

LA

REVUE MUSICALE

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

N^os 19-20 (sixième année) 15 Octobre 1906.

Encore le vandalisme musical. — La « Ballade » de Zabel, pour harpe à pédales.

Nous avons sous les yeux la lettre suivante qui, au point de vue pratique, n'a plus qu'un intérêt rétrospectif, mais qu'il convient cependant de publier, parce qu'elle touche à une très importante question de principe sur laquelle les lecteurs de la *Revue musicale* connaissent bien notre sentiment.

Au moment où le Conservatoire reprend ses études et rouvre ses cours, nous espérons qu'on ne verra plus reparaître des habitudes qui ont déjà été condamnées et que nous pensions abolies depuis longtemps :

Monsieur,

Je crois devoir vous signaler un fait qui se passe au Conservatoire de Paris et qui nous intéresse particulièrement : il s'agit de la « Ballade » de Zabel.

Cette œuvre a été choisie comme morceau de concours de la classe de harpe à pédales, pour 1906. Or, par suite d'une série de transformations inexplicables, cette Ballade a cessé d'être celle de Zabel pour devenir un morceau nouveau, résultat de toute une collaboration multiple : un prélude y a été ajouté de trois pages environ ; en outre, de nombreuses modifications ont été apportées dans le corps du morceau, qui en changent totalement le caractère et l'exécution.

Toutes ces transformations ont été faites à l'instigation de..

Tout cela présente les caractères d'une contrefaçon d'œuvre d'art, qui est, il me semble, une atteinte inadmissible à la protection de la propriété artistique, et qui lèse indiscutablement tous les ayants droit à cette œuvre, soit Zabel, soit ses éditeurs.

J'ai cru devoir vous signaler ce fait ; il faudrait empêcher de semblables agissements, bien extraordinaires de la part de professeurs qui sont eux-mêmes des auteurs.

Veuillez agréer, etc....

P. DE M.,

Rédacteur à la Revue musicale et littéraire.

Paris.

Pour bien montrer qu'il s'agit à nos yeux d'une question de principes et non d'une question de personnes, nous avons tenu à supprimer deux noms propres de cette lettre.

Que le Conservatoire s'interdise désormais toute velléité de dérangement dans les textes musicaux ! Il doit se rappeler que sa fonction est de *conserver* et non de *déranger* les œuvres qu'il fait étudier par ses élèves. Il est dirigé par un compositeur délicat, dont le goût est une garantie.

Notre supplément musical.

UN CANON DE HAYDN. — CHORAL ET PRÉLUDE DE MARX.

Le mot *canon*, transcrit du grec en français, signifie *règle*, *modèle*. Certaines compositions musicales portent ce nom parce que la première voix qui chante sert de *modèle* à toutes les autres parties, qui ne font que la répéter, sans commencer en même temps. Un canon est, en somme, une mélodie qui se sert à elle-même d'accompagnement. Notre chanson populaire : *Frère Jacques, dormez-vous ? sonnez les matines*, en est un exemple à la fois très connu et charmant. La maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig, mentionne sur son grand catalogue « 45 canons de J. Haydn ». Comme nous désirions les acquérir, il nous fut répondu que ces pièces n'étaient plus dans le commerce. Cela n'a fait qu'augmenter notre désir de les lire. Nous les avons cherchées, et en avons trouvé cinq (dont un canon à l'écrevisse ou à rebours) à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Nous en avons déjà publié un ; nous en donnons aujourd'hui un deuxième. Chacun de ces canons est écrit sur deux ou trois mots, tirés des commandements de Dieu. Nous avons dû ne pas nous borner à traduire le texte, mais l'étendre un peu. Il faut bien le dire, on ne trouve pas toujours dans ces opuscules la grâce et l'élégance aisée qui caractérisent la manière habituelle de Haydn. Ça et là, il y a quelques frottements entre les parties, quelques rencontres de notes qui surprennent. Haydn les écrivit en 1791 pour l'université d'Oxford, qui venait de lui décerner (sans examen !) le titre de « docteur en musique ».

Le choral que nous donnons à la suite est écrit dans le mode mixolydien des modernes (*sol-sol*), mais avec un *fa* ♯, ce qui le rend identique au mode ionien (*ut-ut*). Il suffit en effet de diéser le *fa* ♯, dans un mode diatonique quelconque, pour l'assimiler au mode qui est une quarte au-dessus ou une quinte au-dessous. Marx a harmonisé ce choral à 4 parties, selon la méthode de Bach, et l'a fait précédé d'un prélude écrit pour orgue, mais intéressant à jouer au piano, pourvu que la main droite sache à propos venir en aide à la main gauche. C'est une œuvre décorative, où il y a un peu de tendance au parafe, mais où on sent le praticien sûr de son métier. Ces deux pièces font partie d'un répertoire qui, aujourd'hui, n'est plus dans le commerce : l'*Evangelisches Choral-und Orgelbuch* de A.-B. Marx, Berlin, 1832, chez G. Reimer. Organiste et compositeur distingué, Marx est l'auteur d'un grand ouvrage de théorie musicale récemment réédité par M. Hugo Riemann : *La doctrine de la composition musicale*, 4 vol. en all., Leipzig, chez Breitkopf, 1903.

La chasse et la musique. — Le cor.

Le cor de chasse et les anciens rois de France. — Musique de chasse. — Le cor, instrument d'orchestre. — Le cor d'harmonie. — Les sons bouchés. — Emploi du cor par Händel, Mozart, Schubert, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Rossini.

Voici, d'après les travaux les plus récents, l'esquisse d'une monographie sur un très bel instrument auquel la saison actuelle donne une sorte d'actualité.

Le cor, à l'origine, servit à donner des signaux de chasse. Dans cette fonction, il est difficile de dire à quelle date précise il a remplacé le plus ancien cornet de bois, de corne ou d'ivoire, qui se rapprochait davantage du bugle.

Le roi Louis XI ordonna, pour la statue qui ornerait son tombeau, qu'il serait représenté avec le costume d'un chasseur ayant son cornet à son côté. Dufouilloux dédia un traité sur la vénerie à Charles IX, qui avait lui-même écrit un ouvrage sur le même sujet ; il y fait l'éloge du cornet. Dans les gravures sur bois qui ornent cet ouvrage et dans les miniatures du manuscrit projeté pour Louis XI, le cornet paraît n'avoir qu'un seul anneau de spirale, ce qui ne lui permettait de produire que peu de notes (1).

Dans l'édition de Dufouilloux publiée en 1628, le roi et les seigneurs de la Cour sont représentés avec des cornets ayant un second demi-cercle au milieu.

Louis XIII, qui aimait passionnément la chasse au renard, inventa un appel pour distinguer cet animal ; cet appel contient plusieurs notes, ce qui prouve que l'instrument avait été perfectionné en augmentant la longueur. Louis XV et son grand veneur, M. de Dampierre, composèrent ou recueillirent le grand nombre d'appels et de *fanfares* employés dans les chasses royales et qui sont encore usités aujourd'hui.

Le cor de chasse, ou pour mieux dire la trompe de chasse, diffère du cor d'orchestre ou d'harmonie par ce qu'il consiste en une spirale ininterrompue de trois tours suffisamment grands pour être portés obliquement autour du corps en reposant sur une épaule et en passant sous le bras opposé. Les mains sont ainsi laissées libres, et l'on peut facilement porter l'embouchure aux lèvres par un seul mouvement.

Il y a trois sortes d'airs de chasse :

1^o Les *tons de chasse*, au nombre de trente et un ; ils sont destinés à exciter les chiens, à donner un avertissement, à appeler à l'aide et à indiquer les circonstances de la chasse ;

2^o Les *fanfares*, dont il existe une pour chaque animal, et plusieurs pour le cerf, selon son âge et ses andouillers (*l'andouiller* est une petite corne qui vient au bois de l'animal) ;

3^o Les *airs de fantaisie*, exécutés comme signes de joie ou après une heureuse chasse ;

Les appels les plus connus sont : la *réveillée*, le *lancé* et le *relancé* ; le *hourvari* (en défaut) ; le *débuché* ; le *votseleste* (quand on trouve la trace fraîche de l'animal), l'*hallali* et la *mort*.

(1) Nous n'avons jamais eu occasion d'essayer ou de faire essayer un de ces petits cornets. Il ne devait donner que deux notes avec assez de facilité : tonique et dominante ; fait qui nous a été démontré par les personnes jouant le schofar hébraïque.

En fait de fanfares il y a la *royale*, sonnée pour un cerf dix cors, inventée par Louis XV ; la *petite royale*, pour les sangliers ; diverses autres pour distinguer le loup, le renard, la belette, le lièvre, et la *fanfare de saint Hubert*, que l'on ne sonnait que le jour de la fête du patron de la chasse.

La troisième série se rapproche plus que les autres d'exécutions musicales régulières, et sert de transition entre l'emploi du cor comme signal et comme instrument musical. Ces airs sont nombreux et variés et portent des noms de personnages royaux ou de chasseurs distingués. *Donner du cor* était le terme usité pour l'action de jouer ou de sonner du cor.

Le rôle de la trompe de chasse dans l'orchestre a été des plus restreints. Cependant, de temps à autre, on l'emploie dans certaines compositions ; sa tonalité est *ré b* ou *mi b*.

**

L'introduction des cors dans l'orchestre en France est attribuée à Gossec. Etant encore très jeune, on lui demanda d'écrire deux airs pour les débuts de Sophie Arnoult à l'Opéra, en 1757, et dans ces airs il introduisit des parties obligées pour deux cors et deux clarinettes ; ce dernier instrument était aussi entendu pour la première fois (il ne s'agit ici que de l'opéra français). Lotti et Scarlatti l'introduisirent en Italie et furent suivis par Nasse et Alberti. Il doit avoir été précédemment employé en Allemagne, puisqu'il apparaît fréquemment dans les partitions de J.-S. Bach, qui mourut en 1750. Il y a un air accompagné par le cor de chasse (*Corno da caccia*) dans la messe de Bach en *si*.

Il fut employé pour la première fois en Angleterre, en 1720, par l'orchestre de Haymarket, lors de l'exécution de *Radamisto*, de Hændel. On fit bien des objections quand on l'entendit pour la première fois ; on le trouvait grossier et vulgaire, et on se livrait à des critiques sévères sur *l'introduction d'un instrument rustique et éclatant* au milieu des voix mélodieuses des hautbois et des violons. — Il est curieux de remarquer combien l'expérience a renversé ce jugement prématué et tout à fait fautif ; les sons tendres et particuliers du cor contrastèrent admirablement avec ses voisins de l'orchestre en donnant les bases de fondations solides par l'harmonie dans les accords et les notes tenues. Pour vaincre le préjugé, lorsque le cor fut à son origine transporté en Allemagne, et qu'il devint, de trompe de chasse, un des instruments de l'orchestre, on imagina d'introduire une sourdine ou étouffoir dans le pavillon, afin d'en adoucir le son ; on les construisit d'abord en bois, puis en carton.

C'était la coutume de produire un effet semblable dans le hautbois en remplaçant de ouate le pavillon ; ce moyen suggéra à Hampl, corniste célèbre de la cour de Dresde en 1770, l'idée de faire la même chose pour le cor.

A sa grande surprise, l'insertion du tampon de coton élevait le diapason de l'instrument d'un demi-ton. Frappé de ce résultat, il employa sa main au lieu du tampon et découvrit, le premier, le moyen d'obtenir artificiellement les notes qui comblaient les intervalles. Les notes ainsi obtenues furent appelées : *notes de la main*, et l'instrument lui-même fut appelé : *le cor à main* (*Handhorn*). Sir John Hawkins mentionne un concerto joué par un artiste nommé Spandau, avec les notes de main, en 1773, adoucissant le son par l'application de ses doigts dans les différentes parties du tube.

La méthode de boucher le cor ne consiste pas à introduire le poing fermé dans

le pavillon, mais la main ouverte avec les doigts fermés ensemble à peu de distance de la perce. En retirant les doigts, les sons naturels se produisent de nouveau. Le degré dans lequel le cor est bouché n'est pas le même pour toutes les notes. Il y a le *demi-bouché* et le *bouché complet*. Dans le premier, en levant la main, le pavillon seul est bouché ; dans le second la main est introduite aussi loin que si elle voulait empêcher le passage de l'air. Entre les notes *bouchées* et les notes *ouvertes*, il y a une différence évidente qu'il est impossible de supprimer totalement, mais qui peut être suffisamment modifiée de façon à ne point offenser l'oreille. On y arrive en soufflant doucement les notes ouvertes de façon à réduire le contraste de leur sonorité avec le caractère étouffé de celles qui sont modifiées à l'aide de la main.

Il existe une grande différence d'opinion quant à la supériorité du simple cor à main sur l'instrument moderne pourvu de pistons. Il paraît certain que la légèreté et la faculté vibratoire du premier, ajoutées à l'absence d'angles et de sinuosités dans la perce, ajoutent matériellement au brillant du son ; mais d'un autre côté, dans les passages mélodiques rapides tels qu'il est maintenant de mode de les écrire, l'alternative des notes bouchées et ouvertes tend à produire de l'incertitude et de l'inégalité. Les anciens compositeurs, et notamment Mozart, semblent avoir connu ce fait, et ont employé les notes ouvertes et bouchées en connaissance de cause en leur donnant à remplir des effets spéciaux. Maints exemples pourraient être donnés de l'effet triste et pénétrant des notes bouchées, judicieusement employées. Un compromis convenable des deux formes a été adopté en fixant deux pistons sur la coulisse d'accord. Cette innovation a été ingénieusement appelée : *Sautcrelle*, et peut être aisément enlevée quand l'emploi du cor simple est préférable.

M. Font a imaginé une *action glissante* comme celle du trombone ou de la trompette, c'est-à-dire une coulisse en place de pistons ; par ce moyen les notes peuvent être haussées ou baissées selon le désir de l'exécutant ; ce procédé excellent, qui donnerait au cor la correction enharmonique possédée par le trombone, ne paraît pas avoir attiré l'attention qu'il mérite (1).

L'échelle du cor consiste en un son fondamental, et les harmoniques consécutifs ou sons supérieurs partiels d'un tube ouvert de seize pieds. On le décrit généralement comme ayant une forme conique ; mais on a ingénieusement démontré naguère qu'une forme quelque peu différente, avec ses contours hyperboliques, est exigée pour produire des relations harmoniques correctes, parce que l'embouchure n'est pas appliquée exactement au sommet du cône, mais un peu plus bas.

Le cor est rarement joué seul dans l'orchestre. Il en faut deux au moins, mais le plus ordinairement il y en a quatre.

Chaque grand compositeur, depuis Hændel, a écrit volontiers pour le cor.

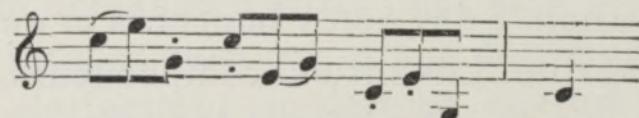
Un spécimen caractéristique de ce maître se fait voir dans son *Allegro and Pensieroso*, où le chant de basse : *Mirth, admit me of they crew*, est embelli par un brillant accompagnement en arpèges montant à l'*ut* du sommet. Ce solo, quoique conservé parmi les partitions orchestrées et joué assez souvent, ne se

(1) Théoriquement, c'est excellent, admirable mais pratiquement il n'en est pas de même. Ce qui se fait facilement sur un trombone ténor ou un trombone basse devient très difficile sur un trombone-alto, à plus forte raison sur un cor ou sur une trompette, où les positions se trouvent de plus en plus rapprochées.

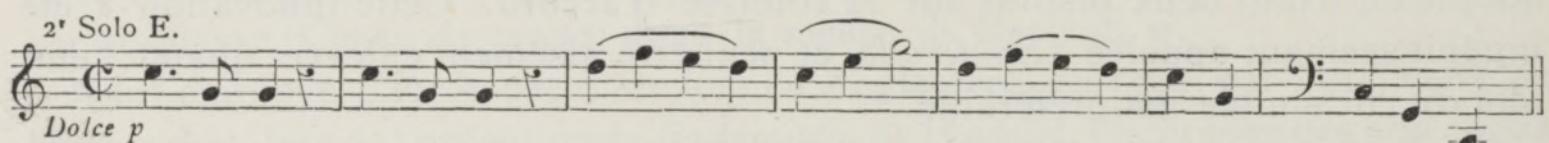
trouve pas dans la partition de la Société allemande Hændel, ni dans l'édition d'Arnold de cette œuvre ; en sorte que, bien que traditionnellement attribué à Hændel, il peut être une addition subséquente.

Mozart même, quand ses ressources d'orchestre sont limitées, emploie presque toujours deux cors. Il a écrit pour eux avec le tact le plus sûr et le jugement le plus parfait, introduisant rarement des notes bouchées, excepté quand il veut rendre un effet particulier. On peut aisément voir des exemples de ce qui précède dans ses Symphonies, Ouvertures et Opéras. Il a, de plus, écrit trois concertos pour orchestre avec cor obligé, et une grande quantité de musique concertante pour deux cors et des instruments à anche. Toutes ces compositions sont éminemment aptes au *cor à main*, dont il a parfaitement étudié les qualités.

Beethoven en a été très prodigue, quoique singulièrement cruel et exigeant pour les cors, notamment dans la *sonate en fa* pour cor et piano ; le *sestetto* pour instruments à cordes avec deux parties de cor obligées ; ce morceau est notamment si difficile qu'on ne le joue presque jamais ; enfin le *septuor* qui contient un passage fatigant en triolets pour les cors en *mi b* :



Beethoven lui donne toujours une place très importante dans toutes ses œuvres ; le passage le plus remarquable est le solo de second cor, dans l'ouverture de *Fidelio*, en *mi* :



Dans l'avant-dernière mesure, il y a un saut d'une douzième du *sol* des dessus à l'*ut* de la basse ; mais les cornistes dénaturent évidemment l'intention du compositeur en descendant simplement d'une quinte et en complétant ainsi l'accord parfait. Dans la *Symphonie héroïque*, le trio est écrit pour trois cors en *mi b* jouant en notes bouchées.

La grande symphonie en *ut* de Schubert débute (n° 9) par un passage de huit mesures pour deux cors à l'unisson qui produisent un bel effet, accompagnés par les cordes seules dans l'*andante* de la même œuvre, un peu avant la reprise du sujet principal.

Mais personne n'a surpassé Weber dans l'emploi magistral du cor. Evidemment il l'aimait plus que toute autre *voix* dans l'orchestre. Le commencement superbe de l'ouverture d'*Obéron*, les notes lugubres dans celle de *Freyschütz*, ainsi que le charmant *obligato* sur le *Chant de la Sirène*, montrent qu'il en appréciait pleinement la valeur, non seulement comme instrument mélodique, mais encore comme source d'étranges et nouveaux effets esthétiques.

Feu Charles Lévéque, l'éminent esthéticien, voulut bien, il y a quelques années, nous communiquer quelques documents ; nous y trouvons ces lignes relatives au cor :

« M. H. Blaze de Bury raconte dans un de ses livres qu'un jeune homme épris de musique, et de musique pittoresque romantique, alla voir Weber et eut avec ce maître un entretien au sujet de l'orchestration du *Freischütz* ; j'en extrais les lignes suivantes :

« Dans le *Freischütz*, disait Weber, deux éléments sont en présence : la vie de chasse et l'action des puissances démoniaques, que Samiel personnifie. « J'avais tout d'abord à m'occuper des sonorités caractéristiques de ces deux éléments... Pour peindre la vie forestière, la vie de chasse, cette couleur tonale était aisée à découvrir, les cors me la livraient ; » et le jeune interlocuteur de répondre : — Ces mélodies du cor ainsi répandues dans tous les cas se rapportant au caractère général de l'ouvrage, devaient, en effet, vivement impressionner le public. Où les cors ne figurent-ils pas ? Je les trouve dans l'*adagio* de l'ouverture, dans le grand trio avec chœur du premier acte, dans le second finale et dans le troisième acte à chaque instant. — Oui, certes, continua Weber, et si j'eusse obéi à ma seule impulsion, je les aurais mis partout où Max et Casper se montrent ; mais j'ai craint d'abuser à la fin d'un tel moyen, d'autant plus que le sujet de *Freischütz* n'est pas là tout entier... »

En effet, Weber avait aussi à évoquer musicalement les esprits des Ténèbres. Et il chercha des sonorités sinistres ; où les trouva-t-il ? Il nous l'apprend lui-même :

« Les sonorités sombres ne manquaient pas. Il ne s'agissait que de les amalgamer. Les violons, les violes (altos), et les basses m'offraient leurs résonances graves, la clarinette ses notes lugubres ; j'avais la plainte des bassons, la voix profonde des cuivres, les timbales à l'aigu ou leurs roulements sourds... »

(Extrait d'un article de feu Ch. Lévéque, *Revue philosophique*.)

La même chose, mais à un degré moins marqué, se retrouve dans Mendelssohn, qui fait, comparativement au précédent, un usage moins mélodique du cor, mais qui, néanmoins, emploie beaucoup de ses moyens combinés et constants. Cependant la phrase de début de l'ouverture du duo et du chœur de l'*Hymne de louange* et le nocturne dans le *Songe d'une nuit d'été* sont de notables exceptions.

Avec Rossini, fils d'un corniste, et corniste de talent lui-même, on peut dire qu'une nouvelle école commence. Il l'emploie volontiers pour ses mélodies, soit seul, soit à deux parties : l'ancienne méthode de Mozart est perdue, et les pistons deviennent essentiels pour les parties de cor des œuvres de Rossini. Dans *Guillaume Tell*, un effet spécialement goûté des auditeurs est celui du cor imitant l'*alpenhorn* (cor des Alpes) et produisant l'écho des montagnes suisses. Les passages en triolets rapides sont d'une grande difficulté comme exécution. L'exemple de Rossini semble avoir été suivi par Auber et beaucoup de compositeurs du xix^e siècle.

Quelques exemples à suivre :

HAYDN : *Les Saisons*, deux parties de cor :

Hautbois

Cors en mi b

Ténors et basses
Unisson

Vivace

f

Hal-la-li !

L'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul est réputée un chef-d'œuvre pittoresque. M. H. Blaze de Bury a donné de cette symphonie une analyse aussi brillante qu'instructive dont j'extrais le passage suivant, pour terminer par quelques remarques de pure esthétique :

« Cette ouverture du *Jeune Henri* n'est point une méditation instrumentale sur « la chasse telle que Beethoven l'eût composée, c'est le tableau même d'une « chasse à courre depuis la quête jusqu'à la curée. L'aube s'éveille humide et « calme ; le musicien réunit ses cavaliers, leur fait trouver le pied du cerf ; ils le « lancent, galopent avec lui, le perdent, le cherchent, le retrouvent, le pour- « suivent plus vivement. La bête forcée se rend enfin. Un coup de timbale imi- « tant le coup de feu annonce qu'elle est frappée à mort ; un gémissement « douloureux s'exhale aussitôt couvert par un cri de victoire que tous les ins- « truments à vent entonnent à pleine embouchure ; on sait que les airs donnés « par la trompe doivent changer selon que la situation de la chasse l'exige ; « Méhul ne pouvait sans un contre sens se borner à un ou deux motifs prin- « cipaux. Il a donc réglé l'ordonnance de ses mélodies *sur celles du tableau qu'il* « *avait à peindre*, s'attachant à reproduire avec fidélité les divers appels « consacrés, et mis en toute valeur un effet employé déjà par Philidor dans *Tom* « *Jones* et par Haydn dans *les Saisons*. » (*Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1882, 487.)

Cette page pleine de verve, que nul autre peut-être ne serait capable d'écrire aujourd'hui (c'est toujours Ch. Lévéque qui s'exprime ainsi), veut être bien comprise. L'auteur ne pense aucunement que Méhul ait changé les instruments de l'orchestre en crayons et en pinceaux. Mieux que pas un de ses lecteurs, il sait que la musique est impuissante à peindre directement quoi que ce soit et, par exemple, « l'aube qui s'éveille humide et calme ». Ainsi, soyons assurés qu'à chaque ligne il admet, bien qu'il le sous-entende, le travail de l'imagination musicale. Ce phénomène psychologique s'accomplice à des degrés divers chez le compositeur, chez l'exécutant, chez l'auditeur, chez le critique. Il sera temps de l'étudier un peu plus tard, et je l'ajourne, afin de n'en pas parler autant de fois que je vais examiner des timbres instrumentaux distincts. A cette heure, notons seulement que l'imagination musicale de l'auditeur est la faculté de l'esprit qui reconnaît un coup de fusil dans le coup de timbale indiqué par Méhul. Et pourquoi cette même imagination n'entend-elle pas plutôt un coup de marteau ou le choc d'un caillou contre une planche ! Parce que le sujet du morceau est une chasse ? Soit, supposons toutefois que le sujet ne soit pas annoncé : le morceau nous apprendra qu'il s'agit de chasse. Pourquoi ? Par les instruments vocaux, chantants, surtout par les fanfares des cors, qui d'après Helmholtz ont une analogie intime avec la voix humaine, remplaçant ici les trompes de chasse. Mais il n'est pas impossible de retrouver les origines vocales de la trompe de chasse et par conséquent du cor. C'est par des transformations successives et graduelles que la trompette et le cor sont devenus ce qu'on les voit aujourd'hui.

A. HERVÉ.

La musique et la magie (suite)

FOLKLORE MUSICAL. — I. LE MOINE D'AFFLIGHEM (d'après Engel, *Musical myths and facts*).

Pour atteindre son but, la série des contes populaires que nous donnons ici a besoin d'être complétée et de comprendre telle légende musicale dont l'inspiration est purement chrétienne ; sur le nombre, il en est plusieurs, comme on pouvait s'y attendre, qui sont fort belles ; mais elles sont familières à la plupart des lecteurs ; une ou deux cependant, qui sont moins bien connues, peuvent prendre place ici.

La légende du Moine d'Afflighem a quelque rapport avec la belle tradition des Sept Dormants. Si elle manquait d'intérêt pour le lecteur, on devra s'en prendre uniquement à la façon dont on la raconte, plutôt qu'à l'histoire même.

Vers la fin du onzième siècle, il advint en l'abbaye d'Afflighem, à Dendermonde, dans la Flandre orientale, une très merveilleuse aventure ; le pieux Fulgence étant en ce temps-là abbé du couvent.

Un jour, un moine à l'aspect très vénérable, que personne ne se rappelait avoir vu auparavant, s'en vint frapper à la porte du couvent, disant qu'il était de la communauté. Et Fulgence, le pieux abbé, lui demanda comment il se nommait, de quel pays il venait ; à ces mots le moine considéra l'abbé avec étonnement et lui dit qu'il appartenait à cette maison, dont il était sorti quelques heures auparavant... ; et comme l'abbé l'interrogeait encore, il répeta qu'il n'avait guère été absent que quelques heures : le matin de cette même journée, il avait chanté matines au chœur avec les autres frères ; mais, lorsqu'en chantant on était arrivé au psaume 89, où il est dit : « Car, devant tes yeux, mille ans ne sont pas plus que n'était la journée d'hier », ces mots l'avaient si profondément touché, que les chantres avaient quitté le chœur sans qu'il s'en aperçût, et qu'il était resté tout seul à sa place, absorbé par cette pensée ; et après être demeuré quelque temps à réfléchir de cette sorte, il avait entendu les accents d'une musique céleste : levant les yeux, il avait vu un petit oiseau qui chantait d'une voix si mélodieuse et si enchanteresse, qu'il s'était levé tout plein d'extase ; et, comme le petit oiseau s'était envolé au bois voisin, il l'avait suivi, et c'est à peine s'il était resté quelque temps dans le bois à écouter le chant céleste de l'oiseau : et pourtant il s'était, au retour, senti tout effrayé, car l'aspect du voisinage était si changé qu'il avait beaucoup de peine à le reconnaître. Et quand Fulgence, intrigué, entendit le moine parler ainsi, il lui demanda le nom de l'abbé, et aussi le nom du roi qui régnait sur le pays. Et quand le moine lui eut répondu et qu'il eut dit les noms, on s'aperçut, et tous s'en étonnèrent grandement, que ces noms étaient les noms d'un abbé et d'un roi qui avaient vécu trois cents ans auparavant. Le moine s'en effraya et il leva les yeux au ciel et il dit : « Maintenant, je le vois en vérité, mille ans ne sont pas plus qu'un seul jour devant le Seigneur. » En écoutant une belle musique, il ne s'était pas aperçu que trois siècles s'écoulaient ! Il demanda ensuite au pieux abbé Fulgence de lui administrer les saints sacrements ; il les reçut avec ferveur et il expira.

II. — L'ART DE SIFFLER.

« Comment ! il fait de la musique avec sa bouche ! » s'écriait un naturel de la Birmanie, en voyant un missionnaire américain qui sifflait, et le missionnaire nota ce mot dans son journal, avec cette remarque : « Il est bien curieux que les Birmans ignorent totalement l'art de siffler » (1). Mais le simple Asiatique n'a-t-il pas pu s'étonner de rencontrer une chose qu'il jugeait choquante chez un monsieur qui était venu en Birmanie enseigner une religion nouvelle ?

Chez les Arabes il est, en général, mal reçu de siffler (*el sifir* en leur langue). Quelques-uns prétendent que la bouche du siffleur ne peut être pure de quarante jours ; d'autres sont d'avis que c'est Satan qui touche le corps de l'homme et le force ainsi à produire ce son malséant (2). Les naturels des îles Tonga, en Polynésie, croient que siffler est une chose choquante et peu respectueuse pour leurs dieux (3). En Europe, on trouve des gens qui ne veulent pas qu'on siffle certain jour de la semaine ou certain moment de la journée ; en quelques cantons de l'Allemagne du Nord, les paysans ont ce dicton que *siffler le soir c'est faire pleurer les anges*. Les paysans de l'Islande disent même que si l'on brandit autour de soi une canne, un fouet, une badine ou quelque chose qui fasse un son sifflant, on écarte de soi le Saint-Esprit, tandis que d'autres Islandais, qui pensent être affranchis des superstitions, donnent cet avis circonspect : *Ne le faites pas ; qui sait en effet ce qu'il y a dans l'air* (4) ?

Joseph Strutt, dans ses *Jeux et Passe-Temps anglais* (Sports and Pastimes of the England), rapporte les tours étonnantes d'un siffleur qui montrait ses talents à la fin du siècle dernier sur la scène du Covent Garden Theatre. Le *Spectator* (vol. VIII, n° 570) donne d'amusants détails sur un habile siffleur qui tenait la taverne où fréquentaient surtout Addison et Steele ; l'écrivain termine sa description du talent surprenant de l'aubergiste, en recommandant à ses lecteurs d'aller à la taverne et de commander une bouteille de vin pour l'amour de l'art du sifflet.

Les Russes de l'Ukraine content l'étrange histoire d'un voleur-siffleur du temps jadis, dont le corps devait avoir des dimensions fabuleuses, car il avait coutume de s'asseoir, à ce que l'on prétend, sur neuf chênes à la fois. Cet illustre brigand avait un sobriquet qui signifie « Rossignol » et qu'on lui donna en témoignage de ses extraordinaires talents de siffleur. Quand un voyageur pénétrait dans la forêt qu'habitait le brigand Rossignol, mal lui prenait de n'avoir pas songé à faire son testament, car le brigand sifflait d'une façon si impressionnante, que nécessairement le pauvre voyageur tombait en défaillance ; le méchant siffleur arrivait alors et le tuait sans retard.

A la fin, un grand héros, qui était également un homme saint, nommé Ilja Murometz, vint dans la forêt pour soumettre le brigand Rossignol. L'ayant frappé d'une flèche, fait prisonnier et attaché à la selle de son cheval, il l'emmena à Kiev, à la cour du grand-duc. Même là, le siffleur enchaîné montra

(1) *Travels in South-Eastern Asia*, par Howard Malcolm. Boston. 1839, vol. I, p. 205.

(2) *First Footsteps in East Africa*, par Burton. Londres, 1856, p. 142.

(3) *An Account of the Natives of the Tonga Islands* par Mariner et Martin. Londres, 1818, vol. II, p. 131.

(4) *Icelandic Legends, collected by Jon Arnason*, traduit par Powell et Magnusson. Londres, 1866, p. 631.

comme il était redoutable. Le grand duc, par pure curiosité, et peut-être pour voir si ses courtisans lui avaient dit la vérité, commanda au brigand de siffler devant lui. La grande-ducasse et tous les enfants royaux étaient là. L'homme se mit à siffler de telle façon et d'une puissance si surprenante que Vladimir et toute sa famille n'auraient pu éviter de mourir bientôt, si, voyant le danger, plusieurs courtisans courageux ne s'étaient élancés pour fermer la bouche au siffleur (1).

III. — L'ORGUE MERVEILLEUX.

L'histoire qui va suivre se raconte chez les paysans des Pays-Bas. Il arriva une fois qu'un paysan de la province de Hainaut se rendit pour ses affaires au village de Flobeck, qui se trouve à une petite distance de Krekelberg. Comme il traversait la région plate et déserte qui est à quelques milles au sud-est de Flobeck, il entendit à quelque distance une musique très douce qui venait dans l'air ; il pensa donc qu'il lui suffirait de quelques pas dans la direction d'où venait la musique pour en découvrir l'origine. Il n'était pas allé bien loin qu'il vit un palais d'où sortait évidemment la musique charmante, ce qui l'étonna grandement. Mais, comme ce n'était pas un de ces poltrons qui se seraient signés et qui auraient pris la fuite, et que, tout au contraire, il avait décidé une fois pour toutes d'examiner le cas d'un peu plus près, il entra dans le palais.

Il monta un large escalier qui conduisait à l'appartement principal, ouvrit la grande porte et passa d'une pièce dans une autre : elles étaient toutes splendidelement décorées et meublées avec la plus grande richesse. Mais nulle part il ne rencontra d'être vivant, et bientôt il vit clairement que les habitants festoyaient et dansaient dans une cour intérieure du palais. C'est de ce côté qu'il dirigea ses pas.

Assurément il y avait là une grande assemblée de gens à l'aspect bizarre qui dansaient avec les signes de la plus grande joie ; le musicien qui jouait avait sur ses genoux un instrument dont l'aspect était à peu près celui d'un orgue de Barbarie : cet instrument avait une longue manivelle que l'exécutant tournait de toutes ses forces. Lorsque ces êtres étranges virent que le paysan les observait, ils lui firent signe d'avancer ; il profita avec plaisir de l'invitation et prit place à côté du musicien, car il n'avait jamais de sa vie entendu de musique qui lui parût comparable à celle que l'homme tirait du merveilleux instrument. Cette musique était tantôt paisible et grave ; soudain elle bondissait dans les notes élevées, comme une harpe éolienne dont le souffle du vent fait vibrer les cordes, puis elle diminuait graduellement de force et, alors, sa douceur tirait des larmes à notre paysan ; — puis soudain elle redevenait très puissante.

Le paysan exprima son admiration dans les termes les plus vifs, ajoutant que rien au monde ne lui ferait plus de plaisir que la permission de tourner, ne fût-ce qu'un moment, la manivelle de l'orgue merveilleux. L'exécutant se montra bien disposé à lui accorder cette satisfaction, il lui mit l'instrument sur les genoux. Au comble du bonheur, le paysan tourna quelque temps la manivelle sans qu'aucun son en résultât. Il recommença à tourner avec plus de vigueur, et la musique délicieuse reprit.

(1) *Stimmen des Russischen Volks*, par P. von Götze. Stuttgart, 1828, p. 58.

« O Marie, Mère à jamais bénie ! comme c'est exquis ! » s'écria instinctivement le paysan transporté. Mais cette formule sembla chasser une musique du démon. A peine avait-il prononcé ces paroles que tout s'évanouit et qu'il se retrouva assis dans une lande inculte : il avait sur les genoux un grand chat dont il avait si vigoureusement tiré la queue, que le pauvre minet était encore en train de miauler de tout son cœur sur un mode tout à fait propre à déchirer les oreilles ; à la place où s'élevait le palais, il ne vit qu'un grand amas de poussière, et c'était tout (1).

Notes sur la musique orientale (suite).

Le piano portatif d'Afrique. — La musique chinoise.

Nous avons reçu de M. Ed. Perrin une lettre considérable, décrivant tous les instruments orientaux qu'un amateur de musique, M. Ant. Gautier, récemment décédé, a légués au musée de Nice ; instruments chinois, japonais, hindous, persans, et de peuplades sauvages. Parmi ces derniers, se trouve celui que nous avons appelé « le piano portatif » des nègres d'Afrique, dont nous avons donné une photographie dans la *Revue musicale* (année 1905, p. 564) ; il est appelé, selon les pays, *Balafo*, *Marimba*, *Toccadores*, etc. C'est une série de lamelles de bois de densité différente sur lesquelles on frappe avec deux baguettes munies, à leur extrémité, d'un tampon ; au lieu d'être placées sur un plan horizontal, elles sont disposées en arc de cercle, dont les deux bouts sont reliés par une courroie un peu ample ; l'exécutant passe cette courroie derrière sa tête, si bien qu'il peut, en marchant, frapper sur son clavier. A propos de cet instrument, M. Perrin, que nous remercions vivement de sa communication, cite quelques lignes extraites du *Voyage à l'Île-de-France* (lettre datée du 25 avril 1769), où Bernardin de Saint-Pierre semble caractériser le Balafo, tout en lui donnant un autre nom, visiblement inexact : « Ils (les noirs) aiment la danse et la musique. Leur instrument est le tam-tam : c'est une espèce d'arc, où est adaptée une calebasse. Ils en tirent une sorte d'harmonie douce (sic) dont ils accompagnent les chants qu'ils composent. » Dans l'instrument que nous avons fait connaître, il y a en effet, sous chaque lamelle de bois, une calebasse servant de résonateur. — Les instruments légués au musée de Nice ont été classés par M. Bensa, conservateur adjoint du musée.

— M. Pierre Aubry nous communique un bien curieux document sur la musique chinoise ; c'est un extrait du *Li-Ki* ou *Mémorial des rites* (exemplaire de l'Ecole spéciale des langues orientales vivantes, U, II, 39, Paris, 1853, in-4°), traduit en français par J. M. Callery. Cet extrait est trop considérable pour être ici publié, mais nous en retenons l'idée essentielle, intéressante pour l'histoire de la musique. On peut la résumer ainsi : les Chinois ont pensé que la musique était et devait être toujours liée à la vie sociale ; à leurs yeux, elle est un moyen de gouvernement, parce qu'elle reflète exactement l'état de la société. « En temps de paix, ditle *Li-Ki*, les airs respirent le calme et la joie, le gouvernement est tempéré. En temps de révolte, les airs sentent le reproche et la

(1) *Niederländische Sagen*, herausgegeben von J.-W. Wolf. Leipzig, 1843, p. 464.

colère, le gouvernement est désordonné. En temps de dissolution de l'empire, les airs respirent la pitié et la tristesse, le peuple n'a plus d'issue, ce qui prouve qu'entre la nature des airs musicaux et l'état du gouvernement, il y a un rapport intime. »

Sur la musique chinoise (à l'unisson, fondée sur une gamme non tempérée et sans demi-tons), il y a les documents et ouvrages critiques suivants, que nous indiquerons sans prétendre faire une bibliographie complète.

1^o Tout d'abord les disques de la Compagnie du Gramophone (118, rue Réaumur, Paris), où ont été enregistrés, sur place, des airs chinois, ce qui est une garantie absolue d'authenticité ; on pourra consulter avec fruit :

2^o Thomas Astley : *A new collection of voyages and travels*, 4 vol., Londres, 1745, vol. IV, p. 179 et suiv. ;

3^o J. Amyot : *Mémoire sur la musique des Chinois*, Paris, 1779 (avec illustrations) ;

4^o E. Faber : *The Chinese Theory of music*, dans la *China Review*, vol. I et II ;

5^o Dr G. Wagener : *Remarques sur la théorie de la musique chinoise*, en all., dans les *Mittheilungen der deustchen Gesellsch. für Ostasien*, cahier 12, mai 1877, p. 42-61 ;

6^o Williams : *L'Empire du milieu*, 2 vol., en anglais, New-York, 1883, t. I, p. 673 et suiv. ;

7^o J.-A. van Aalst : *Chinese Music*, Shangaï et Londres, 1 vol., 1884.

8^o Schlegel : l'article *Muziek* dans son Dictionnaire chinois-néerlandais, III, p. 1016 et suiv. ;

9^o Enfin, comme renseignements généraux, l'étude publiée dans le *Journal des Savants*, juin 1894.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

(Suite)

(d'après la sténographie de M. Emile Dusselier).

BIBLIOGRAPHIE. — I. ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE.

Dans la première partie de ce cours (1) j'ai étudié les divers aspects de l'art musical et cherché à le définir. Dans la seconde partie j'ai exposé, en les replaçant dans leur cadre historique, les principes de la grammaire musicale. La troisième et dernière partie de cette introduction sera consacrée à la bibliographie. Je me propose d'indiquer, en les caractérisant brièvement, les Histoires générales de la musique, les Dictionnaires, les Encyclopédies, les Répertoires. Avant

(1) Voir les années 1904 et 1905 de la *Revue musicale*.

d'aborder cette étude un peu aride mais nécessaire, je dirai quelques mots de l'organisation des études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du xix^e siècle ; ce sera l'occasion d'acquitter une dette de reconnaissance à l'égard de ceux qui ont préparé la voie où nous sommes.

A vrai dire, les premières constatations que j'ai à faire ne semblent pas toutes favorables à notre amour-propre.

Dans tous les pays occidentaux, sauf le nôtre, la mise en lumière des anciens monuments de la musique est aujourd'hui l'objet d'un travail *collectif*, inspiré par un sentiment *national*, et, à ce titre, entretenu, quelquefois dirigé par l'Etat. En Belgique, le Parlement a voté un crédit de 30.000 francs, sur l'initiative du ministre de l'instruction publique (M. Rolin Jacquemyns), pour une grande publication (la 1^{re} livraison est sans date) qui a commencé par les œuvres de Grétry. En Hollande, l'association pour l'histoire de la musique néerlandaise (1) s'applique à rééditer les chefs-d'œuvre des vieux maîtres du pays ; en Suède (2) et en Danemark (3), même institution ; dans l'Allemagne du Nord, paraissaient les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (4), monuments de l'art allemand, dus à une commission technique dirigée par un personnage officiel, M. de Liliencron ; en Bavière, travail analogue (5) ; en Autriche, autres *Denkmäler* (6), publiés sous le patronage du ministre des cultes et de l'instruction publique, et sous la direction de M. Guido Adler. En Angleterre, une très belle association (7) publie les œuvres anglaises à plusieurs parties (*Early english musik*) du x^e au xv^e siècle, et la *Plain song and medieval musik Society* reproduit en photographies, traduit en notation moderne, des manuscrits admirables. L'Espagne (8) et l'Italie (9), elles aussi, ont des publications *nationales*. En France, rien de semblable. Nous avons des érudits de grand mérite qui, ça et là, dans des domaines limités, font œuvre excellente. Ils ignorent l'effort collectif, réglé par un plan d'ensemble. Ce qui nous manque, c'est le *corpus* des compositions anciennes, encore éparses dans les bibliothèques de France et de l'étranger.

Ce défaut est surtout sensible quand on songe à l'énorme disproportion qui existe entre le traitement de l'art musical et les soins prodigues aux arts plastiques. C'est le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, qui, reprenant un vœu émis en 1856 au Congrès des sociétés savantes des départements, demanda un « inventaire » des richesses de nos collections nationales (rapport du 15 mars 1874) ; cet inventaire fut bientôt dressé (à partir du 4 avril 1877), sous le contrôle d'une commission officielle ; en 1885, il ne comprenait pas moins de soixante-dix monographies sur les monuments religieux et civils de Paris et de la province ; mais les richesses musicales, manuscrits du moyen âge, partitions et livres rares de la Renaissance, instruments anciens, en sont exclus.

(1) *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* (1869).

(2) Société *Musikaliska Konstföreningen* de Stockholm (1860).

(3) Société fondée en 1872.

(4) 9 volumes parus (en 1902).

(5) Association et travaux dirigés par M. Adolf Sandberger, 3 volumes parus en 1902.

(6) Publication commencée en 1894 et formant 9 volumes en 1902.

(7) Présidée par l'évêque de Salisbury, avec 14 vice-présidents, un conseil supérieur de 23 membres, des « auditeurs », des secrétaires, etc...

(8) *Hispanicæ Scholæ musica sacra* (xve-xviii^e siècle) *diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata* a Philippo Pedrell (8 volumes parus en 1902).

(9) *Arte musicale in Italia*, par Luigi Torchi ; œuvre personnelle, sans doute, mais qui peut être citée ici, car elle publie des compositions italiennes du xive au xviii^e siècle.

Même lacune, quand l'objet de nos travaux dépasse la frontière. Nous possédons des « histoires de l'art » qui ont une autorité universelle (1) ; mais chez nous, le mot « Art » signifiait, hier encore, *architecture, sculpture, peinture*, et rien de plus (2). Si nous ne pouvions nous enorgueillir d'un Bizet, d'un Berlioz, d'un Rameau, on croirait que nous sommes des « visuels » incorrigibles.

Voilà les constatations de fait qui, aujourd'hui, s'imposent à nous.

Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que cette idée d'une histoire de la musique nationale, due au travail socialisé et en voie d'exécution dans la plupart des pays de l'Europe, est une idée d'origine française. C'est en France que pour la première fois a été comprise et affirmée la nécessité de l'association — en dehors des groupements de caractère confessionnel, — pour le travail musical scientifique ; c'est en France que le premier appel a été adressé, officiellement, à tous les professionnels ou amateurs, qui en explorant les bibliothèques, en observant le détail des monuments figurés ou en notant des airs populaires, pouvaient apporter une pierre à un édifice commun. Malheureusement, nous n'avons pas tiré de cette idée tout le parti qu'il convenait ; nous l'avons laissée s'affaiblir, une fois disparus ceux qui l'avaient lancée, et ce sont les pays étrangers qui, aujourd'hui, la font aboutir. Nous n'en devons pas moins rendre hommage à ceux qui par nous, comme par quelques-uns de nos voisins, peuvent être considérés comme des précurseurs.

Pour la clarté de l'exposé qui va suivre, il n'est pas inutile de dire que, dans le domaine de l'histoire générale, le chemin parcouru par la pensée française a été marqué par plusieurs étapes : 1^o D'abord on cherche à constituer l'histoire politique (guerres, traités, institutions) ; 2^o dans une seconde période, on s'avise que les arts fournissent à l'historien une source précieuse de renseignements, mais c'est à la pierre, au bois, au marbre, au métal ou aux toiles peintes qu'on demande ce surcroît de témoignages sur le passé ; 3^o dans une troisième période, l'archéologie, désormais organisée, rencontre forcément la musique au cours de ses recherches ; mais elle l'aborde par son côté monumental (les orgues des églises) et ses œuvres religieuses. On est encore très éloigné de penser qu'il y a des constructions faites pour l'oreille seule, qu'un habile contrepointiste peut être assimilé à un « tailleur d'images », et que dans la notation d'un manuscrit de plain-chant, dans une pièce de luth, dans une chanson du xvi^e siècle, dans une symphonie ou un opéra, les mœurs d'autrefois se reflètent aussi bien que dans les textes littéraires ou les monuments figurés ; 4^o c'est en dernier lieu seulement, et sur le tard, quand la série de toutes les autres sources a été

(1) Je pense à celle qu'a publiée M. G. Perrot, avec la collaboration de M. Chipiez.

(2) Je ne veux pas mériter la colère des dieux en disant du mal des *Fouilles de Delphes* ; mais quand on voit des choses informes pieusement exhumées et reproduites, en belles photographies, « aux frais du gouvernement français » (voir, par exemple, *Fouilles de Delphes*, t. V, fasc. I, pl. 1), on ne peut s'empêcher de penser que telle composition de maître Pérotin (l'organiste de Notre-Dame au xii^e siècle), ou telle chanson à quatre parties de notre Renaissance, mériteraient aussi un peu de l'attention du gouvernement. Sans doute, ces fouilles musicales tireraient parfois au grand jour quelques monstres ; mais l'historien de la musique réclame, au nom de la vérité, le même droit que l'archéologue à l'exhibition éventuelle des formes gauches ou mal venues. Il y a quelques années, j'écrivis au regretté Gustave Larroumet, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour lui demander s'il n'estimait pas que la Section musicale de l'Institut était toute désignée pour provoquer et diriger un grand travail analogue à ceux dont je viens de parler. Larroumet, très sensible à la musique, me répondit que j'avais « mille fois raison », mais que l'Institut, « en dehors des prix qu'il distribuait, ne disposait pas d'un centime applicable à l'œuvre en question ».

épuisée, que la musique, bien qu'elle soit la plus ancienne des manifestations de l'esprit humain et la plus étroitement liée aux conditions de la vie sociale, est considérée comme devant faire l'objet d'une histoire distincte. Telle est l'évolution qu'on remarquera sans doute dans les faits qui vont être résumés. Contrairement aux usages suivis dans nos « Histoires de l'art », je ne craindrai pas, à propos de musique, de parler quelquefois des arts voisins.

* *

On sait comment les études historiques se sont organisées, dans la première moitié du xix^e siècle, sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Le principe de l'élan si vif qui pousse alors en tous sens l'esprit historique, c'est cette idée, apparue dans « l'éclair de juillet », comme dit Michelet, à savoir que la Révolution de 1830, en réconciliant l'autorité et la liberté, — dénouement d'un drame séculaire, — rend intelligible, explique, illumine toute notre histoire antérieure depuis les Gaulois et les Francs, si bien que cette histoire peut être écrite désormais sur un plan d'une saisissante unité. La conception de la vieille France se substitue alors à celle de l'antiquité gréco-romaine, et elle se précise, depuis l'apologie du christianisme et sa réinstallation solennelle à Notre-Dame, dans l'étude de nos arts nationaux qui (malgré le vandalisme passager de la Restauration) sont remis en honneur (1).

C'est dans ces circonstances, sous l'influence de cet état d'esprit, qu'au milieu du xix^e siècle, officiellement, fut tracé à tous les hommes d'étude de notre pays un grandiose programme de travail dans lequel la musique allait entrer peu à peu, à la suite des autres arts. Je considère comme des précurseurs, dont l'effort doit être caractérisé ici avec reconnaissance, ceux qui, de 1840 à 1856, furent appelés à organiser en France les études d'histoire musicale et les rattachèrent au *Comité des travaux historiques* fondé en 1834 par Guizot : c'est Bottée de Toulmon, Vincent, Ampère, Ch. de Courcelles, de Coussemaker, dont les noms sont un peu oubliés du grand public, mais dont l'œuvre n'est pas restée stérile sur tous les points et pourrait, sauf quelques changements, être proposée encore comme modèle. Leur mérite fut d'abord de faire entrer la musique dans une entreprise d'un caractère vraiment national et de comprendre très nettement qu'elle a une place considérable à occuper dans la reconstitution de l'ancienne vie française ; leur originalité fut de diviser le travail scientifique et musical entre les membres d'une véritable armée de chercheurs réglée par une hiérarchie de fonctions et de pouvoirs avec une sorte de conseil supérieur à sa tête, conseil chargé de donner des directions, de centraliser les résultats, de les contrôler et de les mettre au point, de leur donner enfin, grâce au concours du gouvernement, le plus de relief et de publicité possible.

Le promoteur de cette sorte de Renaissance fut Guizot. Guizot n'était certes

(1) En 1815, Seroux d'Agincourt avait publié un *Recueil sur l'histoire de l'art* ; à Caen, Caumont avait inauguré, en 1824, le premier cours d'*antiquités monumentales*, professé sous les auspices de la Société des antiquaires de Normandie, et c'est lui qui, en 1830, fonda la Société française d'archéologie. Le musée installé en 1796 par Alexandre Lenoir dans le cloître des Petits-Augustins est supprimé, il est vrai par l'ordonnance de 1816, mais le zèle du célèbre archéologue n'est pas resté sans résultats : en 1828, l'Etat achète la collection d'objets d'art formée à Lyon par Révoil, et qui devait former, au Louvre, le département du Moyen Age et de la Renaissance.

pas musicien, et il semble paradoxal de prononcer ici son nom. Il n'avait nullement le tour d'esprit nécessaire pour étudier la musique, peut-être même pour la goûter en amateur ; mais c'était une intelligence supérieure, un travailleur infatigable, aimant avec passion les documents, un homme d'énergie et de décision, précieux pour une direction. Il a été ministre de l'instruction publique du 11 octobre 1832 au 6 septembre 1837, et durant ce règne à peine interrompu par un bref intérim, il posa des principes féconds ; c'est de la conception très large qu'il eut de l'histoire qu'est sorti le premier essai d'organisation des études musicales ; ses successeurs, de Salvandy, Villemain, Cousin, n'ont fait que réaliser sa pensée et la développer.

Quel était, à cette époque, l'état de la science musicale française ? On peut dire qu'en dehors de la théorie de l'harmonie, sur laquelle pesait l'autorité de Rameau, tout était à créer ou à refaire. On vivait sur un vieux fonds assez pauvre. On avait, pour l'histoire générale, des livres qui seront indiqués plus tard et dont la plupart étaient étrangement superficiels, ou incomplets, ou dépourvus de critique : pour l'antiquité grecque, les opuscules de Burette, professeur de médecine, joueur de harpe à ses heures ; pour la musique orientale, les publications du jésuite missionnaire Amiot qui, avec la collaboration de l'abbé Roussier, avait traduit et commenté (1780) un traité de musique chinoise paru dans le 6^e volume des *Mémoires concernant l'histoire de Chine*, et les ouvrages de Villoteau, ancien coryphée de l'Opéra, qui, sans préparation bien suffisante, avait accompagné le corps savant emmené en Egypte par le général Bonaparte, l'an VI de la République, pour prendre des notes sur la musique des peuples de l'Orient. En 1824, aucun des grands travaux d'érudition musicale n'avait encore paru. Les *Eléments de paléographie*, de M. de Wailly, les *Peintures et ornements des manuscrits*, de Bastard, qui allaient donner de si précieuses indications aux musicographes, étaient en préparation. Dans l'opinion publique prédominait toujours, comme un dernier écho des querelles du siècle précédent, la préoccupation de comparer la musique italienne à la musique française. Au théâtre régnait Rossini et Meyerbeer. L'étude du plain-chant, d'où devait partir plus tard une si grande impulsion, était réservée au clergé, dont la grande majorité manquait d'ailleurs de compétence. L'Institut se désintéressait de l'érudition musicale. Dans une séance de l'Académie des inscriptions (22 août 1851), M. Charles Lenormant, chargé d'un rapport sur un travail consacré aux neumes, disait : « Je proclame mon incomptérence, Messieurs, et permettez-moi de l'ajouter, je prévois la vôtre ».

Quatre dates marquent la période durant laquelle cette indifférence s'est réveillée et a fini par aboutir aux études qui nous intéressent : 1834, 1835, 1837, 1840.

I. — Considérant que, depuis la Révolution, les travailleurs n'avaient plus, comme au XVIII^e siècle, les ressources des ordres religieux, les libéralités des intendants et des fermiers généraux, la grande puissance des corporations, Guizot créa une grande association laïque sous le contrôle de l'Etat.

En 1834 (circulaire du 23 juillet), Guizot s'adressa à toutes les sociétés savantes de la province. Il leur disait en substance : Vous êtes remplies de mérite, mais vous végétez ; vous manquez de moyens d'action et vous êtes isolées ; pour stimuler votre activité il vous faut des honneurs, des encouragements, de la publicité : c'est moi qui vous les donnerai ; vous vous ignorez mutuellement, et souvent, vous n'arrivez pas jusqu'au public : c'est moi qui établirai les

liens entre vous et qui vous procurera des lecteurs. Venez au gouvernement qui est le protecteur de l'activité intellectuelle aussi bien que de l'activité matérielle du pays; et des relations régulières qui seront établies entre nous, sortira un travail utile.

Enfin Guizot fit choix, dans chaque département, dans chaque ville, « des hommes déjà connus par leurs travaux sur l'histoire nationale et capables de s'associer » à ceux qu'il voulait diriger. En un mot, il créa les *Correspondants du ministère de l'instruction publique*. Par la loi de finances de 1855, les Chambres accordèrent pour cette œuvre un crédit de 120.000 fr., et dans un nouveau Rapport au Roi, Guizot précisait encore son vaste programme : « Puiser à toutes les sources, dans les archives et les bibliothèques de Paris et des départements, dans les collections publiques et particulières. »

II. — Bientôt s'étend et se complète une conception de l'histoire qui d'abord était purement politique. Dès le mois de janvier 1835, Guizot crée un second Comité chargé de concourir à la recherche et à la publication des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts, considérés dans leurs rapports avec l'*histoire générale de la France* (1); ce second comité était composé de Cousin, Vitet, le Prévost (député de l'Eure), Prosper Mérimée, Victor Hugo, Ch. Lenormant, Albert Lenoir (architecte) et Didron. C'était un progrès manifeste. Les beaux-arts étaient admis dans ce second programme général en vue de constituer l'*histoire politique et sociale*.

III. — Ils obtinrent, deux ans après, l'honneur d'une organisation distincte, et donnèrent lieu à un Comité spécial, créé par M. de Salvandy, en 1837.

Le Comité historique des arts et des monuments, disait l'arrêté du 18 décembre 1837, recherche et publie tous les documents inédits relatifs à l'histoire des arts chez les Français; il fait connaître tous les monuments d'art en France, dans tous les genres, monuments religieux, militaires, civils; il fait dessiner et graver, pour les conserver à l'avenir, les œuvres remarquables d'architecture, de peinture, de sculpture en pierre, en marbre, en bois; il donne des instructions sur la conservation matérielle des ruines, statues, tours, chapelles, cathédrales, qui intéressent la religion, l'art ou l'histoire (§ 4 de l'arrêté) (2).

Malgré quelques formules très larges de ce texte, il ne s'agissait encore, en tout cela, on le voit, que des arts *plastiques*. Rien n'est d'ailleurs plus naturel. Des raisons et des circonstances de tout ordre semblaient devoir appeler les faveurs officielles sur les arts du dessin. On sait que, de 1815 à 1830, ils avaient souffert presque autant que pendant la période révolutionnaire. La Restauration, à qui son nom seul, selon la remarque de Montalembert, semblait imposer la mission spéciale de réparer et de conserver, avait été une époque de vandalisme; une réaction était nécessaire. Les tendances naturelles de notre éducation classique, les richesses extraordinaires que les victoires de la Révolution et de l'Empire avaient accumulées dans nos musées, les goûts particuliers de l'école romantique alors dans tout son éclat, l'éloquence, le talent, le génie de ceux qui avaient défendu l'architecture, tels que Chateaubriand et Victor Hugo; enfin, le défaut de préparation technique chez ceux qui auraient pu annexer la musique à toutes ces études, tout concourrait à justifier la prépondérance des arts plastiques sur les autres. Néanmoins, un progrès sérieux était déjà fait (3), voulant réaliser une pensée dont les prédecesseurs,

(1) Les mots *et les arts* semblent ajoutés ici sans intention bien arrêtée et un peu par entraînement verbal ou logique, car dans la circulaire qui suivit cette seconde création (15 mai 1835), Guizot n'emploie que les rubriques suivantes : *sciences exactes et naturelles, philosophie, littérature*. Guizot n'était nullement artiste, et surtout musicien; son intention de faire entrer les arts dans le programme des Comités n'en est pas moins formelle, et ses successeurs ne firent que la réaliser.

(2) Cette création coïncide presque avec celle de la *Commission des monuments historiques* instituée par M. de Montalivet, ministre de l'intérieur (arrêté du 29 septembre 1837). Les arts (*plastiques*) se trouvaient donc protégés par deux comités et par deux ministères à la fois.

(3) Pour donner une idée de cette période de transition, je citerai l'*Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, etc., par Seroux d'Agincourt. L'auteur de ce travail en 2 vol., monumental par le format, se plaint que « l'histoire (des arts), si étroitement liée à celle de l'esprit humain..., n'a pas été jusqu'à ce moment traitée d'une façon complète »; il voudrait que la philosophie, « si elle ne regarde pas les travaux des arts comme une imitation servile de la nature... pût trouver, dans le tableau qui va lui en offrir les modifications diverses, quelques traits de lumière sur la nature de l'esprit humain »; malgré ces excellentes dispositions, il déclare que les beaux-arts ont le dessin pour base!...

avaient eu le sentiment obscur, mais qui n'avait encore produit que des mouvements oratoires (1).

IV. — Guizot s'intéressait aux monuments de tout genre, et il avait jugé l'*ensemble* des arts nécessaire à la connaissance de l'esprit humain : c'est en 1840 seulement que la musique fait son apparition dans les programmes officiels du comité. L'archéologie chrétienne devait, tout naturellement, amener l'attention sur l'art musical ; et on ne s'étonnera pas qu'en un temps où les « édifices » seuls semblaient compter pour certains savants, ce soit des orgues qu'on ait d'abord parlé.

Dans un rapport présenté au ministre de l'instruction publique et contenant des instructions relatives à la conservation des monuments (4 mai 1840), M. de Gasparin, pair de France, président du *Comité des Arts et monuments*, eut à parler des orgues de Gonesse. La description de ces orgues et le souci de les conserver furent pour la musique l'occasion d'entrer en scène et de faire connaître ses titres à l'attention des savants. M. de Gasparin s'exprimait ainsi : « Le comité qui protège et étudie les monuments de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, ne devait pas oublier la musique, *une autre forme de l'art, et qui n'est pas sans importance*. Un orgue, à cause de ses dimensions et de son importance liturgique, est *un petit édifice encaissé dans le grand, qui est l'église* ».

En 1840, au nom du gouvernement, Bottée de Toulmon alla plus loin : il envoya à tous les correspondants du ministère de l'instruction publique, à toutes les Sociétés savantes de notre pays, des « instructions » pour leur signaler la musique comme devant occuper une place dans une histoire générale, pour leur tracer une méthode de recherches, et leur donner en même temps quelques renseignements indispensables. Le pas décisif était fait ; mais il ne s'agissait encore que de la « musique religieuse ».

Né en 1787, fils d'un ancien Directeur général des poudres et salpêtres, plus tard professeur à l'Ecole polytechnique, avocat, Bottée de Toulmon était un grand amateur de musique, instruit, un peu compositeur à ses heures, surtout grand collectionneur. En 1831 il avait succédé, à la Bibliothèque du Conservatoire, à un homme qui ne le valait pas, au moins comme bibliothécaire : Hector Berlioz.

L'opuscule que je place en tête de cette bibliographie est sérieux et considérable (2). Dès les premières lignes est marqué ce caractère de subordination qui fait paraître la musique *à la suite* des autres arts :

« Parmi les monuments inédits relatifs à l'histoire des arts, il en est encore de fort importants. Je veux parler ici de tout ce qui pourra donner des notions sur les connaissances musicales des Français au moyen âge. Les manuscrits et la sculpture doivent servir à éclaircir des questions dont malheureusement on ne s'occupe pas assez. Les documents à rechercher doivent donc, comme nous l'avons dit, se retrouver dans les anciens manuscrits et *dans les représentations peintes ou sculptées de la vie de nos ancêtres*. »

Bottée fait d'abord pour les correspondants du ministère, et afin d'éclairer

(1) Il serait injuste d'oublier que dans son *Génie du christianisme*, Chateaubriand avait consacré quelques pages au plain-chant.

(2) Le texte des instructions de Bottée de Toulmon est publié en entier dans *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (histoire et documents)*, par Xavier Charmes. Paris, Imprimerie nationale, 1886, t. III, p. 361 et suiv.

leurs investigations, un résumé de l'histoire de la musique. Il y montre une compétence réelle, bien qu'un peu courte, et, pour la première fois, il aborde de près certaines questions. Après avoir parlé de la continuité qu'il y a entre l'art antique et l'art moderne, il analyse très succinctement (sans doute pour montrer combien la théorie de la musique occidentale est ancienne) deux traités : l'un de l'archevêque saint Nicet (vi^e siècle), l'autre d'Aurélien de Réomé (ix^e siècle), où les huit tons de l'Eglise sont bien établis (1). Il suit les développements de la composition musicale aux principales époques, marque les premiers essais de contrepoint, donne quelques renseignements sur les mesures et la notation proportionnelle. Il arrive enfin à des instructions précises, où apparaît l'archéologue très préoccupé d'exactitude. En même temps que de nouveaux traités, les correspondants du ministère devront chercher de la musique ancienne, et la reproduire fidèlement. Il faudra la copier avec la plus grande exactitude, mettre les points où ils se trouvent dans l'original, la valeur d'une note pouvant être changée par la position mal observée d'un détail. « Une négligence de cette espèce suffit pour rendre impossible la traduction de tout un morceau. »

Enfin, parmi les renseignements que l'on donnera sur les manuscrits dans lesquels on aurait découvert d'anciens traités ou des fragments de notation, il est essentiel d'indiquer les bibliothèques où ils se trouvent, sous quels numéros ils sont inscrits, leur origine, ou, si on l'ignore, exposer les raisons d'après lesquelles on peut l'établir. Citons la dernière partie de ces Instructions : « Je finirai en parlant des représentations relatives à l'art musical que peuvent nous présenter les miniatures, les vitraux et les bas-reliefs ou sculptures du moyen âge : on en trouve souvent dans la partie élevée des vitraux représentant des paradis, ainsi que dans les apothéoses de la Vierge. — Lorsqu'on en rencontrera, il faudra bien apprécier la position des exécutants les uns par rapport aux autres ; s'ils chantent ou s'ils emploient des instruments : dans ce dernier cas, les décrire un à un, ou mieux encore les représenter par un dessin très fidèle ; préciser le nombre de cordes, de chevilles ou de trous, comme aussi la forme de chaque instrument, si ces détails peuvent être appréciés ; la manière dont il est joué et dont les mains de l'exécutant sont posées, enfin dire si la forme en est connue ou non.

« Je ne dois pas terminer sans faire observer que les recherches pour découvrir les documents que je viens de signaler doivent s'étendre aux objets qui semblent avoir le moins de rapport avec notre spécialité. En effet, les fragments d'ancienne notation se rencontrent non seulement dans les manuscrits relatifs à la musique, mais encore sur les parchemins employés par les relieurs, comme aussi en fragments isolés dans les manuscrits étrangers à l'art qui nous occupe. Enfin les représentations d'instruments se retrouvent non seulement sur nos anciens monuments, mais encore sur les vieux meubles, les bois sculptés et les objets d'art de toute espèce. Je finirai par l'assurance qu'aucun détail ne paraîtra puéril ou superflu dans cette partie, où presque tout est encore dans le vague et l'incertitude. »

A cet opuscule littéraire sont jointes sept planches. Dans les quatre premières il y a des spécimens, de la notation musicale au moyen âge, neumes accents et points superposés ; les autres contiennent 16 instruments anciens d'après les

(1) Le traité de saint Nicet se trouve dans les *Scriptores* de Gerbert (I, p. 9-14).

monuments figurés. Au moyen âge, l'Eglise est une sorte d'encyclopédie, analogue à un livre (l'expression est de Violet-le-Duc) où l'on trouve sous forme d'allégorie, de symbole ou d'imitation directe, tout ce qui composait la science du temps ; c'est ainsi qu'à Notre-Dame de Semur (dans une chapelle des bas-côtés), il y a un vitrail qui donne en plusieurs tableaux tout le détail de la fabrication du drap. Il est donc inévitable que la musique y ait eu aussi sa place. Les écoles, où l'on étudiait les sept arts libéraux, étaient adossées à l'église ; il en résulte que partout où les écoles ont été florissantes, à Chartres, à Laon, à Auxerre, l'église contient une représentation figurée des arts, avec leurs attributs traditionnels. En dehors de ce cas normal, on rencontre, un peu partout, des reproductions d'instruments à cordes, pincées ou frottées avec l'archet, tantôt tenus sur l'épaule, tantôt fixés sur un genou ou posés entre les jambes : psaltérion, orgues portatifs ou régales, lyres, violes, flûtes de Pan, carillons. Ce dernier instrument est l'attribut ordinaire de l'art musical. Bottée de Toulmon en a donné une idée dans ces planches dont la principale est la reproduction, au trait, d'un chapiteau célèbre de Boscherville, dans la Seine-Inférieure (xi^e siècle), où est figurée une série de onze musiciens exécutants.

Sans doute, le travail dont je viens de donner une idée paraît assez superficiel, si on l'examine en dehors du cadre où il est placé, et on n'aurait pas de peine à y relever quelques affirmations naïves ou hasardées (1) ; on y trouve, dans un style assez lourd et avec un plan peu rigoureux, le goût du bibelot archéologique et de la pièce rare, plus encore que de belles idées d'ensemble et de fortes synthèses ; mais songeons que cet amour des détails, ces enquêtes et ces explorations minutieuses ont leur place nécessaire au début de toutes les entreprises sérieuses. Ils préparent les matériaux de l'histoire, et c'est par là qu'il fallait commencer. Bottée de Toulmon est le *primus movens* de tous les travaux de solide érudition et de grande envergure qui paraîtront dans la suite. Il organise les bonnes volontés, stimule leur zèle, leur propose des tâches diverses, et les avertit, en éclairant la route à parcourir. Ce compendium un peu écourté est déjà de l'enseignement supérieur musical sous forme de circulaire, avec l'apostille d'un grand ministre et l'autorité des membres éminents du Comité qui l'entourait. C'est l'État lui-même qui, par la plume d'un spécialiste, donne des instructions à une armée de travailleurs, et les convie à une œuvre nationale en déchirant le voile d'ignorance ou d'indifférence qui leur cachait un monde nouveau. Le premier mérite de l'auteur est d'exiger, en principe, l'examen direct du document, l'étude des sources, la reproduction loyale, impersonnelle et scrupuleusement exacte de faits bien observés. Et c'est encore par cette probité qu'on devait commencer. Il faut le louer

(1) « La musique n'a pas toujours été en Europe ce qu'elle est maintenant » (Dans X. Charmes, *op. cit.*, p. 361-2). — « Cette découverte (la mesure), qui apparaît au commencement du xiii^e siècle » (*ibid.*, p. 362). — « Ce n'est que vers le xiii^e siècle que quelques phrases nous montrent, à de longs intervalles, la preuve de l'existence d'une musique mondaine » (*ibid.*, p. 364). — « (Les neumes) avaient sur la notation en lettres un grand avantage : le degré d'intonation était représenté par la hauteur ou l'abaissement du signe... Ce système était donc préférable aux lettres, qui n'avaient aucune corrélation avec les sons à exécuter » (*ibid.*, p. 365). — On ne peut pas reprocher à l'auteur, quand il parle d'Hucbald (p. 364), de suivre l'opinion exprimée dans l'*Histoire littéraire de la France* (t. VI, p. 220) ; — p. 368, B. de T. cite un des plus anciens *Traité*s de contrepoint (merite-t-il ce nom de « *Traité* » ? il s'agit de notes, au bas des pages d'un livre) : « Quiconque veut déchanter, il doit premier savoir qu'est *quand* et *double* : (sic) *quand* et la *quinte note*, etc. » lire « *quint* et *double* ; *quint* est la *quinte note* », etc...

d'avoir attiré l'attention sur les neumes (1), sur les vieux instruments et sur les monuments figurés (2). Aucun de ces appels ne resta sans écho.

* * *

Quelques années après cette circulaire, apparaît une nouvelle et excellente idée qu'il faut mentionner, bien qu'elle n'ait pas été réalisée. Dans une séance du « Comité des Arts et Monuments » (24 janvier 1846), MM. Bottée de Toulmon, Delécluze et de Montalembert demandèrent qu'on fit des « recherches sur les ouvrages, imprimés ou manuscrits, relatifs à la musique », et qu'on dressât « un catalogue raisonné de tous ceux de ces ouvrages qui se trouvent dans les principales bibliothèques de Paris et des départements ». Un arrêté fut pris en ce sens par le ministre ; M. Ch. de Courcelles fut chargé du travail. De tout cela il n'est resté qu'une longue lettre, où M. de Courcelles rend compte, de façon très vague, de l'état de ses recherches, indique la méthode adoptée et *annonce* une bibliographie musicale en deux volumes, dont il donne en quelques lignes la table des matières. Le second volume devait faire place, sous une rubrique spéciale, aux ouvrages concernant « la législation de l'art musical, l'architectonique et la mécanique musicales ». — Aujourd'hui encore, nous en sommes réduits à regretter qu'un projet de ce genre n'ait jamais été réalisé ; alors que des études minuscules ont leur bibliographie, la musique attend encore la sienne ! En 1848, moins encore qu'aujourd'hui, elle n'était pas capable de triompher des routines classiques pour s'organiser à l'état indépendant.

Voici une autre idée nouvelle, marquant un progrès. En 1852, le ministre Fortoul eut la pensée très heureuse de créer un recueil des poésies populaires de la France ; il s'adressa, dans ce but, aux inspecteurs primaires, en leur demandant de faire des recherches. Cette mesure provoqua plus qu'un arrêté : un décret (13 septembre 1852). Des collections de ce genre avaient été formées dans presque tous les autres pays de l'Europe ; la France était en retard. Le « Comité », par la voix d'Ampère, qui fut chargé de rédiger les instructions, ne songea d'abord qu'aux poésies ; mais Vincent ajouta bientôt l'indispensable, — tout en se faisant une singulière illusion sur la facilité de la tâche qu'il imposait aux correspondants du ministère ; il donna de nouvelles instructions dont voici quelques extraits :

« Les paroles ne sont que l'une des parties de toute chanson. Il est fort à désirer que les correspondants prennent le soin d'indiquer les airs des chants dont ils communiqueront les paroles, lorsque ces airs seront déjà suffisamment connus, ou même, dans le cas contraire, d'y joindre les notes de musique ou de simple plain-chant. *Il n'est point aujourd'hui de ville et même de village où quelques habitants ne*

(1) Les Bénédictins, qui ont fait une étude si complète de la notation musicale, ne citent, avant 1840, que deux ouvrages parus à l'étranger où l'on trouve des spécimens de neumes : Pertz, *Monumenta Germaniae, Scriptorum*, t. II, 1829, p. 201; et Kiesewetter, *Geschichte der europäischen abendländischen Musik*, 1^{er} id., Leipzig, 1834. — Bottée de Toulmon méritait peut-être une mention dans la bibliographie dressée par les Bénédictins, aux p. 8 et 9, 13-17 de leur *Paléographie musicale* (Solesmes, 1890, Avant-propos).

(2) Dans les *Histoires de la musique* écrites en France sous l'ancien régime, il est souvent question des instruments anciens ; mais le point de vue de Bottée de Toulmon était nouveau ; je ne connais guère qu'un auteur qui s'y soit placé pour un travail spécial, c'est Villoteau : *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Egypte et sur les noms que leur donnèrent, dans leur langue propre, les premiers habitants de ce pays* (Dissert. n° 2 insérée dans la *Description de l'Egypte*, ancien Empire, 1804-1807).

soient suffisamment instruits pour pouvoir écrire à la dictée, c'est-à-dire à l'audition, une phrase mélodique simple, comme le sont nécessairement les airs de tous les chants qui ont acquis les honneurs de la popularité.

« ... L'air peut finir autrement que sur la tonique et ne pas avoir de note sensible... Ecrivez l'air tel que vous l'entendez chanter et ne changez rien ! Nous dirons aussi à nos correspondants : Ne nous composez pas d'accompagnements, et ne nous en envoyez aucun. »

Il est singulier qu'un musicien comme Vincent, tout en donnant ces sages conseils, ait pu croire que chaque village contenait plusieurs personnes aptes à ce travail infiniment délicat, exigeant un esprit très critique : la notation d'une chanson populaire ! On envoya cependant au ministère un très grand nombre de chansons, dont une partie était accompagnée de musique. Le comité ministériel fut-il embarrassé, devant ces richesses, par des difficultés de contrôle qu'il n'avait pas prévues ? Le recueil annoncé ne fut pas publié ; les envois des inspecteurs primaires et autres furent déposés à la Bibliothèque nationale où ils figurent sous la cote *manuscrits français, nouvelles acquisitions 3338-3343*. Les 6 volumes in-f° ont été établis d'après le classement suivant : I, *poésies religieuses*, 645 feuillets ; II, *poésies païennes, didactiques et morales, historiques*, 392 feuillets ; III, *poésies romanesques, chants de circonstances*, 551 f. ; IV, *chansons satiriques*, 538 f. — Dans les derniers volumes, les chansons sont classées par ordre alphabétique ; V, *Agenois-Caux*, 585 f. ; VI, *Champagne-Vendée*, 539 f. En tête du vol. I se trouve une table des matières rédigée par M. G. Raynaud (3 petites pages), sans utilité d'ailleurs pour la recherche d'une pièce quelconque (1).

Enfin, le 5 mai 1856, M. de Coussemaker, membre non résident du Comité, rédigea un « plan d'instructions sur la musique » où l'on peut voir une synthèse de tout ce qui avait été déjà fait.

En voici le dessin général. PREMIÈRE PARTIE : *mélodie* : (a) chants catholiques (ambrosien, grégorien, gallican, mozarabe) avec leurs diverses formes (récitation, psalmodie, antennes, répons, hymnes, proses) ; chants étrangers au service divin, chants de l'Eglise protestante ; (b) chants profanes (6 rubriques). DEUXIÈME PARTIE : *harmonie* (3 chapitres sur l'harmonie au moyen âge). TROISIÈME PARTIE : *la notation et la solmisation*. QUATRIÈME PARTIE : *instruments de musique, danse* (5 chapitres). CINQUIÈME PARTIE : *biographie et bibliographie*. — Malgré des lacunes et des divisions arbitraires, qui seraient surtout fâcheuses si on s'en servait pour une histoire générale de la musique, ce plan constituait un très bon programme de travail.

En somme, durant la période 1840-1856, et dans des opuscules qui constituaient d'excellents programmes avec la garantie officielle, ont été indiqués pour la première fois les cadres que la critique musicale avait à remplir ; et, en vue d'une œuvre nationale, un appel a été adressé par le gouvernement à tous les collaborateurs de bonne volonté. Si la musique n'a été introduite dans un plan d'histoire qu'à la suite des autres arts, elle y a du moins gagné de garder avec eux une attache précieuse, et de ne pas perdre de vue les monuments figurés où elle peut trouver les témoignages de son propre passé. Sans doute, les directions

(1) J'ai sous les yeux une lettre de M. Léopold Delisle disant qu'une copie de ce vaste recueil a été faite pour une Bibliothèque américaine.

données par Bottée de Toulmon, Vincent, Ampère, de Coussemaker, n'ont pas produit l'entraînement qu'on attendait ; mais ce n'est pas en vain que des hommes aussi autorisés ont lancé dans le public tant d'idées utiles. Leur influence se fait sentir encore dans les *Sociétés savantes* et *Sociétés des Beaux-Arts* qui, dans leurs publications, n'oublient pas la musique ; et, d'une façon générale, on peut rattacher à leur initiative la plupart des travaux qui ont paru après eux.

(*A suivre.*)

J. C.

Les airs de danse dans l'œuvre des clavecinistes.

Telles qu'elles apparaissent dans les œuvres des luthistes ou des clavecinistes français, les danses consacrées par l'usage de leur temps ou déjà plus ou moins abandonnées dans la pratique, alors qu'ils écrivaient leurs recueils, ont perdu beaucoup des caractères à quoi elles devaient leur originalité. De plus en plus, à mesure qu'on descend le cours des âges, elles prennent l'aspect de petites pièces symphoniques, traitées bien souvent avec un art ingénieux et charmant, mieux fait pour égayer l'intelligent loisir d'une réunion d'amateurs délicats que pour guider les pas d'une troupe de danseurs.

Cette métamorphose, aisément, s'explique. Ni le luth, ni plus tard le clavecin, n'étaient vraiment bien propres à satisfaire, au cours d'un bal, les exigences de ceux qui se proposaient d'y faire admirer une savante chorégraphie. Par cela même qu'elle est un art véritable, la danse, telle qu'elle est usitée au XVII^e siècle par exemple, ne saurait se satisfaire de formules rythmiques simples et monotones suffisant fort bien de nos jours. Nos danses modernes, il ne faut pas se le dissimuler, constituent un divertissement assez grossier. Sans vouloir en dire de mal, on est contraint d'avouer qu'elles demeurent bien au-dessous de celles qui ne semblaient pas indignes d'une étude sérieuse et approfondie aux contemporains de la jeunesse du grand Roi. Et ceci s'applique aussi bien aux figures orchestrales de la danse proprement dite qu'à la musique qui leur fournit l'appui des rythmes nécessaires.

Sans doute quelques grands maîtres n'ont point dédaigné d'écrire des danses. Certaines, valses ou marzurkas par exemple, les inspirèrent assez heureusement pour que leurs compositions en ce genre ne paraissent pas indignes du reste de leur œuvre. Mais la haute musicalité de ces danses ne résulte pas des raffinements imposés à leur rythme, toujours d'une simplicité traditionnelle et rudimentaire. Comme musiques expressives, elles s'élèvent très haut certes. Comme danses, elles ne dépassent pas le niveau moyen des productions les plus ordinaires. Encore n'est-il pas dit que les danseurs ne préfèrent point, s'il s'agit de danser vraiment, ces dernières.

Quoi qu'il en soit, la formule rythmique d'une danse moderne, la valse si l'on veut, est toujours d'une uniformité telle qu'il suffit, pour ainsi dire, que ce rythme ait été à peine indiqué, pour demeurer fixé dans l'oreille. Aucun changement jamais, nulle surprise. La mélodie pourra être plus ou moins

intéressante. Mais ce n'est pas elle qui règle les pas. A ce dessin chantant, presque superflu autant dire, se superpose un accompagnement *obligé*, toujours conçu de même sorte et reproduisant exactement, à toutes les mesures, le mouvement sur quoi s'ajuste la danse.

C'est cet accompagnement qui reste caractéristique et essentiel, sans être pour cela d'une valeur esthétique plus remarquable. Cela est si vrai, que tout le monde sait qu'il suffit d'y superposer un chant quelconque, tiré d'un opéra ou d'ailleurs, pour que cet ensemble hybride constitue une danse, ni plus ni moins propre à l'usage que celle qui aura été composée de toutes pièces. Un musicien excellent de notre temps ne s'est-il pas amusé, pour une réunion intime d'artistes, à écrire un quadrille tout entier sur des motifs de *Tristan et Ysolde*?

L'orchestrique des temps passés ne comportait pas ces fantaisies. La polyphonie plus ou moins complexe servant de support à la mélodie n'aurait su jouer le rôle conducteur de l'accompagnement moderne. Au contraire. Tout ce que le rythme de chaque danse avait de nécessaire et d'obligatoire lui demeurait à peu près étranger. C'était au chant seul de la partie supérieure qu'il appartenait de diriger le mouvement des danseurs. Et comme toujours en pareil cas, le rythme de cette partie affectait des subtilités et des complexités d'un art infiniment souple et raffiné.

Si le danseur, lequel attachait d'ailleurs beaucoup plus d'importance que nous à l'exécution élégante et correcte de ses pas était soucieux de s'accorder exactement avec la musique, il lui fallait *entendre* la phrase tout au long. Au lieu qu'aujourd'hui il suffit qu'un rythme banal lui soit, une fois pour toutes, suggéré

D'où nécessité impérieuse de recourir, pour le bal, à des instruments sonores, propres à accentuer nettement, sinon fortement, un chant dominant toujours la polyphonie qui lui fait cortège. Au XVII^e siècle, à la Cour comme à la Ville, on danse aux violons, soutenus, pour les grandes assemblées des hautbois et des flûtes. Luths ou clavecins, quoique bien plus prisés que ces instruments encore tant soit peu vulgaires, n'ont jamais tenté de les remplacer. Ils n'eussent su y réussir. Et eût-ce été possible, les artistes qui les jouaient avaient bien de leur art et d'eux-mêmes une trop haute idée pour daigner s'aller abaisser au rang de ménétriers vulgaires.

Croit-on que Chambonnières, à l'œuvre de qui sont empruntées les pièces réunies en forme de *Suite* dans le dernier Supplément de la *Revue musicale*, ait pensé un seul instant que ses compositions fussent à employer aux mêmes usages que celles des violons gagés pour faire danser ? Gentilhomme plus ou moins authentique, mais s'estimant du meilleur lieu, s'il jouait du clavecin sans croire déchoir, c'était au cours des réunions mondaines où son merveilleux talent d'exécutant et de compositeur pouvait être apprécié par des auditeurs attentifs et diserts. Là, dans ces assemblées choisies, il s'est plu à faire revivre comme un souvenir idéalisé des danses traditionnelles que tous avaient entendues aux bals ou dans les ballets royaux. Ce n'était pas une raison suffisante pour se plier docilement aux exigences d'un genre qui n'était déjà plus le sien, ni pour renoncer, sous prétexte d'exactitude, à tout ce que sa fantaisie lui pouvait suggérer d'ingénieux ou d'original.

Au surplus, bien qu'il convienne de se garder de rechercher en ces petites pièces les traits connus des danses dont elles portent le titre, ce n'est pas à dire qu'elles n'aient rien conservé de leurs lointains modèles. A l'époque de Cham-

bonnières, déjà même avant lui, le caractère orchestrale de l'*Allemande*, il est vrai, n'est plus qu'un souvenir. Cette danse ne se danse plus. Si elle paraît encore aux ballets de cour, ce n'est qu'en fonctions d'Entrée ou de Prélude, ou bien accompagne-t-elle quelque défilé solennel ou l'arrivée sur la scène d'une de ces machines décoratives compliquées, triomphe de la scénographie d'alors.

Mais, pour n'avoir point été jamais dansées, les *Courantes* des suites de clavecin des maîtres de ce temps n'ont pas oublié l'indécision charmante de leur rythme à six temps, oscillant entre la division binaire ou ternaire ou les superposant au besoin. Il faut en dire autant des *Sarabandes*. Ces formes si caractéristiques de l'orchestration ancienne, si différentes de nos habitudes, si éloignées même de notre sentiment musical qu'il faut une étude véritable pour en sentir l'ingéniosité et la souplesse, ces formes persistent en ce qu'elles ont d'essentiel dans les pièces de clavecin devenues simples divertissements symphoniques. Tandis que les *Gigues* ou les autres danses rapides tendent de plus en plus à chercher dans les combinaisons contrapontiques de nouveaux effets de développement, *Sarabandes* et *Courantes*, chez les grands clavecinistes continuent à raffiner leurs rythmes déjà subtils, pliant à ces ondulations capricieuses et savantes les mélodies les plus gracieuses et les plus souples.

H. Q.

Publications nouvelles.

PIERRE AUBRY : *La musique et les musiciens d'église en Normandie, au XIII^e siècle, d'après le « Journal des visites pastorales » d'Odon Rigaud*, 57 p. avec 4 clichés phot., notations en plain-chant et musique moderne, Paris, chez Champion, 5, quai Malaquais. — Odon Rigaud était archevêque de Rouen au milieu du XIII^e siècle. Il entreprit de visiter tout son diocèse pour faire une enquête sévère sur l'état des édifices, l'administration financière, les mœurs des communautés religieuses. Plus d'une fois, il eut à sévir contre des prêtres normands qui se permettaient de faire négoce d'animaux domestiques, de vendre des chevaux, du cidre, etc... ; rien n'échappait à l'examen de ce prélat, décidé à réaliser, en Normandie, la réforme morale qu'il avait prêchée étant simple religieux. Il a consigné le résultat de ses visites dans un *Registre des visites pastorales* qui est un document important -- un peu scandaleux quelquefois -- sur l'histoire du clergé normand. M. Pierre Aubry qui, en sa qualité de musicien archiviste et paléographe, est familier avec les écritures du moyen âge, a eu l'idée de lire ce *Registre* pour en extraire les observations d'ordre musical qu'Odon Rigaud aurait pu faire dans ses tournées. Il n'est pas revenu bredouille de ses recherches. Il nous montre l'archevêque de Rouen faisant subir un examen sur la grammaire et la musique, à un candidat proposé pour une cure vacante, et le refusant parce qu'il n'a pas su chanter. Sur la direction des écoles de chant, sur la terminologie employée, sur les exécutions défectueuses de l'office, sur les fêtes joyeuses, etc., il nous donne bon nombre de détails intéressants et piquants, plus une Epître *farcie* (c'est-à-dire écrite tantôt en latin et tantôt en français), notée en plain-chant. Aux locutions dont M. A. a entouré, pour l'expliquer, le terme *Soffa*, on aurait pu ajouter la « Méthode *Tonic Solfa* », inventée en Angleterre par John Curwen et miss Glover. En somme, travail reposant sur l'étude directe des sources, présenté avec élé-

gance, à la fois scientifique et d'une lecture agréable, allant, pour plusieurs questions, au fond des choses.

A. SOUBIES : *Histoire de la musique : les Iles britanniques, XVIII^e et XIX^e siècle*, 1 vol. petit in-12, 124 p., chez Flammarion, 26, rue Racine. — Nous avons déjà eu l'occasion de dire que nous n'étions pas du même avis que M. Soubies sur la façon dont une *histoire* doit être écrite. En tête d'une bonne méthode nous placerions volontiers ce que M. Soubies néglige : l'indication des sources. Cette indication est indispensable au lecteur qui veut se servir d'un livre comme d'un instrument de travail, et il faut la lui donner avec une précision suffisante pour qu'il puisse l'utiliser s'il en a besoin. Il y a aussi la question de plan : classer et grouper les faits, montrer leur enchaînement etc... Sur tous ces points, et dans une *Revue* où les études d'histoire musicale tiennent une place prépondérante, il nous est impossible de ne pas faire de réserves. Dans la dernière partie, où sont énumérées quelques publications musicales de l'Angleterre, nous ne voyons pas mentionnée la *Plain-song and Medieval music Society*, à qui l'on doit un des plus beaux répertoires de documents musicaux qui existent dans toute l'Europe. M. Soubies doit certainement le connaître.

— MONUMENTS DE LA MUSIQUE EN BAVIÈRE, 6^e année, vol. II, publié sous la direction de *Adolf Sandberger* (Leipzig, chez Breitkopf). — Ce volume contient des œuvres d'Agostino Steffani (né à Castelfranco le 25 juillet 1654), d'abord enfant de chœur à Venise, puis fixé à Munich, ensuite à la Cour de Hanovre. Parmi ses œuvres (musique d'église et de chambre, opéras), les plus originales sont des *duos* de caractère profane (*Kammerduetts*) ; Steffani en trouva la forme déjà fixée par Carissimi, mais la renouvela en y mettant beaucoup d'expression et de passion. Il est considéré comme le maître du duo lyrique, au XVIII^e siècle. Le présent volume contient une introduction exclusivement bibliographique, due au Pr. Alfred Einstein, qui annonce, pour la suite, une étude biographique et une histoire du duo (de chambre). Grande publication très soignée et de haute valeur.

Actes officiels et informations.

CONCERTS LAMOUREUX. — En attendant que Paris ait une salle de concert et qu'on nous rende, aux Champs-Elysées, le délicieux local d'autrefois, M. Chevillard s'est installé au théâtre Sarah-Bernhardt, où, devant un public élégant, il a très brillamment inauguré, le 7 octobre, la série de ses concerts. Très beau programme moderne, où ne figuraient, comme œuvres classiques, que la symphonie en sol mineur de Mozart, tout ensoleillée de jeunesse et de verve, et l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, qu'on dirait écrite d'hier. Avec les trois charmants morceaux de *Pelléas et Mélisande*, de Gabriel Fauré, et le prélude d'*Aphrodite*, de Camille Erlanger, œuvre très artistique qui nous a paru gagner à être entendue au concert — et *l'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, bijou d'instrumentation et de rythme, nous avons eu une première audition : *la Forêt*, d'Alexandre Glazounow. Depuis la mort de Borodine et de Moussorgski, Glazounow fait partie du petit groupe de compositeurs (César Cui, Balakirew, Rimsky-Korsakow) qui est à la tête de l'école russe. Sa *Forêt* est une œuvre essentiellement slave, je veux dire puissante, très colorée, exubérante, surchargée de détails, pleine de jolis effets de timbres et de pittoresques mélodies populaires, mais peu composée, trop longue, excessive, d'une fantaisie qui ne

sait pas choisir ou s'arrêter à temps, et à laquelle il manque, pour des oreilles françaises, deux qualités : la mesure et le goût. Il est dommage que Glazounow n'ait jamais écrit pour le théâtre ; il aurait appris à serrer un peu sa forme et à condenser ses idées. C'est un grand musicien, plein de ressources, mais un peu déconcertant pour notre esprit. Comme d'habitude, l'orchestre nous a donné ce sentiment de sécurité parfaite qui est, chez l'auditeur, la condition du plaisir musical ; il a eu un succès qu'il doit à son unité et à l'exceptionnelle autorité de son chef.

CONCERTS COLONNE. — L'Association commencera la première série de ses concerts le dimanche 21 octobre (série A).

CONSERVATOIRE. — M. Bourdeau, professeur de basson au Conservatoire national, a été désigné pour faire partie des commissions instituées au ministère de la guerre pour l'examen des échantillons et la réception des instruments de musique nécessaires à l'armée en 1907.

OPÉRA-COMIQUE. — M. le ministre des beaux-arts a approuvé le choix, fait par M. Albert Carré, de M. Jacques Miranne comme 1^{er} chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, en remplacement de M. Luigini, décédé. — M. Miranne exercera cette fonction conjointement avec M. Ruhlmann, et le poste de directeur de la musique se trouvera ainsi supprimé.

CONSEIL SUPÉRIEUR D'ENSEIGNEMENT. — Le Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation s'est réuni le 13 octobre courant, au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, sous la présidence de M. G. Fauré.

Le programme de la séance était ainsi fixé :

1^o Désignation des membres du Conseil supérieur d'enseignement pour faire partie des jurys d'admission ;

2^o Etablissement d'une liste de présentation de candidats pour un emploi non appointé de professeur d'une classe d'ensemble de diction lyrique (opéra et opéra-comique).

CONVENTION DE BERNE. — Le 5 octobre courant a eu lieu au ministère des affaires étrangères, sous la présidence de M. Goux, consul de France, une réunion des délégués français et allemands en vue d'établir une entente préalable avant de convoquer à Berlin, en 1907, les délégués internationaux chargés de réviser la convention de Berne au sujet de la propriété littéraire et artistique. La France était représentée à ce congrès par MM. J. d'Estournelles de Constant, Sauvel et Mainguet.

MONTPELLIER. — M. le préfet de l'Hérault a signé le mouvement suivant intéressant le personnel enseignant de l'Ecole nationale de musique succursale du Conservatoire à Montpellier :

1^o M^{me} Michel, professeur de solfège, est nommée professeur de chant (classe des femmes) ;

2^o M. Bordeneuve est nommé professeur de chant (classe des hommes) ;

3^o M^{lle} Birot, répétitrice de solfège élémentaire, est nommée chargée de cours de la classe de solfège élémentaire, en remplacement de M^{me} Michel.

CAMBRAI. — M. Dartus Edmond, professeur de musique, est nommé professeur de chant à l'Ecole nationale de musique.

TOURS. — M. Chaigne Louis est nommé professeur de solfège élémentaire à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Roujon, démissionnaire.

DOUAI. — M. Penable, 1^{er} prix du Conservatoire, est chargé du cours de cor-saxhorn-alto à l'Ecole nationale de musique.

ARMENTIÈRES. — M. Boidin Paul, professeur à l'Ecole nationale de musique

d'Armentières, est nommé directeur de cette Ecole en remplacement de M. Bigerelle, appelé à la direction de l'Ecole nationale de musique à Cambrai.

ABBEVILLE. — Par arrêté ministériel en date du 1^{er} octobre courant, est autorisée la création d'un nouveau cours de solfège à l'Ecole nationale de musique.

DOUAI. — La ville de Douai se propose d'organiser prochainement une grande fête à l'occasion du centenaire de la fondation de son Ecole nationale de musique. M. le ministre des beaux-arts, suivant le désir que lui en a exprimé la municipalité, se fera représenter par un de ses délégués à cette cérémonie.

ANVERS. — En vue de la décoration artistique du foyer et de la salle de spectacle du nouveau théâtre lyrique en construction à Anvers, MM. Mertens et Vloors, artistes peintres, accompagnés de l'échevin des beaux-arts de la ville et de l'architecte du théâtre, chargés de cet important travail, visiteront prochainement les principaux théâtres de Paris, en vue de faire une étude de la décoration de ces établissements.

LYON. — A la cérémonie d'ouverture du théâtre des Célestins, qui a eu lieu le 28 septembre dernier, M. le ministre des beaux-arts s'était fait représenter par M Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés.

ECOLE DE CHANT CHORAL. — Une des innovations les plus intéressantes de cette Ecole consiste à habituer les élèves à l'interprétation avec gestes des chansons inscrites au répertoire. C'est sur la scène de la petite salle des fêtes du Trocadéro que chaque jeudi, dans l'après-midi, auront lieu ces exercices de répétitions.

« L'ART POUR TOUS. » — Par arrêté en date du 6 octobre courant, une subvention de 1600 francs a été accordée, sur les crédits des beaux-arts, à l'association des concerts « l'Art pour tous », dirigée par M Louis Lumet. Populaires par le prix des places, qui va de 0 fr. 50 à 2 fr., et par les nombreuses entrées gratuites accordées aux élèves des écoles, ces concerts permettent de faire entendre et apprécier nos plus belles œuvres musicales classiques et modernes.

ROUBAIX. — En vue d'encourager le développement des « Concerts populaires » dirigés par M. Koszul, M. le ministre des beaux-arts vient d'allouer une somme de 500 francs à cette intéressante association.

— M^{me} Hortense Parent annonce la rentrée de ses cours de musique pour le jeudi 4 octobre et les jours suivants.

Pour cause d'agrandissement, les cours (précédemment rue de Buci) sont transférés rue de Tournon, 9.

BORDEAUX, GRAND-THÉÂTRE. — Voici le nom des principaux artistes engagés pour la saison lyrique (octobre 1906 à mai 1907) par M. Frédéric Boyer, l'éminent et sympathique directeur qui, espérons-le, ne terminera pas une carrière si brillamment commencée avec sa sixième année de direction.

Ténors. — MM. Gautier (réengagé) et Faure-Fernet ; Breton-Caubet, pour l'opéra comique, avec Lorrain (réengagé).

M. Roselli (d'Angers) sera notre baryton de grand opéra, et M. Delpret, d'opéra comique. MM. Frommen et Cotreuil (basses).

M^{me} Isabeau Catalan (de Liège), la nouvelle falcon.

M^{les} Emilia Gerna (Liège) et Berthe César (Angers) tiendront les emplois de chanteuses légères d'opéra comique et de grand opéra, et M^{me} Suzanne Corot, celui de contralto.

M. Ernest Montagné conserve son poste de premier chef d'orchestre, avec M. Paul Alary (d'Angers) pour le seconder.

Les créations projetées sont :

La Tosca (Puccini), *Marie Magdeleine* (Massenet), *l'Ancêtre* (Saint-Saëns), *la Guerre des femmes* (Lucien Poujade), opéra comique entièrement inédit ;

Le Vénitien (d'Albert Cahen), *Blanca Torella*, de M^{mes} Fontmagne et Amaryllis, conte mythologique de M. André Gailhard, fils du directeur de l'Opéra, qui, on le sait, a obtenu le prix de Rome cette année ;

Maïmouna (Béon), *le Péage* (Banès) et *les Deux Coqs* (Létorey) sont trois nouveaux ballets, où la grâce de M^{le} Irène Lovati, notre première danseuse, réengagée, pourra se métamorphoser.

CONSERVATOIRE D'ATHÈNES. — M. Franck Choisy, éphore du conservatoire, nous envoie le programme de ses concerts, où nous relevons, *Deuxième Symphonie en si mineur* de Borodine, *Symphonie inachevée* de Schubert, symphonie *la Grèce*, pour grand orchestre, orgue, soli et chœurs, de Franck Choisy, *Conte féerique* de Rimsky-Korsakoff, le *Cygne de la Tuonela* de Sibelius, suite en ré majeur de Bach, *les Murmures de la forêt, introduction et Mort d'Yseult*, ouverture du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner, *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakoff, *Bourrée fantasque* de Chabrier-Mottl, etc., etc... Toutes ces compositions sont des chefs-d'œuvre déjà et souvent applaudis en France.

2^e CONGRÈS DE LA *Musikinternational Gesellschaft*. — Le 2^e Congrès de cette Société vient de terminer ses travaux. Il a tenu ses séances à Bâle du 23 au 28 septembre, alternativement à l'Université et au Conservatoire. Une dizaine de nos collègues représentaient la France à ces réunions. La section de Paris avait délégué M. ECORCHEVILLE. Deux décisions importantes doivent être signalées : la création d'une bibliographie musicale internationale et la transformation du bulletin français. Le prochain Congrès (1908) se tiendra sans doute à Munich ; le suivant (1910) aura certainement lieu à Paris.

Nous rappelons, pour prévenir toute réclamation non fondée, que dans les mois d'août et de septembre la Revue Musicale, selon l'usage suivi depuis six ans, ne paraît qu'une fois par mois.

Ceux de nos abonnés qui, par suite d'une négligence de la poste, n'auraient pas reçu un numéro, sont priés de nous en aviser, en écrivant, 16, quai de Passy.

INSTITUT MUSICAL DE FRANCE

12, PLACE DE LA NATION, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 924-70

Harmonisation, Orchestration, Arrangement de toutes œuvres
pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique

EXAMEN ET CORRECTION DE TOUTES COMPOSITIONS
MUSICALES

Conseils aux débutants et consultations techniques
GRAVURE ET ÉDITION

L'INSTITUT MUSICAL DE FRANCE, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Etranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art musical.

Le Gérant : A. REBECQ.