

REVUE MUSICALE

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

N^o 19 (cinquième année)

15 Octobre

1905.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL.

Dans notre dernier supplément, nous avons publié une œuvre de longue haleine, qui ne comprenait pas moins de vingt pages de texte. Nous donnons aujourd'hui, avec un choral de forte et noble expression, trois mélodies qui sont peu de chose par l'étendue, mais qui méritent à plus d'un titre d'attirer la sérieuse attention du connaisseur. Dans ces pièces qui ont la saveur exquise des créations populaires, on remarquera que la mesure est variable, et que la phrase ne se termine pas sur la tonique : deux libertés dont la musique « savante » est trop souvent privée !

La composition ayant pour devise : « Spiritus flat ubi vult, » et dont nous avons signalé le mérite très réel, dans le compte rendu de notre dernier concours, est de M. Léonce Lachaise, professeur de musique à Bordeaux. — Le chœur ayant pour devise « Lutter pour vaincre » et qui a obtenu également une mention très honorable, est de M. Sélim (nous respectons le pseudonyme du C^{te} A. de H., Mayenne), un des derniers élèves de César Franck, ayant déjà obtenu un 1^{er} prix au concours organisé par la ville de Nantes entre les musiciens français, à l'occasion du VIII^e Congrès de la Mutualité. — Nous regrettons qu'un point d'honneur excessif ait poussé un compositeur en renom à nous interdire de le mentionner ici, sous prétexte qu'il a été classé ex-æquo avec un débutant.

Notes sur les musiques exotiques.

Nous commençons aujourd'hui à publier les lettres les plus intéressantes des Correspondants qui ont bien voulu répondre à notre appel.

I. — LA MUSIQUE AU MAROC.

Comme tout le monde, dès le premier abord je n'y reconnus qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par l'habitude ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vient un jour où l'on distingue quelque chose qui ressemble à un air.

J'ai bien noté l'Hymne national marocain, et la marche funèbre, mais pour les autres airs populaires je n'ai pu y réussir ; la tonalité et la mesure m'échappent toujours. Je perçois bien une série de tons et de demi-tons, mais il m'est impossible de leur assigner un point de départ, une tonique.

D'un autre côté, si je porte mon attention sur les tambours qui forment le

seul accompagnement de leur musique, là encore je distingue bien une sorte de rythme, mais ce rythme ne paraît avoir aucun rapport avec celui de l'air que l'on joue.

Cependant, là où je n'entends que du bruit, les Marocains trouvent une mélodie agréable, à laquelle ils mêlent souvent leur voix.

A mon avis, le seul moyen d'approfondir leur musique, c'est de se lier avec les musiciens indigènes, d'étudier avec eux, afin de se rendre compte des sensations qu'ils éprouvent et qui ne nous touchent en rien.

La musique marocaine est une musique à part, reposant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre système musical ; il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité. — Les Marocains ont quatorze modes ou gammes. Le classement des sons est fait par tons et demi-tons, comme chez nous. Jamais je n'ai pu distinguer dans leur musique ces intervalles de tiers et de quart de ton que d'autres ont prétendu y trouver.

Tous les musiciens jouent à l'unisson, et il n'y a d'autre harmonie que celle des tambours de différentes grosseurs, qu'on peut appeler harmonie rythmique.

On pensera sans doute qu'avec une aussi grande simplicité de moyens, une mélodie accompagnée de tambours, il ne doit pas être difficile de comprendre cette musique. Un fait expliquera comment il y a des difficultés sérieuses : les Marocains n'écrivent pas leur musique, ils n'ont plus aucune espèce de théorie, plus rien qui puisse faciliter les recherches. Tous chantent ou jouent de routine, sans savoir le plus souvent dans quel mode est l'air qu'ils exécutent. Je n'ai pu découvrir un seul Marocain qui pût me donner quelques notions sur la musique de son pays.

La musique marocaine et le plain-chant ont ceci de semblable, c'est que tous deux connaissent la mélodie et ignorent l'harmonie. La musique des Maures peut se résumer ainsi : mélopée pour la chanson, rythmopée pour le tambour.

Tout permet de croire que les Maures connaissaient déjà la musique à l'époque où l'Égypte était le berceau des sciences et des arts.

Leur système musical se développa plus particulièrement lorsque la domination romaine leur apporta, avec la civilisation, la musique grecque, qui résumait alors toutes les connaissances acquises. Mais avec la décadence de l'Empire disparut la civilisation, et tandis qu'en Occident les sciences et les arts trouvaient un refuge dans les cloîtres, *Mahomet en défendit l'étude en Orient* sous les peines les plus sévères.

L'arrêt de la science musicale chez les Maures peut donc être attribué en grande partie à leur prophète Mahomet.

J'ai eu la bonne fortune d'entendre la musique du Sultan du Maroc lors de la visite de l'Empereur Guillaume à Tanger. Cette musique est composée d'une vingtaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, bugles, altos, cors, trompettes, trombones et basses, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à l'unisson, sans autre accompagnement que le rythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes. J'ai dit, en commençant, qu'il fallait une certaine habitude acquise, un certain degré d'éducation de l'oreille pour comprendre le

sens d'une mélodie marocaine. La musique du Sultan du Maroc n'est qu'une exception, un fait isolé. Ajoutons que ce fait de la réunion d'une musique militaire jouant à l'unisson est assez concluant pour que nous puissions affirmer, dès à présent, que les Maures ignorent l'harmonie. Il est bien évident que s'ils avaient seulement l'idée de deux sons différents formant un ensemble agréable, on pourrait le constater mieux que partout ailleurs dans la musique du Sultan du Maroc, par cela seul qu'elle est formée d'instruments européens. Mais, je le répète, l'harmonie pour les Maures n'existe que dans l'accompagnement rythmique des instruments à percussion. A Fez, ce sera le rôle de la grosse caisse et de deux tambours qui complètent le corps de musique militaire. A Tanger, les instruments à cordes ou à vent jouent à l'unisson, tandis que le sonadja, le derbougha, le tbel et les karkabas frappent l'accompagnement rythmique, la seule harmonie qu'ils apprécient. Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant (violon, houd, guembri, rhab, kuitsra ou gaïta), mais il exige l'instrument à percussion frappant la mesure. A son défaut il s'en créera un.

Ses pieds marqueront les temps forts sur le sol, tandis que ses mains exécuteront toutes les divisions rythmiques possibles sur un morceau de bois. Il lui faut son accompagnement rythmique, sa vraie, sa seule harmonie. Qui a dit que les Maures n'avaient pas le sentiment de la mesure ? C'est cependant le point essentiel de leur musique. Un instrumentiste qui se respecte ne joue pas plus sans son accompagnement de tambour que chez nous un artiste européenne chante sans piano.

Tanger, 1^{er} octobre 1905.

CASIMIR BLANC,

Directeur du Conservatoire musical de Tanger.

II. — LES INSTRUMENTS AU GUATÉMALA. — LE PIANO DES NÈGRES D'AFRIQUE

M. le Ministre de la légation de France au Centre Amérique veut bien nous adresser la lettre suivante :

MONSIEUR,

.....

Les instruments en usage dans le Guatémala sont les suivants :

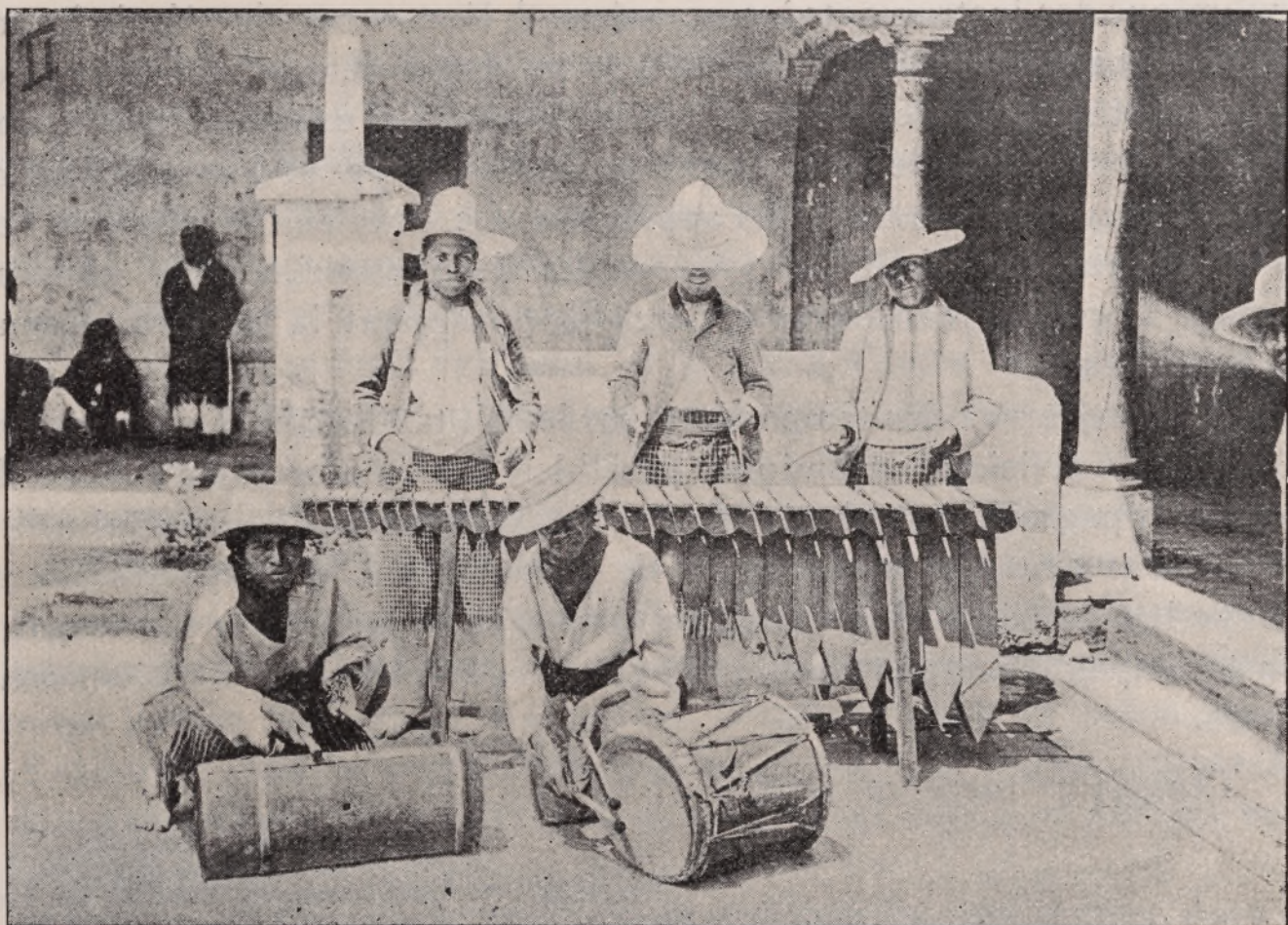
1^o La *Marimba* est une sorte de xylophone avec caisses de résonance. La marimba se joue généralement à 3 exécutants, dont celui qui fait le chant manœuvre deux baguettes analogues à celles de nos timbaliers ; les deux musiciens chargés de la partie d'accompagnement ont en général chacun 3 baguettes. Les sonorités sont assez voisines de celles de nos pianos-mécaniques des rues. Les rythmes sont très lents, et les morceaux d'exécution, qui intéressent au premier abord par la nouveauté, apparaissent bien vite d'une monotonie extrême. La marimba est l'instrument quasi national : il n'y a pas de fête sans marimba, et sur les 365 jours de l'année il y en a bien un tiers qui sont fériés, soit au titre gouvernemental, soit au titre religieux. Au jour des fêtes patronales d'église, la marimba est juchée sur un des contreforts de l'édifice, ou sur un échafaudage *ad hoc* qui lui est accolé, et durant plusieurs jours, jusque fort avant dans la nuit, les

joueurs de marimba font aller leurs baguettes du même geste automatique et somnolent.

Les marimbas portées sur la photographie ci-jointe sont des marimbas de luxe à l'usage des réunions dansantes de Guatemala, des *serenatas* données par les fiancés à leur *novié*, etc.

2° Instruments à vent :

a) *Chirimia*. — Cet instrument se compose essentiellement d'un tube en cuir



se terminant par une gourde (*calabasa*), percée d'un ou plusieurs trous. Il n'a pas été possible d'en avoir une photographie ;

b) *Sarabanda*. — Sorte de flageolet en terre cuite, sans clés.

3° Instruments à cordes :

a) *Guitarilla*. — Sorte de mandoline à 4 cordes ;

b) *Harpa*. — Petite harpe de 60 à 80 cm. de hauteur, avec peu de cordes.

4° Instruments genre « caisses » :

a) *Tamboron* ou grand tambour, environ 70 cm. de diamètre et 80 à 90 de longueur. Il y a aussi le petit tambour. Ces instruments font la partie d'accompagnement un peu à la manière des darboukas d'Orient. Parfois ils sont employés seuls, par exemple sur le parvis d'une église de campagne pour marquer, concurremment avec les cloches, quelque moment solennel de l'office ou pour en signaler la fin et accompagner les fidèles à leur sortie.

b) *Zambonba*. — C'est une sorte de tambour dont l'une des peaux est percée d'un orifice au travers duquel l'exécutant fait passer à frottement dur un os long : le mouvement de va-et-vient produit des sonorités assez comparables à celles qu'obtiennent par des moyens analogues, dans nos baraques foraines, les montreurs de sauvages.

c) *Tun* (prononcez *toun*). — Le tun (représenté sur cette photographie, ainsi

que le tamboron et la marimba) est un morceau de tronc d'arbre, d'une certaine essence, préalablement évidé et sur lequel l'Indien frappe avec deux petits bâtons.

En résumé, de tous les instruments de musique usités ici, la marimba seule présente quelque intérêt et quelque originalité.

Veillez agréer, etc.

Guatemala, 26 sept 1905.

E. ENION,

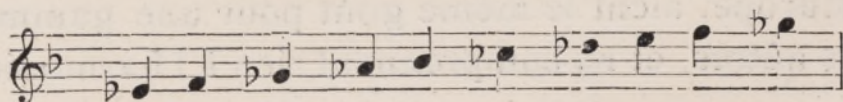
Ministre de la légation de France.

Nous avons reçu, presque en même temps, de M. l'abbé Trille, missionnaire, une lettre fort intéressante dont nous détachons un passage. M. l'abbé Trille, qui vit au milieu des tribus africaines (vicariat apostolique du Gabon), décrit une variété de la *Marimba*. C'est en quelque sorte le piano portatif. Les lames de bois, au lieu d'être disposées sur un plan horizontal, forment un demi-cercle. Les extrémités de ce demi-cercle sont reliées par une courroie que le nègre passe derrière sa tête; il joue debout, ayant les touches de l'« anzang » à la hauteur de sa poitrine.

Abanga, par Lambaréné (Congo français).

... L'instrument (décrit plus haut) est appelé *timbila* dans les régions du Sud, *marimba* à Madagascar et jusqu'au Zambèze. Dans notre région, il porte le nom d'*anzang* (le mot *tocadores* est portugais). Les touches de cette sorte de piano sont généralement au nombre de 10 : ce sont des traverses d'un bois dur et jaune, sonores, et entaillées de façon à produire une note déterminée et toujours la même. Dans notre pays fang, le bois employé est toujours le même, et c'est aussi, je crois, le même que dans le Sud : c'est le *ka*, sorte d'euphorbiacée (*dichostemma glaucescens*); parfois, dans certaines contrées où ce bois est rare, j'ai vu employer l'*alo* (*desbordesia insignis*) ou bien le simple bois rouge à teinture, mais le résultat est bien inférieur. Tantôt, lorsque ce piano appartient au village, on en joue à la porte de la grande case des palabres, et alors les touches de bois sont placées sur deux troncs de bananier : ce qui a la propriété de laisser au son toute sa pureté, car, sur d'autres bois, il s'y mêle des résonances étrangères; tantôt, lorsque l'instrument appartient à un chanteur, toutes les touches sont reliées entre elles; les vrais musiciens adaptent au-dessous de chaque touche, non pas des Calebasses, comme on le dit communément, mais les coques d'un fruit dur nommé *eoale* (les Calebasses se briseraient au premier choc). Ce fruit, dans son entier, sert également à broyer les amandes de fruits destinées à la cuisine. Ces coques sont percées de deux trous, l'un juste au-dessous de la touche pour recueillir et amplifier les ondes sonores, l'autre est souvent recouvert d'une membrane. L'artiste, armé de deux baguettes, souvent garnies de caoutchouc à leur extrémité afin d'adoucir le son, frappe sur les touches, et parfois avec une vélocité prodigieuse, que l'on a toutes les peines du monde à égaler au piano.

D'après les études que le professeur M. Cart, de Lausanne, a faites sur cet instrument, l'*anzang* donnerait la gamme complète, suivant le système ci-dessous :



en admettant *mi* \flat comme première note et *mi* \flat également comme huitième, ce qui nous donnerait une gamme complète mineure. De même, si nous partons de

la troisième, *sol^b*, pour arriver à la dixième, *sol^b*, nous aurons une gamme majeure, celle en *sol^b* majeur, avec ses six bémols à la clef.

Cet arrangement ingénieux est-il dû au hasard, et cette combinaison de deux gammes est-elle fortuite ? Je ne le crois pas, car j'ai pu observer d'assez nombreux instruments, et presque toujours les sons étaient identiquement pareils. Or, ce résultat est assez remarquable chez des gens qui n'ont que leur couteau pour tailler et retailler un simple morceau de bois.

D'ailleurs, un fait tend à corroborer cette opinion : il m'est arrivé maintes fois de prendre un *niverk*, sorte de lyre en usage également ici, et de déranger l'accord en tournant les clefs à droite ou à gauche. Invariablement, le musicien, lorsqu'il voulait jouer à son tour, après quelques accords, approchait l'oreille de son instrument, et le réaccordait de nouveau.

Dans cette musique fang, un fait est également à signaler : plusieurs notes sont d'un $1/4$ de ton au-dessus de la note de notre gamme, ce qui donne une note difficile à saisir pour notre oreille : on sent que ce n'est pas juste, que cependant ce n'est pas faux, et nous avons toutes les peines du monde à la reproduire. Lorsque nos petits chrétiens commencent à apprendre nos cantiques, ils leur donnent ainsi fréquemment un ton tout particulier, et qui nous paraît étrange à première vue.

Peut-être cependant faudrait-il voir dans cet ensemble de dix notes un tout, recherché par l'oreille des primitifs comme ensemble harmonique.

Les fangs se servent encore d'une harpe à 7 cordes, dite *mvègue*, et d'une autre toute primitive, obtenue en soulevant trois fibres d'une tige de raphia, et dont la longueur diminuée progressivement par des lianes qui les resserrent à la tige donnent 6 notes différentes : j'en ai parlé dans les *Missions catholiques*.

Mais, pour un profane à la musique, cette lettre est déjà bien longue. Puisiez-vous néanmoins y trouver quelques renseignements intéressants !

Je demeure d'ailleurs à votre disposition, et vous prie d'agréer, etc.

Congo français, 21 sept.

Abbé H. TRILLE,
Missionnaire.

Nous avons reçu ces jours-ci, de M. Rabaud, secrétaire particulier du gouverneur général du Sénégal, plusieurs instruments de musique africains, dont l'un répond exactement à la description ci-dessus de M. l'abbé Trille. Enfin M. Gervais-Courtellement, l'explorateur bien connu, a bien voulu nous envoyer 2 hautbois et une paire de cymbales provenant du Thibet.

Nous adressons à nos correspondants nos plus vifs remerciements.

Pour terminer, et pour compléter (provisoirement) les témoignages que nous avons promis à M. Pollak, nous citerons ces quelques lignes d'une lettre très considérable :

..... Voici un problème que je me permets de vous soumettre. Pourquoi les Arabes ont-ils un dégoût si prononcé pour notre musique, et réciproquement ? Les exceptions sont rares. Est-ce une simple question d'éducation ? Il est cependant bizarre que tous les Orientaux, y compris les Hindous, même ceux élevés chez nous ou en Europe, aient le même goût pour une gamme et une mélodie très différentes des nôtres, et ne comprennent rien à l'harmonie.

Beyrouth, 15 septembre.

COLLANGETTE,
Professeur à la Faculté de médecine de Beyrouth (Syrie).

A nos lecteurs et abonnés compositeurs.

A tous ceux de nos amis qui aiment sérieusement la musique et qui ont quelque expérience de l'art de la Renaissance, nous adressons l'appel suivant.

Il y a, à la Bibliothèque Royale de Munich, un recueil très important de danses du XVI^e siècle. En voici le titre (rédigé, sur l'original, en latin et en français) :

RECUEIL DE DANSERIES, | Contenant presque toutes sortes de danses, | comme Pauanes, Pass'emezes, Allemandes, Gaillardes, Branles, et plusieurs autres, | Accommodées | aussi bien à la voix, comme à tous instruments musicaux, nouvellement amassé d'aucuns | sçauants maistres musiciens, et autres amateurs de toute sorte d'harmonie, | en ANVERS | chez Pierre Phalese, au Lyon Rouge, 1583.

Ce recueil comprend quatre volumes (un pour chaque partie : Superius, Tenor, Contratenor, Bassus) et contient environ 80 danses de divers compositeurs français. Beaucoup sont exquises. Après en avoir copié une grande partie à Munich, nous avons obtenu que le recueil fût envoyé à la Bibliothèque Nationale de Paris ; il s'y trouve actuellement, pour notre usage personnel, et nous en prenons une copie intégrale, avec le dessein de mettre ces danses en partition, de les réduire pour piano, et de les publier dans la Revue musicale. C'est un travail relativement facile, mais assez long. (Notes losangées. Pas de barre de mesure. Valeurs à modifier, pour une transcription moderne.) Si quelques-uns de nos lecteurs voudraient collaborer avec nous, nous leur enverrions quelques pièces, et nous publierions leur travail (avec leur signature, bien entendu). — J. C.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA MUSIQUE ET LA MAGIE (3^e leçon). — XIII^e.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Pourquoi chante-t-on ?

Question qu'on n'a jamais songé à poser, mais qui invite à de bien sérieuses réflexions ! — Comme vous le savez, dans cette Introduction où je n'expose pas une doctrine toute faite et arrêtée, mais où je cherche ce qui peut éclairer l'histoire musicale rattachée à celle de la civilisation, — libre recherche par laquelle je crois me conformer à l'esprit du haut enseignement dont on m'a fait l'honneur de me charger, — j'aime à prendre comme base ce qu'offre à notre expérience directe la vie contemporaine, et à partir de là pour prendre à rebours la série des faits, et remonter le cours des siècles, en rattachant les usages actuels à leurs antécédents ou à leurs causes nécessaires.

Afin de répondre à cette question : *Pourquoi chante-t-on ?* ouvrons une partition d'opéra, un livre quelconque ayant des mélodies avec paroles.

Presque toujours — on pourrait même dire : *toujours*, car les exceptions ne sont qu'apparentes — on chante en vue d'atteindre un but pratique. On chante (si nous nous en tenons au sens des paroles) pour calmer une souffrance, ou pour créer un plaisir ; on chante pour écarter un Esprit supposé malfaisant ou pour attirer un Esprit supposé bienfaisant et provoquer ses faveurs ; on chante pour exercer une action réelle sur la nature extérieure ; on chante pour doter un objet matériel (une épée, par exemple, dans un opéra de Wagner que vous connaissez) de vertus spéciales ; on chante pour créer chez autrui un état physiologique (le sommeil, le réveil...) ou un état moral (pitié, clémence, haine, bravoure, amour, etc)... Partout et toujours le chant est motivé par la préoccupation d'un intérêt positif. Sous chacun des termes de l'énumération que je viens d'esquisser, il serait facile de mettre des mélodies connues de tous. Qu'il s'agisse de Jeannette (*cours, mon aiguille, dans la laine, ne te casse pas dans ma main*), de Siegfried battant le fer sur l'enclume de Mime, de Faust ou d'Esclarmonde appelant les « Esprits de l'air », d'une « berceuse », d'une « prière », d'un chant de bataille, ou de la sérénade la plus banale soupirée sous un balcon, le chant veut produire un effet dans la vie réelle ; il n'est pas désintéressé, il est utilitaire. Voilà ce que permettent d'affirmer, au premier examen, les paroles unies à la mélodie.

Ce n'est là qu'une apparence. Aujourd'hui, nous ne croyons plus à cette efficacité du chant ; elle est quasi symbolique. Elle nous plaît, sans avoir d'influence sur nos actes. Autrefois on y croyait. Ce qui est devenu une source d'agrément pur, a été d'abord un objet de foi. Ce qui est présentement une récréation pour les oisifs ou les délicats, a été la ressource principale des humbles dans toutes les misères de la vie. Les premiers chanteurs n'ont pas été des « artistes » s'adressant à l'imagination d'une élite, mais des praticiens que l'individu ou le groupe social faisait intervenir dans toutes les conjonctures difficiles. La musique vocale moderne, à tendances tout esthétiques, suppose, antérieurement à elle, un

type tout autre, à tendances pratiques. Le passage de la première forme (chant pratique) à la seconde (chant désapproprié) est expliqué par la loi générale que Herbert Spencer a dégagée d'une multitude de faits, et d'après laquelle le *beau* naît de ce qui, d'abord, fut purement *utile*.

Voilà ma thèse. Je vais la justifier en produisant un certain nombre de textes ; mais je dois dire que mon opinion n'est pas de celles qu'on tire de phrases prises dans les livres, les vieux manuscrits ou les inscriptions. Elle se fonde sur de grandes analogies, sur un certain sentiment de l'évolution et aussi — je terminerai par là — sur des traditions populaires. Les textes écrits ne la créent pas, mais ils peuvent la confirmer. Nous n'avons aucun témoignage sur la vie des « primitifs ». Mais si, dans tous les pays et à toutes les époques connues, nous constatons la persistance d'un usage, lequel paraît d'autant plus vivace qu'on remonte plus haut, on peut en conclure avec certitude que cet usage a la valeur d'un fait profond et premier. Je vais entrer dans des détails dont l'énumération sera un peu aride ; mais ici il vaut mieux être ennuyeux qu'incomplet.

La souffrance physique ayant été la grande préoccupation des primitifs, c'est par elle que je commencerai.

1^o LE CHANT MAGIQUE EMPLOYÉ POUR GUÉRIR LES MALADIES.

Les primitifs dont nous pouvons nous faire une idée, par ce qu'ont été les « anciens » et par ce que sont encore aujourd'hui les non-civilisés, ont employé le chant comme moyen *thérapeutique*. Voici quelques témoignages pouvant servir d'appui à cette opinion.

Chez les Gréco-Latins :

Homère (*Odyssée*, XIX, 457) montre les fils d'Autolykos arrêtant, par un chant magique, le sang qui coule de la blessure d'Ulysse, « ἐπιοιδῆ δ' αἶμα κελαινὸν ἔσχεθον ». Dans son édition d'Homère, Pierron cite, à propos de ce vers, une scholie d'un ms. grec où il est dit : « il faut savoir que l'ancienne médecine était fondée sur le chant ». — Au témoignage de Pindare (*Pythiques*, III, 92), Esculape guérissait par des chants (μαλακαῖς ἐπαιοδαῖς), et non par des remèdes, toutes sortes de maladies. — Les chants et les cérémonies des corybantes guérissaient la folie. Aristophane (*Guêpes*, 119 sq.) parle de ce traitement employé pour le vieillard Philocléon (μετὰ τοῦτ' ἐχορυβάντιζε). — Pendant la veillée de Plutus aveugle au temple d'Esculape, le dieu fait entendre un sifflement magique : « ὁ θεὸς ἐπόπυσεν » (*Plutus*, 732). — Platon (*Charmides*, IV) parle de formules écrites sur une feuille et que le malade doit chanter, et il ajoute que, *sans le chant*, tout le reste de la recette est inutile : ἀνευ τῆς δε ἐπωδῆς οὐδὲν ὕφελος εἴη τοῦ φύλλου. » Plus loin (*ibid.*, V), à propos des médecins de l'école du Thrace Zalmoxis, qui par de tels enchantements allaient jusqu'à promettre l'immortalité, il dit qu'il faut soigner l'âme de la sorte, avec des chants, « ἐπῶδαίς τισι· τὰς δ' ἐπωδάς τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλοὺς » Dans la *République* (IV) il cite les chants (ἐπωδαί) à côté des autres remèdes : potions, incisions, cautérisations. Il reparle ailleurs (*Euthydème*) de l'art des incantations (τεχνὴ τῶν ἐπωδῶν). Dans le *Theaëtète*, il indique le même moyen employé par les sages-femmes, « ἐπάδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδῶνας καὶ μαλθακωτέρας, ἂν βούλωνται, ποιεῖν ». — Dans la légende phrygienne de Cybèle, Ὁρεία Μήτηρ sauve les enfants par ses charmes : « τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπωδαῖς σωζομένων » (Diodore de Sicile, *Biblioth. Hist.*, III, 53.) — On use du chant magique contre la morsure des serpents : « ἐπωδῆ τινὶ ἐξέλασας τὸν ἰόν ἐκ τοῦ σώματος » (Lucien, *Philopseudes*, 11) ; contre les douleurs internes (*ibid.*, 8) ; contre la goutte (*Tragôdopodagra*, v. 172) : « ἄλλος ἐπαιοδαῖς ἐπιθετῶν ἐμπαίζεται. » Je mentionnerai la récitation des noms sacrés (ἐρὰ ὀνόματα), qui peut servir au même résultat (*Philopseudes*, 10). — Lucien fait

encore allusion au chant magique pris comme remède quand Mercure propose à Charon de lui rendre la vue plus perçante au moyen d'une formule chantée, tirée des poèmes d'Homère : « Ἐγὼ ἰάσομαι σοὶ καὶ ὀξύδερκέστατον ἐν βραχεῖ ἀποφανῶ παρ' Ὀμήρου τινὰ καὶ πρὸς τοῦτο ἐπωδὴν λαβὼν » (*Charon*, 7). — Plutarque (*Symposiaques*, VIII, 5, 4) dit que les mages recommandaient aux possédés la récitation d'une formule magique, les lettres Ephésiennes : « Οἱ μάγοι τοὺς δαιμονιζομένους κελεύουσι τὰ Ἐφέσια γράμματα πρὸς αὐτοὺς καταλέγειν καὶ ὀνομάζειν. — Théophraste (*De Enthusiasmo*) cité par Athénée (*Deipnosophistæ*, xiv, 18) dit que la coxalgie se guérit par une musique en mode phrygien : « φρυγιστὶ ἀρμονίᾳ. »

Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 20) mentionne les formules magiques de certains médecins : « ἐπωδὰς τὰς ὑγιεῖς παρὰ θρακῶν λαμβανεις ». — Nicolaus Myrepsus (in *Fabricii Biblioth. græc.*, xiii, 7) recommande pendant la fabrication d'un parfum médical de chanter la formule musicale des sept voyelles Α, Ε, Η, Ι, Ο, Υ, Ω. Le même (*ibid.*, xiii, 6) prescrit pendant l'absorption d'une médecine de chanter trois fois le τρισάγιον.

Varron (*de Re rustica*, i, 2, 27) cite d'après Stolon une formule contre la goutte : « Ego tui memini, medere pedibus. Terra pestem teneto. Salus hic maneto in meis pedibus... Hoc ter novices cantare jubet. » — Caton (*de Re rustica*, 161) donne une formule semblable contre les luxations : « *Luxum, si quod est, hac cantione sanum fiet... Incipe cantare in malo : S. F. motas vœta daries dardaries astataries dissunapiter...* ». Pour un membre cassé, il faut dire : « *Huat hauat huat ista pista sista domiabo damnaustra...* » Remarquons que cette formule, par la répétition des mêmes sons, ne laisse pas d'avoir une physionomie musicale. — Tibulle (I, 5, 8) fait allusion à une guérison magique : « Quum tristi morbo jaceres... Ipseque ter circum lustravi sulfure puro, *Carminum quum magico præcinuisset* anus. » — Properce (II, 28, 35) se plaint de l'inefficacité du chant magique employé comme traitement : *Deficiunt magico torti sub carmine rhombi...* — Ovide (*Métamorphoses*, X, 397) : *Seu furor est ? Habeo quæ carmine sanet...* (*ibid.*, X, 511). Lucine est représentée s'aidant de paroles magiques, « *Verba puerpera dixit* » (*Fastes*, II, 426) : « *Nec prece, nec magico carmine mater eris.* » Le médecin mythique Mélémpus sait guérir la folie par des chants magiques : « ... Proetidas attonitas postquam *per carmen* et herbas Eripuit furiis... » (*Métamorphoses*, XV, 326). — Les Psylles de la Marmarique, d'après Lucain, charmaient les serpents et savaient en guérir les morsures. (*Pharsale*, IX, 643) : « *Par lingua potentibus herbis, Ipse cruor tutus nullumque admittere virus, Vel cantu cessante, potest...* » Après avoir mouillé la plaie de leur salive, ils commencent un chant : « *Plurima tum volvit spumanti carmina lingua Murmure continuo, nec dat suspiria cursus Vulneris ..* » (*ibid.*, 925) ; « *Pestis excantata fugit* » (*ibid.*, 930). — Pour la guérison des tumeurs, à ce que rapporte Pline (XXVII, 59), l'application des remèdes doit être faite par une jeune fille nue, récitant trois fois cette formule : « *Necat Apollo pestem posse crescere cui nuda virgo restinguat.* » L'impétigo (XXVII, 75) se guérissait par l'application sur le mal d'une certaine pierre, tandis que celui qui la tient prononce ces mots : « *Φεύγετε, καθαρίδες, λύκος ἄγριος ὑμῶν διώκει.* » L'usage de tels moyens est fréquent en médecine : certaines pratiques s'y joignent toujours : « *Terna despuere deprecatione in omni medicina mos est atque ita effectus adjuvare* » (XXXVIII, 7). La magie en général est d'ailleurs, comme il le dit, « *altior sanctiorque medicina* » (XXX, 1). — Macrobe (*Comment.*, II, 3) signale l'usage de chanter en administrant les remèdes aux malades et les propriétés thérapeutiques de la musique : « ... corporum quoque morbis (musica) medetur, nam hinc est quod ægris remedia præstantes *præcinere* dicuntur. » Et plus loin : « ... *Musica capitur omne quod vivit.* » — Apulée (*Apologie*) dit la même chose : « *Veteres medici etiam carmina, remedia vulnerum, norant.* » — Ammien Marcellin (XXIX, 2, 23) cite le fait suivant, prouvant qu'une vertu thérapeutique s'attachait au chant (ou à la récitation) des sept voyelles grecques : « *Visum enim fuisse adolescentem in balneis admovere marmoris manus utriusque digitos alternatim et pectori, septemque vocales litteras numerasse ad stomachi remedium prodesse id arbitratum...* » Ces pratiques furent interdites au temps de Valentinien (*ibid.*) ... « *Anum quamdam simplicem intervallatis febribus mederi leni carmine consuetam, occidit ut noxiam.* » Elle avait été en vigueur auparavant (XVI, 8) : « *Si*

quis anile incantamentum ad leniendum adhibuisset dolorem *quod medicinæ quoque admittit auctoritas.*» — Marcellus Empiricus (VIII) les recommande : « Oculo clauso qui *carminatus* erit... » ; (XX) « Glandulas mane *carminabis*... » Il cite des formules, p. ex. ces deux mots inintelligibles « Σοχοχαμ σοχομα » qui guérissent le saignement de nez, répétées 27 fois (3×3×3) à l'oreille correspondante à la narine qui saigne (XI). — Cf. Vindicianus Medicus : « Gramine seu malis ægro præstare medelam, *Carmine* seu potius, namque est res certa salutis Carmen... » (Cité par Du Cange, *Gloss. inf. et med. latin.*) — Le code théodosien, qui punit les maléfices (Tit. XVI, c. 3 : *de incantamentis*), permet ceux qui constituent « remedia humanis quæsita corporibus ». — De même plus tard (*Statut. Mantuæ*, lib. I, rubr. 83) « ... qui vel quæ prædictas *incantationes* fecerit ad sanandum vel liberandum aliquem de aliqua infirmitate... »

Chez les Egyptiens :

Dans la légende de Râ, dieu-roi des premiers temps de l'Égypte (Pleyte-Rossi, *les Papyrus hiératiques de Turin*), le dieu vieillissant, frappé d'un mal terrible, appelle « les enfants des dieux aux incantations bienfaisantes, qui connaissent le pouvoir de leur bouche ». — La maladie étant généralement causée par un mauvais esprit entré dans le corps de l'homme, les enchantements médicaux accompagnaient le remède pour le chasser. Le papyrus 348 de Leyde en contient un certain nombre. Voici pour corroborer un vomitif : « O démon logé dans le ventre de N. fils de N., toi dont le père est nommé *Celui qui abat les têtes*, dont le nom est *Mort*... maudit pour l'éternité ! » (Pleyte, *Etudes égyptologiques*, I, p. 145). Pour le mal de tête : « Le front est aux chacals divins, le derrière de la tête est au pourceau de Râ. Place-les sur un brasier : quand l'humeur qui en sortira aura atteint le ciel, il en tombera une goutte de sang sur la terre. A réciter quatre fois. » (*Ibid.*) Nous pensons que cette « récitation » est une forme dégénérée, amoindrie, d'un type primitif : l'incantation proprement dite, ou formule chantée.

Chez les Chaldéens :

Une suite de tablettes en terre cuite provenant du palais de Ninive (Koyoundjik) (Henri Rawlinson et Norris, *Cuneiforms inscriptions of Western Asia*, II, pl. 17-18) renferme 28 formules d'incantation contre l'action des mauvais esprits. Les formules 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 20, 25, renferment des incantations contre les accidents ou maladies, causées toujours, d'après la croyance chaldéenne, par l'opération d'un mauvais esprit. Chaque incantation commence par la description des symptômes de la maladie ; puis vient une litanie de noms divins finissant par une invocation sacramentelle : « Esprit du ciel, souviens-t'en ! Esprit de la terre, souviens-t'en ! » Comme tous les documents magiques, ces formules sont rédigées en sumérien, langue des primitives populations alors incompréhensible aux habitants. Une traduction assyrienne y est jointe. (*Ibid.*, IV.) Collection de 200 fragments d'un ouvrage considérable de magie : formules, incantations, hymnes (en sumérien avec traduction assyrienne). La deuxième subdivision renferme les incantations contre maladies et possessions. Chaque morceau est précédé du mot *Ên* traduit par « incantation ». Il est rendu par un idéogramme complexe exprimant l'idée de contraindre les dieux (cf. les θεῶν ἀνάγκαι des néo-platoniciens). La composition en est analogue à celle des précédents. Toutes les maladies sont l'œuvre d'un démon qu'il s'agit de chasser. Il n'y eut jamais de médecins à Babylone (Hérodote) ; la médecine n'y a été que magie.

Chez les Finnois :

Tout le Kalevala (Recueil de poèmes finnois) ne constitue qu'une série d'enchantements de toute sorte. Le chant magique y est partout désigné de la façon la plus claire. Il est appliqué à la guérison des blessures et des maladies. Par exemple Wäinämöinen, le héros magicien, blessé d'un fer enchanté, cherche qui le guérira (runo 8, 9) par la « vertu mystérieuse des paroles originelles ». Il trouve un vieillard, savant magicien,

qui entonne un chant magique sur le fer qui a fait la plaie et sur la blessure elle-même. Il y applique ensuite un baume enchanté. Au runo 15, la mère de Lemmi Käinen, tué par un serpent, réunit les débris du corps de son fils et le rend à la vie par ses incantations et ses enchantements. — Wäinämöinen fait des invocations pour écarter les maladies suscitées contre le peuple et ses compagnons par ses ennemis (runo 45) (traduction Léouzon Le Duc).

J'arrête ici la production de mes textes sur ce premier point. En poussant plus loin, je craindrais de dépasser inutilement la mesure. Comme dit le proverbe grec, « il faut semer avec la main, non avec la corbeille ». Je considère comme établi et démontré que la croyance populaire des primitifs a vu dans le chant un moyen de guérir le mal physique. Nous examinerons, dans la prochaine leçon, d'autres emplois de la magie musicale.

JULES COMBARIEU.

La Science musicale allemande : Robert Eitner

ET SON NOUVEAU DICTIONNAIRE DES MUSICIENS.

Bien qu'il ne soit pas d'usage qu'une Revue fasse elle-même l'éloge des études qu'elle publie, nous tenons à dire que ce travail de notre très distingué collaborateur, Michel Brenet, est un des modèles de la critique telle que nous la comprenons, quand il s'agit de certains ouvrages : critique précise, donnant toujours ses raisons, — et courtoise.

Plusieurs mois se sont écoulés depuis que les journaux nous ont appris la mort de Robert Eitner. Si nous venons aujourd'hui parler de lui aux lecteurs de cette Revue, c'est que les services éminents qu'il a rendus, et qui ont fait de lui l'un des principaux représentants de la musicologie allemande à notre époque, nous paraissent devoir être reconnus au delà des frontières de sa patrie. Des relations épistolaires entretenues avec lui pendant quelques années, au sujet d'une modeste part de collaboration fournie à son dernier ouvrage, nous ont permis de connaître d'assez près sa méthode de travail. Peut-être, dans un examen de son œuvre, la proportion de l'éloge et de la critique sera-t-elle plus facilement mesurée par un étranger que par un compatriote : en nous bornant à mettre sous les yeux du lecteur quelques-uns des éléments nécessaires, nous lui laisserons le soin de prononcer un jugement qui pourrait bien atteindre, par-dessus le but visé, les petits côtés de la science germanique. Nous aurions beau jeu à nous servir des bévues d'Eitner pour nous venger de l'orgueilleux mépris qu'avec lui plus d'un de ses confrères allemands a quelquefois manifesté à l'égard des « feuilletonistes » français ; mais l'amusement est médiocre, qui consiste à ramasser des pierres pour les jeter dans le jardin d'autrui, et l'on voudra bien, du moins nous en avons la confiance, voir dans notre travail de retouches et de critique une intention plus haute.

I

Robert Eitner était né à Breslau le 22 octobre 1832 et avait commencé par se vouer uniquement au professorat du piano. Fixé à Berlin en 1853, il y dirigeait

encore en 1871 un « Institut musical enfantin », à l'usage duquel il publiait, en cette année, chez Simrock, un manuel d'enseignement (1). Nous ne connaissons cette brochure que par la critique très dure qu'en fit le journal *Echo*. C'était, au dire de cette feuille, « un ramassis de choses inouïes au point de vue de la grammaire, du style, de la logique et de la théorie musicale », et les citations jointes à cet « éreintement » semblent en justifier la rigueur, car, lors même qu'on s'adresse à des enfants, il est rare qu'on se contente de définir la pause : « un signe qui indique que l'on doit lever les mains de dessus le clavier ». Mais le corps des professeurs de piano compte des membres qui sont capables de tout. Eitner a été autre chose qu'un maître de musique quelconque, et puisqu'il a jugé bon d'effacer le souvenir de son malencontreux manuel, en s'abstenant d'en faire figurer le titre dans la liste de ses publications, ne cherchons pas à en connaître les faiblesses, non plus que celles du petit nombre de compositions musicales qui ont pu lui échapper. Supposons simplement qu'alors l'enseignement était pour lui le « métier », le gagne-pain. Sa vocation véritable, et par où il devait seulement se distinguer, c'était l'érudition musicale, et principalement la bibliographie.

Cette vocation se fit jour tardivement. Eitner avait trente ans lorsque parut, dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, son premier essai, — une étude sur l'origine et les progrès des instruments à clavier. Cinq ans plus tard, une récompense qui lui fut décernée à Amsterdam par la Société « pour l'avancement de la musique », mit son nom en évidence, et lui permit d'entrer à la *Gazette générale de musique* de Leipzig (*Allgemeine Musikalische Zeitung*), dont il fut même, en 1868, pendant peu de temps, le rédacteur en chef. Lorsqu'il quitta cette feuille, en 1869, il créa le *Bulletin mensuel pour l'histoire de la musique* (*Monatshefte für Musikgeschichte*), dont il imagina peu après de grouper les abonnés en une « Société pour les recherches musicales » (*Gesellschaft für Musikforschung*), société à peu près fictive, puisque, sauf une brève reddition annuelle des comptes dans le bulletin, Eitner en assumait seul et sans contrôle tout le fonctionnement. Avec sa mort prend fin la publication du Bulletin, dont en ce moment, à l'aide de ses papiers, la maison Breitkopf et Härtel achève d'imprimer les dernières livraisons, et dont la collection de trente-sept volumes est à juste titre fort estimée.

Dès le début de cette publication s'était nettement et définitivement fixée la double orientation de l'esprit d'Eitner. D'une part, à la suite de plusieurs érudits allemands, il vouait une prédilection spéciale aux œuvres anciennes, en faveur desquelles commençait à se dessiner ce beau mouvement de curiosité et de justice que nous voyons partout se continuer si fortement à l'heure présente ; et d'autre part, il apercevait dans la bibliographie la base essentielle, l'indispensable point d'appui de l'histoire musicale, le puissant levier avec lequel on en pourrait enfin soulever le poids. De tout son pouvoir, il résolut d'approfondir les connaissances en ce sens et de pousser vers le même but ceux de ses compatriotes sur lesquels il réussirait à exercer quelque influence.

La part faite à la bibliographie de la musique ancienne dans les *Monatshefte* fut donc prépondérante. Sous forme de suppléments à ce bulletin, Eitner publia

(1) *Hilfsbuch beim Klavier-Unterricht, für Lehrer und Schüler, verfasst von Robert Eitner*. Berlin, Simrock, 1871, in-8°, 36 p.

en 1871 un *Catalogue des nouvelles éditions d'œuvres anciennes* ; en 1874, un *Catalogue chronologique des œuvres de Hassler et de Lassus*. Puis, aidé par divers bibliographes, il fit paraître de la même manière toute une série de catalogues de bibliothèques musicales : Augsbourg, Dresde, Freiberg, Göttingen, Liegnitz, Zwickau, université de Bâle, gymnase Joachimsthal à Berlin, chapelle pontificale à Rome, etc. A ses *Monatshefte* il entreprit en 1873 de joindre périodiquement, sous le titre général de *Publications de la Société pour les recherches musicales*, d'importantes réimpressions d'œuvres anciennes, théoriques et pratiques ; il inaugura cette entreprise par l'édition complète du recueil de 115 Lieder allemands à plusieurs voix, publié par Jean Ott, à Nuremberg, en 1544. Otto Kade, J.-J. Maier, Franz Commer, F. Zelle, P. Bohn, furent les collaborateurs d'Eitner pour quelques-uns des volumes suivants ; mais il en rédigea seul le plus grand nombre. La liste générale de cette série de « Publications » comprend, auprès des grandes collections de Lieder de Jean Ott, Erhard OEGlin, Georges Forster, J.-L. Hassler, Jean Eccard et autres, un choix d'œuvres de Josquin Deprès, un choix de chansons françaises tirées des recueils d'Attaignant, plusieurs volumes d'opéras italiens, allemands ou français de Monteverde, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Keiser, Schürmann, Lully, etc., une traduction allemande du *Dodecachordon* de Glarean, et des traités d'Agricola, Virdung et Praetorius. Cette branche très féconde de l'activité d'Eitner demanderait une étude spéciale, — étude délicate, où peut-être de grandes réserves seraient finalement à formuler, quant à sa manière d'interpréter les textes. Quiconque a tenté l'étude de quelques œuvres anciennes dans les manuscrits ou les éditions originales, a compris la difficulté de les reproduire en notation moderne. Reconstitution de la partition, choix des clefs, traduction des signes de mesure et de valeurs, disposition des paroles sous le chant, introduction des accidents sous-entendus : autant de problèmes à résoudre, d'obstacles à surmonter, autant, par conséquent, de controverses à soutenir. Dès le commencement de ses travaux, les avertissements, les critiques, ne manquèrent point à Eitner : à propos de sa réédition de quelques pièces de Sweelinck, Beller mann lui reprocha d'avoir inutilement doublé les valeurs et employé les carrées, rondes, etc., au lieu des rondes, blanches, etc., que lui indiquait la tablature d'orgue, et qui eussent été à la fois conformes à l'original et plus faciles à lire pour les exécutants modernes. Beller mann avait sur des points plus importants (clefs, tonalité, etc.) des opinions tout opposées à la pratique d'Eitner. Joseph Müller adressait à celui-ci des reproches encore plus graves, parce qu'ils ne concernaient pas des points de doctrine plus ou moins discutables, mais la loyauté même du travail : il l'accusait d'avoir, — toujours dans ses rééditions d'œuvres de Sweelinck, — arbitrairement supprimé ou ajouté des mesures. De ces critiques, et des querelles qu'Eitner eut avec plusieurs de ses confrères, nous devons retenir cette « moralité », qu'il est indispensable de s'éclairer sur les principes et les procédés personnels d'un musicologue, avant de se fier entièrement à lui pour l'étude des œuvres anciennes.

En 1877 parut, en un fort volume in-8°, un des meilleurs travaux d'Eitner, sa *Bibliographie des recueils de musique du XVI^e et du XVII^e siècle*, qui contenait les titres de près de huit cents recueils collectifs, et le classement par noms d'auteurs des compositions religieuses et profanes qui s'y trouvaient renfermées, au nombre de plusieurs milliers. Encore que ce travail considérable fût forcée-

ment incomplet, — Eitner et ses collaborateurs n'ayant guère exploré à fond que les bibliothèques allemandes, — il rendit immédiatement et continue de rendre de très grands services, dont le moindre ne fut pas de faire apprécier d'une manière sensible, et pour ainsi dire d'un seul coup d'œil, la prodigieuse activité des maîtres du xvi^e siècle. Les ouvrages du même genre qui ont paru depuis cette époque, et particulièrement la « Bibliothèque du chant profane italien » de M. Emile Vogel, ont montré à quel point la *Bibliographie* d'Eitner pourrait être étendue, si l'on venait à y fondre, dans une nouvelle édition, les titres et le sommaire des recueils découverts ou signalés depuis son apparition : telle quelle, cette *Bibliographie* reste un précieux outil de travail pour les musicologues et l'un des meilleurs titres d'Eitner à leur gratitude.

En 1882, Eitner quitta Berlin pour aller habiter Templin, petite ville de l'Ucker-marck (Brandebourg) où s'écoula, dans une retraite studieuse, la dernière partie de sa vie. Le projet d'un nouveau dictionnaire des musiciens le hantait déjà. Il le dévoilait en 1887 aux lecteurs de ses *Monatshefte*, puis à ceux de la *Gazette de musique* de Berlin (*Allgemeine Musik-Zeitung*), en sollicitant le secours de collaborateurs bénévoles. Un grand dictionnaire bio-bibliographique, où seraient indiquées toutes les sources, résumés tous les documents, condensés tous les résultats des précédentes recherches, cataloguées toutes les œuvres accessibles dans les bibliothèques ; où, par le fait même de ce plan nouveau et de cette rigoureuse ligne de conduite, se trouveraient corrigées les erreurs de tous les autres dictionnaires, et tout d'abord de celui de Fétis, devenu insuffisant : tel était le rêve d'Eitner, rêve dont la réalisation lui semblait en 1887 dépasser les forces d'un seul homme, et qu'avec un beau courage, une patiente obstination, il s'appliqua cependant à mettre, à peu près seul, à exécution.

Lorsque, presque fortuitement, nos relations épistolaires commencèrent, en 1890, Eitner était plongé dans cet immense travail. Un des rédacteurs des *Monatshefte* avait publié sur la signification du vieux mot français *treble* un article dont nous avons cru devoir réfuter les conclusions erronées. L'envoi de notre article (1) au directeur du Bulletin dont nous combattions l'une des assertions nous valut une longue et curieuse lettre d'Eitner, datée du 12 février 1890. Il paraissait se faire une idée fautive de l'état des connaissances des musiciens français à l'égard de l'érudition allemande. « La Bibliothèque nationale de Paris, nous écrivait-il, semble ne pas du tout s'inquiéter des recherches musicales des historiens allemands, car elle ne possède même pas ma *Bibliographie* des recueils », etc. Une opinion erronée se doublait donc chez lui d'une blessure d'amour-propre : il nous fut aisé de rectifier l'une et de panser l'autre, en lui répondant que trois bibliothèques publiques de Paris possédaient sa *Bibliographie*, et qu'en outre la Bibliothèque nationale recevait ses *Monatshefte*. Son estime pour nos collections nationales en fut un peu rehaussée. S'il n'avait pas jugé utile à la préparation de son livre de venir en personne les visiter, du moins se rendait-il compte que paraître les ignorer constituerait dans son ouvrage une très grosse lacune ; dans cette même lettre du 12 février 1890, ainsi que dans une seconde, du 7 mars, Eitner, en nous expliquant sommairement le plan du *Quellen-Lexikon*, nous adressait donc à brûle-pourpoint une demande formelle de collaboration : « Je me suis assuré dans toute l'Europe de laborieux

(1) Il avait paru dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires* du 1^{er} janvier 1890.

collaborateurs. Pour la France seulement il me manque un collaborateur. Ne voulez-vous pas, par votre puissant secours, aider à terminer l'œuvre ? »

Eitner n'avait pas gardé de ces préliminaires un souvenir très exact, lorsque, en 1900, dans l'introduction de son dictionnaire, en remerciant ses collaborateurs, il écrivait : « ... M. M. Brenet, de Paris, m'envoya spontanément, sans invitation (*freiwillig, ohne Aufforderung*) un volumineux catalogue d'œuvres de bibliothèques françaises, avec quelques renseignements biographiques. » A peu près en même temps, Eitner nous avait également prié de lui fournir une liste d'ouvrages français sur l'histoire de la musique, qu'il fonda dans un répertoire des « sources à consulter », travail préparatoire à son dictionnaire, publié en 1891 (1). Très franchement, il nous avouait alors l'imperfection de ses connaissances dans notre langue, s'intitulant lui-même « un bousilleur » et nous demandant des éclaircissements, par exemple, sur le mot *fiches*, que nous avions employé en lui écrivant, qu'il ne trouvait pas dans son vocabulaire, et qu'un ami, « grand admirateur de la langue française », n'avait pas pu lui expliquer. Plus d'une regrettable erreur de son *Quellen-Lexikon* devait résulter de cette insuffisante préparation à la lecture des documents français et, on peut le dire aussi, des documents italiens.

D'après ses lettres, Eitner se livrait alors à un travail acharné. « Je reste, nous écrivait-il, à mon bureau de 6 heures du matin à 10 heures du soir, pour classer tous les trésors amassés. » Ayant lui-même relevé les titres musicaux mentionnés dans les catalogues des principales bibliothèques allemandes et fait dans le même but un séjour de six semaines à Londres et à Bruxelles, il demandait un pareil dépouillement à ses collaborateurs étrangers. En ce qui nous concerne, nous lui envoyâmes des extraits partiels des catalogues de la Bibliothèque nationale (catalogue Boisselot) et des bibliothèques Mazarine, Sainte-Geneviève et de l' Arsenal. Pour celle du Conservatoire de Paris, il se servait du livre de M. Weckerlin et d'un inventaire dont il nous communiqua quelques fragments, sans nous en indiquer la provenance, et qu'il persista à employer, après que nous eûmes essayé de le mettre en garde contre les erreurs manifestes qu'il contenait. Eitner ne jugea pas nécessaire de se procurer les catalogues imprimés de quelques bibliothèques provinciales, non plus que de consulter certains ouvrages français de biographie et de bibliographie générales. Il avait sur l'incapacité totale des Français en matière de bibliographie des opinions particulières, qu'il était plus commode de conserver que de réformer par un surcroît d'étude.

Notre correspondance, assez active jusqu'en 1893, se ralentit et cessa complètement en 1898, lorsqu'il crut avoir épuisé la liste de ses *desiderata*. Il était bien près alors de lancer le premier volume de son *Quellen-Lexikon*, dont il avait annoncé que l'impression commencerait seulement lorsque tout l'ouvrage serait rédigé, afin d'éviter « les fatals suppléments ». La publication, commencée en 1900, fut en effet menée très rapidement et s'acheva vers la fin de 1904, par l'apparition du tome X et dernier. Peu de mois après, Robert Eitner mourut à Templin, le 22 janvier 1905, après une courte maladie. Bon ouvrier, il entra dans le repos, sa journée faite, juste comme il venait d'achever « l'œuvre de sa vie », le *Quellen-Lexikon*, qu'il nous reste à examiner.

(1) *Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte*, Leipzig, 1891, in-8° de 55 pages.

II

Par le titre de *Quellen-Lexikon*, dictionnaire des sources, Eitner n'a pas désigné un répertoire des sources à consulter pour l'histoire de la musique, — tel qu'eût été un analogue musical du célèbre *Répertoire* des sources historiques du moyen âge, de Chevalier, — mais bien un *dictionnaire bio-bibliographique des musiciens, depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du XIX^e siècle*, où il se promettait de mentionner, comme il a été rapporté plus haut, pour chaque fait la référence, et pour chaque œuvre, la bibliothèque où l'on en connaîtrait un exemplaire.

A cette dernière partie d'un programme excellent, Eitner est resté d'un bout à l'autre de ses dix volumes rigoureusement fidèle, et l'on a pu très justement définir son livre un sommaire de tous les catalogues de bibliothèques, ou du moins de ceux qui lui étaient parvenus. Malheureusement, il est aisé de s'apercevoir que, trop peu exigeant dans le choix de ses références, Eitner se laissait fréquemment tromper par des documents fautifs, qu'une visible précipitation dans la mise en œuvre ne lui laissait pas le temps de corriger les uns par les autres. En présence des erreurs occasionnées dans son *Lexikon* par l'admission d'extraits défectueux des catalogues du Conservatoire de Paris, nous pouvons nous demander dans quelle mesure il faut ajouter foi aux indications relatives à d'autres dépôts dont les inventaires n'ont pas été imprimés, par exemple à quelques bibliothèques italiennes. On remarquera aussi qu'une trop grande docilité à accepter sans les contrôler des attributions hasardées qu'il pouvait avoir trouvées dans des catalogues, a conduit Eitner à mal classer certains ouvrages, ou à en reproduire le titre dans plusieurs articles, en leur donnant des auteurs différents. Quelques exemples sont nécessaires : après avoir cité *Camille ou le Souterrain* parmi les opéras de Dalayrac (qu'il place à Alayrac), Eitner l'attribue de nouveau à Martini (tome VI, p. 360). Il intercale dans la liste des œuvres de Nicolas Piccinni, le mélodrame d'Alexandre Piccini, *la Pie voleuse ou la servante de Palaiseau*, avec cette faute d'impression ou de lecture qui en dénature le titre : *La Vie voleuse ou la servante de Valaiseau* (VII, 436). Les ouvrages anonymes français surtout, que probablement plus d'un catalogue de bibliothèque classe mal, et pour lesquels la consultation de l'ouvrage de Barbier lui eût été si secourable, sont l'objet de confusions et de répétitions fréquentes. Le *Traité de la musique théorique et pratique* est attribué tour à tour à Borin, Saurin, Feuillet (II, 135 ; III, 435 ; VIII, 438) ; le *Traité du mélodrame*, à Delisle de Sales, Garcins, Sales, et, sans nom d'auteur, se trouve encore mentionné à l'article *Traité* (IX, 433), où l'on remarque aussi le titre d'un écrit de J.-J. Rousseau, déjà donné à l'article « Projet » et à l'article « Rousseau », d'après d'autres éditions et d'autres bibliothèques. Le *Traité des accords* est attribué d'abord à Rameau, puis, dans le même volume, à l'abbé Roussier, son véritable auteur. Toute la liste des ouvrages théoriques de Rameau demande une sévère vérification : plusieurs y figurent en double, sous des titres altérés, et tout au moins faudrait-il en retrancher cette indication, qui la termine : « L'arte antica e moderna. Scelta di composizioni. Traduction italienne, 1875, in-8. Le titre de l'œuvre originale n'est pas reconnaissable. British Museum. » On n'est pas peu surpris non plus de voir Eitner, qui s'est tant occupé des rééditions d'œuvres anciennes, se montrer ici tellement mal informé, qu'il lui

arrive de dire : « En 1897, Saint-Saëns projetait une édition complète des œuvres de Rameau, qui est aujourd'hui terminée » (VIII, 123).

L'une des choses auxquelles Eitner attachait le plus d'importance, à l'époque de ses recherches préparatoires, c'était la forte proportion de musiciens inconnus qu'il lui arrivait chaque jour de découvrir. « La bonne moitié des auteurs est inconnue jusqu'ici », nous écrivait-il en novembre 1890. Mais de ce côté aussi une trop grande hâte ou un défaut singulier de critique l'entraînait à des méprises. Déjà en 1871 Chrysander lui avait ironiquement reproché l'introduction, dans son « Catalogue de nouvelles éditions d'œuvres anciennes », de toute une série de noms de poètes allemands, qu'il avait sans méfiance classés parmi les musiciens. Le *Quellen-Lexikon* contient en ce genre des erreurs étranges. Ayant lu dans le méchant petit volume de Castil-Blaze sur la *Chapelle-musique des souverains de France* un assez long passage de l'Estoile qui se termine ainsi : « Il (Bonnières) changea donc aussi de religion, et fut de ceux que Henri IV traitait de haut-huppés, comme Roquelaure, Frontenac, La Rivière, Du Laurens, Harambure, La Morlas, La Varenne, Dujon, Beringhen, Lozeray, Armagnac, et surtout Jacquinot et Perroton, à qui ce prince faisoit du bien, et nonobstant quoi, ils ne pouvoient souvent s'empêcher de blâmer sa conduite », Eitner rangea ces noms selon l'ordre alphabétique et les introduisit tous, — à l'exception de Frontenac et Jacquinot, qu'il supprima, on ne sait pourquoi, — dans son dictionnaire, avec pour chacun la qualification de « musicien de la chambre sous le roi de France Henri IV », et le renvoi à Castil-Blaze, lequel, malgré toutes ses fantaisies, n'avait pas dit un mot qui permît d'assimiler ces courtisans, ces gentilshommes, à des musiciens du roi. En effaçant ces douze noms du *Quellen-Lexikon*, on doit également en faire disparaître les articles Périgueux et Tournon (VII, 372, et IX, 437), qui désignent par le lieu de leur siège épiscopal deux prélats revêtus de la dignité exclusivement ecclésiastique de maître de chapelle du roi de France. Il faut rayer encore les noms de Carlo [Charles] d'Orléans, Annibal Caro, Habert, Mérange, Ronsard, Taborot [Tabourot], Thuano [de Thou]. Vadé, uniquement littéraires, et ceux de plus de vingt musiciens modernes, dont la vie et l'œuvre sortent des limites de dates adoptées par Eitner : Amadeo (G.), Belisario (Ant.), Borodin, Casimir Ney, Constantin, Ferrari (Gabrielle), Hubans, Le Borne (Fernand), Le Febure (Charles) [Lefebvre], Lemoine (M^{me}), Marcailhou, Mazzolani (Ant.), Mustafa, Nardis (Cam. de), Perosi (Lorenzo), Pfeiffer (Georges), Pizzi (Fr.), Romanimo (Cam.), Sanzay [Sauzay], Schiltz, Stocklin (Conrad), Tommasi (Ferd.) — Et n'est-il pas curieux, à ce propos, de voir un musicologue s'absorber si complètement dans l'étude des époques passées, qu'il n'a jamais entendu parler, par exemple, de Borodine ou de Perosi, et qu'il tient pour inconnue l'époque où vivait un compositeur, Belisario, dont il cite un morceau écrit « pour le mariage de François-Joseph I^{er} », c'est-à-dire en 1854 (1) ? Mais il y a plus fort, et Eitner (VII, 334) nous montre saint Antoine de Padoue rajeuni de cinq cents ans, et composant lui-même les chants de son office propre : « Patavinus (S. Antonius), un Italien du xviii^e siècle, a publié : *Hymnus cum antiphona et responsorio in solemni annua supplicatione magni thaumaturgi*. Bonon. 1773, 4^o, Bibl. de Glasgow. »

(1) Brouillé avec les dates non musicales, Eitner nous dit ailleurs que Colard Le Bouteiller vivait « au temps de saint Louis, huitième siècle » (VI, 93).

Du nombre, facile à accroître par de tels procédés, des articles consacrés à des « musiciens inconnus », il faudra supprimer encore ceux où Eitner a vu des noms d'hommes dans des titres d'opéras ou de chansons. La célèbre chanson de Crequillon « un gay bergier », le madrigal de Palestrina, « vestiva i colli », cités jadis par Eitner lui-même dans sa « Bibliographie des recueils de musique », retrouvés par lui sous forme de pièces de luth, deviennent dans son lexique des personnages en chair et en os : « Bergier (Ungay) paraît avoir vécu au xvi^e siècle ; la bibliothèque de Berlin possède un ancien livre de luth, coté Z 32 in fol., dans lequel il est représenté par des chansons et des madrigaux en tablature de luth » (I, 460) ; « Scolly (Vestiva y), un luthiste espagnol du xvi^e siècle. Il est représenté par deux pièces de luth dans le ms. Z 32 de la bibl. de Berlin » (IX, 118). Le titre de l'opéra de Paer, *Sargines*, nous est donné pour le nom d'un compositeur, Sarginel, dont une ouverture se trouve à Lubeck (VIII, 426). Dans le titre du chant politique espagnol, « Verdadero himno del immortal Riego », Eitner fait de l'adjectif initial le nom de l'auteur (X, 57) ; et les vaudevilles ou opéras comiques français *l'Auberge isolée*, *le Bailli bienfaisant*, *l'Heureuse décade*, se transforment en individus « vivants à Paris à la fin du xviii^e siècle » et s'appelant, de leurs noms et prénoms, Bailly (Bienfaisant), Heureuse (Décade), L'Auberge (Isolée) (I, 307 ; — V, 135 ; — VII, 73).

Ces dernières bévues d'Eitner sont dues à son insuffisante habitude de la langue française, qu'il avouait sans assez s'en méfier, et dont témoignent à chaque instant chez lui des erreurs de traduction ou de transcription : à la fin du catalogue des opéras de Dalayrac (I, 79), il énumère quelques partitions « en éditions allemandes, dont, dit-il, on ne peut pas reconnaître le titre original ». Ce sont *Die Frau auf einer Stunde*, *Der Stürmische Abend*, *Die Wilden*, traductions aussi reconnaissables qu'on peut le souhaiter des titres originaux *Une heure de mariage*, *La soirée orageuse*, *Azémia ou les Sauvages*, qu'il vient de citer dans les colonnes précédentes. S'il entreprend, au contraire, d'expliquer la qualification de « Maître de musique [en] survivance des Enfants de France », qu'il a trouvée jointe au nom de Lagarde, il traduit : « professeur et directeur du chœur d'enfants de la chapelle royale à Paris ». L'aspect même de nos anciens caractères typographiques est, sur son chemin, une pierre d'achoppement : la vieille forme de la lettre S le trompe, et il lit au frontispice du *Traité de la Viole* de Jean Rousseau : «... les agrémens qui seu peuvent pratiquer far cet instrument dans toutes fortes de pièces, toutes fortes de tons » (VII, 335). Il se trompe également dans la reproduction de quelques noms propres : il appelle constamment tous les Philidor *Dancian* (au lieu de *Danican*), et il écrit *Sainte-Palaise* pour *Sainte-Palaye*, *Saintes-René François* pour *René François*, *Ewinger* pour *Twinger*, *Liquori* pour *Alphonse de Liguori*, etc. Entre ses plus lourdes méprises, on peut compter celle qui concerne le R. P. Menestrier. Tout en lui consacrant un article à son véritable nom, Eitner le mentionne en double ainsi qu'il suit : « François (Claude) est le nom d'un *menestrier* (sic), qui a publié : Des représentations en musique », etc. (IV, 61). Et ceci nous amène à la question des doubles et triples mentions d'un même personnage sous des noms différents, — par où s'augmente notablement le contingent des musiciens inconnus.

Tous les rédacteurs de dictionnaires biographiques se heurtent à cet écueil, qu'Eitner ne se flattait pas d'avoir évité puisque, dans sa préface, il avait soin d'en prévenir le reproche, en disant que, malgré toute son attention, il pourrait

se faire, vu les variantes orthographiques des noms, qu'un auteur soit plusieurs fois cité. En réalité, il avait multiplié le cas au point de nuire sérieusement à la sécurité de son *Quellen-Lexikon*, puisque, au lieu d'y trouver réunis en un même article, — avec, au besoin, une liste des variantes du nom, — tous les renseignements relatifs à un même musicien, les chercheurs ne sont jamais assurés qu'un ou plusieurs compléments d'information ne se trouvent pas disséminés en d'autres parties de l'ouvrage, que le hasard seul leur fera découvrir, s'ils manquent de temps pour de longues confrontations. Eitner était enclin à juger sévèrement les confusions de ce genre ; le luthiste Pierre Paul Borrono, remarque-t-il, est appelé par Ambros Pietro Paolo de Milano, et il ajoute : « Ambros commet souvent de semblables péchés, qui pourraient induire en erreur des personnes peu exercées » (VII, 443).

La liste des mentions multiples pour la seule lettre A donnera une idée des corrections à introduire sous ce rapport dans le *Quellen-Lexikon* (1).

Abingdon (Henry) et *Abyngdon* (Henri), I, 31, 35. — *Abingdon* (Willoughby) et *Abington* (William), I, 31, 32. — *Abundi* (Ant.) et *Anton elli* (Abundio), I, 35, 170. — *Adam...* et *Adam* (Johann), I, 37, 38. — *Adam de La Bassée* et *La Bassée* (Adam de), I, 37, VI, 3. — *Adrien*, *Anvilla* (Adr.), *Auville* (Adr.), apparemment le même à *Hauville*, et à *Hau Vucel*, peut-être encore à *Valent* (Adr.), *Willært* (Adrien), I, 45, 175, 244, V, 56, X, 22 et 262. — *Agnesi* (Maria Teresa) et *Pinottini* (Teresa), née *Agnesi*, I, 52, VII, 453. — *Aggrelli* (Giov.), *Agrell* (Joh.), I, 51, 55. — *Agostino* (Corona) et *Corona* (Ag.), I, 55, III, 61. — *Aimone* (P.), *Amone* (Padre), et *Antonio* (Amone), I, 70, 132, 174. — *Alay* (Mauro d'), dit *Maurini* et *Maurini*, I, 76, VI, 394. — *Albergato* et *Lalbergato*, I, 81, VI, 20. — *Albert* (J. F.), et *Alberti* (J. F.), I, 83, 86. — *Albi* et *Dalbi*, I, 88, III, 134. — *Albinoni* et *Altinoni*, I, 89, 120. — *Alcarotto* et *Algarotti*, I, 97, 110. — *Alen* (W.) et *Allen* (W.), I, 103, 114. — *Alessandra* (Catarina) et *Assandra* (Cat.), I, 104, 225. — *Alessandro* (Gennaro d') et *Gennaro d'Alessandro*, I, 105, IV, 199. — *Alexander Damascene*, et *Damascene* (Alexander), I, 107, III, 136. — *Aloysio* (Mazzi) et *Mazzi* (Aloysio), I, 116, VI, 409. — *Ambruis* et *Dambruis*, I, 126, III, 136. — *Ameide* (P. van) et *Amejde* (P. van), I, 127. — *Ami* (M.) et *Lami* (M.), I, 128, VI, 26. — *Amoreuse* et *Anneuse*, I, 132, 161. — *Ancot* et *Anicot*, I, 135, 158. — *Anet* (Baptiste), *Baptiste Anet*, *Batiste*, I, 134, 331, 375. — *Anglia* (Robert de), *Roberto de Anglia*, *Robertus Anglicus*, I, 157, VIII, 259, 260. — *Anglicus* et *Gervasius de Anglia*, I, 157, IV, 213. — *Anichini* et *Anchini*, I, 134, 158. — *Aniello San Angelo* et *Sant'Angelo* (Aniello), I, 158, VIII, 418. — *Anselme de Reulx* et *Reulx* (Ans.), I, 163, VIII, 194. — *Antonio* et *Guido* (Ant.), I, 172, IV, 419. — *Antonio del Pifaro* et *Pifaro* (*Marc Antonio* del), I, 168, VII, 446. — *Antonius de Leno* et *Leno* (Ant. de), I, 175, VI, 132. — *Asproys* et *Hasprois*, I, 225, V, 35. — *Asuni* (Ghillini de) et *Ghillini de Asuni*, I, 228, IV, 226. — *Atfield* et *Attfield*, I, 228, 232. — *Atilla* et *Latilla*, I, 229, IV, 68. — *Audimont* et *Haudimont*, I, 237, V, 47. — *Audinot* et *Oudinot*, I, 237, VII, 262. — *Auger* (Paul) et *Auget*, I, 239. — *Aurelio Signoretti* et *Signorette*, I, 243, IX, 170. — *Aurelli* et *Mercorelli*, I, 243, VI, 442. — *Aurisicchio* et *Laurischio*, I, 243, VI, 79. — *Auttini* (G. M.) et *Rutini* (G. M.), I, 244, VIII, 368. — *Auttini* (G. P.) et *Rutini* (G. P.), I, 244.; VIII, 368. — *Avenant* et *Davenant*, I,

(1) Nous imprimons en italique la forme véritable ou vraisemblable du nom.

245 ; III, 153. — Avolio [*Avoglio*] et Davoglio, I, 249, III, 156. — Avoux (d') et Davaux, I, 249, III, 152.

Dès le commencement de sa publication, Eitner s'était vu forcé de recourir aux « fatals suppléments » qu'en principe il avait cru pouvoir exclure. A la fin de chacun des tomes I à VI, il plaçait des « additions et corrections ». Comme leur nombre, au fur et à mesure de l'apparition des volumes, s'accroissait continuellement, il se décida, à partir du tome VII, à les rejeter en bloc à la fin du lexique : elles occupent, en effet, cent pages du tome X, plus une table alphabétique ; et à peine le tome X était-il achevé d'imprimer, qu'Eitner continuait dans ses *Monatshefte* la publication de nouveaux errata, sous le titre de Troisième supplément. Le nombre de ces suppléments pourrait être rapidement accru, si chaque lecteur apportait le résultat de ses constatations journalières.

On nous dira que ces corrections porteraient pour la plupart sur de bien petits détails : mais précisément le mérite et la nouveauté du plan d'Eitner était de s'assujettir à une extrême précision dans les détails. Il est facile aujourd'hui, en abrégant les belles études que les trente dernières années ont vu naître, d'écrire un article de dictionnaire sur Bach, Beethoven ou Mozart, surtout lorsque, comme Eitner, on s'abstient de toute explication sur la forme et le contenu des œuvres, de tout jugement sur leur valeur absolue ou relative. Ce que l'auteur du *Quellen-Lexikon* projetait, et qu'il nous a en grande partie donné, c'était une vaste collection de noms, de documents, de titres d'œuvres et d'indications de sources. Si l'exécution est restée au-dessous de l'intention, si le livre fourmille d'erreurs, ce n'en est pas moins un ouvrage indispensable, qu'il faut consulter sans cesse, — et contrôler chaque fois.

MICHEL BRENET.

L'air à voix seule. — Ses origines.

(Suite.)

Ce chant est presque toujours au ténor. Ce n'est pas le lieu de rechercher les causes d'une prépondérance remontant sans doute aux traditions des premiers temps du déchant. Certaines considérations pratiques — les dessus presque toujours confiés à des voix d'enfants, vu l'extrême rareté de chanteuses virtuoses — ont d'ailleurs certainement contribué à maintenir un usage qui, à l'époque que nous étudions, ne se défendait par aucune raison musicale sérieuse.

La prépondérance du ténor, à bien considérer les choses, est au fond plus apparente que réelle. S'il conserve le thème proprement dit, la partie supérieure de l'ensemble harmonique, en des cas de plus en plus fréquents à mesure que s'avance le siècle, présente un intérêt musical au moins égal au sien. Il est d'abord usuel qu'elle chante en imitation avec ce ténor, redisant avec lui presque tout le chant donné (2). Bien souvent aussi elle le suit pas à pas par conso-

(1) Voir la *Revue musicale* du 1^{er} septembre.

(2) De celles-là on trouvera plus d'un exemple dans la 5^e livraison de M. Expert : entre autres *C'est une dure départie*, de Claudin de Sermisy. Le recueil de Costeley (3^e livraison) en renferme aussi, quoique moins développés.

Car il arrive souvent qu'au lieu de durer pendant tout le morceau ou au moins toute une reprise, ce genre d'imitation canonique ne porte que sur de courts passages.

nances régulières dans le même rythme : le dessin mélodique réalisé ainsi n'a ni moins d'élégance ni moins de charme que le thème véritable. Si nous ne le connaissions d'autre part (beaucoup de chansons de divers auteurs sont faites sur le même chant), il serait bien difficile de discerner parfois qui, du ténor ou du soprano, expose le motif principal (1).

A mesure que l'on attache une plus grande importance à l'invention mélodique et que l'on vise à une expression plus précise du texte, la partie supérieure affirme sa personnalité. Le compositeur, tout en se conformant à l'antique usage du thème connu au ténor, trouve encore ainsi à faire preuve d'originalité. A côté et au-dessus du chant imposé, il dessine une phrase musicale qui n'appartient qu'à lui. Dégagée de l'entrave des parties intermédiaires, cette mélodie se perfectionne, s'assouplit de jour en jour : les exécutants qui s'en chargent peuvent s'essayer à maintes finesses d'expression qui, autrement, eussent risqué d'être à peu près inaperçues. Aussi vers le dernier tiers du siècle, il ne paraît même plus nécessaire d'en chercher une autre. Le ténor se réduit au rôle effacé de partie d'accompagnement ; le soprano reste seul à dire le chant, ce chant ne fût-il pas de l'invention du musicien (ce qu'il n'est pas toujours commode de savoir).

Pour traduire les vers d'un poète nouveau, surtout s'il s'agit d'une œuvre de caractère plus élevé et plus général qu'une simple chanson populaire, il faut une mélodie originale. Elle ne saurait être autrement disposée. Voyons les pièces, fort nombreuses, de Ronsard que traitèrent les musiciens de son temps (2). Quel que soit leur style ordinaire, on remarquera chez tous cette préoccupation de mettre bien en dehors vers et mélodie, en dégageant de plus en plus le soprano de l'accompagnement des autres parties. Et si l'on considère l'importance caractéristique accordée par les poètes de la Pléiade à l'art musical en son union intime avec la poésie, on pensera que leur influence a contribué dans une large mesure à hâter l'évolution de la chanson française dans le sens purement mélodique de l'air accompagné (3).

Cet accompagnement, objectera-t-on, n'en restait toujours pas moins fait par

(1) La jolie chanson de Claudin, *Au joly bois, en l'ombre d'une source*, est tout à fait dans ce cas. Le thème y est bien au ténor ; mais la ligne mélodique du soprano est peut-être mieux dessinée et plus expressive. A l'audition, nul doute qu'elle ne parût le chant principal.

(2) La liste de ces musiciens avec l'indication des pièces qu'ils lui empruntèrent a été dressée par M. Julien Tiersot dans son opuscule *Ronsard et la musique de son temps*. M. Tiersot y a publié en son entier le supplément musical ajouté, suivant les intentions de Ronsard, à la première édition de son livre *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys, ensemble le cinquième livre de ses Odes*, Paris, 1552. Ce sont dix chansons à quatre voix de Certon, de Goudimel, de M., A. Muret et de Cl. Janequin.

Toutes, avec des formes diverses, présentent les caractères que j'indique ici. M. Tiersot observe justement qu'il connaît peu d'œuvres du xvi^e siècle qui aient un caractère mélodique aussi marqué. Cela est vrai, encore que les parties accompagnantes de quelques-unes soient traitées avec beaucoup de liberté et offrent des dessins très intéressants. Par exemple, l'ode au Chancelier de l'Hôpital, *Errant par les champs de la grâce*, dont la musique est de Goudimel.

(3) L'influence de Baïf et de l'Académie qu'il fonda fut encore plus décisive, parce que la forme de ses vers métriques exigeait impérieusement un style strictement harmonique d'où tout travail de contrepoint était exclu. La partie supérieure planait librement au-dessus de ces accords, constitués avant que le mot fût connu. Les *Chansonnettes* de Mauduit, diverses pièces du *Printemps* de Cl. Lejeune publiées par M. Expert, donnent une idée de cette musique.

Je n'en parlerai pas ici cependant, parce que cet art se développe à une époque déjà trop rapprochée de celle de l'apparition des premiers livres d'Airs à voix seule. A la vérité c'est exactement la même chose. Ces premiers livres contiennent d'ailleurs des pièces de Mauduit et de quelques autres qui furent sans aucun doute exécutées aux séances de cette Académie, sous cette forme (accompagnées au luth) ou avec plusieurs voix.

des voix. Le compositeur ne concevait pas son œuvre autrement, puisque toutes ces chansons n'ont jamais été publiées autrement que sous la forme à quatre voix.

Ne sommes-nous pas ici dupes des apparences ? Ce mouvement qui pousse les musiciens à concentrer tout l'intérêt expressif et mélodique en une unique partie, les autres se fondant en un ensemble harmonique qu'un instrument réaliserait tout aussi bien avec moins de peine, n'a-t-il pas été encouragé par les habitudes du temps ? Si les artistes en sont progressivement arrivés à rendre facile, avantageuse même, l'exécution de leurs chansons par un seul chanteur accompagné, c'est assurément qu'elles devaient s'entendre le plus ordinairement sous cette forme. Celles-là même où le concours de quatre voix était effectivement utile, n'avaient-elles pas souvent été réduites aux ressources plus ou moins restreintes des amateurs à qui ces pièces étaient surtout destinées ? Ce serait chose extraordinaire que pendant si longtemps les simples dilettanti n'eussent jamais pu faire de musique pour leur plaisir qu'après s'être réunis à plusieurs et avoir longuement concerté ensemble.

Rien de plus défectueux assurément que ces exécutions incomplètes d'une musique très figurée où un instrument, luth ou clavecin, ne pouvait que bien mal représenter les voix manquantes. Cependant, par la force des choses, elles étaient les plus fréquentes, tout aussi bien que chez nous une symphonie est exécutée bien plus souvent en transcription de piano qu'avec l'appareil de l'orchestre. Il est assez juste de supposer qu'à mesure que se répandait le goût de la musique, les compositeurs sentirent le besoin de transformer leur style pour atténuer ces inconvénients (1). Les poètes dont on chantait les vers ne pouvaient qu'approuver une exécution simplifiée, favorable à l'intelligence de leur œuvre. Une poésie sera toujours mieux « dite » par une seule voix que par un groupe choral, fût-il seulement de quatre chanteurs et récitant rigoureusement note contre note, syllabe contre syllabe. Croyons bien que lorsqu'il convie ses confrères à chanter leurs vers sur le luth, Ronsard n'use point d'une figure de rhétorique. C'était la manière qu'il estimait la meilleure, la plus propre à suivre l'essor ailé de sa poésie, sans l'accabler sous les compacts accords d'un ensemble vocal (2).

La forme sous laquelle les chansons imprimées se présentent ne tire pas à

(1) Notons d'ailleurs qu'ils ne renonçaient pas pour cela aux ressources de la science, mais ils les réservaient pour des pièces d'un autre genre. Je ne parle pas de pièces d'église, mais des morceaux de chambre ou de concert écrits en style figuré. On en trouve dans tous les recueils au moins quelques-unes. Au xvi^e siècle, dès les premières années, on en fait des recueils séparés. Ils sont connus ordinairement sous le nom de *Meslanges*, lequel a bientôt désigné le genre après avoir été d'abord le titre des livres où figuraient des pièces de différents caractères.

Les livres de *Meslanges* ne sont pas très nombreux. Sans doute ces compositions, plus difficiles que les chansons ordinaires et les airs, circulaient peu dans le grand public et les copies manuscrites étaient suffisantes. Malheureusement, très peu de manuscrits de ce temps ont survécu. Il n'en faut pas moins tenir largement compte de cette persistance de la musique savante qui n'a jamais cessé d'être cultivée parmi nous. Le *Meslange* est ce qui remplace chez nous le madrigal italien, à qui il ne le cède guère en développement quelquefois. On peut citer, pour le xvii^e siècle, les *Meslanges* de Du Caurroy (1610), ceux d'A. Auxcousteaux (1644), ceux de Moulinier (1658), ceux de H. Du Mont (1657).

(2) Le mouvement musical de Florence est aussi dirigé en partie par les lettrés et les poètes. Le contrepoint à plusieurs voix, le « démolisseur de la poésie », est leur ennemi personnel, parce qu'il confond les paroles du texte et pèse sur la grâce légère du discours poétique de tout le poids de ses harmonies soutenues.

conséquence. On ne publiait pas encore, comme aujourd'hui, plusieurs arrangements d'une même pièce. Aussi choisissait-on toujours la forme la plus complète, celle qui fournissait les éléments des exécutions les plus ordinaires et les plus réduites, tout aussi bien que les plus solennelles.

Ces conjectures très vraisemblables ont pour s'appuyer les témoignages nombreux qui établissent l'usage du chant à voix seule accompagné pendant le xvi^e siècle, non pas seulement comme réduction d'un ensemble choral, mais comme valant par ses mérites propres. Les fêtes de Cour, les grands ballets royaux, en France et partout, lui réservent une place à côté des chœurs et des madrigaux. Ces morceaux, souvent l'œuvre des maîtres du temps, nous n'en avons guère conservé sous la forme originale (1). Il est vraisemblable de penser qu'ils n'ont pas différé beaucoup de ceux qui apparaissent imprimés avec l'accompagnement des voix, ni de leurs analogues des ballets du xvii^e siècle.

Nous voici donc en somme ramenés à ces airs à voix seule dont ces notes veulent marquer l'étroite parenté avec les chansons dites communément polyphoniques du xvi^e siècle. Comparons maintenant les unes aux autres. Entre telles ou telles des pièces citées de Claudin, des musiciens de Ronsard, de Costeley et celles que l'on voudra d'un livre d'*Airs de cour en tablature de luth*, la différence, malgré l'écart des temps, n'est pas bien grande. La coupe reste la même, avec les deux reprises (2) ; les dimensions sont peut-être, généralement, un peu réduites, mais c'est tout. La partie de luth, très soigneusement notée toujours, n'a jamais le caractère abstrait des basses continues qui viendront en usage plus tard. Elle laisse toujours transparaître la polyphonie des voix, dont elle reproduit, aussi exactement que le peut l'instrument, les dessins et la marche. Souci qui ne doit pas surprendre, puisque la plupart de ces chansons existent également à quatre ou cinq voix. Les auteurs les plus réputés, Guesdron ou Boesset, ne se sont pas contentés en effet de ces publications incom-

(1) Toute cette musique est perdue, mais les mentions n'en sont pas rares. Pour ce qui regarde l'Italie, les descriptions des fêtes princières mentionnent souvent des chants à voix seule dès les premières années du xvi^e siècle. En ce cas, un groupe d'instruments soutenait le chanteur comme l'auraient fait les parties d'un chœur de voix. De tels morceaux, s'ils eussent été publiés, l'auraient assurément été sous la forme ordinaire en parties vocales séparées. Pour cette question, et aussi celle, fort mal connue, des chanteurs *a liuto*, chantant seuls sur le luth (si nombreux aux xv^e et xvi^e siècles), cf. l'ouvrage de Kiesewetter (*Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges...* Leipzig, 1841. Le livre de M. Chouquet (*Histoire de la musique dramatique en France*) donnera aussi des renseignements utiles.

La description des fêtes données en 1568 à Munich pour le mariage du prince Guillaume de Bavière avec Renée de Lorraine, laissée par Massimo Trojano, montre Roland de Lassus dans une comédie, la *Cortegiana innamorata*, chantant une *canzone* en s'accompagnant lui-même sur le luth.

En France les documents sont plus rares. On peut cependant parcourir le récit des fêtes données à Rouen, en 1552, en l'honneur de l'entrée de Henri II dans cette ville. Enfin, le *Ballet comique de la Royne*, assez connu depuis sa réédition par Weckerlin, contient plusieurs pages en solo. Le long dialogue de Thétis et de Glaucus (n^o 3) est la plus remarquable. Chaque réplique des deux personnages y constitue un air tout pareil à ceux du xvii^e siècle. L'édition originale n'en donne pas l'accompagnement, que Glaucus (chanté par le Sr de Beaulieu, un des compositeurs de la musique) exécutait cependant sur la viole, ainsi que l'explique la description. Un autre morceau (n^o 6) est aussi à retenir. C'est une entrée, composée, dit le texte, de huit satyres, « sept desquels jouoient des flustes et un seul chantoit, qui estoit le sieur de Saint-Laurens, chantre de la Chambre du roy ». La musique est notée cependant à cinq parties, avec des paroles à toutes les voix.

(2) Un certain nombre d'airs, très courts, ne comportent cependant qu'une seule phrase mélodique, quelquefois avec la reprise de la période terminale.

plètes de leurs ouvrages. L'un et l'autre ont fait imprimer des recueils qui leur sont propres et toujours, en ce cas, sous la forme à plusieurs voix (1).

Malgré ce scrupule professionnel, ces œuvres, à notre goût qui concorde ici avec le goût de leur temps, sont mieux rendues à voix seule qu'autrement. Elles valent surtout en effet par les finesses de détail et le charme d'une mélodie toujours bien dessinée, élégante, souvent expressive. Certains de ces auteurs, Guesdron par exemple, sont vraiment de grands mélodistes, et c'est de ce côté que le changement se manifeste surtout. Tous ces thèmes, plus souples et plus variés qu'au xvi^e siècle, sont d'allure plus aisée et mieux caractérisés dans l'expression de tel ou tel sentiment. Mais nous aurons à les étudier plus tard à leur tour. C'est assez d'en avoir marqué le rapport très visible avec toute une face de ce contrepoint vocal qui les a précédés.

HENRI QUITTARD.

Publications nouvelles.



TH. DUREAU : *Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration, à l'usage des Sociétés de musique instrumentale, Harmonies et Fanfares, 2^e vol., 71 p., Alphonse Leduc, 7 fr.* — M. Dureau présente d'abord un tableau complet des instruments de l'harmonie, disposés dans l'ordre de la partition, avec indication de leur étendue usuelle et exceptionnelle, des clefs *supposées* pour la transposition et du rapport existant pour chacun d'eux entre la *notation écrite* et le *diapason réel*.

Il commence ensuite l'étude de l'orchestration. Le principal intérêt de ce volume est l'ouverture de *Ruy Blas* (Mendelssohn), que l'auteur donne d'abord sous forme de réduction au piano, et qu'il orchestre ensuite (26 p. de musique) pour grande harmonie, en second lieu pour harmonie moyenne. Le travail de M. Dureau est d'un caractère classique ; tous ceux qui s'intéressent au progrès de nos Sociétés musicales lui en sauront gré. — S.

ADOLPHE ADERER : *Hommes et choses de théâtre*, avec une préface de Victorien Sardou (1 vol., 339 p., Calmann-Lévy, 3 fr. 50). M. Aderer n'appartient à l'art musical que comme excellent librettiste. Nous n'en tenons pas moins à signaler à tous les amateurs de théâtre ce très intéressant volume où l'auteur de *Daria* fournit de précieux documents sur les pièces de Balzac, V. Hugo, les Dumas,

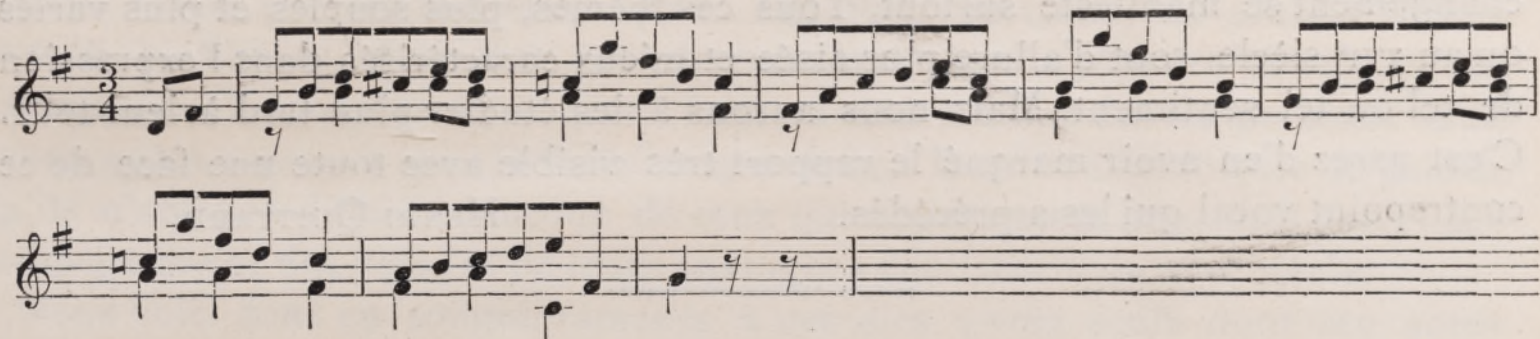
(1) Pierre Guesdron publie quatre livres d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties* de 1615 à 1618 où se retrouvent beaucoup de pièces déjà parues dans ces recueils sous la forme d'airs accompagnés. Antoine Boesset, de 1617 à 1642, en a laissé au moins neuf, et plusieurs sont perdus.

Il convient donc de considérer la publication avec l'accompagnement et une seule voix comme une sorte de réduction pratique, surtout faite, sans doute, pour faciliter aux amateurs l'exécution correcte de l'harmonie sur leur instrument. Ces collections renfermaient naturellement les pièces les plus en vogue et les plus aimées. Mais les auteurs (tous généralement chanteurs et exécutants) ou même les virtuoses n'avaient pas besoin de la tablature du luth pour rendre l'ensemble des voix ou son équivalent dans toutes leurs compositions de cette espèce.

Quant aux compositeurs de second ordre, ils se contentaient sans doute de la publication dans les collections de Ballard, certains même d'une publication anonyme, les pièces étant assez fréquemment données sans aucune indication.

A. de Musset, Augier, Sardou, Pailleron. Meilhac et Halévy, Coppée, Mendès, etc. A noter (p. 284 et suiv.) un curieux chapitre : *Emile Zola et la Musique*.

ALFRED TOBLER : *Les danses populaires dans le canton d'Appenzell* (tiré à part des *Archives suisses pour le folklorisme*, t. VIII, Zurich, 1904). — Il y a des choses charmantes dans ce recueil. Faute de place, nous nous bornerons à citer la pièce suivante, qui est d'une grâce particulière, et où on remarquera que le second instrument ne se borne pas à marquer le rythme :



PAUL ROUGNON : *Chants du jeune âge* (1 vol., chez Delagrave). — Professeur au Conservatoire et au collège Rollin, M. Rougnon a écrit ces petits chants (texte et mélodie) pour les garçons et les fillettes de 8 à 10 ans. Il fallait être simple et amusant. L'auteur y est parvenu ; son livre, orné de jolies gravures, a tout ce qu'il faut pour être agréable et utile.

KASTALKY. — Aux indications bibliographiques déjà données sur la musique orientale, ajoutons cette publication de Kastalky : *Du temps passé, Cahier I, Chine, Inde, Egypte*, qui vient de paraître à Moscou, chez Jurgenson, 3 fr.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire. — Par décret du 7 octobre, la classe de composition musicale professée par M. Gabriel Fauré, récemment nommé Directeur du Conservatoire national, est supprimée.

Il est créé en remplacement deux classes de contrepoint et de fugue.

Les candidats à l'emploi de professeur titulaire de ces deux nouvelles classes devront se faire inscrire au sous-secrétariat du Conservatoire national dans un délai de vingt jours, à partir du 10 octobre. Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Un emploi de professeur d'une classe d'opéra est également vacant au Conservatoire national par suite de la démission de M. Lhérie. L'inscription des candidats pourra se faire dans un délai de vingt jours, à dater du 7 octobre, au sous-secrétariat du Conservatoire.

Le *Journal officiel* du 10 octobre publie un décret en date du 8 octobre réglant l'organisation du Conservatoire national, suivi d'un arrêté organique portant règlement de cette École, et un arrêté en date du 9 octobre, nommant les membres du Conseil supérieur d'enseignement pour une période de trois années.

Salle Pleyel. — M. Ed. Risler, qui, aujourd'hui, doit jouer aux Concerts Lamoureux la *Symphonie* de M. d'Indy pour orchestre et piano, annonce pour la seconde quinzaine d'octobre et novembre l'exécution intégrale des Sonates de Beethoven (V. les affiches).

M. Saint-Saëns. — C'est dans l'espace d'un mois que l'auteur de *Samson et Dalila* a écrit les 3 actes de l'*Ancêtre*, le nouvel opéra dont nous attendons la première au cours de cet hiver. L'auteur du livret, M. Augé de Lassus, nous écrit que, malgré les années, M. Saint-Saëns n'a jamais été plus jeune et plus en verve qu'aujourd'hui.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.
Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 août	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	18.150 91
23 —	<i>Guillaume Tell</i>	Rossini.	15.200 76
25 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.365 91
28 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.914 41
30 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.753 76
1 ^{er} sept.	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	17.645 91
4 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	20.333 41
6 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	17.495 76
8 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	19.314 41
11 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.139 41
13 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	17.695 76
15 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	19 906 41
18 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	20.643 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 5 au 19 septembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
5 sept.	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.100 50
6 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.931 50
7 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	6.699 50
8 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.332 50
9 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	R. Wagner.	5.542 50
10 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	5.985 50
11 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.246 »
12 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	6.087 »
13 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	6.632 »
14 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.467 50
15 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.004 50
16 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.138 50
17 — matinée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.182 »
17 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas	6.425 50
8 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	4 031 »
9 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.730 50

Ecole de chant. — Le développement de l'École de Chant choral étant devenu nécessaire, les cours de chant et de solfège sont désormais organisés pour hommes, femmes, enfants, dans les sections Hector-Berlioz, palais du Trocadéro ; Félicien-David, 18, rue Ampère ; Adolphe-Sax, 84, rue Myrha ; Willhem, 5, rue Croulebarbe ; Sarrette, 14, rue Titon ; Gossec, 5, rue des Petites-Écuries.

Aux maîtres qui collaborent à l'œuvre de solidarité artistique, créée sous les auspices de M. Jean d'Estournelles de Constant, approuvée par les maîtres Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois, Paladilhe, Lenepveu, membres de l'Institut, Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, s'est ajouté M. Jacques Isnardon, qui enseigne le chant à la section Félicien-David.

Les cours, subventionnés par l'Etat, sont gratuits. Ils ont lieu le soir et l'après-midi. On s'inscrit aux sections mêmes, ou par lettre adressée au palais du Trocadéro.

Dans les lycées. — Une de nos abonnées, maîtresse de chant dans un lycée de jeunes filles, en province, nous demande ce qu'elle peut faire chanter à ses élèves. Pour les toutes petites, nous lui indiquerons le recueil de M. Rognon (voir plus haut) ; pour les grandes : *Bonjour, Printemps*, de Pierné ; *Chanson de*

Printemps et *Ronde bretonne*, de Bourgault-Ducoudray (au Ménestrel); l'*Hymne à la Nuit*, de Rameau; *A la Jeunesse!* de Massenet. La plupart de ces chœurs sont chantés dans les lycées de Paris.

Le Mans. — Nous avons le regret d'annoncer la mort de M. Schultz, directeur de l'École nationale de cette ville.

M. Sylvio Lazzari. — On annonce la première d'*Armor* à Lyon, pour le 7 novembre. Cette œuvre admirable de M. Sylvio Lazzari, écrite depuis onze ans, a été déjà jouée à Prague (1898) et à Hambourg (1900); on n'en connaît encore en France que des fragments, entre autres le *Prélude*, qu'exécuta Lamoureux.

Tours. — Par arrêté en date du 25 septembre, M. Peyriguère, professeur de hautbois à l'École nationale de musique, est nommé Directeur provisoire de cette École, en remplacement de M. Grodvolle, directeur, décédé.

Lille. — Par arrêté préfectoral en date du 20 septembre 1905, M^{lle} Kara Chatteley est nommée professeur de piano, pour le cours supérieur de jeunes filles, à l'École de musique, succursale du Conservatoire national.

Armentières. — Par arrêté du 19 septembre, l'École municipale de musique d'Armentières vient être érigée en École nationale de musique.

M. Bigerelle (Adolphe) en a été nommé directeur.

Le personnel enseignant est le suivant :

MM. Defer Pierre, classe d'instruments en cuivre ;

Turpin Louis, classe de clarinette ;

Boidin Paul, classe de piano, saxophone et basson ;

Vanderschelden Pierre, classe de piano ;

M^{lles} Lefebvre Louise, classe de piano ;

Vergote Julia, classe de piano et solfège ;

Vallerand Pauline, classe de violon.

Le congrès de la musique à Liège. — Les travaux du congrès de la musique organisé à Liège à propos de l'Exposition ont été dirigés par M. Richart, président de la Fédération musicale de France. Il s'est occupé surtout de questions intéressant les Sociétés musicales, et a eu comme résultat, grâce à la merveilleuse diplomatie du vénérable maître Laurent de Rillé, de donner un peu d'apaisement à la question des droits d'auteurs, qui en Belgique traverse depuis quelques années une crise très aiguë, crise qu'une tarification proposée par M. Richart, et admise par le syndicat des auteurs et compositeurs, a heureusement conjurée en France.

Les différents projets intéressant les Sociétés orphéoniques, et émanant de MM. Wattinne (de Tourcoing), Gaignaux (de Bruxelles), Mas (de Paris), Keelhoof (d'Anvers), Canivez (de Gand), Brody (de Paris), ont été pris en considération, discutés, et renvoyés à une commission internationale d'Études orphéoniques, dont les membres seront élus par les fédérations françaises et belges.

En dehors des différentes réceptions organisées en l'honneur des congressistes, qui ont d'ailleurs été à Liège l'objet des attentions les plus délicates, un très beau concert leur a été offert à la Salle des Fêtes de l'Exposition.

La belle société chorale la *Legia*, dirigée par M. Gerome, a été superbe dans l'exécution de chœurs fort difficiles ; le violoniste Musin a été acclamé après ses acrobatiques variations, et notre compatriote, le baryton Boucrel, a été fort applaudi.

Mais le régal le plus exquis de cette séance fut l'audition, accompagnée au piano, de vieilles chansons wallonnes harmonisées pour voix mixtes par MM. Radoux, père et fils, et Dupuis. La saveur toute spéciale de ces mélodies, le piment du contrepoint savant qui les relève, les spirituelles oppositions de timbres des voix d'hommes et de femmes, l'art infiniment subtil avec lequel ces chansons ont été dites, nous ont délicieusement charmés. — H. B.

Le Gérant : A. REBECQ.