

REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N° 12 (deuxième année)

Décembre

1902.

Noël.

L'année dernière, à pareille époque, on publiait dans ces pages un savant article du R. P. H. Gaïsser, où se trouvait classée et décrite l'abondante floraison musicale à laquelle Noël a donné naissance : chants liturgiques, hymnes, proses et séquences introduites, au moyen âge, dans la liturgie, musique moderne inspirée plus ou moins directement des compositions anciennes, la liste était longue et variée ; on se rappelle, en particulier, ce beau chant de l'Église grecque qui fut pour beaucoup d'entre nous une révélation. C'est que cette fête charmante, fête d'innocence et d'espoir, a toujours, même dans les temps les plus rudes et les plus cruels, ému, adouci, attendri le cœur des hommes ; de là la merveilleuse parure musicale qui, de siècle en siècle, s'est développée autour d'elle. Noël fut, dans bien des existences misérables ou troublées, l'instant de paix et d'oubli où l'âme retrouve sa première candeur ; les hommes accomplissaient la parole de l'Évangile ; ils devenaient pareils à des enfants, aussi la grâce était-elle accordée à leurs prières et à leurs chants. Nous connaissons tous la séquence *Lætabundus*, où s'exhale une joie naïve, avec la grâce un peu gauche, et si pure, que les sculpteurs du XIII^e siècle savent donner à leurs effigies de la Vierge :



Cette pièce ne remonte pas plus haut que le XIII^e siècle en effet, comme le prouve la métrique des vers ; c'est un cantique populaire, que son rythme assez marqué et sa mélodie presque syllabique rapprochent de la musique profane du temps ; les chansons des trouvères avaient à peu près même forme ; mais l'inspiration en est différente, et souvent moins heureuse, car la musique, au moyen âge, a son centre et sa vraie force dans l'Église. Nombreux sont les chants de cette nature, composés, à l'occasion de Noël, par de pieux musiciens inconnus. On sait que la fête s'accompagnait souvent d'une représentation figurée ; les mages paraissaient auprès du peuple à côté de la crèche, et offraient leurs présents ; un dialogue s'engageait, et c'est de là, en partie, qu'est sorti le théâtre du moyen âge. La Nativité divine fut la source fraîche où nos ancêtres vinrent se désaltérer de musique et de poésie.

Je veux citer aujourd'hui une mélodie plus ancienne que ces proses ou séquences, et plus savante aussi, dans son admirable simplicité ; c'est l'antienne de *Magnificat*, chantée encore aujourd'hui aux secondes vêpres du jour de Noël,

mais selon une version alourdie et sans rythme (1). L'antienne est un prélude, qui sert aussi de conclusion, et se chante avant et après un psaume ; le ton de l'antienne est celui de la psalmodie qu'elle encadre, mais elle a une mélodie précise ; son nom, tiré du grec (*antiphona*), signifie chant en réponse, et tient à ce que l'antienne était primitivement dialoguée entre deux chœurs. C'est au v^e siècle que les antiennes vinrent en usage, si l'on en croit Aurélien de Réomé (*De Musicæ disciplina*) ; il est probable qu'en cette occasion encore l'Église d'Orient fut l'éducatrice de l'Église d'Occident. Les antiennes des vêpres sont en général moins développées que celles de la messe, qui ont fini par supplanter leurs psaumes ; mais dans leur brièveté, avec leurs quelques notes, elles sont souvent des modèles de grâce et d'expression.



The musical notation is written on four staves of five-line music paper. The first staff starts with a treble clef, a 'G' key signature, and a '2/8' time signature. The second staff starts with a 'C' key signature. The third staff starts with a 'G' key signature. The fourth staff starts with a 'C' key signature. The notation consists of various note heads (crotchets, quavers, etc.) with stems and bar lines, indicating a rhythmic pattern that varies across the staves.

Text under the music:

Hó- di- e Chri- stus ná- tus est; hó- di- e Sal- vátor ap- pá-
 ru- it. Hó- di- e in térra cá-nunt An-ge- li, læ- tán- tur Archán-
 ge- li; hódi- e ex- súl- tant jú- sti, dicén- tes :
 Gló- ri- a in ex- cél- sis Dé- o, al- le- lú- ia (2).

La transcription est conforme au texte de la dernière édition du *Manuel de la Messe et des offices* de Solesmes (3) ; je n'ai pas besoin de dire qu'on ne trouve pas de barres de mesure dans cet ouvrage. Celles que nous ajoutons n'ont pour objet que de faciliter l'exécution, en mettant en évidence les groupes rythmiques. Dans cette ancienne mélodie comme dans la bonne musique de toutes les époques, le rythme se joue librement au travers des mesures, et le léger appui de la voix, au premier temps, est loin d'être toujours le temps le plus marqué ; souvent l'accent tonique n'apparaît qu'à la fin de la mesure ; il faut le faire sentir, sans allonger ni alourdir la syllabe qui le porte ; l'accent tonique est un élan léger de la voix, qui se place aussi bien et même mieux sur un *levé* que sur un *frappé* : c'est un point lumineux qui paraît volontiers à la crête des phrases. D'ailleurs il suffit de prononcer bien le latin et de chanter à peu près avec la rapidité de la parole pour que l'accent tonique émerge au-dessus de la suite égale ou alternée des mesures (4).

Cette antienne est une véritable composition musicale en deux parties, sépa-

(1) Voir, sur les altérations subies par le chant grégorien, les comptes rendus des deux ouvrages du R. P. Molitor (*Reform Choral* et *Choral Reform*) parus dans cette Revue 'novembre 1901 et septembre 1902).

(2) « Aujourd'hui le Christ est né ; aujourd'hui le Sauveur a paru. Aujourd'hui sur terre chantent les Anges, et les Archanges sont dans la joie. Aujourd'hui triomphent les justes, disant : Gloire à Dieu dans le ciel. Alleluia. »

(3) Voir les *Publications nouvelles*.

(4) Ces idées sont celles du P. Mocquereau. Voir les magistrales études, illustrées de nombreux exemples, de la *Paléographie Musicale* (1901-1902).

rées par le mot *dicentes*. La première, toute de tendresse, a pour centre, ou, comme nous dirions aujourd'hui, pour motif principal les trois notes (*la-sol-si* ♫) de la quatrième mesure. Le mot *Hodie* forme l'introduction ; la première période se termine sur un *la*, dominante du premier mode (de *ré* en *ré*), dans lequel est écrite l'antienne. La seconde, qui lui donne la réplique, descend au *fa*, et achève le sens ; on croit entendre deux voix, dont l'une interroge encore, et dont l'autre confirme ; ainsi s'établit dans les cœurs la certitude d'un bonheur sans égal. La troisième phrase est pareille à la première, mais deux notes ont été insérées (*in terra*) et il y a une reprise (*lætantur Archangeli*) : l'âme se berce à son bonheur. Puis le mot *hodie* est développé à son tour, sur des notes plus aiguës : la joie s'exalte ; la première phrase reparaît, et se prolonge en un écho ralenti (*dicentes*) du plus suave effet. La seconde partie ne comprend qu'une seule phrase, construite sur la tonique, et non plus sur la dominante : la gloire de Dieu s'affirme avec une gravité paisible ; c'est la gloire d'un père qui sait sourire et pardonner. Tel est le plan de ce court chef-d'œuvre, écrit à une époque où la *Chanson de Roland* n'existe pas encore. Et l'on y trouve ce qui manque justement à nos chansons de geste : la douceur du sentiment et la souplesse de la forme. C'est dans ces compositions qu'il faut chercher la meilleure partie de l'âme de ces lointains ancêtres, celle que n'a pu traduire une langue trop rude, le meilleur aussi de leur art : je ne sais rien de plus achevé, de plus expressif, de plus discret et de mieux suivi que cette mélodie, digne des plus grands maîtres de la musique ; elle vient à nous, parfumée d'encens, avec la grâce décente d'une vierge sage ; elle nous laisse apercevoir le paradis entr'ouvert, et sa ligne pure, aux ondulations légères, s'irise d'un reflet lumineux, comme l'arc-en-ciel de la nouvelle alliance. Le moyen âge touche ici à l'idéal classique, en y ajoutant ce mysticisme confiant qui fut son partage, et que nous avons perdu.

A. DE LONGEPIERRE.

La musique et le peuple. — Le théâtre lyrique.

La question du *théâtre lyrique*, ou *théâtre populaire*, revient pour la centième fois à l'ordre du jour. Avant d'indiquer dans quelles conditions elle se pose aujourd'hui, jetons un rapide coup d'œil sur les périodes un peu tristes, parfois brillantes, qu'elle a traversées.

Il s'agit de mettre les chefs-d'œuvre lyriques à la portée du peuple, au lieu de les réserver à une clientèle d'élite. En 1895, au moment de la discussion du budget des Beaux-Arts, M. Melchior de Vogué disait en termes éloquents, à la tribune de la Chambre : « L'ouvrier vient de Reuilly, au hasard de ses courses, dans le centre de Paris ; il voit l'Opéra, ce monument d'un luxe écrasant où il n'entrera jamais, et sur lequel il lit la devise qui doit lui paraître une plaisanterie macabre : *Liberté, Egalité, Fraternité*. Il ne faut pas que cet ouvrier reparte avec les sentiments amers que nous comprenons trop bien ; il faut qu'il puisse se dire : Après ma journée de travail, tout au moins le dimanche soir, je pourrai quelquefois mener ma femme et mes enfants dans une salle à nous, où nous entendrons, nous aussi, Meyerbeer et les autres maîtres français. » A un point de vue plus spécial, M. Bardoux, ministre de l'instruction publique, disait en 1878 : « Entre le Conservatoire, qui est une école, et l'Opéra, qui est un Musée (sic), un seul intermédiaire, — l'Opéra-Comique, — est insuffisant. »

Ces idées ont été déjà réalisées pendant plus de vingt ans. On les reprend aujourd'hui ; mais l'expérience du passé donne à réfléchir, elle a prouvé combien il était difficile de rapprocher l'opéra — genre essentiellement coûteux, fastueux, aristocratique — et le vrai peuple. Il est facile, en l'espèce, d'énoncer de beaux principes ; dans la pratique, on se heurte à combien d'obstacles !

De novembre 1847 à 1870, le théâtre lyrique a fonctionné. Il donna 182 opéras (soit 405 actes), dont 121 inédits et 61 anciens ; 8 furent représentés au Cirque du boulevard du Temple, 128 au Théâtre historique et 46 au Châtelet. Durant cette période s'illustrèrent M^{me} Ugalde, M^{me} Carvalho (qui débuta le 20 février 1856 dans la *Fanchonnette* de Clapisson) ; c'est à cette époque qu'on repréSENTA les *Dragons de Villars*, le plus gros succès du théâtre lyrique ; la *Reine Topaze* de Victor Massé (avec M^{me} Carvalho), *Oberon* (avec Michot), l'*Euryanthe* de Weber, le *Médecin malgré lui* de Gounod, les *Noces de Figaro* de Mozart, *Faust*, l'*Orphée* de Gluck (avec M^{me} Viardot comme interprète, et Berlioz comme chef d'orchestre)...

Telle fut, dans ses traits essentiels, l'œuvre de M. Carvalho. Et pourtant, il réussit très mal, financièrement ; et il eut pour successeurs des directeurs aussi malheureux.

M. Réty fit jouer le *Fidelio* de Beethoven, la *Statue* de Reyer, le *Joseph* de Méhul, le *Val d'Andorre* d'Halévy, et ne réussit pas davantage. En 1862, M. Carvalho était rentré, comme directeur, à la salle de la place du Châtelet, et malgré la valeur des artistes qu'il employait — Nilsson, Michot, Ugalde, etc. — avait été forcé, une seconde fois, d'abandonner la direction.

MM. Pasdeloup, Martinet, Bagier, eurent, à peu près, le même insuccès financier.

En 1875, M. Vizentini prit la direction du théâtre lyrique (salle de la Gaieté) avec une subvention de 200.000 fr. et une troupe composée d'artistes tels que MM. Capoul, Michot, Duchesne, Bouhy, Melchissédec ; M^{mes} Sasse, Ritter, Engally ; il joua *Dimitri*, *Oberon*, *le Sourd*, *le Bravo*, *le Timbre d'argent*, *les Erinnyses*, *Paul et Virginie* ; et, comme ses prédécesseurs, il dut abandonner la place.

« Tant pis, dit le vieux poète, pour ceux qui, ayant déjà fait naufrage, veulent courir encore sur les flots ! » Malgré les leçons du passé, un assez grand nombre de gens audacieux se sont offerts, depuis 1875, pour tenter de nouveau la fortune, et la question du théâtre lyrique forme déjà un chapitre considérable de l'histoire musicale contemporaine. En 1878, il y a, au Conseil municipal de Paris, le rapport de Viollet le Duc ; en 1879, une communication très étendue de M. Émile Guimet ; en 1880, un mémoire présenté au sous-secrétaire d'Etat par Ch. Lamoureux ; en 1895, à la Chambre des députés, une brillante discussion provoquée par un groupe d'amateurs, à la tête desquels se trouvaient M. Julien Goujon et M. Melchior de Vogué ; en 1896, un « projet d'exploitation d'un théâtre municipal à genre mixte » présenté par M. Gabriel Parisot, secrétaire général des Directeurs des spectacles de Paris et fondateur de l'*Utile-Office* ; vers la même époque, un autre projet de MM. Ed. Colonne et Milliet, qui, pour fonder le théâtre populaire, demandaient une partie des terrains occupés par l'Etat-major, place Vendôme ; en 1897, au Conseil municipal, un rapport de M. Deville (voir l'*Officiel* du 19 juin 1897, p. 1855-63) et un discours de M. Landrin ; en 1899, une proposition de M. de Lagoanère ; en 1902, un projet de M. Corneille (Dirac-

teur du théâtre populaire de la Mothe-Saint-Héray), qui veut installer le théâtre lyrique aux arènes de Lutèce, etc., etc.

Je ne parle pas de M. Bertrand, qui, lorsqu'il était candidat à la succession Ritt et Gailhard, fit aussi un plan; ni de M. Laurentini, gérant de l'Annuaire des voitures armoriées de Paris, qui, en 1878, adressait au Préfet de la Seine un « projet pour la création *immédiate* et économique d'un grand théâtre populaire ». Je ne parle pas de M. Gustave Charpentier, créateur de l'œuvre de *Mimi Pinson*, ni de M. Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement dans les théâtres subventionnés, qui, par l'œuvre des *Trente ans de théâtre*, dont il est le fondateur très heureux, croit avoir réalisé suffisamment l'idéal qu'on poursuit. Cette œuvre, on le sait, consiste à donner, au profit de vieux artistes, des représentations à prix réduits avec les troupes des théâtres officiels, dans les quartiers populaires. C'est le « théâtre-roulotte », selon le mot de Catulle Mendès.

Aujourd'hui, la question reparaît, aussi tenace que celle du ballon dirigeable. Deux candidats sont en présence : M. Gailhard, dont nous ne connaissons pas tous les projets, mais qui paraît avoir près de lui un coadjuteur disponible pour le théâtre lyrique, — et M. Carré, Directeur de l'Opéra-Comique.

Avec l'autorisation de l'État, M. Carré a proposé au Conseil municipal d'installer le théâtre populaire au Châtelet, moyennant une subvention de 100.000 fr. Il emploierait le personnel de l'Opéra-Comique et le matériel de la succession Carvalho.

Quel sort est réservé à cette proposition ? Nous l'ignorons, mais nous sommes un peu sceptiques sur les résultats probables.

Enfin, une dernière proposition est faite. Je l'indiquerai comme conclusion de cette note. Elle est d'une extrême simplicité. La solution la meilleure serait celle-ci : l'Etat imposant aux théâtres subventionnés par lui l'obligation de donner, *tous les samedis*, une représentation à prix très réduits. De cette façon, on donnerait au peuple les mêmes spectacles qu'aux riches. En outre, on éviterait l'objection faite par M. Bernheim aux divers projets récemment examinés et qui consiste à dire qu'un « lyrique » installé dans tel ou tel immeuble spécial ne serait qu'un théâtre populaire *de quartier*.

S.

L'Étranger

A la noble pensée qui lui a dicté le sujet de son nouveau drame (1), M. d'Indy a fait répondre une musique ferme et nourrie, qui suit de fort près l'action et se fait avec elle tour à tour héroïque et familière, sans cesser jamais d'être musicale : c'est ce dernier caractère qui frappe et qui séduit tout d'abord, et qui rend toute confusion impossible entre le port de pêche où fleurit la jeunesse de Vita, et tel autre port de pêche où naguère de symboliques personnages s'entretuaient

(1) Analysé dans notre dernier numéro (*Musique moderne*). Partition chez Durand. La première représentation est annoncée pour le 29 décembre (à Bruxelles).

parmi l'ouragan déchaîné. Dès les premières mesures de l'œuvre nouvelle, on ne peut s'y méprendre : les simple triolets (*do-la-do*) qui se déroulent sans fin et disent la monotonie des vagues infatigables, et l'appel très lent qui flotte au milieu de l'orchestre (*mi, fa♯, sol♯, fa♯, mi*), nous montrent, au lieu de l'océan brutal, une mer animée, émue, et qui chante : nous voguons en pleine musique. Ce même dessin en triolets accompagne, en se ralentissant, le premier chœur des pêcheurs, et l'entrée de l'Étranger, annoncée par ce beau motif tendre :



Un autre motif répond, léger et moqueur, que nous retrouverons bientôt, élargi et grave : il dépeint tout d'abord la malice des hommes, qui ne savent comprendre une charité trop ardente, et nous fait entendre ensuite la tristesse profonde que tant d'ingratitude éveille au cœur de l'Étranger : c'est ainsi transformé qu'il se dégage de l'orchestre, tandis que le héros, maudit par les enfants du pêcheur qu'il vient de secourir, s'assied sur la jetée et raccommode les mailles de son filet :



Et aussitôt apparaît, avec une précision saisissante, le sens de la scène à laquelle nous venons d'assister. M. d'Indy fait souvent appel ainsi à l'éloquence de la musique, et je pourrais citer mainte autre page où l'orchestre achève la pensée que les paroles laissent seulement entrevoir, ou même la révèle alors qu'elle se cache au fond des cœurs. Ces développements symphoniques sont toujours écrits avec la plus ingénieuse simplicité, toujours arrêtés au point précis où l'action pourrait sembler languir. C'est là cependant qu'il faut chercher les plus grandes beautés de l'œuvre et aussi la pensée profonde de l'auteur. C'est ainsi que l'on comprendrait mal le personnage de l'Étranger sans cette admirable page, qui, dans la dernière scène avec Vita, accompagne les paroles : « Mon nom ?... Je n'en ai pas. Je suis celui qui rêve, je suis celui qui aime... »

L'ÉTRANGER

Je n'en ai pas.

La charité chrétienne n'a jamais trouvé dans la musique moderne d'expression plus réellement pieuse qu'en ces quelques lignes où se concentre tout l'esprit du chant grégorien : l'antienne de *Magnificat* de Noël, que nous citons quelques pages plus haut, est une mélodie sœur de celle-ci ; mais il y a dans le chant ancien une allure plus libre et plus dégagée, plus de joie naïve et d'innocence : il y a dans la phrase moderne un rythme plus accusé, une structure plus logique et plus sobre, un accent plus impérieux, plus de gravité, de sérieux et de rigueur, je dirais presque de vertu. Et par là, par cette porte ouverte sur un sanctuaire, se découvre la foi chrétienne qui a inspiré le drame tout entier : l'Étranger est un héros chrétien, il se rattache directement à la lignée des martyrs, il accomplit sur terre une mission imposée par son Dieu, il est le serviteur fidèle et choisi que le Maître a voulu tenter par l'amour de la créature, et dont le cœur a faibli, mais que la mort rachète. Et c'est parce que M. d'Indy a exprimé ici, avec le sens profond du drame, une conviction profonde aussi, et souverainement bonne, que ces deux phrases très simples de tour et d'harmonie sont si riches d'émotion.

D'autres passages, également expressifs, ont un autre caractère : la mère de Vita est un personnage vulgaire, dont la colère, au début du deuxième acte, touche à la bouffonnerie. Quant au fiancé, le bel André, il appartient, lui aussi, à la foule des médiocres, mais l'ironie de M. d'Indy l'a épargné, sans doute parce qu'il est jeune, et qu'il aime Vita. Rien de plus gracieux que le léger dialogue d'orchestre qui accompagne ses fadaises ; il y a même là plus que de la grâce ; une tendresse souriante et galante qui embellit singulièrement le rôle. Ne nous en plaignons pas, et sachons reconnaître, à ce nouvel exemple, que certains grands artistes embellissent tout ce qu'ils touchent ; c'est en dépit de lui-même, et par un don gratuit de son créateur, que le douanier de M. d'Indy chante un assez joli couplet, comme Beckmesser improvise une assez jolie sérénade, comme l'Oronte du *Misanthrope* récite un assez joli sonnet. La même remarque s'applique aussi aux jeunes ouvrières, compagnes de Vita, ainsi qu'aux pêcheurs si

méfiants et si peu soucieux de prendre la mer quand le temps est mauvais : ces petites pestes chantent une exquise chanson française (*Dans la tour du palais*), délicatement harmonisée ; et il y a bien de la gaieté et de l'esprit dans le refrain de ces rustres qui dans un instant laisseront l'Étranger partir tout seul, en risquant sa vie pour un des leurs. C'est ainsi que M. d'Indy a rendu poétique le milieu grossier où il a voulu situer son action ; et sa musique ne nous montre pas le peuple tel qu'il est, mais son âme, telle qu'elle nous apparaît dans ses chansons et dans sa poésie : n'est-ce pas là ce que le peuple a de meilleur, puisque c'est son rêve ? Et n'est-ce pas là ce qu'un musicien doit aimer en lui ? Ce n'est pas la première fois que M. d'Indy montre son goût pour les mélodies populaires et le parti qu'il en sait tirer : il me suffira de rappeler ici la *Symphonie sur un thème montagnard* et l'admirable air du berger, de *Fervaal*. Il y a, ne l'oublions pas, un autre peuple que celui de Montmartre, une autre musique populaire que le cri du marchand de mouron, et il est fort heureux que M. d'Indy nous le rappelle ; car ce peuple-là possède des trésors. L'Étranger en est une nouvelle preuve ; non que les thèmes soient ici empruntés directement à telle ou telle chanson ; mais ils sont populaires par leur allure et leur esprit, avec une fermeté de dessin que leurs modèles ne possèdent pas toujours, et qui accuse encore leur caractère.

On voit combien l'inspiration de M. d'Indy est riche, savante et variée ; elle parcourt sans effort toute la gamme des sentiments humains, et si les plus élevés et les plus réfléchis lui sont plus familiers et plus chers, elle ne réussit pas moins bien pour cela à peindre l'innocence d'une âme qui s'ignore ; témoin la douce *Vita*, dont tous les thèmes sont d'une fraîcheur extrême, depuis le premier, si naïf, qui annonce son entrée, jusqu'aux accords incertains qui disent, au second acte, la douloureuse question posée à son cœur. Et les personnages qui entourent les héros, et étalement auprès d'eux les bassesses de l'humanité vulgaire, sont eux-mêmes élevés de quelques degrés au-dessus de leur condition ; le musicien n'a pu partager, à leur endroit, la sévérité du poète, il leur a prêté, à eux aussi, un peu du charme de ses chants, et si l'antithèse perd ainsi de sa crudité, l'harmonie générale y gagne, et surtout la musique, cet art divin qui ne peut s'abaisser sans déchoir. Quant au mouvement dramatique, il est fort vigoureux, peut-être même un peu trop vigoureux et concentré ; j'aimerais mieux parfois que cette musique excellente s'épanouît plus librement, mais c'est là un goût personnel, et un goût de musicien. M. d'Indy n'oublie jamais qu'un drame est une chose, et une symphonie une autre chose, et je ne puis qu'admirer la sûreté de main et la fermeté de volonté qui lui permettent de dire à sa pensée musicale : « Tu n'iras pas plus loin. » En une seule occasion il a consenti à s'étendre ; c'est dans l'Introduction au II^e acte, véritable morceau symphonique où sont opposés et développés le thème de la tristesse de l'Étranger et les thèmes d'amour. J'ai un faible pour ces pages où l'on respire, où l'on n'est plus talonné par l'action impérieuse ; je me laisserais peut-être aller à les préférer à tout le reste, si j'avais quelque goût pour le classement, et si je ne me souvenais du chant religieux déjà cité, et surtout de la scène finale, où des voix inarticulées se mêlent à la fureur croissante de la mer, et passent au milieu de la trame orchestrale comme une lueur venue des profondeurs de l'abîme : *abyssus abyssum invocat* ; les éléments se lèvent pour accomplir la justice divine. Et lorsque tout est consommé, la prière des agonisants monte aux lèvres du chœur ; rien de plus émouvant ici que les paroles de

la liturgie, parce que rien n'est plus en situation. Le sentiment religieux triomphe en cette conclusion d'une sobre éloquence ; et l'on voit que ce n'est pas sans raison que nous rapprochions précédemment M. d'Indy d'A. de Vigny, nourri, lui aussi, de l'Écriture, qui lui fournit ses plus beaux symboles. Ce sont là, semble-t-il, deux esprits de la même lignée. Mais les styles sont très différents : si Vigny est assez souvent pénible et gauche et parfois maniére, lorsqu'il n'atteint pas le sublime, nul musicien ne sait mieux que M. d'Indy imposer sa volonté aux notes qu'il manie, et le mauvais goût lui est inconnu. Sa pensée est un métal résistant et probe, qui se laisse, au gré du maître, assouplir, infléchir, étendre, condenser, tordre, polir, marteler et tremper : M. d'Indy est le Forgeron harmonieux de la musique moderne.

LOUIS LALOY.

La reconstruction du Conservatoire.

Quelques journaux ont reparlé platoniquement de la nécessité de reconstruire notre Conservatoire national. A l'aide des documents législatifs déjà imprimés, résumons en quelques mots l'historique de cette question déjà ancienne et plusieurs fois débattue.

Le programme indiqué au Conservatoire par la loi du 16 thermidor an III (complété par le règlement du 15 messidor an IV) est depuis longtemps dépassé. Au lieu de 300 élèves, on en a aujourd'hui plus de 600. A l'agrandissement de la fonction semble devoir correspondre celui du domicile. Le local est devenu très insuffisant ; deux fois par an, les cours doivent être suspendus, les salles étant occupées par des examens. La bibliothèque est dans l'impossibilité matérielle de donner une place convenable à toutes les richesses. Le musée d'instruments anciens est dans des salles humides et mal appropriées. La « grande salle des concerts », laquelle est en réalité une petite salle, est si dépourvue de dégagements et a des couloirs si étroits, qu'un incendie y produirait les pires catastrophes. Tout l'ensemble du bâtiment est sale, délabré, affreusement nu et incohérent. On le regrette surtout en songeant aux conservatoires de Vienne, Genève, Bruxelles, Toulouse..., et aux autres grandes écoles de Paris, pour lesquelles on a fait de si louables sacrifices. Voyez, par exemple, le Conservatoire des arts et métiers, créé lui aussi par la Convention (1794), et installé dans l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs : sa porte seule (due au célèbre architecte Vaudoyer) est une œuvre de grand art. Pourquoi ne ferait-on pas pour la musique et la déclamation ce qu'on a fait pour les métiers ?

Telles sont les principales raisons, qui, depuis longtemps déjà, ont été mises en avant.

Le 14 mars 1878, Charles Garnier, architecte de l'Opéra, fut officiellement chargé de mettre à l'étude un projet de reconstruction, soit sur l'emplacement actuel, soit ailleurs.

Des différents projets étudiés et présentés par M. Garnier, deux tendaient à la reconstruction complète sur un autre emplacement ; deux autres à la reconstruction sur place, avec agrandissement (un cinquième projet, bien que très économique, fut tout de suite écarté).

Le premier (emplacement nouveau) exigeait une étendue de terrain de 8.240 mètres carrés (à 225 fr. le mètre) et une dépense totale de 7 838.900 fr. Le second

projet réclamait 6.000 mètres carrés (mais à la condition de donner une plus grande élévation aux bâtiments).

Le 3^e projet comprenait l'agrandissement du Conservatoire sur l'emplacement qu'il occupe aujourd'hui, en lui annexant tout le pâté de maisons du faubourg Poissonnière, jusqu'à l'angle de la rue Sainte-Cécile, et aboutissait à un total de dépense de 8.064.625 fr.

Le 4^e projet ne se préoccupait de réunir aux bâtiments existants que deux maisons contiguës en façade sur la rue du Faubourg-Poissonnière. La surface expropriée, à raison de 902 fr. 19 cent. le mètre carré, entraînait une dépense totale de 3.700.909 fr.

Après avoir été approuvés d'abord par la sous-commission, puis par la commission supérieure des bâtiments civils (sur le rapport de M. Antonin Proust), deux projets de loi furent successivement présentés à la Chambre des députés : le 1^{er} (sous le n° 3693), le 2 juin 1881 ; le 2^e (sous le n° 62) le 14 novembre de la même année. Il s'agissait d'évaluer et de faire voter la dépense ; mais les deux projets ne furent pas l'objet d'un rapport à la commission du budget, et la difficulté d'équilibrer les finances de l'Etat ajourna la question. On en était encore à la question de principe et on ne pouvait la faire aboutir.

Elle fut reprise en 1898 par M. G. Berger, rapporteur du budget des Beaux-Arts. Le ministre de l'Instruction publique, M. Georges Leygues, disait à la tribune du Sénat, dans la séance du 5 avril 1900 : « J'ai le très vif désir et la volonté la plus ferme d'aboutir, mais je ne suis pas seul... L'opération n'est pas tout à fait aussi simple que le croit M. Antonin Dubost. »

En effet, le projet auquel on s'arrêta, après l'examen des plans et devis dressés par M. Blavette, architecte, fut la reconstruction du Conservatoire sur les terrains actuellement occupés par la caserne de la Nouvelle-France, rue du Faubourg-Poissonnière.

Cette caserne (occupant une superficie de 8.720 m. en chiffres ronds) dispose de 721 places d'hommes et de 69 places de chevaux. Quand on songea à la déposséder au profit de Beethoven et de Molière, on se heurta à la loi du 17 février 1898, qui semblait exiger, pour l'opération, le paiement d'une indemnité particulière. Voici, en effet, les deux premiers articles de cette loi : « Art. I. Le service des finances est autorisé à ouvrir, parmi les services spéciaux du Trésor, un compte intitulé : perfectionnement du matériel d'armement et réinstallation de services militaires.

« Art. II. Seront portés en recettes à ce compte, jusqu'à ce qu'il en ait été autrement décidé par la loi, les produits d'aliénation d'immeubles désaffectés. » (Journal officiel du 19 fevr. 1898, p. 1070.)

On voit dès lors les éléments très complexes d'une pareille question. Elle mettait en mouvement : 1^o le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui, le 17 mai 1899, demandait la cession de la caserne de la Nouvelle-France ; 2^o le ministre de la Guerre, qui, fort de la loi de 1898, réclamait une indemnité à verser dans sa caisse « pour le perfectionnement du matériel militaire » ; 3^o le Génie et l'administration des domaines, qui étaient appelés à évaluer les terrains cédés ; 4^o la commission des bâtiments civils, qui examinait les plans de l'architecte ; 5^o le ministre des Finances, qui acceptait ou refusait d'inscrire au budget l'opération projetée ; 6^o le Parlement enfin (commission des finances, rapporteur des Beaux-Arts, etc.), qui était et qui reste l'arbitre suprême.

Opéra-Comique

LA CARMÉLITE

(MM. Catulle Mendès et Raynaldo Hahn.)

« Beaumarchais, avec une prescience vraiment extraordinaire, va jusqu'à dire : « Il m'a semblé qu'à l'Opéra les sujets historiques doivent moins réussir que les sujets imaginaires. » Il ajoute : « Je penserais donc qu'on doit prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique », désignant ainsi la légende comme la source de l'opéra futur... »

C'est ainsi que parlait naguère M. Catulle Mendès, l'auteur du livret de la *Carmélite*. Il exprimait cette opinion en 1880 dans un volume intitulé *Richard Wagner* (p. 45) ; et la théorie qu'il émettait à propos de la Tétralogie et des drames musicaux du maître de Bayreuth, il s'est trouvé l'appliquer lui-même quand il a eu à écrire un livret de drame lyrique.

Car, « comédie musicale » ou « drame lyrique », peu importe l'appellation. M. Catulle Mendès a sans doute choisi le titre de comédie musicale à cause du début gai et ensoleillé de son œuvre ; en tous cas c'est une comédie qui se termine de façon très émouvante. Mais ce n'est pas de l'histoire mise en livret d'opéra, c'est un drame-légende, un compromis entre l'histoire et la fable. Ce n'est pas de l'histoire qui pourrait évidemment satisfaire un examinateur du baccalauréat, c'est de l'histoire racontée, par exemple, par un enfant qui ignoreraient les noms précis et n'aurait retenu que les faits, ou à peu près. Ainsi Louis XIV s'appelle simplement « le Roi », Marie-Thérèse s'appelle « la Reine » ; Mlle de La Vallière c'est « Louise » ; Lulli est devenu « le Musicien ». Cela permet non pas l'inexactitude historique, mais une façon de recullement de l'histoire qui autorise la mise à la scène. Il serait en effet bizarre de faire chanter Louis XIV ou Napoléon I^{er}, tandis qu'il n'y a rien de choquant à faire parler musicalement un être indéterminé qui s'appellerait le Roi.

Le premier acte de la *Carmélite* est une amusante reconstitution de la répétition d'une comédie-ballet à la Cour ; les discussions puériles et les flagorneries du maître à danser, du musicien, du poète, les manèges de coquetterie des dames de la Cour, qui vont jouer dans la comédie-ballet et qui surtout cherchent à se faire remarquer du Roi, tout cela est grouillant de vie et pailleté d'enjouement. Au second tableau de cet acte, le Roi vient figurer dans le ballet, mais quand il donne la réplique à Louise, qui interprète le rôle de Diane, il prend son personnage au sérieux, il ajoute de son cru, au grand scandale de la Cour.

Le 2^e acte nous montre le peuple dans les jardins de Versailles avoisinant la chapelle royale. Le Roi, l'office terminé, quitte la chapelle avec la Reine et tout l'important cortège de la Cour. Louise, sur la demande de l'évêque, est restée seule ; l'évêque l'admoneste et lui reproche sa conduite. Mais le charme de l'amour a opéré, et le Roi, qui arrive, n'a nulle peine à obtenir l'aveu qu'il espérait. Tout à coup une fenêtre s'ouvre : la Reine a tout entendu, elle contient néanmoins sa douleur.

Au 3^e acte, c'est déjà l'expiation pour Louise : le Roi cherche d'autres amours. Louise se reproche sa coupable passion ; mais elle n'est pas au bout de son calvaire ; la voilà obligée de parer sa rivale, Athénaïs, de lui servir de camériste au moment où cette dernière s'en va à un rendez-vous que lui a fixé le Roi. Athénaïs

est à peine entrée dans une chambre voisine, que le Roi arrive ; dans l'obscurité il prend Louise pour Athénaïs ; il implore le pardon de sa faute ; mais Louise, à qui il n'en fallait pas tant pour ne se savoir plus aimée, lui refuse son amour ; elle veut mériter la paix éternelle que l'évêque lui refusait.

Au 4^e acte elle prend le voile dans la chapelle des Carmélites. La scène est imposante en son appareil funèbre. Au moment où Louise prononce ses vœux, une femme s'approche d'elle et vient lui apporter le pardon : c'est la Reine, reine sans roi, elle envie le sort de la Carmélite que rien ne rattache plus au monde.

Sur ce sujet varié en ses effets qui vont de la grâce jusqu'à l'émotion la plus poignante, M. Catulle Mendès a ciselé des vers lyriques qui ont le grand mérite de laisser quelque chose à dire au musicien. Ces vers attendent la musique, ils l'évoquent, ils la compléteront comme ils seront complétés par elle. Et tout cela est très « dix-septième siècle », à tel point que M. Catulle Mendès a enchaîné dans une de ses scènes une poésie de Benserade et au 3^e acte un sonnet de Corneille, et qu'on ne voit pas la soudure, tant la reconstitution littéraire et sentimentale du grand siècle est délicieusement exacte.

M. Raynaldo Hahn, qui est né à Caracas (Vénézuela) le 9 août 1875, est un Parisien. Ceci n'est pas un paradoxe, comme on pourrait le croire. Être Parisien veut dire qu'on est quelqu'un à Paris et surtout dans le Paris des salons, dans le Paris mondain. M. Raynaldo Hahn a cette bonne fortune de voir ses mélodies sur bien des pianos, d'entendre ses romances dans toutes les maisons où l'on chante. Il est élégant, il a l'allure svelte d'un ténor qui jouerait le rôle du duc de Mantoue dans *Rigoletto*, il a du talent ; et voilà pourquoi Paris l'a adopté comme un de ses enfants. Il est, du reste, depuis longtemps enfant de Paris. Fils d'une mère hollandaise et d'un père allemand, il fut amené à l'âge de trois ans en France. Il n'a plus que son nom qui décèle une origine exotique ; et il faut qu'il veuille bien vous réciter un fragment de son extrait de naissance pour que l'on puisse croire qu'il est un étranger.

Le jeune Raynaldo Hahn manifesta son amour de la musique à l'âge où d'autres marmots ont à peine troqué la culotte contre la robe ; à huit ans il composait une petite valse pour piano. La carrière d'enfant prodige souriait peu aux parents de Raynaldo Hahn pour leur fils. On ne chercha pas cependant à contrarier sa vocation. Dès qu'il eut manifestement donné la preuve du peu de goût que lui inspiraient d'autres études et de l'invincible attrait qu'exerçait sur lui la musique, on lui permit d'entrer au Conservatoire.

Raynaldo Hahn avait trouvé sa voie ; et encore aujourd'hui il ne parle de la vieille maison du faubourg Poissonnière qu'avec joie et émotion. Il y entra à l'âge de douze ans ; il y obtint une 3^e médaille de piano préparatoire en 1888, une 3^e médaille de solfège en 1890, et un premier accessit d'harmonie en 1891. Mais s'il ne fut pas le premier dans ses différentes classes, il n'en aimait moins le Conservatoire, à tel point qu'après en être sorti puisqu'il n'avait eu qu'un 1^{er} accessit d'harmonie, il continua à fréquenter la classe Massenet. Fauré, Th. Dubois, Massenet, furent ses professeurs ; mais celui qui fut pour lui le dieu, ce fut Massenet ; c'est avec une reconnaissance quasi lyrique que M. Raynaldo Hahn évoque le souvenir des heures passées auprès du maître, auprès de ce grand charmeur.

Le bagage musical de M. Raynaldo Hahn est déjà assez sérieux : nous eûmes de lui à l'Opéra-Comique, en 1898, l'*Ile du Rêve*, qui fut une des premières œuvres

jouées par le nouveau directeur, M. Albert Carré. On ne connaît de lui qu'un seul morceau symphonique, la *Nuit bergamesque*, qui fut exécutée avec assez de succès aux concerts Colonne en 1899. Je ne m'attarderai pas à citer la quantité de romances et de mélodies sorties de la plume du jeune compositeur ; je risquerais de passer pour un catalogue d'éditeur. M. Raynaldo Hahn a cependant en ses cartons de nombreux poèmes symphoniques, tels que le *Jardin de Bérénice*, qui lui fut inspiré par le livre de Maurice Barrès ; des *Paysages bretons*, et d'autres paysages encore ; car M. Raynaldo Hahn note toutes les impressions qu'il ressent dans tous les pays où il vagabonde.

M. Raynaldo Hahn est, on le voit, un jeune musicien, qui porte avec lui l'atroce tunique de Nessus de succès obtenus avec des mélodies pour femmes du monde. Il serait pourtant injuste de lui dénier un certain souffle, mais souffle court, et un vif sentiment de la couleur locale. Mais il ne s'est pas assez livré à sa propre inspiration et il a trop laissé ouverte la fenêtre aux ressouvenirs. Sa partition, elle aussi, est un salon où se sont donné rendez-vous des phrases très connues, qui coudoient des contours mélodiques très archaïques et portant perruque.

Aussi ne faut-il pas prendre M. Raynaldo Hahn pour un novateur, mais plutôt pour un collectionneur. Ce n'est pas non plus un imitateur servile ; il triture, il broie très habilement dans sa palette orchestrale, non pas ce qu'il emprunte aux autres, mais le bien d'autrui qu'il n'est pas assez énergique pour bannir de chez lui. Point de leitmotiv ou presque pas ; ce sont plutôt des « aspects musicaux » dont il revêt ses principaux personnages. Au surplus, une habileté indéniable dans le pastiche (la comédie-ballet semble être du temps) et un sens tout à fait aigu de l'orchestration. M. Raynaldo Hahn sait son métier ; il n'est pas besoin d'ajouter qu'il est l'élève de Massenet.

Aussi les jolies phrases de son maître et d'autres maîtres ont-elles été chaleureusement accueillies dans la *Carmélite*. On a fait fête au joli duo du Roi et de Louise au 2^e acte, qui débute par un thème « d'emballement du Roi », voisin du rythme d'*Espana*, et se termine par quelques mesures très schumannesques ; mais ne disons pas trop de mal de ce duo qui a du souffle. Ça et là des chansons anciennes que nous verrons entr'ouvertes sur tous les pianos cet hiver et d'autres hivers encore. Le dernier acte est d'une belle tenue musicale ; une fugue, trois canons superposés pendant que la novice est amenée, un *De profundis* entrecoupé de sanglots de violoncelles, un tutti qui rappelle un peu Haendel, et enfin un apaisement orchestral très évocateur de la paix claustrale qui va régner après cette terrible cérémonie ; toute cette fin de la *Carmélite* dénote que M. Raynaldo Hahn sait aussi avoir du tempérament.

Des décors exquis, des costumes merveilleux en leur somptueuse exactitude, une mise en scène de M. Albert Carré chaque fois plus prestigieuse, un orchestre dirigé à souhait par M. Messager, des interprètes tels que M^{lle} Calvé, qui a de l'attrait pour le public, quoiqu'elle ne soit en rien M^{lle} de La Vallière et qu'elle chante souvent... en marge du ton ; l'autorité de Dufrane (l'Evêque) et le style de M^{lle} Marié de l'Isle (la Reine), ont charmé, pris, saisi le public ; la *Carmélite* est un spectacle divers où il y a à regarder après qu'on a entendu. C'est en somme une œuvre qui soulèvera des discussions et conquerra le succès.

Le baromètre musical.

Je reprends, au point où je l'avais laissé dans le dernier numéro, l'exposé des recettes effectuées à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. On n'en méconnaîtra pas l'importance. Il ne suffit pas cependant de donner au lecteur sérieux des documents: il faut lui rappeler les règles élémentaires de la critique, c'est-à-dire la façon dont il faut user des documents, et les interpréter. En lisant le tableau ci-dessous, on ne doit pas oublier: que certaines représentations sont populaires, ou à *prix réduits*, que d'autres sont les soirées *d'abonnement*, où une partie de la recette est assurée, alors même que les places correspondantes ne seraient pas occupées, que d'autres doivent en grande partie le chiffre élevé qui les représente à un grand artiste de passage (Van Dyck, de Reszké, etc...); enfin, il faudrait tenir compte de ce fait: toutes les fois que le temps est défavorable (pluie, gelée, neige, excès de chaud ou de froid, brouillard, etc...), infailliblement, la recette — aussi sensible que la Bourse l'est à la politique — s'en ressent. On voit combien il serait imprudent de tirer de nos chiffres des conclusions trop précipitées sur la hausse ou la baisse des réputations artistiques. Cette réserve faite, il n'en convient pas moins de les examiner avec soin.

THÉATRES	PIÈCES PRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	<i>Lohengrin.</i>	19 novembre	17185 fr. 76
	<i>Les Huguenots.</i>	21 —	15332 fr. 41
	<i>La Valkyrie.</i>	22 —	16751 fr. 00
	<i>Les Barbares, Bacchus</i> (1 ^{re}).	26 —	12237 fr. 26
	<i>Les Barbares, Bacchus.</i>	28 —	13683 fr. 41
	<i>Rigoletto, Bacchus.</i>	1 ^{er} décembre	14173 fr. 41
	<i>Les Huguenots.</i>	3 —	14160 fr. 26
	<i>Roméo.</i>	5 —	13946 fr. 91
	<i>Rigoletto, Bacchus.</i>	6 —	12082 fr. 50
	<i>Don Juan.</i>	8 —	12880 fr. 91
Opéra-Comique	<i>Faust.</i>	10 —	16357 fr. 26
	<i>Louise.</i>	18 novembre	5679 fr. 50
	<i>Mme Dugazon, la Vie de Bohême.</i>	19 —	3143 fr. 50
	<i>Le Médecin malgré lui, Cavalleria.</i>	20 —	8938 fr. 50
	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	21 —	4939 fr. 50
	<i>Le Médecin malgré lui, Cavalleria.</i>	22 —	9481 fr. 50
	<i>Mignon.</i>	23 nov. matinée	7436 fr. 50
	<i>Lakmé.</i>	23 nov. soirée	4533 fr. 00
	<i>Cavalleria.</i>	24 novembre	5595 fr. 50
	<i>Mme Dugazon, la Vie de Bohême.</i>	25 —	3455 fr. 50
	<i>Louise.</i>	26 —	5651 fr. 50
	<i>Le Médecin malgré lui, Cavalleria.</i>	27 nov. abonn ^t .	9348 fr. 50
	<i>Mireille.</i>	28 novembre	4270 fr. 50
	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	29 —	7646 fr. 00
	<i>Lakmé, les Noces de Jeannette.</i>	30 nov. matinée	8569 fr. 00
	<i>Carmen.</i>	30 nov. soirée	6147 fr. 50
	<i>Cavalleria (M^{me} E. Calvé).</i>	1 ^{er} décembre	9064 fr. 50
	<i>Manon.</i>	2 —	6393 fr. 50
	<i>Le Roi d'Ys.</i>	3 —	3637 fr. 50
	<i>Mme Dugazon, la Vie de Bohême.</i>	4 —	5716 fr. 00
	<i>Louise.</i>	5 —	4691 fr. 00

THÉATRES	PIÈCES PRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	<i>Les Barbares, Bacchus.</i>	12 décembre	13255 fr. 91
—	<i>Salammbô</i> (prix réduits).	13 —	10819 fr. 00
—	<i>Bacchus, les Barbares.</i>	15 —	10856 fr. 95
—	<i>Paillassé, Bacchus.</i>	17 —	14234 fr. 26
Opéra-Comique	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	6 —	6384 fr. 00
—	<i>La Fille du Régiment, le Médecin malgré lui.</i>	7 déc matinée	6819 fr. 00
—	<i>Manon.</i>	7 déc. soirée	4964 fr. 50
—	<i>Mignon.</i>	8 déc. populaire	3851 fr. 50
—	<i>Le Maître de Chapelle, la Vie de Bohême.</i>	10 décembre	3157 fr. 00
—	<i>Louise.</i>	11 —	6958 fr. 00
—	<i>Carmen.</i>	12 —	5548 fr. 50
—	<i>Mireille</i> (abonnement).	13 —	7557 fr. 50
—	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	14 déc. matinée	5709 fr. 00
—	<i>Maître Wolfram, le Domino noir.</i>	14 déc. soirée	3512 fr. 00
—	<i>Maître Wolfram, Lakmé.</i>	15 décembre	6743 fr. 00
—	<i>La Carmélite</i> (première).	16 —	2213 fr. 00
—	<i>Manon.</i>	17 —	6203 fr. 50

Rappelons que le maximum est pour l'Opéra de 22.500 fr., et de 9.500 fr. pour l'Opéra-Comique.

Une chanson française du XVI^e siècle

La Bibliothèque nationale de Turin possède des manuscrits en notation proportionnelle : je veux traduire ici une petite chanson française à trois voix, dont le caractère et la valeur esthétique me semblent dignes de nos études. Elle appartient à un *Recueil de 50 compositions de musique sacrée et profane, contenant des Messes, des Motets, des Madrigaux français, des Psaumes*. Le manuscrit se trouve catalogué sous la rubrique « Qm. III. 59 » : c'est un petit livre du XVI^e siècle, de 99 pages, dont la première et la dernière se sont perdues : les dimensions sont de mm 200 × 274 : le papier, endommagé en quelques endroits, ne présente pas toutefois de difficultés à la lecture, comme on pourra s'en convaincre par la photographie ci-jointe.

Le texte est le suivant :

Jay beau huer (1) avant que ben hauoyr
De celle la que plus a mon gre vault.

J'ay pour elle maint dolereulx assau't
Que point ne croyt je l'apercoy de voyr.

Je ne Luy puys pour or ne pour avoyr
Faire entendant quar (2) sy fayre le fault.

Jay beau huer.

Son dur courage je ne puys desmouvoyr,
Plus ni voy tout que de cryer bien hault,

(1) Crier.

(2) Faire entendre que...

Car je conoys que peu de moy luy chault :
 Elle le fet pour mieulx moy decepvoyr.
 Jay beau huer.

On ne connaît pas l'origine du manuscrit en question. Peut-être vient-il de la Bibliothèque ancienne des princes de Savoie. En effet, la Bibliothèque actuelle de Turin est l'œuvre du roi Victor-Amédée II, qui, en 1720, voulut faire construire le palais nouveau de l'Université ; à cette occasion il ajouta les

ay beau huer Avant q ben hauoy de celle la que plus
 a mon ge vauoy Jay poin elle mannt dolerentlx assaillt Que point ne croyt
 Je ne luy pris poin or ne poinz auroyt
 fayre entendant que jy fayre le fet fawist
 Je la foy de noye Jay Beau huer
 Jay Beau huer
 Son poin romage jen puyz de monnoy
 Plus m rooy fent q de rixer bien hault
 Car le conoys que peu de moy luy chault
 Elle le fet poin mieulx moy decepvoye
 Jay Beau huer
 Jay Beau huer
 20

livres de sa Bibliothèque particulière aux livres de l'Université : ce qui pourrait bien expliquer l'origine du manuscrit, et le caractère varié des compositions qu'il renferme.

Peut-être aussi vient-il de quelque noble religieux du vieux Piémont. C'est au moins une supposition logique, puisqu'à la page 38 on lit : *Ex libris Fratris Brixiani taparelli Religiosi stapharde.* Ce pourrait bien être le recueil

d'un moine qui dans le silence des cloîtres chantait la gloire de son Dieu, sans oublier tout à fait les chants d'amour de sa jeunesse.

Dans ces petites pattes de mouches qui se pressent sur la « pattée », comme on appelait la portée jusqu'au XVIII^e siècle (1), on peut suivre à l'aise le système autour duquel se sont fatigués tant de savants. Notre anonyme, en adoptant le temps imparfait, nous a voulu faire grâce du trompe-l'œil des divisions ternaires : sachons-lui gré de la chose, et voyons ce que le passé nous enseigne.

Nous y voyons le signe \mathbb{E} , que les écrivains de la Renaissance avaient reçu des anciens maîtres du moyen âge. Jean de Vaerwaere, mieux connu sous le nom de Ioannes Tinctor, écrivait dans la seconde moitié du XV^e siècle : « *Circulus est signum quantitatis temporalis : qui aut perfectus aut imperfectus est. Circulus perfectus est signum temporis perfecti ; circulus imperfectus est signum temporis imperfecti ; qui ab aliquibus semicirculus dicitur* » (2).

Il est presque inutile de dire que le temps imparfait n'est autre chose que notre mesure binaire, par opposition à la mesure ternaire, « dérivée de la Trinité, c'est-à-dire du Père, du Fils et du Saint-Esprit, où réside la perfection suprême (3). »

Nous y voyons encore des groupes de notes étroitement liées les unes aux autres, dont la figure ne se rapporte nullement aux signes de la notation actuelle. Ce sont les « ligatures », dont la « perfection » et l'« imperfection » la « propriété » et l'« impropreté » changent la valeur. La notation proportionnelle, fille de l'ancienne notation carrée, se développa en lui empruntant les formes neumatiques dont elle usait encore. Alors, à partir du XII^e siècle, les ligatures devinrent l'une des parties les plus compliquées de la notation noire, et, par suite, de la notation blanche en question (4).

Nous pouvons nous arrêter sur les « points », qui sont employés dans cette

(1) Pour tracer la portée musicale sur le papier, on se servait autrefois d'une « patte » à quatre branches pour le plain-chant, à cinq pour la musique proportionnelle. Voilà l'origine du mot « patté ».

(2) « *Terminorum musicae diffinitorum, Joannis Tinctoris* » : per C. *Capitulum tertium* » : publié par LICHENTHAL, « *Dizion. e Bibliogr. della Musica* », Milano, 1826, t. III, 267 ; par BELLERMANN, « *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* », t. I, 95.

(3) « *Ars perfecta in musica magistri Phil. de Vitriaco* » ; COUSSEMAKER, « *Scriptores de musica medii aevi* », III.

(4) On peut étudier la notation proportionnelle dans les traités des anciens, dans les grandes histoires de la musique, dans les œuvres des modernes. Pour les origines de la notation, v. GERBERT M., « *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* », 1784 ; COUSSEMAKER CH., « *Scriptores de musica medii aevi* », 1866-1876 ; ARON P., « *Toscanello in musica* » ; GAFORI, « *Angelicum ac divinum opus musice* » ; ZARLINO, « *Istituzioni harmoniche* ».

Pour l'histoire, v. BURNEY, HAWKINS, AMBROS, FÉTIS, FORKEL. Le cinquième volume de l'œuvre de FÉTIS, le 2^e et 3^e de l'histoire d'AMBROS peuvent être utiles.

V., parmi les modernes, les ouvrages de BELLERMANN, « *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV u. XVI Jahrhundert* », 1858 ; JACOBSTHAL, « *Die Mensuralnotenschrift des XII u. XIII Jahrhunderts* », 1871 ; RIEMANN, « *Studien zur Geschichte der Notenschrift* », 1878 ; « *Notenschrift und Notendruck* », 1897 ; GEVAERT, « *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* », 1875-1881 ; PIRRO, « *De la notation proportionnelle* » (*Tribune de Saint-Gervais* 1895, nos 3, 4, 5).

notation. Dans les temps plus reculés, nous voyons les maîtres se complaire dans la classification d'un système très compliqué de points ; mais déjà dans le courant du xv^e siècle la théorie vient de les réduire à trois : le point d' « addition », le point de « perfection », le point de « division », qui peut aussi être point d' « altération ». Avec tant de points on pourrait écrire bien des lignes : mais dans le temps imparfait de notre manuscrit, le point placé à la droite d'une note l'augmente seulement de la moitié de sa valeur. C'est le « punctum additionis », que notre notation moderne a conservé (1).

Plus intéressants sont les signes noirs que l'on voit dans quelques endroits du manuscrit. A l'exception des petites valeurs, telles que les « semi-minimes » et les « croches », tout signe noir doit être calculé suivant les règles du « color », par lesquelles toute brève ou semi-brève noircie, dans le temps imparfait, devient égale au signe de durée immédiatement inférieure, pointé. Ainsi la semi-brève noircie, devant une semi-minime, c'est une minime avec le point : par exception, si elle se trouve placée à la suite d'une brève noire, elle doit compter pour une simple minime (2).

L'origine de la couleur nous ramène aux premiers temps de la notation proportionnelle. Faute de mieux, on avait adopté la couleur rouge pour signaler aux chantres le changement de proportion, c'est-à-dire de mesure, dans la suite d'une pièce. Si au début était indiquée la proportion imparfaite, les signes notés en rouge se chantaient en mesure ternaire, ou bien parfaite ; au contraire, si la mesure parfaite s'érigait en règle, par exception les notes rouges étaient interprétées suivant la proportion imparfaite.

Ce système devait créer bien des difficultés aux chantres, dont Tinctor en 1475 avait écrit :

Musicorum et cantorum magna est differentia.
Illi sciunt, ipsi dicunt quæ componit musica.
Et qui dicit quod non sapit, reputatur bestia... (3)

Bientôt le système fut simplifié, et la couleur valut comme symbole de proportion imparfaite. Encore donna-t-on le nom de couleur, par opposition à la note noire ordinaire, soit aux signes rouges, soit aux notes blanches ; et dans le courant du xv^e siècle ce même nom désigna la note noire, tandis que la notation blanche était devenue d'usage universel.

(1) « Nos tantum tres ponimus punctos, cum antiqui sex posuerunt... Punctus additionis est simulatio notæ ad latus. Hic idem punctus canitur, et semper habet medietatem suæ præcedentis, circa quam ponitur, deservitque omnibus prolationibus, temporibus et modis ». ADAMI DE FULDA, « Musica », pars tertia, caput VIII v. GERBERT, « Scriptores », III, 362.

(2) ARON, « Toscanello in musica », livre I, chap. xxxvi, « De la figura semi breve piena » ; ZARLINO, « Istituzioni harmoniche », t. III, chap. LXIX ; GAFORI, « Angelicum ac divinum », etc., « Tractatus quintus », chap. vi.

(3) « Des musiciens aux chantres, grande différence. Les uns savent, et les autres disent la composition musicale. Et dire ce qu'on ne sait, c'est le fait d'une bête. »

« Terminorum musicæ diffinitorium Joannis Tinctoris » : per M. Capitulum xi.

CHANSON FRANÇAISE A TROIS VOIX

Transcrite en notation moderne
et réduite au clavier.

ALTO

TÉNOR

BASSE

RÉDUCTION

la que plus a mon gre

vault

J'ay pour el-le maint dou-

A musical score for a French song from the 16th century, featuring three staves of music with French lyrics. The lyrics are as follows:

le- reulx as- sault Que
point ne croyt je la per-
coy de voyr.

The music consists of three staves, each with a basso continuo line at the bottom. The top two staves are soprano and alto voices. The music is in common time, with a key signature of one flat. The notation uses early musical notation with note heads and stems. The lyrics are placed above the music, corresponding to the vocal parts.

Si maintenant nous bornons notre examen à la petite partition, il est bien facile d'entrevoir dans les formes surannées l'œuvre d'un maître. Le dessus, ou « soprano », ou « discantus », se renferme dans l'étendue d'une octave, où le registre grave des chantres se trouvait plus à son aise. La partie moyenne et la basse se croisent librement; le caractère polyphonique de la composition donne à chaque partie l'allure la plus libre, et ne permet point de classer dans l'une ou dans l'autre des voix la mélodie prépondérante. C'est bien le cachet d'une œuvre conçue dans la période de la polyphonie absolue : c'est un signe nouveau de l'antiquité du manuscrit.

Dr LOUIS-ALBERT VILLANIS.

L'origine des proses

Le Dr Wagner a été l'hôte de notre Revue (1): c'est donc une simple courtoisie de rendre son séjour parmi nous plus agréable en l'entretenant des questions qui lui sont familières, d'autant surtout que notre sympathique collaborateur est le premier à nous y convier.

Déjà, dans son livre sur les *Origines et le développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge* (2), une seconde fois ici même, le Dr Wagner a émis cette idée que les proses sont de provenance byzantine et que l'attribution traditionnelle qui en est faite manque de fondements sérieux.

La thèse est nouvelle et hardie: son auteur lui-même s'en rend peut-être compte, puisqu'il invite ses lecteurs à la discuter. La question nous semble en effet d'autant plus intéressante que nous sommes nous-même personnellement convaincu de l'influence du chant byzantin sur le chant de l'Eglise latine, mais seulement en certains siècles, en certaines régions et dans une certaine mesure. D'une façon générale, l'influence d'une théorie musicale sur une autre en pays étranger est un sujet infiniment délicat, pour lequel il ne faut point désunir la critique du bon sens, comme il faut se garder des généralisations brutales. Nous acceptons donc le principe de réminiscences byzantines dans le chant latin; mais, au contraire du Dr Wagner, nous ne croyons pas que cette influence, sensible par ailleurs, se soit manifestée dans les proses latines du IX^e siècle.

Examinons un à un les arguments proposés par notre collaborateur à l'appui de sa thèse.

1^o « Dans toute la poésie latine liturgique, telle qu'elle s'est développée dès le temps de saint Ambroise, au IV^e siècle, il n'existe aucune forme poétique qui puisse être comparée aux séquences ou mise en parallèle avec elles. »

C'est vrai, mais qu'importe? Cette constatation prouve simplement que l'évolution des genres, dont le Dr Wagner semble se réclamer, est une loi qui comporte des exceptions, et qu'une prose est une prose, comme une hymne est une hymne, comme un psaume est un psaume. Il y aurait encore lieu de surprise pour notre collaborateur, si, regardant plus avant dans l'histoire du chant liturgique, il s'étonnait d'y trouver les offices rimés, les motets, les fan-

(1) *Revue d'hist. et de critique musicales*, 2^e année, n° 7.

(2) Fribourg, in-8, 1901, p. 256 et ss.

taisies polyphoniques du xiv^e siècle et tant d'autres manifestations littéraires de l'initiative humaine.

2^o « La manière traditionnelle d'expliquer l'origine des séquences est sujette à beaucoup d'objections, dont la principale est qu'elle fait tomber du ciel un nouveau genre de poésie. »

Or, s'il y a beaucoup d'objections à faire à la thèse traditionnelle sur l'origine des proses, le Dr Wagner ne nous en présente qu'une seule. Ce nouveau genre de poésie tomberait du ciel, nous dit-il. L'objection, sous cette forme, est peu sérieuse. Il faut sans doute entendre par là qu'un moine a tiré de son propre fonds une forme nouvelle de poésie liturgique. Est-ce chose si rare dans l'histoire littéraire? Combien de fois, à tort ou à raison, depuis Sapho jusqu'à tel petit poète du xviii^e siècle, trouvons-nous l'attribution d'une forme nouvelle à une individualité de la littérature?

Le moine normand qui a mis des paroles sous la séquence alléluia-tique, a fait preuve de bon sens, simplement. Notker, qui a perfectionné ce procédé, qui a adapté à une règle poétique le génie de la langue de son temps, le latin vulgaire, a fait œuvre d'artiste. Il ne pouvait cependant pas composer des hymnes métriques, lui qui écrivait pour la foule pieuse, mais ignorante: le sentiment de la quantité prosodique était mort depuis longtemps pour le peuple. Seul, l'accent tonique animait le latin et pouvait servir de fondement à un art poétique populaire au ix^e siècle. Rien de plus naturel, de moins miraculeux que le procédé qui a engendré les proses: tellement naturel, si peu miraculeux même, qu'à Byzance, la même cause a produit le même effet. L'accent, dès le iv^e siècle, a remplacé la quantité dans la poésie byzantine et une versification tonique a peu à peu supplanté la métrique ancienne. A Byzance comme à Saint-Gall, nous nous trouvons en présence d'une réaction de la langue vulgaire sur la versification. C'est un fait bien simple. Il y a concordance, et non filiation. D'ailleurs, à la supposer vraie, l'explication du Dr Wagner ne fait que reculer la difficulté: au lieu que ce soit à Saint-Gall, c'est à Byzance que ce genre poétique est tombé du ciel.

3^o « Ce qui me paraît concluant, c'est que la structure poétique des premières séquences est absolument la même que celle de l'hymnodie byzantine. »

Il est vrai que la séquence sangallienne et l'hymnodie byzantine admettent toutes deux la forme strophique; il est vrai que toutes deux pratiquent un système de versification rythmique et tonique — nous venons de dire pourquoi, — mais, entre la prose du moyen âge et l'hymnodie byzantine, il y a une différence irréductible et fondamentale.

L'hymnodie byzantine a pour principe la répétition, syllabe par syllabe, accent par accent, de l'*hirmos*, c'est-à-dire de la strophe-type, inscrite en tête de la pièce. L'œuvre aurait-elle, comme cela se rencontre, cent ou cent cinquante strophes, toutes auront rigoureusement dans leur ensemble le même nombre de syllabes, les repos se reproduiront au même rang syllabique: chaque strophe enfin ramènera tous les accents rythmiques de l'*hirmos* au même rang syllabique.

La prose notkérienne, au contraire, est établie sur le principe de la *clausule redoublée*. Deux clausules identiques forment la strophe. Mais dans une prose, chaque strophe peut différer de la précédente, et toujours à chaque strophe est attachée une mélodie différente, tandis que dans l'hymnodie byzantine, la

mélodie de l'*hirmos* se répète indéfiniment, autant de fois qu'il y a de strophes.

Bref, deux différences fondamentales :

a) La strophe byzantine est une dans sa composition interne ; la strophe notkérienne repose toujours sur le principe de deux *clausules* accouplées.

b) La strophe-type byzantine se répète indéfiniment, ainsi que sa mélodie ; la strophe notkérienne peut changer chaque fois, son timbre mélodique change toujours.

4° « Nous pouvons prouver qu'au VIII^e et au IX^e siècle, il y a eu des musiciens et ecclésiastiques grecs dans l'empire des Francs ainsi qu'à Saint-Gall... »

C'est justement là ce qu'il faudrait prouver. Nous avons interrogé les sources de l'histoire carolingienne ainsi que les chroniqueurs byzantins, et nous n'avons trouvé que deux sèches mentions qui servent de références à deux faits connus par ailleurs. La première relate l'envoi fait en 757 par l'empereur de Constantinople au roi Pépin d'orgues, les premières sans doute que l'on ait vues en France ; le texte annalistique dit simplement : *uenit organa in Franciam (Annalium Petauianorum continuatio, ap. Pertz, SS. I, p. II; Annales Laureshamenses, id., p. 28; Annales Alamanici, id., ibid.; Annales Nazariani, id., p. 29; Annales Sangallenses maiores, id., p. 74; Annales Lauristenses, id., p. 140; cf. également EINHARD, id., p. 141).*

La seconde mention qui soit faite de la venue en France de musiciens byzantins est un texte du moine de Saint-Gall, au livre II des *Gesta Karoli* (Pertz, SS. II, p. 751.) Il s'agit de Grecs qui ont été envoyés de la cour de Charlemagne : « *Adduxerunt etiam idem missi omne genus organorum...* »

Et c'est tout. C'est même peu pour conclure à une influence sérieuse de la musique byzantine, d'autant que l'on ne nous dit pas que ces envoyés aient été à Saint-Gall ; nous savons même que les premiers ont été reçus à Compiègne. Il est venu en France à cette époque des ambassadeurs, des commerçants grecs, mais avec des préoccupations autres sans doute que la divulgation de l'*Octoëchos* en Occident. Aussi nous serions personnellement très reconnaissant au Dr Wagner de vouloir bien développer par des faits précis et des références aux sources une affirmation par lui deux fois répétée. La question est intéressante et mérite d'être élucidée.

5° « Enfin, le mot *sequentia* est la traduction d'un terme musical grec, ἀκολουθία. »

Il est vrai que *sequentia* est bien, comme sens général, la traduction du substantif formé sur le verbe ἀκολουθῶ, accompagner, suivre.

Qu'est-ce exactement, que la *sequentia* des manuscrits liturgiques ? Léon Gautier (1) : le définit « un terme uniquement musical qui désigne scientifiquement les neumes alléluiatiques, la queue, la *sequela τοῦ Alleluia*. Le mot *prosa*, au contraire, signifie les paroles qui ont été un jour placées sur ces vocalises. »

Qu'est maintenant le terme byzantin ἀκολουθία ? Du Cange nous répondra en le définissant *preces ipsae et officia ecclesiastica* (2). C'est donc un mot à sens très large. La liturgie, c'est ἀκολουθία ; les vêpres, c'est ἀκολουθία, c'est tout office, toute cérémonie où le peuple est convoqué. Goar nous explique le sens : *Quod eorum partes bene disposito et ordinato nexu inter se cohoreant seque consequantur*. Du Cange nous donne un exemple tiré des *Inuectiuae in Armenios* d'Isaac :

(1) *Adam de Saint-Victor*, 3^e éd., 1894, p. 292.

(2) *Glossarium mediæ et infimæ grecitatis*, Lyon, 1688.

καὶ ψάλλουσι Εὐαγγελισμοῦ ἀκολουθίαν. Il s'agit là de la procession à l'ambon et du chant de l'Evangile ; c'est l'ensemble des cérémonies de cette partie de la messe grecque ou arménienne. Mais on ne chante pas d'*hirmos* pour cela. Ἀκολουθία n'est donc point un terme proprement musical, *sequentia* en est un (1).

Il serait préférable pour la thèse du Dr Wagner de faire de la véritable critique historique et d'étudier en historien ce que vaut le témoignage de Notker. Ce travail a été fait déjà. Aussi nous nous contenterons de signaler un fait qui fortifie singulièrement le crédit de Notker. Il y a dans les sources de l'histoire carolingienne un chroniqueur dont on a tiré grand parti pour l'histoire même de Charlemagne. On le désigne du nom de *Monachus Sangallensis*, et sa chronique, composée entre 884 et 887, est intitulée *de gestis Caroli Magni libri duo*. Or, dès 1606, elle a été attribuée à Notker Balbulus ; depuis, bien que repoussée par Pertz, cette attribution a été soutenue de nos jours par MM. Zeppelin et Zeumer ; en outre, elle est admise par Wattenbach et repose surtout sur des ressemblances de style entre les œuvres authentiques de Notker et les *Gesta*. Le témoignage de Notker a donc peut-être une valeur historique.

Jusqu'ici nous n'avons donc en présence qu'un témoignage historique dont la valeur n'est point sérieusement contestée et une hypothèse qui n'est pas encore définitivement assise.

C'est dire que le débat est toujours ouvert, et que, si notre excellent collaborateur veut bien s'y intéresser encore, il aura beaucoup à dire, et nous, beaucoup à apprendre.

PIERRE AUBRY,
archiviste paléographe.

Lectures musicales.

M. Hubert Parry, au chapitre vi de son *Histoire de la Musique au dix-septième siècle* (2), étudie l'influence du goût français sur la formation de l'opéra en France. Il s'attache à mettre en lumière l'originalité de notre musique dramatique.

«... L'opéra français ne fut pas une simple contrefaçon des procédés italiens. Il présenta de tout temps des traits caractéristiques bien marqués et profondément nationaux. Il s'est formé et transformé sous l'influence de l'art et du goût français, mais il combina avec ces formes originales les méthodes que deux générations de compositeurs italiens venaient de développer. C'est ainsi que l'élément purement dramatique y est bien, en un sens, italien, et que le style des passages pathétiques rappelle Monteverdi ; mais les danses, la partie scénique, quelques-uns même des caractères principaux de la musique vocale, voilà qui est éminemment français.

(1) Le grec classique a le verbe ἀκολουθῶ, avec le sens primitif d'accompagner, de suivre, d'où les substantifs ἀκόλουθος, compagnon de route (la langue liturgique a le mot *acolythe*), et ἀκολουθία, cortège, suite. Le byzantin liturgique a conservé cette dernière forme. Sophocles (*Greek lexicon of the roman and byzantine periods*, Boston, 1870) traduit : *in the Ritual, office, order, prescribed form, formulary of devotion*. H. Estienne (*Thesaurus græcæ linguae*, éd. Didot, 1831) nous donne également : *in Ecclesia, officium, ceremonia, ritus, regula*.

Aucune de ces définitions n'a un caractère musical. Il en est de même de celles que donne à ce même mot M. L. Clugnet, dans son *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Eglise grecque* (Paris, 1895), p. 5.

(2) Signalé dans notre dernier numéro (*Publications nouvelles*).

«... C'est en France que fut résolu le problème des rapports immédiats de la mélodie avec les paroles. Tandis que l'école italienne se perdait dans ses formules convenues d'*arias* et de récitatifs, l'école française trouvait la première la réalisation déjà heureuse de l'idéal dramatique dans la déclamation des opéras de Lulli. Bientôt, sans se laisser dominer par les conventions du genre, elle allait, avec Rameau, acquérir une supériorité nouvelle, et, avec Gluck, arriver enfin à une solution plus achevée des problèmes complexes de la musique dramatique. Ainsi, les Français, qui avaient abordé le drame musical avec deux sortes d'éléments bien définis: les airs de ballet et les chansons, arrivèrent à leur première forme arrêtée d'opéra, en les combinant avec le type d'opéra créé par les Italiens.

« ... Perrin surtout semble avoir été un réformateur. Si on en juge par sa lettre au cardinal de la Rovera, il vit clairement comment on pouvait dépasser le goût italien. Les Italiens se sont contentés d'arranger des comédies écrites pour être débitées et non chantées. « On dirait du plain-chant et de ces airs de cloître que nous appelons des chansons de vielles », dit-il d'une façon assez étrange pour un abbé... Mais il ne nous reste rien de sa première pastorale, jouée en 1659. Nous savons seulement qu'en 1669, il obtint des lettres patentes de Louis XIV, et l'autorisation d'établir dans le royaume « des Académies d'opéra ou représentations musicales en langue française, sur le pied de celles d'Italie ». Son premier opéra connu fut *Pomone*, représenté avec succès le 19 mars 1671.

« ... Il appartenait à Lulli d'infuser dans l'opéra français l'élément dramatique et d'achever le développement du genre. Ce fut un des types les plus remarquables de « l'entrepreneur » à succès. Il amassa une fortune considérable, et c'est un phénomène psychologique étrange que cette combinaison d'un artiste et d'un homme d'affaires. La musique de ce « coquin ténébreux » est caractérisée précisément par des qualités de noblesse et de dignité, par un certain souffle et un art de l'expression qui impose. De ces qualités, une bonne partie sans doute est due à l'influence de la vie de cour. Lulli étudia et traduisit les goûts de la cour avec une finesse d'esprit très subtile. Et puis, quand le roi et la cour prenaient part aux ballets, il fallait bien que ceux-ci fussent d'un ton soutenu et poli, sans éclats bruyants ou bouffons.

« ... Tout le développement de la pièce témoigne chez Lulli un art très heureux d'éviter la monotonie, de varier les effets à chaque acte, et de mettre en relief les situations pathétiques. Dans le plan, très artificiel, se marque un effort pour faire l'unité entre les divers éléments dramatiques et scéniques. Chacun d'eux comportait en principe une forme musicale différente. Les ouvertures, les danses et le prologue veulent une musique qui chante pour elle-même ; mais la musique du drame ne doit parler que pour faire valoir le drame.

« ... En somme, Lulli l'emporte sur les Italiens par l'unité de l'ensemble, la variété du détail et surtout par un sens beaucoup plus sûr des effets dramatiques. C'est précisément cette importance donnée à l'élément dramatique, cette large part faite à l'expression vivante des sentiments qui allait permettre l'admirable développement de l'opéra français, tandis que les Italiens, enfermés dans l'art des vocalises, négligeant tout ce qui est intérêt dramatique et humain, rejetaient les conditions mêmes de l'art dramatique et de toute espèce d'art.

« Après Lulli, Charpentier, à son tour, voulut se dégager des entraves de la tradition et infuser une nouvelle vie à l'opéra. Musicien achevé, plus que Lulli même, il était doué d'un sens dramatique supérieur. Il avait aussi un instinct plus sûr et une science plus complète des effets de l'orchestre. Ce qui causa son échec, ce furent précisément ses efforts pour exprimer avec plus de force et de vérité les passions dramatiques. L'introduction de ces peintures sincères de sentiments humains mettait en relief le caractère artificiel et ridicule des scènes de ballet où des personnages allégoriques, le dieu de l'amour et son cortège de captifs, les démons de la vengeance et de la jalouse, venaient chanter et danser. A côté de tels hors-d'œuvre, tout développement dramatique sincère était impossible. Il y avait là une contradiction, un manque d'équilibre qui gênait les progrès du genre. Dans cet antagonisme entre l'élément dramatique et la mascarade, le principe de la mascarade devait-il triompher ? ou bien le véritable génie du drame allait-il assujettir tous les ornements accessoires, supprimer les ornements inutiles et faire du ballet une partie utile, importante de l'action ? Le dix-huitième siècle résoudra seul ce problème. Le dix-septième avait été marqué par la transformation des mascarades sous l'action combinée de l'influence italienne et du caractère dramatique de la musique française. Il en était sorti une forme très artificielle d'opéra, dont Lulli fut vraiment le créateur, en s'inspirant fortement du goût de la cour. Il mit son empreinte sur tout le genre, dans le détail comme dans l'ensemble, sur le style, sur la structure. Ses successeurs surent polir et adoucir son style un peu maigre et rude, mais ils ne réussirent pas à développer le genre lui-même ni à dégager avec éclat leur personnalité. On s'obstina en vain à vouloir l'imiter et s'en tenir à des formules qu'il avait déjà épuisées à force de les développer toujours dans le même sens. »

Esthétique musicale.

LES IDÉES DE DARWIN.

La lecture des livres de Darwin est éminemment hygiénique pour un esprit français plus ou moins esclave de la rhétorique. On n'y trouve nul apprêt, aucun désir d'éblouir; on se sent en présence d'un sérieux ami de la vérité que le spectacle de la vie réelle intéresse plus que les constructions d'idées ou les effets de style. A chaque page, on est dans une atmosphère de loyauté.

Darwin a souvent parlé de la musique. Il la considère comme un développement des sons qu'émettent les animaux mâles, à la saison des amours, pour attirer et conquérir les animaux femelles. Le texte principal se trouve dans l'ouvrage intitulé *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, traduit de l'anglais par M. Moulinié en 1874. Le voici :

« La musique affecte toutes nos émotions, mais, par elle-même, elle n'excite pas en nous les émotions terribles de l'horreur, de la colère, etc. Elle éveille les sentiments plus doux de la tendresse et de l'amour, qui passent volontiers au dévouement. Elle éveille aussi en nous les sentiments du triomphe et de l'ardeur glorieuse de la guerre. Ces impressions puissantes et mélangées peuvent bien produire le sens de la sublimité. Selon la remarque du docteur Seemann, nous pouvons résumer et concentrer dans une seule note de musique une plus grande intensité de sentiment que dans les pages d'écriture. Il est probable que les oiseaux éprouvent des émotions analogues, mais plus faibles et moins complexes, lorsque le mâle luttant avec d'autres mâles fait entendre tous ses chants pour séduire la femelle. L'amour est de beaucoup le thème le plus commun de nos propres chants. Ainsi que le remarque Herbert Spencer, « la musique réveille des sentiments endormis dont nous n'aurions pas conçu la possibilité, et dont nous ne connaissons pas la signification »; ou, comme le dit Richter, « elle nous parle de choses que nous n'avons pas vues et que nous ne verrons jamais (1). » Réciproquement, lorsqu'un orateur éprouve ou exprime de vives émotions, ou même dans le langage ordinaire, on emploie instinctivement un rythme et des cadences musicales. Les singes se servent aussi de tons différents pour exprimer leurs fortes impressions, — la colère et l'impatience par des tons bas, — la crainte et la douleur par des tons aigus. Les sensations et les idées que la musique ou les cadences d'un discours passionné peuvent évoquer en nous paraissent, par leur étendue vague et par leur profondeur, comme des réversions mentales vers les émotions et les pensées d'une époque depuis longtemps disparue.

« Tous ces faits relatifs à la musique deviennent jusqu'à un certain point compréhensibles, si nous pouvons admettre que les tons musicaux et le rythme étaient employés par les ancêtres semi-humains de l'homme, pendant la saison des amours, alors que tous les animaux sont sous l'influence excitante des passions les plus fortes. Dans ce cas, d'après le principe profond des associations héréditaires, les sons musicaux pourraient réveiller en nous, d'une manière vague et indéterminée, les fortes émotions d'un âge reculé. Si nous nous rappelons que quelques quadrupèdes mâles ont les organes vocaux bien plus développés que les femelles, et qu'une espèce anthropomorphe peut employer toute une octave de notes musicales et presque chanter, il n'y a rien d'improbable à soutenir que les ancêtres de l'homme, mâles ou femelles, ou tous deux, ayant d'avois acquis la faculté d'exprimer leurs tendres sentiments en langage articulé, aient cherché à

(1) Voy. l'intéressante discussion sur *l'Origine et la fonction de la musique*, par M. Herbert Spencer, dans ses *Essays*, p. 359, 1858, dans laquelle l'auteur arrive à une supposition exactement contraire à la mienne. Il conclut que les cadences employées dans un langage ému fournissent la base d'après laquelle la musique s'est développée, tandis que je conclus que les notes musicales et le rythme ont été en premier lieu acquis par les ancêtres mâles ou femelles de l'espèce humaine pour charmer le sexe opposé. Des tons musicaux s'associant ainsi fixement à quelques-uns des sentiments passionnés les plus énergiques que l'animal puisse ressentir, sont donc émis instinctivement ou par association, lorsque le langage a de fortes émotions à exprimer. Pas plus que moi, M. Spencer ne peut expliquer d'une façon satisfaisante pourquoi les notes hautes ou basses servent à exprimer certaines émotions, tant chez l'homme que chez les animaux inférieurs. M. Spencer ajoute une discussion intéressante sur les rapports entre la poésie, le récitatif et le chant.

le faire au moyen de notes musicales et d'un rythme. Nous savons si peu de chose sur l'usage que les quadrumanes font de leur voix pendant la saison des amours, que nous n'avons presque aucun moyen de juger si l'habitude de chanter a été acquise en premier lieu par les ancêtres mâles de l'humanité ou bien par les ancêtres femelles. Les femmes sont généralement pourvues de voix plus douces que les hommes, et, autant que ce fait peut nous servir de guide, il nous autorise à penser qu'elles ont été les premières à acquérir les facultés musicales pour attirer l'autre sexe (1). Mais, si cela est arrivé, il doit y avoir fort longtemps, et bien avant que les ancêtres de l'homme fussent devenus assez humains pour apprécier et ne traiter leurs femmes que comme des esclaves utiles. Lorsque l'orateur passionné, le bard ou le musicien, par ses tons variés et ses cadences, fait naître chez ses auditeurs les émotions les plus vives, il ne se doute pas qu'il emploie les mêmes moyens que ceux dont, à une époque extrêmement reculée, ses ancêtres semi-humains se servaient pour réveiller mutuellement leurs passions ardentes, pendant leurs rivalités et leurs assiduités réciproques. »

A cette théorie, que je prie le lecteur de ne pas juger trop légèrement, on peut opposer les raisons suivantes :

1^o L'opinion de Darwin est une pure hypothèse qui échappe à toute démonstration ;

2^o Darwin suppose que les femelles sont sensibles au chant des mâles et choisissent celui qui chante le mieux. Emettre une telle opinion, c'est attribuer arbitrairement aux animaux un sens esthétique et critique dont l'homme est certainement doué, mais dont nous ne savons pas si les bêtes sont également pourvues. Vous trouvez, vous, Darwin, que tel pinson chante mieux que tel autre, et vous croyez que tel autre oiseau est du même avis que vous : c'est une sorte d'anthropomorphisme à reculons ;

3^o L'animal n'a que le chant pour traduire (l'hypothèse une fois admise) les émotions de l'amour ; mais l'homme a un autre moyen : le langage articulé. On peut demander, par conséquent, comment il se fait que l'homme a continué à développer la musique, alors que le but poursuivi était plus facilement atteint par l'usage de la parole... S'il en est ainsi, c'est qu'il y a évidemment dans la musique autre chose que l'expression de l'amour sexuel. C'est cet *autre chose* que Darwin ne voit pas et ne paraît pas soupçonner ;

4^o La doctrine de Darwin est d'ordre extrêmement général et n'intéresse guère que les origines de la musique ; elle laisse entières les questions précises qui se posent à un observateur, et dont la principale est celle-ci : en quoi une phrase vraiment musicale se distingue-t-elle d'une suite de sons qui n'est qu'agréable à l'oreille ? Il n'est pas possible d'éliminer cette difficulté ; c'est celle qui nous préoccupe, et toute doctrine qui ne nous donne pas une réponse nette est au moins insuffisante.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Exercices d'analyse.

Plusieurs de nos lecteurs ayant manifesté le désir d'être associés à nos études, je me contenterai aujourd'hui de poser les questions suivantes :

A quelles remarques donnent lieu, au point de vue de l'harmonie :

1^o Le passage de l'*Etranger* cité plus haut (motif religieux, page 502) ;

(1) Voy. une discussion intéressante sur ce projet dans Höchel, *Generelle Morphologie*, II, p. 246, 1886.

2^o Ces accords tirés du prélude de *Pelléas* (voir l'étude parue à ce sujet dans notre précédent numéro) :



3^o Cette phrase du *Manfred* de Schumann, récemment exécuté au Nouveau-Théâtre :



Les meilleures réponses seront insérées avec les remarques qu'elles m'auront suggérées.

DAMON.

Correspondance de Lille.

Le *Morceau symphonique de Rédemption*, de César Franck, que nous a donné le 11 novembre la *Société de musique de Lille*, que M. M. Maquet a fondée, est un excellent exemple du style du grand maître français. C'est, il est vrai, une de ses premières œuvres ; on y pressent cependant le Quintette pour piano et instruments à cordes et l'admirable Quatuor à cordes. Ce beau fragment symphonique, formé de deux sujets résumant l'œuvre, l'un, phrase mélodique, calme voix de douceur et de pardon, l'autre vibrant et triomphal, montre nettement par la façon dont il est traité l'originalité exceptionnelle du compositeur.

Le thème mélodique tire un charme nouveau et unique de son rythme syncopé, de la continuité de sa ligne, dégagée de toute métrique connue, qui se dessine sur un fond aux modulations multiples et peu usitées, mais toujours voulues pour rendre plus expressif le chant. Tous les accidents qui semblent s'éloigner de la tonalité initiale de *ré* majeur ne sont que des moyens très étudiés en vue d'accuser le caractère, de renforcer le contour ou le trait de la monodie.

Cette union intime, indissoluble de la mélodie et de l'harmonie, ce visible effort pour arracher la phrase à toute servitude prosodique, ces dissonances hardies modulant le plus souvent en *piano* et en *diminuendo* sans suivre les règles de l'accentuation, tout cela donne à l'ensemble quelque chose d'immatériel, d'extra-humain et caractérise bien la technique et le style de C. Franck. Le deuxième

sujet, thème d'allégresse, montre, contrairement au précédent, une tonalité soutenue avec clarté, mais sans monotonie, un rythme très carré, une allure très franche dans laquelle se sentent nettement la barre et les temps forts de la mesure. Cet effet de contraste n'est peut-être pas bien original et nouveau, mais il fait bien saisir tout ce qu'il y a de personnalité et d'invention dans les riches développements du premier motif.

**

La Société de musique de Lille, fondée l'an dernier par M. Maquet, pour répondre au besoin d'art de ses concitoyens, a bien rendu le côté tendre, suave et doux du thème du Rédempteur et bien fait sonner la joie triomphale des élus.

Le succès a été très grand. M. Maquet, d'ailleurs, mérite tous les éloges, tant pour sa valeur de chef que pour son désintéressement artistique. Ayant une situation indépendante, il aurait pu vivre dans une agréable mais stérile oisiveté. Il ne l'a pas voulu et a compris que chacun, dans la mesure du possible, doit faire œuvre sociale.

Aidé dans son effort par M^{me} M. Maquet, il veut faire connaître au public les belles œuvres musicales, il veut « servir » l'art. Bien doué par la nature, actif, travailleur opiniâtre, ayant le don de conduire les masses, il a su réunir sous son bâton de chef 100 instrumentistes et 200 choristes qui, professionnels ou amateurs, animés du feu sacré, travaillent pour faire bien et exprimer dignement la pensée des maîtres.

C. Q.

Informations.

LA MUSIQUE ET LE BUDGET. — Voici, dans le budget de l'année 1903, les demandes qui sont faites au Parlement par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en ce qui concerne la musique (chapitres 15-18 du budget général) :

Conservatoire national. — 1^o Personnel :

Agents	Appointements par an	Montant de la dépense
1 directeur.	12.000 fr.	12.000
1 chef du secrétariat.		
1 sous-chef du secrétariat.	de 2000	
2 commis.	à 6000	14.900
1 bibliothécaire.		
1 sous-bibliothécaire.	de 1800	
1 conservateur du musée.	à 3.500 fr.	7 800
82 professeurs titulaires, chargés de cours et accompagnateurs.	de 600 à 3000 fr.	144 200
Salaires des gens de service.		14.300
		<hr/>
		Total : 193.200

2^o Matériel :

Pensions des élèves du chant et de la déclamation et encouragements.	24.000
--	--------

Succursales du Conservatoire et Écoles nationales de musique dans les départements.

Ecole de musique classique (bourses).	18.000
Succursales du Conservatoire.	171.500
Total :	189.500

Théâtres nationaux.

Concerts, sociétés, décentralisation artistique.

Association artistique.	15.000
Société des Nouveaux Concerts	15.000
Concerts populaires et sociétés musicales des départements.	28.000
Société nationale de musique.	2.000
OEuvres de décentralisation.	25.000
Total :	85.000

Les deux rapporteurs du budget des Beaux-Arts sont M. Deandrés au Sénat, et M. Simyan à la Chambre des députés.

On annonce qu'à la Chambre, les subventions aux théâtres officiels seront vivement attaquées. Tous les ans, la même opposition se produit, mais elle est rarement redoutable.

— En février prochain doit être représenté au théâtre de Monte Carlo *le Tasse*, de M. Eugène d'Harcourt. Est-ce M^{lle} Bréval, est-ce M^{lle} Grandjean qui jouera le rôle de Léonore? C'est encore une question.

— L'auteur de *Hänsel et Gretel*, M. Humperdinck, aura bientôt achevé son opéra comique *le Mariage forcé*, d'après la comédie de Molière.

— La neuf cent quatre-vingt-dix-neuvième représentation des *Huguenots* a eu lieu à l'Opéra, le 3 décembre. La millième sera célébrée au mois de février. Rappelons à ce sujet que la première a été donnée le 21 février 1836 avec la distribution suivante :

M ^{me} Dorns	Marguerite.
M. Nourrit	Raoul.
M. Levasseur	Marcel.
M ^{lle} Falcon	Valentine.
M ^{lle} Flicheux	Urbain.
MM. Derivis.	Nevers.
Serda	Saint-Bris.
Wartel	Boisrosé.

— M. Paty, qui a quitté récemment l'Opéra à la suite d'un dissensément regrettable avec M. Gailhard, a débuté avec succès à Toulouse, dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

— M. Fernand Le Borne, chef d'orchestre des concerts classiques de Nice, y a fait exécuter, le 22 novembre, une « symphonie dramatique » de sa composition, où se trouve dépeinte l'impuissance de l'artiste à réaliser son rêve.

— Le 27 novembre a été représentée à Strasbourg une comédie musicale en quatre actes, intitulée *Sancho*, paroles allemandes de F. Vogt, musique de J. Dalcroze, professeur au Conservatoire de Genève. Ce sujet, pittoresque avant tout, ne prête guère au lyrisme, et l'œuvre nouvelle, malgré les qualités de la musique et surtout de l'orchestre, ne semble pas appelée à une grande renommée.

— *Théâtre de Bordeaux*. — Récemment nous avons annoncé que M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, poursuivant l'œuvre de décentralisation qu'il a entreprise en conformité des votes du Parlement, venait d'attribuer une somme de cinq mille francs au Grand-Théâtre de Bordeaux, pour une œuvre musicale inédite : *Le Vieux de la Montagne*.

Ce drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux a été écrit de 1895 à 1898 par le compositeur, M. Canoby. Il avait été mis à l'étude à Paris, au Théâtre lyrique de la Renaissance, pour être joué au commencement de 1900.

Bien que d'origine presque légendaire, cette œuvre n'en est pas moins de conception très moderne. L'action se déroule autour du *Vieux*, ou seigneur de la montagne — Scheick-al-Djelal, — figure sévère et terrible, successeur de Hassan-bou-Sabbah, fondateur de la secte des Ismaéliens, à la fin du xi^e siècle, pendant les croisades.

C'est, en résumé, un drame intime et poignant où l'amour et l'amitié se disputent l'intérêt à travers des situations d'art très élevé.

Marseille. — M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'inviter M. Maréchal, inspecteur de l'enseignement musical, à lui adresser un rapport sur l'Ecole municipale de musique de Marseille que la municipalité désirerait voir transformer en Ecole nationale.

M. Maréchal se rendra donc très prochainement à Marseille pour étudier cette question.

L'Ecole de Marseille a eu jadis le caractère national. Sa municipalité ayant tenu à recouvrer sa liberté, l'Ecole avait repris un caractère exclusivement municipal. Mais les difficultés que rencontre le nouveau conseil pour faire face aux dépenses de toute nature qui lui incombent expliquent suffisamment le retour à l'état de choses ancien. Il y a à Marseille des éléments importants au point de vue musical qui paraissent justifier la demande du conseil municipal.

ECOLES NATIONALES DE MUSIQUE DES DÉPARTEMENTS. — *Amiens*. — M. Georges Bernard, professeur suppléant du cours de violoncelle à l'Ecole nationale de musique d'Amiens, a été nommé professeur titulaire en remplacement de M. Dulphy, décédé.

Nantes. — M^{me} Cosset-Aubineau a été nommée professeur titulaire de la classe de violon élémentaire à l'Ecole nationale de musique de Nantes, en remplacement de M. Lonati.

Abbeville. — M. Mathieu a été nommé à *titre définitif* professeur du cours supérieur de violon et alto.

Lyon. — MM. Couard et Lapret, anciens professeurs à l'Ecole nationale de musique de Lyon, ont été nommés professeurs honoraires audit établissement.

Lille. — M. Albert Rieu a été nommé professeur à l'Ecole nationale de musique de Lille, en remplacement de M. Schillio, décédé.

— La Société des Concerts (Conservatoire) donnera, le 25 janvier 1903, dans la salle du Conservatoire, une audition de la *Passion* de J.-S. Bach.

— ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *Paillassé*. — Nous n'avons pas à parler longuement du drame lyrique de Leoncavallo, récemment joué à l'Opéra. Constatons surtout le succès de cette représentation. Entre M. Gailhard et M. Nasi, ministre de l'Instruction publique en Italie, ont été échangés des télégrammes courtois et significatifs qui font rejouer quelque chose de ce triomphe sur deux nations amies...

L'œuvre de M. Leoncavallo n'a ni la fantaisie et la couleur qu'un Emmanuel Chabrier eût données à un pareil travail, ni l'éloquence coutumière de la bonne musique italienne ; mais elle a eu un excellent interprète, M. de Reszké, — grand artiste dont l'adresse égale le talent. La pièce est en deux actes et n'a point de ballet ; on en a cependant respecté la forme. Peut-être eût-elle paru plus à sa place, si on l'avait jouée à l'Opéra-Comique.

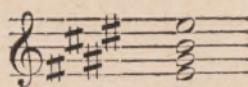
G.

Les concerts.

CONSERVATOIRE. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS. — Au lieu de donner, comme c'est trop souvent l'usage, quelques appréciations très générales sur les œuvres exécutées dans le mois de novembre et sur les éminents artistes à qui nous les devons, je me bornerai à une remarque très précise, et unique, en écartant toute autre appréciation. Le rôle de la critique n'est pas d'envelopper de formules vagues et arbitraires des impressions personnelles ; il consiste bien plutôt à maintenir toujours exacte, dans l'esprit des professionnels ou des amateurs, l'idée des œuvres consacrées, ou des règles qui doivent être suivies dans l'exécution de ces œuvres, et lorsqu'on s'en écarte, à le *prouver* clairement. J'ajoute que, quand il s'agit d'une Société comme celle des Concerts du Conservatoire, les moindres détails ont leur importance.

Je demande à M. Marty de régler avec soin *le degré de sonorité de certains instruments* qui, plus d'une fois, ont altéré le rapport exact qui doit les unir à des instruments connexes, et ont ainsi provoqué de véritables *incorrects d'ordre technique*.

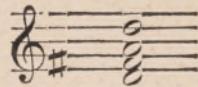
Déjà, à la fin d'une des pièces du *Songe d'une nuit d'été* (Mendelssohn), qui fut exécuté au commencement de novembre, j'avais constaté le fait suivant. Dans l'accord final (je cite de mémoire, mais peu importe la tonalité) :



les 2 *mi* sont donnés par les cordes, mais à peine entendus : le *sol* et le *si* sont

donnés par l'harmonie, mais écrasent à peu près complètement les deux autres notes. Cet effacement de la note fondamentale qui est comme la cariatide de l'accord a un inconvénient sur lequel je n'ai pas besoin d'insister : il transforme une cadence parfaite en cadence imparfaite : il suspend la conclusion de la phrase et lui donne un sens nouveau qui n'est pas dans les intentions du compositeur.

Dans la Symphonie de Mozart (*Jupiter*), exécutée les 7 et 14 novembre, j'ai eu le regret de constater pareillement que dans l'accord final



le *fa* dièse, donné par les cuivres, écrase tout le reste. La cadence entendue est donc encore une cadence imparfaite, laquelle est étrangère au style classique. Cette simple altération du degré d'intensité et d'une seule note change le style d'une œuvre et lui donne un caractère romantique.

Je sais bien qu'il est difficile aux musiciens groupés sur une scène de se rendre compte de l'effet qu'ils produisent au fond de la salle ; j'espère néanmoins que M. Marty voudra bien s'en préoccuper — n'est-ce pas une partie essentielle de son rôle ? — en recevant une fois de plus l'assurance de notre sincère admiration pour la grande société qu'il dirige.

H. I.

CONCERTS COLONNE. — 30 novembre. — M. Van Dyck a retrouvé devant le public des concerts parisiens le succès qu'il avait au temps déjà lointain des premiers concerts Lamoureux et des premières exécutions de *Tristan* à Paris. On l'a fort acclamé dans l'*Invocation à la Nature* de la *Damnation*. J'ai lu quelque part que, si ses autres morceaux (quatre fragments de Wagner) ont excité moins d'enthousiasme, cela tient à ce qu'il les chanta dans le texte allemand. Il faudrait l'en louer au contraire. Pour ma part, ce m'est une souffrance cruelle d'entendre chanter Wagner sur la plate prose de Victor Wilder ; je ne sais rien de plus insupportable, si ce n'est le charabia prétentieux d'Alfred Ernst. Wilder et Ernst ont traduit Wagner. Qui traduira Ernst et Wilder ? On loue l'exactitude de Ernst. — Oui, comme est exacte la version mot à mot d'un élève qui ne comprend rien au sens. Et que m'importe une servile exactitude de syllabes ? Le premier devoir d'un traducteur français est de parler français. Si vous ne pouvez me faire comprendre Wagner qu'en martyrisant la langue française, je vous abandonne Wagner, j'aime mieux ma langue, ô gué ! C'est aussi une œuvre d'art, et qui vaut bien les *Niebelungen*. Mais nous reviendrons à loisir sur cette question des librettistes. Aussi bien il ne s'agit pas seulement de Ernst et de Wilder, qui étaient de braves musiciens, et qui ont fait de leur mieux (ce qui est fait est fait) — mais de leurs successeurs, et aussi de cette curieuse espèce, toute récente, des compositeurs-poètes, dont il faudra bien enfin parler.

La vérité sur le concert de l'autre jour est plus simple. Si M. Van Dyck a été moins applaudi dans les *Maîtres chanteurs* que dans la *Damnation*, c'est qu'il a beaucoup moins bien chanté le premier morceau que le second. Il a du style, de la puissance, et cette déclamation accentuée, qui est sa caractéristique, depuis les plus anciens concerts Lamoureux ; mais sa voix est blanche, et n'a pas la souple grâce qui convient au rôle de Walther — le plus ingrat entre tous les rôles ingratis de Wagner (et Dieu sait qu'il y en a !). — Pour les mêmes raisons, je l'ai

applaudi de tout cœur dans le *Chant de la forge*, de Siegfried ; mais j'ai bien moins aimé le *Chant d'amour* de la *Walküre*. Il faut que je dise d'ailleurs — au risque de révolter beaucoup de nos lecteurs et lectrices — que je n'aime guère ce chant. Il est d'une prétention poétique qui détonne au milieu de cette sauvage évocation de l'humanité primitive. Il me semble voir brusquement un monsieur en habit noir, au milieu des fureurs de l'Iliade ou de la Bible. L'action s'arrête, on se tait, on fait cercle ; le poète de salon dit « des vers » ; et puis le drame reprend. C'est un fort joli morceau ; mais je ne le trouve pas sincère.

Bonne exécution de la *Symphonie en sol mineur* de Lalo et de la *Fantaisie hongroise* de Liszt, jouée par M^{me} Roger-Miclos. Compliments à M^{me} Roger-Miclos. Pour Liszt, nous dirons du mal de lui, une autre fois. On ne peut tout dire en un jour.

7 décembre. — 114^e audition de la *Damnation de Faust*, à l'occasion de l'anniversaire de naissance de Berlioz.

Salle comble. Enthousiasme frénétique. Je ne le plaisanterai point. J'y ai pris part. — On peut dire tout ce qu'on veut du manque de proportions de l'ouvrage, de son chaos, de ses énormes fautes de goût littéraire, et parfois musical : c'est un colosse. Je ne connais pas d'œuvre qui ait une abondance aussi extraordinaire d'invention. Je ne parle pas de l'éblouissement de l'orchestration, de la richesse du coloris : ce sont choses maintenant reconnues de tous. J'aime mieux noter des qualités aussi évidentes, et cependant discutées encore, ou niées chez Berlioz. D'abord, une intelligence profonde des passions : les trois grands monologues de Faust et les deux airs de Marguerite en font preuve. Nulle musique ne pénètre plus avant dans le cœur, nulle n'en suit plus exactement les plus subtils mouvements, et nulle pourtant n'est moins réfléchie, plus spontanée. C'est une intelligence qui vient, non de la tête, mais du cœur ; et c'est la plus grande de toutes. Etudiez le premier et le second chant de Faust (est-ce du récitatif ? est-ce du chant ?) ; avec quelle vérité ils s'exposent et se développent ! Nulle volonté apparente, et cependant on n'y pourrait rien changer. Il y a là une logique naturelle, qui est invincible. — Autre qualité supérieure chez Berlioz : la beauté. On parle de son imagination romantique ; on ne montre pas assez qu'il est, de tous les musiciens du XIX^e siècle, celui qui eut le plus peut-être le sens de la beauté plastique. Certaines de ses mélodies sont comme des statues grecques, comme le pur dessin de bas-reliefs antiques, comme les gestes harmonieux de belles filles italiennes. Qu'on pense au duo des *Troyens à Carthage*, à l'entrée d'Andromaque dans les *Troyens à Troie*, au duo de *Roméo*, au sommeil de Faust dans les prairies au bord de l'Elbe. Le romantisme extérieur de Berlioz ne doit pas faire illusion. Il y avait en lui une âme virgilienne ; et si son coloris vient de Weber, son dessin est souvent d'une suavité tout italienne. Wagner, qui est un torrent de passions et de volonté bien autrement puissant que lui, n'a jamais, au sens latin, de la beauté.

Pauvre Berlioz ! Sait-on quelle impression fit la *Damnation*, quand elle fut donnée, pour la première fois, à l'Opéra-Comique, le 6 décembre 1846 ? — « On applaudit sans doute à un effort aussi gigantesque ? — Vous n'y pensez pas. — On siffla donc ? — Pas davantage. — En tout cas, on fut surpris (choqué, charmé, révolté, enchanté) par l'étrangeté de l'œuvre ? — Vous n'y êtes point. On resta froid, « indifférent » (c'est Berlioz qui le dit). On ne s'aperçut de rien. » —

Bon public ! Qu'est-ce qui aurait donc réussi à secouer ses longues oreilles ? Quoi ! pas même l'effet matériel de cette orchestration formidable ? Lui fallait-il des coups de canon, — ou le *Faust* de Gounod ?

M. Cazeneuve est un des meilleurs *Faust* que l'on ait entendus depuis long-temps. M^{lle} Marcella Pregi a été très applaudie. L'orchestre (à part quelques lourdeurs) est excellent. Il n'est pas douteux que nulle part au monde la *Damnation* ne peut être exécutée comme à Paris, et à Paris comme chez M. Colonne. Il y a là une de ces rares et fortuites harmonies préétablies entre le chef d'orchestre et l'œuvre, comme elle existe ailleurs entre M. Mottl et *Tristan*. — Mais, hélas ! n'arrivera-t-on jamais à former des chœurs à Paris ?

ROMAIN ROLLAND.

— 21 décembre. — Toujours actif et vigilant, M. Colonne a mis au programme la *Damoiselle Éluë* de M. Debussy. Par quoi il semble vouloir nous avertir de deux choses : la première, c'est que les envois de Rome peuvent, à l'occasion, être intéressants ; auquel cas ils risquent d'être mal accueillis par la section compétente de l'Institut ; la seconde, c'est que M. Debussy, avant d'être l'auteur de *Pelléas*, était déjà un musicien. S'il n'a pas encombré de ses romances maint piano virginal, s'il n'a pas, bon an mal an, écrit ses trois douzaines de *Gavottes* ou de *Pièces caractéristiques*, son œuvre, avant *Pelléas*, était fort respectable, car le respect doit aller, non au nombre des feuilles noircies, mais à la richesse d'une inspiration toujours sincère et spontanée. M. Debussy n'a rien écrit qu'il n'ait pensé ; il ignore également l'œuvre de circonstance, l'article de consommation courante, le produit d'exportation, et le travail à prix réduit. On peut compter les musiciens, même illustres, qui sont dans ce cas. Aussi la liste de ses principaux ouvrages paraîtra-t-elle, non pas trop longue, mais singulièrement fournie, si l'on songe que chacun de ces ouvrages a ses raisons d'exister en lui-même et représente un moment, un heureux moment de la vie de son auteur :

Six Ariettes (poésies de Verlaine), publiées en 1889.

Cinq Poèmes de Baudelaire, en 1890 (1) ;

Quatre Proses lyriques (1895) ;

Chansons de Bilitis, de P. Loys (1898) ;

Trois mélodies (Sagesse, de Verlaine) ;

Trois mélodies (Fêtes Galantes, de Verlaine) ;

Quatuor à cordes, exécuté à la Société nationale et à l'Exposition de 1900 ;

Fantaisie pour piano et orchestre (1899), non exécutée jusqu'à ce jour ;

La Damoiselle élue, pour soli, chœurs et orchestre, envoi de Rome, exécuté pour la première fois à la Société nationale en 1891 ;

Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, 1^{re} audition à la Société nationale le 22 décembre 1894 ;

Trois Nocturnes pour orchestre ; 1^{re} audition aux Concerts Lamoureux le 9 décembre 1900 ;

Pelléas et Mélisande...

La Damoiselle Éluë, qui nous revient aujourd'hui (dédiée à Paul Dukas), est un poème lyrique, dont les paroles ont été fournies par un poème italien très

(1) Réédités en 1902 chez Durand. Voir l'étude parue à ce sujet dans notre numéro d'octobre (*Musique moderne*).

préraphaélisant de D.-G. Rossetti ; M. Gabriel Sarrazin est l'auteur de la traduction. L'histoire est simple, et se passe au paradis : la Damoiselle élue attend son bien-aimé, et se promet de demander à la Vierge et au Christ la grâce de continuer à vivre en l'aimant, comme autrefois sur terre. Mais le bien-aimé ne revient pas ; et elle pleure. La musique est exquise de fraîcheur, de tendresse pure, de mélancolie plaintive et résignée ; et l'on sent que tout cela se passe très haut au-dessus de nous, et qu'un air lumineux enveloppe cette figure, humaine encore par son espoir et son regret. Quelle est la simplicité divine du chœur des anges, quelle douce musique est celle des étoiles, quels accords accompagnent les noms des cinq servantes de Marie, ces noms qui sont « de douces symphonies », et quelles inflexions traduisent la tristesse de l'Élue (M^{lle} Garden), c'est ce que je dirai bientôt. Contentons-nous aujourd'hui de citer la première phrase, de féliciter M. Colonne pour son intelligente exécution, et le public pour l'admiration émue dont il a témoigné.

LOUIS LALOY.

CONCERTS LAMOUREUX. — 30 novembre. — La deuxième *Symphonie* de Beethoven, déjà si différente de la première, ouvrait le programme. Exécution très intelligente et nette ; peut-être la douceur du premier adagio a-t-elle été un peu exagérée, ainsi que la rapidité du finale. M. Chevillard est un virtuose de l'orchestre : qu'il ne cède pas à la tentation d'étaler sa rare dextérité !

Les *Voix du Soir*, de M. A. Coquard, ne renferment rien que nous n'eussions attendu d'un musicien savant et d'un homme de goût ; mais un peu d'inattendu aussi n'eût pas été pour nous déplaire. M. G. Dubois, ténor frais émoulu du Conservatoire, est fait pour le salon plus que pour le concert ou le théâtre. Le poème symphonique de Balakirew intitulé *Thamar*, et inspiré par des vers de Lermontow, dépeint une sorte de Loreley asiatique, qui séduit, enchanter et fait passer de l'amour à la mort. C'est un poème de volupté raffinée et triste. Clarinettes mélancoliques, hautbois aigus, bassons, cors, tambours voilés, rythmes changeants, mélodies enveloppantes, rien ne manque à la fête donnée à nos oreilles par cette princesse lointaine. Rien n'y manque, que le cœur ; ce qui est bien dans le caractère du personnage, mais ne laisse pas d'être un peu fâcheux pour la musique, où la froideur est toujours un défaut.

Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, exécuté au même concert, est d'une orchestration tout aussi ingénieuse et savoureuse, mais avec beaucoup plus d'émotion et, par suite, d'unité. L'interprétation a été plus expressive et plus recueillie qu'au précédent concert. L'ouverture des *Maîtres chanteurs* a été bien menée dans l'ensemble ; il faudrait un peu plus de largeur, voire de lourdeur.

7 décembre. — Le programme, tout classique, mais varié, comprenait, outre Beethoven, la *Siegfried-Idyll* de Wagner, dont M. Chevillard n'exagère pas la sentimentalité, les scènes de *Roméo et Juliette*, de Berlioz, fort bien conduites, et l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber, dont les grâces un peu fanées plaisent encore. La *Symphonie héroïque* a été exécutée avec beaucoup de soin, et avec de fâcheux partis pris aussi. Pourquoi M. Chevillard met-il toujours en avant le quatuor à cordes, et contient-il toujours les bois ? Parce que son quatuor est excellent ? Mais les bois ne sont pas inférieurs. Pour se distinguer de ses prédécesseurs et

de ses émules ? C'est par le respect du texte musical qu'il pourrait bien plus facilement se mettre hors de pair. Voici, par exemple (on s'en souvient), l'exposition de cette troisième idée, qui intervient soudain dans le développement de l'allegra, et semble résumer en elle les deux idées précédentes : énergique comme la première, mais moins triomphante; aussi douce que la deuxième, mais plus virile :

Hautbois
Altos
Violoncelles
Contrebasses
pizz.

L'intention du compositeur est écrite à la fois dans la mélodie elle-même et dans l'instrumentation ; on ne peut s'y méprendre, et ces deux hautbois doivent ressortir et s'élancer dans l'air pur, tandis que les violoncelles leur servent d'appui, et précisent le sens harmonique de la phrase. Or, M. Chevillard prend à tâche d'ensevelir les hautbois sous les violoncelles ; et ce despote de l'orchestre y réussit ! Seule cette basse parvient nettement jusqu'à nous ; c'est nous convier solennellement à admirer l'envers d'une tapisserie. On sait que les erreurs de ce genre sont fréquentes outre Rhin : on peut se rappeler, entre autres, une stupéfiante Ouverture du *Tannhauser* que M. Nikisch nous a fait connaître l'an passé. M. Chevillard a trop de goût pour vouloir introduire parmi nous ces modes impies. Il sait que le rôle du chef d'orchestre n'est pas de faire des coups d'État, d'annuler par décret une idée jusque-là admirée de tous, et de promouvoir brusquement à la dignité suprême un violoncelle modeste ou un cor balbutiant, mais simplement de comprendre une œuvre, et de la rendre intelligible à son auditoire. Cette mission est assez belle, et assez difficile, pour suffire à la gloire d'un musicien.

La *Marche funèbre* a été interprétée dans un sentiment triste, mais grave et fier, comme il convenait : le mort que l'on pleure est un héros et un bienfaiteur de l'humanité ; il ne faut pas l'oublier. Quant au finale, on a fort bien pu saisir le motif si puissant et si simple qui passe et repasse d'un bout à l'autre de ce morceau unique, sorte de chaconne d'orchestre, émue et dramatique. Mais le scherzo a été trop rapide et surtout trop uniformément rythmé. Les cors s'en tirent à leur honneur, je sais bien ; mais on a eu quand même un moment d'inquiétude, c'est-à-dire un mauvais moment. Et puis, à scander ainsi le temps fort de chaque mesure, on démembre la phrase et on l'alourdit ; elle semble rebondir sur le sol comme une balle, alors qu'elle doit monter des profondeurs de l'orchestre, s'épanouir et venir se reposer tout doucement, avec la légèreté d'un oiseau : le scherzo de Beethoven a des ailes ; c'est le menuet de Haydn qui danse, et, par suite, marque les temps.

14 décembre. — La quatrième *Symphonie* de Beethoven a été bien mieux exécutée que la précédente. Le mouvement du premier allegro est bon : cependant la deuxième idée devrait être légèrement ralenti : le basson se hâte et s'agit, il ne faut pas que le basson s'agite ; on doit avoir une impression de calme et de douce gaieté. Le scherzo, par contre, est un peu trop lent : ce rythme heurté du début

indique une explosion de joie. L'andante est bon, et le finale excellent : c'est ici que la précision de M. Chevillard triomphe ; on ne perd pas une note, pas une gouttelette de cette cascade ensoleillée. Je n'ai pas grand chose à dire du *Prélude symphonique* de M. Caetani : cette musique d'amateur donne une idée très exacte des goûts de l'homme qui l'a écrite ; le Prélude de *Lohengrin*, en particulier, lui plaît certainement beaucoup. Un motif funèbre gronde aux cuivres, comme dans la *Tétralogie*, et une marche survient, funèbre aussi, mais en style d'opéra. Après quoi *Lohengrin* reparaît. C'est très bien d'aimer Wagner et Verdi. J'ai réentendu avec le plus grand plaisir la musique de scène autrefois écrite par M. Fauré pour le drame de Shakespeare *Shylock* : la chanson surtout est exquise, ainsi que l'Entr'acte, où reparaît d'ailleurs la chanson. Je préfère peut-être encore le *Clair de Lune* de Verlaine, dont la mélodie est bien délicate, et l'orchestre est d'une pâte légère et fine, avec des touches lumineuses. C'est fort bien peint. Le *Concerto* de Schumann, si bien pensé, si chantant et si ému, est devenu presque ennuyeux sous les doigts de fée de M^{me} Marthe Girod, à qui d'autres fées ont refusé la grâce, la puissance et le sentiment. L'Ouverture du *Vaisseau Fantôme* est interprétée avec éclat et vivacité, comme il convient.

L. L.

AUDITION DES ENVOIS DE ROME. — 18 décembre. — Séance consacrée aux œuvres de M. Jules Mouquet, grand prix de 1896. Beaucoup de Massenet, en particulier dans l'air du *Sacrifice d'Isaac*. Des outrances d'orchestre que le maître a connues également, mais qui n'ont pas chez lui cette vulgarité : dans l'*Andromède*, une phrase de cuivres, terminée par un trille, est à noter sous ce rapport. Quant aux *Trompettes du Jugement dernier*, elles nous apprennent seulement que M. Mouquet a lu le *Tuba mirum* et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ainsi que la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Après tout, on en pouvait douter. Un scherzo de quatuor à cordes et un *Interlude* d'orchestre sont assez agréablement écrits, et c'est tout. Cet abondant envoi ne permet pas encore de grandes espérances. Espérons quand même !

L. L.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 9 décembre. — Le quatuor Hess, de Cologne (MM. Hess, Korner, Schwartz, Grutzmacher), est un quatuor excellent ; je louerai d'abord la pureté et la justesse du son (qualité plus rare qu'on ne croit), ensuite l'équilibre des sonorités, enfin et surtout l'unité de l'interprétation si nécessaire à ce musicien en quatre personnes que doit réaliser un bon quatuor à cordes. C'est grâce à cet accord intime de leurs pensées que les quatre artistes ont pu nous donner une exécution aussi vivante, chaleureuse et fougueuse du quatuor en *la mineur* de Schumann, musique rêveuse et passionnée, et du quatuor en *si b* (op. 130) de Beethoven, musique vigoureuse et profonde ; la Cavatine, en particulier, a été traduite avec autant d'émotion que de sérieux et de grandeur. Quant à M. Hess, c'est un virtuose de tout premier ordre, et l'un des deux ou trois artistes à qui seuls on devrait permettre la *Chaconne* de Bach ; car il la joue avec facilité, et par suite, peut la jouer comme un musicien, et non comme un élève du Conservatoire qui débite son morceau de concours.

M^{me} O. de Melgounow a une voix d'alto très étendue et d'une fraîcheur remarquable ; différentes mélodies ont permis d'apprécier son talent : l'*Absence*

de Berlioz, a vieilli décidément ; la *Thérèse*, de Brahms, est un joli madrigal ; le *Nocturne*, d'Arensky, et la *Chanson tzigane*, de Korechtenko, pourraient avoir plus d'originalité ; la *Vague*, de Rimsky-Korsakoff, est une très belle mélodie, dont l'inspiration libre et le caractère mélancolique et fort rappellent telle admirable chanson du peuple russe, par exemple ce chant des haleurs du Volga (*Ei oukh-nem*) que je voudrais bien entendre encore.

L. L

16 décembre. — Au septième concert de la « Société philharmonique », le quatuor Hayot (M. Hayot, Touche, Denayer et Salmon), assisté de MM. Monteux et Fournier, a fait entendre le sextuor à cordes en *si b* de Brahms. Cette œuvre, quoique intéressante et même charmante en quelques-unes de ses parties (première idée de l'allegretto final), ne se soutient pas et contient des pages qui font vaguement (!) penser aux « danses hongroises » : tel le Scherzo (allegro molto) qui veut être populaire et n'est que trivial. Bien supérieur cependant est ce sextuor au quatuor de Grieg qui clôturait la séance : l'audition en est pénible à cause des développements embrouillés qui recommencent sans cesse alors qu'ils sont déjà terminés. Quant aux idées (!) ce sont sûrement aussi des idées populaires, et non du meilleur goût ! — L'admirable Quatuor (p. 95) de Beethoven complétait la partie symphonique du programme. Il n'y a plus rien à dire de ces œuvres immortelles pleines de vigueur et d'un charme pénétrant où l'on retrouve toutes les confidences, toutes les luttes du plus pur de tous les génies.

Le quatuor Hayot mérite de très grands éloges pour l'exécution de ces œuvres : chacun de ses instrumentistes est de tout premier ordre, mais on s'aperçoit malheureusement trop souvent qu'ils sont quatre ! Le thème du premier mouvement du quatuor de Beethoven a été exposé sans ensemble, et partant sans vigueur. Je crois que la seconde idée de l'allegretto, ce charmant petit thème fugué, ne doit pas être phrasée comme l'indiquent la plupart des éditions : la liaison doit partir non pas du 1^{er} temps de la 2^e et 3^e mesures, mais de la moitié du 1^{er} temps.

Le succès de la soirée fut pour M. Victor Maurel, qui a montré une habileté consommée en interprétant trois mélodies de Schumann et un air de Gluck ; — plus d'habileté que de voix.

GEORGES LOTH.

CONCERTS DE LA SCOLA CANTORUM. — 27 novembre. — CONCERT MOZART. — Il faut savoir beaucoup de gré à la *Scola* de nous avoir fait réentendre l'*Idomeneo* de Mozart (ou du moins des fragments importants). C'est une belle œuvre, encore que moins originale qu'on se plaît à le dire à présent, par une sorte de paradoxe inconscient (ou conscient). Il y a dix ans, Mozart était dénigré par tous. Attendons-nous d'ici peu à lui voir sacrifier Beethoven et Wagner. C'est le petit jeu de bascule ordinaire de la mode et de la critique. Au reste, je ne m'en plains pas, pour cette fois ; Mozart m'est infiniment cher ; et tout ce que je me permets de souhaiter, c'est que non seulement on le loue, mais qu'on le connaisse (l'un ne suppose pas nécessairement l'autre). J'admire, pour le dire en passant, la découverte que le public, et même des musiciens éminents, ont semblé faire de ce bon vieux opéra classique (exécuté pourtant, il y a quelques années déjà, à la salle d'Harcourt). Espérons qu'ils découvriront, quelque jour, une certaine *Clemenza di Tito*, écrite trois mois avant la mort de Mozart, et qui a de bien autres beautés, — sans parler

de quelques autres petits chefs-d'œuvre de ce genre. — Quant à l'assertion, partout reproduite, que d'*Idomeneo* date une ère nouvelle dans la musique dramatique, elle prouve simplement que l'on ne connaît guère l'opéra allemand et italien des XVII^e et XVIII^e siècles et je comprends dans ce dernier groupe de l'opéra italien la plus grande partie de l'œuvre de Gluck, car c'est une erreur de considérer l'opéra de Gluck comme un opéra français. L'éducation littéraire et musicale de Gluck fut italienne. Son *Orfeo ed Euridice*, son *Alceste*, son *Paride ed Elena*, furent écrits sur des poèmes italiens, pour le théâtre de Vienne. C'est seulement dans l'*Iphigénie en Aulide*, en 1772 (quand il avait 58 ans), qu'il s'accommoda au goût national français ; et il est facile de sentir la différence de style. Ajoutons que l'*Alceste*, joué à Paris, tomba, et qu'il eut toujours contre lui le « nationalisme » français (car il existait déjà ; — il a toujours existé). Rappelons enfin cette conversation de Gluck avec Reichardt, où il lui parla de Paris et des Parisiens, disant avec une âpre ironie qu'il les connaissait à fond, et qu'il avait utilisé et exploité leur inconstance et leur présomption pour leur faire admettre sa grande manière, qui lui était *personnelle*, « wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmassung in seiner eigenen grossen Manier behandelt und benutzt hatte » (1). Si j'insiste sur Gluck, c'est qu'on ne mettra jamais assez en lumière l'importance, pour l'histoire de Mozart, de l'auteur de *Don Giovanni* et de *la Clemenza di Tito* (c'est Gluck que je veux dire) (2). — De Mozart date Mozart ; pas autre chose ; et cela suffit. Aucune ère nouvelle ne s'annonce en lui. C'est tout le passé, au contraire, qui, comme il arrive périodiquement dans tous les arts, pousse sa floraison la plus éclatante, avant de mourir, dans un génie parfait.

L'exécution de l'*Idomeneo* a été bonne de la part des soli. M^{lle} Blanc a donné aux airs d'*Electre* un bel accent passionné. M. Frolich et M. Cazeneuve sont dignes d'éloges. Je voudrais en dire autant de l'orchestre et des chœurs. J'hésite à critiquer ; car je sais tout le mérite de l'entreprise, et la difficulté d'une telle exécution avec les éléments dont on dispose à la *Scola* ; mais peut-être ne se doute-t-on pas assez de cette difficulté à la *Scola* même. Il n'est pas de musique qui supporte moins la médiocrité de l'interprétation que celle de Mozart. Beethoven est plus facile : la passion emporte tout. Mais qu'est-ce que Mozart sans la beauté ? Une absurde tradition fait commencer l'éducation musicale de l'enfant par l'œuvre de Mozart, comme elle attelait naguère les élèves des cours de dessin à la copie des figures de Raphaël. C'est le sommet de l'art ; et qui serait capable d'exprimer cette perfection, serait déjà un maître. Wagner ne s'y trompait pas ; et je rappelais, il y a quelques mois, que quand un pianiste venait se faire entendre chez lui, il regardait placidement ses acrobaties, puis lui disait d'un air narquois : « Bien. Maintenant, passons à quelque chose de moins facile. Jouez-moi un peu de Mozart. » — Il est donc naturel que des élèves ne puissent arriver à rendre plus purement de tels chefs-d'œuvre. De plus musiciens qu'eux n'y réussissent point. A Munich, j'ai entendu certaines représentations, dites modèles, des *Nozze*, qui étaient simplement scandaleuses. Mais je conclus de là que de pareilles audi-

(1) A. Schmid : C.-W. Ritter von Gluck.

(2) Gluck fit jouer une *Clemenza di Tito* en 1751, et un *Don Giovanni* en 1761. — Il va sans dire que je ne prétends pas qu'il y ait un rapport entre ces deux œuvres et celles du même nom chez Mozart. Mais Mozart, qui connaissait et aimait personnellement Gluck, l'a beaucoup étudié, souvent, et de très près. On s'en aperçoit dans ses œuvres dramatiques, et jusque dans la dernière : la *Zauberflöte*.

tions sont plus intéressantes au point de vue pédagogique qu'au point de vue artistique. Elles sont même dangereuses en ce sens, car elles risquent de tromper étrangement sur le génie de Mozart, d'altérer la divine beauté de sa figure, et par exemple, de donner de lui, comme l'autre jour, par moments, l'idée d'un musicien bruyant et dur. — Et enfin, il n'est pas impossible à un orchestre de s'accorder mieux et d'aller plus en mesure.

M^{me} Wanda Landowska a joué un concerto en *mi bémol* de Mozart. Je connais depuis l'an dernier, et j'apprécie beaucoup le jeu exact et fin de M^{me} Landowska; mais je ne trouve pas qu'elle prête assez à Mozart la tendresse que respire sa musique, comme son doux nom.

R. R.

MANFRED AU THÉÂTRE DE L'OEUVRE. — Le héros de ce poème de Byron mérité de prendre place entre le *Faust* de Goethe et le *René* de Chateaubriand; plus savant que le dernier, maître des secrets de la nature, capable d'évoquer les esprits, il a cependant une nature moins riche et moins généreuse que le second; la philosophie ne l'intéresse guère, et aucune bonté ne vient apaiser son lyrisme égoïste; il ne sort pas de lui-même, et il faut voir de quel mépris il écrase l'honnête chasseur de chamois qui l'empêche de précipiter des sommets de la Jungfrau son amère personne. Car c'est là, dans cette solitude alpestre, que le montagnard lord Byron a voulu éléver, comme sur un farouche piédestal, cette incarnation du remords et de la lassitude. Quel remords? on ne le voit pas très bien, ce qui est, à la scène, un défaut grave. Il se découvre peu à peu que Manfred a fait périr la comtesse Astarté, qui lui ressemblait et qui l'aimait; et c'est sa propre âme qu'il a tuée ainsi. Mais si les événements sont obscurs, le sentiment s'exprime avec puissance: c'est la tristesse immense de l'homme qui se promène, inquiet, à travers la vie, sans savoir la saisir, et qui fait le mal en raison même de la violence de ses passions et de la vigueur de son esprit; c'est ce curieux mélange d'orgueil et de mélancolie, d'ardeur et d'indifférence, de cruauté (pour les autres) et de pitié (de soi-même) qui fut le thème le plus neuf et le plus riche du romantisme, en Angleterre et en Allemagne comme en France.

Schumann avait été séduit par tout ce qu'il y a, dans le personnage de Manfred, de désespoir et de trouble, et aussi par la grandeur du décor et la grâce des figures féminines qui s'évoquent autour du héros. La musique de scène qu'il écrivit pour le drame lyrique de Byron est au nombre de ses œuvres les plus fortes et les plus neuves de style. Malheureusement, par une malédiction pareille à celle qui frappe le héros, le *Manfred* de Schumann, représenté pour la première fois le 13 juin 1852 par les soins de Liszt, a sans cesse erré du théâtre au concert et du concert au théâtre, sans jamais trouver sa véritable place. La faute en est au poème de Byron, qui, par son défaut d'action dramatique, son caractère exclusivement littéraire, ne peut s'écouter sur la scène sans ennui; et d'autre part on ne peut guère jouer au concert un morceau tel que l'évocation d'Astarté, sans cesse coupé par le dialogue.

C'est au théâtre de l'OEuvre qu'il nous a été donné d'entendre, le 11 décembre, cette composition si belle, mais si rebelle à l'exécution; M. Lugné-Poé, dans le rôle de Manfred, n'a pas atténué tout ce que ce hautain pessimisme a de déclamatoire et de déplaisant. Mais l'ouverture est admirable, et M. Chevillard l'a exécutée avec le sombre emportement qu'elle comporte. Les quatre esprits font

entendre de beaux chants simples. Quel dommage que Manfred déclame pendant le solo de cor anglais, si naïf, qu'il couvre de l'éclat de sa voix ! Il déclame encore à la délicate évocation de la fée des Alpes, il déclame aussi à l'apparition d'Astarté, accompagnée d'un motif de violons en sourdine, dont la mélancolie effacée semble venir d'outre-tombe ; il déclame jusqu'à la mort, tandis qu'un grave *De profundis* se chante à ses côtés. Quant aux chœurs des esprits d'Ahriman, le comique irrésistible de la figuration empêcha d'en goûter les tragiques accents. Je demande maintenant, — puisque telle est la destinée de l'œuvre, — qu'elle passe du théâtre au concert.

L. L.

CONCERTS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES, 16, rue de la Sorbonne. — 30 novembre. — Concert de musique ancienne, pour l'inauguration de la section d'histoire de la musique, à l'Ecole des hautes études sociales. Au programme :

Au mois de may, de Clément Jannequin ;
Las, je n'yray plus,
Mignonne, allons voir si la rose, } de Guillaume Costeley.
Revecy venir du printans, de Claude le Jeune, sur des vers mesurés à l'antique.

Les chœurs, formés des élèves de l'école Niedermeyer, des élèves de la classe de chant de M^{me} Colonne, et de très distingués amateurs, sous la direction de M. Henry Expert, ont été fort applaudis. M^{le} Palasara, dont l'admirable voix ne tardera pas à être connue de tout Paris musicien, a eu un très grand succès dans deux airs émouvants du XVII^e siècle italien : le *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi (1608), l'air de Timante du *Schiavo di sua moglie*, opéra inédit de Francesco Provenzale, le maître d'Alessandro Scarlatti (1671), et dans un charmant air inédit de Gluck, que nous publierons prochainement.

R. R.

Notes bibliographiques

BEETHOVEN.

La biographie et l'histoire des œuvres sont données dans les ouvrages suivants :

W. DE LENZ : *Beethoven et ses trois styles* (1854).

L. NOHL : *Beethovens Leben* (1864-1877, 3 vol.).

A.-B. MARX : *Beethovens Leben und Schaffen* (1859, 2 vol.).

A.-W. THAYER : *Ludwig van Beethovens Leben* (1866-1879, 3 vol. ; inachevé).

SIR GEORGE GROVE : *Beethoven and his nine symphonies*. — Londres, 1902

Les lettres ont été publiées, sans exactitude, par Nohl :

NOHL : *Briefe Beethovens* (1865), et *Neue Briefe Beethovens* (1867).

Cet ouvrage sera complété par :

KÖCHEL : *83 neu aufgefundene Originalbriefe Beethovens an den Erzherzog Rudolph* (1865).

SCHONE : *Briefe von Beethoven an Gräfin Erdödy und Marg. Brauchle* (1867).

Dr CHRISTIAN GOTTLIEB KALISCHER : *Neue Beethovenbriefe* (1902, Berlin et Leipzig, Schuster et Löffler).

Ce dernier recueil est de beaucoup le meilleur.

Il faut citer enfin les études de détail de NOTTEBOHM, *Beethoveniana* (1872) et *Neue Beethoveniana* (1878), et son index intitulé *Thematisches Verzeichniss der Werke Beethovens* (1868).

Publications nouvelles

I. — OUVRAGES.

Manuel de la Messe et des Offices. — Tournai, Desclée, 1902.

Cet ouvrage n'est pas une simple réimpression du recueil publié à Solesmes avant l'exil. Il renferme des indications rythmiques fort utiles pour les exécutions, et une courte préface enseigne avec beaucoup d'élégance et de clarté la manière de lire et d'interpréter cette notation neumatique si précise sous son mystère apparent. On y reconnaîtra avec plaisir les idées du R. P. Mocquereau sur le rythme grégorien, qui ne sont pas seulement les idées d'un savant d'une érudition consommée, mais aussi celles d'un excellent musicien. Par lui, le chant grégorien renaît à la vie et à la grâce. Quelle vie, et quelle grâce, c'est ce que permettra d'apprécier la mélodie citée au début de ce numéro.

L. L.

ELIE POIRÉE : *Essais de Technique et d'Esthétique musicales*. Première série. 1898-1902. E. Fromont. — In-8°, 562 p.

M. Elie Poirée prie modestement le lecteur qu'il soit indulgent pour son livre, en considération « de la grande bonne volonté et de la longue persévérence de l'effort ». Cette bonne volonté et cet effort commandent en effet le respect. Il y a là une somme d'observations et de réflexions personnelles véritablement imposante. Si l'auteur n'avait pas, de parti pris, négligé tout agrément littéraire, et dédaigné de mettre lui-même en valeur l'importance de ses recherches, je ne doute pas que ce livre n'ait eu déjà un grand retentissement. Pour ma part, je loue fort sa froideur scientifique ; car elle n'est pas fréquente dans les études sur la musique, où les effusions sentimentales abondent. La fin du livre est particulièrement remarquable par sa sécheresse voulue. Nulle conclusion. Des faits. C'est, comme le dit l'auteur, « un essai d'application de la méthode expérimentale à la musique », ... « le contraire d'un système dogmatique », ... un amas d'observations, « pour rechercher les causes et les moyens de l'expression musicale, et pour en établir la base scientifique ». Tous les éléments du discours musical y sont successivement analysés : rythmes, dessins mélodiques, intervalles, tonalités, accords, harmonie, orchestration, mouvements, mesures. C'est un livre qui n'intéresse pas seulement les musiciens, mais aussi, et au plus haut degré, les philosophes. Car, bien que l'auteur s'en défende, il se dégage de là une vraie psychologie de la musique, sévèrement appuyée sur une profusion d'exemples précis. Je dirais même que la lecture d'un tel livre ne serait pas sans profit pour les acteurs, par l'intérêt de certaines pages consacrées à la déclamation parlée et chantée. Entre autres curieuses analyses, je signalerai celles qui s'appliquent à l'étude du caractère

expressif des tonalités (voir particulièrement les pages sur la tonalité de la symphonie pastorale, p. 381 et suiv.), ou même à la recherche de la personnalité caractéristique de tel ou tel son, pris en soi (analyse du son : *mi*, p. 369). Ces minutieuses études tendent à attribuer à la langue musicale un caractère aussi précis que celui de la langue parlée. Je crois aussi, pour ma part, que l'expression musicale est transparente pour qui sait lire. Quand le musicien est un très grand artiste, tout à fait maître de sa pensée et de son expression, la musique traduit fidèlement ce qu'il veut exprimer. Mais quand il est plus instinctif que réfléchi, ce qui est le cas le plus fréquent, il arrive que la musique dévoile, à l'insu du musicien, avec une indiscretion surprenante, non ce qu'il a voulu dire, mais ce qu'il sentait au fond, sans bien s'en rendre compte, *et parfois ce qu'il aurait peut-être voulu cacher*. Un exemple de M. Poirée, tiré du chœur des soldats de *Faust*, est assez piquant (voir page 360).

M. Poirée me permet-il de lui faire une objection générale ? L'attention prolongée avec laquelle il s'est consacré, pendant des années, à l'étude de la musique, au seul point de vue de l'expression psychologique, et même, presque uniquement, de l'expression dramatique, lui a fait un peu oublier, sinon qu'il existait une autre musique, du moins qu'elle aussi avait des droits à l'existence. Il est bien sévère pour Mozart, bien méprisant pour ces œuvres « où l'on ne peut trouver autre chose qu'un plaisir matériel, passager,... un jeu de notes, une danse de sons,... des improvisations écrites, où le compositeur a été guidé non par le sentiment ni par la volonté, mais par l'oreille... » Ce qu'il appelle si dédaigneusement « l'oreille », et ce que j'appelle l'instinct, ce « plaisir matériel », ce « jeu », ou « cette danse », ne me semblent point, quant à moi, si inférieurs au plaisir intellectuel, à l'expression et à la pensée. Et même, qui oserait jurer qu'ils ne les surpassent pas souvent ? N'est-ce pas la pure essence de la musique, comme de tout art : le divin jeu, la joie sereine de la pure beauté de l'équilibre et de l'harmonie ? — Mais je me promets quelque jour de revenir ici sur ce sujet, et de dire, une bonne fois, tout ce que j'ai sur le cœur à propos de la musique expressive, qui est une belle chose, certes, à condition qu'on n'en abuse point : ce qui n'est pas le cas maintenant. Trop de pensée ! Trop de pensée ! Au nom du ciel, donnez-nous un peu de musique qui ne pense pas ! Est-ce que la Vénus de Milo a besoin de penser ?

Mais ceci n'a rien à voir avec le livre de M. Poirée, qui, voulant étudier la musique expressive, l'étudie uniquement, et avec une remarquable pénétration. Je m'excuse de lui consacrer seulement ces quelques lignes, qui n'ont pas la prétention d'effleurer le sujet (il faudrait suivre l'auteur dans chacune de ses analyses), mais qui veulent attirer l'attention sur un des plus importants ouvrages de psychologie musicale, et des plus scientifiques (*rara avis !*), qui ait encore paru en France.

ROMAIN ROLLAND.

HENRY EXPERT. — *Le Pseauntier huguenot du XVI^e siècle*, publié sur un plan nouveau. — Fischbacher, 1902, gr. in-4^o, 747 pages. (Collection des *Classiques du protestantisme français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, publiée sous le patronage de la *Société de l'histoire du protestantisme français*.)

Il me faut à la fois m'émerveiller et me désoler de la beauté de ce magnifique ouvrage. Elle est cause en effet qu'un si petit nombre de gens pourront le connaître. Il n'a été tiré qu'à 125 exemplaires, sur papier de Hollande, filigranes

spéciaux, numérotés à la presse. — Cela est malheureux; car un tel livre est un trésor, non seulement pour la foi, mais pour l'art, pour la musique, pour la poésie, pour l'âme française, qui a produit là une de ses œuvres les plus puissantes et les plus sincères. Les auteurs des poésies sont Clément Marot et Théodore de Bèze. Ils ont traduit le texte hébreu en un parler naïf et primesautier, d'un relief saisissant, d'une poésie savoureuse. On y a joint une version latine-française, extraite des *Commentaires* de Calvin, où l'on retrouve l'intelligence aiguë, l'énergie, et, si l'on peut dire, la froideur passionnée de ce grand homme, d'un type si profondément français. Quant au chant, on y respire un héroïsme simple et sain, d'une force invincible. Comme le dit M. Expert, « ces chants conquirent à la Réforme des milliers de héros et de confesseurs, qui l'illustrent à jamais ; ils furent comme la base profonde de la conscience huguenote ». C'est bien à eux que peut s'appliquer la parole de Calvin, disant que « le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et *enflamber* le cœur des hommes ».

Toute une époque héroïque surgit de ces pages ressuscitées par M. Expert, qui, pour ce labeur énorme, a interrompu un instant un labeur plus énorme encore : la publication des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* (Jannequin, Costeley, Claude le Jeune, Roland de Lassus, Mauduit, etc.), dont *quinze* volumes ont déjà paru. — M. Louis Laloy a signalé, dès le premier numéro de cette Revue, ces travaux de publication musicale, les plus considérables qui aient lieu en France actuellement, travaux qui sembleraient demander l'effort de toute une abbaye de Bénédictins, et que M. Expert accomplit seul, sans aide, sans bruit, au prix de quelles peines et de quels sacrifices, on ne le saura jamais. Plusieurs fois déjà, j'ai essayé d'attirer l'attention publique sur cette œuvre, dont on ne semble pas soupçonner l'importance. J'y reviendrai plus d'une fois. Je ne me lasserai pas d'y revenir, jusqu'à ce que l'Etat et l'Académie reconnaissent son utilité et sa grandeur. Car il ressuscite la gloire oubliée de tout un siècle de musique, le plus puissant de notre histoire.

R. R.

E.-F. RICHTER. — *Traité de Fugue*, traduit par G. Sandré. In-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Cet ouvrage traite successivement des Imitations, des diverses sortes de Canons, enfin de la Fugue, de ses parties et de ses diverses formes, le tout en 193 pages. Il faut beaucoup louer cette brièveté : M. Richter a compris qu'un traité de Fugue ne pouvait être qu'un manuel et ne devait pas chercher à remplacer le maître, dont les conseils, l'exemple, les corrections assidues et l'influence personnelle sont seuls capables de former le goût et le style de l'élève. Aussi ne s'est-il pas astreint à prévoir tous les cas et à expliquer toutes les exceptions : cette erreur a été relevée ici même (1) à propos des volumineux ouvrages de MM. Dubois et Gedalge, nous n'avons donc pas à y revenir. Le livre de Richter, très clair et sobre, et fondé sur les exemples de Bach autant qu'il est possible, n'a rien de l'aspect rébarbatif et scolastique des traités français ; les règles sont énoncées d'une manière très large, et il n'est pas indiqué de procédé mécanique pour façonner un sujet ou une réponse : car la fugue, qui est le couronnement du contrepoint, est déjà une composition musicale. C'est donc au bon

(1) *Fugue d'école et Fugue libre* (janvier 1902).

goût de trancher en dernier ressort. Les élèves de nos classes de fugue pourront tirer grand profit de la lecture de cet ouvrage, dont la traduction est exacte et correcte. Ils y verront que la fugue, en Allemagne, est, même à l'école, un travail assez personnel, et que les sujets sont principalement empruntés au choral protestant : ce qui justifie les réflexions que nous faisions naguère sur le rôle de ce choral dans la formation du goût musical allemand (1).

L. L.

MARIE UNSCHULD VON MELASFELD. — *La Main du Pianiste* (en français). In-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Cet ouvrage, adopté par le ministère de l'Instruction publique d'Autriche-Hongrie, contient des renseignements très précis, accompagnés de figures, et d'excellents conseils sur la manière d'étudier. « Tout morceau, tout exercice ou « étude, toute gamme exigent le contrôle d'une oreille attentive... Un travail « sans relâche émousse le sens critique. On se tourmente (on tourmente aussi « ses voisins) et le résultat d'un tel acharnement est nul. Avant tout il faut étudier *lentement*, car ce n'est que dans un mouvement très modéré qu'on peut « bien apprécier et juger la qualité de chaque son. Enfin, après avoir joué une « fois une phrase ou même un simple trait, il faut s'habituer à *l'entendre mentalement*, sans jouer, par une *audition rétrospective*. En observant le jeu des virtuoses, on voit que chacun d'eux a trouvé des procédés pour jouer, avec un *brio* « extraordinaire, tel ou tel passage de mécanisme pur de manière à surprendre « et charmer le public. Malheureusement les virtuoses font quelquefois un trop « grand emploi de ces procédés, ce qui enlève l'impression d'une exécution vraiment artistique. » Lecture à recommander non seulement aux élèves, mais aussi à plusieurs artistes !

II. — MUSIQUE.

CAMILLE SAINT-SAENS et JULIEN TIERSOT. — *Echo et Narcisse*, drame lyrique en trois actes avec un prologue de Gluck, poème du baron de Tschudi (texte allemand de Theobald Rehlaum ; texte italien de Pietro Floridia). — Paris : Durand. — Leipzig : Breitkopf. — Milan : Ricordi. — Londres : Novello.

Superbe partition d'orchestre de 320 pages, précédée d'une très intéressante préface (de 53 pages), par Camille Saint-Saëns et Julien Tiersot.

Echo et Narcisse est la dernière œuvre dramatique de Gluck (24 sept. 1779, Paris) ; et, malgré son insuccès, c'est une des plus charmantes. La musique en rappelle à la fois *Armide* et *Orphée*. — Nous y reviendrons prochainement, avec plus de détails.

PAUL LANDORMY. — *Trois mélodies*. Baudoux.

Œuvres d'un charmant sentiment poétique, discret et subtil, sur des vers de Leconte de Lisle, Verlaine et Rivoire.

(1) *Exercices d'analyse* (octobre-novembre 1902).

Périodiques

LA VIE MUSICALE. 10 décembre 1902. — H. QUITTARD : *Les grands Concerts*. — A. COSTET : *Histoire de la Confrérie de Saint-Julien*.

LE JOURNAL MUSICAL. 1^{er} décembre 1902. — E. DE SOLENIÈRE : *La Musique allemande*. — RENÉ VÉZARD : *Fiat Lux*. — BOURGOING-DUMONTEIL : *Schubert*. — G. MAURICE : *Du rôle et de l'emploi des cymbales*.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. Octobre 1902. — *Congrès de Bruges : Discours et communications*. — P. AUBRY : *Le système musical de l'Eglise arménienne*. — M.-D. CALVOCORESSI : *La saison musicale 1901-1902*.

REVUE EOLIENNE. Octobre 1902. — H. AMIC : *La musique de scène*. — A. AMIOL : *Parysatis*.

LES ANNALES DE LA MUSIQUE. Septembre-novembre 1902. — *Lettres de MM. HERVET, GROUSSOT, VAN DE VELDE et HOUDARD*.

ANNALES DE PHILOSOPHIE CHRÉTIENNE. Novembre 1902. — J. CHARBONNEL : *De la grâce musicale*.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. 26 novembre 1902. — G. CAPELLEN : *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*. — P. HILLER : *Andréas Hofer, opéra populaire en 4 actes de E. Moor*.

3 décembre. — G. CAPELLEN : *L'acoustique musicale, fondement de la*

science de l'harmonie et du rythme.

10 décembre. — B. GEIGER : *Souvenirs de G. Verdi*. — W. GAREISS : *Un vrai maître : S. Garso*. — J. RUDOLF : *Sancho, comédie musicale de J. Dalcroze*. — V. JOSS : *Deux nouvelles institutions musicales à Prague*.

DER KLAVIER-LEHRER. 1^{er} décembre. — O. KLAUWELL : *Le piano comme instrument de culture générale*. — A. MORSCH : *Noël*. — K. STORCK : *Critique rétrospective du Concert et de l'Opéra*.

10 décembre. — *Suite des trois articles précités*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. 6 décembre. — *Une bibliothèque musicale suisse*.

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MUSIKERZEITUNG. 12 décembre. — *Collegium musicum*.

FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK. 15 novembre. — G. JACOB : *La question liturgique*.

SANTA CECILIA (Turin). Décembre 1902. — *L'Avent*. — *Varia*. — TEXTES MUSICAUX : *Resonet in laudibus, prose du XIV^e siècle*. — *Noël, chant du XII^e siècle*.

A ARTE MUSICAL (Lisbonne). 30 novembre 1902. — LAMBERTINI : *V. Mahillon*. — B.-V. MOREIRA DE SA : *Compositeurs des Etats-Unis*.

Ouvrages reçus dont il sera rendu compte prochainement.

La Musique de chambre (Années 1900-1901). — *Reproduction des programmes*. — Pleyel, Wolff, Lyon et Cie, 1902.

ADOLF STERN : *Lettres de Fr. Liszt à C. Gille*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

LA MARA : *Lettres de H. Berlioz à la princesse Sayn-Wittgenstein*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

BERTHOLD LITZMANN : *Clara Schumann, Vie d'une artiste*. Tome I. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

F.-A. GEVAERT ET VOLGRAFF : *Les Problèmes musicaux d'Aristote*. Gand, Ad. Hoste, 1903.

HENRY S. MACRAN : *The Harmonic of Aristoxenus*. Oxford, Clarendon Press, 1902.

BORODINE : *Petite suite*, arrangée pour piano à 4 mains d'après la partition d'orchestre, par G. Sandré. Paris, Leduc.

E. WEILLER : *Recueillement*, pour piano et violon. Paris, Weiller.

L'OBÉSITÉ et les redoutables complications qu'elle entraîne toujours : apoplexie, congestions, maladies de cœur, albuminurie, diabète, etc... sont radicalement guéries, sans médicaments, toujours si dangereux, par « l'Eau déperditrice Stowe », approuvée par la Société de Médecine de France.

Il suffit de se rendre au cabinet de Paris du savant naturaliste, 9, rue Montesquieu, ou de lui écrire pour recevoir gratuitement l'exposé scientifique de cette méthode externe, qui permet de réduire rapidement et sans danger pour la santé les obésités les plus graves et les plus rebelles.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.