

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 21 (septième année)

1^{er} Novembre

1907

Réouverture des Concerts Colonne. — Œuvres diverses.

CAMILLE SAINT-SAËNS. — En reprenant possession du pupitre, au milieu d'ovations traditionnelles et bien méritées par les services qu'il a rendus à l'art musical, M. Ed. Colonne a retrouvé son élégant public de Paris, toujours fidèle. Après avoir conduit l'ouverture de *Léonore*, il a passé le bâton de chef d'orchestre à M. Camille Saint-Saëns, qui a dirigé lui-même l'exécution de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre : la *Symphonie en la* mineur ; le *Scherzo* pour deux pianos ; le *Septuor* pour piano, trompette et instruments à cordes ; la *Danse macabre* ; la *Marche héroïque*. On ne saurait trop louer cette coutume d'inaugurer la saison par un hommage public à notre musicien national. D'enthousiasme, toute l'assistance a battu des mains en acclamant le maître de l'art français. Aussi bien, depuis l'été dernier, l'atmosphère musicale du Châtelet avait besoin d'être légèrement purifiée...

Une fois de plus, nous avons eu devant nous Saint-Saëns compositeur, chef d'orchestre et pianiste.

Comme compositeur, Saint-Saëns me laisse les impressions suivantes. Malgré le jaillissement perpétuel de sa fantaisie, c'est un vrai classique. Il fait simple, mais toujours très large et très grand. Sa musique, extrêmement personnelle, est *construite* solidement, à la façon des maîtres. Le premier mouvement de la *Symphonie en la* est digne de Bach ; dans les autres parties, on trouve le sentiment et la poésie de Berlioz, de Schumann, de César Franck. Le début du *Septuor* est dans la manière de Hændel. La *Danse macabre* passe pour être une merveille de hardiesse romantique, et elle justifie cette appréciation par son éblouissant coloris. Je suis surtout frappé de la *sobriété* dans l'emploi de la couleur. Pas d'exubérance inutile ! Rien de trop ou d'excessif ! Tout est à sa place ; le dessin de la composition est admirable de netteté. Ces qualités classiques reparaissent quand le compositeur dirige l'orchestre. Il n'y a, dans sa manière, ni le charlatanisme des gestes de sorcellerie, ni le charlatanisme contraire, celui de la simplicité affectée. Pas d'interprétation subtile et de « nuances » raffinées, mais une éloquence forte et naturelle, précise, obtenue sans effort apparent, avec cette parfaite absence de contorsions qui est le signe de la grande maîtrise.

Comme pianiste, — et surtout quand il joue le *Scherzo* avec un Diémer — l'auteur de la *Symphonie en la* nous a procuré un régal unique. Ici, nous entrons dans le monde des enchantements, des métamorphoses et des miracles. Qui est

assis là, au piano de droite ? Saint-Saëns ? non ; mais Ariel. Et au piano de gauche, lui faisant vis-à-vis ? Diémer ? non ; mais Chérubin. Chérubin et Ariel se parlent, se répondent, lancent des fusées de perles, s'amuse à nouer et à dénouer de brèves intrigues, exécutent une aérienne fantasia de grâce et de chimère. C'est l'exquis et le parfait dans l'irréel, une sorte de dialogue en marche, avec des ailes. — M'entendez-vous, Ariel ? Je veux être *moi* et n'en faire qu'à ma tête ; je veux oublier ce qui est et ce qui fut, me griser d'air pur, de lumière, de mouvement ! — Si je vous entends, mon cousin ! votre couronne d'argent n'est pas plus près de votre front que ma pensée n'est près de la vôtre ; vous dites tout ce que j'allais dire, et plus vous allez, plus je me sens jeune et agile ! — Quel plaisir de s'ébattre dans les jardins du rythme et de la mélodie ! — Quel plaisir d'être un même caprice en deux personnes ! — Ariel, je suis heureux de vivre ! Savez-vous ce que dit ma main gauche en ce moment ? Elle dit que dans quelques jours vous serez Membre de l'Académie française !... — Si nous parlions d'autre chose ? — A vos ordres, Monseigneur : je module *subito* pour vous faire plaisir. — Voyez-vous ces étoiles qui nous font des signes ?...

Et pendant qu'ils s'abandonnent à leur fantaisie, les deux admirables artistes, avec une légèreté de main et une entente qui sont de nature à décourager tous les pianistes amateurs, nous avons cette charmante illusion d'être enlevés à leur suite dans les espaces imaginaires. Ce *Scherzo*, ainsi exécuté, nous affranchit des lois de la pesanteur. — J. C.

La pensée musicale. — Nous avons reçu la lettre suivante :

Paris, 17 octobre 1907.

A M. JULES COMBARIÉU.

Cher Monsieur, j'ai lu votre livre : *La Musique, ses lois, son évolution* (1), et j'ai passé dans votre intimité quelques heures charmantes. Je ne l'ai pas lu seulement, je l'ai relu et médité. J'y ai trouvé beaucoup de choses fort justes, une saine érudition, une connaissance approfondie du sujet traité.

Nous avons tous deux pour la musique le même culte fervent. De tout votre livre il ressort que vous l'aimez et que vous la connaissez bien ; l'ayant prise aux débuts de l'humanité et l'ayant suivie dans ses multiples transformations, vous êtes bien placé pour la juger sainement, sans parti pris, sans acception d'écoles. L'antiquité, le moyen âge, les classiques, les modernes jusqu'aux derniers venus ont défilé devant vous, et tous vous ont montré qu'elle répond à un besoin, à un instinct général des hommes ; que, depuis les chants de la magie primitive jusqu'aux symphonies de Beethoven, elle est intimement liée à la vie sociale et que son pouvoir est singulier. Et cette large inspection, ce coup d'œil jeté à travers les âges vous a donné la pleine intelligence de la musique pensée et de l'art le plus noble.

Liés à l'histoire et à l'évolution musicales, les détails techniques abondent

(1) Flammarion, édit.

dans votre ouvrage, et vous désignent comme un musicien avisé qui ne se laisse pas séduire par les formules convenues. Vous dites bien leur fait aux métaphysiciens du mode majeur et du mode mineur. Vous avez des pages intéressantes sur le rôle de la mesure et du rythme dans les travaux des hommes. Curieuse est votre analyse d'une sonate de Bach, en nous montrant que religion, vie profane, chant, musique d'orgue, musique de violon, danses empruntées à l'Italie, à l'Espagne, à l'Allemagne, types de composition venus du Nord et du Midi s'y donnent rendez-vous, et que les compositeurs de cette trempe, loin de faire, comme on le dit toujours, une œuvre nationale et pure de tout alliage, subissent l'influence des faits sociaux, des relations entre les peuples, et ne font que recevoir, modifier et transmettre une civilisation en marche. Bien instructives aussi vos études sur les phénomènes périodiques, sur le rapport des tons et des couleurs, sur l'intervention des mathématiques ; bien judicieuses vos réflexions sur « l'état présent de la musique ». Beaucoup d'exemples et des citations heureuses donnent de la vie à tout l'ouvrage.

Une idée directrice, qui reparait à chaque page et qui vous tient au cœur, a fixé mon attention ; c'est un point, un gros point sur lequel je vous demande la permission de batailler avec vous. Mais il s'agit là d'une controverse dont la solution n'ôte rien à l'intérêt de votre étude ; la cause entendue, il nous sera facile de nous mettre d'accord et de parler le même langage.

Comment expliquer cette vague sonore, ce souffle qui passe en portant jusqu'à nous l'âme d'un Beethoven ? Pour l'analyser, plusieurs sciences interviennent : l'acoustique, la physiologie, les mathématiques, la psychologie, l'esthétique, la sociologie, l'histoire. Mais tout d'abord il vous faut une définition de la musique, et voici, en somme, ce que vous voulez démontrer : *la musique est l'art de penser avec des sons*. La pensée musicale est une « pensée sans concepts ». Formule contradictoire, disent les philosophes, on ne pense qu'avec des concepts ; formule tirée de l'expérience et de l'observation, dites-vous. La pensée musicale a pour caractère spécifique de supprimer les concepts ; affranchie du verbe, elle représente « l'activité pure de l'esprit », elle est un acte supérieur et très différencié de notre intelligence. On la retrouve à tous les âges de l'humanité, sous toutes les formes et à tous les degrés, rudimentaire chez les primitifs, sublime chez les modernes et les esprits d'élite ; ainsi votre définition s'accorde avec l'histoire et avec la sociologie.

Entre la pensée musicale créant des œuvres d'art et la science qui étudie le mécanisme de l'audition ou les lois de la résonance multiple, il y a « conflit, antinomie irréductible ». Ne repoussons pas le « musicien de laboratoire », mais cherchons en dehors de lui à « isoler le phénomène musical ». Le savant, sur quelque terrain qu'il évolue, ne nous donnera pas la solution du problème ; il ne fera que nous apporter d'utiles « contributions » au développement d'un sujet tellement original, qu'il faut renoncer « à le réduire en idées claires et distinctes ».

Toute mélodie porte en elle-même un *sens musical* qu'on essaierait en vain d'exprimer avec des mots. On peut traduire en une langue étrangère une lettre d'affaires ou même une page de Lamartine ; mais il est impossible de faire passer une phrase musicale dans des formules verbales, parce qu'ici « la pensée est d'un autre ordre ». Ce sens intraduisible démontre l'existence d'une pensée *sui generis*.

Continuons : la sensation n'est pas le principe du plaisir musical. Autrement, la parfumerie serait sur le même rang que la musique. Une piqure est douloureuse pour tout le monde, en toute circonstance, mais une quinte n'est désagréable que si elle est précédée ou suivie d'autres quintes ; un groupe de notes dissonant peut être admirable, grâce au contexte ; enfin, les impressions musicales varient d'un sujet à l'autre. De là vous déduisez que « la pensée domine la sensation ».

Vous n'admettez pas que la musique soit « le langage du sentiment ». Une imitation musicale de l'amour ou de la jalousie n'est-elle pas une chimère, et des formules analogues ne peuvent-elles peindre à volonté ou l'ennui de Faust ou la honte de Telramund ? Directement, la musique ne sait traduire aucun sentiment déterminé. Mais le sentiment se manifeste en nous par des variations quantitatives, accélération ou ralentissement de l'activité, exaltation ou dépression de l'énergie. Voilà ce que rend la musique, d'où il suit que, « négligeant les représentations et les concepts qui accompagnent l'état affectif, elle atteint la personnalité dans son essence, et reproduit le dynamisme de la passion prise à sa source profonde ».

Les sensations sonores jouent le même rôle que les images pour le poète ou l'orateur ; elles n'ont de valeur « imitative » que par les associations d'idées qu'elles éveillent. La musique est une suite de métaphores, et le problème à chaque instant résolu par le musicien consiste à trouver des images capables d'exprimer « ce qui, par nature, est inexprimable ». Mélodie simple, répétitions de notes, transpositions, changements de valeur, agréments, variations, contrepoint simple ou double, complexités du motet ou de la fugue, aucune de ces métaphores n'est l'imitation d'un fait réel. Elles s'organisent à part, en systèmes indépendants, et leur analyse permet de saisir, non certes la pensée musicale, mais son mécanisme, ses formes, et suggère l'idée d'« un travail supérieur, rationnel, privé de modèle dans la réalité ». Dans cette organisation des images, « on opère sur des rapports et des abstractions, en laissant de côté toute appropriation des formules musicales à l'expression d'un sentiment, à une idée pittoresque ».

Ainsi, la pensée musicale, acte supérieur de l'intelligence, emploie un langage tout spécial, inintelligible au littérateur, pour exprimer non « la passion concrète, maintenue à fleur d'âme par des concepts précis, mais une force beaucoup plus générale et profonde, peut-être identique aux sources de la vie ».

A toutes les époques, la musique a été considérée et cultivée comme œuvre de pensée originale, distincte de la pensée verbale. Témoins les élucubrations d'un Nietzsche, d'un Fichte, d'un Hegel, d'un Schopenhauer. Le musicien produit des idées sans sollicitation extérieure, il invente sans donnée aucune ; la musique est un univers sans matière, un paradis d'intimité ; ses formes sont les formes des choses éternelles, c'est-à-dire des Idées (avec un grand I) ; le son musical est l'âme des choses ; la musique est faite d'universaux antérieurs à l'expérience ; le monde n'est qu'une musique réalisée... Vous ne discutez pas ces propositions, vous sentez qu'elles vous dépassent ; n'empêche que vous vous appuyez sur elles.

Des divagations de la philosophie allemande vous rapprochez les rêves des primitifs, et ici vous écrivez des pages fort intéressantes. Vous nous refaites l'histoire de la magie musicale à travers les âges, vous nous rappelez l'Orphée

grec, l'hindou et le finnois, vous nous montrez Jeanne d'Albret chantant une chanson béarnaise « pour ne pas faire un enfant rechigné » ; et, comme Wagner a dit qu'une symphonie de Beethoven place l'auditeur dans une situation d'enchantement, il vous apparaît que le musicien nous fait voir « la vraie réalité, l'âme intérieure, l'essence et le dedans des choses, ce qu'il y a de plus profond dans les êtres vivants ». Et ce cri vous échappe : « Nous voilà en pleine magie !... Je ne dis pas que tout cela soit vrai... », mais vous êtes bien aise que tout cela ait existé dans l'imagination des hommes, et que dans la musique ils aient toujours vu « quelque chose de mystérieux et d'inexplicable, qui la met en dehors des autres formes de l'activité humaine ». La pensée *sui generis* a pour avocats la superstition, l'ignorance, les hallucinations de la métaphysique.

J'arrête ici l'exposé bien incomplet de votre doctrine, et c'est en la discutant que je vais m'efforcer de la rendre plus claire.

Au cours de votre ouvrage, vous avez le bon vouloir d'éviter les propositions que la philosophie expérimentale ne saurait admettre ; vous invoquez l'expérience et l'observation ; vous citez Claude Bernard. Et cependant, le résumé que je viens de faire, et qui cherche à vous traduire fidèlement, n'est-il pas empreint d'un vague mysticisme, alors que vous vous défendez d'être mystique ? N'est-il pas vrai que votre pensée musicale ressemble fort à une entité métaphysique, à un être irréel ?

La musique, dites-vous, est « l'art de penser avec des sons ». Tout d'abord, la formule est séduisante, parce qu'on la prend au figuré. Vous pourriez aussi bien dire que la peinture est l'art de penser avec des couleurs, et la sculpture l'art de penser avec du marbre. Ce seraient là de simples tautologies, comme on en fait beaucoup dans la conversation courante. Mais non ; vous ne jouez pas avec le mot « penser ». Seulement, vous oubliez de le définir, ce qui vous dispense de prouver qu'il y a des pensées sans concepts.

Or, on ne pense qu'avec des mots. Procédons par ordre : en dépit que vous en ayez, c'est de la sensation qu'il faut partir. Seuls, nos sens nous mettent en rapport avec le monde extérieur, dont nous ignorons la nature et la raison d'être ; mais nous disons qu'il existe, parce qu'exister veut dire nous donner des sensations.

La sensation nous est commune avec les animaux. Mais l'homme, grâce à une organisation cérébrale d'un degré supérieur, commande à certains muscles des mouvements associés qui lui permettent de prononcer des mots, c'est-à-dire des étiquettes sonores par lesquelles il désigne les sensations perçues. En les désignant, il les généralise et en fait une représentation abstraite, une *idée*. L'idée n'est pas « une invention sans donnée aucune », elle est l'image verbale des sensations perçues. Le langage articulé n'est pas son instrument, il est sa condition. Même dans le silence et le recueillement, l'homme qui pense emploie des mots et ne peut faire autrement, car avoir une idée c'est parler des sensations.

Quelle est la juste valeur de ce mot « pensée », qui à chaque page revient sous votre plume ? Le cerveau pense, telle est sa fonction : il reçoit les impressions du dehors, à l'aide du langage il les synthétise, il les compare entre elles et désigne leurs rapports, il juge. Tout lui vient de l'expérience : les mots dont il se sert — pensée, fonction, loi, force — désignent des faits qui ont lieu et non des choses qui existent, des constatations empiriques et non des concep-

tions *a priori*, des séries de sensations antérieurement perçues et non des entités métaphysiques. Il y a des conditions matérielles, des actes humains qui sont bons ou mauvais ; ils viennent à nos sens et nous les représentons par des mots — le bien, le mal — qui en font la synthèse. Le bien et le mal sont des abstractions du langage articulé, non des « universaux antérieurs à l'expérience ».

Avec le langage apparaît la conscience. Le chien aime son maître, mais il ne *sait* pas qu'il l'aime, parce qu'il ne peut pas se le dire. L'animal a des sensations et des réflexes adaptés, coordonnés par l'instinct héréditaire, ce substitut de l'intelligence humaine. L'homme a des idées, puis des réflexes que nous disons volontaires et conscients. Grâce au langage, il a poussé de l'avant et distancé les autres ; telle est la raison du *saut* que semble faire la nature.

Cette ébauche de doctrine pourrait nous mener loin. Pardonnez-moi mon zèle. Aussi bien, ce que j'en ai dit suffit à vous montrer combien il m'est difficile de faire de certains mots l'usage que vous en faites.

Dès vos premières pages, vous nous dites que la musique « crée des possibles », que le musicien, affranchi de la parole, « connaît par intuition directe et voit plus loin ». C'est assez l'usage de dire que, là où le verbe s'arrête, la musique va « au delà » et traduit ce que la parole ne peut rendre. Au figuré, c'est fort bien ; mais encore une fois, vous invoquez l'expérience et l'observation. Au delà de quoi ? De quelle expérience humaine ce mot est-il l'image ? Il faudrait nous le dire ; car l'imagination n'a jamais rien créé, elle ne peut que rassembler et grouper selon sa fantaisie les formes qui sont tombées sous nos sens. Tout ce qu'elle rassemble est humain et peut se représenter avec des mots.

Au demeurant, vous voulez dire que l'émotion musicale est muette, imprécise. La musique, en effet, nous donne des sensations, et rien de plus ; elle est évocatrice, elle rappelle des sensations disparues et provoque des états affectifs, mais elle reste en deçà du langage articulé. C'est lui qui va plus loin, qui interprète l'émotion, en exprime tous les modes et l'adapte à des objets précis. Mais, tout en parlant nos sensations et les transformant en multiples images, nous restons dans l'humanité et ne pouvons en sortir. Quel rêve poursuivez-vous ? Que vous faut-il de plus que l'exaltation de nos sens, l'activité de notre esprit, l'échange de nos pensées ?

Dans un monde de féerie, où vous circulez avec d'autant plus d'aisance que les mots ne vous encombre pas, vous voyez flotter une pensée musicale indépendante, « libre exercice de la pure activité du moi ». Et d'abord, indépendante de la sensation. Voici une de vos preuves : dans une mélodie, chaque note est perçue harmoniquement, dans son rapport avec la tonique. C'est vrai ; la note mélodique emprunte sa valeur à la place qu'elle occupe dans l'échelle verticale des sons. Or, dites-vous, « un rapport n'est pas donné par une sensation ; c'est l'œuvre du sujet qui entend, c'est une création de l'intelligence, intervenant pour comparer et pour apprécier ». Vous renversez les termes : c'est la sensation qui est donnée par le rapport. Si vous changez la tonique, les notes de la mélodie provoquent une sensation différente ; et je ne vois pas quel acte de l'intelligence intervient pour la provoquer. Si une suite de quintes est déplaisante, si un groupe dissonant charme l'oreille quand il est bien arrangé,

n'est ce donc pas l'arrangement des notes qui produit le phénomène sonore et nous donne le plaisir ou la peine ? Pure affaire de sensation ; l'intelligence n'entre en scène que secondairement, pour analyser le fait et trouver la cause.

La sensation est le principe du plaisir musical ; si la parfumerie n'est pas « sur le même rang », c'est qu'elle nous donne moins de plaisir. Vous croyez que la même piqure produit sur tout le monde le même effet ? Il s'en faut de beaucoup : autant de systèmes nerveux, autant de manières de sentir la douleur des blessures comme les émotions de la musique. Et combien la même impression varie suivant les circonstances, l'état physiologique de nos tissus, les impressions qui l'accompagnent ou la précèdent ! Combien, en d'autres termes, la sensation est toujours le produit d'un rapport ! Avez-vous besoin d'une pensée *sui generis* pour expliquer les variations de la douleur physique ?

La musique est le langage du sentiment. Sans doute, elle ne représente aucun « sentiment déterminé » — c'est le rôle de la parole ; — mais elle traduit, comme vous le dites, les « variations quantitatives » par lesquelles se manifestent nos états affectifs. Elle reflète leur douceur ou leur violence ; elle décrit les dispositions nerveuses que nous appelons gaieté, rêverie, gravité, enthousiasme, et les mots qui les désignent sont en nombre assez restreint, car ces modifications de notre sensibilité sont elles-mêmes peu nombreuses. Elles sont exquises mais très vagues, très compréhensives, et dans leur cadre se donnent rendez-vous tous les sentiments humains. Le chant grave et plaintif des *Adieux de Wotan* pourrait s'appliquer à bien d'autres objets, mais il est grave et plaintif, et cela suffit pour qu'il s'applique aux adieux d'un père à sa fille, c'est-à-dire à des sentiments déterminés, à des idées précises. La musique ne parle pas et ne fait rien connaître ; mais par les émotions qu'elle nous donne, elle reste fidèle aux paroles du drame ou à la pensée du symphoniste.

Après nous avoir montré qu'elle se borne à « reproduire le dynamisme de la passion » et qu'ainsi elle reste sur le seuil de nos pensées, pourquoi dites-vous qu'elle pénètre à des profondeurs inouïes et nous fait voir « l'essence, l'âme intérieure, le cœur et le dedans des choses » ? Où sont-ils, ces « domaines reculés de la vie morale » qui, sans la musique, nous resteraient fermés ? Puisqu'elle les a ouverts, vous les avez explorés, sans doute ? Pourquoi ne pas nous donner la relation de votre voyage ? Comment ! la musique vous a fait voir le dedans des choses, et vous ne pouvez pas nous le décrire ?

Eh bien, non, loin de nous dévoiler tant de secrets, la musique reste, pour ainsi dire, à fleur de peau ; mais elle a sur nos nerfs un pouvoir singulier, elle nous dispose à la joie, à la tristesse, elle nous secoue et nous enivre. Les images effacées se réveillent et nous font frémir ; le langage complète notre émotion, lui donne sa dernière forme et son couronnement ; alors nous parlons de grâce, d'héroïsme, de tendresse, de majesté ; alors Goethe, en écoutant une pièce de Bach, croit voir « une procession de hauts personnages en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque ».

Toute phrase musicale a pour vous un « sens intraduisible », un sens musical absolu, indépendant de l'émotion qu'elle fait naître et pur travail de l'esprit. Les raisons que vous en donnez montrent comme il est possible d'étayer par des faits exacts une conception arbitraire ; car, tout en vous cherchant que-

relle, je reste frappé de la finesse de vos analyses et de la vérité de vos observations. Vous prenez quelques mesures d'une mélodie populaire, vous la disséquez, et vous établissez qu'à l'exception du rythme, elle n'a pas d'analogies avec une phrase verbale ; elle porte en elle-même un sens qu'on ne peut exprimer avec des mots, mais qui a pour le musicien une clarté parfaite. Même dans la musique à programme, la construction sonore doit avoir « un sens intelligible en soi ».

Ne faisons pas, s'il vous plaît, d'équivoque sur le mot « sens ». Une mélodie n'est pas l'expression d'une idée verbale ; donc une formule verbale ne saurait la traduire. Mais les sons nous touchent par leur groupement, leur succession, leur répétition, leur symétrie ; c'est la « forme » que leur donne l'expérience du compositeur ou l'habitude instinctive du peuple, forme qui répond aux besoins de notre esprit, au goût esthétique de notre race, forme que vous trouvez insuffisante pour constituer une mélodie. C'est cependant cette forme, cette construction sonore qui seule, provoque en nous des sensations musicales. De complexité très diverse, elle a des contours arrondis ou des aspérités, elle marche à petits pas ou s'élance par bonds, elle a mille manières de nous captiver. Mais c'est toujours la suite et le groupement des notes qui font impression sur nous, depuis l'émotion légère, superficielle et muette jusqu'à l'exaltation d'où naissent les sentiments et les pensées. Et voilà ce qu'est, en somme, votre sens intraduisible : c'est le résumé des impressions que font sur nous la suite et le groupement des notes.

Le passage que vous citez de l'ouverture de *Coriolan* (p. 85) a « un sens musical très complet et très net », sans aucune interprétation verbale. C'est vrai ; et cela veut dire que ces formules qui s'élancent nous saisissent et nous remuent [par leur répétition et leur énergie croissante ; que notre sensibilité est exaltée et notre esprit satisfait par les lignes et les proportions de l'édifice sonore, et que nous pouvons en rester là. Mais il est difficile d'en rester là quand la phrase est belle, et vous-même voyez surgir « une image d'énergie qui, après deux premiers efforts, se reprend à la tâche, s'obstine héroïquement, arrive au sommet, y plante un drapeau de victoire ». Le commentaire est venu tout seul, parce que vous avez senti vivement, parce que le sens intraduisible, c'est-à-dire l'émotion encore vague produite en vous par le développement de la phrase, a bientôt fait place aux représentations verbales.

Tout cet agencement des notes, ces artifices du contrepoint, ces variétés du rythme et des timbres, vous les appelez des images, des métaphores par lesquelles se révèle à nous la pensée musicale. Il faut bien des métaphores pour « exprimer ce qui, par nature, est inexprimable ». Or, dites-vous, ces images sont une création de l'esprit, et ne résultent pas de l'observation. Et de quoi voulez-vous qu'elles résultent ? Encore une fois, nous ne pouvons rien créer ; c'est en maniant les sons que l'homme a pris goût à leur maniement ; c'est par l'usage, et en les remaniant sans cesse, qu'il a découvert leurs affinités, senti leurs effets, et qu'il est arrivé, à la suite d'une longue éducation, à multiplier ces figures inextricables au profane, où son imagination trouve encore aujourd'hui des combinaisons originales et neuves.

Pour isoler cet acte mystérieux de l'esprit qui ne doit rien à l'observation, pour nous montrer qu'il n'est pas « l'aptitude à saisir le rapport qui existe entre la phrase musicale et un état quelconque d'émotion », vous citez les premières

mesures d'une sonate de Beethoven (op. 49), et vous ajoutez : « Nul ne pourrait dire, à moins de braver le ridicule, quel état elle exprime. Il y en a certainement un, mais nous n'avons nul besoin de le connaître. » Cela revient à dire qu'une phrase aimable, d'allure simple, sans grands éclats, nous place dans un état d'émotion très vague et très compréhensif, d'où chacun peut tirer ce qui lui plaît. Mais il y en a certainement un, c'est vous-même qui le dites ; et le compositeur n'a fait autre chose qu'arranger les sons pour le produire.

Vous allez jusqu'à écrire ceci : « La musique peut se passer des moyens d'expression, intensité, variations du mouvement, timbres, nuances ; ils lui sont, pour ainsi dire, extérieurs et viennent de l'exécutant beaucoup plus que du compositeur. Il n'y a aucune indication de nuances dans certaines œuvres des plus grands maîtres ; elles ont néanmoins un sens très clair. » Alors, pourquoi dites-vous, quelques pages plus loin, qu'il ne suffit pas à l'exécutant d'avoir de la mémoire et des doigts, qu'il trahit la pensée de l'auteur s'il fait des erreurs de rythme et des nuances déplacées ? C'est apparemment que l'auteur a voulu certaines nuances et qu'elles viennent de lui ; c'est que la pensée du musicien doit être cherchée dans le mouvement, l'intensité, les inflexions de la période sonore par lesquelles, ému lui-même, il a voulu nous émouvoir. Comment ! parce que Bach n'a pas écrit les nuances, vous prétendez qu'il n'y en a pas ? Et quand même une phrase musicale est tout unie, d'un mouvement régulier, d'une intensité invariable, elle n'en a pas moins une allure et un caractère, elle est grave, austère, vive et alerte, contenue ou déchaînée, et c'est toujours une forme de l'énergie qui arrive à nos sens.

Mais allons plus loin, et cherchons pourquoi ces assemblages de notes produisent l'émotion, pourquoi elles ont un « sens ». Votre réponse ne se fait pas attendre : le musicien « fait une sorte de miracle » et « projette l'âme dans un système de formes ». Permettez-moi de n'être pas satisfait, de chercher ailleurs l'explication dont j'ai besoin, et d'en trouver les éléments dans une de vos meilleures pages.

La parole a des inflexions, des sonorités diverses qui traduisent l'état affectif lié à la pensée verbale et font à celle-ci comme un accompagnement. Il n'est pas d'orateur disert, de lecteur habile, de causeur avisé qui n'ajoute à son langage le « geste vocal » adapté à l'émotion qu'il veut produire, à l'idée qu'il veut faire entendre ; et dans la conversation courante, le registre de la voix, l'intensité, le timbre, suivent d'instinct et fidèlement les variations de notre sensibilité. Gaieté, tristesse, émotions violentes et douces sont exprimées tour à tour par la hauteur des sons, leur direction ascendante ou descendante, leur lenteur ou leur rapidité, leurs liaisons, l'étendue de leurs intervalles. Le langage a un rythme, des césures, des temps d'arrêt, des reprises. Tels sont les procédés naturels et instinctifs de l'expression.

Or, ces procédés, la musique les recueille, les développe, leur donne une variété et une puissance nouvelles. Prenez une phrase musicale et retournez-la en tous sens, vous n'y trouverez jamais que des sons graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou rapides, ascendants ou descendants, piqués ou liés, rapprochés ou distants ; vous y trouverez des répétitions, des pauses, des rentrées. Toute combinaison sonore contient le cri, le murmure, le gémissement, l'explosion de la joie ou de la colère ; le demi-ton chromatique, l'appoggiature supérieure ont

leurs analogues dans nos discours et leur raison d'être en nous-mêmes. La ressemblance des procédés est évidente si nous comparons une période oratoire avec un simple *lied*, où les inflexions du chant suivent pas à pas les nuances du sentiment parlé ; elle ne l'est pas moins dans la musique instrumentale, qui est « une transposition et un développement de la musique vocale ». Et ces procédés d'expression ont la même portée, le même degré d'exactitude, qu'il s'agisse de musique ou de langage ; c'est-à-dire que chacun d'eux répond à des sentiments très divers. Comme les traits de la sainte Thérèse du Bernin expriment la béatitude ou la volupté *ad libitum*, un gémissement peut traduire la douleur, le plaisir ou l'extase ; seulement, les inflexions du langage sont expliquées à chaque instant par une idée précise, tandis que les émotions de la musique pure — je l'ai dit plus haut — restent vagues et compréhensives, et dans leur cadre se donnent rendez-vous tous les sentiments humains.

Que demandez-vous de plus, et pourquoi jugez-vous puéril de voir dans la musique le développement de certains procédés naturels d'expression ? Pourquoi Diderot et Spencer, qui ont soutenu cette thèse, n'ont-ils pu trouver grâce devant vous ? Pourquoi prenez-vous à partie « les physiologistes, médecins, directeurs d'asiles d'aliénés, savants de laboratoire ou d'hôpital, qui ne voient à l'origine du chant que des actions musculaires réflexes » ? Pourquoi enfin les accusez-vous d'expliquer l'art en supprimant tout d'abord le sens artistique ?

Non, certes, quand nous cherchons les conditions déterminantes de l'émotion musicale et que, ces conditions dévoilées, nous arrêtons là notre enquête, nous sommes loin de nous mettre « en dehors de la musique » et d'étudier « des phénomènes accessoires, à côté du vrai sujet ».

Non, certes, quand nous restons, avec Claude Bernard, dans les limites de la connaissance humaine, nous n'ôtons pas de l'œuvre d'art le sens artistique, l'intelligence et la pensée. Seulement, nous avons commencé par définir les mots. Le compositeur pense, il conçoit des sentiments et des idées qui l'émeuvent, et sous leur dictée il cherche des combinaisons sonores capables d'éveiller des émotions pareilles et des sentiments analogues. Et pour réussir, il doit être intelligent, c'est-à-dire qu'il lui faut une disposition native, une organisation cérébrale ; il lui faut aussi posséder la technique, s'il veut reproduire avec un accent personnel et habilement grouper les procédés naturels et instinctifs de l'expression. Vous croyez à un « travail privé de modèle dans la réalité », parce qu'il s'agit d'impressions auditives et non de formes plastiques ; mais peintre, musicien ou sculpteur ne font rien sans modèle. Au sculpteur et au peintre il faut aussi une disposition native et des sens affinés par l'éducation. Pourquoi ne leur accordez-vous pas une pensée *sui generis* qui dirige l'œil du peintre et la main du statuaire ?

Parcourons, en dernière analyse, les pages où vous prenez corps à corps la science et les savants. Si je ne me trompe, vous donnez à l'étude de l'oreille plus d'importance qu'elle n'en a pour notre sujet. Que vous importent l'organe de Corti et ses 30.000 piliers élastiques ? Pourquoi cherchez-vous, avec les physiologistes, si chaque son est « perçu » par une seule fibrille ou si l'ensemble s'accommode à tous les sons ? Et surtout, pourquoi parlez-vous de l'oreille comme d'un organe de perception ? L'oreille, dites-vous, ne fonctionne pas « d'après des lois purement physiques », elle s'accommode « d'après une idée qui vient imposer sa forme à la sensation », elle est « un organisme dans les

tissus duquel pénètrent à chaque instant des phénomènes d'ordre psychique. Elle a une mémoire analogue à celle qui s'emmagasine dans les doigts du virtuose, capable de jouer par cœur tout en suivant une conversation. Elle compare, elle apprécie, elle juge... Il faut admettre que la vie psychique se mêle aux organes qui en sont la condition ». Vous croyez vraiment que la mémoire s'emmagasine dans l'oreille, dans les doigts du virtuose ? Vous croyez que c'est elle qui compare et qui juge ?

L'oreille est un organe de conduction, muni d'un appareil récepteur qui s'adapte aux infinies variétés de l'onde sonore et les transmet au cerveau. Sur la cire du phonographe, un tracé à peine visible reproduit avec une prodigieuse exactitude les mille détails de la vibration ; ne vous étonnez pas que la fibrille nerveuse les enregistre et les propage encore plus fidèlement. Le mécanisme de la propagation est chose curieuse et mérite d'arrêter les savants, mais la musique n'a rien à y voir. Ce qui nous importe, c'est le point d'arrivée, la cellule cérébrale ; c'est elle qui entend, se souvient, juge et discerne ; c'est elle qui reçoit l'impression, qui sent et qui réagit, c'est-à-dire qu'elle envoie des ordres inconscients aux muscles des parois artérielles, du cœur, de la respiration, ou des ordres conscients aux muscles de la parole — émotion simple ou pensée verbale. Et comment fait-elle ? Ah ! c'est ici que nous nous arrêtons, et qu'après avoir déterminé les conditions du phénomène, nous renonçons à définir le phénomène lui-même.

Vous jugez sévèrement les hommes de science. Il est vrai que les meilleurs se sont quelquefois trompés ; mais, sous cette réserve, ils sont dans la vérité quand ils font du déterminisme, quand ils cherchent à localiser dans certains points du cerveau les images musicales, quand ils font dépendre d'une disposition des centres nerveux l'aptitude à concevoir, à coordonner ces images. Sans préjugés d'école, sans dogmes *a priori*, ils observent les phénomènes de la nature et en font une analyse pénétrante. Ils emploient des mots — son, lumière, chaleur, électricité — qui établissent une confusion volontaire entre nos sensations et leurs causes : le son, par exemple, n'est pas la vibration, il est une sensation provoquée par une forme du mouvement, la lumière une sensation provoquée par une autre forme. Ils cherchent les conditions dans lesquelles ces modalités de l'énergie apparaissent à nos sens, leurs relations, leurs analogies ; ils étudient nos appareils sensitifs, c'est-à-dire les voies d'accès pour atteindre la cellule cérébrale. Et quand la fibre nerveuse a conduit jusqu'à l'écorce grise l'ébranlement qu'elle a reçu, ils voient la cellule réagir, entrer en fonction. Que se passe-t-il en elle ? C'est l'inconnu et l'inconnaissable ; mais de ce merveilleux travail nous voyons les résultats, et, comme tous les faits d'expérience, nous pouvons les désigner par des mots. Vous nous accusez de prétendre que des organes « produisent » l'intelligence et la pensée ; c'est un non-sens que nous n'avons pas fait, car un organe ne produit pas sa fonction. Intelligence et pensée sont des mots qui veulent dire : le cerveau fonctionne, il éprouve la sensation, la sait et la parle. Pourquoi leur donnez-vous une acception qui veut aller plus loin sans y réussir, et qui vous oblige à vous excuser de ne pouvoir les rendre clairs ? De deux choses l'une, ou la pensée est une abstraction verbale qui désigne des faits et, en remontant la série, vous trouvez à l'origine la sensation, ou c'est une messagère du « monde des Intelligibles ». Entre la métaphysique et le déterminisme, il faut choisir.

J'ai fini ma critique, et je m'excuse d'avoir tant abusé de votre patience. J'ai fait, en somme, à votre œuvre une chicane qui l'effleure seulement ; j'ai cédé, par habitude, au besoin d'analyser, de définir, de serrer de près les questions et de ne pas me laisser étourdir par les mots. Mais l'effort amène la détente, et maintenant nous allons nous entendre.

Il faut bien user d'un langage courant, et nous ne pouvons surveiller à l'excès nos moindres paroles. Le langage est d'abord une série ininterrompue d'abstractions qui abrègent le discours. Au lieu de parler des hommes réunis et vivant ensemble d'après certaines conventions, nous disons « la société » ; au lieu de rappeler ce fait que nos sensations et leurs représentations verbales laissent des traces dans notre cerveau et peuvent s'y réveiller, nous disons « la mémoire ». Les formules analytiques seraient de continuelles entraves. Mais il y a plus : non contents d'abstraire, nous personnifions nos idées. Nous ressemblons aux primitifs qui, dans chaque phénomène de la nature, voyaient un être et une volonté ; comme eux, nous faisons de *l'anthropomorphisme*. Nous disons que l'esprit scientifique nous anime et nous pousse à la recherche de la vérité, nous disons que l'artiste est guidé par une noble inspiration, et nous trouvons dans son œuvre un souffle puissant. Je vois, avec vous, la mélodie qui s'élance, puis s'arrête et « replie ses ailes » ; avec Schumann, je vois « l'amour et l'amitié passer sur cette terre un voile au front et les lèvres closes » ; avec Montaigne, je trouve que l'esprit humain est « un grand ouvrier de miracles ». Toutes ces figures donnent à la parole un essor, une couleur sans lesquels toute émotion persuasive s'en irait de nos discours.

Je ne refuse plus, vous le voyez de parler votre langage. La musique me donne des émotions profondes, elle me transporte en un monde de rêves, elle est un affranchissement : je ne crois pas qu'elle me fasse voir les choses « à l'état pur », mais elle me délivre, c'est-à-dire qu'elle me repose l'esprit, change le cours de mes idées et m'encourage à de nouveaux efforts. Je crois à son pouvoir magique et au sens profond des adagios de Beethoven. Je crois... mais j'aurais mauvaise grâce à multiplier les articles de mon *credo* et à vous faire attendre plus longtemps ma conclusion.

Votre livre est plein de faits, d'analyses et de jugements subtils, d'amour de la musique, de sens artistique et d'admiration pour les maîtres. Si j'ai pu regretter un instant que vous ayez mis tant de travail, de compétence et d'ardeur au service d'une philosophie qui n'est pas la mienne, en dépit de mes réserves, bon livre il reste et, comme tous les bons livres, il fait penser... avec des mots.

Dr L. GUSTAVE RICHELLOT,
de l'Académie de médecine.

*
* *

A M. le Dr Richelot,

Membre de l'Académie de médecine.

En lisant la lettre ci-dessus, qui commence très bien pour moi et qui continue moins bien, il me semble qu'un très grand médecin me donne une consultation. Il commence par de bonnes paroles, destinées à me remonter le moral et à me

donner confiance. Mais le voici qui me tâte le pouls : et il le trouve capricant ; il me fait tirer la langue, et la déclare mauvaise ; il m'explore en faisant le marteau avec ses doigts, et je comprends bien, au pli de sa lèvre, que son diagnostic va être inquiétant... En me congédiant, il renouvelle ses bonnes paroles. Je sors néanmoins de son cabinet avec un certain scepticisme (ce qui est évidemment très dangereux de ma part !) et en me rappelant ce mot de Molière après *le Malade imaginaire*. On lui disait : « Comment faites-vous donc, quand vous êtes malade ? — C'est bien simple, répondit-il : Je consulte M. F..., qui est le plus grand médecin de notre temps. Il me rédige une ordonnance. Je ne la suis pas ; et je guéris. »

J'ai résolu, en effet, de ne plus discuter sur l'existence d'une pensée musicale, c'est-à-dire sur ce curieux privilège qu'a le musicien de *penser* sans d'autres moyens que les sons. D'abord, de telles discussions ne peuvent pas aboutir : en des matières délicates comme celle-là, malgré toutes les explications qu'on peut donner — et qu'on a données — il est sans exemple qu'un contradicteur se déjuge et, abandonnant ses habitudes d'esprit, finisse par adopter la doctrine à laquelle on voudrait le rallier. Et puis, ce qui me désarme, ce sont les objections à côté, les objections qui ne sont pas des objections, mais de simples erreurs de lecture, ou des oublis, ou des choses que je ne comprends plus.

C'est en 1894, sous forme de thèse pour le doctorat ès lettres (1), que je présentai ma doctrine, si je puis employer ce mot ambitieux, à l'aréopage de la Sorbonne. Sauf M. Egger, mes juges me donnèrent raison. J'entends encore M. Gabriel Séailles, disant : « Pour ne pas admettre cela, il faudrait être un esthéticien en chambre » ; et M. Alfred Croiset : « Je suis assez disposé à admettre l'existence d'une pensée spéciale et propre au musicien... » Je voulus cependant faire une enquête pour vérifier, expérimentalement, mes propres idées. Avec l'approbation de M. Th. Ribot (contraire à ma manière de voir, mais si libéral !), qui m'avait autorisé à me servir de son nom et à préparer un travail qu'il désirait publier dans la *Revue philosophique*, je fis imprimer un questionnaire que j'envoyai aux compositeurs les plus renommés en France et à l'étranger, et où je les interrogeais sur leur manière de travailler, en essayant de forcer leur secret. Je leur demandais : 1° Quand vous écrivez de la musique symphonique, et même de la musique sur des paroles, avez-vous le sentiment que vous pensez avec des sons comme le littérateur pense avec des mots ? 2° Comment la mélodie se forme-t-elle dans votre esprit ? N'y a-t-il pas des cas où elle se présente à vous sous forme rythmique, avant que le dessin déterminé par la succession des intervalles soit constitué ? N'y a-t-il pas aussi des cas où la mélodie se présente d'abord à vous sous forme de coloris instrumental ? 3° Quelle réponse pensez-vous qu'on pourrait faire à ces questions, si on les posait à propos de la musique des grands maîtres (Bach, Beethoven, Berlioz, etc...) ? — Après avoir reçu une douzaine de réponses à des questions dont quelques-unes ahurissaient mes correspondants, j'arrêtai mon enquête, pour deux raisons. D'abord, avec une parfaite unanimité, les compositeurs exprimaient une opinion qui (pour le fond) était invariablement la même : sur les deux premiers points, ils disaient tous, très nettement, ce que j'avais espéré qu'ils diraient ; sur le troisième, ils

(1) *Les Rapports de la musique et de la poésie, au point de vue de l'expression* (un vol., chez Alcan).

se récusaient, en ajoutant non sans raison que pour savoir comment Beethoven composait, il faudrait être Beethoven lui-même. Cette consultation donnant toujours les mêmes résultats, je m'en dégoûtai et estimai qu'il était inutile de la pousser plus loin. Mais ce qui m'empêcha surtout d'insister, c'est que, à la réflexion, mon questionnaire me parut flatter la dignité professionnelle du musicien et provoquer, à ce titre, des témoignages qui n'étaient peut-être pas absolument désintéressés. J'abandonnai donc la partie ; je me contentai de lire une centaine de découpures envoyées par l'*Argus*, et sur lesquelles je trouvais tantôt une adhésion chaleureuse, tantôt, et le plus souvent, de véritables contresens sur ce que j'avais dit. M. Charles Lévêque m'écrivit qu'il était très frappé de mes idées, qu'elles lui paraissaient justes et qu'il les examinerait dans le *Journal des Savants*, « si je vis encore quelques mois », ajoutait-il...

J'en viens aux objections qui ne sont pas des objections. Je rappellerai celle de M. Lionel Dauriac, alors professeur à l'Université de Montpellier. Dans la *Revue philosophique* où nous avons engagé une discussion, et dans d'autres opuscules, M. Dauriac me disait : « Il n'est pas possible que le musicien pense avec des sons, parce que, pour penser, *il faut des concepts*. » Or il s'agissait précisément de savoir s'il n'y a pas des pensées qui sont de véritables actes de l'intelligence et d'où les concepts sont absents. On me réfutait en m'opposant la thèse traditionnelle que j'avais justement pour but de modifier. C'était un cercle très vicieux. Je citais des faits ; on niait l'existence de ces faits au nom de la doctrine classique qui était en question. Cette objection de M. Dauriac me rappelait une scène amusante du *Voyage dans la lune*. Des terriens, installés dans un boulet de canon, sont arrivés dans la Lune ; ils y trouvent des habitants qui leur disent : *D'où venez-vous ? — De la Terre !* répondent-ils. — *C'est impossible !* répliquent les habitants de la Lune ; *nos astronomes nous ont démontré que la Terre ne peut pas être habitée !*

Appelé à faire au Collège de France un cours sur l'histoire de la musique, j'ai naturellement trouvé là une occasion de développer mes idées. Au sujet du livre où « l'Introduction » de ce cours est résumée, M. le Dr Richelot, membre de l'Académie de médecine, reprend l'objection de M. Dauriac : « pour penser, les mots sont nécessaires » ; au sujet de cette lettre — sans entrer dans le fond du débat ! — j'attirerai l'attention de mon éminent contradicteur sur *un* seul point. Il pense bien qu'une étude où il touche à tant de choses me fournirait, si je l'analysais en détail, la matière de quelques observations. Mais pour ne pas nous égarer, c'est sur un seul point que je veux m'arrêter, avec la certitude d'être clair, à moins que les mots n'aient perdu leur signification (1).

Dans plusieurs pages de mon livre, je me suis attaché à bien mettre ceci en lumière : c'est que, en matière de psychologie, comme en beaucoup d'autres, il

(1) Je tiens d'abord à relever une objection de M. le Dr Richelot dont je fais mon profit parce qu'elle me semble juste. M. Dauriac m'avait dit : « pour penser, il faut *abstraire* ». — « Qu'à cela ne tienne ! avais-je répondu ; toutes les perceptions musicales reposent sur des *rapports*. La musique est la science des relations. Or, un *rapport* est une abstraction ; il n'a pas de réalité objective ; c'est une création de l'intelligence. Le musicien peut donc penser par abstraction. » Mon contradicteur déclare qu'« il ne voit pas quel est le rôle de l'intelligence en pareil cas ». Je crois qu'il a raison. Je fortifierai même son objection par le souvenir suivant. Au hammam, quand j'entre dans la salle qui est chauffée à 55°, je trouve la température un peu excessive ; mais quand je rentre dans cette salle après avoir fait un tour dans celle qui est chauffée à 65°, je suis tenté de dire : « Comme il fait bon ici ! ». Mes deux sensations différentes sont évidemment dues à la perception d'un rapport, mais l'intelligence n'a rien à y voir. Donc, je remercie M. le Dr Richelot de me faire, sur ce point, une objection très juste, et à laquelle je m'associe.

est impossible de donner une définition *essentielle* des choses. Nos définitions ne sont, comme dit Pascal, que des « appellations ». Je vous mets au défi de définir, essentiellement, les manifestations élémentaires de la vie : le plaisir et la douleur ; de nous dire, — *autrement qu'en indiquant des localisations et en usant de métaphores*, — ce qu'est une névralgie faciale, en quoi elle diffère d'un mal d'estomac ou d'un rhumatisme, en quoi le plaisir de boire un verre de vin de Bourgogne diffère du plaisir de respirer le parfum d'une belle fleur, etc... Je vous mets au défi de nous dire — *autrement qu'en indiquant des conséquences ou en usant toujours de métaphores* — ce que c'est qu'une « force ». J'ai indiqué la genèse, le mécanisme, les modalités diverses, les effets de la pensée musicale — dont l'existence est attestée par le « sens intime » du musicien — mais j'ai expliqué pourquoi il était impossible de définir un phénomène que nous ne connaissons directement que par la conscience. J'ai cité l'opinion de Claude Bernard, disant : « En biologie, on ne définit rien » ; celle de M. Dastre se déclarant incapable de définir ce que c'est qu'un « aliment », bien que le fait de l'alimentation ne soit mis en doute par personne ; puis j'ai appliqué cette manière de voir, ou de ne pas voir, à la psychologie elle-même, en disant qu'on serait tout aussi embarrassé pour définir la pensée verbale, faite de concepts, que pour définir la pensée musicale, affranchie des concepts. Et pour qu'il n'y ait pas de malentendu, je reproduis ici ce que j'ai écrit (p. 31) :

« ... On ne peut pas exiger du psychologue des définitions plus précises que celles qui ont cours dans toutes les sciences (sauf les mathématiques et la géométrie).

« Sait-on ce qu'est l'électricité ? On nous dit : « Elle est produite par des atomes appelés *élections*. » Nous voilà bien avancés ! On reproduit dans la définition le terme à définir comme on faisait autrefois à propos de la lumière. En biologie (Claude Bernard l'a proclamé), on ne définit rien. Il y a quelques années, M. Dastre a publié, dans la *Revue des Deux Mondes*, une très belle étude sur les « aliments » ; et, après avoir examiné un certain nombre d'hypothèses, il s'est déclaré incapable de dire, en somme, ce que c'est qu'un aliment. Cela n'empêche pas qu'il y a un art ou une science de se nourrir et de vivre, de même qu'il y a une science de l'électricité. »

Je ne vais pas chercher ce texte dans un petit coin ; l'idée qu'il contient est exprimée en vingt pages différentes de mon livre : elle en est, si j'ose dire, un des *Leit-motive*.

Or, voici l'objection que me fait M. le Dr Richelot, après « m'avoir lu et relu », dans la lettre reproduite ci-dessus :

« Vous affirmez l'existence de la pensée musicale ; *mais vous oubliez de la définir.* »

Ceci me contriste. Non, cher Monsieur, je n'ai pas oublié cela. C'est au contraire un problème qui m'a beaucoup préoccupé. Je crois avoir expliqué que la pensée (verbale) que vous m'opposez est tout aussi indéfinissable que la pensée (musicale) que je défends. C'est plutôt vous qui paraissez ici faire un oubli ; et une telle objection est ce que j'appelle une erreur de lecture, ou une chose que je ne comprends plus...

J. C.

P. S. — J'ai reçu une assez longue et très intéressante lettre de M. Maurice Gandillot en réponse à mes observations sur sa *Théorie de la musique*. Cette lettre sera publiée dans le prochain numéro de la *Revue musicale*.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, AU XIX^e SIÈCLE (*suite*).

(Résumé par E. DUSSELIÉ.)

M. Pierre Aubry, ancien élève de l'École des Chartes, licencié ès lettres, élève diplômé de l'École des langues orientales vivantes, peut être considéré à certains égards comme le continuateur de de Coussemaker pour l'étude de notre musique nationale au moyen âge. Archiviste paléographe et musicien, habitué à l'usage de la méthode « scientifique », il était mieux placé que personne pour achever de combler une lacune dans nos connaissances archéologiques. Son œuvre est encore fragmentaire, mais déjà considérable par le grand nombre des recherches de détail. Le grand service qu'il a rendu a été de publier beaucoup de textes musicaux du moyen âge ; l'interprétation de ces textes peut donner lieu à controverse : mais elle est facilitée par la reproduction même des documents qui sont la base de toute critique. Je constate aussi qu'en demandant à plusieurs romanistes une collaboration que ses études antérieures ne rendaient pas indispensable, M. Pierre Aubry a su attirer l'attention de ces mêmes romanistes sur une partie de la philologie qu'ils négligeaient sans raison. J'ajouterai que l'œuvre de M. Aubry — qui ne peut être appréciée encore dans son ensemble puisqu'elle est en cours d'exécution — est, comme beaucoup de travaux « scientifiques », assez dédaigneuse des exigences ou des facultés du lecteur moyen ; visiblement inspirée de la paléographie des Bénédictins à des points de vue qui ne sont pas tous philologiques, elle pourrait avoir pour épigraphe *l'odi profanum vulgus* du poète. Elle n'en est que plus indispensable à ceux qui s'occupent d'histoire musicale autrement qu'en amateurs. Je ne puis énumérer ici toutes les monographies publiées dans divers périodiques avant de former un « tiré à part ». Je mentionnerai seulement les *Mélanges de musicologie critique*, 4 vol. in 4° (chez Welter). Le premier volume est le résumé d'un cours professé à l'Institut catholique de Paris (1898-99) ; il comprend une série d'études sur le plain-chant et quelques représentants célèbres de la science du plain-chant : Dom Jumilhac (xvii^e siècle), l'abbé Lebeuf, Dom Martin Gerbert (xviii^e siècle), Fétis, de Coussemaker ; les éditions de livres de chant liturgique ; il y est aussi parlé de l'œuvre bénédictine ; des méthodes philologique et historique en musicologie ; de l'« hypothèse scientifique ». Les chapitres de ce volume (principalement celui qui est consacré à la bibliographie) sont de simples esquisses. Il est probable que les circonstances et la qualité de l'auditoire le voulaient ainsi. — Le deuxième volume des *Mélanges* contient les *Œuvres poétiques et musicales d'Adam de Saint-Victor* (xii^e siècle), en collaboration avec M. l'abbé Misset. — Le troisième volume a pour titre : *Les plus anciens monuments de la musique française* ; c'est un très précieux recueil de 24 fac-similés (xi^e-xvi^e siècle), avec un « canon énigmatique » (xv^e siècle, tiré du manuscrit du château de Chantilly), dont la résolution a exigé un surcroît de perspicacité. — Le quatrième volume est

consacré aux *Lais et Descorts* du moyen âge ; M. Aubry l'a publié avec la collaboration de MM. A. Jeanroy et L. Brandin.

A la suite de ces *Mélanges*, de proportions monumentales, je citerai les opuscules suivants de M. Pierre Aubry :

Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge. Paris, P. Geuthner (1903) ;

Un coin pittoresque de la vie artistique au XIII^e siècle (Paris, A. Picard, 1904) ;

La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge. Paris, Champion (1904) ;

Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XII^e siècle (en collaboration avec MM. A. Jeanroy et Dejanne). Paris, Picard (1904) ;

La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière (en collaboration avec MM. J. Bédier et R. Meyer). Paris, Picard (1904) ;

Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. Paris, A. Picard (1905) ;

La musique et les musiciens d'église en Normandie au XII^e siècle, d'après le Journal des visites pastorales d'Odon Rigaud. Paris, Champion (1906) ;

Un explicit en musique du Roman de Fauvel. Paris, Champion (1906) ;

Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge, avec quatre fac-similés en phototypie. Paris, Fischbacher (1907) ;

Recherches sur les « tenors » français dans les motets du XIII^e siècle. Paris, Champion (1907) ;

Recherches sur les « tenors » latins dans les motets du XIII^e siècle (en collaboration avec M. A. Gastoué). Paris, Champion (1907).

Publier les textes musicaux contenus dans les manuscrits ou rééditer les vieilles partitions devenues rarissimes, telle est la tâche de ceux qui veulent étudier la musique sur le vif ou fournir d'utiles contributions à l'histoire. Mais je ne saurais trop le répéter : si l'amour des manuscrits est le commencement de la sagesse, la liberté de la critique et la méfiance à l'égard des manuscrits est la maturité de cette même sagesse. Celui qui se borne à reproduire tel quel, sans en changer une lettre, un manuscrit musical quelconque (comme l'a fait M. Jacobsthal pour les motets de Montpellier) fait une œuvre très utile, puisqu'il met dans la circulation un document authentique dont les spécialistes pourront se servir sans se déplacer ; mais il se ferait la plus grande illusion s'il croyait apporter autre chose qu'une contribution qu'il faudra mettre au point. Les scribes, les copistes des compositeurs, sont dans la situation de tout homme qui écrit : il y a dans leur graphie des distractions, des méprises, des oublis, des répétitions, des confusions, des lacunes, des négligences. On pourrait classer leurs erreurs : erreurs de mémoire, erreurs visuelles, etc... Il faut savoir les corriger à l'occasion : 1^o d'après les usages de la grammaire musicale au moment où vivait le compositeur ; 2^o d'après les habitudes de style du compositeur ; 3^o d'après le bon sens et le goût, qui autorisent à combler certaines lacunes par des conjectures provisoires. De telles études réclament l'initiative du jugement personnel en même temps que des recherches patientes, désintéressées, toujours dirigées vers la vérité objective, soutenues à chaque instant par des enquêtes très précises et très variées. Quand il existe plusieurs manuscrits d'une même œuvre, il faut s'attacher à celui qui est le plus rapproché du compositeur par sa date ; et, dans les autres, faire un choix de variantes, le tout appuyé sur des motifs précis et

accompagné de l'indication des bibliothèques où se trouvent les documents utilisés. Quand le manuscrit authentique, ou une transcription, n'existe pas, il faut recourir à la dernière édition publiée du vivant de l'auteur, lequel est censé, étant le premier intéressé à cela, avoir surveillé et corrigé l'impression de ses œuvres.

*
**

En France nous avons, il y a quelques années, un très grand nombre d'ouvrages sur les arts du dessin à l'époque de la Renaissance : nous n'avons presque rien sur la musique dans un siècle où les plus grands poètes l'ont aimée et où les rois l'ont favorisée avec passion. Une des principales causes de cette lacune se trouvait dans l'indifférence des éditeurs, qui veulent avant tout des œuvres pour l'usage pratique, et dont ils puissent avoir la propriété exclusive.

M. Henry Expert a pratiqué la méthode et triomphé des obstacles que je viens d'indiquer. Nous lui devons d'avoir remis en lumière les monuments de la musique française sous les règnes de François I^{er}, des derniers Valois et de Henri IV, dans ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, magnifique répertoire qui, au moment où je parle, en est à sa 18^e livraison (A. Leduc, éditeur). On y trouve (par suite d'une extension libérale donnée au sens du mot *français*) les œuvres des auteurs suivants, imprimées autrefois par P. Attaignant (le plus ancien imprimeur de musique de Paris, entre 1526 et 1550), Robert Ballard (imprimeur de Henri II en 1552) et son associé Adrien Leroy, œuvres conservées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à la Bibliothèque nationale, et traduites par M. Expert en notation moderne :

- 1^{er} livre. — Orlande de Lassus. — *Meslanges* (chansons profanes).
- 2^e — . — Claude Goudimel. — *Les 150 psaumes*, paroles de Marot et Th. de Bèze (contrepont fleuri).
- 3^e — . — Guillaume Costeley. — *Musique* (chansons profanes), 1^{er} fascicule.
- 4^e — . — Claude Goudimel. — *Les 150 psaumes* (suite).
- 5^e — . — Claudin de Sermizy, Consilium, Courtoys, Deslonges, Dulot, Gascongne, Hesdin, Jacobin, Janequin, Lombart, Sohier, Vermont et Anonymes. — (31 chansons profanes).
- 6^e — . — Claude Goudimel. — *Les 150 psaumes* (fin).
- 7^e — . — Janequin. — *Chansons* (chant des oiseaux, bataille de Marignan, chasse du cerf, chant de l'alouette, las ! povre cœur).
- 8^e — . — Brumel, P. de la Rue. — *Messes* (liber quindecim missarum. — Rome, 1516).
- 9^e — . — Mouton, Fevin. — *Messes* (liber quindecim missarum. — Rome, 1516).
- 10^e — . — Mauduit. — *Chansons mesurées à l'antique*.
- 11^e — . — Claude le Jeune. — *Dodecacorde* (12 psaumes).
- 12^e — . — — . — *Le Printemps*, 1^{er} fl^e (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique).
- 13^e — . — — . — *Le Printemps*, 2^e fl^e (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique).
- 14^e — . — — . — *Le Printemps*, 3^e fl^e (chansons profanes et pièces mesurées à l'antique).

- 15^e livre. — François Regnard. — *Chansons sur des poésies de Ronsard et autres poètes.*
 16^e — . — Claude le Jeune. — *Mélanges*, 1^{er} fascicule (chansons profanes).
 17^e — . — Eustache du Caurroy. — *Mélanges*, 1^{er} fascicule (chansons profanes et spirituelles, noëls, pièces mesurées à l'antique).
 18^e — . — Guillaume Costeley. — *Musique*, 2^e fascicule (chansons profanes).

A ce répertoire, où l'on peut étudier un contrepoint vocal plein de saveur, analogue, pour le xvi^e siècle, à ce qui devait être, deux siècles plus tard, la musique instrumentale de chambre, M. Expert a joint : une *Bibliographie thématique*, inventaire de l'art musical franco-flamand des xv^e et xvi^e siècles ; la publication d'un petit traité théorique de la Renaissance, la *Nouvelle instruction familière* de Michel de Meneshou ; enfin le *Psautier huguenot*, réédition de 1562 (Lyon, Ant. Vincent) avec les vers de Clément Marot et de Th. de Bèze et une préface de Calvin (1 volume in-f^o chez Fischbacher, 1902).

Une telle œuvre de rajeunissement et de vulgarisation, poursuivie avec courage, a un caractère national. C'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Elle a complété, dans le domaine musical, la réforme universitaire qui, il y a une trentaine d'années, introduisait dans notre enseignement public secondaire un choix de chefs-d'œuvre antérieurs au xvii^e siècle. Au moment où elle a été entreprise, les circonstances étaient très défavorables : ni le public ni les musiciens n'y étaient préparés, et M. Henry Expert se trouvait seul pour réaliser un projet qui, avec un labeur très grand et des sacrifices de tout ordre, demandait une compétence rare. Sa foi artistique et son culte pour notre histoire nationale ont triomphé de ces obstacles : les belles compositions qu'il a fait revivre ont fini par pénétrer dans le public ; elles figurent souvent sur les programmes de nos concerts et charment les auditeurs non érudits, aussi bien que les autres, par leur exquise grâce archaïque.

Je place ici, comme s'étant occupé de toute la période dont j'ai parlé (et aussi du xvii^e siècle, qui est le prolongement de la Renaissance), la mention d'un musicographe éminent, que je désignerai par le pseudonyme qu'il lui a plu de choisir : Michel Brenet. Dans plusieurs domaines, il a donné de véritables modèles de critique solide, pénétrante et précise. Il s'est mis au premier rang de ceux qui font des travaux d'histoire musicale par des livres excellents et de brèves études qui valent des livres : *Jean de Ockeghem, maître de la Chapelle des rois Charles VII et Louis XI*, étude bio-bibliographique, extraite du tome XX des *Mémoires* de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France ; *Claude Goudimel*, essai bio-bibliographique, extrait des *Annales franc-comtoises*, 1898 ; *Un poète musicien français du XV^e siècle : Eloy d'Amerval* (*Revue musicale*, 1901, p. 46-53) ; *Notice sur deux manuscrits de musique de luth de la Bibliothèque de Vesoul*, avec traduction des textes musicaux en notation moderne (*Revue musicale*, 1901, p. 439-449 et 1902, p. 15-20) ; *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (xvii^e siècle), *d'après ses papiers inédits* (1896, t. XXIII des *Mémoires* de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France) ; *Les tombeaux en musique au XVII^e siècle* (*Revue musicale*, 1903, p. 568 et suiv., 631 et suiv.) ; *Histoire de la Symphonie à orchestre* depuis ses origines jusqu'à Beethoven (1882, Gauthier-Villars) ; *Grétry, sa vie et ses œuvres* (ibid., 1884, ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique) ; *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, un vol. 407 p., 1900 (chez Fischbacher).

Voici d'autres publications de Michel Brenet, dont quelques-unes ont moins d'ampleur, mais qui toutes ont une sérieuse importance :

Guillaume Du Fay (*Ménestrel*, 1886) ;

Gounod et la musique sacrée (*Correspondant*, 10 décembre 1893) ;

Quatre femmes musiciennes : M^{lle} de La Guerre, M^{mes} de Montgeroult, Bertin, Farrenc (*l'Art*, octobre-novembre 1894) ;

Berlioz inédit : les Francs Juges, la Nonne sanglante (*Guide musical*, janvier-février 1896) ;

Le lieu de naissance de Georges Muffat (*Guide musical*, 15 mars 1896) ;

La chanson de l'homme armé (*Journal musical*, 12 novembre 1898) ;

Additions inédites de Don Jumilhac à son « Traité de la Science et la pratique du plain-chant » (*Tribune de Saint-Gervais*, 1899-1901) ;

Marc-Antoine Charpentier (en tête du volume contenant un choix d'œuvres de Charpentier dans les *Petits concerts spirituels* publiés par Ch. Bordes) ;

Jacques Mauduit (*Tribune de Saint-Gervais*, avril-juin 1901) ;

La Jeunesse de Rameau (*Rivista musicale italiana*, t. IX et X, 1902 et 1903) ;

Rameau, Gossec et les clarinettes (*Guide musical*, mars 1903) ;

Berlioz (*Correspondant*, 25 août 1903) ;

Deux comptes de la chapelle-musique des rois de France (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, 6^e année, n^o 1, 1904) ;

Le congrès international de chant grégorien de Strasbourg (*Correspondant*, 10 octobre 1905) ;

La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres des privilèges (*Recueil de la Société internationale de musique*, 8^e année, n^o 3, 1907).

Je considère comme un modèle l'*Etude critique sur Robert Eitner et son Dictionnaire des musiciens* (publiée dans la *Revue musicale*, année 1905, p. 480 et suiv.). Là, sans phrases et sans vaine rhétorique, Michel Brenet relève et corrige une infinité d'erreurs commises par le musicographe allemand. De tels travaux nous font honneur aux yeux de l'étranger ; ils sont parfois indispensables pour remettre les choses au point et guérir le public de la superstition de certains noms. Les Allemands ont écrit sur l'histoire de la musique des livres admirables, des livres confus et illisibles, des livres franchement mauvais. Les ouvrages qu'il ne faut pas hésiter à condamner ne sont pas toujours signés de noms obscurs. Je me rappelle qu'il y a quelques années, étant à Munich, j'examinai un manuscrit des œuvres de Gilles Binchois (musicien néerlandais du xv^e siècle) qui se trouve dans la Bibliothèque de cette ville, et j'eus la curiosité de le confronter avec l'édition des Rondeaux du même Binchois que M. Riemann a donnée d'après ce même manuscrit. Je n'oublierai jamais mon impression d'étrange étonnement, quand je constatai qu'entre l'une et l'autre version la ressemblance était si faible ! Je ne comprends pas qu'un savant professeur comme M. Riemann, si justement réputé dans toute l'Europe, se soit permis tant de fantaisies avec un manuscrit musical ; quant aux paroles, telles que l'éditeur allemand les a publiées, j'affirme qu'elles sont un spécimen des principales fautes qu'on peut faire en éditant un texte littéraire. Il y a là une anomalie qu'un hasard m'a fait constater de mes propres yeux, toucher du doigt, et que je ne parviens pas à m'expliquer.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Notre supplément musical. — Comme suite aux fragments de Philidor que nous avons déjà publiés, et dans le but de faire connaître les chefs-d'œuvre de l'ancienne musique française, trop oubliée ou d'un accès trop difficile à la majorité des exécutants, nous donnons aujourd'hui une scène du *Sorcier*, opéra comique en 2 actes (paroles de Poinsinet), qui fut joué à Paris le 2 janvier 1764.

Par la variété des rythmes, la verve, la grâce mélodique et la netteté de la composition, cette scène peut être considérée comme un des modèles les plus purs du style léger qui convient à la comédie chantée. — T.

Actes officiels et informations.

Prague, 16 octobre 1907.

Le 13 octobre a été joué, sur la scène du théâtre national de Prague, l'opéra de M. X. Leroux, *la Reine Fiamette*. L'accueil que le public tchèque a fait à cette œuvre du jeune maître français a été des plus sympathiques. La critique cependant se tient sur la réserve. La plupart des maîtres de la critique tchèque louent unanimement le sens dramatique du compositeur et l'élégance de son orchestration, mais, d'autre part, ne ménagent pas les reproches à sa conception artistique, qu'ils ne trouvent pas assez originale. Le livret, composé sur le modèle ancien, ne trouve pas non plus grâce devant ces censeurs.

On espère néanmoins que l'ouvrage est assez viable pour tenir l'affiche à côté de *Louise*, et M. Leroux peut compter d'avance sur un excellent accueil de la part du public pragois s'il met à exécution son projet de venir en novembre à Prague.

H. HANTICH.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 septembre 1907 au 19 octobre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 septemb.	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — L. De-libes.	19.844 41
23 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	18.265 41
25 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	19.297 76
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.759 34
30 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.082 41
2 octobre	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — L. De-libes.	17.963 76
4 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.123 41
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.478 »
7 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.848 41
9 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.679 76
11 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	15.409 34
12 —	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>La Ma-ladetta.</i>	Saint-Saëns. — Vidal.	13.667 »
13 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	10.700 »
14 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.598 41
16 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.809 76
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	13.534 91
19 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	11.926 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 septembre 1907 au 19 octobre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 septemb.	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	6.029 »
21 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.778 50
22 — matin.	<i>Les Noces de Jeannette. —</i>		
	<i>Werther.</i>	V. Macé. Massenet.	5.186 50
— soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.609 50
23 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.321 50
24 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.449 »
25 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.528 »
26 —	<i>La Princesse jaune. — Le</i>		
	<i>Barbier de Séville.</i>	St-Saëns. Rossini.	5.868 50
27 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.203 50
28 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	7.280 »
29 — matin.	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	5.251 50
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.180 50
30 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.468 50
1 ^{er} octobre.	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	5.366 »
2 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.136 »
3 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.284 »
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.705 50
5 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	6.182 »
6 — matin.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.936 50
— soirée	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria</i>		
	<i>Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	7.836 50
7 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Le</i>		
	<i>Barbier de Séville.</i>	V. Macé. Rossini.	4.620 50
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.786 »
9 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	5.145 50
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.928 »
11 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.593 »
12 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.645 50
13 — matin.	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	6.966 »
— soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jean-</i>		
	<i>nette.</i>	L. Delibes. V. Macé.	6.157 50
14 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.600 »
15 —	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie</i>		
	<i>de Bohème.</i>	Mascagni. Puccini.	8.272 50
16 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	6.519 50
17 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.691 50
18 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.206 50
19 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.504 50

AUDITIONS ANNONCÉES. — Partout abondent les promesses brillantes.

La Société J.-S. Bach annonce pour la saison 1907-1908 six grands concerts qui auront lieu sous la direction de M. Gustave Bret, dans la nouvelle salle Gaveau, aux dates suivantes : les mercredis 27 novembre, 4 décembre, 29 janvier, 5 février, 11 mars et 6 mai, à 9 heures. Comme par le passé, le public sera admis à la répétition générale, la veille de chaque concert, à 4 heures.

Le premier programme est consacré à la *Passion selon saint Jean*, qui sera donnée avec une interprétation vocale de tout premier ordre, réunissant les noms de M^{lle} Eléonore Blanc et de trois célèbres artistes étrangers : M^{me} de Haan-Manifarges (de Rotterdam), le ténor George Walter (de Berlin) et M. Gérard

Zalzman (d'Amsterdam). Aux programmes suivants figureront : le *Défi de Phébus et de Pan*, le *Magnificat*, l'*Ode funèbre*, plusieurs cantates religieuses, des *Concertos brandebourgeois*, le *Concerto* pour deux pianos en *ut mineur*, le *Concerto* pour quatre pianos, le *Concerto* pour violon en *mi majeur*, le *Concerto* pour deux violons, etc.

Parmi les interprètes mentionnons : M^{me} de Haan-Manifarges ; M^{lle} Philippi, M. George Walter, M. Zalzman ; M^{lle} Blanche Selva, M. Gaubert, M. Édouard Risler ; M. Jacques Thibaud, etc.

D'autre part, on annonce : l'audition intégrale des *trios* de Beethoven, par MM. Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals ; les *Sonates anciennes* à 2 et 3 violons, par MM. Hayot, Thibaud, Enesco... Parmi les auditions d'artistes étrangers : le quatuor Klinger, de Berlin ; le quatuor Rosé, de Vienne ; M. Ysaye, M. Jean ten Have. A la *Schola Cantorum*, le quatuor Parent annonce des séances populaires de musique ancienne et contemporaine. Les journaux quotidiens annoncent tous ces concerts et dispensent un périodique d'en faire le relevé. Nous avons cependant plaisir à constater que la *Snegorutschka* de M. Rimsky-Korsakof, sur laquelle la *Revue musicale* avait appelé l'attention en souhaitant qu'elle fût jouée sur une scène de Paris, figure au programme de l'Opéra-Comique pour cette saison.

Comme on le voit, le répertoire musical se renouvelle ; en est-il de même pour le goût public ? Je crois que non. Malgré des tentatives hardies, le bon public reste fidèle à ses œuvres favorites. Lisez avec attention le tableau des recettes des théâtres officiels (tableau d'une importance capitale, et que la *Revue musicale* est seule à publier). Vous y verrez qu'à l'Opéra, c'est le *Faust* de Gounod qui reste toujours en faveur (la recette de 13,549 fr. provient d'une représentation populaire à prix réduits) avec *Samson et Dalila* ; à l'Opéra-Comique, c'est la *Manon* de M. Massenet. De tels faits doivent donner à réfléchir aux modernistes. Parmi les œuvres de l'école nouvelle, *Louise* seule (avec le *Pelléas* de M. Debussy) a triomphé.

E. D.

CHORALE DES LYCÉES DE JEUNES FILLES DE PARIS. — Le Comité de la Chorale, réuni sous la présidence de M. Liard, vice-recteur de l'Académie, a établi comme il suit la liste des œuvres qui devront être mises à l'étude pendant l'année scolaire 1907-1908 :

1° *En passant par la Lorraine*, chanson populaire recueillie et orchestrée par M. Julien Tiersot ;

2° *La Danse*. — *Grand-père et grand'mère*, de Robert Schumann ;

3° *Hymne à la nature*, de Beethoven ;

4° *Les Esprits*, chœur sans accompagnement, de F. David ;

5° *Barcarolle*, de B. Godard ;

6° *Chanson de grand-père*, de Camille Saint-Saëns.

Nous signalons ce choix aux chefs d'établissement qui sont en province et qui avaient bien voulu nous consulter, il y a quelques mois, sur les compositions qu'ils pourraient faire chanter à leurs élèves. Nous les prions de considérer la présente note comme une réponse. Les morceaux ci-dessus indiqués, avant d'être officiellement adoptés par le Comité, avaient été proposés par une commission

composée de M. Combarieu, inspecteur de l'Académie, de M. Gabriel Pierné, chargé de diriger les répétitions et les exécutions du Concert annuel, et de tous les professeurs de chant des lycées de jeunes filles de Paris. — E. D.

— M. Chevillard est nommé membre du Conseil supérieur des études au Conservatoire national de musique et de déclamation.

— M. Busser, chef d'orchestre à l'Opéra, est nommé second chef d'orchestre des Concerts Lamoureux.

— *Au moment où nous donnons le bon à tirer de ce numéro de la Revue musicale, la répétition de « PATRIE », le très bel opéra de M. Paladilhe, vient d'avoir lieu avec un succès complet.*

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

La Compagnie organise, avec le concours de l'Agence « Les Grands Voyages », une Excursion en

Egypte, Palestine et Syrie.

Départ de Paris, le 6 novembre 1907. — Retour le 12 décembre 1907. — Durée de l'excursion : 37 jours. Prix (tous frais compris) 1^{re} classe : 1.900 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'Agence : « Les Grands Voyages », 38, boulevard des Italiens, Paris.



Le Gérant : A. REBECQ.