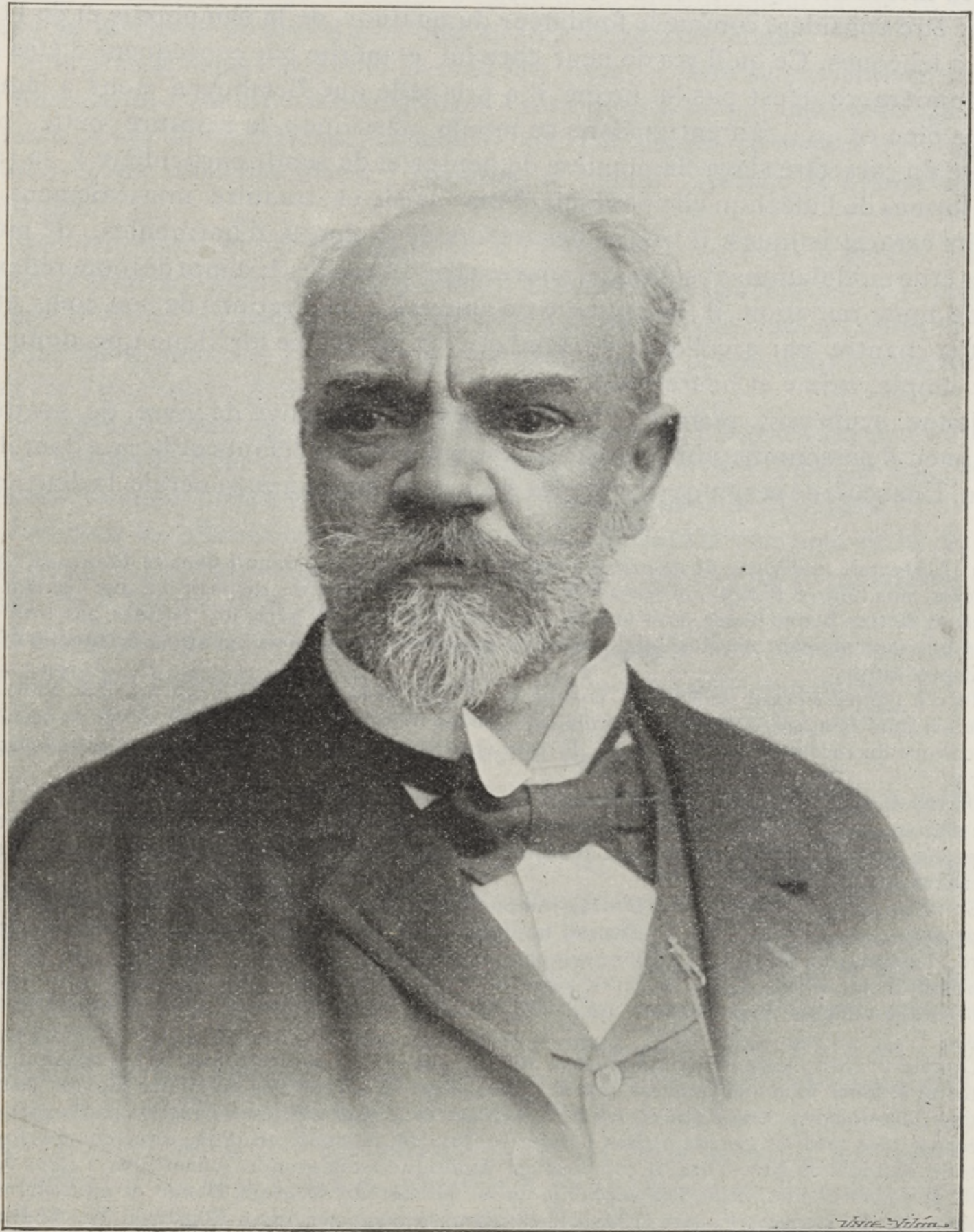


LA
REVUE MUSICALE

N^o 12 (quatrième année)

15 Juin

1904.



Cliché de M. Mojmir Urbanek, à Prague.

Antoine DVORAK

ANTOINE DVORAK (1)

Il n'est guère besoin d'être un musicien consommé et d'examiner à fond l'œuvre si riche et si variée de Dvorak pour découvrir que c'est dans la symphonie et la musique de chambre que le maître a donné sa vraie mesure.

Au même titre que Smetana passe pour créateur de l'opéra tchèque, Dvorak peut être considéré comme le fondateur du quatuor, de la symphonie et de l'oratorio tchèques. Ce qu'il y a de neuf chez lui et mérite par conséquent d'être mis en lumière, ce n'est pas la forme, il a pris celle que Beethoven nous a léguée, mais bien ce qu'il fait entrer dans ce moule classique : la peinture nette, brillante du caractère slave, la manière de penser et de sentir particulière à sa race, les formes de l'idéal qu'elle poursuit. Pour saisir et traduire musicalement ces traits caractéristiques, il trouve des trésors de rythmes, d'harmonies, de mélodies et de modulations absolument neuves et personnelles. Exempt de toute réflexion et de toute imitation, il se contente de suivre les inspirations de son cœur et se fait le chantre par excellence du bonheur et de la joie idyllique que donne la vie simple, calme et heureuse.

Jeune, exubérant, plein de vigueur et d'une joie naïve de vivre, de sentir et d'aimer, il personnifie admirablement les qualités et les défauts de la race dont il est issu. Une seule de ses cinq symphonies s'écarte de cette ligne générale, la deuxième,

(1) A. Dvorak, qui vient de mourir à Prague le 1^{er} mai 1904, naquit dans le bourg de Nelahozeves, non loin de Prague, le 8 octobre 1841. Les extraordinaires dispositions que l'enfant manifestait de très bonne heure pour la musique déterminèrent son père, un fermier pas trop fortuné et grand amateur de musique, à laisser l'intelligent garçon suivre la voie à laquelle il semblait prédestiné.

Reçu à l'Ecole d'orgue de Prague, Dvorak se livra à l'étude avec une vraie passion. Pour subsister, il joua pendant quelque temps du violon dans un orchestre de la ville, et passa ensuite à l'orchestre du théâtre tchèque, auquel il resta attaché en qualité de simple violoniste jusqu'en 1873.

On savait que le fougueux jeune homme, dont le cerveau roulait de grands projets, ne se lassait pas d'écrire partitions sur partitions ; mais celle-ci restait sur la réserve, ne goûtant que médiocrement les prémices du jeune artiste.

Ce ne fut donc qu'en 1873 que Dvorak remporta le premier succès de bon aloi avec son *Hymne* pour grand chœur. Le renom de Dvorak ne dépassa cependant les frontières que deux années après, lorsque, sur un mot du célèbre symphoniste Brahms, N. Simrock, grand éditeur de Berlin, consentit à publier ses *Duos moraves*, suivis en 1878 de *Danses slaves* qui firent la fortune du maître. C'est depuis lors, en effet, qu'il ne cessa plus d'être sollicité par les éditeurs de musique.

Comme il avait plusieurs symphonies et autres compositions toutes prêtes, il put aussitôt s'exécuter et étonner le monde musical par sa prodigieuse fécondité. Ses premières œuvres lyriques étaient : *Le Roi et le Charbonnier*, *les Têtus*, *Vanda*, et *le Malin Paysan* ; affermi par l'expérience, il écrivit plus tard les grands opéras *Dimitri* et *Jacobin*. Nommé, en 1892, directeur du Conservatoire national de New-York, il composa en Amérique trois grandes ouvertures : *Dans la Nature*, *le Carnaval*, et *Othello*, la symphonie en *mi mineur* du *Nouveau Monde* et un *Concerto* de violoncelle. De retour à Prague (1895), il enseigne la composition au Conservatoire de Prague. Il donna plusieurs poèmes symphoniques, comme l'*Ondine*, *la Sorcière*, *le Rouet doré*, *le Pigeon-neau* et le *Chant héroïque*, puis les opéras *le Diable et la Luronne*, et *la Naïade*, qui obtinrent un brillant succès.

Estimé, recherché, admiré, il fut appelé, peu avant d'avoir achevé sa soixantième année, à la Chambre Haute. Directeur du Conservatoire de Prague, Docteur honoraire des Universités de Cambridge et de Prague, il reçut, en 1889, l'Ordre de la Couronne de fer, et en 1898 la grande médaille pour les Arts et les Sciences.

en *ré* mineur (n° 70), où Dvorak s'élève au pathétique, chantant les luttes héroïques de sa patrie.

Cette joie claironnante qui traverse les symphonies de Dvorak fait aussi un des traits caractéristiques de ses autres compositions qui se rapprochent de la symphonie, comme ses trois ouvertures, *Dans la Nature*, *le Carnaval*, *Othello*, sa symphonie *le Nouveau Monde* et ses poèmes symphoniques : *l'Ondine*, *la Sorcière*, *le Rouet doré*, *le Pigeonneau* (1) et le *Chant héroïque*.

Maître dans l'art de l'orchestration moderne, il manie le contrepoint comme pas un, se plaît de temps en temps à écrire de la musique pour la vue, et se joue dans les formes et les styles avec une aisance et un brio inouïs.

Cette grande supériorité dont Dvorak fait montre dans la symphonie et dans la musique de chambre a fait un peu tort à ses compositions dramatiques, qui n'ont jamais connu de succès franc, absolu. Il est vrai que sur ce terrain il se rencontrait avec un rival redoutable : Smetana, le génial créateur du drame musical tchèque.

Dieu sait pourtant s'il s'est appliqué à l'emporter aussi dans le genre dramatique, à preuve l'opiniâtreté qu'il mettait à remanier ses partitions. Son premier opéra, *le Roi et le Charbonnier*, a été trois fois repris d'un bout à l'autre. Il en a fait de même pour son *Dimitri* et son *Jacobin*, grands opéras dont il s'ingéniait à relever l'expression dramatique.

Si le grand genre lui a causé quelques désillusions, hâtons-nous de dire qu'il a eu beaucoup plus de succès dans l'opéra comique. Ses *Têtu* et son *Malin Paysan* tiennent bonne place à côté de la *Fiancée vendue* de Smetana.

Les deux dernières créations de Dvorak, *le Diable et la Luronne* et la *Naïade*, qui obtinrent un réel succès auprès du public, se placent à part, et marquent une nouvelle étape dans l'évolution du maître.

Attentif aux progrès que la musique dramatique a faits ces temps derniers, Dvorak s'est modernisé, en ce sens qu'il a renoncé à l'ancienne forme de l'opéra divisé en airs, duos et ensembles, sans cependant aller jusqu'à étouffer, comme tant d'imitateurs de Wagner, la mélodie du chant.

Il eut l'heureuse idée de choisir le conte qui, exempt par sa nature même de grandes scènes dramatiques, laisse au compositeur entière liberté de suivre le fil de ses inspirations lyriques. Le reproche que la critique fait à la plupart des ouvrages dramatiques de Dvorak, c'est de ne pas accuser assez les traits caractéristiques des personnages mis sur la scène. Le lyrisme dont toutes les compositions de Dvorak portent une si forte empreinte domine dans ses Chants. Les principales sources où il puise ses inspirations sont les chants populaires tchèques et moraves. Il s'est attaché à ces humbles thèmes nationaux, sortis de l'âme du peuple, et après s'être pénétré de leur esprit il en a fait, en les harmonisant à sa façon, de véritables bijoux d'art. C'est sous la forme de cette ingénieuse et très heureuse adaptation qu'il présenta au public ses *Duos moraves*, qui eurent tous les suffrages des pays slaves et charmèrent même l'étranger. Il applique le même procédé et respecte avec autant de piété les motifs, les rythmes et le caractère original du chant national dans un style plus élevé, celui de la symphonie, dans lequel il composa ses *Danses slaves*, suivies de *Sonates* et de *Rhapsodies slaves*.

(1) Les titres et les canevas de ces compositions sont empruntés aux poésies légendaires de I. Erben.

Chantre enthousiaste de la nature, il en célèbre la majestueuse beauté dans ses chœurs : la *Sumava*, *Dans la Nature* et le *Chant solennel*.

Mais où il mit le meilleur de son cœur et de son intense lyrisme, c'est dans la musique sacrée. Son *Hymne*, son *Stabat*, le *Chant biblique*, le *Psaume*, la Messe de *Requiem* et son dernier oratorio, *Sainte Loudmila*, sont des compositions de haute inspiration qui ne pouvaient être conçues que par l'esprit pieux d'un fervent croyant dont l'âme émue pleine d'une foi ardente, s'envole vers l'infini.

Ici il est vraiment un musicien universel, égal aux plus élevés. On a de lui aussi force pièces de piano de réelle valeur ; mais, par rapport à ses grandes compositions, ces bluettes, si gracieuses et si bien écloses fussent-elles, ne peuvent ajouter à la réputation du maître.

Ce sont, pour la plupart, des pensées lestement esquissées qui ont trouvé leur développement dans des compositions plus imposantes ou des réductions de ces dernières. Font exception cependant : le *Concerto* de piano (n° 33), les *Légendes*, la *Suite des Danses slaves* et les *Humoresques* (n° 101).

Il se trouve qu'il y a entre lui et le grand symphoniste français Berlioz ce trait commun que chacune de ses pensées à peine éclore paraît spontanément orchestrée et dramatisée, ce qui fait qu'en écoutant les compositions que Dvorak a écrites pour piano, on a comme l'avant-goût de leur interprétation orchestrale.

En résumé, on peut dire que, s'étant affirmé de toutes les façons, et qu'ayant écrit, dans chacun des genres où il s'est essayé, des pages qui eussent suffi à assurer sa réputation de grand musicien, il atteint l'apogée dans la musique pure, où son génie, n'étant plus gêné par le verbe, peut s'élever et évoluer librement dans des sphères magiques de mélodies, de rythmes et d'harmonies.

L'impartialité nous impose d'avouer qu'au cours de sa carrière de compositeur il n'a pu se défendre de diverses influences du dehors. Ce furent tantôt les brillants modèles de la musique classique, tantôt la vogue des œuvres de Wagner, de Liszt ou de Brahms qui influèrent dans une certaine mesure sur les conceptions du maître tchèque, sans avoir cependant entravé l'essor de son individualité artistique.

Sur la fin de sa vie, maître de son grand talent si souple et si divers, l'esprit ouvert aux idées modernes, il s'est appliqué à ciseler consciencieusement chacune de ses nouvelles compositions, dont il n'est pas téméraire de dire qu'elles se rapprochent par la simplicité des moyens et leur facture thématique des plus beaux modèles classiques.

On y trouve à la fois la pureté et la belle ordonnance de la phrase musicale, la clarté et la simplicité de l'expression et l'intensité de l'expansion, qualités que Dvorak s'est appropriées par l'étude consciencieuse des anciens maîtres et qu'il met en pleine valeur grâce aux ressources que lui offre l'instrumentation moderne.

La tendance marquée chez Dvorak de dégager le drame du fatras de l'opéra d'antan et de sacrifier au culte du progrès n'est pas, comme on pourrait penser, une concession qu'il s'est résigné à faire au goût du jour, mais bien le résultat de mûres réflexions d'un artiste qui, porté par le désir de marcher toujours de l'avant, a vu s'élargir devant lui les perspectives de son art.

« **Alceste** », de **Gluck**, à l'**Opéra-Comique**.

Alceste consent à mourir à la place de son mari Admète, et se voit récompensée de son dévouement par Hercule (ou Alcide), qui l'arrache aux Enfers. Ce sujet où se trouve exalté, comme dans *Fidelio*, l'amour conjugal, a séduit beaucoup de compositeurs. A la suite de la tragédie lyrique d'Euripide, on peut citer : *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, de Lulli (Paris, 1674, livret de Quinault); l'*Alceste* de Strungk (Hambourg, 1680), celle de Schurmann (ibid., 1719), celle de Lampugnani (Londres, 1745), celle de Gluck (Vienne, 26 déc. 1767, livret de Calzabigi, traduction française de du Rollet, exécution à Paris le 23 janv. 1776), celle de Schweizer (1773, à Weimar, livret de Wieland), celle de Gresnick (Londres, 1786), celle de Draghi (Vienne, 1799); l'*Admeto* de Händel (Londres, 1727); sans parler d'une cantate dramatique de Donizetti, etc.

Après les belles représentations d'*Iphigénie en Tauride*, l'Opéra-Comique clôt dignement sa saison par une magistrale reprise de l'*Alceste*, de Gluck, que nous ne connaissions plus que par des fragments interprétés dans les concerts. Le succès a été considérable. On aurait pu craindre qu'après l'effet si saisissant du 1^{er} acte, d'une beauté si achevée, si dramatique, avec ses airs fameux : « Non, ce n'est pas un sacrifice ! », « Divinités du Styx ! » .. les deux autres ne paraissent un peu ternes. Il n'en a rien été, et l'émotion provoquée par les premiers accents d'Alceste s'est soutenue jusqu'à la fin, à travers les belles scènes de tendresse conjugale du 2^e et du 3^e acte.

Le rôle d'Alceste avait été confié à M^{me} F. Litvinne. Il a été supérieurement tenu. L'ampleur et la beauté de sa voix, ses accents si pathétiques, ses poses sculpturales ont été l'objet d'une ovation continue. Avec sa voix chaude, son beau style, M. Beyle, chargé du rôle d'Admète, s'est montré le digne partenaire de M^{me} Litvinne.

Dans cette lutte si émouvante qui remplit le 2^e acte et se poursuit, au 3^e, à la porte des Enfers, il a obtenu à côté d'elle le plus vif succès. M. Dufranne prêtait sa voix nette, mordante, bien posée, au rôle du grand prêtre. Il a remarquablement interprété la belle scène du 1^{er} acte : « Déjà la mort s'apprête... » Les rôles d'Evandre, d'Hercule, de Caron, très bien tenus par MM. Carbonne, Allard et Guillamat, complétaient un ensemble tout à fait remarquable.

La mise en scène, ce qui n'étonnera pas de la part de M. A. Carré, avait été particulièrement soignée. Les différentes parties du drame, devant le palais d'Admète, dans le temple d'Apollon, aux portes des Enfers, se déroulent dans le cadre de riches décors d'un beau caractère antique.

De gracieuses évolutions accompagnent et soutiennent le rythme de la marche religieuse du 1^{er} acte et, au 3^e tableau, des danses grecques, heureusement reconstituées, ont été particulièrement goûtées. Enfin les chœurs, dont le rôle est important dans l'œuvre de Gluck, si expressifs et si variés, avec les voix fraîches de leurs coryphées, ont eu leur part du succès. Citons notamment un chœur avec accompagnement de pizzicati. — L'orchestre, sous l'habile direction de M. Luigini, a donné la plus juste interprétation de cette grande œuvre. On a vivement applaudi, avec l'Ouverture, la belle Marche religieuse et un air de flûte dans le ballet.

L. G.

L'Enseignement du chant et les méthodes.



Dans un précédent article sur le chant et les méthodes (1), nous avons remarqué que la plupart des méthodes, anciennes et nouvelles, différaient entre elles sur les points essentiels de l'enseignement : respiration, mise de voix, registres, timbres, etc., et que, par conséquent, l'enseignement manquait d'*unité* à tous les degrés de l'échelle musicale, tandis que le *mécanisme vocal* était livré à une variété d'interprétation sans limites.

Or, ce *mécanisme humain* a ses lois générales, comme tous les mécanismes ; et les exceptions individuelles confirment la règle, là comme ailleurs. Grâce au miroir magique dont Garcia fut le propagateur, la science intervient enfin, non seulement pour les médecins dans l'art de guérir, mais encore pour guider les artistes dans l'art de nous faire oublier par leurs

accents les tristesses de la vie. Grâce à l'observation des lois physiologiques, une *doctrine nouvelle* va surgir, fondée sur les *faits* ; et, chose étrange, cette doctrine ne donnera lieu à aucune controverse, et ne pourra succomber que devant un progrès nouveau.

La science vocale n'empiétera pas sur le domaine des méthodes ; elle les dominera : parce que la vérité s'impose, même à ceux qui refusent d'entendre. Examinons la première méthode officielle en France, celle du Conservatoire. Elle date du 23 nivôse an XI de la première République et fut inspirée par le chanteur Bernardo Mengozzi, membre du Conservatoire, qui mourut avant l'adoption de son œuvre. Garat, Cherubini, Méhul, faisaient partie de la commission, dans la mise au point de cette méthode ; Sarrette, comme Directeur du Conservatoire, signa son acte de naissance et la donna comme base à l'enseignement du chant au Conservatoire, c'est-à-dire dans toute la France.

Un fait me frappe : c'est qu'il y a plus de cent ans, une commission travaillait à unifier les méthodes, à donner une base à l'enseignement, à réunir en un seul faisceau les connaissances scientifiques acquises au siècle dernier. L'exemple serait bon à suivre, nous l'avons trop oublié ; car la méthode du Conservatoire n'a pas été révisée, et ses errements, naturels en l'an XI, sont incompréhensibles aujourd'hui.

(1) *Revue musicale*, 15 mai 1904.

La méthode du Conservatoire nous donne encore un exemple précieux en s'occupant, dès le début, du mécanisme vocal et de la respiration. Voici ce qu'elle dit de la respiration : « On ne saurait trop recommander aux élèves de s'occu-
« per de la respiration ; elle est *tout* pour le chant. »

Cette pensée est excellente, mais la théorie respiratoire qui la commente est singulière ou pour le moins mal expliquée.

Je cite : « Quand on respire pour parler ou pour renouveler simplement l'air
« des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration ; alors le ventre
« se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu ; ensuite il s'affaisse, c'est
« le second mouvement, celui de l'expiration : ces deux mouvements s'opèrent
« lentement lorsque le corps est dans son état naturel.

« Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter en *aspirant*, il faut
« *aplatir le ventre* et le faire remonter avec promptitude en gonflant et en
« avançant la poitrine. »

Dans le premier paragraphe, l'auteur nous décrit la respiration diaphragmatique, qui est parfaitement *applicable au chant* comme à la *parole* ou au simple *renouvellement de l'air*, avec des différences de rythme au second temps respiratoire surtout.

L'affaissement du ventre recommandé au second paragraphe est troublant. Je suppose cependant qu'il s'agit de la respiration *claviculaire*, qui actuellement a peu de défenseurs, et pour cause. Si la respiration est *tout* dans le chant, il serait bien nécessaire de fixer nettement les termes qui servent de phases aux malheureuses élèves depuis plus de cent ans.

L'école italienne des *Porpora* et autres pratiquait probablement la respiration diaphragmatique combinée avec le type *latéral* dans les grandes inspirations. Je cite encore une théorie un peu plus que vague à propos de l'émission du son : « Si l'émission ne se fait pas avec *promptitude*, il devient guttural ; si le son
« est trop forcé vers *la tête*, il devient nasal. »

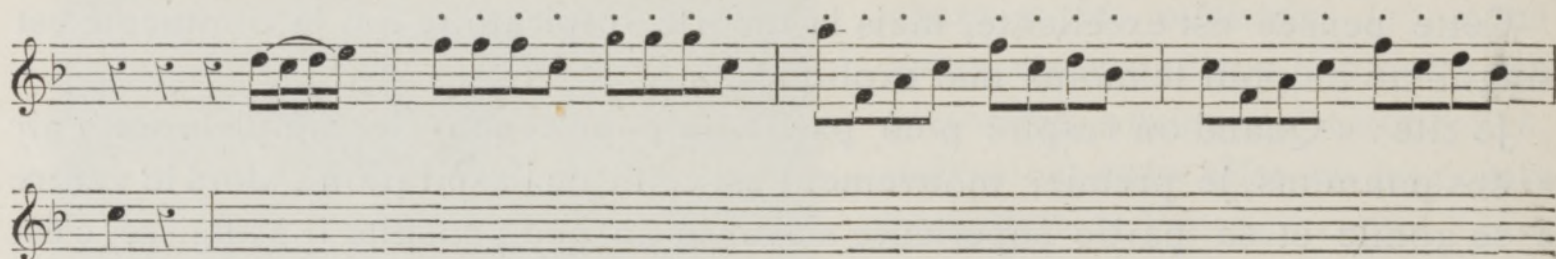
On se demande avec étonnement ce que vient faire la *promptitude* à l'émission gutturale, qui dépend de causes matérielles très déterminées, et de quoi la tête se mêle, au lieu de laisser le voile du palais faire son office particulier quant au son nasal. Sur la question des registres (1), la méthode part de l'effet et néglige la cause ; elle signale la résonance de la voix de tête ou de fausset dans les sinus frontaux et les fosses nasales, mais ne donne pas le mécanisme de cette voix, ce qui du reste n'a rien d'étonnant à l'époque où la méthode fut composée. En fait de vocalisation, l'auteur ou les auteurs ne l'admettent que sur les voyelles *a* et *e*. Si la vocalisation est une bonne chose en elle-même, ce dont je doute, elle doit s'exercer sur toutes les voyelles, surtout sur les moins favorables au son pour les perfectionner.

A signaler un bon chapitre à propos de la *mue* de la voix et de la *position de l'élève* pendant les exercices de chant. Des données justes sur le *coup de glotte* qui portait alors modestement le nom de *coup de gosier* ; on se contentait :
« d'attaquer le son franc et juste, sans préparer et sans arriver à ce son par
« aucune traînée... le son doit être exécuté de manière à ne point faire entendre
« de *coup de gosier*. »

Voilà qui est net, trop net peut-être. Nous emprunterons plus tard quelques

(1) La méthode reconnaît 3 registres aux sopranis et 2 aux autres voix.

détails au Dr Mandl pour nous éclairer sur ce fameux coup de glotte dont il faut user et non pas abuser. Dans l'air de la *Reine de la nuit* de la *Flûte enchantée* de Mozart, par exemple, il est justifié :



AIR DU *Mariage de Figaro* DE MOZART

Voi, che sa- pe-te, che co-sa e a- mor don-ne ve- de- te,
 s'io l'ho nel cor? don-ne ve- de- te, s'io l'ho nel cor?

Pour bien chanter cette période, il faut se rendre compte que la conclusion est à la douzième mesure seulement.

Le chanteur a donc grand intérêt à avoir des notions d'harmonie pour *bien phraser*, mais il ne doit pas user de ses connaissances pour changer le texte, sous prétexte de fioritures.

Remaniée, cette œuvre très honnête et très sérieuse rendrait encore de grands services. Telle qu'elle est, mêlée d'idées fausses, elle peut induire les chanteurs en erreur, ou les rejeter à cent ans en arrière. Il est vrai que les méthodes de chant sont un peu comme la Belle au bois dormant : elles se réveillent au bout de cent ans, plus jeunes que leurs petites-filles !

Nous aurons à examiner plus tard si la méthode des méthodes n'existe pas virtuellement à notre époque, si ses feuillets épars chez cinquante bons auteurs ne s'envolent pas au vent de l'indifférence. Chaque méthode contient ou peut contenir une perle. Toutes ces perles réunies formeraient à nos chanteurs et surtout à nos chanteuses le plus merveilleux collier, à condition que ce collier soit enchâssé dans l'or pur de la science et fermé par l'émeraude sans pareille de la vérité.

ALIX LENOEL-ZEVORT.

La musique de danse au moyen âge.

UNE « ESTAMPIDA » DE RAMBAUT DE VAQUEIRAS

Il y a dans notre musique française du moyen âge, encore si imparfaitement connue malgré les beaux travaux de De Coussemaker, deux chapitres sur lesquels nous sommes, faute de documents précis, particulièrement dépourvus : la musique instrumentale et la musique de danse.

En ce qui concerne les instruments de musique du moyen âge, nous connaissons des noms, qui nous ont été conservés par les textes littéraires et dont la nomenclature ne laisse point d'être abondante ; nous avons dans les miniatures des manuscrits, dans les parties sculptées des cathédrales et dans bien d'autres lieux, des représentations figurées de ces mêmes instruments. Mais il arrive souvent qu'on a quelque peine à identifier les noms avec les instruments, et quand on y est parvenu, c'est à peu près tout le résultat que l'on puisse espérer, car nous ne connaissons aucun texte de musique instrumentale pour le XII^e et le XIII^e siècle, et nous ignorons tout du timbre et de l'accord des instruments : bref, nous les voyons et nous ne les entendons pas.

Même insuffisance de renseignements, même pauvreté, quand il s'agit de la danse au moyen âge. Des sources indirectes nous permettent quelques aperçus sur ce qu'on appelle communément les *caroles*, terme dont l'étymologie est elle-même inconnue. Pourtant on peut supposer, d'après les rares indications que nous fournissent des textes comme le poème de *Guillaume de Dole* (1), la *Cour de Paradis*, les *Tournois de Chauvenci*, comme les fragments lyriques conservés dans les livres de Wolf (2) et de M. A. Jeanroy (3), que les danses du moyen âge devaient être une suite de mouvements lents, trois pas sans doute de droite à gauche, exécutés par les danseurs qui se tiennent par la main (4). Mais que dansait-on ? Sur quelle musique dansait-on ? Voilà ce qu'il serait intéressant de savoir et ce que nous ne savons pas.

Peut-être pourtant le texte que nous publions ici va-t-il nous fournir quelques indications. Cette chanson d'un troubadour provençal aurait peut-être passé sans attirer notre curiosité, si, d'aventure, elle n'avait eu une histoire, ce qui est rare, ce qui est même, croyons-nous, un cas unique. Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras (5) qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou (6). Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux, sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras ? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques. — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il n'est un honneur ni pour le marquis, ni pour vous. » — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! adieu, belles nuits d'amour ! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète (7) raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux

(1) *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican, par G. Servois, dans la *Société des anciens textes français*. — Paris, 1893, in-8°.

(2) WOLF (FERD.), *Über Die Lais, Sequenzen und Leiche*. — Heidelberg, 1841, in-8°.

(3) JEANROY (ALFRED), *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. — Paris, 1889, in-8°.

(4) GASTON PARIS, *les Origines de la poésie lyrique en France* (art. du *Journal des Savants*, 1892).

(5) Département de Vaucluse, arrondissement d'Orange, canton de Beaumes.

(6) *Les biographies des Troubadours en langue provençale*, publiées par Camille Chabaneau (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*). — Toulouse, 1885, in-4°. — On a conservé de Rambaut de Vaqueiras environ trente-cinq pièces lyriques de genres variés et trois épîtres au marquis de Montferrat. Cf. pour la bibliographie, l'appendice à la publication de Chabaneau.

(7) Ms. P. de l'éd. Chabaneau. Bibl. Laurentienne. Pluteus XLI, n° 42, à Florence. XIV^e siècle.

chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de viole et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaité d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre reconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbaultz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la stampida que dis aisi :*

Kalenda Maia,
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes, *aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel joglar fasion en las violas* (1). »

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale.

On sait que les mélodies des troubadours nous ont été conservées en moins grand nombre que celles des trouvères. Par bonheur, la mélodie de la chanson *Kalenda maia* est parvenue jusqu'à nous dans un chansonnier provençal de la Bibliothèque Nationale de Paris (2). Nous la publions ici avec un texte critique de cette pièce, d'après l'édition qui en a été donnée par M. Appel dans sa *Chrestomathie provençale* (3), et une traduction française, — car cette pièce est peu claire, — que nous devons à l'obligeance de M. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse.

TEXTE MUSICAL

D'après R., Bibl. Nat., fr. 22543

Kalenda maya Ni fuelhs de faya Ni chanz d'auzelh ni flors de gla-ya Non es quem

playa, Pros domna guaya, Tro qu'un ysnelh messatgier a-ya Del vostre bel cors, quem

(1) CHABANEAU, *op. cit.*, VI, 3, p. 87.

(2) Bibl. Nat., franç. 22543, fol. 62.

(3) APPEL, *Chrestomathie provençale*, p. 89, Leipzig, 1895, in-8°.

retra- ya Plazer novelh qu'Amors m'atra- ya, E jaya Emtraya Vas vos, domna
vera- ya; E chaya De playa L'gelos, ans quem n'estra- ya.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

(♩. = M. 116)

Ka- len-da ma- ya Ni fuelhs de fa- ya Ni chanz d'auzelh ni flors
de gla- ya Non es quem pla- ya, Pros dom-na gua- ya, Tro
qu'un ysnelh mes-sat- gier a- ya Del vostre belh cors, quem re-tra-
ya pla- zer novelh qu'Amors m'a-tra- ya, E ja- ya Em tra- ya
Vas vos, dom- na ve- ra- ya; E cha- ya De pla-ya L'ge-
los, ans quem n'es- tra- ya.

TEXTE PROVENÇAL

I

Kalenda maya
Ni fuelhs de faya
Ni chanz d'auzelh ni flors de glaya
Non es quem playa,
Pros domna guaya,
Tro qu'un ysnelh messatgier aya
Del vostre belh cors, quem retraya
Plazer novelh qu'Amors m'atraya,
E jaya
Em traya
Vas vos, domna veraya;
E chaya
De playa
L'gelos, ans quem n'estraya.

TRADUCTION DES PAROLES

I

Ni le premier jour de mai, ni la [première] feuille du hêtre, ni les chants des oiseaux, ni la fleur du glaïeul ne peuvent me réjouir, dame noble et belle, tant que je ne verrai pas arriver un messenger rapide, venu de votre part, m'apportant des nouvelles réconfortantes pour mon amour, tant que je n'aurai pas été prosterné à vos pieds (?), et que je n'aurai pas vu, avant de vous quitter, le jaloux tomber, foudroyé par la colère.

II

Ma belh' amia,
 Per Dieu no sia
 Que jal gelos de mon dan ria ;
 Que car vendria
 Sa gelozia
 Si aitals dos amans partia ;
 Qu'ieu ja joyos mais no seria
 Ni joys ses vos pro nom tenria ;
 Tal via
 Faria
 Qu'om ja mais nom veiria.
 Selh dia
 Morria,
 Donna pros, qu'ieus perdria.

III

Quo m'er perduda
 Ni m'er renduda
 Dona, s'enans non l'ai aguda ?
 Que drutz ni druda
 Non es per cuda ;
 Mas quant amans en drut se muda,
 L'onors es grans queylh n'es creguda.
 El belh semblans fai far tal bruda ;
 Que nuda
 Tenguda
 Nous ai ni d'als vencuda ;
 Volguda
 Crezuda
 Vos ai ses autr' ajuda.

IV

Tart m'esjauzira
 Pus jam partira,
 Belhs Cavaliers, de vos ab ira ;
 Qu'alhor nos vira
 Mos cors, nim tira
 Mes deziriers, qu'als non dezira ;
 Qu'a lausengiers sai qu'abelhira,
 Donna, qu'estiers non lur garira.
 Tals vira
 Sentira
 Mos dans, quils vos grazira,
 Queus mira,
 Consira
 Cuidans, don cors sospira.

V

Dona grazida,
 Quecx lauz'e crida
 Vostra valor qu'es abelhida ;
 E quieus oblida,
 Pauc li val vida.
 Per qu'ieus azor, domn' eyssernida !
 Quar per gensor vos ai chausida,
 E per melhor de pretz complida.
 Blandida
 Servida
 Genses qu'Erecx Enida.
 Bastida
 Fenida,
 N'Engles, ai l'estampida.

II

Ma belle amie, veuille Dieu ne pas permettre que le jaloux se réjouisse de mon dommage ; sa jalousie pourrait lui coûter cher (?) si elle réussissait à séparer deux amants comme vous et moi. Jamais plus je ne connaîtrais la joie ; du moins aucune joie, sans vous, ne me serait douce : je m'éloignerais, nul ne me verrait plus ; ou plutôt, noble dame, je mourrais ce jour là même où je vous aurais perdue.

III

Mais comment pourrais-je perdre, comment pourrais-je recouvrer une dame, qui n'aurait jamais été mienne ? Ce n'est pas en imagination que l'on peut être amant et amante ; quand un amoureux conquiert ce titre, c'est pour lui grand honneur. La gracieuse façon dont vous m'accueillites a pu faire croire que je l'avais mérité... ; mais il n'en est rien : je vous ai cherchée et voulue, sans jamais obtenir votre grâce.

IV

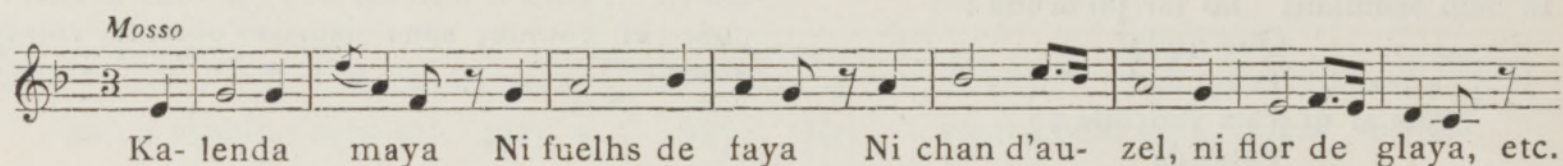
Non, mon Beau Chevalier, je ne pourrais plus me réjouir, si le désespoir venait à me séparer de vous. Mon cœur ne forme pas d'autres vœux, ne nourrit aucun autre désir. Cela, je le sais, plairait fort aux médisants ; ils seraient alors au comble de la joie. Tel, voyant ma perte, vous en saurait un gré infini, tel, dis-je, qui a l'outrecuidance de porter les yeux sur vous, ce dont soupire mon cœur.

V

Dame illustre, chacun célèbre et fait retentir vos mérites, reconnus de tous ; que lui sert-il de vivre à celui qui vous ignore ? Et pourquoi suis-je moi-même en adoration devant vous ? C'est parce que j'ai reconnu en vous la plus noble, la meilleure de toutes les femmes, ô dame adorée et servie de moi mieux que ne le fut Enide par Erec. — J'ai construit, j'ai terminé, sire Englès, mon *estampida* !

Un commentaire de cette *estampida* serait certes d'un haut intérêt : il faudrait montrer combien est conforme à la tradition l'inspiration du poète, qui inscrit en tête de sa composition le souvenir de la *kalenda maia* et associe une fois de plus l'amour et le printemps. Pourtant cette digression vers les fêtes de mai et leur influence sur la poésie lyrique nous entraînerait fort loin, et nous devons, encore qu'à regret, négliger le côté littéraire.

De même, nous serons bref relativement à la mélodie de cette chanson, très moderne quant à la tonalité et visiblement dégagée de toute influence ecclésiastique. On remarquera que nous avons traduit la 4^e note, le *la* de la syllabe *ma* de *maya*, et à la ligne suivante le même *la* sur *pla* de *playa*, par deux notes *la-sol* dans le rythme  : c'est que dans le manuscrit il y a une plique, et momentanément nous manquons de signes typographiques pour reproduire cette valeur, que nous nous contentons dans la transcription de rendre par sa résolution. Ajoutons qu'une transcription de cette *estampida* a déjà été proposée par M. Antonio Restori (1) d'après le manuscrit R. dont nous nous sommes servi nous-même. Nous ignorons sur quels principes M. Restori a fait ce travail de transcription, où il est bien difficile de reconnaître l'original. Qu'on en juge d'après le début !



Les principes mensuralistes sont perpétuellement violés. Pourquoi cette distinction en  et en  de la *longa perfecta* de l'original qui veut toujours une valeur ternaire, soit , soit  ? Pourquoi traduire la plique par une petite note, alors qu'au dire des théoriciens ce signe se résout en deux sons dans le rapport de $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$? Pourquoi le rythme essentiellement binaire  que la musique mesurée des trouvères ignore formellement ? Ajoutons que le texte donné par M. Restori est également défectueux.

Mais il y a mieux à dire.

Comme l'*estampida* de Rambaut de Vaqueiras est la plus ancienne pièce qui nous soit parvenue à laquelle cette désignation ait été attachée, on pourrait croire, sur la foi de l'anecdote que nous avons rapportée, que ce genre lyrique a été importé par les jongleurs du Nord dans la poésie provençale. Pourtant dans son travail sur les derniers troubadours de la Provence (2), M. Paul Meyer est d'un sentiment différent et pense qu'au même titre que le sirventés et la ballade l'*estampida* est d'origine provençale.

Il est vrai déjà que, chronologiquement, la pièce de Rambaut est plus ancienne qu'aucune des *estampies* françaises que nous connaissions : aussi nous pouvons penser que le jongleur, entendant à la cour de Boniface de Montferrat le rythme allègre et décidé que les joueurs de viole exécutaient sur leurs instruments, a été porté à l'assimiler au rythme de l'*estampida*, qu'il avait familier.

(1) A. RESTORI, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. II, fasc. I, 1895.

(2) PAUL MEYER, *les Derniers Troubadours de la Provence*, dans la *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 6^e série, V.

Et de fait, le genre est bien originairement propre à la poésie provençale, car nous en avons la définition dans le traité didactique des *Leys d'Amors* : *encaras havem estampida et aquesta a respieg algunas vetz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et algunas vetz a respieg no tant solamen al so, ans o ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors, a la maniera de vers e de chanso* (1).

C'est donc primitivement une composition musicale et aussi un genre de poésie qui a pour objet l'amour ou les louanges d'une dame : l'appellation de la pièce lyrique a donc passé de la composition musicale aux paroles.

Disons encore que si, au début du XIII^e siècle, les genres à forme fixe n'ont point encore apparu dans la lyrique française, l'*estampida* a pourtant des caractéristiques qui la différencient des autres types de la poésie courtoise. Il nous semble en effet que si la symétrie des strophes n'a rien qui soit propre à l'*estampida*, comme le croit M. Paul Meyer, en revanche la longueur de la strophe et la brièveté du vers sont bien les caractéristiques du genre.

Il en résulte une netteté de rythme qui nous donne à penser que la musique qui s'attache à cette forme poétique pourrait convenir aux mouvements de danse, tels que le moyen âge les a compris. Le mot lui-même, *estampida*, est le participe d'un ancien verbe *estamper* ou *estampir*, frapper du pied.

Or, nous voyons assez bien la mélodie que nous proposons comme traduction du texte ancien accompagner une danse, où les danseurs, se tenant par la main et formant une ronde, tantôt avancent de trois pas allant de droite à gauche, tantôt se balancent sur place, et toujours en marquant d'un appel de pied le temps accentué, comme aujourd'hui encore dans la bourrée et dans le rigaudon. L'alternance de rythmes binaires et ternaires n'a d'ailleurs rien qui doive surprendre, et, si le présent peut servir à éclairer le passé, nous rappellerons que, dans son curieux recueil de *Chansons populaires du Vivarais* (2), Vincent d'Indy parle de *bourrées montagnardes* à 3/8 affectant parfois des rythmes assez spéciaux à 6/8 + 2/8 et cite bon nombre de rondes (*Dans la Cour du palais*, n° 64 ; *Au jardin de mon père*, n° 65 ; *Naoutra tçatt'a faï treis ieous*, n° 66, etc.) où les 3/4 alternent avec les 2/4.

L'*estampida* serait donc primitivement une danse où le temps accentué serait marqué d'un appel du pied sur le sol frappé par tous les danseurs, et cette caractéristique aurait donné son nom à la danse.

Peut-être l'étymologie que nous offrons de ce mot est-elle, en ce qui concerne le sens, une hypothèse de songe-creux, que la philologie ne retiendra jamais (3). Nous croyons pourtant qu'elle aura eu le mérite de faire mettre au jour une mélodie charmante dont les philologues ne se fussent jamais avisés. C'est une revanche sans amertume.

PIERRE AUBRY.

(1) *Leys d'Amors*, I, 350, publiés par Gatien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*. — Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°, s. d.

(2) Vincent d'Indy, *Chansons populaires du Vivarais*, op. 52. — Paris, Durand, in-8°, s. d.

(3) Pourtant Diez, *Etym. Wort.*, p. 576, la propose déjà. Id. Koerting, 2^e id. n° 904 (*Germanique-Stampon* : Stampfen).

Le Chant dans les églises (1).

SAINT-FRANÇOIS-XAVIER. — Malgré l'heure un peu matinale, neuf heures, la grande nef est pleine ; à gauche, dans le transept, il me semble apercevoir un groupe d'hommes et d'enfants sur une sorte de large balcon. La tribune de Saint-Gervais serait-elle ressuscitée ?

A mon grand étonnement j'entends chanter, pour la première fois depuis longtemps, l'antienne *Vidi aquam*, allègrement, joyeusement, d'une allure souple et cadencée (version de Solesmes).

Autre surprise : le *Kyrie*, puis le *Gloria*, sont chantés à *cappella*.

Le *graduel*, l'*offertoire* et même le *Credo* du 5^e ton, sont dits avec grâce et légèreté.

La polyphonie reparaît avec le même charme au *Sanctus* et à l'*Agnus Dei*. Il n'y a pas à s'y tromper : le hasard me fait entendre une messe de Palestrina.

Tous les détails de l'office sont soignés ; les plus simples répons sont dits avec accompagnement de faux-bourçons. L'orgue, dont le rôle est un peu effacé, est bien tenu, sans prétention ni complication inutiles.

A vêpres, mêmes observations générales que le matin. Je remarque, en avant de la tribune, une belle tête de chanteur dont la voix de baryton emplît la nef. Il lit, hélas ! avec ses doigts, le texte du psaume sur le psautier en relief des aveugles. — Je dois noter spécialement : un très intéressant *Magnificat* en forme de canon, un peu flottant par instants ; de délicieuses *Antiennes* à la Vierge et un très beau *Tu es Petrus*, large et bien construit.

Les voix des enfants avaient une tendance à détonner, dans le *Regina cœli*. Il est vrai qu'il est bien difficile d'obtenir d'eux une justesse soutenue. Mais le timbre de ces voix est d'une pureté admirable.

En résumé, on fait d'excellente musique à l'église *Saint-François-Xavier* et c'est peut-être une des causes de l'affluence des fidèles aux offices.

LA MADELEINE. — Une église sans clocher, sans cloches, installée dans un temple grec érigé à la gloire des soldats de la *Grande Armée*, offre un cadre bien peu en rapport avec la musique religieuse. Bien plus, je remarque au maître autel deux candélabres électriques. On éteint cette clarté, peut-être intempestivement, pendant le sermon. Nous sommes loin du temps où les premiers chrétiens estimaient que le fruit des abeilles chastes pouvait seul, en se consumant devant l'autel, symboliser leur humble prière ! — Mais passons.

Après un *introït* assez bien dit, on nous a donné une messe de Mozart, qui, sans doute, a peu contribué à la gloire du Maître. Au *Kyrie*, les diverses voix semblent lancer alternativement des pointes vers les notes élevées. Cet artifice donne au chant quelque chose de hérissé, sans lui apporter de chaleur. Le *Gloria* a des soli inexpressifs et contournés. Seul l'*Agnus Dei* est assez simple et d'un bon sentiment religieux.

Les parties de la messe où le plain-chant a été employé ont été bien dites par la maîtrise, sauf le *Credo* de la Messe royale, chanté mollement et sans

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} juin.

accent. Inutile de dire que pour ce *Credo*, pourtant bien connu, pas une voix, pas un souffle ne s'est fait entendre dans l'assistance.

A l'élévation, on nous a donné un *Panis angelicus* : non pas celui de Franck, mais celui de M. Théodore Dubois.

— Quelques essais d'accompagnement en faux-bourdon ont agrémenté les vêpres, convenablement chantées.

Un *O salutaris*, aussi de Mozart, laisse une assez bonne impression de religiosité.

J'ai éprouvé un vif plaisir en écoutant un *Tantum ergo* simple et expressif, d'un maître de chapelle de la Madeleine, mort aujourd'hui, *M. Cherion*.

J'aimerais plus de fermeté et de précision dans le dessin des morceaux que l'orgue a exécutés seul. Toutefois, il faut louer l'organiste de ne pas verser dans le bruyant et le compliqué.

La Maîtrise de la Madeleine est composée de bons éléments, et, quand elle voudra suivre l'édition liturgique de Solesmes et choisir mieux ses morceaux, on aura plaisir à y entendre les offices, malgré les imperfections de l'édifice où ils se déroulent.

CONSTANT ZAKONE.

Concerts et Conférences.



SALONS MUSICAUX.—Les concerts publics se font rares, mais l'on fait encore d'excellente musique, dans le privé. Le 30 mai, dans les salons de M^{me} Marie Cornélius, on écoutait des mélodies de Borodine, Balakirev et Moussorgsky, chantées par M^{lle} de Kikina, qui est une artiste au sens vrai du mot, et M. J.-G. Cornélius, dont la voix de basse est magnifique. Je crois bien que les Russes sont aujourd'hui les maîtres du lied ; Debussy seul peut leur être comparé. Ces belles mélodies, ardentes

ou rêveuses, ou douces « à fendre l'âme », ont fait grande impression. Le programme était complété par de charmantes fantaisies de Balakirev, Liadov, Arensky, C. Cui, pour piano (M. Éd. Bernard) ou pour piano et violon (M. Zeitlin), qui valent un grand succès aux jeunes artistes. J'avais, en une courte causerie, essayé de dire le charme et la puissance de cet art russe si jeune, riche en même temps de tout le passé de la race ; rien ne m'a été plus au cœur que l'approbation de quelques Russes, qui se trouvaient mes auditeurs : on craint toujours de mal comprendre l'âme d'une nation étrangère ; mais me voilà bien encouragé !

Le 4 juin, chez M. Pierre Aubry, règne la musique française : c'est le 5^e et le 6^e concerto de Leclair, joués par M. Debroux avec tant d'ampleur et de sûreté ! Œuvres solides, d'ailleurs, et très mélodiques, très bien venues, qu'il faut faire connaître. Et le lendemain je me retrouvais enfin dans ce salon de M^{me} la prin-

cesse de Cystria, où l'on sait si bien se taire pour écouter. M^{lle} Lanrezac est bien émouvante dans la *Marguerite* de Schubert, et détaille avec un beau style le *Lied maritime* de d'Indy. M. Bernard et M. Zeitlin jouent de jolies pièces russes, entre autres les *Mirlitons*, de Tchaïkovsky, tandis que la pluie commence à tomber sur le jardin muet. Ce sont là de précieux instants.

L. L.

CERCLE DE L'ÉPATANT. — 2 et 5 juin. — Le festival qu'au mois de juin de chaque année le cercle de l'Epatant offre à ses membres est toujours une manifestation d'un haut goût artistique. Il était cette année consacré à l'intégrale audition d'*Obéron*, avec adjonction des importants — et d'ailleurs très heureux — récitatifs composés par Wulner, directeur du Conservatoire de Cologne, pour remplacer le dialogue parlé qui, dans le texte original, sépare les différents morceaux de la partition : c'était la première fois qu'on donnait en France l'œuvre de Weber sous cette forme exclusivement lyrique, et l'exécution en fut de tous points remarquable.

Le rôle de Rézia avait été confié à M^{lle} Borgho. Très redoutable, ce rôle qui veut une interprète unissant les qualités de la Falcon à celles d'une chanteuse légère ; la jeune étoile sut brillamment triompher de ses multiples difficultés, et l'on ne peut trop admirer la pureté, la souplesse, le charme exquis de sa voix, la perfection de son style. Les autres rôles étaient excellemment tenus par M^{me} Carrère, délicieuse dans le personnage de Fatime, M^{lle} Royer, MM Laffitte, Plamandon et Delvoye. M. C. Chevillard — c'est tout dire — tenait le bâton directeur. Le pittoresque des décors, le luxe harmonieux des costumes, les effets d'éclairage, les détails de la mise en scène soigneusement étudiés et minutieusement réglés, tout contribua à faire de ces deux représentations une véritable fête d'art.

M. F.

LA SOURDINE. — Connaissez-vous la *Sourdine* ? C'est sous cette appellation — peu bruyante — que se réunissent périodiquement les quartettistes Lederer, de Bruyne, Michaux et Liégeois. Les séances ont lieu dans une salle fort coquette, 38, rue des Mathurins, et l'on n'y est admis que sur invitation personnelle. — Le dernier concert était donné avec le concours du *Quatuor vocal de Paris*, composé de M^{mes} Vila, Mayrand, MM. Nansen et Reder. La fusion des deux quatuors se fit dans le *Chant élégiaque* de Beethoven. Soutenu par la belle voix de basse de M. A. Brody, le Quatuor vocal — devenu quintette — exécuta le quintette de *Così fan tutti*, dont la grâce souveraine condensée en une page savoureuse fut tellement appréciée que le morceau dut être bissé. Un autre quintette de Mozart — cordes et clarinette — plus connu, celui-là..., fut l'occasion d'un triomphe pour M. Lefebvre. La séance comprenait des œuvres de musique de chambre de M. Ch. René, correctement écrites et diversement intéressantes ; un lied : *le Vent*, fort bien chanté par M. Reder, vaut d'être signalé. Schumann et Schubert complétaient le programme.

M. ADALBERT MERCIER. — Le 3 juin, à la salle du *Journal*, très intéressant et brillant concert réunissant une élite de jeunes maîtres, et dont le programme avait seulement le défaut d'être trop long : M^{lle} Zielinska (harpe), M. Morel (violon), MM. Puyans et Grisard (flûte), M. Villard (trompette), M. Auguste Bernard, M. Petit, M^{lle} Duchêne (chant), s'y sont fait entendre, sans compter MM. Garry et Siblot, de la Comédie-Française, le chansonnier Marcel Legay, M. Doua, de l'Eldorado, M. Maillefert, du théâtre Sarah Bernhardt, etc. etc... J'ai fort goûté « *pour Athènes* », scène grecque, en vers, de Jean Ferval, avec musique de scène de M. Adalbert Mercier ; et, de ce dernier encore, deux pièces délicates, d'un sentiment très personnel et d'une jolie couleur : *Par les chemins* et *l'Heure blanche*. — M. Adalbert Mercier est un compositeur très jeune et de sérieux avenir. Il a du sentiment, de l'élégance, du goût et du charme. La romance sur le mendiant aveugle de Richepin (*J'ai pu d'yeux... un p'tit sou !* etc...) est très bonne, comme expression sentimentale, mais ne rend peut-être pas assez le réalisme du poème. Il faudrait que la musique donnât l'impression, comme le texte littéraire, d'une mélodie absolument exempte de *formule*. Mais l'excès contraire est si commun aujourd'hui, que cette conception ne me déplaît pas. Honneur aux jeunes compositeurs qui, comme M. Mercier, respectent la musique en la cultivant, et dédaignent l'étrangeté pour arriver au succès.

J. C.

CHANT ARMÉNIEN. — Le 9 juin, à la Bodinière, fort intéressante conférence de M. Proff Kalfaïan sur le rôle musical du peuple arménien. Nous y reviendrons.

Publications nouvelles.



TH. DUBOIS : *Trio pour piano, violon et violoncelle*. Paris, Heugel.

M. Th. Dubois a enrichi notre musique de chambre d'une œuvre agréable, intéressante, et que l'absence de toute emphase, l'élégance de l'écriture et la sobriété du style rendent fort distinguée. Combien l'on apprécie la supériorité du goût français, lorsqu'on joue une pareille œuvre après les productions de la musique allemande moderne, les trios de Brahms, ceux de Schumann (Georg) ou de Franck (Richard) ! Ici point d'emphase, point de sentimentalité vaine, un andante discret, un scherzo charmant, un premier mouvement dont la conclusion en *pianissimo* repose de certaines péroraisons à grand orchestre ; point

d'outrance, point de bravade ; le ton de la bonne compagnie, qui n'exclut pas l'émotion, loin de là, mais ne l'affiche pas. Ce trio est à recommander à tous les bons amateurs.

FRANÇOIS COUPERIN : *Pièces de clavécin*, transcrites par Louis Diémer. Livre II. Paris, Durand et fils.

Ce second recueil va du 6^e au 12^e *Ordre* : on sait que Couperin désigne ainsi ces ensembles de morceaux qui chez ses contemporains portent généralement le nom de *Suite*. Et ce ne sont pas des *Suites* en effet, puisque le plus souvent nous n'y trouvons pas d'airs de danse (*Sarabandes, Gavottes, Giges*, etc.), mais des morceaux de caractère, lointains ancêtres de nos poèmes symphoniques. Les titres sont exquis : les *Moissonneurs*, les *Bergeries*, le *Bavolet flottant*, les *Bagatelles*... La musique ne l'est pas moins, tour à tour gracieusement tendre ou d'un enjouement délicat. Les *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* sont une petite merveille d'esprit, et c'est un charme que les *Charmes*, et les *Barricades mystérieuses* sont d'une douceur enveloppante qui n'a point d'égale. Les agréments ont été transcrits en notation moderne, ce qui supprime bien des difficultés d'interprétation. — L. L.

HENRI MARÉCHAL : *Rôme, Souvenirs d'un musicien*. Paris, Hachette et C^{ie}.

Dans ce charmant volume que présente au public, en une exquise préface, M. Jules Claretie, M. Henri Maréchal, le compositeur si aimé du public, nous raconte ses souvenirs de jeunesse. Voici d'abord quel était, en 1866, l'état général d'esprit des élèves qui occupaient, au Conservatoire, les quatre classes de composition :

En ces bruyantes agapes qui nous réunissaient tous les mois, les maîtres étaient vertement traités ! Haydn, Mozart ? D'assommantes perruques ! Auber ? Un simple farceur ! Méhul, Hérold, Halévy ? Quantités négligeables ! Berlioz ? Un fou ! Mendelssohn ? Un pâle rêveur, au fond ! Beethoven ? Heu, Heu!... bien vieillot!.. les quatuors cependant et la neuvième symphonie avaient droit à quelque indulgence ! Mais Schumann, en revanche, avait les honneurs du : « Oh ! Oh ! » et même du « Ah ! Ah ! » en forme de superlatif ! Enfin, les malins qui commençaient à découvrir Wagner en racontaient de si rares merveilles à ceux qui n'en connaissaient presque rien, que tout le monde finissait par tomber d'accord sur le ramage de l'oiseau rare !

Eh bien ! lorsque je me reporte à cette époque de discussions violentes, d'où semblait devoir jaillir tant de lumière, je ne puis m'empêcher de songer que, sur ces trente-deux gladiateurs acharnés, nous ne sommes guère plus de trois ou quatre ayant pu réussir à nouer quelques relations avec le public ; nous nous rappelons le nom de quelques autres ; quant au reste, nous ne savons même pas ce qu'il est devenu !

M. Maréchal, qui récolte aujourd'hui après avoir pioché et semé son champ, raconte avec beaucoup d'humour les terribles épreuves du concours pour le prix de Rome :

..... A la fin du vingt-troisième jour, j'avais terminé ma besogne ; j'employai une bonne partie du suivant à la relire, et le soir même j'étais libre, mais ahuri de musique et littéralement surmené par ce régime de trois semaines à l'allure d'un travail journalier de 18 à 19 heures.

C'est ici que commence un supplice oublié par les Chinois sur leur palette déjà riche ! L'aspirant Romain doit, en quinze ou vingt jours qui le séparent du concours, chercher et même trouver trois chanteurs de bonne volonté ayant assez de dévouement pour apprendre, répéter et venir chanter devant le jury une partition dont la durée est à peu près celle d'un acte d'opéra. Il faut

frapper à vingt portes avant de réunir ce trio. Il y a d'abord les refus bien nets, ce sont les meilleurs; puis il y a les « oui » conditionnels, ce sont les pires. Celui-ci demande une semaine, pour voir si le rôle est dans sa voix; cet autre est sous l'influence d'un rhume qui le fatigue encore; un troisième s'attend à être père vers la date fixée et ne peut répondre de rien. On n'en finirait pas si l'on voulait énumérer toutes les raisons opposées à la demande du malheureux, qui tombe dans la vie de tous ces gens comme une pierre dans une mare! Il faut une patience, une diplomatie, une résignation dont on n'a pas l'idée quand on n'a pas passé par là! Sans compter que les transes se renouvellent chaque jour, et qu'au dernier moment le rôle est décidément trop haut, le rhume trop tenace, et l'héritier imminent! Il faut alors tout recommencer avec de nouveaux chanteurs, froissés qu'on n'ait pas songé à eux d'abord... Horrible! horrible! horrible!

Eh bien, malgré cela, on s'en tire comme on se tire de tout, avec de la santé d'abord, du travail et de la volonté ensuite.

Enfin, après cent efforts, le matin du concours j'étais prêt à la lutte et me sentais bien défendu par trois excellents chanteurs que je tiens à remercier encore à cette place : c'était le ténor Bosquin avec le baryton Caron, tous deux de l'Opéra; et M^{lle} Daniele, de l'Opéra-Comique, qui a sans doute quitté le théâtre peu après, car je n'en ai jamais entendu reparler.

C'était le 5 juillet. Il est des dates qu'on n'oublie jamais!

Pendant que défilaient le n^o 1 et le n^o 2, nous attendions, mes chanteurs et moi, dans le salon du directeur, et nous ne causions guère! Et ce sont de ces jours où l'on a la joue droite en feu, et la joue gauche gelée; où l'on répond aux gens à la manière des sourds, avec les dents serrées et sans pouvoir maîtriser un tremblement nerveux qui vous secoue du haut en bas en vous aplatisant la poitrine.

La porte s'ouvre.

« Le numéro 3 ? »

— Présent. »

Et nous voilà introduits dans la salle du petit théâtre. Autour de la table en fer à cheval, le jury toujours impassible; — sur la scène trois chaises pour les chanteurs; derrière eux, un grand piano à queue.

La voix du président :

« Commencez ! »

Une dernière palpitation, et le premier accord tombe sur le clavier.

Une fois l'exécution en cours, l'émotion semble s'évanouir. On se sent en eau profonde; il s'agit de ne pas couler : aussi est-ce avec une lucidité parfaite qu'on surveille la moindre défaillance des trois combattants. Ceux-ci sont un peu désorientés au début, car, malgré tous leurs efforts, le jury n'est pas comme le public habituel; son devoir est de rester impénétrable et silencieux.

Cependant, avec cette sorte de divination qui résulte de l'ensemble des facultés tendues vers un même point, il est encore possible de discerner si le courant magnétique qui s'établit entre la scène et la table est favorable ou non.

Tout s'achève dans le même silence, et le n^o 3 disparaît pour faire place au n^o 4.

Enfin, après trois bonnes heures, tout était terminé, et le jury, resté seul, délibéra. Quelques minutes étaient à peine écoulées, que la porte de la salle se rouvrit, et l'huissier m'appela.

C'est un des plus jolis coups de poing dans l'estomac que j'aie reçus de ma vie!

Trébuchant, avec des jambes en coton, dans l'impossibilité absolue d'articuler un son, je fus introduit de nouveau dans la salle où nos juges étaient debout et, pour la première fois, avec des visages souriants.

Auber, président, se tenait au milieu d'eux et me dit en me tendant la main :

« Monsieur, le jury vous a décerné le grand prix de Rome. »

Deux sources jaillirent de mes yeux pendant que toutes les mains cherchaient les miennes.

Tout le volume est écrit de style sobre, alerte, coloré, très littéraire. — J.

HEINRICH RIETSCH, professeur à l'Université allemande de Prague: *Die deutsche Liedweise*. Gr. in-8^o de xi-256 p., chez Carl Fromme, Vienne et Leipzig, 1904.

A la fois musicien et esthéticien, compositeur et philologue, M. H. Rietsch publie un excellent livre où l'étude du *Lied* allemand, surtout au xix^e siècle, tient une grande place, mais où se trouvent réunies une multitude d'observations intéressantes sur la musique vocale, savante ou populaire, de toutes les époques. Toutes les parties du sujet (rythme, mélodie, rapport de l'air

et des paroles, etc...) sont traitées avec ampleur : Tinctoris est cité en même temps que P. Corneille ; et dans le copieux appendice bibliographique (un peu incomplet, d'ailleurs) figurent des ouvrages spéciaux comme celui de Grosse sur les *Commencements de l'art...* C'est assez dire le grand profit qu'on peut trouver à pareille lecture. Les citations musicales et les documents artistiques y sont très nombreux. Le principal consiste en extraits d'un manuscrit de Sterzing (Tyrol), xiv^e siècle, où se mêlent des notations de genres divers, qui ne sont pas de la même main. M. Rietsch aurait augmenté la valeur de son livre, en nous donnant le fac-similé phototypique de quelques pages de ce manuscrit et une traduction du texte musical en notes modernes.

J. C.

OUVRAGES REÇUS.

J.-PH. RAMEAU : *Airs*, tirés des *Indes Galantes*. Paris, Durand et fils.

A. CHAPUIS : *Hymne pour une fête de l'enseignement*. Paris, Durand et fils.

CLAUDE DEBUSSY : *Trois chansons de France*. Paris, Durand et fils.

CLAUDE DEBUSSY : *Le Printemps*, suite symphonique. Paris, Durand et fils.

Actes officiels et Informations.

LES DÉCORATIONS MUSICALES DU 14 JUILLET. — Quels sont les musiciens qui vont voir rougir leur boutonnière ? Telle est la question qu'on nous pose et à laquelle nous ne pouvons répondre que par des espérances et des vœux personnels. Ceux qui sont dignes d'entrer dans la Légion d'honneur ne manquent pas. Pour nous en tenir à Paris, nous citerons (dans le désordre alphabétique) : MM. Henry Expert, l'auteur de si belles publications sur « les Maîtres musiciens de la Renaissance française » ; M. Arthur Coquard, compositeur, écrivain et conférencier de grand talent ; M. Ganne, auteur de plusieurs œuvres populaires ; M. Gédalge, prix de Rome ; M. Leborne, musicien de haute valeur ; M. Malherbe, archiviste de l'Opéra ; quelques autres encore dont le nom viendrait spontanément sous la plume ! Et il y a, en outre, en province, bien des musiciens éminents ayant rendu à l'art musical de très brillants services. Et c'est à peine, hélas ! si deux noms de musiciens, trois au plus, figureront sur la liste du 14 juillet ! C'est trop peu ; les peintres, statuaires et sculpteurs sont vraiment mieux partagés.

NANCY. — Un concours aura lieu, le jeudi 30 juin 1904, à Nancy, pour l'obtention d'une place de professeur de violon à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national.

Les demandes des candidats seront reçues au Secrétariat de la Mairie de Nancy jusqu'au samedi 18 juin inclus. Ils devront justifier de leur nationalité française au moment de leur entrée en fonctions.

Les conditions du concours sont les suivantes :

- 1^o Morceau imposé : musique classique (Concerto de Beethoven, 1^{er} morceau) ; musique moderne (Sonate de César Franck) ;
- 2^o Morceau au choix ;
- 3^o Leçon technique de violon donnée à un élève de l'école.

Le professeur prendra son service à la succursale du Conservatoire et au théâtre municipal à la rentrée d'octobre. Il recevra un traitement de 1.200 francs comme professeur, plus un traitement de 1.200 francs comme chef de pupitre au théâtre municipal, et une indemnité variable pour les concerts populaires.

Les professeurs de l'École de musique, succursale du Conservatoire à Nancy, sont nommés par le préfet de Meurthe-et-Moselle, sur une liste de présentation dressée par le maire.

ARRAS. — M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national, a accepté la présidence du Congrès des Sociétés musicales françaises et étrangères qui s'est ouvert à Arras, le 5 juin courant, à l'occasion de l'Exposition du Nord de la France.

CONCOURS DE MUSIQUE. — Par arrêté du 26 mai, une médaille d'argent, grand module, est accordée, pour être décernée comme prix du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au concours de musique organisé à Créteil (Somme) pour le 19 juin courant.

Par arrêté du 30 mai, une médaille d'argent, grand module, est également accordée, pour être décernée au concours musical organisé à Gaillac (Tarn) pour les 26 et 27 juin.

ROUEN. — Dernièrement, le 26 mai, a été donnée en l'église Saint-Godard une audition de musique religieuse, organisée par M. Petiau, violoncelle solo du théâtre des Arts, au profit des blessés russes. La Société chorale l'« Accord parfait », que dirige avec tant de zèle M. Albert Dupré, prêtait son concours à ce concert. J'avais déjà entendu cette Société interpréter, l'année dernière, la *Passion selon saint Jean* de Bach, et je me souviens avoir goûté alors la vaillance et la correction dont elle avait fait preuve ; rarement les amateurs interprètent les chefs-d'œuvre avec un aussi bon style. Cette année, l'« Accord parfait » m'a semblé être encore en progrès. C'est en effet avec plus de cohésion que furent chantés deux chœurs du *Messie*, le choral final de la *Passion selon saint Jean* et les trois chœurs d'*Elie*, l'oratorio de Mendelssohn.

M. Vinche, notre ancienne basse noble du théâtre des Arts, dont la voix est toujours aussi belle et aussi ample, se fit entendre dans l'*O salutaris* de Mozart et un *Ave Maria* de Dens.

Enfin un orchestre dirigé par M. l'abbé Delaman, maître de chapelle de la Madeleine de Rouen, joua très correctement l'Andante de la 2^e *Symphonie* de Svendsen et la *Marche solennelle* pour orgue et orchestre de Georges Sporck, d'une instrumentation toujours riche et intéressante.

GEO. MONTREUIL.

BRUXELLES. — Il vient de se fonder à Bruxelles, par l'initiative et sous la direction de MM. Charles BORDES, fondateur de la *Schola Cantorum* de Paris, et Victor VREULS, compositeur de musique, une Société de musique ancienne en concert sous le titre de LA CAMERA, pour l'exécution de cantates de chambre, de divertissements pour divers instruments, chansons anciennes, concertos, musique vocale avec ou sans symphonie. *La Camera* donnera 4 concerts d'abonnement pendant l'hiver, et dès maintenant un concert d'inauguration aura lieu le 30 juin prochain et sera consacré uniquement aux œuvres de Bach, dont on exécutera la curieuse cantate sur l'abus du café, première exécution, croyons-nous, à Bruxelles.

Pour tous renseignements s'adresser à la maison BREITKOPF et HAERTEL, 45, Montagne de la Cour, à Bruxelles.



Le Gérant : A. REBECQ.