

LA

REVUE MUSICALE

N° 1 (cinquième année)

1^{er} Janvier

1905.



J.-B. LULLI (1633-1687)

Jean-Baptiste Lulli, né à Florence, fut amené à Paris en 1646, par le chevalier de Guise, et entra au service de Mlle de Montpensier. Il apprit la musique avec Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs, et entra dans la bande des grands violons du roi. En 1672, il se fit attribuer le privilège accordé en 1669 à Perrin et Cambert pour la fondation d'une Académie d'opéra, et devint surintendant de la musique du roi. Le premier opéra de Lulli, les Festes de l'Amour et de Bacchus, fut représenté le 15 novembre 1672. Molière, Benserade et Quinault avaient écrit les paroles. Plus tard, Quinault devint le librettiste attitré de Lulli. Leurs opéras eurent le plus grand succès, et répondaient bien au goût de l'époque, solennel et galant à la fois. Lulli d'ailleurs était un musicien de race; son inspiration est noble, son style très pur; et il peint avec une délicatesse presque racinienne les nuances du sentiment.



COURS D'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

AVANT-PROPOS.

*Leçon d'ouverture, faite le 19 décembre 1904, au Collège de France,
par M. Jules Combarieu,
docteur ès lettres, Directeur de la Revue musicale.*

MESDAMES ET MESSIEURS,

Pour la première fois, aujourd'hui, l'Histoire générale de l'art musical est officiellement introduite dans l'enseignement supérieur et vient occuper une place dans cette illustre maison, à côté des plus belles études traditionnelles. Je me propose de vous dire les raisons principales, — raisons d'ordre artistique et scientifique, raisons d'ordre social aussi, — qui justifient cette innovation. Auparavant, j'ai à m'acquitter d'un très agréable devoir, en offrant un hommage de gratitude à M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à M. l'Administrateur du Collège de France, et au musicien éclairé sans la libéralité duquel je n'aurais pas en ce moment l'honneur de vous entretenir. Il y a des remerciements dont il serait superflu de prouver la sincérité. Permettez-moi cependant de rappeler quelques souvenirs personnels. En 1894, dans une thèse de doctorat qui eut au moins le mérite d'inaugurer une série, je formulais les doléances suivantes, inspirées alors par des préoccupations désintéressées :

Pour quelles raisons la musique ne figure-t-elle pas dans les programmes de nos « Universités » ? A l'autre extrémité de l'Instruction publique, sous une forme très spéciale, il est vrai, elle a déjà conquis une place. Depuis la loi du 15 mars 1850,

qui mettait le *chant* (avec la gymnastique) au rang des connaissances que peut comprendre l'enseignement primaire, d'heureuses tentatives de progrès ont été faites. L'enseignement secondaire moderne, plus heureux que son frère aîné, a vu récemment son programme s'enrichir aussi de quelques lignes consacrées à la musique. Mais ces hardiesses tardives sont-elles suffisantes ? Persisterons-nous longtemps à considérer la musique, en dehors des écoles spéciales, comme chose d'agrément ou d'exception, timidement reliée, quand l'occasion s'en présente, à d'autres études qui la dominent ? En distribuant ses subventions, — fastueuses d'un côté, nulles de l'autre, — l'État voudra-t-il toujours ignorer que, si elle est un art appartenant aux artistes, et auquel on peut demander, avec des jouissances raffinées, une parure pour notre orgueil, la musique est aussi une science ? qu'au seul point de vue de son histoire, elle mérite de figurer dans l'éducation nationale au même titre que toutes les branches de la philologie ? et que ce n'est point par la voie primaire ou secondaire moderne qu'il conviendrait de la faire pénétrer dans les études, mais par celle de l'Enseignement supérieur, qui doit donner l'impulsion pédagogique à tout le reste ? Certes, il nous manque bien des choses, en France, au point de vue musical : il nous manque une Revue ayant un caractère scientifique, dans le genre de celle qui se publie, à Leipzig, sous la direction de MM. Chrysander, Spitta et Adler ; il nous manque l'habitude d'analyser thématiquement les opéras et les symphonies dont nous faisons le compte rendu et de montrer clairement leur structure par des citations abondantes, en intercalant le plus possible le texte musical dans le texte littéraire ; il nous manque une histoire largement traitée de la musique ; il nous manque un dictionnaire dans le genre du *Lexicon* de Mendel, un répertoire bibliographique des œuvres religieuses et profanes... mais il nous manque surtout, au Collège de France ou à la Sorbonne, un enseignement historique et théorique de l'art musical tel qu'on le donne chez nos voisins (1).

En parlant ainsi, j'étais sous l'influence d'un séjour assez prolongé en Allemagne où, parmi les enseignements que nous appelons « classiques », j'avais vu et suivi l'enseignement musical donné par un maître de grande autorité. Quand ma pensée se reporte à seize ans en arrière, vers un temps de jeunesse et d'apprentissage, je me retrouve dans une salle en gradins de l'Université de Berlin qui rappelait les modestes classes de nos vieux lycées et dont le seul ornement était un piano droit rarement ouvert ; je revois la tête à la fois vénérable et douce de Philipp Spitta, l'homme d'Allemagne qui connaissait le mieux la vie et les œuvres de J.-S. Bach, et qui, très simplement, après avoir accroché près de sa chaire un chapeau mou à larges bords et tiré de sa poche un cahier manuscrit, exposait à un groupe d'étudiants cosmopolite l'histoire de l'oratorio. Non loin de lui, M. Ernst Curtius parlait de l'art attique, et M. Furtwängler, des vases peints ; M. Vahlen expliquait une comédie d'Aristophane, M. Grimm étudiait la vie de Goethe... et cet ensemble harmonieux donnait bien l'impression de ce que les Grecs appelaient l'éducation « musicale », celle qui satisfait

(1) *Les Rapports de la musique et de la poésie* (Alcan édit., 1894, préface).

d'une façon complète tous les besoins de l'esprit. A mon retour en France, je ne retrouvai pas ce genre de satisfaction. Quand j'essayais d'intéresser un de nos maîtres universitaires à ce qui m'intéressait moi-même, j'obtenais cette réponse invariable : « *J'adore la musique ; mais je suis un profane !...* » Depuis cette époque, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée, j'ai demandé que l'histoire de l'art musical fût jointe, dans nos Universités, à celle des arts plastiques. Je ne comprenais pas que dans une démocratie, le seul art populaire n'eût pas encore dans le haut enseignement la place qui lui convient, et que ni l'exemple des peuples étrangers, ni les progrès du goût public, ni les exigences évidentes des études historiques ne fussent prises en considération. J'aurais mauvaise grâce à insister sur des difficultés qui sont aujourd'hui aplanies ; je me bornerai à rappeler les deux objections principales qui m'étaient faites. La première, c'est qu'on ne voyait pas très bien comment on pourrait donner satisfaction à ce vœu, sans transformer une salle de conférences, nécessairement un peu grave, en salle de concert ; la seconde consistait à dire que l'histoire musicale est déjà enseignée au Conservatoire, et qu'il n'y avait pas par conséquent de lacune à combler. A la première de ces objections, c'est ce cours tout entier qui, dans la mesure de mes forces, essaiera de donner une réponse. J'aurai un piano dont je me servirai discrètement pour préciser mes citations ; un autre instrument, pour faire connaître certaines pièces avec une garantie d'authenticité rigoureuse ; un tableau noir avec une portée, et, un peu plus tard, une lampe à lumière oxhydrique pour projeter, sur la toile, des photographies de monuments et de manuscrits. Cet outillage aura toujours un but scientifique, et ne gênera personne. Quant à la seconde objection, je la considérais comme inadmissible, pour bien des raisons. Certes, l'histoire de la musique est enseignée au Conservatoire par un maître éminent, M. Bourgault-Ducoudray, auquel j'ai tenu à déclarer il y a quelques mois (permettez-moi cette parenthèse) que s'il consentait à poser sa candidature pour la chaire qu'on voulait créer, je serais heureux de m'effacer derrière lui (1). Mais ce qu'on doit faire ici en matière musicale est très différent de ce qu'on fait rue du Faubourg-Poissonnière ; c'est quelque chose de moins, puisque nous ne cherchons pas à instruire un public de praticiens et de virtuoses, et quelque chose de plus, car nous devons nous appliquer davantage à la théorie, aux questions d'origine, à la discussion des systèmes, à l'histoire proprement dite, en un mot à la philosophie de

(1) Déclaration que j'ai renouvelée à M. Pierre Aubry, auteur de si remarquables travaux sur la musique du moyen âge.

la musique. D'ailleurs, n'avons-nous pas vu certains enseignements donnés en même temps à la Sorbonne, à l'Ecole normale, à l'Ecole des Hautes Etudes, à l'Ecole des Chartes ?

En 1901, M. le Ministre de l'Instruction publique se montra sensible à ces arguments ; comme suite à une série de mesures libérales qu'il avait déjà prises en faveur des Beaux-Arts, telles que l'admission des femmes au grand concours de composition, le nouveau règlement de l'Ecole française de Rome, la création d'Ecoles d'architecture dans nos provinces, il voulut ajouter une annexe à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art créée au Collège de France par le décret du 26 mars 1878, et successivement occupée par des maîtres tels que Charles Blanc, M. Guillaume, M. Lafenestre. Mais l'état des finances publiques, qui était celui d'un convalescent ayant besoin de ménagements, ne lui permit pas de réaliser son dessein ; c'est alors que l'initiative privée vint à l'aide de l'initiative officielle.

Messieurs, l'amateur éclairé qui, comme contribution au développement d'un art ou d'une science, apporte son goût, sa sympathie réfléchie, et des encouragements pratiques, rend à son pays des services aussi précieux que l'artiste ou le savant de profession ; et il double la reconnaissance, quand, par un scrupule dont l'amitié voudrait s'affranchir, il nous impose l'obligation de réduire les hommages qui lui sont dus à une discrète allusion...

Un dernier mot, Messieurs, pour terminer ce préambule. Ce n'est pas seulement en mon nom personnel, que j'exprime ces sentiments ; c'est au nom de ceux qui dans ces dernières années ont consacré leur talent et leurs efforts à répandre le goût de l'histoire musicale. Il m'arrivera souvent de les citer, de m'appuyer sur leur autorité ; ce sera justice, car je sais tout ce que je dois à leurs travaux, que je contribuerai à faire connaître, et, indirectement, à l'état d'opinion qu'ils ont créé. Puissent-ils songer sans amertume que, par suite de circonstances spéciales, le mérite de tout un groupe a tourné au profit d'un seul, et se consoler, s'il était nécessaire, en songeant que le rocher de Sisyphe sous lequel nous avons peiné ensemble, est à l'abri des rechutes.

I

Quand on est sur le seuil de l'enseignement que nous commençons et qu'on mesure du regard le domaine où on va entrer, on est comme ébloui par la richesse des questions à traiter. On voit s'ouvrir partout des perspectives d' enchantement, dans chacune desquelles les sujets les

plus intéressants pourraient occuper un spécialiste. Veut-on examiner la théorie musicale ? On est en présence de systèmes très différents dont la bibliographie, à elle seule, est considérable. Veut-on aborder tout de suite l'histoire de la composition ? Les faits à classer sont presque innombrables, si on veut essayer d'être complet, et la méthode à suivre n'a pas encore été déterminée, au moins pour l'ensemble. La paléographie nous offre des milliers de documents où se raconte, pour ainsi dire d'elle-même, l'histoire de la notation et des formes qu'elle a fixées ; la philologie adonnée à la science du langage et du rythme, l'archéologie qui étudie les monuments figurés, le folklorisme, l'histoire des institutions d'art, semblent imposer à un programme déjà très vaste, des annexes indispensables. Veut-on simplifier en distinguant les genres ? Ils sont très nombreux : la musique religieuse à elle seule, depuis les mélodies grégoriennes à l'unisson jusqu'aux messes de Bach et de Beethoven, est un monde admirable, singulièrement séduisant pour l'activité d'un explorateur courageux et bien armé ; la musique profane a des formes plus nombreuses encore, depuis la chanson populaire ou la chanson savante à plusieurs parties jusqu'à la polyphonie de l'orchestre contemporain ; et chacune d'elles, déjà si intéressante à décrire, qu'elle appartienne au chant, à la symphonie pure, ou à une combinaison des deux comme l'opéra, donne lieu à des études distinctes, selon qu'on l'examine dans ses rapports avec tel ou tel instrument, ou bien dans tel siècle ou dans tel pays. Remarquez, Messieurs, que dans l'enseignement de la poésie, qui avec la musique et l'orchestrique forme la triade des arts du rythme, le principe de la division du travail est appliqué depuis longtemps avec le plus grand soin. C'est une province où le morcellement de la propriété semble être en raison directe de l'excellence de l'outillage, de la sûreté des traditions, de l'habileté et du nombre des cultivateurs. Tel maître qui s'occupe de poésie antique, se déclarera incompétent si on lui parle de la poésie française du xvi^e siècle, et, à plus forte raison, de poésie anglaise, allemande ou italienne. Bien plus, dans la littérature grecque elle-même, il mettra des frontières entre des terres voisines, comme la grammaire et la métrique, non peut-être sans une certaine coquetterie qui circonscrit nettement un domaine pour mieux en marquer l'importance et l'indépendance. Dans la philosophie, dans l'histoire, même distinction des spécialités. Ici, rien de semblable ; dans cette prise de possession d'un pays nouveau, nous nous trouvons comme en présence d'une richesse trop grande pour être dénombrée. Aucune limite ne s'impose à nos recherches, et peut-être à nos obligations. Cette situation, heureuse pour l'inlassable curiosité

de l'esprit, ne laisse pas d'être inquiétante, car la compétence d'un seul homme ne peut s'étendre à tout; mais elle est favorable aux vues d'ensemble, et j'en profiterai pour vous présenter quelques idées générales qui formeront la préface de mon cours.

Le célèbre physicien Helmholtz a écrit ceci: « Toutes les recherches esthétiques, malgré les conquêtes de tout genre qu'elles font chaque jour, sont condamnées à rester vagues et incertaines tant qu'il leur manquera le vrai point de départ, le principe fondamental, la base scientifique ». Rien n'est plus vrai, et voici comment nous nous conformerons à ce jugement. Notre point de départ, qui sera aussi notre point d'arrivée après des excursions plus ou moins longues à travers les âges, c'est le sentiment musical lui-même, créé en nous et affiné chaque jour par des chefs-d'œuvre consacrés. C'est *l'émotion* produite par la musique et non l'idée de certaines spéculations qui peuvent l'accompagner, ou de certains faits qu'elle suppose; c'est en un mot l'état d'esprit où se trouve un auditeur moyen et suffisamment doué, soit au théâtre, soit au concert, devant une symphonie de Beethoven, de Schumann, de Berlioz ou de C. Franck, un opéra de Bizet ou de Wagner, un lied de Schumann, une sonate de Chopin (je ne cite pas les vivants), une de ces œuvres enfin qui, selon une image des écrivains d'autrefois, font à l'âme une pénétrante blessure de pleine volupté et laissent l'aiguillon dans la blessure. Pour goûter ce genre de beauté, pour le faire passer en soi par la sympathie et l'admiration, il n'est besoin ni de suivre des cours, ni de lire des journaux, ni de se livrer à des travaux d'érudition. Vous savez ce qu'on a dit d'un grand poète: *Lamartine ignorant qui ne sait que son âme*. Cette ignorance peut être celle du musicien-auditeur sans compromettre en rien son plaisir, et — j'irai jusque-là — elle doit être aussi, au moins à un certain moment de sa vie, celle du compositeur lui-même. Elle sera d'abord la nôtre. La musique est la fête et le triomphe de l'âme. Elle s'adresse à tous; elle ne demande pour être sentie, que des cœurs ouverts et des esprits libres. Avant de l'étudier, il faut l'aimer, s'abandonner naïvement à son charme, et suivre la grande règle qui est la sienne: sincérité vis-à-vis de soi-même. Afin de mettre cette idée en lumière, je vous signalerai un fait qui me paraît caractéristique. Il n'y a pas d'ironie en musique. L'ironie est le triste privilège des hommes de lettres. Vous connaissez l'admirable page de *Samson et Dalila*, de M. C. Saint-Saëns :

Mon cœur s'ouvre à ta voix, comme s'ouvrent les fleurs,
Aux baisers de l'aurore...

D'après la situation indiquée par le livret, cette mélodie devrait être

ironique, car Dalila cherche à séduire Samson en affectant des sentiments qu'elle n'éprouve pas ; or, le compositeur n'a pas fait cela ; il a écrit une mélodie qui est une des expressions les plus troublantes de la tendresse et de l'amour vrais. Pourquoi ? — Parce qu'il a été dominé par la loi même de son art qui répugne au mensonge ; parce que l'ironie est un masque, une grimace, une comédie réservée à certaines formes du langage verbal, tandis que la musique ne peut vivre que de sincérité.

Maintenant, Messieurs, voici plusieurs voies qui s'ouvrent devant nous, et à l'entrée desquelles j'ai à vous convier. Si nous songeons que la connaissance, quand elle s'ajoute à l'émotion, peut la fortifier ; qu'il n'y a pas, de plus grand plaisir que de chercher les causes de son plaisir et de l'analyser ; si nous songeons que l'esprit est naturellement curieux et porté à se rendre compte de lui-même, nous ne nous étonnerons pas en premier lieu, qu'il y ait une science de l'émotion musicale, et, en second lieu, que cette science ait à parcourir un programme très étendu. Les phénomènes qui nous paraissent les plus simples ont un mécanisme très complexe. Celui qui nous semble le plus naturel de tous, puisqu'il commence avant la naissance, c'est le phénomène de la respiration. Or, un professeur du Collège de France a pu consacrer tout un cours à étudier les conditions de ce phénomène, et à examiner les théories diverses qui ont essayé de l'expliquer. La musique est un souffle qui passe ; mais pour expliquer ses lois et ses effets, plusieurs sciences interviennent à la fois.

Je vais les indiquer très rapidement, en les présentant dans un ordre qui ne correspond pas à celui de l'histoire, mais qui est créé par l'esprit lui-même, et par l'enchaînement des problèmes qu'il est obligé de se poser pour tâcher d'arriver à une explication satisfaisante et définitive. Cet ordre est en même temps celui que je suivrai dans les premières leçons de ce cours. J'ai à faire ici de l'histoire, mais l'histoire doit être éclairée par une doctrine et vivifiée par une foi très nette en certains principes.

II

Puisque le sentiment musical est notre point de départ, il est évident que l'étude de la musique doit débuter par l'observation intérieure, et par la psychologie. La psychologie musicale n'a pas pour rôle d'ouvrir d'interminables et vagues discussions d'esthétique, trop souvent sans issue, mais de constater des faits positifs. Le plus important est celui-ci.

La musique a enrichi l'intelligence humaine d'un pouvoir nouveau, qui n'existerait pas sans elle. Le compositeur pense avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots. Il exprime le sentiment, mais il le pénètre d'une logique spéciale. Il pourrait dire, lui aussi : *cogito, ergo sum.*

Penser sans concepts et sans images ; s'affranchir — à volonté — de toutes les sollicitations de la vie extérieure, matérielle et banale ; dissoudre cette personnalité superficielle, toujours divertie au dehors ou asservie à des formules, qui recouvre et nous cache notre personnalité foncière ; revenir à l'état de nature, à la libre disposition de soi, au jeu à la fois ingénue et savant de nos forces morales ; intellectualiser finement la sensibilité et mettre dans l'intelligence une émotion diffuse ; refaire en nous l'harmonie intérieure et primordiale ; avec ces deux puissances : le sentiment et la raison, associées à la fantaisie et dirigées par un *proprium quid* qui nous échappe, créer des mondes de « possibles », organiser un univers sans matière où s'ordonnent les formes impondérables d'un incessant devenir ; et en même temps doter la pensée d'un pouvoir supérieur, parfois peut-être la transformer en cette intuition sublime qui, supprimant tous les intermédiaires de la dialectique verbale, va droit à son objet idéal : voilà ce que les grands compositeurs ont fait de leur art ; voilà ce qu'un Beethoven, par exemple, a fait dans ses quatuors ; voilà, en un mot, l'originalité de la musique, son privilège puissant et délicat ; le principe que je tiens à bien marquer au frontispice de ces leçons et que je ne perdrai jamais de vue.

A vrai dire, la musique réunit des pouvoirs qui semblent contradictoires, mais dont la variété ne doit pas plus nous étonner chez le compositeur que chez le poète. Elle est l'interprète des voix intérieures ; elle est le langage embelli de la passion ; elle est aussi une peinture, une série d'images réalisées, un effort pour trouver l'équivalent des sensations visuelles. Grâce à d'instinctives associations d'idées, elle peut faire de l'ombre, de la lumière, du clair-obscur. Depuis que l'orchestre moderne est créé et qu'il y a un art de l'instrumentation, elle a ses Titiens et ses Rembrandts, ses Corots et ses Henners. Elle est capable de couleur et de dessin, puisqu'on lui doit la « Chevauchée des Valkyries », « les Murmures de la forêt », les « Pèlerins chantant la prière du soir » dans *Harold en Italie*, les premières pages de la *Damnation de Faust*. Le plus souvent, elle excelle à pénétrer l'un par l'autre le spectacle et le spectateur, et à trouver ces grandes consonances du monde physique et du monde moral qui, en nous et hors de nous,

éveillent des harmoniques sans fin ; elle fait tomber alors les barrières où se circonscrit notre moi, elle rend indécise et flottante la limite de la conscience individuelle, et, l'objet de l'émotion étant devenu indiscernable de l'émotion elle-même, elle fond nos puissances d'égoïsme dans cette immense caresse, qui, des profondeurs de la nature, monte jusqu'à l'homme pour bercer sa misère, envelopper sa tendresse ou conspirer avec son rêve. Oui, la Musique est capable de tout cela. Mais quelle que soit sa fantaisie, qu'elle se réfugie dans une métaphysique sonore, qu'elle exprime la passion la plus libre et la plus forte, ou qu'elle s'ingénie à trouver les combinaisons de rythmes et de timbres qui peuvent représenter les formes matérielles, elle a toujours, il faut qu'elle ait un sens spécial, un sens *sui generis*, inaccessible à nos vocables littéraires, et qui peut bien s'enrichir de valeurs accessoires, mais auquel rien ne saurait suppléer. Là est sa loi.

La pensée ordinaire, toujours plus ou moins imprégnée de matérialisme et traînant après soi les souvenirs du monde physique, a le vol plus lourd et moins rapide, moins dégagé, que celle du compositeur. La pensée musicale est comme une fine émanation de l'intelligence. Entre elle et la pensée verbale il y a la même différence qu'entre le pur éther où glisse, dans l'infini, la lumière des astres, et l'air de nos grandes villes, chargé de poussières et de fumées. J'ai déjà soutenu cette thèse, il y a douze ans, devant l'aréopage du doctorat, à la Sorbonne, qui l'a acceptée ; si je rappelle ce souvenir, c'est pour montrer que je n'exprime pas en ce moment une opinion de circonstance, mais une conviction ancienne que l'expérience et la réflexion n'ont fait que fortifier ; et si je me sers d'une image pour me faire entendre, ce n'est pas que j'aie le secret dessein de me dispenser d'une démonstration précise. J'insisterai sur cet important sujet, sur cette idée sans laquelle l'esthétique musicale n'est que chaos, ou dissertation à côté ; j'aurai à cœur de vous montrer que tous les travaux qu'on peut faire dans les laboratoires, avec des instruments de physique, sur les impressions sonores, n'aboutissent pas à des conclusions plus solides que celle qui affirme l'existence d'une pensée propre au musicien, et qu'enfin cette conception de l'art musical que je viens d'indiquer, ne s'applique pas seulement aux meilleurs compositeurs des trois derniers siècles, mais doit éclairer l'histoire musicale tout entière, depuis les origines.

Remarquez, Messieurs, que les œuvres créées par la pensée musicale constituent le seul type de beauté que nous pouvons, nous modernes, opposer triomphalement aux chefs-d'œuvre que les anciens nous ont

légues. Pour la poésie épique, lyrique et dramatique, pour l'éloquence, pour la sculpture, et, si l'on veut aussi, pour l'architecture (bien que cette dernière opinion soit contestable), les Grecs sont nos maîtres ; comme on l'a dit souvent, ils occupent cette cime de notre horizon d'où l'idée du beau, suivant la pente insensible des siècles, est arrivée jusqu'à nous. Mais il y a un domaine où, autant que nous en puissions juger par les documents, ils n'ont été que des apprentis ; un poème comme l'Adagio de la ix^e symphonie correspond à une manière de penser qu'ils n'ont pas connue, malgré leur souplesse et leur incroyable faculté d'analyse ; un adagio de ce genre, c'est une limite dans l'activité de la raison, tout comme une statue de Phidias est une limite dans la réalisation de la beauté plastique. Chez les Grecs, l'esprit métaphysique, quand il a été formé par l'habitude de l'abstraction, s'est retourné contre les beaux-arts ; il a dédaigné leur application à reproduire ce qui est changeant, éphémère, et il a voulu bannir les artistes de la république ; chez nous, l'esprit métaphysique, au contraire, a pénétré l'art, et de cette pénétration est sortie notre musique.

Une « base scientifique », c'est un fait bien constaté, directement accessible à l'expérience, et ayant en outre un tel caractère de généralité qu'il apparaît comme nécessaire parmi les autres phénomènes qu'on veut étudier. Or la pensée musicale remplit toutes ces conditions. Il n'y a de musique que là où il y a un sens spécial, intraduisible avec des mots, constitué par la mélodie. Le musicien vraiment digne d'être écouté est celui qui se sert du langage des sons pour exprimer le sentiment, et du sentiment pour créer une pensée. Le reste ne compte pas, ou n'a qu'une valeur secondaire, fragile, provisoire.

Voilà le premier moment de notre enquête ; voici comment se succéderont les autres.

L'homme n'est pas un pur esprit, et ici comme partout ailleurs, la psychologie ne suffit pas ; elle appelle à son aide d'autres sciences qui lui sont indispensables, bien que, à mesure qu'on s'écarte de l'observation intérieure, la certitude aille en décroissant. Les éléments dont la pensée musicale est faite sont des sensations sonores déterminées par la constitution de notre oreille ; et l'étude du mécanisme de ces sensations, — sans gêner en rien les idées que j'indiquais tout à l'heure, — est très importante. Elle nous apprend qu'il y a des sons qui s'attirent et des sons qui se repoussent. Elle essaie d'expliquer la consonance et la dissonance, elle fixe les bases de l'harmonie élémentaire ; c'est la théorie physiologique et acoustique fondée par les savants français du XVIII^e siècle, Sauveur, Rameau, et, à

leur suite, par Helmholtz. On l'appelle souvent, dans les discussions, théorie de la *parenté* des sons. — Cette théorie nous fait même connaître une parenté beaucoup plus étendue : en nous rappelant que, dans le monde physique, tout est produit par des vibrations, elle nous amène à concevoir la musique objectivement, et à la situer dans la série des 55 octaves formées par les phénomènes périodiques, série à l'aide de laquelle les physiciens se flattent d'expliquer tous les phénomènes de l'univers, depuis la plus simple sensation de bruit — en passant par l'électricité, la chaleur et la lumière — jusqu'aux rayons N de M. Blondlot ; et elle peut nous montrer que pour la lumière, placée presque à la fin de la série, comme pour la musique, placée presque au début, les lois principales sont les mêmes.

La *parenté* n'est pas un principe auquel la curiosité de l'esprit puisse s'arrêter ; ce n'est pas une cause, c'est un effet ; il faut l'expliquer ; elle nous oblige donc à remonter plus haut. De la physiologie et de l'acoustique, il faut passer à la théorie qui a voulu chercher dans la nature de certains nombres et de leurs rapports, les premiers fondements de la grammaire musicale : c'est la théorie mathématique qui, après l'Ecole Pythagoricienne, a préoccupé Descartes, Euler, Leibnitz. — Est-ce tout ? L'étude des nombres contient-elle le secret de l'art musical ?

Au VII^e livre de sa *République*, Platon se moque des musiciens qui s'arrêtent à l'arithmétique, sans se préoccuper des idées qui la dominent. Il esquisse un programme qui, comme l'avoue Glaucon, ne pourrait être réalisé que par un dieu ($\deltaαιμόνιον πρᾶγμα$). L'étude de la parenté des nombres lui paraît être le premier degré de la *Dialectique*, c'est-à-dire de la recherche des concepts dont le plus haut est l'idée du Bien : il arrive ainsi au seuil du mysticisme que ses continuateurs devaient tirer de sa doctrine. A ces paroles de Platon, il convient peut-être de rattacher tout ce que les grands métaphysiciens allemands, les Hegel, les Schelling, les Schopenhauer, ont dit de l'art musical ; leur doctrine a paru souvent trop hardie, extravagante même, et je ne réponds pas qu'elle n'ait pas quelquefois mérité ce reproche ; je crois cependant qu'il faudra, sinon discuter, au moins connaître cet idéalisme grandiose et splendide qui leur faisait attribuer à la musique le pouvoir d'exprimer les choses éternelles, l'absolu, l'Etre du monde, parce que ces philosophes allemands appartiennent à un pays qui a produit les plus admirables musiciens ; ils avaient tous un sentiment musical profond, et, en faisant de la métaphysique, ils transposaient peut-être à leur insu, dans le dogmatisme verbal, en

essayant d'arriver à des idées claires et distinctes, ce que les grands compositeurs avaient dit spontanément à leur manière, avec le langage des sons.

Ainsi donc, Messieurs, voilà quatre sciences qui se succèdent pour expliquer la musique : la psychologie, qui constate l'existence de la pensée musicale, ses effets, son retentissement sur tout l'être intérieur, et quelques-unes de ses modalités ; la physiologie et l'acoustique, qui fournissent les règles élémentaires du langage dans lequel cette pensée s'exprime ; les mathématiques, qui essayent d'expliquer ces règles ; la métaphysique enfin, qui entreprend de saisir à la fois l'origine objective et la fin la plus haute de l'expression musicale. Il serait vraiment impossible de rester indifférent à des recherches qui sollicitent l'esprit critique dans de telles directions. On a dit de certaines sciences qu'elles étaient un carrefour. Il en est de même de la science musicale. En elle, autour d'elle, s'ouvrent des mondes de merveilles où apparaissent, avec les phénomènes les plus curieux, des théoriciens et des penseurs qui sont l'honneur de l'humanité. Je ne ferai certainement pas dans chacun des domaines dont je viens de parler, une longue étude de détail ; une telle entreprise est inutile pour le but que nous poursuivons : elle excéderait à la fois les limites de mon programme et celles de ma compétence. Mais je me considérerai comme tenu d'exposer et d'examiner avec précision les principaux systèmes qui prétendent répondre à cette question : qu'est-ce que la musique ? — Après cela, nous aborderons nos études d'histoire proprement dite. C'est ainsi qu'après avoir fait connaissance avec une personne et défini son caractère, on peut se demander quel est son crédit dans le monde, quelles sont ses relations, la suivre dans ses démarches et composer sa biographie. Dès maintenant, j'ai à vous montrer que la musique occupe nécessairement une place dans l'histoire de l'art et par conséquent dans celle de la civilisation générale ; et cette tâche est facile. Ce qui serait malaisé, ce serait de trouver des arguments non pas pour introduire la musique dans un plan d'études historiques, mais pour l'en exclure.

III

Je citerai le témoignage d'un écrivain qui n'est peut-être pas considéré aujourd'hui comme le premier de nos historiens, mais qui a eu certainement l'idée la plus nette et le sentiment le plus vif de ce que doit être l'histoire : c'est Michelet. Dans son *Histoire de France* (Préface de 1869), Michelet a écrit ceci : « La vie a une condition bien souveraine

et bien exigeante ; elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. Nos fonctions se lient, se supposent l'une l'autre. Qu'une seule manque, et rien ne vit plus. On croyait autrefois pouvoir, par le scalpel, isoler, suivre à part chacun de nos systèmes ; cela ne se peut pas, car tout influe sur tout. » Ces fortes paroles rappellent le mot célèbre de Cl. Bernard : « L'organisme tout entier retentit sur la cellule et la cellule retentit sur tout l'organisme. » — « Ainsi, continue Michelet, ou tout, ou rien. Pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments. » De là est sortie la formule célèbre : *L'histoire est la résurrection de la vie intégrale*. Ce programme, il faut bien le dire, est quelque peu chimérique ; il est irréalisable, et il n'est même pas à souhaiter qu'on le réalise complètement. S'il y a des choses, dans le passé, qu'il faut éclairer, il y en a d'autres qu'on peut laisser dans l'ombre sans aucun inconvénient. Mais il fixe un idéal dont il faut se rapprocher, et il contient une règle excellente.

Que la musique soit d'abord une pièce nécessaire de l'histoire des Beaux-Arts, c'est ce qui me paraît évident, et n'aurait pas besoin d'être dit, si on ne l'oubliait parfois. Bacon qui, le premier, a montré l'importance de l'histoire littéraire, a dit que sans celle de l'esprit humain, et de la littérature où il se reflète, l'histoire du monde n'aurait qu'un œil, comme Polyphème. On peut en dire autant de toute *Histoire de l'art* qui n'attacherait d'importance qu'aux arts du dessin. Si l'historien ne veut pas s'arrêter à des surfaces, s'il veut réellement, comme il le dit souvent, ressaisir « l'âme des siècles passés » et si c'est là autre chose qu'une formule oratoire, la musique ne peut être négligée par lui puisque, par définition, elle est précisément le langage direct de l'âme. J'ajoute qu'elle a parfois, comme document, une valeur très supérieure à celle des arts voisins. Il y a eu des âges privilégiés où tous les arts brillaient à la fois du même éclat. C'est ce qui s'est produit à l'époque de la Renaissance italienne et de la Renaissance française ; c'est ce qu'on a vu aussi en 1830, au moment où le Romantisme était représenté par V. Hugo, par Delacroix, par Berlioz... Mais il y a eu d'autres âges où la musique a régné en souveraine et où tout est pâle autour d'elle. Tout le monde ici connaît les noms de Bach, de Hændel, de Mozart, de Beethoven ; qui d'entre nous connaît les sculpteurs et les architectes qui furent leurs contemporains ? qui pourrait citer leurs noms ?... De cette ignorance à leur égard où sont les gens instruits, -- même en Allemagne, — j'ai le droit de conclure qu'ils n'ont pas de caractère « représentatif » et que

si nous voulons avoir des documents sur « l'art » allemand, ou mieux encore sur le génie allemand à telle époque déterminée, c'est à la musique qu'il faut les demander.

Voici maintenant, Messieurs, les considérations générales que l'on peut ajouter à ce raisonnement et à ces constatations pour montrer dans quelle très large mesure l'histoire musicale peut contribuer à cette « résurrection de la vie » dont parlait notre grand historien.

La musique n'est pas, dans l'histoire générale, un fait exceptionnel ou d'apparition intermittente, un auxiliaire donné par hasard aux cérémonies religieuses, une expression passagère de la joie, de la tristesse ou de la rêverie, un art de luxe, un divertissement imaginé par des hommes de loisir. Elle est un fait naturel et universel comme le langage ; caractérisé d'abord, comme lui, par de grossières ébauches, mais apparaissant partout où il y a des hommes, et pouvant être rattaché, si l'on considère les formes dans lesquelles il s'exprime, aux lois profondes et permanentes de la vie sociale. Il y a des peuples plus ou moins bien doués pour le chant, comme il y en a qui sont plus ou moins artistes, plus ou moins belliqueux, mais il n'y en a point qui, sauvage ou civilisé, ne connaisse le chant et le rythme en même temps que la parole, ne fût-il usage que de quelques notes de la gamme. Le champ de l'histoire musicale s'étend à perte de vue. Très souvent, quand on fait l'histoire de l'art, on commence par les Grecs, et on ne fait intervenir l'Orient que dans la mesure où il prépare et explique la Grèce. C'est là une conception un peu étroite et qu'il faut élargir ; les Grecs sont trop intelligents et trop élégants : ils empêchent de voir l'humanité. Le document musical le plus ancien que nous possédions, est un bas-relief chaldéen représentant un joueur de harpe et trouvé par M. de Sarzec au palais de Tello, sur la rive gauche du canal qui relie le Tigre et l'Euphrate : de bons juges, comme M. Pottier, le font remonter à trente siècles environ avant l'ère chrétienne. Il n'y a aucun paradoxe à affirmer que la musique est plus ancienne que la poésie, et qu'elle a donné à la poésie ses lois constitutives. Nous avons des renseignements précis sur l'art musical, non seulement dans les plus antiques civilisations de l'Orient et de l'Occident, mais aussi chez les peuplades primitives de l'Afrique, de la Polynésie et de l'Amérique, où la musique est régulièrement associée à certains actes de la vie commune, comme nous l'apprennent les récits des voyageurs depuis deux siècles, et, mieux encore, les airs qu'on s'est mis à recueillir, depuis quelque temps, à l'aide du gramophone.

Les faits si nombreux qui s'offrent à l'attention de l'historien forment-

ils une simple succession de curiosités ne donnant lieu qu'à une nomenclature ? Sont-ils incohérents, juxtaposés uniquement par la fantaisie et les caprices de la mode ? ou bien sont-ils reliés l'un à l'autre par une logique et peut-on les grouper en systèmes ? C'est une question très importante, qui, je crois, ne comporte pas encore de réponse ferme et absolue. La musique ressemble à beaucoup d'institutions sociales. Je veux dire qu'il est impossible de croire qu'elle ait été constituée, à l'origine, par un acte isolé, déterminant toute la série des faits qui se sont produits après lui ; elle a été créée simultanément, et dans des conditions différentes sur plusieurs points qui sont devenus les centres de mondes distincts, parfois impénétrables l'un à l'autre, et incapables de se comprendre ; si bien que quand on dépasse une certaine période dans les recherches historiques, on se croit en présence d'un véritable chaos. Le besoin d'unité, inhérent à toutes les études sérieuses, ne trouve pas toujours à se satisfaire, et, parfois, il faut savoir y renoncer. Mais pour cette portion de l'histoire qui nous touche le plus parce qu'elle nous parle de nos origines les plus directes, et parce que nous la connaissons le mieux, on commence à entrevoir la méthode selon laquelle il conviendrait de coordonner tant de faits épars, et la voici en deux mots. Elle consisterait à procéder pour la musique, là où c'est possible, comme on procède pour l'étude du langage. Vous savez que si l'on veut faire une analyse un peu raisonnée du français que nous parlons aujourd'hui, il faut remonter aux langues romanes, d'où le français est sorti : le roman, à son tour, s'explique par le latin, dont il est une transformation, et le latin lui-même conduit insensiblement à l'étude du grec, lequel n'est pas la limite à laquelle s'arrête le linguiste. Dans la musique, si l'on prend le même point de départ dans le temps, apparaît d'une façon analogue cette nécessité d'une régression prolongée, renouant les anneaux ininterrompus d'une même chaîne. L'étude du système musical actuel, restreint à l'usage de deux modes, nous oblige à remonter, par delà les compositions de la Renaissance, jusqu'au plain-chant du moyen âge d'où il est sorti et dont il est, à certains égards, une simplification. Le plain-chant, avec ce qu'on a appelé ses quatre « dialectes », n'est pas plus un point terminus que les langues romanes ; il apparaît comme le continuateur et l'héritier de la musique grecque, laquelle, nous le savons avec certitude, a beaucoup emprunté à l'Orient dont elle faisait d'ailleurs partie. Ainsi l'histoire musicale, au moins dans cet espace restreint, peut être autre chose qu'un répertoire de faits, de noms et de dates : la logique peut y jouer un rôle autant que la simple observation.

IV

Il y a une objection qu'on fera peut-être, alors même que l'on concederait tout ce qui vient d'être dit. Cette objection m'a été faite il y a quelques années, par un collègue dont j'estime beaucoup le sens critique ; elle m'est restée dans l'esprit parce qu'elle touche un point d'une très grande importance, et je tiens à la reproduire pour la réfuter :

— L'œuvre musicale, me disait-on, n'exprime, en somme, que le musicien qui l'a écrite ; elle est toute personnelle et par conséquent n'offre qu'un intérêt assez mince : quelle différence avec la littérature qui exprime des idées générales et a, par conséquent, un intérêt universel !

Je pourrais prouver d'abord, en acceptant le principe de l'objection, que plus un artiste s'applique à étudier sa propre personnalité, à la creuser à de grandes profondeurs et à l'exprimer avec intensité, plus il a chance d'arriver à exprimer quelque chose qui le dépasse et à faire une œuvre *humaine*, dans le sens le plus large du mot. C'est ce qui est arrivé à de grands écrivains comme Montaigne dans ses *Essais*, Rousseau dans ses *Confessions*, et c'est le cas de Berlioz, dans sa *Symphonie fantastique*. Je pourrais dire aussi que la musique, parce qu'elle est à la fois très expressive et de signification très générale, — ce que personne ne conteste — est plus humaine que les autres arts, à tel point que de sérieux esprits, comme M. Gevaert, l'ont considérée comme une langue universelle possible. Si elle crée la sympathie, c'est en nous révélant l'identité foncière de notre nature. Mais, pour ne pas m'égarer hors de mon sujet, je me bornerai à dire que l'art musical (et par là je n'entends pas seulement la pensée musicale, mais les formes de composition, le matériel d'exécution et jusqu'aux signes d'écriture dont elle use), l'art musical, dis-je, est un phénomène sociologique, c'est-à-dire que, partout où il apparaît, il suppose et exprime une société sans laquelle il n'existerait pas.

La musique est un art essentiellement transpositeur ; avec des sensations, des cris, des mouvements instinctifs d'origine individuelle ou sociale, elle construit de sonores palais d'idées, dont la valeur est dans le plan, accessible seulement à l'intelligence : si bien qu'elle apparaît comme affranchie de tout réalisme, si l'on considère le résultat de la transposition elle-même, et comme très réaliste au contraire, si l'on songe à la matière transposée.

Elle est d'abord le seul art populaire. Pour des raisons qu'il

est inutile d'énumérer, il n'y a ni sculpture ni peinture populaires. L'architecture, qu'on a souvent comparée à la musique, ne l'est pas davantage. C'est un art trop compliqué, trop chargé de connaissances techniques et d'archéologie, trop soumis à des préoccupations de luxe ou à des nécessités de services spéciaux, pour pouvoir être l'œuvre directe et spontanée d'une collectivité. Certes, il ne peut se passer du peuple ; mais il fait appel à la collaboration de ses bras pour l'exécution et non à celle de sa pensée pour la conception. L'ordre des faits est l'inverse de ce qui se produit dans la musique. Un architecte conçoit un plan, puis il le fait exécuter par des hommes du peuple ; mais ces hommes, lorsqu'ils sont sur le chantier de travail, ressemblent un peu aux soldats sur le champ de bataille : le plus souvent, ils ignorent le plan de la campagne et l'idée qui coordonne leur activité. En musique, c'est tout le contraire : le grand créateur, celui qui d'abord conçoit et invente, c'est le peuple ; pour trouver des mélodies exquises et des rythmes originaux, il n'a besoin que de sa voix et de son cœur. L'artiste instruit et conscient de lui-même ne vient qu'après ; il emprunte au peuple ses idées, les façonne, les imite, les développe, et les lui renvoie sous forme d'œuvres définitives. On peut affirmer que le musicien qui aurait absolument perdu contact avec l'art du peuple risquerait fort d'écrire une musique vaine, et que l'effort des plus grands compositeurs a été de se replacer dans le courant de la tradition populaire.

En second lieu, la musique, telle qu'elle apparaît dans l'histoire, a toujours été liée aux manifestations de la vie sociale, ou, plus exactement, au fonctionnement de ses organes essentiels. Elle n'a jamais été une « fin en soi », comme disent les philosophes ; on l'a toujours subordonnée à un acte important de la vie publique. Aujourd'hui, nous nous rendons dans un théâtre ou une salle de concert sans autre but que celui d'entendre un bel opéra, une belle symphonie, et de goûter un plaisir tout désintéressé ; les chanteurs et les exécutants ne se rattachent en rien à notre politique ou à nos affaires privées, et nous leur demanderions plutôt de nous les faire oublier. La musique accompagne bien, assez souvent, certaines cérémonies solennelles, mais c'est par survie d'usages anciens, ou pour jouer un rôle facultatif de parure et d'agrément, comme les objets que nous mettons dans un salon, pour l'orner. Autrefois, il en était tout autrement. La musique était associée, comme élément organique et nécessaire, aux actes de la vie religieuse et de la vie profane, de la guerre et de la paix. La forme la plus ancienne du chant — comme permettent de l'affirmer des centaines de témoignages — c'est l'*incantation*, la formule magique à l'aide de

laquelle l'homme primitif, dans son ignoranee et son effroi devant la nature, essayait de se défendre contre la maladie, contre la mort, ou contre des dieux cruels. La religion et le langage sont les phénomènes sociologiques par excellence, et la musique en est d'abord inséparable. Dans les monuments figurés, le musicien n'est jamais représenté seul ; il est toujours partie et fonction d'un groupe accomplissant une cérémonie déterminée. Cet usage s'est perpétué très longtemps ; et nous devons ne pas le perdre de vue si nous voulons comprendre certains grands compositeurs qui brillaient dans la première moitié du XVIII^e siècle. Ce n'est guère que dans les « Académies musicales » ou dans certaines sociétés bourgeois, que la musique, dans une certaine mesure, était cultivée pour elle-même. Un musicien comme Bach a toujours mis son génie, sauf quelques cas assez rares, au *service* d'une communauté ; il en est de même de Hændel ; et ces *concerti grossi* que l'auteur écrivait *pour lui-même* sont une exception. C'est pour ce motif que, sous l'ancien régime, la critique musicale, telle que nous l'entendons à présent, n'existant pas. On ne songeait pas à analyser une messe, une cantate, un motet, un oratorio, et à les caractériser par un jugement esthétique, parce que de telles œuvres faisaient corps avec les actes d'une communauté, et que ces actes étaient la chose principale.

Ce que je dis de la musique, je pourrais le dire aussi bien de la danse. « La danse, dit Robertson (1), est une occupation sérieuse et importante qui se mêle à tous les actes de la vie publique ou privée. Si des relations deviennent nécessaires entre deux tribus américaines, les ambassadeurs de l'une s'approchent en exécutant une danse solennelle et présentent le calumet ou symbole de la paix ; les sachems de l'autre tribu les reçoivent avec la même cérémonie. S'ils déclarent la guerre à un ennemi, c'est au moyen d'une danse qui exprime le ressentiment qu'ils éprouvent et la vengeance qu'ils méditent. S'il s'agit d'apaiser la colère des dieux ou de se réjouir de leurs bienfaits, de célébrer la naissance d'un enfant ou de pleurer la mort d'un ami, ils ont des danses appropriées à chacune de ces situations et exprimant les différents sentiments qui les animent. Si un homme est indisposé, on lui prescrit la danse comme le meilleur moyen de recouvrer la santé ; et s'il ne peut supporter la fatigue d'un tel exercice, le médecin, ou magicien, l'exécute en son nom, comme si la vertu de son activité pouvait se communiquer à son malade. »

Quand nous étudions la musique, nous sommes donc forcément

(1) Cité par J. Lubbock, *Origines de la civilisation*, p. 252. (V. aussi les références.)

amenés à la replacer dans son cadre social et à la rattacher à des sentiments collectifs. Et il n'est donc pas vrai de dire qu'elle n'exprime qu'une émotion individuelle ; elle ne ressemble pas à une bulle de savon que s'amuserait à souffler un grand enfant et qui passerait sur la vie réelle en reflétant, comme les couleurs du prisme, de jolis caprices ; elle ressemble plutôt à la plante qui vit par le sol où plongent ses racines, par l'atmosphère spéciale où respirent ses feuilles, et qui n'est pas la même sous toutes les latitudes. Songeons en effet que chaque pays, chaque race, a un art différent. Comment du reste pourrait-il en être autrement ? Ce qu'il y aurait de vraiment difficile et même d'impossible à expliquer, ce serait un art placé tout à fait en dehors de la vie sociale et n'ayant aucune attache avec elle. Un poète seul, comme Musset, a pu dire que la musique nous venait d'Italie, et que l'Italie l'avait reçue des cieux.

Il n'est pas un genre de composition qui ne puisse et ne doive être soumis à cette méthode, si l'on veut expliquer la genèse et le caractère des œuvres qu'il a produites. Des opéras comme la *Louise*, de M. Gustave Charpentier, ou le *Messidor*, de M. Alfred Bruneau, auraient été impossibles sous Louis XIV, non seulement en ce qui concerne le livret, mais aussi en ce qui concerne la musique, et cette impossibilité tient à des motifs d'ordre social ; par contre, des opéras comme le *Bellérophon* de Lulli, ou le *Zoroastre* de Rameau, ne seraient pas possibles aujourd'hui, sauf devant une élite d'archéologues, pour des motifs de même nature. Tout cela est vraiment trop clair pour qu'il soit besoin d'insister.

Il est une forme de composition qui semble isolée dans une haute et fière indépendance, inaccessible à l'analyse : c'est la symphonie. Je m'attacherais à vous montrer que la symphonie classique, œuvre admirablement une si on considère l'inspiration qui l'anime, est, pour la forme, une juxtaposition de cadres très différents et que chacune de ses parties a des origines sociologiques, dont on peut déterminer l'histoire d'une manière précise. Quand on regarde un monument comme l'église Saint-Marc de Venise, on sent très bien que tous les matériaux dont l'œuvre est faite n'ont pas une origine unique ; on voit des pierres, des bronzes, des marbres, qui viennent de pays différents, qui ont été incorporés à l'ensemble dans des circonstances particulières, à la suite de certains grands événements, et sur chacun desquels on pourrait presque écrire une monographie. La symphonie d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven, est dans un cas analogue ; elle est une synthèse de matériaux brillants et très différents entre lesquels le génie

du musicien a fait l'harmonie et dont l'analyse peut rendre compte.

De tout cela il résulte que l'histoire de la musique ne doit pas se borner à des catalogues, à des biographies et à des anecdotes, mais peut présenter l'intérêt qui s'attache à une histoire largement conçue et vivante. On a fait, au XIX^e siècle, d'excellentes études sur des œuvres et des compositeurs particuliers ; récemment, en Angleterre, on a publié une très bonne histoire qui a pour principe la distinction des genres. Ce qui reste à faire, c'est une histoire de l'art qui, en suivant les humbles commencements et l'évolution de la pensée musicale, explique ses formes en les rattachant à la vie sociale et en montrant, comme disait Michelet, qu'on ne peut rien isoler.

Je termine ici, Messieurs, ces considérations préliminaires, forcément un peu abstraites. Puissé-je, dans cette manière de prélude, vous avoir indiqué avec une netteté suffisante les idées principales que je suivrai, et que j'aurai bientôt à préciser et à compléter, en vous montrant qu'elles ne sont pas contradictoires. Les études d'histoire musicale doivent débuter par le sentiment de l'exquise spiritualité de la musique, et par un acte de foi dans les chefs-d'œuvre où se révèle sa beauté originale ; mais elles n'obligent nullement l'historien à marcher sur des nuages ou à vivre dans le pur « éther » de la pensée ; elles offrent à l'esprit critique un champ d'investigation très vaste et très précis, où l'agrément naît de la diversité, et où les questions les plus arides deviennent attrayantes, quand on emporte avec soi, comme viatique, le sentiment du beau. Ainsi, tout ce qui touche de près ou de loin à un être aimé, apparaît comme un prolongement et un rayonnement de sa personne. Par beauté musicale, je n'ai pas entendu cette Idée platonicienne qui serait suspendue au-dessus de nous, et avec laquelle certains hommes privilégiés entreraient en communication par des voies mystérieuses, mais une beauté concrète, vivante, constituée par les chefs-d'œuvre que nous connaissons bien, rattachée par des liens multiples à toutes les sources de l'Histoire, comme la fleur à la racine de la plante ; une beauté qui n'est ni celle du poète, du peintre, du sculpteur ou de l'architecte, mais qui est spéciale au musicien, que nous ne devons qu'à lui, parce que c'est lui qui la crée, et dont les formes très diverses nous ramènent à l'étude de ce qu'il y a eu de plus réel et de plus profond dans la vie sociale.

J'ai tracé à dessein un plan très large, parce que la nécessité d'apporter une doctrine sur certains points essentiels ne doit pas nuire à l'esprit de libre recherche et engager l'avenir. Avant d'examiner les premiers documents que nous possédons sur l'histoire de l'art, j'étu-

dierai d'abord, tous les lundis, les systèmes les plus importants à l'aide desquels on a essayé de définir la musique, d'expliquer sa genèse, ses lois et son rôle dans la civilisation. Le jeudi, j'examinerai rapidement ce qui a été fait chez nous, au XIX^e siècle, en vue d'organiser les études d'histoire musicale, et j'établirai la bibliographie critique de mon sujet.

Cette Introduction me paraît nécessaire, et aura un avantage : comme la valeur d'une théorie doit être jugée d'après sa conformité avec les chefs-d'œuvre des maîtres, je serai amené presque à chaque instant à parler des grands compositeurs, et, ainsi, la partie vraiment intéressante du cours ne sera pas trop reculée, comme cela aurait lieu si je suivais immédiatement l'ordre chronologique des faits. Ma méthode sera, autant que je le pourrai, celle qui est depuis longtemps en honneur dans l'Université pour toutes les études de philologie : en chaque question, remonter aux sources ; rester toujours sur le terrain solide de l'expérience ; chercher avant tout à être clair et démonstratif ; intéresser l'auditeur d'instruction moyenne qui, ayant déjà des connaissances élémentaires, veut étendre son horizon et a le goût de ce qu'on a si justement appelé « les ouvrages de l'esprit ».

La tâche qui m'a été confiée fait peser sur moi, je le sais, une très lourde responsabilité ; mais j'ai le plus vif désir de faire quelque chose d'utile, et j'espère y arriver, si, en me faisant un peu crédit au début d'un enseignement qui n'a pas encore de traditions, vous voulez bien me continuer votre bienveillante attention.



Théâtre national de l'Opéra.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE « TRISTAN ET ISOLDE » (14 décembre).

Pour la troisième fois, le drame musical de Wagner a été joué à Paris, cette fois sur une scène officielle et subventionnée (1). Le succès a été fort grand, et de longues acclamations ont salué, à la fin de chaque acte, les interprètes et M. Taffanel lui-même, que l'on a eu raison de ne point oublier. Quant à moi, j'ai rapporté de là, comme toujours, des impressions confuses et contradictoires. Je n'ai été pleinement satisfait qu'une fois de l'interprétation de *Tristan* : c'était à Karlsruhe, sous la direction véhément de Mottl. Partout ailleurs, j'ai eu des moments de lassitude et de malaise ; et Wagner avait prévu cet effet, puisqu'il indique lui-même des coupures possibles, dans une œuvre qu'il sent trop lourde et touffue. Avec cela, des beautés merveilleuses, magiques, ensorcelantes, qui retournent l'âme et donnent envie de mourir. La fin du premier acte, la deuxième moitié du second acte et le troisième tout entier, sont tout ce qu'on peut rêver de plus saisissant, de plus douloureux et de plus sublime. J'ai été moins ému, en revanche, par les dialogues du premier acte, chargés d'allusions à des événements étranges et obscurs, véritables assauts d'énigmes où la déclamation elle-même est laborieuse et contournée. Et la première partie du duo d'amour m'a, comme presque toujours, paru quelque peu embarrassée ; il y a là des pages et des pages, où le jour impur est opposé à la chaste nuit ; oh ! les singuliers amoureux, qui, sitôt réunis, raffinent ainsi sur les symboles ! Et je sais bien que cette manière d'aimer était probablement celle même (ou une de celles) de Wagner ; mais justement je me plains de reconnaître trop l'auteur ici ; ses personnages ne sont que des ombres vaines, et par leurs bouches d'ombres Wagner crie les angoisses de son âme empoisonnée d'amour et de métaphysique.

Au fond, Tristan ni Isolde n'ont même un semblant de caractère ; ils sont l'Amour, et cet Amour est presque exactement pareil en chacun d'eux. Tristan n'a été créé que pour mourir d'aimer ; Isolde, sitôt son amour déclaré, ne se souvient plus ni de Morold ni du roi Marke. Et les deux héros ne meurent que de l'excès même de leur amour, qui ne peut se réaliser sur terre. Pourquoi ? Pour être contraire, non seulement à l'honneur et à la foi jurée, mais aux lois même de la vie, qui n'admet pas de telles abnégations de soi. L'amour démesuré est, par cela même, désespéré. Telle est l'idée dont *Tristan et Isolde* est le développement lyrique. Il ne faut donc pas y voir un drame, au sens où nous prenons ce mot, avec lutte de volontés, action et dénouement, mais plutôt une sorte de poème musical, et comme la Cantate de l'Amour maudit.

J'ai peu de chose à dire de la mise en scène, qui a été convenable, et pouvait être meilleure ; mais dans une œuvre de cette nature, la mise en scène a si peu d'importance ! Quant aux paroles, je les entendais fort mal au cinquième rang de l'orchestre, et plus loin, paraît-il, on ne les entendait point, si bien que je ne puis apprécier les mérites de la traduction. M^{lle} Grandjean est une Isolde suffisante : sa voix est forte et fraîche, sinon très nuancée. Quant à M. Alvarez,

(1) La première audition intégrale avait été donnée au Nouveau Théâtre le 28 octobre 1899, par Ch. Lamoureux, la seconde au Château-d'Eau, le 1^{er} juin 1902, par A. Cortot.

j'ai eu, au premier acte, l'impression qu'il se ménageait pour le second ; au second, qu'il se ménageait pour le troisième ; et au troisième, qu'il avait pris l'habitude de se ménager. M. Delmas est un Kurwenaal intéressant, un peu trop intéressant, et M. Gresse un excellent roi Marke. L'orchestre, un peu mou et brouillé, s'est cependant bien acquitté de sa tâche : je n'ai pas tout entendu, mais j'ai deviné ce que je n'entendais pas.

LOUIS LALOY.

Correspondance.

Monsieur le Rédacteur,

En votre numéro du 1^{er} décembre, M. Constant Zakone pulvérise un article publié par Eugène de Solenière dans la *Strassburger Post*, article où, prétend votre collaborateur, « percent à chaque ligne la haine et le mépris » du défunt pour la musique française.

Il faut bien mal connaître la pauvre Solenière pour le croire capable de haine ou de mépris ! Sans partager toutes les opinions artistiques de ce bon et loyal garçon dont la mort prématurée a navré bien des gens, on peut s'étonner que M. Zakone lui reproche d'estimer le substantif *Wahn* « intraduisible ». C'était aussi l'avis d'Alfred Ernst, qui m'a souvent parlé des difficultés qu'il éprouvait à trouver un équivalent à peu près tolérable de ce mot, alors qu'il terminait la traduction des *Maîtres Chanteurs*.

Autre reproche : Solenière aurait eu le tort inexpiable d'écrire : « Le Belge César Franck ». Ce n'est pourtant pas sa faute si l'auteur des *Béatitudes* est né à Liège ! Libre à M. Zakone de qualifier la Belgique : « la vraie France du Nord ». C'est une opinion toute personnelle — contre laquelle, d'ailleurs, protesteraient avec ensemble nos voisins d'outre-Quiévrain — et que l'on ne saurait faire un crime à Solenière d'avoir ignorée.

Enfin les imprimeurs de la *Strassburger Post* sont seuls responsables de cette ânerie : « Debussy a imité Moszkowsky ». Comment M. Zakone n'a-t-il pas compris qu'il s'agissait du Russe cher au musicien de *Pelléas*, le pénétrant Moussorgski ? Hélas ! les typos parisiens ne le cèdent en rien à leurs collègues d'Alsace : hier, dans l'*Echo de Paris*, ils me faisaient citer, parmi les commentateurs de la légende de Tristan, à côté de Gaston Paris, « Francisque Sarcey », alors que j'avais écrit Francisque Michel. Et ce soir, un article de Robert de Flers sur le *Krach des Huîtres* paraît, dans la *Liberté*, sous ce titre que le spirituel chroniqueur n'avait certes pas prévu : *le Krach des Théâtres*.

Solenière, mépriser la musique française ! Lui qui l'adorait avec une trop éclectique serveur, lui qui a consacré un gros bouquin à la gloire de Massenet, lui qui a publié un excellent « Leit-faden », tout fleuri d'éloges, pour guider les admirateurs du *Fils de l'Etoile*, lui qui a exalté, dans ses conférences, tant de musiciens français dont quelques-uns, entre nous, ne valaient pas tri-pette.

WILLY.

On me communique, à la dernière heure, cette intéressante lettre et je ne puis que féliciter celui qui l'a écrite de son zèle à défendre la mémoire d'un ami. De mon côté, je me serais bien gardé d'attaquer Eugène de Solenière si j'avais deviné qu'il ne pourrait plus me répondre. Je sais de combien d'éloges et de commentaires la musique française lui est redevable ; et c'est justement pour cela que l'article de la *Strassburger Post* m'avait surpris. Il me surprend encore : si le mot *Wahn* est en effet difficile à traduire (1), si la Belgique n'est pas la France (2), si « Moszkowsky » ne prouve que la maladresse d'un typo strasbourgeois (3), il n'en reste pas moins vrai que le ton général est celui du panégyrique, en ce qui concerne l'Allemagne, et du dénigrement pour la France.

J'ai reçu, d'autre part, une longue lettre du Dr Niemann qui sera publiée dans le prochain numéro de la *Revue*.

CONSTANT ZAKONE.

(1) Ce qui ne prouve pas que les Français ne soient pas musiciens.

(2) Fallait-il l'aller dire à Strasbourg ?

(3) Est-ce bien sûr ?

Le « chartreux anonyme » de De Coussemaker.

On n'ouvre, le plus souvent, la précieuse collection des *Scriptores de musica medii ævi* publiée par E. De Coussemaker (1864-1876) que pour compulsier en particulier tel ou tel des quelque quatre-vingts traités qu'elle renferme. Il peut cependant y avoir intérêt à lire d'affilée les quatre volumes grand in-4° dont elle se compose ; cela conduit à certains rapprochements qui pourraient échapper à un lecteur d'occasion.

On sait qu'il est arrivé à De Coussemaker de publier deux fois le même traité sans s'en apercevoir : l'Anonyme I du tome III n'est autre chose que le dernier des *Quatuor principalia musicæ* de Simon de Tunstead (1), insérés au complet dans le tome IV. Je veux signaler un autre double emploi que je ne me flatte certes pas d'avoir constaté le premier, mais dont je n'ai rencontré jusqu'ici aucune mention. C'est encore Simon de Tunstead qui est en cause.

Au tome II (pp. 434-483), sous le n° VIII et sous le titre de *Cujusdam Carthusiensis monachi Tractatus de musica plana*, se trouvent divers extraits, tirés d'un manuscrit de Gand ; De Coussemaker les considère comme formant un ouvrage unique, bien qu'il ait cru devoir les classer sous huit rubriques.

« Le tout, ainsi que l'auteur le dit lui-même, n'est qu'une compilation ; « mais c'est une compilation très bien faite, à laquelle l'écrivain a ajouté ses propres idées, ce qui constitue un ensemble où se trouvent des renseignements « sur certains points de doctrine et de pratique qu'on chercherait vainement « ailleurs. » [Nous verrons bientôt qu'il n'est pas nécessaire de les chercher bien loin !]

« Voici maintenant les divisions que nous avons adoptées, les intitulés de « chacune de ces divisions, et les explications dont il nous a paru utile de les « accompagner.

« 1° *Traité de la nature et de la distinction des tons....*

« 2° *L'art d'entonner, selon les règles enseignées par les maîtres de l'art....* Après l'Explicit, l'auteur déclare que la doctrine qu'il vient d'exposer est extraite de divers ouvrages sur l'art musical, mais il n'en nomme pas les auteurs.

« 3° *Fragments divers....*

« 4° *Formation et origine du monocorde.* La figure du monocorde donnée par l'auteur n'est pas la même que celle qu'indiquent Guido d'Arezzo et Jean de Muris. Elle a du rapport avec quelques-uns des nombreux instruments à cordes pincées en usage au xv^e siècle. [Trompeuse apparence !] Quant à la division des intervalles, elle est facile et claire. Toutefois, il est à regretter que le copiste n'ait pas reproduit les exemples donnés par l'auteur. [On va voir que ce regret est superflu.]

« C'est dans cet opuscule qu'on trouve un renvoi qui se rapporte au chapitre xix du traité intitulé *De arte musices*, inséré dans le même manuscrit, et d'où résulte la preuve que ce traité et celui que nous éditons sous le n° VIII sont du même auteur. [Conclusion trop hâtive, et téméraire !]

« 5° *Ceci se rapporte au traité de la distinction des tons....*

(1) Ce mot étant un nom de lieu qui existe encore (près de Norwich), il convient, me semble-t-il, de lui donner sa forme actuelle, et d'appeler l'auteur présumé des *Quatuor principalia* Simon, de Tunstead, plutôt que Simon Tunstede ou Dunstede, comme on le fait d'ordinaire.

« 6^o *Des tons et de ce qui s'y rattache* (1)....
 « 7^o *Instruction courte et utile pour le plain-chant*....
 « 8^o *Stet protestatio ista facta supra folio LXVI.* Ce renvoi semble se rapporter à une partie du petit traité sur le monocorde. »

De Coussemaker déclare ensuite qu'il n'a pu découvrir l'auteur. Pourtant, « ce qui est certain, c'est que le traité a pour auteur le Chartreux qui a composé le traité qui, dans le même manuscrit, est intitulé *De arte musices*. S'il fallait s'en rapporter exclusivement à quelques passages, à quelques renvois, au style général et à certaines expressions particulières, on y trouverait des éléments suffisants pour justifier cette attribution » [??]... La preuve est fournie par la concordance entre le renvoi du traité du monocorde (n° 4) et le traité *De arte musices*.

Quant à ce Chartreux, le rédacteur du catalogue de la Bibliothèque de l'Université de Gand « a cru y reconnaître le célèbre Denys de Lewis, natif de Ryckel au pays de Liège, chartreux à Ruremonde au XII^e siècle (2) .. Mais toutes les recherches que nous avons pu faire... n'ont pu avoir pour résultat la confirmation du fait... Jusqu'à nouvelle découverte, il faut donc se contenter de la preuve qui donne pour auteur un Chartreux. »

Les citations précédentes sont tirées de la préface française du tome II ; plus affirmatif dans celle du tome IV, De Coussemaker y déclare expressément que l'ouvrage dont il s'agit « est un traité de Jean de Richel, moine chartreux de Ruremonde (3) ». Sans rechercher comment Denys de Lewis, natif de Ryckel, est devenu Jean de Richel, nous découvrons dans ce même tome IV que l'auteur principal n'est point un chartreux liégeois du XV^e siècle, mais un franciscain anglais du XIV^e.

Le compilateur est sans doute le scribe qui a signé sa copie à Gand, le 8 novembre 1503 (tome II, p. 483) :

« Explicit liber de musica scriptus Gandavi per me M. Anthonium de Aggere Sancti Martini, Anno Domini M. V^e. III. mensi novembri, die VIII. » Où a-t-il pris les deux premières sections (4). *Tractatus de natura et distinctione octo tonorum musicæ et Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus musicæ traditas*, émaillées d'aphorismes en vers? Je ne puis le dire.

La troisième, *Quædam varia*, est un bouquet de courtes notes sur les noms des muses, etc. L'une d'elles nous présente, dans sa rubrique, un nom d'auteur ; « *Musica ex Francisci Nigri volumine.* »

Tout le reste (sections 4^e à 8^e, pp. 462-483) est simplement emprunté au traité de Simon de Tunstead, *Quatuor principalia musicæ*, daté de 1351, publié par De Coussemaker, tome IV, pp. 200-298.

(1) *De tonis et quibusdam ad eos pertinentibus.* Ce titre, de la façon de l'éditeur, est inscrit à la table ; mais dans le cours de l'ouvrage, la section VI a pour rubrique : *Quare modus dicitur tonus et de nominibus octo tonorum.*

(2) Sic ! Cette indication : « au XII^e siècle », ne se trouve pas dans la préface latine.

En réalité Denys le Chartreux vivait au XV^e siècle (1394-1471) ; je trouve ces dates dans Larousse et les donne sous toutes réserves.

(3) Note de la page XII. Il n'y a rien de semblable dans la préface latine.

(4) Ce fragment a été utilisé par M. G. Jacobsthal (*Die chromatische Alteration in liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*). Le savant professeur de Strasbourg (ceci m'avait d'abord échappé) note, p. 61, l'analogie entre le surplus du traité et l'ouvrage de Simon, mais sans y insister et sans signaler le manuscrit de Gand comme une évidente compilation.

Le compilateur ne s'en cache pas : à la fin de la section 8^e, immédiatement avant l'Explicit que je viens de citer, on lit : « *Hec ex libro qui intitulatur *Quatuor principalia*, in 2^o principali, cap^o 23^o, etc.* » Et cette référence est parfaitement exacte.

Entrons dans quelques détails. Les sections 4^e et 8^e sont tirées du II^e Principale, *De inventione (musicæ) et ejus proportionibus* ; — les sections 5^e, 6^e et 7^e, du III^e, *De plano cantu et ejusdem modis*.

Le titre de la section 4^e, *Qualiter faciendum est monocordum et qualiter inventur*, est le titre même du chapitre 6 du II^e Principale, dont cette section renferme les chapitres 6 à 9 en entier, la fin du chapitre 10, puis les chapitres 16 à 19 (moins la première phrase de ce dernier.) La figure du monocorde est la même des deux parts ; les exemples qui manquent dans le manuscrit de Gand sont dans Simon.

A la fin du chapitre 10 (*Quare monocordi spatia non sunt equalia*), le compilateur ajoute une observation de son cru :

« Sed sive a summo deorsum augmentaveris numeros in monocordo, sive ab imo sursum semper eedem venient consonantie et proportiones eedem ; secundius tamen videtur mihi a summo deorsum ipsos numeros in monocordo augmentare quam e contra, ut scilicet eadem maneat denominatio ut si sciere velim in qua proportione stent $\frac{1536}{10368}$, quia hec sunt duo extrema vocum monocordi. — De quo vide longum supra, folio XX. »

C'est le renvoi au traité *De arte musices* qui a attiré l'attention de De Coussemaker et d'où il serait tout au plus permis de conclure que cette observation, toute seule, pourrait être de l'auteur dudit traité.

A la suite du chapitre 19 se lisent encore vingt et une lignes ajoutées (p. 446) : « Et nota, secundum Boetium, lib^o 2^o, cap^o 19^o, quod in minoribus numeris major semper proportio invenitur... », etc. La remarque est celle-ci : le rapport $\frac{x+k}{x}$ est d'autant plus petit que x est plus grand, k restant constant.

La section 8^e, *Stet protestatio ista facta supra folio LXVI* reproduit le chapitre 23 du II^e Principale et le termine par la référence précise citée plus haut.

Le n^o 5, *Istud pertinet ad tractatum de distinctione tonorum* est le chapitre 19 du III^e Principale, amputé de ses neuf premières lignes. De Coussemaker écrit en note (p. 466) : « Cuinam loco tractatus supra editi (p. 434) annexenda sunt hæc addita, haud clare apparent. » Rien d'étonnant à cela, puisque le chapitre de Simon ne se rapporte point au traité qui forme la section 1^{er}. L'en-tête *Istud pertinet...* a dû être mis au jugé par un scribe qui ignorait la provenance de ce fragment.

La rubrique de la section 6^e, *Quare modus dicitur tonus et de nominibus octo tonorum*, est le titre du chapitre 20 du III^e Principale. Suivent les chapitres 20 à 54, dont le compilateur conserve les titres (sauf pour le chapitre 38), mais non les numéros ; il supprime aussi les exemples des huit tons, notés dans les chapitres 38 à 45, et se contente de ce renvoi : « *Exempla videbis in tonali* », qu'il faut chercher à la suite de la section 7^e, pp. 478-483, où il a réuni tous les exemples : il est intéressant de comparer sa manière de les noter avec celle de Simon.

Enfin il modifie le tableau qui termine le chapitre 54.

Le titre du chapitre 55 est reproduit en tête de la section 7^e : *Brevis et utilis informatio modulandi planum cantum*. Cette section, qui s'enchaîne ainsi, d'une

seule pièce, avec les deux précédentes, comprend les chapitres 55, 56 et 57 du III^e Principale ; le chapitre 58^o et dernier manque.

Dans le seul chapitre 56 il y a deux renvois, l'un au I^{er} Principale, chap. 10, l'autre au II^e, chap. 15 : le compilateur a remplacé ces indications précises par « *ut supra dictum est* », « *ut supra patuit* », qui ne correspondent à rien dans sa copie incomplète.

C'est donc Simon de Tunstead, et non un Chartreux anonyme, qui recommande par exemple de chanter juste, et de ne pas faire entendre un demi-ton pour un ton ou réciproquement. « Ce défaut est fréquent aujourd'hui ; beaucoup, « lorsqu'ils chantent *ré-fa-sol* en montant, laissent à peine un demi-ton entre « *fa* et *sol*. En solfiant *sol-fa-sol* ou *ré-ut-ré*, ils remplacent le ton par un demi- « ton, corrompent ainsi le genre diatonique et falsifient le plain-chant. Leur « demande-t-on pourquoi, ils allèguent pour autorité les chantres des chapelles « des grands : ceux-ci, disent-ils, étant des artistes éminents, ne chanteraient « pas ainsi sans raison. Et voilà comment, trompés par l'exemple d'autrui, les « uns après les autres s'égarent dans l'erreur.

« D'autres prétendent que cette manière d'exécuter le plain-chant est plus « douce, et plus agréable à entendre, partant, qu'il faut la tenir pour bonne. « A ceux-là, Boèce a répondu d'avance que ce n'est pas l'oreille mais la raison « qui doit juger : car l'ouïe a ses erreurs, comme la vue, ainsi qu'on l'a dit « au I^{er} Principale, chapitre 10 (1). L'oreille se trompe : témoin les chasseurs, « qui se plaisent mieux à entendre aboyer les chiens au bois que chanter l'office « de Dieu à l'église (2)... »

C'est encore Simon qui, dans le chapitre 57, *De gestu corporis in canendo*, donne des conseils bien connus sur la tenue à observer en chantant. Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt de les reproduire encore ici, ne fût-ce qu'à titre de curiosité archéologique ; car les chanteurs des deux sexes donnent aujourd'hui, comme chacun sait, l'exemple de la modestie la plus édifiante.

« *Præterea* (3) in cantando talem modum quisquis habeat, ut corpus aut mem- « brum hinc inde non moveat, exceptis manibus libris tangentibus (4), sed sit « devotus, humilis et erectus veluti imago depicta. Quidam enim dum cantant « extendunt se et hinc inde se flectunt [ac si febris essent vexati], quod valde « in honestum est ; quidam etiam [sunt ut] dum cantant, hinc inde se vertunt et « respiciunt si quis eos *non* videat, affectantes tantum modo laudes homi- « num (5). Amen dico vobis, Christo testante, *qui est veritas, quia ex nunc rece-* « *perunt mercedem suam* (6). »

C'est-à-dire, si l'on veut bien excuser cet essai de traduction :

« Quiconque chante doit éviter de mouvoir le corps ou les membres ça et là, sauf les mains qui touchent le livre ; mais se tenir dévotement, avec modestie, et droit comme une image peinte.

(1) Ce passage cite le phénomène de la réfraction, qui brise l'image d'un bâton trempé dans l'eau. « De même arrive-t-il qu'un chant agréable à l'oreille est jugé mal sonnant par la raison. »

(2) III^e Principale, chap. 56. De Couss., IV, p. 250, et II, p. 477.

(3) Prenant pour base le texte de Simon, je mets entre crochets les mots retranchés, en italique les mots ajoutés par le compilateur.

(4) Gant : *librum tractantibus*.

(5) Gant : *laudes hominum affectantes*.

(6) III^e Principale, chapitre 57 (en entier). De Couss., IV, p. 251, et II, pp. 477-478.

« Certains chanteurs s'étirent et se penchent de-ça de-là comme s'ils avaient la fièvre, ce qui est fort inconvenant. Il y en a même qui, tout en chantant, se tournent à droite et à gauche pour regarder si on les voit, soucieux uniquement d'être loués. En vérité, je vous le dis, et le Christ m'en est garant, ceux-là ont reçu leur récompense. »

Combien les mœurs ont changé depuis 1351 !

G. ALLIX.

26 novembre 1903.

Essai sur le contrepoint mélodique.

INTRODUCTION.

L'ensemble des procédés en usage pour faire entendre simultanément des parties mélodiques de rythme différent ou contrarié constitue ce qu'on appelle communément de nos jours le *contrepoint*.

Corollaire inséparable de toute superposition polyphonique, le contrepoint est effectivement contemporain des premières tentatives de cet ordre, faites à une époque qu'il est malaisé de déterminer exactement, mais qui n'est certainement pas postérieure au x^e siècle.

Depuis, les procédés d'écriture musicale à plusieurs parties ont obéi lentement à la loi générale d'évolution, et, si bien des usages ont survécu qui remontent aux premiers contrapontistes, tant d'autres se sont implantés peu à peu, soit pour les compléter, soit même pour les infirmer, qu'une refonte logique de ces éléments paraîtrait désirable.

Bien que le contrepoint soit antérieur à tout système harmonique, une habitude d'école aujourd'hui généralisée place son étude après celle de l'harmonie, et donne aux règles souvent arbitraires édictées par cette dernière une autorité prépondérante dans le domaine du contrepoint, qui fut pourtant son aîné de plusieurs siècles.

Vouloir la réconciliation de ces « frères ennemis », soit par reconnaissance authentique de cette substitution du droit d'aînesse, soit par rétablissement de l'ordre chronologique dans les études, serait à la fois puéril et prématué. Admettons provisoirement, si l'on veut, que les titres à la priorité sont identiques, mais qu'harmonie et contrepoint doivent être assez grands pour se passer, jusqu'à une certaine limite, l'un de l'autre : nous laisserons aux *harmonistes purs* le soin d'utiliser comme il appartiendra ce régime de séparation momentanée, et nous nous contenterons de nous adresser aux *musiciens purs*, dépouillés, ou supposés tels, de toute connaissance harmonique, afin de leur détailler le plus clairement qu'il sera possible le fonctionnement de l'art contrapontique *seul*, contenant et comportant la seule étude des lois de la *mélodie*, de la *cadence* et de la *tonalité*.

Que si les spécialistes de l'harmonie-science nous objectaient quelque jour qu'à faire des superpositions de trois et quatre parties différentes, nous reconstituons les *accords* dont ils revendiquent le monopole, nous pourrions peut-être justifier de droits au moins égaux aux leurs sur ces superpositions d'un usage très antérieur à leurs groupements théoriques d'accords. Car, si l'on ne

peut nier que plusieurs sons simultanés forment ce qu'on est convenu d'appeler dans certains cas un accord, on ne peut contester non plus que ces sons ne soient l'effet, plus ou moins transitoire, inhérent au *mouvement mélodique*. Et comme c'est à la même notion mécanique de *mouvement* (ou de *repos*) qu'il faut rapporter les phénomènes connus sous le nom de *dissonance* (ou de *consonance*), rigoureusement équivalents, pour nous comme pour bien des harmonistes, à ceux *d'équilibre instable* (ou *stable*), il semble qu'aucun doute ne doive subsister sur la légitimité de leur présence dans l'étude du contrepoint *mélodique*.

Entendus dans ce sens large, les principes purement *mélodiques* doivent donc seuls servir de base à cet essai sur les usages du contrepoint.

Nous diviserons ce travail en *quatre parties* :

A. — Dans la *première*, consacrée au *contrepoint note contre note*, nous examinerons :

1^o Les *lois générales de rythme, de tonalité et de cadence* dans la monodie destinée à servir de thème, ou, suivant l'expression vulgaire, de « chant donné » pour le travail du contrepoint ;

2^o Les *effets* de ces lois dans le contrepoint dit *note contre note*, lequel doit offrir les mêmes qualités que la monodie, et contribuer en outre au *renforcement* de sa *tonalité*, par simple application des phénomènes de la *résonance naturelle* ;

3^o Les *usages pratiques* du contrepoint *note contre note*.

B. — Dans la *seconde partie*, consacrée au contrepoint à *plusieurs notes contre une*, ou étudiera :

4^o Les *relations dynamiques* entre les notes consécutives de la mélodie, et le rôle variable qui en résulte pour chacune d'elles par rapport à ses voisines ;

5^o Les *effets* de ces relations, ajoutés à ceux de la résonance naturelle, dans le contrepoint à *plusieurs notes contre une* ;

6^o Les usages pratiques du contrepoint à *deux, trois, quatre notes contre une*, et plus.

C. — Dans la *troisième partie*, consacrée au *contrepoint syncopé*, nous observerons :

7^o Le *déplacement expressif* des points d'appui mélodiques, entraînant le *retard* de certaines parties par rapport aux autres ;

8^o Les *effets* de ce déplacement, ajoutés à ceux de la résonance naturelle, dans le *contrepoint syncopé* ;

9^o Les *usages pratiques* du *contrepoint syncopé*.

D. — Enfin, la dernière partie montrera sommairement les *extensions* diverses auxquelles doivent aboutir les études précédentes, c'est-à-dire :

10^o Les *contrepoints à plus de deux parties*, les *mélanges d'espèces différentes*, leur utilité et leurs usages principaux ;

11^o L'*ornement expressif* dans la mélodie ; son rôle et ses effets dans le contrepoint *fleuri* simple et renversable ;

12^o L'*imitation*, ses différentes formes et ses applications à la polyphonie contrapontique.

Concerts.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — 11-18 décembre. — Entre la *Symphonie Italienne* de Mendelssohn et la *Rhapsodie Norvégienne* de Lalo (exécution prestigieuse ; le public, oubliant que ce n'est point M. Sarasate qui joue, ponctue les cadences de petits chœurs pâmés), M. Marty nous offre la première partie du *Christus* de Liszt, inédit en France. Il faudrait beaucoup de place pour parler de cette œuvre comme il convient. Rapidement je dirai qu'elle a de quoi surprendre

bon nombre des détracteurs de Liszt, et aussi peut-être quelques-uns de ses admirateurs. On n'y trouve ni cette grandiloquence, ni cette impétuosité qui souvent, chez l'auteur de la *Faust-Symphonie*, déconcertent d'évidentes bonnes volontés. Elle est la plupart du temps naïve et paisible comme ces groupes de *santons* en terre peinte que l'on dispose, pour Noël, autour des crèches en cire et en mouseline rose. Elle est parfois délicieusement agreste, et fait par endroits songer aux archaïsmes factices et charmants de l'*Enfance du Christ*. On y trouve des pages symphoniques d'une sublime envolée. En ce qui concerne un sujet intéressant, celui de l'influence de Liszt sur Wagner, elle fournit un document précieux, en ce sens que parfois, en l'écoutant, on songe à *Lohengrin*, qui est antérieur, et parfois à *Parsifal*, qui ne fut écrit qu'après. Plutôt donc que de s'amuser à cette inutile recherche de larcins, mieux vaut constater le quasi absolu parallélisme de l'effort de chacun des deux maîtres. Pour ce qui est des longueurs que l'on reproche fréquemment à Liszt, qu'on me permette une réflexion : je ne vois pas pour ma part que même le *Christus* soit plus démesuré dans ses proportions que tel autre chef-d'œuvre qu'on pourrait citer. Mais de même que « les œuvres que tout le monde admire sont celles que personne n'examine » (Anatole France), de même les compositions de Liszt, qui nous arrivent sans avoir été consacrées par l'unanime admiration de la génération précédente, sont de celles pour lesquelles on a une tendance à être, je crois, trop sévère. Renonçons enfin, s'il est possible, à avoir deux poids et deux mesures. Et, si notre déférence ou peut-être une compréhension spéciale qui nous vient de nos pères nous interdit l'investigation trop critique des œuvres plus anciennes, ayons du moins, en face d'inspirations aussi nobles que celles de Franz Liszt, la même déférence et la volonté d'une exacte compréhension.

J'espère que la Société des concerts me donnera bientôt l'occasion de parler des deux autres parties de l'œuvre, où l'on trouve infiniment plus de variété et qui sont tout aussi dignes d'être connues.

M.-D. C.

CONCERTS COLONNE. — 11 décembre. — M. Pierné dirige correctement, mais sans finesse et sans assez de chaleur, la *Symphonie en la*. La *Cantate pour tous les temps*, de J.-S. Bach, est un merveilleux poème de foi tour à tour inquiète et

confiante ; il y a là, en particulier, un dialogue entre Dieu et l'âme du fidèle (duo pour soprano et basse), du mysticisme le plus tendre et le plus hardi. Seul parmi les chanteurs, M. Daraux a été à la hauteur de son rôle. Le concert comprenait en outre deux œuvres nouvelles : l'une, *Etude symphonique*, de M. Kœchlin, avec des pages charmantes, est trop cherchée pour me plaire complètement ; l'autre, la *Suite d'orchestre*, de M. Enesco, est fort simple comme écriture, mais les pensées en sont banales. J'aimais mieux le *Poème roumain* du même auteur. Le programme nous apprend que l'œuvre nouvelle, digne pendant de ce *Poème*, néanmoins *lui diffère*. Est-ce un roumanisme ? Quant à moi, je dirais volontiers qu'elle *m'indiffère*. — L. L.

CONCERTS CHEVILLARD. — 4 décembre. — J'aime mieux ne point parler des Trois Préludes de M^{me} R. Strohl, que j'eusse mieux aimé ne pas entendre. — L. L.

— 11 décembre. — Rien de nouveau au programme. La 3^e Symphonie de Brahms est une œuvre savante, d'une belle unité, bien équilibrée, malheureusement sans chaleur. L'instrumentation est intéressante, parfois originale et colorée, principalement dans les passages où dominent les bois ; mais les thèmes manquent de caractère, le développement languit, les mêmes phrases se répètent à satiété d'un instrument à l'autre ; et l'émotion est toujours absente. Le 1^{er} Allegro rappelle visiblement dans un docte mélange Beethoven, Schumann et même Weber ; je ne saurais aimer cette espèce de valse lente qui dépare la noblesse de ce morceau. L'Andante est banal, mou et interminable. Le motif de l'Allegretto est charmant, mais l'auteur en abuse ; la 4^e partie a de la vigueur et de la verve, et, dans l'apaisement de la conclusion, ramène d'une façon saisissante le thème initial.

Cette Symphonie a été accueillie sans enthousiasme.

Les *Fragments* de Wagner ont réveillé la salle. Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, aux puissantes sonorités, admirablement exécutée. Dans plusieurs scènes, surtout dans celle de la Forge, M. Van Dyck, applaudi par ses nombreux fans, a montré « les restes d'une voix qui tombe et une ardeur qui ne s'éteint pas ». — A. LEMOINE.

CONCERTS CORTOT. — *Lecture publique* du 15 décembre. — Tout en félicitant pleinement M. Cortot de son intelligente initiative, il importe de faire observer que des lectures d'orchestre comme celle qui fut donnée le 15 décembre sont extrêmement rebutantes pour le public, et dures à suivre même pour des musiciens. Mais, comme tout ce qui peut contribuer à aider les jeunes compositeurs et à répandre leurs œuvres est excellent et mérite d'être encouragé, je ne doute pas que tous ceux qui aiment la musique n'aient à cœur de suivre M. Cortot dans son entreprise si utile, si nouvelle, si désintéressée surtout.

J'ai de mon mieux essayé de me faire une idée des quatre œuvres lues l'autre jour. Celle de M. Ladmirault, *Ronde*, ne m'a laissé qu'une impression fort indéterminée. J'y ai reconnu, je crois, des thèmes bretons. Quand donc finira-t-on (ce n'est pas au seul M. Ladmirault que je pense) d'employer des thèmes bretons dans toute sorte de musique ? Les *trois Chevaliers*, de M. Sporck, me semblent une œuvre honnête, mais sans grande richesse, et qu'on voudrait plus originale. *Soir d'Eté*, de M. Albert Roussel, m'est au contraire apparu comme une œuvre très personnelle, construite avec soin et joliment colorée. Une complainte populaire, harmonisée et orchestrée par M. Vinée, ne m'a pas intéressé.

Mais toutes les critiques ci-dessus, je ne les fais que sous les plus expresses réserves, étant données les conditions spéciales de cette audition.

M.-D. C.

CHAPELLE DE LA SORBONNE.— 18 décembre.— Fort beau concert spirituel, donné par la Société musicale de la Sorbonne. Cette Société, dirigée par M. Paul de Saunières, arrive aujourd'hui à des exécutions vraiment remarquables. Le *Cantique de l'Avent*, de Schumann, a produit grande impression : une direction énergique et bien nuancée a su animer cette orchestration un peu lourde, et en dégager les belles lignes mélodiques. L'*Oratorio de Noël*, de Saint-Saëns, qui faisait suite, est une musique d'un tout autre caractère : précise, élégante et mesurée. M. de Saunières lui a donné l'interprétation qu'il fallait ; pas une note n'a été perdue. M^{es} Mathieu d'Ancy, Gorska, P. de Saunières, MM. Sayeta et Massicot (fort belle voix) ont chanté expressivement les soli. — C. Z.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 13 décembre. — MM. Harold Bauer et Casals exécutent la *Sonate en fa majeur* (piano et violoncelle) de Brahms. Malgré toute l'attention avec laquelle j'ai écouté, malgré mon vif désir de comprendre et d'être ému, je n'ai vu dans cette œuvre que l'épanchement imperturbable et glacial d'une rhétorique vaine autant qu'avertie. A peine si, dans le troisième mouvement, quelques lueurs de vie, bien timides, se décèlent au cours d'un creux développement. Combien par contre l'admirable *Suite*, pour violoncelle seul, de Bach, est vivante, jeune, passionnée, et que M. Casals la joue simplement, puissamment ! Ce fut pour tout l'auditoire une intense émotion. Et cela prouve une fois de plus qu'il n'y a rien au-dessus d'un bel artiste jouant de véritables chefs-d'œuvre, que toute concession à la stérile virtuosité restera stérile, comme d'ailleurs toute mise au premier plan d'œuvres médiocres. M. Casals, artiste incomparable, en exécutant cette *Suite* d'une si sublime beauté, a obtenu le succès le plus complet qu'on pouvait rêver.

M. Bauer a donné une interprétation bonne, sans plus, de la *Fantaisie* (op. 17) de Schumann. La technique de l'artiste est excellente, comme bien on le sait, et il a d'appréciables qualités de style. Pourtant, il n'a fait ressortir ni la poésie intime du premier mouvement de l'œuvre de Schumann, ni l'intensité lyrique du finale. Le mouvement médian, au contraire, a été admirablement joué.

M^{me} Metcalfe, dont la voix est jolie et bien dirigée, a beaucoup plu. Mais, sauf l'*Amarilli* de Caccini, qu'elle a donc chanté d'assommantes choses ! Au programme, enfin, la *Sonate* (op. 69) de Beethoven.

M.-D. C.

20 décembre. — La *Sonate en sol* de Brahms (piano et violon), moins diffuse que la précédente, me laisse une impression analogue. L'art méthodique, sans imprévu, du compositeur hambourgeois ne saurait décidément me toucher, encore que j'en reconnaisse l'incontestable sincérité et la tenue parfois vraiment très noble. MM. Consolo et Kreisler, qui jouèrent cette œuvre, sont d'intéressants artistes. Le premier, dans une *Rhapsodie* pour piano de Brahms, dans une *Fantaisie et Fugue* d'orgue de Bach transcrise par Liszt, dans un *Capriccio* de Scarlatti, fit apprécier une impeccable technique, un beau style et une remarquable sonorité. Le second, s'il a, comme beaucoup de violonistes allemands, une sonorité parfois insuffisamment moelleuse, possède de très hautes qualités de style et

interpréta très admirablement une *Suite* et une *Fugue* de Bach, ainsi que des pièces de Beethoven, de Leclair, etc.

M. Charles Clark, dont on ne saurait trop louer la superbe voix et l'art impeccable, obtint, lui aussi, un très grand succès avec des *lieder* de Brahms, de Schubert et de Schumann.

M.-D. C.

RECITALS. — M^{me} *Marie Olénine*. — 12 décembre. — Comme d'habitude, un programme d'un très haut intérêt, intelligemment composé. Des *lieder* d'Hugo Wolff, dont les uns, comme *Anakreons Grab*, m'ont assez plu, tandis que d'autres m'ont paru mélodramatiques, vides ou même incompréhensibles (le *Chant cophte* par exemple). Il importe pourtant de suspendre tout jugement sur Wolff, — à l'œuvre duquel plus d'un musicien de mérite s'intéresse, — jusqu'au moment où ses compositions seront mieux connues de nous.

Quatre versions d'un même texte de Gœthe (*Qui n'a trempé son pain de pleurs...*) permettent au public de comparer entre elles l'inspiration de Schubert, celle de Schumann, celle de Liszt et celle de H. Wolff. Est-il bien nécessaire de dire que des quatre, ma préférée est celle de Schubert ?

M^{me} Olénine chante encore l'exquise *Violette* de Mozart, un lied de Liszt, *Ueber allen Gipfeln ist Ruh*, à la couleur curieusement « parsifalesque », *le Roi des Aulnes*, *Marguerite au Rouet*, qu'elle interprète de façon profondément impressionnante, puis, comme le précédent lundi, des œuvres de Moussorgsky, neuves, hardies, émouvantes et admirables. En résumé, programme substantiel et succès bien mérité.

M.-D. C.

M. *Joseph Joachim Nin*. — 19 décembre. — Tout ce qu'on pourrait dire d'un pareil concert sera insuffisant ou superflu. Le jeune artiste, encore inconnu des Parisiens (sauf de ceux qui fréquentent la *Schola Cantorum*, où il s'est fait entendre avec un très vif succès), a entrepris de retracer à ses auditeurs, par des exemples choisis, toute l'histoire de la musique de clavier. Pour cela il a fouillé, avec autant d'érudition que de tact, dans les éditions savantes, et il a composé un premier programme, où furent représentés : Cabezon, un compositeur espagnol antérieur même aux virginalistes anglais (il vécut de 1510 à 1566) ; Byrd, Purcell, puis Frescobaldi, D. Scarlatti ; les clavecinistes français ; Kuhnau, l'admirable inventeur du poème symphonique instrumental ; Matheson, et enfin J.-S. Bach. Tous les musiciens sentiront l'intérêt qu'offrait une telle séance, au sujet de laquelle il serait possible d'aborder la plupart des questions historiques ou esthétiques qui s'offrent aux musicographes. Et on m'excusera, je pense, si je me borne à signaler une telle possibilité et à constater que M. Nin s'est montré entièrement digne de la neuve et lourde tâche qu'il avait assumée, tant par son excellente technique que par la simplicité et la souplesse de son style. Je souhaite que les séances suivantes, durant lesquelles l'excellent pianiste nous conduira jusqu'à l'époque actuelle, provoquent le même mouvement d'intérêt que cette « première », sur laquelle je me réserve de revenir un peu plus en détail dans le numéro suivant.

M.-D. CALVOCORESSI.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel du 22 novembre, M^{me} Vizentini, MM. Vernaerde, Sujol et Auzende, répétiteurs au Conservatoire national, sont maintenus dans leur emploi pour une nouvelle période de trois années scolaires.

ROUBAIX. — Par arrêté du 26 novembre de M. le Préfet du Nord, M. Albert Duhamel, professeur de la 2^e classe de violon (hommes) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Roubaix, est nommé professeur de la classe de violon (femmes) à ladite école (création d'emploi) ;

M. Arthur Vandervelden est nommé professeur de la 2^e classe de violon (hommes), en remplacement de M. Duhamel.

BOULOGNE-SUR-MER. — Par arrêté du 19 novembre du Préfet du Pas-de-Calais, M. Andreu Fernauden et Amat (Gustave) sont nommés : le premier, professeur de violoncelle; le second, professeur de haubois, à l'Ecole nationale de musique.

DIJON. — Par arrêté du 16 novembre du Préfet de la Côte-d'Or, M. Diétrich (Adolphe) est nommé professeur de la classe de solfège supérieur (hommes) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire, en remplacement de M. Laurent, décédé.

TOURS. — Par arrêté préfectoral du 30 novembre, M. Thévenin (Victor-Camille) est nommé professeur de flûte à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Abault, décédé.

OPÉRA-COMIQUE. — En l'honneur de la 1000^e de *Carmen*, le théâtre de l'Opéra-Comique donnera dans les derniers jours de décembre une représentation de gala.

Le prix des places disponibles sera, à cette occasion, de :

1 ^{res} loges, baignoires, fauteuils d'orchestre et de balcon.	100 fr.
Deuxième étage.	20 »
Troisième étage.	10 »
Quatrième étage.	5 »

ANGERS. — 20 novembre. — La Direction des Concerts populaires a une fois de plus témoigné de son goût dans le choix des morceaux en offrant aux applaudissements du public angevin une *Symphonie* d'Hermann Goetz — un compositeur jadis célèbre au delà du Rhin et insuffisamment connu en France. Mais le gros succès de la matinée est allé aux Préludes de l'*Ouragan*, d'Alfred Bruneau. Il faut également rendre un juste hommage à la belle voix de M. Ch. Battaille, et à la virtuosité de M. Becker, un jeune violoncelliste qui nous vient de Liège, où il fut trois fois lauréat du Conservatoire, et qui figure depuis un mois à l'orchestre.

4 décembre. — Cette fois, nous sommes revenus à Haendel, avec un *Concerto grosso* où se retrouvent, avec des passages adorably vieillots, le pathétique et la souplesse d'expression que nous avions déjà remarqués dans un précédent concert. Les œuvres de cette époque sont toujours très goûtées ici.

A l'actif de cette journée, dont le programme fut des plus heureusement variés, signalons particulièrement les *Variations symphoniques*, pour orchestre et piano,

sur un thème dans le mode éolien, de M. Rhené Baton — le pianiste était M. Armand Ferté — et l'interprétation d'un morceau du *Wallenstein*, de M. Vincent d'Indy, le *Camp*. La musique de M. Rhené Baton, et M. Rhené Baton lui-même, qui dirigeait l'orchestre, ont été fougueusement applaudis. J'ai cru remarquer que le pittoresque si intelligent de M. d'Indy causait quelque surprise.

A. DUPOUY.

ECOLE DE CHANT CHORAL. — Une deuxième section de l'Ecole de Chant choral, la section Adolphe Sax, est ouverte 84, rue Myrha, près le boulevard Barbès.

Les cours de Chant et de Solfège ont lieu, pour les élèves hommes, les lundi, mercredi et jeudi ; pour les élèves femmes, les mardi et samedi ; pour les enfants, le jeudi après midi.

Ils sont professés par M^{me} Thiauzat, de la Société des Concerts du Conservatoire ; M^{me} Trignard-Milhet, des Concerts Colonne ; M^{me} Mancini, M^{me} Buffet ; MM. Mauduit, M. Lapeyrre, Leboucher.

On peut s'inscrire à ces cours gratuits, tous les soirs, au siège de la section, et le dimanche matin au palais du Trocadéro.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE. — Dans sa dernière séance, le Comité a élu comme président M. G. Pfeiffer, en remplacement du regretté Samuel Rousseau, et comme vice-président M. Arthur Coquard.

BORDEAUX. — La création, à Bordeaux, du *Jongleur de Notre-Dame* vient d'obtenir un immense succès. La dernière mise au point, réglée par le maître Massenet lui-même, n'a pas peu contribué à présenter aux Bordelais une des meilleures pièces lyriques du répertoire moderne. M. F. Boyer, directeur du Grand-Théâtre, a créé le rôle du moine agronome dans l'art culinaire et a recueilli, au second acte surtout, les acclamations enthousiastes d'une salle composée de l'élite musicale bordelaise. MM. Leclerc (le Jongleur) et Blancard ont aussi largement contribué au succès de cette première ; aussi M. Massenet leur a-t-il témoigné sa satisfaction en leur adressant un message de félicitations et de reconnaissance, sans en oublier le maître Montagné, qui a dirigé l'orchestre avec sa maestria habituelle. — Jos. GRIMO.

LILLE : CONCERTS POPULAIRES. — Le programme du concert du 4 décembre était plus intéressant que d'habitude : ceci tenait à la présence des frères Hillemacher, qui étaient venus diriger leurs œuvres.

Le prélude de Loreley, la fantaisie pour violon et orchestre, et des mélodies chantées par M^{me} Couteaux, qu'accompagnait au piano L. Hillemacher, formaient l'appoint de ces deux compositeurs au talent si moderne et si personnel. M. Albert Rieu, le très distingué professeur du Conservatoire de Lille, remporta un succès très vif dans son exécution brillante de la Fantaisie. Cet artiste remarquable honore l'Ecole de musique qui a la chance de le posséder, et son arrivée à Lille fut heureuse pour l'avenir de l'enseignement supérieur de violon en cette ville. M. Rieu s'est fait entendre dans la transcription par Sarasate du *Nocturne* en si bémol de Chopin et dans une *Polonaise* de Laub, deux pièces que nous considérons comme indignes du beau talent de ces artistes. M^{me} Couteaux est une cantatrice bien remarquable et qui fut très remarquée.

Le concert avait débuté par la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn, de

laquelle un mouvement trop rapide ôtait toute couleur et tout charme, et finissait par des fragments de la musique de scène de Struensée.

Le dimanche précédent, sous les auspices de la Société de Musique de Lille, Pugno donnait devant une salle absolument comble un récital de piano où l'on admirait ce superbe artiste. De la chanteuse qui eut la chance d'être accompagnée par lui, nous ne dirons rien, car elle ne brillait par aucune qualité qui la désignât spécialement aux applaudissements du public. — Dr H. GAUDIER.

GENÈVE. — Un journal genevois, *la Suisse*, ayant organisé un plébiscite entre ses lecteurs pour connaître leurs préférences en opéras comiques et opérettes, a reçu 2571 réponses. Les œuvres les plus souvent citées ont été *Faust*, 2015 ; *Manon*, 1792 ; *Carmen*, 1756 ; *la Vie de Bohême*, 1646 ; *Mignon*, 1256 ; *la Mascotte*, 1754 ; *Mam'zelle Nitouche*, 1692 ; *Miss Helyett*, 1665 ; *les Vingt-Huit jours de Clairette*, 1139 ; *les Cloches de Corneville*, 1405.

A part la *Bohême* de Pucini, ce sont donc toutes des œuvres françaises qui ont obtenu les suffrages de cet intéressant concours.

Grand succès au dernier Concert d'abonnement pour la magnifique *Symphonie* de Dukas. — P. FERRARIS.

LAUSANNE. — Récital Edouard Bernard. — La surabondance de jouissances musicales a fait tort au concert de M. Ed. Bernard. C'est regrettable, car hier mieux encore que mercredi dernier on a pu apprécier à leur juste valeur les qualités diverses qui distinguent le jeu du brillant artiste parisien.

Trois grandes compositions : la *Sonate appassionata* de Beethoven, le *Prélude, Aria et Finale* de César Franck, les *Etudes symphoniques* de Schumann, constituaient le centre du récital. De l'une à l'autre de ces trois œuvres capitales l'intérêt est allé en grandissant. Excellent dans la Sonate de Beethoven, surtout dans la 3^e partie, superbe dans le morceau de Franck, à l'exécution duquel il a donné beaucoup de force et de grandeur, M. Bernard s'est montré virtuose accompli en même temps que fort bon musicien dans les *Variations* de Schumann ; la dernière, en ré bémol majeur, a été enlevée avec une bravoure et une sûreté remarquables.

Impossible de tout citer ; mentionnons seulement l'extrême finesse avec laquelle le jeune pianiste a joué l'*Arabesque* de Debussy.

Ce qu'il faut aussi louer chez M. Bernard, c'est la sobriété avec laquelle il exécute les œuvres des maîtres : rien dans son jeu qui soit pour jeter de la poude aux yeux ; tout dans la manière de se présenter et dans la manière de jouer de l'artiste français est la simplicité même ; c'est une qualité trop rare pour qu'on ne la mentionne pas quand elle se rencontre unie à un talent de premier ordre.

LONDRES. — Les Anglais ne sont pas musiciens. Chacun sait cela. Il ne faudrait cependant pas pousser cette affirmation trop loin, et dire qu'ils n'ont pas de compositeurs parce que nous ne voyons jamais d'opéra anglais à Covent-Garden. Si la grande musique est inconnue de ce côté-ci de la Manche, la musique légère y est très florissante sous le nom d'opérette ou « musical comedy ». En ce moment trois tiennent l'affiche depuis longtemps et ne sont pas près de la quitter, ce sont : *The Earl and the Girl*, *The Cingalee*, *Sergeant Brue*.

Ceci vous prouve le penchant de la société londonnienne pour l'opérette. Mais

à ce propos je voudrais vous parler d'un jeune compositeur sur lequel le monde musical anglais fonde de grandes espérances, et qu'on considère déjà comme le régénérateur de la musique nationale anglo-saxonne. Son nom est Edward German.

Il a pris la succession de Sir Arthur Sullivan, mort il y a quelques années. On connaît assez ce dernier, auteur de tant d'airs populaires, d'opérettes qui virent plus de mille fois le feu de la rampe (*H. M. S. Pinafore*), pour que je ne m'ap-pesantisse pas plus longtemps sur lui.

Edward German, fils d'un organiste de Whitchurch, commença d'abord par étudier à la Royal Academy et à jouer le soir, comme deuxième violon, au Savoy Theatre, les morceaux de celui auquel il devait succéder.

Ses débuts comme compositeur furent peu ordinaires. En 1889, M. Mansfield avait besoin d'un chef d'orchestre pour sa saison théâtrale. Un jour qu'il descendait le grand escalier de l'Académie de Musique, il fut à demi renversé par un jeune homme qui dégringolait les marches quatre à quatre : « Halte-là ! s'écria-t-il en prenant German par le bras. Savez-vous conduire un orchestre ? — Oui, répondit le jeune musicien. — C'est bien, je vous prends. »

Sa fortune était faite. Il écrivit une musique d'accompagnement de *Richard III*. Elle était si bien d'accord avec le sentiment anglais, qu'Irving, voulant représenter *Henry VIII*, fit appel au talent de German. Ce dernier composa entre autres *Three Dances* qui eurent un succès éclatant et qui le consacrèrent comme compositeur national. Peu de temps après, Sullivan mourut, laissant un opéra mystique inachevé, *The Emerald Isle*. L'auteur de *Three Dances* fut désigné pour l'achever. Il écrivit ensuite *Merrie England*, sujet patriotique qui flatta ses auditeurs, et enfin une récente *Welsh Rhapsody*, qui mérite une mention spéciale parce qu'elle est typique.

Le pays de Galles, avec ses bardes et ses chansons populaires si originales, offrait à German une matière admirablement appropriée à son talent celte. Il sut réunir ces mélodies en une composition étrange — air des *Men of Harlech* — qui, question de sentiment à part, nous donne une idée intéressante de la vraie musique anglo-saxonne.

Il est en train d'achever un nouvel opéra comique. Inutile de dire qu'on l'attend avec impatience. — MAURICE TESSIER.

TOURS. — Le mois écoulé a été privilégié pour les amateurs de musique de notre ville. Tout d'abord, le 5 novembre, c'était le 1^{er} Concert de l'*Association artistique de Tours* — que nous avions annoncé ici, même — et qui obtint, avec le concours de M. Albert Houfflack, le violoniste réputé, et de M^{le} Hélène Demel-lier, soliste des Concerts Colonne, un succès bien mérité.

Ce fut ensuite un concert donné par Raoul Pugno avec M^{le} Marthe Doerken ; puis la première soirée de la Société des Amis des Arts, où se firent entendre les trois frères Thibaud. Vanter le talent de ces différents artistes, universellement connus, serait superflu. Disons seulement qu'une fois de plus chacun d'eux y remporta un triomphe.

La manifestation artistique réellement intéressante du mois, est le 2^e concert donné le 10 décembre par l'*Association artistique de Tours*. Cette jeune Société, tout à fait nouveau-née, avait composé son programme avec un éclectisme fort heureux.

L'orchestre, qui, dès son premier concert, s'était affirmé d'une bonne homogénéité, très discipliné, docile à la baguette de son chef — un artiste expérimenté, M. Emile Etesse, — a pleinement tenu ce qu'on attendait de lui. Que ce soit dans la *Symphonie en ut majeur* de Mozart, dans l'ouverture de *Frithiof* ou dans l'accompagnement des solistes, il s'est montré à son avantage. On pourrait regretter une certaine pénurie de violons, mais c'est un défaut auquel il sera facile de remédier. L'*Association artistique* compte d'ailleurs d'excellents artistes. On en a pu juger par l'interprétation que donna l'un d'eux, M. Masson, du concerto de Lalo pour violoncelle.

Comme solistes, l'*Association artistique* faisait entendre cette fois une cantatrice, M^{me} Herman, des Concerts Lamoureux, dont le réel talent a été vivement apprécié, et un pianiste tout à fait remarquable, M. Alejandro Ribó.

M. Alejandro Ribó, de nationalité espagnole, est un tout jeune homme ; mais il justifie le vers de Corneille : « Aux âmes bien nées... » Certes on peut prédire à cet artiste le plus brillant avenir.

M. Ribó débuta hier avec le *Concerto en si bémol mineur* de Tchaïkowski, extrêmement brillant, d'une facture si puissante, d'une orchestration originale, véritable symphonie, pourrait-on dire, pour piano et orchestre, et qui a produit avec un aussi merveilleux interprète un colossal effet.

Seul, ensuite, M. Ribó a joué la *Berceuse de Chopin* avec une délicatesse exquise, un charme délicieux, tels que le souvenir de cette même *Berceuse* par Pugno lui-même, trois semaines à peine auparavant, n'a pu affaiblir son succès. Dans la *Polonaise en mi* de Liszt, les qualités de virtuosité du jeune artiste se sont affirmées victorieusement.

Ajoutons que — sur deux pianos Steinway — avec M. Ribó, un autre pianiste, M. Mockers, journaliste tourangeau qui joue fort bien du piano, a exécuté avec brio les variations écrites par Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et la *Tarentelle* de Rubinstein.

Le public fit fête à tous les artistes entendus dans ce concert, qui consacre la valeur des soirées de l'*Association artistique* de Tours. — HIM.



Le Gérant : A. REBECQ.