

LA

# REVUE MUSICALE

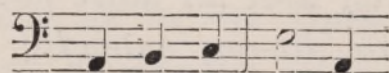
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N<sup>o</sup> 22 (cinquième année)

1<sup>er</sup> Décembre

1905.

SYLVIO LAZZARI. — ANTOINE BANÈS.



(Armor, thème de la mer.)

*M. Sylvio Lazzari est le compositeur du jour. Au sujet d'Armor, que M. le Maire de Lyon nous fit entendre, le 22 novembre, au grand théâtre municipal, toutes*



SYLVIO LAZZARI.

*les gazettes musicales ont parlé de ce compositeur de haut caractère. Ici, nous voudrions essayer de conclure. Sylvio Lazzari, qui a connu, comme tous les grands artistes, de dures épreuves, a une physionomie très originale : né à Bozen (Tyrol)*



en 1860, ancien étudiant à Munich et à Vienne où il conquît — avec la balafre obligatoire — le titre de docteur en droit, ancien élève de Guiraud et de César Franck pour la composition, naturalisé français, c'est un musicien dont les allures très distinguées, un peu hautaines en apparence, cachent une sensibilité profonde, et qui a connu les rudes années d'apprentissage avant l'heure de revanche qui vient enfin de sonner. Il eut le chagrin de voir un de ses opéras (la Lépreuse) annoncé sur l'affiche, au début de l'année, d'un de nos théâtres officiels, d'être même régulièrement convoqué à ce théâtre pour la distribution des rôles, puis de voir son œuvre ajournée, au dernier moment, comme « trop hardie » !.. *Armor* est écrit depuis longtemps. Il fut joué en entier au théâtre de Prague en 1898, et à Hambourg (octobre 1900) ; des fragments importants en furent donnés chez Lamoureux, à Monte-Carlo (concert du 6 avril 1899), aux concerts du Châtelet, à la Société Nationale (26 avril 1900), à Marseille, avec un autre poème très curieux, *Effet de nuit*, que le Conservatoire nous fera, dit-on, entendre cet hiver. Le grand succès qui vient d'être obtenu à Lyon et que soulignent quelques critiques passionnées, est une indication pour les scènes de Paris ; nous espérons qu'il commence, pour Lazzari, une ère nouvelle et décisive.

*Armor*, — légende héroïque et mystique enveloppée par la poésie de la mer bretonne, — est de la même famille que le *Lohengrin* de Wagner, l'*Arthus* du regretté Chausson, le *Ferval* de Vincent d'Indy : héros épris de gloire, ayant fait serment de chasteté, mais éperdûment aimé par une tentatrice royale (un peu comme le *Renaud* de Gluck). — « C'est un wagnérien ! » se sont empressés de dire, en appréciant Lazzari, quelques critiques. Oui, c'est un wagnérien, en ce sens que sa musique est de premier ordre, son orchestre fort et plein, frémissant, très varié, attentif à suivre le poème et à traduire tout l'intérêt dramatique de l'action, sans chercher jamais des effets faciles ; c'est un wagnérien, car il se préoccupe de poser les personnages à l'aide de formules caractéristiques et de construire une œuvre à la fois très riche et très claire ; c'est un wagnérien, car il sait admirablement son métier : la foi, la sincérité, la puissance, le sens de la couleur instrumentale, le dédain naturel de tout ce qui est frivole et à côté, le font ressembler à tous les vrais maîtres. Mais il ne faut pas aller plus loin. La partition d'*Armor* (dont le *Prélude*, en particulier, est un chef-d'œuvre désormais classé) abonde en trouvailles personnelles et hardies. Dans le Duo que reproduit notre supplément, on remarquera la très ingénieuse combinaison de deux chromatismes à directions contraires. Tout le 2<sup>e</sup> acte est hors de pair.

Le seul vœu que j'exprimerais volontiers, c'est que, dans ses compositions ultérieures, au lieu de couper si souvent son style par des changements de direction (comme le veut d'ailleurs la loi du théâtre), M. Sylvio Lazzari prolonge un peu plus — à l'exemple de Wagner — le développement de ses idées mélodiques, et ne dédaigne — toujours à l'exemple de l'auteur de la *Tétralogie* — ni la marche triomphale ou funèbre, ni le quatuor ou le trio vocal complet, en un mot ces épisodes qui, sans arrêter l'action et sans tomber dans la banalité, viennent en aide à l'auditeur et le rafraîchissent. Il y eut un peu d'excès dans sa première manière. Souhaitons que, sans rien perdre de sa personnalité, qui est celle d'un grand et noble artiste, il fasse quelques concessions au public dans le sens de la grâce et du pur agrément.

La Direction du grand théâtre de Lyon a très brillamment monté *Armor*. La scène où la mer brise toutes barrières et fait irruption a même été mieux présentée



qu'une scène analogue, à Paris, dans l'*Etranger* de Vincent d'Indy. Parmi les chanteurs, M<sup>lle</sup> Jansen et M. Verdier, qui avaient des rôles très difficiles à chanter, méritent de chaleureuses félicitations, à partager avec l'orchestre qui fut excellent. — J. C.

\*  
\* \*

La Revue musicale est éclectique, parce qu'elle est étrangère à toute coterie. Avec le fragment d'*Armor*, nous publions quelques extraits du ballet le *Péage*, que M. Banès vient de faire jouer avec succès à Genève. Ceci, ce n'est plus de la musique dramatique : c'est du divertissement. Ce genre veut de l'élégance, du badinage et de l'esprit. M. Antoine Banès, Parisien de Paris, y réussit à souhait ; voici quelques notes sur les œuvres de ce compositeur estimé.

Un petit théâtre, blotti en un sous-sol, presque une cave, de la rue Auber, un théâtre où l'on descend pour trouver sa place au contraire de l'usage journalier, a mérité quelque renom. L'opérette, avec *Fleur de thé* ; la comédie, avec le *Cabinet Piperlin*, successivement ont régné là, non sans quelque faveur. Là débute, comme compositeur, Banès, avec un acte ; la *Nuit de noces*, en 1881.

Toto, 1892, trois actes représentés au théâtre des Menus Plaisirs, obtient un succès de vogue très brillante. Puis viennent sur la scène des Bouffes Parisiens, le *Bonhomme de neige*, *Nuit d'amour* ; au théâtre des Folies dramatiques, le *Roi Frélon*.

L'Opéra-Comique accueille et fait applaudir deux actes : *Madame Rose*, la *Sœur de Jocrisse*. Ces courtes partitions procèdent d'un genre, autrefois dit la comédie à ariettes, où Grisar, Adam, après Nicolo et Dalayrac, ont excellé. La rencontre peut être encore très agréable de ces alertes badinages. Banès a de l'esprit, de l'élégance. Sa musique est bien parisienne, sans tomber jamais à se faire boulevardière. C'est dire qu'elle se gare de la vulgarité.

Banès a écrit et fait représenter des ballets : l'an passé, *Mademoiselle Cyclamen*, à Aix ; hier, le *Péage*, au grand théâtre de Genève.

Enfin, il guette l'occasion de produire quelque œuvre nouvelle : un *Chevalier d'Eon*, une *Léda*, l'un et l'autre avec la complicité de notre ami et collaborateur, Augé de Lassus.

---

### MM. Isola et la Direction de l'Opéra.

Le privilège de M. Gailhard devant expirer prochainement, les frères Isola ont posé leur candidature et fait au Ministre de l'Instruction publique les propositions suivantes :

- 1° Acceptation du cahier des charges ;
- 2° Garantie artistique d'une personnalité musicale ;
- 3° Garantie financière (3 millions 800.000 francs) ;
- 4° Création de quatre concours d'opéra avec 200.000 francs de prix à distribuer ;
- 5° Réfection du matériel du répertoire ;
- 6° Sept opéras nouveaux en plus des ouvrages imposés par le cahier des charges ;



7° Représentation quotidienne à l'Opéra pendant la saison théâtrale ;

8° Création d'un Théâtre populaire contenant 4.000 places à 50 centimes, 1 fr. 50 et 2 francs.

Les frères Isola ont, avec l'esprit de grande entreprise et l'habitude du succès, une grande qualité : ils connaissent et marquent nettement les limites de leur compétence. Leur candidature mérite sérieux examen. Il y a cependant un peu d'excès dans leur programme. Les quatre « concours » sont superflus : d'abord, ce système est condamné ; en second lieu, l'Opéra n'est pas un champ d'expériences. Les représentations « quotidiennes » paraissent difficilement réalisables sans un abaissement du répertoire. Tout le reste est bien séduisant ! L'essentiel est qu'on mette un terme à la misère et à la routine, à la parcimonie étrange (voir la mise en scène du *Freischütz*) ! et surtout à l'habitude de « tripatouiller » les chefs-d'œuvre, qui règnent actuellement dans notre Académie de musique.

---

**Notes sur la musique orientale. — Au Sénégal.  
— Aux Indes néerlandaises.**

*De Bamako (Haut-Sénégal et Niger), 13 octobre 1905.*

*Monsieur le Directeur de la Revue musicale,*

*J'ai l'honneur de vous envoyer aujourd'hui ma très modeste contribution à l'important travail que vous poursuivez. Dès mon retour en France, je vous ferai parvenir les clichés des épreuves au charbon que je vous adresse aujourd'hui ; je n'ai pas cru devoir confier à la poste un colis aussi fragile.*

*Veuillez agréer, etc...*

BELLILE.

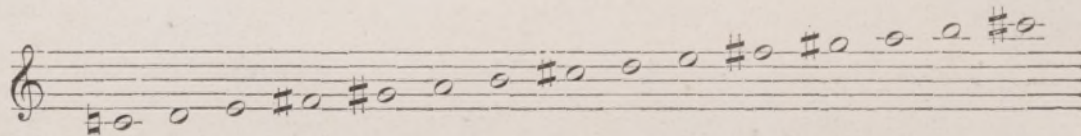
Des photographies envoyées par M. Bellile, nous détachons aujourd'hui la suivante :



MARIMBA, OU PIANO RUDIMENTAIRE, DU SÉNÉGAL.



Cet instrument, dont nous avons déjà reçu plusieurs exemplaires venus de diverses régions de l'Afrique, a une échelle de 15 sons (comme un des systèmes *parfaits* des anciens Grecs !). Aucun d'eux n'établit un rapport exactement analogue à ceux de notre gamme européenne. *Approximativement*, on a la série suivante :



Il ne faut songer ici ni à notre gamme mineure de *la*, ni à notre gamme majeure du même ton. C'est un système *sui generis* dont notre notation ne peut donner qu'une idée grossière. M. l'abbé Trille, missionnaire, l'a parfaitement caractérisé dans la lettre que nous avons déjà publiée.

Batavia, 2 octobre 1905.

Monsieur,

Après avoir vécu 28 mois dans ce pays, je constate qu'il ne s'y trouve aucun photographe amateur capable de procurer les documents qui vous intéressent ! Permettez-moi de vous adresser quelques clichés contenant des renseignements utiles.



BATAVIA : GENDANG (TAMBOUR).

Voici quelques indications bibliographiques :

MM. de Saye et fils (18, rue des Fossés-Saint-Jacques, Paris) ont publié une brochure importante, *l'Art japonais*, écrite en 1895 par M. Jules Lefavre, aujourd'hui consul général de France à Hambourg ; elle contient des données complètes sur la musique japonaise. A signaler aussi le livre de Chailley-Bert, *Java et ses habitants* ; celui de Jules Leclercq, *un Séjour dans l'île de Java*, et la relation de voyage du capitaine Bernard : *A travers Java et Sumatra*.



*Je me tiens à votre entière disposition pour tout service ou renseignement*



BATAVIA : DANSE DES MAINS : XYLOPHONE, JEU DE TIMBRES EN FORME DE CLOCHES, REBAB (VIOLONCELLE), SOULING (FLUTE) ET TAMBOUR.

*complémentaires que vous jugeriez utile de me demander à une date ultérieure. Veuillez agréer, etc...*

PAUL SERRE.

De la Guinée (le nom de l'expéditeur n'est pas sur la lettre d'avis), du Tonkin (id. par les Messageries fluviales et le bateau *Manche*). et de Chine par les soins de M. Lefeuvre, nous avons reçu des caisses d'instruments de musique curieux, dont nous parlerons dans la suite.

### Lettres inédites de musiciens : Un pensionnaire de l'Académie de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle (suite).

Pour varier, nous donnerons aujourd'hui trois documents concernant un chanteur du XVIII<sup>e</sup> siècle (pensionnaire de l'Académie royale de musique), — chanteur bohème, qu'on ne s'étonnerait pas de trouver dans le *Roman comique* de Scarron, ou dans le *Capitaine Fracasse* de Th. Gautier. — Nous extrayons ces documents de la colossale et splendide collection de documents sur l'histoire du théâtre (autographes et gravures) dont M. Louis Mors est propriétaire et dans laquelle l'obligeant ingénieur veut bien nous autoriser à puiser. Cette collection a été constituée par la grande tragédienne Rachel, et récemment acquise à l'Hôtel des ventes.

A Monsieur le greffier de l'Hôtel de Ville de Paris.

Paris, ce 16 janvier 1751.

*J'ai reçu, Monsieur, ce que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer hier, avec beaucoup de joye, voyant bien qu'on ne m'oubliait point... Je pense, Monsieur, que vous ne regretterez pas la raison que je vais vous dire ici, vous priant instamment de me pardonner toutes les importunités que je vous ai occasionnées, depuis que j'ai l'honneur d'être sous votre direction. Il est vrai, Monsieur, j'avais bien besoin de ce que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer hier ; mais je vous assure que j'ai*



bien plus besoin d'un chapeau, car le mien n'est pas mettable, étant troué de tous les côtés : et surtout dans la saison où nous sommes, l'on est bien aise de se couvrir, principalement, Monsieur, par rapport à la voix qui s'enrhume fort aisément. Je serais fort charmé aussi, Monsieur, d'avoir une bourse, car je n'aime point porter les cheveux en abbé, cela m'est à charge. Si vous pouviez, Monsieur, me faire avoir cela pour demain, vous me feriez beaucoup de joye, et cela m'occasionnerait à m'habiller demain pour aller à la messe. Pour ce qui est du linge, je n'ai ni chemise garnie, ni manche, je n'ai que des chemises de nuit. Si j'avais seulement deux paires de manches, cela me suffirait et je serais fort proprement habillé. Vous pouvez examiner, Monsieur, si dans ce que je demande il y a du superflu. Mais je vous prie en grâce, Monsieur, de ne point oublier le chapeau.

Je suis, Monsieur, de tout mon cœur,

Votre très humble serviteur,

CARDINET,

de l'Académie royale de musique.

Voici deux autres documents qui compléteront le portrait de Cardinet :

A Versailles, ce 13 décembre 1750.

Je joins ici, Monsieur, les ordres du Roy, nécessaires pour faire transférer des prisons de la ville d'Orléans en celles de l'Hôtel de Ville, le s. Cardinet, acteur chantant de l'Académie royale de musique. Vous pourrez charger de leur exécution tel officier des gardes archers de l'Hôtel de Ville que vous jugerez à propos. J'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

D'ARGENSON.

Toute bonne comédie ne doit elle pas se terminer par un acte de clémence ?  
Voici une troisième pièce, qui, comme autographe, est la plus importante :

#### DE PAR LE ROY

IL EST ORDONNÉ au geôlier des prisons de l'Hôtel de Ville, où est actuellement détenu le s. Cardinet, acteur chantant de l'Académie royale de musique, de le mettre en liberté ; quoy faisant il en sera bien et valablement déchargé. Fait à Versailles, le 26 janvier 1751.

LOUIS (contresigné : D'ARGENSON).

Sur le chanteur Cardinet, nous avons recueilli, aux archives de l'Opéra, les renseignements suivants :

Cardinet, que sa vie dissipée contraignit à quitter l'Opéra au bout de quelques mois de service, ne figure sur les livres qu'à partir du mois d'août 1750 (il aurait débuté en juillet) parmi les hautes-contre. Au mois de décembre 1750, le comptable lui retenait le mois précédent, parce qu'il n'avait point rendu une avance faite antérieurement. En novembre et décembre 1750, Cardinet, absent sans congé, se met dans le cas d'être emprisonné (!). C'est ce qui lui arrive en janvier 1751. Ce mois-là, il ne toucha que 11 livres 3 sols 2 deniers, pour les dix derniers jours du mois durant lesquels il avait joué. En mai 1751, il est mis à l'amende de 3 livres « pour avoir manqué à l'Opéra le mardy 11 mars 1751 » ; le vendredi 11 juin, nouvelle amende pour manquement au service (absence). Cardinet touchait 33 livres 6 sols 8 deniers par mois.

Le 4 juin, il est supposable qu'il dépensa en noces et festins les 30 livres qu'il s'était fait avancer quelques jours auparavant par le caissier de l'Opéra.

A partir de cette époque, il ne figure plus sur les listes d'émargement. Comme chanteur, il n'occupa jamais qu'une place très secondaire. — Comme on le voit, les mœurs d'autrefois étaient plus dures qu'aujourd'hui pour les artistes !



## Questions d'harmonie.

Strasbourg, 23 novembre 1905.

Monsieur le Directeur,

Le passage du Freischütz que cite la Revue musicale, et où on trouve un changement enharmonique simultané dans deux voix différentes, n'est pas isolé. Berlioz, dans son Grand Traité d'instrumentation, signale un passage, d'ailleurs célèbre, de l'Orphée de Gluck :

Orphée. Les Furies

Bussler (Partitur-Studien, p. 121) cite cet exemple de Fr. Kiel, op. 80, 2<sup>e</sup> Requiem :

Le même Bussler (ibid.) renvoie à la Lehre vom Orchestersatz, p. 306, où se trouve un exemple analogue de Mozart.

Veuillez agréer, etc.

H. MUMME.

Lille, 19 novembre.

Monsieur,

Le texte de Weber que vous citez (sol  $\flat$  contre fa  $\sharp$ ) donnerait lieu à de longues réflexions concernant la théorie musicale. Un mot seulement !

Entre le sol  $\flat$  et le fa  $\sharp$  il y a (pour me servir d'un langage simplifié) un intervalle qui équivaut à  $\frac{54}{1000}$  d'octave, soit un intervalle équivalent à  $\frac{1}{6}$  de ton. Cette écriture traduit donc une dissonance très sensible, à la condition que les exécutants jouent et chantent exactement ce qui est écrit, et ne confondent pas des notes distinctes !

Votre lecteur bien dévoué,

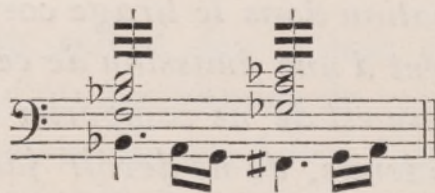
EMILE DUSSELIER.



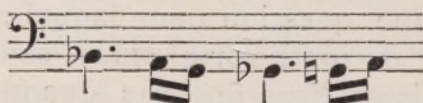
Paris, 19 novembre.

Cher Monsieur,

C'est, je crois, pour une raison d'exécution que, dans le passage suivant :

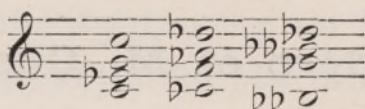


Weber a substitué un fa # au sol b qui serait l'harmonie normale. Il a voulu éviter une gaucherie aux instruments qui auraient malaisément attaqué



Il n'en est pas de même pour Gluck : il a voulu produire un effet de férocité en employant une dissonance qui est très caractéristique, à la condition qu'on l'exécute avec justesse.

Quant à la modulation



elle est toute moderne, et n'existe certainement pas dans les classiques (1).

Votre bien dévoué,

X.

Au sujet de la modulation enharmonique en général, nous reproduirons ici les textes les plus intéressants que les lecteurs de la Revue musicale voudront bien nous signaler.

### Théâtres populaires et théâtre lyrique : M. Henri Turot.

Nous avons sous les yeux le Rapport relatif à la création d'un théâtre populaire, présenté par M. Henri Turot, conseiller municipal de Paris et conseiller général de la Seine. Ce Rapport, qui expose et défend un projet de M. Camille de Sainte Croix, a été lu le 25 de ce mois à la commission consultative des théâtres. Très étudié et très complet, il comprend 23 pages d'impression. M. Turot, qui a évalué dans leurs moindres détails les dépenses et les recettes probables, conclut avec beaucoup d'ampleur : il demande quatre théâtres nouveaux — trois dans les quartiers excentriques, et un théâtre central — pour lesquels il faudrait, d'après lui, 7,228,000 fr. de dépenses (première année), dont 3,928,000 fr. pour la création. La recette prévue pour les douze premiers mois d'essai serait (en tout) de 2,800,000 fr. — Résolument, M. Turot repousse l'intervention d'un Mécène qui doterait généreusement Paris de ces nouveaux organes, et il propose le moyen suivant, fort ingénieux :

« Une émission de bons, une loterie, sont des mouvements d'argent où tout le

(1) Au sujet de cette modulation, une coquille typographique s'est glissée dans notre dernier numéro (sol *♭* majeur, au lieu de mineur) ; nos lecteurs ont certainement rectifié d'eux-mêmes. — Parmi les très nombreuses lettres que nous avons reçues (et qui se répètent souvent), nous reproduisons seulement les plus caractéristiques, avec lesquelles nous sommes d'accord.



*monde participe également avec des avantages distincts de l'œuvre même pour laquelle on les a autorisés. Une loterie surtout produit un capital certain, libre de tous engagements, et quitte de toutes responsabilités, puisque ce capital est issu d'une masse anonyme d'acheteurs de billets bornant leurs droits sur les sommes réalisées à une juste participation dans le tirage correct des lots publiquement offerts. Il n'y a donc que l'argent d'une émission de ce genre qui puisse commanditer une entreprise dont le caractère est de ne comporter aucune restitution de souscription, aucun paiement de dividende, de ne devoir jamais se plier à des exigences de prêteurs intéressés, encore moins à des tyrannies capricieuses de donateurs fantaisistes. »*

Le travail si soigné de l'honorable rapporteur donnerait lieu à beaucoup d'observations. Mais nous ne voulons pas embrouiller une question pour laquelle il y a déjà un nombre exagéré de commissaires, de projets et d'idées de toute sorte. Nous souhaitons vivement qu'on aboutisse, tout en nous montrant peu optimistes. Espérons que quand on aura des théâtres populaires, on se préoccupera de créer un *art populaire*. Nous n'en avons pas ; nous en avons même de moins en moins. Avant de créer à grands frais des théâtres nouveaux, pourquoi ne pas tirer parti de ce qui existe déjà ? M. Turot veut, pour la musique, qu'on fasse revivre « l'ancien répertoire ». Le théâtre de l'Opéra-Comique n'avait-il pas été reconstruit pour cela ?

### Le Trocadéro et M. Gustave Lyon.

M. Gustave Lyon veut bien nous communiquer la note suivante que la *Revue musicale* reproduit avec empressement. Directeur de la grande maison Pleyel, ancien élève de l'Ecole polytechnique et de l'Ecole des mines, et hautement qualifié, par conséquent, pour étudier avec précision un problème de science musicale, M. Gustave Lyon a rendu un réel service public, en éclairant cette question obscure et si importante de l'acoustique des grandes salles. Nous sommes assurés que M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et son administration, toujours préoccupés de réaliser des progrès comme aussi d'appliquer le principe *suum cuique*, tireront parti de travaux où tant d'efforts et de compétence technique ont été dépensés, sans qu'il en coûtât rien à l'Etat.

Il y a plus d'un an, la *Revue musicale* voulait bien porter à la connaissance du public que des essais avaient été entrepris au Trocadéro, à l'effet d'analyser quelles étaient les déféctuosités que présentait, au point de vue acoustique, cette immense salle, d'en rechercher les causes et d'en trouver les remèdes.

La direction des Beaux-Arts, qui s'intéressait d'une façon toute spéciale aux perfectionnements de la salle du Trocadéro pour développer son utilisation artistique, m'avait très libéralement concédé le droit de faire, à mes frais, toutes les expériences qui me sembleraient utiles.

C'est ainsi que le premier obstacle que l'éminent architecte du Trocadéro, M. Bourdais, avait craint de voir s'élever sur la route de l'analyse, c'est-à-dire l'absence de crédits, s'est trouvé écarté de la façon la plus simple, par la suppression même de toute demande de crédit.

Les concours dévoués, et pour un grand nombre gracieux, qui m'ont été prêtés à cette occasion, m'ont permis de réaliser toute la série d'expériences qui dès le début avaient paru nécessaires pour solutionner la question posée.

Tout le personnel du Trocadéro, y compris l'honorable M. Bourdais, un groupe de collaborateurs de la maison Pleyel, des mélomanes, des membres de l'Institut, du bureau des Longitudes, des professeurs et des savants émérites en me prêtant, avec la meilleure bonne grâce, leur concours simultané, m'ont permis de mener rapidement à terme le travail d'analyse.



Des procédés d'observation absolument rigoureux m'ont amené, en définitive, à savoir que de chaque point de l'estrade du Trocadéro, un son de durée aussi courte que possible (en l'espèce celui produit par une claquette de bois) était perçu, accompagné d'un écho, de différents points parfaitement déterminés de la salle.

Une fois en possession du relevé des points correspondants d'émissions et d'échos, une nouvelle série d'études (études de cabinet alors) furent entreprises à l'effet de rechercher les causes de ces échos dûment constatés.

La géométrie dans l'espace et la descriptive avec lesquelles nos jeunes années de l'Ecole polytechnique avaient été bercées nous furent d'un puissant secours pour solutionner le problème qui se posait à nos réflexions.

Les concours les plus remarquables me furent assurés.

Je dois ici, en passant, signaler la collaboration particulièrement précieuse d'un jeune ingénieur de l'Etat, M. René Dubrisay.

A la suite de nombreuses épures, des conclusions précises furent tirées.

J'avais acquis la conviction, sur le papier, que le son émis d'un certain point de l'estrade et qui produisait un écho en un certain point de la salle, ne le pouvait faire qu'à cause d'une région parfaitement définie de la surface intérieure du Trocadéro. Des appareils à l'aspect un peu monumental (mais il faut bien, dans une expérience de mouvements vibratoires dont les longueurs d'onde atteignent jusqu'à 10 mètres, avoir des appareils un peu différents des microscopes connus) furent construits et amenés dans la salle du Trocadéro, afin de vérifier non plus seulement sur le papier, mais *de auditu* et de la façon la plus nette (7 ou 8 cas étant choisis dans les conditions les plus différentes), que c'était bien les régions de la surface intérieure du Trocadéro que l'analyse géométrique nous signalait comme coupables, qui étaient en effet les coupables.

Dès lors, en procédant de proche en proche, il nous a été facile de circonscrire sur lesdites surfaces intérieures du Trocadéro toutes les parties nocives; il nous était même possible de mesurer la nocuité relative de telle ou telle partie, et c'est ainsi que des conclusions d'ordre pratique purent être émises sur l'action néfaste des différentes régions de la surface interne de la salle.

Dans une troisième série d'expériences qui ne dura pas moins de six mois, le problème de la *correction* des surfaces dangereuses fut posé, étudié sous toutes ses faces et finalement résolu.

Aujourd'hui, lors de la construction d'une salle, on pourra, on devra prévoir quel sera le rôle de chacune des portions des surfaces intérieures de la salle, et l'architecte constructeur devra, avant tout, disposer ces surfaces, soit comme orientation, soit comme courbure, de façon que l'écho fatal ne se produise en aucun point voisin d'un auditeur. Mais, lorsqu'on a affaire à une salle déjà construite ou lorsqu'une nécessité esthétique empêchera d'adopter la solution rationnelle indiquée par la géométrie, il sera désormais loisible de rendre à peu près négligeable l'action dommageable de ces surfaces en réduisant à peu près à zéro leur rôle au point de vue *répercussion sonore*.

Pour cette dernière partie des expériences, le regretté M. Marey nous avait accueilli avec son libéralisme bien connu, dans sa magnifique installation du parc des Princes.

Aussitôt que ces travaux furent terminés et que les conclusions absolument précises en furent tirées, nous pensâmes que la correction du Trocadéro, qui



était une chose extrêmement pratique et de dépense très faible, allait être promptement réalisée.

Nous avions compté sans les justes préoccupations de l'éminent M. Bourdais, qui trouva plus sage qu'une Commission de hautes personnalités scientifiques fût appelée à reprendre pour ainsi dire les travaux d'analyse déjà accomplis.

C'est avec une joie non dissimulée que j'acceptai la nomination de cette Commission qui devait certainement, et mieux que moi, résoudre le problème posé à ses réflexions : améliorer les conditions acoustiques du Trocadéro.

Cette Commission s'est réunie plusieurs fois et, contrairement à beaucoup de commissions, elle a abouti en faisant siennes les conclusions de mes travaux et le programme du traitement à appliquer à la salle du Trocadéro.

Cette Commission, instituée à l'effet de rechercher les moyens propres à améliorer l'acoustique de la salle des Fêtes, se composait de :

*Président.* (Le Président était le regretté M. SCHELLIER DE GISORS, Inspecteur général des bâtiments civils, aujourd'hui décédé. M. l'Inspecteur général GUADET assure son service.)

*Membres :* MM. BOURDAIS, architecte du Palais du Trocadéro ; BRUNEL (D<sup>r</sup> Blondel), compositeur de musique ; CHARPENTIER (Jules), membre du bureau des Longitudes ; CHAPUIS, professeur de physique à l'Ecole centrale ; d'ESTOURNELLES, chef du bureau des Théâtres, de la Conservation des palais et du mobilier national ; LANDRIN, administrateur du Palais du Trocadéro ; LYON, ingénieur civil (directeur de la maison Pleyel, Wolff, Lyon et C<sup>ie</sup>) ; MARÉCHAL (Henri), compositeur de musique, prix de Rome ; MERCADIER, directeur des Etudes à l'Ecole polytechnique ; PICOT, chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux ; PIERNÉ, compositeur de musique, prix de Rome ; PILLET, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; PERDREAU, chef du bureau de la liquidation des dépenses et du contentieux ; VIOLLE, membre de l'Institut, maître de conférences à l'Ecole normale supérieure, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; PICOT, sous-chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux (secrétaire) ; DUMONTHIER, sous-chef du bureau des Théâtres, de la Conservation des palais et du mobilier national (secrétaire) ; René DUBRISAY, élève ingénieur des manufactures de l'Etat, et SARRAZ, professeur de géométrie descriptive et de physique, convoqués lors des réunions de cette Commission.

Puisque, sur l'avis de la Commission, la salle du Trocadéro allait devenir décente au point de vue sonore, il fallait la rendre également utilisable au point de vue température en hiver, et un projet de chauffage de la salle, depuis longtemps d'ailleurs à l'étude, devint inséparable de la transformation de ladite salle au point de vue acoustique. Les raisons budgétaires ne permirent pas de faire cette dépense globale de 90.000 francs. Certains membres du Parlement, d'ailleurs, trouvèrent déplorable de faire la moindre dépense pour un monument aussi inesthétique que le Trocadéro. C'est une façon de voir contre laquelle, à mon humble avis, on ne saurait trop s'élever, car, quoi qu'on en puisse penser, le Trocadéro, qui a coûté des millions, est le lieu de réunion annuelle de plusieurs centaines de mille auditeurs qu'on serait bien gêné de recevoir ailleurs.

Dès lors il ne me paraît pas logique que, parce qu'on n'aime pas l'œuvre de MM. Davioux et Bourdais, on condamne les auditeurs d'œuvres musicales ou littéraires, de leaders politiques ou mutualistes, à ne pas entendre un mot de ceux qu'ils viennent écouter ou à percevoir des harmonies qu'aucun auteur n'a voulues.



Il est, en tout cas, regrettable que depuis la réunion de cette Commission dans laquelle des conclusions furent prises, aucun procès-verbal n'ait été remis à l'Administration des Beaux-Arts par la haute personnalité qui, en l'absence de M. Scellier de Gisors, a pris, *proprio motu*, la présidence de la sous-commission technique.

Il me semble qu'il serait désirable que l'Administration des Beaux-Arts fût renseignée officiellement sur le travail accompli par la Commission et sur les conclusions pratiques de la sous-commission nommée par elle pour la vérification technique des expériences faites. Plusieurs d'entre ses membres ont le procès-verbal ou des copies de ce procès-verbal, qu'ils eussent voulu voir transmettre officiellement à M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.

Ils trouvent, en effet, qu'il est inadmissible et choquant qu'on n'ait pas hésité à déranger des savants, des membres de l'Institut, des directeurs de nos Ecoles supérieures, à l'effet d'entreprendre l'étude scientifique d'une question intéressant l'Etat, pour voir, après la solution du problème posé à leurs réflexions gratuites, tous leurs travaux, tout leur temps passé, tout bonnement perdus, sans même qu'il y ait eu prétexte à les remercier de leur dévouement à la chose publique ou simplement à leur donner acte de leurs réunions.

Si je me permets de manifester ce regret, c'est parce qu'il m'est pénible de penser qu'à cause de travaux entrepris sans qu'il en coûtât un sou à l'Etat, sur la demande des Beaux-Arts, dans le double but de résoudre le problème d'acoustique des grandes salles et d'être utile à tous les auditeurs parisiens, des esprits éminents ont été réunis, ont travaillé en commun, ont conclu, sans que ni M. le ministre, ni M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ni peut-être M. le directeur des Théâtres qui avait lui-même provoqué ces travaux, aient été mis au courant de l'exécution de ces travaux et de leur solution.

Je suis bien sûr que, grâce à la *Revue musicale*, M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts pourra amener le président de la Commission à lui faire le rapport que nous attendons et à la suite duquel je suis bien certain que le Gouvernement remerciera, comme ils le méritent, les membres éminents qui ont bien voulu prêter le concours de leurs lumières au simple expérimentateur que je reste.

G. LYON.

---

### Les Souverains à Paris et la musique.

Paris reçoit la visite de beaucoup de rois. Nous avons eu la curiosité de savoir quelles étaient leurs impressions musicales, au cours de ces concerts d'une heure et de ces soirées de gala qu'on organise avec des soins si protocolaires pour les amuser un moment.

La plupart d'entre eux ont, hélas ! peu d'enthousiasme pour la musique. Le roi d'Italie déclare qu'il est « en service » lorsqu'il en entend. Il y a deux exceptions. Le roi de Suède, Oscar, qui a chanté, dans sa jeunesse, connaît toute notre musique : les œuvres de Gounod, d'Auber, de Meyerbeer, lui plaisent spécialement. Il raffole de *Roméo et Juliette*. Le roi de Portugal est un artiste complet ; esprit très cultivé, fin et délicat, il est chanteur, pianiste et peintre. Au cours de son dernier passage, il a beaucoup goûté *l'Eau qui court*,



d'A. Saint-Georges, les *Vieilles Chansons du jeune temps*, de Widor, *Comme la nuit*, de Carl Bohm, et le duo de la *Xavière* de Th. Dubois, chantés au palais de l'Elysée le 22 novembre. Du roi d'Espagne, nous pouvons reproduire ce curieux jugement sur le chef-d'œuvre de Bizet : « *Carmen* est un opéra charmant ; mais ce n'est, à aucun titre, une pièce espagnole. Nulle part on n'entend rien qui ressemble aux airs populaires de mon pays ; un des personnages principaux, Escamillo, porte même un nom qui, chez nous, n'existe pas : c'est le nom de *toréador* ». — Si jamais Guillaume vient, lui aussi nous rendre visite, nous pourrions lui consacrer une petite étude au point de vue musical. N'est-ce pas lui qui envoya à Jules Simon, comme cadeau, les œuvres complètes pour flûte de son aïeul Frédéric II, éditées par Ph. Spitta ? Dans les programmes des soirées de gala données par la République aux souverains, on observe des convenances multiples pour la constitution des programmes ; mais on a beau réunir les pièces les plus belles et les plus variées, l'auditoire reste de glace. On n'applaudit pas. On sourit tout juste. Or la musique vit d'enthousiasme et d'élan. C'est même un spectacle un peu pénible de voir nos meilleurs artistes déployer toutes leurs ressources sans arriver à dérider ceux qui les écoutent. Seul, Coquelin cadet y parvient, quelquefois.

Voici, à titre de document inédit, le programme de la soirée intime dernièrement donnée en l'honneur du roi de Portugal, soirée pour laquelle aucune invitation n'avait été lancée :

#### PRÉSIDENTENCE DE LA RÉPUBLIQUE

##### *Programme du 22 novembre 1905*

1. *a Stances de Sapho.* . . . . . GOUNOD  
*b Comme la nuit.* . . . . . CARL. BOHM  
Mlle J. MARGYL, *de l'Opéra.*
2. *L'Eau qui court (Chanson de Miarka).* . . . . . A. GEORGE  
Mme MARGUERITE CARRÉ, *de l'Opéra Comique.*
3. *Vieilles Chansons du jeune temps.* . . . . . WIDOR  
M. LUCIEN FUGÈRE, *de l'Opéra Comique.*
4. *Duo de Xavière* . . . . . TH. DUBOIS  
Mme CARRÉ ET M. FUGÈRE.
5. *Une bonne Fortune.* . . . . . MUSSET  
Mme BARTET, *Sociétaire de la Comédie-Française.*
6. *Danses Louis-Philippe (Airs du temps).*  
Mlle CHASLES, *de l'Opéra-Comique.*  
Mlle VINCHELIN, *de l'Opéra.*

#### UNE DATE FATALE

Par QUATRELLES

- |  |               |
|--|---------------|
| La Comtesse de Pommerelles . . . . .       | Mlle PIÉRAT   |
| Le Comte de Pommerelles . . . . .          | M. DE FÉRAUDY |
| <i>Sociétaires de la Comédie-Française</i> |               |

Il nous a paru intéressant de reproduire ce programme, comme un document sur le goût officiel en l'an de grâce 1905.

X...



## Galli - Marié

ET L'OPÉRA-COMIQUE DE 1862 A 1877.

Un espace de quinze ans, cela est beaucoup dans une existence humaine. En l'existence artistique, au milieu des développements qui la modifient, des aspirations nouvelles qui la troublent, des floraisons inédites qu'elle enfante, trois lustres apparaissent aussi d'une importance singulière, et surtout dans un temps où les modes se succèdent, les destructions et les reconstructions se révèlent et se précipitent avec une rapidité que des jours plus lointains ont rarement connue.

Galli-Marié, en sa personne, et en quelque mesure inconsciemment, nous mène de la *Servante maîtresse* (jouée pour la première fois en France en 1754) à *Carmen* (3 mars 1875), de Pergolèse à Bizet, de l'opéra comique à peine encore gazouillant, — du reste avec une grâce exquise, — à l'opéra que l'on n'ose plus dire comique, sinon par antiphrase, qui voisine avec le drame, son rire s'étant lassé, son sourire même s'étant attristé et ses larmes ayant commencé de couler. Au poème de fantaisie extravagante et de musique délicieuse que nous chante et égrène le divin Mozart, sur sa *Flûte enchantée*, il est un épisode bouffon qui fait tinter une clochette ; et tous ceux-là qui l'entendent, en dépit qu'ils en puissent avoir, l'écoutent charmés et s'empressent à le suivre. Ainsi longuement de Galli-Marié ! Quinze ans elle a tinté, chanté, devant nous ; et quiconque l'avait une fois entendue ne pouvait se déprendre de sa maîtrise et s'obstinait complaisamment en son cortège. La clochette magique de Mozart laisse toutefois quelques regrets et quelque ridicule à ses suivants ; il ne fut jamais ridicule d'admirer Galli-Marié ; elle fut une conquérante impérieuse, mais charmante, et le regret ne fut jamais que de ne plus l'entendre, il n'est maintenant que de n'avoir plus à évoquer sous ce nom prestigieux qu'une ombre déjà fuyante.

On sait que Galli-Marié devait trouver en son berceau ses premiers enseignements. Son père, Marié, est un éducateur. Longtemps ténor puis baryton, ce qui est descendre, nous ne disons pas déchoir, il consacre tout particulièrement à ses filles son ardeur enfin lassée et sa voix désormais indocile. Il garde encore assez de voix pour conseiller, sinon pour chanter. Cette voix, du reste, semble n'avoir abandonné le vieil artiste que pour émigrer au cœur et sur les lèvres de ses fillettes. Toutefois la capricieuse nature a très inégalement partagé ce trésor et cet héritage entre Irma, Paola et Galli. Les deux premières ne dépassent guère la réputation de petites chanteuses, du reste agréables. L'opérette a sollicité Irma et l'a récompensée de quelques applaudissements ; mais d'elle à sa triomphante sœur il y a la même distance que de *Fleur de thé* (opérette de Lecoq, 1868) à *Carmen*.

Galli-Marié débute en 1861 au théâtre des Arts, à Rouen. Ce théâtre, naguère brûlé et maintenant reconstruit, était encore celui-là même que la ville avait érigé au temps de Louis XVI, donc un des plus anciens de France. C'était la salle où la main terrible de Napoléon avait fait cueillir et rapidement expédier vers les plus prochains régiments les plus tapageurs et sans doute les mieux bâtis entre les spectateurs, un soir que le parterre sifflait et se soulevait comme une mer en délire. Rouen a vu débiter Galli-Marié ; Rouen a révélé à la France



*Samson et Dalila* et *Lohengrin* ; c'est dire que son théâtre se doit, même en négligeant ce souvenir d'une conscription inattendue et un peu brutale, enorgueillir d'annales glorieuses.

A Paris, à l'Opéra-Comique, Galli-Marié apparaît dès l'année suivante (1862), et bien vite elle s'affirme et s'impose. Une personnalité très spéciale en elle s'est révélée. Ce talent a brûlé les étapes ; et de l'essai premier à la victoire désormais certaine, c'est à peine si l'espace mesure quelques jours. A vingt-deux ans Galli-Marié commence sa célébrité ; et voilà ce joli front touché des premiers rayons de la gloire.

Aux environs de 1860, l'opéra comique se résume encore dans un homme, Auber. Il semble inépuisable. Après les triomphes promis à de nombreux et fidèles lendemains, de *Fra Diavolo* (1830), du *Domino noir* (1837) dans un genre secondaire un véritable chef-d'œuvre, ainsi le proclame Saint-Saëns, des *Diamants de la Couronne* (1841), d'*Haydée* (1847), le succès n'est plus d'un retentissement aussi facile avec la *Circassienne* (1861), la *Fiancée du roi de Garbe* (1864) ; cependant la mode ne déserte pas encore cet art aimable, léger, ingénieux, nous pourrions dire reposant, et qui volontiers agréé à une société un peu bourgeoise, honnête, sans idéal vertigineux ; société où le *juste milieu*, cher à la politique du très avisé roi Louis-Philippe, semble le dernier mot de la sagesse et du goût. Dès lors on cherche, on demande à l'opéra comique des émotions discrètes, tout au plus quelques larmes traversées de sourires, comme celles des enfants, et vite essuyées.

Auber n'est pas là qu'en sa personne et dans ses œuvres ; il a, en quelque sorte, essaimé. Ce prélat, souverain d'un diocèse qui lui semble privilégié, a ses coadjuteurs : Grisar, Massé, Clapisson, Maillart, Adam, celui-ci glissant parfois aux vulgarités de l'opérette, même Ambroise Thomas que sollicitera plus tard une plus haute ambition, ne sont guère que les suivants d'Auber. On peut dire que ce petit maître — l'appellation lui convient à tous égards — se continue, se multiplie, se glorifie en cette descendance. Ces disciples n'accusent qu'en des nuances assez légères et fugitives leur personnalité particulière. Quelle lumineuse destinée que celle de ce Normand, né, assure une historiette qui peut être une légende, non pas dans un berceau, mais dans une diligence ! Il travaille beaucoup, mais en toute aisance ; il est immédiatement, étroitement de son temps, ce qui lui épargne des rébellions ou les doutes d'un auditoire toujours un peu routinier et facilement inquiet. Le succès lui est obstinément fidèle, effaçant bien vite ses caprices d'un instant pour revenir à ce maître jamais tourmenté, toujours souriant. Les mots eux-mêmes, alentour d'Auber, sont de prédestination charmante, de consécration joyeuse. Esprit est l'un de ses prénoms. *Le Premier Jour de bonheur* (1868) est son avant-dernier opéra ; enfin, près d'accomplir le siècle de son existence, il se tait, il s'endort sur un *Rêve d'amour* (1869).

Cependant Galli-Marié, qui va conquérir une place considérable sur cette scène de l'Opéra-Comique, ne crée aucun ouvrage d'Auber, et ne reprend que par exception et sans éclat quelqu'un des rôles recommandés de ce nom fameux. En Galli-Marié s'annonce comme la première mésintelligence qui amènera le divorce, désormais à peu près consommé et à certains égards regrettable, de ces époux si longtemps unis : Auber et l'opéra comique.

Pergolèse est le premier auteur qui accueille la nouvelle venue, et ce maître,



comme par une désignation d'outre-tombe, lui confie sa *Servante maîtresse*. On ne saurait exagérer l'importance de ce petit ouvrage. Cette saynète a conseillé, inspiré, multiplié des œuvres à ne plus les compter. Les archéologues peuvent évoquer un Adam de la Halle et nous montrer la cour de Charles d'Anjou (2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle) s'amusant au premier badinage, au babillage naïf du *Jeu de Robin et de Marion*. Ce fut là sans doute une tentative intéressante, mais l'intérêt en est d'un document historique, rien de plus. De cette même cité de Naples devaient venir, quelques siècles plus tard, avec la *Servante* de Pergolèse, un exemple mieux suivi et un enseignement d'une autre éloquence. Dès lors est créé ce que l'on peut appeler la comédie en musique. Elle trouvera ses maîtres exquis en un Monsigny, un Grétry ; elle fléchira aux badinages gracieux, mais un peu superficiels, d'un Dalayrac dernier et de quelques autres : cependant elle vit, elle a reçu la consécration du génie ; un souffle l'a pénétrée qui tardera près d'un siècle et demi à exhaler son dernier soupir.

Galli-Marié prend aussitôt le rôle de Zerbine avec une telle assurance, une si heureuse effronterie, qu'il semble avoir été conçu pour elle. L'*opera buffa* revit en sa personne. La voilà, cette servante qui vengera les lointaines victimes du vieux célibataire autrefois beau séducteur, hélas ! maintenant disqualifié. Elle est légère, subtile, cynique, caressante, perfide, toujours délicieuse, telle une chatte qui joue avec la souris prise en ses griffes, et qu'elle se plaît à déchiqueter avant de la dévorer. En ce personnage si vivant et qui se hausse à réaliser un type de l'humanité vraie, il faut que l'artiste se révèle tout à la fois comédienne et chanteuse. Galli-Marié est aussitôt l'une et l'autre. Sa personne même ajoute au charme et de l'œuvre et du personnage. Est-elle absolument jolie ? D'aucuns essaieront d'y contredire. Mais elle pourrait répondre comme Dorval : « *Je ne suis point belle, je suis pire !* » Plutôt assez petite, menue, volontiers perverse jusqu'au bout des ongles, rayonnante de joie, vibrante de jeunesse, Galli-Marié ouvre sur le théâtre, sur le monde, de grands yeux qui sont d'impérieuse conquête, de lumière presque gênante, de vertigineuse profondeur. Nulle part elle ne peut être inaperçue ni oubliée.

En ces jours qui la révèlent, un peintre la voit et la saisit. Court, un Rouennais, a composé une *Mort de César* qui, après l'hospitalité capricieuse du Luxembourg, est allée encombrer quelque muraille d'un musée de province. Il peint Galli-Marié, il reflète Zerbine ; et, pour une fois, son talent très sage s'est émancipé comme dans un frémissement de gaieté soudaine et de capiteuse folie. Ce fut toujours le don merveilleux de Galli-Marié d'animer tout ce qu'elle effleurait de son regard, tout ce qu'elle pénétrait de sa pensée. Quel prodige d'avoir enflammé le pinceau de Court !

Dans le rôle de Zerbine, toutefois, Galli-Marié trouvait des devancières, si elle les faisait oublier, de même dans les *Amours du diable* (1863), une des plus agréables partitions de Grisar, dans les *Dragons de Villars* (1856), le seul ouvrage de Maillart qui lui ait survécu.

La direction de l'Opéra-Comique eut un jour la pensée singulière de confier à Galli-Marié le rôle de Marie, dans la *Marie* d'Hérold (œuvre de 1826). Capoul était de la fête et conseillait, dans une romance fameuse, mais un peu défraîchie, à Marie de porter :

Un chapeau de bergère,  
De nos champs une fleur ;



aussi :

Une robe légère  
D'une entière blancheur.

car :

...Toujours la nature  
Embellit la beauté.

Mais cette toilette un peu trop innocente ne convenait guère à la future Carmen. Cette reprise fut malheureuse. Marie doit se trouver mal et s'évanouir au cours de la pièce. Galli-Marié ne pouvait jamais être qu'une femme qui se porte bien, et pour la faire mourir, ou seulement se pâmer à demi expirante, il y fallait un coup de poignard.

Galli-Marié devient, à son caprice, un être multiple, ondoyant, de mystère captivant. Dans les *Amours du diable*, elle est démon, page, odalisque, ange déchu.

Dans les *Dragons de Villars*, un rustre de campagne dit, parlant de l'héroïne : « ce n'est pas une fille, pas une femme. C'est le friquet. » En effet, Galli-Marié est le friquet, et cela, n'en déplaît à son moqueur, est délicieux.

Maillart, dans son nouvel ouvrage de *Lara* (1864), confie à cette interprète géniale le personnage d'un page, car le travesti est, encore cette fois, heureusement imposé à Galli-Marié ; et en vérité la faute en est au seul Maillart, si la réussite ne suit pas docilement les jolies jambes en maillot noir qui traversent la pièce.

Tel est cependant le prestige qui dès lors émane de cette artiste lumineuse, que, dans ces banalités mêmes et les ombres de quelque ouvrage insuffisant, elle brille comme un feu follet. Ainsi, au souvenir lointain et nébuleux de *Lara*, nous la voyons, mandoline sous les doigts, mettre à l'essor une aubade qu'elle faisait ailée et souriante. De même, dans un rôle de quelques lignes à peine, au personnage d'une Bohémienne farouche, nous la voyons surgir dans cet opéra de *Fior d'Aliza* (1866), où Massé, encore maladroitement, préludait à sa dernière manière, celle qu'il devait réaliser dans *Paul et Virginie* ; de même enfin nous pouvons évoquer Galli-Marié sans trop de peine dans le personnage de Vendredi, encore un travesti, lorsque fut représenté un *Robinson Crusoé* où s'égara Offenbach sans espoir de retour. Le *Don César de Bazan*, de Massenet, révélation première (1872) du beau talent qui si bien nous réjouit désormais, la *Surprise de l'Amour* (31 oct. 1877) de Poise devaient être des créations plus heureuses, après le *Capitaine Henriot* (1864) que vainement avaient recommandé les noms déjà fameux de Sardou et de Gevaert. Paladilhe et Guiraud, l'un avec le *Passant* (27 avril 1872), l'autre avec *Piccolino* (11 avril 1876), avaient encore appelé à l'aide cette alliée entre toutes précieuse et qui tant facilitait la victoire, si du moins elle pouvait être obtenue.

Mais voici venir *Mignon* et *Carmen*, deux étapes mémorables, deux événements, et la reine hissée sur le pavois d'une victoire retentissante, à dix ans d'intervalle (du moins il s'en manque de bien peu), est Galli-Marié. *Mignon* est du 17 nov. 1866, *Carmen* du 3 mars 1875.

Ambroise Thomas n'eut jamais en lui les grondements d'un révolutionnaire, ni même les caprices d'un insurgé. Ce fut un talent très sûr de soi, attentif, sans griserie toutefois, aux tentatives nouvelles, capable de réflexion, même de repen-



tir, sans inquiétude, non pas sans aspirations presque téméraires. Thomas rêvera de dépasser *le Caïd*, même *le Songe d'une nuit d'été*. Mais quelque temps le succès semble l'abandonner. Auber poursuit une carrière encore très heureuse, Meyerbeer fait dans l'opéra comique une irruption un peu lourde, que le succès pourtant justifie, car *l'Étoile du Nord* (16 février 1864) et *le Pardon de Ploermel* (4 avril 1859) sont des succès de renommée et d'argent, bien qu'à notre sentiment ces œuvres manquent d'aisance et peinent, étouffent, semble-t-il, dans un cadre trop étroit, Meyerbeer ayant coutume de broser de plus vastes tableaux. Cependant au milieu des victoires que les maîtres du jour ne cessent de remporter, Ambroise Thomas s'efforce en des tentatives presque désastreuses, tel ce *Carnaval de Venise* d'un écho bien vite essoufflé. Dès lors, Ambroise Thomas se tait, il se recueille. *Faust* est apparu (19 mars 1859). Ambroise Thomas a écouté ; et cette leçon n'est pas perdue. Il écrit *Mignon*. Sans doute, ce n'est pas d'un idéal inexploré. *Mignon* demeure assez docilement en la tradition de l'opéra comique coutumier. Cependant quelques accents de mélancolie s'y exhalent que la muse familière de la maison avait encore à peu près ignorés. Il aurait fallu se reporter au *Pré aux Clercs* (1852), ou bien au dernier tableau de la *Manon Lescaut* d'Auber (1856), un ouvrage de destinée malheureuse, où cependant Auber a su verser quelques véritables larmes, pour retrouver ces légers voiles de tristesse, ces menaces d'un drame prochain et qui passagèrement assombrit la scène obstinément joyeuse. Par delà cette *Mignon* qui regrette sa patrie, une poésie inattendue s'est levée à l'horizon ; et là-bas, là-bas, où *Mignon* voudrait vivre et mourir, un monde est pressenti, s'il n'est pas encore largement ouvert, où d'autres plus hardis vont se précipiter.

L'œuvre dramatique vraiment originale et forte trouve presque toujours l'interprète qui lui convient, ou plutôt elle le suscite et l'appelle en une attirance irrésistible. A cette heure bénie et qui ne revient qu'à de longs intervalles, où l'homme se fait créateur, il semble que la force créatrice, dont passagèrement il est tout à coup pénétré, rayonne bien au delà de son humble personne ; et le même éclair qui fait jaillir l'œuvre d'élection, fait naître l'âme qui la doit accueillir et va desceller victorieusement les lèvres qui lui prêteront leur verbe obéissant. Ainsi *Mignon* et Galli-Marié se sont appelées, elles se complètent ; elles ne sont plus qu'une personne où voltige un souvenir de Goethe, où s'incarnent les *Mignons* que la tristesse un peu molle d'Ary Scheffer enveloppe de nonchalance discrète, console d'une espérance un peu timide. Cette *Mignon*, telle certainement l'a conçue son musicien, est un peu bourgeoise. Elle n'est pas pour donner le vertige. Un sourire très doux cependant s'est exhalé d'elle. Elle attendrit, elle se fait aimer, n'est-ce pas la victoire suprême ?

*Mignon* se pare de toutes les vertus ; elle finira riche et tranquille châtelaine. *Carmen* n'est que rouerie, caprice, audace, méchanceté même. Ses yeux brûlent, ses baisers mordent. On en sera grisé, affolé. En toute inconscience, cette fille est une force, et c'est un abîme. Elle va y précipiter quiconque lui agrée, la proie que ses bras se réjouissent d'enlacer ; mais à ce jeu du plaisir et de la mort, elle est belle joueuse, l'indomptable Bohémienne. Elle n'aura pas un regret à l'œuvre féroce qu'elle accomplit ; mais en l'abîme béant elle se précipite elle-même, la flamme au regard, le baiser aux lèvres.

Il faut bien reconnaître que l'émoi du public ordinaire, familier de l'opéra comique, s'explique à l'arrivée d'une personne aussi violemment capiteuse.



L'amour, enfant de Bohème, n'était pas celui que, jusqu'à ce jour, avait connu et recommandé la maison de Boïeldieu. Ces répugnances premières ont leur excuse du moins dans la prudence des mères de famille. A voir mourir Carmen ainsi qu'elle meurt, on peut être tenté de vivre comme elle a vécu. Cette œuvre décidément est de pernicieux conseil. Sans doute, cette pruderie d'antan fut pour quelque chose dans l'incertitude du premier accueil. C'est là toutefois une épreuve qui attend presque tous les ouvrages d'initiative téméraire, de rénovation hardie. En un sentier à peine frayé et brusquement ouvert, le public hésite toujours à s'engager. *Robert le Diable*, avant d'appeler tout Paris à la trompette des *Chevaliers de ma patrie* (21 nov. 1831), redouta d'être condamné et damné comme Bertram lui-même. *Faust* devait surprendre un peu, avant d'enthousiasmer les salles enfin conquises. Ainsi de *Carmen*. Mais les lendemains sont d'une magnifique revanche.

Avec *Carmen* on peut dire que l'opéra comique évolue. Toutefois Bizet est un Français de race, un Parisien. En sa pensée les idées se mirent ainsi que dans le cristal d'une source apaisée et limpide. Jusque dans ses audaces il a du goût, de la mesure. Cette musique est ensoleillée comme un *patio* de Séville. Elle réchauffe et elle éclaire. Combien français est aussi le beau talent de l'interprète aussitôt apparue ! Cette fois encore, l'œuvre et l'artiste semblaient s'attendre ; un même souffle, venu de très haut, semble les avoir pénétrées. Galli-Marié est donc Carmen jusque dans les dernières fibres de sa chair de péché et de damnation. Observons toutefois qu'elle n'abaisse pas le personnage, elle le grandit plutôt. Cette pécheresse bat le pavé de la rue de ses escarpins bien sonnants, elle se gare du ruisseau. Elle décoche des œillades, elle fascine, mais laisse encore quelque espace de sa personne aisément prodiguée, au vainqueur ou mieux au vaincu, qu'elle se promet de dévorer. Ce n'est qu'une nuance, mais d'importance, et qui par malheur est quelquefois oubliée. L'effronterie de la véritable Carmen ne fut jamais du cynisme ; et cette impudeur, par cela même qu'elle doit laisser quelque chose à cueillir, n'en sera que plus séduisante et plus redoutable.

Tel fut cet exquis chef-d'œuvre de Galli-Marié devenue Carmen, que la hantise du souvenir, l'obsession de cette perfection, doivent longtemps encore excuser les réserves, peut-être les injustices, de ceux-là encore survivants qui furent conviés aux belles fêtes de jadis. Longtemps la Carmen qui n'est plus fera tort à toutes celles qui entreprennent de lui succéder. Il faudra donc, pour que toutes choses redeviennent équitables, qu'un léger voile d'oubli enveloppe ce revenant obstiné.

Un soir qu'elle jouait *Carmen*, Galli-Marié en vient à la scène angoissante qui lui met rapidement entre les doigts les cartes, confidentes de ses caprices, oracles de ses amours et de ses haines, et voilà que les cartes ramènent celle où s'annonce la mort. Un instant Galli-Marié en est troublée. Au même jour, Bizet devait mourir. Cette anecdote est trop pittoresque pour être absolument vraie. Mais n'est-il pas équitable qu'un peu de mystère flotte alentour de ce maître si brusquement disparu ? Si les anciens assuraient qu'ils sont aimés des dieux ceux-là qui meurent dans la fleur de la jeunesse, ne laissant que des regrets et comme le deuil des fleurs déjà épanouies en leur chemin, Bizet fut donc, comme pas un autre, un favori de l'Olympe et des Muses. Nous ne saurions dire s'il avait déjà rempli toute sa destinée ; qui donc peut jamais savoir ce que nous garde



le lendemain ? du moins il avait — nous insistons sur cette considération — décidé une évolution irrévocable en la musique et sur la scène française. Si sa tâche n'était pas épuisée, elle était faite ; et Bizet expirant laissait le meilleur de son être à la fille de sa pensée. Cette fille le continue, ainsi qu'en une apothéose promise encore à de nombreux lendemains. C'est le privilège charmant, presque divin, de l'artiste créateur, de survivre aux rêves qu'il a résolument jetés en pleine réalité. Après l'artiste disparu, l'œuvre poursuit son existence aussi indépendante désormais que peut l'être celle de l'enfant échappé au sein de sa mère.

Combien plus triste est la destinée de l'artiste qui est seulement un interprète ! Sa gloire n'est que viagère, et encore ! Elle est étroitement attachée à la personne ; et qu'est-il donc de plus périssable ? Combien cet acteur chéri, cette chanteuse adorée, ont-ils raison de dévorer ces joies éphémères dans une ivresse qui semble ne jamais être satisfaite ! Sans doute, la renommée les caresse, comme jamais elle ne fait d'un poète, si grand qu'il soit. L'encens de l'enthousiasme populaire les enveloppe comme il ferait de l'effigie triomphale d'un dieu. L'applaudissement s'adresse, furieux, à tout ce qui est de leur personne.

Mais le réveil après ce beau songe ! Mais le lendemain ! quel silence ! quel abandon ! quelle ingratitude désormais fatale ! Cette épouvante toute prochaine n'excuse-t-elle pas cet appétit de gloriole, même au zénith de la plus merveilleuse gloire, cette rage presque malade de réclame et de bruit, que si volontiers nous reprochons, non sans raillerie, à ceux-là qui sont l'honneur de la scène et nos plus chers favoris ! « *Carpe diem !* Saisis-toi du jour présent, » conseille la sagesse antique. Ainsi doit-il en être des gloires surgies au plancher mal solide d'un théâtre, entre les menaces des frises béantes et les abîmes où disparaissent, sur un signe du machiniste, les palais de rêve et de féerie, toutes les splendeurs dont tout à l'heure nous étions extasiés.

Acteurs, comédiens, chanteurs, entre tous merveilleux, ne laissent que des échos de jour en jour plus incertains et plus infidèles. Le silence bien vite se fait aux oreilles qui sollicitaient leurs radieuses chansons. Un nom reste, et c'est tout. Une consécration suprême peut cependant élever ce nom. En devenant plus vulgaire, d'une appellation particulière qu'il était, en devenant la désignation d'un emploi et de toute une lignée, il grandit, il entre dans une plus durable existence. On disait naguère encore chanter les *Martin*, les *Trial*, en souvenir d'un ténor qui usurpait sur le registre du baryton, d'une basse comique dont nos grands-pères s'étaient réjouis. On dit jouer les *Déjazet*, chanter les *Falcon*, et *du Gazon* est devenu un nom commun. Peut-être dira-t-on demain, si par hasard se rencontre une femme fine comédienne, chanteuse adroite, habile à conquérir une salle aussitôt docile, qu'elle chante et joue les Galli-Marié. La nôtre a mérité cette survivance. Ceux-là du moins qui l'ont connue, applaudie, trouveront longtemps plaisir à s'entretenir d'elle. L'apparition de Galli-Marié fut un lever de joie ; ceux-là qui l'ont salué n'ont qu'à fermer un instant leurs yeux pour revoir encore ces yeux qui leur furent éblouissants.

L. AUGÉ DE LASSUS.



## Un grand violoniste de l'ancien régime. Les deux Jean-Baptiste Anet.

(fin)

Faut-il croire avec M. Jacquot que Baptiste ait rempli auprès de la Cour de Lorraine les fonctions de « maître de musique » (1) ? Nous ne le pensons pas ; « Anet, écrit M. Jacquot, remplaça Desmarets, surintendant de la musique de Léopold, à sa mort ; il conserva sa place sous Stanislas et jusqu'à son décès, survenu à Lunéville en 1755. » Sans doute, le jeu des dates permet d'admettre que Baptiste ait hérité de la charge de Desmarets, qui mourut à Lunéville le 7 septembre 1741 ; mais l'acte de décès du musicien mentionne seulement sa qualité de « premier violon de la musique du Roi ». Si Baptiste avait occupé à la tête de cette musique la charge de surintendant, son acte mortuaire l'eût certainement rappelé.

### III

Jean-Baptiste II a laissé 2 Livres de Sonates de violon et 3 Livres de pièces pour 2 Musettes. En voici la liste par ordre chronologique :

*Œuv. I.* — Premier Livre | De Sonates | A violon Seul | Et la Basse continue | Dédiez à S. A. S. Monseigneur | Le Comte d'Eu | Composez | Par M. Baptiste Anet | Ordinaire de la Musique du Roy. — Paris, 1724. Gravé par L. Hüe, in-f°. (Bibl. nat. Vm<sup>7</sup> 754.)

*Œuv. II.* — Deuxième œuvre | de | M Baptiste | Contenant | Deux Suites de Pièces | à deux Musettes | Qui conviennent à la Flûte Traversière | Hauboïs, Violons, comme aussi aux Vielles. — Paris, 1726. Gravé par L. Hüe, in-f°. (Bibl. du Conservatoire et Collection de M. Ecorcheville) (2).

*Œuv. III.* — Sonates | à violon Seul | Et Basse continue | Par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy. | Œuvre III | Dédié | à S. A. S. Mgr | Le Comte de Clermont. — Paris, 1729, in f°. (Bibl. nat. Vm<sup>7</sup> 755.)

*Œuv. IV.* — Second Œuvre | de Musettes | par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique | Du Roy. — Paris, 1730, in f°. Gravé par L. Hüe. (Bibl. nat., Vm<sup>7</sup> 6710.)

*Œuv. V.* — III<sup>e</sup> Œuvre | de Musettes | Pour le Violon | Flûtes-traversières et Vielles | Par M. Baptiste | Ordinaire de la Musique du Roy. | Gravé par L. Hüe. — Paris, 1734, in f°. (Bibl. nat., Vm<sup>7</sup> 6711) (3).

Les œuvres II, IV et V sont dédiées à Colin Charpentier, le célèbre joueur de musette. Fétis cite de Baptiste un 3<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul, et la Basse, qui reste introuvable dans nos bibliothèques et qui n'existe vraisemblablement que dans l'imagination de l'historien belge, imagination fort féconde, comme chacun le sait. Le catalogue de Boisselou ne mentionne d'ailleurs que les deux

(1) Jacquot, *loc. cit.*, p. 680.

(2) L'exemplaire appartenant à M. Ecorcheville renferme comme frontispice une fort jolie estampe peu connue gravée par Surugue d'après Coypel, et représentant le berger Daphnis muni de sa musette enrubannée.

(3) Le Privilège royal assuré à l'œuvre de Baptiste est du 4 mai 1724 ; il avait une durée de 10 ans et ne fut pas renouvelé.

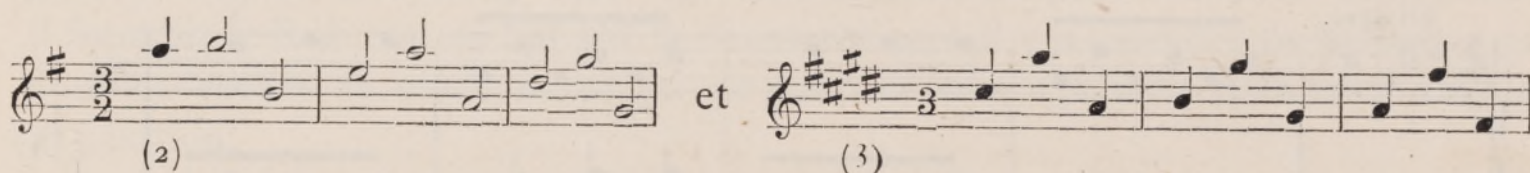


œuvres de violon énumérées ci-dessus. Quant à M. Eitner, il dédouble Baptiste, dans son répertoire bibliographique, et l'article consacré par lui à Anet contient la liste des deux Livres de Sonates de violon qu'il signale de nouveau sous le nom de Baptiste (1).

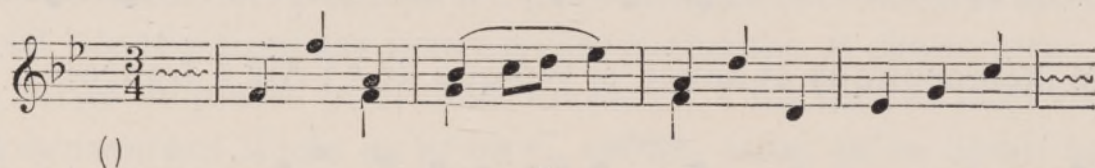
L'œuvre de Baptiste II ne mérite point les critiques que ses contemporains lui prodiguèrent, tout en vantant l'extraordinaire virtuosité du violoniste, virtuosité dont ses compositions ne témoignent pas, à vrai dire, bien éloquemment. Reconnaissons pourtant qu'il démanche au moins jusqu'à la 3<sup>e</sup> position, et qu'il manie fort habilement la double corde ; au surplus, nous y reviendrons ultérieurement.

Le 1<sup>er</sup> livre de Sonates contient 12 pièces, et le 2<sup>e</sup> 10 ; ces pièces présentent le caractère de *Suites* à 4, 5, 6 et généralement 5 parties ; elles sont écrites à la mode italienne en clef de *sol* 2<sup>e</sup> ligne, et ce n'est pas seulement à ce détail qu'on peut y reconnaître l'influence étrangère ; nous y relevons l'usage systématique, au moins dans le 1<sup>er</sup> Livre, des dénominations d'*Allegro*, d'*Adagio*, d'*Andante*, de *Vivace*, etc. Baptiste traduit même en italien les noms des danses, et écrit *Sarabanda*, *Gavotta*, etc. ; lorsqu'il y a lieu de préciser le mode d'exécution, au lieu de dire comme Du Val : « Ces notes piquées », par exemple, il indique : « *Spiccato*. » De même, le contenu des morceaux dénote bien une tendance à l'imitation, que l'élève de Corelli affirme dans quelques dispositifs mélodiques et dans l'emploi des cadences caractéristiques du maître de Fusignano.

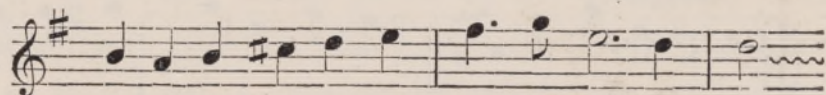
Voici, en particulier, des inflexions mélodiques que l'on rapprochera facilement de leurs analogues dans l'œuvre du violoniste italien :



Corelli emploie le même bond d octave :



Telle cadence comme la suivante :



aurait pu être écrite par Corelli, qui aurait seulement supprimé l'avant-dernier *ré* en prolongeant la sur-tonique (5).

Au point de vue de la répartition des valeurs dans les mouvements vifs, Baptiste se rapproche aussi beaucoup des modèles italiens. C'est ainsi que l'*Allegro* à 4 temps de la 12<sup>e</sup> sonate en *mi*  $\flat$  du 1<sup>er</sup> livre est entièrement, ou peu s'en faut, construit au moyen de doubles croches, dans la manière des *Allegros* en grand détaché de Corelli, et on sait que les maîtres français manifestent en général dans les « Courantes » et dans les « Gays » une souplesse rythmique supérieure à celle de leurs rivaux ultramontains, parce qu'ils utilisent un clavier de valeurs plus étendues.

(1) Rob. Eitner, *Quellen Lexikon*. Voyez t. I, p. 150 et p. 331.

(2) 1<sup>er</sup> livre, Sonate III, *Adagio*.

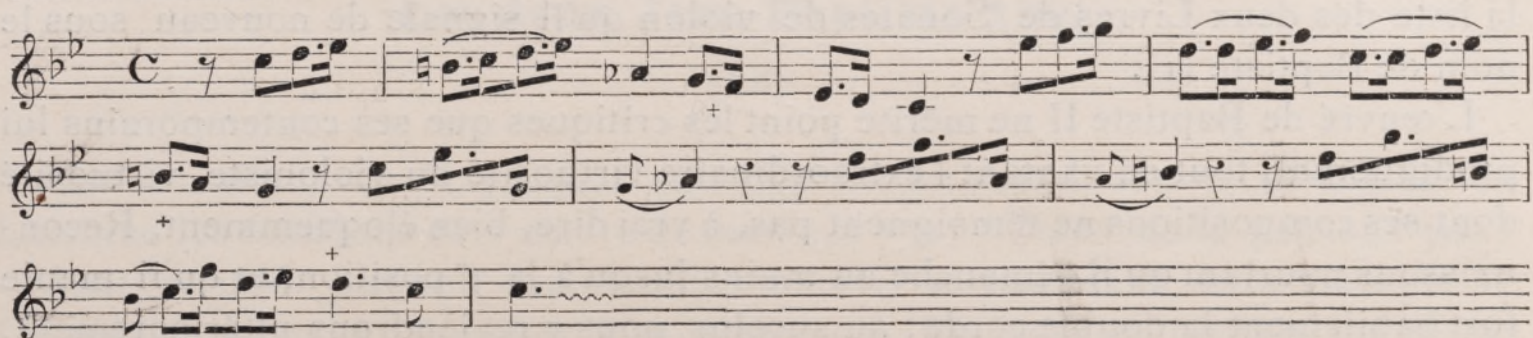
(3) 2<sup>e</sup> livre, Sonate IX, *Ariette*.

(4) Corelli, Sonate II : op 5, *Vivace*.

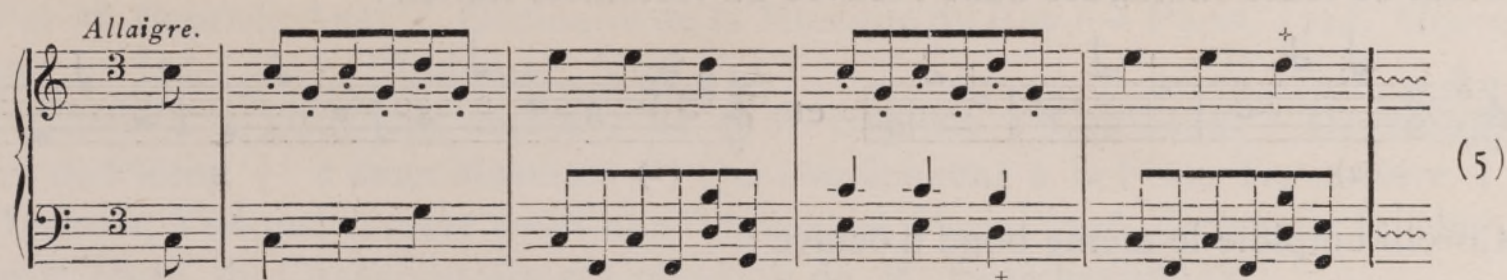
(5) 1<sup>er</sup> livre, Sonate III.



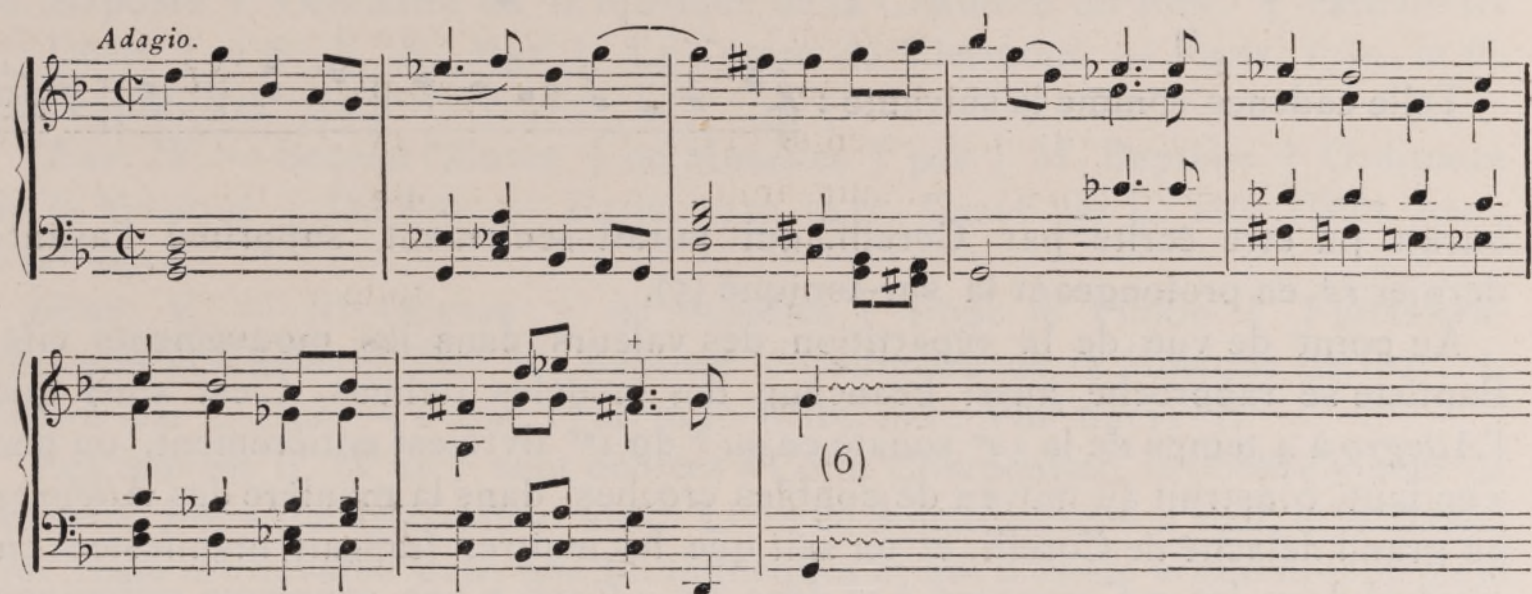
Voici encore un *Largo* de Baptiste (1) qui se présente avec un indiscutable faciès italien :



Mais si l'influence italienne se révèle dans les deux livres de Sonates de violon de Baptiste (2), il importe de remarquer qu'elle s'atténue un peu dans le 2<sup>e</sup> livre, où la terminologie employée est constamment française et où l'auteur revient aux titres pittoresques si chers à notre esthétique : *Gigue en cor de chasse* (3), *Boutade* (4), etc. L'inspiration du musicien conserve du reste le plus souvent un air de franche gaieté, une tenue guillerette qui semble relever de la chanson populaire, ou bien une ampleur grave apparentée avec la majesté des compositions du siècle précédent. Sous ce double aspect, la musique de notre violoniste s'affirme bien française, et nous donnerons les deux exemples suivants, qui nous paraissent caractéristiques à cet égard : d'abord, la note vive, pétulante, alerte, nettement marquée dans l'*Allaigre Détaché* de la *Courante* qui débute ainsi :



puis la note mélancolique et douce si typique de « l'Air » français :



(1) 2<sup>e</sup> livre, Sonate VI, *Largo*.

(2) Marpurg raconte qu'Anet ne jouait presque que des œuvres de Corelli (*Nachricht von französischen Violinisten*, p. 468). Cependant l'abbé Pluche rapporte qu'il manifestait un véritable éclectisme : « Ce fameux artiste n'examine point de quelle nation ni de quelle main vient une pièce ; s'il la trouve noble et gracieuse, il la joue... » (Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, 103.)

(3) 2<sup>e</sup> livre, Sonate X.

(4) 2<sup>e</sup> livre, Sonates III et VII.

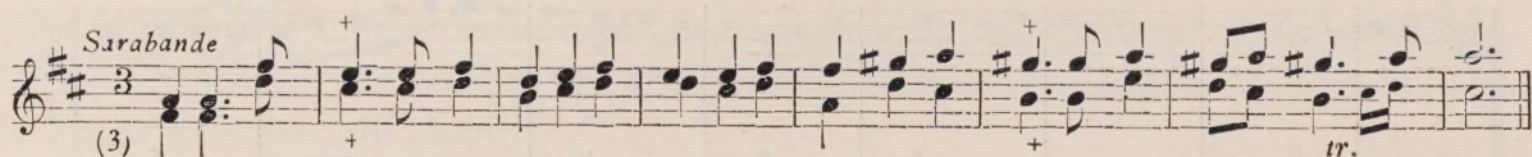
(5) 2<sup>e</sup> livre, Sonate IV, *Courante*.

(6) 1<sup>er</sup> livre, Sonate VI, premier mouvement, *Adagio*.



Ce fragment est d'une belle allure, et permet de juger avec quelle aisance Anet sait faire mouvoir les parties : l'harmonie ferme et pleine, le dessin de la ligne mélodique, tout décèle un musicien particulièrement bien doué, et c'est sans doute à la jalousie qu'il convient d'attribuer le jugement singulier dont Daquin se faisait l'écho, et d'après lequel « les difficultés épouvantaient » Baptiste, qui, du reste, « n'était pas musicien ». « On le comparait, ajoute notre auteur, à ces esprits vifs et brillants dans la conversation, qui s'éclipsent sur le papier (1). » Pareille appréciation nous semble fort exagérée, et s'il ne manque pas dans l'œuvre de violon de Jean-Baptiste II de pages médiocres, dépourvues de toute originalité, on y rencontre aussi de la distinction, de l'élégance et une émotion contenue d'un charme indéniable.

L'exécutant paraît avoir montré un talent supérieur. Nous en avons donné quelques témoignages au début de cette étude. Non content de manier adroitement la double corde, Baptiste emploie le double trille, comme dans l'exemple suivant :



Quelques-uns des mouvements vifs de son œuvre de violon exigent une grande souplesse et une grande légèreté d'archet. De plus, Baptiste démanche : il franchit le Rubicon de l'*ut* sur la chanterelle, et il y a nombre de passages en doubles cordes de ses Sonates qui ne peuvent être exécutés qu'à la 2<sup>e</sup> et à la 3<sup>e</sup> position.

Disons quelques mots de son œuvre de musette. A l'exemple des deux Chédeville et de Boismortier, Baptiste n'a pas craint de sacrifier à la mode qui régnait alors et dont bénéficiaient les instruments pastoraux et champêtres, et il a composé trois séries de pièces pour deux musettes. Chacun des trois recueils d'Anet comprend deux suites, l'une en *ut* ou *C. sol-ut*, ainsi qu'on disait encore à cette époque, l'autre en *sol*, *G ré-sol*, tonalités commandées par le choix de l'instrument qui ne pouvait jouer qu'en *ut* et en *sol*. L'œuvre IV est écrite seulement pour deux musettes, mais l'auteur annonce lui-même que les œuvres II et V conviennent également aux violons, flûtes traversières, vielles et hautbois. C'était l'usage alors de laisser aux exécutants toute latitude dans l'emploi et la répartition des instruments ; on espérait faciliter de la sorte les exécutions de musique de chambre, en permettant d'utiliser les ressources dont on disposait (2).

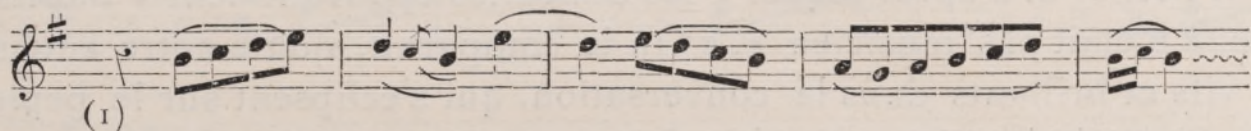
Les Suites de Jean-Baptiste II se composent toutes d'un nombre variable de petits morceaux détachés et de caractère différent ; elles constituent de véritables dépliants musicaux à 10, 12 et jusqu'à 17 panneaux, représentant des tableaux

(1) Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts sous le règne de Louis XV*, 1752, 1<sup>re</sup> partie, pp. 130-31. Ancelet prétend que Baptiste « était médiocre lecteur et nullement compositeur ». Boisgelou reproduit ce jugement dans son catalogue, et l'abbé de Fontenai le fait sien dans l'article de son *Dictionnaire des Artistes* qu'il consacre à *Batiste* (t. I, p. 157).

(2) M. Henri Quittard a bien voulu, sur notre demande, et conformément à l'usage que nous invoquons ci-dessus, instrumenter la 2<sup>e</sup> Suite d'Anet (Œuv. II) pour quatuor, deux flûtes et musette.



de genre, gentilles bergeries où se célèbrent « les loisirs du bercail ». Elles respirent fréquemment une grâce élégante et raffinée, un maniérisme un peu tenu qui n'exclut pas toujours de sérieuses qualités d'expression, ainsi que le prouve la *Chaconne* suivante, dont il se dégage je ne sais quel parfum gluckiste :



Les titres de ces piécettes sont presque toujours pittoresques, et l'auteur n'y emploie que la terminologie française ; il vise souvent au comique, à la caricature, et sa tournure d'esprit joviale et narquoise s'y donne libre carrière. Ça et là, il cherchera à tracer des croquis du « Gros Marquillier de village » ou du « Gros Butor » ; entre temps il soupirera une sarabande, un air tendre. Nul doute que voici Daphnis qui s'essaye à dépeindre sa flamme à quelque pimpante bergère ; cela s'appelle l' « Amour adolescent » :



Que voilà bien là une galante mélodie ! Dans sa trame, les petites notes se coulent, se glissent pour l'alanguir ; elle en prend une attitude câline et timide à la fois. Au surplus, nous donnons ci-après la liste des morceaux dont se compose la suite à laquelle elle appartient ; cette énumération permettra de se faire une idée du genre que cultive Baptiste :

- 1° *Les Contrefeseurs de Musette*, en style fugué ;
- 2° *L'Innocente Bergère*, petit air tendre ;
- 3° *La Sœur cadette*, en sol mineur ; c'est le seul morceau en mineur de la Suite ;
- 4° *L'Amour adolescent*, dont nous donnons le thème plus haut ;
- 5° *Musette, La Colinette*, air gai et pastoral ;
- 6° *Sarabande*, de même caractère que *l'Amour adolescent* ;
- 7° *La Calotine*, pimpante et vive ;
- 8° *La Petite Nanette*, d'une allure naïve, avec d'amusants contre-points ;
- 9° *Menuet en musette*, fort majestueux ;
- 10° *Chaconne*, avec modulation en ut, sous-dominante ;
- 11° *La Bourrée de Jean des Vignes*, très scandée et de type binaire ;

Baptiste a écrit sur ce type les six compositions qu'il a dédiées à son ami Colin Charpentier. Elles sont tout à fait conformes au goût de l'époque et constituent une sorte d'imagerie musicale très caractéristique des tendances esthétiques de l'art français sous Louis XV.

Telle est l'œuvre de Jean-Baptiste II. Il nous a semblé qu'elle méritait d'être tirée de l'oubli et d'être signalée à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de notre musique nationale.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) 2<sup>e</sup> Suite (G, ré-sol), Œuv. II, *Chaconne*.

(2) 2<sup>e</sup> Suite, *l'Amour adolescent*.



## Actes officiels et Informations.

**Conservatoire.** — Les examens d'admission dans les classes de chant du Conservatoire national ayant révélé cette année parmi les concurrents un nombre exceptionnel de voix intéressantes, et afin d'augmenter, de ce fait, le nombre des élèves admis, deux nouvelles classes de chant viennent d'être créées, sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, par décret en date du 3 novembre courant.

Les nouveaux professeurs ne seront pas appointés ; mais ils seront appelés de droit à remplacer les professeurs avec traitement au fur et à mesure des vacances.

Le *Journal officiel* du 11 novembre a publié également une instruction de M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts concernant l'enseignement du chant au Conservatoire national.

Aux termes de cette instruction, l'enseignement doit être donné de façon à cultiver tous les genres de musique vocale, et non pas seulement le genre dramatique.

La première année d'études doit être consacrée entièrement à des exercices d'assouplissement, de pose de la voix, d'articulation et d'émission qui sont la base de l'enseignement du chant.

Les élèves de chant autres que ceux de la première année présenteront aux examens semestriels un choix de 4 morceaux, qu'ils appartiennent au répertoire ancien ou moderne, sous la condition qu'ils soient, autant que possible, de styles différents et qu'ils présentent quelque intérêt au point de vue musical.

Enfin, cette instruction détermine les auteurs qu'il convient de faire entrer dans le programme d'enseignement du chant.

### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra. Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 oct.	<i>Armide.</i>	Gluck.	17.306 91
21 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	12.962 »
23 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.738 41
25 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	18.645 76
27 —	<i>Le Freischütz. — Le Jugement de Pâris.</i>	Weber. E. Malherbe	15.001 91
28 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	12 070 »
30 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	15.217 41
1 <sup>er</sup> nov.	<i>Le Freischütz. — Le Jugement de Pâris.</i>	Weber. E. Malherbe.	16.970 76
3 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.675 91
4 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.698 50
6 —	<i>Le Freischütz.</i>	Weber.	15.840 41
8 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	15.665 76
10 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	16.777 41
11 —	<i>Le Freischütz. Le Jugement de Pâris.</i>	Weber. E. Malherbe	10 778 »
13 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	16.443 41
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.810 76
17 —	<i>Le Freischütz. — Coppelia.</i>	Weber. L. Delibes.	21.021 41
18 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.006 »



## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 oct.	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.665 »
21 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.682 50
22 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — Le Barbier de Séville.</i>	Donizetti. Rossini.	8.000 »
22 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	7.739 50
23 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.585 »
24 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.469 50
25 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	6.934 50
26 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.686 »
27 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.520 50
28 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.</i>	Rossini. Mascagni.	8.523 50
29 — matinée	<i>La Traviata. — La Fille du Régiment.</i>	Verdi. Donizetti.	5.539 50
29 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.158 50
30 oct.	<i>Grisélidis.</i>	Massenet.	4.578 50
31 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.842 »
1 <sup>er</sup> nov. mat.	<i>Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.</i>	Rossini. Donizetti.	7.304 50
1 <sup>er</sup> — soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeanette.</i>	L. Delibes. Massé.	6.584 50
2 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.311 50
3 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	5.395 »
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.690 50
5 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.022 50
5 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.394 50
6 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.587 50
7 —	<i>Miarka (Première).</i>	A. Georges.	1.391 »
8 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	8.429 50
9 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	9.207 84
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.880 50
11 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	9.555 22
12 — matinée	<i>Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.</i>	Rossini. Donizetti.	7.604 50
12 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.374 50
13 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.584 50
14 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	6.078 »
15 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	7.293 50
16 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	9.611 80
17 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.647 50
18 —	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	9.622 38
19 — matinée	<i>Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	A. Thomas. Massenet.	8.600 50
19 — soirée	<i>La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	7.625 50

**Lyon.** — Par arrêté en date du 4 novembre de M. le Préfet du Rhône, M. Odol, trompette et piston solo à l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon, est nommé professeur de trompette à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Gérin, admis à faire valoir ses droits à la retraite et nommé professeur honoraire.

**Nîmes.** — Par arrêté préfectoral du 14 novembre, sont nommés professeurs à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Nîmes, en remplacement de M. Grégoire, démissionnaire : Professeur d'harmonie et de solfège, M. Moulines ; Professeurs de solfège, MM. Breton, Pieyre et Causan.



### Concerts Colonne et Chevillard.

M. Colonne dirige les symphonies de Beethoven, dont il nous régale, sans chercher midi à quatorze heures : il veut, il obtient une correction impeccable, et laisse parler l'œuvre sans s'y mettre lui-même. C'est la manière classique, et la bonne. Les *Ruines d'Athènes* (du 9 février 1892) ne sont pas le meilleur ouvrage de Beethoven. On a cependant bissé le *Chœur des Derviches* (lequel n'est nullement écrit sur un « air arabe », comme l'ont cru Fétis et O. Commettant. Voir la *Revue musicale*, t. II, p. 349). Les *Mélodies à la bien-aimée absente* sont admirables et ont été bien dites par M. Burgstaller, très en faveur (mais un peu plus maniéré qu'aux précédents concerts). M<sup>me</sup> Roger-Miclos, en exécutant l'*Allegro appassionato* (composé pour le concours du Conservatoire en 1884) de Saint-Saëns, a fait applaudir son talent et sa beauté. Le 26, on a diversement goûté : *Dans la Cathédrale*, tiré d'un envoi de Rome de M. Max d'Olonne ; l'enveloppante et voluptueuse introduction du 1<sup>er</sup> acte de *Ferval* de Vincent d'Indy : et les « Divinités du Styx » d'*Alceste*, chantées à miracle par M<sup>me</sup> Litvinne. — S.

*Chez M. Chevillard.* — Je dois avouer que la célèbre symphonie en *mi* bémol de Schumann m'a presque ennuyé : cela est compact, pesant, cela manque d'air et de lumière ; toujours l'éternel quatuor, de temps en temps étouffé par trop de cuivres ; il me paraît à peu près impossible à une personne qui ne le connaît pas déjà très bien de comprendre le scherzo : la maladresse de l'instrumentation fait de ce badinage plein de sentiment une chose lourde, confuse et indigeste. La cantate de Rameau, à une voix avec symphonie, *Diane et Actéon* (1<sup>re</sup> audition), se compose de 3 récitatifs accompagnés au piano, et de 3 airs soutenus par les instruments : j'ai particulièrement goûté le 3<sup>e</sup> récitatif suivi de l'air tendre. Cette musique, dans la déclamation et dans le chant proprement dit, est étonnante de fraîcheur, de naïveté, de souplesse. Vif succès pour M<sup>me</sup> Mellot-Joubert, chanteuse très expérimentée, à la diction impeccable. Une mélodie de Franck, nocturne (orchestrée par M. Guy Ropartz, poésie de L. de Fourcaud), également chantée par M<sup>me</sup> Mellot-Joubert, mélodie large, noble et sereine, mais un peu monotone, et sans grand rapport avec les vers dont elle semble se désintéresser, n'ajoutera rien à la gloire du grand maître. L'*Apprenti sorcier*, scherzo de M. P. Dukas, a été vigoureusement applaudi, et admirablement exécuté : c'est une des œuvres les plus remarquables de la musique contemporaine ; ordonnance générale, développement, timbres, orchestration, imagination, esprit, tout y est exquis ; on ne se lasse pas d'entendre cette merveille. L'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et *Saugefleurie*, légende pour orchestre de M. d'Indy, ont satisfait, par la perfection de l'exécution, les oreilles les plus délicates. La *Kermesse*, de M. Jaques Dalcroze (1<sup>re</sup> audition), venant à la fin d'un long concert, avait aussi contre elle le redoutable voisinage de l'*Apprenti sorcier*. Elle n'est pas médiocrement gaie ; il y a du tintamarre et du brouillamini là dedans, des mesures à 2 temps, des mesures à 3 temps, des réminiscences prolongées des *Maîtres chanteurs* : et voilà, en somme, ce que j'en ai retenu.

Au splendide concert du 26 novembre, M. Colonne nous a fait entendre, avec l'aimable Symphonie en *sol* de Mozart, la *Russia* de Balakiref, l'exquis *Après-midi d'un Faune* de Debussy, trois mélodies avec accompagnement d'orchestre (*Fleurs de saison*, *Jardin* et *Chanson de guerre*) de M. Jean Gay, chef de musique d'un régiment de ligne. Cette nouveauté a été favorablement accueillie.

AMÉDÉE LEMOINE.



LONDRES. — Le programme de la saison d'automne se poursuit avec *la Bohême*, *Aïda*, *le Trouvère*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, et nous souhaitons aux éminents managers : MM. Neil Forsyth et Frank Rendle, l'heureuse continuation d'une série si bien commencée.

Les concerts du samedi ont débuté au « Queen's Hall » le 4 novembre avec l'orchestre, conduit par M. H. J. Wood, dans le « Brandenburg Concerto » n° 6 de Bach, exécuté pour la première fois en Angleterre, des Variations sur un thème d'orchestre d'Elgar et l'adagio du ballet de *Prométhée* de Beethoven, d'une façon tout à fait remarquable. Richard Strauss dirigeait lui-même l'exécution de sa *Symphonia Domestica*, présentée à Londres le 25 février 1905. Dans l'immense salle de l'« Albert Hall », très belle exécution, par l'orchestre du Queen's Hall, de l'Ouverture d'*Obéron* et de la *Marche Hongroise* de Berlioz : ces concerts du dimanche sont très goûtés et attirent de nombreux amateurs de musique. La musique d'opérette est toujours en grande faveur à Londres, où le « Daly's Theatre » continue à faire salle comble avec les *Petites Michus* de M. A. Mes-sager. Il en est de même pour *Lady Madcap* au Prince of Wales et *The White Chrysanthemum* au Criterion. L'habitude anglaise d'occuper les entr'actes, dans la plupart des théâtres, par des intermèdes musicaux, peut être qualifiée des plus heureuses. Parmi les meilleurs orchestres nous citerons ceux du « Saint-James Theatre », du « Majesty's Theatre » du « New Theatre ». du Wyndam's Theatre » et du « Waldorf », qui donna, la saison dernière, une très intéressante série d'opéras alternés avec les représentations de M<sup>me</sup> Eleonora Duse.

A. R.

MARSEILLE. — Aux concerts classiques de Marseille, dirigés par M. Gabriel Marie, M. Guilmant vient d'obtenir un très grand succès comme virtuose et compositeur. Avec l'admirable Passacaille de J.-S. Bach, il a joué le 10<sup>e</sup> Concerto en *ré* de Haendel pour orgue et orchestre. L'*allegro* de cette composition est formé d'une suite de soli que Haendel a simplement esquissés et qui laissent le champ libre à l'improvisation. La *Marche élégiaque*, de Guilmant, a été fort applaudie.

LYON. — M. Witkowski vient de fonder à Lyon des concerts du dimanche analogues à ceux de Paris. On nous affirme qu'il y a 900 abonnés inscrits, et qu'il ne reste plus un sou de recette à faire à la porte. Bonne chance à cette excellente entreprise !

SCHOLA CANTORUM. — La *Schola*, sous la direction de Vincent d'Indy, a récemment exécuté des fragments de l'*Armide*, de Lulli (1686, livret de Quinault). Brillante soirée, mais musique médiocre.

SOCIÉTÉ BACH. — La Société Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévisé) a donné avec un plein succès le premier concert (de la série A) dont nous avons annoncé le programme. Le mercredi 29, très brillante soirée (orgue et musique de chambre) avec M. Henri Dallier, M. Debroux et M<sup>lle</sup> Boutet de Monvel. — Billets chez Durand.

COURS ET CONFÉRENCES. — Au cours Sauvrezis (14, rue de la Pompe), M. Arthur Coquard commencera, le 3 février, ses conférences sur l'histoire et l'esthétique musicales. M<sup>lle</sup> Perez de Brambilla (6, rue de Saint-Pétersbourg) a repris son cours si apprécié de piano, harmonie et accompagnement. — L'école des *Hautes Etudes sociales* annonce pour cet hiver une série de conférences musicales par MM. Aubry, Quittard, Calvocoressi, Gastoué, Laloy, etc... — Le cours de M. Combarieu sur la *Grammaire musicale et ses éléments* commencera au Collège de France le lundi 4 décembre, à 4 heures et demie (salle VIII).



# COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

---

## LES ORIGINES DU RYTHME ET LE TRAVAIL SOCIAL, D'APRÈS BÜCHER. — XVI (d'après la sténographie)

MESDAMES ET MESSIEURS,

J'arrive à l'examen d'une théorie très curieuse et nouvelle sur les origines de la musique. Elle a été présentée avec un grand succès, au moins à l'étranger (car la critique française l'a laissé passer un peu inaperçue), par le Dr Karl Bücher, dans un livre qui, en 1902, atteignait sa troisième édition : *Arbeit und Rhythmus*, « Travail et rythme ». Nous sommes ici en présence d'un cas fort intéressant. Le Dr Bücher est-il musicien ? Nullement. C'est un professeur d'économie politique à l'Université de Leipzig. Mais on serait tenté de dire qu'il est parfois avantageux de ne pas être un spécialiste dans certains travaux relatifs aux questions d'origine. Le musicien qui entreprend d'écrire l'histoire de son art aborde généralement cette étude avec une opinion préconçue et s'attache à trouver, dans les faits ou dans les textes, des arguments pour la mise en lumière de cette opinion ; il se sert des documents que lui fournit la philologie au lieu de les laisser parler eux mêmes, de s'effacer derrière eux, de se borner à être leur interprète. Tout autre est la situation du théoricien dont j'ai à vous faire connaître aujourd'hui les idées. Ce qu'il voulait étudier, comme l'y invitait la nature de son enseignement universitaire, c'est le travail social, ses premières formes, ses conditions et ses lois ; c'était un sujet d'économie politique pure. Chemin faisant, et contrairement à ses prévisions, ses recherches ont dévié ; elles ont été absorbées par la poursuite d'un autre objet et enrichies d'une modification essentielle dans le plan primitif. Les faits enregistrés au cours de l'enquête entreprise l'ont voulu ainsi. Avec des préoccupations toutes spéciales et étrangères à la musique, comme point de départ, l'auteur s'est vu, non sans en être étonné un peu lui-même, aboutir à une doctrine sur la genèse du rythme, sur celle de la musique et de la poésie ! Cette conclusion, précisément parce qu'elle n'était pas voulue et préméditée, a pour nous l'intérêt d'une théorie de valeur vraiment objective, fondée sur l'expérience.

Spencer, auquel j'ai consacré mes deux dernières leçons (1), s'était surtout attaché à expliquer, dans la musique, la mélodie, c'est-à-dire la hauteur et l'intensité des sons, la variété des intervalles et des timbres, en un mot, tout ce qui constitue le chant en lui-même. L'ouvrage de Bücher est consacré aux origines d'un élément d'importance capitale en musique : le rythme. Selon mon habitude, je donnerai d'abord quelques définitions ; je rappellerai ensuite les principales doctrines auxquelles s'opposent celles dont nous allons nous occuper.

### I

Le mot rythme est employé avec deux sens différents : l'un étendu et technique, l'autre restreint et usuel. Dans le premier cas, il désigne l'organisation des

(1) Nous ne les avons pas reproduites ici, car ce sujet a déjà été traité dans la *Revue musicale* (année 1902, nos d'août et octobre).



durées, qui constitue le plan général d'une œuvre musicale ; et l'étude du rythme ainsi compris ne fait qu'un avec celle de la composition. Elle comprend l'analyse d'une série de systèmes de plus en plus considérables et dont le mécanisme est si délicat : le pied, le membre de phrase, la phrase, la période, la strophe, enfin les divers enchaînements ou ensembles de strophes...

Comme le rythme a souvent pour générateur le groupe placé au début de la série, c'est-à-dire ce qu'on appelle le *pied* en poésie, et la *mesure* en musique, on en est arrivé, et c'est là la seconde acception du mot, à entendre par le mot rythme ce groupe lui-même ; en un mot, le langage courant et usuel a identifié une partie de l'ensemble avec l'ensemble lui-même. Mais ce n'est pas très exact, et il faut savoir distinguer la mesure du rythme. La mesure n'est qu'un cadre abstrait ; même en musique ce cadre est établi par des nombres. Le rythme, c'est ce qui remplit ce cadre ; il le fait de diverses manières, avec des valeurs *réelles* et non avec des *nombres*.

La mesure (quelquefois, mais pas toujours identique au rythme) est une série de jalons représentés par les lignes verticales qui séparent les pieds ; le rythme observe souvent ces jalons, peut même les fortifier ; mais, dans l'intervalle qui les sépare, il s'organise librement. La mesure à trois temps peut être remplie par une noire suivie d'une croche ; ou bien encore par une noire pointée ; ou bien encore trois croches ; ou bien encore avec des syncopes et des silences. Il peut donc y avoir des rythmes élémentaires qui, par leur valeur totale, appartiennent au même genre de mesure, mais qui, par la valeur des éléments dont ils se composent et par la distribution de ces éléments, constituent des rythmes différents.

Cette distinction une fois faite et tout malentendu étant écarté, voici les différents rythmes qui peuvent remplir les différentes mesures. Pour la mesure à trois temps, il y a le trochée, qu'on peut représenter par une noire et une croche, l'iambe, qui peut être représenté par une croche et une noire. Pour la mesure à quatre temps, il y a le dactyle, qui peut être représenté par une noire et deux croches, l'anapeste, qui est constitué par deux croches et une noire, enfin le spondée, qu'on peut représenter par deux noires. La mesure à six temps (mesure ionique) peut comprendre : le rythme *ionique*, représenté par deux noires et deux croches ; le *choriambe*, représenté par deux croches et deux noires, et un autre pied appelé en grec *hexabrakys* (représenté par six croches).

Enfin il y a la mesure à cinq temps, comprenant le rythme appelé péonique, lequel est formé des deux groupes suivants : deux croches, suivies d'un groupe de trois croches, ou bien un groupe de trois croches suivi d'un groupe de deux croches. Tout ceci est à retenir pour l'examen de la théorie de Bücher.

Voilà les types de mesures et de rythmes qui sont usités à la fois dans la poésie lyrique et dans la musique. (On n'a pas l'habitude, quand on s'occupe de musique, de parler d'*ionique*, de *choriambe* ou d'*hexabrakys* ; c'est un tort cependant ; nous avons déjà, dans la théorie musicale, un certain nombre de mots qui sont empruntés au grec : *gamme*, *dièse*, *harmonie*, etc. ; il suffirait que l'enseignement officiel fût logique avec lui-même pour que la terminologie musicale tout entière, conformément à des analogies très nombreuses, fût empruntée aux Grecs, véritables inventeurs de la science musicale, comme de toutes les autres).

Il ne suffit pas d'avoir une formule comme une de celles-là pour posséder un



rythme ; il faut deux choses essentielles : d'abord une partie « forte », c'est-à-dire accentuée, c'est la première de la mesure, et une partie faible ; il faut ensuite, et ceci est absolument indispensable, que la formule se répète un certain nombre de fois. Le rythme n'est pas constitué seulement par une division systématique de la durée, mais par le retour régulier de cette même division.

Ces définitions une fois établies, nous abordons maintenant la question des origines ; et, avant de présenter la solution qu'a donnée le docteur Bücher, je rappellerai celles que l'on a proposées pour le même problème.

Wagner, dans l'opuscule *Beethoven*, déclare, d'une façon assez paradoxale, que le rythme n'est pas inhérent à la musique, qu'il lui est venu « du dehors » ! Il va même jusqu'à déclarer que c'est Mozart qui pour la première fois l'y a introduit. C'est là une déclaration bien contestable ; dans tous les cas, elle explique que certains savants se soient préoccupés de chercher les origines du rythme et aient cru le trouver dans des séries de faits qui paraissent étrangers à l'art musical.

On a donné une foule d'explications ; j'en distingue six ou sept qui sont les principales et que j'énumère très rapidement.

1<sup>o</sup> La plus ancienne (en négligeant quelques légendes orientales qui m'entraîneraient trop loin) est celle de Platon. D'après lui, le rythme musical vient de l'Absolu, par l'intermédiaire de l'âme. L'Absolu, c'est Dieu. Lorsque Dieu crée l'univers, il le crée d'après les lois de sa propre pensée ; la pensée de Dieu, c'est la pensée mathématique, dans laquelle résident les types éternels des choses et qui est constituée par les nombres, — les nombres musicaux : or ce sont précisément les nombres qui produisent le rythme. Par conséquent, Dieu, en faisant l'univers, lui imprime le rythme en même temps que le mouvement. Quant à l'artiste, lorsqu'il prend un fragment de matière et qu'il essaie de le façonner à son tour, il obéit aux mêmes lois que de Dieu lui-même, attendu que son esprit n'est pas autre chose qu'un reflet lointain de la pensée divine. — Théorie grandiose, en dehors de toute vérification possible, inaccessible à un contrôle quelconque. Il y a quelque témérité à vouloir expliquer la pensée de Dieu, alors que nous avons tant de peine à comprendre celle de l'homme !

2<sup>o</sup> Spencer, que je puis placer immédiatement après Platon, n'est pas allé aussi loin ; cependant il se rapproche de Platon. Pour lui, le rythme est un des principes « premiers » sur lesquels repose la constitution des choses et au delà desquels on ne peut pas remonter ; c'est un principe premier au même titre que la conservation, la permanence et l'indestructibilité de la force dans le monde. — Le raisonnement du philosophe anglais est d'ordre philosophique très élevé. Peut-être ne me tromperai-je pas en le résumant ainsi. Lorsqu'une force s'exerce, cette force ne peut pas se détruire. Elle reparaît sous une autre forme. De là naît un conflit, lequel aboutit au rythme. Avec mon doigt, j'ébranle la branche du diapason ; en agissant ainsi je dépense une certaine force : cette force ne peut pas se perdre, il faut qu'elle se retrouve d'une façon ou d'une autre ; elle réapparaît sous forme de réaction, réaction représentée par les vibrations mêmes de la tige ébranlée. Il y a là, en présence, deux forces qui ne peuvent pas se détruire l'une l'autre. Il faut cependant qu'elles s'accommodent, qu'elles fassent bon ménage ensemble : de là une alternative de conflit et d'équilibre, laquelle alternative n'est pas autre chose que le rythme... Ce que je dis là d'un



cas particulier, Spencer l'applique à la création tout entière. Il croit trouver le rythme à la surface de la terre et de l'océan ; dans tous les phénomènes qui sont produits, soit naturellement, soit artificiellement ; dans le milieu de l'éther, dans la lumière et dans les ondulations qui la produisent, dans le phénomène de la chaleur, où les ondulations ne diffèrent de celles de la lumière que par leur longueur relative ; dans l'électricité, dans la périodicité de tous les phénomènes astronomiques ; il le trouve aussi dans les phénomènes de la vie, de la circulation du sang, de la respiration, de la locomotion, de l'activité des organes ; il le retrouve, ou croit le retrouver, dans les phénomènes de la conscience eux-mêmes, qui ne sont pas continus, mais qui reposent sur des alternatives d'états un peu différents, enfin dans l'histoire des sociétés, de la vie économique.

Cette théorie, elle aussi, est grandiose et très belle ; mais parmi les derniers faits signalés par Spencer, il n'en est pas un seul, je crois, où l'on trouve à proprement parler le rythme musical, c'est-à-dire un rythme rigoureux, un rythme ayant une exactitude mathématique ; ce ne sont (pour le musicien !) que des ébauches, des commencements et des à-peu-près. Schumann a dit, en parlant du pianiste qui n'observe pas exactement la mesure, que son jeu ressemble à la démarche d'un homme ivre ; je crois que la plupart des rythmes signalés par Spencer, si on les suivait avec rigueur, produiraient une démarche un peu analogue.

3° On a fait venir aussi le rythme — je retrouve cette idée dans un petit livre de M. Lavignac, professeur au Conservatoire — des oscillations du pendule, qui sont isochrones. Cette vue est intéressante, mais elle ne nous sert à rien au point de vue historique, attendu que les primitifs n'ont eu et n'ont aucune connaissance du pendule.

4° Une autre opinion a été soutenue en Allemagne par M. Riemann, qui voit l'origine du rythme dans les battements du poulx. Cela n'aurait rien d'in vraisemblable. Puisqu'il est démontré que quand il a voulu mesurer des distances, l'homme s'est servi d'une partie de son corps (pouce, coudée, brasse, pied), il n'y aurait rien d'étonnant à ce que, lorsqu'il a voulu mesurer des durées, l'homme ait emprunté l'unité de mesure à un phénomène physiologique. Ce n'est malheureusement qu'une hypothèse.

5° On a dit aussi (c'est l'opinion de Guyau) que le rythme venait de l'intensité de l'émotion et de son caractère sociologique. Je ferai remarquer que, d'après cette théorie, la naissance du rythme serait postérieure à la constitution des sociétés, à l'établissement de la vie des hommes en commun. Or, l'objection qu'on peut faire et que j'aurai l'occasion d'examiner, est celle-ci : l'établissement de la société elle-même ne suppose-t-il pas d'autres phénomènes antérieurs, lesquels suffiraient à expliquer la genèse du rythme ?

6° M. Souriau, dans un très beau livre intitulé *l'Esthétique du mouvement*, s'est, je crois, beaucoup approché de la vérité en faisant dériver le rythme d'une loi de compensation qui veut que toute contraction musculaire soit suivie d'un repos réparateur. Nous allons retrouver cette idée tout à l'heure. Je mentionnerai enfin, sans m'y arrêter, la théorie qui fait venir le rythme de la danse.

Chacune de ces solutions n'est en somme qu'une hypothèse ; et comme, ici, nous cherchons, dans la mesure de nos forces, ce qui est exact, démontré (ou nous paraît tel), nous ne pouvons pas nous en contenter. Remarquez que toutes ces théories expliqueraient bien à la rigueur l'origine de la mesure (veuillez



vous rappeler la distinction que je faisais tout à l'heure), mais non pas celle du rythme : elles nous disent bien pourquoi on est arrivé à instituer un mouvement marqué par l'équidistance de certains accents ; mais elles ne nous expliquent pas ceci : pourquoi y a-t-il des trochées ? pourquoi des iambes ? des dactyles ? des anapestes ? des ioniques, etc. ?

Or, la théorie que je vais résumer prétend nous expliquer tout cela ; cette théorie est extrêmement claire et repose sur un enchaînement de faits et d'idées tout à fait solide. Sans anticiper sur mes conclusions, je puis dire qu'en faisant sortir le rythme du travail de l'homme, cette théorie confère à l'art musical un nouveau titre de noblesse.

## II

L'auteur a étudié les lois du travail dans tous les pays et un peu à toutes les époques ; mais il insiste sur le travail de l'homme primitif, du sauvage, car c'est lui seul qui nous permet de nous faire une idée de la façon dont les choses ont pu se passer à l'origine de la civilisation. Pour exposer sa thèse avant de la discuter, je vais le suivre d'aussi près que possible dans les moments successifs de sa démonstration.

a) Aristote avait déjà formulé un principe, c'est que le rythme est naturel à l'homme ; à ce principe il faut en ajouter un autre, c'est que le sauvage a une tendance beaucoup plus grande que l'homme civilisé aux mouvements rythmiques, pour deux raisons : la première, c'est qu'il est nu ou à peu près, affranchi des vêtements qui, chez l'homme civilisé, gênent, paralysent quelquefois les mouvements. La seconde raison, c'est que le sauvage n'est pas cultivé ; or, on a remarqué que les effets physiologiques du rythme sont en raison inverse de la culture intellectuelle, parce que les effets de la musique, sur un sujet qui n'est pas un intellectuel, ne rencontrent aucune résistance (c'est probablement pour cela qu'aujourd'hui les physiologistes qui font dans leur laboratoire des travaux sur l'art musical aiment à opérer sur des illettrés).

b) Voilà un premier fait. D'une façon générale, le sauvage a une inclination particulière au rythme. Il ne faut donc pas s'étonner que dans la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en parlant des nègres de l'Afrique, un voyageur, Meiners, ait écrit ceci :

« La marche, la danse, le jeu, le chant, le travail, tout se fait chez eux en mesure. Les nègres les plus stupides observent la mesure beaucoup mieux que nos soldats et beaucoup mieux que nos musiciens eux-mêmes après un long exercice réfléchi. »

b) Mais les nécessités de la vie, — d'abord de la vie individuelle, ensuite de la vie sociale — vont favoriser et faire aboutir, plus encore que le climat, un penchant instinctif. Il faut d'abord écarter un préjugé. On a dit que le sauvage aimait particulièrement l'oisiveté ; et depuis Tacite, on répète assez souvent que « sauvagerie et paresse sont synonymes ». On s'est même appuyé sur ce fait pour expliquer le brigandage, l'esclavage, la vente des fiancées, l'habitude d'imposer aux femmes des travaux pénibles et des charges excessives. C'est là une vue superficielle ; elle est même contradictoire ; s'il y a parmi les primitifs des hommes qui vivent de pillage, cela suppose qu'il y en a d'autres qui aiment les richesses et qui, par conséquent, se donnent un certain mal pour les réunir.



De même pour l'esclavage : on a dit qu'il avait joué un rôle utile dans l'éducation de l'humanité. Mais l'esclave qui apprend à faire un travail suppose un maître qui l'initie à ce travail ; si le maître veut placer l'esclave dans un certain état d'esprit, il est obligé d'abord d'avoir été lui-même dans ce même état d'esprit. Il y a là une sorte de cercle vicieux.

Dans les sociétés civilisées, il peut y avoir et il y a en effet des oisifs. Dans les sociétés non civilisées, tout le monde, hommes et femmes, est obligé de travailler plus ou moins ; seulement le travail se fait dans des conditions spéciales. Il est particulier à deux points de vue ; d'abord, absence d'outils ; en second lieu, absence de technique. Pour construire une hutte, fabriquer un canot, une arme de pêche ou de chasse, pour assurer et préparer la subsistance, façonner quelque poterie grossière et quelques semblants de vêtements, — sans parler des objets de parure et d'élégance qui constituent son esthétique propre, car le sauvage est élégant à sa manière ! — l'homme primitif est obligé de suppléer par les mouvements du corps, par ceux des mains, des bras et des jambes, à l'absence d'instruments appropriés. Il ignore la technique : il la rachète par la patience et l'endurance. Dans certaines tribus, les travaux exécutés par les femmes sont tellement longs et fatigants, qu'ils ont expliqué peut-être l'usage de la polygamie. « Au Tanganiika, dit Stanley, on met plus de trois mois à creuser un arbre pour en faire un canot. » En Guinée, certains naturels portent suspendus au cou des cylindres en pierre blanche dont la polissure et la façon (perçement de petits trous) demandent, faute d'outils en métal, les soins de deux générations. Les travaux du tissage sont extrêmement longs aussi ; on en a comparé les progrès à la croissance d'une plante.

Un travail quelconque, quand il est exécuté dans des conditions aussi défavorables, est fait de recommencements perpétuels, de reprises sans fin, de routine ; il exige enfin la répétition de mouvements identiques.

c) Poussé par l'instinct, par l'habitude, par la préoccupation d'éviter des pertes de temps, par le souci d'éviter des efforts inutiles et aussi d'alléger le plus possible une tâche si ingrate, le travailleur un peu exercé exécute des mouvements identiques, dans des durées égales. L'idée du but à atteindre, qui d'abord dirige le travail, et l'idée de l'appropriation de certains moyens à ce but, s'effacent dans son esprit : ces idées deviennent inutiles ; peu à peu, l'homme arrive à remplacer l'énergie de la volonté consciente par une énergie d'automate purement mécanique.

d) Dès lors, on voit apparaître quelque chose de très important, qui nous met sur la voie et nous fait entrevoir le but : la périodicité des mouvements s'introduit dans le travail. Cette périodicité a été constatée mainte et mainte fois. Déjà Pline l'Ancien, dans son *Histoire Naturelle* (18-54), avait constaté que semer le blé est une opération qui se fait en mesure. Dans un ouvrage paru en 1889 (je prends deux exemples aux extrêmes pour abréger) à propos de l'Exposition universelle et intitulé *les Colonies françaises*, je lis qu'à Madagascar les femmes qui préparent la terre pour semer le riz « ressemblent à des danseuses qui exécutent un ballet », tant le rythme de toute leur démarche est net et marqué. Voilà les premiers pas de la théorie.

e) Quelle est maintenant l'unité qui va servir à mesurer ce travail continu, passé à l'état de fonction mécanique ? Elle est déterminée par le geste même du travailleur, par la nature de l'effort musculaire qu'il répète sans cesse ; et



comme cet effort musculaire est caractérisé par une tension suivie d'un repos, un groupe de valeurs se trouve créé qui a ses équivalents dans ce que les versificateurs appellent un pied composé d'une *thesis* et d'une *arsis*, et ce que les musiciens appellent une mesure, composée d'un temps fort et d'un temps faible.

Le nombre et l'organisation de ces valeurs diffèrent *selon le genre du travail exécuté* : l'iambe, composé d'une brève et d'une longue, le trochée, composé d'une longue et d'une brève, sont le rythme des pieds humains foulant le sol. Le spondée est le rythme des mains frappées régulièrement en mesure. Le dactyle et l'anapeste sont des mesures (moins anciennes) de travail au marteau, l'artisan faisant toujours précéder ou suivre de deux petits coups le coup principal frappé sur l'enclume. Les forgerons ont là-dessus une locution significative : ils appellent cela *faire chanter le marteau*. Les diverses formes du rythme ionique peuvent être observées dans les rues de nos villes, où l'instrument qui sert à enfoncer et à égaliser les pierres est toujours manié en mesure.

f) Voici d'autres constatations importantes qui vont faire faire un nouveau pas à la théorie. Ce phénomène capital de la création d'une mesure et d'un rythme ne se produit pas seulement dans le travail individuel et isolé où le travailleur peut faire, en somme, des poses de paresse, selon sa fantaisie, sans qu'il en résulte des inconvénients graves ; il devient une *nécessité* lorsque le travail est fait en commun, et en particulier lorsqu'il s'agit de travaux où tous les mouvements sont solidaires les uns des autres. Par le rythme, des activités diverses concourent au même but ; sans lui, elles se contrarieraient, au lieu de s'entr'aider.

Voici des hommes qui, étant assis, rament ensemble sur une pirogue. Ils sont *obligés*, remarquez bien ce mot qui est le pivot de toute la théorie, ils sont obligés, dis-je, sous peine d'accidents graves et variés, de soumettre leurs mouvements à un rythme régulier.

Dans le même cas sont les hommes que fait voir un monument égyptien (qui est, je crois, au British Museum) et qui transportent sur le sol un énorme bloc de matière. Dans le même cas sont ceux qui scient un arbre couché, ceux qui frappent simultanément sur une enclume une pièce de métal rougie au feu, etc...

D'autres raisons obligent à introduire un rythme dans le travail lorsqu'il est fait en commun et socialisé. On a dit avec raison que chaque individu a une tendance, soit en travaillant, soit en déployant simplement son activité dans un jeu ou dans un exercice quelconque, à adopter un rythme particulier, qui lui est spécial. Ainsi, il y a des personnes qui se fatiguent en marchant lentement, il y en a d'autres qui se fatiguent en marchant vite. L'homme est, à ce point de vue, dans le même cas que l'animal lui-même. Un cavalier, par exemple, sait bien l'allure qui est la plus avantageuse à son cheval. Le rythme, dans les groupements de travailleurs, a eu pour but et aussi pour principe la nécessité d'unifier les allures individuelles. — Les travailleurs, quand ils sont associés, déploient une énergie inégale provoquée par le zèle, par la rivalité qui s'établit entre eux. Au sixième livre de l'*Odyssée*, Homère parlant des Béo-tiennes qui, avec Nausicaæ, lavent leur linge au lavoir, dit : « Elles battaient leur linge dans de petits bassins de pierre *en rivalisant de zèle*. » Raison de plus pour régler et discipliner ces activités diverses.



Une troisième raison, c'est que l'activité d'un groupe, quand elle est réglée et disciplinée, aboutit à des résultats plus avantageux. Ceci se comprend de soi-même. Un observateur a fait en Allemagne une statistique assez curieuse. En comparant le résultat du travail des ouvriers qui chantent et le résultat du travail des ouvriers qui ne chantent pas, il a constaté que les premiers produisaient plus que les autres.

Il y a aussi une raison d'agrément. On fait travailler un certain nombre de personnes ; comme compensation, peut-être, on cherche à leur donner l'agrément du rythme et de la musique.

Il y a enfin des travaux, un peu exceptionnels il est vrai, dans lesquels la musique, ou plutôt le rythme, car nous n'en sommes pas encore à la musique... où le rythme, dis-je, a été employé très utilement, et comme une sorte de nécessité, faute de moyens différents. Parmi les documents très nombreux qui me sont passés sous les yeux, voici celui qui m'a paru le plus extraordinaire, le plus bizarre, et cependant l'un des plus sérieux. Dans un livre intitulé *l'Art musical au Sénégal et dans l'Afrique centrale*, l'auteur, M. Verneuil, cite un *chant de plongeurs* (ne souriez pas) occupés à désensabler les navires... un chant qui a lieu dans l'eau par conséquent :

« Qu'on se figure cinq cents nègres nageant autour du navire ensablé et chantant cet air ; à la huitième mesure, ils plongent tous à la fois, *continuent de suivre mentalement la musique au fond de la mer* ; à la douzième mesure, ils poussent le navire ensemble, et à la seizième, ils remontent sur l'eau. Ils agissent ainsi tous ensemble, de concert, et aucun de leurs efforts n'est perdu »

d) Ce rythme réel une fois créé pour les raisons que je viens d'énumérer, quels sont les moyens de le réaliser pour l'oreille ? Ici commence une nouvelle partie de la théorie.

Quand le mouvement même du travailleur produit un son régulier par suite de la matière qu'il emploie, par exemple le travail du forgeron martelant le fer sur l'enclume, celui du batteur de blé frappant le sol avec son fléau, c'est ce son lui-même qui sert à marquer le rythme. Dans les autres cas, on y supplée par le moyen le plus naturel : la voix humaine ou un instrument.

Ici, les documents et les témoignages sont presque innombrables. Les Malais rament au bruit du tam-tam. Au Soudan et en Chine, les corvées se font au bruit du tambour. Voici un document plus classique : on possède au Louvre un groupe archaïque de Thèbes en Béotie où l'on voit quatre boulangères réunies côte à côte devant un pétrin et roulant la pâte avec leurs mains ; à gauche se trouve une autre femme assise, jouant de la double flûte. On a supposé qu'elle était là pour régler les mouvements des autres personnes, peut-être pour les distraire... C'est aussi suivant un rythme marqué par la flûte que les Etrusques, au témoignage d'Athénée, suivant un texte qui a été signalé par M. Paul Girard, pétrissaient le pain, se livraient au pugilat et même faisaient fouetter leurs esclaves. Un vase trouvé en Grèce et souvent reproduit représente un travail de moissonneurs qui est rythmé par la musique.

Ce ne sont pas là des légendes. Je me rappelle avoir eu entre les mains un document officiel, un « Rapport » dans lequel on lisait que, quand le gouvernement français a voulu faire construire un chemin de fer au Dahomey, il a dû faire travailler les nègres « au son de la flûte ».



Tous ces faits, remarquons-le en passant, sont de nature à modifier le point de vue auquel se placent habituellement les critiques quand il s'agit d'apprécier les monuments de la musique primitive. Dans la musique primitive, que trouve-t-on ? Des mélodies très pauvres, mais des rythmes nettement accusés. On a attribué ce fait à une faiblesse du sens esthétique. Il s'explique tout naturellement : la mélodie est très pauvre parce que c'est la chose accessoire ; le rythme, au contraire, est nettement accusé parce que c'est la chose essentielle ; c'est lui qui réglait et marquait les mouvements du travail.

h) Et maintenant, voici comment la mélodie et la poésie elle-même vont sortir de tout cela.

Pour marquer le rythme des mouvements des travailleurs, la voix humaine, quand c'est elle qui fait fonction de régulatrice, emploie d'abord de simples onomatopées, des appels conventionnels et bizarres, comme nous en avons tous entendu, des sons inarticulés qui n'empruntent leur signification qu'à leur retour périodique. C'est là l'origine du refrain dans la chanson. Peu à peu, en effet, l'imagination arrive à placer entre des formules fixes et invariables qui serviront de refrain, de véritables airs de musique.

Sur ce premier point, les témoignages abondent encore, et jamais thèse ne s'appuya sur des documents aussi nombreux, aussi solides que celle du professeur Bücher. Les anciens Grecs avaient, à côté de leurs mélodies artistiques, nombre d'airs populaires, de couplets associés à différents travaux déterminés et dont les noms primitifs, par suite d'une lente évolution et d'une transformation des usages, étaient devenus intelligibles à leurs successeurs, les Alexandrins. Ils chantaient pour faire la moisson, pour broyer l'orge, pour écraser le blé avec le cylindre à bras, pour fouler les grappes de raisin, pour filer la laine, pour tisser. Il y avait l'air du cordonnier, l'air du teinturier, l'air du baigneur, l'air du porteur d'eau, l'air du berger. Il en est de même chez la plupart des primitifs dans toutes les parties du monde. Ici Bücher énumère un grand nombre de faits ; il serait trop long de les passer en revue.

i) En même temps que la musique, la poésie naît peu à peu sous les mêmes influences et dans les mêmes conditions. Il serait absurde et contraire à toute juste conception de l'histoire de penser que d'emblée on a introduit dans certains mouvements et dans certaines formules mélodiques des paroles organisées et pleines de sens. Dans le travail socialisé celui qu'on pourrait appeler le chef d'équipe, le surveillant ou le maître, veut stimuler, soutenir et alléger l'effort du groupe. Pour cela, il se borne d'abord à un cri instinctif et presque animal. Mais entre deux ou plusieurs répétitions de ce même cri, qui jouent le rôle principal et serviront de support à tout le reste, s'intercalent par une formule mélodique quelques phrases dont le texte est variable et où l'improvisation poétique se donne peu à peu carrière. Le retour des mêmes circonstances d'exécution finit par rendre ces formules populaires et enfin traditionnelles.

Je n'ai pas voulu énumérer tous les faits que présente l'auteur de la théorie, mais j'en ajouterai un comme une contribution modeste à tout ce qu'il a dit.

Voici une petite brochure qui a paru il y a quelques semaines, puisqu'elle porte la date de 1905, et qui est intitulée *les Travailleurs du bois à Dantzig*. Elle m'a été communiquée par le Musée social, qui, comme vous le savez, envoie des jeunes gens observer la vie économique à l'étranger. Voyez où peuvent conduire les études de musique ! elles rayonnent dans une multitude



de directions ; il n'y a nulle part de fait qu'on puisse considérer comme absolument étranger à la musique. L'auteur, qui est correspondant du Musée social de Paris en Allemagne, a étudié les travailleurs du bois dans la ville de Dantzig. Je remarque ceci, à la page 62 de son rapport (les deux citations que je vais faire résumeront les deux parties essentielles de la théorie de Bücher :

« Le travail des équipes est un travail d'ensemble pour manœuvrer les radeaux, hisser les poutres de sapin, manipuler les tronçons de chêne ; les hommes doivent s'entendre et obéir à un commandement. Le contremaître commande donc, et les hommes, pour agir de concert et se donner du courage, accompagnent chaque mouvement de « hoi-ho, hoi-ho-hoi » gutturaux .. Cependant le genre de leur travail, qui est un travail d'ensemble comme celui des trieurs, fait que les arrimeurs chantent beaucoup. Ils ne se bornent pas aux exclamations et aux cris de leurs collègues des dépôts, ils cultivent le véritable chant. L'équipe, en s'attelant à son travail, entonne vigoureusement son... (Suit le premier vers d'une chanson écrite en bas-allemand et signifiant : « Chéri ! ô mon chéri, ne t'en va pas si loin »)... Ils répètent très souvent le même vers, le même refrain, la même strophe, le travail se trouvant interrompu chaque fois qu'il faut recommencer la manœuvre. Mais ils chantent ; et parmi les travailleurs du bois qui sont plutôt graves et peu loquaces, *les arrimeurs se distinguent par leur agilité.* »

Voilà donc des travailleurs qui ont pour habitude constante de chanter en travaillant. La corporation en général est formée de gens « taciturnes et peu loquaces ». Il se trouve que ceux qui chantent le plus sont les plus agiles et font le travail le plus utile !

Pour résumer cette exposition je citerai le chant russe suivant, où Bücher reconnaîtrait certainement l'application de ses propres idées, et qui est un rythme de travail tout à fait caractéristique (1) :

Ah ! ouf, là ! ah ! ouf, là ! nous poussons des ouf, des ouf ! ah ! ouf, là !

ah ! ouf, là ! nous poussons des ouf, des ouf ! à dé-tor-dre le bouleau !

Quelle est la valeur de la doctrine que je viens d'exposer ? Je me vois obligé de remettre à la prochaine leçon cette seconde partie de mon étude.

JULES COMBARIEU.

(1) Recueil de chants populaires russes notés et harmonisés par M. Balakirew, tr. fr. de J. Sergonnois (Leipzig, M. P. Belaïew. 1898), n° 40, p. 55. — M. Pierre Aubry, en me communiquant ce chant, me signale que Glazunow l'a pris pour thème d'une symphonie (op. 13).

Le Gérant : A. REBECQ.



## Les concerts.



### CONCERTS COLONNE ET CHEVILLARD. —

Nous réunissons ces deux noms en tête de ces notes, parce que nous les réunissons aussi dans notre affection fidèle. Les concerts dominicaux que nous devons à ces deux maîtres et qui deviennent, de plus en plus, des foyers d'art et d'élégance parisienne, sont aussi indispensables aux musiciens que la messe et les vêpres aux catholiques. M. Colonne, avec son autorité magistrale et son souci de la perfection dans les détails, fait revivre les grands chefs d'œuvre classiques ; M. Chevillard, avec un tempérament différent, un peu plus fougueux, et hardi dans la composition des programmes — s'est classé depuis longtemps, lui aussi, au premier rang. Certain arrêté de M. Marcel leur impose « trois heures » consacrées aux symphonistes français contemporains et non encore joués, — ce qui n'est pas commode, tant pour le choix des œuvres que pour l'observation exacte, au point de vue de la durée, des prescriptions officielles. En outre, les œuvres nouvelles souffrent un peu du voisinage écrasant des chefs-d'œuvre consacrés. Mais les programmes y gagnent évidemment en variété et en intérêt. Nous signalons dans cette partie contemporaine et quasi imposée des récents concerts : le (second) *Job* de M. Henri Rabaud, — œuvre franchement antimélodique et modulante à l'excès, dissonante à souhait, comme il sied aujourd'hui à tout compositeur « dans le mouvement », mais d'une grande force dramatique et d'une éloquence puissante. A la lecture de cet admirable texte, traduit par Renan, qui pose le terrible problème du mal physique et du mal moral, on se demande quel commentaire musical il pourrait appeler. Cette prose, à la différence de tant de livrets en vers, existe par soi, elle se suffit, elle n'a pas besoin d'être illustrée par la voix ni l'orchestre. Je ne saurais pourtant blâmer M. Rabaud de son audace. S'attaquant à un sublime poème philosophique, il n'est pas resté inférieur à sa tâche. Son poème lyrique a aussi son éloquence, son âpreté, sa farouche grandeur. Il sent l'effort, mais cet effort est généreux : cette musique est tendue, violente, outrée, mais pas banale, et elle est surtout sincère. Je ne lui reprocherai qu'une tendance fâcheuse à l'effet théâtral et une instrumentation trop bruyante qui étouffe tant de belles paroles. M. Dufranne a été amer et véhément à souhait. — Nous avons entendu avec plaisir la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven : M. Lucien Wurmser s'est fait applaudir dans le *Concerto* en *ut* mineur, et M<sup>me</sup> Auguez de Montalant dans *Adélaïde* et dans la *Procession* de Franck. Le concert commençait par le *Prélude* de *Parsifal*, que le public, enthousiasmé par une splendide exécution, a vainement redemandé. Le *Quasimodo* de M. Casadessus est un poème très coloré, mais pittoresque aux dépens de la vraie musique, où est exprimé, symphoniquement, l'assaut des truands contre Notre-Dame de Paris. Parmi les autres nouveautés, signalons (avec une *Ouverture* très honnête de M. Charles Lefebvre) deux *Lieder* de M. Sylvio Lazzari, remarquables par la science de l'écriture, mais aussi par un tour original, une sincérité profonde, et



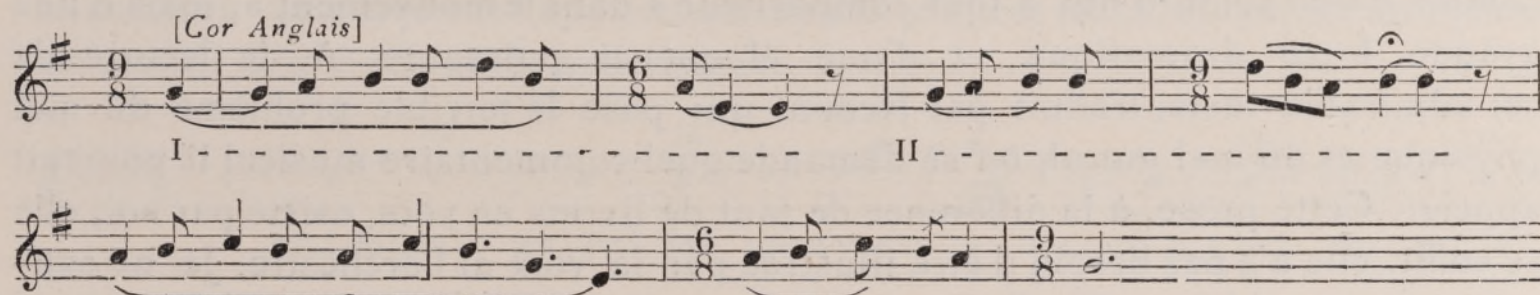
une intensité d'expression parfois douloureuse (surtout dans la mélodie : *Des choses, des choses...*). Ils ont été très chaleureusement applaudis, et ce fut justice rendue au grand compositeur. — AMÉDÉE LEMOINE.

CONSERVATOIRE. — La *Société des Concerts* (qui en est à sa 79<sup>e</sup> année) a donné son premier concert de la saison le dimanche 3 décembre. Au programme : l'*Héroïque* de Beethoven (l'*allegro* du commencement a été joué dans un mouvement peu rapide, mais comme il convient, selon nous); *Quatre chœurs* a cappella de A. Lotti (1667-1740), qui m'ont paru médiocres; l'ouverture de *Fritihiof* où se trouvent la correction classique, la belle écriture musicale de Th. Dubois, et qui a été très applaudie; la *Symphonie pour orchestre et piano* de Vincent d'Indy sur un chant montagnard français. M. Alfred Cortot a joué admirablement la partie de piano de ce beau poème, original, très mélodique et coloré, dont voici une analyse (d'après la notice officielle distribuée aux spectateurs avant le concert) :

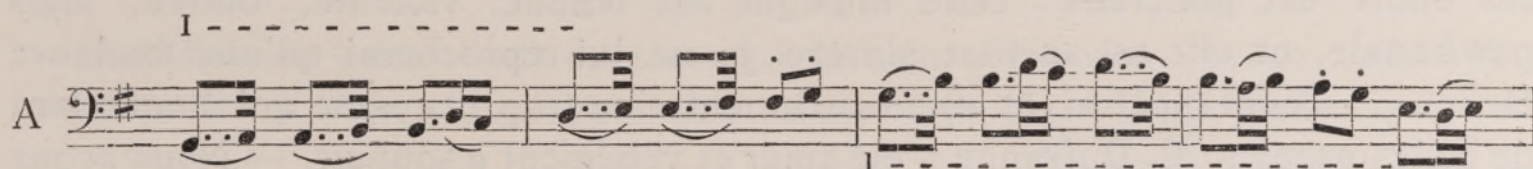
Il y a ici, en dehors des thèmes propres à chaque pièce, un motif primordial, un court *chant montagnard* qui sera, dans la construction de la symphonie, le motif ornemental essentiel et permanent. Les thèmes du premier *Allegro*, de l'*Andante*, du *Finale*, en sont tirés ou s'y rattachent, et deviendront comme les variations de ce motif.

Ce procédé de composition, à peine entrevu et très rarement appliqué par les anciens maîtres, cher à César Franck, très cher à M. Vincent d'Indy, assure à l'ouvrage une cohésion étroite. Une symphonie issue d'une pensée unique, à condition que celle-ci soit constamment renouvelée par la richesse des rythmes et des développements, est, à coup sûr, une des formes les plus hautes de l'art musical.

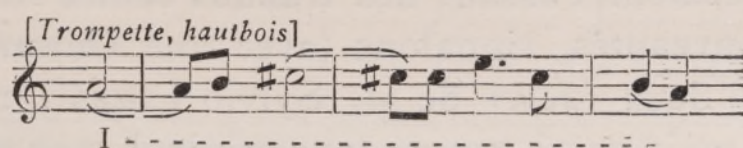
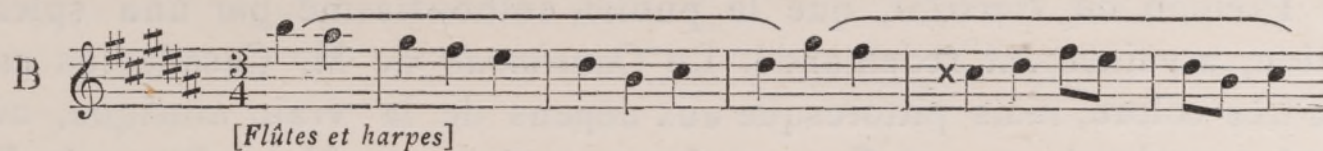
I. Le cor anglais expose le *chant* dont les membres (I, II.....) serviront de trame aux développements symphoniques. Divers instruments répètent les fragments du



chant initial : sorte d'introduction au premier *Allegro*, dont le *thème A*, visiblement tiré de la voix montagnarde (*sol-la-si-ré*) et confié aux instruments graves :



annonce l'entrée. Le thème B, soutenu par un léger frétillement des cordes, opposera sa ligne calme au rythme du premier. Plus loin [v. partie droite de





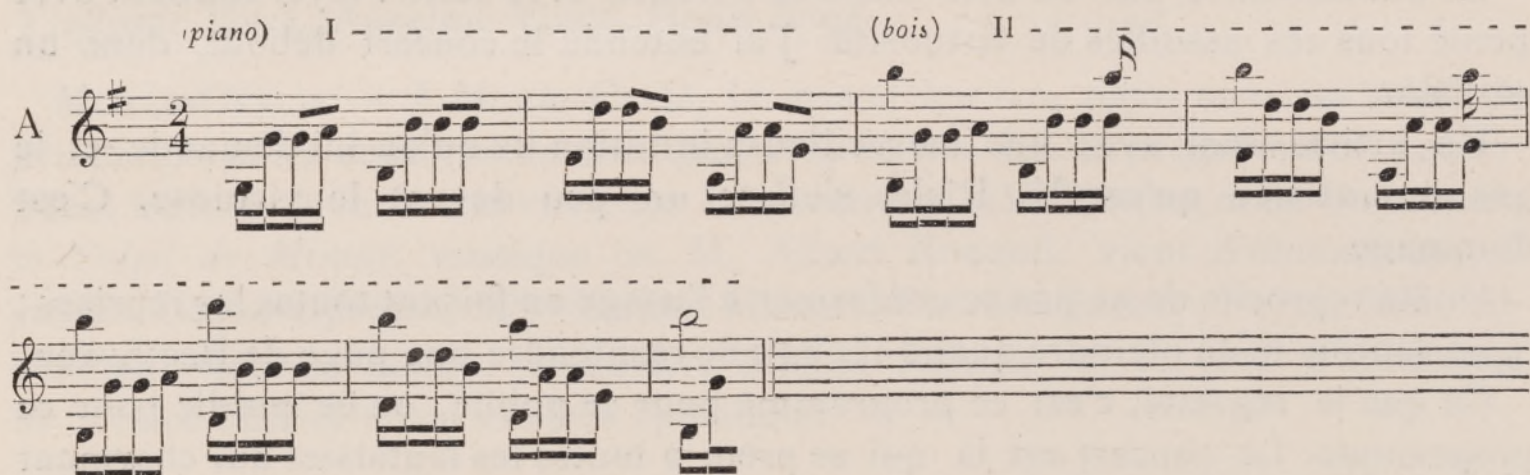
l'exemple ci-dessus], le retour du *chant montagnard* se fait sur le thème A, pendant le développement qui marque le centre du premier *Allegro*. Et tandis que le piano lance en haut ses arpèges, la flûte et la clarinette, en fusées descendantes, croisent leurs voix avec ses traits. A la fin du morceau le chant montagnard reparait, soutenu par un tremolo des cordes graves en sourdine (altos et violoncelles), dans une demi-teinte mystérieuse et charmante.

II. L'*Andante* s'ouvre par une mélodie confiée à plusieurs groupes d'instruments qui alternent. Le piano se voit couper la parole par la flûte et les

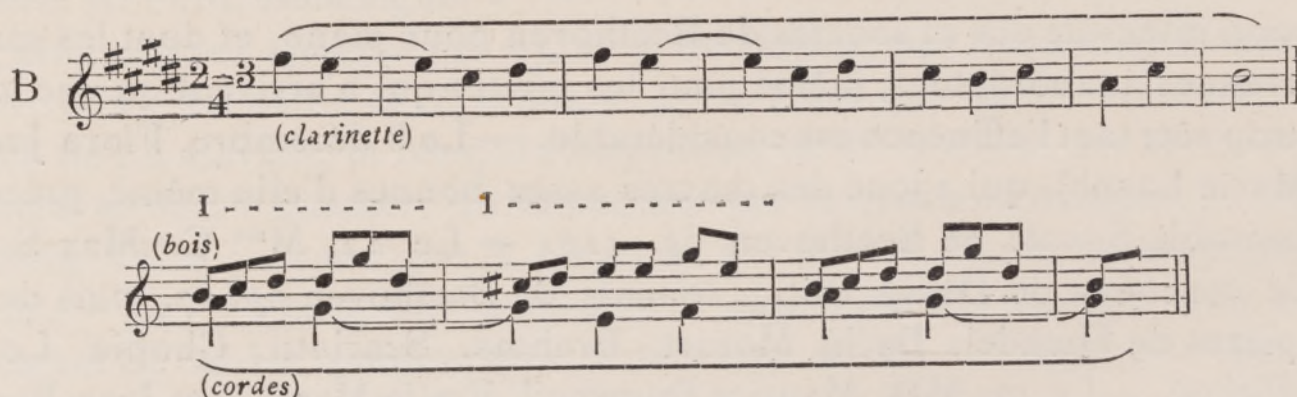


cordes, mais ce n'est point impertinence de la part des interlocuteurs, car ils continuent sa pensée. Il la reprend; ils l'achèvent, et ce jeu des propos interrompus se poursuit... Par instants le chant montagnard reparait.

III. Le *Finale* déborde de vie. En une formule rapide, serrée [fragment I du chant montagnard], le piano soutient de sa percussion les voix de la flûte, du



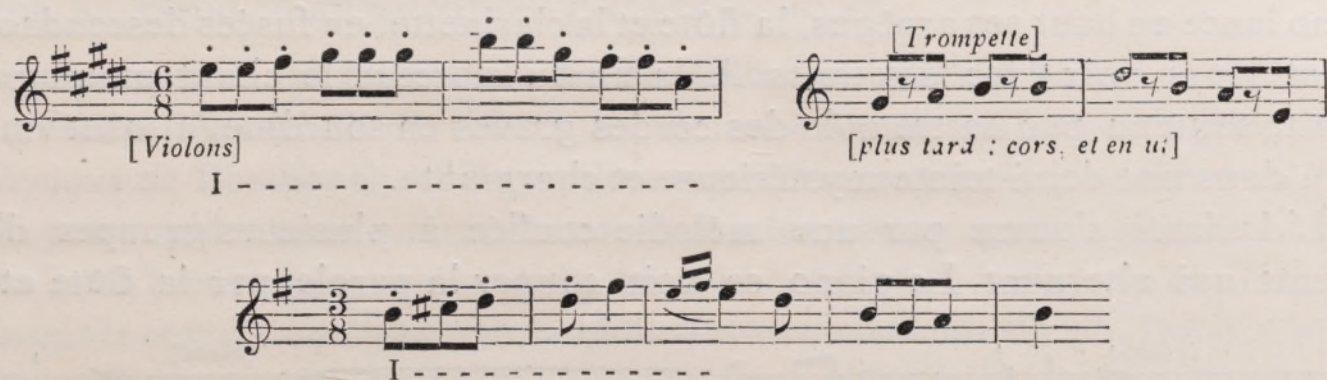
hautbois, de la clarinette associés et qui chantent le fragment II. Cela constitue le thème A de la troisième partie. Le thème B est remarquable par un mélange de mesures à deux et à trois temps, auquel les modernes se montrent assez réfractaires, alors que les musiciens de la Grèce antique en usaient couramment. [La partie droite de l'exemple montre sous quelle forme réapparaît le thème B :



dans la seconde moitié du finale.] Les transformations rythmiques du *chant montagnard* se succèdent ici et se pourchassent dans une course de plus en



plus rapide : aux cordes et aux cuivres en 6/8, en 2/4 au piano, en 3/8 à tout le



monde et aussi en 3/4, *prestissimo*. C'est de la joie exubérante.

Dans tout l'ouvrage le rôle du piano est éminent. Souvent associé à la harpe, il égrène ses percussions agiles, arpèges et gammes, et les oppose aux sons soutenus de l'orchestre. Il est à la fois l'associé de celui-ci et son antagoniste. A lui seul il est un orchestre qui dialogue, dispute ou fraternise avec la masse instrumentale, dans une fusion constante et parfaite, d'ailleurs.

CONCERTS RISLER (SALLE PLEYEL). — M. Risler poursuit avec un succès grandissant la tâche qu'il s'est imposée, de jouer par cœur les trente-deux sonates de Beethoven.

Le public, attiré par un nom illustre, accourt, et la salle Pleyel contient avec peine tous ces assoiffés de virtuosité. J'ai entendu le concert debout, dans un corridor.

Un artiste sent avec une merveilleuse intuition ce qu'on lui demande, et le grand musicien qu'est M. Risler s'efface un peu devant le virtuose. C'est dommage.

On lui reproche de ne pas se conformer à l'usage en faisant toutes les reprises ; et ne saurais m'en plaindre quand il s'agit de réentendre une page de Beethoven.

Ce que je regrette, c'est ce programme pour ce public, ou ce public pour ce programme. Le concert est là qui se prête à toutes les fantaisies qui charment les amateurs de concerts, mais les sonates sont faites pour les amateurs de musique. Elles doivent être jouées avec le respect du texte ; l'exécutant ne devant songer qu'à Beethoven et jamais à son public. — A. L.

A signaler parmi les plus beaux concerts de la quinzaine : Salle Pleyel : le 1<sup>er</sup> décembre, M. Emile Mendels (qui joue Paganini après Lalo et Fauré), avec M. R. Plamondon (ténor) ; M. Edouard Risler, qui a continué très brillamment l'exécution intégrale des 32 sonates de Beethoven pour piano, et dont les séances sont devenues inabordables, même pour les invités qui n'arrivent qu'une demi-heure trop tôt, tant l'affluence est considérable. — Le 8 décembre, Flora Joutard (avec Marie Lasne), qui a joué des œuvres assez bonnes d'elle-même, précédées de l'admirable *Sonate* de Beethoven *op. 110*. — Le 12, M<sup>me</sup> C. Max-Soulier (avec le concours de David Blitz) : *Sonate* de Beethoven *op. 27*, puis de très belles pièces de Hændel, Bach, Mozart, Brahms. Scarlatti, Chopin, Leroux, Hahn, Pierné. — Le 13, MM. Maurice Dumesnil, Emile Mendels et Jean Bedetti : *Trio* en la mineur *op. 26* de Lalo, *Trio* en ré mineur de Schumann, — la *Sonate* de Franck pour piano et violon — et la *Sonate* de Grieg pour piano et violoncelle. — Le 14 décembre : M<sup>lle</sup> Jeanne d'Herbécourt avec M. Armand Parent :



concert consacré à G. Leken, Vincent d'Indy (*Poème des Montagnes*, suite pour piano) et à C. Franck (*Sonate pour violon*).

A la Salle de Géographie, le 6 décembre : M. Jules Marneff, violoncelle solo des Concerts Lamoureux, avec le concours de M<sup>me</sup> Camille Fourrier, de M. Iwan Fliege (violoniste) et de M. Auguste Delacroix (piano) ; en tête du programme, le *Trio* (op. 1) de Beethoven, le *Concerto en la mineur* de Saint-Saëns pour violoncelle, et trois pièces charmantes de Cl. Debussy : *Fantoches*, *le Jet d'eau* et *l'Echelonnement des haies* (sur des paroles de Verlaine et de Beaudelaire). — La Société l'*Ut Mineur* a donné son premier dîner de la saison le 11 décembre, dîner très élégant comme d'habitude, et suivi d'une séance musicale très goûtée. — A la Salle des Agriculteurs, concert A. Lefort (10 déc.) avec une très belle sonate de Th. Dubois exécutée par Loëb (violoncelle) et Diémer.

Impression générale : il y a, présentement, une tendance marquée à remettre les classiques en honneur, Beethoven tout d'abord. C'est, à Paris, le compositeur le plus à la mode.

— Les « AUDITIONS MODERNES ». — Cette Société, dont le but est de faciliter aux auteurs de musique de chambre l'exécution sans frais de leurs œuvres nouvelles, a un Comité composé de MM. Chevillard, Dukas, Lazzari, Vidal, Oberdœffer, Canivet (Siège social : maison Pleyel, 22, rue Rochechouart). Dans sa 1<sup>re</sup> séance (7 déc.), elle a donné des œuvres intéressantes, de Jules Mouquet, Vladimir Dyck, Anselme Vinée, Henri Bogé.

MONTE-CARLO. — A Monte-Carlo, la saison bat son plein sous un soleil de printemps, et les concerts de musique, avec de très beaux programmes, contribuent à attirer la foule des visiteurs. L'opérette de MM. Nutter et de Beaumont, le *Soleil de Minuit*, musique de M. Albert Renaud, vient d'obtenir un vif succès. Les interprètes, M<sup>lles</sup> Miriam Manuel, Thérèse Cernay, Peyot, MM. Alberthal, Maurice Lamy, Poudrier, Michel Fernal, et le chef d'orchestre, M. Désiré Thibault, ont été très applaudis.

LA SOCIÉTÉ DES MATINÉES MUSICALES ET POPULAIRES (anciennes Matinées-Danbé), sous la direction artistique de M. Luigini, a donné sa première matinée au théâtre de l'Ambigu, le mercredi 13 décembre, à 4 h. 1/2 très précises. Comme les années précédentes, le quatuor Soudant (MM. Th. Soudant, H. de Bruyne, M. Mignard et Bedetti), a prêté son concours, ainsi que M<sup>me</sup> Marguerite Carré, M. Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique ; MM. Alexandre Georges, Fernand Lemaire, A. Petit, Delahègue.

Au programme : *Quatuor* op. 33, n<sup>o</sup> 3, de Haydn, par le quatuor Soudant. — *Fileuse*, de F. Lemaire, et *Rapsodie* n<sup>o</sup> 2, de Liszt, par M. F. Lemaire. — *Les Vieilles*, de Le Levadé, et *Menuet Pompadour*, de B. Godard, par M. L. Fugère. — *Nocturne* du 2<sup>e</sup> *Quatuor*, de Borodine, par le quatuor Soudant. — *Miarka* (Chanson : *l'Eau qui court*), de A. Georges, par M<sup>me</sup> M. Carré, accompagnée par l'auteur. — La 1<sup>re</sup> partie du *Concerto* de Popper, par M. Bedetti, avec accompagnement de double quatuor sous la direction de M. A. Luigini. — Duo de la *Flûte enchantée*, par M<sup>me</sup> M. Carré et M. Fugère. — *Le Septuor* op. 65, de Saint-Saëns, pour piano, trompette, quatuor et contrebasse, par MM. F. Lemaire, A. Petit, Soudant, de Bruyne, Migard, J. Bedetti et Delahègue.

E. L.



GENÈVE. — Les salles de concert ont à peine ouvert leurs portes, que déjà s'y précipitent les protagonistes divers ; il n'en est pas toujours, hélas ! de même pour les auditeurs, écrasés par ce flot envahissant.

Parmi les 41 auditions musicales données en octobre-novembre, signalons comme véritables succès ceux de : M<sup>lle</sup> Landi, cantatrice ; MM. Marteau, Thibaud, Séchiari et M<sup>lle</sup> Stéfi Geyer, violonistes ; M<sup>me</sup> Panthès, MM. Delafosse et Thibaud, pianistes ; M. Casals, violoncelliste ; M. Mahaut, organiste ; M. Van Waefelghen, altiste-viole d'amour ; M. Mühlfeld, clarinettiste ; M. Birnbaum, chef d'orchestre d'une célébrité future certaine.

Au théâtre, mettons hors de pair le ténor M. Campagnola, doué d'une voix réellement exquise, et citons l'enthousiasme déchaîné par M<sup>me</sup> Landousy dans ses représentations de *Lakmé*, *Manon* et le *Barbier de Séville*. Au premier jour, première à Genève de *Sibéria*, le bel opéra de Giordano.

P. FERRARIS.

### Actes officiels et Informations.

**Conservatoire national.** — Par arrêtés ministériels en date du 30 novembre 1905, le nombre maximum des élèves dans les classes préparatoires de piano et dans les classes de harpe, d'alto, de violoncelle, de contrebasse et d'instruments à vent du Conservatoire national, est porté de dix à douze.

Par arrêtés des 4 et 5 décembre, MM. Lorrain et Engel sont respectivement nommés professeurs supplémentaires (6<sup>e</sup> catégorie) des classes de chant nouvellement créées.

Enfin, par arrêté du 7 décembre, M. Mathé Edouard, lauréat du Conservatoire national, est nommé, pour une période de trois années scolaires, accompagnateur stagiaire d'une classe d'opéra comique, en remplacement de M. Wagner, démissionnaire.

**Nancy.** — Par arrêté préfectoral en date du 25 novembre, M. Schmitt, contrebassiste à l'orchestre de l'Opéra, est nommé professeur de contrebasse à l'école de musique de Nancy, succursale du Conservatoire national.

**Toulon.** — Par arrêté en date du 30 novembre de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, l'école de musique de Toulon vient d'être érigée en Ecole nationale de musique.

**Montpellier.** — Par arrêté préfectoral en date du 25 novembre, M. Bérard Raymond est nommé professeur du cours moyen de solfège à l'école de musique, succursale du Conservatoire national à Montpellier.

**Moulins.** — Par arrêté en date du 14 novembre de M. le Préfet de l'Allier, M. Coutan est nommé professeur de violoncelle à l'Ecole nationale de musique de Moulins, en remplacement de M. Marnas, démissionnaire.

**Direction de l'Opéra.** — On annonce une nouvelle candidature : celle de M. Broussan, directeur du grand théâtre municipal de Lyon. Nous n'oublions pas que M. Broussan s'est acquis des titres sérieux en montant le premier, en



France, la *Tétralogie* de Wagner et (6 mois avant Paris) *Armide* ; avec ces grandes œuvres, il a monté — dans l'espace de trois ans — les *Girondins* de Leborne, l'*Etranger* de V. d'Indy, et, récemment, l'*Armor* de Sylvio Lazzari.

**En l'honneur de Corneille.** — Le *Journal* a récemment donné un grand dîner où les compositeurs ont été invités à désigner un des leurs pour écrire une cantate destinée à célébrer le prochain anniversaire de Corneille. M. Camille Saint-Saëns a été désigné à l'unanimité.

L'ORATORIO. *Christus* DE LISZT (1<sup>re</sup> PARTIE : *La Nuit de Noël*).

Novateur hardi, Fr. Liszt fut au premier chef un créateur, créateur puissamment fécond, encore qu'une très légitime admiration ne doive empêcher de reconnaître les défauts qui me semblent être ceux de son génie : je veux dire un goût excessif, parfois stérilisant, de la virtuosité, une trop grande complaisance à accueillir telles quelles les idées qui se présentaient à son esprit, confiant qu'il était dans les prestigieuses ressources de sa main. Jusque dans ces dernières années, à Paris, c'était une opinion presque généralement admise que Liszt compositeur devait disparaître derrière Liszt virtuose. Les merveilleuses exécutions du *Faust-Symphonie*, de *Mazeppa*, du *Tasse*, des *Préludes*, qui eurent lieu aux concerts Lamoureux, percèrent les brumes qui voilaient l'étonnante personnalité du Maître de Weimar. Un peu surpris et déconcerté devant cette apparition inattendue, le grand public hésite encore à prononcer le mot de génie, mais il s'arrête curieux et conquis, avec un intérêt extrême et une vieille sympathie, devant les fragments de l'œuvre immense qui lui est révélée.]

De toutes les œuvres de Liszt entendues jusqu'ici, la *Nuit de Noël*, exécutée au Conservatoire le 11 et le 18 décembre dernier, est celle que j'ai le mieux goûtée ; elle m'a paru supérieure tant par l'originalité, la valeur et la sincérité de son inspiration, que par la profondeur d'émotion qui s'en dégage. Elle comprend cinq morceaux.

- A. — *Prologue*, orchestre.
- B. — *Pastorale* et *Annonciation des Anges*.
- C. — *Stabat Mater speciosa*, hymne.
- D. — *Le chant des bergers à la crèche*, orchestre.
- E. — *Les trois saints Rois*, marche.

Le Prologue a pour épigraphe un verset d'Isaïe : « Cieux, envoyez d'en haut votre rosée, et que les nuées fassent descendre la justice comme une pluie ; que la terre s'ouvre et qu'elle germe le Sauveur. »

L'orchestre exprime de très prenante façon l'attente mystique de la nature dans le calme recueilli de la nuit où passent quelques frissons de séraphique allégresse. L'idée de Justice, l'affirmation de la divine mission, sont sobrement mais fortement indiquées en quelques mesures chantées par les cuivres sur un mode liturgique.

Le Prologue enchaîne avec la Pastorale des bergers « qui passaient la nuit dans les champs, veillant tour à tour à la garde de leurs troupeaux ».

Cette page est d'un charme pénétrant, et combien personnelle ! Quelle suave



fantaisie dans le dialogue de ces pâtres, qui sûrement ont dans leurs veines quelques gouttes du sang tzigane ! Puis, silence !... Au-dessus des violons et des flûtes, laissant voir les cieux entr'ouverts, voici venir l'Ange (soprano solo) qui clame la bonne nouvelle, saluée par un joyeux épanouissement polyphonique du chœur : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. »

Une vieille hymne en tercelets rimés, chantée *a cappella*, avec reprises soutenues par l'orgue,

Stabat Mater speciosa  
Juxta foetum gaudiosa  
Dum jacebat parvulus,  
Cujus animam gaudentem,  
Lætābundam et ferventem,  
Pertransivit júbilus,

nous amène devant la Vierge et l'Enfant. Durant cette contemplation, bien que les paroles prises comme texte ne l'indiquent pas, le musicien fait pressentir toutes les douleurs de la Passion, les gloires de l'Ascension, les promesses de la Rédemption. L'effet est saisissant.

Le numéro VI, c'est le chant des Bergers à la crèche. Ici je voudrais pouvoir suivre dans tous ses détails la partition, du pittoresque le plus savoureux, d'où monte je ne sais quel parfum d'adoration naïve et pleine de grâce. A mon avis, c'est dans ce morceau d'orchestre et dans la Pastorale que la personnalité du compositeur s'est le plus originalement affirmée.

L'Adoration des trois saints Rois, qui viennent offrir « l'or, l'encens et la myrrhe », est sonore, autant qu'il convient à l'importance d'aussi riches seigneurs, mais pas très profonde. Elle m'aurait laissé plutôt froid.

Constater une fois de plus l'excellence des exécutions de la « Société des Concerts » est, je pense, chose superflue. Souhaitons vivement qu'elle nous donne bientôt les deux autres parties de *Christus*.

Le public des abonnés (quel public, par Apollon !) fit toujours à *Nuit de Noël* un accueil réservé. Cela sied à des gens qui doivent apprendre de leurs ancêtres ce qu'il convient d'applaudir.

MAURICE FOURRIER.

## Les origines de la musique et le travail social, d'après Bücher.

(Fin.)

J'ai aujourd'hui à faire l'examen critique de la théorie de Karl Bücher sur les origines du rythme. Ainsi que nous l'avons vu, l'auteur du livre que j'ai analysé croit apercevoir ces origines dans le travail ; il le considère comme une nécessité de la vie primitive, caractérisée par la répétition régulière des mêmes mouvements. D'après lui, cette répétition, avantageuse dans le travail individuel parce qu'elle évite les pertes de temps, devient indispensable lorsque le travail est fait en commun par un groupe d'hommes, et c'est elle qui produit le rythme.



Vers la fin de son livre, l'auteur a consacré un chapitre à la danse, et il y était tout naturellement amené par son sujet. Puisqu'il étudiait les mouvements du corps et leur discipline dans les exercices collectifs, il ne pouvait manquer de s'arrêter un instant à une forme de l'activité qui a pour loi l'ordre et la répétition de certains mouvements.

Mais comme ce chapitre de son livre se rattache à un côté du sujet qui est assez différent des autres et qui, du reste, a été très souvent envisagé à part, j'en rejeterai l'examen dans une autre leçon. Je vais d'abord présenter quelques observations sur la partie de la doctrine que nous connaissons ; plus tard je dirai quelques mots de la danse.

Ma première observation, très générale, c'est que le rythme, à la genèse duquel Bücher rattache celle de la musique tout entière, n'a peut-être pas, malgré les effets extraordinaires qu'il peut produire à l'occasion, l'importance qu'on lui attribue. Je parle du rythme au sens restreint et usuel du mot, celui qui a pour cadre la mesure binaire ou ternaire, le seul d'ailleurs dont il soit question dans *Arbeit und Rythmus*. J'ai déjà dit que R. Wagner le considérait comme étranger à la musique et affirmait qu'il avait été introduit en elle très tard, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qu'il y a de certain, c'est que nous connaissons beaucoup d'œuvres, telles que certaines opérettes ou certaines valse de café-concert, qui sont très bien rythmées, qui empruntent même au rythme leur raison d'être, et qui ont une valeur artistique très faible, tandis que d'autres compositions, comme celles de Palestrina et de son école, comme certains récitatifs, et comme le plain-chant tout entier, ont une beauté de premier ordre, sans être « rythmées ». Il en est de même de beaucoup d'œuvres modernes dont la tendance très nette est d'éviter l'équidistance rigoureuse des temps forts et des temps faibles et de disposer les valeurs de telle manière que la mesure soit à peine perceptible. Nous sommes avertis par de tels faits qu'il y a dans la musique autre chose qu'une succession régulière de notes accentuées et de notes privées d'accent ; cette autre chose, c'est une œuvre d'imagination, de fantaisie, de sentiment et de construction technique, et il se pourrait bien que ce fût l'essentiel ; tout le reste, l'accessoire : ce ne sont pas les considérations et les analyses présentées par Bücher qui me paraissent de nature à renverser l'ordre de ces préséances.

Vous vous rappelez que, d'après lui, l'homme qui travaille se transforme peu à peu en une sorte d'automate inconscient. Ses mouvements, qui d'abord étaient dirigés par un acte de l'esprit — la conception du but à atteindre et celle des moyens appropriés — deviennent bientôt mécaniques. L'intelligence n'a plus à s'en mêler : ils se règlent tout seuls, soutenus par l'habitude et par la force acquise. *A fortiori*, l'émotion n'y joue plus aucun rôle. Le travailleur ressemble à un appareil bien monté : ce n'est plus un esprit qui réfléchit et calcule, c'est une paire de bras, de mains et de pieds, qui triturent, polissent, foulent en cadence une matière quelconque. Quand le travailleur est fonction d'un groupe, cette transformation est plus grande et plus complète encore, si c'est possible. La personnalité de chaque individu s'efface et se trouve annihilée, pour assurer la marche régulière de l'ensemble. Et c'est cette sorte de ronronnage uniforme, si je puis m'exprimer ainsi, qui créerait le rythme, générateur de la musique.

Une objection, que vous devinez sans doute, peut être faite à cette théorie. Tout le monde est d'accord pour reconnaître que l'art musical est le plus émouvant de tous ; nous avons ajouté qu'il était *le plus finement intellectuel*,



N'y a-t-il pas quelque chose d'étrange à affirmer que cet art est sorti d'une forme d'activité qui a pour loi l'inaction de l'intelligence et du sentiment ? Le travail manuel, nous dit-on, dépouille peu à peu le travailleur de sa personnalité actuelle comme d'une chose gênante ou inutile ; son action sur la vie intérieure est analogue à celle d'une machine pneumatique faisant le vide dans une cloche de verre : et c'est lorsque ce vide serait complet, c'est lorsque toutes les forces morales seraient domptées ou assoupies et maintenues dans un sommeil passager, qu'apparaîtrait le germe d'un art destiné à exercer une influence si troublante sur notre sensibilité ? Il est difficile d'admettre qu'une des conquêtes les plus brillantes de la civilisation, une de celles qui plus tard donneront des ailes à l'esprit et étendront à l'infini le pouvoir expressif du langage, ait précisément pour point de départ l'effacement moral de l'individu, et, ce qui est plus grave, de tout le groupe dont il est fonction. Ce qu'il y a de tout aussi inquiétant, en effet, dans la doctrine de Bücher lorsqu'il arrive à l'étude du travail socialisé, c'est que le rythme se trouve créé, d'après lui, par une discipline très sèche réglant les allures individuelles, par une sorte de caporalisme formel, qui donne bien un caractère périodique à l'exercice d'une activité collective dirigée vers le même but, mais ne réalise que l'accord des gestes, et fonde une harmonie purement extérieure, en excluant toute intervention du sentiment. Une théorie semblable renverse nos idées les plus raisonnables, et je vous prie d'en bien voir toutes les conséquences logiques. Avec un tel système, l'art ne se trouve plus fondé sur l'invention, mais au contraire sur la routine ; il ne vient plus de ce qui est intime et profond en nous, il résulte d'une adaptation mécanique de la force musculaire à un objet ; il n'est plus désintéressé : il a, au contraire, pour point de départ une conception très utilitaire, le souci d'éviter les dépenses de force inutiles et les pertes de temps. Il n'est plus libre ; il est imposé par la nécessité, et il a pour fondement l'autorité. Il n'est plus constitué par un progrès, mais par une évolution régressive au point de vue intellectuel et passionnel, par une sorte de retour à l'animalité ; enfin il ne faudrait plus voir en lui la création d'un être mieux doué que les autres, plus intelligent et plus vibrant, ébauche de l'Orphée futur, mais l'œuvre involontaire d'un tâcheron ahuri par sa propre besogne, ou l'œuvre banale d'un chef d'équipe surveillant des hommes courbés sur leurs outils et préoccupé d'en tirer le meilleur parti possible.

Je sais bien que, quand on fait de l'histoire, il faut s'habituer à cette idée que les commencements de l'art sont très humbles, grossiers même et voisins des formes de la vie animale : la musique ne sort pas de l'esprit humain comme une Minerve armée du cerveau de Jupiter ; au moins ne faut-il pas que les origines attribuées à un art soient contradictoires avec les caractères essentiels et ultérieurs de cet art. Un incendie peut sortir d'une étincelle, mais il ne peut pas sortir d'une réunion de cendres glacées. Or, avec le système de Bücher, il paraît bien difficile d'expliquer les effets que la musique produit aujourd'hui sur nous. Darwin, en proposant la solution dont j'ai parlé il y a quelques semaines, en rendait compte parfaitement : la musique, disait-il, produit en nous une tendance aux émotions tendres ; pourquoi ? parce qu'autrefois, dans les espèces inférieures d'où nous sortons, le chant était employé par le mâle pour séduire la femelle ; ces émotions tendres sont aujourd'hui vagues, accompagnées même d'un certain étonnement, d'un certain mystère qui fait toute la



poésie de la musique, parce que la musique n'a plus parmi nous la même fonction ; nous sommes sous l'influence d'une hérédité inconsciente que nous ne comprenons plus. Bücher, au contraire, paraît être dans l'impossibilité de donner une explication satisfaisante. En effet, pourquoi la musique, lorsqu'elle est très rythmée, produit-elle aujourd'hui sur nous de si vifs sursauts d'émotion ? Si elle est née d'une sorte d'anéantissement passager de nos facultés morales, pourquoi excite-t-elle parfois notre activité intellectuelle au plus haut degré ? Pourquoi une marche vivement exécutée par une musique militaire nous fait-elle comprendre des entraînements qui peuvent aller jusqu'à l'héroïsme et au sublime ? Ne devrait-elle pas, d'après les origines supposées du rythme et conformément à la loi des associations héréditaires, avoir au contraire sur l'auditeur, au point de vue moral tout au moins, un pouvoir déprimant ?

La seconde partie de la théorie, qui est comme suspendue à la précédente, donne lieu à des observations du même genre. Bücher fait sortir la poésie et la mélodie d'interjections initiales qui sont presque de simples réflexes.

La voix humaine, employée d'abord comme régulatrice, comme adjuvant du travail socialisé, commence par de simples appels ou cris de convention qui reviennent à intervalles fixes, en marquant les temps forts, les moments d'attaque ; puis, entre ces appels qui serviront plus tard de refrain, s'intercalent des phrases, des mélodies ; et ainsi s'organisent peu à peu les premières formes de la poésie et de la musique.

Cette explication est ingénieuse, séduisante comme construction logique, mais il nous est difficile d'admettre que la poésie et le chant aient des origines aussi pauvres, aussi insignifiantes. Toute doctrine qui les explique par le pur mécanisme paraît en contradiction avec les faits. Je ne crois pas, du reste, que la libre activité de la pensée et du sentiment (idées qui nous sont nécessaires pour faire la théorie de l'art) soit incompatible avec le travail matériel le plus discipliné ; et ici je serais tenté de dire que la psychologie du travailleur a été faite d'une façon inexacte ou très incomplète. Bücher, préoccupé des travaux de Wundt, n'a mis en lumière que le côté physiologique du problème. Un homme qui fait un travail manuel n'est un automate que par rapport à la tâche exécutée ; mais, en soi, ce n'est pas nécessairement un homme qui cesse de réfléchir ; il peut même arriver que ce soit tout le contraire. Certains écrivains sentent parfois leur imagination et leur faculté créatrice s'éveiller lorsqu'ils se livrent à un travail manuel ou à un exercice mécanique.

Très souvent, les anciens ont parlé du chant rythmé comme d'une récréation qui délasse après l'effort, le travail une fois accompli. D'après le poète latin, c'est lorsqu'il s'est assis sur la pierre du chemin pour se reposer, que le berger prend sa flûte et en joue :

*Fessus ut incubuit baculo saxoque resedit,  
Pastor arundineo carmine mulcet oves* (1).

D'après Bucher, c'est au moment où l'activité bat son plein que le chant prend

(1) Je dois dire que la suite donne raison à Bücher :

*Cantantis pariter, pariter data pensa trahentis  
Fallitur ancillæ decipiturque labor ;*

mais ce texte tend à montrer que l'oisiveté peut produire les mêmes effets que le travail.



naissance ; c'est l'effort lui-même qui en constitue la règle. La musique ne sort plus de loisirs heureux ; elle est fille du travail et de la nécessité !

J'ai souvent constaté (et chacun de nous a pu observer sur soi-même) que l'exercice physique prolongé et quasi automatique est un stimulant pour l'intelligence et que, en absorbant et en divertissant l'activité matérielle, il l'empêche de troubler l'autre activité et met cette dernière à l'abri des sollicitations multiples et des distractions qui viennent du dehors ; il lui rend, en un mot, son autonomie. Le travail à mouvements périodiques est-il une servitude ? On pourrait aussi bien dire qu'il est un affranchissement, parce qu'il occupe et amuse les sens, les empêche de nous déranger et rend à la pensée toute son indépendance. Le retour de rythmes indéfiniment répétés ressemble à ce cercle magique, infranchissable, où les enchanteurs des contes de fées emprisonnaient leurs ennemis ; en imposant une limite à l'influence du physique et en la ramenant toujours sur elle-même, il la réduit au minimum et libère l'intelligence. Si certains villageois sont capables de rêverie, c'est beaucoup plus, je crois, lorsqu'ils battent de leurs fléaux l'aire couverte d'épis, que dans leurs moments d'oisiveté complète.

Autre point de vue : affirmer que le travailleur primitif est capable de régler toujours le rythme musical sur celui des mouvements exécutés, c'est lui prêter un sens artistique assez avancé, qui est l'exception, et non la règle. J'ai vu des jeunes gens très bien élevés danser imperturbablement à 3 temps sur des airs qu'on leur jouait à 4 temps. Cela ne les gênait en rien. Ils n'avaient ni oreille, ni sens musical. Peut-on prêter uniformément aux primitifs une aptitude à l'observation du rythme que n'ont pas beaucoup de nos contemporains ?

Ma seconde objection est d'ordre historique.

On a parfois reproché à ceux qui étudient les commencements de l'art de ne pas distinguer avec assez de précision les sociétés primitives de celles qui ne le sont plus, tout en étant étrangères à notre civilisation, et de mettre sur la même ligne des groupes très différents, en adoptant une classification superficielle qui devrait être résolument rejetée quand on veut aboutir à une doctrine sociologique. Il me semble que le livre du professeur Bücher n'échappe pas entièrement à un reproche de ce genre. Tous les chants qu'il reproduit sont bien des chants de travail associés à certains mouvements corporels ; mais pour que sa thèse fût démontrée, il faudrait d'abord que ces chants appartenissent exclusivement à des hommes primitifs, encore au premier degré de la civilisation, et permettant de saisir comme au griffon de la source le jet initial de la production musicale. Isoler, pour les étudier, des phénomènes de ce genre, est bien difficile, sinon impossible ; mais l'auteur ne l'a pas essayé. Dans *Rythme et travail*, les documents musicaux sont groupés d'après le sujet des chants ou le genre d'exercice dont ils paraissent inséparables, et non d'après le degré de culture des peuples, ce qui ne laisse pas de faire un assemblage un peu confus. Voici, pour citer un exemple, l'ordre des chansons notées qui forment l'appendice : 1<sup>o</sup> chant des *Indiens* (Amérique ; 2<sup>o</sup> chant du *Bengale* ; 3<sup>o</sup> chant *chinois* ; 4<sup>o</sup> chant des *Polynésiens* ; 5<sup>o</sup> chant de *Samoa* ; 6<sup>o</sup> chant des *Egyptiens* (13 pièces) ; 7<sup>o</sup> chant des *gondoliers de Venise*. Les chants (ou cris et appels) qu'on entend dans les rues des grandes villes européennes sont mentionnés à côté de ceux des nègres d'Afrique, des Grecs antiques, des Indiens de l'Amérique du Nord, ou des villageois de la Bohême et des bords du Rhin. Rien ne m'assure que toutes ces pièces aient



un caractère primitif authentique. Dans l'incertitude où on me laisse, je crois être fondé à faire l'hypothèse suivante : certains chants (n<sup>os</sup> 246, 247, 248, 250, 251, 268) que nous voyons associés à tel travail manuel avaient peut-être, antérieurement, un tout autre objet ; ils ont pu changer d'appropriation en vertu d'un acte de fantaisie utilisant un « timbre ».

En tout cas, nous pouvons raisonner de la manière suivante :

Le travail social suppose la société elle-même ; mais l'existence de la société suppose certains faits qui nous invitent à reculer, en remontant plus haut, le point de vue choisi pour l'explication du rythme.

Parmi ces faits, j'en citerai un seul : c'est le langage.

Ne pourrait-on pas (en comblant ainsi une lacune que j'ai signalée dans le système de Spencer) rattacher au langage les origines du rythme ?

Le rythme est fondé sur la *répétition*. Or on a constaté que le principe de la répétition a servi à constituer un très grand nombre de mots dans le langage des primitifs. Ce fait est assez suggestif, et il ne faut pas s'étonner que dans son livre sur les *Origines de la civilisation*, Lubbock lui ait consacré une étude spéciale accompagnée de statistiques très précises.

Lubbock prend les mots commençant pas la lettre A, dans le dialecte d'une tribu africaine, et il montre que, comme les enfants, les sauvages aiment beaucoup à répéter les mêmes syllabes. Il constate ensuite combien nos langues modernes de civilisés diffèrent des langues primitives.

Les 1000 premiers mots du Dictionnaire anglais de Richardson ne contiennent que 3 exemples de répétition. Voici ce qu'on trouve par la seule lettre A dans un dialecte de sauvages :

*ahi-ahi* = soir.

*ake-ake* = éternel.

*aki-aki* = oiseau.

*aniwa-niwa* = arc-en-ciel.

*anga-anga* = agrément.

*aru-aru* = épouser.

*ati-ati* = chasser.

*awa-awa* = vallée.

Les 1000 premiers mots d'un dictionnaire français ne contiennent que 2 exemples analogues : *ananas* et *assassin* !

1000 mots allemands (en prenant les lettres C et D) ne contiennent que 2 exemples de répétition ; encore sont-ils empruntés aux langues étrangères (*cacao*, *cocosnuss* = noix de coco, etc.).

Les 1000 premiers mots grecs ne contiennent que 2 répétitions (dont l'une est ἀβάρβαρος). Lubbock a dressé des statistiques comparées, qui sont très significatives. Après avoir examiné de près le vocabulaire des nègres des îles Brumer, et de la Louisiade, celui des habitants de la Nouvelle-Zélande, il arrive aux conclusions suivantes : dans les langues européennes, il y a deux mots sur mille où l'on trouve appliqué le principe de la répétition ; dans les langues « primitives », il y en a de 38 à 170, soit 104 en moyenne, sur mille (*Origines de la civilisation*, appendice II, p. 521 et suiv., traduction Barbier, Germer-Baillière, 1873). Pour un musicien, ces faits sont indifférents ; pour un économiste appliqué à rechercher les origines du rythme musical, ils sont importants.

Voici maintenant deux autres objections moins générales : l'une concerne



l'exactitude des faits sur lesquels s'appuie Bücher, et l'autre la place réelle qu'il convient de leur attribuer dans l'histoire de la civilisation.

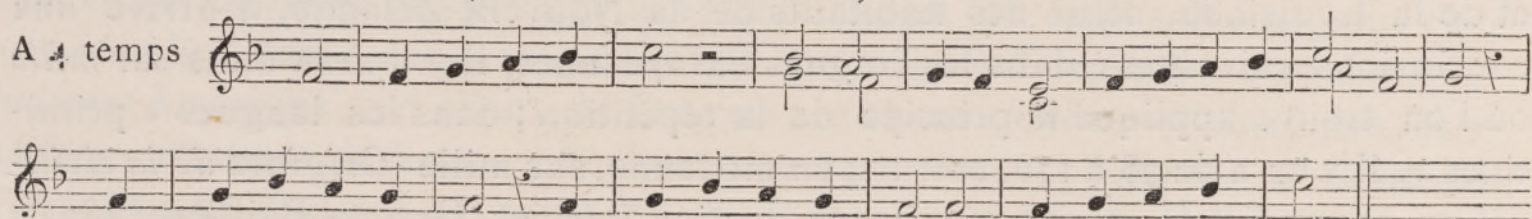
Vous savez que, d'après notre auteur, les diverses sortes de mesures et combinaisons qui les remplissent (dactyle, trochée, iambe, etc. .) ne seraient pas autre chose qu'une espèce de graphique de l'effort musculaire, suivi d'une détente plus ou moins longue que le travailleur fait avec ses mains et ses bras ou avec ses pieds, soit lorsqu'il écrase des grains, lorsqu'il creuse un canot dans un arbre, lorsqu'il rame sur une pirogue avec d'autres hommes, soit lorsqu'il accomplit toute autre besogne imposée par les besoins de la vie pratique.

Pour voir là une base sérieuse à une construction d'idées, pour pouvoir affirmer que le rythme du chant suit le rythme des mouvements réels comme une draperie s'adapte au modelé du corps qu'elle recouvre, et pour en conclure que la musique et la poésie ont été créées par le travail, il faudrait que les deux rythmes fussent partout et toujours identiques, nettement reconnaissables, et que l'un permît de retrouver l'autre. Est-ce possible? Je reproduirai, d'après l'auteur lui-même, une importante objection qui lui a été faite :

« Dans un ouvrage récent sur le *langage* (1), M. B. Delbrück a fait une objection au chapitre où j'ai essayé de rattacher le rythme de la poésie à celui du travail : on n'a pas prouvé, dit-il, que le premier vient du second, parce qu'on ne prouve pas leur identité dans tous les cas. » Par exemple, nous devrions pouvoir constater que les chants de celui qui travaille avec le moulin à bras ont tous la même forme rythmique. — Cela est difficile, car il y a deux sortes de moulins à bras, essentiellement différentes : le moulin à pierre et le moulin tournant. Les mouvements qu'ils imposent au travailleur sont absolument différents. Le premier exige un allongement, puis une réduction des bras, qui poussent d'abord la pierre pour écraser le grain, puis la ramènent à son point de départ ; le second exige un mouvement circulaire de la main. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans « les airs de moulin » un rythme uniforme, mais au contraire des rythmes différents. Le moulin à pierre est manié suivant une mesure trochaïque, et c'est, le plus souvent, celle des paroles dans les textes originaux. Le chant commence par un mouvement d'attaque ou d'élan (*vorwärts bewegung*). Si on pense qu'il débute avec le recul de la pierre, on a des iambes (∪ —) à la place des trochées (— ∪). Dans le mouvement tournant qu'exige l'autre moulin, on peut faire entrer toute espèce de rythme (2) car la machine n'est plus maniée en mesure : elle nécessite seulement un effort musculaire continu. Le point de la circonférence qui marque le passage d'un tour à un autre tour peut être différemment choisi par chaque travailleur, selon la position de son corps et la force de ses muscles. Il est donc parfaitement naturel que, dans un même peuple, les airs de *moulin tournant* soient très différents les uns des autres, bien que je ne connaisse pas d'exemple de ces différences. Dans tous les cas, un instrument comme le moulin à bras ne peut pas être assimilé à une machine comme le moulin à café, et si M. Delbrück se fait fort, en tournant un moulin à café, de chanter n'importe quoi, par exemple : *Il était un roi de Thulé*, cela peut faire honneur à son talent et à sa voix, mais ne prouve rien. »

Ce qu'il faut retenir de cette déclaration, c'est qu'un même travail peut admettre des rythmes différents, et je ne crois pas que la « position du corps » détermine seule le choix du musicien. En fait, il y a des chansons de même catégorie dont les rythmes sont contradictoires — sans avoir l'excuse du moulin tournant — et ne permettent de reconnaître aucun exercice précis. En voici un exemple :

1<sup>o</sup> Chanson indienne (chanson de rameurs) :



(1) *Grundfragen der Sprachforschung mit Rücksicht auf W. Wundts Sprachpsychologie erörtert* (Strasbourg, 1901).

(2) *Ist so ziemlich jeder Rythmus denkbar* (Arbeit und Rythmus, p. 441-2).



## 2° Chanson chinoise :



## 3° Chanson égyptienne :



Les deux premières de ces chansons ont une mesure binaire ; la troisième est à trois temps. Ce sont des chansons de rameurs.

En admettant qu'on ne rame pas de la même manière sur le Rio-Negro, sur le fleuve Jaune et sur le Nil, qui pourrait reconnaître, dans ces suites de notes, le rythme d'un mouvement réel ? L. Delaporte a entendu au Cambodge, chez les sauvages Kouys, une mélodie instrumentale qui ressemblait à celle des bateliers du Nil (*Voyage au Cambodge*, p. 90). Il y a là des formes essentielles au rythme, dont on ne se rend pas compte : les coupes de la phrase, le retour de certaines idées mélodiques, le chant responsorial (alternance du soliste et du chœur). Dans d'autres chansons, on trouve le chant antiphonique (division du groupe en deux demi-chœurs). Dom Caffiaux, qui a consacré quelques lignes au rôle de la musique dans la navigation (*Dissert. I*, p. 74 du manuscrit de la B. N.), cite des textes de Cicéron, de Censorinus, d'Athénée, de saint Isidore, etc., montrant, d'après lui, que la musique était employée pour le plaisir des rameurs, et non pour maintenir leur bonne discipline, ce qui est tout différent.

L'explication des origines de la musique devient impossible si, avec certains faits d'un caractère moral, on n'admet pas le besoin de sympathie entre les êtres d'un même groupe.

Le rythme, tel que le comprend Bücher, ne crée que l'accord des gestes : pourquoi ne pas supposer que, même chez les hommes les moins cultivés et au premier degré de la civilisation, il y en a quelques-uns — ne fût-ce qu'un seul ! — qui, obscurément, sont émus à la pensée de créer l'accord des sentiments ?

« La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi, dit Guyau, nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique ; la solidarité so-



cial et la sympathie universelle sont le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée. C'est dans la négation du moi, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher ce qui ne périra pas. » (*L'Art au point de vue sociologique*, Alcan, 1889.)

Le privilège essentiel de la musique est d'élargir notre moi, de l'ouvrir aux êtres qui nous entourent et de le faire rayonner sur eux. Je ne fais aucune difficulté de croire que dans ses saltations les plus grossières, dans ses mélodies les plus incomplètes et les plus informes, le sauvage éprouve déjà, par l'identité des mouvements, l'obscur plaisir de n'être pas isolé et de se sentir en fonction d'une société. Spencer dit lui-même avec raison que la musique, étant le meilleur véhicule de la sympathie, est l'art qui sert le mieux la civilisation, parce qu'il réprime les tendances qui font de nous des antagonismes.

Pour ces raisons, je conclurai en disant que ce livre si net et si plein, si fortement construit, du prof. Bücher, est une *contribution* fort intéressante à la recherche des origines du rythme, mais qu'il ne saurait suffire, par lui-même, à la solution d'un problème qui reste toujours posé.

J. C.

ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES LYCÉES. — Nous sommes heureux d'apprendre qu'une chorale vient d'être fondée au lycée Janson-de-Sailly (qui compte plus de 2 000 élèves), sous la haute direction de M. Bourgault-Ducoudray, assisté, pour les travaux préliminaires, de M. Pastor.

*L'abondance des matières nous oblige à ajourner toute la partie de notre correspondance relative à la musique orientale.*



Le Gérant : A. REBECQ.