

REVUE MUSICALE

UNE LETTRE DE CHERUBINI

N° 6 (cinquième année)

15 Mars

1905.



CHERUBINI

(1760-1842)

Directeur du Conservatoire de 1821 à 1842.

UNE LETTRE DE CHERUBINI.

La collection d'autographes du Musée Dobrée à Nantes contient un important autographe de Cherubini. C'est une lettre que le musicien adressa à Mélesville (1), un des deux auteurs du livret d'*Ali-Baba*, trois ans avant la représentation de cet ouvrage à l'Opéra ; elle est datée de Paris, 13 juillet 1830, comprend 2 pages 1/2 in-4°, et porte le n° 200 du catalogue provisoire de la collection Dobrée ; nous la transcrivons ci-après :

Paris, ce 13 juillet 1830.

Monsieur,

Une foule d'occupations occasionnées par la cérémonie de Notre-Dame, qui a eu lieu dimanche (2), ainsi que les services particuliers à la Chapelle du Roi m'ont empêché de répondre plus tôt à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser le 8 du courant. Veuillez excuser ce retard qui (sic) n'a pas dépendu de moi d'abréger ; après ce préambule j'entre en matière.

Vous connaissez, Monsieur, toutes les raisons que je vous ai exposées il y (sic) déjà quelque tems, qui ont motivé la suspension apportée à la composition entière de la musique d'Ali-Baba ; il est donc inutile de vous les rappeler ici ; permettez-moi cependant d'ajouter à cela que dans le mauvais état où était le théâtre de l'Opéra-Comique depuis plus d'un an, relativement à l'administration, aux acteurs, aux chœurs et à l'orchestre, et surtout à l'égard de celui où cet établissement se trouve en ce moment, il est heureux qu'Ali-Baba n'ait pas encore été donné, car dans le cas contraire, combien cet ouvrage aurait-il été déjà massacré et enfin pendu au croc par la circonstance actuelle. Ainsi un succès en espérance me semble préférable à celui qu'on aurait obtenu par le passé qui, vraisemblablement, serait usé, sinon oublié maintenant. Mais pour fonder quelque espérance pour l'avenir, il faut indispensablement, le mérite de l'ouvrage à part, être sûr des élémens qui en constitueront l'exécution dans tous ses rapports, afin d'obtenir un résultat tel qu'on le désire. Pour atteindre ce but ni de votre volonté ni de la mienne, et dans l'hypothèse que l'Opéra-Comique rouvre au mois d'octobre, ce que je doute (sic), qui peut assurer qu'à cette époque on aura de bons acteurs, si l'on ne s'arrange pas avec même le petit nombre des meilleurs d'à présent, parmi lesquels je n'en sais aucun qui soit capable de remplir le Rôle d'Ali-Baba. Prenons bien garde à ce que nous risquerions par trop de précipitation. Pour vous, Monsieur, et pour Monsieur Scribe qui avez du talent, qui êtes jeunes et habitués aux succès, si vous éprouvez par hasard quelque échec, celui-ci est immédiatement réparé ; mais quant à moi qui suis vieux, ma position est bien

(1) Mélesville est le pseudonyme de Duveyrier (Anne Honoré-Joseph), fécond auteur dramatique qui, soit seul, soit en collaboration avec Scribe, Boirie, Merle, Roger de Beauvoir, Charles Duveyrier son frère, Paul Vermont, Carmouche et Bayard, a donné plus de 300 pièces. Signalons parmi ses livrets, outre *Ali-Baba*, *Zampa* (1831) et le *Chalet* (1834).

(2) Il s'agit ici du *Te Deum* chanté à l'occasion de la prise d'Alger. Il eut lieu le dimanche 11 juillet 1830 à Notre-Dame, en présence du roi, de la cour et des hauts dignitaires de l'Etat.

différente de la vôtre. Si Ali-Baba ne réussissait pas, soit par ma faute ou par celle de la faiblesse des acteurs, des choristes et de l'orchestre, quel serait après cela mon recours, puisque cet opéra sera le dernier ouvrage dramatique que je composerai, et que si j'en donne d'autres, ce ne seront que de mes anciens opéras que je remettrai au théâtre, si l'occasion s'en présente.

D'après tout ce que j'ai eu l'avantage de vous exposer, je vous prierai, soit en quelque sorte dans votre intérêt, mais surtout dans celui qui se rapporte à ma position, de vouloir bien ne me presser d'achever la musique d'Ali-Baba, que lorsque nous serons assurés des moyens d'exécution que le théâtre de l'Opéra-Comique possèdera à l'époque où les affaires désastreuses dans lesquelles il se trouve actuellement seront définitivement et complètement arrangées.

Mais si toutefois vous croyez ne pouvoir temporiser davantage, en raison de la crainte que vous m'avez manifestée que d'autres auteurs pourraient s'emparer du sujet d'Ali-Baba, je ne puis que vous dire, quoique avec le plus sincère et vif regret, que dans ce cas vous, Monsieur, d'accord avec M. Scribe le jugeant nécessaire à votre tranquillité, vous serez les maîtres de me retirer votre ouvrage pour le confier à quelque jeune compositeur expéditif, qui n'aurait les mêmes sujets de crainte que moi, ni la même responsabilité pour sa réputation que j'en ai pour la mienne. Je profite aussi de cette circonstance pour vous prier à mon tour de présenter mes hommages respectueux à Madame Mélesville, et mille complimens à celle-ci ainsi qu'à vous de la part de M^{me} Cherubini. Les dernières lettres de M^{lle} Rosellini nous indiquaient qu'elle se portait aussi bien que possible, vu son état.

Agréez, Monsieur, je vous prie, la nouvelle assurance de ma considération distinguée, et de tous les sentimens que vous savez si bien inspirer.

Votre très humble et très obéissant serviteur.

L. CHERUBINI.

La suscription porte :

Monsieur,

*Monsieur Mélesville, chez M. Scribe
à Montalais près et par Meudon
près Paris.*

La lettre qui précède laisse percer les craintes qu'éprouvait Cherubini à la pensée qu'*Ali-Baba* pût être représenté à l'Opéra-Comique, dont la situation n'était alors rien moins que favorable. Depuis le 20 avril 1829, cet établissement avait quitté la rue Feydeau, dont la salle menaçait ruine, pour s'installer au théâtre Ventadour, installation qui mécontenta tout le monde et qui inaugura la période vraiment désastreuse à laquelle Cherubini fait allusion. Au moment où il écrivait la lettre ci-dessus, le directeur Ducis venait de résigner ses fonctions (15 juin 1830), et la révolution de Juillet, toute proche, allait provoquer la fermeture du théâtre. En vain Singier, Lubbert et Laurent essayèrent-ils de remettre l'entreprise à flot ; la salle Ventadour devait être fatale à l'Opéra-Comique (1).

(1) Voir le livre de MM. Soubies et Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique* (1892-1893) — première partie. — Ce fut, cependant, à cette époque que l'Opéra-Comique enregistra deux grands succès, *Fra Diavolo* (1830) et *Zampa* (1831).

Ali-Baba ou les Quarante Voleurs, opéra en 4 actes et prologue, fut représenté à l'Opéra le 22 juillet 1833. Les interprètes étaient : Nourrit (Nadir), Dabadie (Ourskan), Levasseur (Ali-Baba), Prévost (Aboul-Assan), F. Prévôt (Phaor), Massol (Calaf), Dérivis (Thamar), M^{me} Damoreau (Délie), M^{lle} C. Falcon (Morgiane).

La presse montra quelque sévérité à l'égard du livret, et Jules Janin plaisanta agréablement sur « l'épicier Ali-Baba » (1). Il convient cependant de reconnaître que Mélesville et Scribe écrivirent *Ali-Baba* afin de fournir à Cherubini l'occasion de faire ressortir, dans des conditions de sujet analogues, des morceaux qu'il avait composés près de quarante ans auparavant pour une mauvaise pièce orientale gardée en portefeuille et intitulée *Koukourgi* (2). Le musicien ne conserva, du reste, que quelques fragments de son ancien ouvrage, et *Ali-Baba* fut construit, en majeure partie, avec des matériaux neufs. On en goûta fort l'Ouverture, la mélancolique Romance chantée par Nourrit dans le Prologue, le Quatuor bouffe du 1^{er} acte, le Duo de Nourrit et de Levasseur au III^e, ainsi que le célèbre « Trio des Dormeurs » (3). Ce fut la dernière œuvre lyrique de Cherubini.

L. DE LA LAURENCIE.

(1) *Les Débats*, 24 juillet 1833.

(2) *Revue musicale* du 27 juillet 1833, n^o 26, p. 203.

(3) Ibid. Voir aussi Denne-Baron, *Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art* Paris, 1862, pp. 46, 47.



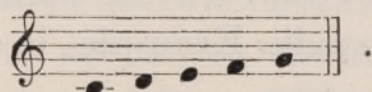
COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

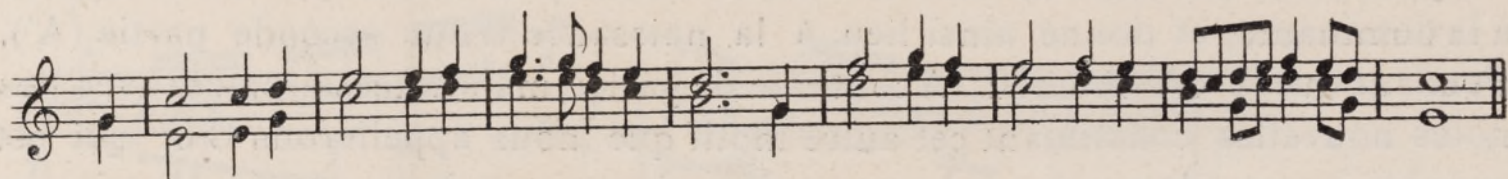
V. — L'ORGANISATION DES IMAGES (*suite*).

Cours du lundi. — Résumé.

En étudiant la genèse formelle de la musique, nous n'avons parlé jusqu'ici que de la manière dont on peut traiter un motif dans *une* partie ; mais la composition musicale est l'art des expressions simultanées et non pas seulement successives. Elle n'a certainement pas eu ce caractère dès l'origine. On peut dire cependant que, le jour où on s'est aperçu que deux, trois et quatre voix pouvaient chanter en même temps, sans dire la même mélodie (ou la même partie de mélodie), et s'accorder néanmoins pour produire un effet harmonieux, ce jour-là le pas décisif a été fait. (De même pour le drame antique, quand le dialogue a été créé.) Voyons donc comment on a pu passer de l'unité à la pluralité des éléments employés et arriver à une véritable *construction*. Notre point de départ est toujours :

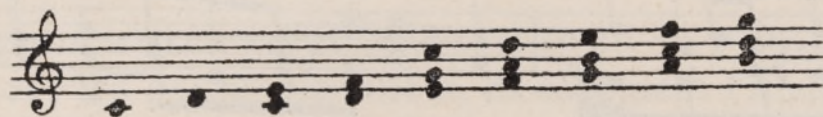


Le moyen le plus simple est de donner d'abord un accompagnement au thème choisi. Pour la détermination exacte de cette basse, intervient aujourd'hui la théorie de la consonance et de la dissonance. Nous l'exposerons plus tard ; nous essayons ici de nous replacer dans l'état d'esprit de ceux qui, par tâtonnements et par étapes, sont arrivés à constituer les formes de la composition ; et nous indiquons comment, suivant les sollicitations de leur curiosité ou les progrès de leur expérience, ils ont fait de fécondes découvertes. D'ailleurs, point n'est besoin d'une doctrine pour accompagner convenablement un air simple. D'instinct, le chanteur populaire comprend qu'il faut donner comme basse à une note mélodique une note tirée de l'accord parfait dont cette note mélodique fait partie. Il trouvera quelque chose comme ceci :

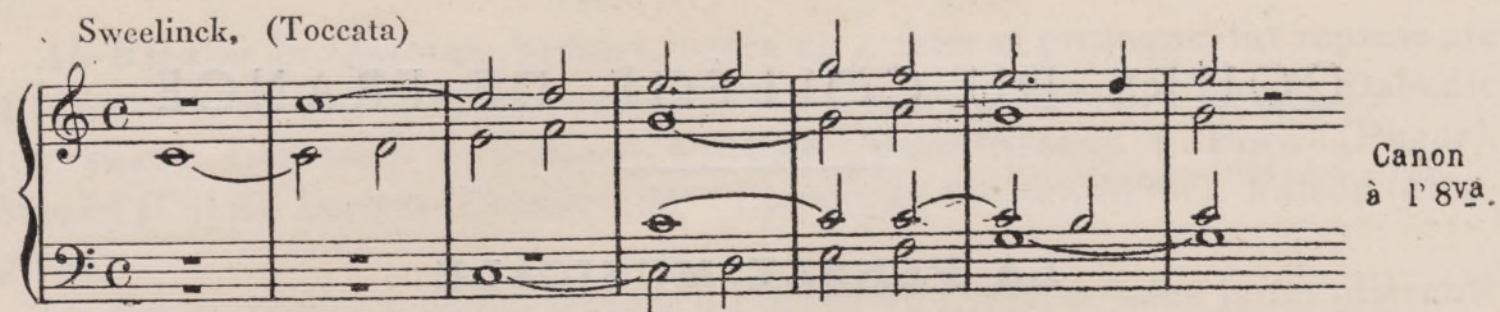


S'il s'agit d'une composition instrumentale, et non vocale, l'accompagnement pourra être diversifié indéfiniment, comme la mélodie elle-même (v. les 62 Variations de Hændel, chacone en sol \sharp majeur, dont nous avons déjà parlé, ou celles de Beethoven sur le motif de valse donné par Diabelli).

2^o Une analyse un peu attentive montre que notre thème peut *se servir à lui-même d'accompagnement* :

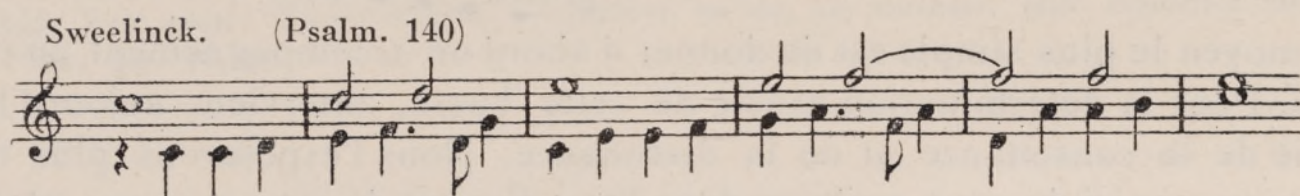


Tel, encore, ce début d'une pièce de Sweelinck (commencement du xvii^e siècle) que je me borne à transposer de *sol* en *ut* :



Imaginez une personne cheminant près d'une eau très transparente et toujours suivie de sa propre image qui lui servirait de compagnon de route. Il y a même ici une tentative évidente pour reproduire à la main gauche le dédoublement qui se fait à la main droite et créer ainsi un ensemble à quatre parties, symétriques deux à deux. Cette combinaison peut-elle conduire bien loin? La pratique seule en montrera les difficultés; mais une forme nouvelle est créée : celle du *canon*. (Au lieu de le réaliser à l'octave, on peut le prendre à la *tierce*, à la *douzième*, etc...) Une expérience assez longue a montré que cette forme était susceptible des plus ingénieux traitements. Nanini (pour ne pas citer d'autre exemple), un des célèbres compositeurs de l'Ecole romaine au xvi^e siècle, écrivit 150 contre-points et canons, de 2 à 11 voix, sur un chant unique, un *cantus firmus* de Festa. Il y a des canons susceptibles de plus de mille solutions.

Dans le canon, on peut donner à une quelconque des parties un mouvement plus lent ou plus rapide. Exemple, le début de cette autre pièce de Sweelinck :



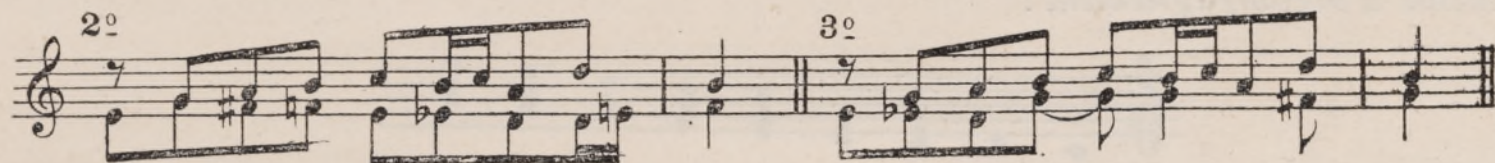
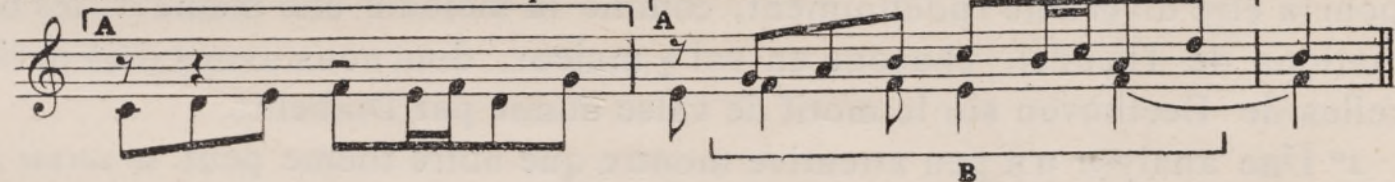
C'est le lièvre et la tortue, partis à peu près ensemble cette fois et arrivant tous deux au but, mais avec des allures différentes, ce qui permet au plus agile de revenir au point de départ, de recommencer certaines étapes, et de faire en route un peu d'école buissonnière.

3^o Notre thème, tel quel ou transposé, peut s'associer à un autre motif.

1^{er} groupe de combinaisons :

Après avoir été entendu dans la tonalité donnée, le thème (A) est transposé à la dominante, et donne ainsi lieu à la naissance d'une seconde partie (A'). Pendant que A' est entendu, A continue de parler, mais nécessairement avec des notes nouvelles constituant cet autre motif que nous appellerons B et qui est variable, comme le montrent les exemples suivants que j'emprunte à Marx :

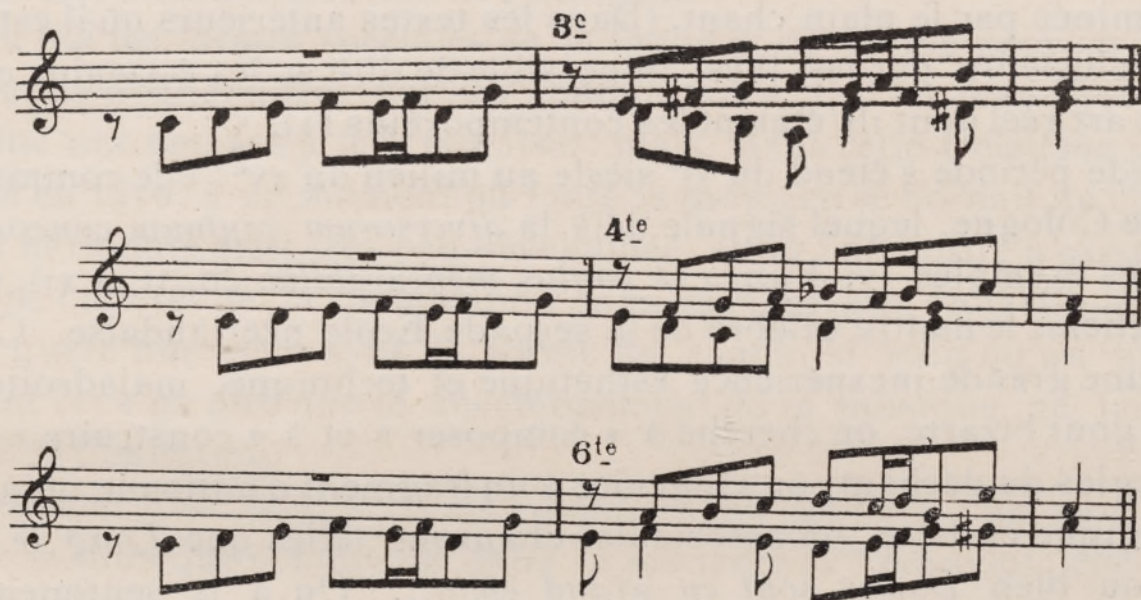
1^o Mesure commune aux 3 exemples.



2^e groupe de combinaisons :

Au lieu d'être transposé invariablement à la dominante, notre motif peut être

transposé à la sous-dominante (fa \sharp), à la sus-dominante (la \sharp), ou à la tierce ; ce qui, chaque fois, amène un changement du nouveau motif (B) et produit une conclusion tonale différente :



Si, d'après le principe suivi par Sweelinck dans la *Toccata* citée plus haut, nous recommençons deux fois une opération de ce genre dans un quatuor vocal, d'abord avec le soprano et l'alto (voix des femmes), ensuite avec le ténor et la basse (voix des hommes) ; si, en second lieu, nous transportons le résultat obtenu sur les claviers de l'orgue ou du piano, nous aurons un ensemble qui n'est autre qu'une exposition de fugue, avec son thème *conducteur* (A), sa *réponse* (A'), son *contre-sujet* (B). Le dernier terme où nous conduit l'analyse et le traitement de notre thème, c'est donc l'admirable pièce que J.-S. Bach a placée en tête de son *Clavecin bien tempéré* :



II

Les analyses que nous venons de faire marquent les principales « époques » de la musique, et, pour les points essentiels, en résument l'histoire. Nous pouvons, en effet, reprendre toutes ces observations dans le même ordre, et les appuyer, non plus sur des exemples mélodiques, mais sur des dates.

Les premiers documents que nous possédons nous font connaître d'abord une

musique purement monodique, absolument étrangère aux superpositions de thèmes et aux « constructions ». C'est une période qu'il n'est guère possible d'enfermer dans des dates précises, mais qui s'étend jusqu'au ^x^e siècle environ; elle est dominée par le plain chant. (Dans les textes antérieurs où il est question de chant à plusieurs parties, il est impossible de dire si les écrivains entendent parler d'un art réel dont ils étaient les contemporains (1).

La seconde période s'étend du ^x^e siècle au milieu du ^{xv}^e; elle commence avec Francon de Cologne, lequel signale déjà la *diversorum cantuum concordantia* et en donne des exemples (v. *Musica et cantus mensurabilis*, ch. II et XI), et va jusqu'à Ockeghem, le maître célèbre de la seconde École néerlandaise. C'est alors que, avec une grande inexpérience esthétique et technique, maladroitement, et suivant un goût bizarre, on cherche à « composer » et à « construire » : on pratique les règles du déchant; on s'ingénie; à un fragment d'antienne ou à un autre chant liturgique en latin, on associe des chansons telles que *Long le rieu de la fontaine*, ou bien *Dames sont en grand émoi...* On a le sentiment que la grande loi de l'art musical, c'est l'imitation, la socialisation d'une idée, mais on ne sait pas conduire une imitation au delà de quelques mesures. Les musiciens ressemblent aux architectes de la fin du ^{xii}^e et du commencement du ^{xiii}^e siècle, pour lesquels se posent de difficiles problèmes de construction et qui n'arrivent à les résoudre qu'après des échecs répétés. Pérotin, organiste de Notre-Dame au ^{xii}^e siècle, arrivait déjà, dans une composition à deux voix, à faire passer d'une partie dans une autre (et *vice versa*) un thème de 4 mesures. Après lui, on multiplie les tentatives de ce genre; si on atteint le but, c'est partiellement, et, le plus souvent, aux dépens de la correction. Le canon *Summer is icumen in* (2) (^{xiiii}^e siècle), qu'admirent encore les historiens de l'art musical, est une exception splendide. Il n'y a pas encore de canon réel, indépendant. Au ^{xv}^e siècle, dans les écoles du Nord, de notables progrès sont réalisés. G. Dufay († 1432), qui appartient à la première École néerlandaise, arrive à pousser un canon jusqu'à la 9^e mesure; c'est le premier des compositeurs que j'appellerai *spéculatifs*; avec conscience et réflexion, il s'applique à l'écriture canonique, et obtient des résultats qui ont rendu possible l'éclat de la seconde École néerlandaise, qu'on peut faire commencer en 1450 avec Ockeghem, élève de Dufay.

A partir de 1450, avec des praticiens tels que Ockeghem, Josquin des Prés, Larue, Brumel, Févin, etc..., nous voyons cultivé avec outrance cet art de la construction musicale systématique dont j'ai essayé de donner une idée élémentaire, et qui, après avoir été poussé très loin par les Néerlandais jusque vers 1525,

(1) Voici, au sujet de l'harmonie, quelques textes antérieurs au ^x^e siècle. Le premier qui, au moyen âge, ait parlé d'harmonie, est Isidore de Séville (vii^e siècle: « Harmonica (musica) est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio ». Aurélien de Réomé (ix^e s.): « In harmonica (musica) quidem consideratio manet sonorum: uti scilicet graves soni acutis congruenter copulati compagem efficiant vocum. » Remi d'Auxerre (id.): « Harmonia est consonantia et coadunatio vocum. » Reginon l'abbé de Prüm en 892: « Conventus est similium vocum adunata societas: succensus vero est varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo. » Enfin, l'auteur de la *Musica enchiriadis*: « Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio. »

(2) Sur cette pièce étonnante, découverte par Hawkins dans un ms. du British Museum, v. Forkel (*Geschichte der Musik*, II, p. 490, 492 et suiv., Kiesewetter (*Verdienste d. Niederl., Beilagen*, p. 12), Ambros (*Gesch. d. Mus.*, II, p. 473 et III, p. 440), de Coussemaker (*L'art harmonique aux ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles*, p. 72), Grove (*Dictionary of Music*, à l'article spécial *Summer is icumen in*) et la récente *Oxford's history of Music*, qui consacre à ce sujet une excellente étude.

passé ensuite en France et en Italie, pour être modéré, restreint, assagi, délivré d'un excès de pédantisme, par la série des grands maîtres du xvi^e siècle dont les derniers furent Gabrieli et Palestrina.

Aujourd'hui les formes spéciales de la fugue et du canon peuvent être considérées comme abandonnées par les compositeurs, qui les regarderaient volontiers comme une entrave à leur fantaisie : mais, dans cette troisième période qui commence en 1450, à un moment où toute la musique se bornait au chant *a cappella*, où l'harmonie était très peu développée, et où l'orchestre n'existait pas on mettait tout l'intérêt de la composition dans sa structure scolastique, et on ne concevait guère une pièce sans la forme du canon, si bien qu'un historien du contrepoint (1) a pu dire que le développement de la musique ne faisait qu'un avec celui de l'imitation.

Pour résumer tout cela, je dirais volontiers, en parodiant un mot célèbre de Leibnitz : la musique sommeille dans la monodie (1^{re} période) ; elle rêve dans les essais qui vont du xii^e siècle à 1450 ; elle se réveille et prend son essor avec les maîtres du contrepoint qui ont illustré l'Ecole néerlandaise à partir de 1450.

C'est dans l'organisation d'un *ensemble*, dans les symétries et les contrastes qu'il y dispose, dans les imitations et les oppositions, l'enchaînement des parties, les coupes du développement, le *ponere totum*, en un mot, que consiste l'art du musicien. On écoute une symphonie (je prends ce mot dans son sens le plus large) comme on lit un livre : depuis la première mesure jusqu'à la dernière, il y a un intérêt qui tient l'esprit en éveil : intérêt qui peut faiblir ou croître à certains moments, mais dont on saisit les causes immédiates et qu'on rattache à des données précises. Il y a cependant cette différence, qu'un livre peut avoir une très haute valeur, sans être systématiquement construit ; une histoire, par exemple (et surtout une histoire objectivement conçue), si elle s'étend à une période assez grande de la civilisation, peut se borner à indiquer des *successions* de faits ; il semble même que la matière de ses récits lui impose une certaine incohérence. Il y a des mémoires, des livres de « Maximes », des romans, dont les parties ne sont pas liées et coordonnées d'après un plan rigoureux, et qui peuvent être des chefs-d'œuvre. En musique, rien de semblable. Si une symphonie n'est pas *construite*, elle n'existe pas. C'est pour cela qu'on a comparé la musique à l'architecture. Dans aucune école musicale, et dans aucun genre (si on excepte la rhapsodie, qui est une juxtaposition de motifs non développés) il n'y a d'œuvre un peu sérieuse qui ne soit soumise à cette loi, pas plus qu'il n'y a d'édifice qui ne soit autre chose qu'une superposition de pierres. L'œuvre musicale est, par essence, une « composition ». Le plan a une telle importance, que l'établir, c'est presque faire une bonne partie de l'œuvre elle-même.

III

Dirons-nous donc que cette sorte d'architecture sonore à la notion de laquelle nous sommes arrivés, et qui a été poussée si loin aux xv^e et xvi^e siècles, représente la musique parvenue à son point de maturité ?

(1) Otto Klauwell, *Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Leipzig. Kahnt, sine d., p. 1.)

Nullement ; et notre analyse doit parcourir une autre étape.

Nous avons vu les exercices qui, en créant la langue des sons, en l'assouplissant, en la dotant de ressources très riches, ont préparé la pensée musicale et l'ont rendue possible, mais nous n'avons encore cette pensée qu'à l'état embryonnaire. On peut faire des canons de tout genre, des fugues, des constructions vocales ou instrumentales très savantes, sans arriver à produire chez l'auditeur cette émotion spéciale et profonde, ce trouble intime de l'être moral tout entier qui est comme le signe auquel on reconnaît la vraie musique. Les praticiens de la Renaissance ont surtout créé des cadres : l'œuvre des grands maîtres du XVIII^e siècle a été les remplir. Avec quoi l'ont-ils fait ?

Quelques analogies vont nous éclairer.

Dans l'histoire de la poésie française, nous constatons ceci : avant le XVII^e siècle, et les derniers grands poètes de l'âge précédent qui l'annoncent, il y a des écrivains qui créent des combinaisons de rimes, de vers et de strophes extrêmement subtiles ; mais ce qu'ils fondent surtout, c'est l'art de la versification ; ce qu'ils créent, c'est un instrument, et rien de plus ; après eux, viennent les vrais grands poètes, les Corneille, les Molière, les Racine, qui, profitant de cette œuvre d'assouplissement et d'adaptation, se servent de la langue, non plus pour des jeux d'esprit, des badinages ou des prouesses de grammairiens, mais pour exprimer des idées très hautes et des sentiments humains. — Dans l'histoire de l'éloquence, la loi est la même : chez les anciens, paraissent d'abord les rhéteurs qui trouvent la période et apprennent à la construire avec d'ingénieuses symétries ; puis paraît un Démosthène, qui, dans ce cadre verbal, introduit le mouvement, la flamme, la vie. Chez les modernes, les Balzac et les Voiture préparent Bossuet.

En musique, s'est passé quelque chose de semblable.

Aux contrepontistes dont j'ai parlé, dont l'âge d'or commence avec Ockeghem, et dont Bach, placé sur la limite de deux mondes, est le dernier représentant, succèdent les compositeurs modernes qui profitent de tout le savoir technique transmis par leurs devanciers ; par suite d'une longue accoutumance, ils portent avec une aisance parfaite le poids des règles fixées par les praticiens, et ils ont le droit d'oublier la grammaire ou de ne plus s'y absorber, parce qu'ils la connaissent parfaitement. Leur intelligence s'est familiarisée avec la langue des sons ; elle en fait, à cause de son immatérielle fluidité, un mode d'expression qui lui est plus commode et plus adéquat que les autres ; elle s'y met tout entière, car l'esprit ne subit pas ses moyens d'expression ; il les crée. En un mot, elle y introduit la PENSÉE. Par là, je le répète, je n'entends ni une synthèse de concepts qu'on pourrait représenter par des mots, ni une sorte de logique abstraite comme les mathématiques supérieures, mais la plus fine substance de la vie morale, ce qu'il y a de plus humain, de plus profond ou de plus délicat dans le sentiment, et ce qu'il y a de plus élevé dans la raison. Bach est déjà, comme l'a dit Philipp Spitta, « le maître de la libre fantaisie » ; si nous voulons mesurer la distance qui sépare un contrepontiste néerlandais d'un symphoniste moderne — distance que je comparerai à celle que Kant établissait entre les deux degrés de la raison : *Verstand* et *Vernunft*, — nous n'avons qu'à nous rappeler cette parole célèbre de Beethoven : « La musique est une sagesse plus haute que la philosophie et la théologie » ; ou cette opinion de Schumann, qui, dans ses *Notes théâtrales*, juge ainsi l'*Euryanthe* de Weber : « C'est du sang

de son cœur, cela, et du plus noble qu'il eût ; cet opéra lui a coûté un peu de sa vie. » Le même Schumann écrivait à sa fiancée ces lignes curieuses : « J'ai remarqué qu'il n'y avait jamais plus d'ailes à ma fantaisie que les jours où mon âme est tendue par le désir... Ces jours derniers, où j'attendais ta lettre, j'ai composé des livres pleins. En ce moment, je voudrais éclater de musique. » Comme nous le voyons ici, le sentiment et la raison, la passion et la sagesse viennent remplir les cadres qu'on leur a préparés.

Autre évolution. La Musique, d'abord *ancilla vitæ*, devient peu à peu un art désintéressé en passant du concret à l'abstrait, du particulier au général. Cette évolution ne saurait nous étonner, car nous la retrouvons dans plusieurs autres domaines.

C'est celle du langage verbal. Le premier langage humain a été composé de cris instinctifs, gémissements de la douleur et de la faim, grognements de la colère, appels de chasseurs dans les forêts, etc... Songeons un instant au chemin qu'il a fallu parcourir pour arriver au style d'un Descartes ou d'un Voltaire ! Précisons davantage.

Les grammairiens qui ont étudié les langues primitives nous montrent que les mots appelés « substantifs » et ayant un sens abstrait, puisqu'ils expriment l'idée d'une substance commune à des individus de même espèce, ont été d'abord des adjectifs exprimant un caractère très apparent et sensible de l'individu. L'étymologie en fait foi. Ainsi, *χώρα*, substantif grec signifiant *la terre*, a été d'abord un adjectif dont le sens est *la sèche* (par opposition à la mer) (1). *θάλασσα*, *la mer*, signifie d'abord *l'agitée*, celle *qui bondit* (ἄλλω). *Animal* = celui qui respire ; *serpens*, celui qui rampe, etc... « Tous les substantifs sont des adjectifs en ce sens qu'ils désignent les objets par une de leurs qualités... Ils s'appliquaient donc proprement et originairement, non pas au genre réel et concret qu'ils désignent actuellement, mais à la *qualité* générique et abstraite, le fait de bondir, de respirer, de ramper...). A l'origine, le substantif ou le nom d'un objet désignant cet objet par une de ses qualités équivaut à cet égard à un adjectif (1). » Entre l'adjectif (vocable sensualiste) et le substantif (vocable abstrait), entre la langue d'Homère et celle de Platon ou d'Aristote, il y a la même distance qu'entre les chansons des trouvères et les fugues de Bach.

Même évolution dans les idées religieuses, qui, de la conception de divinités à peine différentes de l'homme, s'élèvent assez tard à la conception d'une Intelligence souveraine, le *Noûs* d'Anaxagore. Même évolution dans les idées morales. On a dit maintes fois avec raison que, dans l'*Iliade*, il n'y a que des passions, des marchés d'homme à homme, ou d'homme à dieu : l'idée abstraite du bien et du devoir n'apparaît que longtemps après. Elle est un fruit tardif de la réflexion et de la vie sociale. Même évolution dans la littérature, où les idées générales sont de date récente.

A ce motif intellectuel de l'évolution, s'ajoute un motif esthétique.

La musique n'est pas seulement une tendance vers la liberté créatrice absolue de la raison ; elle est aussi une tendance vers la beauté. A ce second point de vue, il y a, de l'utile vers le beau, un processus analogue à celui qui va de l'expression instinctive et réaliste du sentiment à l'expression abstraite, du

(1) Paul Regnaud, *Éléments de grammaire comparée du grec et du latin* (Paris, Colin, 1896), 2^e partie, p. 4. — Cf. Gustave Meyer, *Griechische Grammatik* (Leipzig, Breitkopf, 1886), p. 49.

cadre formel à la pensée qui le remplit et change sa valeur. Herbert Spencer, dans un de ses opuscules, a montré que souvent l'utile devient le beau, quand il cesse d'être l'utile. Ainsi, les cottes de mailles, les casques et les armes, qui jadis préservaient le corps contre les blessures, sont devenus dans la suite une parure pour des héros de roman ou pour des figurants d'opéra ; les châteaux crénelés qui protégeaient la vie des barons féodaux sont devenus des maisons de plaisance ; telle région, qui était jadis un terrain de chasse où l'homme primitif venait chercher de quoi vivre, est devenue un lieu d'agrément où l'on va se promener et ramasser des fleurs. Emerson (1) parle d'un coquillage de mer chez lequel les organes, qui, à une certaine époque, ont été la bouche, se trouvent, à une autre période de sa croissance, rejetés en arrière et deviennent des nœuds et des épines dont le coquillage est paré. Un phénomène d'ordre analogue apparaît dans l'histoire de la mélodie, qui, après avoir été vocale et unie à un texte littéraire en vue d'une fin déterminée, devient une mélodie instrumentale et *sans paroles*, n'ayant d'autre objet qu'elle-même.

De même, un exercice qui a été, à l'origine, composé de gestes et d'attitudes déterminées par le souci de la défensive et de l'offensive pratiques, a pu devenir un exercice d'hygiène et enfin d'élégance pure (l'escrime).

IV

Ce qui nous a conduits à nos conclusions, c'est l'étude du rythme. De l'analyse du rythme et de ses développements, nous sommes arrivés à la constatation de la pensée musicale pure, affranchie, souveraine maîtresse des formes sonores.

Pour que cette thèse soit exacte, il faut, malgré l'importance du facteur *temps* dans une évolution, que, dès l'origine, on voie clairement un indice, un germe qui fasse pressentir la direction dans laquelle la musique doit se développer (sans quoi la musique serait un simple accident) ; il faut que, dès le début, le rythme musical n'apparaisse pas comme étant *toujours* sous la dépendance absolue des paroles qui lui sont associées et qu'il manifeste une tendance vers le *fara da se*. Or cette tendance a été constatée à toutes les époques (2). L'antiquité gréco-romaine l'a reconnue avec Denys d'Halicarnasse (3), Longin (4), Quintilien (5), Marius Victorinus (6), Varron (7). Pour le moyen âge, le recueil de Gerbert (8) contient plus d'un texte significatif, et on trouvera dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins l'analyse des cas nombreux où le rythme des paroles disparaît ou s'efface devant celui de la cantilène. Pour ce qui regarde les non-civilisés, sur lesquels je dois insister davantage dans l'intérêt de ma démonstration, je citerai cette curieuse page de Grosse, tendant à montrer que

(1) Regnaud, *ibid.*

(2) Pour la période moderne, v. les faits cités dans mes *Rapports de la musique et de la poésie* p. 266 et suiv.

(3) *De compositione verborum*, édit. de Leipzig, 1774-77, t. V, p. 63.

(4) Dans Vincent, *Notices et extraits de manuscrits*, t. XVI, p. 160.

(5) *Inst. or.*, ix, 4.

(6) V. Putsch, col. 2481-2.

(7) Rapporté par Diomède (Putsch, col. 512).

(8) *Scriptores*, t. I, p. 67, 58 ; t. III, p. 41, etc.

chez eux ou certains d'entre eux, car il ne faut pas généraliser (et ce n'est nullement nécessaire ici) — la musique a une existence propre, distincte, organiquement, de la poésie : « Ce qui n'est pas pour diminuer notre étonnement, c'est d'apprendre que les chansons célèbres sont chantées par des tribus qui ne comprennent pas (le poème)... Il est évident que les auditeurs tiennent moins au fond des chansons qu'à leur forme. Il faut se rappeler que tout poète lyrique primitif est en même temps compositeur ; que toute poésie primitive est une chanson. Pour le poète, les paroles de la chanson peuvent bien avoir une signification indépendante ; pour les autres, elles n'ont de valeur que liées à une mélodie. Souvent, en effet, on sacrifie sans la moindre hésitation le sens d'une chanson à la forme... » Beaucoup d'Australiens, dit Eyre, ne peuvent vous dire ce que signifient leurs propres chansons, et je crois que les explications qu'ils donnent sont en général très incomplètes, car ils attribuent plus de valeur à la prosodie qu'à l'idée (littéraire). Un autre auteur écrit : « Dans toutes leurs chansons de Corrobori, ils répètent ou transportent les paroles pour varier ou observer le rythme ; leurs chansons deviennent incompréhensibles (Barlow) ». Il en est à peu près de même chez les Mincopies : ils s'efforcent avant tout, dit Man, d'observer la mesure ; *dans leurs chansons, tout, même le sens, est subordonné au rythme*. Ils prennent les plus grandes libertés, non seulement avec les mots, mais avec la syntaxe... Il arrive assez souvent que l'auteur d'une nouvelle chanson doit en expliquer le sens à ses auditeurs.

Parmi les chansons réunies par Boas chez les Esquimaux, il s'en trouve cinq dont le texte consiste uniquement en une répétition rythmique d'une interjection dépourvue de sens. *La conclusion s'impose donc que la lyrique primitive offre avant tout une signification musicale, et que le sens poétique reste parfois au second plan*, — ce qui nous suffit pour notre thèse.

En terminant cette leçon, je tiens à indiquer une objection que je me suis posée à moi-même et la manière dont je l'ai résolue.

En somme, ce qui nous fait croire à une « pensée musicale » — fine émanation du sentiment et de la raison indissolublement unis, — ce sont les œuvres de maîtres tels que Schumann et Bizet, Schubert et Weber, Beethoven et Mozart, Bach et Hændel... Si de tels musiciens n'avaient pas existé, nous ne dirions probablement pas qu'il est possible de « penser avec des sons », et que ce privilège est le *proprium* vraiment original de la musique. D'autre part, dès le début, j'ai annoncé que nous commencerions l'histoire de la musique au début même de la civilisation, bien au delà des Grecs, en nous rapprochant le plus possible des origines réelles.

Comment concilier ces deux façons de voir, puisqu'il ne saurait être question de pensée musicale chez les nègres de l'Afrique, les Australiens ou les Esquimaux ? Ne semble-t-il pas que nous péchions contre la règle essentielle de toute bonne méthode historique, en nous faisant d'abord une idée de l'art d'après les chefs-d'œuvre un peu exceptionnels qu'il a produits, et en voulant ensuite appliquer à toutes les périodes ce qui n'est peut-être vrai que d'une seule, — la dernière ?

Je pourrais d'abord répondre que, pour définir l'essence d'une chose qui se transforme, il faut peut-être la considérer dans son état de plein développement, et non à l'état embryonnaire. « Ta vraie nature n'est pas en toi, dit Nietzsche ; elle est infiniment au-dessus de toi. » (Malebranche disait, je crois, que pour bien observer et connaître l'homme, il faut *prendre un autre tour et regarder Dieu*.)

Mais cette philosophie profonde ne nous est pas nécessaire. Il nous suffit de dire que la musique a évolué et s'est développée comme la littérature. On ne niera pas l'existence d'une « pensée », dans les ouvrages de poésie ; et cependant on est obligé de reconnaître que les essais de poésie, chez les primitifs ou les sauvages, sont très éloignés des poèmes d'un Pindare, d'un Virgile ou d'un Lamartine. Il en est absolument de même pour la musique. Quand je serai en présence des manifestations musicales des Bochimans ou des Mincopes, je ne dirai pas : « c'est de la pensée », mais plutôt : « c'est *leur* pensée ».

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Théâtres et Concerts.



OPÉRA-COMIQUE. — 3 mars. — *L'Enfant-Roi*, comédie lyrique en 5 actes, paroles d'Emile Zola, musique d'Alfred Bruneau.

J'ai la plus profonde estime pour le caractère de M. Alfred Bruneau, artiste original, critique impartial et courtois. Sa dernière œuvre a été fort applaudie, et j'en suis heureux. Certes, *L'Enfant-Roi* est très au-dessus d'une *Muguette*, d'une *Titania*, d'une *Reine Fiammette*... C'est une « œuvre », qui se détache en relief

sur le fond banal du répertoire et des choses ressassées. A chaque page, le talent apparaît, supérieur, incontestable. J'ai pourtant quelque peine à louer dans toutes ses parties cette esthétique nouvelle, cette « ars nova », déjà si éloignée de R. Wagner !

On sait avec quelle piété touchante et intransigeante M. Bruneau s'est exclusivement voué aux livrets de son illustre ami, E. Zola. Un artiste sérieux doit avoir une foi. M. Bruneau en a une. Nous devons à cette foi le *Rêve*, *Messidor*, *l'Attaque du Moulin*, *l'Ouragan*... Au lieu de papillonner dans « tous les lieux communs de morale lubrique » dont s'est alimenté l'ancien opéra, M. Bruneau, sincère et droit, suit une voie nouvelle et va de l'avant, sans une concession aux vieilles routines. Le caractère « noble », le personnage à casque et à pourpoint d'autrefois sont-ils à regretter ? Je n'ai pour eux aucune superstition, mais, si on nous transporte en pleine vie ouvrière et populaire, je voudrais qu'on ne prêtât pas aux acteurs du drame un langage qui, dans la réalité, leur est vraiment très étranger !

Il s'agit de savoir si une mère sacrifiera à son mari un enfant qui n'est pas de lui, ou si elle lui restera acquise à jamais. Le mari qui, sur une dénonciation, avait cru l'épouse infidèle, finit par accepter l'enfant et pardonne une faute antérieure au mariage. L'enfant triomphe : il est Roi. La scène se passe dans une boulangerie, et, accessoirement, au jardin des Tuileries, au marché aux fleurs de la Madeleine... Soit. Une boulangère peut tenir à son fils autant qu'Androma-

que à Astyanax. Mais, — au nom même de l'esthétique réaliste, — je ne voudrais pas qu'on employât un langage comme celui-ci :

Mon François, mon Georget, la maison est joyeuse et prospère ! Paris s'éveille ; il faut que Paris ait du pain pour *la besogne géante de son enfantement* !

Ou bien encore :

Minuit, c'est la sortie des théâtres, et Paris rentre par les rues, *si vivantes encore* ; et Paris se couche, las de sa journée de travail, *fiévreux de la soirée de plaisir et d'amour*.

Ce n'est pas un boulanger, c'est un *critique* seul qui peut parler ainsi. Ailleurs, les paroles passent du lyrisme à une vulgarité un peu excessive. Mais laissons ces chicanes !

La partition est d'une intensité mélodique et d'une sincérité d'accent qu'on est peu habitué à trouver dans les œuvres contemporaines. Rien de provoquant dans l'écriture, comme dans certaines œuvres de début. Partout, une probité parfaite et une belle tenue artistique. L'emploi de quelques motifs populaires, encadrés dans une action très dramatique parfois, est d'un très heureux effet. Ça et là, les hors-d'œuvre ne manquent pas (presque tout le 3^e acte est épisodique) ; mais ils sont si agréables à l'œil et à l'oreille ! si joliment illustrés par la mise en scène de M. Carré ! Les personnages sont bien « posés » par le musicien ; des thèmes caractéristiques permettent de les reconnaître et de les suivre. L'entrée de François, au 2^e acte, est vraiment émouvante ; partout circule une sève de mélodie abondante et forte. Plusieurs habitués de l'Opéra-Comique ont regretté de ne pas pouvoir trouver dans ce spectacle un peu plus de grâce et de fantaisie ; mais on se familiarise peu à peu à ce genre nouveau : c'est la tragédie ouvrière traitée avec tout le soin et le sérieux qu'on accordait jadis à la tragédie aristocratique. De tels poèmes ne sont pas faits pour Louis XIV, inhabile à comprendre un Téniers ; ce sont des poèmes pour le xx^e siècle ! Le talent ne doit pas suivre le goût du jour ; il doit le créer.

L'orchestre, dirigé par M. Luigini, a été excellent, bien que certains mouvements soient d'une rapidité excessive. C'est l'usage, à présent, pour donner plus de vie à l'action. Autrefois, on n'avait aucune idée d'une telle précipitation. Parmi les interprètes chanteurs, il faut mettre hors de pair M^{lle} Friché, qui fut excellente, et M. Dufrane, dont la voix est *admirable*. L. S.

CONCERTS CHEVILLARD. — 26 février 1905. — *Antar*, de Rimsky-Korsakof : solitude du désert et tristesse du héros qui fuit, comme le Bellérophon antique, les sentiers des hommes ; grâce irréelle de la fée, qui tremble, aux flûtes, prête à s'évaporer, à s'évanouir ; repos dans le palais de lumière, au son des danses harmonieuses, et réveil dans la solitude immuable du désert ; délices de la vengeance, d'une vengeance de prince qui tient ses ennemis en son pouvoir et excite sa fureur au spectacle de leurs supplices, musique ardente et implacable, appuyée sur la sonorité sinistre des gongs ; délices du pouvoir, marche de triomphe et danses d'esclaves, cimenteries et tambourins ; délices de l'amour, un chant arabe, d'une tendresse si persuasive et si caressante, que la tristesse du héros se fond en extase, et qu'il meurt, ayant encore aux yeux la douce vision incertaine de la fée : tel est ce poème symphonique, d'un charme peut-être plus délicat et d'un coloris plus fondu que *Chéhérazade*, laquelle l'emporte en vigueur. Combien pâles, et presque enfantines, ont paru ensuite les trois chansons orchestrées de

G. Mahler, gentiment chantées d'ailleurs par M^{me} Faliero Dalcroze ! Je ne puis admirer non plus le *Mazeppa* de Liszt, malgré tout l'intérêt historique qui s'attache à une œuvre de ce genre : les idées manquent, à l'excès vraiment, de couleur, et la dernière (marche royale) est presque orphéonesque : c'est du romantisme classique et de l'orientalisme académique, bien dans la manière de Victor Hugo, d'ailleurs. La *Fête populaire* flamande, de F. Le Borne, a du mouvement, de l'animation, de la vigueur, mais manque de couleur, elle aussi ; cela grouille bien, mais dans la grisaille ; il est vrai que cet effet lui-même peut se justifier par le sujet : mer couleur de nuages, ciel de pluie, suroits délavés, tout cela donne bien du gris, et j'aurais mauvaise grâce à m'en plaindre. — L. L.

5 mars. — La nouveauté du concert est la *Fête du blé*, de Verlaine, mise en musique par Pierre Hermant. Un rythme assez vigoureux, mais qui devient vite d'une insupportable monotonie ; trop de harpes et surtout trop de triangles ; on travaille donc à l'appel des sonneries électriques, en ces campagnes ? La mélodie est assez agréable, péniblement chantée d'ailleurs par M^{lle} Picard, dont la voix chevrote et s'étrangle. Quelle récompense que d'entendre ensuite le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, un Faune sans violences, qui rêve et tend les bras à la nature fuyante et rieuse, dans l'ivresse d'un été langoureux : tout cela d'une couleur légère et chaude à la fois, et d'un accent inimitable, où l'ardeur de la vaine poursuite se tempère d'une exquise douceur, et où le désir devient lui-même volupté ! La *Fantaisie hongroise*, de Liszt, commence avec ampleur et noblesse, avant de dégénérer en acrobaties ; M^{me} Teresa Carreno a l'ampleur et la noblesse, et aussi le prestigieux mécanisme qui enthousiasme le public. Mais je continue à ne pas aimer le son métallique du piano Steinway. — L. L.

CONCERTS COLONNE. — 26 février. — La belle ouverture du *Carnaval Romain*, que M. Mascagni dirigeait l'autre jour chez Chevillard avec trop de mollesse et de miévrerie, et que l'orchestre de M. Colonne exécute supérieurement, est bissée d'acclamation. Le deuxième *Concerto* de M. Widor (1^{re} audition) est peu passionnant : les idées n'en sont pas très significatives ; l'instrumentation tapageuse écrase ordinairement le piano ; le petit andante qui relie la 1^{re} à la 3^e partie est assez froid ; malgré de jolis détails dans le finale, qui ne manque pas de couleur et de verve, ce *Concerto* ne se distingue pas de tant d'autres ouvrages du même genre, il n'annonce rien de nouveau, et le public a semblé être d'avis que le besoin ne s'en faisait pas sentir. M. Philipp n'a pas montré dans l'interprétation de qualités particulières. On a redemandé le *Clair de Lune*, de M. Fauré, et l'air du *Timbre d'argent*, où l'excellent violoniste M. Firmin Touche a partagé le succès de M^{lle} Jeanne Leclerc. Nous avons ensuite admiré et applaudi *Rédemption*, tout en regrettant que ce chef-d'œuvre musical soit inséparable d'un poème si indigent de toute sérieuse pensée. — A. L.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 28 février. — Le quatuor Forest (avec piano) joue délicatement le 1^{er} *Quatuor* de Mozart et le *Quatuor* de Brahms. M^{me} Ida Ekman n'a pas toute la virtuosité nécessaire pour l'air de *Rodelinda*, de Haendel, mais elle prend sa revanche dans le *Doppelgaenger*, de Schubert, redemandé, l'*Ode saphique* de Brahms, et le magnifique *Fra Monte Pincio*, de Grieg. Quelques mélodies suédoises (Heise, Sibelius, Farnfelt), ou finlandaises (Merikanto) pourraient être moins allemandes, me semble-t-il. M. Monteux joue avec beau-

coup de sûreté et un peu de froideur les poétiques *Contes de fée*, de Schumann, pour piano et alto. — L. L.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — 2 mars. — M. Romain Rolland nous fait connaître d'abord la vie, si touchante, d'Hugo Wolf (1860-1903), puis son œuvre : ces *lieder*, d'une intensité d'expression qui fait songer à Schubert, avec quelque chose de plus poignant encore et de plus raffiné peut-être. M^{lle} Palasara et M. Jan Reder les interprètent avec beaucoup de sentiment. C'est bien servir la cause de l'art que de faire connaître en France un musicien allemand qui paraît digne de sa renommée.

13 mars. — M. Jean Chantavoine nous révèle une œuvre bien médiocre de Liszt qu'il valait mieux laisser dormir.

ÉCOLE SAINTE-GENEVIÈVE. — 5 mars. — En une conférence coupée d'auditions musicales, M. Vincent d'Indy initie son auditoire (élèves et anciens élèves de cette illustre maison) à l'histoire de trois siècles de musique dramatique, depuis Carissimi et Schütz jusqu'à Weber et Wagner. On a beaucoup goûté sa parole nette et ferme, vibrante de conviction sincère et comme d'une ardeur concentrée, et l'orchestre et les chanteurs de la *Schola Cantorum* ont donné une interprétation très vivante à ce vaste programme.

SALONS MUSICAUX. — 4 mars. — Nous avons eu le plaisir d'entendre, chez M^{me} la Princesse de Cystria, le *Quatuor* pour piano et cordes de M. de Saussine, fort bien exécuté par MM. Zeitlin, Marchet, Fournier et l'auteur. M. Zeitlin, qui jouait aussi un *Caprice espagnol* de M^{me} G. Ferrari, nous a paru fort en progrès sur l'année dernière pour le son, qui est ample et nourri ; quant au mécanisme, il est resté parfait. M^{lle} Lanrezac chante délicatement deux mélodies d'E. Chausson (*Nanny* et *Au temps des Lilas*) : cette musique distinguée convient fort bien à son talent. L. L.

MATINÉES DANBÉ. — Le mercredi 22 février, à la matinée Danbé, donnée selon l'habitude, au théâtre de l'Ambigu, nous avons eu le plaisir d'applaudir deux mélodies, subtilement écrites, et très émouvantes, du jeune compositeur Ad. Mercier, dont le Grand-Théâtre de Bordeaux doit bientôt représenter un acte intitulé : *l'Anniversaire*. S. S.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 18 février. — Outre les deux nouvelles pièces de piano de Cl. Debussy (*Masques* et *l'Isle joyeuse*), M. R. Vinès interprète deux petits poèmes pour piano de D. de Séverac (*En Languedoc*), d'un sentiment fort délicat. M. Jean Périer nous fait connaître des fragments des *Heures d'Été* d'Albert Groz ; ce sont des mélodies écrites sur des poèmes d'A. Samain, mais avec la partie de piano fort développée et d'un grand intérêt musical. Un peu de wagnérisme peut-être dans la première (*Apporte-moi les cristaux dorés*) ; mais la seconde (*Frêle comme un harmonica*) est fort jolie. — C. Z.

SALLE DES AGRICULTEURS. — 6 mars. — M^{me} B. Wagner joue avec délicatesse et sûreté le *Concerto* de Mendelssohn, et M. Oumirof chante, après un air d'*Hérodiade*, d'admirables chansons tchèques, mélancoliques et larges ; sa voix est belle et son style excellent.

— A signaler parmi les concerts les plus intéressants :

Le 2 mars, le concert du *Quatuor lyrique de Paris* (M^{lles} M. Garnier, L. Proska,

G. Mauguière, P. Daraux), le 8 mars, le 1^{er} récital Enesco (Tartini, Bach, Ernst, Paganini, Sarasate); le 9, le 1^{er} concert de MM. Barmeister et Ed. Bernard (Mozart, Bach, Chopin, Mendelssohn, Debussy, etc.); le 11, le concert d'inauguration de la nouvelle Société Bach (Gustave Bret, directeur); le 13, le beau récital d'orgue de M. Loth, avec le concours de M^{me} M. Capoy (Frescobaldi, Bach, Cés. Franck).

Citons encore parmi les virtuoses récemment applaudis : M^{lle} Marguerite Caponsacchi (violoncelliste) et M^{lle} Suzanne Richebourg; M. Dezsö Léderer (audition d'œuvres de Léo Sachs); M. Jules Marneff, violoncelle solo des concerts Lamoureux; M. I. Philipp (œuvres de Ch. M. Widor, salle Erard, 6 mars), et M^{me} Charles Max; M^{lle} Andrée Gellée (récital de piano).

SALLE ÉRARD. — Voici un aperçu des programmes des quatre concerts historiques que donnera à la salle Érard M. Ricardo Vinès :

La 1^{re} séance (27 mars) comprendra des œuvres de clavier depuis les origines jusqu'à Haydn : la 2^e (3 avril), de Mozart à Chopin : les 3^e et 4^e (10 et 17 avril) sont consacrées à la musique moderne de toutes les écoles.

Ajoutons que M. Vinès a institué pour ces séances des abonnements et des entrées à un prix tout à fait populaire (10 fr. et 2 fr.).

SALLE PLEYEL. — Concerts annoncés : le 16, M^{lle} Lapidus Dylion; le 17, M. Catherine; le 18, M. S. Bürger; le 20, M. Ed. Risler; le 23, à 4 h., Société des Instruments à vent; à 9 h., Société des Compositeurs; le 24, M^{me} Bernaudin Jetot; le 25, M. Morpain; le 27, M. Stavenhagen; le 28, M. Grovlez; le 29, M. Tracol; le 31, MM. Granados et Crickhoom.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — Les lundis 20, 27 mars et 5 avril, à 4 h. 1/4, M. Louis Laloy étudiera quelques œuvres de musique dramatique contemporaine : *Fervaal*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*.

BAZAR DE LA CHARITÉ. — Le 24 mars, à 4 h., concert dirigé par M. Vincent d'Indy, et précédé d'une causerie par M. Louis Laloy : *de Monteverdi à Rameau*.



Publications nouvelles



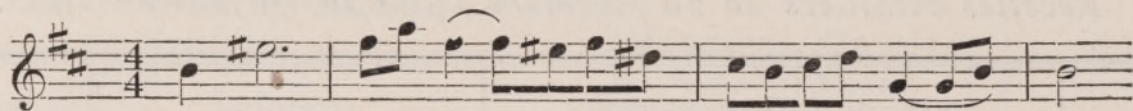
GUSTAVE SAMAZEUILH. — *Sonate*, pour violon et piano. Paris, Durand et fils.

Cette *Sonate* a eu le grand honneur d'être jouée par Ysaye, l'année passée, à la Société Nationale ; c'est à cette occasion qu'un très jeune critique félicita M. Samazeuilh d'avoir eu « la fortune » de trouver un tel interprète. Nous ne relèverions pas une aussi basse équivoque, si nous ne savions qu'elle fut très sensible au grand artiste, dont le désinté-

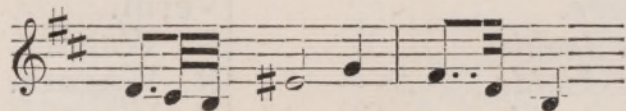
ressement connu proteste assez contre de telles insinuations. Mais quoi ? M. Samazeuilh fréquente la *Schola Cantorum*, cela suffit pour que toutes les armes soient bonnes contre lui. Et cependant, quelle pensée plus indépendante et moins asservie que la sienne aux formules et aux *Credo* ? C'est ce que savent seulement ceux qui ont pris la peine de lire sa musique.

Bien plus que de Vincent d'Indy, Samazeuilh se réclame de César Franck, et aussi d'Ernest Chausson, qu'il connut personnellement. Et il occupe aujourd'hui une situation intermédiaire entre l'art architectural, fondé presque uniquement sur le contrepoint, de la *Schola Cantorum*, et l'art plus souple et plus harmonique d'un Debussy et d'un Ravel. Il va sans dire que je ne fais pas ici de comparaisons : je tâche de préciser, seulement, une situation. Son œuvre, déjà considérable, comprend plusieurs *Mélodies* pour chant et piano, une *Suite* pour piano, un *Poème* pour violon et piano, un *Quatuor à cordes* dont nous aurons occasion de parler bientôt, et la présente *Sonate*.

Une introduction lente expose d'abord l'idée maîtresse, qui dominera l'œuvre entière :



On ne peut certes lui refuser la force et l'accent, et une œuvre qui s'annonce ainsi ne peut être banale. Le premier thème du premier mouvement en dérive, sous une forme plus ramassée :



Et le second thème, plus alangui, contraste très heureusement avec celui-ci ; la liberté et l'heureux choix des modulations donnent à ce premier mouvement une excellente allure. Le scherzo est rythmé à cinq temps, d'une manière très naturelle et vivante. L'andante, annoncé par l'idée directrice bientôt muée en basse obstinée, est, à mon sens, le meilleur morceau ; le chant du violon est très expressif, sans rien de déclamatoire ni de forcé cependant ; cette musique révèle une nature vraiment distinguée. L'idée dominante reparait au finale, avec de

fortes harmonies, et amène un thème apparenté à celui du scherzo, mais d'un rythme plus carré. Il y a de la verve en ce finale, qui cependant me plaît moins que l'andante. Mais ce dont cette trop brève analyse ne peut donner l'idée, c'est la parfaite musicalité de tout l'ensemble, musicalité qui à elle seule est aujourd'hui un grand et rare mérite. — C. Z.

OUVRAGES REÇUS.

N. CLÉRAMBAULT. — *Airs tirés de différentes cantates*. Paris, Durand et fils.

A. MAGNARD. — *Promenades*, pour piano. Paris, Durand et fils.

J.-PH. RAMEAU. — *Pièces de clavecin*. Nouvelle édition avec préface de C. Saint-Saëns. Paris, Durand et fils.

— *Airs tirés de différentes cantates*. Paris, Durand et fils.

C. SAINT-SAËNS. — *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle. Paris, Durand et fils.

Informations.

— M. V. Charpentier doit donner des soirées musicales dans la grande salle des Fêtes du palais du Trocadéro les 16 avril, 21 mai et 11 juin prochain.

— M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, a assisté à une répétition d'ensemble de l'Ecole de Chant choral, le dimanche 5 mars, dans une des salles du palais du Trocadéro.

Il a vivement félicité M. J. d'Estournelles de Constant, président du Comité de patronage de l'Ecole, ainsi que les deux directeurs, MM. Radiguer et Masson.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 décembre 1904 au 19 janvier 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Déc. 1904	<i>La Favorite.</i>	Donizetti.	14.732 76
23 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	21.144 34
24 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. Léo Delibes.	16.420 »
26 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	19.401 41
28 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	10.952 76
30 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	20.671 34
2 Janv. 1905	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	19.452 91
4 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.740 76
6 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.390 41
7 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	13.288 50
9 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	C. Erlanger.	14.049 91
11 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.256 26
13 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	18.230 41
14 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	12.488 50
16 —	<i>Samson et Dalila. — Paillasse.</i>	Saint-Saëns. Leon-cavallo.	13.789 91
18 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	12.772 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 décembre 1904 au 19 janvier 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Déc. 1904	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	4.714 50
21 —	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	7.656 »
22 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le</i> <i>Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	9.223 30
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	10.862 »
24 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.835 40
25 — matinée	<i>Cavalleria Rusticana. — La</i> <i>Vie de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	7.138 50
25 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.174 »
26 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.631 »
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.883 »
28 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	1.824 »
29 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	8.502 50
30 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	6.406 »
31 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le</i> <i>Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	9.676 25
1 ^{er} Janv. 1905	<i>La Traviata. — Le Chalet.</i>	Verdi. Adam.	5.628 50
— matinée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jean-</i> <i>nette.</i>	L. Delibes. V. Massé.	8.438 50
2 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — Le</i> <i>Jongleur de Notre-Dame.</i>	Donizetti. Massenet.	9.368 50
2 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.421 50
3 — matinée	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	7.136 50
3 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.779 50
4 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.427 50
5 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	9.460 80
6 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le</i> <i>Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.413 50
7 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	9.614 40
8 — matinée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	7.792 »
8 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.648 50
9 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillard.	4.335 »
10 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	7.571 »
11 —	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie</i> <i>de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	8.137 50
12 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.612 50
13 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.108 50
14 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.839 25
15 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.561 50
15 — soirée	<i>Les Dragons de Villars. —</i> <i>Cavalleria Rusticana.</i>	Maillard. Mascagni.	4.743 »
16 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.620 »
17 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.655 »
18 —	<i>Xavière. — Hélène.</i>	Théodore Dubois.	1.630 »
19 —	<i>Xavière. — Hélène.</i>	Saint-Saëns.	5.026 65

— Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder, à titre d'encouragement, une somme de deux cents francs à la Société moderne d'Instruments à vent ; deux cent cinquante francs à la Société d'Auditions fondée par Emile Pichoz, et cent francs au Quatuor Beethoven qui vient de se fonder.

— M. Hugues Imbert, en son vivant critique d'art, a légué sa bibliothèque et un violon au Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

— L'Académie des Beaux-Arts a présenté au choix du Sous-Secrétaire d'Etat cinq candidats, anciens prix de Rome, pour la création de l'opéra que doit jouer, tous les deux ans, notre Académie nationale de musique.

Ces candidats sont, par ordre de présentation : MM. Savard, grand prix de 1886 ; Carraud, grand prix de 1890 ; Bachelet, prix de 1890 ; Silver, « Romain » en 1891, et Bloch, prix de 1893.

Le Sous-Secrétaire d'Etat choisira, entre ces cinq candidats, celui qui doit créer l'œuvre « officielle » que doit jouer M. Gailhard.

RENNES. — Par arrêté du 1^{er} février de M. le préfet d'Ille-et-Vilaine, M^{lle} Lorans est nommée professeur titulaire à la classe de chant (élèves femmes) de l'Ecole Nationale de Musique, succursale du Conservatoire de Paris.

Le festival *Paul Vidal* a été un grand et immense succès. Le jeune Maître, qui dirigeait l'orchestre, a été l'objet d'ovations et de rappels pour ses admirables compositions : la *Vision de Jeanne d'Arc*, le *Mystère de la Nativité*, le *Ballet de la Burgonde*, etc., etc. — M^{lle} Sirbain a été acclamée et bissée dans de charmantes œuvres du Maître : *La Meneuse de jeu*, *l'Air d'Eros*, *Printemps nouveau*.

Cette solennité, due à l'initiative de E. Boussagol, directeur du Conservatoire, restera longtemps gravée dans la mémoire des Rennais.

ANGERS. — Janvier 1905. — Je ne cite que pour mémoire le concert du 1^{er} janvier — date fâcheuse qui devait fatalement ajourer une salle moins emplies d'ordinaire — et celui du 29, quoiqu'on y ait joué d'excellent Berlioz et que M. Ossip Gabrilowitsch soit un pianiste bien remarquable.

La grande manifestation musicale du mois aura été la matinée du 15, toute en l'honneur de Richard Wagner, et toute à l'honneur d'une ville qui a toujours marqué sa place à la tête du mouvement artistique en province ; j'en appelle à la propagande romantique qu'y dirigeait jadis Victor Pavie, et à une propagande wagnérienne qui remonte à un quart de siècle, c'est-à-dire à une date où la gloire du maître était encore plus que contestée à Paris.

Maintenant que pour être trop consacrée elle subit peut-être — de la part des artistes — quelques atteintes, il est intéressant de noter des journées d'enthousiasme public comme celle du 15. Rendons justice à tous, et disons que M. Brahy, avec son orchestre admirablement discipliné, méritait sa bonne part des applaudissements. Et que dire de M^{me} Félia Litvinne qui n'ait été déjà dit, sinon qu'elle fut une révélation pour la plupart des Angevins, et qu'en l'écoutant ils eurent tôt fait d'oublier qu'elle était une peu vaporeuse Elsa. — A. D.

GENÈVE. — Parmi les trop nombreux donneurs de concerts qui ont déjà sévi à Genève cet hiver, il ne faut citer et retenir que quelques noms vraiment dignes du titre de virtuoses et dont le talent est connu de tous.

Ce furent pour le piano M^{mes} Panthès, Carreno, C. Kleeberg, B. Marx ; MM. Risler, Diemer et Reisenauer.

Pour le violon, MM. Marteau, Sarasate, Capet, Marsick et Flesch.

Pour le chant, M^{mes} M. Tracey, Maria Gay, Holmstrand, Nina Faliero, Cécile Ketten et M. Frölich, et encore parmi ces illustres y eut-il bien des déconvenues financières, l'abondance des concerts étant vraiment trop grande.

L'Orchestre Lamoureux, annoncé pour le 28 février, n'aura pas cet ennui, car la salle est déjà presque toute louée et le triomphe artistique le plus éclatant est assuré.

Au théâtre, les nouveautés déjà offertes aux abonnés et habitués ont été le *Jongleur de Notre-Dame* et *Grisélidis*, de Massenet ; la *Belle au Bois dormant*, de Silver.

La réussite de ces œuvres ne fut pas égale, il est même pénible à dire qu'elle fut plutôt mauvaise qu'heureuse. — PIERRE FERRARIS.

MARSEILLE. — Il vient de se fonder en notre ville une association d'organistes sous le titre : *Association des Organistes de Marseille*.

C'est sur l'initiative de MM. Lajarrige et Michel que cette association a pris naissance.

Je m'empresse de dire tout d'abord que ce groupement n'a aucun but de syndicalisme. Il éloigne absolument toute idée de revendication, sous quelque forme que ce soit — ceci a été nettement établi dès les premières réunions, afin qu'il soit bien entendu que l'association n'aura rien de commun avec les syndicats.

Le but de l'association des organistes est donc purement artistique. Il consistera en réunions amicales, où diverses questions musicales seront mises en discussion. Le plain-chant offre beaucoup de prise à ces discussions. On sait que bien peu de théoriciens sont d'accord sur ses règles exactes. D'aucuns approuvent certaines relations mélodiques que d'autres répudient ; les uns sont partisans de la cadence avec emploi de la note sensible ; les autres repoussent ce procédé. Les signes de notation, le rythme, l'accentuation ne sont pas identiques sur tous les graduels ou antiphonaires, etc., etc...

Ces diverses questions seront donc l'objet des appréciations que chacun pourra discuter et appuyer par des citations.

D'autres points intéressants pourront être traités ; il sera même utile de connaître l'avis de chacun sur le genre de musique qu'il convient d'exécuter à l'église. Cette question a été soulevée bien des fois et ne manque pas que d'être très captivante pour les professionnels de l'orgue.

Les éléments ne manqueront donc pas pour intéresser les réunions de ladite association.

Outre ce qui précède, il sera intéressant de connaître les productions musicales de chacun des sociétaires. Il en résultera pour tous une stimulation salubre et une intimité plus étroite ; et il se pourrait, si les circonstances s'y prêtent, et si, comme je l'espère, l'association se fortifie et s'appuie sur des principes d'égalité et de cordialité, il se pourrait, dis-je, que dans les temps à venir les organistes aient un orgue à eux, dans un local *ad hoc*. Des tournois d'improvisation pourraient alors s'engager, et des concerts de musique pure s'organiser.

Il est donc à souhaiter que l'Association des Organistes de Marseille prospère et se développe, et c'est notre plus cher désir. — ERNEST GUEYDAN.

MONTE-CARLO. — NICE.

Nous sommes en pleine saison ; les auditions musicales sont fort nombreuses. Je serai donc obligé d'être concis.

Aux concerts de Monte-Carlo, en dehors des morceaux qui font partie du répertoire courant, il faut mentionner :

Au vi^e concert, *Léonore* (1^{re} audition), d'après la ballade de Bürger, poème symphonique de M. H. Duparc, intéressant et d'une jolie instrumentation.

Au vii^e, la *Procession nocturne*, de M. Rabaud.

Au viii^e, *Profils païens (Dryades à la source)*, de M. Ed. Tremisot, d'une inspiration fraîche et agréable.

Au xi^e, la *Noce villageoise*, de Goldmark, symphonie en 5 parties, jouée souvent à Monte-Carlo ; et *Namouna*, le si joli ballet de Lalo.

Au xiii^e, première audition de *Brumaire*, ouverture de M. Massenet pour le drame de M. Edouard Noël ; instrumentation puissante ; effet théâtral.

Au xv^e, *Sur la mer lointaine*, de M. Léon Moreau, poème symphonique de facture très soignée, dont je me rappelle la première audition, en janvier 1900, aux concerts Lamoureux. Le jeune compositeur s'est en outre fait applaudir, au concert moderne du dimanche, comme pianiste. Jeu correct, concis et un peu froid.

A Nice, au Casino, il n'y a guère à mentionner que le *Jongleur de Notre-Dame*, assez médiocrement monté et joué. M. Massenet a assisté aux dernières répétitions de son œuvre.

A l'Opéra, après une série d'ouvrages du vieux répertoire donnés avec le ténor Duc, il faut citer une bonne reprise de *Salammbô* à laquelle M. Reyer est venu assister. M^{lle} Ch. Wyns a composé et chanté de façon remarquable le rôle de l'héroïne carthaginoise ; mais elle s'est surpassée et a été vraiment superbe dans celui de Vita, de *l'Etranger*.

M. Vincent d'Indy a dirigé lui-même la première représentation de son opéra qui, ce jour-là, a été acclamé par une élite de fidèles et d'admirateurs. Mais le public ordinaire, et même la critique, a paru ne pas comprendre grand'chose à cette œuvre sévère et a fait un accueil beaucoup plus chaleureux à la *Reine Fiammette*. Le succès de ce conte lyrique a été considérable ; l'auteur et sa délicieuse interprète, M^{lle} Gärden, ont été l'objet d'ovations sans fin (et, entre nous, un peu préparées). La musique de l'auteur d'*Astarté*, chantante, chatoyante, passionnée jusqu'à l'outrance même, et assez facile, devait plaire dans un pays de soleil où elle semblerait avoir été conçue.

La mise en scène de ces deux derniers ouvrages était irréprochable, et l'exécution très convenable pour l'ensemble. Comme M. Vincent d'Indy, M. X. Leroux a conduit l'orchestre, qui a été bon.

Mentionnons encore le succès de M. Alvarez et de M^{me} Heglon dans *Samson et Dalila*, et le demi-succès seulement de M^{lle} Soyer dans le *Prophète*.

Le Gérant : A. REBECQ.