

REVUE MUSICALE

N^o 5 (cinquième année)1^{er} Mars

1905.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

On trouvera tous les renseignements relatifs aux mélodies espagnoles, italiennes, et à la première des mélodies arméniennes, dans les articles de nos collaborateurs Pedrell, E. Adaïewsky, Proff-Kalfaïan.

La 2^e mélodie arménienne est empruntée au recueil de Boyadjian (Paris, Demets).

La 1^{re} des mélodies russes figure dans le recueil de Stakhovitch (1854) et dans celui de Rimsky-Korsakof (n^o 6). C'est une bylina, ou chant épique. C'est en l'entendant chanter, il y a une vingtaine d'années, par M. Slaviansky d'Agréneff, que j'eus la première révélation de l'ancienne musique russe. Les paroles se traduisent ainsi :

Ce n'est pas un bouleau qui penche vers la terre, — ce n'est pas l'herbe soyeuse qui se plie, — c'est le fils qui s'incline devant sa mère. — Dobrynia s'incline devant la mère qui l'a enfanté : — « Donne-moi ta bénédiction, ô mère, — et permets-moi d'aller vers les hordes lointaines, les hordes cruelles. » — Et lui répond alors la mère qui l'a enfanté : — « Et à qui laisses-tu ta jeune femme, — ta jeune femme et tes petits enfants ? »

La deuxième mélodie, de forme très primitive, est originaire du gouvernement de Smolensk (Rimsky, n^o 52) :

Au bord du lac est un if (*bis*) ; — sous l'if est une pierre ; — sur la pierre une jeune fille. — Amèrement elle pleure. — « M'a abandonnée mon père, — sur la terre turque, — et dans la foi allemande (1), — et je suis jeunette, — et ne sais rien faire, — ni filer ni tisser, — je sais seulement — me lever à l'aurore, — et peigner mes cheveux. »

La troisième mélodie est une chanson à danser ; Rimsky-Korsakof (n^o 27) l'a empruntée au vieux recueil de Pratch (I, 1815) :

Mon sapin, mon petit sapin, mon bouleau touffu, louchen ki louli, mon bouleau touffu, etc.

La quatrième mélodie est un chant de noces, d'une fraîcheur délicieuse, recueilli par Balakiref dans le gouvernement de Nijny-Novgorod (Recueil, n^o 1) :

Il n'y avait point de vent, tout à coup le vent souffle. — Elle n'attendait point d'invités, les voilà qui arrivent. — La maison est pleine de chevaux noirs. — Les salles sont pleines de jeunes gens, — les chambres pleines de jeunes filles. — Le perron tout neuf s'est écroulé, — avec ses fines découpures. — Elle fond en larmes, Varia, la petite âme, — mais sa mère la prend dans ses

(1) Tout ce qui n'est pas orthodoxe est allemand, c'est-à-dire protestant, pour le paysan russe.

bras : — « Ne pleure pas, non, Varia, ma petite âme. — Je te ferai un perron tout neuf, — avec de fines découpures ! » — Elle a cassé la tasse d'or, — avec la précieuse pierre d'azur. — « Ne pleure pas, non, Varia, ma petite âme ; — je t'achèterai une tasse d'or, — avec une précieuse pierre d'azur ! »

La dernière mélodie enfin est le célèbre chant des haleurs de la Volga (Balakiref, n° 40), la plus belle peut-être de toutes les mélodies populaires, en sa tristesse immense et grave :

Eï oukhniem, eï oukhniem (1). — Encore une petite fois, encore une fois. — Eï oukhniem, eï oukhniem. — Encore une petite fois, encore une fois ! — Nous dépouillerons le bouleau, — le bouleau frisé. — Aï, da, da, aï, da. — Aï da, da, aï, da ; — le bouleau frisé.

Les trois mélodies slovènes sont tirées du recueil de Kuhacz, IV, nos 1419, 1440 1528. Nous en devons la traduction à la gracieuse obligeance de M^{me} la Comtesse Alfred de Chabannes la Palice :

DE L'IVROGNE

LA FEMME : Cesse de boire, ivrogne, tu t'en feras mourir. — L'HOMME : Peine, peine, vieux pot, jusqu'à ce que tu éclates ; tous les jours j'ai soif. Hôtelier, du vin !

LE VAGABOND

Ah, ah, ah ! Ma bourse est vide. Rien dans ma petite bourse ; mon argent est parti. Ah, ah ah ! Ma bourse est vide.

COMPLAINTÉ

Ma tête me fait mal, et mon joli visage. Ils m'ont mis dans une voiture, et ne m'en ont jamais sorti ; dans une voiture profonde, dans l'obscurité méchante.

C'est M^{me} de Chabannes encore qui a bien voulu nous communiquer et traduire pour nous cette charmante chanson hongroise, recueillie en son domaine de Podvin, de la bouche du paysan hongrois Farkass Jancsi, et enregistrée au phonographe.

Regarde, ma rose, dans mes yeux : — Qu'est-ce que tu y lis ? — N'est-ce pas qu'ils disent ceci : (bis) — Tu es ma colombe, — mon étoile rayonnante ?

Les deux chansons de sauvages sont des chansons de travail, citées, à ce titre, dans le curieux ouvrage du Dr Bücher, Arbeit und Rythmus. La première, empruntée à la dissertation de Th. Baker sur la Musique des sauvages de l'Amérique du Nord, est un chant de rameurs. La seconde, si joliment chromatique, accompagne le relèvement des filets, dans la Nouvelle-Galles du Sud. Elle a été publiée par Freycinet dans son Voyage autour du Monde.

L. L.

(1) Interjection qui accompagne les grands efforts, comme notre *Ho ! hisse*.

Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France.

Le titre même d'*esquisse*, appliqué à ces quelques recherches sur la bibliographie de la chanson populaire hors de France, est encore trop vaste, car nous n'avons tenu compte que des livres proprement dits et nous n'avons pas fait entrer en ligne des articles très intéressants de périodiques, journaux de voyages comme le *Tour du Monde*, revues de folk-lore, telle la *Revue des Traditions populaires*, publications de caractère musicologique, par exemple les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, dans lesquels le chercheur pourra trouver souvent de très intéressants exemples notés de mélodies populaires.

Prévenons encore le lecteur d'une seconde restriction, que nous avons apportée dans le choix des matériaux de cet article. Nous n'avons admis que les recueils de textes, et non les études qui ont été faites sur la question qui nous intéresse. Il y a dans les diverses littératures des travaux critiques fort intéressants concernant l'art musical populaire : nous ne les mentionnons point ici.

Bref, notre but est de donner l'indication bibliographique des principaux recueils de chansons populaires en dehors de la France, principalement en Europe. Pourquoi cette limitation ? Parce que, croyons-nous, il convient tout d'abord de remarquer dans les pays civilisés d'Europe la coexistence d'une musique populaire et d'une musique artistique.

Nous ne faisons cette remarque, banale en soi, que pour en arriver à distinguer la chanson populaire des pays, qui, comme les nôtres, ont développé leur civilisation musicale dans un sens technique, de la chanson populaire des pays où elle est tout l'art musical. Certains critiques, et l'un d'eux touche de près à cette même *Revue*, ont poussé le dilettantisme dans l'argumentation jusqu'à nier l'existence objective de la chanson populaire, faute d'en trouver une définition qui la distingue avec quelque netteté de la musique telle que le grand public et les artistes la conçoivent. Alors nous répondrons en objectant que les chants populaires se retrouvent avec les mêmes caractères chez des peuples, tels les Orientaux, qui n'ont à aucun degré le sentiment de la musique écrite selon les règles de l'art. L'origine artistique de la chanson populaire nous semble encore douteuse chez les Kurdes ou les Tarantchisks. Est-elle mieux assurée chez les nations civilisées de l'Occident ? Nous ne le croyons point. Sa réalité est donc possible, et aucun scrupule ne nous arrête pour parler de la chanson populaire en Europe.

Mais une difficulté surgit au seuil de cette étude. Sur quelles bases classer nos documents ?

La classification qui, la première, se présente à l'esprit, consisterait à ranger nos recueils en conformité avec les divisions de la géographie politique : ainsi on aurait les chants populaires de l'Angleterre, de l'Allemagne, de la Russie, etc. Mais il semble qu'il y aurait quelque brutalité à procéder de la sorte : peut-on, sans avertir le lecteur, ranger sous une même rubrique les chants du pays de Galles et ceux de l'Écosse ? La Corse, qui est, à bien des points de vue, une île italienne, est depuis plus d'un siècle politiquement française. Classerons,

nous à l'Allemagne, à la Russie ou à l'Autriche, un recueil de chansons polonaises? Voilà bien des difficultés pour adopter une classification qui aurait comme base les divisions politiques du continent. Cette solution serait commode, mais peu scientifique.

Pendrons-nous comme point de départ la distinction des races humaines? C'est un mot bien gros, et nous ne croyons point que la chanson populaire dépende de l'anthropologie : la race est une chose toute physique, la civilisation, dont la musique est une manifestation, dépend, comme la langue, d'événements historiques. Il n'est point nécessaire qu'il y ait coïncidence entre le domaine d'une race et celui de la langue qu'elle parle, de la civilisation qu'elle a produite. Ainsi les Gaulois ont reçu une civilisation toute romaine après la conquête; ainsi, à une époque plus proche de nous, l'influence turque a recouvert en Asie Mineure le génie grec, kurde ou arménien. Il ne semble point que les distinctions de l'anthropologie répondent à celles de la musicologie comparée : il nous faut donc trouver un autre critérium.

Nous croyons qu'il y a des affinités plus grandes entre la langue parlée et la langue chantée. C'est une grave affirmation, qu'il n'entre point dans notre esprit de développer ici. Contentons-nous d'accepter comme un cadre commode de classement les résultats reçus en grammaire comparée. Nous diviserons les chants populaires sur les données de cette science. Une telle classification sera d'abord exacte pour la poésie des mélodies populaires, nous pensons qu'elle ne le sera pas moins pour la musique elle-même.

Il conviendra donc de distinguer en première ligne les chansons populaires grecques, néo-latines, celtiques, germaniques, slaves et arméniennes. Chacune de ces rubriques aura ses subdivisions. A la suite nous indiquerons, comme complément, un certain nombre de recueils qui, bien que ne rentrant pas dans les limites indo-européennes, ont trop d'intérêt pour n'être point cités.

Enfin nous répétons que nous ne présentons ici que les grandes lignes d'une bibliographie générale de la question : c'est un cadre indéfiniment ouvert.

I. — Chansons populaires grecques.

Les dialectes néo-grecs n'ont guère de nos jours dans le bassin méditerranéen une extension moindre que dans l'antiquité. On parle grec sur la côte orientale de la Corse, à Kargèse; on parle grec dans les villes d'Asie Mineure, à Constantinople même, comme dans le royaume de Grèce, dans ses îles et dans les provinces du nord.

Nous citerons comme recueils principaux :

SIGALA (ANTONIOS). — *Recueil de chants populaires*. Athènes, 1880, in-8.

Les mélodies sont notées dans les caractères de la musique liturgique, par suite peu accessibles aux Occidentaux.

MATZA (PÉRICLÈS). — *80 mélodies populaires grecques pour chant, avec accompagnement de piano*. Constantinople, 1883.

BOURGAULT-DUCOUDRAY. — *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, Lemoine, 3^e éd., 1897.

Recueil très connu. Les Grecs eux-mêmes le tiennent en haute estime.

PERNOT (H.) et LE FLEM (P.). — *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*. Paris, Leroux, 1903, in-8.

Extrait des *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires*, t. XI. Les mélodies ont été recueillies au phonographe. Très intéressant.

II — Chansons populaires néo-latines.

Le latin, qui fut la langue officielle de tout l'empire romain, s'est continué à l'époque romane, vers le ix^e siècle, en une série de langues absolument indépendantes les unes des autres : l'italien, l'espagnol, le portugais, le français, le provençal, le latin, le roumain.

Chacune de ces langues a eu son développement populaire. Nous en avons les manifestations dans les recueils suivants :

A. — FRANCE.

Les chants populaires des provinces françaises ont été étudiées dans un précédent numéro de cette revue. Nous n'en parlerons que pour citer à nouveau un recueil de chansons françaises hors de France, au Canada.

GAGNON (ERNEST). — *Chansons populaires du Canada*. Québec, 1894, in-8.

Les pièces de ce recueil sont pour la plupart de vieilles chansons françaises conservées, dans notre ancienne colonie, depuis le xvii^e et le xviii^e siècle.

La Suisse française doit être rattachée à la France au point de vue qui nous occupe. Nous citerons donc :

Chants populaires de la Suisse romande... publiés sous les auspices des Sociétés de Belles-Lettres des cantons de Neuchâtel, Vaud et Genève. Genève, 1887, in-16.

Médiocrement populaire, au sens que nous attachons à ce mot.

B. — ITALIE.

Les différences entre les diverses provinces de la péninsule sont assez accentuées pour que nous ayons un grand nombre de recueils distincts, très inégaux toutefois comme valeur et comme importance. Au point de vue musical, il faut retenir :

LEVI (EUGENIA). — *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano... con cinquanta melodie popolari tradizionali*. Firenze, 1895, in-16.

Recueil de seconde main, mais bien fait et intéressant l'ensemble de la péninsule.

NIGRA (COSTANTINO). — *Canti popolari del Piemonte*. Torino, 1888.

GIALDINI (G.) et RICORDI (G.). — *50 canti popolari lombardi*. Milano, Ricordi, s. d.

Bon nombre de pièces ne sont pas populaires.

CORONATO PARGOLESÌ. — *Canti popolari trentini*. Trento, Zippel, 1892.

ALVERA (ANDREA). — *Canti popolari vicentini colla loro musica originaria*. Vicenza, 1844.

ROVIGNO e ANTONIO IDE. — *Canti popolari istriani*. Rome, Loescher, 1877.

CORONATO PARGOLESÌ. — *Eco del Friuli. 50 villote friulane*. Trieste.

GORDIGIANI (L.). — *Canti popolari Toscani*. Milano, Ricordi, 2 vol.

PERGOLI. — *Canti popolari romagnoli d'all' appendice musicale del maestro Pedrelli*. Forlì, 1894.

MARCHETTI (F.). — *Canti popolari romaneschi*. Milano, Ricordi.

TOSTI (PAOLO). — *Canti popolari Abruzzesi*. Milano, Ricordi.

VINCENZO DI MEGLIO. — *150 celebri canzoni popolari napolitane*. Milano, Ricordi, s. d., 3 vol.

PITRÈ (G.). — *Canti popolari siciliani*. Palermo, 1891.

AVOLIO (CORRADO). — *Canti popolari di Noto*. Noto, 1875.

Chants siciliens.

FRONTINI (PAOLO). — *Cinquanta canti popolari siciliani*. Milano, Ricordi, s. d.
Quelques pièces curieuses.

FEE (L.-A.). — *Chants populaires de la Corse*. Paris, 1850.

Quatre mélodies, *vocero, lamento, serenata, nanna*, à la fin du volume.

ORTOLI (FRÉDÉRIC). — *Les voceri de l'île de Corse*. Paris, 1887.

Trois airs notés, dont deux par M. Julien Tiersot.

C. — ESPAGNE.

Jusqu'à ces dernières années, les érudits ont négligé ce pays, pourtant si riche en chansons populaires, et les mauvaises productions, que l'exportation a répandues un peu partout, ont accrédité cette opinion ridicule, qui identifie trop volontiers le génie de l'Espagne avec la musique des séguedilles et des boléros. Un savant musicologue, M. Felipe Pedrell, possède en manuscrit une collection superbe de chansons populaires espagnoles. Souhaitons qu'il la publie bientôt !

Nous ne citons pas les innombrables recueils de *cantos* ou de *bailes populares*, que nous avons relevés chez les marchands de musique de Séville ou de Madrid. Il suffit de mentionner :

ITZTUETA (FRANCESCO). — *Chants populaires espagnols*.

Copie au Conservatoire de musique de Paris.

FOUQUIER (ACHILLE). — *Chants populaires espagnols. Quatrains et séguedilles avec acc. de piano*. Paris, 1882, gr. in-8.

Coleccion de Cantos y Bailes populares de Andalucia. Séville, Lerate.

Recueil factice. — Très médiocre et peu populaire.

HERNANDEZ (ISIDORO). — *Flores de España. Cantos y aires populares*. Madrid, Dotesio, s. d.

Médiocre.

INZENGHA (J.). — *Cantos y bailes populares de España*. Madrid, Dotesio (s. d.).

CALLEJA (RAFAEL). — *Cantos de la Montaña*. Madrid, 1901.

Collection de chansons populaires de la province de Santander

Les pièces, convenablement transcrites, sont notées avec accompagnement de piano.

OLMEDA (F.). — *Cancionero popular de Burgos*. Séville, 1903.

Excellent recueil de chansons populaires castillanes, notées avec une grande intelligence du sujet.

D. — PORTUGAL.

Cancioneiro de musicas populares. Lissabon, s. d.

Recueil de mélodies populaires portugaises, tantôt pour piano et chant, tantôt pour piano seul. Se publie en fascicules. Assez médiocre.

E. — ROUMANIE.

Nous sommes assez pauvrement renseignés sur la bibliographie de la chanson populaire en ce pays, surtout que nous avons quelque raison de soupçonner qu'il existe d'autres recueils dont nous n'avons pu toutefois avoir communication.

GRENVILLE-MEURRAY. — *Doine or the national songs and legends of Roumania*. London, Smith, 1854.

III. — Chansons populaires dans les dialectes celtiques.

Deux groupes de dialectes celtiques sont encore bien vivants et attestés par une floraison populaire.

A. — Le breton, dans l'Armorique française, rentre dans la catégorie étudiée par M. Tiersot : on a cité le recueil de M. Bourgault-Ducoudray, qui est de tout premier ordre.

Mais à notre bibliographie appartient un recueil de mélodies galloises, c'est-à-dire du pays de Galles, en Angleterre.

BRINLEY RICHARDS. — *The songs of Wales*. London, Boosey, 4^e ed., 1879.

Voir plus loin SOMERWELL, dont le recueil intéresse aussi le pays de Galles.

B. — Le gaélique est parlé aujourd'hui dans une partie de l'Irlande, de l'Écosse et dans l'île de Man. On a, comme recueils de mélodies populaires de ces régions :

GRAME (GEORGE). — *The songs of Scotland*. Edimbourg, 1857, 3 vol. in-8.

FARQUHAR GRAHAM. — *The popular songs and melodies of Scotland*. Glasgow, 1887, gr. in-8.

GITTMAN (J.) et COLIN BROWN. — *The songs of Scotland*. London, Boosey, 2 vol. in-8, s. d.

HATTON et MOLLOY. — *The songs of Ireland*. London, Boosey, s. d., in-8.

Ce recueil contient aussi les mélodies irlandaises de Moore.

MOFFAT (A.). — *Minstrelsy of Scotland*, 200 songs. London, Augener, 1896.

MOFFAT (A.). — *Minstrelsy of Ireland*, 200 songs. London, Augener.

MALCOLM LAWSON. — *Songs of the North (Scotland)*. London, Cramer and Co.

STANDFORD (C. O.). — *Songs of Erin*. London, Boosey and Co.

DEMSTER GILL. — *Manx Album*. London, Boosey and Co.

RHYS. — *Celtic folk-lore, welsh and manx*, 2 vol, Oxford, 1901.

PETRIE (G.). — *Irish musik*. London, Boosey and Co, 1902.

IV. — Chansons populaires dans les dialectes germaniques.

Nous distinguons deux groupes dans ces dialectes :

A. Le germanique septentrional, qui rassemblera les mélodies populaires du Danemark, de la Suède et de la Norvège.

ABRAHAMSON. — *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*. Kiøbenhavn, 1812-1814.

80 mélodies.

NYERUP-RASMUSSEN. — *Udvalg af danske Viser*. 1821, 2 vol.

Suite au recueil d'Abrahamson.

GEIJER et AFZELIUS. — *Svenska Folk Visor fran forntiden*. Stockholm, 1814-1816.

ARWIDSON. — *Svenska Fornsanger*. Stockholm, 1834.

AHLSTROM. — *Nordiska Folk Visor med piano*. Stockholm.

BERGGREN. — *Chansons populaires de la Suède*. Copenhague, 1860.

BOHLIN (KARL). — *Folktoner fran Jamtland*. Stockholm, 1883, in 8.

Recueil d'airs populaires de l'Jamtland.

CARLHEIM GILLENISKIOLD (V.). — *Visor ock Melodier*. Stockholm, Samson et Wallin, 1892.

Chansons et mélodies populaires suédoises.

LINDEMAN. — *Aldreag nijere Norske Fjildmelodier*. Christiania, s. d., in-fol.

LANSTAD. — *Norske Folkeviser*. Christiania, 1854.

LAGUS (E.). — *Nylandska Folkevisor*. Helsingfors, 1887.

Chants populaires du Nyland. Excellent recueil.

B. — Le germanique occidental, très complexe et sans unité.

Nous donnerons en première ligne les recueils de mélodies populaires chantées dans les différents pays de l'Allemagne et dans les provinces, qui sont politiquement rattachées aujourd'hui à l'Autriche.

Tout d'abord le précieux volume de

BÖHME (FRANZ). — *Alt deutsches Liederbuch*. Leipzig, 1877.

Ouvrage fondamental pour la connaissance de l'ancien *lied*.

BUSCHING und V. DER HAGEN. — *Sammlung deutscher Volkslieder*. Berlin, 1807.

SILCHER (FRIEDRICH). — *Deutsche Volkslieder*. Gubingen, 12 Hefte, 1827-1840.

KRETZSCHMER (A.) und ZUCCALMAGLIO. — *Deutsche Volkslieder*. Berlin, 1838-1844.

REINHOLD (G.). — *Vollständiges Melodienbuch oder Sammlung der Melodien zu den bekantesten deutschen Volksliedern*. Leipzig, 1842.

FINK (G.-W.). — *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern mit Singweisen für Pianoforte*. Leipzig, 1843.

IRMER (WILHELM). — *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen*. Berlin, 1842.

- DITFURTH. — *Frankische Volkslieder*. Leipzig, 1855. Tesle.
- ERK (L.) et BOEHME (F.-M.). — *Deutscher Liederhort*. Leipzig, 1893-1895, 3 vol.
 Refonte par Boehme de la publication de Erk, parue sous le même titre en 1856, véritable encyclopédie du lied allemand ; il y a en tête une bibliographie excellente.
- KOHLER (CARL). — *Chants populaires de la Moselle et de la Sarre recueillis avec leurs mélodies*. Halle, Niemeyer, 1896, in-16.
- WECKERLIN (J.-B.). — *Chansons populaires de l'Alsace*. Paris, 1883, 2 vol.
- KOBELL. — *Oberbayerische Lieder*. Munch, 1860, in-8.
- MEIER (ERNST). — *Schwabische Volkslieder mit 31 ausgewählten Melodien*. Berlin, 1855.
- LEWALTER (J.). — *Deutsche Volkslieder aus Niederhessen*. Hambourg, 1890-92.
- WOLFRAM (ERNST-H.). — *Nassauische Volkslieder*. Berlin, 1894, in-8.
 Bonne bibliographie pour l'Allemagne.
- PARISIUS (LUDOLF). — *Deutsche Volkslieder.... in der Altmark und in Magdeburgischen aus Volksmunde gesammelt*. Magdeburg, 1879.
- ABELE (HYAC.) et HARTMANN (A.). — *Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg*. Leipzig, 1884, in-8.
- SÜSS (MARIA-VINCENZ). — *Salzburgische Volkslieder*. Salzburg, 1865.
- ROSEGGER et HEUBERGER. — *Volkslieder aus Steiermark*. Pest, 1872.
- SCHLOSSAR (ANTON). — *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*. Innsbruck, 1881.
- KREMSEK (EDUARD). — *Aus den Alpen*. Wien, s. d. in-8.
 Chansons populaires des Alpes Autrichiennes.
- KOSCHAT. — *Chants en dialecte carinthien*. Wien, s. d., in-8.
- HOFFMANN VON FALLERSLEBEN et RICHTER. — *Schlesische Volkslieder*. Leipzig, 1842.
- HRUSCHKA (A.). — *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*. Prag, 1891.
- SPAUN (A. VON). — *Die österreichischen Volksweisen dargestellt in einer Auswahl von Liedern, Tänzen und Alpenmelodien*. Wien, 1845.
- SCHOTTKY. — *Oesterreichische Volkslieder mit Singweisen*. Pest, 1844.
- La Suisse allemande doit suivre dans notre cadre de classement la condition des provinces allemandes.
- Schweizer Liederbuch. Eine Sammlung von 532 Liedern, Kührreihen und Volksliedern*. Aarau, 1833.
- Schweizerische Volkslieder für Männerstimmen*. St-Gallen, 1844.
- Der Schweizersaenger. Eine Sammlung der schoensten und beliebsten aelteren und neuen Lieder mit Angabe der Singweisen*. Luzern, 1883, in-32.
- KOELLA. — *Chansonnier suisse*. Zurich, 1882, in-8.
- Le bas allemand est aujourd'hui représenté par le néerlandais ou flamand. M. Florimond van Duyse, de Gand, a publié et publie encore de très beaux travaux sur la chanson flamande ; mais ses livres, comme *Dit is een sunverlijck Boecxken inhondende oude Nederlandsche geestelijke Liederen* (Gent, 1899) ou *6 Oude Nederlandsche Liederen* (Gent, s. d.), ont plutôt un caractère rétrospectif.

Citons encore :

WILLEMS. — *Oude vlaemsche Liederen*. Gent, 1848.

COUSSEMAKER (E. DE). — *Chants populaires des Flamands de France*. Gent, 1856.

Important recueil déjà cité à la bibliographie de la chanson française.

LOOTENS (A.)-FEYS (J.-M.). — *Chants populaires flamands recueillis à Bruges*. Bruges, 1879.

L'anglo-saxon, la langue des envahisseurs et des conquérants de la Grande-Bretagne au vi^e siècle, est devenu l'anglais moderne, et c'est ici que nous pouvons faire mention des recueils suivants :

CHAPPELL (W.). — *Popular music of the olden time, a collection of ancient songs, ballads*. London, s. d., in-8. Nouvelle édition par Wooldridge, 1893.

SHEPPARD (Révérend FLECTWOOD). — *Songs and Ballads of the West a collection made from the mouths of the people*. London (s. d.), 3 vol. in-8.

HATTON et EATON FANING. — *The songs of England*. London, Boosey, 3 vol. in-8, s. d.

SOMERWELL (ARTHUR). — *Songs of the four nations. A collection of old songs of the people of England, Scotland, Ireland and Wales*. London, 1892, in-4°.

CHILD (J.-F.). — *The english and scottish popular Ballades*. Boston, 1882-1897, 10 vol. in-4.

Admirable recueil ; malheureusement la partie musicale y est peu considérable.

MOFFAT (A.). — *Ministrelsy of England, 200 songs*. London, Bayley and Ferguson, 1901.

V. — Chansons populaires lituaniennes.

La Lituanie tient dans le folk-lore une place importante. Les recueils de chansons populaires lituaniennes sont d'un haut intrêt : nous ne saurions trop insister sur la valeur de celui de Juszkiewicz.

HAUPT (L.) und SCHMALER. — *Volkslieder der Wenden in der Ober-und Nieder Lausitz*. Grimma, 1841.

NESSELMANN. — *Littauische Volkslieder*. Berlin, Duemler, 1853.

BARTSCH (CHRISTIAN). — *Dainu Balsai. Melodien litauischer Volkslieder*. Heidelberg, 1886.

NAST (LOUIS). — *Die Volkslieder der Litauer*. Tilsit, 1893.

JUSZKIEWICZ. — *Mélodies populaires lithuaniennes, recueillies par Juszkiewicz, revues par O. Kolberg et Kopernick et en dernier lieu rédigées et publiées par Z. Noskowski et Baudoin de Courtenay*, I. Krakow, 1900, in-4.

Ouvrage fondamental.

VI. — Chansons populaires slaves.

Nous sommes ici en présence d'un trésor mélodique infiniment nombreux et varié. Au point de vue de la musicologie comparée, un remarquable recueil,

celui de Kuhacz, abonde en aperçus curieux. On y voit la prédominance du rythme libre dans la chanson populaire slave, attesté par un grand nombre d'exemples.

Avec les linguistes, nous distinguerons trois groupes :

A. — Le premier est celui des Slaves du Sud. Il comprend tout d'abord l'élément macédonien et bulgare. Il existe des recueils de pièces populaires relevées en Macédoine, mais pas un seul de ceux qui nous sont passés par les mains ne contient de notations musicales. Nous sommes un peu mieux renseigné pour la Bulgarie, où nous pouvons citer :

STOIANOW et RATSCHOW. — *24 Chansons populaires notées*. Varna, 1887, in-8. Très curieux recueil de chansons bulgares.

VASILEV (G.-P.). — *225 Chansons populaires bulgares*. Tirnovo, 1891, in-16.

En ce qui concerne la région serbo-croate, c'est-à-dire la Serbie, le Monténégro, la Dalmatie, la Bosnie et la Croatie, nous avons un remarquable ouvrage :

KUHACZ (FR. S.). — *Chansons nationales des Slaves du Sud*. Agram, 1879. Recueil considérable et fait avec un grand sentiment de la chanson populaire.

Citons encore :

ERBEN (KAREL-JAROMIR). — *Prostonarodi ceske pismè a rikadla*. Prag, 1886. Chansons des Tchèques.

B. — L'élément russe est représenté par un certain nombre de recueils, parmi lesquels ceux de Balakiref et de Rimsky-Korsakof comptent dans les meilleurs. A noter que la SOCIÉTÉ IMPÉRIALE RUSSE DE GÉOGRAPHIE a pris l'initiative de publications de cet ordre. Citons donc :

PRATCH (I.). — *Recueil de chansons populaires russes*. 1815.

C'est dans ce recueil que Beethoven a été chercher les thèmes russes dont il a fait emploi dans ses *Sonates* et ses *Quatuors*.

KASCHIN (DANIEL). — *Chansons populaires russes, recueillies et éditées pour chant et piano*. Moscou, Sellinnow, 1841.

GOURILIEFF (A.). — *Chants populaires russes choisis*. Moscou, Gutheil, s. d.

STANOWITCH (M.). — *Recueil de chants populaires russes*. 1834.

Edlitschka, recueil de chants nationaux de la Petite Russie, en deux suites. Moscou, Jurgenson.

KOCIPINSKIM (ANTOINE). — *Chansons populaires russes en Podolie, Ukraine et Petite Russie*. 1862.

RIMSKY-KORSAKOW. — *Chants nationaux russes*. Pétersbourg, Bessel, 1877.

Recueil de 100 mélodies, avec accompagnements par l'auteur. Un bon nombre de ces mélodies sont empruntées aux recueils antérieurs.

ISTOMIN et DUTSCH. — *Les chants du peuple russe des gouvernements d'Arkangel'sk et d'Olonetz*. Pétersbourg, 1894.

KLENOVSKII (N.). — *Recueil de chants populaires russes et étrangers*. Moscou, Jurgenson, 1894.

Chants russes, bulgares, polonais, lituaniens, géorgiens, sartes, etc.

BALAKIREW (M.). — *Recueil de chants populaires russes*, notés et harmonisés. Leipzig, Belaïeff, 1891.

Recueil de premier ordre, tant par le choix des mélodies que par le caractère des accompagnements. Il contient 40 chansons. La traduction française est de M. J. Sergennois.

ISTOMIN et LIAPOUNOV. — *Chansons populaires russes, recueillies en 1893 dans les gouvernements de Vologda, Viatka et Kostroma*. Petersbourg, 1899.

LIAPOUNOV (S.). — *35 chants populaires russes*. Petersbourg, 1901, in-4.

LIADOV (ANATOLII). — *35 chants populaires russes*. Petersbourg, 1902, in-4.

C. — Le groupe occidental est surtout représenté par l'élément polonais. A y rattacher.

ROGER (JULES). — *Chansons polonaises de la Haute Silésie*. Breslau, 1863, in-8.

KOLBERG OSCAR. — *Chansons du peuple polonais*. Warszawa, 1857, in-8.

Très intéressant au point de vue musical.

VII. — Chansons populaires arméniennes.

On est à bon droit frappé des similitudes profondes qui existent entre la chanson populaire arménienne et celle des autres nations européennes; de plus, ce petit peuple a eu une rare fécondité dans son folk-lore musical, attestée par les publications suivantes :

EGHIASARIAN (LÉON). — *Recueil de chants populaires arméniens*. Paris, Costallat, 1900.

BOYADJIAN (GALOUST). — *Chants populaires arméniens*. Paris, Demets, 1904. Intéressants.

TIGRANOFF (NICOLAUS). — *Trans-Kaukasische Volkslieder und Tänze*. Alexandrapol, s. d.

(Huit fascicules parus ces dernières années. Ce sont des arrangements pour piano de danses et de mélodies arméniennes, géorgiennes, kurdes et persanes)

Nous donnerons comme annexe à ce paragraphe l'indication d'un recueil de chants kurdes, recueillis en terre arménienne. Il ne faut pas oublier que le dialecte kurde est rattaché aux autres langues indo-européennes.

KOMITAS KEVORKIAN. — *Mélodies kurdes* (au tome V des recueils ethnographiques d'Emine : *Épopée arméno-kurde*, publiée en arménien par S. Haikouni. Le texte kurde est transcrit en caractères arméniens. Moscou, 1904.

Et maintenant, si nous voulions poursuivre à travers le monde cette excursion musicologique, nous présumerions trop de nos ressources et forcément nous en viendrions à excéder les limites d'un article de revue. Aussi nous désirons nous borner à l'énumération ci-dessus, en indiquant encore quelques recueils importants ou curieux pour les peuples, qui ne rentrent pas dans le cadre adopté. Citons-les pêle mêle :

See p. 157

Chansons populaires géorgiennes.

GROSDOFF. — *Chansons populaires des Mingréliens*. S. l. n. d.

KLINGHER. — *Chansons des Tschetschins*, 1850.

Chansons populaires géorgiennes. Tiflis, 1896.

En géorgien. Harmonisé à 3 parties.

IPPOLITOF-YVANOF (M.-M.). — *Chanson populaire géorgienne avec supplément de douze mélodies et romances populaires géorgiennes*. Moscou, Kouchnerof, 1895.

Chansons populaires arabes.

DANIEL (SALVADOR). — *Chansons arabes, mauresques et kabyles*. Paris, Costallat, s. d.

Chansons sans doute populaires, mais recueillies et traitées sans critique. Ridicule accompagnement de piano.

ROUANET (JULES) et YAFIL (E.-N.). — *Répertoire de musique arabe et maure*. Alger.

Publication en cours, qui, grâce à la compétence de ses auteurs, promet d'être un recueil de premier ordre. Huit fascicules sont en vente. Il y en aura vingt-deux.

DALMAN (GUSTAF). — *Palaestinischer Diwan*. Leipzig, 1901, in-8.

Pièces populaires et mélodies des Arabes de Palestine.

Chansons populaires d'origine turque.

GUATELLI (CALLISTO). — *12 Arie nazionali e canti popolari orientali antichi e moderni*. Constantinopoli, s. d.

Deux séries d'airs turcs transcrits pour piano.

RYBAKOW. — *Musique et chants des musulmans de l'Oural*. Pétersbourg, 1897.

Dans les mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg, VIII^e série.

PANTOUSOW. — *Chansons tarantchiskiennes*. Petersbourg, 1890, in-8.

Chansons des Chinois de Kouldja, dans le Turkestan chinois.

CSELINGARIAN (JAKOB). — *Lieder aus der Urheimat*. Budapest, s. d.

Chants de l'Asie Centrale. L'*Urheimat*, sous la plume d'un Hongrois, désigne le Turkestan, la terre d'origine.

LEISSEK (PH.-B.). — *Pot pourri asiatique. Recueil de motifs sartes, kirghises et tatares*. Tachkent, 1890.

Arrangements pour piano. Motifs mélodiques de l'Asie Centrale.

Chez les Finlandais et chez les Eskimo.

M. Ilmari Krohn a publié divers recueils de chansons populaires finlandaises. Voici les plus récents :

KROHN (J.). — *Suomen Kansan Savelmia : I. Hengellisia Savelmiä II. Laulusa velmiä* (en préparation). 1898-1904.

Mélodies du peuple finnois. I. Mélodies religieuses. II. Chansons.

La Société de littérature finnoise, à Helsingfors, se propose de publier bientôt les mélodies laponaises, *Lappalaisia joikusavelmia*, dont 500 pièces déjà ont été recueillies.

STEIN (R.). — *Eskimo Music*. New-York, 1902.

THALBITZER (WILLIAM). — *A phonetical study of the Eskimo language a... new collection of greenlandes songs and musik*. Copenhagen, 1904, in-8.

Cette esquisse rapide ne fait qu'effleurer le sujet. Non seulement nous n'avons guère pris en considération que les peuples d'Europe, non seulement nous avons écarté les articles de périodiques pour nous attacher seulement aux recueils proprement dits, mais il est encore de ces derniers que nous n'avons pas mentionnés parce que, ne les ayant pas entre les mains, nous n'avons pu savoir s'ils contenaient les mélodies notées ou s'ils étaient faits à un point de vue strictement littéraire.

C'est dire que par avance nous reconnaissons ce qu'il y a d'insuffisant dans une telle bibliographie et que nous serons très heureux des renseignements complémentaires et des critiques que les lecteurs de la *Revue musicale* voudront bien nous faire parvenir. Nous en ferons notre profit (1).

PIERRE AUBRY.

Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol.

A M. J. Combarieu.

En Espagne, comme partout, la chanson populaire s'est conservée par des moyens directs, la création vivante et toujours renouvelée du peuple, ou indirects, l'adoption de la chanson par l'artiste dans une œuvre d'art.

Les artistes, et aussi plusieurs savants dans leurs anciens traités, sont les vrais conservateurs de la chanson populaire, conservateurs inconscients, *folk-loristes* sans le savoir. Tout ce qu'ils ont conservé est le fondement du savoir conscient du *folk-loriste* du présent.

L'Espagne possède un fonds inépuisable de documents conservés de cette manière. Le premier fonds, ce sont les *Cancioneros*, et le premier entre tous, les *Cantigas de Sancta Maria*, les *Cantigas del Rey Sabio* (Alphonse X, 1252-1284), selon l'appellation vulgaire. A côté de ce *Cancionero*, œuvre d'un seul poète, il faut placer les *Cancioneros* dits de la *Vaticane* et d'*Ajuda* et celui de *Colocci-Brancutti*, qui forment le corps de la merveilleuse école poétique galicienne-portugaise.

Après ces premiers fonds figurent sous leur double manifestation poétique et musicale les *Cancioneros* de musiciens de cour. Le *Cancionero de los siglos XV y*

(1) Nous avons reçu de M. Liborio Sacchetti, le savant musicologue de Saint-Pétersbourg, de précieuses indications bibliographiques, trop tard pour les publier ici, mais que nous donnerons en complément dans un prochain numéro.

XVI, dit de *Palacio*, publié par Barbieri avec une infidélité regrettable, aussi bien musicale que poétique, contient 460 compositions, 277 sérieuses et lyriques, 26 religieuses, 33 historiques et chevaleresques, plus de 40 pastorales, etc. Les auteurs (musiciens ou musiciens-poètes) sont divers, et je relève parmi eux les noms de Peñalosa, Anchieta, musiciens de la chambre d'Isabelle la Catholique, Encina. Espinosa et autres non moins connus. Dans ce *Cancionero* tous les musiciens de la collection cultivent la forme de l'art de cour de l'époque, le *cantar*, le *cantarcillo*, le *villancico* qui n'a rien à voir avec le madrigal du temps : le thème des *cantares* et des *cantarcillos* est toujours la chanson populaire : elle éclate, vivante, et vole, fuyant les subtilités de la construction polyphonique.

Le musicien le plus génial et le plus adroit certainement dans ces assimilations de la chanson populaire est Juan del Encina (1469 ? — † ?), le double fondateur du théâtre moderne espagnol, aussi bien musical que littéraire. Il est, à lui seul, l'auteur de plus de soixante compositions contenues dans le *Cancionero*, quelques-unes appartenant à la musique qui accompagnait les représentations de ses *Eglogas*.

Le *Cancionero* existant à la bibliothèque Colombina (fonds de livres et de manuscrits de Ferdinand Colón) de Séville, intitulé *Cantilenas vulgares*, inédit, quoique traduit sous ma direction, est aussi un *Cancionero* de musiciens de cour. Il appartient à la même époque et renferme des compositions dans le genre du *Cancionero de Palacio* signées, 52 par Triana, 12 par Juan de Vrede, une par I. de Leon, 5 par Cornago, 4 par Madrid, 4 par Bustamante, 2 par Gigón, 4 par Hurtado de Xeres et plusieurs par Francino de la Torre.

Voici la reproduction d'une page de ce *Cancionero*.

The image shows a page from a manuscript, likely the *Cancionero de Cantilenas vulgares*. It features two columns of musical notation and lyrics. The notation is in a simple, early style, and the lyrics are in Spanish, written in a Gothic script. The page is divided into two columns by a vertical line. The left column contains two staves of music, and the right column contains two staves of music. The lyrics are written below the staves. The page is numbered 143 in the top right corner.

Left Column:

os lobres e gra phzer nos fazez *Anglo de alto*
 no cada gl de su ofino fazed al nro fupno
 quos quise oymiser

Right Column:

Anglo de
 ONO los lobres con

Anglo de
 Celosales correfanos v tales fagos leucmos
 mdufmat a bras manob coque todos le ala nemo
 algunos fagos humanos y a magos e qf fano
 an glo vamos a ver p de mupre poder

Anglo de alto
 Los lobres e gra phzer

Anglo de alto
 E por quaf e obliquemos Reyna qtal paupre
 ala madre ala breimor tel vnger rema neshre
 grades lozco le darenos fupen plazo fupre
 pure tal fue su merced alpo de su nashre

Anglo de alto
 Puc de adno cres fupre
 por nos al tu fupre
 que lozan donde mofa
 de nos faga renafce

Ces adaptations de la chanson populaire à la polyphonie appliquée à l'art de cour de l'époque se complètent par les adaptations du même genre à la mono-

die accompagnée, à la *vihuela*, sorte de guitare plus grande que d'ordinaire, instrument polycorde qui est à la littérature musicale en Espagne ce que le luth (*liuto*), le théorbe (*tiorba*), etc., etc., sont aux littératures musicales française et italienne. Les principes d'éducation du courtisan du xvi^e siècle s'appliquaient en Espagne, comme partout, à l'art de savoir *esgrimir* les armes, à l'art de *cetreria* (chasse), etc..., et surtout à l'art noble de s'exercer en musique, chanter et savoir s'accompagner avec la *vihuela*.

De là une vraie invasion de traités de *tañer vihuela por cifra*, c'est-à-dire jouer la *vihuela* dans le système de notation courant, d'intavolature. L'origine des formes modernes d'art doit être cherchée dans ces modestes traités d'intavolature pour instruments polycordes. Le processus de transformation de l'art ancien vers la tonalité moderne est une des questions les plus curieuses quand on considère la chanson comme le vrai principe et agent de cette évolution. La *vihuela*, comme le luth ou le théorbe, et du reste comme l'orgue, pouvait oser tout à cause du tempérament, ce que ne pouvaient les compositeurs polyphoniques à cause de l'éducation purement diatonique des voix.

Ces folk-loristes inconscients, précurseurs de l'orchestre moderne, commencent en Espagne avec le superbe traité de *tañer vihuela* de Luis Milan (1535) et finissent quand la transformation de la *vihuela* en *guitare* donne la suprématie à ce dernier instrument, qui de la main du courtisan passe à celle du peuple : paraissent alors d'autres traités, car le peuple, en s'emparant de son instrument dès lors favori, ne se soucie déjà plus de pincer artistement, comme les *vihuelistas* (*tañer punteado*), mais de frapper (*rasguear*) quelques accords. Le court maîtres glorieux règne de la *vihuela* finit au commencement du xvii^e siècle ; mais de l'époque de Luis Milan, le traducteur espagnol du *Cortigiano* de Castiglione, au premier vulgarisateur de la guitare, le fameux docteur catalan Jean-Charles Amat, qui obtint l'honneur de voir ses œuvres de médecine éditées à Lyon, que de noms de précurseurs des formes d'accompagnement de l'orchestre moderne ! que de chansons sur des textes d'anciennes *romances* ! que de danses et de *diferencias* (variations) sur des thèmes de chansons religieuses et profanes dans les traités de *vihuela* des continuateurs de Luis Milan ! Luis de Narvaèr (1538), le chanoine Mudarra (1546), Enriquez de Valderrábano (1547), Pisador (1552), imprimeur de son propre traité et *maestro de vihuela* de Philippe II, l'aveugle Fuenllana (1554)... L'orgue, aussi, en complétant la tendance évolutionniste des *vihuelistas*, ne doit pas être oublié, car dans le clavier de l'orgue bien des chansons et des danses trouvèrent un refuge sauveur pour la postérité. Dans la collection d'œuvres d'orgue d'Antonio de Cabezón (1510-1566), que j'ai publiée en 4 volumes de mon anthologie *Hispaniæ Scholæ Musica sacra*, il y a des thèmes de chansons populaires nationales et étrangères appliqués aux *glosas* et aux *tientos* (préludes) des descendants de Cabezon, toute la légion d'organistes espagnols, les Pérez, les Jimenez, les Aguilera de Heredia, les Clavijo del Castillo..., les prédécesseurs de Jean-Sébastien Bach, dont je prépare une splendide *Antología de organistas clásicos españoles*.

Dans cette rapide énumération il faut mettre le nom d'un *folk-loriste per accidens*, Francisco Salinas (1513-1590). Je dis *per accidens*, parce que dans son œuvre capitale, *De Musica libri septem* (1577) et dans le *Liber V*, destiné à examiner *Quid sit Rhythmus*, obsédé par l'idée d'assimiler la métrique de la

Grâce à la latine, confondant l'accent avec la quantité, — préoccupation des humanistes de son époque, — il va chercher des confirmations de sa théorie dans la chanson vulgaire, dont il nous donne une documentation en règle, et, ce qui vaut mieux encore, des preuves de la persistance inouïe de la chanson dans le cœur du peuple : si précieux, que nous savons aujourd'hui comment on chantait et récitait, de son temps, l'ancienne *romance* espagnole, comment on chantait les chansons de table, comment chantaient les moissonneurs, les nourrices, etc.

De Salinas aux temps du Père Jésuite Eximeno (1729-1808), l'auteur *Dell' origine e delle regole della Musica* (1774), le fustigateur cervantesque des musiciens rétrogrades qui jurent par la foi de la règle avide et sèche, le *folk-lore* est déjà pressenti. S'avançant aux temps actuels, il dit : « C'est sur la base du chant populaire que chaque peuple devrait construire son système de musique. » Le *folk-lore* et les *folk-loristes* arrivent.

Les divinations de Pifferrer, grand poète, grand critique musical doublé d'un archéologue-artiste, préparent les voies à Rubió y Ors, à Balaguer, à Mariano Aguiló et, tour à tour, arrivent le *Romancerillo Catalan*, — *De los Trovadores en España*, — *La poesía heroico-popular castellan*, etc., tous les travaux de notre Gaston Paris catalan, Don Manuel Milá y Fontanals.

Le *folk-lore* catalan s'éveille en Galice, et Murguía publie ses travaux sur les écoles populaires anciennes, sur les chansons de la région, les *Alalá*, les *Muiñeira*, etc. C'est un mouvement de renaissance de refondeurs *folk-loristes* qui agite la mentalité de littérateurs, poètes, philologues, en Séville, dans l'ancienne principauté d'Asturias, dans les provinces basques, partout. Mais dans ce réveil du *folk-lore* (il faut dire la vérité, si douloureuse soit-elle), le musicien, sauf de rares exceptions, n'a pris aucune part. Je n'ai pas la prétention téméraire de faire des investigations sur cette insouciance coupable. Oui, il y a beaucoup par ci et par là de collections, soi-disant de musique populaire, que je n'ose même nommer. De l'harmonisation de cette musique... *guarda e passa* : et de la fidélité de transcription des documents folk loriques... *guarda e passa* aussi : le *traduttore* est, toujours, *traditore* et même *trucidatore*.

Mais je me souviens à présent que dans votre bienveillante invitation sur la chanson espagnole et sa bibliographie vous me demandiez « une note en y joignant le texte de deux ou trois chansons ». Je n'aurais que l'embarras du choix s'il s'agissait de vous donner un travail complet avec un thème préalable, non de simples renseignements sur le sujet. Quand un point choisi par moi demandera les textes appropriés, j'apporterai bien volontiers ma petite contribution à la culture internationale du parfait *folk-loriste*. Cependant je ne peux pas vous refuser dès à présent cette petite contribution, quoique bien éloignée de cette courte note de présentation, pour ainsi dire. Soit. Puisque nous avons parlé d'Alphonse X, le roi-trouvère castillan, je vous en fais ma présentation avec une *Cantiga* harmonisée par moi (1). Et à côté de cette *Cantiga*, d'une modalité bien connue de vos lecteurs, deux chansons recueillies par moi-même à l'île de

(1) *Supplément musical*, I. Cette mélodie est extraite de la publication périodique de musique religieuse fondée par M. Pedrell, *Salterio sacro Hispano*, avec la bienveillante autorisation de MM. Vidal Llimona et Boceta, éditeurs à Barcelone. Les deux mélodies des Baléares proviennent du *Cancionero de musica popular española*, de M. Pedrell.

Majorque (Baléares), dans lesquelles, malgré l'influence d'autres modalités, persiste la typique de la *Cantiga* d'Alphonse X.

Quant à la musique des *Cantigas*, dont M. Pierre Aubry a emporté une bonne moisson dans son dernier voyage en Espagne, nous en reparlerons une autre fois.

J. PEDRELL.

Madrid, octobre 1904.

Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale.

ÉTUDE ANALYTIQUE.

Parmi les mélodies populaires que nous avons entendues et notées de la bouche des peuples du Veneto occidental, dans la vallée qui mène en se rétrécissant de l'antique *Serravalle* vers le mélancolique Lago Morto et plus loin vers le riant Lago di Santa Croce, il y en a qui nous ont frappé particulièrement au point de vue de leur construction musicale. C'étaient notamment deux chansons-balades : *l'Uzelin del bosc* et *la Figlia del paesan*, que nous entendîmes pour la première fois dans un petit « paese » des Préalpes Juliennes, chantées par de jeunes ouvrières de *San Florian* (1), près l'antique *Serravalle*. Ces mélodies, bien que différant entre elles, et par le texte et par certains détails, nous semblaient appartenir à un seul et même type musical caractéristique. Celui-ci se présentant sous deux variantes, toutes deux très répandues dans toute la Vénétie, toutes deux de tradition ancienne, il nous a semblé non dénué d'intérêt de les soumettre à une analyse comparative.

Les mélodies de *l'Oiseau de la forêt* et de *la Fille du paysan* appartiennent de par leur construction musicale au genre des *mélodies à cinq phrases*, type d'architecture musicale qui rompt si agréablement avec le type usuel des mélodies à quatre phrases, dite période carrée.

Ce qui rend l'analyse de cette sorte d'architecture musicale particulièrement instructive et intéressante, c'est lorsque celle-ci est, comme dans le cas présent, basée sur une strophe de quatre et non de cinq membres (ou phrases, lignes, $\kappa\omega\lambda\alpha$), comme on pourrait le croire. Ces mélodies permettront d'étudier, en effet, un des procédés par lesquels le génie musical populaire aime à transformer une base métrique poétique à proportions *paires* en une architecture (structure) mélodique à proportions *impaires*, un *dimètre* poétique, comme dans le cas qui nous occupe, en un *pentamètre*.

En effet, nos deux ballades sont composées sur une strophe de deux vers parallèles, deux $\kappa\omega\lambda\alpha$ isochrones et symétriques ; le premier vers étant exposé par une voix seule (coryphée), le second entonné par le chœur, alternativement et régulièrement, on voit clairement marquée la disposition binaire, la forme du distique poétique propre aux chants de caractère épique anciens.

(1) *San Florian*, petite commune de la Vénétie occidentale, district de Belluno, dans l'étroite vallée des Alpes Juliennes (650^m), dont l'entrée est gardée par *Serravalle* et qui mène vers le Cadore. Il donne son nom au petit lac de San Florian, le plus petit de la série qui borde cette route, résidus de la rivière *Piave* qui jadis traversait cette vallée, avant que le cataclysme qui, au XIII^e siècle, précipita et fit crouler une montagne (à Fadutto, Jutto alto), déviât son cours vers Belluno.

Voici, en regard l'une de l'autre, la première strophe de ces deux ballades :

1. *L'Uzelin del bosc.*
(L'Oiseau (oiselet) de la forêt.)

Solo. Quell' uzelin del bosc
Chœur. Per la campagna vola.

Traduction :
Ce petit oiseau de la forêt
Par la campagne vole.

1. *La Figlia del paesan.*
(La Fille du paysan.)

Solo. È la figlia del paesan.
Chœur. Tutti dice ch' ella è bella.

C'est la fille du paysan.
Tous le disent qu'elle est belle.

Inutile pour le moment de donner la suite du texte, les autres strophes étant construites sur le type de celles-ci.

On voit que dans l'une et l'autre ballade il s'agit d'un distique isochrone, avec cette différence — digne d'attention — que dans le premier cas nous avons devant nous deux *tripodies iambiques* et dans le second deux *tétrapodies trochaïques*.

Schéma métrique de
l'Oiseau de la forêt.
 $\cup \quad || \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad |$
 Que ll' u ze lin del bosc.

Schéma métrique de
La Fille du paysan.
 $|| \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—} \quad \cup \quad \text{—}$
 È la fi glia del pae san.

Jusqu'à quel point l'influence de cette base métrique se fera-t-elle sentir? Voilà ce que l'on verra plus loin, lorsqu'il s'agira d'examiner le rythme proprement dit, la conformation des mesures, le mouvement. Pour le moment nous devons nous arrêter à la structure, à l'architecture, qui, comme je l'ai dit, présente la physionomie particulière et attrayante des chants à cinq phrases musicales.

L'attrait et le charme de ce genre de chants — pentamétriques dans l'ordre supérieur — consistent dans l'imprévu des rapports inégaux non symétriques des parties qui les composent. Dans le cas qui nous occupe, le rapport 2 : 3, ou $2 + 3 = 5$, — au lieu du rapport $2 + 2$ ($1 : 1$) = 4 (1).

Or, entre les nombreuses possibilités des combinaisons entre deux vers ($\kappa\omega\lambda\omicron\nu$) dont l'un et l'autre serait susceptible d'être répété autant de fois qu'il serait nécessaire pour produire à eux deux un rythme supérieur de cinq phrases — un « quinain » musical, — voici celle que le génie populaire, inspirateur de la forme dont ces deux ballades sont un spécimen, a choisie :

1 { Quel uzelin del bosc,
1 { Quel uzelin del bosc,
2 { Per la campagna vola,
1 { Quel uzelin del bosc,
2 { Per la campagna vola.

1 { E la figlia del paesan,
1 { E la figlia del paesan,
2 { Tutti dice ch' ella è bella,
1 { E la figlia del paesan,
2 { Tutti dice ch' ella è bella.

c'est-à-dire le schéma-type suivant :

a
a
b
a
b

(1) Celui de la période carrée normale, ordinaire. L'esprit populaire sait, il est vrai, apporter aussi dans celui-ci l'imprévu et rompre la monotonie que produiraient deux phrases répétées chacune le même nombre de fois; — c'est ainsi que dans le voisin *Frioul*, par exemple, le quatrain stéréotype des *Villotte* (se décomposant en deux distiques) présente le schéma suivant : $a + a + a + b$ — c'est-à-dire les rapports de 3 : 1, entre la phrase immédiate et la phrase complémentaire du premier distique, pour introduire le sous-ordre impair dans l'ordre pair.

C'est la première phrase *a* qui a la prépondérance, étant répétée 3 fois, ce qui est logique et organique; elle est répétée non d'une manière suivie cependant — ce qui alourdirait la structure, — mais entremêlée à la phrase *b*, ce qui donne en même temps une saveur nouvelle au retour de celle-ci.

Je ne connais, dans sa simplicité, aucune solution en même temps plus élégante et plus spirituelle : c'est, dirait-on, de la part du chœur une façon courtoise de prendre note de ce que lui a dit le protopsalte, le coryphée, le « Vorsänger », avant de terminer à son tour, et comme il convient, avec la phrase complémentaire. Que l'on juge de cette disposition à la fois savante et esthétique :

I. — L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de S. Florian.

Lento. ad libitum.

Solo. *A*

Quell' u - ze - lin del bosc Quell' u - ze - lin del bosc

Sostenuto ma a tempo.

Chœur. *B*

Per la cam - pag - na vo - la quell' u - ze - lin del bosc per la cam - pag - na vo - la.

II. — LA FILLE DU PAYSAN

Version de S. Florian.

Allegro. Tempo risoluto.

Solo. *A*

E la fig - lia del pae - san E la fig - lia del pae - san

Meno mosso.

Chœur. *B*

Tut - ti di - ce ch'el - la è bel - la E la fig - lia del pae - san Tut - ti di - ce ch'el - la è be - la

En nous guidant du schéma métrique *a a + b a b*, nous obtenons la division d'architecture mélodique suivante :

L'OISEAU DE LA FORÊT

LA FILLE DU PAYSAN

Version de S. Florian.

A

Quell' u - ze - lin del bosc

A

E la fig - lia del pae - san

A Quell' u_ze_lin del bosc_____	A E la fig - lia del pae_san
B par la cam_pag - na vo_la	B Tutti di - ce ch'el-la è bel - la
A Quell' u - ze_lin del bosc	A E la fig-lia del pae_san
B par la cam_pag - na vo - la	B Tutti di - ce ch'ella è bel - la

Il ne reste plus qu'à placer les accents initiaux, c'est-à-dire à fixer la note sur laquelle a lieu le touchement, ou en d'autres mots la place de l'ictus initial de la mesure, ce qui dans l'écriture moderne s'indique par la barre placée à gauche de la note qui serait, avec la plus grande apparence de probabilité, destinée à la recevoir.

Rien n'est plus embarrassant — on le sait, et tous ceux qui s'occupent du folk-lore musical en savent quelque chose — que de fixer au juste et avec une entière certitude la place de l'ictus dans la mélodie populaire chantée (1).

Si les airs de danse populaires sont régis par le retour régulier d'un ictus initial, souligné par le mouvement du pied des danseurs, ce signe indicatif manque généralement aux cantilènes tant qu'elles ne participent pas aussi en quelque sorte à la musique orchestrale : le terme si commode de *frappé* et de *levé* cesse d'avoir une signification pour la musique exclusivement vocale, qu'aucun geste n'accompagne, ni du pied, ni de la main, ni d'un instrument quelconque à percussion, comme le seraient les castagnettes, le tambourin, etc.

Nos deux mélodies se trouvent précisément dans ce cas. Il faut donc, pour s'orienter dans la répartition de l'ictus, nécessaire pour établir la nature métrique de la mesure initiale et des dérivés, se guider d'un autre fil conducteur, faire usage d'une autre clef. Or dans une mélodie avec texte on essaiera en premier lieu de consulter les accents métriques de celui-ci dans la supposition assez naturelle et plausible que, si le vers a un mètre prononcé, il devra montrer quelques affinités avec la phrase musicale relativement à la construction des deux ordres métriques sur lesquels elle repose : l'ordre supérieur du « rythme » architectural, structure de la phrase (*ᾠδὸν*) entière et le sous-ordre du rythme de chaque mesure (*πόδις*) qui la composent : s'il y a ou non coïncidence de l'ictus principal poétique et de l'ictus principal musical, accord complet ou partiel des quantités ou des qualités.

Les deux cantilènes nous ont été chantées comme nous l'avons déjà dit, sans accompagnement de danse, ni de gestes, ni d'instrument, simplement *a cappella*, par les voix blanches d'un chœur de jeunes ouvrières réunies après leur

(1) M. J. Glinka (dont nous célébrons le centenaire de naissance cette année) s'en plaint dans ses Mémoires à propos des chants du muletier espagnol qu'il inscrivait, chants si capricieux, qui servirent à ses immortelles Ouvertures espagnoles.

travail de la journée par un beau soir d'août, groupées sur l'herbe ou sur l'enclos de pierre qui entoure l'église de San Florian, sans autre baguette directrice ni régulateur des rythmes de leurs chants que leur sentiment naturel où l'inspiration et la disposition du moment, le tempérament individuel et collectif, nuancèrent les lignes et couleurs générales de la tradition reçue. Cependant, ces mélodies étant, je le répète, parmi les préférées et les plus anciennement connues de cette contrée, j'ai pu constater et contrôler par suite les accents principaux et leur répartition, que j'ai disposée dans le tableau synoptique suivant.

Il démontrera clairement — la double barre indiquant la mesure génératrice de l'ictus initial; les barres simples, les mesures dérivées et les ictus secondaires — l'empire que le mètre poétique et le mètre musical y exercent l'un sur l'autre.

Les notes à gauche de la double barre initiale indiquent la place de l'anacrouse, temps levé, brève.

L'OISEAU DE LA FORÊT

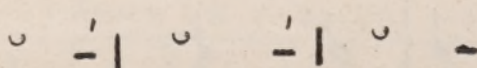
		Anaer. (Ictus)	
1 ^{re} partie	1	Quell' u - ze - lin del bosc	
	2	Quell' u - ze - lin del bosc	
		Anaer.	
2 ^e partie	3	Per la cam - pag - na vo - la	
	4	Quell' u - ze - lin del bosc	
	5	Per la cam - pag - na vo - la	

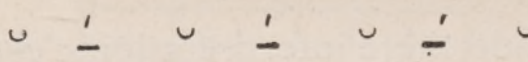
LA FILLE DU PAYSAN

		(Ictus)	
1 ^{re} partie	1	E la fig - lia del pae - san	
	2	E la fig - lia del pae - san	
2 ^e partie	3	Tut - ti di - - cau ch'el - la è bel - la	
	4	E la fig - lia del pae - san	
	5	Tut - ti di - - cau ch'el - la è bel - la	

Cette répartition des unités métriques (*Zahleinheiten*) s'approche le plus de ce qu'il m'a paru entendre dans les deux cas. Cependant j'hésite, quant à la seconde mélodie, de *la Fille du paysan*, entre le tableau ci-dessus et le suivant qui aurait bien des probabilités en sa faveur. Je veux dire le placement de la double barre *après* la troisième note à gauche du second accent. Il est bon de se rappeler ici le schéma de son mètre poétique, une tétrapodie *trochaïque*, si l'on veut bien se rappeler. A titre de comparaison, je place à ses côtés celui de *l'Oiseau*

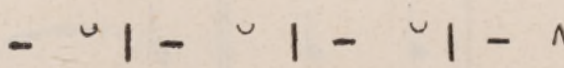
L'OISEAU DE LA FORÊT

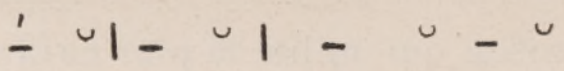

 'Quell' u - ze - lin del bosc


 Per la cam pag - na vo - la

Tripodies iambiques.

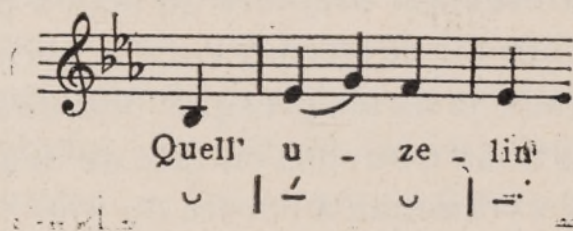
LA FILLE DU PAYSAN


 E la fig - lia del pae - san

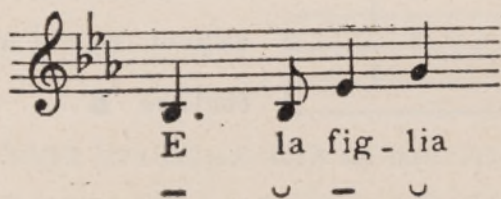

 Tut - ti di - cau ch' ella è bel - la

Tétrapodies trochaïques.

de la forêt, à tripodies iambiques. — Si le trait distinctif de celui-ci est de commencer par une *brève* suivie d'un temps *long*, le double de sa valeur (car les deux notes liées du premier motif *a* équivalent à une blanche, double valeur de la noire qui précède), ce qui indique clairement l'*anacrouse*, la mesure à *temps*



levé, le texte de *la Fille du paysan*, au contraire, commence par une syllabe plus accentuée que celle qui la suit, et comportant par conséquent une inflexion qui la veut propre à recevoir l'ictus initial :



Mais on pourrait l'interpréter aussi comme faisant partie d'une première mesure incomplète, c'est-à-dire faisant fonction d'anacrouse, mais d'une anacrouse deux temps, dissyllabique, qui reçoit sur la première note un accent secondaire moins fort. Si c'était vrai, il faudrait écrire le schéma métrique ainsi :

E	la	fig - lia	del	pae - san
E	la	fig - lia	del	pae - san
Tut - ti	di -	- ce	ch'el - la	è bel - la
E	la	fig - lia	del	pae - san
Tut - ti	di -	- ce	ch'el - la	è bel - la

La raison qui milite le plus en faveur de cette dernière interprétation, c'est que l'ictus s'y trouverait placé sur la note la plus soutenue, la plus importante comme durée, du moins dans la partie chantée par le chœur. Ce qui parle contre cette interprétation, c'est le caractère résolu et énergique de l'exécution, l'éthos ferme et concis de cette mélodie, bien différent de l'éthos indécis, plein de mollesse et de langueur, de la cantilène traînante de *l'Oiseau dans la forêt*. — Si l'on doit considérer l'anacrouse comme un des moteurs les plus puissants de l'expression au point de vue éthique, — et il serait difficile de le nier en présence des exemples classiques de la musique d'art et de la musique populaire, — j'inclinerais, dans le cas présent, à ne point l'introduire, car elle donnerait lieu — si la mélodie devait être exécutée — à une interprétation erronée.

En effet, l'anacrouse représentant toujours un élan à prendre, la mélodie de *la Fille du paysan* prendrait un air de gavoite qu'elle était bien loin d'avoir avec ses accents mâles, énergiques, je dirais presque : lourdauds.

Toujours est-il que nous nous trouvons en face de deux mélodies qui résument à leur manière la question rythmique à l'ordre du jour : celle de la mesure initiale avec ou sans anacrouse, et offrent en ce sens un champ d'investigation non négligeable.

Car si nous avons établi dans la mélodie de *la Fille du paysan*, dans sa double interprétation, un spécimen de mesures initiales isochrones

A

présentant le même aspect que l'architecture **B**.

B

comme régularité symétrique de toutes les mesures initiales, nous voyons dans le schéma de structure de *l'Oiseau de la forêt* ces premières mesures différer entre elles ; en d'autres mots : il y a *métabole métrique musicale*, sans qu'il y ait *métabole* du mètre poétique.

Ce trait est caractéristique, d'autant plus que la mesure initiale se présente d'abord avec l'anacrouse et ensuite sans l'anacrouse, sur les mêmes paroles — c'est-à-dire que la mélodie traite le temps léger, brève (le χρόνος πρώτος : ∪) du pied

iambique d'abord comme anacrouse et ensuite comme autant d'ictus (d'abord comme *arsis*, puis comme *thesis*, pourrais-je dire, si ces termes ne prêtaient à la confusion et si, comme nous l'avons dit plus haut, le *levé* et le *frappé* n'étaient pas avant tout applicables à la musique orchestrale ou d'origine orchestrale).

En effet, l'architecture très fantaisiste de *l'Oiseau de la forêt* — et qui fait son plus grand charme, c'est la physionomie variée de ses *mesures initiales*, génératrice et dérivées.

Nous rappelons sa silhouette métrique :

		A	B							
		Anacr. l'u - ze - lin del bosc								
3 4	1	A	B							
	2		B							
	3	A	B							
	4	A	B							
	5		B							fin.

⌣ | - ⌣ | - ⌣ | - ⌣

A) Anacrouse.
B) Ictus initial.

⌣ | - ⌣ | - ⌣ | - ⌣

Kolon tripodique
iambique.

Fantaisiste, avons-nous dit, pour les mesures initiales, mais aussi pour les mesures finales, qui tantôt dépassent, tantôt rétrogradent devant la limite théorique de longueur de la dernière mesure de ce mètre tripodique (phrase à division ternaire — de trois mesures).

Or, voici encore une des particularités qui distinguent cette version de *l'Oiseau de la forêt*, une des raisons secrètes de son charme rythmique et, par suite, de son action sur notre sentiment, que l'on subit sans pouvoir s'en rendre compte. Voici aussi un exemple éclatant de l'influence du mètre poétique sur la structure du rythme d'ordre supérieur : la phrase (κῶλον) musicale, considérée comme membre de la période entière. — Le vers *tripodique* a engendré une phrase tripodique, comme le vers *tétrapodique* a engendré une phrase (κῶλον) *tétrapodique* dans l'air de *la Fille du paysan*.

	E	la	fig	lia	del	pae	san
phrase initiale de la fille du paysan.	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣
	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣
	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣

E la figlia del pae-san

⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣

Kolon
tétrapodique
au frappé.

⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣ | ⌣

Kolon
tétrapodique
trochaïque.

On peut donc dire que dans les deux cas le mètre poétique a influencé d'une façon normale, faisant correspondre les valeurs métriques du texte avec celles de la mélodie, les deux ordres métriques qui servent à la structure d'une période musicale : l'ordre métrique supérieur de la division de la phrase (κῶλον) en un nombre déterminé de mesures, — et l'ordre métrique secondaire de la division de chaque mesure (πόδις) en un nombre et en une qualité spéciale de temps dont nous avons parlé plus haut. Il est à relever que la division ternaire de la phrase et la division ternaire de la mesure se commandent mutuellement. Ceci

est remarquable surtout au point de vue de l'éthos musical. Y a-t-il quelque chose de plus ailé que le rythme à trois temps se présentant dans un rythme de trois mesures ? Rappelons-nous la transformation du rythme binaire du Scherzo de Beethoven de la 9^e !

Et quel aurait été le rythme plus approprié que celui-ci — dans une mélodie — dont le thème est un oiseau messager ?

Par contre, faut-il voir dans les rythmes *au frappé* de *la Fille du paysan* une intention d'ordre descriptif, d'éthos « paysannesque », pour ainsi dire, *touchant terre*, comme le sens originaire du *frappé* le veut ?

Mais que font alors, dira-t-on, les deux rythmes *au frappé* qui se trouvent dans *l'Oiseau* ?

« Raison aura de vous maistrie », pourrait-on répondre au questionnaire, ou plutôt raisons : raisons de caprice populaire, raisons de la tendance humaine à varier ses impressions, raisons de tempérament individuel — du chanteur soliste, — position et occupations des chanteurs, — tempérament de race enfin qui, selon qu'il est capable d'élan, selon que ses habitudes seront sédentaires ou nomades, guerrières ou pastorales, imprimera son cachet particulier, plus ou moins prononcé, aux rythmes de ses chants, aux mètres de ses poésies.

Car nous l'avons dit ailleurs, et toujours nos études du folk-lore musical sont venues confirmer cette conviction intime, qu'en effet une mélodie populaire purement conservée était par excellence un document ethnologique (1).

Reste à savoir laquelle de ces « raisons » se trouve au fond de ce changement arbitraire d'un rythme *au levé* en un rythme *au frappé*.

Ce qui est un fait, c'est qu'il est absolument de nature et de provenance locale, propre à la version san-florienesque — car les autres versions de *l'Oiseau* qu'il nous a été donné de recueillir soit personnellement de la bouche du peuple, soit par transcription d'autrui, présentent un aspect différent.

C'est ainsi que dans le voisin *Serravalle-Ceneda*, à une demi-heure de chemin de San-Florian, la phrase introductive de *l'Oiseau* que nous avons inscrite et notée *conserve l'anacrouse initiale* ; dans le petit nid de montagne, au-dessus de Longarone, appelé *Erdt*, *l'Oiseau* n'a dans sa phrase initiale *aucune anacrouse* ; d'autres « intonations » donnent, l'une, *l'anacrouse conservée* aussi bien dans la phrase initiale que dans la contre-phrase (*Satz und Gegensatz*), l'autre offre la même métabole rythmique que celle de la version de San Florian, seulement elle diffère par le dessin mélodique. Enfin nous avons trouvé, pendant que nous écrivions cet essai d'analyse, une intéressante version de ce même *Uzelin del bosc*, imprimé dans un Recueil au chapitre des Mélodies de la Lombardie (2), — où la phrase introductive est dépourvue d'anacrouse.

Voici ces versions différentes, disposées en tableau graphique (3) :

(1) Qu'on nous permette de renvoyer à nos études préliminaires sur cet argument : *De l'affinité des chants slaves et de l'ancienne musique grecque*. Introduction. Actes de l'Institut royal de Vienne des Sciences, Lettres et Arts. Vol. I, série VI, 1883. — *Airs de Danse du Morbihan*, « Mélusine », Paris, 1892-96. *La Berceuse populaire*. Rivista Musicale Italiana, Torino, 1894-1901. — *Ilinka* Etudes analytiques, id., 1904. — Les analogies du décamètre péonien des Résiens avec le péon épibate des anciens Grecs, de prochaine publication par les soins de la Section de langue et de littérature russes de l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Petersbourg.

(2) *Fioritaz, Canti tradizionali del popolo italiano scelti nei vari dialetti e annotati da Eugenia Levi*. Firenze, Bemporad, 1895.

(3) Voir les mélodies dans notre *Supplément musical*, II.

L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de Seravalle

Sostenuto.

Solo.

$\frac{3}{4}$ E l'u - ze - lin del bosc
 E l'u - ze - lin del bosc
 Per la cam - pag - na vo - la
 E l'u - ze - lin del bosc

tripodia

$\frac{3}{4}$ Per la cam - pag - na vo - la

ou bien

$\frac{6}{8}$ L'e l'u - ze - lin del bosc
 L'e l'u - ze - lin del bosc
 Per la cam - pag - na vo - la
 L'e l'u - ze - lin del bosc
 Per la cam - pag - na vo - la

L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de la Montagne. *Erdt.*

Molto sostenuto. senza tempo.

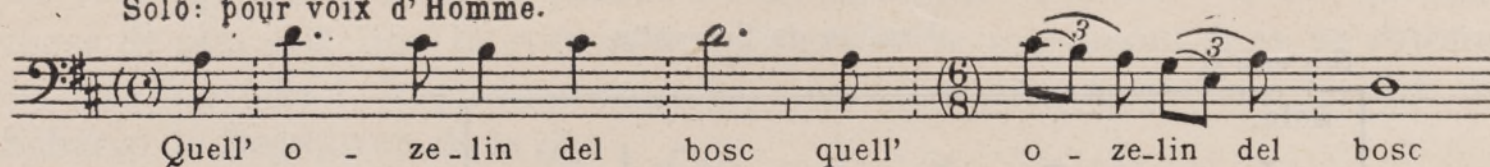
Solo.

L'u - ze - lin del bosc
 L'u - ze - lin del bosc a le - ri - le - la

Chœur. a tempo molto sostenuto.

$\frac{3}{4}$ Per la cam - pag - na a - a vo - o - o - o - la
 Per la cam - pag - na vo - o - o - la

Solo: pour voix d'Homme.

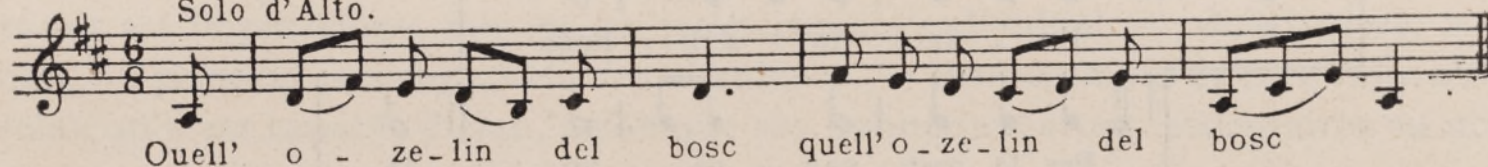


Quell'	o	ze	lin	del	bosc
Quell'	o	ze	lin	del	bosc

distique
de tripodies
avec anacrouse.

Intonation.

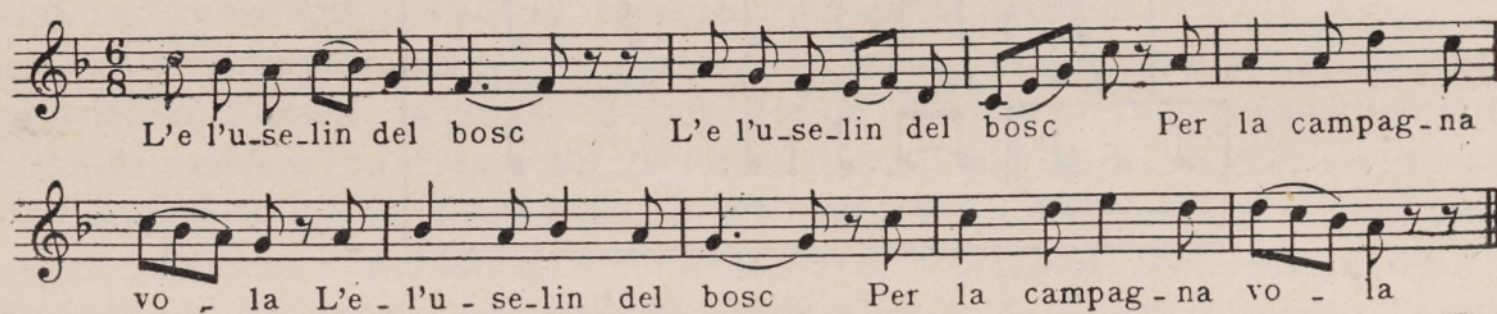
Solo d'Alto.



Quell'	u	ze	lin	del	bosc
Quell'	u	ze	lin	del	bosc

L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de la Lombardie



ARCHITECTURE DE « L'OISEAU DANS LA FORÊT »

Version lombarde.

L'é	l'u	ze	lin	del	bosc
L'é	l'u	ze	lin	del	bo - o - o - osc
Per	la	cam - pag	na	vo - o - o - la	
L'é	l'u	ze	lin	del	bosc
Per	la	cam - pag	na	vo - o - o - la	

(A suivre.)

ELLA ADAÏEWSKY.

Hymne à Chavarchan (1)*I*

*Si les lyres du vieux Kohten (2)
Sont cassées et se sont tues (bis),
Qu'ils viennent à nous du ciel les anges } (bis).
Pour nous donner des héros.*

II

*Allez, ô nuages de Chavarchan!
Ne versez plus vos rosées! (bis)
Car Chavarchan est arrosée } (bis).
Du sang de ses braves enfants.*

C'est un mien compagnon de collège à Constantinople qui m'a enseigné cette chanson ; il s'appelle Ghazaré (Lazare) Guernikian, natif du village de Hazark, près de Gamakh, province d'Erzinkian, en pleine Arménie.

Quant à la forme *tonale* ou *modale*, il me semble qu'elle doit appartenir au troisième *mode* (intitulé « deuxième ton ») dans le système musical de *Charagan*. Mais elle exige un $\sharp$, ou plutôt un peu moins qu'un $\sharp$, sur le sixième degré de sa gamme.

En d'autres termes, si elle pouvait se contenter d'un vrai $\sharp$ (au lieu de ce tout petit $\sharp$ qu'elle réclame), nous aurions, en effet, une gamme de *mi* avec $\sharp$ sur le *fa* et sur l'*ut* (ou bien la gamme de *ré* sans $\flat$), — telles que dans les *chants grégoriens*.

K. PROFF-KALFAÏAN.

Paris, le 7 février 1905.

see p. M

Le chant populaire géorgien.

La musique géorgienne, liturgique ou populaire, est un chapitre qu'aucun historien de l'art n'a encore songé à écrire. Et pourtant elle existe. Il y a en des monastères perdus dans la montagne d'anciens manuscrits, vieux de plus de huit siècles, qui nous attestent qu'alors l'Église géorgienne avait un chant liturgique en pleine floraison. Récemment, d'érudits patriotes ont patiemment recueilli,

(1) Voir notre *Supplément musical*, III. — *Chavarchan*, nom de l'ancienne province de l'Arménie, au sud est de l'Ararat, où se trouve le village d'Avaraïr. Cet hymne se chante à la mémoire du combat sanglant que 66.000 Arméniens menèrent, dans la plaine d'Avaraïr, en 451, contre les armées persanes, pour ne point renier la foi de leurs pères.

(2) *Kohten*, ancienne province de l'Arménie, aux bords de l'Araxe. L'histoire nous apprend que cette province excellait dans la production vinicole. Aussi ce coin de terre était-il le refuge des poètes-musiciens de l'époque, si, toutefois, il n'était pas leur patrimoine ! Les « chanteurs de Kohten » s'imposent dans l'histoire de l'Arménie.

note à note, ce trésor musical des temps passés, et c'est encore aujourd'hui un charme rare d'entendre dans la campagne de Tiflis, à l'heure où le soleil se couche derrière la montagne, des chœurs de paysans qui chantent à trois ou quatre parties, avec autant de précision que le pourraient faire des artistes de métier.

Les Géorgiens ont un sens musical prodigieux. A vrai dire, leur technique, on le verra par les exemples que nous donnons plus loin, est aussi arriérée qu'au moyen âge l'était, en France, celle des *déchanteurs*. Mais il en résulte une impression étrange que le cadre grandiose des provinces géorgiennes, en plein Caucase, vient agrandir et renforcer. On est très loin de l'Occident, on est très loin de l'heure présente.

Nous savions qu'à Tiflis il y avait un prêtre géorgien réputé pour sa connaissance du chant liturgique de son Église, Wassili Kharbeloff, alors aumônier de l'hôpital militaire. Les présentations furent rapidement menées, et quand ce brave homme apprit que notre but, en venant en Transcaucasie, était de nous instruire dans la musique arménienne, il n'eut plus qu'une pensée, celle de nous détourner vers la musique géorgienne. Partout, au Caucase, Arméniens et Géorgiens sont rivaux, encore que ces deux races aient des aspirations bien dissemblables ; mais dans certaines régions, à Tiflis par exemple, leurs intérêts sont trop enchevêtrés pour qu'il en soit autrement. Bref, Wassili Kharbeloff voulut faire dignement les choses et pensa commencer notre éducation musicale en nous offrant à déjeuner.

Or donc, par une belle après-midi de mai 1901, nous arrivons chez notre hôte sur le coup de quatre heures. On déjeune tard à Tiflis. Déjà les convives étaient réunis. Dans le salon du prêtre, en belle robe bleue, ses longs cheveux noirs bouclés couvrant ses épaules, il y avait là la maîtresse de la maison, « Madame la prêtresse », et ses deux filles. « Madame la prêtresse » est un type agréable de la beauté géorgienne. Comme les femmes de sa race, elle a une coiffure qui lui aplatit la tête et laisse retomber à droite et à gauche ses cheveux roulés en tire-bouchon. Elle porte un corsage de drap marron, légèrement décolleté en pointe. Un voile de dentelle descend du haut de la tête jusqu'à mi-corps. Son air est doux et son accueil avenant.

L'invité de distinction était l'évêque géorgien de Tiflis, M^{gr} Kurion, une jolie tête fine et aristocratique. Il y avait deux prêtres géorgiens, le conservateur du musée attaché à l'église Sainte-Sion, un jeune homme, que j'ai su depuis être grand collectionneur d'airs populaires géorgiens, et enfin Raphaël. Raphaël Isarloff a représenté les propriétaires géorgiens à l'Exposition universelle de 1900 : il représente aujourd'hui l'esprit parisien en Géorgie. Il est pétillant : ce fut lui qui nous traduisit tout ce qu'on dit et tout ce qu'on chanta, car ce déjeuner fut aussi bien un concert.

Les deux filles du prêtre, l'une a dix-huit et l'autre a quinze ans, font le service. Il va sans dire que nous mangeons à la géorgienne. Après les *zakouski* obligatoires, circule un *ischran*, un poisson de la Koura, qui est terriblement farci d'arêtes et qu'on nous sert bouilli aux herbes. A ce moment, Raphaël me pousse le coude. « Le prêtre, me dit-il, va chanter un hymne au bon Dieu. » Je pensai, à part moi, que c'était sans doute l'habitude ici de dire le *Benedicite* au second service et je pris un air sérieux.

Mais non, la voix de Wassili s'élève et module une longue phrase mélodique, puis le jeune homme, qui était à l'autre bout de la table, fait son entrée dans le

chant et continue un surprenant contre-point sur la ligne déroulée par le prêtre, tandis qu'aussitôt le reste des assistants, c'est-à-dire les deux prêtres, l'évêque et le conservateur, chantent à l'unisson, graves et impassibles, sans que bouge un trait de leur figure, une basse discrète. Et, quand l'hymne est fini, le prêtre lève son verre, plein de vin de Kakhétie, le choque contre le verre de l'évêque, contre les nôtres ensuite, et propose de boire avant tout à la santé de Dieu, le maître tout-puissant.

Nous n'en sommes qu'au potage, une soupe à l'agneau. Raphaël me pousse une seconde fois le coude. Je pensai que cette fois on allait boire à la santé du tzar. Non, l'évêque Kurion, avec une bonne grâce parfaite, porte un toast à la maîtresse de la maison, et le chœur commence un chant en l'honneur de « madame la prêtresse ». Sur les dernières notes chacun lève son verre et le vide d'un trait. Nous aussi. Un hachis de viande de mouton, roulé dans des feuilles de mûrier et servi dans de la crème aigre, est pour Raphaël l'occasion de porter un toast à l'évêque : nous faisons retour vers un ensemble emprunté aux chants de l'Église. Nouveau verre de Kakhétie. On boit ensuite à la Géorgie : le chœur en chante les beautés sur un thème populaire.

Le prêtre boit à la santé de ses hôtes : je baisse les yeux et j'écoute. Raphaël m'explique que cette mélodie entraînant est traditionnellement conservée en Géorgie depuis le temps des Croisades ! J'admire. On pense enfin à Raphaël : c'est pour vider un huitième ou neuvième verre et sans doute pour magnifier les services rendus en 1900 aux propriétaires géorgiens à l'Exposition universelle. Raphaël se fait tout modeste et me dit que le chant exécuté à son intention remonte aux anciens Égyptiens !!! C'est, en effet, une douce habitude des musiciens orientaux de chercher toujours à rattacher leur art aux Assyriens et aux Égyptiens.

Mais tout a une fin. On but encore au printemps, à la jeunesse géorgienne, et aux filles de notre hôte, à la France, — je crois qu'on oublia la Russie, — on porta en tout une quinzaine de toasts, on vida un nombre égal de verres de Kakhétie, et un dernier chœur accompagna le dernier dessert. Nous avions eu notre concert géorgien, quinze plats, quinze chants.

Il était temps que la série s'achevât : encore un coup, et nos faibles têtes d'Occidentaux n'auraient plus distingué les suites de quarts et de quintes, qui, au commencement du repas, nous causaient une si bizarre impression.

Cet art populaire est trop loin de nos habitudes musicales, de notre façon de penser, pour qu'une analyse en éveille le sentiment chez le lecteur. Mieux vaut en donner quelques exemples, que nous prenons dans un des recueils de chants géorgiens que nous avons achetés à Tiflis.

I

(n° 15) BERCEUSE.

*Enfant épanoui, enfant de paysan, dors, je te chanterai dodo !
Qu'est-ce qui te fait dormir si doucement, si insouciamment ?
Sur le sein de ta mère tu as trouvé une douce place ;
Dors ! ma violette, dodo ! ma rose, dodo !
Sur mon sein tu mets ta petite main ;*

*Que la Vierge me permette de te voir, lorsque tu deviendras un homme !
Que l'esclavage avilissant te soit épargné !*

№ 15 იაფნანა.

წყნარად.

გა - ფურ-ჩქენი-ლო გლე - ხის შვი - ლო, შენ პა - წა - წი -

ნა - ო! ნა - ნას გე - ტყვი და - ი - ძი - ნე - ო.

მაგრე ტკბილად, უდარდელათ რამ დაგაძინაო!
დედის მკერდსა მიგიგნია შენ ტკბილი ბინაო!
დაიძინე, იაფ-ნანა, ვარდო ნანინაო!
დაიძინე, გენაცვალოს შენი მშობელიო;
ძუძუებში ჩაგივლია პაწაწა ხელიო;
შენს ვაჟ-კაცობას მომასწრებს მე ღვთის მშობელიო!
აგცილდეს სხვისა მონობა დამამშობელიო.

II

(n° 23) CHANSON POPULAIRE.

La femme du diambek (1) était célèbre par sa beauté, quoique sa bru fût plus belle encore.

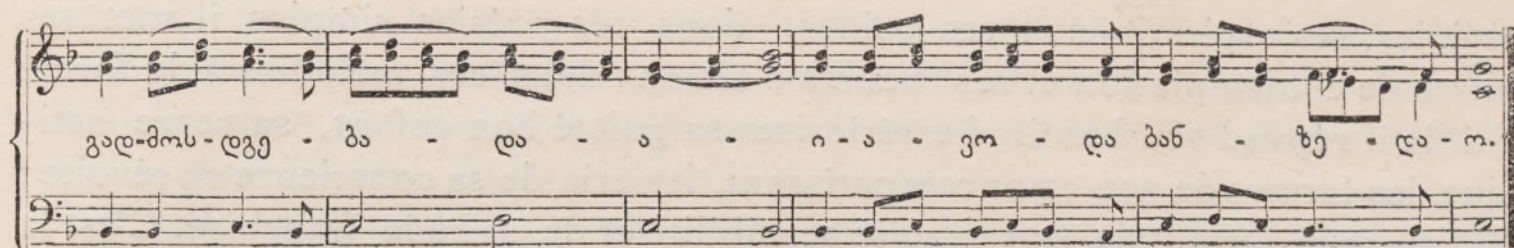
Elle sortait sur la terrasse de sa maison, s'asseyait, les jambes repliées sous elle, et de ses doigts de pieds jouait avec le tapis d'or. D'un œil elle me regardait et de l'autre elle regardait le diambek.

№ 23. დამბეგის ქალს აქებენ. (მონასტრულს კილოზედ).

ღიჯად.

ღი - ამ - ბე - გის და - ქალს ქალს ა - ქე - ბენ - და - გა -

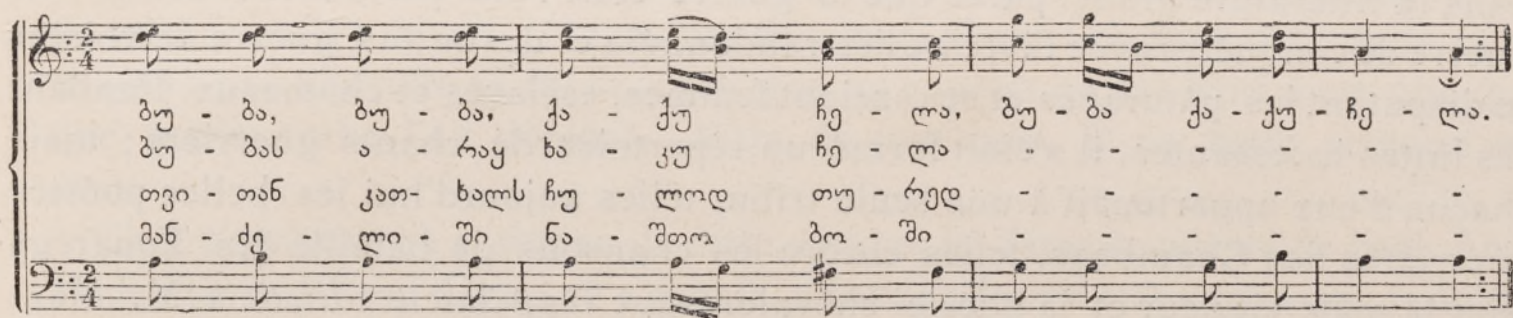
(1) *Diambek*, haut fonctionnaire.



იმას იმის რძალი სჯობდა
 ფეხს მოიდებს გვერდზედაო
 ფეხის თითებს ათამაშებს
 ოქროს ხალიჩაზედაო.
 ცალი თვალი ჩემზედ დარჩა
 ცალი დიამბეგზედაო.

III

№ 32 „ბუბა ქაქუჩელა“ (სვანური)



La dernière chanson étant en dialecte souaténien, il nous est impossible d'en donner une traduction.

Ces exemples sont bien particuliers. Il y a là des caractéristiques, que nous n'avons guère rencontrées qu'en terre géorgienne.

Ajoutez à cela le cadre sauvage et grandiose du Caucase, les mœurs antiques de ces braves gens qui vous traitent en amis dès qu'on se montre curieux de quelque chose chez eux : c'est assez pour accorder de l'intérêt au chant populaire géorgien, et si, d'aventure, tel lecteur de la *Revue musicale* se décide à tenter un voyage en cette terre bénie, où fleurissent à la fois le brigandage et la chanson, nous pouvons par avance lui prédire qu'il y aura peut-être chez les Ossètes, les Lesghiens, les Lazes, quelque montagnard malintentionné pour lui prendre sa bourse, ses bagages ou ses chevaux, mais qu'en revanche il gardera pour lui une précieuse moisson d'incomparables souvenirs.

PIERRE AUBRY.

La chanson populaire arabe en Algérie.

Le lecteur ne s'étonnera pas si, au début de ces lignes, nous le prévenons que les chansons populaires des Arabes de l'Algérie n'auront pas pour lui la saveur historique et la valeur documentaire où ils aiment à retrouver les traditions des siècles, exprimant l'âme d'un pays par la voix de ses enfants.

Un peuple est tout entier dans ce que chantent ses paysans, ses marins, ses soldats et ses ouvriers ; dans cette façon, à la fois naïve et forte, de manifester

ses joies, ses aspirations et ses peines, dans ces poésies simples il met ses heures de contemplation et ses heures d'action ; dans ces mélodies à la forme flexible il répand son besoin d'extérioriser sa gaieté bon enfant, sa verve satirique, les larmes de son cœur compatissant, les cris de sa conscience en révolte ; il les marque surtout de son exquise sensibilité et de sa rude franchise. C'est la manifestation la plus spontanée, vivante et personnelle, d'un art social par excellence.

Pour ces motifs, et quoique les Arabes aient pour le chant et les vers le vif penchant des races sémitiques, nous trouverons chez eux fort peu de chansons populaires possédant ce caractère national et traditionnel.

Ce n'est plus, pour eux, le temps où les tribus, avant d'en venir aux mains, entretenaient leurs vieilles haines du chant des *hidjat*, de ces satires en prose rimée que les sultans demandaient à leurs poètes qui les propageaient dans les villes et sur la route des caravanes afin de servir les intérêts politiques de leurs maîtres. A cette époque lointaine, le chant de guerre occupait une grande place dans la littérature arabe, parce que la guerre était l'état permanent des tribus, guerre de conquêtes avec l'ivresse des randonnées et des butins, guerre de voisins se disputant les pâturages et se razziant femmes, esclaves et chameaux. Pendant ces luttes incessantes, il s'était formé un répertoire de chants guerriers ; mais chacun d'eux appartenait à une seule tribu, telles aujourd'hui les belles poésies guerrières des Chambaas, telles encore les chansons de bataille des Touaregs dont la mâle vigueur et la poésie chevaleresque rappelaient l'*Illiade* à M. Masqueray, le savant érudit qui les a recueillies.

Ce n'est plus, pour nos Arabes, le temps, semblable à un conte des *Mille et une nuits*, des kalifes fastueux, des grands seigneurs de Damas et de Bagdad, le temps d'Almanzor le Victorieux et d'Haroun le Juste.

Leurs poètes ne retrouvent pas les générosités des princes comme El Mahdi, qui faisait donner 70.000 dinars d'argent à Ismaïl Ibn Djani pour chacun des vers d'une de ses improvisations et qui couvrait d'or et de pierreries ses belles favorites quand elles composaient, en s'accompagnant sur l'*aeoud*, quelque quatrain nouveau célébrant la gloire du monarque ou les mérites de l'amant.

Poésie et musique étaient alors en pleine floraison. « Chaque fois que j'entends chanter Ishâc, disait El-Wathik, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance », et ce même Ishâc, fils d'Ibrahim el Mauceli, un des plus célèbres artistes du VIII^e siècle, ne craignait pas de chanter, à la barbe du souverain : « J'éternue le nez haut et je touche de la main les Pléiades sans me lever de mon siège. »

Au chant simple et monotone des chameliers avait succédé une musique plus savante. Les Arabes, passés en Perse avec leurs armées victorieuses, en avaient ramené des musiciens dont l'influence fut manifeste dans les airs graves du genre *thâkil*, dans les airs gracieux du genre *hazadj* dont le rythme a survécu, et dans le *ramal* léger et rapide. Poètes et poétesses rivalisaient et se disputaient la faveur des grands et des lettrés ; des recueils de poésies assemblaient leurs œuvres et Aboul Faradj el Icfahani écrivait son fameux *Kitab el Aghâni*, son « Livre des Chants », que les Arabes d'aujourd'hui ont presque tous oublié.

Plus tard ce furent les temps somptueux de la gentilité maure, les années de gloire, d'élégance et d'art des kalifes de Cordoue et de Grenade ; les vers étaient ciselés comme des poignées d'épées ; les chansons d'amour imprégnées des par-

fums de l'Alcazar ; les musiques, langoureuses et tendres, savantes déjà, semaient en Espagne des mélodies que nous retrouvons dans les chansons populaires d'Andalousie. Des écoles de musique et de chant répandaient les théories et les traités d'El-Haddel, de Ben Haber et d'Alschalabi.

A cette époque, si florissante pour les arts musulmans, correspond la formation de ces belles cantilènes qui composaient les célèbres *noubet* dont un certain nombre nous sont parvenues grâce aux procédés de transmission des musiciens arabes et qui portent encore le nom de « musique de Grenade » ou « musique andalouse ». Mais ces mélodies n'ont rien du caractère populaire ; elles sont connues seulement d'une élite de musiciens chanteurs qui les font entendre dans les fêtes, dans les réunions. Pour ceux-ci, c'est là la musique classique, *senaâ* (de métier), la plus belle, la plus noble, et qu'ils mettent tellement haut dans leur esthétique qu'ils l'estiment inaccessible à notre entendement musical.

Un moment, pendant la conquête de l'Algérie, on put croire que le sentiment national ou à défaut le fanatisme islamique allait réveiller la muse populaire et lui dicter des cris de haine ou de révolte. En effet, le peuple arabe ne vit que de traditions, et de tels événements devaient s'inscrire dans des récits et des chants : pas une ville ne fut occupée, pas un combat ne fut livré sans que quelque poète arabe l'ait déploré. Mais de tout cela, il ne reste presque plus rien.

C'est à peine si on a retenu de cette époque le fameux poème de Sidi Abd el Kader sur la prise d'Alger, où s'exhale, dans une forme très expansive, la douleur des musulmans vaincus, et le chant composé en 1839 par Mohammed ben Dif Allah pour déplorer la dévastation de la Mitidja par les khalifas d'Abd el Kader, où se trouve cet appel au Dieu des croyants : « O faiseur de l'ombre des feuilles, — accomplis au plus vite nos désirs, — car notre religion disparaît — comme un soleil qui va se coucher. »

De toute la poussée de chansons populaires qui virent le jour à cette époque, il ne nous est parvenu que des fragments épars et des souvenirs confus, exception faite pour la Kabylie, dont le peuple, cantonné dans ses hautes montagnes, a conservé des chansons rappelant les principales étapes de la conquête.

Si les défaillances de la tradition orale ont laissé dans l'oubli les poètes et les musiciens populaires ainsi que leurs œuvres, cela tient aussi à ce que le peuple arabe ne forme pas une de ces collectivités nationales, un faisceau dont les unités sont cohérentes politiquement et socialement. Dissemblables par l'origine, les mœurs et le mode d'existence, les tribus ont longtemps lutté entre elles, et quand la France est venue rétablir l'ordre et la paix troublée par les quatre siècles de l'occupation turque, elles n'en ont pas moins conservé une sorte d'autonomie qui ne comportait plus la communauté de la plupart des chants populaires.

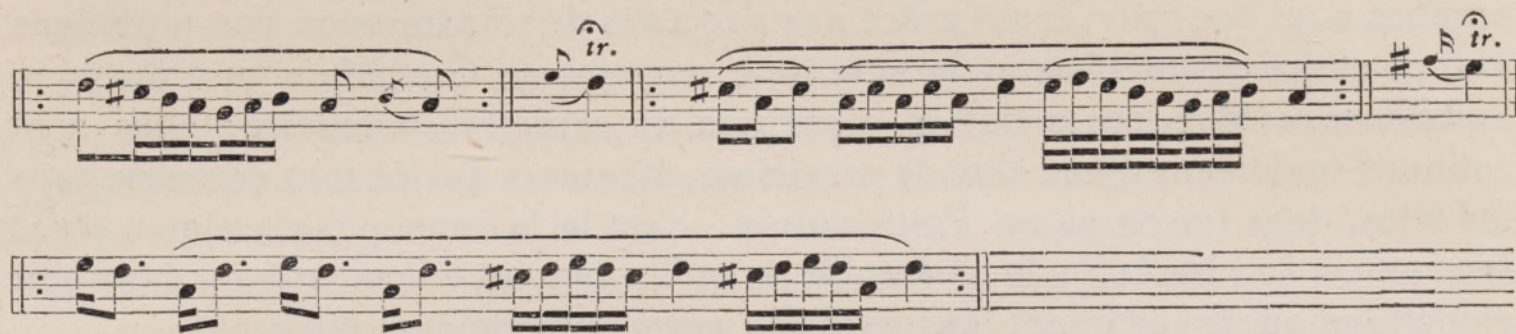
*
* *

Le peuple arabe ne chante donc plus ?

Dans les campagnes, le Bédouin, l'homme du gourbi et l'homme de la tente, fredonne de menues phrases, vestiges de psalmodies inventées par les conducteurs de caravanes au rythme cadencé des pas de leurs chameaux. Armé d'une flûte taillée par lui dans un roseau, le berger jette dans l'air de petites choses bizarres, douces à entendre dans le silence des vastes plaines et la solennité des

lignes désertiques : ce sont des gazouillis sautillants et frêles, et tant qu'il aura du souffle, des heures durant, le musicien répétera sa chanson, comme s'il voulait se griser d'une obsession et lui demander l'oubli de ce monde.

Ainsi, ces reprises que nous avons entendues se succéder à l'infini, pendant toute une nuit de Rahmadan, aux environs de Biskra :



Dans les fantasias, les *ghaïtos* stridentes, importées en Algérie par les Turcs, jouent de petits airs de quelques mesures, bribes informes des marches guerrières des deys et des aghas ou des fragments des chansons dont nous parlerons plus loin.

Sous la tente, les Arabes aiment à entendre les improvisateurs aux productions éphémères ou le *meddah*, sorte de colporteur de complaints qui court aussi les marchés et y fait montre de son talent en débitant avec à peine quelques inflexions de voix d'interminables poésies qu'il rythme à coup de poing sur son *bendaïr*.

Dans les villes il subsiste encore quelques musiciens de profession, les seuls qui aient un répertoire et puissent renseigner exactement sur la musique arabe.

Ils établissent une classification assez rigoureuse des mélodies vocales ou instrumentales en usage. Au premier rang, très haut dans l'estime des connaisseurs, ce sont les *noubet ghernata*, les noubas de Grenade, la musique classique, privilège de quelques exécutants dont le nombre diminue tous les ans, qu'on a considérées avec un certain mépris et qui seraient perdues totalement pour l'art et pour l'histoire si, de concert avec M. Yafil, un amateur passionné et avec le bienveillant appui de M. le Gouverneur général de l'Algérie, nous n'avions essayé de les sauver de l'oubli (1).

Puis viennent les chansons dites *neklabat*, qui s'exécutent avec de très curieux préludes, les *mestekhbarat*, où la fantaisie des virtuoses se donne carrière et prodigue les mélismes et les ornements au point de rendre la trame mélodique très difficile à saisir.

Ce sont encore la noubas et les airs du genre *aarbi* (des gens de la campagne), les airs du genre *haouzi* (des environs des villes), les *keçaïd* (pl. de kacida), complaints sur les événements locaux importants.

Ces divers genres de musique ont bien, quand on apprend à les connaître, ce

(1) Les lecteurs de la *Revue musicale* trouveront à Alger, chez M. Edmond Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, un *Répertoire de musique arabe* publié sous notre direction et qui leur permettra de connaître en détail les pièces les plus caractéristiques de cette musique curieuse par son ancienneté et son originalité.

Le même éditeur vient de publier un *Recueil de chansons arabes* (texte arabe et texte hébreu) qui contient à peu près toutes les poésies chantées actuellement en Algérie par les indigènes, le texte des noubas qui ont survécu et des chansons les plus réputées du Moghreb.

charme pénétrant que l'Orient met à toutes ses productions d'art avec une teinte archaïque fort curieuse, mais ils sont le privilège des chanteurs professionnels, et le peuple les ignore. Dans les fêtes, à l'occasion des baptêmes et des mariages, les familles riches engagent trois ou quatre musiciens qui, souvent depuis une heure de l'après-midi jusqu'au midi du lendemain, déroulent leur répertoire dans un ordre déterminé, telle *nouba* se chantant au coucher du soleil, telle autre avant minuit, ou à l'aurore, ou après le lever du jour.

L'orchestre au complet se compose d'un chef (*maâlem*) qui joue du *rebeb* ou du *kamendja* (alto moderne accordé à une octave au-dessous de notre violon), d'un ou de deux joueurs de *kouïtra* et d'un joueur de *tar*, quelquefois d'un *kanoun*.

Pour trouver des chansons populaires dans l'acception traditionnelle du mot, il faut s'occuper des *kadriat* et des *zendani*, dont personne encore n'a parlé.

Ce sont, pour la plupart, des chants bachiques, ou des chants d'amour, même d'amour uranien, vestiges d'un art ancien typique transformé sous les influences gréco-syriennes, persanes, byzantines et turques, égyptiennes et coptes, qui ont créé l'évolution de la poésie et de la musique arabes. On y constate aussi parfois l'influence de l'esprit arien de la famille indo-européenne qui, dès le VIII^e siècle, pénétra la littérature sémite.

Les *kadriat* sont des quatrains qui se chantent généralement à trois temps sur des airs que les Arabes distinguent en *kadriat senaâ*, plus voisins des mélodies classiques des *noubet* et des *neklabat*, et en *kadriat zendani*, dont la musique est considérée comme moins distinguée. Le second vers de chaque distique se dit deux fois; entre chaque distique et après le quatrain les instruments reprennent l'air en le brochant à qui mieux mieux (1).

Voici une *kadria senaâ* du mode *dil* :



(1) Voici les paroles de quelques *kadriat* publiées dans la collection Yafil.

I. (Sur le mode *zidane*.) Étoile ! combien tu brilles, étoile, ô maîtresse. — Et les astres de la nuit sont sans éclat auprès de toi. — J'ai soif, je veux une petite liqueur, ô maîtresse, — De ta salive et pas d'autre.

II. (Sur le mode *aarak*.) O brune douce et suave, — Lingot d'or dans ma couche. On t'a amenée à moi pour me guérir, et tu sais me guérir sans remèdes.

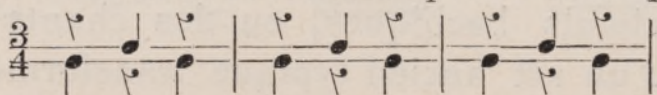
III. (Sur le mode *remel mâia*.) Lève-toi donc, que je voie ta taille — Ta taille pareille à celle du jasmin, Tes grains de beauté sur les pommettes de tes joues et tes tresses qui pendent sur ton côté droit.

IV. (id.) Je voudrais être tes amulettes (ô ma mère !) — Qui reposent toujours sur ton sein. — Quand te posséderai-je (ô ma mère !) — Et baiserais-je ta petite bouche ?

Paroles de la kadria dil : Tes joues ressemblent à des roses de Turquie (ô ma mère !) — Et ta taille au rameau d'un arbre aromatique (ô ma mère !). — Je pense à toi et je pleure (ô ma mère !) — Mon feu s'alimente de mon feu (ô ma mère !).



Le rythme des instruments de percussion qui accompagnent la kadriat est le suivant



les notes inférieures étant frappées sur la peau du tambourin et les notes supérieures sur les petites cymbales de cuivre insérées dans le cercle de la monture.

Les *kadriat* sont la spécialité des chanteuses arabes, les *messemaât*, artistes professionnelles qui, dans les fêtes, restent dans les appartements réservés aux femmes et exécutent, en s'accompagnant sur le *derbouka*, ces petites pièces qu'on appelle d'ailleurs *ghana nessouani*, chant des dames, et que les Mauresques d'Alger savent et fredonnent à toute heure.

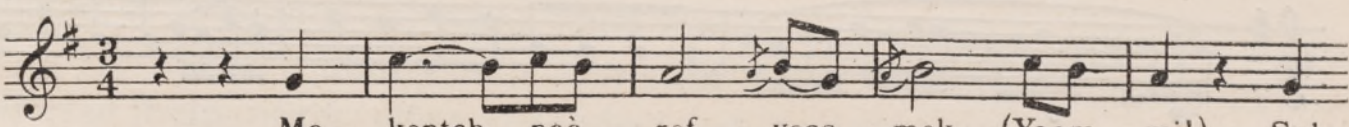
Disons tout de suite que si les paroles des chansons populaires de nos Arabes n'ont pas d'attrait historique et ne chantent que l'amour, parfois dans le style sévère aux idées ramassées des poètes antéislamiques, parfois avec le lyrisme maniéré des auteurs du VIII^e siècle, les Motenebbi et les Abou-Nowas, la musique de ces chansons, comme toute la musique de nos indigènes musulmans, présente l'intérêt le plus passionnant. Par un étrange phénomène de vitalité et de personnalité, elle est restée à peu près identique à elle-même à des intervalles considérables dans le temps et dans l'espace. Sans le secours d'aucun artifice, même de celui qui nous paraît aujourd'hui le plus naturel et le plus nécessaire, l'écriture, elle a traversé les siècles et nous parvient aujourd'hui avec ses modes empruntés à la musique grecque, les uns intacts, les autres chromatisés sous les influences byzantine et turque; nous la retrouvons avec ses caractères particuliers de puissance, de grandeur, d'ascétisme même en dépit de la volupté des paroles. Drapée dans son vieux burnous séculaire, elle, la fille des Arabes qui ont créé l'algèbre, l'astronomie, la médecine, l'architecture de l'Alhambra, le prestigieux décor musulman, elle est restée en arrière du progrès de la musique occidentale; la mélodie et le rythme lui ont suffi; elle en est encore à la symphonie d'unissons et d'octaves d'Aristote, et ses représentants actuels qualifient volontiers notre musique de cacophonie où les voix se courent après dans un désordre et une anarchie dont ils ne saisissent pas le sens et la beauté.

Les *zendani* sont les airs populaires qui se trouvent tout à fait au bas du répertoire musical des Arabes. Un musicien qui se respecte ne chante pas le *zendani*; il le laisse aux femmes, aux travailleurs du port et aux gamins de la rue, et le peuple prend sa revanche en s'adonnant tout entier à la culture de ce genre paria, adaptant à ces courtes mélodies toutes sortes de paroles, des impro-

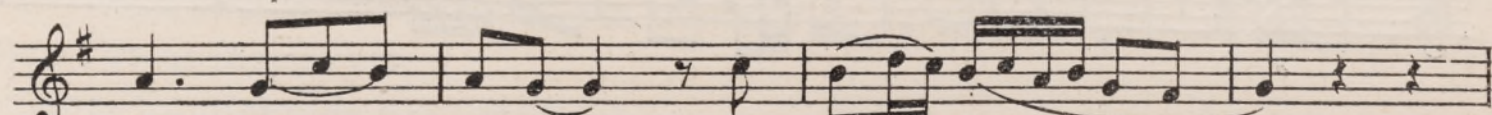
visions fugitives et, à défaut de verve inspiratrice, des *ah !* et des *ya lalla !* (ô maîtresse), qui lui suffisent.

Voici quelques zendani fort répandus (1) :

I



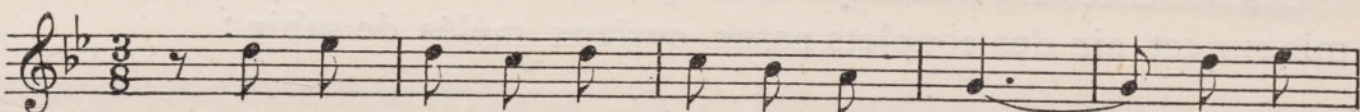
Ma kentch naà ref yess - mek. (Yaem - mi!) Sak
Ya lil! ya lil! ya lil! ya lil! em



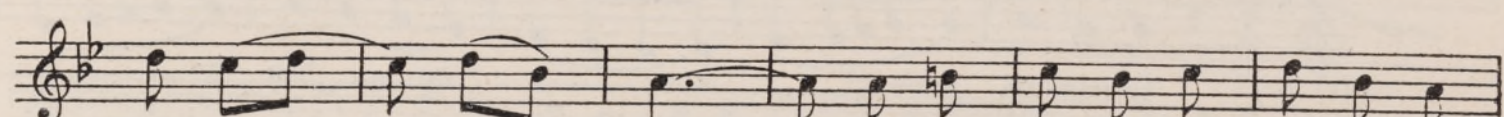
sit ka - lo: zho ri
chi ouad - ji fe lil!

Le second couplet contient l'invocation *ya lil!* (ô nuit), si populaire dans tout le monde musulman, surtout en Egypte, où les bateliers et les portefaix du Nil improvisent d'interminables cantilènes sur ces deux mots.

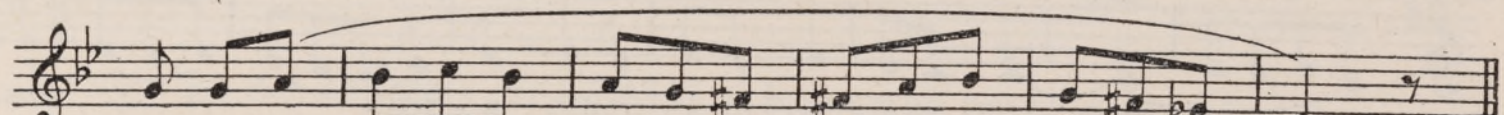
II



Ya em - mi ze - re - gue sma - ou - i - aà - i -



- nek ya te - fla - Ya em - mi ze - re - gue sma - ou -



- i Ah!

Ce zendani est en grande faveur auprès des Mauresques d'Alger, qui l'emploient à des paroles très variées et qui s'en servent même comme air à danser. On aura remarqué ici, comme dans la plupart des kadriat, l'emploi dans les vers des chevilles traditionnelles, sortes d'épiphtegmes très en usage chez les Orientaux et qui sont dans tous les pays une caractéristique des chants populaires ; c'est tantôt *ya emmi*, ô ma mère, *ya moulai*, ô hommes, *ya lella*, ô maîtresse, tantôt *ya lil*, ô nuit, ou des mots énigmatiques pour nous et que les chanteurs arabes ne comprennent pas toujours.

L'air suivant, *Rana djinak*, est usité en maintes circonstances. Les *ghaïta* le jouent dans les pèlerinages au moment où les fidèles arrivent près du tombeau du marabout vénéré, dans les *ziaras*, tournées de quêtes faites de tribu en tribu au nom de quelque saint illustre. Les jeunes gens le chantent dans les mariages au moment où la mariée est conduite au mari (2).

(1) Paroles du zendani I. Je ne connaissais pas ton nom. — Je l'ai demandé et on m'a répondu : Zohri. — O nuit ! ô nuit ! ô nuit ! ô nuit ! — Pars et reviens la nuit !

Paroles du zendani II : (O ma mère !) Bleus comme le ciel — sont tes yeux, ô jeune fille — (ô ma mère !) Et le médecin a la prétention de me guérir !

(2) Les paroles de ce zendani varient suivant les circonstances. La plupart des couplets commencent par les mots « Nous sommes venus ! », et ce sont après des souhaits, des compliments, des « bonjour, ô mon feu », des caresses de langage qui n'en finissent plus.



Plus célèbre, en tout cas plus populaire est le zendani connu sous le nom des *Mouachet*, les maquilleuses. C'est celui que l'assistance chante dans les mariages quand les invitées entrent dans la chambre où se tient la nouvelle épouse pour la parer de ses plus beaux atours, car l'époux va, pour la première fois, se trouver seul avec elle.

Les israélites algériens qui n'ont pas encore renoncé à la musique arabe ont mis sur cet air des couplets assez curieux mêlés de sabir :



où ils célèbrent les beautés de la mariée, tout en saluant les nouvelles mœurs apportées par les Français.

« O gens, ô gens, criez bravo — pour le nouveau marié et ses amis. Il a cherché la beauté jusqu'à ce qu'il l'ait trouvée. Sa mère et ses parents sont enchantés. »

Puis viennent les conseils au mari « d'acheter le piano et les meubles pour que la femme trouve le salon bien garni ».

Il y a le couplet des jeunes filles :

« O jeunes gens, vous êtes sans le sou. — Vous vous habillez avec le papier

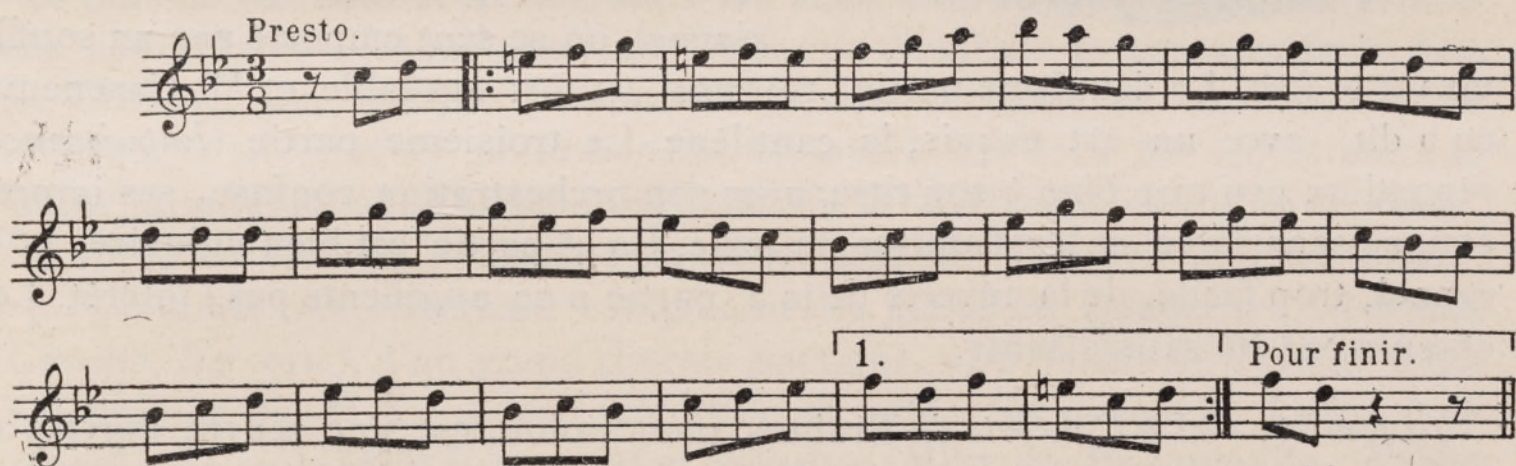
signé au tailleur. — Vous allez à la place pour faire cirer vos bottines. — Et le meilleur d'entre vous ne sait que se promener dans les rues. »

La description de la cérémonie :

« Le fiancé et la fiancée ont réuni leurs mains. — Ils sont montés à la mairie (lelmir). — Le maire (oulmir) lui a demandé si elle le voulait pour époux. — Avec politesse (belpoulitik) elle a répondu : oué, messiou. »

Les Arabes chantent aussi les « Mouachet », et l'assistance décrit au mari, avec force détails pittoresques, les charmes de la femme qu'il vient d'épouser sans l'avoir jamais vue.

Nous terminerons par l'air le plus connu et le plus populaire des Arabes d'Algérie : le zendani *Bekaou aâla kheir* (Restez en paix) se joue pour clore une grande fête comme une simple séance de musique ; c'est le congé que prennent les musiciens des hôtes qui les ont écoutés.



Le nombre des couplets est indéfini. « Restez en paix ! disent les chanteurs, nous voilà partis ; si on nous aime, on reviendra nous chercher. — Restez en paix ! il nous faut partir ; la voix du muezzin crie l'appel à la prière. — Restez en paix ! foin des importuns ! — Que ceux qui occupent les chaises les abandonnent. — Restez en paix ! nous nous sommes amusés un moment ; que Dieu préserve l'assistance. »

Quand tous les couplets traditionnels sont épuisés, les chanteurs en improvisent où ils intercalent les noms des convives de marque, des personnages qu'ils veulent honorer, faisant rimer ces noms avec les formules habituelles de politesse et de remerciements.

Se conformant à cette coutume des musiciens arabes dont nous venons de présenter le répertoire dans ce qu'il y a de plus populaire, un improvisateur du pays chanterait maintenant :

Bekaou aâla khir ! hâd l'h'erouf bhamro,

Men aând eddirector M'siou Combario.
Ellah hinesrou !

**

Bekaou aâla khir ! Ouhad elklam soua soua.
H'akim ekbir houa M'siou Laloua.
Bekaoû aâla khir !

**

Bekaoû aâla khir ! Rebba ikhelli erdjâl
Elli ikraou la *Revo Mosical*.
Ebkaou aâla khir !

Restez en paix ! Cet article a été fait par son ordre,

Par l'ordre du directeur M. Combarieu.
Que Dieu lui accorde la victoire.

**

Restez en paix ! Voici des paroles vraies.
Un grand savant, c'est M. Laloy.
Restez en paix

**

Restez en paix ! Que Dieu conserve les hommes
Qui lisent la *Revue musicale*.
Restez en paix.

JULES ROUANET.

Théâtres et Concerts.



CONCERTS COLONNE. — 12 février. — La *Circé*, du Dr Blondel, lauréat du Concours de la Ville de Paris (*la Vision du Dante*), est une œuvre intéressante, solide, bien construite, et l'orchestre est fort bien traité. On désirerait seulement un peu plus de personnalité.

La *Vie du Poète*, de G. Charpentier, n'a rien perdu, avec les années, de sa fougue et de sa vigueur trop souvent brutale. Dès la première partie (*Enthousiasme*), on se sent emporté par un souffle

vivant et fort. La deuxième partie, rêveuse, est fort agréable, et M. Cazeneuve en a dit, avec un art exquis, la cantilène. La troisième partie (*Impuissance*) répond un peu trop bien à son titre, avec son orchestration confuse, ses imprécations sans force et les fadaïses du texte. La 4^e partie est bien vulgaire, et le rappel, trop facile, de la rêverie de la 2^e partie n'en augmente pas l'intérêt. Les chœurs ont été satisfaisants.

19 février. — Le *Concerto* de Brahms, pour violon, est une œuvre ingrate et dénuée d'inspiration ; félicitons M. H. Heermann de son beau courage, récompensé d'ailleurs par le succès, et écoutons plutôt le *Clair de lune* de G. Fauré, dont l'orchestration est fort jolie, et la mélodie caressante, ou l'air de *Timbre d'argent*, de Saint-Saëns, d'une demi-émotion si distinguée, si courtoise, si réservée. La voix souple et fraîche de M^{lle} Jeanne Leclerc y fait merveille ainsi que le violon de M. Durot.

La *Vie du Poète* terminait le concert.

CONCERTS CHEVILLARD. — 12 février. — L'Ouverture de *Manfred* est dirigée avec une sobriété qui me plaît. Les *Variations sur un Thème original* d'Ed. Elgar me semblent de la musique inutile : je ne m'intéresse ni au thème, fort banal, ni aux variations, dont je ne saisis pas le lien. Oui, je sais, elles représentent les caractères des amis de l'auteur, mais que m'importe ? Je n'ai pas l'honneur d'être de ses amis, et ce que j'apprends d'eux ne me donne pas grand désir de les connaître. Cette fantaisie devait, il me semble, faire les délices d'une petite réunion intime, autour de la théière. C'est une erreur de la jouer devant un grand public. — La *Neuvième Symphonie* et la *Chevauchée des Walkyries* terminaient le concert. — L. L.

19 février. — 1^{re} audition de l'Ouverture du *Tasse*, de M. Eugène d'Harcourt. Cette ouverture est construite sur deux thèmes principaux, l'un vif et gai, l'autre tendre et un peu mélancolique : l'auteur semble avoir voulu peindre au milieu des fêtes voluptueuses d'une cour italienne une passion sentimentale et raffinée, et le *Chant d'amour* de la *Walkyrie* chantait sans doute dans sa mémoire. Cette musique facile, brillante, mais sans profondeur ni originalité, a été bien accueillie. M. Emile Sauer a joué le 5^e *Concerto* de Beethoven avec une certaine

fantaisie, mais une grande sûreté : ce qui manquerait à ce pianiste très remarquable, c'est peut-être le charme et la puissance : il a d'ailleurs toutes sortes de qualités précieuses, non seulement un jeu net, sobre, précis, animé, mais encore l'intelligence de ce qu'il interprète : son grand succès a été pleinement justifié. Pour terminer le concert, exécution de la 9^e *Symphonie*, que M. Chevillard a magistralement dirigée par cœur. — A. L.

LA COUPERIN. — 16 février. — Cette jeune et déjà remarquable Société donnait, dans la Salle des Fêtes de l'hôtel de ville de Versailles, un concert pour l'œuvre de la *Goutte de Lait*. C'est la deuxième fois qu'il m'était donné de l'entendre (1), et il m'a semblé que de grands progrès avaient été réalisés encore, depuis le dernier concert, pour la justesse et le fondu des sonorités. On sait que cet orchestre ne comprend que des instruments anciens authentiques : violes, théorbes, musette, flûtes à cinq clés, et clavecin. Le quatuor à cordes moderne a certes plus de mordant et d'éclat, mais il a aussi bien de la dureté, et un grincement désagréable accompagne tous les coups d'archet. Je comprends le bon abbé Leblanc, qui, en 1740, prétendait défendre la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel. Les sons des violes ont une douceur inimitable, que l'on peut regretter. Et le hautbois moderne, si expressif, n'a point la naïveté de l'ancienne musette, dont M. Tournon joue en maître. Le programme, très abondant, comprenait des pièces de Couperin (*Allemande et Gavotte, Berceuse*), d'un grand charme poétique, une *Sonate* de Corelli, jouée sur le quinton par M. Le Lezec, une belle et noble *Sarabande* de Lulli, pour pardessus de viole (M^{lle} Rousseau) et théorbes (M^{lles} de Bricqueville, Aubert et Taffoureau), une *Cantate pastorale* de Desmarests, deux pièces pour viole d'amour de Marais et Caix d'Hervelay (M. Michaux), le tout provenant des manuscrits conservés à la Bibliothèque de Versailles. Tous nos remerciements à M. de Bricqueville, le musicien archéologue, auteur de ces résurrections. Une petite brochure, écrite d'un style fort alerte, renseignait le public sur la composition de l'orchestre et l'objet de la Société. Ce concert a eu le plus grand succès. — L. L.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO. — Première représentation de *Chérubin*, comédie chantée en 3 actes, paroles de MM. F. Croisset et H. Cain ; musique de M. Massenet.

Le théâtre de Monte-Carlo avait représenté pour la première fois, il y a trois ans, le *Jongleur de Notre-Dame*, dont le public parisien a depuis lors consacré le succès par une suite de représentations qui se prolongent encore et ont définitivement placé cette œuvre charmante au nombre des pièces du répertoire de notre seconde scène lyrique. Le même théâtre de Monte-Carlo a donné, le 14 février dernier, le *Chérubin* de M. Massenet, et la nouvelle œuvre de l'auteur du *Jongleur* a reçu du public un accueil enthousiaste qui permet de lui prédire de glorieuses destinées lorsque notre Opéra-Comique le reprendra au cours de la saison prochaine, comme il ne saurait manquer de le faire.

Dans cette nouvelle manifestation de son merveilleux talent, M. Massenet a montré une fois de plus toutes les qualités de tendresse et de passion qu'il possède ; mais à ces grâces que nous lui connaissions il a prodigalement ajouté des grâces

(1) Voir la *Revue* du 15 décembre 1904.

nouvelles. C'est que, reprenant à l'auteur des *Noces* un de ses personnages, l'auteur de *Chérubin* s'est piqué d'honneur ; aussi un grand nombre des pages de sa partition font-elles songer à celui qui fut en musique la grâce et l'esprit, et dont Gounod disait qu'il était la musique même, au divin Mozart.

La partition s'ouvre par un exposé, largement développé et dans un ordre purement classique, des principaux motifs de la pièce, et l'œuvre, par la qualité des timbres, se situe immédiatement en Espagne, non dans l'Espagne ardente de *Carmen* où s'agitent les figures truculentes des « Capricios » d'un Goya, mais dans la fantaisiste Andalousie d'un Lesage ou d'un Beaumarchais qu'illustreraient les grâces mourantes d'un Watteau. D'ailleurs ce n'est pas ici d'un drame, mais d'une « comédie chantée » qu'il s'agit. M. Massenet, qui ne manque jamais de préciser, dans ces sortes d'indications, le caractère qu'il a entendu donner à son œuvre, a ainsi très exactement défini celui de *Chérubin*, qui participe de l'ancien opéra comique, puisque la parole y occupe une place assez importante, et de l'œuvre lyrique sous sa forme la plus actuelle, puisque toutes les ressources de la polyphonie la plus riche y sont prodiguées sans compter.

Chérubin vient d'avoir dix-sept ans et ses gens fêtent sa sortie des pages. Son vieux précepteur, le Philosophe, veille avec une sollicitude indulgente sur ses premières incartades de jeune homme. A signaler comme particulièrement applaudis dans ce premier acte le duo, *Philosophe, dis-moi pourquoi*, et l'air *Lorsque vous n'aurez rien à faire*. Ce morceau, un madrigal dans le genre ancien, est d'une imagination naïve et savante à la fois qui ne surprend pas chez l'auteur de *Manon* : il a su trouver pourtant le moyen de s'y surpasser ; il en est ainsi d'ailleurs du premier acte presque tout entier, qui lui fait le plus grand honneur. Le finale, avec l'apparition de la première ballerine de Madrid, l'*Ensoleillad*, est « ensoleillé » à souhait, d'un éclat et d'une jeunesse d'inspiration incomparables.

Après un court prélude, avec les caractéristiques accompagnements espagnols obligés ici, le second acte nous conduit dans une cour de posada où, à la suite de divers incidents qui ne sont pas sans agrément au point de vue musical, le cœur de Chérubin se trouve engagé dans une triple intrigue, une comtesse, une baronne et la ballerine susdite, l'*Ensoleillad*. Avec elle il a une conversation amoureuse qui donne l'occasion d'un long duo, la page la mieux venue de la partition ; la conclusion particulièrement, dans une phrase d'une trentaine de mesures, est d'une tendresse voluptueuse sans égale ; dans les scènes de passion, aucun musicien ne surpasse le musicien éminemment passionné qu'est M. Massenet ; en se renouvelant cette fois, il a également renouvelé son triomphe.

Un entr'acte symphonique sépare les deux dernières parties de la pièce. Dans le dernier acte, deux pages ont plus spécialement retenu l'attention du public ; ce sont le duo du Philosophe et de Chérubin : *Tu verras, petit, tu verras*, et principalement l'air de Nina : *J'ai dû vous paraître un peu bête*, conçu comme tout ce joli rôle avec l'évidente préoccupation de la musique inhérente à l'époque de la pièce, sans néanmoins descendre jusqu'au pastiche trop aisé, et gardant toujours l'empreinte d'une très personnelle originalité. La pièce s'achève sans longueurs ; l'*Ensoleillad* sacrifie l'amour de Chérubin à l'amour plus profitable du Roi ; Nina consolera facilement le désespéré. La pièce, en tant que livret, ne vaut ni plus ni moins que beaucoup d'autres ; elle est seulement écrite avec trop de négligence pour être qualifiée de poème ; d'ailleurs la musique

de M. Massenet sait se passer de littérature. L'interprétation, en revanche, est supérieure, comme il est de tradition sur la scène du théâtre de Monte-Carlo. M. Renaud dans le rôle du Philosophe a montré une science de composition dramatique égale à son merveilleux talent d'artiste lyrique. M^{lle} Garden a été tout le charme et tout l'esprit dans le rôle de Chérubin comme M^{lle} Lina Cavallieri toute la beauté dans celui de l'Ensoleillad ; mais le grand succès de la soirée s'est porté sur M^{me} Marguerite Carré, de l'Opéra-Comique, qui jouait le personnage de Nina ; il est impossible de mettre plus de grâce souriante et attendrie au service d'un rôle, en même temps que de plus exquis qualités vocales ; M^{me} Carré a rencontré là un des plus beaux triomphes de sa carrière. L'orchestre est impeccable sous la conduite de M. Léon Jehin, et la mise en scène somptueuse sous la direction du sympathique directeur M. Gunsbourg. L'œuvre nouvelle de M. Massenet a devant elle de longues et glorieuses destinées.

EUGÈNE MORAND.

REIMS. — 21 février. — Ce concert de charité a dû enrichir l'œuvre de l'Enseignement ménager, car l'assemblée était fort nombreuse, attirée par un programme varié et composé avec goût. L'orchestre, vigoureusement et hardiment conduit par M. de Vallombrosa, un tout jeune chef, exécute l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, le Rigaudon de *Dardanus*, une *Contemplation* de Dallier (violon solo : M. Vaysmann). Le *Concerto* de Mendelssohn en sol mineur est joué par M. Libert avec une aisance souveraine et une sûreté de style qui enthousiasme la salle. M^{lle} Lydia Eustis, artiste admirable et trop rarement entendue, chante quatre mélodies de Fauré, la *Marguerite* de Schubert, la ballade de *Preciosa* de Weber et un air du *Messie* de Haendel (*Il garde ses ouailles*) : c'est presque un miracle qu'une voix de contralto si pure, d'un timbre si égal et si nourri jusque dans l'extrême douceur ; et le style est d'une véritable musicienne. La *Danse persane*, d'A. de Polignac, était la plus jeune de toutes les œuvres exécutées à ce concert, la plus charmante aussi et la plus étrangement poétique : une mélodie où la volupté s'exalte en tendresse, tournoie langoureusement sur les pulsations lentes d'un rythme étouffé ; les hautbois plaintifs répondent aux violons caressants, la sonorité s'élargit, puis se creuse et finit en un murmure grave et profond ; et cette musique si prenante reste cependant d'une pureté de lignes et d'une noblesse qui est, encore et toujours, chasteté. Cette page exquise, que l'auteur avait bien voulu conduire en personne, a été pour tous une révélation et comme un rêve trop court. — L. L.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 21 février. — Enfin Ferruccio Busoni vint, et nous joua, après deux chorals de Bach que j'aime mieux pour orgue, six *Études* de Liszt d'après Paganini, où se révéla, par la simplicité du style, l'extrême perfection de son mécanisme ; puis des *Variations* de Liszt sur un thème de Bach, et enfin une *Ballade*, un *Nocturne* et la *Sonate* en si bémol mineur de Chopin, qui furent admirables d'émotion, de souplesse et de grandeur. M. Messchaert, qui chante les *Amours du Poète*, a reçu en partage la souplesse aussi, le sentiment le plus raffiné des nuances, et une voix pure et savante. Le succès a été très grand pour l'un et pour l'autre. — L. L.

SALLE PLEYEL. — 11 février. — M^{lle} Marie-Olénine d'Alheim a l'heureuse inspiration de nous faire connaître quelques-unes de ces chansons populaires

russes, si graves et si belles, dont nous donnons, dans ce numéro même, des exemples. Elle les chante avec un art exquis et une émotion profonde, ainsi que huit mélodies de Moussorgski, également dans le style populaire. M^{lle} Olénine est une grande artiste. — L. L.

SCHOLA CANTORUM. — 19 février. — Les amis de la Schola se sont offert, dans l'intimité, un petit concert d'élèves : le premier mouvement du *Quatuor en la* de Mozart (M^{lles} Penel, Weber, M^{me} de Chabannes, M^{lle} Crocius) et l'andante du *Trio en ré mineur* de Schumann font le plus grand honneur au cours de M. de Serres. M^{lle} Penel joue avec beaucoup de sûreté et de vigueur la fugue en *sol mineur* de J.-S. Bach, pour violon seul. — L. L.

24 février. — Le *Couronnement de Poppée*, de Monteverdi, est une œuvre beaucoup plus variée et vivante que l'*Orfeo*, dont la noblesse ne va pas sans quelque monotonie. Ici l'on touche par endroits à l'opéra comique de Pergolèse, et ailleurs, quand l'orchestre peint, en quelques notes, le lever du soleil ou l'approche de Néron, aux œuvres modernes les plus raffinées, telles que le *Convive de pierre* de Dargomyjsky, ou même *Pelléas*. Le rôle de Poppée, d'une grâce caressante et perfide, est fort bien tracé. Néron semble plus faible, et d'une galanterie un peu banale, qui fait déjà prévoir les proches fadaïses du style italien. M^{lle} M. Legrand (Poppée) et M. Gébelin (Sénèque) sont excellents; le reste de l'interprétation est satisfaisant, et l'orchestre, dirigé par M. V. d'Indy, est intelligent et précis. — L. L.

ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES. — 16 février. — Dans cette salle des conférences de l'Ecole des Hautes Etudes sociales, où les plus autorisés de nos maîtres et de nos critiques nous ont habitués à entendre de savantes causeries sur la musique, nous avons assisté, le 16 février, à une conférence remarquable faite par M. F. de Lacerda sur *les Symphonies de Haydn*. Par son exposition vigoureuse et nette d'idées aussi claires que neuves, par la profondeur de son analyse musicale, M. de Lacerda, dans une langue qui n'est pas la sienne, a su captiver pendant près de deux heures l'attention recueillie d'un auditoire d'élite. C'est un trop court résumé de cette conférence (1) que nous voulons donner aux lecteurs de la *Revue musicale*.

En premier lieu, M. de Lacerda explique qu'il aurait voulu étudier les caractéristiques respectives de l'art symphonique et de l'art dramatique en ramenant ces deux arts à un seul et même principe, contrairement à l'opinion généralement répandue de leur diversité. Mais le temps et l'occasion lui faisant défaut, et « une étude aussi étendue ne devant point être abordée du moment où elle ne peut se faire avec suite et méthode », il se borne à analyser une seule symphonie de Haydn, l'une des plus belles et des plus fortement empreintes de son génie. C'est à regret que nous nous voyons obligé de faire un résumé plutôt que des citations complètes des paroles de l'érudit conférencier : « Cette œuvre, qui porte le numéro 19 dans la collection manuscrite du Conservatoire, qui a été éditée par Boke et Bock sous le n^o 1, par Sieber sous le n^o 51, par Breitkopf et par Peters sous le n^o 2, doit être, selon Deldevez, le n^o 7 des 18 symphonies composées pour les concerts de Salomon, à Londres. Ces numéros étant contradictoires et par conséquent arbitraires, il devient impossible de fixer aujourd'hui l'ordre chronologique des 118 ou 125 symphonies de Haydn. D'autre part la forme, le style et l'orchestration ne suffisent pas à nous guider.

« 1^o La forme est à peu près constante, et si l'on peut dire des premières

(1) Elle devait, à l'origine, faire partie d'une série d'études sur l'*Art symphonique* et l'*Art dramatique*.

symphonies que le premier thème, transposé, occupe — à défaut d'une idée nouvelle — la place du second, cela est également vrai pour quelques-unes des symphonies postérieures. N'oublions pas que Haydn a écrit ses *Sonates d'orchestre* à une époque de transformation, de transition, de recherche, et qu'il faut par conséquent lui reconnaître un droit d'hésitation.

« 2° Le style a été assez tôt acquis et fixé par le Maître ; — je ne crois pas que l'on puisse découvrir trois manières dans son œuvre immense.

« 3° L'*instrumentation* et l'*orchestration*, en pleine évolution, ont obéi évidemment à des besoins d'exécution et ont dû subir des modifications et des retouches fréquentes, selon la coutume du temps. La première symphonie de Haydn date probablement de 1759. Celle que nous allons analyser (l'une des symphonies de Londres) doit être de 1791 ou 1792. Trente-trois ans la séparent de la première, et cependant nous voyons que Haydn y emploie encore comme second thème une transposition, légèrement modifiée, du premier ».

Ici, M. de Lacerda, toujours secondé par son excellent petit orchestre — qui lui fournit l'exemple prompt et vivant de ce qu'il veut démontrer — nous trace, au tableau, le plan classique de la *sonate d'orchestre* (celui que Haydn a suivi presque toujours et que Beethoven a conservé, tout en l'agrandissant considérablement), ainsi que le schéma d'une *forme sonate*, avec ses thèmes et conduits, ses développements, codas, etc.

« Haydn ne fut pas l'*inventeur* de la symphonie, mais il l'affranchit considérablement et de la *forme Suite*, et de la lourdeur de la *basse continue* et de l'*imitation*, nécessairement bornée, de la polyphonie vocale ; il l'a parée, enrichie de formes mélodiques *instrumentales* plus libres, plus élégantes ; et il a employé les tonalités avec un sentiment juste de la couleur. Il a rompu, en définitive, avec les simples *transcriptions instrumentales* de la sonate, en combinant les timbres, en profitant de la *tendance expressive*, de l'*apport sonore* et de l'*aptitude technique* de chaque instrument. Haydn conduit directement à Beethoven. »

M. de Lacerda démontre comment, au point de vue orchestral, les symphonies de Haydn peuvent se diviser en cinq groupes, selon le nombre des parties instrumentales qui varie de 8 à 17. L'espace nous manque pour transcrire ces considérations intéressantes. Il s'élève ensuite contre l'opinion trop répandue, que Haydn employait timidement ses forces orchestrales. « L'on pourrait citer des centaines d'exemples de sa hardiesse. Il demande à ses instruments presque le maximum de leur étendue, les redouble, les divise sans crainte et leur confie à tous, et particulièrement au quatuor, des dessins chargés, d'exécution difficile et même périlleuse. La symphonie en question comporte 17 parties d'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales et le quatuor (où les basses se trouvent, parfois, divisées). C'est l'orchestre ordinaire de Beethoven. Elle se divise en quatre mouvements précédés d'un court « adagio », vestige de la *Suite*, que Beethoven lui-même a employé dans plusieurs de ses sonates et symphonies. Ses *assises tonales* obéissent à la règle générale, c'est-à-dire que ses quatre mouvements sont construits sur des tons très voisins, ayant entre eux, parfois, les rapports d'une cadence harmonique. »

Arrivé à ce point de sa conférence, M. de Lacerda s'est mis à l'illustrer en faisant exécuter le 1^{er} mouvement par son orchestre d'amateurs qu'il dirige avec la sûreté qu'on lui connaît. Traitant ensuite du développement (illustré également par l'orchestre), il nous fait voir que « Haydn *fragmente* un thème avec la plus adroite justesse, *module* avec une grande aisance, sait fixer ses courts repos sur les tonalités les plus sympathiques. Il fait souvent éclore une phrase nouvelle (quelquefois la plus belle de toutes !) au milieu même du développement, et cependant, ni la ligne générale ni l'harmonie de construction n'é-

tant détruites, on en garde l'impression d'un excès de richesse mélodique. L'œuvre de Haydn est presque généralement considérée comme portant le cachet d'une « *pure idéalité enfantine* ». Mais quoiqu'il s'attarde souvent à des épisodes extrêmement innocents, il révèle fréquemment une profondeur d'émotion et une puissance que nous ne retrouvons que chez Beethoven. A la beauté géométrique et architecturale que voient seule chez Haydn les partisans de la *musique pure*, s'allient selon moi, dit M. de Lacerda, la puissance dramatique et la passion. M. de Lacerda voit dans le besoin qu'avait Haydn d'exciter ses facultés créatrices par « un petit roman, une aventure, une histoire d'amour », l'une des preuves de la connexité des genres symphonique et dramatique. Il espère (et nous aussi) que l'étude de cette connexité se poursuivra l'hiver prochain. Il a foi dans ce genre de travail et conserve le ferme espoir que, lorsque l'amateur se décidera à faire pour l'orchestre ce qu'il fait déjà pour le quatuor, en suivant une méthode simple, sincère et sérieuse, alors la colossale œuvre symphonique de Haydn commencera, enfin, à être connue.

Pour clore cette intéressante séance, M. de Lacerda a conduit la symphonie analysée, intégralement, et ce faisant il a montré sur quelle base solide de savoir technique et de vérité artistique se fondent ses appréciations. Ceux-là seuls qui sont en passe de devenir des maîtres peuvent donner de telles preuves de maîtrise.

I. C.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 18 février. — M. R. Vinès donne l'interprétation la plus nerveuse et la plus sagement énergique aux deux nouvelles pièces de piano de Debussy, *Masques* et *l'Ile joyeuse*.

— A signaler parmi les concerts les plus intéressants de la dernière quinzaine : ceux de M. Jules Marneff, l'excellent violoncelliste des Concerts Chevillard (*Trios* de Beethoven, *Concerto* de Lalo), de M^{me} Wanda Landowska (*Voltes et Valses*), de M^{lle} Bl. Selva (Bach, Rameau, Scarlatti), et le concert d'inauguration donné le 25 février à la galerie Serrurier, où l'on exécuta le *Prélude et fugue* d'A. Groz et le *Trio* d'A. Roussel (M^{lle} M. Dron, MM. Parent et Fournier).

— Le samedi 11 mars, à 9 heures, aura lieu, 14, rue de Trévise, le concert d'inauguration de la Société J.-S. Bach, dont le directeur-fondateur est M. Gustave Bret, l'organiste de grand talent dont les concerts, consacrés à l'œuvre de Franck, ont tant de succès en ce moment même à la *Schola*. Au programme la cantate *Die Elenden sollen essen*.

Informations.

Lille. — Par arrêté du 7 février 1905 du préfet de Lille, M. Ott Edouard est nommé professeur de solfège (classe spéciale des chanteurs et des instrumentistes à vent) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, de cette ville.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral du 15 février, M. Bresson Louis, premier basson au Grand-Théâtre municipal, est nommé chargé du cours de hautbois et de basson à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier.

Le Gérant : A. REBECQ.