 Lieber durch Lei-den möcht' ich mich
 schla-gen als so viel Freu-den des Le-bens er- tragen

als so viel Freu- den des Le- bens so viel

Freuden des Lebens er- tragen so viel Freuden des Le-bens er- tragen

Al-le das Nei-gen von Her-zen zu Herzen

Ach wie so ei-gen schaf-fet das Schmerzen alle das

Neigen vom Herzen zu Herzen Ach wie so ei- gen schaf-fet das

Schmer-zen wie so ei-gen schaffet das Schmerzen

(1)
wie so ei-gen schaf- fet das Schmerzen schaffet das Schmer-

zen wie soll ich flie-hen Wälderwärts

zie-hen soll ich fliehen Wälderwärts zie-hen Alles ver- ge-bens Alles ver-

(?)
ge- ver Krone des Lebens

Glück oh- ne Ruh Liebe Liebe bist [du] wie soll ich

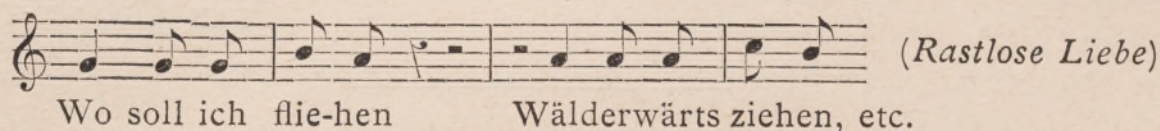
fliehn Wälderwärts ziehn Alles ver- gebens Alles ver- gebens Krone des

(1) Je transcris ce passage, complété par le « renvoi » qui fait suite à l'esquisse; dans l'esquisse elle-même, les deux mesures entre crochets font défaut. En conséquence les mots *wie so eigen schaffet das Schmerzen* ne sont pas répétés, et le mot *eigen* se trouve noté à la place du mot *Schmerzen* dans la mesure qui suit les crochets.

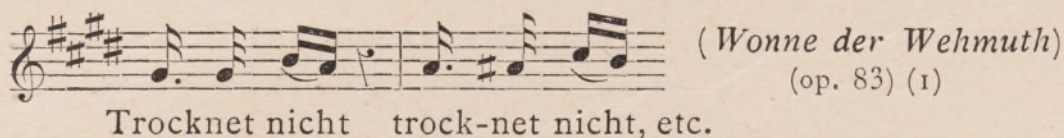


Quelques fragments, enfin, y annoncent d'autres œuvres, futures, de Beethoven.

Ex. :



et



Outre ces détails précis qui trahissent matériellement, avec des références assignables, la main de Beethoven, d'autres révèlent encore sa manière par la seule qualité de l'expression musicale. Il faut citer par exemple la progression chromatique du début : *immer zu, immer zu*, la phrase plaintive : *Lieber durch Leiden*; et le développement ascendant : *wie so eigen schaffet das Schmerzen*, qui aboutit à une courte modulation d'un vigoureux effet, pour ramener, une tierce mineure plus haut, dans ce ton tragique de *sol bémol*, la phrase initiale en *mi bémol*.

Après des épisodes non sans longueurs et sans répétitions, mais où la mélodie garde toujours un caractère inquiet et tourmenté, on remarquera au contraire son apaisement sur les mots :

Krone des Lebens
Glück ohne Ruh,
Die Liebe bist du.

« Couronne de la vie, bonheur sans repos, tu es l'amour. » — De même les mesures finales, par leur mouvement rapide et leur rythme heurté, traduisent avec beaucoup de bonheur les derniers combats d'un cœur qui oublie ou néglige tout, pour s'abandonner à l'inéluctable amour.

*
* *

Quant aux hésitations de style qui voisinent dans ce morceau avec les qualités très beethovéniennes que j'ai essayé d'y signaler, elles sont fort apparentes. La convention de l'époque y règne encore : les formules mélodiques y sont reprises, les paroles répétées à satiété. Le développement de cette longue pièce, d'un caractère plus dramatique que lyrique, est traité dans la forme symphonique ou instrumentale, plus familière que toute autre à la plume du jeune Beethoven. L'alternance régulière de la voix et de la « ritournelle » fait même penser surtout à la forme du concerto, — un concerto sans étalage de virtuosité.

Telle quelle, cette longue ébauche m'a paru suffisamment poussée pour mériter d'être publiée à titre de document. Tout exemple nouveau n'est-il pas le

(1) Je laisse aux psychologues qui aiment à subtiliser sur des coïncidences, le soin de remarquer que le *Chant de mai* et les *Délices de la mélancolie* sont, comme *Amour sans trêve*, des poésies de Goethe.

bien venu, qui nous permet de mieux connaître Beethoven en nous montrant sur le vif son travail pour dégager un génie personnel et réformateur, des formes reçues, et des traditions acceptées par sa jeunesse.

JÉAN CHANTAVOINE.

Un précurseur de Gluck (1)

LE COMTE ALGAROTTI

II

Pour montrer l'importance de l'opuscule, et faire mieux ressortir les emprunts dont il a été l'objet, il n'est pas inutile de rappeler d'abord, tout au moins en partie, le texte de la préface d'*Alceste*, c'est-à-dire de la lettre adressée par Gluck à son protecteur, le grand-duc Léopold de Toscane, plus tard l'empereur Léopold II.

Lorsque j'entrepris d'écrire la musique de l'*Alceste*, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien et font du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles une chose ridicule et ennuyeuse. Je voulus réduire la musique à son véritable but, qui est de fortifier la poésie par une expression nouvelle, de rendre plus saisissantes les situations de la fable, sans interrompre l'action, sans même la refroidir avec des ornements inutiles... Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour attendre une insipide ritournelle, ni couper un mot pour le retenir sur une voyelle favorable, pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix ; je n'ai pas compris non plus que l'orchestre par une cadence donnât le temps au chanteur de reprendre haleine. Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, peut-être la plus passionnée et la plus importante, répéter quatre fois les paroles de la première partie, et terminer l'air, bien que le sens ne soit pas complet, afin de permettre au chanteur de varier capricieusement l'air de plusieurs manières. En somme, j'ai cherché à bannir de la musique tous ces abus contre lesquels protestent en vain le bon sens et la raison.

J'ai pensé que l'ouverture devait éclairer les spectateurs sur l'action et en être pour ainsi dire l'argument, la préface ; que la partie instrumentale devait se mesurer à l'intérêt et à la passion des situations ; qu'il ne fallait pas permettre qu'une coupure disparate entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et enlever à l'action sa force et sa chaleur.

J'ai cru, en outre, que tout mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, évitant de faire ostentation de difficultés au préjudice de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation ; enfin il n'y a pas de règle que je n'aie cru devoir sacrifier de plein gré en faveur de l'effet. — Tels sont mes principes.

Voilà comment s'exprimait Gluck ; voici comment, quelques années plus tôt, les mêmes principes avaient été formulés par Algarotti.

C'est tout d'abord sous la plume des deux auteurs une sorte de définition de l'opéra, une vue d'ensemble sur la nature et le caractère de ce spectacle.

(1) Voir la Revue de septembre.

De toutes les choses imaginées pour créer du plaisir, il n'en est peut-être aucune plus ingénieuse que l'opéra. C'est là que la poésie, la musique, la danse, la peinture, réunissent leurs attraits pour enchanter les sens, séduire le cœur et faire illusion à l'esprit. Peut-être en est-il de l'opéra comme des machines les plus composées, dont l'effet dépend du concours harmonique de toutes leurs parties à une même fin. Il n'est donc pas étonnant que dans un temps où l'on s'occupe peu du choix du sujet, où presque personne ne songe à faire exprimer les paroles par la musique, où qui que ce soit enfin ne travaille à mettre de la vérité dans la manière de chanter et de déclamer, non plus qu'à lier les danses au sujet, et à décorer le théâtre convenablement, il n'est pas étonnant, dis-je, que, l'illusion évanouie, un spectacle, qui par sa nature devait être le plus agréable, soit devenu de tous le plus ennuyeux, et que l'opéra ait éprouvé la censure de ceux qui voudraient voir en toutes choses l'imagination d'accord avec la raison.

Gluck semble s'être souvenu de ce paragraphe quand il parle des abus qui « font du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles une chose ridicule et ennuyeuse ». Bien plus, sous la forme d'une critique incidente, Algarotti trace presque le programme du drame lyrique tel que nous le concevons à l'heure actuelle, puisqu'il réclame : l'intérêt du sujet, l'exacte appropriation de la musique aux paroles, la vérité du chant et de la déclamation, l'emploi judicieux et justifié de la danse, le souci de l'exactitude dans les décors.

Pour remédier à un tel désordre, on devrait commencer avant tout par donner de nouvelles lois, s'il est permis de parler ainsi, à tout l'empire musical; il faudrait que chacun fût mis à la place qui lui convient, et que l'on prévînt tous les obstacles qu'éprouvent le Maître de musique et plus encore le Poète qui devrait être au-dessus de tout ; il faudrait enfin couper cours aux prétentions de chacun des virtuoses et aux disputes qui s'élèvent entre eux, plus difficiles à décider que la préséance des ministres dans un congrès.

Ces lois nouvelles que souhaite Algarotti, Gluck va commencer à les mettre en pratique, après avoir protesté, lui aussi, contre les abus traditionnels « introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres », et qui ne laissent pas à l'artiste créateur, au poète la possibilité de présenter au public son œuvre telle qu'il l'a conçue, en un mot de réaliser son rêve.

L'essai d'Algarotti se divise en cinq courts chapitres, intitulés : *Du sujet. De la musique. De la manière de chanter et déclamer. Des ballets. Des décorations.*

Le premier chapitre débute par une déclaration que non seulement Gluck, mais Richard Wagner lui-même par la suite aurait pu signer :

Après que l'on aura établi une bonne discipline sur le théâtre, la première chose que l'on doit bien considérer, c'est le choix du sujet, chose plus importante qu'on ne le croit communément : de là dépend le succès du drame ; c'est la base de l'édifice, la toile sur laquelle le poète a tracé et dessiné le tableau, dont une partie doit être coloriée par le compositeur et l'autre par le maître de ballets. Le poète doit les guider tous deux, ainsi que ceux qui sont chargés du soin des habillements ; c'est lui qui conçoit tout l'ensemble du drame, et les parties qu'il n'exécute pas n'en doivent pas moins être conduites par lui.

Comme on le voit, c'est l'affirmation d'un principe en matière d'art musical et dramatique : la prédominance de l'élément poétique. Il n'y a plus qu'un

degré à franchir pour demander que le compositeur devienne son propre librettiste, théorie qui de nos jours s'est affirmée avec éclat.

Algarotti trace ensuite une brève relation des sujets d'opéra qui étaient, à l'origine, tirés presque exclusivement de la mythologie, et fournissaient le prétexte de drames magnifiques, représentés à la cour des princes, en somptueux apparat, avec un grand luxe de machines, de chœurs et d'instruments plus ou moins liés à l'action. Les sujets mythologiques ont cédé le pas aux sujets historiques, et notre écrivain en donne une raison assez inattendue :

Ce spectacle ayant été ensuite abandonné à des troupes mercenaires, il ne put se maintenir longtemps avec tant d'appareil et de splendeur. Les gages des musiciens étaient petits dans les commencements : une certaine chanteuse fut surnommée la *cent-vingt* pour un pareil nombre d'écus qu'on lui donna dans un carnaval. Bientôt les prix furent excessifs : on abandonna les sujets de la fable, on employa ceux de l'histoire : au lieu de ces machines si coûteuses, on introduisit dans les entr'actes des intermèdes et ensuite de simples ballets.

Il est vrai que cet usage n'est pas sans inconvénients, tant dans les sujets fabuleux que dans les historiques. Les premiers, par le grand nombre de machines et par l'appareil qu'ils exigent, resserrent le poète dans un trop petit espace, en sorte qu'il ne peut ni développer sa fable convenablement, ni faire agir dans une certaine étendue les caractères et les passions : chose nécessaire dans un opéra qui n'est au fond qu'une tragédie récitée en musique, ainsi que les tragédies grecques.

En effet, les opéras français, sans parler de nos premiers poèmes, ne sont le plus souvent qu'une enfilade de madrigaux, et quelques-uns ont plus l'air d'une mascarade que d'un drame ; aussi un homme d'un goût un peu sévère a dit en France que l'opéra était le grotesque de la poésie.

D'un autre côté, les sujets historiques pèchent par une trop grande sévérité, et il est bien difficile de trouver des divertissements qui puissent s'y lier. Comment introduire un ballet de Romains dans un sujet tiré de leur histoire ? Peut-être une gigue dansée dans le *Caton d'Utique* par les soldats légionnaires sera-t-elle moins ridicule qu'une forlane de barcarole ; mais elle n'en sera pas moins postiche et déplacée, ne pouvant naître du sujet, ni faire partie de l'action.

A ce paragraphe la préface d'*Alceste* ne fournit pas d'allusion directe ; mais toute la carrière de Gluck montre combien de telles préoccupations hantaient son esprit. On sait s'il devint difficile dans le choix de ses livrets, et comme il s'appliquait à faire de l'opéra une tragédie musicale, à éviter l'« enfilade de madrigaux », à n'introduire l'élément surnaturel que dans la mesure où il donnait plus de force à l'action ; on connaît enfin son peu de goût pour les danses, telles qu'elles étaient imposées par les habitudes théâtrales de son temps, et les luttes, parfois âpres, qu'il soutint contre les maîtres de ballet, car il alla jusqu'à laisser ajouter dans ses opéras par d'autres compositeurs le divertissement chorégraphique, final et traditionnel, plutôt que de se diminuer à ses propres yeux en l'écrivant lui-même, lorsqu'il le jugeait illogique et par conséquent inutile.

Il appliquera, en somme, à son usage les principes excellents que, sur ce point, Algarotti résume à la fin du premier chapitre :

La qualité essentielle du sujet est sans doute qu'il contienne une action connue, grande, intéressante, et assez merveilleuse pour que les yeux et les oreilles soient enchantés de toutes parts, et que l'empire de l'opéra étende ses limites plus loin

qu'il n'a fait jusqu'ici. Il faut que ce sujet, propre à l'intéresser, soit mêlé non seulement d'airs et de duos, mais encore de trios, de quatuors, de chœurs, de danses, de variétés de décorations et de spectacles, en sorte que toutes ces choses naissent du fond de l'action et soient au poème ce que de sages ornements sont à la bonne architecture.

Le second chapitre, *De la musique*, se rapporte plus directement aux vues exprimées par Gluck dans son Epître dédicatoire, et doit pour cette raison nous intéresser davantage :

Si quelque faculté ou quelque art a besoin d'être ramené vers ses principes, c'est surtout la musique, tant elle a dégénéré de son ancienne gravité et est devenue, comme on l'a dit autrefois, *effeminata et impudicis modis facta*. La principale cause de ce désordre est que le compositeur veut travailler pour lui et plaire comme musicien ; il ne saurait se persuader qu'il doit être subordonné et que la musique ne peut atteindre à son plus grand effet qu'en qualité de compagne et d'auxiliaire de la poésie. Son office est de disposer l'âme à recevoir les impressions des vers, d'exciter des émotions analogues aux idées particulières et déterminées produites par le poète, et d'ajouter enfin une vigueur et une énergie nouvelles au langage des Muses.

C'est là ce que répétera Gluck en termes peu différents, lorsqu'il voudra « réduire la musique à son véritable but, qui est de fortifier la poésie par une expression nouvelle, de rendre plus saisissantes les situations de la fable, sans interrompre l'action, sans même la refroidir avec des ornements inutiles ».

Algarotti défend ensuite l'opéra contre le vieux reproche qu'on lui adressait de faire mourir les gens en chantant, ce qui ne serait pas plus ridicule, dit-il, que de les faire mourir en déclamant des vers « si les cadences et les roulements (1) ne troublaient pas le langage des passions, si la musique était d'accord avec elles ». Et, comme un gros danger, il signale l'une des causes qui ne devaient pas échapper à Gluck, et qui ont amené progressivement le déclin de l'opéra :

On sait qu'autrefois les poètes étaient en même temps musiciens ; alors la musique vocale était telle qu'elle devait être dans sa véritable institution : une expression plus animée des pensées et des affections de l'âme. Aujourd'hui que les deux sœurs, la poésie et la musique, marchent séparément, il arrive souvent que l'une ayant à colorier ce que l'autre a dessiné, elle emploie à la vérité des couleurs brillantes, mais aux dépens de la régularité des contours.

Ici Algarotti pousse la démonstration plus avant, et pénètre dans le détail de quelques éléments musicaux :

La symphonie ou ouverture de l'opéra, toujours composée d'un mouvement grave et de deux allegro, peut être comparée aux exordes des écrivains médiocres qui roulent toujours sur la grandeur du sujet et la petitesse de leur génie, et que l'on peut placer indifféremment à la tête de quelque ouvrage que ce soit. Cette sorte de symphonie devrait au contraire faire partie de l'action, ainsi que l'exorde du discours, et préparer les auditeurs à recevoir les impressions du drame même. Une ouverture qui annonce la mort funeste de Didon doit être différente de celle qui nous dispose à voir les appas de Thétis et Pélée.

Tout ce paragraphe sera repris par Gluck, qui le résume en cette unique

(1) Sortes de vocalises.

phrase : l'ouverture doit « éclairer les spectateurs sur l'action et en être, pour ainsi dire, l'argument, la préface ». De l'ouverture Algarotti passe au récitatif, que les auteurs de son temps semblent trop négliger, comme s'il n'était point propre, dit-il, à faire plaisir :

Cependant, on se souvient encore de certains traits de simple récitatif qui remuaient l'âme plus que n'a fait aucune ariette de nos jours. Si les récitatifs dans la chaleur de la passion étaient plus souvent accompagnés d'instruments, sans doute ils auraient plus de chaleur et de vie;... il y aurait moins de disproportion entre la marche du récitatif et celle des ariettes. Elle est telle aujourd'hui que l'on croit voir quelqu'un qui, en marchant, détache de temps en temps des sauts et des entrechats. Peut-être, pour parvenir à ce point, on ferait mieux de charger moins les ariettes d'accompagnements, on ferait moins briller les dessus (1) qui couvrent les voix, on multiplierait les violoncelles, on rétablirait les luths et les harpes, ainsi que les dessus de viole qui remplissaient autrefois l'intervalle entre les violons et les basses, et qui ajoutaient à l'harmonie (2) Ce serait encore une variété et un plaisir nouveau de faire accompagner les airs par diverses sortes d'instruments analogues au caractère des paroles, et qui entrassent à propos, selon que l'exigerait l'expression de la passion. De cette manière, l'accompagnement et l'harmonie seraient comme le nombre d'une belle prose, lequel doit être, selon le Père Segneri, pareil au battement des marteaux sur l'enclume, musique à la fois et travail.

Les deux points de cette argumentation portent d'une part sur l'adjonction de l'orchestre au récitatif, de l'autre sur la variété instrumentale dans l'accompagnement des airs. Gluck ne les oubliera pas, car il pensait « que la partie instrumentale devait se mesurer à l'intérêt et à la passion des situations ; qu'il ne fallait pas permettre qu'une coupure disparate entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et enlever à l'action sa force et sa chaleur ». C'est bien la même idée exprimée sous deux formes différentes, l'une plus développée, l'autre plus concise.

La similitude des points de vue n'est pas moins grande en ce qui concerne la ritournelle :

Les ritournelles seraient plus courtes, et il conviendrait dans quelques occasions, par exemple, dans les airs de fureur, de les bannir tout à fait. N'est-il pas contre toute vraisemblance qu'un personnage en colère attende patiemment la fin de la ritournelle pour s'abandonner à la passion dont il est agité ?

Gluck dira plus simplement et plus brièvement : « Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour attendre une insipide ritournelle. »

Algarotti et Gluck se rencontrent encore pour vanter les charmes de la simplicité, et rejeter au second plan les artifices plus ou moins compliqués du contrepoint qui constituent un étalage de science parfois nuisible à l'effet dramatique :

La simple mélodie allant sans cesse à son but d'un même pas et d'un même ton fera très bien ce que n'aura pu faire le contrepoint ; et, quoique la mélodie, pour être bien traitée, n'exige pas autant la science, il n'en est pas moins vrai qu'elle suppose un discernement délicat et un goût exquis. Par exemple, ce n'est pas sans

(1) C'est ainsi que l'on désignait au XVIII^e siècle les premiers violons.

(2) Au luth près, tout ce programme est à peu près réalisé dans l'orchestre de Gluck.

danger pour le bon effet de la mélodie, que le chant parcourt de grands intervalles ; on doit employer les sons les plus hauts dans la musique avec autant de circonspection que les grands coups de lumière dans la peinture, de manière à ne pas rompre l'accord du tableau..... Les motifs et les modulations des airs devraient être simples, naturels, et non point détournés, embarrassés et faussement merveilleux, tels qu'on les entend partout, en sorte qu'on crût voir renaître pour la musique le seizième siècle. La belle simplicité qui peut seule imiter la nature a toujours été préférée par tous les gens de goût à tous les raffinements de l'art.

Une telle déclaration s'accorde avec celle de l'auteur d'*Alceste*, lorsqu'il écrit dans sa préface : « J'ai cru que tout mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, évitant de faire ostentation de difficultés au préjudice de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation. »

Le parallèle se poursuit, aussi curieusement exact, en ce qui concerne la coupe des airs, la répétition des paroles, et les « passages » ou ornements vocaux dont les chanteurs avaient alors la fâcheuse habitude de surcharger la musique confiée à leur virtuosité.

Les passages ne devraient être placés que dans les paroles qui expriment une passion vive ou du mouvement ; partout ailleurs ils ne sont propres qu'à interrompre le sens musical. On ne devrait jamais répéter les paroles, qu'autant que la passion même y conduit, et après que le sens entier de l'air est fini. Rarement devrait-on reprendre la première partie de l'air : c'est une invention moderne, contraire à la marche du discours et de la passion.

Gluck s'exprimera en des termes analogues, ne voulant pas, dit-il, « couper un mot pour retenir le chanteur sur une voyelle favorable pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix ». Et il ajoute cette phrase bien caractéristique, presque calquée sur celle d'Algarotti : « Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, peut-être la plus passionnée et la plus importante, répéter quatre fois les paroles de la première partie, et terminer l'air, bien que le sens ne soit pas complet, afin de permettre au chanteur de varier capricieusement l'air de plusieurs manières. »

Le développement de l'auteur italien se termine par une affirmation que non seulement Gluck ne repoussera pas, mais que l'école moderne tend de plus en plus à reprendre pour en faire la base du drame lyrique :

Le compositeur doit avoir sans cesse devant les yeux cette vérité, que la musique vocale, tant dans les airs que dans les chants et les récitatifs, ne doit jamais être autre chose que la déclamation même, fortifiée.

Les trois derniers chapitres se rapportent moins directement aux matières qui feront l'objet de l'Épître dédicatoire ; il suffit donc de les résumer ici pour montrer les vues d'Algarotti sur des points qui, d'ailleurs, auront toujours leur importance. Au sujet de *la manière de chanter et de déclamer*, il souhaite que les interprètes prononcent distinctement pour ne pas mettre l'auditeur dans la nécessité de suivre les paroles sur un livret imprimé, « ce qui ferait ressembler l'opéra à ces tableaux sous lesquels l'impéritie de l'exécutant oblige d'écrire : « Cela est un chien, ceci est un cheval. » Il revient sur la cadence qui ne devrait pas ressembler à « un feu d'artifice tiré par les virtuoses à la fin du morceau »,

mais qui devrait être la péroration logique de l'air même. Enfin, avec une prononciation distincte et des gestes appropriés, la bonne déclamation s'impose dans le récitatif comme dans l'ariette :

Niccolini faisait remarquer qu'il est écrit dans l'affiche de l'Opéra : *on récite par musique*, et non point *on chante* ; mais nos acteurs emploient tout leur art à chanter ou plutôt à fredonner et à arpéger des airs. Quelque belle et décente que fût la musique, ils réussiraient à la rendre efféminée et affectée. Faute d'avoir appris la véritable manière de chanter, ils adaptent les mêmes agréments à toutes sortes de chants, et avec leurs passages, leurs cadences et leurs éclats, ils brodent, ils brouillent et défigurent tout. Un certain maître, voulant reprocher ce défaut à son écolier, disait : « Malheur à moi ! Je t'ai enseigné à chanter, et tu veux jouer du violon ! »... Si une mélodie expressive, accompagnée d'instruments convenables, avait pour base un beau poème, si les chanteurs l'exécutaient sans affectation et avec une action décente, sans doute la musique reproduirait parmi nous les mêmes effets qu'elle enfantait autrefois, lorsqu'elle était accompagnée et fortifiée des mêmes secours. Nos théâtres ne seraient plus faits, comme ils sont aujourd'hui, plutôt pour une salle de danse que pour la représentation de l'opéra. Il semble que les Italiens aient suivi l'avis de ce Français qui disait agréablement que, pour soutenir le spectacle, il fallait allonger les danses et accourcir les jupes.

Le chapitre *des Ballets*, très court, se borne, ou à peu près, au souhait de voir chez les danseurs s'unir harmonieusement le sentiment et la force, la grâce des bras et l'agilité des pieds.

La danse théâtrale doit être une imitation de la nature et des affections de l'âme par le moyen des mouvements du corps ; elle ne doit jamais cesser de peindre par les gestes. Une danse est composée de son exposition, de son nœud et de son dénouement. Le dirai-je ? elle doit être l'expression abrégée, mais exquise d'une action.

Et, s'il admire les danseurs italiens dans le genre comique ou grotesque, il déclare que dans la danse noble les Français l'emportent sur toutes les autres nations : il avait eu sans doute l'occasion d'applaudir à Paris la Sallé, la Camargo, et surtout l'incomparable Dupré.

Le cinquième et dernier chapitre traite des habillements et décorations, qu'il exige plus conformes au temps et au lieu de l'action. Il ne veut plus voir « les compagnons d'Enée une pipe à la bouche avec des culottes à la hollandaise ». Il exige que la richesse et la fantaisie du palais ne nuisent pas à leur vraisemblance et s'harmonisent avec les conditions historiques et géographiques de la pièce, car l'architecture doit être « une imitation de la vraie ». Il insiste enfin, et de façon curieuse, sur l'art d'éclairer le théâtre :

La lumière produirait des effets admirables, si elle était distribuée çà et là en masses plus ou moins fortes, et non avec cette égalité de petites parties, comme c'est l'usage. Il me souvient d'avoir vu dans un mausolée de Bologne quelques peintures grossières barbouillées sur les murs de l'église, et des statues qu'on pouvait plutôt appeler des fantômes de carton, lesquelles, quoique très voisines des yeux, paraissaient du travail le plus fini et du plus beau marbre, par le moyen d'une illumination pratiquée avec des papiers huilés qui représentaient de grands vitraux. Assurément un théâtre illuminé avec un art véritablement pittoresque produirait une complète illusion. On connaîtrait alors mieux que jamais le grand avantage que nous avons à cet égard sur les anciens, par le choix que nous avons fait de la nuit et des lumières pour nos représentations théâtrales.

Il appartenait au *xix^e* siècle de réaliser avec le gaz et l'électricité le vœu d'Algarotti, qui termine enfin son essai par une assez brève conclusion, quoique dans un sujet aussi étendu bien des choses, selon lui, restent à dire ; mais il confesse que son intention a été seulement d' « indiquer la relation que doivent avoir entre elles diverses parties de l'opéra, pour former un tout régulier et harmonique ».

III

Si l'on rapproche, ainsi qu'on l'a vu plus haut, les deux textes de Gluck et d'Algarotti, il devient manifeste que les mêmes idées se sont présentées à l'esprit des deux auteurs, et que, pour les exprimer, leur plume parfois trace les mêmes mots. Rencontre fortuite ou volontaire, on ne sait trop ; mais il est permis de supposer que l'opuscule du comte italien avait passé sous les yeux du compositeur allemand. Gluck travaillait alors sur des livrets italiens ; il ne devait pas ignorer les écrits d'un amateur éclairé qui jouissait d'un certain renom en tout pays, et dont il avait intérêt sans doute à briguer les suffrages. Sa production demeurerait jusque-là plutôt médiocre : il composait des opéras comiques, voire des opérettes, où n'apparaissait nulle trace des réformes prochaines, où ne se manifestait aucune révolte contre les abus du jour. Peut-être un tel essai fut-il la cause première et déterminante de sa transformation si curieuse et si imprévue, l'étincelle qui fit jaillir la lumière en son esprit. Il ne manquait, on le sait, ni d'ambition ni d'orgueil ; il cherchait tous les moyens de parvenir, à la cour et à la ville ; il tint à affirmer avec éclat la vérité des théories soi-disant nouvelles, et il se proclama novateur, moins peut-être pour obéir aux exigences de sa nature que pour attirer l'attention et trouver un appui dans ces groupes de connaisseurs qui guident la masse du public, dans ces cénacles littéraires et artistiques qui préparent les mouvements d'opinion.

Les théories d'art naissent en effet après les œuvres d'art ; on produit, avant de disserter sur la production. Wagner, par exemple, avait écrit la plupart de ses ouvrages, lorsqu'on s'avisa d'en déduire un système auquel il n'avait pas songé tout d'abord ; il s'y soumit de bonne grâce, et l'appliqua même avec moins de rigorisme, presque toujours avec plus de largeur de vues, que ses disciples. Mais, d'autre part, il laissait faire, sachant que les controverses enflamment les partisans, et que les partisans passionnés deviennent des soldats résolus dont l'effort gagne souvent la victoire dans la bataille des idées. Gluck a peut-être ainsi raisonné. Il a pris, sur le tard, l'attitude qui lui semblait le mieux servir ses intérêts ; mais il avait soin de déposer le masque, lorsque le génie musical lui dictait impérieusement sa volonté.

C'est pourquoi il arrive parfois qu'on le surprend lui-même en opposition avec ses principes. Gluck protestait contre les hors-d'œuvre musicaux, mais il maintenait ceux qu'une inspiration heureuse lui avait suggérés. Il aurait peut-être moins dédaigné le contrepoint, s'il s'était reconnu plus de maîtrise en cet art. Il tenait pour une appropriation aussi exacte que possible de la musique à la situation, et pourtant sur ce point l'air d'Orphée, par exemple, prêterait le flanc à la critique. On sait que le motif principal y revient plusieurs fois, toujours uniformément accompagné, et chanté avec la même expression, du moins l'auteur le voulait ainsi. Alors pourquoi revient-il trois fois, plutôt que deux ou quatre ? Si l'accompagnement avait été varié, chaque fois plus per-

suasif, plus éloquent, plus passionné, on comprendrait qu'il y eût un *dernier* couplet : celui après lequel le héros doit se taire, parce qu'il n'a plus rien à dire, sa plainte ayant atteint, si l'on peut s'exprimer ainsi, le maximum expressif. Ici donc le sentiment mélodique a prévalu ; l'air domine la situation, et telle en est la beauté qu'on a peine à blâmer l'auteur pour cette infraction à sa règle. Gluck, nous l'avons vu, prétendait que l'ouverture éclairât le spectateur sur l'action, et qu'elle en fût « l'argument, la préface ». Cependant, lorsqu'il donnait *Armide* à Paris, il s'abstenait d'écrire une ouverture originale, et plaçait en tête de son opéra celle de *Telemacco*, déjà vieille de dix ans, et médiocrement en rapport avec sa nouvelle destination. Dans cet ordre d'idées, mon savant confrère, M. Wotquenne, bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, prépare un travail qui nous réserve d'ailleurs plus d'une surprise ; il a retrouvé plusieurs œuvres de Gluck, notamment des opérettes que l'on croyait perdues à jamais ; et il nous montrera bientôt, avec preuves à l'appui, comment la plupart des morceaux que nous admirons dans ses derniers ouvrages, écrits selon les principes d'*Alceste*, sont plus ou moins tirés des œuvres de jeunesse où sans trop d'éclat s'était essayé son génie.

La grandeur de Gluck n'en sera pas trop diminuée, parce que, pour juger les artistes, la postérité s'inquiète moins de leurs théories que de leur production. Certes, les théories de Gluck s'imposent même encore aujourd'hui ; mais, nous l'avons vu, elles ne constituent pas son bien propre. Algarotti les avait formulées plusieurs années avant lui, et Algarotti, très probablement, n'était lui-même que l'écho de son temps, peut-être aussi du temps qui l'avait précédé : car de tels principes sont de tous les temps et de tous les pays ; ils étaient déjà ceux de Lulli et de Rameau, dont Gluck n'aurait jamais éclipsé la gloire, s'il n'eût connu leurs travaux. On ne voit pas trop, en effet, un compositeur méconnaissant de parti pris la situation qu'il doit traiter, et lui donnant volontairement une traduction musicale erronée. Lorsqu'il se trompe, c'est malgré lui ; chacun se sert des moyens qu'il tient de la nature, et parle le langage qu'il a appris.

S'il peut être question de vérité en un sujet comme le théâtre, où tout est mensonge, ou du moins illusion, il faut convenir que cette vérité n'est pas une ; elle est multiple et varie avec le tempérament de chacun. Aussi les maîtres les plus divers s'en réclament-ils également et ils s'estiment sincères, Meyerbeer, Halévy, Gounod et Verdi, tout autant que Mozart, Spontini, Weber et Wagner. Rossini même et Donizetti ont cru la posséder, et quelques-unes de leurs pages nous donneraient encore à penser qu'ils ne se trompaient pas. Nos grand-mères ont pleuré en écoutant la Malibran chanter dans *Othello* la romance de Desdémone « Assise au pied d'un saule ». Nos petits-neveux souriront peut-être aux efforts où se dépense aujourd'hui un Richard Strauss. C'est que la vérité dramatique ne se montre pas à l'artiste telle que les poètes ont coutume de la représenter. Bien loin d'être nue, elle porte un costume, celui de son temps, et ce costume, se modifiant presque à chaque génération, subit les caprices de la mode. De là vient ce désaccord si fréquent dans les jugements portés par les contemporains d'une œuvre et leurs héritiers.

Mais il est une beauté d'ordre supérieur qui échappe aux définitions et que les gens de goût cependant ne manquent point de reconnaître. Qu'on la nomme inspiration, science ou génie, elle est le souffle divin, la flamme éternelle qui

imprime aux ouvrages le sceau de la vie. C'est par elle que certains chants se transmettent d'âge en âge ; c'est par elle que, loin des règles empiriques et des conventions éphémères, certains compositeurs échappent à l'oubli ; c'est par elle enfin que pour jamais, avec ou sans la préface d'*Alceste*, plus ou moins empruntée aux essais d'Algarotti, Gluck a conquis des droits à l'immortalité.

CHARLES MALHERBE.

L'opinion d'un Français sur la musique italienne au XVII^e siècle.

On admet généralement que, jusqu'aux dernières années du xvii^e siècle, la musique française s'est développée en dehors de toute influence étrangère, tirant de son propre fonds à peu près tous les éléments de ce style original qui s'oppose si nettement par la suite aux œuvres de l'art italien. Nos compositeurs seraient restés ignorants fort longtemps de ce qui se faisait hors des frontières ; leur indifférence superbe aurait égalé celle des Italiens, leurs rivaux futurs, lesquels ont toujours volontiers professé que leur musique est toute la musique. Que cette opinion courante renferme une assez grande part de vérité, cela demeurera vraisemblablement acquis. Mais à mesure que sera étudiée plus à fond la première période de l'art moderne français, ces soixante années qui vont de 1590 à 1650 environ, on se convaincra mieux qu'elle ne doit pas être admise sans restrictions. Si nos musiciens n'ont guère imité directement les procédés de l'école italienne, certains d'entre eux, professionnels ou simples *dilettanti*, se sont toujours montrés curieux de se tenir assez exactement au courant de ses tentatives et de ses méthodes.

Le petit livre du violiste Maugars (*Response à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*) est déjà bien connu des musicologues. Maugars, vers 1633, visitait Rome et Venise. Sous forme de lettre il a fait part, à son correspondant anonyme aussi bien qu'au public, de ses remarques judicieuses sur le caractère si dissemblable de l'art des deux pays et sur ce que nos artistes gagneraient à vivre à l'avenir moins renfermés en eux-mêmes. Il ne fut vraisemblablement pas le seul à rédiger ses impressions d'outre-monts pour l'instruction de ses compatriotes. Je signalerai tout au moins une autre relation, beaucoup moins étendue malheureusement et plus spéciale que la sienne, mais qui a du moins ce mérite d'être demeurée jusqu'à présent inédite.

Vers la fin de l'an 1645, un érudit français, Ismaël Boulliau, astronome, mathématicien, historien, théologien et philologue, voyageait aussi en Italie. D'abord secrétaire du bibliothécaire du roi, Jacques Dupuy, puis attaché au président de Thou qu'il avait accompagné en Hollande, il était resté en communication assidue avec ces deux personnages, entretenant d'ailleurs une ample correspondance avec tous les érudits de son temps. Sans doute, au cours de ses pérégrinations qui le menèrent en Allemagne, en Pologne et jusqu'en Orient, il est beaucoup plus curieux de réunir des manuscrits grecs ou latins, des livres rares et des antiquités de toutes sortes que de dissenter doctement sur la musique qu'il entendait. Cependant, à l'expresse demande de Jacques Dupuy lui-même,

il a cru devoir nous en dire quelque chose. « Encore que j'ayme la Musique autant ou plus qu'un autre quel qu'il puisse estre, écrit-il, et que je me sois pleu dans la Théorie de cette science, que l'un de mes plus agréables divertissements en cette ville soit d'ouyr la Musique dans les Eglises, si vous ne m'aviés néant moins commandé de vous dire mon sentiment touchant la Musique italienne et françoise, de la différence qu'il y a entre les manières de chanter des deux nations, je ne me serois pas advisé de vous en escrire, de peur de passer pour un esprit peu sérieux et qui ne s'attache qu'à des spéculations inutiles. La demande que vous m'avés faicte me met à couvert du blasme et de la raillerie et me donne la hardiesse et la liberté toute entière d'en discourir et d'en dire mon advis (1). »

Sa réputation d'homme sérieux ainsi mise à couvert, notre voyageur peut commencer ses observations. La première remarque qu'il fait, celle qui lui semble la plus significative, est bien faite pour surprendre ceux qui estiment que l'Italie fut de tout temps la terre privilégiée, la véritable patrie de la musique et du beau chant. A en croire Boulliau, l'art n'y aurait point au contraire de racines profondes. Le peuple ne chante pas et il n'existe guère de musique populaire. La France est beaucoup mieux partagée sous ce rapport. « L'on peut dire raisonnablement et avec le fondement de l'expérience que la nation françoise chante naturellement, mais que l'italienne n'a aucune aptitude naturelle à la modulation et au chant (ou au moins qu'elle la perd par quelque accident). L'expérience le prouve. Les vauxdevilles de Paris, *verbi gratia* « la Nopce de Jehanne », « Galas », « Jehan de Werth », sont chants musicaux propres à entrer dans l'harmonie ; et toutes les voix ordinaires des laquais et autres se conduisent si naturellement selon le genre diatonique que pour leur apprendre à chanter il faut peu de temps. Au contraire, en Italie, le commun peuple et en général tous ceux qui n'ont pas appris la Musique ne peuvent pas chanter et leur voix est inepte à entonner les tons différens d'un tetracorde ou hexacorde. Et je peux vous dire une vérité : que je n'ay entendu chanter le commun peuple que rarement et très mal, et sans leur faire tort, on peut dire que leur chant est plustost béelement que mélodie ou modulation et il est vray aussy que toutes leurs chansons sont sur le mesme air... »

En bon philologue, de ce fait si particulier Boulliau propose une explication qui a du moins le mérite d'être fort ingénieuse. Ce serait, selon lui, le caractère particulièrement accentué, mélodique en un certain sens, de la langue italienne qui serait cause de l'inaptitude naturelle des Italiens en matière de chant. Tandis que les Français usent, en parlant, d'une prononciation simple et unie, sans flexion, sans prolongement exagéré de la voix sur telle syllabe, les Italiens ont transporté dans leur discours quelque chose de la modulation « ...par le moyen de l'accent sur lequel ils tiennent la tension de la voix ferme... Mais comme ce n'est ny par tons, ny par demy-tons, mais par des intervalles qui ne sont point dans les systèmes de la Musique, les organes insensiblement s'accoutument à cette prolation meslée de modulation imparfaicte. Et de là vient que les organes

(1) Ismaël Boulliau écrit de Venise, où il a fait le plus long séjour. Sa correspondance avec Jacques Dupuy remplit le 18^e volume du fonds Dupuy (Bibliothèque Nationale). Mais la lettre sur la musique dont il est ici question a été distraite de ce recueil. On la trouvera dans un autre volume de la même collection (fonds Dupuy, n^o 630, f^o 18).

ayant perdu l'aptitude naturelle à entonner simplement et droictement les tons, il leur faut ensuite un long exercice pour recouvrer la facilité de chanter. »

Nous voilà bien loin de la théorie qui servira de base à la *Lettre sur la Musique françoise* : « On peut concevoir des langues plus propres à la musique les unes que les autres... Or s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne ; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et *accentuée* plus qu'aucune autre... il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible... »

C'est dans le caractère de la langue italienne que Rousseau voit la raison d'une supériorité musicale qu'il tient pour indiscutable : tandis que pour le voyageur de 1645 la prononciation en corrompt au contraire les organes, « qui perdent la disposition naturelle qu'ils ont pour entonner les tons d'un tétra-corde !... »

Et l'histoire tendrait à donner raison plutôt à Boulliau. Car, il n'apparaît pas que, ni dans l'antiquité, ni au moyen âge, les peuples d'Italie se soient révélés comme doués d'aptitudes musicales singulières. Au contraire : puisqu'il a fallu qu'ils apprissent tout d'abord leur art à l'école des contrepontistes gallo-belges ou flamands. Ils ont pris par la suite une magnifique revanche. Mais ils avaient déjà de grands maîtres que leurs chapelles les plus réputées ne recrutaient encore ordinairement leurs chanteurs qu'en Espagne, en France ou dans les Flandres (1). Il faut attendre le xvii^e siècle pour pouvoir citer des noms de virtuoses italiens notables. Encore à cette époque la supériorité des chanteurs étrangers reste-t-elle incontestable : les Français tout particulièrement, pour les qualités purement vocales, le charme, la douceur et la délicatesse, sont hautement préférés, même par des maîtres italiens (2).

Quoi qu'on puisse penser de la valeur de l'explication suggérée par Boulliau, ceci reste à retenir de son observation, que la musique lui semble moins naturelle aux Italiens qu'à d'autres peuples, et que l'habileté que certains d'entre eux se sont acquise en cet art est moins le fruit d'heureuses dispositions que d'un travail opiniâtre. Fort légitimement, il en tire cette conclusion qu'il est naturel que ces habiles se plaisent à un art particulièrement savant et raffiné :

(1) On pourra, pour s'en convaincre, parcourir les liste des chanteurs de la chapelle des papes donnée par Haberl (*Bausteine für Musikgeschichte ; III : Die Rœmische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsænger...*). Jusqu'à la fin du xvi^e siècle, les noms italiens y sont très rares, et ceux qui s'y rencontrent peuvent fort bien être le plus souvent des noms étrangers traduits. Les Flamands, les Français, les Espagnols y sont bien plus nombreux.

(2) Tous les Français de ce temps opposent constamment la douceur française à la dureté du chant italien... « Nos chantres, dit le Père Mersenne (*Harmonie universelle*, IV), les surpassent en mignardise, mais non en vigueur. » Maugars, tout admirateur qu'il soit de l'art ultramontain, confesse également son infériorité sur ce point : « Ils ont certaines flexions de voix que nous n'avons point ; il est vrai qu'ils font leurs passages avec plus de *rudesse*, mais aujourd'hui ils commencent à s'en corriger. » Enfin le compositeur Luigi Rossi, lequel vint à Paris donner son *Orfeo* en 1647, ne pouvait plus souffrir que ses airs fussent chantés par ses compatriotes, une fois de retour à Rome. C'est Saint-Evremond qui l'affirme (*Lettre sur les Opéra, à M. le duc de Buckingham*) : « Il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome, comme il avoit dit à Paris, que pour rendre une musique agréable, il fallait des airs italiens dans la bouche des François. » Voir ici même, à ce sujet, les articles de M. Romain Rolland sur ce compositeur (Revue de juin et octobre 1901).

« L'italien, qui n'acquiert la faculté de chanter que par un long exercice... a le (genre) chromatique plus agréable comme plus artificieux... » Moins musicien que ne l'était Maugars, il n'analyse pas dans le détail les œuvres qu'il put entendre. Il a su cependant noter au passage quelques traits caractéristiques, dont les uns furent propres à l'art de ce temps, tandis que d'autres se sont prodigieusement développés plus tard, aux époques de la décadence. C'est ainsi qu'il signale — déjà — l'abus des grands traits de virtuosité, les tremblements de voix, dit-il, précédés de « fredons découpés qui imitent de fort près les diminutions qui se font sur le luth et sur le violon... Ceux qui ne sont pas accoutumés à cette façon de chanter malaisément se peuvent-ils tenir de rire. » Il juge les répétitions trop fréquentes des paroles « un peu ennuyeuses ». La musique sacrée ne lui parut pas toujours assez grave ; elle est souvent « plus propre à faire dancer qu'exciter à dévotion ». Mais il loue sans réserves certaines hardiesses harmoniques, l'emploi des belles dissonances expressives, sans compter « une autre gentillesse... qui est que dans une mesme chanson il y aura divers tons, les uns différent des autres. On sent avec un merveilleux chatouillement de l'oreille le changement de mode, comme de Phrygien en Lydien, de Dorien en Ionien, etc..., ce qui fait un très bel effet dans la modulation (1). »

Ce qui le frappe surtout, c'est l'expression variée, pathétique et profonde que recherchent les Italiens en composant leur airs... « Ils savent fort bien accommoder les qualités du chant à celles des paroles ; c'est-à-dire à des paroles tristes un chant plaintif : à des mouvemens de colère ou de caprice, ils donnent des mouvemens de la voix convenables (2). » Il n'avait rien entendu de tel chez nous, et cette véhémence passionnée, que d'aucuns, lui-même aussi, jugeront parfois excessive et outrée, était bien pour le surprendre. Non pas que nos airs de cour, nos chansons fussent, à vrai dire, dénués d'expression. Mais cette expression se confine en des limites étroites.

Nos musiciens, avec les poètes qui riment pour eux, ne s'essayaient guère qu'à

(1) Est-il besoin de dire que ces prétendus modes phrygien, lydien, dorien ou ionien ne sont rien autre chose que des tonalités différentes majeures ou mineures, sans rien de particulier dans leurs gammes ? Notre notion moderne de gammes transposées en plusieurs tons n'existe pas encore, et les compositeurs, pour désigner ce que nous appellerions le ton d'un morceau, se servent soit des modes ecclésiastiques ramenés par l'usage à une tonalité fixe, soit des modes antiques pareillement arrêtés, mais sur le nom desquels ils sont loin à l'ordinaire de s'entendre.

(2) Tous les Français de ce temps font la même remarque. L'expression très réaliste, passionnée et vivante de ces airs italiens contrastait vivement avec le charme mélancolique et tendre mais assez uniforme de la plupart des chansons françaises. « Leur façon de chanter est bien plus animée que la notre, dit Maugars... ils sont incomparables et inimitables..... non seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles..... » Le P. Mersenne, plutôt peut-être sur la foi de quelque correspondant que par son expérience propre, porte le même jugement : « Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs récits dont les nôtres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit : par exemple, la colère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances de cœur et plusieurs autres passions avec une violence si estrange que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mêmes affections qu'ils représentent en chantant : au lieu que nos françois se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants, ce qui en empesche l'énergie. » (*Harmonie universelle*, VI, p. 356.)

la peinture de sentiments assez peu variés. Les passions violentes les effraient et leur semblent hors du domaine de leur art. La volupté délicate, tant soit peu précieuse, de leurs chansons d'amour, la mélancolique tendresse et les plaintes qui s'affinent volontiers en *concetti* de leurs amants rebutés et trahis, tout cela ne sort pas de ces affections tempérées qui ne troublent point l'âme jusqu'en ses profondeurs. Art charmant fait de juste expression et d'élégante finesse, certes, mais art de cour et de salon, créé pour le divertissement d'une société polie, intelligente et raffinée, que rebutterait une imitation trop directe de la nature vraie et qui trouve ailleurs, dans le robuste et mâle langage de la tragédie, les fortes émotions et le pathétique qu'elle ne va pas demander à la musique.

Ces admirateurs de Corneille souffriraient impatiemment que la musicien voulût s'essayer au grand style de la muse tragique. Ils s'en gardent d'ailleurs et se refusent à sortir des limites qu'ils se sont assignées : « Nos chantress'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la Tragédie ou de la Comédie ; c'est pourquoi ils ne les veulent pas faire, quoiqu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent... (1). » En 1636, non plus que dix ans plus tard, les temps de la tragédie lyrique ne sont point encore venus.

Ismaël Boulliau ne s'étend guère sur les opéras qu'il vit à Venise, où les premiers théâtres de musique venaient de s'ouvrir au public. Dans ce qu'il en dit, on sent néanmoins qu'en dépit des objections de la froide raison et de ses préjugés français, il n'est pas demeuré insensible à la forme nouvelle qui lui était révélée. Peut-être est-ce quelque œuvre du grand Monteverde, mort depuis trois ans à peine, qui en a enseigné la beauté profonde... « La musique est très bien adaptée aux paroles et à ce qu'elles expriment, et je ne pense pas qu'en tout autre langue on pût si bien exprimer des passions par le chant ; la nostre comme sçavez n'est pas intelligible, et à moins de sçavoir ce que l'on chante, il est impossible de distinguer les mots et les syllabes. Mais après avoir bien considéré le tout, il n'est pas possible qu'en chantant on puisse exprimer une furie, une passion de colère ou autre avec une belle issue. Une chose surtout me semble ridicule, de voir une personne raisonner en musique, faire l'orateur, l'homme d'affaires. Vouloir persuader par des raisons sérieuses et chanter me paroist incompatible. Il faut pourtant dire qu'en ce genre, ce qui s'y peut de bien, les Italiens l'ont trouvé... (2) » Il est curieux de voir Saint-Evremond reprendre plus tard les mêmes critiques et presque en les mêmes termes. Mais la condamnation définitive de l'opéra qu'il prononce montre bien qu'il ne sentait pas assez la musique pour passer sur une invraisemblance apparente que la stricte raison pourrait condamner, si elle n'était pas la condition de beautés supérieures. Plus artiste au fond, Boulliau, si l'on peut dire, n'a protesté que pour la forme. Car le correspondant de Jacques Dupuy avait été touché par la grâce. Il a pressenti ce que l'art italien avait alors de supérieur et par quoi son originalité pouvait susciter une féconde rivalité. Son modeste témoignage

(1) Mersenne, *Harmonie universelle*, VI.

(2) Ce passage est tiré d'une autre lettre de Boulliau du 10 février 1646 (fonds Dupuy 18, f^o 41). Quand il écrit la précédente, il ignorait encore l'opéra... « Quand à leurs Comédies en musique je n'en peux juger, d'autant que je n'en ay point encores veu ny ouy depuis que je suis à Venise... »

a peut-être servi à révéler à nos artistes quelque chose de cette musique « plus artificieuse, plus diversifiée et composée avec plus d'art que la nostre » et telle que « ceux qui savent la Musique ne la mépriseront jamais ».

HENRI QUITTARD.

Études d'Esthétique musicale. — VII. LA MUSIQUE ET LE LANGAGE D'APRÈS HERBERT SPENCER (1).

La théorie de M. Spencer a été récemment l'objet d'une critique approfondie en Angleterre et en Allemagne, et les objections essentielles ont été à peu près les mêmes. M. Gurney, dans un ouvrage considérable (2), et M. Stumpf, dans une étude sur l'esthétique musicale anglaise (3), ont nié l'existence des intervalles dans le langage et ont reproché à M. Spencer de les avoir confondus avec de simples changements de ton ; ils les ont considérés comme une exception, un hasard, dans le langage naturel, et ont refusé d'y voir un *intervalle* au sens musical du mot ; ils ont ajouté que la musique pouvait être très expressive sans en faire usage. M. Gurney cite, comme exemple, l'*Adieu* de Schubert, où la même note est répétée une dizaine de fois dans une situation très dramatique ; M. Stumpf cite aussi *la Mort et la jeune fille*.

Cette première objection est peu fondée (4). Sans doute, les intervalles n'ont pas, dans le langage naturel, la même précision que dans la musique ; mais ne pas les y reconnaître, c'est nier l'évidence. M. Spencer n'a pas dit qu'on soit passé du langage à la musique sans transition ; il a montré, au contraire, qu'entre le point de départ et le point d'arrivée, il y avait un développement dans lequel les éléments musicaux de la parole se précisaient de plus en plus. Les deux mélodies de Schubert qu'on lui oppose ne sont pas heureusement choisies. Il y a bien, dans l'*Adieu*, un passage très expressif et sans intervalles ; mais n'y a-t-il pas aussi des cas où la douleur, au lieu de se répandre en cris et en gestes, supprime les signes habituels de l'activité de l'âme, nous plonge dans l'accablement et se traduit par une voix basse, traînante, résignée ? La volonté ne peut-elle pas la maîtriser ? La belle phrase de l'*Adieu* exprime une

(1) Voir la Revue d'août.

(2) *Power of Sounds* (Londres, 1880) ; v. le ch. xxi.

(3) Voir la *Musikalische Vierteljahrschrift*, 1885, 3^e cahier. Cette étude contient d'intéressantes indications biographiques dont j'ai fait mon profit. Voir aussi une étude faite à l'occasion de la précédente par M. Th. Lipps, dans la revue *Philosophische Vorträge*. M. Lipps espère qu'on va être « débarrassé de la théorie qui fait venir la musique du langage, comme de celle qui fait venir le rythme de la danse ».

(4) Elle n'est pas plus nouvelle que la théorie elle-même. On la trouve dans le livre de DE CHABANON, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779. De Chabanon combat à la fois la théorie de la formation du chant par le langage et celle du langage par les cris naturels et les sons imitatifs (ch. vii et viii) : « Les procédés de la musique et du langage diffèrent entièrement. Le chant n'admet que des intervalles appréciables à l'oreille et au calcul ; ceux de la langue parlée ne peuvent pas se calculer (p. 57). » Il n'admet même pas l'influence de la prosodie sur le chant. — Condillac lui-même n'admet les intervalles du langage qu'à titre d'exception : « Le projet de noter le reste de la déclamation est impossible, car les inflexions de la voix y sont si faibles, que, pour en apprécier les tons, il faudrait altérer les intervalles au point que la déclamation choquerait ce que nous appelons la *nature*. » (*Op. cit.*, p. 337.)

douleur réfléchie et profonde à la fois, apaisée et dominée par une pensée grave : elle est immobile et figée comme Niobé regardant le ciel. Quant à l'autre mélodie, elle ne peut être citée ici ; cette mélodie sans éclat est on ne peut mieux appropriée, selon les idées de M. Spencer, à un être abstrait qui est la négation même de tout mouvement passionné et qui, en outre, dans les paroles que le poète lui a prêtées, n'exprime que l'idée du repos absolu.

M. Stumpf, après avoir signalé le caractère indéterminé des intervalles dans le langage, ajoute que là où on les emploie, ils produisent un mauvais effet et font dire de l'orateur qu'il parle mal, en un mot qu'il *chante*. C'est là une idée contraire à l'expérience et à l'opinion des grands maîtres. « L'organe de la voix, dit Cicéron, en parlant de l'orateur idéal, produit et doit produire des sons aigus et graves, vifs et lents, *hauts et bas* ; ce sont pour l'orateur comme les couleurs qui servent aux peintres pour varier leurs tableaux. » Fénelon estime « que la diction est une espèce de musique et que toute sa beauté consiste dans la variété de tons qui haussent ou qui baissent, selon les choses qu'ils doivent exprimer ». — « Une voix sans inflexions, dit Voltaire, serait une voix sans grâce. » M. Legouvé, qui cite les deux premiers de ces témoignages, y ajoute sa propre autorité et celle des grands artistes qu'il a entendus.

Une autre objection, plus sérieuse en apparence, mais encore à côté, est tirée de la tonalité. La tonalité, dit-on, est absente du langage ; or, elle est une condition de la musique. M. Beauquier, dans sa *Philosophie de la musique*, repousse les idées de M. Spencer pour cette seule raison. Elle repose sur une pure illusion. Avant de noter une phrase, le musicien met à la clef un certain nombre de dièses ou de bémols, mais ces signes sont pour l'oreille comme s'ils n'existaient pas. Le choix du ton se résout, pour l'auditeur, dans le choix d'un timbre général. Or, le timbre général, comme nous l'avons dit, existe dans le langage ; de même qu'en entendant un morceau de musique on est choqué d'une fausse note sans savoir dans quel ton l'œuvre est écrite, de même on est frappé dans le langage d'un brusque changement de timbre.

Les lois d'analogie établies par M. Spencer sont d'une application constante ; des faits innombrables les justifient en musique, aussi bien parmi les œuvres qu'a provoquées une pensée d'agrément que dans celles où l'on a recherché surtout la nature et la vérité. Dans le domaine où s'est placé le théoricien, on ne peut leur opposer que de petites raisons appuyées sur des exceptions mal interprétées. Disons-nous donc que la musique est une simple idéalisation du langage dont les accents naturels ont été portés à leur plus haut degré d'expression ? Présentée sous une forme aussi absolue, cette opinion devrait être inadmissible pour quiconque a le sens musical. M. Spencer a observé des faits qui ne peuvent être contestés, mais il en a négligé d'autres qui sont essentiels. Il n'a vu que la figure extérieure de l'art et la forme la plus sensible de son expression ; il n'a pas songé à tous ces caractères d'ordre idéal, attestés par l'expérience même. Il croit tenir la Musique, alors qu'il a effleuré la frange de son manteau.

Une objection plus sérieuse et bien simple a été faite par M. J. Weber. « La musique, dit-il, a pour base la gamme, laquelle n'existe point dans le langage. »

Les effets physiologiques de la passion dans la voix humaine sont des effets instinctifs, indépendants de la volonté, et l'expérience la plus facile permet de

les reconnaître. Si la musique vocale se borne à les reproduire en les accentuant, qu'est-ce donc qu'un musicien ? En quoi l'artiste diffère-t-il des autres hommes ? Quel est ce privilège chimérique d'une faculté créatrice qu'on appelle le génie ou même le talent ? Quel rôle peuvent bien jouer dans la composition, la fantaisie, la liberté, ou simplement (si on soutient avec raison, sans doute, que la liberté et la fantaisie ne s'écartent jamais de la nature), quelle place est réservée au goût ? Pourquoi tant de diversité dans la musique ? Il a suffi, d'après M. Spencer, d'un supplément d'*effort* et d'une simple *exagération* pour passer de l'expression naturelle des sentiments à leur expression artistique. « Les musiciens y ont aidé naturellement, ajoute-t-il, car ils sont en général d'une extrême sensibilité. On nous dépeint Mozart avec un tempérament capable des plus vives affections et très accessible à toutes les impressions. Beethoven, d'après diverses anecdotes, nous apparaît avec un caractère très sensible et très passionné. Ceux qui ont connu Mendelssohn en parlent comme d'un sinoble cœur », etc. On ne s'aperçoit pas qu'en parlant ainsi on met l'art à la portée du premier venu. Tous les hommes sont capables de fortes émotions et d'effort ; leur suffira-t-il d'être émus et de noter leur propre langage pour faire une mélodie ? Que de gens tomberaient dans la vase du Tibre, comme Berlioz, sans y trouver une perle ! Que de gens sont affectueux et impressionnables comme Mozart, sensibles comme Beethoven, et incapables, je ne dirai pas de créer, mais seulement de comprendre une œuvre musicale !

Comment M. Spencer explique-t-il la *composition* musicale ? Croit-il que pour écrire une fugue ou une sonate il suffira d'ajouter l'un à l'autre des accents de passion ?

Comment explique-t-il la beauté ? De quel type fourni par l'instinct peut-il rapprocher ce caractère essentiel du langage musical, cette vertu qui, de l'aveu de tous les grands maîtres, résume et remplace l'application des autres règles : le charme ?

La véritable Iphigénie a dû pousser des cris désagréables à l'oreille...

Si l'on veut que la passion n'enlaidisse pas toujours et parle plus d'un langage, pourquoi le musicien choisit-il dans la nature certaines expressions du sentiment à l'exclusion des autres ? Ne serait-ce pas parce que son art, tout en suivant la vie réelle, obéit à des lois qui la dominent ? La théorie anglaise ne néglige pas seulement d'expliquer le beau, elle le rend impossible. Qu'est-ce qu'*exagérer*, sinon altérer des rapports ? Et en altérant des rapports, fait-on autre chose que détruire cette condition de la beauté, la convenance, en même temps qu'on supprime la vérité ? Produit-on autre chose que la caricature ?

En résumé : il y a, entre la musique et le langage naturel de l'émotion, des analogies très nombreuses ; mais il est impossible que l'une soit expliquée par l'autre. Cette théorie de Spencer est à la fois trop simpliste et trop peu artistique. Pour se rendre réellement compte du phénomène musical, on doit tenir compte d'autres éléments plus rares, moins matériels, et, pour tout dire, moins grossiers.

(A suivre.)

J. C.

Exercices d'analyse

Nous recevons la lettre suivante d'un correspondant qui désire garder l'anonyme :

Neufchâtel (Suisse), 14-10-02.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

J'ai suivi avec grand intérêt vos *Exercices d'analyse*, où l'harmonie se mêle si agréablement au sens musical et à l'étude esthético-psychologique des œuvres considérées. J'ai même éprouvé un plaisir particulier, en ma qualité de libéral, à voir notre vieux maître Bach si bien apprécié dans un pays catholique comme le vôtre. Mais permettez-moi une remarque. La beauté, la rigoureuse logique du maître n'a-t-elle pas dans une assez notable mesure facilité votre tâche ? Avec Bach, on sait toujours ce que l'auteur a voulu dire, et sa main robuste vous conduit, sans hésitation possible, dans la tonalité qu'il s'est proposé d'établir. L'analyse d'œuvres pareilles est un travail intéressant et utile, parce qu'il vous fait toucher du doigt une construction solide et bien liée. Mais ce même travail serait-il applicable à des produits du génie moderne ? Pourriez-vous, en présence d'un de ces accords vastes et savants, à la sonorité pleine et touffue, comme savent en écrire Wagner, Brahms, et vos auteurs modernes tels que César Franck, pourriez-vous, dis-je, affirmer ainsi : « Nous sommes dans telle ou telle tonalité » ?

Tenez, un exemple : j'ai jeté les yeux, récemment, sur la partition d'une œuvre qui a fait grand bruit en France, et passe pour le dernier mot de la note moderne chez nous : *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy (que la *Neue Zeitschrift* de Leipzig a tort d'appeler, dans son dernier numéro, p. 536, Clou de Debussy). Malgré toute ma bonne volonté, et quelques connaissances d'harmonie, je n'ai pu savoir dans quel ton ou quel mode étaient écrits les premiers accords, ni ce que signifiaient les altérations qui suivent, ni comment on justifiait les quatre quintes parallèles qui viennent après. Quatre quintes parallèles ! c'est beaucoup pour deux mesures. Ne trouvez-vous pas ? Comme je vois dans votre n° d'août, page 340, que vous admirez cette œuvre nouvelle, je serais bien heureux, Monsieur, si vous me réduisiez cela, comme vous avez fait pour Bach, au plan primitif, si vous me montriez quelles sont les harmonies fondamentales et ce qu'il faut penser de l'enchaînement.

« A ce propos, une idée m'est même venue à l'esprit, que je vous mets ici, vous verrez ce qu'elle vaut. Si nous avons tant de mal, nous autres Germains, à comprendre votre musique moderne, et si elle nous déroute à ce point, c'est peut-être une question de race et surtout de religion. Le choral, harmonisé à quatre parties, avec larges cadences, modulations simples et marquées, est la base non seulement de la musique de Bach, mais encore de notre éducation musicale aujourd'hui. N'est-ce pas là que nous puisons le goût de la clarté, de l'ordre, des savantes proportions architecturales ? Votre art, au contraire, ne reposant pas sur ces bases solides, a pour nous quelque chose de fuyant, de capricieux, de raffiné, qui choque en nous un sens harmonique qui a la rigidité d'un sens moral. Ou bien dois-je dire que vous aussi avez les modèles, les sources et les normes de votre musique, dans les chants de votre Église, ou plutôt (étant donné le progrès de l'indifférence religieuse) dans les souvenirs ataviques que ces chants ont pour ainsi dire déposés en vous ? Y a-t-il une musique d'inspiration catholique, comme il existe, j'en suis sûr,

une musique de caractère protestant, que je ne puis m'empêcher de mieux comprendre et de préférer ? C'est ce que je voudrais savoir ; et, puisque vous arrivez à goûter notre choral, au moins quand c'est Bach qui le traite, je voudrais arriver, de mon côté, à pénétrer, sous votre conduite, un peu plus avant dans les arcanes de votre musique.

« Veuillez , etc... »

C'est avec un grand plaisir que nous avons reproduit cette lettre qui témoigne d'un goût si vif pour la musique et d'une curiosité si méritoire, et soulève en même temps une des plus hautes et plus délicates questions que l'historien de la musique ait à se poser : celle de l'influence, sur l'art musical, d'une race et d'un passé.

Je répondrai d'abord à mon honorable correspondant que l'art moderne est sous un certain rapport plus simple, sous un autre plus compliqué, au point de vue de l'harmonie, que l'art ancien : plus compliqué, parce que l'harmonie y est le plus souvent chargée d'altérations et broderies de diverse nature, qui sont, en réalité, des empiétements de la mélodie, des accents expressifs, et non des indications tonales ; plus simple, parce que les modulations, en réalité, sont moins fréquentes que chez les maîtres anciens : sous cette végétation capricieuse et flexueuse, se cache une harmonie stable parfois jusqu'à la monotonie. L'analyse d'une page de Bach, voire de Haydn, donne un système d'accords plus variés, plus délicatement liés, plus fondus, que ceux dont s'inspirent, le plus souvent, Wagner, ou Brahms, ou même Cés. Franck : la nuance, les délicats reflets des sentiments, leur complexe nature, leur mobile succession ou leur intime mélange, tout ce que l'art musical, en un mot, doit traduire de plus intime et de plus mystérieux, n'est plus tant exprimé, de nos jours, par l'enchaînement des tonalités que par le détail de la réalisation. Et je dirais volontiers que notre art moderne, sous son apparente complexité, est moins harmonique que mélodique. C'est ce que montrera, j'espère, l'analyse des premières mesures de *Pelléas* : elle ne présente aucune difficulté.

Quant à l'idée suggérée en dernier lieu, elle me paraît aussi ingénieuse que juste. Il y a dans l'art allemand une rigueur, une fermeté que nous trouvons parfois un peu lourde et marquée, et qui s'explique aisément par l'influence du choral protestant (1), grave et pieux, mais aussi dépourvu que possible de toute variété rythmique ou modale : une seule valeur de durée, une seule gamme, tels en sont les principes. On reconnaît au contraire dans notre musique, et surtout dans notre musique moderne, plus libre d'influences étrangères, comme le souvenir confus d'un art plus spontané, moins discipliné, plus naïf et plus frais, qui est l'art grégorien : les élans gracieux d'une âme neuve, les rythmes, variés à l'infini, du langage même, et les modalités nombreuses d'une musique affranchie d'accompagnement, ont encore leur écho dans la pensée de nos compositeurs modernes les plus raffinés ou les moins catholiques. C'est également ce que j'essayerai de montrer dans de prochaines études.

LOUIS LALUY.

(1) C'est l'idée que M. Bourgault-Ducoudray exprimait dans un fragment de son Rapport sur l'enseignement du chant cité ici même (*Lectures Musicales*).

Lectures Musicales

MM. SAINT-SAENS, BOURGAULT-DUCOUDRAY, ETC.

L'enseignement du chant dans les écoles primaires a fait l'objet, en 1880-81, d'une enquête importante dont les résultats sont consignés dans un volume assez peu connu, publié en 1884 par l'Imprimerie Nationale sous ce titre : ENSEIGNEMENT DU CHANT. TRAVAUX DE LA COMMISSION. RAPPORTS ET PROGRAMMES.

Ces rapports sont signés des noms suivants :

C. Saint-Saëns ;

Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire ;

G. Chouquet ;

E. Mercadier, directeur des études à l'École polytechnique ;

Danhauser, inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris ;

Vervoitte, chargé de l'inspection du chant dans les écoles normales ;

Dupaigne, inspecteur de l'enseignement primaire de la Seine.

Tous s'accordent à déplorer le peu de temps et de soin qu'on accorde, en France, aux études musicales. Mais les remèdes proposés sont différents :

« A mon avis, l'étude de la musique dans les écoles primaires (jusqu'à nouvel ordre du moins et jusqu'à ce que l'expérience ait apporté dans la question ses indispensables lumières) devrait se borner au solfège à une ou plusieurs voix ; cette étude devrait commencer aussitôt que les enfants savent lire couramment. La Commission aura à examiner quels seront les ouvrages qui devront servir à cet enseignement. Les plus simples seront les meilleurs. Les excellents solfèges de Batiste, des solfèges anciens plus élémentaires encore peut-être, pourront être choisis... »

« L'étude des premiers éléments de la musique, qui présente aux adultes des difficultés quelquefois insurmontables, n'est qu'un jeu pour les enfants. En introduisant, comme vous le désirez, cette étude dans les écoles primaires, on formera sans effort des générations de jeunes gens des deux sexes tout préparés pour le chant, lorsque leur voix sera formée, ou pour l'étude des instruments, si leur goût et leurs aptitudes les portent de ce côté. »

C. SAINT-SAENS.

On voit que l'illustre compositeur croit le mal aisément guérissable et par des moyens fort simples. D'autres remontent plus haut, et font remarquer avec raison que la culture musicale d'un pays dépend moins de ses programmes et de ses méthodes d'enseignement que de la puissance et de l'extension des sentiments collectifs que la musique est appelée à exprimer :

« A qui me demanderait : Pourquoi l'Allemagne est-elle une nation foncièrement « chorale » ? je répondrais, sans hésiter : Parce qu'elle a eu un Luther.

« Luther, qui fut non seulement un réformateur religieux, mais poète et musicien, aperçut plus clairement que quiconque ce soit, depuis les anciens, la haute destination de l'art. Il comprit que l'art était une force dont il fallait s'emparer et qu'elle rendrait à l'homme d'immenses services s'il parvenait à la diriger... »

« Le choral harmonisé habitua les fidèles au chant en parties, qui, résonnant

à l'oreille des jeunes générations et frappant leur âme, devait faire naître des impressions musicales précoces, et fournir à l'enfant le plus jeune de fréquentes occasions de pratiquer la grande musique chorale.

« Luther a donc créé, avec un succès inouï, des occasions pour ses coreligionnaires d'exprimer le sentiment collectif religieux ; en même temps qu'il rendait l'utilité de la musique évidente en l'appliquant à un but élevé et civilisateur, il renseignait l'Allemagne, une fois pour toutes, sur la fonction et la vertu du *grand art* et lui en inculquait à jamais l'amour et le respect...

« En France, depuis deux cent cinquante ans, l'art s'est manifesté surtout au théâtre, et il y eut, dès avant cette époque, rupture complète entre le théâtre et l'église... Non seulement l'Eglise catholique n'a rien fait pour organiser la prière collective chantée, mais lorsqu'une association libre, née sous un mobile purement artistique, a frappé à sa porte pour se produire dans un milieu approprié au caractère de certaines œuvres vraiment religieuses, l'Eglise l'a constamment et énergiquement repoussée (1).

« En France la culture artistique est trop superficielle ; l'art est trop un objet de luxe ; il en est de lui comme d'une denrée qui varie suivant les bourses : il y a un art pour les pauvres et un art pour les riches. Les orphéonistes qui chantent ne consomment pas la même musique que les bourgeois qui jouent du piano...

« Le but du grand art est de faire l'unité dans le cœur d'une nation. Ainsi, Monsieur le Ministre, le bienfait de la réforme dont vous voulez doter la France serait incomplet, si, en rendant la musique obligatoire dans l'enseignement primaire, vous ne la rendiez en même temps obligatoire dans l'enseignement *secondaire*. De même qu'il n'y a qu'un soleil pour le pauvre et le riche, il faut qu'il n'y ait qu'une vérité et qu'un seul art ! »

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Cet excellent programme ne commence à se réaliser qu'aujourd'hui, nous dirons bientôt par quels moyens.

M. Mercadier recommande la méthode Chevé, qui est absolument indépendante de la notation chiffrée ; M. A. Chevé en montre les avantages dans des tableaux synoptiques. Citons enfin une page éloquente :

« Ce fut longtemps une opinion établie, qu'il n'y a de belle musique que la musique dramatique. On retrouvait cette prétention exclusive jusque dans les régions officielles du budget et de l'Institut. La seule subvention accordée à l'art musical, jusqu'en 1877, était la subvention des grands théâtres. Pour être réglementairement élu membre de l'Académie des beaux-arts, il faut avoir composé un opéra. Bach, Haydn, Mendelssohn, s'ils vivaient encore, ne pourraient peut-être pas être nommés membres de l'Institut.

« La grande musique symphonique, la grande musique classique, n'ont eu à Paris, jusqu'en 1878, que des taudis, pendant que l'opéra et même l'opérette avaient des palais à choisir. Beethoven et Händel étaient forcés de se réfugier dans les cirques, tandis qu'Offenbach, Hervé, Lecocq, trônaient dans le velours et l'or. »

A. DUPAIGNE.

(1) Ceci est écrit vingt ans avant l'exil des Chanteurs de Saint-Gervais.

Longtemps encore après cette protestation, Beethoven a logé au cirque, quand ce ne fut pas dans un théâtre de féerie ou à côté d'un café-concert dont les fredons font office d'intermède.

La conséquence de cette enquête fut que la musique, mise au rang des connaissances facultatives par la loi du 15 mars 1850, passée sous silence en 1867, fut de nouveau prescrite dans les écoles normales, primaires et enfantines par les règlements du 2 août 1881, 27 juillet 1882 et 23 juillet 1883. C'est donc bien à cette date de 1880 qu'on peut placer, comme faisait M. R. Rolland dans un récent article (1), le commencement de la renaissance musicale de la France.

L. M.

Quelques notes sur la Harpe chromatique sans pédales.

(SYSTÈME GUSTAVE LYON)

(Suite)

Une invention telle que celle de la Harpe chromatique sans pédales de M. Gustave Lyon n'est pas seulement une évolution dans l'histoire de la harpe, c'est une vraie révolution dans la pratique de cet instrument. Sans parler de la simplification des difficultés pour l'exécutant, ce qui est déjà un service très appréciable, on peut dire que les compositeurs de musique ont là un champ nouveau pour la littérature de la harpe, si pauvre, hélas ! jusqu'à ce jour, et pour leurs œuvres orchestrales, puisque les obstacles disparaissent grâce au perfectionnement réalisé.

Au surplus, le résultat est déjà définitif, puisque la littérature du piano, les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, etc., vont être du domaine de la harpe et élever le goût et le style des instrumentistes qui se perdaient en des exercices de virtuosité et de mécanisme d'une musicalité contestable.

Depuis quelques années déjà, la harpe chromatique avait fait son entrée dans l'orchestre de l'Opéra. Lors de la mise au répertoire des *Maîtres Chanteurs*, en 1897, M. Gustave Lyon avait fait construire une petite harpe chromatique qui lui avait été commandée par l'Opéra pour accompagner les modulations si comiques de la sérénade de Beckmesser au deuxième acte. Cette harpe avait un son bizarre, mais d'une bizarrerie voulue ; pour arriver à donner un effet nasillard et burlesque, M. Lyon avait employé des cordes d'acier. Il est bien évident que les harpes chromatiques habituelles pour l'orchestre ou pour le salon sont montées avec des cordes à boyaux, dont le son moelleux et comme éthéré est si poétique. Le problème pour l'Opéra avait été simplement de trouver un instrument qui pût se jouer facilement et produire cette impression de fêlure qui est si amusante dans la sérénade de Beckmesser. Le problème avait été si bien résolu que M^{me} Cosima Wagner avait, de Bayreuth, adressé la lettre suivante à M. Gustave Lyon après réception de la première harpe :

Bayreuth, 2 juillet 1899.

Monsieur,

J'ai bien reçu le luth que vous avez eu l'extrême amabilité de destiner aux représentations de Bayreuth, et si mes vifs remerciements vous parviennent tard, c'est que j'ai attendu l'arrivée de M. Richter pour produire le bel et ingénieux instrument.

(1) Revue de juin 1902 : *La musique et l'histoire générale*.

Cette production a eu lieu en présence des trois maîtres de chapelle, des harpistes de notre orchestre et de plusieurs personnes.

Il n'y a eu qu'une voix sur la beauté, l'avantage et le mérite de votre invention.

Cet instrument, ravissant par la forme autant que par le son, décorera notre salle de musique, et je ne saurais vous dire, Monsieur, combien je suis sensible à votre aimable attention.

Recevez, cher Monsieur, avec mes remerciements et ceux de mon fils, l'assurance de ma considération bien distinguée.

COSIMA WAGNER.

L'usage de la harpe chromatique est particulièrement indiqué pour les œuvres de Wagner, non seulement pour les traits capricieux dont Wagner a fleuri les *Maîtres Chanteurs*, mais également dans les autres œuvres du maître de Bayreuth.

Quand la *Louise* de M. Gustave Charpentier fut donnée à l'Opéra-Comique en 1900, le musicien M. Charpentier, le directeur M. Albert Carré et le chef d'orchestre M. Messenger, cherchaient par tous les moyens musicaux à leur portée à obtenir un effet de guitare que la guitare elle-même donnait mal dans la salle. Ils s'adressèrent à M. Lyon, qui résolut le problème. M. Lyon fit en effet établir en quatre jours une harpe chromatique montée en cordes spéciales à axe métallique et qui, jouée avec les modulations écrites, donna exactement l'effet attendu.

Depuis ce moment, partout où l'on joue *Louise*, l'auteur obtient satisfaction quand il se trouve dans l'orchestre une harpe chromatique. Ailleurs, il faut qu'il se résigne à s'en passer.

Aux récents concours du Conservatoire de Bruxelles, les professionnels comme les profanes ont été émerveillés des progrès accomplis par les élèves depuis une année que la classe de harpe chromatique a été installée. Les journaux de Bruxelles constatent à l'unanimité ces résultats. Nous citerons d'abord *l'Etoile Belge*, du 24 juin 1902 :

Lundi encore, on a mis les bouchées doubles au Conservatoire, sans doute pour arriver plus vite à la fin des Concours. La musique de chambre et la harpe, quid'habitude fournissent chacune une séance du matin ou de l'après-midi, ont été expédiées en une seule, de 10 h. à 1 h. 1/2 de relevée. Nul ne songe à s'en plaindre, car l'ensemble est fort intéressant et la virtuosité harpiste corrige et complète agréablement ce que la musique classique pourrait avoir d'un peu sévère. Sans compter qu'elle se révèle en outre au fort de la lutte engagée entre les deux types opposés, la harpe diatonique et la harpe chromatique, dont on sait la rivalité. Dame ! la chromatique, dont on doutait, semble gagner du terrain. Elle a été d'ailleurs joliment défendue par les cinq concurrents qui la présentaient avec des degrés de force et d'acquis variés, mais avec une conscience visible de la valeur et de la commodité de l'instrument nouveau.

La rivale n'avait que deux sujets, non encore éprouvés au feu du concours, deux bonnes élèves de M. Meerloo qui ont bien mérité le second prix qu'elles ont obtenu, Mlle Pierkot avec 48 points et la distinction, Mlle Gellens avec 43 points.

Pour la harpe chromatique, cinq concurrentes dont un second prix de l'an passé, Mlle Renson, qui emporte haut la main, cette année, le premier avec la distinction et 57 points, Mlle Cornélis, encore une fille des estimés professeurs du Conservatoire, qui n'avait pas concouru non plus, a failli remporter d'emblée son 1^{er} prix, tant elle a mis de finesse artistique dans son exécution à la fois ferme et nuancée, révélant une nature d'élite. Le jury lui a donné le second prix avec la distinction (48 points), sans doute pour la conserver un an de plus aux soins de M. Risler chargé du cours.

M. Cantelon, le seul concurrent masculin de la journée, a très bien mérité aussi son 2^o prix avec distinction (47 p.). Un accessit (38 p.) à Mlle Van Overeem et un autre (36 p.) à Mlle Ottmann.

La *Gazette*, du 24 juin 1902, se rend compte elle aussi qu'il y a autre chose dans cette venue de la harpe Lyon qu'une fantaisie de fabricant d'instruments,

mais bien quelque chose de plus élevé, de plus vital pour l'avenir même de la harpe. Le critique de la *Gazette*, M. Edm. C., s'exprime ainsi :

Réunion élégante et nombreuse, hier matin, au Conservatoire, pour le double concours de harpe diatonique et de harpe chromatique. Cela ne s'est guère terminé avant une heure et demie ; mais la majeure partie de l'assistance a tenu bon. C'est que ce ne sont pas seulement, maintenant, les élèves de M. Meerloo et les élèves de M. Risler qui se mesurent entre elles ou plutôt entre eux, puisqu'il y avait un harpiste mâle qui prenait part au tournoi. Il s'agit d'une sorte de match entre les deux instruments rivaux, la harpe du passé et la harpe de l'avenir : et c'est très passionnant.

Il n'y avait que deux concurrentes pour la première ; il y en avait quatre, plus un concurrent, pour la seconde : signe, semble-t-il, de la faveur acquise déjà par celle-ci, qui faisait modestement ses débuts, l'année dernière, avec une seule élève.

On a encore discuté un peu, naturellement, des qualités sonores de l'une et de l'autre ; on en discutera, sans doute, quelque temps encore. Mais il n'est pas contestable que la harpe chromatique va toujours se perfectionnant, toujours gagnant en distinction et en finesse : et il est certain que le concours des élèves de M. Risler a offert un intérêt musical tout particulier. Tandis que les concurrentes fidèles à la harpe diatonique, Mlle Pierkot et Mlle Gellens, qui ont d'ailleurs acquis l'une et l'autre une élégante virtuosité, en sont toujours aux *Concertos* de Parish-Alvars, aux *Méditations* d'Oberthür et autres *Etudes caractéristiques* (oh ! combien), celles qui pratiquent la harpe chromatique ont pu aborder une littérature autrement variée et intéressante.

C'est ainsi que Mlle Van Overeem nous a joué la première *Romance sans paroles* de Mendelssohn, d'un effet charmant sur la corde pincée, et un piquant *Prélude* de Van Overeem ; que Mlle Cornélis nous a révélé un *Prélude* inédit curieusement pittoresque et moderne, de Philippe-Emmanuel Bach, et l'adorable *Fugue* de J.-S. Bach, qui semble écrite tout exprès pour la harpe ; que Mlle Otmann a pu aborder un *Adagio* de Beethoven et une des *Fugues* (en *mi-mineur*) de J.-S. Bach ; et que Mlle Renson nous a joué le 3^e *Prélude* du clavecin et le joli *Impromptu-Caprice*, très harpistique, de Pierné....

Enfin, le *Messenger de Bruxelles*, sous la signature autorisée de M. Lucien Solvay, n'est pas moins catégorique en ses appréciations :

Le concours de harpe, autrefois inexistant, puis extrêmement modeste, est devenu tout à coup un concours passionnant.

La naissance de la nouvelle harpe chromatique est cause de cette révolution. Cette harpe est arrivée au monde avec des perfectionnements tellement caractéristiques que la vieille harpe (celle que jouent les anges, dans le ciel, dit-on) s'en est émue au delà de toute expression. Au lieu de faire bon ménage avec la nouvelle venue, elle lui a fait grise mine, elle lui a battu froid, et que dis-je ? elle lui a déclaré la guerre.

Et voilà, en même temps, la guerre au Conservatoire.

Les deux ennemies se livraient hier un combat acharné. La vieille harpe avait battu, l'an dernier, la jeune, encore mal aguerrie et ayant peu de soldats pour la défendre. C'est la jeune, cette fois, qui a battu la vieille.

La vieille, cependant, s'est bien comportée. Sous le commandement de l'excellent artiste qu'est M. Meerloo, elle a mis en ligne deux recrues vaillantes, Mlles Pierkot et Gellens, qui ont mérité toutes deux d'être mises à l'ordre du jour.

Mais la jeune, avec des recrues plus nombreuses, non moins vaillantes et plus exercées, l'a emporté brillamment, grâce à la diversité de son répertoire : car, sur la harpe chromatique on peut jouer de tout, et les éternels morceaux d'Hasselmans ne limitent pas son horizon, comme celui de la harpe diatonique.

On ne saurait mieux ni plus spirituellement dire que ne l'ont fait les critiques de Bruxelles. Mais, comme on le voit, il y a de la lutte dans l'air. Toute joie, même artistique, tout progrès contriste ou lèse quelqu'un ou quelque chose. Mais l'opposition systématique aux innovations rationnelles est une opposition qui passe. L'histoire n'est qu'un perpétuel recommencement, et ce fut le même *tolle* officiel de la part des professeurs de notre Conservatoire quand on voulut pourvoir la flûte à sept clefs du système Böhm. Aujourd'hui, quel est le virtuose qui oserait encore se servir de la flûte à sept clefs ? La même lutte homérique dut se livrer quand les cors chromatiques à pistons remplacèrent les cors d'harmonie à tons de rechange. Deux des plus fameux cornistes

protestèrent de toute leur énergie dans la salle Pleyel elle-même contre ce qu'ils appelaient l'erreur de la chromatisation des cors. Or un de ces deux maîtres s'est laissé toucher par la grâce et a écrit la plus remarquable méthode qu'on puisse rêver pour les cors à pistons, tandis que l'autre enseigne lui-même au Conservatoire cet instrument qu'il vouait il y a dix ans aux divinités infernales.

LOUIS SCHNEIDER.

Informations.

Sont nommés membres du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire, section des études musicales : MM. Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Paladilhe, membres de l'Institut ; Victorin Joncières, Widor, Réty, administrateur honoraire du Conservatoire, Lenepveu, de l'Institut ; Taffanel. Pour la section des études dramatiques : MM. Victorien Sardou, Ludovic Halévy, Jules Claretie, Henri Lavedan, Paul Hervieu, de l'Académie française ; Mounet-Sully, Silvain.

Le Conseil se réunira le 23 octobre pour procéder à la désignation d'un professeur de chant (31 candidats) et d'un professeur de contrebasse ; la lutte sera chaude, pour cette dernière chaire, entre deux candidats de grand mérite l'un et l'autre : MM. Charpentier et Nanny.

— Sur la proposition de M. Carré, directeur du théâtre national de l'Opéra-Comique, conformément à l'article 46 du cahier des charges, viennent d'être approuvées les nominations de M. Büsser comme premier chef d'orchestre en double, et celle de M. Picheran comme deuxième chef, à la suite du départ de M. Georges Marty. MM. Messenger et Luigini continuent à avoir le titre de premiers chefs.

— Sont nommés membres des jurys d'admission dans les classes du Conservatoire : CHANT (10-14 octobre), MM. Fournets, Escalaïs, Manoury, Capoul ; HARPE ET PIANO (hommes ; 15 octobre), MM. Nollet, Wormser, Pfeiffer et Périllhou ; PIANO (femmes ; 27-28 octobre), MM. Gabriel Pierné, Moszkowski, Lack, Thomé ; VIOLON (3-4 novembre), MM. Gastinel, Colonne, Chevillard, Danbé ; VIOLONCELLE, ALTO, CONTREBASSE (6 novembre), MM. de Bailly, van Wæfelghem, Luigini, Papin ; INSTRUMENTS A VENT (13-15 novembre), MM. Hennebains, Reine, Parès, Bas.

— L'Opéra montera, au cours de la saison, très probablement la *Fille de Roland*, de M. Rabaud, puis l'œuvre d'un prix de Rome qui n'a pas encore été désigné.

Les premières œuvres que doit monter l'Opéra-Comique sont : la *Carmélite*, de M. Reynaldo Hahn ; *Muguette*, de M. Ed. Missa ; *Titania*, de M. G. Huë ; la *Petite Maison*, de M. Chaumet ; la *Reine Fiamette*, de M. X. Leroux, M. Albert Carré, le directeur préoccupé de grand art et de nobles projets, a bien voulu nous donner récemment l'assurance qu'il n'oubliait pas *Hulda*, l'œuvre si originale et si belle de César Franck.

— Les Concerts du Conservatoire reprennent le 23 novembre. M. Marty a l'intention de mettre prochainement à l'étude la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach.

— Le 2 novembre, M. Ed. Colonne se rendra à Berlin pour diriger l'exécution musicale de *Phèdre*, qui sera jouée par M^{me} Sarah-Bernhardt, avec la musique de M. Massenet.

— Le 2 mars prochain, M. Ed. Colonne célébrera le 30^e anniversaire de la fondation de ses concerts, par un festival donné au profit de l'œuvre des « Trente ans de théâtre », fondée par M. Bernhein ; la *Damnation de Faust* y sera exécutée. Le premier concert donné en 1872 par M. Colonne eut lieu au théâtre de l'Odéon ; M^{me} Viardot y chantait le *Roi des Aulnes* de Schubert, avec M. Camille Saint-Saëns au piano.

— M. Chevillard annonce, de son côté, pour la saison prochaine, la *Quatrième Symphonie* de Brahms, la *Bataille des Huns*, poème symphonique de Liszt, une *Symphonie* de Guy Ropartz, les *Valses romantiques* de Chabrier, orchestrées par Mottl, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, un *Concerto* pour piano, de L. Moreau, etc.

— Une somme de 5000 francs a été accordée à titre d'encouragement au grand théâtre municipal de Bordeaux pour la représentation du drame lyrique *le Vieux de la montagne*, par M. CANOBY.

— La *Louise* de M. Charpentier sera représentée à Berlin en décembre, avec M^{lle} Destinn dans le rôle principal.

— Le Conseil d'administration du collège de la Trinité de Londres a voté la somme de 5000 livres (125.000 francs) pour la fondation d'une chaire de musique à l'Université.

— L'Académie des Beaux-Arts de Berlin a décerné le prix Meyerbeer, d'une valeur de 4.500 marks, au compositeur Félix Novoievsky, pour son oratorio *le Retour de l'enfant prodigue*. Le lauréat est âgé de 25 ans.

— La vieille école de Saint-Thomas, à Leipzig, illustrée par la présence de Bach, va être démolie. Les journaux de la ville protestent avec raison contre cet acte de vandalisme.

— On vient de découvrir à Vienne, dans les archives de l'église Saint-Pierre, de nombreux autographes musicaux de Schumann, parmi lesquels deux *lieder* inédits. Ces précieux documents étaient venus aux mains de Diabelli, l'éditeur de Schubert, qui les avait légués à son gendre, organiste de Saint-Pierre.

— L'école libre de musique (Seminar für Musik), fondée à Berlin le 1^{er} octobre 1900 et placée sous la direction de Max Battke, entre dans sa 3^e année d'existence. L'objet de l'école est de mettre tous les musiciens, artistes ou simples amateurs, à même de comprendre les œuvres qu'ils exécutent ou qu'ils entendent. C'est pourquoi on y enseigne le solfège, l'harmonie, le contrepoint, l'instrumentation, la théorie et l'analyse des formes musicales, l'histoire et l'esthétique, le tout par des exemples et des exercices pratiques. Nous extrayons du programme les lignes suivantes :

« La science des formes musicales, qui touche à l'histoire ainsi qu'à l'esthétique, donne la clef de toute la musique composée. Jusqu'à présent, la place faite à cette théorie ne correspond en rien à son importance. Non seulement le compositeur ne peut se dispenser de connaître les formes qui serviront de moule à ses idées, mais l'artiste exécutant doit être familiarisé avec ces formes, pour pouvoir suivre le compositeur dont il joue une œuvre dans toutes les phases de son travail, et donner une interprétation exacte de cette œuvre. Il serait utile aussi que l'auditeur fût en état de se rendre compte de l'architecture

d'une composition qu'il entend au concert ou dans un salon : de cette manière il aurait un jugement personnel, soustrait à l'influence de la critique et des journaux... L'histoire de la musique se lie étroitement à la science des formes, si l'on appelle histoire non pas une sèche exposition toute en chiffres, mais l'art d'exécuter chaque composition dans un sentiment juste, fondé sur la connaissance de l'époque et de son esprit. »

On reconnaît là les excellents principes qui ont amené la fondation de la *Schola*. Une différence cependant : il est expressément spécifié que l'on n'enseigne ni les instruments ni le chant-solo.

— A l'époque où vont se rouvrir les concerts, et où chacun va se plaindre de la longueur des programmes ou de leur brièveté, de l'abus de Wagner ou de sa disparition, de l'envahissement de la musique moderne ou de son exclusion systématique, nous croyons bon de rappeler ici, sans commentaire, le programme du concert qui fut exécuté à Genève le 15 août, à l'occasion du Concours international de musique présidé par M. Vincent d'Indy :

1. Ouverture de *Robespierre* (Litolf) ;
Ballet des Heures de l'opéra *Gioconda* (Ponchielli) ;
2. Stances de *Samson et Dalila* (Saint-Saëns) ;
Je t'aime (Massenet) ;
Pourquoi (Ketten) ;
3. *Fantaisie* pour orgue en sol mineur (J.-S. Bach) ;
4. Air de *Xerxès* (Händel) ;
5. Marche du *Roi David* pour harpe ;
6. *L'Attente* (Svendsen) ;
Widmung (Schumann) ;
7. *La Foi et l'Espérance*, chœur (Dard-Janin) ;
8. Fantaisie-Ballet (Parès) ;
9. Air du *Berger* du *Messie* (Händel) ;
Vieilles chansons françaises ;
10. *Ballade du Nord* pour harpe (Pœnitz) ;
11. *Adagietto et Andante maestoso, pour orgue* (Barblan) ;
12. *Là-bas* (Ketten) ;
La Fiancée (René) ;
Partout (Chaminade) ;
13. *La mer*, chœur (S. Rousseau).

Notre confrère *Die Instrumentalmusik*, qui reproduit ce programme, le déclare terriblement long (*furchtbar lang*). Les noms de MM. Barblan, Ketten et Pœnitz sont encore assez peu connus en France. Le premier est professeur d'orgue et le second professeur de chant au Conservatoire de Genève ; M. Pœnitz est, depuis 1891, virtuose de la Chambre, à Berlin.

— Une somme de 2000 fr. vient d'être accordée, à titre d'encouragement, à l'*Association des grands Concerts*, dirigée par M. Victor Charpentier. Fondée en vue de la vulgarisation, cette société permet aux compositeurs français de s'entendre et de se faire entendre. Elle met à leur disposition un orchestre recruté en majeure partie parmi les chefs de pupitre des grands théâtres et les lauréats du Conservatoire. En semaine, elle organise des soirées dans les quartiers les plus populeux de Paris, en abaissant beaucoup le prix ordinaire des places. Le dimanche, elle se fait entendre dans la magnifique salle Hum-

bert de Romans (place Victor-Hugo). Enfin, une de ses annexes (la *Société des grandes auditions de musique française*) va commencer une première campagne à l'étranger : à Londres, elle donnera une série de vingt concerts avec un orchestre de 250 exécutants dirigés par les compositeurs (et par M. Victor Charpentier pour la partie rétrospective).

L'idée de faire diriger l'exécution des œuvres musicales par les compositeurs eux-mêmes est excellente.

— MISS BOUTON D'OR. — Ce nom exotique et chimérique, fleuri de malice parisienne, est le titre de la charmante pièce en 2 actes et 7 tableaux que vient de monter l'Olympia (livret de M. Michel Carré) ; il pourrait désigner aussi la muse très moderne du compositeur (M. Louis Ganne), qui a autant d'esprit que de légèreté, et semble n'avoir conservé, de l'antique costume, que la ceinture des Grâces.

A noter, au 2^e tableau, une scène bien amusante, et *qui porte*. Un maître à danser fait répéter un ballet au foyer d'un grand théâtre. L'auteur, qui assiste à la répétition, se permet de dire qu'on prend quelques libertés excessives avec les mouvements qu'il a indiqués lui-même dans certaines pages de sa partition. Fureur du maître de ballet, qui s'écrie : « Vous n'êtes rien ici, Monsieur!... vous ne faites que de la musique, Monsieur ; moi, je fais de la danse ! » Et ailleurs : « Ah ! ces compositeurs ! Ils seraient si gentils, s'ils n'écrivaient pas de la musique ! »

Les concerts

CONCERTS CHEVILLARD. — *L'Or du Rhin* tient de nouveau l'affiche. L'idée est-elle bien heureuse ? C'est ce qu'on pourrait contester. Non qu'il faille prendre au sérieux la vieille objection des œuvres écrites pour le théâtre, qui ne doivent pas se jouer au concert : lorsqu'il s'agit de Wagner, le concert a sur le théâtre deux avantages considérables. Tout d'abord il fait disparaître certaines naïvetés de mise en scène, qui diminuent, en voulant l'augmenter, le pouvoir de la musique. C'est ainsi qu'on ne regrette, chez M. Chevillard, ni la couronne de fleurs artificielles de Freia, ni le dragon ou le crapaud du Niebelheim, jouets de Bayreuth qui sentent trop leur Nuremberg. Et surtout le concert permet d'isoler les plus belles pages de l'œuvre, celles où l'action dramatique est suspendue, où la musique, longtemps contenue, envahit la scène : c'est ainsi que les péroraisons de la *Walkyrie*, du *Crépuscule* ou de *Tristan* sont d'un effet autrement saisissant au concert qu'au théâtre, parce que leurs thèmes jaillissent d'un coup dans toute leur splendeur, débarrassés des longs préliminaires de la partition. C'est dire qu'une sélection s'impose au concert ; elle s'imposait particulièrement pour *L'Or du Rhin*, simple prélude de la Tétralogie, où Wagner a visiblement épargné ses forces et ménagé ses effets : de là, au point de vue musical, des lacunes et des faiblesses que le concert accuse.

Cela dit, on ne peut que rendre hommage au mérite du chef d'orchestre : la scène du Niebelheim a été excellente, ainsi que la scène d'Erda, et la fin tout entière. L'Introduction a peut-être manqué de ce fondu, de ces molles ondulations qui donnent si bien, à Bayreuth, l'impression du fleuve puissant et sacré : la netteté française a fait tort à cette poésie germanique. Il faut louer M. Bagès pour la souplesse et la sûreté de sa voix, M. Daraux, fort bon dans Fasolt, le géant sentimental, et M. Froehlich, qui possède un organe admirable et en use convenablement.

CONCERTS COLONNE. — Le 19 octobre, avait lieu le premier concert de la saison nouvelle ; excellent début. Le programme, encadré entre les noms illustres de MM. Saint-Saëns et Massenet (ouverture de *Phèdre*), comprenait une *Symphonie*

de Brahms, un *Concerto* de Bach, une œuvre nouvelle de M. Ch. Koechlin, plus deux airs de Gounod (*Polyeucte*) et de Weber (*Eurynthe*).

La *Marche du Couronnement*, écrite en l'honneur d'Édouard VII par sir C. Saint-Saëns, baronet, et exécutée à Westminster le 9 août, est une œuvre claire, bien composée, bien écrite sur trois thèmes, dont le premier est triomphal, le second gracieux, et le troisième grave et religieux : c'est un vieil air du *xvi^e siècle*, auquel M. Saint-Saëns a su conserver, à travers tous les développements, sa forte carrure et son harmonie archaïque : il y a là un peu du style des *Maîtres Chanteurs*, avec l'allure particulière, si aisée et si souriante, du maître français.

La *Symphonie* de Brahms en *ut mineur*, la première des quatre symphonies de ce compositeur, a droit à beaucoup d'estime, et a inspiré à certains critiques allemands une admiration malencontreuse. H. de Bülow ne lui donnait-il pas le nom, qui faillit lui rester, de *dixième* Symphonie ? On ne saurait caractériser avec plus de précision et d'involontaire ironie le défaut capital de cette œuvre. Oui, Brahms fut obsédé toute sa vie par le souvenir de Beethoven. Il voulut imiter ses rythmes, ses développements, ses vastes constructions, ses larges phrases ; et il réussit à étouffer en partie une pensée originale et délicate, une sensibilité vive, triste et un peu malade, qui se font jour assez péniblement, à travers le fatras des formes classiques qu'il n'a pu refondre à son usage. C'est ainsi que le *1^{er}* et le dernier mouvement de la Symphonie en *ut mineur* sentent trop l'effort d'un homme qui s'est tracé à l'avance un cadre et s'épuise à le remplir ; dans l'andante, je préfère le chant du hautbois, repris ensuite par la clarinette, pour sa mélancolie passionnée, à la première phrase, qui vise à la grandeur et à la simplicité beethoveniennes, mais n'atteint pas l'émotion. Quant à l'*allegretto*, c'est un morceau exquis, parce que Brahms n'y a cherché ni l'élévation ni l'ampleur ; rien ne peut rendre la grâce un peu sauvage, et si douce et si résignée, de cette chanson que dit la clarinette : on trouve là, sans mélange, toute l'âme de ce grand romantique qui voulut être un grand classique. L'exécution a été (sauf deux ou trois départs incertains aux *1^{ers}* violons) très intelligente et nuancée, digne en tout point du chef qui prononçait, à l'une des dernières répétitions, ces paroles qui lui font grand honneur : « Nous ne pouvons nous entendre, Messieurs : vous allez en mesure ; *vous voyez bien que je ne bats pas en mesure !* »

La *Fin de l'Homme*, de M. Koechlin, est une illustration de la pièce connue où Leconte de Lisle peint la mort désespérée d'Adam. J'aime cette phrase sombre et tortueuse, qui dit les longues tribulations ; on peut la rapprocher d'une phrase de Händel (dans le *Messie* : *Das Volk, das im Dunkel*) de même allure et de même sens, mais pleine, malgré tout, d'espoir et de santé. Ici, au contraire, on sent peser la fatigue de vivre et le remords. L'évocation de l'Éden, avec flûtes et trilles de clarinette, fait contraste avant la reprise du premier motif, fort bien superposé à lui-même. C'est là de bonne musique, correcte et sincère. Le succès a été réel, mais devait être plus grand.

C'est au *Concerto* de Bach pour deux violons qu'est allée toute l'émotion du public ; et en effet il a été rendu par M^{lles} Playfair et Chemet, lauréates du Conservatoire (1902), avec le sentiment profond qui convient à la musique du maître et lui est si rarement accordé. Le dialogue si pur et si touchant du *largo*, accompagné par des basses si douces, qu'on dirait le silence d'une foule recueillie, a trouvé là de dignes interprètes. Un peu plus d'ampleur encore dans le son, un peu plus de précision dans les mouvements rapides, et ce sera parfait.

On voit que M. Colonne, qui depuis 28 ans tient le bâton de chef d'orchestre, continue de bien mériter de tous les amis de la bonne musique par la composition de ses programmes, qui révèle un goût large et sûr, ainsi que par sa compréhension, émue et vivante, des chefs-d'œuvre de tous les temps.

Notes bibliographiques

MUSIQUE BYZANTINE.

Les sources sont d'une part les manuscrits liturgiques (notation particulière et souvent modifiée) et l'usage actuel, d'autre part les traités dogmatiques ou théoriques des auteurs suivants :

JEAN DAMASCÈNE (VIII^e siècle), grand réformateur ;
 PACHYMÈRE (XIII^e siècle), auteur d'un traité *Sur la musique* ;
 MANUEL BRYENNE (XIV^e siècle), compilateur de Pachymère ;
 LAMPADARIOS (XIV^e siècle), auteur d'un *Traité d'art musical* ;
 CHRYSANTHOS (XIX^e siècle), évêque de Durazzo, auteur d'une *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (1821), et d'une *Grande théorie de la musique* (1832). A simplifié la notation.

Ces ouvrages ont donné lieu à un assez grand nombre de travaux modernes, qui sont loin cependant d'avoir élucidé complètement la question, comme le prouve la polémique ouverte ici même entre Dom Gäisser et le P. Thibaut. Citons parmi les principaux :

J. PITRA. *Hymnographie de l'Eglise grecque*. Rome, 1867.
 PHILOXENOS. *Lexique de la musique ecclésiastique grecque* (grec). Constantinople, 1868. Inachevé.
 W. CHRIST. *Contributions à l'étude de la littérature ecclésiastique des Grecs* (all.). Munich, 1870.
 W. CHRIST. *Sur l'Harmonique de Manuel Bryenne* (all.). Munich, 1870.
 M. C. PARANIKAS. *Contributions à l'étude de la littérature byzantine* (all.). Munich, 1870.
 W. CHRIST ET PARANIKAS. *Anthologie des chants grecs chrétiens* (latin). Munich, 1871.
 J. TZETZES. *La musique antique dans l'Eglise grecque* (all.). Munich, 1874.
 BOURGAULT-DUCOUDRAY. *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*. Mission musicale en Grèce et en Orient (janvier-mai 1877). Hachette, 1877.
 H. RIEMANN. *Les martyries (1) de la notation liturgique byzantine* (all.). Munich, 1882.
 HEINR. RIEMANN. *Pour l'histoire et la théorie de la musique byzantine*. Munich, 1880.
 Le R. P. J. THIBAUT. *Assimilation des « échoi » byzantins avec les anciens tropes grecs ; — Notations byzantines*. Mémoires du Congrès international de 1900, p. 79 sqq.
 DOM H. GÄISSER. *Le Système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition*, 1901. Rome, Collège grec, 1900.
 E. ADAÏEWSKY. *Les Chants de l'Eglise grecque orientale*. Tirage à part de la *Rivista musicale italiana*. Turin, Bocca, 1901.

Publications nouvelles

I. — OUVRAGES.

COURS DE COMPOSITION MUSICALE, par VINCENT D'INDY. Premier livre. — In-8°, 223 pp. Paris, Durand et fils.

Ce premier livre correspond au cours de première année de la *Schola*. A la fois historique et théorique, suivant l'heureuse méthode que nous avons définie (2), il donne d'une part des notions précises sur l'Art, le rythme,

(1) Les martyries sont des formules assez énigmatiques qui servent à la désignation du mode.

(2) Revue de novembre 1901 : *Le cours de M. Vincent d'Indy*.

l'harmonie, la tonalité et l'expression, d'autre part fait assister à ce développement continu du chant grégorien, d'abord simple récitatif, puis mélodie expressive, qui se charge d'ornements, enfin se superpose à elle-même pour aboutir au magnifique épanouissement de la polyphonie au xvi^e siècle ; heureuse période, où la musique s'enrichit sans cesse, et découvre à chaque pas de nouveaux horizons. De nombreux exemples illustrent cette histoire, et un Appendice indique les travaux d'analyse et de composition élémentaire qui permettront à l'élève de faire suivre à sa pensée le progrès même des âges. Ainsi la nouvelle méthode franchira les portes de la *Schola*, et ira porter ses fruits par tout le monde musical.

MANUEL DE L'HARMONIE, par le Dr H. RIEMANN. Traduit sur la 3^e édition allemande. In-8°, 248 pp. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Ce qu'il faut louer sans réserve dans ce livre, c'est la dédicace à M. P. de Bréville ; la « profonde et vive reconnaissance » du traducteur anonyme trouvera un écho chez plus d'un jeune artiste ; joignons-y toute notre estime pour un musicien des plus distingués. Les mérites d'exactitude de la traduction sautent aux yeux d'abord ; mais ne pouvait-on lui donner une physionomie plus française ? Fallait-il écrire, par exemple (1) : « La certitude d'éviter les « fautes d'octaves et de quintes, ainsi que de les découvrir là où elles existent, « ne sera acquise que par l'élève déjà capable de suivre constamment les voix « dans leur marche respective, c'est-à-dire par celui pour qui le mouvement « harmonique ne sera plus la progression homophone d'une masse compacte « d'accords, mais bien la résultante du mouvement indépendant des singles (?) « parties constitutives » ? Une pareille phrase n'est intelligible qu'à un lecteur accoutumé à la syntaxe allemande. De même les expressions de *notes voisines passantes*, *voisines retournantes*, remplacent d'une manière bien fâcheuse nos termes consacrés de *notes de passage* et *broderies*. Quant au *change de quinte* ou de *tierce*, c'est un équivalent exact de *Quintwechsel* et de *Terzwechsel*, mais le néologisme français est beaucoup plus gauche et plus équivoque que son confrère allemand. Ce n'est pas sous cette forme que les théories si intéressantes de Riemann feront leur chemin en France. Pour des ouvrages d'un caractère aussi technique, l'adaptation s'impose.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE MODERNE ET LE CHANT LITURGIQUE (all.), par Joseph RENNERT, organiste de la cathédrale et professeur à l'Ecole de musique religieuse de Ratisbonne. In-8°, 21 pp. Leipzig, Leuckart, 1902.

L'auteur répond à certains critiques qui lui ont reproché de ne pas donner pour fondement à ses œuvres musicales le chant grégorien ; il rappelle que la Congrégation des Rites n'a jamais imposé aux compositeurs modernes une pareille obligation, et montre que Palestrina et R. de Lassus se sont permis des hardiesses et des « légèretés » comparables à celles qu'on blâme chez lui. Heureux pays que celui où des questions de style musical donnent lieu à des discussions aussi passionnées !

PIERRE DE JÉLYOTTE (1713-1797), par J.-G. PRODHOMME. Extrait des *Sammel-*

(1) P. 69.

bände der internationalen Musik-Gesellschaft, août 1902. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Biographie très complète d'un ténor renommé pour sa voix pleine et facile, qui créa, entre autres rôles, le Dardanus de l'opéra de Rameau (19 novembre 1739), et le Colin du *Devin du Village* (18 oct. 1752) : c'est même Jélyotte qui refit les récitatifs de cet intermède ; il quitta l'Opéra en 1755 et eut une vieillesse paisible et fortunée, qu'il faut souhaiter à ses émules modernes.

H. WOTQUENNE ; *Baldassare Galuppi* (1706-1785). — In-8°, 81 pp. Bruxelles, Schepens et Katto, 1902.

Tableau chronologique des œuvres de l'infatigable compositeur représentées à Venise, Vicenza, Turin, Milan, Rome, Londres, Stuttgart, Strasbourg, Berlin, Prague, Stralsund et autres lieux (rien en France), 120 titres en tout. M. Wotquenne promet d'autres études sur des compositeurs italiens, tels que Scarlati, Stradella, Carissimi. Ce sont là des travaux fort utiles, que M. Wotquenne peut mener à bien mieux que personne.

COMMUNICATIONS à la Société de Biologie, par le Dr CH. FÉRÉ et M^{me} M. JAELL. Extrait des *Comptes rendus des séances*, juillet 1902.

Poursuivant leurs intéressantes recherches de psycho-physiologie, les deux auteurs étudient l'influence de différents phénomènes musicaux sur le travail d'un sujet, mesuré à l'ergogramme. Il y a tantôt excitation, tantôt dépression, le plus souvent les deux phénomènes se succèdent plus ou moins rapidement. Les intervalles dissonants sont déprimants, les consonances augmentent le travail, exception faite pour la tierce mineure. Les tonalités ont aussi leur influence, qui tient à leur hauteur absolue et à leur ordre de succession : l'effet de contraste est à son maximum lorsque la quinte du premier accord parfait figure dans le second (ce qui justifie le rôle de la dominante dans notre musique). Tels sont quelques-uns des résultats qui découlent, avec une précision incontestable, de ces séries d'ingénieuses expériences.

ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC A SON TRAITÉ DE « LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT », par MICHEL BRENET. — In-4°, 49 pp. Paris, Schola Cantorum.

Ce traité, qui parut en 1673 sans nom d'auteur, mais qui peut sans incertitude être attribué à Dom Jumilhac, de Saint-Maur (1611-1682), est un monument de l'histoire du plain-chant. Il fut réimprimé en 1847 par Th. Nisard. On nous donne aujourd'hui les additions et corrections faites par l'auteur sur un exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale, en vue d'une seconde édition qui ne parut pas.

J. ESTÈVE. — *Les Innovations musicales dans la Tragédie grecque à l'époque d'Euripide*. Thèse pour le doctorat ès lettres. Nîmes, 1902.

Le sujet de cette thèse a déjà été touché par MM. Gevaert, Croiset, Masqueray (pour ne parler que des travaux d'ensemble). La thèse de M. Estève n'ajoute rien aux résultats acquis : les remarques que l'on rencontre sur la fréquence croissante des résolutions de longues, l'abandon graduel des formes symétriques et l'extinction progressive des rythmes de danse sont aujourd'hui des vérités courantes. Chacun sait que la musique a pris au temps d'Euripide un caractère plus expressif (les Grecs disaient : *imitatif*). Mais qu'était-ce au juste que cette musique nouvelle ? Récitatif mesuré, airs à roulades et fiori-

tures ? Etait-elle expressive à la façon de Bach, de Gluck, de Beethoven, de Rossini ou de Wagner ? C'est ce que M. Estève n'a dit ni dans sa thèse, ni à la soutenance, malgré les questions judicieuses de M. Fougères. Un monument d'une valeur exceptionnelle, et qui seul peut nous faire sortir des monotones analyses rythmiques et nous donner quelque idée de la mélodie, n'est pas mentionné : c'est le fragment d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide. L'omission est au moins singulière. Quant aux connaissances musicales de l'auteur, elles semblent bien superficielles. M. Estève cite, comme exemple de construction mésodique (*a b a*), une phrase du *Prophète*, une autre de l'*Armide*, et le début d'un quatuor de Schumann. Belle merveille ! Ne sait-il donc pas que cette forme, qui rappelle la première idée après que la seconde est intervenue, est le type même de la phrase d'andante ? Et de même il n'était pas nécessaire de recourir à la Sonate en *ut* mineur de Grieg pour trouver un cas du développement par raccourci, cher à Beethoven. J'ajoute que je ne conçois guère comment l'opéra italien, créé au début du xvii^e siècle, « succède à la musique sévère des vieux contrepointistes, Händel et Bach » (1), et que lorsqu'on parle de la musique des Arabes dans un ouvrage de science, il vaut peut-être mieux citer Kiesewetter que Lavignac (2). Et enfin, pour expliquer le retour d'un même dessin mélodique ou rythmique, point n'est besoin de rappeler que « la passion aime à se répéter ». C'est la musique qui aime à se répéter, dans ses formes les plus sévères et les plus savantes, comme les plus dramatiques et les plus simples : sans ces reprises, ces imitations ou ces variations, il n'y a pas de musique possible, parce qu'il n'y a pas d'unité.

En résumé, la thèse de M. Estève prouve une fois de plus, mais avec une éloquence singulière, que l'on ne peut reconstruire une mélodie d'après une analyse rythmique : le même rythme peut servir de support à la musique la plus simple ou la plus ornée, la plus raffinée ou la plus populaire ; un rythme n'apporte pas avec lui, dit fort bien Aristoxène à la fin du *Traité de la Musique* de Plutarque, tel ou tel sentiment tout formé ; il n'apporte pas davantage tel ou tel style musical. Certes les analyses de Westphal, Schmidt, Weil, Zielinski, Gleditsch et Masqueray ont rendu des services, elles permettent de se faire une idée du caractère général des arts musicaux à l'époque de Pindare, d'Eschyle ou d'Euripide. Mais la forme musicale elle-même nous échappe absolument. Nous savons que la musique a été sévère et idéaliste, pour devenir ensuite expressive et humaine. Nous ne savons ni *comment* elle était sévère, ni *comment* elle fut expressive. Et l'analyse rythmique elle-même, qui nous conduit à ces vagues aperçus, donnerait peut-être des résultats tout différents, si nous n'étions influencés, plus ou moins consciemment, par le sens des paroles. M. Estève a donc eu tort de s'aventurer au delà des limites si sagement tracées par M. Masqueray (3). Le travail qui lui a valu le doctorat est un travail inutile à la science, sinon à son auteur.

L. L.

(1) P. 117, n. 2.

(2) P. 59.

(3) Ce n'est pas à dire que le problème de la musique antique soit insoluble, mais il faut aujourd'hui l'aborder d'un autre côté ; la métrique a donné ce qu'elle pouvait donner.

II. — MUSIQUE.

PARYSATIS, de SAINT-SAENS. Partition pour piano et chant. — Paris, Durand et fils.

Voir le compte rendu de la pièce paru dans notre numéro d'août.

CINQ POÈMES DE BAUDELAIRE, par CLAUDE DEBUSSY. Piano et chant. — Paris, Durand et fils.

VARIATIONS, INTERLUDE ET FINALE pour piano, sur un thème de J.-Ph. Rameau, par PAUL DUKAS. — Paris, Durand et fils.

Ces deux publications sont analysées dans l'article « Musique Moderne » du présent numéro.

CHANSONS DU QUERCY, harmonisées par CH. LÉVADÉ. IV. — *Rossignol, Rossignolet*. — Paris, Hachette et Cie.

Transcription d'une chanson populaire, avec harmonie convenable.

Périodiques

RIVISTA MUSICALE ITALIANA. Fasc. III. — *Les représentations musicales de Venise de 1571 à 1605, décrites pour la première fois*, par A. SOLERTI. — *Les titres illustrés et l'image au service de la Musique*, par J. GRAND-CARTERET. — *Genèse de la Musique*, par B. GRASSI-LANDI. — *La jeunesse de Rameau*, par M. BRENET. — *L'œuvre de R. Wagner*, par V. TOMMASINI. — *Les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique*, par N. VASCHIDE ET J. LAHY.

DER KLAVIER-LEHRER. 15 septembre 1902. — *Avantages et inconvénients des éditions modernes, à l'usage des élèves, des œuvres anciennes pour piano (fin)*, par E. KRAUSE. — *Une adaptation moderne d'une œuvre de J.-S. Bach*, par J. VIANNA DA MOTTA. (Il s'agit de l'*Aria avec 30 Variations*, pour piano à 2 claviers; la nouvelle édition, parue chez Breitkopf et Härtel, transpose une des voix à l'octave supérieure ou inférieure, selon les cas.) — *Le dièse, la dièse, ou le dièze ?* par M. AREND. (Intéressant chapitre de philologie musicale, où l'on apprend que l'Académie, ainsi d'ailleurs que Littré, écrit le *dièse*, alors que la seule orthographe usitée, de Rameau jusqu'à nos jours, est le *dièze*.)

— 1^{er} octobre. *L'Introduction des Études modernes (de piano) dans les programmes*, par A. MORSCH. — *La Question des honoraires dans l'enseignement musical privé*, par A. ECCARIUS-SIEBER (application de la loi des retraites du 13 juillet 1899). — *Critique rétrospective des Opéras et des Concerts*, par le Dr K. STORCK.

— 15 octobre. — *L'Introduction des Études modernes (de piano) dans les programmes*, par A. MORSCH. — *Augusta Gætzze*, par E. SEGELITZ.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. 24 septembre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*, par G. CAPELLEN. (L'auteur, après avoir proclamé la chute du système dualiste de Riemann, annonce une théorie nouvelle, fondée sur l'instinct musical, universel et immuable, et sur l'expérience musicale.) — *Frédéric Grützmacher comme éducateur*, par le Dr H. CRAMER.

— 1^{er} octobre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie* (suite), par G. CAPELLEN. — *Frédéric Grützmacher comme éducateur* (fin), par le Dr H. CRAMER.

— 8 octobre 1902. — *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie* (suite), par G. CAPELLEN. — *Le Livre d'une civilisation* (Oscar Bie, *Le Piano et ses maîtres*, Munich, Bruckmann), par E. NERUDA.

— 15 octobre 1902. *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*, par G. CAPELLEN. — *Schubert et Goethe*, par J. BLASCHKE.

CRONACHE MUSICALI E DRAMMATICHE. 15 août 1902. — *Un opéra inédit de Ponchielli (Les Mores de Valence)*, par S. PANUNZI. — *La Musique dans les États scandinaves*, par E. FUNDI.

15 septembre. — *La saison wagnérienne à Munich*, par ALEXANDRE BLUMENTHAL. — *Meissonier et la musique*, par POMPEO MOLMENTI.

— 1^{er} octobre. — *Le masque de Tartini*, par E. DE LUPI.

RASSEGNA GREGORIANA. Août-septembre 1902. — *Restes grecs dans la liturgie latine*, par H. GAÏSSER.

SANTA CECILIA (Turin), octobre 1902. — *Les évêques et la musique sacrée. — Etudes sur le chant liturgique*, par l'abbé J. DUPOUX.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 30 août 1902. — *Le 38^e congrès des Musiciens allemands à Crefeld. — Impressions musicales de vacances*, par C.-H. RICHTER. — *Poètes et compositeurs* (sur une question de propriété artistique).

DIE INSTRUMENTALMUSIK (Zurich), 1^{er} septembre 1902. — *Les Fêtes internationales de musique à Genève*.

THE CHOIR JOURNAL (Boston), 15 août 1902. — *L'état de la Musique dans les églises américaines. — Les plus grandes Orgues du monde. — Origine de chants célèbres*.

LE COURRIER MUSICAL, 1^{er} et 15 septembre 1902. — *Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle*, par F. HELLOUIN. — *A Bayreuth et à Munich*, par A. MORTIER. — *L'Orgue*, par P. LOCARD.