

# LA REVUE MUSICALE

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

N° 20 (septième année)

15 Octobre

1907

## Musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle (SUITE) : ERNELINDE, de Philidor.

Dans son numéro du 15 août, la *Revue musicale*, commençant une série de publications d'œuvres peu connues de musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle français, consacrait à A.-D. Philidor une courte notice qu'accompagnait une page du *Bûcheron*, un des meilleurs opéras comiques du compositeur. Nous reviendrons aujourd'hui encore sur Philidor. Car, en rappelant son nom au public, il ne convient pas d'oublier qu'il n'écrivit point seulement de telles musiques légères, spirituelles et sentimentales, suivant le goût de son siècle. Au reste, si le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est plu à cet art en somme secondaire, surtout si l'on considère ce que nous demandons aujourd'hui à la musique, ce serait une erreur de croire qu'il n'ait goûté que celui-là. Cette erreur, nos contemporains ne sont que trop portés à la commettre. Parle-t-on de musique du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Aussitôt surgissent des réminiscences de menuets galants, de petits airs tendres et langoureux, de couplets alertes et plus riches d'esprit que de musique.

Nous méconnaissons de la sorte toute une face du génie de ce temps. Nos musiciens n'ont point fait que de la petite musique. Sans évoquer la grande ombre de Rameau, il fut encore parmi eux quelques maîtres qui n'avaient pas attendu la venue de Gluck à l'Opéra pour prêter l'oreille à la grande voix de la muse tragique. Et Philidor est un de ceux-là, le plus noble et le plus puissant de tous peut-être. C'est pourquoi nous publions en ce numéro un air de sa belle partition d'*Ernelinde*, air dont le pathétique expressif ne demeure guère inférieur aux plus hautes inspirations de l'auteur d'*Alceste* et d'*Armide*.

Comme l'indique le titre de la partition d'orchestre, ERNELINDE, *tragédie lyrique en trois actes, mise en musique par A.-D. Philidor, maître de musique de son A. S. Mgr le Duc régnant des Deux-Ponts, dédiée à M<sup>me</sup> la comtesse de Forbach*, fut représentée à l'Académie royale de musique pour la première fois le 29 novembre 1767, ou si l'on préfère s'en rapporter au *Mercure galant*, généralement plus exact en ces matières, quelques jours auparavant. Le mardi 24 (novembre), dit le *Mercure* de janvier 1768, on a donné la représentation d'*Ernelinde, princesse de Norvège*, tragédie lyrique en trois actes, poème de M. Poinciset, musique de A.-D. Philidor. Le succès fut disputé, la musique ayant eu la chance d'exciter de multiples controverses et le poème ayant soulevé des critiques. La pièce n'eut donc qu'un nombre de représentations médiocre. Cependant après quelques remaniements du livret, qui rendirent « la scène plus vive et le spectacle plus intéressant », *Ernelinde*, sous le titre nouveau de



*Sandomir, prince de Dannemarck*, reparut le 24 janvier 1769. Des reprises de l'œuvre, toujours bien accueillie des musiciens, eurent lieu plus tard, en 1773 et en 1777.

Chaque fois qu'*Ernelinde* fut remise à la scène, il fallut apporter quelques changements à un poème qui, bien qu'offrant mainte situation intéressante et pathétique, ne semblait, comme il était traité, ni vraisemblable ni scénique. Poinciset l'avait emprunté à un poète italien, Mathieu Noris, Vénitien, qui l'avait fait représenter à Venise en 1684. Ce drame lyrique, *Ricimero*, parut si beau qu'il fut souventes fois remis en musique par divers *màestri*. Et Poinciset l'avait vu représenter à Parme, avec la musique du Napolitain Ferandini. « Le grand intérêt qui me parut résulter du drame, écrit-il, me détermina d'abord à le traduire et, de retour en France, cherchant à tenter un nouveau genre sur le théâtre de notre Académie royale, j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de l'imiter. Le fameux abbé Metastasio m'avait prévenu : il en a copié des scènes entières, et notamment la septième du second acte, dans son *Adrien*. Il ne m'en falloit pas davantage pour me convaincre du mérite réel de ce poème. »

Malgré le suffrage du célèbre Métastase, on peut trouver que la fable d'*Ernelinde* manque de simplicité et que Poinciset n'a su rien faire pour en éclaircir et en disposer en bon ordre les péripéties complexes.

Au début, la scène est à Nidrosie, plus prosaïquement Drontheim en Norvège. La ville est assiégée par les troupes de Sandomir, prince de Danemark, et par celles de Ricimer, roi de Gothie et d'Ingrie. Malgré les terreurs et les supplications d'Ernelinde sa fille, autrefois fiancée à Sandomir, Rodoald, roi de Norvège, court au combat. Il est vaincu. Sandomir triomphant pénètre dans la place. La vue d'Ernelinde éplorée ranime en son cœur sa passion d'autrefois. Mais les charmes de la belle princesse n'ont point laissé Ricimer insensible. En sa faveur, il fait grâce aux Norvégiens vaincus et à Rodoald captif.

Cependant les deux alliés Ricimer et Sandomir sont maintenant devenus rivaux. Cette rivalité, les déclarations de Ricimer que repousse Ernelinde désormais fidèle à Sandomir, la colère du farouche roi des Goths qui fait jeter le prince danois dans un sombre cachot et menace Rodoald de toute sa colère si sa fille ne consent pas à ses vœux, tels sont les événements multiples et confus qui remplissent le second acte.

Quant au dénouement de cette pénible intrigue, il fut plusieurs fois changé sans devenir plus vraisemblable. « Dans l'italien, dit naïvement Poinciset, la princesse devient folle, prend le tyran [Ricimer] pour le dieu Neptune et débite mille extravagances, à peu près comme dans l'*Hamlet* de Shakespeare, où la tête tourne au prince qui prend le ministre du tyran pour un rat qui fuit derrière une tapisserie. » Ce qu'il a imaginé ne vaut guère mieux. A la tête d'un parti de conspirateurs, Rodoald envahit le temple où Sandomir va être immolé et où se vont célébrer les noces de sa fille et de Ricimer. Le tyran est vaincu, réduit à l'impuissance. On lui fait grâce, on lui rend son épée. Il se frappe et meurt. Ernelinde et Sandomir sont unis désormais, et le tout finit dans l'allégresse générale.

Quels que soient les défauts trop visibles de ce drame, il faut reconnaître qu'il offre du moins des situations fortes, vraiment intéressantes. En dépit d'une facture rudimentaire, il n'est point dénué de couleur, ni d'un romantisme qui surprend à pareille date et qui, il le faut avouer, contraste de la plus heureuse



façon avec les fadeurs et l'héroïsme convenu de l'opéra mythologique du temps. Tout le premier acte notamment : Nidrosie assiégée, les lamentations d'Ernelinde alternant avec les sauvages clameurs des assaillants, l'entrée brutale des vainqueurs dans la ville en flammes, tout cela constitue un tableau d'un réalisme pittoresque véritablement surprenant, bien fait pour séduire un musicien maître de son art comme l'était Philidor.

Il n'est pas besoin de dire en effet que son mérite est infiniment au-dessus de celui de son collaborateur. *Ernelinde* est vraiment une partition superbe, d'un style partout noble et fort, sans défaillances visibles, et qui contient maintes pages de la plus grande beauté. Tout le premier acte est vraiment supérieur. Il faut citer surtout la scène entre Ernelinde et son père, les chœurs des combattants, le morceau d'ensemble : « Jurez sur vos glaives sanglants », quand Sandomir arrache à ses guerriers la promesse de protéger la princesse et son peuple. Ce dernier morceau, avec la vigoureuse phrase d'appel du ténor *solo* auquel répondent les larges et sonores accords d'un chœur à trois voix d'hommes, laisse déjà pressentir la forme de ces morceaux d'ensemble d'où l'opéra romantique tirera de si puissants effets plus tard.

*Maestoso*

SANDOMIR. Ju-rez sur vos glai- ves san- glants, sur vos

Chœur de combattants Ju-rez sur vos

*Maestoso*

Orchestre quat. tutti *ff* cors

etc.

glai- ves san- glants etc.

glai- ves san- glants etc.

etc.

Le duo entre Ricimer et Sandomir, devenus rivaux et ennemis, «... d'un goût peu connu jusqu'ici sur le théâtre de l'Opéra mais du plus grand effet, » déclare le *Mercure*, est encore une fort belle inspiration. Enfin l'air d'Ernelinde au 2<sup>e</sup> acte : « Oui je cède au coup qui m'accable », avec le récitatif obligé qui le précède, « chef-d'œuvre de musique aussi pittoresque qu'intéressante », dit le *Mercure*, ne



le cède guère aux plus belles pages de l'*Alceste* de Gluck. Qu'on en juge au moins par le début, puisqu'il est impossible, malheureusement, de tout citer :

*Allegro*

ERNELINDE

Oui, oui, je cède au coup qui m'ac-

ca-ble, Je cède au coup qui m'ac- ca- ble.

Re- nais pour cal- mer, pour cal- mer ma dou- leur,

Cher é- poux, cher é- poux. Ty-

ran dé- tes- ta- ble, fré- mis, fré- mis, re-

*f* *p* *poco f* *Hautb.* *Cors cresc.* *f* *ff* *pp* *Quat* *ior seul* *Hb.* *Coi* *Tutti* *f*





Le chœur des prisonniers, l'air de Sandomir captif, toute la scène religieuse dans le temple d'Odin, sont encore du premier ordre. Et les airs de ballet pittoresque, ingénieux, brillent souvent d'une charmante couleur.

La nouveauté de cette musique, qui naturellement frappait plus vivement les contemporains que nous-mêmes, nuisit d'abord à son succès. Le *Mercur*e constatait que, « quant à la musique en général et au genre de nouveauté qu'elle renferme... », les avis demeuraient très partagés.

L'ouvrage offre des nouveautés  
Sur notre scène peu connues,  
Dont les partisans affectés,  
En exagérant les beautés,  
Partout les portent jusqu'aux nues,

déclare d'un style peu correct l'auteur d'une épître en vers que le *Mercur*e insérait pour bien prouver son impartialité. D'après le poète anonyme, les partisans de la « vocalle » protestaient, tandis que d'autres accusaient l'auteur de réminiscences et de plagats.

... ces sons mélodieux,  
Ce langage délicieux  
Dont l'âme a peine à se défendre,  
Trop rarement s'y font entendre.  
D'autres [disent] que dans les beaux endroits,  
Les déguisements quoiqu'adroits  
Masquent en vain les ressemblances  
Des traits originaux de *Glouc*, de *Galouppi*,  
De *Pergoleze* et de *Geomelli*...

Et ils terminaient en accablant le musicien sous les noms illustres de ses devanciers, Lulli, Campra, Rameau, tout en l'invitant à ne pas dédaigner les charmes séduisants de la vocalisation et des « gazouillements » italiens.

Aux travaux recherchés, associe les grâces.

Convient-il de s'arrêter longuement à ces critiques où l'on reconnaît les griefs imputés de tout temps aux novateurs ? Dans l'histoire de la musique, il n'est pas un maître ayant voulu tenter des voix nouvelles qui ne se soit entendu adresser ces reproches, toujours les mêmes. Pas de mélodie, abus des effets d'orchestre, imitation servile d'œuvres étrangères, dédain des traditions et des gloires nationales : la liste est connue de tels griefs.

Quant à ce qui regarde particulièrement les « plagats » imputés à Philidor, nous sommes mal placés pour trancher complètement la question. Les maîtres



italiens cités par l'anonyme du *Mercure* sont aujourd'hui à peu près inconnus. Si le style de Philidor, très français à coup sûr et apparenté de très près avec plus de modernisme à celui de Rameau, paraît à peu près exempt d'italianismes évidents, il est constant qu'il connaissait — et fort bien — les chefs-d'œuvre de cette école, et vraisemblable qu'il ait pu en retirer quelque chose. Pour Gluck, l'*Orfeo* italien, à qui il paraît avoir, sans façon, emprunté un air dans son opéra *le Sorcier*, lui était familier, et très certainement aussi l'*Alceste* dans sa première version. J'avoue cependant n'avoir nulle part trouvé dans *Ernelinde* de réminiscences proprement dites de ces deux opéras. Les rapports, assez vagues, qu'on y pourrait relever, s'expliquent aisément chez deux contemporains, tous les deux nourris des opéras italiens tenus pour chefs-d'œuvre de leur temps.

Au surplus, dans le détail, le style de Philidor diffère grandement de celui de Gluck. Son écriture vocale est bien celle de l'école française, aussi bien dans les chœurs que dans les récits des protagonistes. Son orchestre, avec moins d'instruments que Gluck n'en employa, tire de ses ressources restreintes des effets plus riches et plus nourris. Gluck, à l'orchestre, eut quelquefois de géniales trouvailles, mais il est loin de l'ingéniosité méthodique avec laquelle Philidor sait disposer toujours sa petite phalange instrumentale. Le maître français a l'intuition de l'orchestre moderne, et l'usage qu'il fait constamment des instruments à vent, des cors notamment, est très particulier et vraiment neuf. Ce n'est pas qu'il les emploie ordinairement en *solo*, ni qu'il les mette volontiers en dehors, si ce n'est en groupe, opposés aux cordes. Mais il en fait, dans l'ensemble, un emploi original pour son temps et son école. Car Rameau, par exemple, ne s'en servit guère de la sorte.

Les instruments à cordes, comme chez les Français ses contemporains et chez Gluck lui-même, sont plutôt écrits à trois parties qu'en quatuor, soit qu'il joigne les altos aux basses, soit que, leur confiant une partie spéciale, il réunisse tous ses violons ensemble. Pour les hautbois, les cors et les bassons (seuls instruments requis, avec, assez rarement, les flûtes), ils se joignent presque constamment au quatuor, non point comme simples doublures, mais en un solide et savant remplissage. En un mot, c'est déjà, presque parfait, l'orchestre classique de Haydn, de Mozart et des premières œuvres de Beethoven. Au surplus, dans l'orchestre des exemples donnés, on trouvera facilement de quoi justifier cette comparaison.

Bien d'autres particularités seraient encore dignes de remarque. Par exemple, l'admirable emploi des chœurs : à quatre voix, à trois voix d'hommes, en double chœur dialoguant ; l'usage réservé sans doute, mais significatif, des morceaux d'ensemble de solistes, les scènes avec chœur : toutes ressources vocales que Gluck semble avoir délibérément ignorées ou dédaignées. A ce point de vue, la partition d'*Ernelinde*, qu'il serait infiniment désirable de voir réimprimer par quelque intelligent éditeur, apparaît comme très caractéristique de l'évolution naturelle de l'école française après Rameau. Évolution que le triomphe des opéras de Gluck sur notre scène lyrique est venu malheureusement arrêter. Quel que soit le génie dramatique de l'auteur d'*Alceste* et d'*Armide*, il est permis de regretter que son influence, trop tôt prépondérante, n'ait pas permis à nos musiciens de se développer dans une voie plus traditionnelle et qu'elle ait ainsi inconsciemment préparé et rendu possible la décadence artistique du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

Henri QUITTARD.



UNE CHORALE ALLEMANDE A PARIS. — Les membres du *Bremer Lehrer-Gesangverein* ont donné le 3 octobre, à la salle Gaveau, un concert très intéressant, sous la direction de leur chef, le professeur Karl Panzner. Au programme : *la Gloire de Dieu*, de Beethoven, composition solide et nette, mais un peu froide, sans ampleur, où on ne reconnaît pas la griffe du lion ; *la Nuit*, de Schubert, pièce assez médiocre, mais dont la douceur très fondue a fait un heureux contraste avec l'éclat de la précédente ; le chœur des pèlerins de *Tannhäuser* ; les *Trouvères*, de R. Schumann, pièce toute en badinage vif et léger, d'un charme très original ; la *Chasse infernale* de Fr. Buck, d'un romantisme assez coloré ; puis des compositions très caractéristiques de Hégar, de H. Jüngst, de F. Silcher, de C. Zöllner. Cette chorale (140 exécutants) est admirablement disciplinée et bien fondue (quoique certains ténors donnent parfois trop de voix et rompent l'unité). Les attaques et les arrêts sont d'une précision mathématique. L'ensemble a de l'éclat, de la puissance, du charme. La seule critique à faire peut-être serait l'abus des oppositions dans l'intensité du son, ce qui est plus adapté à l'« effet » qu'à la vraie musique. — T.

RÉOUVERTURE DES CONCERTS SECHIARI. — Nous apprenons que les concerts Sechiari, dont le succès a été si vif l'an dernier, vont reprendre le 14 novembre prochain à la salle Gaveau (45, rue La Boétie). Ces concerts auront lieu de quinzaine en quinzaine, le jeudi soir, aux dates suivantes : 14 et 28 novembre, 12 et 26 décembre, 9 et 23 janvier, 6 et 20 février, 5 et 19 mars.

L'orchestre Sechiari, érigé en association, comprendra 70 exécutants et s'adjoindra à l'occasion un groupe choral pour l'exécution d'œuvres avec chœurs.

M. Pierre Sechiari, qui, l'an dernier, a donné le cycle complet des symphonies de Beethoven, se propose de faire entendre cette année, outre un certain nombre d'œuvres françaises nouvelles, les quatre symphonies de Schumann, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la *Symphonie de Chausson*, des œuvres classiques pour orgue et orchestre, et toute une série d'œuvres russes modernes dont plusieurs absolument inédites en France, et qui ont été révélées au jeune capellmeister lors de sa récente et triomphale tournée de concerts en Russie.

Les virtuoses les plus illustres ont été engagés pour participer à cette série de dix séances.

Cédant à de nombreuses sollicitations dont elle a été l'objet, l'administration des concerts Sechiari a décidé de mettre à la disposition du public des carnets d'abonnements à prix réduits. Chaque carnet comportera dix coupons utilisables en une ou plusieurs fois, et donnera droit au porteur de retenir sa place à l'avance, sans augmentation de prix, pour l'un quelconque des dix concerts.

UN MONUMENT A WILHEM. — Dans Auteuil, pas très loin du siège de notre revue, une rue monte mélancoliquement des berges de la Seine ; elle coupe l'avenue de Versailles, et va, serpentant, jusqu'à la petite église qu'entourent de tous côtés des jardins qui me sont familiers : c'est la rue Wilhem. Peu de Parisiens connaissent cette voie calme, et pour ceux qui la connaissent, le nom de Wilhem n'évoque aucun souvenir précis.

Wilhem eut pourtant son heure de célébrité, et l'œuvre qu'il a fondée est



devenue une des forces musicales importantes de notre pays : Wilhem fut simplement l'inventeur de l'orphéon.

Je sais que plusieurs grands pontifes de la musique contemporaine considèrent avec dédain la masse orphéonique : ils ont grand tort. Il y a en France environ 8.000 sociétés musicales, représentant un effectif de près de 300.000 exécutants.

Si l'art musical commence à faire des progrès tant attendus, si l'enseignement musical à l'école porte ses fruits, si à Paris même il a été possible de donner de grandes auditions avec l'appoint de masses chorales imposantes, c'est à l'institution orphéonique qu'on le doit.

Wilhem, qui s'appelait en réalité Louis-Guillaume Bocquillon, naquit à Paris en 1781.

Elève de Devienne et de Gossec, il entra au Conservatoire en 1801.

Il fut professeur de musique à l'Ecole de Saint-Cyr, puis au lycée Napoléon. Etant devenu l'ami intime de Béranger, il mit en musique un certain nombre de poèmes du bon chansonnier.

En 1819, Gérando, à qui Béranger l'avait présenté, le chargea d'organiser l'enseignement du chant dans les écoles de Paris.

Wilhem, reprenant une idée de Rameau, imagina alors une méthode pratique d'enseignement mutuel, dans laquelle les cinq doigts de la main figuraient les lignes de la portée. Les résultats furent excellents et rapides ; partout des cours de chant se fondèrent sous sa direction, et, en 1829, Wilhem, réunissant pour la première fois les enfants des écoles et leurs professeurs, leur fit chanter des chœurs : l'orphéon était fondé.

Ses disciples fidèles, Hubert et Pauraux, continuèrent son œuvre ; puis Gounod, Pasdeloup, Bazin et Dannhauser furent les chefs de l'orphéon municipal, que dirige aujourd'hui avec tant d'autorité M. Auguste Chapuis.

Tandis que le mouvement orphéonique inspiré par Wilhem réussissait aussi brillamment à Paris, Eugène Delaporte (1818-1886) prenait l'initiative de provoquer la fondation de sociétés musicales en province et de constituer petit à petit cette organisation orphéonique qui contribua si puissamment à vulgariser le goût de la musique et à faire pénétrer dans les plus petites bourgades la pensée des plus grands maîtres.

Wilhem, dont un labeur incessant avait usé les forces, mourut à Paris en 1842, et toute la population lui fit cortège jusqu'à sa dernière demeure.

La place m'est mesurée, sans quoi je ne craindrais pas de m'étendre longuement sur la vie de cet homme de mérite, sur ses méthodes d'enseignement, sur ses ouvrages, et enfin sur les conséquences considérables que son œuvre devait avoir sur l'expansion de l'esprit musical en France. Mais je préfère vous renvoyer à l'excellente brochure qu'a écrite à son sujet le distingué musicographe Félix Boisson, brochure de laquelle j'ai d'ailleurs extrait les quelques renseignements que je vous ai donnés.

Bien que les traits de Wilhem aient été immortalisés par un médaillon remarquable de David d'Angers, il a semblé à plusieurs personnalités appartenant au monde musical que Wilhem méritait d'avoir un monument, et sur l'initiative de notre confrère Boisson, un comité s'est formé dans le but de lui ériger un buste sur une place de Paris.

M. Deville, conseiller municipal, fit voter par le conseil municipal de Paris



une très importante subvention ; l'Association des jurés orphéoniques et la presse orphéonique acceptèrent de patronner l'œuvre entreprise, et à l'heure qu'il est, la souscription a pris une excellente tournure.

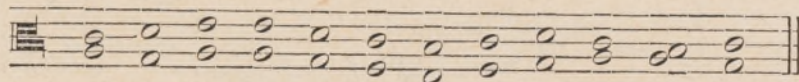
Je serais très heureux si les quelques lignes qui précèdent pouvaient amener les lecteurs de la *Revue musicale* à s'associer à cette manifestation, et à envoyer leur obole au Comité Wilhem.

Henri BRODY.

P. S. — Les souscriptions sont reçues par M. D. Margueritat, 7, cours des Petites-Écuries, à Paris. Toute cotisation de cinq francs donne droit à l'envoi franco de la brochure : *Wilhem, sa vie, son œuvre*, par F. Boisson.

### Correspondance

La « *Théorie de la musique* ». — M. Maurice Gandillot a soutenu et défend la thèse suivante : « Toute la musique repose sur le principe de la consonance, c'est-à-dire sur le principe des rapports simples. » Je lui avais objecté qu'on peut très bien observer ce principe, c'est-à-dire enchaîner des tierces et des quintes, toutes représentées par des rapports simples, sans pour cela faire quelque chose de musical. Je lui donnais le texte suivant :



et j'ajoutais : *Cela vous paraît-il être de la musique ? Si non, où est votre critérium pour distinguer ce qui est musical et ce qui ne l'est pas ?* En posant cette question, mon secret dessein était d'amener M. Gandillot à reconnaître que toute formule vraiment musicale, qu'elle soit sublime, bonne ou médiocre, peu importe (c'est seulement, selon moi, sur cette évaluation de la qualité qu'on peut différer d'avis), est caractérisée par ce fait : elle offre un *sens*, que tous les musiciens saisissent tout de suite. Toute formule dépourvue d'un sens n'est pas de la musique. J'ai reçu la réponse suivante, que je reproduis intégralement.

Condat, le 2 octobre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Nous avons causé, cet été, de mon *Essai sur la gamme*, où je démontre que la musique, telle qu'elle a été fondée par l'intuition géniale des maîtres, peut être reconstituée théoriquement en appliquant un seul et unique principe, celui de la consonance, lequel d'ailleurs met en jeu les mêmes nombres que celui des rapports simples.

A titre d'objection, vous me citez dans votre lettre l'une des premières et très informes tentatives de ceux qui commencèrent à faire chanter deux voix simultanément, et, sur cet exemple dont les rapports *ont l'air* d'être simples (puisque l'harmonie s'y réduit presque à une série de quintes  $3/2$ ), vous me demandez, un peu malicieusement peut-être : « Ces rapports vous paraissent-ils simples à souhait ? Aimez-vous l'harmonie qu'ils procurent ? Si non, quel est donc votre critérium ? »



A cette triple question, le principe de la consonance permet, comme toujours, de répondre très facilement ; en le faisant, je vous rappellerai parfois certaines pages de *l'Essai sur la gamme*, pour que vous puissiez vérifier vous-même si les considérations suivantes sont imaginées pour les besoins de la cause, ou sont au contraire de simples applications de la théorie de la consonance ; et, afin de ne pas couper le fil du raisonnement, j'exposerai tout ce qui n'est pas essentiel sous forme de renvois dont je vous prie de vouloir bien ne prendre connaissance que si vous me faites l'honneur d'une seconde lecture.

L'exemple proposé est celui que forment les parties A et B de l'harmonie ci-après (1) ; quant à la partie C, je dirai tout à l'heure quelle est sa destination, et

1. La. 2. Sol. 3. La. 4. La.

5. Sol. 6. Fa. 7. Mi. 8. Fa.

9. Sol. 10. Fa. 11. Ré. 12. Do.

je vous prie de vouloir bien provisoirement n'en point tenir compte.

Ceci posé, ma réponse sera la suivante :

1<sup>o</sup> Les rapports qu'évoque l'harmonie proposée ne sont ni simples ni même déterminés : telle est la cause pour laquelle cette harmonie est déplaisante et peu intelligible ; 2<sup>o</sup> dès qu'on supprime cette cause par un procédé musical convenable, l'harmonie cesse d'être incohérente ; 3<sup>o</sup> quant au critérium demandé, il n'existe pas.

Développons ces trois points.

I. — C'est seulement en apparence que les rapports correspondant à l'harmonie citée sont simples. Considérez par exemple la mesure 7 ; les parties y chantent les notes *mi* et *si* (intervalle de quinte =  $3/2$ ) ; on pourrait donc être tenté de dire qu'elles forment le rapport  $3/2$ , lequel est en effet très simple ; mais cette

(1) Les différences entre ces parties et votre citation ne changent rien au fond de la question et sont uniquement destinées à faciliter l'exposition ; c'est ainsi que j'ai numéroté les accords de 1 à 12 et que je les ai transposés en évitant les accidents et l'usage de la clef d'*ut*.



conclusion reposerait sur un grave et antique malentendu (1). Le rapport représenté par une note varie avec la tonique du moment, car cette note n'a pour ainsi dire pas de signification par elle-même, mais seulement par rapport à la base à laquelle on la compare (c'est-à-dire en ayant égard au ton dans lequel on pense l'entendre ; c'est ainsi que tel accord, excellent en *mi*, pourrait paraître incohérent si on le transportait brusquement dans une harmonie en *do*). Or c'est seulement dans le ton de *mi* que les notes *mi* et *si* représentent respectivement les rapports simples  $1/1$  et  $3/2$  ; dans d'autres tons, elles peuvent correspondre à des fractions plus complexes ; en *do* par exemple, elles deviennent  $5/4$  et  $15/8$ , valeurs évidemment moins simples (2) ; les rapports de la mesure 7 ne sont donc

(1) C'est précisément ce malentendu qui avait conduit les anciens théoriciens à conseiller les suites de quintes analogues à celle qui occupe la majeure partie de l'exemple proposé. On sait que ces quintes sont aujourd'hui formellement interdites ; c'est là une sorte de réaction contre l'abus fort déplaisant qui en avait été fait, mais il est facile de reconnaître (*Essai*, p. 452) que la règle actuelle, si elle est moins malfaisante que l'ancienne, n'est pas beaucoup plus fondée. En réalité, des raisons nombreuses et distinctes nous empêchent souvent, quand nous écrivons, d'employer des quintes de suite, mais il n'existe pas de raison d'ordre général s'opposant, quel que soit le cas, à l'emploi de ces quintes ; aussi n'est-il pas rare qu'elles soient parfaitement légitimes, et c'est pourquoi les maîtres les emploient parfois, malgré la pseudo-règle. Vous reconnaîtrez, je pense, que le cas particulier étudié dans la présente lettre vient à l'appui des considérations générales exposées dans le passage précité de l'*Essai*.

(2) Il est facile de vérifier que, selon le ton dans lequel on les considère, les notes *mi* et *si* ont bien les valeurs indiquées dans le texte précédent ou dans le tableau ci-dessous.

DIAPASON FRANÇAIS		
(la = 435)		
COMPARAISON des vibrations	RAPPORTS CARACTÉRISANT	
	<i>Mi</i>	<i>Si</i>
Tons de $\left\{ \begin{array}{l} do \\ mi \end{array} \right.$	$\frac{326,25}{261} = \frac{5}{4}$	$\frac{489,375}{261} = \frac{15}{8}$
	$\frac{326,25}{326,25} = \frac{1}{1}$	$\frac{489,375}{326,25} = \frac{3}{2}$

Avec le diapason français (*la* = 435), le *do* du milieu du clavier fait 261 vibrations par seconde ; pour le *mi* et le *si* situés au-dessus, les fréquences sont respectivement 326,25 et 489,375. Donc, pour savoir par exemple ce que représente *mi* (326, 25) dans le ton de *do* (261), il suffit de former le rapport  $326,25/261$  ; lequel se réduit à  $5/4$  (quand on divise ses deux termes par le facteur commun 65, 25) ; on établirait de même les valeurs des trois autres fractions données dans le tableau précédent.

Je tiens à faire remarquer que ces gros nombres complexes ne sont cités ici que pour permettre de procéder à une sorte de vérification matérielle ; ils n'interviennent jamais dans la théorie de la consonance, et je n'ai pas dû les citer une seule fois au cours de l'*Essai sur la gamme*. C'est qu'en effet ces nombres, variables avec le diapason adopté, ne nous donnent pas par eux-mêmes la sensation *intervalle*, mais seulement par leurs rapports ; ainsi *do* et *mi* (261 et 326, 25), si on les réglait par exemple au diapason allemand (*la* = 440), deviendraient respectivement 264 et 330 ; mais leur rapport n'en resterait pas moins toujours égal à  $5/4$ , car, malgré le changement de diapason, il subsisterait une coïncidence périodique



pas sûrement simples ; ils ne sont même pas déterminés avec certitude ; cette indétermination se retrouve aussi dans les onze autres mesures, et c'est pourquoi l'harmonie proposée ne nous paraît ni claire, ni belle.

II. — Pour vérifier l'exactitude de cette explication, procédons à la contre-épreuve, et constatons qu'en mettant fin à l'indétermination ci-dessus signalée, on améliore singulièrement l'effet artistique de l'harmonie étudiée :

Considérons par exemple la première mesure où les parties chantent *la* et *do*. A quelle échelle (*Essai*, p. 43) rattachons-nous ces notes ? Est-ce à *fa la do* ou à *la do mi* ? Notre interprétation étant libre, choisissons par exemple la dernière, et inscrivons la tonique de l'échelle adoptée (*la*) à côté du numéro d'ordre de la mesure (voir la figure donnée plus haut) ; inscrivons de même à côté des numéros suivants les bases successives (*sol la*, etc.) auxquelles nous rapporterons les autres mesures (1) ; dans ces conditions, toutes les notes des parties A et B correspondent à des rapports déterminés *en théorie* ; que faut-il pour qu'ils le soient aussi *en pratique*, c'est-à-dire pour l'auditeur ? Il suffit d'associer à A et B une troisième partie C, faisant entendre des notes qui complètent les échelles choisies, et par suite les imposant avec évidence. Ainsi, dans la mesure 1 (échelle *la*), les parties A et B chantent *la* et *do*, la partie C fera entendre la quinte *mi*, complétant ainsi et par suite imposant l'échelle *la do mi* ; de même, dans la mesure 2, c'est *si*, tierce de l'échelle *sol* non réalisée par les parties A et B, que devra chanter la voix C ; etc., etc. ; observant cette seule et unique condition (compléter les échelles choisies), écrivons la partie C comme il nous plaira, en rondes, blanches, noires, etc., et suivant tel ou tel dessin mélodique choisi pour ainsi dire au hasard : le duo proposé se trouvera ainsi transformé en un trio qui ne constituera peut-être pas une pure merveille, mais du moins sera exempt de l'incohérence observée dans le duo, précisément parce que maintenant les rapports correspondant aux notes entendues ont des valeurs s'imposant sans ambiguïté (2) et correspondant d'ailleurs à des nombres simples (3).

entre les vibrations de la note aiguë de 5 en 5 et celles de la note grave de 4 en 4. Ce genre de périodicité, toujours le même, quelle que soit la tierce majeure considérée, est précisément ce qui caractérise cet intervalle et nous permet de le reconnaître immédiatement. Il existe quelque chose d'analogue pour chacun des autres intervalles, et c'est pourquoi la théorie de la consonance prend en considération, non pas les nombres de vibrations eux-mêmes, mais seulement leurs rapports (*rapports simples*) tels que  $2/1$  (octave),  $3/2$  (quinte),  $4/3$  (quarte),  $5/4$  (tierce majeure), ... etc.

(1) Bien que les mesures 2 et 9 soient indiquées comme étant en *sol* et la mesure 11 en *ré*, les *fa* des premières ne sont pas diésés ni le *si* de la dernière bémolisé. Vous ne vous étonnerez pas que ces notes soient laissées naturelles, car, ainsi que vous l'avez deviné, il s'agit ici, non du *sol* majeur et du *ré* mineur modernes, mais des équivalents armés (*Essai*, p. 72) du ton principal, c'est-à-dire de ces tonalités très anciennes, dénommées *pseudiques* dans ma classification méthodique (*Essai*, p. 51, 55 et 59) ; bien que celles-ci passent pour abandonnées aujourd'hui, vous savez que, dès que l'on compose, on les emploie très fréquemment, mais le plus souvent, il est vrai, à son insu (*Essai*, p. 50).

(2) Dans presque toutes les mesures, c'est en ajoutant la tierce de l'accord (la médiate de l'échelle) que nous avons déterminé la modulation du morceau. Ainsi, pour la mesure 7 considérée plus haut, nous avons ajouté *sol*, tierce de l'échelle *mi sol si*, imposant ainsi momentanément cette échelle à l'auditeur, c'est-à-dire déterminant une oscillation (*Essai*, p. 55), une sorte d'épisode en *mi* pendant la durée duquel c'est à *mi* que l'on rapporte les voix entendues. Nous sommes tellement accoutumés à cette tierce de l'accord que, quand son harmonie nous manque, c'est à peine si nous reconnaissons l'échelle (dont le mode, d'ailleurs, nous échappe nécessairement). Autrefois, on n'avait pas nos habitudes de haut luxe harmonique ; aussi l'auteur du morceau étudié percevait-il peut-être plus ou moins nettement sur les simples quintes de son duo les diverses oscillations dont nous n'avons guère la notion qu'à condition de transformer le duo en trio.

(3) Partout les rapports sont *simples* et les intervalles *consonants*, sauf dans la mesure 11 où les



III. — Je ne dis pas que vous vous étiez proposé de m'enfermer dans ce cruel dilemme : « ou bien aimer l'harmonie proposée, ou bien reconnaître que le critérium des rapports simples est vain » ; mais il est possible que l'idée de ce *carcere duro* ait traversé votre esprit, et d'ailleurs il est naturel que vous soyez sceptique sur toute tentative d'expliquer la musique, connaissant le nombre énorme des théories essayées sans succès depuis environ vingt-cinq siècles.

Nous avons vu que la question posée n'a d'un dilemme que l'apparence, puis qu'il est facile d'y répondre ; reconnaissons maintenant ensemble que le critérium demandé ne doit pas exister ; à cet effet, raisonnons par l'absurde, et supposons qu'Euterpe elle-même ait bien voulu nous révéler la théorie réelle et la vraie origine de notre gamme : cela n'empêchera pas, hélas ! qu'avec ses notes, les hommes pourront encore écrire de mauvaise musique. Serons-nous pour cela autorisés à nous retourner vers Euterpe et à lui dire : « Vous n'aimez pas cette harmonie mal venue ; cependant elle est faite de notes conformes à votre genèse ; alors quel est votre critérium ? »

Assurément non ! le critérium permettant de juger si une composition est bonne ou mauvaise n'existe pas. Un musicien qui croirait l'avoir trouvé commettrait la même erreur qu'un jeune bachelier armé d'un dictionnaire, d'une grammaire et d'une prosodie, et se figurant qu'avec ces ouvrages il pourra facilement juger si telle ou telle poésie est bonne ou mauvaise. Ces deux erreurs sont semblables, car l'une et l'autre consistent à ne pas distinguer entre les deux éléments que comporte toute œuvre d'art ; quelle qu'elle soit, celle-ci suppose chez son auteur un certain *génie* (1) qui conçoit et une certaine *technique* qui réalise. De ces deux facteurs, le premier est sans doute le plus important, car il ne s'acquiert guère, tandis que la technique s'acquiert ou même se devine (2) ; puisque celle-ci est parfois appliquée d'instinct, c'est donc une sorte de phénomène naturel, régi comme les autres par certaines lois qu'il n'est pas vain de rechercher. Quant à la loi du génie, laquelle se confondrait avec le critérium dont vous parliez, l'idée ne me viendrait pas de partir à sa découverte, et je serais bien étonné si j'apprenais jamais que cette loi est trouvée ; étonné et désolé, car alors un scribe vulgaire, appliquant aveuglément une formule infaillible, pourrait ainsi produire de belle musique « à l'aune ». Dans ces conditions, il me semble que le Beau perdrait sur moi tout son empire, que son manque de spontanéité le dépouillerait de tous ses charmes et que je cesserais de l'aimer (*Essais*, p. vii).

Ah ! ah ! me dira-t-on, vous êtes pris : que ce soit par son facteur *génie* ou par son facteur *technique*, vous avouez donc que la musique échappe à toute loi.

Certes non, répondrai-je, je ne dis rien de pareil, et ce qui nous divise ici, c'est encore l'éternel malentendu entre ceux qui affirment et ceux qui nient l'existence d'une loi ; tous ont raison, les premiers puisqu'il existe des fausses

notes proposées, *si* et *la*, sont distantes de seconde : il n'est pas possible, en effet, de considérer deux notes aussi voisines comme appartenant à une seule et même échelle.

(1) Je prends ce mot dans son sens primitif (esprit, démon ou génie intérieur de chacun de nous), et n'entends point du tout dire ici que tout artiste doit être un grand génie.

(2) Je sais bien que, le plus souvent, on l'apprend pour ne pas s'exposer à deviner mal ; mais il n'en est pas moins vrai que tout art a été créé par l'intuition des artistes ; les techniciens ne sont venus qu'après, et se sont bornés à rédiger (comme ils l'ont pu) les préceptes que les artistes avaient déjà appliqués d'instinct.

Cette distinction entre les deux facteurs, *technique* et *génie*, s'impose parfois cruellement à certains critiques qui, après avoir pendant nombre d'années morigéné les artistes, ont l'imprudence de vouloir prêcher d'exemple, en faisant eux-mêmes œuvre d'art.



notes, les seconds puisque l'inspiration est libre. Que faudrait-il pour éclaircir ce malentendu qui dure depuis tant de siècles et subsistera bien sans doute pendant encore une ou deux générations (*Essai*, p. 543) ? S'apercevoir simplement qu'il y a lois et lois : les unes sont rigides et inflexibles à la façon de celle qui règle la trajectoire d'un boulet de canon ; mais d'autres, parmi lesquelles les lois de la musique, sont d'un type incomparablement plus souple : telle est par exemple celle des *proportions définies*, précisément assez semblable à celle des *rapports simples*, et qui préside à toute la chimie sans empêcher que les combinaisons connues (et les autres) présentent une variété presque illimitée ; telle est aussi la loi de l'*équilibre*, un peu différente des deux précédentes, mais plus connue de nous à cause de sa sanction pratique, la chute. Tous l'observent de leur mieux, les petits comme les grands, mais le plus souvent sans y songer ; et si vous disiez à un enfant jouant aux barres que sa course n'est pas entièrement libre, vous l'étonneriez prodigieusement ; il a oublié, en effet, cette condition d'équilibre qui a tant gêné ses premiers pas, mais que ses réflexes aujourd'hui suffisent à observer, en sorte qu'il n'en soupçonne plus l'existence. De même le musicien qui se livre à son inspiration se croit aussi absolument libre : le fonctionnement naturel de son cerveau n'en admet pas moins certaines lois qu'il est *intéressant* d'observer quand on étudie l'œuvre des autres, et *utile* de connaître quand on veut écrire soi-même.

Maurice GANDILLOT.

P.-S. — Je reçois la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre et prends connaissance de vos critiques de ma théorie de la musique. Elles sont nombreuses, mais très méthodiquement exposées ; aussi serait-il, je crois, facile d'aplanir *en peu de mots* chacune des difficultés qui nous divisent. Puisque vous faites profession d'impartialité, voulez-vous publier dans la *Revue* ma réponse à vos observations ? — M. G.

\*  
\*\*

J'avais demandé à M. Gandillot (en imaginant une suite innommable et informe de notes) : où est votre critérium pour distinguer une formule non musicale qui est musicale ? dans sa lettre très intéressante, M. Gandillot répond : « *il n'y a pas de critérium* » et se borne à nous dire comment il faut harmoniser un chant donné. Il faudrait cependant définir les choses dont on parle, avant de leur consacrer une étude quelconque. J'attends que M. Gandillot satisfasse à cette règle de méthode ; car s'il n'y a pas de critérium pour distinguer ce qui est musical et ce qui ne l'est pas, il n'y en aura jamais pour distinguer la bonne théorie de la mauvaise ! — « *La musique, telle qu'elle a été fondée par l'intuition générale des maîtres, peut être reconstituée théoriquement en appliquant un seul et unique principe* ». Je doute qu'un musicien accepte cela.

Bien entendu, je laisserai ici à M. Gandillot toute liberté pour répondre aux autres objections qu'il lui ont été faites dans la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre. — J. C.

LES DÉCORS ET LA MISE EN SCÈNE DE « FAUST » A L'OPÉRA. — J'ai lu avec un vif intérêt la lettre que le directeur de la *Revue musicale*, M. Jules Combarieu, a adressée à mon excellent confrère Adolphe Aderer. M. Combarieu demande que la future direction de l'Opéra, qui va remonter à neuf le *Faust* de Gounod, fasse désormais représenter l'ouvrage de l'auteur de *Mireille* en des décors *gothiques* et non *Renaissance*.



Historiquement, M. Combarieu a raison. Si la première partie du *Faust* de Goethe, celle que Gounod a mise en musique sur le livret de Michel Carré et Barbier, ne renferme aucune indication qui puisse faire soupçonner l'époque où Goethe a voulu faire dérouler son drame, la seconde, que Boïto a également mise en musique dans son *Mefistofele*, « semble » se dérouler au moment de la lutte gigantesque engagée par le pape Grégoire VII contre l'empereur d'Allemagne Henri IV. Je dis « semble », car, au fond, on ne peut faire que des suppositions, et aucun indice certain ne permet de placer l'action de *Faust* au moyen âge. Malgré tout, il paraît bien que Goethe a pensé au moyen âge, et non à la Renaissance, comme époque de la malheureuse aventure d'amour de Marguerite.

Que les décors soient donc gothiques. Mais les décors actuels, si fatigués qu'il faut les refaire, sont-ils donc si Renaissance que cela ? La salle du premier tableau est très moyenâgeuse ; la cathédrale aux voûtes gothiques, le rideau de fond de l'acte du jardin, avec la flèche gothique de la cathédrale, tout cela est bien de l'époque. Ce qui ne l'est pas, c'est certain, c'est la maison de Marguerite, à l'acte du jardin, et l'intérieur de sa chambre, au tableau qui précède la scène de l'église. Là, en effet, nous sommes en pleine Renaissance.

Ce qui n'est pas « du temps » aussi, ce sont les costumes, les accessoires et la mise en scène actuels. Pour les costumes, je laisse, bien entendu, de côté ceux du ballet de la nuit de Valpurgis. Nous sommes en un lieu fantastique où toute licence est permise. Mais les autres ! Il a fallu que M<sup>lle</sup> Farrar vînt chanter le rôle en France pour que Marguerite ne portât plus une belle robe de châtelaine. Pourtant le texte de Carré et Barbier était là : « Je ne suis demoiselle ni belle. » Cela a donc été un événement quand M<sup>lle</sup> Farrar a paru, à la kermesse, avec la coiffe de dame Madeleine, des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Et l'effet a été excellent, puisque M<sup>lle</sup> Chenal, qui a repris le rôle après M<sup>lle</sup> Farrar, a également chanté le rôle habillée en paysanne. Que signifient encore les costumes des ballerines qui, au milieu de la kermesse, dansent la célèbre valse ? Si je suis un partisan déterminé de la jupe courte pour tout ballet ayant un sujet fantastique et irréel, il me semble, surtout pour une valse à trois temps ordinaire, que l'on pourrait habiller les danseuses — qui sont des paysannes — en jupes longues, sans les nattes mais avec la coiffe blanche. Que signifient les quatre demoiselles en « tutu » et avec des diadèmes qui viennent pirouetter au milieu des autres ? Tradition, dira-t-on, et qui remonte à 1869. S'il est de bonnes traditions, la plupart ne valent rien. La valse de la kermesse doit être dansée en costumes de paysannes et réglée en simple valse à l'allemande. Les costumes et la chorégraphie traditionnels ont fait leur temps. Il n'est qu'un costume qu'il ne faut changer sous aucun prétexte : celui de Méphistophélès. Les essais en noir et en gris faits par M. Maurel ont été concluants. Le jour où le démon ne surgira pas du sol tout de rouge habillé, la recette s'en ressentira aussitôt.

Mais je m'en voudrais de passer sous silence l'étrange costume dont la tradition a affublé Siebel. Pourquoi cet amoureux transi ne semble-t-il appartenir à aucun des deux sexes, avec son toquet Henri II, ses bottes jaunes et sa redingote bleue bien serrée à la taille ? C'est un « mignon » et non pas un jeune garçon moyenâgeux. Voilà encore une tradition à changer. Il faut habiller Siebel des vêtements de son époque et le rendre moins inquiétant.

A changer aussi les costumes des soldats de Valentin, qui ont l'air d'être les soldats de Gessler, de *Guillaume Tell*, et leur enlever, puisque nous plaçons



l'aventure de *Faust* au moyen âge, leurs lourdes arquebuses. Il conviendra également que les soldats-musiciens du régiment du frère de Marguerite n'aient pas, comme je l'ai vu trop souvent, leur « musique » sur leurs instruments respectifs, tout comme une fanfare ultra-moderne.

J'arrête là ces critiques à une tradition désuète, critiques d'un ordre tout artistique, du reste, car le bon public n'y regarde pas de si près et se rend à *Faust*, que la maison de Marguerite soit Renaissance ou non et que le drame ait été rendu d'une obscurité telle, *ad usum puellarum*, qu'un seul vers, au tableau de la chambre, nous apprend que Marguerite va être mère et qu'un seul autre, au tableau de la prison, nous informe de l'infanticide.

La mise en scène, toute traditionnelle, elle aussi, ne me paraît guère avoir de changements notables à subir. Sauf au tableau de la kermesse, cependant. Actuellement, comme la kermesse bat son plein, il suffit que Marguerite apparaisse sous les ombrages pour que buveurs, soldats, valseurs et valseuses se retirent respectueusement au fond de la scène et, rangés en demi-cercle, attendent tranquillement que Faust et Marguerite aient échangé leurs premières paroles ! ! Cela est tout simplement ridicule. Au contraire, quand M. Gunsbourg a monté le *Mefistofele* de Boïto, à Monte-Carlo, il a eu soin de faire arriver Marguerite au milieu des chants, et c'est perdue dans un grouillement de gens que le démon montre sa proie à Faust. Là est la vérité, et c'est bien ainsi qu'en 1908, je compte voir réglé le tableau de la kermesse.

Voilà ce que je tenais à dire, en homme qui a assisté à près de trois cents représentations de *Faust*, en réponse à la lettre de M. Combarieu. Je sais que M. Gailhard, qui a donné aux *Maîtres Chanteurs* une mise en scène scrupuleuse d'exactitude, pensait à remonter *Faust* d'une façon plus véridique. C'est à ses successeurs que la tâche incombe de refaire des décors ayant fait un loyal service de plus de douze années, mais qui n'en peuvent plus ; de refaire des costumes plus exacts et de rétablir la mise en scène que le public, gâté par les merveilles de l'Opéra-Comique, réclame. Je suis assuré que les nouveaux directeurs — parmi lesquels j'ai plaisir à compter l'excellent peintre et l'homme de goût qu'est M. Pierre Lagarde — accompliront cette tâche à la satisfaction de tous, abonnés, critiques et public.

Albert BLAVINHAC.

RÉPERTOIRE ENCYCLOPÉDISTE DU PIANISTE, par M<sup>lle</sup> HORTENSE PARENT, 1 vol. (Hachette, 3 fr. 50). — Ce tome II<sup>e</sup> fait suite à une collection trop connue et trop estimée pour que nous ayons besoin de le recommander. M<sup>lle</sup> Parent y fait l'analyse raisonnée des œuvres pour piano des auteurs modernes. Une brève notice biographique est jointe à chaque nom. La division en auteurs *classiques* et en auteurs *modernes* produit quelquefois des classifications contestables ; peut-être aurait-il été préférable d'adopter la division chronologique par genres de composition ; mais cette observation n'enlève rien à l'utilité pratique de ce répertoire, fait avec autant de compétence que de savoir. — J.-C.

---



## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE (*suite*).

(Résumé par E. DUSSELIÉ.)

L'étude de la musique profane au moyen âge comprend bien des études particulières : celle des monuments figurés, lesquels peuvent donner, sur divers points d'histoire, des renseignements utiles ; celle des instruments alors pratiqués ou connus ; celle des traités didactiques, dont les auteurs peuvent au moins être considérés comme les dépositaires ou les témoins de certaines traditions ; celle des divers genres lyriques, caractérisés soit par le plan de la composition, soit par le nombre des parties, soit par la nature des paroles ; enfin la recherche, la publication et l'interprétation des manuscrits. Ajoutons-y le relevé des textes purement littéraires qui nous font connaître les mœurs musicales de l'époque. Ces études se rattachent successivement à l'archéologie, à la philologie et à la musique proprement dite.

Les monuments figurés sont de deux sortes : les uns sculptés (par exemple les chapiteaux d'Angerville dans la Seine-Inférieure, ceux de Cluny en Saône-et-Loire, le portail de la cathédrale d'Amiens, la maison des musiciens de Rouen, etc...), les autres, peints : ce sont les miniatures des manuscrits. Ces monuments nous montrent d'abord la conception générale qu'a eue le moyen âge des origines de la musique, et comment il en a compris le symbole. Il la considérait, nous le savons, surtout comme une science. Sur un vitrail de la cathédrale de Laon, la musique est représentée sous les traits d'une femme frappant avec un marteau sur des clochettes ; dans un psautier du XIII<sup>e</sup> siècle, le roi David, qui était regardé comme le fondateur de la musique, était représenté aussi frappant avec un marteau sur des cloches. C'est le souvenir de la légende grecque d'après laquelle Pythagore aurait trouvé les lois de la musique en découvrant certaines lois de la sonorité des corps élastiques et celles-ci en observant des forgerons qui frappaient avec leurs marteaux sur une enclume. Le moyen âge avait accepté cette légende, mais en la modifiant : il avait attribué la découverte à un personnage biblique, Tubal, fils de Caïn ; quelquefois enfin, comme à Laon et au portail de la cathédrale de Moulins, il représentait la musique sous les traits d'une femme ou du roi David, mais c'est une exception. Au tome XVII des *Annales archéologiques* on a publié, pour éclairer ce point particulier, des textes empruntés aux musiciens (titre : *Portrait des arts libéraux au moyen âge, d'après les écrivains du temps*). Aux tomes XVI et XVII des mêmes *Annales* se trouve une étude de l'abbé Morelot sur les curieux chapiteaux de l'église abbatiale de Cluny, où, avec les représentations du paradis, des fleurs, des saisons, des vertus, on voit des figures qui symbolisent les huit tons du plain-chant. Ce n'est plus la musique en général, ce sont les notes de la gamme qui ont donné lieu à chacun de ces symboles. Les notes ou « tons » sont représentés par des personnages, hommes ou femmes, ayant entre les mains des instruments divers ;



au-dessous, un vers latin indiquant l'intention du sculpteur. Ainsi la première note est un jeune homme (le roi David ?) assis sur une sorte de trône avec un marche-pied, et s'accompagnant d'un luth ; au-dessous, une formule qui signifie : « Voici le premier ton de la musique ; c'est le *ré*. » La deuxième note est une danseuse tenant des cymbales. Les autres personnages ont aussi des instruments : des lyres à six cordes, un cymbalum. L'abbé Morelot est entré, je crois, dans la bonne voie, lorsque, pour expliquer ce curieux document, il remonte jusqu'aux Grecs qui avaient assimilé les sept tons de la gamme aux sept planètes et lorsqu'il fait intervenir la Bible, les sept jours de la création, etc .. Il aurait pu remonter jusqu'aux Hindous et aux Chinois. Dans les traités sur la musique hindoue (recueil de Tagore), chaque note est placée sous l'influence et la protection directe d'un dieu ; elle est même assimilée à ce dieu :

SA (abrég. de <i>Shadja</i> )	= <i>la</i> ,	est rattaché à AGNI ;
RI (abrég. de <i>Rishabha</i> )	= <i>si</i>	— BRAHMA ;
GA (abrég. de <i>Gándhāra</i> )	= <i>do</i>	— SARASVATI ;
MA (abrég. de <i>Madhyama</i> )	= <i>ré</i>	— MAHADÉVA ;
PA (abrég. de <i>Fauchama</i> )	= <i>mi</i>	— LACSHMI ;
DA (abrég. de <i>Dhaivata</i> )	= <i>fa</i>	— GAN'E'S'A ;
NI (abrég. de <i>Nishāda</i> )	= <i>sol</i>	— SURYA.

Si nous poussions à fond l'examen de ce fait curieux, — qui n'est pas isolé, — nous y trouverions certainement une des raisons fondamentales qui expliquent l'emploi initial de la musique dans les opérations de magie ; peut-être y trouverions-nous aussi l'explication extra-musicale des différents « genres », dont les Grecs avaient déjà perdu le sens originel et profond..... Dans les chapiteaux de Cluny on trouve, soit une survivance par tradition, soit une réapparition de cette idée des primitifs : chaque note a un pouvoir particulier, et on peut agir différemment sur les esprits selon les notes qu'on emploie. Ceci est une sorte de parenthèse ; mais il y a là un très important problème que je n'entends pas traiter incidemment. J'aurai l'occasion d'y revenir.

Sur l'étude, directe ou d'après les monuments figurés, des instruments de musique usités avant le xvi<sup>e</sup> siècle, je citerai : l'opuscule de Bottée de Toulmont, *des Instruments de musique au moyen âge* (1833 et 1844 ; cf. les *Mémoires de la Société des Antiquaires du moyen âge*, 2<sup>e</sup> série, t. XVII) ; l'*Essai sur les instruments de musique au moyen âge*, par de Coussemaker, dans les *Annales archéologiques* (1845, III, IV, VI, VII, VIII, IX, XVI) ; la *Musique dans l'imagerie du moyen âge* (1875, avec 4 planches, dont une eau-forte), d'Henri Lavoix, et du même, la *Musique au siècle de saint Louis*, 1875, 2<sup>e</sup> volume d'un ouvrage plus général, *les Motets français*, publié en collaboration avec Gaston Raynaud.

Sans entrer dans l'analyse de ces ouvrages, je me bornerai à deux observations très générales.

De ce que tel instrument est représenté par un sculpteur ou un miniaturiste, il ne faut pas se hâter d'en conclure qu'il existait réellement dans l'usage pratique. Ainsi de Coussemaker reproduit un manuscrit du xv<sup>e</sup> siècle où le roi David est représenté avec une lyre ; il en conclut que la lyre a été usitée au moyen âge et il insère dans son travail une dissertation, d'ailleurs intéressante, où il distingue la lyre du Midi de la lyre du Nord, qui avait un chevalet. Suivant la



même méthode, Henri Lavoix donne un tableau (p. 320 du volume cité) des instruments de musique (d'après leur représentation figurée). Il reconnaît 22 instruments à cordes frottées avec l'archet, 22 à cordes pincées, 13 à cordes frappées (soit 57 instruments à cordes), 23 instruments à vent, 11 instruments à bec du genre de la flûte, 29 instruments à bouche, 14 instruments à embouchure du genre de la trompette, 13 instruments à percussion avec baguettes et 13 sans baguettes ; avec les instruments à réservoir du genre de la cornemuse et ceux qui sont caractérisés par le rapprochement ou le heurt de pièces de bois, cela donne un total de 168 instruments. C'est beaucoup trop.

D'abord il faut tenir compte de la fantaisie des imagiers. En second lieu, il ne faut pas oublier que le moyen âge n'a jamais eu le sentiment de ce qui le séparait de l'antiquité ; il a cru qu'il la continuait, et, le plus souvent, il a parlé des choses grecques et latines comme si elles étaient siennes. Sous l'influence de cet état d'esprit, il a pu reproduire des instruments qui n'étaient qu'une réminiscence classique ou biblique et ne correspondaient plus à rien de réel.

Il y a une autre illusion contre laquelle il faut être en garde. Devant le grand nombre des documents et des témoignages recueillis par les archéologues, on est parfois tenté de rechercher la musique spéciale que, logiquement, on suppose avoir été écrite pour les principaux de ces instruments. C'est peine perdue. Le moyen âge — pas plus que la Renaissance elle-même — n'a jamais eu l'idée qu'on pût écrire une musique spéciale pour un instrument donné, d'après son étendue, son timbre et son jeu. Il s'est borné soit à employer les instruments pour des fonctions très secondaires qu'on ne jugeait pas utile de fixer par l'écriture, soit à laisser le musicien libre de chanter telle composition ou de la jouer sur un instrument *de son choix*. Au xvi<sup>e</sup> siècle, on ne procédait pas autrement. C'est avec un peu plus d'indétermination encore, ce qui se passe aujourd'hui pour certains instruments inférieurs tels que la guitare ou la mandoline. Il n'y a pas de musique spéciale écrite pour eux ; ils se bornent à reproduire des airs ou des danses composés pour de tout autres interprètes. Cette situation particulière était autrefois générale.

Parmi les sources très nombreuses auxquelles on peut avoir recours pour les instruments de musique anciens, j'en signalerai une qui, à ma connaissance, n'a pas été mise à profit : c'est le *Livre des propriétés des choses*, par Barthélemy l'Anglais. La Bibliothèque nationale en possède quatre manuscrits (manuscrits français, n<sup>os</sup> 22531-4). Deux de ces manuscrits sont du xiv<sup>e</sup> siècle ; les deux autres, du xv<sup>e</sup>. C'est une traduction du latin en français, faite en 1372 par le chapelain du roi Charles V, frère Jehan Courbechon. Le numéro 22531 a 400 feuillets à 2 colonnes (375 mm. × 290, parchemin, reliure en maroquin rouge, aux armes du roi). Les autres manuscrits ont 342, 375 et 332 feuillets. A la fin de cette encyclopédie monumentale, souvent enrichie de belles miniatures, il y a des articles consacrés à « l'art de musique en général », puis à la *mélodie organique* (instrumentale), et enfin à une série d'instruments (13 seulement).

\*  
\* \*

Quand on aborde l'étude de la chanson au moyen âge, il faut se défaire de certaines habitudes de l'esprit moderne. Au mot « chanson » nous associons volontiers l'idée d'une composition frivole et secondaire. La chanson est chose



légère; elle a des ailes et vole à tout sujet, surtout aux sujets licencieux. Au moyen âge, elle a été cela, mais aussi quelque chose de plus; un genre souvent très sérieux, notamment lorsque le musicien la traitait à plusieurs parties. Des personnages considérables n'ont pas dédaigné d'écrire des chansons : le roi de Navarre, le duc de Bourgogne, le comte d'Anjou, le roi de Naples, le châtelain de Coucy, bien d'autres. Une bibliographie du sujet a été donnée en 1884 par Gaston Raynaud en deux volumes : le premier contient une notice et un dépouillement des manuscrits du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, l'auteur s'étant volontairement restreint à cette époque, dans laquelle il n'a eu en vue que les pièces françaises; le 2<sup>e</sup> volume contient une liste des chansons du moyen âge classées de façon ingénieuse, par ordre alphabétique des rimes.

Déjà, au moyen âge, on s'était préoccupé de faire des recueils, des chansonniers ou anthologies. Ils représentent aujourd'hui les « sources » du sujet. Les principaux sont : 1<sup>o</sup> le recueil d'Oxford (Bibliothèque Bodléienne, collection Douce, n<sup>o</sup> 308), composé de 297 feuillets, où il n'y a malheureusement que les paroles. Il contient des *grans chans*, des *estampies* (dances où l'on frappait le sol du talon), des *jeux partis*, des *pastourelles*, des *balletes*, des *sottes chansons* contre *amour*, et des *motets*, dont quelques-uns sont « entés », c'est-à-dire qu'on y trouve un refrain intercalé; classification et terminologie littéraires; 2<sup>o</sup> le manuscrit de la Clayette, du nom de ce château, à la Bibliothèque de l'Arsenal; 3<sup>o</sup> les cinq chansonniers de la Bibliothèque nationale, parmi lesquels trois sont particulièrement importants : le « manuscrit du Roi », provenant de la Bibliothèque de Mazarin, contenant un grand nombre de chansons françaises et provençales du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, presque toutes avec la musique; le chansonnier de Noailles (n<sup>o</sup> 12615), contenant 98 motets avec musique; le manuscrit n<sup>o</sup> 25566, très précieux parce qu'il contient les œuvres complètes d'Adam de la Halle, le plus célèbre trouvère du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle; 4<sup>o</sup> le manuscrit de Montpellier (Bibliothèque universitaire, H 196), chansonnier où sont juxtaposés et réunis 8 recueils de chansons, et qui a près de 800 pages, avec la musique et de belles miniatures; 5<sup>o</sup> le chansonnier de Chantilly, ancienne propriété du duc d'Aumale, aujourd'hui léguée à l'Institut.

Classés au point de vue musical, les genres cultivés au moyen âge sont, avec la *monodie* ou air simple, les suivants : 1<sup>o</sup> la *diaphonie*, forme rudimentaire et un peu grossière — dont la responsabilité remonte à Pythagore et à sa théorie de la consonance! — où deux mélodies sont associées à intervalle constant de quinte ou d'octave; 2<sup>o</sup> le *déchant*, qui combine deux mélodies indépendantes, et qui est mesuré, alors que la diaphonie ne l'est pas; 3<sup>o</sup> le *triplum*; 4<sup>o</sup> le *quadruplum*. Ces mots indiquent qu'il s'agit de compositions à 3 et 4 parties; par un abus de langage, ils désignent tantôt l'ensemble de l'œuvre, tantôt, selon les cas, la 3<sup>e</sup> partie ajoutée aux deux autres, ou la 4<sup>e</sup> partie ajoutée aux 3 autres; 5<sup>o</sup> le *motet*, composition ordinairement à 3 parties, avec un *tenor*, ou thème principal, qui est un fragment de plain-chant ou un air populaire. Les compositeurs d'autrefois faisaient consister leur mérite, non pas à inventer une mélodie, mais à combiner avec quelques imitations une mélodie faisant déjà partie du répertoire religieux ou profane. Le motet du moyen âge, à un autre point de vue, est quelque chose d'analogue à ce que nous appelons aujourd'hui un trio, un quatuor ou autres pièces de « musique de chambre »; 6<sup>o</sup> le *rondeau*, composition avec ou sans paroles, où la même mélodie est répétée alternativement par toutes



les parties; 7<sup>o</sup> le *conduct*, pièce où le *tenor* était inventé, et où une seule des parties était accompagnée de paroles; 8<sup>o</sup> ajoutons y le *canon*, mot qui désigne souvent ce que nous appelons aujourd'hui la fugue.

Pour la première fois, en 1827, dans la *Revue musicale* (t. I, p. 3) qu'il venait de fonder, Fétis voulut donner un rondeau à trois parties d'Adam de la Halle. Cette reproduction était des moins exactes : par un fâcheux anachronisme, elle employait, au lieu de la mesure ternaire, la mesure à deux temps, qui n'est entrée dans l'usage qu'à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Un peu plus tard, en 1836, dans la *Chanson musicale en France au moyen âge*, Bottée de Toulmont essaya de donner quelques spécimens de chansons anciennes avec une traduction en notes modernes. On peut lui adresser les mêmes reproches. De plus, cette reproduction offrait peu de garanties, étant faite au moyen de la lithographie. Ici doivent être indiqués quatre ouvrages du flamand-français de Coussemaker, qui, par leur importance, ont ouvert une ère nouvelle.

Né à Bailleul (département du Nord) en 1795, Charles-Edmond-Henri de Coussemaker est un des noms les plus honorables de la science musicale au xix<sup>e</sup> siècle. Musicien solide, toujours à la recherche de documents originaux dans les bibliothèques, il avait le goût de l'érudition, le souci de l'exactitude, et il a montré dans tous ses travaux une grande probité. On ne saurait lui être trop reconnaissant de plusieurs services très sérieux qu'il a rendus à l'histoire de la musique. Ses petits défauts étaient de pousser un peu trop loin la superstition des manuscrits, d'oublier parfois ce qu'il y avait vu, au risque de se montrer inconséquent avec lui-même (par exemple dans ses traductions de vieux textes en notes modernes); c'était aussi d'exposer assez mal le résultat de ses recherches. Je ne lui reprocherai pas d'avoir un style très lourd et très négligé, de manquer d'horizon dans la critique, et de ne pas dominer les matériaux qu'il avait recueillis, mais d'ignorer totalement l'art de l'exposition et de la composition. Entre l'esprit germanique, auquel nous devons beaucoup d'œuvres illisibles, et les habitudes d'ordre et de clarté de l'esprit français, il occupe une place intermédiaire. Il y a tel de ses ouvrages (ses *Drames liturgiques*) où les « pièces justificatives » sont présentées au premier plan, et où les idées qui devaient conduire le lecteur jusqu'à ces documents précis sont rejetées en appendice. Il y a tel de ses exposés (par exemple celui des règles de la notation proportionnelle) qui déroute le lecteur et obscurcit la question au lieu de l'éclairer, parce que tout y est mis sur le même plan et que les idées directrices auxquelles les détails doivent être rattachés ne sont pas aperçues. L'esprit littéraire, en matière d'histoire, ne suffit à rien, mais il sert à tout. On n'écrit et on ne parle que pour être entendu. Dès qu'on emploie l'imprimerie, qui est le grand instrument de vulgarisation, on est tenu de parler un langage méthodique et clair, intelligible au plus grand nombre. Si l'on prétend ne s'adresser qu'à une élite de connaisseurs, il vaut mieux traiter les questions directement avec eux, par correspondance.

De Coussemaker a publié les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Mémoire sur Hucbald* (moine de Saint-Amand, ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècle) et sur ses traités de musique, Paris, 1841, travail très inférieur à celui que M. Hans Müller a récemment consacré au même sujet, en distinguant soigneusement les opuscules authentiques et les non authentiques d'Hucbald; 2<sup>o</sup> les *Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et les autres villes du département du Nord* (Paris, 1843);



3° *l'Histoire de l'harmonie au moyen âge*, 1852, qui contient plus de 50 pièces, du ix<sup>e</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle ; 4° *l'Art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (1865). Dans ce dernier travail, l'auteur étudie tous les genres de composition lyrique usités au moyen âge ; il fait l'historique de leur origine, analyse leurs formes, montre leurs premiers progrès, et donne une liste des artistes, compositeurs et trouvères. Enfin il produit 51 compositions à deux, trois et quatre parties, d'abord dans la notation originale (105 p.), puis en notation moderne ; 5° *Scriptorum de musica medii ævi nova series a Gerbertina altera* (1864-1876, Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 4 vol. gr. in-4°), collection comprenant plus de 80 traités du moyen âge sur la musique, et faisant suite à celle que le prince abbé Gerbert avait publiée en 1784 (Saint-Blasien, 3 vol.) ; 6° la publication intégrale des *Œuvres d'Adam de la Halle* (Paris, 1872). Pour ce dernier travail, de Coussemaker s'est servi principalement du manuscrit de la Vallière de la Bibliothèque nationale (ainsi désigné du nom de son premier possesseur, qui vivait au xviii<sup>e</sup> siècle), mais, en même temps, il a étudié tous les manuscrits et examiné les variantes. On trouve là les chansons d'Adam, les jeux partis, les rondeaux, les motets, les jeux, parmi lesquels le jeu célèbre de *Robin et de Marion*, que l'on reporte, selon toute vraisemblance, à la date de 1275. Je m'y arrêterai un instant.

Tout le monde connaît le sujet. Marion est une bergère. Passe un seigneur qui la remarque, la courtise et veut la séduire. La bergère refuse : Robin l'aime, c'est lui qui l'aura. Le seigneur, découragé, bat en retraite. Arrive Robin, à qui Marion conte l'aventure. On prend des précautions pour se défendre, à l'occasion, contre un retour offensif. Le seigneur revient, bat Robin qui est un poltron, et enlève la bergère ; mais celle-ci proteste avec tant d'ardeur et de sincérité que le conquérant renonce à sa conquête. Tout se termine par un double mariage et des danses. Cette petite pièce, qui avait été composée, croit-on, pour la cour de Naples où le comte d'Anjou avait transporté les habitudes françaises, aurait dû, logiquement, tourner à la confusion du seigneur et à la glorification du vilain. C'est le contraire qui arrive. Le vilain est battu et fait assez triste figure dans la dernière scène : Marion lui reproche sa mollesse et sa couardise.

En 1822, M. Mommerqué publia le texte littéraire de ce jeu pour la Société des bibliophiles ; l'édition n'avait que 30 exemplaires, mais fut reproduite par le même, avec la collaboration de M. Francisque Michel, dans son *Théâtre du moyen âge* (1840).

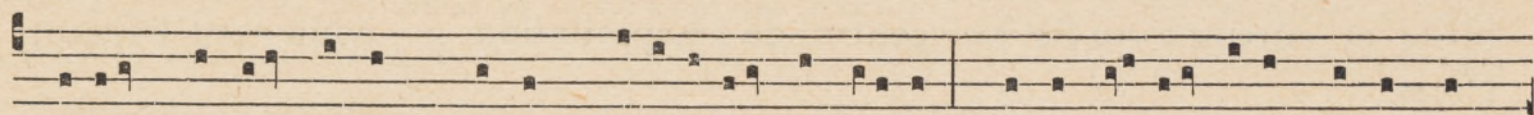
M. Weckerlin voulut faire pour les musiciens ce que M. Mommerqué avait fait pour les bibliophiles ; il eut recours au manuscrit la Vallière ; il en donna un spécimen et une traduction. Dans ses *Echos du temps passé* (1853), miscellanées archéologiques dédiées au prince de la Moskowa, il insérait deux pièces de *Robin et Marion* : la chanson *Robin m'aime, Robin m'a*, et le rondel *J'ai encore un tel pâté* (avec une mesure à 6/8 qui est contestable, à cause de sa division binaire). On nous dit : « Toutes les pièces de cette ébauche d'opéra comique sont écrites en *fa* majeur. » En somme, ce sont des tons de plainchant transposés. Lorsque la mélodie montait au-dessus de l'*ut*, le *si* était censé attiré par l'*ut* et restait bécarré ; lorsque la mélodie ne dépassait pas la corde *ut*, l'attraction semblait représentée par le *fa*, et, pour éviter un triton (*fa-si* ♯) on bémolisait le *si*. Quelquefois M. de Coussemaker trouve un *fa* ♯, et se hâte de dire : « Cette pièce est écrite dans le ton de *sol* majeur. » Il y a encore là une



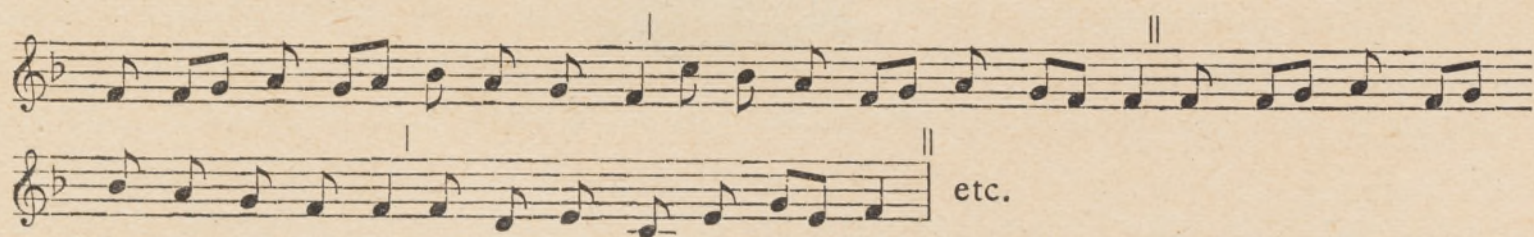
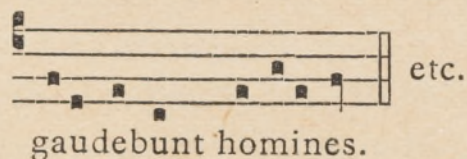
illusion, due au fait de la transposition. Le musicien de jadis, au lieu de dire *mi*, *ré*, *do*, *si*, écrivait parfois *si*, *la*, *sol*, *fa*  $\sharp$ , mais, pour lui, cela ne signifiait nullement que la tonalité fût modifiée; c'étaient toujours les mêmes notes, prises de plus haut.

Le *Jeu de Robin* m'amène à parler du théâtre. En 1861, de Coussemaker (alors correspondant de l'Institut) publia ses *Drames liturgiques du moyen âge* (1 vol. in-4°, Didron). Cet ouvrage, fragmentaire et inachevé, contenait 22 pièces, texte et musique : huit entièrement inédites pour le texte littéraire et la musique; douze dont la musique était inédite; deux dont le texte et la musique avaient été précédemment publiés par l'auteur. Voici l'indication des drames dont on connaissait surtout les paroles et auxquels de Coussemaker a restitué leur véritable physionomie en publiant la partie chantée : 1° *les Vierges sages et les Vierges folles*, d'après le manuscrit de Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Dans la musique de ce drame, Fétis avait vu « des mélodies mesurées et chargées d'ornements dont l'origine est orientale et dont il faut reporter le souvenir au temps de la domination des Sarrasins dans le midi de la France et en Espagne » (*Revue*, t. III, p. 329); l'abbé Raillard y voyait de la musique mesurée; avec raison, de Coussemaker y a vu du plain-chant; 2° *les Prophètes du Christ*, dont la musique est dans le même cas; 3° *la Résurrection* (d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Tours); 4° *Daniel*, d'après un manuscrit de Beauvais, où se trouvent intercalés, sous le nom de *conductus*, des chœurs qui rappelaient à Danjou la tragédie antique (!); 5° *les Filles dotées*, *les Trois Clercs*, *le Juif volé*, *le Fils de Gédron*, tirés de la légende de saint Nicolas; 6° *l'Adoration des mages*, *le Massacre des Innocents*, *les Saintes Femmes au tombeau*, *l'Apparition à Emmaüs*, *la Conversion de saint Paul*, *la Résurrection de Lazare* (tous ces textes d'après un manuscrit de Beauvais, aujourd'hui à Padoue); 6° *les Pasteurs*, *les Trois Rois*, *la Nuit de Pâques*, d'après un manuscrit précédemment découvert et étudié par Félix Clément dans les *Annales archéologiques* de Didron (t. VII, VIII et IX); 7° *les Trois Maries*, d'après un manuscrit aujourd'hui à la Bibliothèque de Saint-Quentin; 8° *l'Annonciation*, *la Complainte des trois Maries*, *le Sépulcre*, *le Jour de la Résurrection*.

Les documents musicaux publiés dans ce volume (avec un fac-simile du manuscrit) ont, pour la plupart, une grande valeur. Voici le premier chœur des *Vierges folles*, un des drames les plus anciens (manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle) :



Adest Sponsus qui est Christus : Vi-gila-te, Virgi-nes. Pro adventu ejus gaudent et



Il y a dans ce chœur à l'unisson toute la grâce et toute la sérénité du plain chant.

(A suivre)

Jules COMBARIEU.



### Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Les dates de clôture des listes d'inscription pour les concours d'admission en 1907 sont fixées ainsi qu'il suit :

Flûte, hautbois, clarinette, basson : jeudi 17 octobre. Chant (hommes et femmes) : lundi 21. Cor, cornet à pistons, trompette, trombone : samedi 26. Contrebasse, alto, violoncelle : mardi 29. Piano (femmes) : lundi 2 novembre, à 4 heures. Violon : lundi 11.

Les concours pour l'admission ont lieu dans la huitaine qui suit la clôture des listes d'inscription.

Les aspirants inscrits sont prévenus, par lettre, du jour et de l'heure où ils seront entendus par le jury. Ceux qui, trois jours après la clôture des inscriptions, n'auraient pas reçu de convocations sont invités à en aviser le secrétariat du Conservatoire national.

MIMI-PINSON. — Par arrêté en date du 28 septembre dernier, une somme de mille francs a été accordée, à titre d'encouragement, à l'œuvre de Mimi-Pinson, fondée et dirigée, à Paris, par M. Gustave Charpentier.

— M. RAYMON MARTHE reprend à partir d'aujourd'hui ses leçons de violoncelle et d'accompagnement (127, rue de Sèvres).

— M<sup>me</sup> DOMNIER-STEINER (16, rue Saint-Ferdinand, xvii<sup>e</sup>) a repris ses cours et leçons particulières de chant.

---

### CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

La compagnie P.-L.-M. vient de publier une série de 25 cartes postales reproduisant, en couleurs, les plus remarquables de ses affiches illustrées.

Ces 25 cartes postales, renfermées dans une pochette, sont mises en vente dans les bibliothèques des principales gares du réseau, au prix de 1 franc ; ces cartes sont aussi vendues séparément à raison de 0 fr. 05 l'exemplaire. La pochette est envoyée à domicile sur demande accompagnée de 1 franc en timbres-poste et adressée au Service central de l'Exploitation, 20, boulevard Diderot, à Paris.



---

*Le Gérant : A. REBECQ.*