

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 20 (cinquième année)

1^{er} Novembre

1905.

GEORGES LOTH.

Quelques notes biographiques sur M. Georges Loth, lauréat du dernier concours de composition ouvert par la Revue Musicale :

Georges Loth, né à Louviers (Eure) le 4 juin 1880, commença de bonne heure de sérieuses études musicales sous la direction de son père, organiste de l'église Notre-Dame, fit partie à l'âge de dix ans de la Maîtrise de la Cathédrale de Rouen, où, sous la haute direction de M. Ch. Leneveu, il travailla l'orgue, le piano et l'harmonie avec M. Jules Haelling et fut initié à la science chorale par M. l'abbé Bourdon. A vingt ans, après avoir obtenu son grade de bachelier ès lettres, il fut l'élève de M. Alex. Guilmant et de M. Vincent d'Indy à la Schola Cantorum de Paris. Georges Loth est depuis deux ans maître de chapelle de la Basilique de Montmartre. Son œuvre musicale, encore peu importante au point de vue du nombre des publications, se compose de plusieurs motets « a cappella », une suite pour piano, une suite pour piano et violoncelle, etc...

Nous sommes heureux d'avoir eu à parler ici du jeune et brillant compositeur pour la première fois, — pas pour la dernière.



Grammaire musicale.

Nous pensons intéresser nos lecteurs en leur annonçant que la Revue musicale publiera in extenso, d'après la sténographie, le cours que son directeur, M. Jules Combarieu, doit faire cette année au Collège de France, dès le commencement de l'hiver, et qui sera une Introduction grammaticale et technique à l'Histoire générale de l'Art musical. M. Combarieu se propose d'étudier Les formes de la composition. Voici le sujet des principales leçons :

- I. Idée générale des formes musicales. Indication des éléments qui les constituent. Plan du cours. Nécessité de notions d'harmonie pour l'analyse d'une mélodie.
 - II. La gamme primitive. Ses diverses formes.
 - III. Le mode « majeur » (actuel). Ses origines historiques.
 - IV. Relations et fonctions variables des notes. Les accords.
 - V. Le mode « mineur » (actuel).
 - VI. L'accord de neuvième.
 - VII. Des accords dits « altérés ».
 - VIII. Mécanisme et principe de la modulation.
 - IX. Le mode dorien et le mode hypodorien ; étude analytique de leur mécanisme.
 - X. Le mode phrygien et le mode hypophrygien.
 - XI. Le mode lydien et le mode hypolydien.
 - XII. Le mode mixolydien et le mode hypomixolydien.
 - XIII. Le mode éolien et le mode hypoéolien.
 - XIV. Le mode ionien et le mode hypoionien.
 - XV. Digression. Coup d'œil sur l'histoire de la théorie musicale.
 - XVI. La mélodie et ses éléments constitutifs.
 - XVII. Le motif. Comment on traite un motif en musique.
 - XVIII. Les membres de phrase et leur enchaînement.
 - XIX. La phrase et la période.
 - XX. L'air populaire (chanté). Air avec trio.
 - XXI. Formes de composition instrumentale qui procèdent de l'air populaire.
 - XXII. Les combinaisons de phrases. — Le Rondo et ses cinq formes.
- Etc., etc.

Un choix de textes musicaux, servant de base à la démonstration, sera joint à chaque leçon ; ces textes, que nous publierons ici, seront tous empruntés soit aux Recueils de chansons populaires les plus autorisés, soit aux œuvres des grands classiques : Hændel, J.-S. Bach, Beethoven, Mozart, Rameau, Weber, Chopin, Bizet, R. Wagner, etc... Cette publication commencera le 15 décembre.

Pour le moment, nous achevons de publier la première introduction, d'un caractère philosophique et sociologique, à laquelle M. Combarieu a consacré son cours de l'an dernier. Après La musique et la magie, sur laquelle nous n'insisterons pas davantage, nous publierons les leçons suivantes : La musique et l'amour (critique du système de Darwin) ; La musique et le langage (critique du système de Spencer) ; La musique et le travail social (critique du système de Karl Bücher). — Entre temps — probablement dans un numéro spécial — la Revue musicale donnera la « Bibliographie de l'Histoire générale de la musique », à laquelle M. Combarieu a consacré son cours du jeudi en 1904-1905.

Notre Supplément musical : Philidor.

François-André-Danican PHILIDOR, le membre le plus connu d'une famille vouée au service musical de la cour sous l'ancien régime, est né à Dreux le 7 septembre 1726 ; à dix ans, il était page de la musique royale à Versailles et célèbre par son extraordinaire habileté au jeu des échecs ; il développa plus tard ce talent, en particulier au fameux café de la Régence, et Diderot crut devoir le mentionner dans son Encyclopédie. Comme musicien, c'est un des fondateurs de l'opéra comique français. On a de lui, entre autres œuvres faciles : l'Huître et les Plaideurs (1759), le Quiproquo, le Soldat magicien (1760) ; le Jardinier et son Seigneur (1761) ; le Maréchal (1761), Sancho Pança (1762), le Bûcheron (1763), le Sorcier (1764), qui, avec Tom Jones (même année), est son meilleur ouvrage et représente sa période de maturité, plus une douzaine d'opéras aujourd'hui oubliés. L'ouverture, inédite pour piano, que nous donnons, est antérieure de 23 ans à Don Juan ; c'est de l'eau claire, mais vive, courante, et de source. Dans l'arrangement de notre excellent collaborateur M. Testard, on trouvera un exemple typique de ce qu'on entendait, au milieu du XVIII^e siècle, par comédie lyrique. De la verve, de l'aisance, un badinage aimable et superficiel, une pointe de sentiment et d'esprit : on ne voulait pas autre chose.

Quelques lettres inédites. Emmanuel Chabrier ; Léo Delibes.

(AUTOGRAPHE COMMUNIQUÉ PAR M. LOUIS MORS, INGÉNIEUR).

La *Gwendoline* de Chabrier (3 actes, livret de Catulle Mendès) a été jouée pour la première fois à Bruxelles le 10 avril 1886. Aux concerts du dimanche, on en a souvent exécuté l'Ouverture, qui est une des œuvres symphoniques les plus originalement compliquées et les plus verveuses. Les lettres, toujours si amusantes, de l'auteur sont un *portrait* de son esprit charmant et prime sautier. *Le Roi l'a dit*, dont il est question dans la 1^{re} lettre, est du 24 mai 1873. A ce sujet, nous donnons un billet inédit de Léo Delibes. — Que les impatients méditent sur l'exemple de Chabrier !

Cher ami,

Le temps passe, il ne fait que ça, — et mes ouvrages ne passent pas ; ils ne font aussi que ça. Je viens vous demander à nouveau un de ces coups d'épaule dont vous avez le secret et que jamais vous ne me refusâtes ! Homme bienveillant et dans le mouvement ! C'est simple et de bon goût ; il s'agirait purement de repasser, sans en avoir l'air, à cet excell. Op. com., de revoir Léon (ne confondez point avec celui de la rue Daunou !) et de lui dire : Eh bien ! ce sacré Chabrier... l'avez-vous revu ? où ça en est-il ? — une démarche de vous en vaut dix des miennes. Il m'a conté votre entrevue par le menu ; il se tordait ! — Depuis j'y suis retourné : il avait des rhumatismes, Gaudenard ne fumait pas, c'est dire qu'il était également malade ; on se croyait à Lariboisière. — Il n'y a que Delibes qui était gai ; il venait tranquillement de faire la dernière répétition de son joli petit *Roi l'a dit* et il partait, pimpant, faisant sa sauterelle, souriant et distrait ; ce pendant le garçon de bureau, grave, allumait sa vieille lampe. — Tout ça, c'est très bien, mais ce n'est pas assez. — J'espère donc, cher ami, que vous voudrez bien encore me rendre ce petit service.

Ainsi que je vous l'ai dit, Verdhurt a re envie de moi. Je lui expédie ce soir les parties de chœur de *Gwendoline* ; quand il me convoquera, je filerai ; pas avant ! Et ce sera très bien joué, ou ne le sera pas du tout. — Toutefois, j'ai eu à trimer ces jours derniers, à cause de cette histoire qui revient sur l'eau ; c'est pour cela que je n'ai pu, à mon tour, vous convoquer tous les deux pour vous hurler l'affaire de l'Op.

comique, dont je tiens à vous donner une petite idée. C'est drôle ; enfin vous verrez.
 Prévenez-moi après l'entrevue, je vous prie.
 Présentez mes hommages à Madame Gouzien et embrassez pour moi la petite jolie.
 Votre reconnaissant et dévoué,
 Emmanuel CHABRIER.

Paris, 15 mai 1886.

Je reverrai donc ma petite jolie ! voilà pour le cri de cœur. Donc merci, ne m'en veuillez plus ! ma sacrée part de lutte à la vie est déjà bien assez compliquée !... Nous sommes ravis, ma femme et moi, de votre affectueuse invite : nous viendrons, elle avec sa gentille robe noire, quelques fleurs au corsage, et j'inaugurerai, moi, un complet que le Palais de cristal me fait lancer. — Vous, je n'ai pas besoin de vous pour l'Op. com., ça va tout seul, je ne tiens pas à déranger sans utilité votre amitié bienveillante : c'est pour l'Opéra, pour ce salaud d'Opéra que je vous veux, qu'il me vous faut ; et c'est le lendemain de la reprise de Henry VIII, c'est-à-dire jeudi, qu'il sera opportun de croiser le fer. C'est alors, mon bon ami, que vous verrez que je ne vous oublie pas. Je vous dirai jeudi ce que je compte faire — en 3 mois — (car il veut me mettre en répétition le 1^{er} septembre) pour l'Op. com. Je désirais aller chez vous au moment où Catulle Mendès m'a présenté chez M. G. à Mad^e Lockroy, mais vous étiez absent de Paris. Enfin nous recauserons de tout cela. Tout à la joie d'aller tous deux chez vous jeudi, présentez d'ici là mes hommages à Madame Gouzien ainsi que le plus sympathique souvenir de ma femme et croyez-moi votre bien affectionné,
 Emmanuel CHABRIER.

Cher ami,

J'ai tellement ri en pensant à la soirée inouïe que nous avons passée chez vous il y a juste aujourd'hui le nommé 8 jours, que j'en ai fait éclater trois de mes meilleures souvenrières ! Rire comme nous l'avons fait à 7, de 7 h. à 2 h. du matin, c'est tout bonnement prodigieux. Ces L. sont tout ce qu'il y a de plus aimable et je ne connaissais pas le duo Gouzien sous ce jour étonnant. Ah ! c'était plus drôle qu'à la Juive ! Enfin merci ! et de tout cœur.

Je confectionne mon opéra comique fin juin, j'irai vous en jouer. — Avez-vous de bons discours pour concours musicaux ? Je préside dans trois semaines celui de Clermont, il faudra parler, et je sens que je vais être idiot devant tout ce monde — et ce qui est plus grave, devant des compatriotes. — Non ? alors, vous improvisez ? ça vous vient tout naturellement ? — C'est égal, ce jour-là j'arroserai peut-être ma souvenrière, mais je garantis qu'elle n'éclatera pas. Mille compliments affectueux de ménage à ménage. Votre
 Emmanuel CHABRIER.

16 mars (Bruxelles).

Eh ! Eh ! ça marche, ça vient petit à petit, mon bon ami ! J'ai Berardi, Eugel et Thuringer ; c'est vraiment une bonne distribution ; chaque jour je fais travailler tout le monde et je trouve en eux des artistes dévoués et convaincus. Bref, jusqu'à présent je suis on ne peut plus satisfait. Jeudi je répète à orch. — et les chœurs descendront en scène dès samedi ; nous passerons vraisemblablement du 3 au 5 avril, — et je vous veux. — Je rencontre ici une bienveillance absolue sur toute la ligne et je crois que l'on trouve cela bien. — Je m'imaginais qu'à la fin d'une saison, je serais reçu ici comme plusieurs chiens dans un jeu de quilles ; il n'en est rien et je trime gaiement, en brave homme qui fait de son mieux son petit bougre de devoir. Ecrivez-moi, camarade ! J'ai tout mon 1^{er} acte à corriger — parties d'orch. — pour jeudi midi. — A jeudi midi ! pour moi, dites un léger ave ; brrr ! quand tout le monde arrive, je ne suis pas brillant !...

Et adieu, et à bientôt. Dites à la chère Madame Gouzien que je serais heureux si elle pouvait vous accompagner au concert du mois prochain et embrassez pour moi

ma petite jolie dont vous devriez bien m'envoyer la photographie ; je ne trouve rien d'amusant comme cette figure-là.

Et à vous cordialement,

Emmanuel CHABRIER,

Mon cher Gouzien,

Gille me fait part de vos impressions sur le grand ensemble « Amour sacré ». Je lui réponds que cette orchestration est chargée jusqu'à la gueule (je vous montrerai cette orgie de trompettes, pistons, trombones, tambours, etc.) ; mais pour qu'elle éclate, il faut mettre le feu aux poudres ! et voilà ce que nous allons demander à Altès et je suis sûr que, le soir, nous aurons ce fameux feu sacré qui vous a manqué.

Mille amitiés.

LÉO DELIBES.

Notes sur la musique exotique.

L'abondance des matières ne nous permet pas de reproduire dans ce numéro toutes les correspondances que nous avons reçues, et dont l'étendue, la valeur aussi



Piano portatif des nègres du pays Fang (Afrique).

(car un envoi d'instruments indigènes suivait beaucoup de lettres) dépassent toutes les espérances que nous avions fondées sur l'obligeance de nos amis. Pour aujourd'hui, nous nous bornons à donner la photographie d'un instrument dont personne

n'a encore parlé, sauf M. l'abbé Trille, missionnaire, dans la lettre qu'il a bien voulu nous écrire d'Abanga (Congo français) et que nous avons insérée. C'est l'Anzang, ou piano portatif (tocadores, disent les Portugais) des nègres du pays Fang. Nous devons cette communication — d'autant plus agréable qu'elle a été spontanée — à Mgr le Directeur de la maison des missions apostoliques (Paris).

Folklore musical : le Chasseur sauvage.

A-PROPOS DE LA REPRISE DU *Freischütz*.

(2^e Tableau de l'Acte II)

Très répandue est la tradition d'après laquelle un chasseur merveilleux court la forêt, la nuit, avec une suite bruyante — chevaux, chiens et cors faisant un bruit sauvage, mêlé de cris et d'appels effrayants. On en a fixé la date à la vieille époque païenne où Wuotan (ou Odin), le dieu principal de la mythologie germanique, présente déjà les caractères communément attribués au « Chasseur sauvage ». Mais la tradition est tout aussi bien récente qu'ancienne : le lecteur le reconnaîtra peut-être d'après sa propre expérience, si jamais il s'est trouvé seul, par une nuit orageuse qu'éclaire la lune, dans une forêt de Bohême ou d'Allemagne. En tout cas, il peut être sûr que ce n'est pas une plaisanterie de traverser par une telle nuit une forêt qui s'étend en offrant toujours presque le même aspect. Pendant quelque temps toute chose conserve le silence de la tombe. Le voyageur solitaire suit quelque vieux sentier qui ne marque qu'à peine la bonne direction ; l'obscurité se fait soudainement quand un nuage voile la lune ; la clarté même est lugubre, quand un nuage vient de dépasser la lune et projette une ombre qui, semblable à un spectre, file rapidement sur les fourrés avec toutes sortes d'aspects étranges. L'imagination est excitée par des sons lointains qu'on n'entend pas en plein jour : glapissements de renards, hurlements de loups, grognements de sangliers, cris affreux de détresse jetés par un oiseau tombé en proie à quelque carnassier... un bruit terrible ressemble au galop d'une chevauchée : c'est une harde de cerfs qui courent à toute vitesse ; la chevauchée semble venir droit sur le voyageur : mais bientôt le bruit décroît, et rapidement meurt au loin.

Puis c'est un coup de vent qui passe sur la forêt, secoue violemment la cime des arbres ; d'abord gémissant et plaintif, il éclate bientôt en un hurlement horifique, et, passant furieusement par-dessus la tête du spectateur involontaire, effraye nombre de hiboux dans leurs cachettes et leur arrache des cris étranges. Et lorsque le tourbillon a passé outre, il y a d'autres bruits et d'autres visions qui vont assurément se produire. Bref, notre voyageur solitaire, aussi fin observateur de la nature qu'il puisse être, se sentira très probablement le cœur soulagé d'un lourd fardeau quand il aura laissé la forêt derrière lui ; bientôt, ayant atteint le terme de son voyage, il mettra ses pantoufles avec la bonne sensation de bien-être que l'on éprouve infailliblement après avoir échappé à un grand danger.

Ce qui vient d'être dit empêchera le lecteur de s'étonner si les témoins qui déclarent avoir rencontré le Chasseur sauvage font des rapports qui se contre-

disent en bien des points ; en grande partie, ces rapports sont évidemment déterminés par la nature du lieu où se montre l'apparition mystérieuse. En quelques endroits de l'Allemagne on donne une importance toute spéciale au charme et à la douceur de la musique qui l'accompagne : c'est une idée qui peut avoir été imaginée dans les forêts de sapins, où les arbres ont des feuilles en forme d'aiguilles fines qui vibrent au vent comme les cordes d'une harpe éolienne. Toutefois le son que le chasseur tire de son cor semble être un accompagnement indispensable de la chasse enragée. Dans le Mecklembourg et dans quelques autres provinces de l'Allemagne septentrionale, les paysans disent, en entendant le bruit mystérieux de la forêt : « *de Wode tüt* » (Odin est en train de sonner du cor), désignant ainsi une suite de sons sans rythme plutôt qu'une succession ayant un caractère mélodique de notes du cor : en fait, ces sons rappellent tout à fait le cri du hibou. En outre, une opinion générale veut qu'une espèce de hibou, appelé par les paysans *Tutosel*, accompagne toujours le Chasseur sauvage et sa suite enragée.

Il faut naturellement préférer le récit d'un événement extraordinaire fait par un témoin sincère au procès-verbal du même événement qu'on ne possède que d'après des on-dit, et la déposition du témoin mérite parfaitement d'être retenue s'il se montre observateur intelligent et pénétrant. Voici le récit d'un Allemand, le baron Reibnitz, qui en avait donné communication à la Société philosophique de Gorlitz, en Silésie :

« La tradition populaire du Chasseur sauvage, commune en beaucoup de lieux, règne aujourd'hui encore dans mon village de Zilmsdorf. Dès mes premières années, j'étais familier avec elle, mais par ouï-dire seulement ; une fois entré en possession de l'héritage et du château paternels, je donnai l'ordre le plus strict, spécialement au guetteur, de me prévenir aussitôt, à n'importe quelle heure de la nuit, au cas où cet événement arriverait.

« Il y a environ trente ans, sur le coup de onze heures, par une claire nuit de mai, j'entendis frapper à ma fenêtre :

« — Gracieux baron, criait mon guetteur, le Chasseur sauvage ! en haut, dans le bois de Templitz ! »

« Je fis aussitôt réveiller Stäglich, mon garde-chasse, qui à cette époque — j'étais alors jeune homme — était mon palefrenier, mon garde-chasse, mon intendant — en un mot mon factotum ; il était d'ailleurs exactement de mon âge, et faisait à coup sûr un excellent garde forestier.

« — Allons, amenez les chevaux ! Dépêchez ! Ne perdez pas votre temps à les seller — rien que la housse ; le Chasseur sauvage est en forêt ; nous allons lui dire bonjour ! »

« C'était la grande affaire pour Stäglich. En moins de dix minutes, nous étions à cheval, bien armés, et nous filions à travers prairies et terres labourées, vers l'endroit où nous entendions le son des cors et les aboiements des chiens. A peine avons-nous atteint la bruyère que le bruit cessa. Nous restâmes sans bouger. Soudain, nous entendîmes tout près de nous un aboiement tout à fait pareil à celui du limier qui vient de retrouver la piste perdue.

« Les aboiements des chiens grands et petits, le son des cors grossissaient rapidement ; alors commença une chasse réellement enragée, qui s'avancait vers le cœur de la forêt, où l'on entendait aussi d'autres cors de chasse sonner d'une façon effrayante. Nous piquâmes nos chevaux et nous nous lançâmes en avant. Un

fourré impénétrable nous força à changer de route et à passer dans une partie de la forêt où il n'y avait que de la petite futaie, mais où régnait, malgré la belle nuit pleine d'étoiles, une telle obscurité, que, suivant le proverbe, les arbres nous empêchaient de voir la forêt. Les chevaux, qui sont, comme on sait, plus nerveux la nuit que les hommes, prirent peur à plusieurs reprises.

« Soudain la chasse sauvage sembla venir droit sur nous, avec des cris si terribles qu'en atteignant le haut de la colline où s'élèvent les plus hauts arbres nous nous écriâmes l'un à l'autre : *« A eux, maintenant ! »* »

« Comme un tourbillon, la chasse nous dépassa dans son élan, avec une musique épouvantable de voix et d'instruments, à une distance de moins de quarante pas ; les chevaux s'ébrouaient, prenaient peur : celui de mon garde-chasse se cabra et se renversa en arrière. — *« Le ciel ait pitié de nous et nous protège ! »* criâmes-nous tous deux. Je me hâtai d'aller l'aider, mais il était déjà debout, et bientôt il fut de nouveau à côté de moi. Nerveusement, nos chevaux se pressaient l'un contre l'autre. La chasse sauvage semblait passée, quand, peu de temps après, nous l'entendîmes recommencer à une grande distance et en rase campagne. Sans perdre de temps, nous filons dans la direction et atteignons bientôt les champs.

« Les étoiles brillaient, claires et joyeuses. Alors la chasse sauvage passa devant nous ; mais, comme nous approchions, elle s'éloigna peu à peu en ligne courte. Au son des cors, aux aboiements des chiens, avec le bruit des chevaux, bientôt elle fut loin, au fond de la bruyère...

« Nous piquâmes vers le château, où le veilleur, qui nous attendait anxieusement, commençait à se demander si nous reviendrions jamais. Il était plus d'une heure du matin. »

(D'après Karl Haupt, *Sagenbuch der Lausitz*, Leipzig, 1862, p. 124 et suiv. ; et Karl Engel, *Musical myths and facts*, 1876, 2 vol.)



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA MUSIQUE ET LA MAGIE (1) (Suite). — XIV.

Les anciens ont considéré le chant magique comme une arme défensive et offensive. Ils lui ont attribué une force surnaturelle ; ils ont cru que, par lui, ils pouvaient tout. En voici quelques preuves.

I. — *Le chant magique, employé pour écarter la souffrance ou attirer un bien.*

Plaute (*Miles gloriosus*, 3, 1, 690) cite parmi les parasites à qui il convient de faire des cadeaux une sorte de magicienne, « *præcantatrix* », dont la fonction doit être d'attirer la prospérité sur la maison ou la préserver des dangers. — Catulle (XC) parle des hymnes des mages pour se concilier la Divinité, « ut accepto veneretur *carmine* Divos ». — Horace (*Carm.* I, 2) emploie le mot « *carmen* » pour signifier les prières destinées à conjurer les prodiges funestes et malheurs publics : « minus audientem *Carmina* Vestam. » De même (*Epist.* II, 2) : « *Carmine* Dî superi placantur, *carmine* manes ». — Ovide (*Métamorph.* VII, 251) : « Quos ubique placavit precibusque et murmure longo ». — Manilius (*Astronomicon*, II, 142) : « Et gaudente sui mundo per carmina vatis. » — Lucain (VI, 523) : « Nec cantu supplice numen Auxiliare vocat. » — Dans l'Hymne homérique à Déméter, la déesse promet de protéger par un philtre et une incantation l'enfant de Métanire contre toute néfaste influence : « Οὐτ' ἄρ' ἐπηλυσίη δηλήσεται οὔτε τομαῖον... Οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἐσθλὸν ἐρυσμὸν. » (Προς Δημ., 227). — Hérodote (I, 132) dit que chez les Perses la « théogonie » (mélodie magique) « οἴην δὲ ἐκείνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαιδὴν », que chantait un mage pendant tout sacrifice, le rendait seul efficace. — Strabon (XV, 3, 14) dit aussi que les mages pendant les sacrifices font entendre de longs chants magiques « τὰς δ' ἐπωδὰς ποιοῦνται πολὺν χρόνον ». — Diodore de Sicile (*Biblioth. Histor.*, II, 29) confirme le fait, assurant que les mages chaldéens se vantaient, « τῶν δὲ θυσίαις τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπωδαῖς », de détourner les maux et de rendre les événements favorables. — Philostrate (*Vie d'Apollonius de Tyane*, V, 12) parle de ce pouvoir du chant et des rites magiques, « Οἱ δ' ἐς τὸ ἐπαῖσαι τι ἢ ἀλεῖψαι μεταποιεῖν φασὶ τὰ εἰμαρμένα ». — Athénée (*Deipnosophistæ*, XIV, 17) cite au contraire le comique Antiphane qui tourne en ridicule cette croyance : « Εἴτ' οὐκ ἐπωδῶς φασιν ἰσχύειν τινές ». — Héliodore (*Æthiopica*, III, 19) parle d'exorciser, « ἐπάδειν », pour détruire l'effet d'un sort. — Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 32) cite les chants magiques dont les superstitieux attendaient une protection... : « τὰς ἐπαιδὰς ὡς σωτηρίους... »

Tibulle (I, 8, 17 sq.) parle des maléfices des sorcières : « Num te carminibus... Devoit tacito tempore noctis anus ?... Quid queror, heu, misero carmen nocuisse !... » — Cicéron (*Brutus*, 60) cite un de ses adversaires, Curion, qui, sous l'influence d'un chant magique, se trouve avoir oublié toute sa plaidoirie : « id que veneficiis et *cantionibus* Titiniæ factum esse dicebat. » Titinia était la partie contre qui il avait à plaider. — Horace (*Ep.* v) note qu'on pouvait, par un autre enchantement, échapper aux mauvais desseins du magicien : « Solutus ambulat veneficæ Scientioris carmine... ». Il décrit plus loin (*Serm.* I, 8) une sorte d'envoûtement : « Hecaten vocat altera... quo pacto alterna loquentes Umbra cum Sagana resonarent triste et acutum. » La magicienne porte des bracelets enchantés : « *incantata* lacertis Vincula... ». — Virgile (*Ecl.* VII, 71) parle des maléfices de Circé : « Carminibus Circe socios mutavit Ulixi. » Il décrit les sacrifices magiques où on chante (*Æneis*, IV, 437) : « Ter centum tonat ore Deos, Erebumque Chaosque Tergeminamque Hecaten... Nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes ». — Ovide (*Amor.* I, *Eleg.* XIV, 39)

(1) Voir les derniers numéros de la *Revue musicale*. — Le sténographe n'ayant pu prendre cette leçon à cause des termes spéciaux qu'elle contenait, nous en donnons l'essentiel, c'est-à-dire les textes ayant servi de base à une démonstration. Les références qui ne se trouveraient pas ici à côté de certains textes, ont été données dans les précédentes leçons.

parle des herbes *enchantées* qu'emploient les courtisanes : « Non te *cantatæ* læserunt pellicis herbæ ». (*Ibid.*, III, *Eleg.* VII, 28 sq.) Il décrit un envoûtement et les charmes qui rendent la terre stérile et l'homme impuissant... : « Num misero carmen et herba nocent Sagave punicea defixit numina cera Et medium tenues in jecur egit acus ? *Carmines* læsa Ceres steriles vanescit in herbam... Quid vetat et nervos magicas torpere per artes ? » L'accouchement d'Alcmène est empêché par un chant : « ... Tacita quoque carmina voce Dixit et inceptos tenuerunt carmina partus. » (*Metamorph.*, IX, 300.) Enchantements et malices de Circé (*Ibid.*, XIV, 57 sq.) : « Ter novies carmen magico demurmurat ore »... « carmen Ore move sacro... », « carmine quum tantum, tantum quum gramine possim ». Les compagnons d'Ulysse racontent qu'ils reprennent leur première forme, grâce à la vertu d'un chant : « Quo magis illa canit, magis hoc tellure levati Erigimur... ». La déesse magicienne dédaignée par Picus le transforme en pivoit par un moyen analogue (*Ibid.*, 357) : « ... Verba venefica dixit Ignotosque Deos ignoto carmine adorat... ; Ter juvenem baculo tetigit, tria carmina dixit... ». — Sénèque (*Quæst. nat.*, 4, 7) rappelle la loi des XII Tables et ajoute : « Rudis adhuc antiquitas credebat et attrahi imbres cantibus et repelli... » Il rit de ces croyances. — (Lucain VI, 507 sq.) parle des maléfices, « diræ carmina gentis », des sorcières de Thessalie : « Illa magis magicis que Deis incognita verba Tentabat carmenque novos fingeat in usus. » Celle-ci exerce son art sur les champs de Philippi « pollutos cantu ». — Pline (VII, 2, 8) parle, d'après Isigonius et Nymphodorus, de tribus de magiciens vivant en Afrique : « Quorum laudatione intereant probata, arescant arbores, emorianitur infantes. » Il rappelle (XXVIII, 2) la tradition par laquelle certaine formule des vestales arrêta les esclaves fugitifs : « ... mancipia fugitiva nondum agressa urbe retinere in loco precatione... » — Apulée (*Apologie*) : « magicamaleficia..., vis cantionum... » — Lampride (*In Juliano*) rappelle les pratiques des maléfices : « carmina incantare. » — Aimoin (*Hist. Franc.*, 52) rapporte que des femmes furent livrées aux supplices pour s'être servies de chants homicides : « quæ se fatebantur carminibus multos interemisse innocentes ». — Héliodore (*Æthiopica*, III, 16) reconnaît (comme Platon) deux sortes de magie. A côté de la magie divine, il en est une autre populaire et basse (*χαμὰ ἐρχομένη*), vouée aux œuvres néfastes et usant du chant, *ἐπωδαῖς ἐπ'ἀνέχουσα*.

Chez les Egyptiens :

Le *Livre des Morts* (*Das Ägyptische Tottenbuch der XVIII bis XX Dynastie*, edit. Maville), dont les exemplaires constituent les neuf dixièmes des papyrus égyptiens connus, n'est presque qu'un recueil d'incantations magiques destinées, dans l'autre monde, à préserver le mort des dangers de la route qu'il doit suivre pour rejoindre Osiris. Il est nécessaire que le mort sache proférer ces incantations « d'une voix juste », avec une intonation rythmique et musicale. Les ch. XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, contiennent les formules propres « à lui donner la bouche », « à lui ouvrir la bouche », à le rendre apte à user des formules qui suivent. Le reste contient celles qui le préserveront des périls de son voyage mystique : incantation contre les crocodiles et les reptiles qui viennent l'assaillir (ch. XXXI, XXXII ; XXXVI-XL), serpents cachés dans leurs trous, scarabées venimeux, vipères, etc... — Un voyage mystique du dieu Râ (Lefébure : *Tombeau de Sêti*, IV, pl. XLIII) ne peut s'accomplir que grâce « aux incantations d'Isis et de Samson-Toth » : les charmes de ce dernier mettent en pièces le serpent Apôpi. — Le *Papyrus magique Harris*, traduit par Chabas, est une collection d'enchantelements pour écarter les dangers que peut causer le voyage par eau, entremêlé d'hymnes et de litanies. La 1^{re} partie, « Livre des chants efficaces pour repousser l'habitant des eaux », contient notamment un charme contre les crocodiles. Le texte indique que ces chants doivent être rythmiquement et mélodiquement dits, étant sur le bateau : « ... On dit cette incantation sur un œuf placé dans la main d'un homme sur le devant de la cabine. Si quelque animal voulait sortir de l'eau, il serait forcé d'y rester. » Beaucoup de ces formules contiennent des mots inintelligibles. Plus loin sont des incantations pour le séjour à la campagne « ... Que soit close la gueule des lions et des hyènes !... qu'ils s'éloignent !... qu'ils cessent d'entendre !... » ; pour une garde parfaite, pour les chiens de garde, pour assurer les clôtures : « ... Je mets ma confiance dans l'effet du livre

efficace par qui m'est donné un pouvoir... Ayant dit : salut, le salut opère. » Le papyrus finit par une liste de mots magiques incompréhensibles, — résidu de chants primitifs.

Les magiciens qui se vantaient de posséder les incantations de Thôt se servent de leur science pour engager des maléfices. Ils envoient des songes terrifiants et trompeurs (Papyrus du Louvre 3229, dans Maspero, *Mémoire sur quelques Papyrus du Louvre* ; Papyrus gnostique de Leyde, dans Leemans, *Monuments égyptiens*, I, pl. 1-14, et *Papyri græci*, II, p. 16 sq) ou le harcèlent d'apparitions. Ils le livrent aux maladies, aux esprits, aux spectres errants (Sharpe, *Egyptian Inscriptions*, I, pl. XII) : « ... Que nul mort ni morte n'entrent en lui, que l'ombre de nul mâne ne le hante ! » — Le papyrus 384 de Leyde contient des incantations pour frapper d'insomnie. Le 65 de la même collection renferme des formules de déprécation : « Je t'invoque, Seth, j'accomplis tes enchantements, car je t'invoque par tes propres noms (suivent des mots inintelligibles)... Viens à moi !... » — L'envoûtement était pratiqué. Il fut pratiqué contre Ramsès III au cours d'une conspiration d'un de ses fils, Pentaouirit. Un magicien s'était servi de philtres et figures de cire et surtout d'incantations (Chabas, *Pap. magique Harris*, et Devéria, *Pap. judiciaire de Turin*). — Des tablettes, « tabulæ devotionis », de la nécropole d'Hadrumète contiennent une formule latine (en caractères grecs) d'obsécration contre un personnage qui n'est pas nommé. On y lit une suite de mots incompréhensibles : « Ἀβάρ βαρβαρὺς ἐλοεε Σαβᾶωθ παχνουφι Πυθιπερι » ; à la fin : « Ἀχραμυχχαλαλα. » (Maspéro, *Éléments de mythologie*, II.) Ici encore il semble qu'on soit en présence d'un résidu de chant très ancien.

Chez les Assyriens :

Les formules 1, 2, 18, 19, 21, 22, 26, des tablettes de Koyoundjik (*Cuneiforms inscriptions of Western Asia*, II) contiennent des incantations contre les divers démons que l'on peut rencontrer et qui se glissent dans la maison ; les formules 6, 18 sont dirigées contre les enchantements funestes ; les 16, 17, 27, 28, sont destinées à s'assurer la bienveillance de génies favorables (Cf. Lenormand, *La Magie chez les Chaldéens*, et Oppert, appendice à l'*Histoire d'Israël* de Ledrain). Les invocations du tome IV des *Cuneiforms Inscr. of W. A.* contiennent des textes du même genre. La première division, intitulée : « Les mauvais esprits », est composée de charmes protecteurs ; la troisième est composée d'hymnes à chanter à certains dieux ou génies pour se les rendre favorables.

Chez les Finnois :

Dans le *Kalevala* (Runo 10), Wäinämöinen fait monter sur un sapin enchanté le forgeron Ilmarinen, puis « il éleva la voix, il entonna un chant magique : il évoqua un vent violent, tourbillon d'orage... L'arbre et le forgeron sont emportés dans des régions lointaines. » — (Runo 12) : L'ennemi Känem se trouve dans une assemblée hostile : « ... Il se mit à vociférer ses *runo* sauvages. Le feu jaillit de ses vêtements, la flamme s'élance de ses yeux. « Il force les meilleurs chanteurs à balbutier et à se taire... » — Ilmarinen, « déroulant ses chants d'une voix désespérée », transforme en mouette son épouse infidèle. — Un magicien lance contre le navire qui conduit Wäinämöinen ses plus terribles enchantements. A sa voix surgit un épais brouillard, puis naît un monstre marin gigantesque ; une horrible tempête éclate (Runo 12).

Kalevala (Runo 14) : formule de chant magique pour se rendre favorables les divinités qui président à la chasse. (Runo 32) : Incantation contre les dangers qui pourraient menacer les troupeaux aux pâturages. — Le héros Lemmi Känen, faute de connaître l'incantation convenable pour détruire un serpent lancé contre lui par un magicien Lapon son rival, est frappé par l'animal (Runo 14).

La théorie musicale et les sons harmoniques.

M. Dador, chef de musique de 1^{re} classe au 125^e régiment d'infanterie, nous envoie la note suivante, où l'on trouvera des observations à la fois très simples et neuves, sur un sujet qui paraissait épuisé.

On admet généralement que notre système musical s'appuie sur le phénomène bien connu des sons harmoniques. Introduite par des parrains illustres, cette théorie a eu la bonne fortune d'éviter les contradicteurs persévérants, et il semble difficile, à l'heure actuelle, de revenir sur une notion en quelque sorte classique. Néanmoins, il faut le reconnaître, les musiciens ont accepté sans enthousiasme l'origine physique des accords fondamentaux ; l'un des plus lus, H. Reber, déclare : « Que les données qui servent de base au système musical moderne soient naturelles ou conventionnelles, il faut les accepter comme on accepte une révélation ; notre sentiment et nos habitudes musicales en sont la conséquence ; le raisonnement ne les modifiera pas.... » Voilà qui en dit long sur le crédit accordé aux propriétés du corps sonore par les principaux intéressés : aussi ne sera-t-il peut-être pas superflu d'examiner de près une théorie vraisemblable sans doute, mais dont on n'a donné jusqu'ici aucune raison décisive.

Le phénomène des sons harmoniques a été interprété, semble-t-il, pour les besoins de la cause musicale. Ce son *fondamental*, générateur d'une série d'*harmoniques*, est l'image fidèle de la tonique et des principaux éléments de la gamme ; mais il s'en faut que la vibration complexe d'un corps sonore comporte une pareille analogie. Entre le son total d'un corps en vibration et ses sons partiels — quand ils se produisent — il y a simplement une relation de cause à effet sans la moindre organisation hiérarchique. A chaque vibration simple, la force de tension fait équilibre, pour un instant, à la force d'ébranlement et détermine des points momentanés de résistance qui ne diffèrent pas, en principe, des points fixes entre lesquels se produit l'ébranlement total. Les parties vibrantes qui en résultent ne sont pas limitées par la vibration d'ensemble, mais seulement par la forme et la constitution intime de la matière sonore, ou par son mode d'ébranlement. Elles présentent, il est vrai, certaines proportions régulières dans les corps sonores utilisés comme instruments de musique, mais ceux-ci ont été choisis précisément *d'après notre sentiment musical*, c'est-à-dire en vertu de principes étrangers à l'expérience des sons harmoniques. Dans tous les cas la vibration totale est simplement la cause mécanique des vibrations partielles sans qu'il en résulte aucune supériorité de l'une sur les autres.

Le caractère harmonique des sons partiels n'est pas mieux établi. L'harmonie des sons repose sur la représentation auditive de rapports mathématiques constants, et nous venons de voir que les vibrations partielles peuvent varier infiniment avec la constitution des corps sonores. Un violoniste qui d'un coup d'archet ébranle, à la fois, les quatre cordes de son instrument reproduit essentiellement le phénomène de la vibration multiple : pourtant il n'obtiendra la consonance de quinte que s'il a *préalablement* tendu les cordes jusqu'à un certain degré connu de lui. On ne peut déduire le principe d'harmonie d'une expérience qui *suppose connues* les lois de cette harmonie. L'emploi presque exclusif des instruments à cordes et à vent (harmoniques consonants) dans la musique moderne et l'abandon correspondant des instruments à percussion (harmoniques

dissonants), indique bien que le principe d'harmonie est indépendant des particularités de la vibration sonore et s'est affirmé peu à peu en dépit d'expériences initiales plutôt défavorables.

Le fait objectif des harmoniques est sans utilité pour la théorie musicale. Tout ce qu'on a pu en extraire, avec quelque vraisemblance, se réduit à l'agrégation appelée *accord parfait majeur* ; or, la série des sons harmoniques ne fournit pas cet accord, tel, du moins, que le conçoivent les théoriciens : base, tierce et quinte. Pour l'obtenir, on doit se livrer à une petite opération sur laquelle les harmonistes glissent prudemment, et pour cause : il s'agit d'identifier des sons à intervalles d'octaves. En effet, l'accord majeur se rapporte aux harmoniques 1, 3, 5, (base, douzième, dix-septième), et pour ramener ces sons aux distances base, tierce et quinte, il faut supposer l'identité des sons 1, 2, 4. Que le son 2 ressemble beaucoup au son 1, tout le monde l'admettra ; mais que ces deux sons soient identiques, voilà un point difficile à établir : autant poser l'égalité $2 = 1$. L'identité de tous les sons s'explique lorsqu'on envisage exclusivement leur cause première, la vibration sonore ; on dit, par exemple, le son des cloches, la voix de l'orgue ; mais dès qu'on a en vue des différences entre les nombres de vibrations, il ne peut être question d'identité. Lors même que les sons 1 et 2 seraient identiques, comment pourrions-nous le savoir, sinon à la suite d'une comparaison auditive ? Voici donc *un fait subjectif sans lequel le fait objectif des harmoniques est incapable de déterminer l'accord majeur*. Mais encore, si on admet l'identité des octaves, les sons 1 et 2 doivent cependant nous donner une impression quelconque. Est-ce celle du son 1 ? Alors nous entendrons toujours l'intervalle de douzième entre les sons 1 et 3. L'oreille a-t-elle, au contraire, l'impression du son 2 ? Dans ce cas notre accord manquera de son de base. Les mêmes difficultés surgissent pour établir les relations 2-3, 4-5. En définitive, on ne peut obtenir les éléments de l'accord majeur dans une série de comparaisons auditives, et alors il est parfaitement inutile d'avoir recours à une catégorie de sons à peu près imperceptibles : les sons primaires remplissent bien mieux cet office.

D'autant que les sons partiels se présentent dans les conditions de comparaison les plus défavorables avec le son total. Pour comparer les surfaces de deux cercles on n'aura pas l'idée de peindre l'un en blanc et l'autre en noir ; l'inégalité des caractères non soumis à l'examen serait ici une cause d'erreur certaine. Lorsqu'un chef d'orchestre accorde ses instrumentistes, il fait entendre faiblement la note convenue et demande en retour un son de même intensité afin que la comparaison en hauteur ne soit pas troublée. Un son fort paraît toujours plus grave que le même son faible ; or, le son total est considérablement plus intense que les sons partiels : dans ces conditions, l'évaluation d'un intervalle serait sûrement erronée.

Les éléments de l'accord parfait majeur ne coïncident pas avec les sons harmoniques qui prétendent les représenter ; la tierce, notamment, élément caractéristique de l'accord, n'est pas le rapport $5/4$. Si on divise du regard une longueur donnée en deux parties égales — une règle, par exemple, — il est probable qu'on commettra une légère erreur provenant de causes diverses : vision imparfaite, position oblique de l'œil par rapport à la règle, etc. ; néanmoins, pour l'observateur, les deux parties de la règle paraîtront égales. Au contraire, si la division est obtenue par un procédé mathématique, le point trouvé sera rigoureusement le milieu de la règle et, quelle que soit notre appréciation visuelle,

nous devons le considérer comme tel. De même, l'audition des harmoniques 4 et 5 doit nous donner d'office l'impression de la tierce majeure ; or, cela n'est pas ; nous concevons la tierce toujours un peu plus grande que le rapport $5/4$, jamais plus petite. Comme dans la division visuelle de la règle, cet intervalle est la résultante de causes multiples parmi lesquelles il faut ranger l'antagonisme entre les tierce majeure et mineure. La simple constatation d'un rapport mathématique est plutôt destructive de l'harmonie des sons et les ramène à l'identité.

L'importance des sons harmoniques ne va pas au delà d'une expérience de laboratoire ; le développement historique de l'harmonie indique suffisamment que ce phénomène n'a pas eu d'influence appréciable sur les progrès de l'art musical. Les harpes antiques produisaient, sans doute, des sons partiels comparables à ceux qu'on peut étudier sur nos instruments modernes ; cependant les harmonies d'octaves et de quintes ont été seules en usage pendant des siècles. La tierce, produit dissonant de la série des quintes (tierce pythagoricienne), n'est devenue consonante que vers le xvi^e siècle. De nos jours encore nous entendons fort bien le 7^e harmonique ; pourtant l'intervalle de septième est toujours une dissonance produite par la superposition des tierces. Les différentes phases de l'art harmonique n'auraient pas existé si, à l'origine, l'oreille avait été efficacement impressionnée par la masse des sons partiels.

Les harmoniques ne sont pas pratiquement perceptibles ; s'ils l'étaient, toute musique serait par ce fait même impossible, puisque cet art est fondé, en grande partie, sur la possibilité de faire varier à volonté les fonctions diverses attribuées aux sons. Dès que les sons harmoniques acquièrent une influence sensible, le jeu musical est entravé. Le maniement des registres de fourniture de l'orgue exige de grandes précautions, chacun des sons de la gamme présentant, dans ce cas, une égale raideur tonale souvent incompatible avec sa signification mélodique. Sur le piano les fonctions multiples des sons doivent être soulignées par des accompagnements énergiques, afin de contrebalancer la précision tonale inhérente à chaque note. Au contraire, les instruments de musique qui manquent à peu près complètement de sons harmoniques, comme la flûte, se prêtent naturellement aux développements mélodiques les plus délicats, car alors la fonction voulue de chaque élément sonore n'est en rien gênée par des influences étrangères.

Dans le phénomène des sons harmoniques on a pris l'effet pour la cause. L'harmonie des sons ne provient pas de quelques particularités de la vibration des cordes ou des tuyaux, mais plutôt un son est dit « harmonieux » lorsqu'il est accompagné de sons partiels distribués conformément au principe d'harmonie. Actuellement les facteurs de pianos s'efforcent, avec raison, de neutraliser le 7^e harmonique ; il y a quelques siècles, ils auraient dû éliminer également le 5^e .

La vibration composée n'est pas le seul fait objectif qui ait été mis en avant pour asseoir quelque point de la théorie musicale ; on a tour à tour assuré qu'il fallait voir les générateurs du rythme dans les battements du pouls, les mouvements respiratoires, la marche ; les modulations de la voix parlée nous offriraient le modèle des cadences harmoniques. etc. On pourrait multiplier ces observations et voir, par exemple, dans la gamme chromatique, une simple imitation des sifflements du vent ; le chant de certain oiseau entendu dans la

Symphonie pastorale nous aurait suggéré l'intervalle de tierce majeure ! La musique résulterait ainsi d'une vaste enquête sur les phénomènes de la nature pouvant intéresser l'oreille ; cet « art divin » serait tout uniment l'application d'un certain nombre de faits d'expériences, comme le thermomètre est né de la dilatation des liquides par la chaleur. Une conception aussi étroite de la musique n'est peut-être pas le moindre argument qu'on puisse invoquer contre la théorie des sons harmoniques.

J. DADOR,

Chef de musique au 125^e d'infanterie.

L'air de cour : Pierre Guesdron.

UN COMPOSITEUR CHEF D'ÉCOLE, A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE.

De tous les musiciens qui, dans les dernières années du xvi^e siècle, se sont consacrés au genre de l'air de cour, Pierre Guesdron paraît le premier qui ait acquis la réputation d'un maître de haute valeur, en même temps qu'une renommée durable. Sur le mérite de ses chants, ses contemporains ne tarissent point, qu'ils fussent composés en vue de rehausser la splendeur des grands ballets royaux ou, plus simplement, pour charmer les amateurs en l'intimité des concerts de chambre. Eux-mêmes, ses confrères n'ont pas refusé d'avouer sa supériorité. Ils se font honneur d'imiter sa manière : ils lui font hommage de leurs œuvres, sollicitent son approbation et son patronage (1). Pendant le règne de Henri IV et les premières années de Louis XIII, il demeure le chef incontesté de cette école et sa gloire franchit même les limites du royaume.

On ne connaît de Guesdron que ses seuls airs de cour, et personne de son temps ne témoigne qu'il se soit exercé en d'autres compositions. Cependant son éducation musicale l'aurait pu préparer à la pratique d'un style plus savant et plus complexe. Ce n'est pas en qualité de « page de musique », ainsi que l'on disait alors, c'est-à-dire comme sopraniste servant dans les concerts privés de quelque grand personnage, qu'il s'est formé à son art. Enfant de chœur de la chapelle du cardinal de Guise, il dut se familiariser de bonne heure avec les formes du contrepoint traditionnel que la musique religieuse conservait encore. Sans doute il n'eut point d'autre maître que celui qui dirigeait cette chapelle. Nous ne saurions dire s'il en fit partie jusqu'à la mort du cardinal, assassiné en 1588 en même temps que le duc son frère. Du moins, cinq ans auparavant, en 1583, est-il cité avec les autres chantres ses confrères dans un des procès-verbaux des concours du *Puy de musique* d'Evreux. Il était alors à l'âge de la mue de la voix, et cependant, remarque le rédacteur, il ne laissa point d'y chanter parfaitement la partie de haute-contre (2). Félix s'est servi de ce détail pour fixer, avec assez de vraisemblance, la date de sa naissance aux environs de l'an 1565.

(1) Cf. la dédicace des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (1668) : « Ce petit mélodieux scadron vous va saluer et rendre hommage ; la plupart porte sur le front le glorieux titre d'estre de vos enfans (le recueil renferme en effet beaucoup d'airs de Guesdron)... l'assistance que leur font quelques autres, tant de divers auteurs que des miens, assemblez seulement pour les accompagner et honorer, espere toute bienveillance et faveur... »

(2) BONNIN, *Le Puy de musique d'Evreux*.

Du service du cardinal, Guesdron passe à celui du roi, et de la chapelle au concert. Dès 1590, il figure au nombre des chantres de la Chambre. Il est assez probable qu'en ces années de guerres civiles, les musiciens du roi n'avaient que rarement l'occasion d'exercer effectivement leurs fonctions et que leur corps courait grand risque de déchoir par les chances d'un recrutement de hasard. Nicolas-Alexandre de Bonnières, le surintendant de la musique qui exerça cette charge plus de vingt ans, paraît avoir été un musicien de valeur fort médiocre. Venu de Navarre à la suite du Béarnais, il a fait très peu parler de lui. Son nom ne figure point parmi ceux des compositeurs ordinaires des grands ballets de cour. D'Aubigné est peut-être seul à le mentionner, et ce n'est guère que pour signaler son abjuration (1).

Cette abstention laissait le champ libre à ses subordonnés. Guesdron paraît en avoir profité. Rapidement, sa réputation s'établit et il franchit successivement tous les degrés de la hiérarchie. En 1601, après la mort de Claude Lejeune, il obtient le poste de « compositeur de la musique ». En 1603, l'acte de baptême d'un de ses fils lui reconnaît le titre de valet de chambre du roi et de maître des enfants de la musique. Vers ce temps-là peut-être a-t-il quitté la cour pour quelque voyage à l'étranger. Du moins si l'on veut en croire là-dessus le *Grand Cyrus*, roman dans lequel il figure sous le nom de Crysile, « un Tyrien qui sçavoit la musique admirablement ». M^{lle} de Scudéry l'y dépeint comme un « fort honneste homme et connu de toute la cour ». Et sous une allégorie transparente, elle le représente organisant devant le roi la représentation du grand ballet d'*Arion* où la belle Angélique Paulet, son élève, représenta le personnage du chantre de Méthymne avec un talent et une grâce inimitables. « Crysile, ajoute le roman, en lui apprenant à chanter, apprit à soupirer pour elle, et il l'aima avec tant d'ardeur qu'il ne voulut jamais enseigner qu'à elle ce qu'il sçavoit de la musique, afin qu'elle fût seule à chanter parfaitement... (2) ».

Ne prenons point trop au sérieux cet épisode romanesque de la carrière du compositeur. Mais il faut conclure de ce récit qu'en 1609 (c'est la date du ballet) le rôle de Guesdron était déjà prépondérant dans les divertissements de la cour. En bien d'autres ballets du même temps sa musique occupe la première place (3). Il faisait déjà fonction de surintendant sans en avoir le titre. Quand il l'obtient entre 1615 et 1617, sa collaboration ne se ralentit point, bien que d'autres musi-

(1) ...cettuy-là, je l'advoue, car il a mieux aimé chanter la palinodie que de perdre la surintendance des chanteurs... » (*Confession catholique du sr de Sancy*, ŒUVRES, éd. Réaume et de Causade, II, 314).

Alexandre de Bonnières fut peut-être pendant un certain temps seul surintendant en titre. Cependant cette charge paraît avoir été aussi de son temps remplie par semestre, suivant l'usage ordinaire. Son collègue, que nous retrouverons collègue de Guesdron à la surintendance dans un compte de 1619 (Ms. Clairambault, 308), est un certain Michel Fabry, ancien chantre de la chapelle particulière de Catherine de Médicis et passé par la suite au service du roi. Fabry, bien qu'ayant obtenu des prix au Puy de musique d'Évreux en 1577 et 1581, ne paraît pas avoir été compté par les contemporains au nombre des musiciens du premier rang.

(2) *Le Grand Cyrus*, vol. VI, *Histoire d'Elise*, p. 225.

(3) Fétis en cite un certain nombre. Malheureusement la plupart de ces compositions ne nous sont pas parvenues, même sous la simple forme d'un livret détaillé sans musique. Pour la plupart, on trouve seulement quelques airs détachés dans les recueils du temps. Ces ballets semblent avoir été d'importance fort différente. Il en est qui, outre les airs, comprenaient des scènes, chœurs, dialogues d'une certaine complication.

Citons parmi ceux-ci le *Ballet de Madame* (1615), le *Grand Ballet du Roy* (1617), dont la musique subsiste, celui de *la Reyne* (1618) et de *Psyché* (1619). Après 1620, le nom de Guesdron ne paraît guère plus parmi ceux des compositeurs.

ciens se fassent à ses côtés leur place. Antoine Boesset, lequel vers 1610 épousait sa fille Jeanne et lui avait succédé comme maître de la musique de la Chambre, est un des plus actifs et des plus en faveur. Guesdron avait obtenu pour son gendre la survivance de sa charge de surintendant.

Sur le titre de son quatrième livre d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties*, Boesset a le titre d'« Intendant de la musique du roy et de la reyne ». On pourrait en conclure qu'à cette date Guesdron avait déjà cessé de vivre. Il est vrai que les survivanciers prenaient assez volontiers leur titre avant le décès du titulaire véritable quand ils exerçaient effectivement sa charge. On remarquera en outre que Boesset se qualifie seulement d'« intendant de la musique ». Ce n'est que sur son neuvième livre, en 1642, qu'il se dit « surintendant » (1). Toutefois, s'il nous est impossible de donner la date exacte de la mort du vieux maître, il convient de noter que son nom ne figure guère parmi ceux des compositeurs des ballets royaux plus tard que 1620. Vers ce temps-là sa carrière musicale se trouvait virtuellement achevée.

L'œuvre de Guesdron ne nous est parvenue qu'en partie et extrêmement dispersée. Beaucoup de ses airs, tirés des ballets ou composés simplement pour la chambre, ont trouvé place dans les recueils de Ballard : *Airs de Cour de différents auteurs*, *Airs de Cour mis en tablature de luth*, tous publiés de 1602 à 1620. En ces volumes, le nom des musiciens est souvent omis. Il serait donc difficile ou du moins fort long d'identifier exactement tous ceux qui appartiennent à notre compositeur. Les airs sont publiés toujours à voix seule, avec l'accompagnement noté en tablature de luth. Cette forme, nous le savons, est la mieux propre à faire valoir leur mérite et leur charme : elle était aussi la plus courante et celle sous laquelle ces petites pièces apparaissaient dans les concerts solennels ou les ballets royaux, à moins que par hasard la situation dramatique ou le caractère des personnages chantants n'exigeassent l'exécution en chœur.

Cependant les traditions de l'art polyphonique demeuraient toujours assez vivantes pour que les musiciens n'aient estimé leurs œuvres parfaites que disposées à quatre ou cinq voix. Ils leur donnaient ainsi une manière de perfection tout abstraite, assez inutile puisque la plupart de ces airs avaient déjà paru en public sous l'aspect plus simple de l'air accompagné. Néanmoins, tous les artistes de ce temps, publiant sous leur nom un recueil de leurs airs, les ont donnés toujours sous la forme polyphone. Et Guesdron s'est là-dessus conformé à l'usage.

Au surplus, à croire son éditeur, il se serait assez peu soucié de faire imprimer ses ouvrages. «...Son humeur, du tout esloignée du désir d'une vaine louange, nous raconte Ballard en un Avis au lecteur, fait qu'il n'a en ses compositions autre but que de servir Leurs Majestés et de complaire à ses amis. » Ce dédain de la gloire ne l'a point empêché de donner, de 1615 à 1618, quatre livres d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties*, les deux derniers parus la même année (1618).

(1) Un acte de 1628, cité par Jal (*Dictionnaire de biographie et d'histoire*), donne cependant à Boesset le titre de surintendant, et un état de 1631 (Arch. Nation. Z¹ a 472) lui reconnaît la même qualité. Je ne crois pas d'ailleurs qu'il convienne de faire état du changement d'appellation, le titre de ces fonctions n'étant pas encore fort exactement déterminé.

A noter qu'en la dédicace de ce 9^e livre, Boesset prie le roi de lui permettre de désigner un survivancier, son fils : «... Comme feu M. Guédron me substitua en son aage plus avancé, ainsi je donne à Vostre Majesté un autre moy-mesme que j'ay instruit et façonné avec toute la diligence possible... »

La plupart de ces pièces avaient déjà figuré dans les recueils à voix seule. Il est donc possible de les comparer sous les deux aspects. La comparaison est intéressante et il en résulte clairement que la forme chorale ne saurait être la primitive (1). Elle a presque partout le caractère d'un arrangement que l'habileté du musicien s'est appliqué à rendre agréable. Il y parvient d'ordinaire, mais sans avoir pu dissimuler (et peut-être s'en souciait-il fort peu) ce qu'il y avait de factice en ce travail.

C'est que, quelques airs de ballet d'expression un peu générale mis à part, ces airs n'ont rien à gagner au concours des diverses voix. Leur signification n'en est point accrue. Certes l'écriture de Guesdron y paraît toujours facile et même extrêmement élégante. La trame harmonique y demeure d'une transparence et d'une fluidité remarquables. Visiblement préoccupé d'alléger ce que pourrait avoir de trop compact ce contrepoint note contre note qui s'interdit toute combinaison tant soit peu complexe, il évite les accords trop remplis. Fort souvent, les parties accessoires se taisent, et c'est alors à peine soutenue d'une voix ou deux que la mélodie se fait entendre.

Le chœur complet se réserve pour le refrain de chaque couplet ou pour la conclusion des phrases. L'oreille n'est donc jamais choquée de convenances trop massives. Au reste, la liberté des exécutions au XVII^e siècle laisse supposer qu'en pratique on allégeait encore maintes fois les harmonies vocales jusqu'à y substituer en beaucoup d'endroits l'accompagnement pur et simple du luth. Il est assez souvent question de chansons rendues de la sorte : un couplet dit par un seul chanteur accompagné, un autre couplet ou le refrain par plusieurs par exemple, ou toute autre alternance analogue (2).

Quoi qu'il en soit, beaucoup de ces petites pièces devenues polyphones semblent un peu dénaturées. Elles perdent de leur finesse et de leur légèreté pour se parer d'une sorte de solennité que ne comportent ni les paroles ni le sens expressif de la mélodie. Les poésies sur quoi les musiciens travaillent, bien que souvent assez médiocres (3), sont au moins d'une forme toute nouvelle, dont la musique doit tenir compte. Au lyrisme presque toujours impersonnel des Ronsard et des Baïf, elles ont substitué un accent plus vivant, surtout plus personnel. Ce n'est plus un poète qui parle, décrivant en beaux vers des passions qu'il analyse plus qu'il n'éprouve. Le personnage mis en scène prend lui-même la parole pour exprimer ce qu'il sent. Et tout l'artifice de cette galanterie sentimentale disparaît presque par la sincérité de l'accent musical. Ce lyrisme, si le mot n'est pas trop ambitieux pour ces bluettes, est devenu presque dramatique. Quelque discrètement distribuée qu'elle soit, la polyphonie ne peut ici atténuer la vérité expressive. Elle n'est vraiment plus à sa place.

Les contemporains ne s'y sont point trompés. En dehors des ballets où ils savent admirer la belle harmonie de certains airs chantés par des chœurs relati-

(1) Ce qui suffirait à le prouver jusqu'à l'évidence, c'est qu'on retrouve à 4 ou 5 voix dans ces livres des récits de ballet tirés du rôle d'un des personnages de l'action et par suite faits nécessairement pour être dits en solo.

(2) Cf. par exemple l'*Histoire comique de Francion* (1622). Le héros du roman au milieu d'une troupe de musiciens chante un air « que les musiciens reprenaient sur leurs luths après que Francion en avait récité un couplet... »

(3) Il est à remarquer que très souvent Guesdron a écrit lui-même les poésies des récits de ses ballets. Sans doute aussi un certain nombre de celles faites pour les airs de chambre.

vement importants soutenus des accords des instruments (1), ils ont surtout loué chez Guesdron la beauté de la ligne mélodique des airs (2) et les grâces qu'y ajoutait l'art du chanteur ; surtout leur convenance aux paroles. En effet, cette musique est constamment expressive et avec des procédés d'expression qui sont déjà ceux de l'art moderne. Assurément, Guesdron est resté étranger à tout souci de déclamation verbale. Aucun musicien de ce temps n'a rien soupçonné de l'intensité d'effet qui résulte de la coïncidence des syllabes toniques avec les accents principaux de la phrase musicale. Leur musique, à notre sens, semble aussi mal prosodiée qu'il est possible. Cela s'explique, puisque, outre que rien qui ressemblât au récitatif dramatique n'était encore seulement pressenti, l'Académie de Baïf avait égaré la curiosité des musiciens à la poursuite d'une rythmique contraire au génie de la langue (3).

Mais l'indifférence aux éléments sonores de la phrase parlée n'empêche pas Guesdron d'en traduire la signification générale et les diverses nuances. Sa mélodie flexible, pour mieux rendre la pensée du poète, sait se modeler sur la coupe des périodes. Elle met en relief les moindres intentions, souligne les oppositions de sentiments même indiqués à peine, et, suivant la signification du vers, s'anime, se calme, s'irrite ou s'alanguit tour à tour.

Tout cela réalisé à la manière moderne. D'insensibles modifications du dessin, de la tonalité, du mouvement, y suffisent. Guesdron s'est partout abstenu de ces recherches d'imitation verbale si chères à la génération précédente (4) et dont un certain nombre de musiciens conservaient encore la tradition. Dans des pièces d'assez longues dimensions, les madrigalistes et les compositeurs de motets avaient bien pu se servir de tels procédés d'expression ; l'unité de mélodie importait peu à leurs ouvrages, dont l'intérêt principal résultait d'effets différents. Appliqués à rendre le sens d'un texte de chanson, ils auraient constamment entravé l'essor de la phrase chantante.

Or, Guesdron est avant tout un grand mélodiste. Comme Claude Lejeune, de qui, directement, il procède pour la nature et la qualité de l'inspiration, il paraît

(1) Dans le *Ballet du Roy* de 1617 (*La Délivrance de Renaud*) paraissent en « deux concerts de musique » qui s'unissent à la fin 92 voix et 45 instruments (violes et luths). La musique en est conservée. Une scène, dialogue entre l'ermite et les soldats de l'armée de Godefroid, annonce certaines intentions dramatiques, quoique restant très simple et dans le style de l'air.

Le Ballet de *Madame sœur aînée du roy* (1615) emploie aussi un assez grand nombre de chanteurs. Deux chœurs, l'un formé de la musique de la Chambre, l'autre de celle de la Chapelle, y dialoguent entre eux assez longuement. A la fin du ballet, toutes les voix, une musique de luths et celle des vingt-quatre violons s'unissent en un grand ensemble. Ce ballet est d'ailleurs riche de musiques diverses, concerts de hautbois, de luths, de musettes. Mais ce n'est sans doute point Guesdron qui eut à composer ces symphonies. Au surplus, il ne reste de tout cela qu'un livret détaillé, sans musique.

(2) ... le sieur Guedron véritablement inimitable en ses sciences, mais particulièrement admiré pour l'invention de ses beaux airs... (*Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le 29^e jour de janvier 1617.*)

(3) L'influence des théories de Baïf et son école sur la quantité est très sensible chez tous les musiciens français du début du XVII^e siècle. Bien longtemps après qu'on a renoncé à écrire des vers mesurés, ils observent encore la différence des longues et des brèves. Et une longue chez eux reçoit presque toujours l'accent musical au détriment de l'accent tonique du mot, complètement méconnu par les théoriciens et les artistes qui arrivent à se persuader de sa non-existence.

(4) Particulièrement des vocalises imitatives et des figures musicales qui visent à être en quelque sorte une représentation plastique de l'objet exprimé par le mot, dont M. Schütz est encore si prodigue en Allemagne vers ce temps-là.

surtout un merveilleux inventeur de formules et de rythmes nouveaux. A la mélodie encore un peu flottante de leur siècle, ces deux maîtres tendent à substituer des thèmes aux contours arrêtés, très variés, parfaitement caractérisés toujours. Recherche surtout visible chez Guesdron, qui, venu le second, a naturellement profité de tout ce que son prédécesseur avait essayé dans cette voie. L'élégance et la grâce de ses chants, alors même qu'ils n'expriment aucun sentiment précis, restent incomparables. Nous en pouvons toujours goûter le charme naïf et savant à la fois, tandis que leur liberté singulière, presque moderne, garde parfois de quoi nous surprendre. Sans doute nos préférences iront aux pièces vraiment expressives, où l'artiste, sans rien sacrifier pourtant des beautés de la forme, s'est appliqué à traduire musicalement les sentiments que son texte lui suggérait.

Il n'est pas sûr que les contemporains aient distingué celles-ci des autres. Ils furent surtout frappés de ce que cette musique apportait de nouveauté avec elle. Cet art agit profondément sur leur sensibilité. Inspiré en apparence de la simplicité de l'art populaire, il était fait pour rendre excellemment ce qu'il y avait de fruste et de raffiné tout ensemble dans l'âme de ce temps.

Mieux que la littérature, que le culte de l'antiquité allait retenir un peu en dehors de la vie réelle, un tel art pouvait être populaire. Il le fut en effet, et dans le sens le plus large.

Les chansons de Guesdron ont charmé la cour et fait les délices des ruelles. Les princes italiens les font rechercher dès leur apparition et les musiciens de la cour d'Angleterre s'occupent à les traduire en leur langue (1). Mais le peuple de Paris, sur le Pont-Neuf, ne prend pas moins de plaisir à les entendre dire aux chantres en plein vent de la Samaritaine (2). Pour les savants, comme pour les simples, Guesdron, pendant le premier tiers du siècle, demeure un maître sans rival.

De longues années s'écouleront avant que la réputation de ceux qui vinrent après lui ait fait oublier la sienne. Quarante ans après sa mort, Bacilly constate qu'il était encore des amateurs pour préférer ses airs à ceux des musiciens du jour. Sa vanité de virtuose et de compositeur s'irrite d'une gloire si durable. Il raille aigrement le vieux maître et ses derniers admirateurs (3), mais en attes-

(1) Le duc de Mantoue, Vincent Gonzague, se faisait envoyer les chansons de Guesdron dès leur apparition (Cf. un article d'A. Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^{er} mai 1866). Ce prince, beau frère de Henri IV, avait pu connaître cette musique en France, où il fut reçu en 1608 par le roi à Fontainebleau.

Pour la popularité de Guesdron en Angleterre, un recueil choisi de ses airs paru en 1629 en est la preuve. En voici le titre : *French Court-Ayres with their duties englished of 4 and 5 parts ; collected, translated and published by Edw. Filmer Gentl. Dedicated to the Queen.* 1629, Londres, f°.

(2) Au témoignage de Dassoucy (*Les aventures de Monsieur Dassoucy*, 1677), qui le fait affirmer à l'un de ces chanteurs populaires, l'illustre Savoyard : « Il est vray, dit ce personnage, que feu mon père à qui Dieu fasse paix a chanté mille fois des chansons de Guedron et de feu Boesset... mais c'est qu'en ce temps-là les poètes parloient chrétien... outre cela je vous diray que les Airs de ces doctes Amphions estoient si doux, si finis et si achevez que la beauté du chant excusoit auprès du peuple la force peu entenduë des paroles... »

(3) « Ceux qui vont jusqu'aux Airs de M. Guesdron, ce sont d'ordinaire certains vieillards qui pour l'honneur de leur caducité sont ravis de citer les ouvrages de leur temps et de [les] entendre débiter dans le monde, si mesme ils ne s'émancipent jusqu'à les vouloir chanter et fredonner de leur ton lugubre, moitié menton, moitié mâchoire... » (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668.)

tant au moins qu'en 1668, ces œuvres gracieuses et légères n'étaient pas encore délaissées tout à fait.

Au surplus, il n'importait guère. L'opéra français allait paraître. Il s'était fait déjà pressentir avec la *Pastorale* d'Issy, de R. Cambert, en 1659. Et qu'est-ce que cette *Pastorale* sinon, au témoignage de l'auteur lui-même, un essai dramatique dont toutes les scènes sont si propres à chanter qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue » (1) ? Cambert n'avait pas fait autre chose, et c'est donc la chanson qui a fourni à l'opéra français sa langue la plus ordinaire et la plus caractéristique. Assurément, non pas la chanson tout à fait telle que Guesdron l'avait entendue. Mais quand ses successeurs immédiats, A. Boesset et Lambert, en particulier, auront développé ce qu'il n'avait fait qu'esquisser, il ne restera que bien peu à ajouter à leur technique. Ce n'est pas le moindre titre de gloire de ces vieux maîtres, ni de Guesdron leur précurseur à tous, que d'avoir préparé la venue de Lully et d'avoir rendu son œuvre possible.

HENRI QUITTARD.

« Contre la Musique »

Victor de Laprade publia, voilà un quart de siècle, un livre dont le titre veut être méchant : *Contre la Musique*. Il y soutient, en passant, une polémique d'ailleurs assez anodine avec M. de Falloux, célèbre à d'autres titres, et qui l'avait pris au sérieux. L'ouvrage est curieux, surtout comme représentation d'un certain niveau d'idées très commun — hélas ! — en tous les temps.

De Laprade, poète et académicien — et même poète académique, ce qui est plus grave, — personnifie assez bien ce que nous appellerions volontiers *l'honnête homme bien pensant*. Connaissez-vous le type ? — Il avoue ingénument qu'il n'a jamais reçu d'éducation musicale, que certes beaucoup de choses lui échappent dans une grande œuvre ; mais il la sent, l'aime et la comprend autant, et aussi, pense-t-il, de la même façon qu'un vrai musicien ; ce qui est contestable. En somme, il n'est pas sourd, et il sait à l'occasion se pâmer autant que tout autre. Voilà qui compense bien des insuffisances techniques, n'est-ce pas ? — Notre brave poète nous représente le type de la *critique incompétente*, c'est-à-dire spiritualiste et mystique. Hélas ! ce genre-là n'est pas mort !

Ajoutons que, chemin faisant, de Laprade ne néglige pas de nous laisser entrevoir quel fut son idéal politique : c'est le gouvernement libéral de S. M. Louis-Philippe, conçu comme le continuateur de la Restauration. Nous voilà fixés. Nous avons là les opinions très caractéristiques d'un de ces lettrés délicats, mais d'idéal médiocre et borné, qui ont formé l'opinion publique en France pendant presque tout le xix^e siècle.

I

De Laprade prétend exercer ses droits d'amateur intelligent. Si ce n'est pas être un ennemi de la musique que de lui dire ses vérités, alors le poète n'est

(1) Lettre de P. Perrin au cardinal de la Rovère, archevêque de Turin, à propos de la représentation de la *Pastorale*. Cette lettre est datée du 30 avril 1659 et sert de préface aux *Œuvres de Poésie* de l'auteur, livre paru en 1661.

vraiment pas « contre la musique » ; il s'efforce tout simplement de la remettre à sa véritable place ; il se trouve que ce n'est pas la première, voilà tout. Mais les exigences outrancières des mélomanes ont, malgré lui, « imposé à cette modeste et *impartiale* étude, son vilain titre ».

Accessoirement un deuxième but sera atteint : « Ce que je hais dans la musique, dans la France et partout, c'est l'état révolutionnaire ; et nous sommes en plein 93 musical » (*sic*). C'est donc la musique telle qu'on l'entend depuis quelques années, et spécialement en France, contre laquelle ce paisible bourgeois, qui rêve de Louis-Philippe, amasse des haines vigoureuses.

De Laprade veut être impartial ; il reconnaît donc une certaine valeur à la musique : elle satisfait ce besoin impérieux d'émotion sans objet, que tout homme ressent à de certaines heures, besoin profond, mystérieux, instinctif ; émotions confuses et qui ne sont nullement des idées. Tous les esthéticiens ne sont-ils pas d'accord sur ce point ? Les musiciens non seulement l'avouent, mais s'en font gloire.

Or, cette extrême puissance de la musique a elle-même ses inconvénients. « Les arts en général, la poésie elle-même, dégradent les âmes dès qu'ils cessent de les ennoblir : *corruptio optimi pessima*. Cela est particulièrement vrai de la musique. »

Il y a d'abord des dangers extérieurs, mais étroitement associés à elle : elle a des alliés naturels, comme la danse, qui n'ont jamais été en odeur de sainteté et qui la prennent pour prétexte. On achevait la construction de l'Opéra quand de Laprade esquissait son livre ; *l'Opéra, c'est la cathédrale du matérialisme* ! Superbe formule, mais qu'on craint de retrouver dans les cahiers de M. Joseph Prudhomme, s'il écrit encore... — Allons plus bas : la musique est une ivresse, et comme telle elle va fort bien avec toutes les autres ivresses : témoin le café chantant ! — Ici la critique s'élève jusqu'à l'injure : ne répondons pas. — Même il est un certain aspect inesthétique de l'exécution qui choque la sensibilité exquise de notre poète : il ne peut se représenter sans rire « un homme d'Etat au bout d'une flûte ». — Quel est donc ce Grec raffiné qui n'apprit pas la flûte parce qu'elle déforme les lèvres ? De Laprade renchérit sur lui.

Mais allons à des reproches plus graves : ceux qui atteignent la musique en elle-même, la « musique absolue » ; car — et ici l'idée est juste — « c'est d'après la symphonie qu'on doit juger la valeur morale de la musique ». Or les lois de la production et de la jouissance musicales pures sont presque mécaniques fatales en quelque sorte, « comme une cristallisation ». Et voilà le grand reproche ! la musique, activité demi-instinctive et animale par un côté, demi-géométrique et intellectuelle par l'autre, ne se prête pas à exprimer l'essence profonde de notre être, notre liberté intime : ce qui nous fait être nous-mêmes.

Cette absence de vraie liberté la prédispose à plaire tout spécialement à deux sortes d'êtres, dont l'accouplement, si l'on ose dire, a quelque chose de paradoxal : *les femmes et les géomètres* ! Ce qui leur est commun, c'est « la faiblesse de la raison théorique et pratique, et l'absence de liberté d'esprit ». « La musique est donc incapable d'exprimer ce qu'il y a de propre à l'homme dans la création, la liberté ; c'est-à-dire qu'en réalité, et si étrange que cette proposition paraisse, *la musique est le moins humain de tous les arts*. » Elle est divine si l'on veut, elle n'est pas humaine. « *C'est de la nature, du monde extra-humain, ce n'est pas de nous-mêmes que nous entretient la musique* » (!). « Il n'est pas d'art qui ne soit intel-

lectuel ; mais s'il en était un seul, la musique serait celui-là. » « La musique ignore le bien et le mal ;... elle excite l'un et l'autre sans la moindre conscience de ses actes. » « La musique, en un mot, n'a pas sa racine dans le sens moral, dans la conscience, mais dans le sentiment de la nature. »

Voilà pour l'individu. Que va-t-il résulter de cette sorte d'activité dans la société ?

« La musique est un dissolvant. » On parle d'union, et même de communion des âmes en elle. Bien au contraire : « au bout d'une symphonie, les imaginations des assistants se sont envolées à mille lieues les unes des autres » : elle disperse, au lieu d'unir. La vue d'un tableau fait penser toute une foule à la même chose ; l'audition d'une sonate, à mille choses différentes.

Nous pouvons juger maintenant l'état social actuel : il a la musique qu'il mérite ! « La musique est l'art de notre temps : il y a unanimité sur ce point entre les penseurs les plus divergents » : témoin les subventions exorbitantes qu'on lui accorde, et qui sont supérieures partout à celles que reçoivent tous les établissements scientifiques et littéraires ensemble. Or « c'est l'art de prédilection des peuples asservis ; elle s'est développée dans le sommeil de l'Allemagne et dans la corruption de l'Italie » (?!). « C'est, insiste l'auteur, *le délassement corrompteur des peuples corrompus* » ; « la complice de tous les abus politiques » (??).

Et la France ? — « Après l'Italie, l'Allemagne se couvre d'exécutants. La France, que son génie actif et militant devait préserver jusqu'à nos jours de l'empire de la musique [*ceci est un éloge !*], eut peur de cette invasion. Nos pères avaient imaginé un singulier moyen d'endiguement de cet art. On exigeait des musiciens, avant de leur accorder le droit d'exercer librement, qu'ils se fissent recevoir maîtres à danser. Les temps sont-ils assez changés ? »

« Ainsi : avènement de la musique, avènement des sciences naturelles, avènement de la démocratie, trois faits contemporains et connexes. » — Bien entendu, n'allez pas croire que c'est justement là un progrès : c'est une décadence. La musique porte le dernier coup aux derniers « salons où l'on cause », c'est-à-dire à la société polie : « un piano tient lieu d'esprit ». Après un morceau de musique, toute conversation se réduit naturellement à des « oh ! » et des « ah ! » : c'est-à-dire aux interjections élémentaires du plaisir et de la douleur.

Nous pouvons enfin faire à la musique sa juste place. Cette conclusion positive se réduit à deux points. — D'abord la musique est historiquement et moralement *à la suite* des quatre grands arts : comparez l'activité intellectuelle d'un Mozart ou d'un Beethoven à la culture d'un Michel-Ange ou d'un Vinci ! — Ensuite la musique vraiment éducative et saine se réduit à la musique vocale, à l'exclusion de la musique instrumentale, comme l'avaient bien compris les Grecs. Celle-là seule n'est pas corruptrice : elle est la poésie vivante ; vivante, c'est-à-dire chantée. « Tout homme, concède notre poète, peut et doit savoir chanter dans un chœur. »

Telle est, dans toute son insuffisance, la conclusion du livre.

II

M. de Falloux répond à de Laprade ; et il est piquant de rapprocher l'attaque et la riposte, car toutes les deux proviennent de la même école et expriment le même état d'esprit.

1° Sans doute une symphonie peut n'avoir pas d'autre titre, c'est-à-dire ne pas exprimer d'autre idée définie, que d'être une symphonie en *la*, ou en *ut mineur* : mais on peut quelquefois lui donner d'autres noms plus précis : la preuve, c'est que Beethoven à lui seul en a trouvé deux !! Et M. de Falloux entreprend une fort pompeuse description des grands sentiments à objets définis qu'il découvre dans deux genres inégalement éminents : la musique religieuse et la musique militaire.

2° La musique n'est pas l'art des peuples corrompus ou asservis : par exemple en Allemagne, c'est la Suisse et le Tyrol qui sont le mieux doués pour la musique (?) : c'est-à-dire les parties les plus libres, les plus énergiques et les plus pures. Le progrès actuel de la musique est venu avec ceux de l'industrie : « la musique n'y figure ni plus ni moins que tout le reste » !

3° Il faut l'avouer : « le nouvel Opéra, je le crains, sera le temple de ceux qui n'en ont pas d'autre ». Mais à côté de cela, et plus positivement, la musique « est un ingénieux ennemi de l'oisiveté ». — « Quel temps bien employé que celui des orphéons de ville ou de village !... » (On n'est pas plus aimable. On dit aussi, n'est-ce pas ? mais d'une façon plus vulgaire : « Cela vaut toujours mieux que d'aller au café... »)

4° D'ailleurs, la musique est la vraie langue universelle ; « et c'est une langue dans laquelle on ne peut pas écrire de mauvais livres ». De là cet éloge vraiment extraordinaire : il n'y a pas une seule des plus belles scènes de l'opéra, depuis Lulli jusqu'à Meyerbeer, qu'on ne pourrait transformer, pourvu qu'on en ôte les paroles, en musique religieuse. Et sans doute la réciproque serait-elle vraie ? — Ceci est dit sans aucune ironie. On reste confondu. C'est le pavé de l'ours, et l'ours est de taille. Ce disant, M. de Falloux entend-il faire l'éloge de la musique dramatique, ou de la musique d'église ? ou si ce serait des deux ?

5° Enfin, pour conclure et pour résumer, M. de Falloux s'excuse académiquement d'« entrer dans la rhétorique des professeurs de M. Jourdain » ; et il professe que « les mots empruntés à la musique sont synonymes d'un bienfait lorsqu'on les transporte dans l'ordre politique ou social ». Et gravement l'homme d'Etat nous jette pour dernier argument ces trois ou quatre expressions irrésistibles : « *concert* entre les peuples », « *harmonie* entre les rois », « *organisation* », « *tempérament...* » Ici le calembour confine au burlesque ; et on se demande avec quelque ahurissement si le solennel orateur plaisante encore quand il ajoute à tous ces bienfaits « les mœurs les plus *graves* ! » Il y a des arguments dont il vaut mieux ne pas abuser...

Défense piteuse, contre une attaque qui ne vaut pas toujours mieux... Le poète et l'homme d'Etat ne représentent-ils pas brillamment le niveau ordinaire de ce que nous avons appelé « la critique incompétente » ?

III

Les critiques de de Laprade sont fort inégales. Les unes n'ont d'autre raison d'être que l'hostilité de certains poètes modernes contre la musique : ces gens-là ne pourront jamais se consoler de ce qu'on peut faire du bruit sans eux ! Parmi les grands poètes modernes, Musset fait presque seule exception : exception qui confirme la règle, car son génie est tout « féminin ». De Laprade

renchérit encore en rappelant avec orgueil que c'est un poète qui a proposé au Sénat un impôt sur les pianos, lequel eût rapporté 10 millions ; — d'aucuns disent que cet impôt ne serait pas tant que cela *contre* la vraie musique !...

D'autres attaques viennent, chez de Laprade, du moraliste. Et quel moraliste morose ! Les temps présents le comblent de chagrin. Physique, musique et suffrage universel contristent sa muse. — Mais, si le développement de notre art est dans le courant de l'évolution, cela ne sera pas pour nous inquiéter, au contraire !

Laissons donc de côté ces reproches tout extérieurs. Même, sachons gré à de Laprade de n'avoir pas réédité contre la musique ce vieil argument, qui consiste à prétendre qu'elle est l'art « viager » par excellence, c'est-à-dire le plus vite démodé, — ce qu'on justifie aussitôt avec beaucoup de logique, selon la remarque de Saint-Saëns, en montrant qu'il n'y a de bonne musique que chez les *anciens* maîtres ! Surprenant effet des caprices de la mode !

Restons donc dans le domaine esthétique. Mais ici l'argument essentiel vaut la peine d'être retenu. Nous le retrouvons avec toute sa force dans la *Sonate à Kreutzer*, qu'il faudrait rapprocher de certaines pages de *Qu'est-ce que l'Art ?*

« Elle est épouvantable, cette sonate ! s'écrie le héros de Tolstoï. Et le *presto* en est la partie la plus terrible. Toute la musique d'ailleurs est épouvantable. Qu'est-ce donc que la musique ? Pourquoi produit-elle ces effets ?

« On prétend qu'elle élève l'âme en l'émouvant. Stupidité ! Mensonge ! Son effet est puissant, certes, mais — je parle pour moi — il n'élève nullement l'âme : il ne l'élève ni l'avilit ; il l'excite !... Une marche fait marcher, une danse fait danser, la musique sacrée nous conduit à l'autel, tout cela a un résultat... Ici, excitation, excitation pure, sans but. C'est de là que viennent les dangers de la musique et ses conséquences parfois épouvantables.

« En Chine, la musique est un monopole du gouvernement, et c'est ainsi qu'il devrait en être partout. Est-ce qu'il devrait être permis qu'une personne pût en hypnotiser tant d'autres, et en obtenir ensuite tout ce qu'elle voudra ?... Aujourd'hui c'est une puissance terrible entre les mains de chacun... Il est pernicieux au premier chef de provoquer des sentiments qui ne peuvent et ne doivent se traduire en rien. »

La conclusion pratique se trouve formulée dans *Qu'est-ce que l'Art* : il ne reste, selon Tolstoï, dans toute l'œuvre de Beethoven, de vraie musique ou de grand art que la IX^e Symphonie, et encore est-ce douteux. Jugez par là des autres !

IV

Laissons là cet ascétisme musical, phénomène curieux, mais pathologique.

Le principe garde sa valeur en lui-même : de Laprade et Tolstoï pourraient bien avoir raison... contre la critique musicale telle qu'on la conçoit ordinairement.

C'est une critique qui n'est pas, qui ne veut pas être technique. Elle se condamne donc à ne rien dire. Fétis débitait déjà en brochures *La musique mise à la portée de tout le monde, ou exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié*. Ne croyez-vous pas que ce

livre a fait école ? Rappelez-vous le jargon habituel à tant de nos esthètes. Ils remplacent toute idée sûre par des sentimentalités vagues. La musique n'y est plus qu'un prétexte à lieux communs. Chez quel critique musical qui se respecte pourrez-vous lire aujourd'hui trois pages sans trouver dix fois l'infini et l'indéfini, le fonds et le tréfonds de notre être intime, l'extase par delà l'amour, par delà l'amour l'extase, les quintessences de l'hypnose, et le reste encore ? Toutes choses qui ont une affinité évidente avec les modes majeur et mineur, les lois de la fugue et les mystères de la modulation. Infini, que de sottises on débite en ton nom !

C'est ici que le livre de de Laprade porte sa leçon en lui-même : il nous fait toucher du doigt combien dans ce domaine des idées confuses il est aisé de débiter en oracle les opinions les plus contradictoires. — La musique nous entretient de ce qui est hors de nous, dit de Laprade ; car l'ivresse n'est pas l'idéal, et l'instinct n'est pas nous-même. — Admirez comme on dit tous les jours le contraire ! C'est le pain quotidien de la critique incompétente dite sérieuse ; celle, par exemple, de la *Revue des Deux-Mondes*, si je puis nommer quelqu'un.

Et ne répète-t-on pas usuellement que la musique est un moyen d'union, plus que cela, de communion entre les hommes ? M. Bellaigue a développé longuement cette idée, à la suite de Guyau, en des pages délicates : la musique est l'art le plus social et le plus sociable *parce qu'elle est le plus sentimental*. — C'est elle qui nous fait le plus diverger, reprend de Laprade, *parce qu'elle est le plus sensuel* (car il profère ce gros mot)

Lequel a raison ? Décide qui voudra. J'admire seulement comme il est facile à chacun de pêcher dans l'eau trouble : on en retire toujours quelque chose ; — quelque chose de trouble aussi. Je ne sais où j'ai entendu prononcer cette sentence un peu dure : « Quand on n'a aucune compétence particulière, on peut toujours se faire critique musical. »

Oseriez-vous faire le compte des pages de critique musicale — je dis la plus autorisée — où, après avoir tout lu, vous ne savez rien de l'œuvre ? Oh ! des accessoires, de l'état d'âme plus ou moins extatique et mystérieux de l'auteur, ou des interprètes, vous savez tout ce qu'on en peut raisonnablement savoir, et même peut-être quelque chose de plus... Mais de la musique elle-même, rien.

Il serait temps de s'aviser qu'un critique musical parle avant tout à des musiciens, et qu'il leur doit de leur parler musique ; que ceux qui n'entendent pas ce langage n'ont qu'à s'en abstenir ; mais que l'esthétique musicale ne consiste pas à construire, pour chaque symphonie, une mystique appropriée.

Laissons ces vieux accessoires démodés. La critique doit cesser de supposer à tout prix un auditeur incompétent. — On ne la lira plus ! direz-vous. — Pas tout de suite peut-être ; mais elle se fera un public. La *Revue musicale* ne travaille-t-elle pas à former un public ? un public accessible à la critique sérieuse, c'est-à-dire technique ?

Faisons remonter l'honneur de cette innovation à qui de droit. C'est, croyons-nous, au célèbre critique viennois Hanslick qu'il doit revenir. Hanslick soutient contre le mysticisme musical une polémique fameuse. Il refusa de sacrifier au dieu *sentiment*, et voulut voir dans la musique, avant le sentiment, et au-dessus, la *forme*. Une partie de son œuvre reste caduque : dans sa négation du sentiment peut-être exagéra-t-il quelque peu. D'autre part, il se trouva que son

idéal d'idées claires s'appelait alors Brahms, et l'idéal de l'esthétique mystique et nébuleuse, l'idéal des idées confuses était l'école wagnérienne. Donc il défendit Brahms et attaqua Wagner. Mais peu importe ici. Le mérite de Hanslick est d'avoir nettement dit au public profane et aux esthéticiens mystiques : « Si en croyant parler musique vous parlez seulement sentiment, c'est que vous ne comprenez pas la musique. »

De Laprade et Tolstoï n'ont pas lu Hanslick. Ils attaquent la musique par les mêmes armes qu'emploie la critique vulgaire à la défendre. Ils ont le droit de le faire : ils empruntent simplement son langage et ses idées, et les retournent contre elle. Et contre elle, ils ont raison. Car ils ont raison ! Restez au point de vue du mysticisme courant et pour ainsi dire classique, et vous ne trouverez rien à leur répondre.

En revanche, contre la critique technique, celle qui sait découvrir et analyser, par delà les sentiments confus, une *pensée musicale* qui a son évolution, son histoire et ses lois, contre cette conception-là de la musique, les attaques ne portent pas. Elles perdent tout sens.

Laissez la musique aux musiciens. Ne la compromettez pas parmi les tentatives de toutes les incompétences. Telle est la leçon qui se dégage de ce livre oublié.

CHARLES LALO.

Publications nouvelles.



LOUIS LAMBERT : *Chants et chansons populaires du Languedoc, recueillis et publiés avec la musique notée et la traduction française*, 2 vol. in-8° de VIII-385 et 345 p., Welter, éditeur, Paris. — Ce qu'il y a peut-être de plus ancien dans la musique, ce sont les *berceuses* populaires. C'est dans le mouvement des bras maternels endormant le nouveau-né qu'on pourrait, sans paradoxe, chercher l'origine du rythme. M. Lambert a publié, en 1874-75

(*Revue des langues romanes*), un certain nombre de « chants du berceau ». Ils forment la 1^{re} partie de la présente collection, enrichie de beaucoup d'autres genres. — Je n'y vois pas de chansons de travail. Est-ce l'effet d'un hasard, ou bien une lacune réelle ? Un grand nombre de ces chansons, qui toutes ont une grande saveur, étaient destinées à accompagner des danses. Dans quelques-unes (dont le petit nombre surprend), on a plaisir à retrouver les modes qu'une critique superficielle a appelés « anciens », et qui sont toujours vivants dans la musique populaire ; ainsi (n° xvi, t. I, *Marion*), la mélodie, qui ne dépasse pas la dominante, est écrite de *la* à *la*, sans accidents : c'est le mode « éolien » officiellement pourvu du droit de cité en 1547, par Glaréan. Le ton choisi pour la notation est parfois un peu trop élevé. L'auteur accompagne plusieurs pièces d'un bref commentaire ; il ne donne pas de variantes : c'est regrettable, car il y en a certainement. — S.

J.-S. BACH. — Ont paru récemment chez Ricordi (Paris, boulevard Malesherbes) : les *Œuvres d'orgue* de J.-S. Bach, transcrites à 2 pianos (4 mains) par J. Philipp, professeur au Conservatoire de Paris. Dans ces 11 cahiers (prix 2 fr.) on trouve : la célèbre Toccata en *fa* (écrite entre 1717 et 1723) ; les *Prélude et fugue* en *sol* mineur, écrits pendant la période de virtuosité, à la manière de Pachelbel et de Buxtehude, dans les premières années du séjour à Weimar ; la fugue pour violon solo, que Bach lui-même avait transcrite pour orgue ; la sonate en *ut* mineur, dont le finale est d'une forme si puissante ; le beau choral *Allein Gott in der Höhe sei Ehr*, que Bach a traité sous tant de formes, etc... Une préface de M. Ch.-M. Widor augmente l'intérêt de cette publication. Pourquoi l'éminent virtuose, parlant de la composition en *ut* majeur dont nous avons publié une partie ici même, dans un de nos suppléments, l'appelle-t-il « une suite » ? Elle se compose d'une toccata, d'un adagio et d'une fugue. — S.

F. LAMPERTI : *Guide théorique pratique élémentaire pour l'étude du chant, traduction française, avec préface sur l'évolution vocale*, par J. Bressoles, gr. in-4° de 85 p., texte et musique, chez Ricordi, Milan et Paris. — Cet ouvrage, recommandé par le nom de Francesco Lamperti, qui fut un excellent maître, contient une curieuse préface sur les « causes de la décadence du chant », et se termine par un appendice de Julie Bressolles où certaines erreurs du professorat, en matière de chant, sont vivement critiquées. Ça et là, quelques lapsus : la *filiation* des sons (p. 83, en parlant des sons filés). Le traducteur félicite Lamperti d'avoir ménagé les voix, de n'avoir jamais forcé le son : quelques chanteurs actuels, en Italie, devraient bien ne pas oublier ce principe !

ANDRÉ GÉDALGE : 4 *préludes et fugues pour piano* (chez Ricordi). — M. Gédalge n'aime pas qu'on lui dise qu'il est un *spécialiste* du contre-point et de la fugue ; nous serions néanmoins tentés de lui attribuer ce titre, en lisant ces fugues à 3 parties, si nettes, si agréables et si bien construites !

PIERRE AUBRY ET EMILE DACIER : *Les caractères de la Danse*, Histoire d'un divertissement pendant la 1^{re} moitié du XVIII^e siècle (chez Champion, Paris). — C'est le tiré à part de la remarquable étude déjà publiée par la *Revue musicale*. Cette brochure de luxe contient deux dessins reproduits de Watteau, et un beau portrait en héliogravure de M^{lle} Prévost. Un détail important a été ajouté (p. 6) ; c'est la date de la mort du compositeur Rebel : 2 janvier 1747, date prise dans les *Affiches de Paris*, et reconstituée — à un ou deux jours près... — S.

Les Concerts : Wagner, Brahms, V. d'Indy, Saint-Saëns, Debussy.

CONCERTS COLONNE ET CONCERTS LAMOUREUX. — Le 15 octobre, M. Ed. Colonne a reparu devant une salle comble, et les applaudissements qui ont salué son entrée lui ont montré que le public, fidèle au souvenir de tant de services rendus à l'art musical, était prêt à suivre l'éminent chef d'orchestre et ses excellents sociétaires dans leur nouvelle campagne. Le programme était tout entier consacré à R. Wagner. Il y a vingt ans, c'eût été un acte hardi, presque révolutionnaire ; aujourd'hui c'est un acte normal, presque conservateur. Les auditeurs, aussi bien que les exécutants, sont en possession de cette musique, dont toutes les notes

leur sont familières. Autrefois, on chantait Wagner en français, et on protestait ; hier, on l'a chanté en allemand, et tout le monde applaudissait. Dans la *Walkyrie*, M^{me} Litvinne a été parfaite. La voix est d'une puissance et d'une pureté admirables. En ce qui concerne M. Van Rooy, que certains journaux ont présenté comme « le meilleur Wotan de l'Allemagne », je suis obligé de mêler une réserve aux éloges. M. Van Rooy a un style excellent, une diction très nette, une tenue irréprochable, un organe homogène (ce qui est rare !) ; mais sa voix a peu de volume ; défaut plus grave : elle manque de timbre. — A la fin de l'ouverture de *Tannhäuser*, M. Colonne n'a pas fait ressortir le dessin de cor avec la même force que Nikisch ; mais en cela, il a été peut-être plus correct et plus exact, moins paradoxal.

Concert du 22 octobre. — La 2^e Symphonie de Brahms m'a paru bien vide, longue, lourde et froide entre le *Roi d'Ys* et les *Troyens*. Je me demande si ce n'est pas sans ironie que des gens compétents ont appelé Brahms le successeur de Beethoven : mais, après tout, succéder à quelqu'un n'est pas l'égaliser. Tous les symphonistes modernes sont peu ou prou les héritiers de Beethoven, comme tout le peuple l'héritier d'un certain roi oriental. La part de Brahms à ce grand héritage est assez mince : je crois voir ce qu'il doit à son maître, mais je vois encore mieux tout ce que son maître a gardé pour lui. A part un ingénieux badinage (*allegro grazioso*), du reste de cette symphonie se dégage un morne ennui : ce sont des exercices d'école qui ne prouvent que l'habileté technique du compositeur.

L'exécution de l'Ouverture du *Roi d'Ys* a été admirable de fougue et d'ardeur : et M. Baretta a droit à une mention spéciale pour son beau solo de violoncelle. Dans les *Troyens à Carthage* de Berlioz (encore un héritier, celui-là, et très vorace, car il l'est à la fois de Beethoven et de Gluck), il faut tout d'abord rendre justice à l'orchestre et à M^{me} Litvinne. On ne peut représenter la reine de Carthage avec plus de noblesse, plus de fierté, plus de tragique et plus d'émotion que cette grande artiste. M. Colonne et ses musiciens se sont acquittés de leur tâche comme d'habitude, c'est dire qu'ils ont joué Berlioz d'une façon idéale.

X.

Très brillant aussi, quoique tout autre par les tendances du programme, a été le concert du 15, donné par M. Camille Chevillard, qui partage à juste titre, avec M. Colonne, la grande faveur du public. Nous avons été heureux de réentendre la très belle symphonie pour piano et orchestre de M. V. d'Indy — œuvre si colorée, si originale, d'une imagination souple et charmante — et d'applaudir le virtuose qu'est M. Risler. Le clou du concert était le *Poème de la mer*, le *Dialogue du vent et des flots* de M. Debussy. Nous n'avons jamais ménagé l'éloge à l'auteur de *Pelléas* et nous avons bien souvent rendu hommage à la note nouvelle qu'il a introduite dans l'art musical ; mais nous estimons que ses qualités, exquis en certains genres, sont, ailleurs, visiblement insuffisantes. Il y a une préciosité de facture qui ne sied pas aux grands sujets. M. Debussy excelle dans l'expression de la grâce ; je regrette qu'il reste précieux, joli, très appliqué aux guillichages, là où il faudrait de la grandeur et de la puissance. On ne fait pas de la musique avec des sensations pures, aussi fines qu'elles soient. Il ne suffit même pas d'être ému ; il faut penser, il faut construire ; — et on n'exprime pas la grande poésie de la mer quand on s'attache à peindre les couleurs du prisme sur une bulle de savon.

Au concert du 22, avec une seconde audition de la *Mer* — qui n'a point changé notre première impression — et la quatrième *Béatitude* du grand César Franck, M. Chevillard a très brillamment exécuté la *Jeunesse d'Hercule*, pour fêter un anniversaire de M. Camille Saint-Saëns, qui a aujourd'hui un peu plus de trois fois vingt ans. Tout le public s'est associé à l'hommage rendu à un Maître pour qui la vie ne fut pas facile dès le début, mais qui a la satisfaction de se voir depuis longtemps compris, fêté, aimé, en possession du premier rang. — ADALBERT MERCIER.

Actes officiels et Informations.

Bordeaux. Grand-Théâtre. — La *Traviata*, qui a servi de débuts à MM. Morati et Brialmont et à M^{lle} Rolland, nous a montré avec quels soins méticuleux M. Frédéric Boyer, notre excellent directeur, a su grouper autour de lui une troupe d'élite.

On annonce officiellement que c'est M. Fournets, du théâtre national de l'Opéra, et M^{lle} Ranflaur, du théâtre Royal de Bucharest, qui doivent créer cet hiver les deux principaux rôles de l'*Anniversaire*, le drame musical de M. Adalbert Mercier, collaborateur de la *Revue musicale*. JOS. GRIMO.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral en date du 13 octobre, M. Forestier (Xavier), professeur du Cours préparatoire de solfège à l'Ecole nationale, succursale du Conservatoire national, a été nommé professeur titulaire du Cours supérieur de solfège.

Caen. — Par arrêté du 14 octobre de M. le Préfet du Calvados, M. Fontaine (André) a été nommé professeur de cor à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Leroux, démissionnaire.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 sept.	<i>La Valkyrie.</i>	R Wagner.	16.267 26
22 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	21.744 41
25 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	18.404 41
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.756 76
29 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	22.011 41
1 ^{er} oct.	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	Rep. gratuite
2 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	19.110 91
4 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	19.226 76
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.081 41
7 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	14.368 »
9 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	20.593 41
11 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	17.289 76
13 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	16.011 41
14 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	13.943 »
16 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.743 41
18 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	20.018 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 sept.	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Rossini.	7.973 50
21 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.682 50
22 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.254 »
23 —	<i>Grisélidis.</i>	Massenet.	7.776 »
24 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.676 50
24 — soirée	<i>Lakmé. — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	L. Delibes. Nicolo.	5.744 50
25 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.538 50
26 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.339 »
27 —	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Rossini.	8.179 50
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.501 50
29 —	<i>Grisélidis.</i>	Massenet.	5.778 »
30 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.747 50
1 ^{er} oct. mat.	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment.</i>	L. Delibes. Donizetti.	5.969 50
1 ^{er} — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	7.116 50
2 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.597 »
3 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.740 50
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.133 50
5 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.762 50
6 —	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Puccini.	7.294 »
7 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.229 50
8 — matinée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.879 50
8 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.984 50
9 —	<i>Le Maître de Chapelle. — Lakmé.</i>	Paer. L. Delibes.	4.635 50
10 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i>	Mascagni. Rossini.	8.698 50
11 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	5.716 50
12 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.108 50
13 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.860 50
14 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	8.112 50
15 — matinée	<i>La Traviata. — Cavalleria Rusticana.</i>	Verdi. Mascagni.	8.300 »
15 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.017 50
16 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.382 »
17 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	6.739 »
18 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.792 50
19 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.986 50

Académie nationale de musique. — Le FREISCHÜTZ. — Bien qu'il soit du 18 juin 1821 (date de la première représentation à Berlin), l'opéra de Weber n'a pas vieilli. La reprise qui vient de nous en être donnée a été un vif succès, tout d'abord pour M. Taffanel qui a conduit l'orchestre, le soir de la répétition générale, avec beaucoup de sentiment artistique, et a dû s'incliner devant les acclamations du public. Quant aux interprètes chanteurs, ils ont été très bons sans doute ; mais plusieurs fois la *justesse* a laissé à désirer. M. Gailhard, qui a l'oreille très fine, est certainement de notre avis. Au 2^e acte (tableau II), dans la scène de la fonte des balles qui est le point culminant de l'œuvre, il est dommage que la « chasse fantastique » soit représentée par des figurants immobiles ; pourquoi, selon l'usage, ne se sert-on pas d'une lanterne qui, sur la toile de fond, projetterait des images appropriées et des chevauchées éperdues ?... La soirée

commençait par l'audition d'une pièce symphonique, *Le jugement de Paris*, de M. Edmond Malherbe. C'est une œuvre de grand talent et d'un *métier* extraordinaire, — mais le résultat d'une erreur. M. Malherbe a eu l'ambition de reproduire, avec l'orchestre seul, la composition peinte de Baudry qui est au foyer de l'Opéra. C'est une tentative vaine. Le public a fait un accueil plutôt tiède. — S.

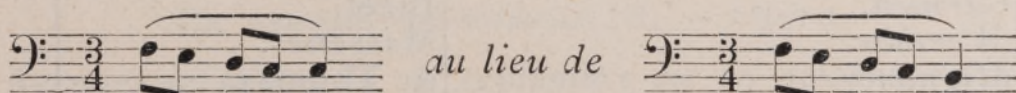
Société J.-S. Bach. — Le premier concert, avec orchestre, de la saison, aura lieu : Salle de l'Union, 14, rue de Trévise, le mercredi 22 novembre à 9 h. (Répétition générale le mardi 21 à 4 h.). Au programme : les *deux concertos pour trois pianos et orchestre* (MM. Louis Diémer, Lazare Lévy, Georges de Launay) ; la *cantate nuptiale* (*O Holder Tag, ô jour heureux !*) avec M^{lle} Eléonore Blanc, et une *Cantate sacrée* (*Liebster Jesu mein Verlangen, Jésus, mon bien-aimé !*) avec M^{lle} Moinel et M. Jean Reder. Orchestre sous la direction de M. G. Bret. Le 29 novembre, premier concert d'orgue et de musique de chambre, avec le concours de M. Pablo Cazals, qui jouera une suite pour violoncelle seul ; de M^{lle} Boutet de Monvel, de M. Henri Dallier, organiste de la Madeleine, etc .. Rappelons que la Société Bach donne douze concerts par an. Prix des places par abonnement aux douze concerts et aux répétitions générales : 50 fr., 40 fr. et 35 fr. Cotisation de membre honoraire : 25 fr. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Daniel Hermann, directeur adjoint de la Société Bach, 9 bis, rue Méchain, Paris.

Errata

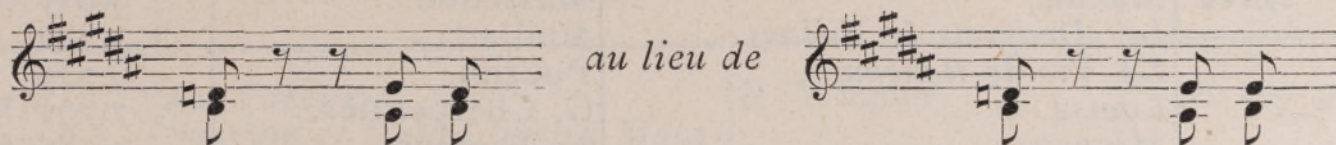
Quelques erreurs de gravure se sont glissées dans le chœur de M. Georges Loth, que nous avons publié ; nous prions nos lecteurs de les rectifier ainsi :

Page 281, ligne 3, mesure 1, Ténor : « # » au ré.

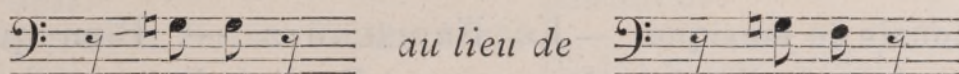
Page 287, ligne 2, mesure 4, Basse : lire



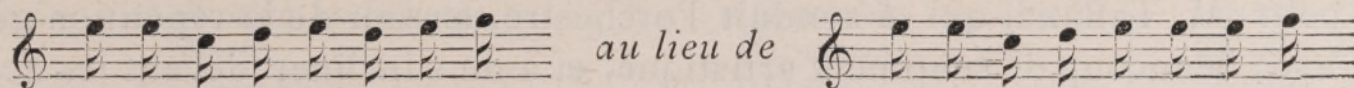
Page 289, ligne 3, mesure 1, Alto : lire



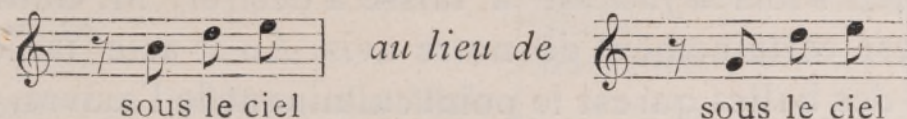
Même page, ligne 3, mesure 2, 1^{re} Basse : lire



Page 291, ligne 1, mesure 1, Soprano : lire



Même page, ligne 1, mesure 2, Soprano : lire



Le Gérant : A. REBECQ.

effets du chant à un certain sens *musical*, osera-t-on attribuer ceux du plumage et de la couleur à une certaine disposition, innée chez la femelle, pour la peinture ? Il le faudrait, pour être logique. — Rien ne nous dit que la femelle perçoive le chant du rossignol, comme mélodie, et non comme simple appel. Nous lui attribuons peut-être sans raison notre propre sens esthétique. Le chant est d'ailleurs sensiblement le même chez les individus de même espèce ; il paraît être un signe par lequel les mâles manifestent leur présence, et rien de plus ; l'instinct fait le reste.

b) Il faut ajouter que les oiseaux ne se bornent pas à chanter pendant la saison des amours ; il serait même exact de dire que c'est à l'approche d'un danger qu'ils font entendre leur voix, l'« appel » de l'oiseau ayant peut-être pour origine le cri de détresse.

c) En outre, peut-on raisonnablement admettre que l'état d'infériorité relative où se trouve telle espèce est dû à la maladresse initiale d'un oiseau qui aurait manqué sa chanson ? Le bon sens ne veut pas qu'on dise : La supériorité de certains chanteurs sur les autres a créé des espèces différentes, mais plutôt : ce sont les différences d'espèces qui créent les différences de chant.

d) Le chant des oiseaux, malgré tout ce que les poètes en ont dit, n'a rien de *musical*. La preuve en est dans cette simple observation de Westphal. Plusieurs oiseaux qui chantent ensemble nous paraissent très agréables ; mais plusieurs personnes qui chantent en même temps sans s'être accordées nous paraissent insupportables (1). Les lois ne sont donc pas du tout les mêmes.

2° En ce qui concerne l'homme :

a) Il est peu probable que l'homme primitif ait jamais considéré le chant des oiseaux comme un modèle à suivre, attendu que, pour voir dans ce chant une mélodie, il aurait fallu être déjà musicien, et même musicien assez raffiné.

Voici d'autres faits dont il est difficile de ne pas tenir compte.

b) Les Australiens connaissent le chant et la musique, et cependant ils ont très peu d'oiseaux chanteurs dans leur pays.

c) Le chant des oiseaux est très difficile à fixer par la notation, parce qu'il est étranger à tout système musical.

Il ne figure, dans quelques compositions célèbres, qu'à titre exceptionnel, comme une sorte de citation. Quand il est d'un réalisme très exact, il dégénère facilement en curiosité de café-concert, destinée à étonner plus qu'à émouvoir. Si on veut le mettre en harmonie avec le caractère habituel d'une œuvre sérieuse, on est obligé de l'altérer, de le traiter très librement ; encore rabaisse-t-il la valeur d'une composition et gêne-t-il la pensée musicale (2).

d) D'après la doctrine du naturaliste anglais, puisque le chant est un moyen de victoire et sert, par là, au progrès de l'espèce, il devrait y avoir coïncidence ou parallélisme entre les progrès du chant et la hiérarchie des espèces vivantes jusqu'à l'homme. Le singe devrait être plus musicien que le rossignol. Pourquoi n'en est-il pas ainsi ? Chez les mammifères, les manifestations bruyantes de la voix (on ne peut les appeler autrement) sont de simples phénomènes d'inspira-

(1) Salinas, musicien du xvi^e siècle (*De mus.*, 1577, lib. I, ch. 1, p. 1), dit que les oiseaux ne sont pas musiciens parce qu'ils ne font entendre ni consonance ni dissonance, et que si l'on dit qu'ils *chantent*, c'est par métaphore, comme quand on dit : *prata rident* (cité par Dom Caffiaux) !

(2) Cf. le brillant morceau de Hændel dans le poème *Il allegretto, il pensieroso, il moderato*.

tion et d'expiration, et il ne suffit pas que certain gibbon puisse pousser une note énergique (Darwin) pour qu'on le considère comme musicien.

Brehms (dans *Tierleben*, Vie des animaux) analyse complaisamment les manifestations vocales de certain singe où il croit trouver une gamme chromatique complète, émise régulièrement, avec sûreté et agilité, et où il voit même des « retards ». Stumpf a nié avec raison la valeur musicale de cette observation et déclaré que la seule chose à en retenir, c'est que la musique n'a rien de commun avec les cris des animaux (1). P. Moos raille agréablement ces « retards » chez les singes (2). — Avec raison aussi, A. Weismann ajoute qu'il est impossible de faire dériver le sens musical de la sélection sexuelle, attendu que le développement de la musique ne repose nullement sur « une modification de notre nature physique innée (3) ».

e) Dans l'espèce humaine, il y a aussi des faits que l'on devrait pouvoir constater comme conséquence de la doctrine darwinienne, et qui font défaut. Si c'est un langage d'amour, transmis par hérédité et par évolution, qui a créé la musique, les peuples primitifs devraient attester la continuité de la progression par le caractère de leur art. On devrait trouver chez eux une musique sentimentale, d'autant plus expressive et tendre qu'elle est plus voisine de la nature et sous la dépendance plus immédiate de l'hérédité. Or, il n'en est pas ainsi. D'après un témoignage du prince de Wied reproduit par Grosse, voici en quoi consiste le chant des Botocudos : le chant des hommes ressemble à un rugissement inarticulé, qui oscille entre deux ou trois sons, tantôt élevés, tantôt profonds. Ils respirent profondément, mettent leur bras gauche sur leur tête, quelquefois un doigt dans chaque oreille, surtout s'ils ont un public, en ouvrant toute grande une bouche déformée par le bottock. Je ne crois pas que personne soit tenté de voir là un spécimen de l'art de plaire.

Comme l'affirme un excellent juge (4), le sauvage ne connaît que l'accouplement. « Les Indiens Tinné dans l'Amérique du Nord, écrit Lubbock (5), ne possèdent pas de mot pour exprimer *cher* ou *bien-aimé*, et le langage des Algonquins (Peaux-Rouges aux environs du lac Michigan) n'a pas de verbe signifiant *aimer*... Bien que les chants des sauvages parlent ordinairement de chasse, de guerre, de femme, il est fort rare qu'on puisse leur appliquer le titre de *chant d'amour*... Ni chez les Osages (Indiens de la région centrale des Etats-Unis), ni chez les Cherokees, on ne pourrait trouver une seule expression musicale ou poétique fondée sur une passion tendre entre les deux sexes... Bien qu'on le leur ait demandé souvent, ils n'ont jamais produit un chant d'amour. » On n'a pas trouvé une seule chanson d'amour chez les Australiens, les Mincopies et les Botocudos ; Rink, qui a le mieux étudié les Esquimaux, dit de ces derniers qu'ils connaissent à peine le sentiment d'amour (6).

f) Autre point de vue : si elle a son origine dans l'instinct sexuel, pourquoi une des premières fonctions de la musique, chez presque tous les peuples, est-

(1) Stumpf, *Musikpsychologie in England*, dans le 1^{er} vol. de la *Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, 1885.

(2) P. Moos, *Modern Musikästhetik in Deutschland*, 1902, p. 442.

(3) A. Weismann, *Gedanken über Musik bei Thieren und bei Menschen* (61^e vol. de la *Deutsche Rundschau*, 1889, p. 50-79).

(4) Grosse, *ibid.*, p. 213.

(5) V. Lubbock, *Origine de la civilisation* (Mariage).

(6) *Ibid.*, p. 68 (traduction française). — Cf. Grosse, *ibid.*, p. 185.

elle d'ordre religieux ? D'où viennent les chants de guerre, qui sont la négation de l'amour ? Comment se fait-il que les Australiens (et beaucoup d'autres hommes) chantent presque toujours lorsqu'ils sont *seuls* (1) ? Pourquoi, l'instinct sexuel étant général, certains peuples (comme les Allemands) sont-ils plus musiciens que d'autres peuples, qui sont pourtant leurs parents (comme les Anglais) ? Les Allemands peuvent être considérés comme les rois de la musique, puisqu'ils ont produit un Bach, un Hændel, un Beethoven, un Weber, un Schumann : y a-t-il une corrélation entre cette supériorité incontestable et (par hypothèse) une autre supériorité innée chez nos voisins dans l'art de plaire et de séduire ? Y a-t-il aussi une corrélation exacte entre les dons naturels de séduction qu'on a toujours attribués aux Français et leur génie musical ? — Voici une observation de Hæckel qui contredit la théorie de Darwin : « Alors que, chez les oiseaux, c'est généralement le mâle qui chante, c'est, dans l'espèce humaine, la femme qui a une voix supérieure et qui est la mieux armée pour séduire. » On a constaté cette supériorité du chant de la femme chez les sauvages eux-mêmes. Si, par la doctrine de l'hérédité, on explique la transmission d'un instinct de mâle en mâle, comment explique-t-on que ce même instinct soit passé d'un sexe à un autre ? (Il faut d'ailleurs reconnaître qu'en disant que la femme est mieux armée pour plaire, nous nous plaçons au point de vue masculin qui n'est pas absolu.)

g) Enfin est-il vraisemblable que l'homme primitif ait développé un moyen de séduction purement artistique, alors qu'il avait à sa disposition, pour arriver au même but, un moyen bien autrement pratique et positif : le langage articulé ?

III

Les objections, comme vous le voyez, sont assez nombreuses ; cependant, je ne m'en exagère pas l'importance. Je devrais peut-être m'arrêter sur un point d'interrogation ; j'aime mieux incliner vers une conclusion moins sceptique. La doctrine de Darwin, en dépit de tout ce qu'on peut lui objecter, a quelque chose de profond et de séduisant. Elle échappe à toute vérification expérimentale, c'est entendu ; mais elle a pour base de belles idées et un sentiment profond de la vie : elle est fondée sur la croyance à l'unité des êtres vivants, et au progrès. Comme elle est extrêmement générale, en dehors de l'art pratique, et permet de réserver toutes les questions précises et techniques, c'est-à-dire les questions qui, pour nous, seront les plus importantes, il n'y a aucune nécessité de la rejeter complètement.

Cette théorie n'est pas en somme très éloignée de celle des grands métaphysiciens allemands, — de Schopenhauer par exemple, — qui attribue à la musique le privilège d'exprimer ce qu'il y a de plus fondamental dans notre être intime. Or, le fond de notre être, c'est l'amour de la vie, le désir de la prolonger et de la perpétuer *en la rendant meilleure et plus brillante*. Il y a là une loi qui semble universelle : les faits qu'on peut lui opposer sont peut-être des faits très exceptionnels, ou mal observés, ou mal interprétés. Cette loi paraît la même pour l'homme que pour l'animal. Que la musique en soit fonction, au moins à l'origine, cela n'aurait rien d'étonnant. Et c'est parce qu'elle traduit ce qu'il

(1) V. Grosse, *les Débuts de l'Art* : « les Australiens chantent presque toujours quand ils sont seuls » (tr. fr., p. 226).

y a de plus intime dans les êtres, que la musique a été considérée comme ayant un pouvoir magique. (Sur ce passage de l'idée *d'expression* à celle *d'action* efficace et pratique, je me suis déjà expliqué.)

Encore une fois, ce n'est pas par des moyens d'érudition, par de petits arguments de détail, qu'on établit ou qu'on ruine une thèse comme celle que je viens d'exposer. Dans son récit de voyage *En Guinée*, M. Claudius Madrolle parle de la frénésie avec laquelle les nègres cultivent la musique et la danse, et il ajoute : « Dès le coucher du soleil, l'Afrique tout entière est en fête et retentit des sons du tamtam. » C'est quelque chose d'analogue au concert assourdissant, éperdu, que, les soirs d'été, des bête de toute sorte font entendre dans les champs ; ce concert, à la fois grandiose et rude, que nous avons tous entendu à la campagne, a une raison d'être, une signification : c'est en le comprenant qu'on a quelque chance de comprendre l'âme de la nature ; il semble être le son que rend le « devenir » des choses, l'appel inconscient de la nature à des formes nouvelles et plus belles. Avec les premières ombres de la nuit, comme avec les premiers souffles du printemps, semble descendre sur les êtres un irrésistible besoin de donner plus d'intensité à la vie et de la perpétuer en cherchant le *mieux*. L'amour, qui est le grand agent du progrès, enveloppe le monde ; et la musique est seule capable de l'exprimer.

Darwin a donc raison, — à une condition : c'est qu'on admette entre les cris ou les chants des animaux et la musique de l'homme, la même différence qu'entre l'instinct aveugle des uns et l'instinct de l'autre, enrichi de tout ce que la pensée consciente, la culture et la vie sociale peuvent lui donner de nouveau, de délicat, de puissant et de divers.

JULES COMBARIEU.

Un grand violoniste de l'ancien régime.

Les deux Jean-Baptiste Anet.

Un musicien que ses contemporains appelaient Baptiste tout court, et qui, en réalité, se nommait Jean-Baptiste Anet, a laissé une réputation extrêmement brillante au début du XVIII^e siècle ; on le considérait alors en France comme le premier violoniste de son temps. « Baptiste, écrit Ancelet, a été le premier violon de son temps ; il avait le tact excellent, de la justesse et de l'archet (1). » Daquin l'appelle « le plus grand violon qui ait jamais existé » (2). « Il avait, assure Pluche, l'*expression* ; et le son qu'il tirait de son instrument était le plus beau dont l'oreille humaine pût être frappée (3). » Ses qualités de technicien atteignaient, au dire de ses contemporains, à un degré que l'on qualifiait de prodigieux, et Baptiste devait servir de terme de comparaison à l'égard des instrumentistes d'une autre génération, tels que Graviniès par exemple : « Quels sons vous entendez ! déclare Daquin à propos de cet artiste, quel coup d'archet ! que de force ! que de grâce ! C'est Baptiste lui-même (4) ! »

(1) Ancelet, *Observations sur la Musique et les Musiciens*, 1757, pp. 12-13.

(2) Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences*, etc..., sous le règne de Louis XV, 1752, p. 130.

(3) Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, p. 103.

(4) Daquin, *loc. cit.*, I, p. 139.

Comme tous les violonistes des premières années du XVIII^e siècle, Anet a été proclamé l'inventeur de la double corde, honneur qui revient à Du Val et à Jean-Ferry Rebel. « Je n'ignore pas, écrit Carbasus, que l'on ne puisse exécuter deux dessus ensemble ; mais, pour le faire parfaitement, il faut être aussi habile que Baptiste (1). »

Jusqu'à présent la généalogie du célèbre « Baptiste » est demeurée assez confuse ; on a voulu faire de lui le fils d'un autre violoniste portant les mêmes prénoms, mais dont le rôle artistique paraît avoir été beaucoup plus effacé. Nous verrons ce qu'il faut penser de cette manière de voir et, en attendant, nous désignerons les deux musiciens qui font l'objet de cette étude par les dénominations de Jean-Baptiste I et Jean-Baptiste II. Après la biographie, nous étudierons les œuvres.

I

Le nom des deux Jean-Baptiste a reçu diverses orthographes : Anet, Annet, Annette, et Hanet. Peut-être ce nom est-il celui de quelque protecteur auprès duquel un membre de la famille de nos musiciens aurait trouvé une situation avantageuse ; nombre de grands seigneurs et même de hobereaux possédaient alors des instrumentistes à gages qui prenaient le nom de la maison à laquelle leurs appointements les attachaient, et il y a des Anet à Paris, des Annet, des Annette, et des Hanet en Lorraine et dans l'Orléanais (2). Peut-être aussi le nom d'Anet appartient-il en propre à cette dynastie de musiciens : ce qui tendrait à le faire croire, c'est que nous relevons trace, au XVII^e siècle, de personnages de condition modeste répondant à la même désignation patronymique et habitant dans la région parisienne. Un vigneron parisien appelé Jean Hanet vend en 1666 un immeuble à un s^r Carron, tailleur à Asnières (3). Quoi qu'il en soit, ce Jean Hanet avait pour contemporain un joueur d'instruments, du nom de Claude Anet, dont le fils Jean-Baptiste se marie à Saint-Sulpice le 21 août 1673, ainsi qu'en témoigne son acte de mariage qui nous apprend sa qualité « d'officier de la Chambre de Mgr le Duc d'Orléans », son âge, 22 ans, et le nom de sa femme, Jeanne Vincent, âgée de 19 ans, fille de Marin Vincent Tapissier (4). La naissance de Jean-Baptiste I remonte donc à l'année 1651 ; retenons cette date qui nous sera fort utile lorsqu'il s'agira d'élucider le degré de parenté des deux homonymes. Ainsi, dès 1673, Jean-Baptiste I fait partie de la musique de Monsieur, et nous le trouvons encore en 1694 parmi les 9 violons de ce prince ; il signe, à cette époque, sur une quittance de 1800 livres pour gages et nourriture de ces instrumentistes, et son nom « Baptiste », tracé d'une écriture lourde et maladroite, figure à côté de ceux de Jacques Duvivier, J.-B. Prieur, Jacques Nivelon, Edme Dumont, Pierre Marchand et Guillaume Dufresne (5). Jean-Baptiste I se

(1) Lettre de M. l'abbé Carbasus à M. de XXX, Auteur du *Temple du Goust*, sur la mode des Instruments de Musique, Paris, 1739.

(2) Bibl. nat. Cabinet des titres, Pièces originales, n^{os} 59, 74, 1473.

(3) Ibid. Vente d'une maison faite à Estienne Carron par Jean Hanet, vigneron à Paris, et sa femme Marguerite Lestorsan, le 14 octobre 1666. N^o 1473.

(4) M. Vidal, dans son ouvrage sur les *Instruments à archet*, a publié l'acte de mariage de Jean-Baptiste I, acte extrait des registres de la paroisse Saint-Sulpice. (Tome II, p. 247)

(5) Vidal, *loc. cit.*, t. II, p. 247, en note. Cette pièce est tirée de la Collection de M. le marquis de Saint-Hilaire.

livrait aussi au professorat : le *Livre commode des adresses de Paris pour 1690* le signale comme « maître pour le dessus de violon » entre Verdier, rue du Chantre, et du Bois, rue des Fossés-Saint-Germain ; il demeure alors rue du Cloître-Saint Honoré (1). C'est encore lui qui, sous la dénomination de Baptiste Hanet, est inscrit dans la première classe du Rôle de capitation pour la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de musique de Paris pour l'année 1695. Il paie 12 livres avec la mention suivante : « Ayant payé ailleurs, déchargé », mention qui semble indiquer une certaine mobilité d'existence que, malheureusement, nous ne pouvons contrôler (2). En 1699, il entre aux 24 violons et remplace dans cette compagnie François Marillet de Bonnefond, décédé (3). Le 9 mars 1699, une ordonnance de décharge, signée à Versailles, prescrit au trésorier des Menus de payer « à Jean-Baptiste Anette, violon, les gages du s^r Bonnefond, à la place duquel il a été pourvu depuis la mort dudit Bonnefond jusques au 8 février 1699 » (4).

Le 2 avril 1700, le s^r Aubert, syndic de la communauté des Maîtres à danser, lui délivre la quittance suivante :

« Je soussigné sindicq de La Communauté des maistres à danser et L'un des 24 viollons du roy, recognois avoir receu du s^r Babtiste nostre camarade La Somme de 72 livres qu'il avoit receue du trésorier de Monsieur pour les Estrennes du 1^{er} janvier de la présente année, de laquelle somme je tiens quitte Led^t s^r Baptiste et promets L'employer au payement de La Salle de Saint-Julien où nous faisons nos concerts suivant l'intention de la compagnie des 24, et d'en rendre compte à lad^{te} compagnie toutes fois et quante. fait à paris ce deux avril 1700. Signé : Aubert (5). »

En dépit de la soumission que le s^r Jean Aubert semblait afficher à l'égard des « intentions de la compagnie des 24 », il ne se faisait pourtant pas faute d'affirmer de temps en temps son indépendance, et nous en avons la preuve dans la protestation que la compagnie rédige en juillet 1700 au sujet des agissements d'Aubert, qui s'obstine à vouloir jouer « le dessus » alors qu'on lui a prescrit de jouer « la quinte ». Baptiste signe cette protestation en même temps que Senattie le père (6).

Nous pouvons suivre Jean-Baptiste I depuis son entrée (1699) à la musique de la Chambre, jusqu'à sa mort. L'*Etat de la France de 1702* le mentionne au nombre des « dessus de violon » (7) ; les registres de la Cour des Aides l'inscrivent en 1706 pour des gages de 365 livres (8), et les comptes des Menus-Plaisirs n'oublient pas Jean-Baptiste Anette en 1707 et 1708 (9). Le violoniste meurt en

(1) *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par Abraham du Pradel (Nicolas de Blegny), t. I, pp. 210, 211.

(2) Arch. nat. Z¹h 657.

(3) Arch. nat. O¹ 43, f^o 53. Ordonnance de Versailles du 8 février 1699 : Retenuë de joüeur de violon de la chambre pour Jean-Baptiste Anette.

(4) Arch. nat. O¹ 43, f^o 82.

(5) Arch. nat. O¹ 842³. Jean Aubert était titulaire depuis 1691, avec Thomas Duchesne, Vincent Pesant et Jean Godefroy, d'un des 4 offices de jurés syndics institués par Louis XIV en remplacement des jurés élus de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de Paris.

(6) D¹ O¹ 842³.

(7) *Etat de la France pour 1702*, t. I, p. 230.

(8) Arch. nat. Z¹a 486.

(9) KK 215, f^o 27 (1707) et KK 216, f^o 26 (1708).

possession de sa charge le 26 avril 1710, à l'âge de 59 ans, et on peut lire sur les Registres du Secrétariat de la Maison du Roi pour cette année la note ci-après :

« Ordonnance de décharge à Louis Francœur joueur de violon de la chambre, pourvu à la place de Jean-Baptiste Anette pour toucher les gages de ladite charge depuis le 26^e avril, jour de son décès, nonobstant qu'il n'aist été pourvu que le 26^e May 1710 (1). »

Jean-Baptiste I laissait une veuve, à laquelle une ordonnance royale, datée de Versailles le 4 octobre 1711, prescrivait de payer les gages de la charge du défunt depuis le 1^{er} janvier 1710 jusqu'au jour de sa mort (2). Cette veuve n'était pas Jeanne Vincent ; Anet s'était remarié après la mort de celle-ci, et avait épousé en secondes noces Louise Chaulet, dont le testament, qui porte la date du 7 août 1738, proclame la santé précaire et la condition voisine de l'indigence. Grâce à cet acte, nous savons que Louise Chaulet, « veuve de Jean-Baptiste Hanet, dit Baptiste, l'un des 24 violons de la chambre et musique ordinaire du Roy », habitait à Paris, rue Carpentier, paroisse Saint-Sulpice, dans une maison appartenant à la succession de M. Montorcy : elle était atteinte de paralysie et dans l'impossibilité absolue de signer. Elle désignait M^{me} de Montorcy pour son exécutrice testamentaire, et lui demandait de faire vendre son modeste mobilier et de distribuer aux pauvres le produit de la vente, après prélèvement des frais funéraires (3).

La vie de Jean-Baptiste I s'écoula obscurément, partagée qu'elle fut entre des devoirs officiels et les labeurs du professorat. Le musicien n'a point laissé d'œuvres, tandis que son prédécesseur aux 24 violons Bonnefond figure parmi les auteurs dont le vol. 26, aujourd'hui disparu, de la Collection Philidor renfermait les compositions. D'après le *Mercur*, Jean-Baptiste I, que le journal désigne sous le nom de *Baptiste père*, aurait été élève de Lulli avec Verdier, Joubert, Marchand, Rebel et Lalande (4). Cette information a été reproduite par Durey de Noinville, dans son *Histoire de l'Opéra* (5).

II

Venons-en maintenant à Jean-Baptiste II. La note du *Mercur* que nous citons ci-dessus a été, sans doute, l'origine de la thèse qui veut que cet autre Anet ait été le fils du premier, thèse à laquelle nous ne pouvons souscrire en raison des documents que nous allons faire connaître (6).

On lit, en effet, dans le *Journal manuscrit de Durival*, conservé à la Bibliothèque publique de Nancy, l'indication suivante, à la date du 14 août 1755 : « Le même jour (14 août 1755), mourut à Lunéville, à l'âge de plus de 95 ans, Jean-Baptiste Anet, violon célèbre connu sous le nom de Baptiste. Il y avait

(1) O¹₅₄ f^o 87. Ordonnance de Versailles du 8 juin 1810. Retenue du 26 mai 1710. O¹₅₄ f^o 77.

(2) O¹₅₄ f^o 155 verso (Ordonnance du 4 octobre 1711).

(3) Testament Chaulet, veuve Hanet, passé devant M^e Dupont, notaire au Châtelet, et son confrère. Minutes de M^e Meunié, notaire à Paris. Insinué le 13 août 1738. (Archives de la Seine.)

(4) *Mercur de France*, août 1738, p. 1726.

(5) Durey de Noinville, *Histoire de l'Opéra*, t. I, p. 34. (Edition de 1757.)

(6) Cette thèse, présentée par M. Vidal dans son livre précité, a été adoptée par M. Pougin (*Ménestrel*, 1896, n^o 12, p. 91), et par M. Michel Brenet (*Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1900, p. 125).

longtemps qu'il était dans la musique du roy de Pologne (1). » Nous avons cherché à vérifier l'assertion de Durival, et nous avons pu retrouver à Lunéville l'acte de décès de Jean-Baptiste II. Le voici, dans son texte intégral :

« L'an 1755 le quatorzième aoust, à quatre heures et demie du soir est décédé en cette paroisse le sieur Jean-Baptiste Anet dit Baptiste, garçon majeur, premier violon de la Musique du Roi, âgé de quatre-vingt-quatorze ans, après avoir été confessé et avoir reçu le St Viatique et l'Extrême-Onction. Son corps a été inhumé le lendemain dans le cimetière de cette paroisse avec les prières ordinaires, en présence des témoins soussignés :

« Signé : J. Vautier ; Claude François Gray ; G. G. Le Roy ; Ch. Reg, curé (2). »

Il résulte de ce document que le renseignement de Durival est exact, sauf en ce qui concerne l'âge du défunt. Déjà, M. Jacquot, dans son livre *La Musique en Lorraine*, avait indiqué que Jean-Baptiste II était mort à Lunéville en 1755 (3). Il avait puisé cette information dans la *Biographie de Lorraine* de Michel (4), où on peut lire : « Anet est mort à Lunéville en 1755. » A l'époque où M. Jacquot écrivit son ouvrage (1882), la Bibliothèque de Nancy ne possédait pas encore le ms. de Durival ; depuis il paraît avoir eu connaissance de ce ms., comme le prouve la note qu'il a publiée sur Jean-Baptiste II en 1903 (5). Il ressort évidemment de la pièce transcrite ci-dessus que Jean-Baptiste II, mort en 1755 à 94 ans, et né par conséquent en 1661, ne peut pas être le fils de Jean-Baptiste I, qui naquit seulement 10 ans auparavant, en 1651. Jean-Baptiste II est vraisemblablement le frère cadet de son homonyme, et ceci explique pourquoi ses contemporains l'appelaient *le jeune Baptiste*, voulant par là le distinguer de son aîné. La qualification de *Baptiste le père*, attribuée à Jean-Baptiste I, ne doit pas nous arrêter, car rien n'empêche que celui-ci, qui s'était marié deux fois, ait eu un fils du nom de Baptiste, fils sur le compte duquel nous ne possédons aucun renseignement. Ce qu'il y a de certain, c'est que Jean-Baptiste II, le célèbre Baptiste, n'est pas le fils de celui dont nous avons esquissé plus haut la biographie. On pourra opposer plusieurs textes à notre manière de voir ; on pourra faire état d'une citation du *Mercure galant* de 1701 que nous reproduisons plus loin et dans laquelle Jean-Baptiste II est désigné sous le nom du *jeune Baptiste* ; on relèvera l'expression dont se sert Lecerf de la Viéville à l'endroit de notre violoniste, qu'il traite de *petit Baptiste* (6). Ces objections, outre qu'elles ne subsistent pas en fait devant le document décisif de Lunéville, sont néanmoins susceptibles d'être victorieusement combattues ; car il suffit d'interpréter l'expression « Le jeune

(1) *Journal de Durival*, t. VI, f° 16 verso. N° 1313 du catalogue des mss. de la Bibliothèque publique de Nancy, t. XLII du catalogue général des Bibliothèques publiques de France. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de MM. Favier, conservateur de la Bibliothèque de Nancy, et Duvernoy, archiviste de Meurthe-et-Moselle, auxquels nous exprimons ici toute notre gratitude. Le *Journal de Durival*, qui comprend les n°s 1310 à 1323 du catalogue des mss de Nancy, se compose de 12 cahiers assez épais, de format in-4°, contenant le journal météorologique des années 1737 à 1795 inclusivement et diverses anecdotes relatives à l'histoire de Lorraine, tant en vers qu'en prose, rédigés par M. Durival l'aîné, de son vivant lieutenant général de police à Nancy et retraité à Heillecourt.

(2) Registres de la paroisse Saint-Joseph à Lunéville, 49° feuillet, p. 97.

(3) Albert Jacquot, *La Musique en Lorraine*, 2^e édition, Paris, 1882, p. 160.

(4) Michel, *Biographie historique et généalogique des hommes marquants de l'ancienne province de Lorraine*, Nancy, 1829, p. 18 (Bibl. nat., L²⁰. 76).

(5) Voir : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements en 1903*, p. 680.

(6) Lecerf de la Viéville, *Parallèle entre les Italiens et les Français en ce qui concerne la musique*, 1702, t. II, p. 118.

Baptiste » dans le sens de « Baptiste le jeune », « Baptiste le cadet ». Jean-Baptiste II avait 40 ans en 1701, et on pourrait, à bon droit, se montrer surpris de voir traiter un homme de cet âge comme un tout jeune adolescent ; mais rien n'empêche, selon nous, de donner à la qualification du *Mercur*e un sens très différent de celui qui ressort du texte à première lecture. Nous ferons la même observation à propos de l'expression employée par Lecerf en 1702, expression qui peut avoir une signification rétrospective. Des exemples analogues ne manquent pas dans notre histoire musicale, et nous citerons en particulier les deux Leclair, dont le cadet s'appelait Leclair le jeune ou « le jeune Leclair ». Bien plus, il nous est loisible de procéder à une contre-épreuve de la validité de notre hypothèse, car dans le cas d'un père et d'un fils portant les mêmes prénoms, cas qui se présente pour les deux Jean-Baptiste Sénallé, le fils est toujours désigné sous le nom de Jean-Baptiste Senallé *le fils*. Nous nous croyons donc en droit de conclure que Jean-Baptiste II est le frère cadet de Jean-Baptiste I (1).

Sur son enfance, les documents précis font défaut ; les auteurs contemporains assurent qu'il voyagea en Allemagne, en Pologne et en Italie, et qu'il reçut à Rome les leçons de Corelli. Lecerf l'appelle « le fils adoptif de Corelli » (2), et l'abbé Pluche prétend que le maître italien, émerveillé de la précocité de son talent, lui fit don de son archet (3). L'histoire des voyages de Jean-Baptiste II reste à écrire : toujours est-il que, comme nous le verrons plus loin, son œuvre reflète, à n'en pas douter, l'influence de Corelli, et que nous le trouvons à Paris en 1701, dans une circonstance qui semble devoir faire suspecter l'exactitude de l'anecdote rapportée par Fétis au sujet du peu de succès que Baptiste aurait remporté auprès de Louis XIV. Tout le monde connaît cette anecdote. Or voici ce qu'on lit dans le *Mercur*e *galant* de 1701, sous la rubrique « Journal de Fontainebleau » : « Le 23 octobre, le roi entendit après son souper un concert exquis d'airs italiens exécutés par les S^{rs} Couperin, Forcroy, et *le jeune Baptiste* qui est à M. le Duc d'Orléans, pour le violon. Le roi parut surpris de l'excellence de ce dernier qu'il n'avait pas encore entendu (4). » Il eût été piquant que Louis XIV, qui ne manquait pas d'esprit, se fût amusé à opposer Jean-Baptiste I, ordinaire de sa chambre et dépositaire de « son goût à lui », à son cadet.

Les archives permettent de suivre la carrière de notre musicien à partir de 1717. Les Etats des Menus-Plaisirs de cette année-là nomment J.-B. Annette parmi les symphonistes qui touchent 850 livres pour leur nourriture et leur entretien (5). C'est à la musique de la chapelle royale que compte le violoniste, ainsi que nous le constatons sur l'*Etat de la France de 1722* (6). En février 1726, le *Mercur*e le cite comme ayant pris part aux concerts de janvier à Marly (7), et nous le retrouvons sur l'*Etat de la France de 1717* au nombre des 26 symphonistes de la chapelle, à côté de François Rebel, le fils de Jean-Ferry, de Charles-Henri Le Roux, et d'Antoine Forcroix (8). A cette époque, la cour et la ville portaient Baptiste

(1) M. A. Pougin cite une assertion de Castil-Blaze qui confirmerait notre thèse. Castil-Blaze signale en effet, parmi les symphonistes que Lulli dirigeait en 1673 et 1674 : *Baptiste aîné* et *Baptiste cadet*. (*Ménestrel*, loc. cit., p. 91.)

(2) Lecerf, loc. cit., t. II, p. 118.

(3) Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, p. 103.

(4) *Mercur*e *galant*, novembre 1701, p. 207.

(5) Arch. nat. O¹ 2846, f^o 22.

(6) *Etat de la France pour 1722*, t. I, p. 156.

(7) *Mercur*e, février 1726, p. 389.

(8) *Etat de la France pour 1727*, t. I, p. 186.

au pinacle, il avait pour élève un prince de sang royal, Louis Charles de Bourbon, comte d'Eu, auquel il enseignait le violon, c'est lui-même qui nous le dit :

« Je suis redevable à V. A. S. de l'approbation qu'elle a bien voulu donner jusqu'à présent à mes compositions, et du plaisir qu'elle a témoigné prendre à les entendre exécuter, et je suis encore plus sensible à l'honneur qu'elle m'a fait en daignant prendre de mes leçons sur la musique instrumentale que je professe, et pour laquelle Elle a reçu de la nature des dispositions si heureuses qu'Elle a acquis en peu de temps la théorie et la pratique de cet art dans un degré de perfection où peu de personnes parviennent après une étude de beaucoup d'années (1). »

Aussi, en fondant le Concert spirituel, Philidor eut-il garde de se priver du concours du célèbre virtuose : « Ce qu'il y a de bien piquant dans ce concert, déclare le *Mercur*, c'est une espèce d'assaut entre les s^{rs} Baptiste français et Guignon piémontais, qu'on regarde comme les deux meilleurs joueurs de violon qui soient au monde » (2).

Quantz, qui passa huit mois à Paris, d'août 1726 à mars 1727, parle avec éloge des deux rivaux : « le premier, dit-il, jouait dans le goût français, le deuxième dans le goût welche ». On s'arrachait le violoniste, et Marpurg enregistre l'enthousiasme qu'il provoquait, en nous racontant une anecdote assez comique, qui, chose étrange, a échappé à Fétis. Il s'agit d'un certain marquis, grand admirateur de Baptiste, mais dont les sollicitations auprès du musicien demeurent vaines ; de guerre lasse, le marquis se décide à l'aller querir à son domicile, et le trouve en train de surveiller minutieusement la cuisson d'une superbe volaille ; vaincu enfin, le violoniste accepte d'aller jouer chez son persécuteur, mais à la condition expresse que celui-ci, durant son absence, continuera la besogne du rôtiisseur. Tout penaud, notre marquis s'installe auprès de la broche ; mais aussitôt que Baptiste a tourné les talons, il saute en voiture et, arrivé chez lui, se cache derrière un paravent, afin de prendre incognito sa part du concert. Dès que le violoniste, une fois son morceau terminé, fait mine de remiser son instrument, le marquis regagne sa voiture afin de retourner au plus vite à sa faction culinaire (3). On ne nous dit pas si le rôti fut brûlé et si Anet s'aperçut de la supercherie.

Nous n'aurions pas, du reste, besoin de ce trait pour nous convaincre qu'il était d'humeur joviale et bon vivant. A l'encontre de son aîné, qui se montra fanatique du mariage, Jean-Baptiste II demeura célibataire (4), ce qui ne l'empêcha pas d'atteindre à une extraordinaire longévité. Il avait de l'enjouement et même de l'esprit, et la dédicace de son œuvre de *Musette* qu'il adressa à son ami Colin Charpentier, nous est une preuve de ses dispositions malicieuses (5).

(1) Lettre dédicatoire de l'œuvre I^{er}, 1724.

(2) *Mercur*, avril 1725, p. 836. Le journal ajoute que les 2 musiciens jouèrent tour à tour des pièces de symphonies seulement accompagnées d'un basson et d'une basse de viole et qu'ils furent tous deux extraordinairement applaudis.

(3) Marpurg, *Beitrag Nachricht von französischen Violinisten*, p. 467-468.

(4) Son acte de décès porte en effet la mention : *garçon majeur*.

(5) « Ne viens pas me dire, avec ta modestie ordinaire, que je ferais beaucoup mieux d'imiter ceux de mes confrères qui mettent de grands noms à la tête de leurs ouvrages pour servir de parapets (*sic*) contre la critique : car je te répondrai là-dessus que ton nom fera plus d'honneur à mes pièces que ne luy en pourroit faire celui du Grand Mogol même... Veut-on des qualités personnelles ? N'es-tu pas ce qu'on appelle un joli garçon ?... » etc. (Lettre dédicatoire de l'œuvre II, 1726.)

En 1729, la présence d'Anet à Paris nous est certifiée par les Comptes des Menus sur lesquels il touche 42 livres pour 7 concerts donnés à Marly en février (1). A cette époque, Baptiste avait trouvé un autre protecteur en la personne du fameux comte de Clermont, dont les tendances littéraires et artistiques s'étaient déjà manifestées par la fondation, dans son hôtel, d'une sorte d'académie ; ce prince « aimait en enragé la musique et les ballets » ; il était lui-même, rapporte M. Cousin, un « musicien agréable dans les salons » (2). Baptiste lui dédiait en termes fort courtoisanesques, en dépit de la belle profession de foi adressée à Charpentier, son œuvre III (1729). Nous revoyons notre violoniste au Concert spirituel en 1732 : « Le Sieur Batiste, dit le *Mercur*, excellent symphoniste, s'y est distingué (le 30 mars) et a joué sur le violon différentes pièces de sa composition avec beaucoup d'applaudissements (3). » Il avait habité successivement, place du Manège, vis-à-vis l'hôtel d'Armagnac (1724), et rue d'Argenteuil, vis-à-vis la fausse porte Saint-Roch (de 1726 à 1729) (4). Sur son œuvre V, publiée à Paris en 1734, il s'intitule toujours : « Ordinaire de la Musique du Roi », ce qui laisse supposer qu'il n'avait point encore quitté la capitale ; mais *l'Etat de la France* de 1736 ne porte plus son nom. et il est probable que Baptiste se rendit à cette époque auprès de la cour de Lorraine. On voit par là ce qu'il faut penser des assertions de Wasielewski, aux termes desquelles Anet, découragé de se sentir méconnu à Paris, se serait enfui vers une Pologne aussi chimérique qu'hospitalière aux artistes (5). En 1736, Baptiste supportait le poids de 75 printemps, c'est-à-dire l'âge bien sonné de la retraite, et, si nous entrons dans les vues plus que tendancieuses de l'historien allemand, force nous est de reconnaître que le musicien aurait eu vraiment le découragement bien tardif. Nous ne serions pas éloigné d'admettre que l'insinuation de Wasielewski provient d'une confusion établie entre Jean-Baptiste II et un artiste allemand signalé par Choron et Fayolle sous le nom de Louis-Albert-Frédéric-Baptiste et qui, ne trouvant pas la musique de Paris à son goût, se serait dirigé en 1721 vers l'Italie (6).

(A suivre.)

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Arch. nat., O¹ 2858, f^o 305.

(2) J. Cousin, *Le Comte de Clermont*, t. I, p. 108, p. 15. Il ne paraît pas que Baptiste se soit jamais rendu à l'Abbaye et à Berny.

(3) *Mercur*, avril 1732, p. 798.

(4) Indications portées sur les œuvres I, II et III.

(5) Wasielewski, *Die Violine und seine Meister* (1893), p. 303. Signalons, cependant, un entre-filet du *Mercur* de juin 1738 qui semble indiquer que Baptiste habitait encore Paris cette année-là (p. 1116).

(6) Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, t. I, p. 49-50.



Publications nouvelles.



CONSTANT PIERRE : *Les Hymnes et Chansons de la Révolution, aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, par Constant Pierre (Publications de la Ville de Paris relatives à la Révolution française, Imprimerie Nationale, un vol. in-f° de 1036 p.). — Cet ouvrage fait suite aux 2 volumes que l'auteur a publiés dans les mêmes conditions, en 1899 : *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*.

M. Constant Pierre, qui est un de nos collaborateurs et qui a publié ici même les bonnes pages de ce livre, a mis sa conscience et sa science habituelles dans cet énorme travail, d'un caractère vraiment national, où il a donné le résultat de très longues recherches, faites avec le soin le plus minutieux. La période de la Révolution française (comme, d'ailleurs, toutes les grandes périodes de l'histoire humaine) a été extraordinairement féconde en musique. M. Constant Pierre a réuni et classé tous les documents qui ont survécu, non en simple érudit, mais avec un esprit critique. On trouvera dans son livre une excellente étude sur la *Marseillaise*, tour à tour attribuée à Navoigille et à Grison. Quelle grande époque d'enthousiasme et de poussée artistique que celle où Robespierre, pour fêter l'Être suprême, faisait appel aux musiciens du pays, et où 120 œuvres, comme suite à cet appel, étaient adressées au Comité du Salut public ! — S.

Les théâtres.

LA MISE EN SCÈNE DU FREISCHUTZ A L'OPÉRA ; — MIARKA, DE M. ALEXANDRE GEORGES, A L'OPÉRA-COMIQUE. — Au sujet du *Freischütz*, qu'il faut féliciter M. Gailhard de nous avoir rendu, j'ai déjà fait une réserve concernant la mise en scène. Au 2^e acte, une chasse sauvage et fantastique doit traverser le théâtre. Dans une œuvre romantique, ce n'est pas un détail négligeable. Or, à l'Opéra, cette chasse sauvage est représentée par des figurants qui s'avancent sur le pont traversant la « Gorge du Loup », et qui sont à peu près immobiles. Ce qu'il faudrait (et plusieurs anciens abonnés ont été de mon avis, en invoquant la tradition), c'est une lanterne qui, sur la toile de fond, projetterait des images à succession très rapide. J'insiste sur cette remarque ; il serait très facile à MM. Gailhard et Capoul d'en tenir compte, si, après réflexion, elle leur paraissait juste. Il me semble aussi qu'ils ne tirent pas suffisamment parti des effets qu'on peut produire en variant l'éclairage du décor. Il me semble enfin que dans la mise en scène générale de l'œuvre, ils auraient pu mettre plus d'éclat et de richesse... M^{lles} Grandjean et Hatto, MM. Delmas et Rousselière obtiennent, avec des qualités différentes, un succès mérité. — J'ai à faire une

autre réserve, que l'on devine : l'addition, à un opéra de Weber, de l'*Invitation à la Valse*, n'est pas justifiée, artistiquement. La *Revue musicale* a trop insisté sur le respect dû aux chefs-d'œuvre, pour que je ne signale pas cette excessive liberté, qu'on voudrait, au moins, entourée de certaines garanties. L'*Invitation à la valse* est une œuvre de salon et non de plein air ; elle débute et se termine par un cérémonial qui est en contradiction évidente avec le caractère peuple du *Freischütz*, et constitue ici un véritable contresens.

A l'Opéra-Comique, *Miarka* était attendue avec grande curiosité. M. Alexandre Georges, par la publication d'un recueil de mélodies déjà célèbre, avait la réputation d'un talent personnel et *fort*, éloigné des formules banales. Est-il capable de construire un drame lyrique ? La question peut être encore posée, car *Miarka* n'est pas autre chose qu'une adaptation à la scène, quelquefois une sorte de « tiré à part », des *Chansons de Miarka*, reliées par des transitions. On tire parfois un drame d'un roman ; M. Georges a fait moins que cela : il a mis sur pied un semblant d'opéra, avec un recueil de mélodies, d'ailleurs très belles. Entre ces mélodies très connues, très justement appréciées, et les épisodes copieusement instrumentés qui s'y trouvent joints, il y a une disparate visible. L'opéra comique était autrefois une suite de chansons ; l'œuvre de M. Alexandre Georges est bien cela, — mais avec un certain nombre de pages très colorées, très libres, pleines de dissonances, dans le goût « avancé » du jour. L'auteur n'en reste pas moins un musicien de premier ordre. C'est surtout — et jusqu'à nouvelle expérience — un imaginaire et un descriptif, plus qu'un psychologue. Son œuvre a un caractère kaléidoscopique. Il excelle à *faire de la couleur*, à trouver des rythmes originaux. C'est un élève de Bizet, présentement à l'école de M. Richepin, qui a trouvé un excellent interprète de sa pensée personnelle et de son art original. M^{me} Héglon, dont la voix exceptionnellement étendue a été empruntée pour la circonstance, tient son rôle, qu'elle dessine à merveille, avec beaucoup d'éclat, et M^{me} Carré a son charme habituel. La mise en scène (en particulier celle du rêve de *Miarka*) est très brillante, et le succès paraît assuré. — C.

Les Concerts

CONCERTS LAMOUREUX. — 29 octobre. — Nous avons entendu une suite pour orchestre, *l'Été pastoral*, composée de 2 numéros, de M. Pierre Kunc (1^{re} audition). « Impressions du pays de Languedoc », dit le programme : je n'ai eu pour ma part que des impressions du Midi, et le rythme persistant de la farandole a plutôt éveillé en moi des images de Provence. Tout cela n'est pas assez caractérisé.

Le premier morceau, *Au matin*, rappelle les *Maîtres Chanteurs* et *Lakmé* ; le second est une danse aux lanternes, très animée, coupée par une sorte de rêverie douce où sonne tendrement le cor. Musique bien faite, agréable à entendre, vive et légère, mais trop dénuée d'originalité. — M. Chevillard a dirigé par cœur, avec une souveraine maîtrise, la 4^e Symphonie de Schumann : belle œuvre sans doute, mais d'une instrumentation lourde et maladroite qui étouffe des dessins charmants, si bien que cette œuvre, relativement courte et jouée sans interruption, m'a paru longue. L'ouverture de *Phèdre*, si souvent exécutée, m'a plu moins que jamais ; l'adagio du début est d'une passion poignante, mais

comme l'allegro est vulgaire, emphatique et superficiel ! Le *Tasso*, de Liszt, décousu, incohérent, tantôt grandiose, tantôt forain, est une brillante et bruyante musique d'hippodrome. Avec le Concerto pour violon de Brahms, nous sommes dans la musique dite « grave ». M. Lucien Capet a mérité son grand succès par une étonnante virtuosité ; mais s'il a vaincu les énormes difficultés de cet interminable concerto, il n'a pu vaincre l'ennui qui envahissait nombre d'auditeurs : trilles à satiété, accords, arpèges, gammes vertigineuses, tout cela à l'aigu, et presque jamais de chant ! — Heureusement les *Maîtres Chanteurs* nous ont ramenés à la lumière, à la vie, à la musique enfin ! — AMÉDÉE LEMOINE.

5 novembre. — Programme supérieurement composé de chefs-d'œuvre appartenant aux écoles les plus diverses ! Un Concerto de Hændel pour deux violons, violoncelles et instruments à cordes, qui est une pure merveille de grâce rythmée, de simplicité dans la grandeur et de belle construction ; de Rimsky-Korsakow, un « Caprice espagnol » étourdissant de verve, de couleur, de fantaisie, de richesse dans l'invention des idées mélodiques, extraordinairement amusant par les rythmes, les combinaisons de timbres et les contrastes, — rhapsodie pleine de soleil, de vie, de mouvement ; de Sibelius, une élégie finnoise, d'une beauté mélancolique et un peu froide, mais de grande distinction ; d'Emmanuel Chabrier, la *Bourrée auvergnate*, orchestrée par Mottl ! Au milieu de ces pièces de haut goût, une nouveauté : *La Chevauchée de la Chimère*, par M. Carraud. C'est une œuvre de valeur, mais qui a semblé un peu pâle, et lente, à côté du reste. Pour peindre « un cheval de gloire qui se lève dans l'aube, avec la griffe d'une Chimère dans ses flancs », il faudrait plus d'élan et de flamme. La symphonie de M. Carraud m'a paru dépourvue d'enthousiasme, et surtout trop incohérente, à la fois pour le développement et pour l'orchestration. Le concert débutait par l'ouverture de *Tannhäuser*, que M. Chevillard dirige avec grande autorité, mais en exagérant un peu la lenteur ou la rapidité dans certains mouvements. Dans ce dernier cas (2^e partie de l'ouverture), il y a eu des dessins de violons qu'on saisissait à peine... En somme, admirable concert ! — L.

CONCERTS COLONNE. — 29 octobre. — On serait parfois tenté de demander grâce à M. Colonne : la quantité et la beauté de ce qu'il nous donne a quelque chose d'accablant. Après l'ouverture du *Roi d'Ys* (redemandée), les *Troyens à Carthage* de Berlioz (dont le *septuor*, chanté au bord de la mer, par une nuit étoilée, n'a pas été assez doux et assez fondu. Certaines entrées avaient trop de relief. Tout cela doit être en demi-teinte !). Et après les *Troyens*, tout le 3^e acte de *Siegfried*, d'une richesse, d'une puissance, d'une grandeur toujours étonnantes ! M. Burgstaller, qui remplaçait M. Van Rooy, est un beau spécimen du chanteur allemand. Il possède Wagner ; il le chante non seulement avec une grande autorité, mais avec une aisance parfaite. Avant *Siegfried*, il a obtenu un énorme succès dans le chant d'amour de la *Walkyrie*. Il a dit ce chant délicieux comme en se jouant, sans le moindre effort visible, avec une grâce simple et une absence d'affectation qui est rarissime. La voix n'a pas un aussi grand volume que celle de M. Saléza (qu'on a fort applaudi dans les *Troyens*), mais elle est homogène, non gutturale, et conduite avec un goût très sûr. M. Plamondon, avec des qualités bien différentes, est un ténorino plein de charme. Quant à M^{me} Litvinne, elle est parfaite. Que n'est-elle engagée par M. Gailhard, à

l'Opéra ? Elle aussi, elle soutient les rôles les plus lourds avec une aisance singulière. La voix a une pureté admirable.

5 novembre 1905. — M. Colonne semble vouloir nous faire entendre une série d'ouvertures dramatiques de maîtres français : c'était aujourd'hui celle de *Sigurd* de M. Reyer, et le Prélude de l'*Enfant-Roi*, de M. Bruneau. Ce beau prélude, bâti sur des thèmes qui s'opposent, l'un évoquant la vie fiévreuse de Paris, l'autre peignant la tendresse conjugale, un troisième, celui de l'enfant, doux et calme, avait été enrichi, pour le concert, d'un développement qui est comme la glorification du motif de l'Enfant. On l'a chaleureusement applaudi ; il est animé tout entier d'un souffle large et puissant. La *Revue musicale* l'a publié intégralement dans un de ses derniers numéros, et nous avons été heureux de le voir si vivement apprécié. L'intermède symphonique de *Rédemption* terminait la 1^{re} partie. La 2^e était consacrée à Beethoven, dont nous avons entendu les deux premières symphonies avec des fragments d'*Egmont*. M^{lle} Kutscherra a dû recommencer son lied du 3^e acte, qu'elle a dit avec beaucoup d'art, mettant un sentiment profond dans la plainte, une vive gaieté dans les phrases où s'exprime la joie. Elle avait déjà chanté avec un grand succès le *Roi des Aulnes* de Schubert. L'orchestre s'est montré supérieur dans l'exécution des symphonies ; j'ai admiré particulièrement sa finesse et sa légèreté dans le finale de chacune d'elles. Une voix d'en haut ayant réclamé plus d'ensemble et de mesure, l'écho répondit « bravo », et ce fut un triomphe pour M. Colonne. — M.

— Nous avons annoncé dans notre dernier numéro les beaux concerts donnés à la salle Pleyel par M. Edouard Risler et consacrés aux 32 sonates de Beethoven. Le grand pianiste se fera entendre les 18, 25 novembre et 2, 9, 23 décembre. Billets chez Durand. — Le 22 novembre (salle Pleyel), concert donné par Léon Moreau, avec le concours de Cossica et Charlotte Lormont.

— M^{lle} Elisabeth Dalthez, qui a donné son premier concert le 13 novembre, donnera le second (salle Pleyel) le 22 novembre avec le concours de M. Jean Ten-Have. Au programme, Bach, Wagner, Fauré, Liszt, R. Strauss, Saint-Saëns, Popper, A. Coquard, Duparc, Borodine, E. Chabrier.

Londres. — La saison d'automne a été ouverte le 5 octobre au Covent Garden Royal Opera par une représentation de *la Bohême*, avec M^{me} Melba, M^{lle} Trentini, MM. Gorgini, Didur et Sammarco. *Un Ballo in Maschera* et *Rigoletto* ont été ensuite inclus dans le programme, qui s'annonce comme des plus intéressants, grâce à une direction aussi habile qu'artistique. Nous devons à M. Neil Forsyth les représentations de la compagnie « San Carlo » de Naples, qui jouit auprès du grand public londonien d'une faveur très légitime. — M. Fritz Kreisler a été applaudi dans le 1^{er} concert du Queen's Hall. Le grand violoniste doit paraître avec M^{me} Adelina Patti le 10 novembre prochain au Royal Albert Hall. A l'Æolian Hall, les Broadwood concerts comporteront douze séances au cours desquelles seront interprétés des quatuors de Sir Charles Stanford et de M. Cyrill Scott. Au Croydon Grand Theatre, la Royal Carl Rosa Opera, compagnie à sa 35^e année de fondation, vient de terminer une longue suite de succès. Parmi les interprètes de *Faust*, *Tannhäuser*, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Lohen-*

grin, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, nous avons remarqué : Miss Hanna Mara (du Royal Opera de Breslau), Miss Doris Woodall et MM. Julien Walth, Charles Victor et Arthur Winckworth.

Au Daly's Theatre, l'opérette de M. André Messager : *Les P'tites Michu*, adaptée à la scène anglaise par M. Henry Hamilton, constitue un des gros succès de la saison actuelle, et les qualités scéniques de M^{lle} Adeline Genée ajoutent un intérêt spécial à ces représentations.

Dans un décor somptueux, les directeurs du Coliseum ont présenté la scène du *Miserere* du *Trouvère* avec M^{me} Alice Esty. L'accompagnement des choristes placés sur les estrades monumentales à droite et à gauche de la scène donne à l'ensemble un cachet artistique des plus heureux. — A. R.

Conservatoire. — M. Pierre Lalo, critique musical, a été nommé membre du conseil supérieur des études. MM. Saint-Saëns et Th. Dubois ont donné leur démission.

SOIRÉE SAINT-SAËNS-MARTHE. — Le 10 novembre, très belle soirée donnée par M. Marthe, le professeur de violoncelle si estimé, en l'hôtel de M. Parent, et consacrée tout entière aux œuvres de M. Saint-Saëns, qui occupait lui-même le piano. Au programme : le *Deuxième trio*, les *Cloches de la mer* (dont les paroles sont aussi de Saint-Saëns), le *Concertstück* pour violon, la *Deuxième Sonate* (piano et violoncelle), *Clair de lune*, le *Sommeil des fleurs*, la *Feuille de peuplier* (mélodies) et le *Quintette*. M^{me} Clément-Coulon, de l'Opéra-Comique, MM. Marcel Chailley, Louis Gravrand, Georges Drouet, ont été fort applaudis. M. Marthe, qui a tant d'autorité, s'est surpassé par la netteté, la force expressive et la correction classique de son jeu. Quant au maître, que nous avons la bonne fortune d'entendre exécuter lui-même ses propres œuvres, il nous suffirait de le nommer. Nous avons pris un plaisir extrême, particulièrement au trio et au quintette, compositions singulièrement originales et amusantes, d'une facture toujours grande, où tous les styles — depuis la valse jusqu'à l'adagio beethovenien et à la fugue — sont librement employés, avec une fantaisie intarissable et éblouissante.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les recettes officielles des théâtres lyriques, diverses informations et correspondances.

Le Gérant : A. REBECQ.