

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N^o 14 (cinquième année)

15 Juillet

1905.

Aux Musiciens.

Nous lisons dans le Temps du 7 juillet la lettre suivante, adressée à M. Hébrard par M. Jules Combarieu, directeur de la Revue Musicale et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts.

MON CHER DIRECTEUR,

Le banquet d'hier, en réunissant la Société des artistes français et la Société nationale aux côtés des représentants de toutes les grandes administrations publiques, a montré une fois de plus la brillante et forte organisation de ceux à qui Paris doit son cher Salon annuel.

A cette occasion, voulez-vous me permettre d'avoir recours au *Temps* pour faire connaître dès aujourd'hui aux intéressés un projet qui a déjà l'assentiment chaleureux de personnes éminentes, et dont la réalisation — sans diminuer matériellement personne, en ajoutant au contraire un charme de plus à ce qui existe déjà — serait peut-être un progrès considérable ?

Il s'agit des musiciens et surtout des exécutants. Vous savez combien ils sont nombreux et quelle difficulté ils éprouvent parfois pour arriver jusqu'au public. Ils ont créé des sociétés diverses de quatuor, de musique de chambre, de chant choral, d'instruments anciens, etc. ; mais ils vivent encore, on doit le déplorer, à l'état de dispersion. Ils ignorent la force des volontés unies et le prestige des manifestations collectives. Pour guérir ce mal, pour offrir aux talents de tout ordre l'occasion de se produire dans des conditions également favorables, on a songé à demander que, dans le Salon de 1906, une place fût faite aux musiciens. Les sociétés à qui l'État concède pendant quelques mois l'usage du Grand Palais, et pour qui possession vaut titre, n'auraient nullement à restreindre en faveur de nouveaux venus l'espace qu'elles occupent ; mais une des salles de l'immeuble, par exemple le « salon des Fêtes », qui semble tout indiqué, accueillerait les virtuoses régulièrement autorisés par un jury à se faire entendre. Des tableaux, comme à l'ordinaire, seraient accrochés aux murs ; à des heures déterminées de la journée, ils encadreraient des concerts de choix pour lesquels le public payerait un supplément.

N'est-il pas équitable que tous les arts soient admis dans un monument construit pour les beaux-arts ? La musique n'est pas gênante ; elle est immatérielle : c'est un souffle qui passe. Dans une même salle, sans se nuire l'un à l'autre, et peut-être en se faisant valoir mutuellement, pourraient très bien s'exposer un Tony Robert-Fleury ou un Roll et un quatuor de Fauré ou de d'Indy, un Besnard et un Pugno, un Detaille et un Diémer, un Cormon et un Sarasate...

Qui pourrait se plaindre de cette innovation ? — Le public ? On peut affirmer qu'il en serait enchanté. La Société des artistes ? C'est un surcroît de visiteurs qu'on lui amènerait. Les musiciens ? Ils trouveraient là, entre autres avantages, l'occasion de s'organiser d'une façon sérieuse en nommant d'abord un jury chargé de les représenter.

Agréez, etc.

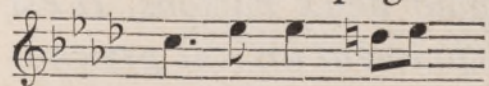
J. COMBARIEU.

C'est aux musiciens exécutants et compositeurs à donner suite à cette idée et à agir, s'ils veulent s'organiser brillamment comme les autres artistes. — Le Temps du 9 juillet, dans sa Chronique des Théâtres, dit que ce vœu a été entendu, et que la Société nationale a confié à M. Paul Viardot, musicien ayant fait ses preuves, le soin d'organiser des concerts, au prochain Salon. Il conviendrait qu'à l'automne prochain les musiciens se réunissent pour nommer un jury qui choisirait lui-même son Président. Nous reviendrons sur cet important sujet.



Notre Supplément musical : Prélude et 2^e acte de « l'Enfant-Roi ».

Tout est neuf, personnel, fortement expressif, dans ce Prélude sévèrement construit et si net qui, dès les premières mesures, va droit au sujet. Sous le dessin en doubles croches s'étale un chant puissant et large qui, par le caractère et la direction de la mélodie, par ses transformations harmoniques (à la reprise) et sa progression, éveille l'idée d'une force à la fois vivante et redoutable. Il encadre une page admirable où Alfred Bruneau a mis tout son cœur :



etc. Au compositeur qui a écrit cela, il n'est pas permis de contester les dons supérieurs de l'artiste : tout d'abord, le plus grand de tous, l'émotion sincère et profonde ; une mélodie abondante et pleine, prolongée, d'une étoffe très solide ; la science de l'écriture musicale et de la belle construction symphonique. Vous remarquerez que chez tout autre compositeur que celui de l'Ouragan et de l'Enfant-Roi, de Messidor et du Rêve, la page 3 eût facilement incliné vers un peu de banalité ; ici elle garde toujours un sens élevé. — Le début de l'acte II que nous reproduisons après ce prélude, permettra au lecteur d'étudier la façon dont Alfred Bruneau traite les paroles du livret, affranchies de la rime mais non du rythme, et l'emploi qu'il fait, dans une œuvre réaliste-lyrique, de la mélodie populaire. Ce charmant tableau de genre emprunte sa couleur à une des rondes les plus aimées des enfants, Nous n'irons plus au bois, étudiée par Ampère (dans ses Instructions relatives aux poésies populaires de France, p. 62), et publiée par M. Weckerlin (Chansons populaires du pays de France, t. II, p. 227).



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — XI.

L'ŒUVRE MUSICALE ET LES ÊTRES VIVANTS.

(D'après la sténographie de M. Flachet, à Montreuil-sous-Bois.)

MESDAMES ET MESSIEURS,

Dans mes dernières leçons, j'ai indiqué la place que la musique occupe dans la nature ; mais je n'ai encore parlé que des phénomènes mécaniques : vibrations et radiations produisant le son, la lumière, l'électricité, etc... J'entreprends aujourd'hui de comparer sommairement les œuvres musicales avec les êtres vivants, et de rechercher si, par cette comparaison, nous n'arriverons pas à quelques principes pouvant être utilement suivis dans l'histoire générale de l'art.

C'est encore un sujet nouveau, et qui risque de sembler paradoxal. Deux motifs me déterminent à l'aborder librement, sans savoir au juste, dès maintenant, ce qui pourra résulter d'une enquête de ce genre : d'abord, le désir de varier et de multiplier les points de vue, de donner à nos études un large cadre ; en second lieu, la nécessité d'introduire quelques idées directrices dans un domaine où on voit régner trop souvent la simple préoccupation du détail exact, ou bien le pur impressionnisme, ou encore la virtuosité verbale. Ce domaine est celui de la critique musicale. Elle est très en retard sur la critique littéraire, laquelle s'est développée à un tel point qu'elle est arrivée à faire partie de la littérature qu'elle avait à juger. Et par là, je ne veux point dire que les écrivains de talent fassent défaut à la critique musicale. Ce qui lui manque surtout, c'est une méthode ; c'est une orientation déterminée par un esprit scientifique et historique ; c'est le sens de l'ensemble, et, à défaut de « lois » pouvant être immuablement suivies, un corps d'idées et de règles, contestable sans doute comme tous les systèmes, mais pouvant donner lieu à un travail logique, coordonné, satisfaisant pour la raison. Ce que nous avons de mieux, ce sont des monographies où l'érudition a éclairé patiemment des sujets particuliers et limités ; ce que nous avons de plus mauvais, ce sont, aussi bien en France qu'à l'étranger, les *Histoires de la musique*, dont le devoir était de nous donner une synthèse, en marquant les rapports et l'enchaînement des faits. Les monographies, sans doute, sont infiniment précieuses ; pour l'édification d'un monument, comme dit Nietzsche, il faut des ouvriers qui remblaient, tamisent, poussent la brouette... ; il faut aussi l'architecte concevant le plan général.

Cette doctrine qui manque à la critique musicale, je ne l'apporte pas toute faite ; je la cherche, en communiquant d'abord les premiers résultats de mes réflexions personnelles.

La question que je vais examiner est la suivante : si, après avoir indiqué ce que l'œuvre musicale a de vraiment original en soi, nous l'examinons pour ainsi dire du dehors, afin de déterminer ses caractères extrinsèques et ses manières d'être, et enfin dans le but de rattacher l'une à l'autre ses diverses formes,

l'histoire naturelle, en nous suggérant des analogies, peut-elle nous fournir des indications utiles ?

Pour déterminer les points sur lesquels on peut donner une réponse affirmative à cette question, j'interroge deux guides principaux : Claude Bernard et Darwin, auxquels je vais demander non pas toute notre méthode, mais un surcroît de lumière pour éclairer des études que nous voulons arracher de toute façon à l'empirisme, et rendre rationnelles. Ces deux grands naturalistes nous disent que les êtres vivants ont trois caractères principaux :

1° Ils sont *organisés* ;

2° Ils *évoluent* ;

3° Ils ont la *faculté de se reproduire, ils déclinent et meurent*.

C'est sur ces deux derniers caractères (2° et 3°), principalement le second, — l'évolution, — que je m'arrêterai le plus longtemps. Je pourrais ajouter que les naturalistes nous donnent une classification fort précieuse ; mais je négligerai ce dernier point, la classification, en musique, étant loin d'avoir la même importance qu'en histoire naturelle.

I. Dans ses *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* (1878), Claude Bernard fait une observation préalable que je me garderai d'omettre : « *Renonçant à définir l'indéfinissable, nous essaierons seulement de caractériser les êtres vivants par rapport aux corps bruts. Cette façon de comprendre le problème nous conduira à des formules qui expriment des faits, et non plus seulement des idées et des hypothèses.* » (T. I, p. 32.)

Voilà un texte très important, bien qu'il soit négatif, et dans lequel je crois trouver un point d'appui solide pour la défense d'une de mes idées. J'ai souvent dit que dans toute musique digne de ce nom, il y avait une pensée. Mais qu'est-ce que la pensée musicale ? Après avoir constaté son existence, nous ne pouvons pas dire autre chose que ceci : c'est une pensée qui s'exprime dans une construction faite avec des sons et des rythmes, et qui a pour caractéristique d'être intraduisible avec des mots. En somme, nous la définissons en disant ce qu'elle n'est pas, beaucoup plus qu'en disant ce qu'elle est : nous devons nous borner à faire appel au sens musical lui-même. Est-ce là un procédé insuffisant et illégitime ? On m'a fait cette objection, il y a quelques années, et j'avoue qu'elle m'a un peu embarrassé. Les lignes que je viens de lire dissipent mes scrupules. Voilà un des maîtres les plus autorisés de la physiologie qui, avant d'étudier les êtres vivants, déclare que la vie est, en elle-même, « indéfinissable ». Peut-on être plus exigeant, quand on étudie certains phénomènes de la psychologie de l'artiste, qui sont une forme supérieure de la vie ? Indéfinissable si on veut fixer avec des mots son contenu intellectuel, la musique est également un mystère quand on l'examine sous un autre aspect. Elle exprime, dit-on, le sentiment ; mais, d'abord, nous ne connaissons le sentiment que par la conscience ou par des actes extérieurs ; de plus, il est impossible de dire quel rapport existe entre un état affectif et un mouvement mélodique. Pour expliquer ce rapport que crée le musicien, nous avons fait intervenir l'imagination, et j'ai consacré une leçon spéciale à ce que j'ai appelé les *images en musique*, c'est-à-dire l'expression du sentiment par les associations d'idées. — Donc, de part et d'autre, en présence de l'œuvre musicale ou de l'être vivant, on constate la vie ; on ne la définit pas. Cela n'empêche nullement de la décrire.

Claude Bernard, après cet aveu d'impuissance, donne l'indication suivante :

« [le premier caractère de l'être vivant, c'est] l'ORGANISATION. Elle résulte d'un mélange de substances complexes réagissant les unes sur les autres. C'est pour nous l'ARRANGEMENT qui donne naissance aux propriétés immanentes de la matière vivante, arrangement SPÉCIAL et très COMPLEXE. » (*Ibid.*)

Ceci est encore très important et semble écrit pour nous. Il n'y a pas un de ces mots qui ne corresponde à des idées précises dans l'esprit du musicien, et ne trouve en lui ses harmoniques.

L'œuvre musicale est par excellence un tout *organisé* ; elle aussi résulte du mélange de substances *complexes* — puisqu'elle combine des soprani, des ténors et des basses dans les chœurs mixtes, des timbres différents dans la musique instrumentale, partout des mélodies qui sont distinctes ; — mais, ces substances complexes, elle les ramène à l'unité, elle en fait un *organisme*, sans quoi elle n'existerait pas. D'elle aussi, on peut dire que c'est l'*arrangement* qui la constitue, et que tous les éléments dont elle est faite réagissent les uns sur les autres. Il y a deux genres qui semblent échapper à cette loi ; mais ce sont des genres inférieurs : la *rapsodie*, qui se borne à juxtaposer sans construire ou sans développer, et le *pot-pourri*, qui n'a d'autre objet que la sensation agréable de l'oreille. En dehors d'eux, je ne vois rien qui ne s'accorde avec les paroles de Claude Bernard. L'opéra lui-même obéit à ce principe : les Leit-motive ou « thèmes conducteurs » ne sont pas autre chose qu'un moyen d'*organiser* une composition aussi vaste et d'en disposer les parties en un tout cohérent. Nous pouvons même tirer de là une règle de critique : l'œuvre vraiment musicale doit former un ensemble complet et indissoluble. De même qu'on ne fait pas des extraits ou des « morceaux choisis » avec un être vivant, de même il devrait être impossible de scinder une composition sans la dénaturer ; et toutes les fois que d'une symphonie ou d'un opéra il est possible de tirer quelques pages pour les exécuter à part, c'est, à moins de circonstances spéciales, le signe que l'œuvre est d'une valeur médiocre.

II. — Le second caractère des êtres vivants, le plus remarquable de tous selon Claude Bernard (*ibid.* p. 33), c'est l'*évolution* ; il m'arrêtera plus longtemps, car c'est là que toutes les autres idées ont leur centre et que l'historien peut choisir son point de vue.

Le principe peut être ainsi formulé : les espèces vivantes ne sont pas fixes et immuables. Elles varient ; elles sont engagées dans un devenir illimité, et chacune de leurs formes, à un moment quelconque, apparaît comme le résultat de changements antérieurs, accumulés. « Chaque être vivant, dit Darwin, surtout chez les animaux, est si admirablement adapté à ses conditions d'existence qu'il semble improbable, dès le premier abord, que des instruments aussi parfaits aient été soudainement produits dans leur perfection ; de même qu'une machine ne saurait avoir été inventée par un seul homme avec tous les perfectionnements successifs. » (*De l'origine des espèces*, p. 70 de la traduction fr. par Clém. Roger.) Je n'ai pas à rappeler ici tout le parti que le célèbre naturaliste a tiré de cette idée. Si nous nous arrêtons à cette première déclaration, rien n'est plus facile que de l'appliquer à la musique, aux moyens matériels qu'elle emploie comme aux formes de composition qu'elle a créées. L'œuvre musicale n'apparaît pas plus brusquement dans l'histoire que l'être vivant perfectionné dans la nature. Elle est toujours préparée par une série d'essais et de tâtonnements qui l'annoncent. Une seule réserve doit être faite à propos de ce parallélisme. L'être vivant « s'a-

dapte » aux conditions d'existence dans lesquelles il se trouve ; il subit ce que G. Saint-Hilaire appelait en 1828 « le monde ambiant » et ce que nous appelons aujourd'hui « le milieu ». Ainsi, les arbres du midi de la France sont adaptés au climat ; transportons un olivier à Paris, dans le Champ-de-Mars, il mourra. L'œuvre musicale, elle aussi, s'adapte à la vie sociale où elle prend naissance, et ne peut vivre que dans certaines conditions ; mais, au lieu de subir toujours le « milieu ambiant », elle peut le transformer, soit en bien, soit en mal. Elle a un pouvoir éducateur. Cette réserve faite, constatons l'évolution à laquelle la musique tout entière est soumise. L'histoire de l'orchestre en est un exemple typique.

L'orchestre moderne vient directement du chant. Il peut être considéré comme un chœur où chaque instrumentiste est un chanteur, ou, plus exactement, comme issu de la juxtaposition de trois chœurs, dont l'un est formé par les instruments à cordes, l'autre par les instruments en bois et à vent, et le dernier par les cuivres. Le principe qui détermine l'écriture de toutes les parties pour ces divers groupes fondus en un seul est le même que celui de la musique vocale ; les seules différences, c'est que les limites dans lesquelles se meuvent les instruments sont reculées à l'aigu et au grave, c'est que le style peut être plus compliqué, et la variété des effets de timbre beaucoup plus grande. Cette grandiose musique instrumentale, si on la rattache à ses origines, n'est autre chose que le point d'aboutissement du chant primitif : la monodie donne successivement naissance à la chanson à plusieurs parties, au madrigal, au motet, au choral ; et, à un moment de l'histoire, la masse des voix apparaît transposée, pour s'y enrichir de ressources nouvelles, dans le domaine instrumental.

Si maintenant nous considérons l'orchestre en lui-même, nous trouvons que son histoire est une évolution assez conforme à celle des êtres vivants. Il est passé d'abord par un état indéterminé et embryonnaire, où il ne possédait pas tous ses organes ; il s'est fait peu à peu, en donnant une précision de plus en plus grande à tous ses éléments composants, et en allant du simple au compliqué, de l'homogène à l'hétérogène.

1° Il a d'abord connu cet état encore indéterminé, caractérisé par certaines lacunes, où se trouve l'animal dans la succession des différents stades embryonnaires. Ainsi, au xvii^e siècle et même au xviii^e, toutes les parties de l'orchestre ne sont pas écrites ; quelques-unes sont, comme nous disons, *ad libitum* ; le compositeur se préoccupe surtout, après avoir trouvé un type d'instrument pour accompagner le chanteur, d'écrire une basse ; sur chacune des notes de cette basse doivent s'appuyer des accords, mais il se borne à les représenter par des chiffres, et c'est le claveciniste, placé au centre de l'orchestre, qui, guidé par ces indications, fait, assez librement, le nécessaire. C'est quelque chose comme une « substance sans texture déterminée », mais ayant le pouvoir de donner naissance à de nouvelles cellules. Un des créateurs de l'opéra, Caccini, auteur d'*Euridice* (1600), avertissait, en tête de sa partition, qu'il avait marqué, à la basse, les intervalles de quarte, de sixte et de septième, les tierces majeures et mineures, mais que pour les « voix du médium, nécessaires à certaines places, il s'en remettait au jugement et au goût de l'exécutant ». Gluck lui-même, qui représente pourtant une période de maturité (la seconde moitié du xviii^e siècle), ne s'est pas toujours donné la peine de noter tout ce que l'orchestre avait à dire, ou de mentionner l'instrument auquel il donnait la parole. Aujourd'hui, rien de semblable : le compo-

teur ne laisse rien dans le vague; il multiplie même les indications de « nuances » avec une précision inconnue autrefois. L'orchestre est devenu un être complet, en possession de tous ses organes, nettement différenciés.

2° Au point de vue du nombre des exécutants, l'histoire de l'orchestre nous offre l'exemple d'une évolution encore analogue à la croissance de l'être vivant.

Nous avons quelques documents précis sur le nombre des musiciens de l'orchestre sous l'ancien régime. C'est, en ce qui concerne la musique religieuse, la lettre que J.-S. Bach écrivait en 1730 au conseil de Leipzig, pour l'organisation de la musique à l'église Saint-Thomas; c'est une pièce tirée des archives du Foundling Hospital, publiée par Rockstro, le biographe de Hændel, et nous donnant la composition de l'orchestre en 1759, année de la mort de Hændel; c'est le témoignage du voyageur Burney (*Present State of music in France and Italy*, p. 129); pour la musique profane, nous avons des renseignements fournis par le même Burney. L'orchestre de Bach se composait de 16 chanteurs, et à peine de 20 instruments. Celui de Hændel, constitué sur le même plan, arrivait à 32 exécutants. Burney, écrivant en 1770, nous apprend qu'à l'église de Padoue il y avait 40 musiciens, dont 16 chanteurs. Ce sont des cas spéciaux, mais qui nous permettent de concevoir l'usage courant. Pour la musique profane, l'orchestre ne paraît pas avoir dépassé le chiffre de 50 et s'est tenu presque toujours au-dessous. Aujourd'hui, vous savez ce qui en est : les dimensions des salles, le nombre des auditeurs, la richesse de la mise en scène, et, par suite, le nombre des musiciens employés, tout s'est accru. Il a fallu 110 instrumentistes à Wagner; Berlioz en voulait 7 ou 8 fois plus ! L'orchestre s'est formé, lui aussi, « *par épigénèse* », c'est-à-dire par addition et différenciation successives de parties. (Claude Bernard.)

3° A un point de vue plus technique, l'évolution allant du simple au composé est encore évidente. Autrefois — dans la période qui précède les meilleurs opéras de Gluck — les instruments de l'orchestre ne parlaient pas comme aujourd'hui par grande masse; ils étaient divisés en types qui intervenaient l'un après l'autre. On peut citer comme exemple la messe en *si* mineur, exécutée récemment au Conservatoire. Soit dans les symphonies, soit dans l'accompagnement des soli, on faisait choix, pour chaque numéro de la partition, de l'instrument qui paraissait approprié à l'effet désiré; et, pendant toute l'exécution du morceau, l'instrument choisi restait au premier plan, sans avoir souvent d'autre appui que la basse. Ainsi, Bach emploie tantôt les cordes comme le luth et la viole d'amour (1), tantôt (2^e groupe de son orchestre) les hautbois et les bassons, tantôt (3^e groupe) les cornets (*Zinken*) et les trombones, tantôt (4^e groupe) les cors et les trompettes; mais il ne mêle pas ces divers timbres : avec ces couleurs si différentes, il ne compose pas un tableau unique; il fait une série de tableaux nettement distincts, et dont chacun, pour ainsi dire, est monochrome. Ainsi, le *Corno da caccia* qui accompagne le *Quoniam* de la messe en *si* mineur, ne paraît que dans cette seule pièce de la messe; il en est de même pour la viole d'amour, la trompette et les autres timbres, qui, à tour de rôle, et non simultanément, sont mis en relief. Voilà le principe général. De plus, certains instruments ne sont employés qu'à titre exceptionnel : par exemple, on voit bien les

(1) Le luth et la viole d'amour, dans la *Passion selon saint Jean*, accompagnent l'air de basse *Betracht, meine Seele...*

flûtes (le *piccolo* et les flûtes ordinaires), avec les instruments à cordes accompagnant le chant d'Almirena dans le *Rinaldo* de Hændel (1711) : mais elles ne sont nullement considérées comme une pièce nécessaire de l'orchestre. Il en est de même de la harpe, bien qu'elle figure (avec le téorbe, ou luth arché) dans la scène d'apothéose du *Jules César* de Hændel (1723), opéra où l'on trouve, pour la première fois peut-être, un essai d'orchestration. En somme, la notion *orchestre complet* ou *plein orchestre*, impliquant l'idée d'organes distincts mais appelés à fonctionner en même temps pour produire un effet d'ensemble, est une notion absente de l'esprit musical jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Pour juger de la transformation accomplie depuis Gluck, songeons à l'orchestre de Berlioz, à celui de Wagner, où les timbres les plus différents sont combinés et contribuent à former des masses éblouissantes. L'évolution vers la puissance, vers la richesse, vers la couleur, est si manifeste, qu'il n'est pas besoin d'insister.

4^o Elle est tout aussi évidente si, après avoir considéré le matériel de l'orchestre, nous songeons à ceux qui l'ont mis en œuvre, c'est-à-dire aux compositeurs eux-mêmes : ceux qui ont écrit des opéras et ceux qui ont écrit des symphonies.

Pour l'opéra, l'évolution s'est faite suivant des étapes qu'il est facile de marquer : de Peri (fin du XVI^e siècle), qui se borne à des récitatifs et à des chœurs de 3 ou 4 voix accompagnés habituellement d'une basse chiffrée sans trouver encore la véritable cantilène, à Monteverde, qui en raison d'innovations importantes est regardé comme un des fondateurs de la musique moderne ; de Monteverde à Lulli, qui avait pratiqué d'abord la musique instrumentale et qui peut passer pour un des premiers introducteurs de la symphonie dans le drame ; de Lulli à Rameau, disciple émancipé du précédent ; de Rameau à Gluck, créateur de la tragédie lyrique ; de Gluck à Mozart, qui marque l'état d'équilibre le plus parfait que l'évolution ait connu ; de Mozart à Weber et à Meyerbeer, qui ont introduit le romantisme au théâtre ; de Weber et de Meyerbeer à R. Wagner, qui à tous les points de vue (instrumentation, éclat du spectacle, puissance de l'expression, tendances romantiques), est leur héritier direct. Du premier au dernier, l'évolution pourrait être assez exactement figurée par le signe qui, en musique, représente le crescendo : un angle ouvert sur l'infini. Chacun d'eux continue et transforme insensiblement celui qui le précède, de même qu'il annonce ou prépare celui qui le suit. De l'un à l'autre il y a toujours transition visible ; l'ensemble forme une suite ininterrompue ; et c'est dans cette suite que la critique doit toujours replacer un de ces grands maîtres lorsqu'elle veut le comprendre et l'apprécier équitablement. Telle est la nouvelle conclusion pratique à laquelle nous arrivons.

En comparant l'évolution des êtres vivants à celle des œuvres musicales, on constate seulement une différence : c'est que la seconde se fait d'une façon beaucoup plus rapide que la première. Nous n'avons jamais vu un phénomène d'évolution, dans la nature organisée, à moins qu'il n'ait été provoqué *artificiellement*, suivant la méthode des éleveurs qui, par des sélections imposées, arrivent à produire des espèces ou des variétés très dissemblables. Pour que l'homme soit sorti des animaux inférieurs, il a fallu des milliers de siècles ; nous ne pouvons même accepter cette opinion qu'à titre d'hypothèse, puisqu'il est impossible à un homme de la vérifier expérimentalement. En musique, au contraire, l'évolution a quelque chose de déconcertant par sa rapidité. Ceux — et il y en a peut-

être dans cette salle — qui ont assisté jadis au triomphe de Meyerbeer et qui suivent aujourd'hui d'un peu près le mouvement musical, ont vu se succéder des formes d'art aussi nombreuses que les régimes politiques de notre pays.

Ce que je viens de dire de l'opéra, je pourrais l'appliquer avec plus de raison encore au genre musical par excellence. Entre la première symphonie de Haydn (1759) et celles de Beethoven, il n'y a que l'espace d'une vie humaine : et cependant, du point de départ au point d'arrivée, quels changements ! Ils sont immenses ; mais ils forment une chaîne dont on voit tous les anneaux. Haydn est le compositeur aimable, un peu superficiel, optimiste et souriant, ami du badinage, attentif aux formes charmantes de la nature : ses flûtes sont celles de l'idylle ; ses clarinettes et ses hautbois ressemblent à des chalumeaux de bergers ; ses trompettes et ses cors sont ceux qu'il a entendus dans la forêt allemande ; et il fait parler l'instrument, non pas en l'assujettissant à une idée supérieure, mais au contraire en subordonnant sa pensée à ce que l'instrument lui-même peut donner. Mozart recueille, continue et fortifie ces qualités charmantes, mais il verse dans le cadre de la symphonie toutes les passions et il domine déjà les instruments, au lieu de les laisser régner. Quant à Beethoven, il n'abandonne ni la nature — puisqu'il écrit la *Symphonie pastorale* — ni la passion réelle ; il les exprime au contraire à des profondeurs étonnantes ; mais il devient *humain*, universel ; bien plus, à « l'humanité » il ajoute l'angoisse des grands problèmes de la destinée. « Ainsi frappe le Destin à notre porte ! » écrit-il au-dessus du 1^{er} thème de sa cinquième symphonie. Ses conceptions sont tellement hautes enfin, qu'il demande aux voix et aux instruments des effets qui sont assez souvent en dehors de leurs limites, et qui les surmènent comme des esclaves. Il déclare que « dans la musique, il y a une sagesse plus haute que dans la philosophie et dans la théologie ».

Ici, l'évolution s'est faite de l'instinct à la pensée, de l'optimisme superficiel à la réflexion grave et parfois douloureuse ; des sentiments individuels aux sentiments universels ; de l'emploi technique de l'orchestre à sa subordination devant des idées très hautes qui le dominent.

Nous venons de constater un fait général ; quelle en est la cause ?

Les êtres vivants changent. La raison en est que les moyens de subsistance sont insuffisants pour leur nombre ; ils soutiennent donc une lutte pour la vie, lutte dans laquelle les plus faibles sont éliminés et les plus forts triomphent. De là une sélection naturelle qui, en se répétant très longtemps, en assurant pendant des milliers de siècles le succès des mieux doués et en les soumettant à leur tour à des sélections sans cesse renouvelées, finit par produire un changement radical de l'espèce. En un mot, il y a évolution. Voyons si tous les points de cette théorie ont leur analogue dans l'histoire de la musique.

Y a-t-il d'abord, dans le domaine musical, une « lutte pour la vie » ? — Sans doute ; elle est aussi réelle, et presque aussi visible. Parmi les compositeurs qui écrivent, les virtuoses qui exécutent, les maîtres qui enseignent, les luthiers qui fabriquent, parmi les formes d'art elles-mêmes qui se disputent la faveur du public ou d'une autorité compétente, soit dans le monde profane, soit dans le monde religieux, la concurrence est aussi vive qu'ininterrompue ; à toutes les époques, il y a toujours eu conflit de talents, conflit d'écoles, conflit de théories, et même conflit de genres. Là, comme partout, les faibles sont éliminés ; les plus forts triomphent, pour recommencer bientôt la lutte ; et ainsi se produit l'évolution.

III. — Le 3^e caractère qui, selon Cl. Bernard, distingue les êtres vivants, et qui est lié au précédent, c'est la *génération*, à laquelle on peut rattacher l'étude de tout ce qui concerne les anomalies, la caducité et la mort.

La génération peut être examinée, aussi bien du côté musique que du côté nature, sous deux formes : celle qui résulte de l'union de deux êtres semblables, appartenant au même groupe, et celle qui résulte de l'union de deux êtres dissemblables appartenant à deux groupes différents. Comme nous allons le voir, cette dernière forme a pour équivalent artistique et musical l'imitation.

1^o Les êtres vivants se distinguent des corps bruts, par la faculté qu'ils ont, après avoir été engendrés eux-mêmes, de se reproduire et de donner naissance à d'autres êtres. C'est une loi qui se résume dans la formule célèbre de Harvey, le médecin du xvii^e siècle qui a découvert la circulation du sang : *omne vivum ex vivo*. Cette opinion est entrée dans les esprits depuis peu de temps. Autrefois, on croyait à la génération spontanée. On pensait que les grenouilles et les anguilles peuvent provenir de la vase des marais. Cette théorie a été attaquée pour la première fois au xvii^e siècle par le naturaliste italien François Redi, et celui qui lui a porté les derniers coups, c'est notre grand Pasteur, dans une discussion célèbre avec le médecin de Rouen, Félix Pouchet. La croyance à la génération spontanée, reléguée aujourd'hui parmi les erreurs que personne ne défend, avait pour équivalent la croyance à l'indépendance absolue et aux origines divines du génie chez les grands musiciens. L'inspiration des compositeurs a certainement quelque chose d'inexplicable ; mais si nous la considérons dans les œuvres où elle se réalise, nous constatons que sa liberté est relative, et qu'il est impossible de supprimer les liens multiples qui la rattachent, dans l'histoire, à des réalités déjà connues. Un chef-d'œuvre, symphonique ou lyrique, n'est jamais un fait isolé : si, avant lui, il y a une série d'ancêtres, après lui il y a une descendance. Palestrina, au xvi^e siècle, est le point d'aboutissement de tous les travaux de contrepoint qui se sont faits dans le chant à plusieurs parties, durant trois ou quatre siècles ; Bach n'a rien inventé non plus : jamais œuvre ne fut plus visiblement préparée que la sienne, par les compositeurs flamands, italiens et allemands qui l'ont précédé. Tout grand artiste vient d'un autre artiste ; et lui aussi a la faculté de génération. Cette faculté se manifeste par l'exemple et l'enseignement qu'il donne, par le disciple qu'il forme, par l'école qu'il crée. Sur ce point, pas de difficulté possible.

2^o Il y a une seconde forme de génération qu'il me paraîtrait plus intéressant d'étudier en détail.

La plupart des espèces comestibles ou ornementales que nous utilisons ou que nous apprécions — les fruits qu'on sert sur nos tables, les fleurs dont nous aimons à parer un salon — ne sont pas sorties telles quelles des mains de la nature. Elles sont un produit de l'art, de la culture et de la sélection, en un mot, de la *greffe*. La culture par semis est considérée comme insuffisante. On sait depuis longtemps que si l'on prend deux végétaux pour les unir, ils introduisent l'un dans l'autre des modifications spécifiques et peuvent créer des types intermédiaires.

Pour les arts, il se produit quelque chose d'analogue. Dans la littérature, M. Nisard a déjà remarqué que la loi selon laquelle s'était développée la poésie française, c'était l'*imitation*, laquelle n'est pas autre chose qu'une greffe. Cor-

neille a greffé le génie latin et espagnol, et Racine le génie grec sur le nôtre. En musique, la loi me paraît être la même. Dans tous les pays, nous voyons qu'il y a eu une musique nationale qui s'est développée parce qu'un art étranger est venu s'unir à elle. En Orient, se sont greffées sur la musique japonaise, la musique coréenne et la musique chinoise, qui elle-même avait fait des emprunts à celle des Hindous ; la musique des Egyptiens s'est greffée à l'origine sur celle des Assyriens et des Hébreux, comme plus tard celle des Perses sur celle des Arabes. Chez nos classiques « anciens », comme l'attestent les noms de certains modes qui ont des noms étrangers, la musique orientale a pénétré la musique grecque. Chez les modernes, l'art des Néerlandais, qui de 1450 à 1600 ont été les modèles, a donné successivement sa sève, si je puis dire, au génie français, puis au génie italien ; l'art italien qui de 1600 à 1700 environ a été le plus brillant de tous, s'est ajouté au génie allemand ; et ce dernier qui, à partir du XVIII^e siècle, a eu l'hégémonie, s'est greffé sur l'art de presque tous les autres pays de l'Europe. Partout, nous voyons des croisements, des échanges, des superpositions ou, mieux encore, des pénétrations. Un phénomène de ce genre pourrait surtout être étudié en France, où l'éclectisme a toujours été très grand.

Nous dirons donc, en généralisant un principe d'histoire naturelle : on peut, on doit même greffer, c'est-à-dire imiter pour avoir de beaux produits. Mais voici où la comparaison devient, je crois, intéressante, et peut donner lieu à des conclusions pratiques.

Les naturalistes nous avertissent qu'on ne greffe pas des espèces quelconques. Il faut les choisir ; sinon, on travaille en pure perte. L'erreur des anciens, de Virgile et de Pline, était de vouloir faire pousser la vigne sur l'olivier, le houx sur le rosier. C'est ce que l'on appelle les greffes « hétéroclites ». Un contemporain de Buffon, Duhamel du Monceau, a montré qu'elles étaient impossibles. Pour arriver à un résultat, il faut opérer sur des plantes aussi voisines que possible, ayant une parenté botanique étroite. — Il en est de même pour la transfusion du sang, pratiquée dès le XVII^e siècle : si on injecte à un malade du sang pris à une espèce différente, non seulement on ne le fortifie pas, mais on peut le tuer, par suite de l'action toxique des serums d'autres espèces, et surtout de l'action globulicide.

En matière d'art, et particulièrement en musique, n'en est-il pas de même ? Si la greffe du génie italien sur le génie français a produit un musicien comme Gounod, n'est-ce pas parce qu'elle rapprochait deux races parentes ? Et l'échec de certaines tentatives pour acclimater en France d'autres formes de l'art musical n'est-il pas dû à une raison contraire ? L'analogie que j'indique me semble pouvoir être suivie encore jusque dans les détails. Les naturalistes modernes, tels que M. Dastre, nous disent que le principe qui exclut les greffes hétéroclites *n'est vrai qu'à moitié* : il est vrai pour le pommier et le poirier ; il est faux pour l'amnadier et le pêcher, le prunier et l'abricotier, qui sont des genres plus éloignés. On a pu fixer l'olivier sur le lilas et sur le frêne ; récemment M. Daniel, maître de conférences à l'Université de Rennes, est arrivé à joindre le lilas avec l'érable... Il y a donc des exceptions. Mais, même dans cette mesure, et précisément à cause de ces exceptions en nombre un peu indéterminé, le principe est applicable aux œuvres musicales. Nous avons des compositeurs français qui, par des prodiges d'adresse, sont arrivés à faire de la musique slave, de

la musique norvégienne ; mais ce sont là des œuvres exceptionnelles et non dépourvues de lacunes : de même que dans le végétal qui résulte d'une greffe trop hardie, la taille de l'arbre et l'exubérance de la verdure sont très diminuées au profit de la grosseur des fruits, de même, dans les œuvres musicales qui veulent rapprocher des manières de sentir, de penser et d'exprimer trop éloignées l'une de l'autre, il y a toujours des inégalités un peu choquantes, quelque chose d'étrange et de difforme. Ainsi les mêmes lois se retrouvent à tous les degrés de la vie.

3° A la génération se rattachent les phénomènes d'anomalie, de caducité et de mort. Les êtres vivants ne produisent pas toujours des individus sains, bien constitués et d'une organisation normale ; ils produisent parfois des êtres d'un caractère douteux, quelquefois même des monstres. Ici encore vont réapparaître des analogies qui me semblent curieuses.

Darwin reconnaît d'abord qu'il y a, en histoire naturelle, ce qu'il appelle des genres protéiques, c'est-à-dire très complexes, comme fuyant sous l'analyse, et polymorphes (*ibid.*, p. 73) ; les uns les considèrent comme des *espèces* véritables, les autres comme de simples *variétés*. En musique, nous avons quelque chose d'analogue : l'oratorio, le madrigal dramatique, la symphonie à programme, sont dans ce cas. Cette incertitude a permis récemment de mettre à la scène, comme un véritable opéra, la *Damnation de Faust*, de Berlioz ; et elle a permis aussi de protester énergiquement contre cette tentative. L'opéra contemporain, qui s'appelle tantôt « action dramatique » ou « comédie lyrique » ou « roman musical » etc., est lui aussi un genre « protéique » et « polymorphe ».

Darwin nous intéresse plus encore lorsqu'il parle des monstres ; il y en a dans les arts comme dans la nature vivante. Il déclare d'abord (p. 26) que les monstruosité ne peuvent être distinguées des simples déviations de type par aucune ligne de démarcation fixe. Le principe est parfaitement exact et pourrait être adopté par l'esthétique. Mais voici ce qui mérite surtout d'être retenu par un historien :

« Il est douteux, dit le naturaliste, que des monstruosité, ou autres déviations de structure, soudaines et profondes, telles que celles qu'on observe assez souvent chez nos races domestiques et particulièrement parmi les plantes, se soient jamais propagées avec un caractère de perpétuité à l'état de nature. Les monstres sont très souvent stériles ». — On peut dire qu'en musique aussi les « monstres » peuvent bien avoir le succès d'un jour ou créer une mode passagère, mais ils ne fondent jamais une école durable. J'en citerai deux exemples. Au xvi^e siècle, quelques compositeurs comme Claude le Jeune et Mauduit, imitant les excentricités de certains poètes du temps, imaginèrent d'écrire des mélodies sur la base suivante : on considérait les syllabes du texte littéraire français comme formant une succession de brèves et de longues, absolument comme s'il s'agissait de vers latins, et on donnait à chaque note correspondante une valeur de même nature : une blanche pour une longue, une noire pour une brève. On prétendait reconstituer ainsi des Odes saphiques et alcaïques, sur le modèle d'Horace. Ce sont là des « monstres ». Ils ont été stériles ; ils n'ont pas fait école. — Au xvii^e siècle, quelques esprits bien intentionnés ont imaginé de créer l'opéra pieux, spirituel, édifiant : tels, « *Il santo Alesio* » de Laudi, paroles du Cardinal Barberini (1634), et cette « *Philotea* » (id est *anima Deo cara*) en 5 actes, « *Comedia*

sancta », de 1643. Ce sont encore des monstres (artistiques), la piété n'ayant rien de commun avec la comédie ; aussi sont-ils isolés dans l'histoire.

30 « *Les espèces éteintes*, dit Darwin, *ne reparaissent plus.* » En musique aussi, on peut parler aujourd'hui « d'espèces éteintes ». Beaucoup de genres, très en honneur autrefois, ont disparu de l'usage. Est-il impossible qu'ils reparaissent ? Non, sans doute ; un compositeur peut toujours écrire et publier (comme pièces indépendantes), un canon, une fugue, ou quelque une de ces danses qu'aimait l'ancien régime : allemande, loure, menuet, canaries, matassins, etc... Il peut même remonter jusqu'au moyen âge, et s'amuser à faire un conduit, un hocquet, un rondel. Mais, suivant la remarque de Darwin, qui est un avertissement pour les compositeurs-archéologues, de telles pièces ne sauraient être qu'une résurrection, et avoir, pendant quelques instants, la vie d'un fantôme. Elles ne trouveraient plus parmi nous de conditions favorables à l'existence...

L'exposé que je viens de faire soulève bien des problèmes, et, en beaucoup d'endroits, il y aurait à placer des points d'interrogation. L'évolution musicale se produit-elle partout dans le même sens et suivant une tendance qui est toujours la même ? Passe-t-elle, quel que soit le genre considéré, par les mêmes phases ? Certaines causes des changements qui la constituent doivent-elles être cherchées dans les faits de la vie sociale, ou bien dans les genres musicaux eux-mêmes, considérés comme ayant une existence objective ? S'il faut admettre que c'est la vie sociale qui, en se transformant, transforme aussi l'art où elle trouve son expression, quels sont exactement les faits sociaux qui déterminent l'incessante rénovation de la musique ? quelle influence faut-il attribuer à la nature du régime politique, à l'état de la religion et de la morale ? à celui de la philosophie, de la science, et de l'industrie qu'il ne faut pas oublier, car sans l'industrie dirigée par la science, la musique est privée de ses moyens d'action ? Enfin, dans cette sorte de déterminisme qui envelopperait — par hypothèse — toute la matière dont j'aurai à parler, quelle part conviendrait-il de faire à l'action du génie personnel ? Ce sont là de difficiles questions dont l'examen appartient à l'histoire proprement dite, et que je ne crois pas devoir aborder dans une introduction. Ce qu'il m'importe, c'est, en réservant l'étude des cas particuliers, d'avoir indiqué quelques principes ; je les résumerai ainsi :

L'œuvre musicale peut être assimilée à un être vivant : indéfinissable, comme lui, dans son essence, elle est comme lui un organisme formé d'éléments complexes ramenés à l'unité ; elle évolue, pour de nombreuses raisons, dont plusieurs nous échappent, mais dont l'une est la lutte pour la vie et la sélection qui en résulte ; comme l'animal et le végétal, elle peut et doit s'améliorer par des croisements faits entre espèces voisines et amies. Comme eux enfin, elle a le don de transmettre la vie après l'avoir reçue.

JULES COMBARIEU.

La musique et la magie.

Traditions populaires : l'Orphée thrace et l'Orphée japonais. — Une des opinions les plus répandues chez les primitifs, c'est que, par la musique, l'homme peut agir sur les animaux les plus sauvages et les dominer. On connaît l'antique légende d'Orphée, reproduite par les écrivains grecs et latins. La vie d'Orphée n'est que l'histoire des effets souverains et irrésistibles de l'harmonie. Les bêtes fauves, les plantes, les rochers eux-mêmes se meuvent pour l'entendre. Aux sons de sa lyre, les roches animées des Symplégades, qui menaçaient de briser le navire des Argonautes, s'arrêtent et se fixent ; le terrible dragon de la Colchide, gardien de la toison d'or, est gagné d'un invincible et inoffensif sommeil. L'enfer lui-même est touché et rend Eurydice, après avoir entendu le divin chanteur. M. Decharme (*Mythologie grecque*, p. 575) reproduit une composition où Orphée, la lyre en main, est assis sur un lion couché ; à sa droite, un quadrupède et un oiseau sont attentifs. Les rossignols qui, plus tard, faisaient leur nid sur son tombeau, chantaient, disait-on, mieux que les autres (Pausanias, IX, 30, 6). Orphée, en d'autres termes, est un magicien (c'est ainsi que l'appelle avec raison M. Bouché-Leclercq dans son *Histoire de la divination dans l'antiquité*) ; et le moyen souverain employé dans ses opérations magiques, c'est le chant accompagné. Le pays où la légende place sa naissance (la Thrace) a toujours été regardé par les anciens comme une des terres classiques de la sorcellerie et de la magie, ce qui précise encore le vrai caractère de la légende. Mais cette légende n'est pas un fait isolé. Nous avons déjà parlé de Wäinamoïnen, qui est une sorte d'Orphée finnois ; voici l'image de l'Orphée japonais, reproduction d'une pièce qui se trouve au musée Guimet. C'est Krichna-Govinda, gardant les troupeaux du berger Nanda, une sorte d'Apollon chez Admète. (Cf. *le Musée Guimet*, par M. de Milloué, 5^e réimpression, Paris, Leroux, 1905, p. 83-4). Ce n'est pas le seul document que l'on pourrait citer. Aujourd'hui nous disons que tel chanteur nous « charme » ; autrefois, ce mot était pris au sens absolu : il traduisait une croyance quasi universelle.



KRICHNA-GOVINDA

(Musée Guimet, 1^{re} salle, galerie d'Iéna, vitrine 4, 2^e rayon.)

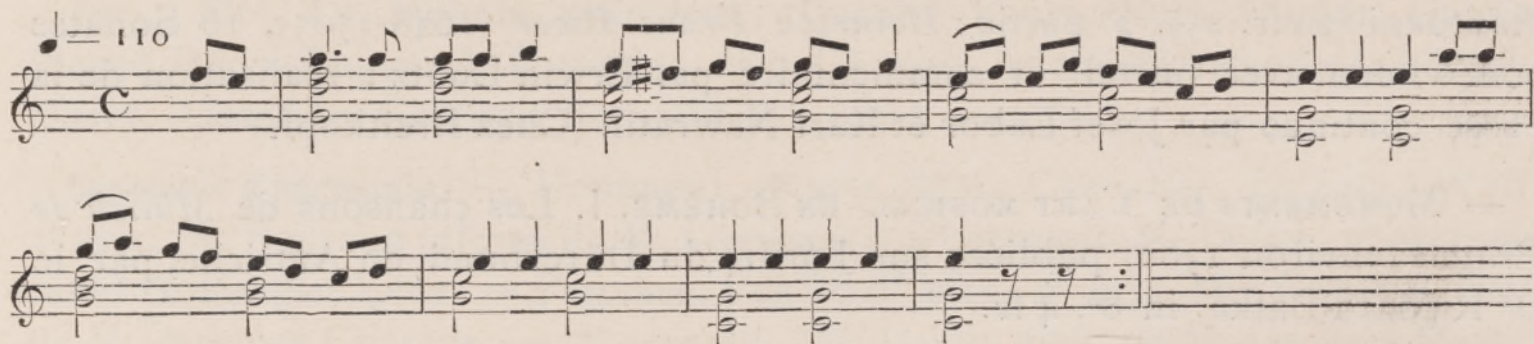
(A suivre.)

Publications nouvelles.



MÉLODIES INDIENNES, JAPONAISES, TURQUES, harmonisées par A.-J. Polak (1 vol., 107 p. in-8°, chez Breitkopf). — En 1904, dans un des volumes de la Société musicale internationale (cahier 3), MM. Otto Abraham et Erich von Hornbostel avaient étudié quelques mélodies hindoues. M. Polak (de Rotterdam), qui considère que la « science comparée de la musique » est déjà fondée, reprend ce travail et donne un grand nombre de mélodies

orientales en les harmonisant. La thèse qu'il soutient, c'est qu'il y a presque identité entre le sentiment harmonique des Orientaux et le nôtre. Ce livre est fort intéressant à cause de la musique qu'il contient ; mais voici notre sentiment très net sur la valeur scientifique du travail de M. Polak. 1° Les airs qu'il nous offre ne sont présentés avec aucune garantie d'authenticité ; les sources ne sont même pas indiquées. 2° Alors même que ces garanties d'authenticité seraient fournies, on serait en droit de demander si l'on se trouve en présence de types musicaux purs ou ayant subi l'influence européenne. Voici, par exemple, le Japon. Dès le xvi^e siècle (l'arrivée de François Xavier est de 1549), les missionnaires y ont fait une œuvre considérable. Avec les Espagnols, les Portugais et les Hollandais y ont pénétré assez profondément. Récemment (le 10 juillet), un Japonais, M. Nagaoka, soutenait en Sorbonne une thèse de doctorat sur le sujet suivant : *Histoire des relations du Japon avec l'Europe au xvi^e et au xvii^e siècle* (1 vol., Paris, Henri Jouve). Un travail critique, préalable à l'examen de toute mélodie, est donc commandé par la prudence : l'auteur n'y songe même pas. 3° Ses harmonisations, bien que discrètes et faites avec goût, sont trop visiblement inspirées des habitudes françaises ou européennes. Nous en citerons comme exemple ce « chant comique » hindoustani qui commence assez arbitrairement par un accord de neuvième :



En somme, la « science musicale comparée » nous paraît encore, sur ce point au moins, une expression prématurée. — S.

LA MUSIQUE AUX ÉTATS-UNIS. — Sur la musique aux États-Unis, nous ne possédons que les ouvrages suivants (publiés en anglais) ; *Histoire de la Société « Hændel et Haydn » de Boston*, par MM. Perkins et Dwight ; *Histoire de la Société Philharmonique de la ville de New-York*, par M. Henry-Edward Krebhiel ;

Souvenirs de l'Opéra de Philadelphie et Histoire de l'Association musicale, par W. G. Armstrong ; *Les titres abrégés de livres retraçant ou illustrant l'histoire et la pratique de la Psalmodie aux Etats-Unis de 1620 à 1820*, par James Warrington. Nous recevons l'ouvrage suivant d'O.-G. SOUNECK : *Francis Hopkinson, le premier poète compositeur américain (1737-1791), et James Lyon (1735-1794)*, in 8°, VIII-211 p, Washington, chez Queen, 1905. Ce luxueux volume, imprimé avec grand soin, est un bon travail critique, où les sources sont mises à contribution. Il donne, par des citations abondantes et une biographie précise, une idée exacte de Hopkinson et de Lyon, tous deux auteurs de « psaumes ». Souhaitons que de pareils travaux philologiques se multiplient dans un pays où la musique, sous ses diverses formes, est si en honneur !

MUSIQUE RUSSE. — *Rachmaninow*, Op. 25, *Francesca da Rimini*. Episode dramatique tiré du V^e chant de Dante (*L'Enfer*), opéra en deux tableaux avec prologue et épilogue. Livret de M. J. Tchaïkowsky. Texte allemand de Lina Esbrer. Partition, chant et piano. (Chez Breitkopf, Leipzig.)

— *Rimsky-Korsakow*, Op. 59, *Pan Voyevoda*, opéra. Partition, chant et piano avec texte russe. (*Ibid.*)

— *Tschaïkowsky*, Arioso d'*Andreas* pour contralto, tiré de l'opéra *l'Opritchnik*.

— *Borodine*. Petite Suite : N^o 1, *Au Couvent* ; 2^o *Intermezzo* ; 3^o *Mazourka rustique* ; 4^o *Mazourka* ; 5^o *Rêverie* ; 6^o *Sérénade* ; 7^o *Finale* (Scherzo, Nocturne, Scherzo).

— *Cesar Cui*. Danse de femmes de l'opéra *Le Prisonnier du Caucase*, arr. par V. Pohl.

— *Moussorgsky*, fragments de l'opéra inachevé *La foire de Soratschinsti* (d'après Gogol), rédigés et instrumentés par A.-C. Liadow. N^o 1, Introduction (établie d'après les esquisses de l'auteur par A.-C. Liadow) pour orchestre.

— *Rimsky-Korsakow*, Op. 59, *Pan Voyevoda*, Suite pour orchestre. N^o 1 Introduction, 2^o *Krakowiak*, 3^o *Nocturne* (Au clair de lune), 4^o *Mazourka*, 5^o *Polonaise* (p. orchestre).

— MONUMENTS DE L'ART MUSICAL EN AUTRICHE. Année XII^e, 1^{re} partie : *Jacob Handl* (*Gallus*, 1550?-1591). Opus musicum II, arrangé par Emil Bezecny et Mantuani (20 fr. 25). 2^e partie : *Heinrich Franz Biber* (1648-1705), 16 Sonates pour violon, avec introd. et commentaire par Erwin Luntz ; réalisation de la basse continue par Josef Labor et Karl Nawratil. (Chez Breitkopf.)

— MONUMENTS DE L'ART MUSICAL EN BOHÈME. I. Les chansons de *Mülich de Prague* (environ 1300) publiées sur l'ordre du Dürerbund, en Autriche, par le Dr Richard Batka, in-8°, 4 fr.

— MADRIGAUX CHOISIS ET CANTIQUES A PLUSIEURS VOIX DE CÉLÈBRES MAÎTRES DES XVI^e ET XVII^e SIÈCLES. Mis en partition par M. Barclay Squire, traduction allemande de J. Bernhoff : *Œuvres d'Orlando Gibbons, Nanino, William Byrd, Tiberio Fabrianese, Jacob Archadelt*.

— PALESTRINA. Œuvres choisies en partition moderne (deux portées avec indications), publiées par Herm. Bäuerle ; messes, motets choisis pour chœur mixte, soprano, contralto, ténor et basse.

Missa *Jesu, nostra redemptio* ; 4 parties de chœur, soprano, contralto, ténor, basse.

— GLUCK. *Collegium musicum*, collection d'œuvres anciennes pour musique de chambre, revue et arrangée pour l'usage pratique par Hugo Riemann ; Gluck : 5 trios pour 2 Violons et Violoncelle.

— ORLANDO DI LASSO, Œuvres, édition complète, publiée et rédigée d'après les manuscrits et les anciennes éditions, vol. XVI. Compositions avec paroles françaises, publiées par Ad. Sandberger. Prix par volume séparé, 27 fr.

— CHANSONS SAMOANES. — 6 chansons populaires, avec ou sans paroles, publiées par Georges Capellen (2 fr.70).

(Tous ces ouvrages, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig.)

Actes officiels et Informations.

Légion d'honneur. — Au moment où paraît ce numéro de la *Revue musicale* (14 juillet), les nominations dans la Légion d'honneur ne sont pas officiellement arrêtées ; aussi croyons-nous devoir ne pas les publier encore.

Prix de Rome. — Le concours de composition pour le prix de Rome a donné les résultats suivants. Premier grand prix : M. Gallois ; second premier grand prix, M. Rousseau, élèves de M. Lenepveu. Premier second grand prix : M. Gaubert ; deuxième second grand prix, M. Dumas.

Conservatoire. — Par arrêté en date du 20 juin dernier, M. Mimart a été nommé professeur titulaire de la classe de clarinette au Conservatoire national en remplacement de M. Turban, décédé.

Concours d'orgue. — Voici les résultats du concours à huis clos d'orgue qui a eu lieu le 7 juillet courant au Conservatoire :

1^{er} prix, M. Joseph Baulnois ; 2^e prix, M. Bonnet ; 1^{er} accessit, M. Fauchet ; 2^e accessit, M. Barié.

Sujet de fugue de M. Eugène Gigout (thème libre de M. Aug. Chapuis).

Jury : MM. Th. Dubois, président ; Gabriel Fauré, Eug. Gigout, Gabriel Pierné, Raoul Pugno, A. Lavignac, Aug. Chapuis, Adolphe Deslandres, Adolphe Marty, Alexandre Georges, Fernand Bourgeat, secrétaire.

Concours d'harmonie. — Hommes : 1^{er} prix, MM. Chevalier, Krieger, Wolf ; 2^e prix, M. Bourdon (élèves de M. Lavignac) ; 1^{er} accessit, M. Defay ; 2^e accessit, MM. Roussel et Lévy. — Femmes. Pas de 1^{er} prix ; 2^e prix, M^{lle} Ganeval, élève de M. Auguste Chapuis. — 1^{er} accessit, M^{lle} Dauly, élève de M. Georges Marty ; 2^e accessits, M^{lles} Milliaud, Alice Morhange, Bussière, élèves de M. Georges Marty.

Jury : MM. Th. Dubois, président ; Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Taudou, Xavier Leroux, Raoul Pugno, Ch. Lefebvre, J. Mouquet, Georges Caussade, Fernand Bourgeat, secrétaire.

Concours de fugue et contrepoint. — Lauréats : MM. Dumas, Bazelaire, Gailhard, Nibelle, M^{lle} Grumbach (Marthe), MM. Cools, Pollet, Borchard, Flament, Bertrand.

La Cigale. — Au restaurant des Iles (Bois de Boulogne), la *Cigale* vient de donner une charmante fête, présidée par M. Georges Leygues, en l'honneur du grand artiste Injalbert, récemment nommé membre de l'Institut. Après le dîner sous la tente, nous avons eu la joie d'applaudir Mounet-Sully, Gaubert, l'incomparable flûtiste, et M^{lle} Mérantié, 1^{er} prix de chant de l'an dernier. M^{lle} Mérantié, aujourd'hui à l'Opéra, a brillamment débuté dans le *Cid* ; d'origine créole, elle possède une voix admirablement homogène, où les notes graves sont aussi belles que les notes élevées.

Bibliothèque de l'Opéra. — M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire national de musique, se propose d'offrir à l'Etat, pour être déposée au Musée de l'Opéra, sa collection des chansons populaires de la France, dépassant 4000 volumes.

A l'Opéra. — C'est M. Savard qui a été choisi parmi les anciens prix de Rome pour écrire un ouvrage en deux actes. Voici la liste, à peu près complète, des compositeurs ayant été joués à l'Opéra au titre d'anciens prix de Rome : MM. Léon Gastinel, avec *le Rêve*, ballet ; Théodore Dubois, avec *la Farandole*, ballet ; Bourgault-Ducoudray, avec *Thamara* ; Henri Maréchal, avec *Déidamie* ; Vêrongé de la Nux, avec *Zaïre* ; Wormser, avec *l'Etoile*, ballet ; Samuel Rousseau, avec *la Cloche du Rhin* ; Georges Huë, avec *le Roi de Paris* ; les frères Hillemacher, avec *Orsola* ; Georges Marty, avec *Daria* ; Paul Vidal, avec la *Maladetta*.

Jurés orphéoniques. — M. André, lorsqu'il était ministre de la guerre, avait pris un arrêté interdisant aux chefs de musique de l'armée de faire partie des jurys des concours orphéoniques ayant lieu en dehors de la ville où ils tiennent garnison. Au nom de l'Association des jurés orphéoniques dont il est le président, M. Emile Pessard vient d'adresser une requête à M. Berteaux, le priant de revenir sur la décision de son prédécesseur.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes du 20 mai au 19 juin 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mai	<i>Armide.</i>	Gluck.	16 908 »
22 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	18.772 41
24 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	16.360 76
26 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	22.068 41
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.403 »
29 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.123 41
31 —	<i>Gala en l'honneur du Roi d'Espagne.</i>		
5 Juin	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	18.601 41
7 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	19.454 26
9 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	18.462 91
10 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	11.175 »
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.172 41
14 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	18.087 76
16 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	17.516 41
18 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	Représent. grat
19 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	16.235 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes du 20 mai au 19 juin 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mai	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	9.399 74
21 — matinée	<i>Lakmé. — La Cabrera.</i>	Delibes. G. Dupont.	7.469 »
21 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.087 »
22 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.577 50
23 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	1.575 50
24 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.</i>	Massenet. G. Dupont.	8 521 »
25 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	9.393 14
26 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	7.133 50
27 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	9.491 88
28 — matinée	<i>La Vie de Bohème. — La Cabrera.</i>	Puccini. G. Dupont.	4.882 »
28 — soirée	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	5.400 50
29 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.490 50
30 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	5.721 »
31 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.263 50
1 ^{er} Juin	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	9.114 02
2 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	6.803 »
3 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	9.276 74
4 — matinée	<i>Werther. — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	Massenet. Nicolo.	2.623 »
4 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.912 50
5 —	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	1.703 50
6 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	8.004 50
7 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.</i>	Massenet. G. Dupont.	5.352 »
8 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	9.655 14
9 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	7.844 »
10 —	<i>Lakmé.</i>	Delibes.	9.449 38
11 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.192 50
12 — matinée	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	8.667 50
12 — soirée	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillard.	4.471 50
13 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	6.032 50
14 — matinée	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	6.937 50
15 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.404 50
16 —	<i>Chérubin.</i>	Massenet.	5.551 »
17 —	<i>Lakmé.</i>	Delibes.	6.373 50
18 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.731 »
18 — soirée	<i>La Traviata. — La Cabrera.</i>	Verdi. G. Dupont.	5.059 »
19 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.496 50

Auteurs et compositeurs. — Le 2^e Congrès international des Auteurs et Compositeurs tiendra, cette année, ses assises à Gérardmer (Vosges), les 29 et 30 juillet prochain.

Le bureau du Congrès est composé de la façon suivante : président : A. Capus ; vice-président : Maurice Donnay ; secrétaire : Edouard Silvercruys ; membres : D^r Sibille, président de l'association l'Art dramatique ; Porel, directeur du théâtre du Vaudeville, à Paris ; Henri Kistemæckers ; Bourdette, directeur du théâtre de Lille ; G. Boulay, chroniqueur théâtral.

MM. Louis Gebin et Marchal sont chargés des rapports avec la presse.

L'ordre du jour est ainsi fixé : 1^o étude des divers moyens pouvant faciliter et

aider à obtenir l'interprétation ; 2° la perception des droits ; 3° le théâtre à l'étranger ; 4° les traductions.

L'administration des Beaux-Arts sera représentée à ce Congrès par un délégué de M. le sous-secrétaire d'Etat.

Commission consultative. — Sur la proposition du sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, ont été nommés membres de la Commission consultative instituée auprès du sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires :

MM Louis Martin, député ; Aderer, publiciste ; Jules Rateau, publiciste ; Louis de Gramont, publiciste ; Le Senne, président de l'association de la critique ; Hector Depasse, publiciste ; Joubert, président de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ; de la Charlottrie ; Eugène Thiébaud, publiciste ; Eugène Fasquelle, éditeur.

Société des compositeurs de musique. — M. le ministre des Beaux-Arts vient d'accorder, comme les années précédentes, une allocation de 500 francs à cette société. On sait, en effet, qu'à la suite du concours annuel qu'elle organise pour la composition d'un quatuor d'instruments à cordes, d'une symphonie, concerto, etc., un certain nombre de prix en espèces sont distribués par cette association aux lauréats de ces divers concours. MM. Vaucorbère, V. Joncières et Samuel Rousseau ont présidé successivement le comité de la Société des compositeurs de musique.

Concerts populaires d'Angers. — Sous la direction de M. L. de Romain, cette société se maintient au premier rang des associations amicales de la province par le rare ensemble des qualités d'initiative et d'exécution qu'elle représente. Comme toujours, un nombreux public, où l'élément populaire figure pour une large part, se presse à ces concerts. L'administration des Beaux-Arts a tenu à encourager les efforts de cette société en lui accordant une subvention de 3.000 francs.

Concerts de Toulouse. — Fondée, il y a 3 ans, par M. Crocé-Spinelli, directeur de la succursale du Conservatoire, cette société obtient déjà les résultats artistiques les plus brillants. Elle vient de recevoir, à titre d'encouragement, une subvention du ministère des Beaux-Arts fixée à 1.500 francs pour l'année 1905.

Société Sainte-Cécile du Havre. — Présidée par M. Woollett, cette société, qui a été honorée d'une subvention du ministère des Beaux-Arts, est composée d'un orchestre de 60 musiciens et de chœurs (hommes et femmes) au nombre de 135 voix. Elle donne trois concerts par saison à ses membres honoraires et interprète chaque année des œuvres musicales nouvelles : *Iphigénie* de Gluck, le *Chant de la Cloche* de V. d'Indy, le *Mystère de la Nativité* ont figuré à son programme.

Chambéry. — Par arrêté ministériel en date du 8 juillet courant, M. Bayoud Marius, professeur de solfège à l'Ecole nationale de musique de Chambéry, est nommé directeur provisoire de cette Ecole, jusqu'à la nomination du remplaçant de M. Wüst, directeur démissionnaire.

Inspection de l'Enseignement musical. — Il ne sera pas pourvu au remplacement, comme inspecteur de l'Enseignement musical, de M. G. Fauré, récemment

nommé directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation. La disponibilité qui résultera de cette suppression servira à améliorer la situation des inspecteurs de l'Enseignement musical, dont les attributions deviennent de jour en jour plus chargées. — (Espérons que cette mesure n'est pas irrévocable.)

Concours de musique. — Des médailles ont été accordées par M. le ministre des Beaux-Arts, pour être décernées, en son nom, à l'une des sociétés qui prendront part aux concours de musique ci-après désignés :

- 1^o Rochefort (Charente-Inférieure), médaille de vermeil ;
- 2^o Colombes (Seine), médaille argent ;
- 3^o Conches (Eure), médaille argent ;
- 4^o Saint-Valéry (Somme), médaille argent.

Toulon. — Dans sa séance du 19 mai dernier, le conseil municipal de Toulon a adopté le projet de transformation de l'école de musique de cette ville en école nationale et a autorisé M. le maire à signer la convention relative à cette transformation.

Londres. — L'*Orphée* de Gluck vient d'être joué avec grand succès au Covent Garden. La matinée organisée par M^{me} Melba, au bénéfice de M^{lle} Bauermeister, comportait les 1^{er} et 2^e actes de *Faust* et le 3^e acte de la *Bohème*. La musique de M. Messenger est ici en grande faveur. *The little Michus*, version anglaise du succès des Bouffes, font salle comble au Daly's Théâtre ; de même *Véronique* à l'Apollo Theater. Au Waldorf Théâtre, *Don Pasquale*, *l'Elisir d'Amore*, *Rigoletto*, etc., en italien, sont joués avec une mise en scène des plus riches. — A. R.

Chronique des Ventes. — On a vendu récemment aux enchères publiques, à l'hôtel Drouot, une collection d'autographes comprenant un choix très curieux de lettres ou pièces de compositeurs, d'auteurs dramatiques, d'acteurs et d'actrices.

Nous avons relevé dans cette réunion de feuillets émanant d'hommes et de femmes qui ont conquis quelque célébrité, un morceau de musique autographe de *Beethoven*, qui a été adjugé à 700 francs. C'est un fragment d'une petite danse allemande comportant quatre pages in-4^o ; deux pages et demie sont d'une écriture nette et lisible. La fin est de l'écriture ordinaire des « esquisses ».

Une lettre de *Beethoven* à Maurice Schlesinger, datée de Vienne, 18 février 1823, relative à l'édition d'une de ses œuvres, qui paraît être dédiée à Antonia Brentano, est montée à 300 francs.

Une lettre de *Béranger* à M. Gilhart (27 janvier 1841), dans laquelle le grand chansonnier lui annonce qu'il vient de s'installer à Passy et qu'il se dispose à aller voir Lamennais en sa captivité ; cette pièce a trouvé acquéreur à 40 francs ; un morceau de musique autographe de *Bruneau* avec paroles, 1 page in-4^o, fragment inédit de *l'Attaque du Moulin*, a été payé 16 francs.

Une lettre de *Gounod* à M. Elkan, 1882, relative à la représentation de *Rédemption* à Bruxelles, a été vendue 10 francs ; une lettre de *Massenet*, au même M. Elkan, 1882, relative à la représentation de la *Vierge* à Bruxelles, a été obtenue pour 8 francs ; une lettre de *Rossini*, en français, au marquis de Las Marismas (1834), dans laquelle le célèbre compositeur donne son impression sur deux tableaux de Murillo, a fait 25 francs.

Une curieuse lettre de *Richard Wagner*, datée de Zurich, 12 décembre 1857, a

été poussée à 105 francs. Cette pièce est relative aux opéras de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, que le grand compositeur avait cédés à M. Hoffmann, directeur du Joseph-Stadter Theater de Vienne. *Tannhäuser* avait été cédé à raison de 100 francs par représentation, dont 25 seraient payés d'avance. *Lohengrin* avait été cédé dans les mêmes conditions, mais on devait verser 1000 francs en commençant les répétitions.

Wagner, qui n'avait pas grande confiance dans le directeur du Joseph-Stadter Theater, avait chargé un correspondant de percevoir ses droits d'auteur et de vérifier si l'on ne donnait pas plus de représentations qu'on ne lui versait de droits d'auteur.

On a vendu aussi, à l'hôtel Drouot, au prix de 2100 francs, un clavecin en vernis Martin, signé : **H. Rukher**, à Anvers. L'intérieur du couvercle est orné de deux peintures à sujets champêtres, dans le genre de Boucher. Epoque Louis XV.

Une table d'harmonie de clavecin, décorée de guirlandes et bouquets de fleurs. Signée : **Jean Lempereur dit Kaïser**, XVIII^e siècle, a été obtenue pour 100 francs.

HÉBERT ROUGET.

AVIS. — LE PROCHAIN NUMÉRO DE LA REVUE MUSICALE PARAITRA LE 5 AOUT.



Le Gérant : A. REBECQ.