

LA REVUE MUSICALE

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

N° 23 (huitième année)

1^{er} Décembre

1908

L'Ecole de Choron (1)

1817-1834

I

L'ÉCOLE PRIMAIRE DE CHANT, 1817-1820

Choron, en quittant l'Opéra, parle « d'un poste » plus tranquille : il n'en dit pas plus long, et n'ajoute pas : bien modeste. Qui, le correspondant de l'Institut, le régisseur général de l'Opéra, l'auteur et l'éditeur d'ouvrages considérables, allait diriger une école primaire de musique. Cette fois encore, il accepta, « car il avait depuis longtemps le sentiment du parti qu'on pouvait en tirer ».

C'était une déchéance, une dégradation, a-t-il dit lui-même, mais il songeait alors aux humbles et presque ridicules débuts d'une institution qu'à force d'énergie il put développer et rendre célèbre autant qu'utile.

En priant le directeur général d'accepter sa démission, il proposait « la formation d'une espèce de maîtrise ou pensionnat musical dans lequel un certain nombre d'élèves seraient formés pour le chant aux frais du gouvernement, et seraient dès à présent employés au service musical d'une église, telle que l'abbaye royale de Saint-Denis (2) ». C'était reprendre, avec l'appui officiel, le projet qu'il avait eu sous l'Empire « d'une espèce d'école primaire à former au faubourg Saint-Germain », et pour laquelle le ministre de l'intérieur lui accordait, le 12 avril 1815, une subvention de cent francs par mois pendant deux ans.

Le nom n'était donc pas nouveau ; mais que lui offrait-on pour commencer ? une simple annexe de l'École royale de musique et de déclamation — tel fut sous la Restauration le nom du Conservatoire — avec dix élèves que l'on devait recruter au concours, mais dont on ne savait trop que faire pour l'avenir. On les formera, dit-on au début, pour le service de la Chapelle du roi ; quelques semaines plus tard, il s'agit seulement d'en faire des chanteurs pour les théâtres royaux (3). Défense de pousser trop loin leurs études ; s'ils deviennent de bons

(1) Voir la *Revue musicale* nos 13 et 15, 1908.

(2) Le 2 avril, Choron fut nommé chef de la maîtrise de cette abbaye.

(3) « L'École primaire, écrit La Ferté le 21 novembre 1818, est instituée pour former des élèves qui doivent se perfectionner à l'École royale ; elle est même spécialement créée pour fournir des sujets royaux. M. Choron est tellement pénétré du but de son établissement, que l'éducation qu'il donne à ses élèves est toute dirigée vers l'art dramatique. »

maîtres, d'habiles compositeurs, ils ne voudront plus paraître sur la scène.

L'École primaire, ouverte, pour se conformer aux règlements de l'Université, sous le nom de Pensionnat, reçut une sorte d'existence légale le 23 avril 1814 (1).

Il n'y eut que deux concours, en 1817 et en 1818. Soixante-deux enfants s'étaient présentés au premier (2), et presque tous les parents avaient fait agir des protecteurs auprès du jury. La musique et les dispositions de leurs fils étaient ce qui les inquiétait le moins. Ils trouvaient un moyen commode de procurer gratuitement à leurs enfants l'éducation qu'ils auraient reçue, ou à peu près, dans un collège royal. Mais, parmi les élèves admis, quelques uns sont mal doués, sont paresseux ou ont de mauvais instincts. Il y a des exécutions ; de là, dans les familles, des pleurs et des grincements de dents (3), et, du ministère, des observations adressées au directeur. Il réclame à son tour, et on le laisse enfin libre de recruter son petit monde comme il l'entend ; on lui accorde même six élèves de plus. Mais, dès le premier jour, Choron, avec ses propres ressources, avait ouvert sa maison de la rue du Regard (4) à des enfants qu'il recrutait jusque dans les écoles de Charité ; il les appelait auprès de lui comme pensionnaires ou externes, et, l'esprit toujours en travail, il cherchait déjà à se créer une pépinière, en demandant que l'on établît dans les écoles primaires l'enseignement du chant. Moins de deux ans après la création, le Pensionnat a des ennemis : on le trouve inutile et coûteux. Choron porte la question devant Pradel. Le 22 juin 1818, Perne, inspecteur général de l'École royale — le Conservatoire n'eut un directeur qu'en 1822 avec Cherubini — va à l'improviste examiner ces enfants, dont l'âge varie de neuf à quatorze ans et demi.

Dans son rapport au directeur général, il se déclare très satisfait (5). Il a été frappé « de la justesse et de l'aplomb de l'exécution : on ne pouvait pas moins

(1) On alloue à Choron pour chaque élève 800 francs. En 1818, on lui accorde une gratification de 12.000 francs. — Cette même année 1817, il fut professeur de théorie musicale à l'Athénée de Paris. Dans ses manuscrits, se trouve sa leçon d'ouverture.

(2) Les premiers admis reçurent plus tard le nom d'élèves fondateurs. Deux, Batiste et Chevalier, eurent une carrière honorable comme chanteurs ; Olive de La Gastine, pianiste et professeur de chant, devint maître de chapelle à Saint-Gervais ; Monpou se fit connaître comme compositeur. Il suffit de rappeler le nom de Duprez. Voici les premières notes qui lui furent données -- il avait alors douze ans -- : « de la voix, bonne instruction, lisant bien des leçons assez difficiles de la troisième partie du *Solfège d'Italie* ; sujet qui promet beaucoup par son aptitude et son intelligence ». En 1823, il est ainsi apprécié : « un peu trapu, rare intelligence, grâce du caractère, suavité de l'expression ; joli ténor appelé à réussir à l'Opéra italien dans les rôles gracieux ». Choron et Paér, dit Duprez, songèrent à le faire *soprانiser*. On en raconte autant d'Haydn. — Duprez, écrit Berlioz, qui le vit à Florence en 1832, « a un grand et vrai talent, une voix délicieuse et juste, et sait la musique ».

(3) « Les Prévôts sont allés faire une scène de larmes chez Pradel : ils avaient fait une scène de fureur chez Choron, qui les avait invités à reprendre leurs deux fils. » 29 novembre 1818. « Quant aux reproches, dit Choron, qui tombent sur moi de toutes parts, je sais d'où ils viennent. Je les méprise souverainement, fort de ma conduite. » On veut, la même année, lui imposer deux élèves. Voici en quels termes il les rejette : « le premier joint au défaut d'intelligence une paresse invincible, et le second compense ce qui lui manque sous ce rapport par un excès de bêtise qui, musicalement parlant, peut s'appeler l'imbécillité. »

(4) Bientôt après, Choron s'installa 41, boulevard du Montparnasse ; de 1824 à 1834, il habita 69, rue de Vaugirard. Des rédacteurs du *Lycée français*, Delescluze et Patin entre autres, allaient quelquefois, dans les beaux jours d'été, après un pique-nique entre confrères, entendre de la musique boulevard du Montparnasse.

(5) L'examen porta : 1^o sur une gamme de sons filés pour connaître l'état de la voix de l'élève ; 2^o leçon à première vue selon l'âge de l'élève, prise dans le *Solfège d'Italie* ; 3^o une proposition d'intervalles difficiles à saisir, pour connaître les dispositions musicales de l'élève, quant à l'intonation.

attendre d'un chef de service auquel il est impossible de ne pas reconnaître beaucoup de zèle, une probité d'état infiniment recommandable ».

Pourtant les attaques ne cessaient pas, et voilà, en avril 1819, l'École menacée. Elle ne disparaîtra pas, mais elle changera de caractère : les résultats ne paraissant pas devoir répondre aux espérances conçues — après moins de trois ans et avec des élèves si jeunes ! — Pradel décide que les enfants seront progressivement éliminés et que douze adultes prendront leur place : on en fera des choristes pour l'Opéra. Ces voix, Choron est chargé d'aller les découvrir dans les départements.

II

LES VOYAGES DE CHORON

L'École est transformée. Choron ne récrimine pas. Ne s'agit-il pas d'un nouveau projet ? Découvrir de belles voix (1), les former, n'est-ce pas, dans un avenir prochain, régénérer l'art du chant et sauver de la décadence les théâtres royaux ?

Joyeux et léger de bagage (2), il part aussitôt. En 1819, aux mois de mars et d'avril, il visite le Nord, et c'est en plein été qu'il parcourt le Midi. Ce sont les lettres écrites pendant ces deux tournées que nous présenterons au public.

Deux lettres, adressées de Bordeaux au marquis de Lauriston en février et mars 1822, nous donnent quelques détails sur un voyage que Choron fit dans l'Ouest ; les points extrêmes en étaient Nantes et Pau. Le mois suivant, du 3 au 20, il fait une tournée comprenant Compiègne, Noyon, Laon, Mézières, Sedan, Reims et Soissons.

En juillet 1827, il demande un congé d'un mois pour aller à Francfort. Il devait y régler d'anciens comptes et y faire provision de musique. Il allait, de plus, mettre son fils Frédéric dans une pension à Erlangen, et, sa santé laissant à désirer, il voulait prendre un peu de repos.

Le 15 juillet 1828, il songe à retourner à Francfort : il irait y chercher un organiste pour une cathédrale, et pour son école, un professeur d'orgue (3). De là, il ferait un tour par le Tyrol et l'Italie, reviendrait par Marseille et Bayonne

(1) Cette recherche des belles voix fut une des préoccupations constantes de Choron. « En 1820, raconte son ami J. d'Estournel, il vint à Chartres, où j'étais préfet, me demander des voix : c'était précisément pendant les élections. Je crus qu'une lubie avait pris à mon ami Choron d'être député. Je voulus l'en détourner, ne lui trouvant, il faut bien le dire, aucune des conditions législatives. Le quiproquo dura assez longtemps. » En plein hiver, par un froid rigoureux, raconte Descuret, il entend dans la rue une belle voix de femme. Il se jette à bas du lit, et, en simple redingote, se met à courir. Que trouve-t-il ? Une fille des rues qui donnait le bras à deux militaires complètement ivres.

(2) « Combien de fois, assis rêveur dans son cabinet, ne lui est-il pas arrivé de prendre une résolution qu'il exécutait à l'instant ! Avec quelques louis dans sa bourse, sans lingot, sans provisions d'aucune espèce, il sortait, et quand sa préoccupation n'était pas trop forte, il disait en passant au portier : Vous avertirez ma femme que je suis parti pour le Midi, Toulouse, Marseille, etc. Je reviendrai dans deux ou trois mois. » H. Berlioz, *Gazette musicale* du 10 juillet 1836.

(3) Les bons organistes étaient alors très rares. Choron envoya pour quelque temps à Tours son élève Monpou, presque un enfant, pour tenir l'orgue à la cathédrale. Cet instrument, dit-il, était fort mal enseigné au Conservatoire. L'orgue de l'église de la Sorbonne était, toujours d'après lui, détestable ; un artiste allemand, rien qu'en le voyant, refusa d'y poser les mains.

— il avait gardé bon souvenir du Midi ! — le budget ne peut rien lui donner : il renonce à son voyage et à son professeur d'orgue.

Le 28 mars 1829, il demande des fonds pour aller à Rome : les mêmes raisons font échouer son projet.

Les lettres écrites par Choron pendant ses tournées sont, en somme, des rapports officiels. On peut en dire autant de celles qu'il adressait en 1833 à son gendre et à sa fille, quand, à titre privé, il parcourait les départements de l'Ouest. Vives et alertes, elles ne satisfont pas entièrement la curiosité ; on n'y trouve pas assez de ces anecdotes qui donnent du piquant à une relation de voyage, et on y apprend trop peu sur la province telle qu'elle était à cette époque. Brillant causeur, Choron gardait pour ses amis « des récits auxquels, d'après le témoignage de Berlioz, donnait un charme particulier le ton à la fois sérieux et railleur de sa conversation (1) ».

Malgré ces restrictions, ces lettres offrent un grand intérêt. Elles montrent au naturel ce chasseur infatigable et toujours en belle humeur qui ne songe qu'à son gibier. Quelle joie, quand il a pu dénicher l'oiseau rare, et l'enlever — suprême volupté ! — à la barbe de MM. les professeurs de telle ou telle ville, et des correspondants patentés du Conservatoire ! Mais aussi, pour découvrir ces talents cachés et qui s'ignorent eux-mêmes, que de questions, que de pourparlers avec les paysans, avec les gens des villes, qui ne savent rien ou ne veulent rien savoir ! Il va, vient, avance, retourne sur ses pas, indifférent à la pluie, au soleil brûlant, au gîte qui se présente, prenant sur ses repas, sur son sommeil, pour courir à travers champs à la conquête d'une basse-taille ou d'un ténor. Et quel devait être, au Nord comme au Midi, l'étonnement des simples créatures qu'il appelait auprès de lui, et devant lesquelles il faisait briller le mirage de Paris ! Il les écoute à l'église, au cabaret, dans leur atelier ou leur boutique, en plein air, n'importe où. Maçons, perruquiers, colporteurs de parapluies, ouvriers des champs, forgerons, instituteurs, couturières, blanchisseuses, pères de famille, garçons, veuves et filles, car il prend son bien où il le trouve, tous viennent à l'appel, et, séance tenante, les élus sont expédiés à Paris par la diligence. C'est donc là l'espoir des théâtres royaux ! Pourquoi pas ? N'appartiennent-ils pas à la classe du peuple, qui, écrit Choron, semblable à la terre, est la source d'où proviennent tous les dons ?

En 1822, son voyage prend le caractère d'une véritable réquisition musicale. Ne reculant devant aucune fatigue, le commissaire examinateur — c'est le titre

(1) « Je me souviens, raconte Berlioz dans l'article précédemment cité en note, d'un épisode assez bouffon que Choron me racontait un jour en riant du meilleur de son cœur :

« Il parcourait la Normandie, à pied, selon sa coutume ; en traversant un ruisseau gonflé par une pluie d'orage, le voyageur enfonda dans la boue, et y laissa ses deux souliers. Ne pouvant parvenir à les retrouver, il essaya de continuer sa route sans chaussure ; mais reconnaissant bien vite que ses pieds trop sensibles rendaient impossible une telle tentative, il revint au bord du torrent, attendit pendant quelques heures que les eaux eussent baissé, puis, enfonçant son bras dans la boue, il parvint, après une recherche aussi opiniâtre que pénible, à repêcher ses deux souliers. C'était peu de temps après avoir quitté la direction de l'Opéra que Choron parcourait ainsi pédestrement la France. « Vous figurez-vous, me disait-il, la joie de mes anciens administrés, dont je puis dire à ma louange que je suis cordialement détesté, vous imaginez-vous bien leur ravissement, s'il eût été possible pour eux de voir leur ex-directeur, cheminant pieds nus dans la boue, et barbotant ensuite dans le lit d'un ruisseau fangeux pour rattraper son infidèle chaussure ? C'eût été capable de faire une révolte à l'Opéra : le bonheur, cette fois, les eût peut-être fait chanter juste. »

qu'on lui donne parfois — propose au ministère un plan de six tournées qui devait embrasser la France entière. Il n'en fit qu'une petite partie. C'est à son trompe, en quelque sorte, qu'il annonce son arrivée. D'innombrables affiches, libellées de la manière la plus séduisante, sont apposées partout, dans les marchés et lieux publics, aux portes des églises, des théâtres, des salles de réunion. On les fait lire au prône ; elles indiquent les avantages proposés aux sujets qui réuniront les conditions requises, à savoir : extérieur agréable, très belle voix, grandes dispositions, intelligence, goût, âme, sagesse, docilité, principes moraux et religieux. Voilà ce qu'on lisait sur les murs ; et Choron apportait des imprimés où tout était prévu pour les notes à donner sur les candidats, depuis le diapason de la voix jusqu'à la condition des parents (1).

Un homme ordinaire eût à peine suffi à pareil labeur. Il eût sans scrupule mis dans sa poche les trois ou quatre mille francs alloués pour les voyages de 1819. Personnellement Choron a dépensé en tout 950 francs, et il ne demande pas autre chose que le remboursement de ses frais. Ce n'est pas d'argent qu'il s'agit dans ses tournées. Tout en cherchant de belles voix, il poursuit l'exécution d'un plan qui lui a tenu au cœur toute sa vie. Sans pépinière, on ne peut rien espérer de durable. « Je cherche, écrit-il le 1^{er} août 1819, à organiser partout, aux frais des communes et du ministre de l'intérieur, des écoles gratuites de musique à la tête desquelles seront placés des hommes zélés, actifs et intelligents. Partout où je séjourne quelques moments, je m'attache à exciter une insurrection musicale... Les écoles fondées selon mes procédés recevront les élèves sans les compter ; les professeurs s'appliqueront à rechercher et à attirer tous les sujets capables de donner des espérances. »

En 1822, trois municipalités seulement, Fontenay-le-Comte (2), Saumur et Rochefort, avaient répondu à son appel.

III

LE DIRECTEUR ; L'HOMME

Jusqu'en 1819, Choron n'avait eu que des enfants sous sa direction. Son école — nous en avons eu le programme sous les yeux — était un pensionnat ne différant des autres que par la part faite à la musique. Sévère pour les qualités physiques, le directeur ne l'était pas moins pour la morale. « J'ai réussi, dit-il, à extirper jusqu'au moindre germe de libertinage », et sans souci des réclamations des protecteurs ou des scènes de larmes des parents, il n'hésitait pas à renvoyer les brebis galeuses.

Que l'on se figure ce que devint cette école après l'invasion des basses-tailles du Nord et des ténors du Midi ! Choron envoyait plus de candidats que ne le

(1) Il écrivait le 25 octobre 1821 : « Je me suis occupé de perfectionner mes procédés de recherche, et je crois être parvenu à un tel degré d'amélioration en cette partie, que s'il existe quelque part un talent, il est impossible qu'il m'échappe. » Il demandait en même temps au ministre de l'intérieur la permission de visiter, pour ses recherches, les hospices, les écoles de charité, d'enseignement mutuel, etc.

(2) Le 3 mars 1822, le maire de Fontenay-le-Comte institue une école gratuite de solfège : un tiers est payé par le ministre de l'intérieur, un tiers par la ville, un tiers par la Maison du roi. On donne au professeur 450 francs par an.

comportait le règlement. En attendant, les lits manquaient, et les vêtements aussi. De pauvres diables étaient arrivés de leur province, avec les méchants habits qu'ils avaient sur le dos, et l'hiver était cruel pour eux. Dix tombent malades, et le médecin attribue « leur fièvre catarrhale gastrique » à l'insuffisance de leurs vêtements. La Ferté leur fait donner une redingote croisée bleu de roi (1), ornée de boutons d'argent avec lyre. Quelques-uns se découragent ou sont renvoyés chez eux. Un maçon retourne dans son pays ; celui-ci a un gros rhume, il s'est mal soigné, sa voix est compromise ; on le prie de s'en aller ; celui-là reproche amèrement à Choron, qui ne veut plus de lui, de lui avoir fait quitter le petit poste qu'il avait chez Hyde de Neuville, conservateur des domaines et des chasses du roi, et tous demandent un secours ou une indemnité.

Ces adultes savent à peine lire et écrire ; leurs manières sont frustes, leur éducation sommaire : il faut les former, il faut les préserver des tentations qui abondent dans une grande ville. Ils sont menés militairement ; on ne leur passe rien. Pour être sorti sans permission, — il était interdit de sortir autrement que pour le service, — un jeune homme est puni de huit jours de prison ; un Toulousain manque la prière, il est renvoyé, mais cette mesure draconienne était sans doute motivée par d'autres actes. « Un ignoble polisson » est mis à la porte ; à la porte aussi un certain Hirtz, que Choron entretenait à ses frais, et qui répondait à sa bonté en lui escroquant de l'argent. Son père, disait ce triste sujet, et c'était un mensonge, était parti et avait laissé sa famille dans la plus profonde misère.

Parfois, les victimes se vengeaient. Sans donner de détails, Choron, le 5 janvier 1821, parle d'une horrible dénonciation faite par un misérable qu'il a chassé de chez lui pour inconduite. L'affaire n'eut pas de suite. En juin 1825, une autre dénonciation donna lieu à une enquête.

Le 14, Choron informe le directeur des Beaux Arts qu'il a renvoyé Renault, élève insolent, qui met le trouble dans la maison, et a, tout récemment, insulté M^{me} Choron. Il lui a en même temps retiré les fonctions de chef de brigade pour le service du collège Saint-Louis.

Renault avait envoyé à M. de La Rochefoucauld une longue lettre où il se plaignait, en termes violents, du régime matériel de l'école. Six de ses camarades avaient signé avec lui, Wartel — un des préférés de Choron ! — et un certain Dupasquier, qui tout aussitôt, platement et en cachette, se rétracte auprès du directeur des Beaux-Arts.

Quels sont les griefs de ces jeunes exaltés ?

Choron, disent-ils, ne s'occupe pas de l'administration de son école. Il en abandonne le soin « à son épouse, autrefois sa blanchisseuse (2) ». Cette femme exerce à nos dépens une avarice insupportable (3) sur notre nourriture, notre linge et nos vêtements. La nourriture est mauvaise, malpropre et servie avec

(1) Plus tard, l'uniforme fut « l'habit à queue de pie, avec le chapeau à trois cornes ».

(2) C'était exact : Choron avait légitimé des liens anciens.

(3) Ils l'accusaient encore « de spéculer sur les fruits du talent de quelques élèves, et d'obliger Renault et Boulanger, payés à Saint-Louis et à Henri IV — où ils dirigeaient le service de la chapelle — à s'habiller à leurs frais, en gardant l'argent que donnait le gouvernement pour cela ». Les dénonciateurs ne parlaient pas des gratifications que Choron leur faisait accorder dans certains cas. En 1822, il avait fait obtenir à Boulanger 300 francs pour avoir joué le rôle de l'enfant dans *Camilla*, de Paër.

une parcimonie telle que nous sommes obligés de recommencer à nos frais des repas qui ne peuvent suffire à nos besoins. Nous n'avons, en été comme en hiver, qu'une seule chemise par semaine, et quelquefois il nous est arrivé d'en manquer... M^{me} Choron, dont les manières et le ton sont au-dessous de l'état qu'elle exerçait précédemment, épouse sur nous toutes les formules d'humiliation et d'injures, etc. Il n'y a dans cette maison aucune espèce d'ordre ni d'administration ».

Il était facile d'incriminer Choron, qui, occupé de ses classes et de ses livres, ne songeait pas assez à la cuisine et à d'autres détails matériels ; mais « les rédacteurs de ces plaintes » oubliaient, comme le disait Dupasquier, les avantages qu'ils avaient comme anciens élèves et les places lucratives que leur maître leur avait procurées.

L'inspecteur général, Turpin de Crissé, vient à l'école faire son enquête. « M^{me} Choron, écrit-il dans son rapport, paraît très active et économique ; elle entre dans tous les détails de la maison et seconde le domestique dans le service de la table. Ce n'est pas là sa place. » Il réunit les coupables, leur reproche cette accusation inconvenante sur la gestion d'un homme honoré de la confiance du vicomte de La Rochefoucauld ; il interroge séparément les élèves ; les plus aigris, Renault et Cahenne, persistent à se plaindre de mauvais traitements, de l'insuffisance de la nourriture et du manque de linge. Les autres regrettent ce qu'ils ont fait.

Ce fut la dernière algarade (1). A partir de cette époque, on ne trouve plus de plaintes du directeur à l'égard de ses élèves, ou de ceux-ci à l'égard de leur maître.

Renault et son camarade se plaignaient de mauvais traitements. Le mot est vague, mais, il faut bien l'avouer, Choron avait la main leste (2). N'était-ce pas avec des soufflets qu'il « donnait de l'âme » à Duprez, et avec une dégelée de coups de poing qu'un certain soir il accueillait un coupable rentrant à onze heures après avoir assisté sans permission, au théâtre du Montparnasse, à la première représentation de *Thérèse ou l'orpheline de Genève* ?

Prompt à frapper, à rabrouer, à lancer le mot pittoresque ou gaulois, il n'est pas moins prompt à revenir de sa colère, à pardonner, à consoler. Il est distrait ; il oublie parfois devant quels personnages il se trouve, et se laisse aller à son humeur prime-sautière. Duprez, dans un concert, chante très bien un air de Sacchini, et Choron l'embrasse aux yeux de tout le monde. On répète devant M. de Quélen un *Kyrie* de sa composition, quand, tout à coup, pour une légère faute, il s'écrie : Silence ! voilà un *Kyrie* qui ne vaut pas le diable ; — et l'archevêque ne peut garder son sérieux. Même sans-gêne un jour devant la famille royale, qui rit aux larmes (3).

(1) En 1829, il y eut toute une affaire au pensionnat de femmes : il fallut renvoyer, pour mauvaises mœurs, une certaine demoiselle Girard.

(2) « Sous l'Empire, raconte Duprez, un acheteur se présente chez l'éditeur Leduc avec lequel Choron était associé. La personne demande une fade romance. « Fichue musique ! » s'écrie Choron... Mais, Monsieur... « — Fichue musique ! — » répète-t-il, et on en arrive à échanger des « coups. » Un jour, dit à son tour Laferrière, rue de Vaugirard, il entend un orgue de Barbarie. « Comment, savetier, dit-il à l'homme qui massacrait sa *Sentinelle*, non content de m'écorcher, « tu m'exécutes en six-huit ?.. » et il joignit le geste à la réprimande. Le joueur perd l'équilibre et va rouler sur le pavé. En le voyant qui commence à se fâcher, Choron donne quelque chose au pauvre diable et s'esquive. »

(3) A un concert de la rue de Vaugirard, « Duprez chantait avec M^{le} Dotti le duo de Renaud

Les dehors sont brusques, mais cachent « une bonté parfaite, un cœur d'or ». « On le craignait, dit Laferrière, mais on l'adorait. Quand on avait vécu deux jours près de lui, c'était pour la vie : on devenait son fils ». « Tu mangeras avec nous, dit un jour Choron à Duprez tout enfant ; tu demeures trop loin pour t'en aller seul. » Et plus tard : « Allons, dès aujourd'hui, tu coucheras chez nous ; on ne m'a pas donné de lit pour toi, mais nous en trouverons un. » A bien d'autres encore il offre l'hospitalité, sans compter avec son maigre budget. Il ouvre volontiers sa bourse, paye la dette criarde d'un imprudent, fait accorder un secours de cinquante francs par mois à Duprez pour qu'il puisse se rendre en Italie ; il donne une représentation au bénéfice d'un élève appelé sous les drapéaux ; enfin, il s'ingénie à caser du mieux qu'il peut ceux qu'il a distingués.

Les images qu'on a de lui, et qui le représentent assez âgé, n'aident guère à le faire connaître. On y voit bien ce front haut (1) dont parle son passeport, mais c'est tout. C'est aux livres qu'il faut demander son portrait. Duprez se contente de dire qu'il avait une taille moyenne, la figure agréable et la physionomie sympathique. Il n'oublie pas de parler de « cette voix impossible » (2). « Cherubini, dit à son tour Elwart, avait une voix exécrable, mais, auprès de celle de Choron, elle avait toute la différence qui existe entre la voix de la colombe et les hurlements du chacal. » Scudo trace de son maître un joli crayon : « C'était un petit homme rondelet, presque entièrement chauve, au visage chiffonné, aux traits délicats et fins, d'une physionomie vive, riante, où se peignait une rare bienveillance ; ses petits yeux étaient remplis de vie, d'esprit et de malice ; il ne marchait pas, il courait, il sautillait, en chantant, sifflant. » Jamais il n'était en repos, dit son médecin, le docteur Descuret, qui, déjà sous l'Empire, était son ami. « Son intelligence bouillonnait sans cesse ; sa langue se refusait, en quelque sorte, à rendre le trop-plein de sa pensée, et le mouvement perpétuel se trouvait dans ses doigts et plus encore dans ses yeux, où venaient se peindre les moindres sensations (3). »

IV

LE PROFESSEUR

« Autrefois, dit Fétis, la méthode suivie par Lainé, Adrien, et tous ces maîtres qu'on appelait professeurs de déclamation lyrique, avait pour effet de détruire les voix dans leur principe par l'ignorance où on était de ce qui concerne la mise de la voix, la vocalisation, et plus encore par l'exagération de force

et d'Armide. Emue par la présence des princes, celle-ci chevrote. — « Je demande pardon au « roi, s'écria tout à coup Choron, mais, Mademoiselle, vous allez me recommencer ça : vous « chantez comme un cor de chasse. » L'autre, atterrée, fond en larmes. « Ah ! dit Charles X avec « bonté, un peu d'indulgence, Monsieur Choron. » — « Bah ! bah ! répondit le maître sans plus de « façons, elle en a l'habitude, Sire, quand elle pleure, elle p.... moins. » — Il fut impossible d'achever le duo. » (Laferrière).

(1) 6 août 1827 : « 54 ans, 1 m. 68, cheveux gris, front haut, sourcils châtais, yeux bleus, bouche et nez moyens, menton rond, visage ovale, teint ordinaire. »

(2) « Je suis la pierre qui aiguise le fer, sans pouvoir couper elle-même », disait Choron en rappelant un vers d'Horace.

(3) Dans sa jeunesse, il avait eu des crises d'épilepsie. Dans le Dictionnaire Michaud, Fayolle raconte quel moyen il imagina pour se guérir.

qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisait jamais d'une manière naturelle, et la force des poumons étant sans cesse en jeu, les voix les plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été insuffisantes. Aussi a-t-on vu pendant plusieurs années que des voix franches et bien timbrées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beaucoup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l'École royale de musique (1). »

En 1822, Adrien enseignait au Conservatoire ; depuis 1804 — à trente-huit ans — il avait quitté l'Opéra, la voix brisée pour avoir trop crié. Il succédait à Lainé, qui, après avoir été un premier ténor très ignorant et ridicule, avait été, depuis 1817, professeur dans cet établissement. A cette même Ecole royale Lays apportait ses fioritures démodées. Blangini, Gérard, Plantade, Ponchard, y avaient été nommés pour leurs succès dans la romance (2). Garat y figurait, mais à son déclin, ombre d'un nom fameux. Il avait obtenu des triomphes au théâtre et dans les salons ; il avait formé des élèves estimables, mais ce qui lui manquait, comme à ses collègues, c'était l'instruction et la méthode. Tous enseignent ce qu'ils savent, peu de chose, par leur exemple, par routine, mais non par principes.

Ils sacrifient au goût du jour, « au genre vulgaire à la mode », à la romance qui sévit cruellement. Ils imposent leurs productions et non celles des maîtres anciens, « trop sévères, à leur jugement, et ne faisant pas d'effet ». « Ils veulent du fracas et du charlatanisme ; ils sont dépourvus du zèle et de l'activité nécessaires pour obtenir des résultats ». La symphonie est négligée, le solfège mal enseigné. Les élèves ne reçoivent pas de culture générale : ils ne sont qu'un organe, et non des artistes. Ceux qui ont de la voix ne savent pas la musique, et, en criant comme leurs maîtres, ils ne tardent pas à être usés avant l'âge. Dans la maison, pas de discipline, pas de direction. Les jeunes gens font ce qu'ils veulent, et quels progrès espérer, quand, dans une classe de cent cinquante élèves, chacun attend son tour pour chanter ? Or, pendant combien de minutes chacun peut-il chanter ?

Voilà le sombre tableau qu'à maintes reprises Choron trace du Conservatoire (3). Ses critiques n'étaient que trop justifiées. Cet établissement, au moins

(1) Cité dans les *Esquisses de la vie d'artistes*, par Paul Smith (pseudonyme de Ed. Monnais), Paris, Labitte, 1844, 2 volumes.

(2) Déjà, en 1815, on avait nommé pour le chant un professeur singulièrement choisi. « M. Berton, compositeur fort distingué, écrit La Ferté au comte de Pradel, n'est nullement maître de chant ; l'art du chant et la vocalisation lui sont totalement étrangers ; rien ne le prouve mieux que les résultats si bien connus à l'Académie royale de musique, où il n'a jamais fait un élève, ni produit un seul sujet, et où ses fonctions étaient pour ainsi dire nominales. » 27 décembre. Dans la même lettre, La Ferté se plaint de l'affligeante pénurie de professeurs.

(3) En 1815, parut, sans nom d'auteur, un petit livre intitulé : *Observations sur le Conservatoire de Paris, dans lesquelles on démontre les vices de cet établissement*, avec l'épigraphé : *Res, non verba.* « Cette pièce est de mon maître et ami, Alexandre-Etienne Choron, je puis l'assurer de la manière la plus certaine. » Voilà ce qu'écrivit de sa main, le 9 janvier 1854, Adrien de la Fage sur l'exemplaire que possède la Bibliothèque Nationale. Ce témoignage est bien inutile : tout trahit la main de Choron, ses expressions et ses critiques habituelles. On n'y suit pas le *Solfège d'Italie*. Ce grief dit beaucoup. « Dépenses énormes, esprit de coterie qui fait du Conservatoire une corporation ennemie de tous les talents placés hors de son sein, ignorance crasse des fondateurs, » ces aménités suffisent pour faire reconnaître Choron.

L'Opéra et le Conservatoire furent ses deux bêtes noires. « Les mercenaires qui les exploitent aujourd'hui, dans le double intérêt de leurs passions et de leur fortune, ne sont habiles qu'à tout corrompre et tout anéantir ; en leurs heureuses mains, l'or se convertit en plomb, et le

pour le chant, a traversé sous la Restauration une période lamentable. A l'insuffisance des maîtres s'ajoutait l'insuffisance des élèves. En 1826, pour la première fois, les classes de chant furent jugées dignes de premiers et de seconds prix, mais cette décision était dictée au jury par le désir de cacher aux profanes la profonde décadence de cette école. Les examens suivants ne furent pas moins affligeants.

A cette nullité Choron oppose souvent, et non sans une joie maligne, les succès éclatants qu'il obtient chez lui.

Il parle volontiers de l'excellence de sa méthode, mais nous pouvons dire pour lui qu'autant vaut l'homme, autant valent les actes. Il y a des emplois qui demandent des hommes de feu. Choron fut de ceux-là : il croyait en son art, il l'adorait ; et son enthousiasme, il eut le secret de le faire passer dans l'âme de ceux qu'il appelait auprès de lui.

Il est sévère dans ses choix : « Mieux vaut, écrit-il, de bons sujets médiocrement cultivés que de médiocres sujets avec une excellente culture. Cette culture, qui présente beaucoup de difficultés, doit avoir pour but essentiel de communiquer aux élèves la connaissance du matériel de l'art, de former en même temps leur goût, et de développer leur sensibilité. »

Il suit deux méthodes : ou bien il s'agit de former des artistes dès l'enfance, de les couver, ou bien d'improviser des chanteurs.

A ceux-ci est réservée la méthode concertante. L'auteur, dans plusieurs éditions qui portent ce titre, l'expose en détail (1) Il la résume dans une lettre

plomb en fumée. » Tel est le langage qu'il tient dans une note qui n'est pas datée, mais qui d'après le reste, semble être de 1820. La colère lui fait passer les bornes.

Pourtant, il avait insisté avec énergie pour le rétablissement du Conservatoire supprimé par la royauté comme issu de la Révolution et surtout comme coupable de sentiments bonapartistes, pendant les Cent-Jours. En 1815, il avait été nommé membre du conseil d'administration de l'Ecole royale ; en 1817, il avait demandé la place de Rogat, professeur de solfège, qui venait de mourir, et qu'il avait suppléé gratuitement pendant deux ans.

Cherubini fut nommé en 1822 directeur du Conservatoire. « Il n'admettait pas, dit Denne-Baron, la possibilité d'une modification ou seulement d'une extension des règles établies. Il eut souvent à ce sujet des discussions très vives avec Reicha et Choron. » Il avait de plus « le caractère difficultueux » ; on connaît celui de Choron. Comment ces deux hommes auraient-ils pu s'entendre ?

En 1823, le Conservatoire se plaignait du traitement de faveur accordé à l'Ecole de Choron. Les succès de celle-ci n'étaient pas faits pour apaiser la mauvaise humeur de l'établissement rival.

« Tu chantes comme un Conservatoire », c'est la plus cruelle réprimande que Choron adressa un jour à un élève « qui braillait à tue-tête », croyant mieux faire que les autres ».

(1) « Le premier objet dont on doit s'occuper est de classer les élèves. Or, il peut arriver deux cas principaux : qu'ils soient tous commençants, ou bien qu'ils soient de force inégale.

Dans le premier cas, on leur impose à tous la série entière des leçons de la première classe, qu'ils chantent l'une après l'autre, d'abord tous ensemble, puis séparément. Parvenu à la fin de cette première opération, on fera un examen ; on maintiendra dans la première classe ceux qui n'auront pas bien réussi, et l'on placera à la seconde ceux qui liront avec facilité les leçons de la première. Une opération semblable conduira à la formation de la troisième classe.

Si les élèves sont d'un degré différent d'avancement, on les classera selon le point où ils seront, ce qu'on déterminera par un examen.

Les classes ainsi formées, on appliquera la méthode à leur enseignement, ce qui comprend les opérations suivantes :

1^o Les préliminaires qui consistent à faire battre la mesure avec ses divisions, selon l'indication de la leçon du jour : la vocalisation de la gamme dans le ton de la leçon ;

2^o L'étude en mesure de la leçon du jour, qui se fait selon la manœuvre indiquée dans les commandements suivants : I, tous à la première classe : II, première classe seule ; III, tous à la

qu'il écrit à son gendre Nicou le 13 juillet 1833 : « Pour monter un chœur dans une pension de garçons et dans toute réunion d'hommes et de femmes, voici comment il faut s'y prendre. On réunit ensemble toutes les voix d'hommes d'une part, et de l'autre, toutes les voix de femmes et d'enfants. Cette division étant faite, on partage chacun des deux genres de voix en trois classes, savoir : voix basses, comprenant tout ce qui descend au *la* ; voix hautes, tout ce qui monte bien au *mi* ou au *fa* ; voix moyennes, ce qui est entre les deux.

« Cette subdivision étant faite, on met ensemble les voix graves des deux genres, puis les voix moyennes, puis enfin les voix hautes, et l'on forme ainsi trois parties que l'on réunit ensuite pour former le chœur général ; le chœur ainsi formé, on prend quelques voix hautes d'hommes pour chanter le ténor ou quatrième partie. »

Chez les futurs artistes, Choron veut développer à loisir « un talent simple et naturel, le rendre profond et fini ». Ses élèves reçoivent, le grec excepté, l'enseignement classique ; ils sont, d'autre part, rompus aux exercices de solfège (1). « On ne peut séparer — erreur commune en France — l'art du chant

seconde classe ; IV, seconde classe seule ; V, duo général ; VI, tous à la troisième classe ; VII, trio général ;

3^e La récitation en trio par un seul en chaque classe, selon l'ordre établi à l'avance entre les élèves ;

4^e Le résumé ou reprise en masse, en accélérant de vitesse, de manière à ce que la durée de la mesure se réduise à la durée d'un temps, dans les mesures à deux ou trois temps, et de deux temps en celle à quatre, en sorte que les divisions du temps en deviennent les subdivisions.

Voilà en quoi consiste cette méthode, qui offre la réunion de tous les genres d'enseignement, individuel, collectif, mutuel et simultané Le premier avantage est d'accoutumer, dès l'origine, les élèves à chanter à plusieurs parties, ce qui les force à chanter et en mesure ; le second est que les leçons n'étant point à proprement parler chantantes, mais chantables, ne peuvent pas être apprises par cœur, ce qui conduit les élèves à devenir lecteurs. »

(1) Une double feuille imprimée, non datée, l'*Instruction abrégée sur la conduite d'une école de musique*, permet de se faire une idée de l'enseignement de Choron.

La première classification des élèves est fondée sur la nature des voix et les rapports qu'elles ont entre elles. Suit la définition des voix.

Les classes particulières se forment des voix identiques, c'est-à-dire des voix à l'unisson ou à l'octave. Vient ensuite la classe générale ou d'ensemble, avec un premier conducteur, un accompagnateur sur le piano ou le violoncelle.

L'enseignement comprend deux genres d'études, les ouvrages scolaires, les ouvrages de style. Les premiers se composent de méthodes et de solfèges.

Dans les classes particulières on suit la *méthode concertante* : avec le solfège en canon de Sabbatini, on partage la classe en deux divisions ou chœurs, composés d'un nombre égal de sujets de même force. On place les deux chœurs l'un en face de l'autre ; le premier chante d'abord seul le numéro de la leçon ; le second le chante à son tour, puis les deux chœurs le chantent en duo, selon la loi du canon. Cela fait, tous les élèves pris successivement deux à deux, un dans chaque chœur, chantent en duo chacun quelques lignes, et l'on termine par l'ensemble, avec des œuvres de Scarlatti, Durante, Bach, Hændel, Palestrina, les chorals allemands et la musique de la chapelle Sixtine. Les ouvrages de chambre et de théâtre, étant plus difficiles, ne doivent venir qu'après, lorsqu'il y a un nombre d'élèves suffisant pour entraîner les 'aibles.

La classe générale d'ensemble comprend la théorie, le solfège harmonique, les chorals. « On fera chanter la partie de basse seule par tous les élèves qui tiennent cette partie ; on en fera autant pour le dessus ; puis on assemblera les deux parties ; on passera de là au bas-dessus ou contralto, qui sera d'abord chanté seul, puis joint ensuite aux précédents. On opérera de même pour la taille. L'ensemble étant ainsi bien établi, on fera dire la leçon en quatuor par tous les élèves pris successivement un à un dans chaque partie, et l'on terminera par un ensemble : choral, pièce de musique d'église, madrigal, pièce de musique de théâtre... »

La leçon la plus importante avait lieu à trois heures ; de là son nom resté fameux chez les élèves : *classe de trois heures*. La récréation devait avoir lieu de quatre à cinq, avant le dîner. Presque toujours, cette récréation était absorbée en grande partie ou même entièrement par les exercices classiques. On n'y chantait pas tout le temps, mais le maître « n'était satisfait que

de celui de la musique : le solfège et le chant ne sont qu'une seule et même chose. » Ils sont nourris des grands modèles : « Les études de chant, répète leur maître, doivent être classiques. »

Triés sur le volet, bien doués, sans cesse stimulés par un infatigable directeur, ils se développent individuellement (1) ; ils s'habituent de plus à fondre leurs voix dans un ensemble imposant. « Ils se perfectionnent dans le genre choral » — il faut remarquer ce mot nouveau en 1820 (2), et la chose était aussi peu connue. — Ils font avec leur maître « des recherches théoriques et d'érudition du plus grand intérêt pour l'art dans lesquelles le Directeur est aidé par les élèves les plus intelligents, et qui ne pourraient se faire sans ce secours. »

Nouveauté, travail assidu, méthode excellente, voilà ce qu'on trouve dans l'école de Choron. Nous allons en continuer l'histoire dans sa bonne et sa mauvaise fortune.

(A suivre.)

GABRIEL VAUTHIER.

L'oratorio et les origines de l'opéra italien.

UN HISTORIEN DE L'ORATORIO : D. ALALEONA (*Studi sulla Storia dell' Oratorio musicale in Italia*, Turin, Fratelli Bocca, éditeurs). — L'oratorio est un genre mixte, moitié dramatique, moitié épique et lyrique. La genèse de l'oratorio, tel qu'il s'est constitué en Italie pendant les premières années du XVII^e siècle, ne semble pas, au premier abord, un des chapitres les moins bien connus de l'histoire musicale. Il n'est pas un amateur curieux des origines de l'art qui, là-dessus, ne croie savoir l'essentiel. Tandis que le point de départ de tant d'autres formes demeure encore passablement obscur, il suffit d'ouvrir un manuel quelconque, fût-il élémentaire, pour y trouver immédiatement, au sujet de l'oratorio, des notions suffisantes, assez abondantes et précises pour qu'on puisse s'imaginer qu'il ne faille communément rien de plus.

Mais voici que M. Domenico Alaleona consacre à l'histoire de l'oratorio en Italie un livre excellent, d'une érudition sûre puisée aux sources les plus directes, riche de faits et d'exemples disposés avec art et méthode. On ne saurait dire véritablement que M. Alaleona ait songé le moins du monde à imposer à ses lecteurs des idées nouvelles non plus qu'à dénoncer de traditionnelles erreurs. Rien dans ses découvertes ni dans ses déductions ne l'y aurait autorisé d'ailleurs. Son opinion ne diffère point — ou ne diffère guère — de l'opinion commune. Comment donc se fait-il que, son ouvrage lu, on s'aperçoive tout d'un coup que les connaissances que l'on croyait avoir étaient en réalité peu de chose — ou rien — et que les phrases consacrées, tirées des meilleurs manuels, ne revêtaient, à les serrer d'un peu près, aucune notion vraiment claire et profitable ?

quand il avait bien pénétré ses élèves de ses propres sentiments, et il y parvenait toujours par ses réflexions profondes, par sa causerie, pleine de verve et d'originalité ». (Gautier).

(1) Si tous les élèves de Choron ne sont pas devenus de grands artistes, tous sont restés d'excellents musiciens. (Lemer, *Madame Stoltz*, 1847.)

(2) Ce mot n'a été admis par l'Académie qu'en 1877. Pour le substantif, Littré ne donne pas d'exemple ; pour l'adjectif, il en cite un qu'il emprunte à l'ami de Choron, Adrien de la Fage. *L'Encyclopédie des gens du monde*, 1833-1845, donne seule ce mot dans la première moitié du XIX^e siècle, en parlant des chorals de Goudimel.

Que nous disait-on en effet ? Que la forme musicale de l'oratorio était issue des exercices spirituels auxquels, vers le temps de Palestrina, saint Philippe de Néri (1515-1595) s'était appliqué à convier les fidèles. Le nom même de la chambre de prière, de l'oratoire (*oratorio*), où ils se réunissaient autour de sa chaire, avait naturellement passé à la musique qu'on y entendait, car aussi bien pour attirer les indifférents que pour rendre plus persuasif l'effet de sa pieuse éloquence, saint Philippe de Néri avait fait à la musique une part très large. Ami de G. Animuccia, de Palestrina, dont il fut le directeur et qui, dit-on, mourut dans ses bras, musicien lui-même ou du moins ressentant vivement les beautés de l'art, ce saint personnage s'était persuadé que les vérités éternelles pénètrent plus aisément les âmes si des chants graves, religieux et touchants, écrits en langue vulgaire, leur servent d'interprètes. De tels chants, Animuccia et bien d'autres encore étaient là pour les composer. Et ces *Laudi spirituali*, pour les appeler par leur nom, on les concevait assez volontiers, sans qu'on prît beaucoup de peine à nous en décrire le style et la forme, comme des manières de dialogues ou d'allégories dévotes. Il était assez naturel que l'oratorio de Carissimi ou celui de Bach en eussent tiré leur origine et leurs règles. Les progrès de l'art et surtout l'influence de la musique récitative à voix seule, invention des novateurs florentins du cénacle de Bardi, suffisaient plus qu'assez à rendre compte des différences.

On ne saurait dire assurément que l'esquisse ainsi tracée de l'histoire de l'oratorio soit précisément inexacte. Mais il y manque à vrai dire l'essentiel. Le point d'arrivée — l'oratorio de Carissimi si l'on veut — est assez bien connu ; le point de départ — les deux livres de *Laudi spirituali* d'Animuccia parus en 1563 et 1570, l'est déjà beaucoup moins. Quant aux transitions, insensibles peut-être, mais nécessaires par quoi l'on passa de ces chants, nullement dramatiques, écrits à 4, 5, 6 ou 8 voix, au style monodique et récitatif de l'oratorio classique, voilà surtout ce qui restait tout à fait ignoré.

Le grand mérite du livre de M. Alaleona est d'avoir éclairci le problème. Et les résultats de son enquête érudite et minutieuse ne valent pas seulement pour le sujet particulier qu'il s'était imposé. Ils illuminent de façon décisive l'évolution musicale des toutes dernières années du XVI^e siècle.

Puisque l'oratorio est sorti des *Laudi spirituali*, il importait tout d'abord — et de cela, nul ne s'était encore avisé — de définir avec précision en quoi consistaient ces *Laudi*, tant pour le texte que pour la musique. Après une analyse succincte et pénétrante de l'état des mœurs et de la société contemporaine de saint Philippe de Néri, en ces temps où, lassée du paganisme plus ou moins conscient de la première Renaissance, l'Italie s'est abandonnée à la réaction catholique, dans une crise de religiosité beaucoup plus mystique et fervente que l'on n'est tenté communément de le croire, l'auteur va nous faire pénétrer dans cet oratoire que le saint a fondé, à San-Girolamo d'abord vers 1560, à Santa Maria in Vallicella plus tard en 1577, quand son œuvre aura pris son plein développement. Là, les fidèles se réunissent à certains jours. On récitait quelques prières et l'on écoutait un ou plusieurs sermons, toujours précédés et suivis de musique.

De ces musiques, d'amples collections ont été conservées : depuis 1563, date de l'apparition de premier livre d'Animuccia, jusqu'en 1600 et plus, soit qu'elles aient été imprimées, soit qu'elles subsistent seulement en manuscrit, M. Alaleona en donne une bibliographie très complète et, ce qui vaut peut-être mieux

encore, des fragments nombreux. Certes, le mérite de ces compositions reste souvent assez médiocre. Elles constituent cependant des documents indispensables à l'intelligence du sujet. Nous apprenons ainsi ce que fut la laude : une poésie strophique chantée d'abord par la masse des fidèles, puis par quelques chanteurs choisis, mais toujours sur un air se répétant de strophe en strophe sans aucune intention représentative. Le seul but cherché est d'unir pratiquement la musique à la méditation et à la prière.

Quant à cette musique, elle demeure toujours de facture très simple et fort différente, encore qu'écrite à plusieurs voix, du contrepoint savant et recherché par quoi nous demeurons toujours enclins à nous représenter tout l'art du xvi^e siècle. La mélodie, très définie, facilement perceptible puisqu'elle n'est jamais engagée en aucune combinaison tant soit peu complexe, y apparaît régulièrement à la voix supérieure, en façon de choral. Les autres parties, suivant fidèlement son rythme, ne font que réaliser un accompagnement harmonique qu'un instrument tel que l'orgue représenterait en somme tout aussi bien. Assurément, ce système d'écriture est trop général (les pièces où se montrent quelques passages en imitation sont assez exceptionnelles) pour que l'exécution à voix seule soutenue d'un instrument n'ait pas été essayée maintes fois. Tel est du moins l'avis de M. Alaleona.

Cette opinion n'étonnera que ceux, encore trop nombreux, qui croient aveuglément au dogme, sapé par les faits tous les jours, de l'art polyphonique exclusivement et systématiquement vocal au xvi^e siècle. Je crois qu'il n'est même pas besoin, pour la soutenir, d'invoquer, comme le fait l'auteur, l'influence de l'art populaire. Art populaire ! C'est un mot dont il a été beaucoup abusé et bien difficile à définir. Musicalement, et si l'on entend autre chose que les chants tout à fait primitifs du folk-lore, je ne vois trop ce qu'il peut signifier. Et quand M. Alaleona parle quelque part de musiques populaires à plusieurs voix — j'imagine qu'il fait allusion ici aux *Frottole* ou autres pièces semblables — j'entends bien qu'il voudrait les opposer aux compositions intriguées, savantes, pleines de recherche, en quoi s'illustrèrent les maîtres de cette école flamande envers qui il marque parfois quelque mauvaise humeur. Mais il ne m'apparaît pas qu'une *Frottole* à trois voix ait pu, au xv^e ou au xvi^e siècle, être autre chose que l'œuvre d'un artiste conscient, possesseur d'une technique acquise et plus ou moins parfaite. Il en va de même pour les *Laudi spirituali*. Il en est d'écrites par des musiciens assurément fort médiocres, fort maladroits même. Mais enfin, c'étaient des musiciens.

Quoi qu'il en soit (revenons à notre sujet), exécutées à une ou plusieurs voix, les *Laudi* de la première époque demeurent bien étrangères à toute ambition dramatique. Un moment vint cependant où, sans doute sous l'influence de l'art profane du madrigal, le texte prit parfois un caractère assez différent. Aux effusions religieuses un peu vagues se mêlent des essais de dialogue. Pour mieux dire, les personnages évoqués par le poète parlent eux-mêmes et leurs propos alternent avec les passages narratifs, sans qu'au surplus la régularité des strophes en soit du tout affectée, non plus que celle de la musique, qui se redit sans changement, quelles que puissent être les paroles. Il faudra que les premiers drames en musique aient vu le jour, que la vogue et la nouveauté de ce spectacle aient surexcité l'attention des artistes pour que la musique de l'oratorio se décide à marquer moins d'indifférence.

C'est à propos du drame musical que les idées de M. Alaleona paraissent s'écartier le plus notablement de l'opinion commune. Jusqu'ici on professait que l'éclosion de cette forme nouvelle résultait de l'effort personnel et volontaire de quelques artistes et humanistes florentins, jaloux de faire revivre en leur siècle les splendeurs de la tragédie grecque. Et ces novateurs, disait-on, avaient tout inventé, depuis l'art des décors, de la mise en scène ou de la mimique, jusqu'au style monodique récitatif qui est celui de la tragédie lyrique. Écoutons ce qu'en pense M. Alaleona.

« Le drame lyrique, écrit-il, aussi bien au point de vue scénique et poétique que musical, ne fut pas en Italie une nouveauté, soudainement intronisée par quelques hommes de génie, mais résulte au contraire d'une évolution spontanée, lente et graduelle de la poésie dramatique, du théâtre et de la musique italienne de sentiment populaire. Au point de vue poétique, le mélodrame constitue une série ininterrompue avec les pastorales, les intermèdes et les autres formes dramatiques du xvi^e siècle. Au point de vue théâtral, il a ses précédents proches ou éloignés dans les *Sacre Rappresentazioni*, les intermèdes, les représentations de musique en apparence à plusieurs voix, mais en réalité exécutées et entendues monodiquement... Enfin pour ce qui regarde la musique, le style dit récitatif des premiers mélodrames, qui passe pour une invention de la camerata de Bardi, ne diffère pas essentiellement du chant expressif à voix seule accompagnée dont nous avons montré l'origine dans les airs populaires. Les Péri et les Caccini, à la vérité, voulaient bien évoquer à nouveau l'antique musique grecque, reproduire les accents du langage animé par les passions. Ils nourrissaient ainsi maints et maints desseins d'une belle esthétique ; mais, en réalité, ils ne pouvaient rien ressusciter de la musique grecque, par la simple raison qu'ils ne la connaissaient pas. Et d'autre part ils n'étaient que de pauvres chanteurs, fort loin de posséder le génie qu'il faut pour réaliser les formes d'une musique vraiment neuve. »

Laissons à M. Alaleona la responsabilité d'un jugement peut-être un peu sévère, quoique je le croie assez juste, sur ceux que l'on considère comme les premiers créateurs du drame musical. Mais retenons son sentiment sur l'évolution d'où ce drame est sorti. Sentiment certainement fondé. Il faudra bien là-dessus réformer singulièrement les idées qui ont cours.

C'est apparemment le drame musical d'Emilio de' Cavalieri, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, bien connu des historiens de la musique, qui vint déterminer la transformation de la laude primitive en oratorio proprement dit. Non qu'il faille voir un oratorio dans cette pièce. M. Alaleona blâme même assez justement les historiens qui lui donnent ce titre. Car représenté toujours en costumes et en décors et fait pour être représenté et joué de la sorte, le drame d'Emilio de Cavalieri ne diffère que par le sujet des autres drames lyriques. Dans l'oratoire de la Vallicella, il n'apparut pas au cours des exercices ordinaires, mais plutôt tel qu'un divertissement, édifiant et moral, offert aux fidèles qui y fréquentaient. Le P. Agostino Manni, de l'Oratoire, que M. Alaleona démontre préremptoirement être l'auteur du livret, n'y vit pas autre chose quand il eut l'idée de le faire jouer par quelques jeunes adeptes de sa confrérie (1). Le drame lui-même, au surplus, n'était pas autre chose que le dé-

(1) Il est intéressant, pour l'histoire générale de l'art, de voir attribuer le texte de la *Rappre-*

veloppement d'une laude qui se retrouve, avec le même titre, dans deux recueils de pièces de cette nature, imprimées en 1577 et 1583.

L'apparition accidentelle de représentations scéniques spirituelles (car celle de l'œuvre d'Emilio de' Cavalieri, en 1600, ne fut pas isolée) n'a pas exercé d'influence immédiate et directe, si l'on veut, sur les musiques traditionnelles de l'oratoire de la Vallicella. Les laudes restèrent ce qu'elles étaient pendant plusieurs années encore. Cependant on ne tardera pas à voir apparaître d'autres formes, où le dialogue véritable tient sa place, chaque interlocuteur étant représenté par un chanteur différent. Et quand, en 1619, se publie le *Teatro armonico spirituale* de Giovanni Francesco Anerio, composé spécialement pour l'usage de l'oratoire de San Girolamo, simple annexe, pour ainsi dire, de celui de la Vallicella, nous pourrons dire que l'oratorio classique y figure déjà. A côté de compositions dans la forme lyrique et méditative de la laude ancienne, on y trouve des dialogues plus ou moins développés et même des histoires sacrées qui, à part leurs dimensions plus restreintes et l'emploi de la langue vulgaire, ne diffèrent en rien des Histoires sacrées de Carissimi. Trois de ces grands dialogues : *Abraham*, *la Samaritaine* et *l'Enfant prodigue*, reproduits intégralement, permettront de s'en convaincre.

Il importe peu que le mérite artistique de telles œuvres ne soit pas ordinairement du premier ordre. La mélodie d'Anerio est assez souvent incolore et monotone.

On sent que le style récitatif l'a gêné maintes fois, pour le tenir privé des ressources de développement qu'il aurait plus aisément trouvées dans le contrepoint polyphonique. Il n'importe. Tous les éléments constitutifs de l'oratorio déjà s'y trouvent. Les passages narratifs sont destinés, en l'absence de décors et du jeu d'acteurs véritables, à instruire l'auditeur du lieu de la scène et du sujet. Tantôt confiés à des ensembles, tantôt, comme le fera plus volontiers Carissimi, à une voix seule, ces passages prennent fin quand ils ont annoncé la venue de l'un des personnages de l'action. Vient alors un monologue ou un dialogue, suivant le cas. Puis la narration reprend, s'il le faut, encore suivie d'autres scènes dialoguées. Et l'œuvre se termine par un chœur où toutes les voix se réunissent pour tirer la moralité du drame ou faire entendre de pieuses et mystiques effusions. Toute cette musique est soutenue d'une basse continue d'orgue.

Quelquefois aussi apparaissent divers instruments. Une *Sinfonia* de *l'Enfant prodigue*, à 4, pour deux cornets, un violon avec le luth, le théorbe et l'orgue se partageant la basse, est un curieux morceau, déjà passablement développé ; et les mêmes instruments s'uniront aux voix du chœur final de la pièce.

Il est malheureux qu'après le *Teatro spirituale* d'Anerio, M. Alaleona n'ait pu découvrir, sinon vers la fin du siècle, d'autres œuvres musicales analogues, exécutées à la Vallicella. Du moins quelques livrets subsistent. Avec les oratorios des dernières années du XVII^e siècle, ils suffisent à démontrer que cette forme, sous l'influence de l'opéra toujours plus florissant, s'altéra assez prompte-

sentazione di anima e di corpo à son auteur véritable. Le travail de M. Alaleona paraît également démontrer que Cavaliere eut un collaborateur pour la musique, Dorisio Isorelli, membre de la congrégation oratoriennne.

ment. L'effort des poètes semble s'être appliqué de bonne heure à en éliminer tout ce qui en faisait l'originalité pour la confondre entièrement avec le drame lyrique. Les passages narratifs, indispensables pourtant, disparaissent. Les ensembles de pur lyrisme mystique, également. Et l'oratorio dégénéré finit par n'être plus qu'un opéra de concert, joué sans costumes et sans décors en des fêtes mondaines qui ne sont plus que de nom des exercices religieux. L'oratorio en langue vulgaire n'a pas produit en somme de chef-d'œuvre complet. Il a touché la décadence, comme dit son historien, avant d'être parvenu à sa maturité.

Heureusement l'oratorio latin, dont le développement est contemporain et parallèle, nous dédommagera de cette médiocrité. Ce n'est point à la Vallicella, parmi les disciples de saint Philippe de Néri, qu'il a vu le jour, celui-là, mais dans une congrégation assez semblable : l'archiconfrérie du Saint-Crucifix, à Saint-Marcel.

Les exercices religieux, à Saint-Marcel, différaient quelque peu de ceux de la Vallicella. Le service n'y était point organisé de même et affectait "sans doute une allure moins populaire. Ce qui est certain, c'est qu'on n'y chantait point en langue vulgaire. Au lieu des laudes philippines, des motets, comme dans le service ordinaire des églises, y représentaient toute la partie musicale. Il n'a point été conservé, pour cet oratoire, de collections de motets à lui spécialement destinés, comme nous avons pour la Vallicella des recueils de laudes. Il est donc relativement moins facile de suivre l'évolution qui, du pur lyrisme religieux, y aboutit au style dramatique à la Carissimi. On n'estimera pas impossible cependant d'en observer les étapes si l'on étudie les œuvres religieuses des premières années du XVII^e siècle. On y reconnaîtra vite les transformations progressives d'un style parti de la polyphonie classique pour aboutir si loin d'elle.

Au surplus, il n'est pas défendu de penser que l'exemple des musiques de la Vallicella, de celles d'Anerio par exemple, ait influé singulièrement sur les travaux des compositeurs au service de la confrérie rivale. En revanche, l'usage de la langue latine a dû inciter les auteurs des livrets à chercher surtout leurs sujets dans la Bible. Et les épisodes qu'ils y pouvaient traiter prenaient assez naturellement la forme dramatique.

Quoi qu'il en soit, le genre de l'oratorio latin, une fois constitué, prit assez vite une importance singulière. Les auditions des vendredis de carême, jours où se donnaient, à Saint-Marcel, les oratorios, devinrent promptement célèbres. Les étrangers de passage à Rome en font volontiers mention. Le violiste français Maugars, en 1639, en donne une description enthousiaste, qui est en même temps un des témoignages les plus précis qu'on ait sur leur caractère en ce temps-là. Ce passage de la *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* a été d'ailleurs maintes fois cité par les historiens.

C'est aussi que l'oratorio latin eut la chance d'être illustré par un génie de premier ordre, Giacomo Carissimi, dont l'œuvre exerça la plus profonde influence sur ses contemporains et ses successeurs. Se basant sur l'affirmation d'un contemporain — ou à peu près — que l'oratoire Saint-Marcel était le seul à Rome où se chantassent des oratorios latins, M. Alaleona croit que tous ceux de Carissimi ont été composés pour cette confrérie. Au surplus, à partir de 1649, son nom dans les archives de Saint-Marcel étudiées par l'historien, figure

plusieurs fois parmi ceux des compositeurs que l'on chargeait, chaque année, d'écrire les oratorios nouveaux.

En parlant avec une émotion communicative des œuvres de ce grand musicien, M. Alaleona déplore qu'aucune étude d'ensemble ne lui ait été encore consacrée. Il a raison : cela est infiniment regrettable. Le malheur est que l'Italie est presque entièrement démunie d'œuvres de Carissimi, de ses oratorios surtout dont notre Bibliothèque nationale possède une ample collection. Mais si les œuvres se trouvent chez nous, ou en Angleterre et en Allemagne, ce n'est qu'en Italie et surtout à Rome que peuvent être découverts les documents, biographiques ou historiques, par quoi il sera possible de les expliquer, de les dater et de les replacer dans leur milieu. Il est relativement facile à un Italien de se procurer les copies des oratorios de Carissimi de la Nationale ou de Hambourg. L'accès des dépôts romains d'archives n'est possible qu'à lui seul. Si donc une monographie complète de Carissimi doit un jour être écrite, elle ne le sera qu'en Italie. Il serait à souhaiter que M. Alaleona s'appliquât à ce travail pour lequel son livre le désigne.

Il serait superflu de pousser plus loin l'analyse de cette histoire de l'oratorio. D'une part, l'étude de la décadence paraîtrait, résumée, d'un intérêt médiocre ; d'un autre côté, on ne saurait, dans un compte rendu forcément sommaire, relever tous les détails intéressants, souvent de portée générale considérable, qui rendent extrêmement attachante la lecture des chapitres en apparence les plus nécessairement arides. Indépendamment des autres mérites que j'ai essayé de faire ressortir, le livre excellent de M. Alaleona a celui d'être un recueil de documents, inestimables. L'abondance des exemples musicaux, tous très judicieusement choisis et d'un développement souvent considérable (comme par exemple les trois dialogues d'Anerio), le rend particulièrement recommandable. C'est là une source d'informations dont les auteurs de travaux tels que celui-ci se montrent malheureusement, bien malgré eux, je le sais, souvent trop avares. Les éditeurs de ces études ont plus généreusement secondé les intentions et les recherches de l'auteur. Le résultat a répondu à l'effort et nous y avons gagné un ouvrage vraiment complet dont nul historien du XVIII^e siècle musical ne saurait désormais se passer.

HENRI QUITTARD.

J. Haydn.

HAYDN (1732-1809), *d'après le livre récent de Michel Brenet*. — Voici un grand maître, auquel l'orchestre moderne est redevable de sa constitution, — mais un maître un peu délaissé, comme tant d'autres ! Parcourez les programmes de nos grands concerts dans ces dernières années : combien de fois y trouverez-vous le nom de Haydn ?... L'art musical s'est enrichi, de nos jours, de formes extraordinaires : il s'applique à refléter une humanité de plus en plus déséquilibrée et mouvementée. Le public éclairé doit concilier pourtant un goût très vif, mais non sans réserve, pour la musique contemporaine, avec un goût non moins sincère et non moins éclectique pour la musique classique. On peut, en effet, éprouver un plaisir raffiné aux préciosités délicates de l'*Après-midi d'un Faune*

ou aux descriptions héroï-comiques de l'*Apprenti Sorcier*, et tout de même se réjouir d'entendre la *Symphonie des enfants* ou le *Quatuor des oiseaux*. La liberté d'oser tout ce que l'imagination peut inventer, qui ne fut accordée, selon Horace, qu'aux peintres et aux poètes, a été revendiquée, depuis le siècle dernier, par les musiciens.

Ils en usent parfois jusqu'à introduire de force la musique dans un domaine qui n'est pas le sien, et où, ne sachant pas toujours ce qu'elle y peut faire, elle se trouve mal à l'aise pour exprimer rien de bien intelligible. Nous ne refusons pas aux œuvres de ces compositeurs compliqués des efforts d'attention et d'étude qui n'obtiennent pas toujours leur récompense, mais il nous plaît, au sortir de ces forêts dramatiques et obscures, de retrouver, sous la lumière du ciel et devant un large horizon, les lignes simples d'une architecture attique. La parole de Gounod, « je ne puis supporter cette musique, et pourtant elle me dégoûte de toutes les autres », est considérée maintenant comme une boutade sans portée, et notre jugement plus compréhensif, élargi par une culture musicale plus étendue et plus raisonnée, admet les genres contraires, reconnaît que la musique a évolué, comme tout avec elle, et que la justice commande vis-à-vis des différentes écoles une attitude non d'ostracisme, mais de réconciliation.

Le livre que M. Michel Brenet vient de consacrer à Haydn est inspiré de cette équitable philosophie, bien qu'à vrai dire il tende moins à exposer des systèmes qu'à faire œuvre de vulgarisation. Il comprend deux parties égales, « la vie » et « l'œuvre », division qui peut sembler, à la rigueur, conventionnelle, car pour bien juger l'une et l'autre, il faut les rapprocher continuellement, mais qui rend la lecture plus facile et plus agréable. M. Michel Brenet, qui a publié sous d'autres titres des ouvrages d'histoire musicale fortement documentés, a voulu ici dissimuler son érudition ou plutôt la mettre à la portée du public.

Il rend au maître de chapelle d'Esterhay un hommage auquel l'Allemagne va ajouter bientôt, à l'occasion du centenaire de sa mort (31 mai 1809), d'éclatantes manifestations. Et il faut reconnaître que si M. Michel Brenet a largement utilisé les travaux des musicographes allemands comme ceux de Hugo Riemann, il a mis en lumière avec une parfaite exactitude, avec la conscience d'un écrivain qui aime son sujet, les traits caractéristiques d'Haydn et de son œuvre colossale.

*
* *

Et comment ne pas l'aimer, le *papa* Haydn, comme l'appelaient ses musiciens de la chapelle d'Esterhay par déférence pour sa bonté et sa bonhomie autant que pour son génie ? Né à Rohrau sur-Leitha, le 1^{er} avril 1732, d'un père charron et d'une mère cuisinière, il apprend un peu de musique à l'école, et dès l'âge de 9 ans, est remarqué pour sa jolie voix de soprano par Reuter, maître de chapelle à Saint-Etienne, qui l'emmène à Vienne comme enfant de chœur. « C'est là, dit Hugo Riemann, que Haydn reçut, à côté de l'enseignement du chant, du piano et du violon, une bonne instruction primaire, mais, fait curieux, il n'eut aucune leçon de théorie musicale. Une ou deux fois seulement Reuter le fit venir auprès de lui et lui expliqua plusieurs choses intéressantes. Mais le petit homme n'en composait pas moins déjà avec entrain et s'essayait à des devoirs difficiles. » Ainsi donc, il faut l'établir dès maintenant, Haydn a vécu au milieu

d'un monde de chanteurs et de musiciens, il a entendu et exécuté lui-même beaucoup de musique, surtout celle des Italiens, mais il n'a été sous la direction d'aucun maître. Ce qu'il a composé est le produit de son génie, éveillé et secondé par la société au milieu de laquelle il a vécu. Sa musique n'appartient pas à une école ; elle met en œuvre les matériaux, mélodies, rythmes et formes, que son temps lui a apportés et que son imagination intarissable a enrichis et fécondés.

La mue de sa voix l'oblige, vers dix-huit ans, à quitter son emploi de soprano ; il trouve alors, grâce à l'obligeance de Métastase, et chez le compositeur Porpora, une place qui tenait le milieu entre celle d'accompagnateur et celle de domestique. Mais les musiciens et les « artistes » du XVIII^e siècle n'avaient d'autre parti, quand ils n'étaient pas encore parvenus au succès et à la fortune, que de servir chez un maître, qui leur assurait le couvert, le vivre et un modeste traitement, et à qui, en retour, ils engageaient tout leur temps, promettaient toutes leurs compositions et qu'ils suivaient dans ses divers déplacements. Il passe ainsi deux ans chez Porpora où, comme on dirait aujourd'hui, il se fit de belles relations et connut notamment Gluck, puis deux ans chez le comte Morzin ; celui-ci ayant dû congédier son orchestre, il reste quelques mois sans place, mène à Vienne une vie de pauvreté et de travail, et enfin est appelé par le prince Paul-Antoine Esterhazy comme maître de chapelle à Eisenstadt où le prince entretenait une chapelle particulière d'une vingtaine de musiciens, laquelle fut portée par le prince Nicolas-Joseph, frère et héritier du premier, jusqu'à trente, sans compter les chanteurs. En 1769, l'orchestre fut transporté dans le magnifique château d'Esterhazy, au bord du lac Neusiedel. Un caractère plus ombrageux se fût mal accommodé de la discipline sévère du château, de la condition subalterne où les musiciens étaient tenus, comme les serviteurs de tout ordre. Le maître de chapelle était obligé (ceci nous est attesté par une note sèche et brève à lui adressée en 1765, à la suite, sans doute, de quelques négligences) de veiller au bon entretien des instruments ; de conserver, dans les armoires à ce destinées, toutes les parties musicales servant aux exécutions ; de faire travailler les choristes ; de réunir, même en l'absence du prince, tous les musiciens dans la salle des officiers pour y donner deux concerts ; d'adresser tous les quinze jours au prince un rapport détaillé contenant les noms de ceux qui auraient commis quelque faute dans le service ; enfin « d'avoir à se montrer plus assidu que par le passé à la composition et principalement à celle des morceaux que l'on peut exécuter sur la viole de gambe » (instrument favori du prince).

Et quand le prince était présent, sa chapelle était chaque jour à sa disposition ; elle devait, revêtue de sa livrée, égayer ses repas, rehausser l'éclat de ses réceptions et de ses fêtes, exécuter des compositions que le maître de chapelle écrivait le matin, qu'il faisait lire et répéter l'après-midi, et jouer solennellement le soir. Quand survenait un anniversaire, une visite, une cérémonie religieuse ou profane, il devait écrire de même une musique nouvelle appropriée à la circonstance. Il était également chargé de pourvoir d'opéras et de divertissements le théâtre du château.

Une tâche pareille ne semble pas avoir rebuté ni aigri Haydn. Sa bonne humeur et sa bonne santé n'en furent jamais altérées. S'il recevait du prince des remontrances trop vives, il ne se vengeait pas sur les musiciens de sa chapelle qui le trouvèrent invariablement bienveillant et bon. Il faisait des promenades à pied dans le parc ; il aimait la pêche et pouvait souvent satisfaire ce goût des

cœurs simples sur le magnifique étang du château. Il cultivait la chasse et il ne lui était pas interdit parfois d'exercer dans les magnifiques forêts du prince une adresse dont il était fier. Il appréciait fort la bonne cuisine et il est à penser que l'ordinaire du château lui permettait souvent de se régaler de fins morceaux. En somme il vivait, heureux et laborieux, dans une « prison dorée », dont il ne songeait nullement à s'évader. « Levé de bonne heure, écrivait-il au compositeur Schulz en 1770, sitôt habillé je me mets à genoux et je prie Dieu et la sainte Vierge que tout me réussisse encore aujourd'hui. Après que j'ai pris un petit déjeuner, je m'assieds à mon clavier et je commence à chercher. Si je trouve tout de suite, cela marche vite, sans beaucoup de peine. Mais quand cela n'avance pas, je reconnaissais que j'ai perdu la grâce par un péché quelconque, et alors je me remets à prier jusqu'à ce que je me sente pardonné. » Des manuscrits portent souvent, en place de signature, *Laus Deo et Virgini Marice*. Cette fraîcheur de sentiments n'est-elle pas exquise ? Une foi religieuse si profonde et si naïve n'est-elle pas touchante ? Elle le soutenait et le réchauffait encore la veille de sa mort. Ses amis de Londres ayant voulu, en 1808, « le faire jouir d'un dernier triomphe, Salieri dirigea une exécution de *la Création* : ils l'aménèrent, sur un fauteuil roulant, dans la salle du concert, où le public le reçut par de chaleureux applaudissements ; dès le commencement, l'agitation d'Haydn fut extrême ; lorsqu'éclata le splendide fortissimo : « Et la lumière fut, » il se leva, et, montrant la voûte, dit : « Elle vient de là haut ! » au milieu des démonstrations enthousiastes des assistants (1).

Le premier élément qui éclaire la musique de Haydn est donc tiré de son caractère et de son tempérament. Il aimait la nature, il jouissait d'une parfaite santé, il avait une foi enfantine, il n'était obsédé par aucune grande passion.

Un autre élément à considérer, c'est l'orchestre. « Me trouvant à la tête d'un orchestre entièrement soumis à mes ordres, je peux faire des expériences, éprouver des effets ; séparé du reste du monde, je n'ai à m'inquiéter de rien (le couvert et le vivre !) et je suis forcé d'être original » (2). L'orchestre, pour les ressources duquel sa musique était conçue, se composait à l'origine de 5 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 1 organiste, 2 cantatrices sopranis, 1 cantatrice contralto, 2 ténors, 1 basse, — qui furent renforcés, un peu plus tard, sans doute de quelques archets, d'une flûte, de 2 clarinettes et de 2 timbales.

Des divertissements au nombre de 66, 20 concertos pour piano, 9 concertos pour violon, 6 pour violoncelle, 16 pour d'autres instruments, 77 quatuors pour instruments à archet, 35 trios pour violon, violoncelle et piano, 3 trios pour flûte, violoncelle et piano, 30 trios pour d'autres combinaisons, 4 sonates pour violon, 175 morceaux pour viole de gambe, 53 sonates divertissements pour piano, 7 nocturnes, un nombre indéfini de menuets d'allemandes, de marches, de messes, de *Stabat*, de *Te Deum*, de chants religieux, plus de 20 opéras pour le théâtre du prince, tel est l'ensemble des œuvres dont l'orchestre du prince fut l'interprète. Il ne faut pas à Haydn de ressources plus étendues pour exprimer ses pensées, reproduire et décrire la nature dont son âme était ravie (symphonies de *la Poule*, de *la Chasse*, de *l'Ours*, poème des *Saisons*), et la foi religieuse qui l'a éclairé et

(1) M. Brenet, *Haydn*, p. 90.

(2) Conversation rapportée par Dies, son contemporain et son premier biographe.

soutenu jusqu'à son dernier jour, enfin toute la vie viennoise depuis la tendresse la plus naïve jusqu'aux joies les plus follement extravagantes. « Parti du quatuor à cordes, il arrive, avec ses grandes symphonies de Londres, à l'orchestre dont Beethoven, jusqu'à la *Symphonie héroïque*, se contentera. »

Ainsi donc, la plupart des œuvres de Haydn, celles du moins qu'il faut placer entre 1760 et 1790, ont été écrites pour le divertissement d'un grand seigneur, ou le luxe de son train de maison. Ses compositions religieuses elles-mêmes semblent faites pour prolonger à l'église le concert commencé dans la salle des fêtes, et on a pu dire de lui que l'impropriété de ses messes est chose aussi incontestable que l'intégrité de sa croyance. Pohl rapporte que Haydn répondit un jour au reproche qu'on lui faisait d'avoir écrit des messes qui manquaient parfois de gravité : « Je ne sais pas les écrire autrement ; lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie que mes notes coulent comme d'une fontaine ; et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement. » Cependant, il faut mettre à part la « Suite de sept sonates avec une introduction et à la fin un *terremoto* », composée en 1785 pour l'orchestre, sur les sept dernières « paroles de notre Rédempteur sur la croix », et l'oratorio de la *Création* où, s'il y a toujours une abondance d'images descriptives, l'accent lyrique et religieux domine et pénètre l'œuvre tout entière.

Ses opéras, dont aucun n'a survécu et qui eurent même, en son temps, quelque peine à être représentés à Vienne où le prince Esterhazy passait trois mois chaque année, le laissent bien loin de Gluck, de Grétry et de Mozart, ses contemporains. La musique qu'il écrivit sur des livrets de rencontre, empruntés à des auteurs italiens, l'*Incontro improvviso*, l'*Isola disabitata*, la *Vera Costanza*, n'eurent que peu de succès. Ses lieder et ses cantates n'en obtinrent pas davantage, sauf peut-être *Ariane à Naxos*, écrite pour une voix seule et exécutée à Londres. Et Reichardt a porté, du vivant même de Haydn, ce jugement, qui a été ratifié par la postérité : « Je crois que les meilleurs critiques sont d'accord avec moi pour préférer la musique instrumentale de Haydn à sa musique vocale. Peut-être son génie est-il gêné par ces paroles : beaucoup de cantatrices ne sont pas satisfaites de sa façon d'écrire pour les voix. Le théâtre n'est pas son affaire. »

Le véritable élément de Haydn en effet, c'est la symphonie et l'orchestre. Il n'a pas sans doute inventé de toute pièces le quatuor à cordes et la symphonie. Avant même le XVIII^e siècle, la *suite* est coordonnée et l'ossature du quatuor et de la symphonie à peu près déterminée. La symphonie florissait avant lui, et s'il n'est pas établi par des preuves matérielles que Haydn ait connu les œuvres de ses devanciers, il est très probable qu'il n'ignorait pas les symphonies qui furent exécutées à Vienne durant son séjour dans cette ville, et notamment les œuvres de son maître de chapelle de Saint-Etienne, J. Georges Reuten. Il paraît certain, enfin, que les œuvres de Ph.-Emmanuel Bach étaient parvenues jusqu'à lui.

Ce qui lui appartient en propre, ce qui constitue la contribution de son génie dans la création de la musique d'orchestre, c'est d'avoir, selon l'expression d'H. Riemann, individualisé les instruments d'orchestre et de les avoir dotés chacun de leur langage propre et, ajouterons-nous, d'avoir exprimé la virtuosité et établi entre eux un équilibre et des rapports de sonorité et d'expression qui, en constituant l'unité et l'homogénéité de l'orchestre, ont accru sa puissance. Les symphonies de Mozart et de Beethoven témoignent elles-mêmes qu'avec ces moyens et ces ressources, le génie peut exprimer les pensées les plus variées et les

plus hautes. Si l'on adjoint aux instruments que nous avons énumérés deux ou trois trombones, on a le grand orchestre tel que l'ont employé non seulement Beethoven dans ses grandes symphonies, mais aussi les symphonistes de la période suivante et jusqu'à nos jours...

Nous aurions à raconter les relations amicales de Mozart et de Haydn, l'admiration qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre et la suprématie qu'ils s'attribuaient réciproquement dans l'opéra ou dans la symphonie ; puis, les deux voyages que Haydn fit en Angleterre après la mort du prince Esterhazy, l'enthousiasme qu'il y provoqua et qui se répercuta jusqu'à Vienne, où il avait été jusque-là trop confondu avec des musiciens médiocres ; enfin ses derniers jours dans sa maison de Vienne, où il eut la douleur de voir les Français envahir son pays et la fierté de recevoir d'un officier de Napoléon un hommage qui le toucha.

Nous emprunterons, pour finir, au livre de M. Brenet, la conclusion de cet article :

« C'est à Henri Heine que nous demanderons de définir la poésie de Haydn, en détournant de son sens une phrase que l'auteur des *Reisebilder* écrivait à propos de Monsigny ; dans la musique des *Saisons*, des quatuors, des symphonies, nous trouvons bien la grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai... et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente ; mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans morbidesse, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. »

A. C.

G. Verdi.

(1813-1901). — Verdi, malgré les progrès étonnantes de la musique depuis une vingtaine d'années, reste une grande figure dans l'histoire de l'art. Le public aimera longtemps encore des opéras comme *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851), le *Trouvère* (1853), *La Traviata* (1856, 1^{re} représentation à Paris, après celle de Venise, le 6 mars 1853), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871), *Otello* (1886)... M. Henry Roujon, membre de l'Institut et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux Arts, que la *Revue musicale* s'honneure de compter parmi ses plus éminents collaborateurs et ses meilleurs amis, veut bien nous communiquer le texte de la très belle notice sur la vie et les travaux de Verdi qu'il a lue récemment à l'Académie. Nous en extrayons les pages où le maître écrivain caractérise l'évolution de Verdi à partir de 1855.

Il était alors — il est encore — pour les renommées artistiques les plus hautes une consécration que Paris seul pouvait conférer. Plus d'une fois Verdi avait été notre hôte. Il n'avait pourtant jamais travaillé pour le public parisien. Le Gouvernement impérial préparait l'Exposition universelle de 1855. La direction de l'Opéra méditait d'imposantes solennités théâtrales. A qui commander un ouvrage pour la fête colossale qui se préparait ? à Auber ? à Halévy ? à Berlioz ? C'eût été au moins légitime. Nous avions déjà, parfois au détriment des nôtres, la coquetterie de l'hospitalité. Le choix des directeurs de l'Opéra se porta sur Verdi. Scribe, chargé de lui fournir un livret, choisit les *Vêpres siciliennes*. Ce n'était point un sujet essentiellement français ; mais le patriotisme italien nous était cher, quoi qu'il eût fait en des temps très lointains. Cette représentation des *Vêpres siciliennes* fut un événement historique. Toute la colonie italienne de Paris vint y passer la revue de ses forces. Sans avoir jamais fait de politique, Verdi

était un des hommes représentatifs du Risorgimento. Depuis *Nabucco*, sa musique conspirait. Son nom servait de formule cabalistique aux conjurés de l'indépendance. Tous les opprimés de l'univers avaient les yeux tournés vers la France. Les poètes revendiquaient pour notre pays le rôle du champion du droit.

Lève-toi, lève-toi, magnanime Italie !

s'écriait l'un d'eux (1) ;

La France te viendra, les deux ailes ouvertes,
Par la route de l'aigle et de la liberté.

On sentait, en 1855, que la poésie prédisait juste et que la France allait venir. Elle vint. Entre les deux nations latines se scella la fraternité des armes. Aucune des deux ne l'a oublié. Il y a quelques semaines, un passant visitait, dans le vieux Castello des Visconti et des Sforza, le musée du Risorgimento. Quel merveilleux conservateur de souvenirs est le patriotisme italien ! Tous les ouvriers du grand œuvre, soldats, tribuns, poètes, artistes, ont là leur vitrine. Dans ces reliquaires d'héroïsme la part de la France est largement faite ; les turbans de nos zouaves y voisinent avec les chapeaux emplumés des bersaglieri. Verdi a sa chapelle, où sont rangés tous les témoignages de sa gloire. En se penchant sur ces documents jaunis, on en découvre plus d'un de langue française. Nous est-il permis d'en concevoir quelque orgueil ? Messieurs, ce titre de membre de l'Institut de France, dont vous êtes si jaloux, prenez-le donc, lorsqu'il s'adresse à Verdi, dans son sens le plus généreux et le plus large. En 1864, après les succès d'un *Ballo in maschera* et de la *Forza del Destino*, l'Académie des Beaux-Arts l'appelait à la succession de Meyerbeer. Il prenait place dans notre compagnie en qualité « d'associé étranger ». Ne trouvez-vous pas qu'avec sa froideur administrative, cette qualification a, cette fois, quelque chose d'inexact et d'incomplet ? Il n'était pas un étranger, celui-là ! Nous étions des siens, il était des nôtres. Entre son pays et la France s'était conclu un pacte sacré.

Cette large hospitalité, dont elle est prodigue, la France l'offrit à Verdi une fois de plus. En 1867, nous convîmes le monde entier à venir contempler le spectacle de ce que nous prenions pour le bonheur. Les souverains de l'Europe étaient nos hôtes. Nous traitâmes Verdi en tête couronnée. L'Opéra monta *Don Carlos* somptueusement. L'œuvre nouvelle était attendue avec une respectueuse curiosité. Elle étonna. Les partisans de l'italianisme accusèrent Verdi de passer à l'ennemi. Ceux-là mêmes qui lui avaient reproché ses rythmes trop faciles, une orchestration trop sommaire, que sais-je encore ? ne lui surent aucun gré d'adopter un style plus sévère. Les passions musicales ont été, de tout temps, ainsi qu'il convient à des passions, d'une superbe injustice. C'est une querelle, qui dure encore, de savoir si l'âpre et spontané génie de Verdi s'est grandi en changeant de méthodes. N'attendez point de moi, et pour cause, que j'ose me prononcer dans un pareil débat. Aussi bien, me rappelé-je cette sentence, proferée par mon grand confrère Saint-Saëns : « On ne parle pas musique. » Mais j'ai eu la fantaisie de relire les feuillets que la critique de 1867 consacra à *Don Carlos*. Ils m'ont paru désespérément contradictoires. Avec ce qui a été imprimé en toutes les langues du globe, pour ou contre toutes les grandes œuvres, on

(1) Leconte de Lisle : « A l'Italien » (*Poèmes barbares*).

ferait une sorte de *Corpus* à l'usage des profanes. Ils y prendraient une précieuse leçon de prudence et de modestie. Était-il vrai que Verdi fût tout à coup devenu un autre que lui-même? Revêtir un habit d'emprunt, c'est un tour d'adresse dont sont capables les personnalités banales. Verdi était trop le fils de son terroir pour se déraciner. Mais s'il était de son pays, il était aussi de son temps. Autour de lui, le drame lyrique avait évolué. Son oreille subtile sut percevoir les bruits annonciateurs d'un ordre nouveau. Moins intelligent du mouvement moderne, il aurait pu persister dans son ancienne formule et l'imposer du haut de sa gloire. Moins jaloux de son originalité, il eût pu aller grossir l'armée des imitateurs. Il fut n'être ni un réfractaire ni un repentant. Il disait finement : « La musique de l'avenir ne me fait pas peur. »

Ne pas avoir peur du perpétuel changement qui bouleverse les idées et les mœurs, ce n'est pas toujours aussi facile qu'on semble le croire. Comment, dans le chaos des choses qui se détruisent, discerner la clarté de celles qui se fondent? Un grand écrivain contemporain, habile à parer l'antique pyrrhonisme de grâces rajeunissantes, conseille d'user à l'égard des nouveautés les plus troublantes, d'une courtoisie qui a ses dangers. Son héros favori rencontre un jeune poète qui lui dit des vers d'une sonore et impénétrable obscurité. M. Bergeret n'y comprend rien, mais il se contente de sourire, de peur « d'outrager la beauté inconnue ». C'est là assurément une prudente méthode pour s'épargner des repentirs. Le public d'aujourd'hui en use largement. Il accepte que le juste, le vrai et le beau se présentent à lui sous des figures inquiétantes. Quelqu'un a prétendu que cette largeur d'intelligence venait de la fausse honte de « ne pas paraître assez avancé ». Beaucoup de gens ne sont si hardis que parce qu'ils ont peur d'avoir peur. On n'empêchera point les esprits chagrins de se demander — je ne parle que d'art — si le moment ne serait pas venu d'avoir un peu peur... Mais il n'est que temps de revenir à Verdi.

Non, l'auteur de *Don Carlos* n'abdiquait pas ; il évoluait. Son éloquence enflammée s'imposait la loi des grammaires ; sa fougue se disciplinait. Et puis, tout cela dit, il restait passionnément, jalousement italien. Qu'elles vinssent d'Allemagne ou qu'elles vinssent de France, les influences trouvèrent en lui un esprit souple au service d'une imperturbable volonté. Depuis trente ans, le rude paysan lombard labourait son champ. Les semences avaient germé, le ciel avait béni son effort. Voici que le vaillant ouvrier entend parler de méthodes nouvelles, ignorées des ancêtres. Il a trop de sagesse pour s'obstiner dans des routines condamnées. Il fait venir les manuels où sont décrits ces procédés modernes, il s'informe, il profite, il progresse. Mais ses pieds restent attachés au champ héréditaire ; il se cramponne à la vieille charrue. « Eh quoi ! lui disent les bonnes gens qui l'ont vu naître, est-il vrai que vous ayez changé ? — Regardez-moi, répondit-il ; avec quelques rides et le halo de l'expérience, n'ai-je pas le même visage ? Regardez ma moisson dernière. N'est-ce pas toujours le même blé qui pousse sur le champ natal où je veux mourir ? »

Exemple peut-être unique dans l'histoire de l'art : ce maître illustre acceptait de se refaire une éducation, sans rien renier de son idéal. Cette attitude imposa silence à l'envie elle-même. La renommée de Verdi s'universalisa.

HENRI ROUJON,
Secrétaire perpétuel de l'Académie
des Beaux-Arts.

Publications et exécutions récentes (1).
Ch. Lenepveu.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. CHORALE DES JEUNES FILLES DE PARIS. FUGUE A 4 PARTIES, POUR VOIX DE FEMMES, SUR LE MOT « ALLELUIA », PAR M. CH. LENEPVEU, MEMBRE DE L'INSTITUT, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE. — Nos lecteurs savent que, depuis quatre ans, il existe une « Chorale des lycées de jeunes filles de Paris », à laquelle j'ai des raisons toutes particulières de m'intéresser, et qui pourrait faire valoir ses titres à un véritable « record ». Il n'en est pas, en France, de plus nombreuse. Elle est divisée en autant de sections qu'il y a de lycées ; et ces sections, qui reçoivent tous les ans un programme d'études commun, se réunissent au mois de mai pour donner un concert. Voici de quels éléments elle est formée : lycée Fénelon, 170 choristes ; lycée Lamartine, 134 ; lycée V. Hugo, 137 ; lycée Molière, 102 ; lycée Racine, 70 ; cours Spinoza (XI^e et XX^e arrondissement), 27 ; soit, en tout, 640 chanteuses, âgées de 14 à 18 ans. Un tel effectif grossit chaque année. (Nous avons aussi une petite chorale, composée de 396 fillettes âgées de moins de 14 ans, et qui, en certaines occasions, peut se joindre à la grande). Le répertoire se compose de deux parties distinctes : 1^o des airs populaires, successivement choisis dans les diverses provinces de la France ; 2^o des compositions d'auteurs classiques et d'auteurs contemporains. Pour cette seconde partie du programme, ont été chantées, jusqu'à ce jour, des œuvres de R. Schumann, de Beethoven, de Gluck, de Rameau, de C. Franck, de B. Godard, de F. David, de Massenet, de Saint-Saëns, de Marty, de Bourgault-Ducoudray, de Pierné. Les voix sont pures et d'un timbre exquis ; la justesse et l'ensemble excellents. Un souffle d'enthousiasme anime parfois ces jeunes musiciennes...

Il y a un écueil : c'est de faire chanter aux jeunes filles l'éternelle romance au printemps, aux fleurs, aux oiseaux ; en un mot, des fadaises. Pour rompre nettement avec les vieilles routines et aussi pour stimuler, par la difficulté proposée, le zèle de nos élèves, j'ai voulu demander à un maître contemporain, d'un goût sûr et d'une technique éprouvée, d'écrire, pour la chorale des lycées de jeunes filles, une fugue à 4 parties, sur ce simple mot : *Alleluia* ! — une fugue sans trop de vocalises, et ne dépassant pas le *sol* au grave, le *la* à l'aigu. Cette tâche difficile, (car il est bien malaisé de faire mouvoir 4 parties en un si petit espace !) je l'ai proposée à M. Lenepveu, en faisant appel à son dévouement et à sa bienveillance, comme à son grand talent. A qui pouvais-je mieux m'adresser, pour avoir une belle construction classique, qu'à l'éminent professeur du Conservatoire ? Voilà longtemps que M. Lenepveu, on peut le dire sans flatterie, est le « Maître des Maîtres ». En effet, la plupart des prix de Rome sont ses élèves. Voici les noms de ceux que ses leçons ont conduits au triomphe :

- 1^{ers} grands prix. — 1. Max d'Ollone en 1897.
- 2. Charles Levadé en 1899.
- 3. André Caplet en 1901.
- 4. Aymé Kunc en 1902.

(1) Nous reprenons prochainement la publication du cours fait au Collège de France par M. Jules Combarieu sur *l'histoire du drame lyrique* (période moderne).

5. Raymond Pech en 1904.
 6. Victor Gallois en 1905.
 7. Marcel Rousseau en 1905.
 8. Louis Dumas en 1906.
 9. André Gailhard en 1908.
- 1^{ers} seconds grands prix.* — 1. Crocé-Spinelli en 1897.
2. Léon Moreau en 1899.
 3. Paul Pierné en 1904.
 4. Philippe Gaubert en 1905.
 5. Jules Mazellier en 1907.
- Mentions honorables.* — 1. Louis Brisset en 1899.
2. Edouard Flament en 1908.

Quand on a de pareils états de service, on peut dire qu'on est utile à son pays. Dans l'art musical contemporain, M. Lenepveu est une force conservatrice et régulatrice qui, pour agir loin du bruit, n'en est pas moins précieuse, car elle maintient des traditions de logique et de sagesse et fait un équilibre nécessaire aux tendances révolutionnaires, — qui d'ailleurs, elles aussi, sont très légitimes. Et comme compositeur, M. Lenepveu a écrit de très belles pages, entre autres celles d'un *Requiem*, auquel nous consacrerons une étude spéciale dans notre prochain numéro.

Cette fugue, savamment mais assez librement traitée, a beaucoup de caractère et de charme; elle n'est pas trop difficile pour de jeunes chanteuses. Les vocalises pourront être quelquefois partagées entre les voix. Bien que cette composition soit purement vocale, les parties pourraient être reproduites par un harmonium qui, avec des jeux doux, soutiendrait les exécutantes (par exemple, pour la pédale de sol...). Cette nouveauté sera l'occasion d'un sérieux progrès dans les lycées. Il est très heureux qu'une telle pensée ait trouvé sa réalisation, et je tiens à remercier M. Ch. Lenepveu pour la parfaite bonne grâce avec laquelle — malgré un deuil récent — il a bien voulu répondre à mon appel.

J. C.

CONCERTS COLONNE: M. DEBUSSY. — LA « SYMPHONIE HÉROIQUE ». — Le 15 novembre, première audition de trois nocturnes de M. Claude Debussy, *Nuages*, *Fêtes*, *Sirènes*. Musique délicate, vaporeuse, lunaire (encore que les *Fêtes* aient plutôt la couleur d'un tableau oriental, d'une danse mouvementée sous un ruisseau de lumières). L'impressionnisme de M. Debussy ne nous a d'ailleurs rien apporté de nouveau dans ces « paysages », cependant exquis. Ses sonorités particulières, ses accouplements de timbres, ses combinaisons de harpes, de pizzicati de cordes, nous sont déjà familiers. Mais tout cela trouve son emploi naturel dans des sujets de cette nature, plus que dans le drame ou au théâtre. M. Debussy est plus fait pour exprimer des paysages qui sont des « états d'âme » que pour remuer des passions profondes ; il donne alors à sa musique une telle couleur, qu'un décor à côté ne peut être qu'un accessoire inutile et encombrant.

Le succès des trois nocturnes a été très vif.

M. Lucien Capet a interprété un poème d'E. Chausson pour violon et orchestre, d'une note à la fois dououreuse et brillante, où la recherche de l'expression

n'a pas empêché la recherche de la virtuosité. M. L. Capet a abordé et résolu les difficultés de cette exécution avec une parfaite aisance, un goût sobre et sûr, et une sonorité d'une justesse, d'une délicatesse tout à fait admirables.

J'arrive à l'*Héroïque*, entendue au même concert. Est-ce que la fréquentation des modernes a fait oublier à l'orchestre et à son chef le traitement qu'on doit aux classiques ? Ou plutôt M. Colonne, à force de chercher des effets de sonorité, oublie-t-il que la première qualité, la première nécessité d'interprétation des symphonies de Beethoven, c'est le rythme ? Il nous a paru que la marche funèbre notamment n'avait pas été « articulée » et rythmée comme il convient. Le public se réjouit toujours de ces effets de douceur, de *pianissimo*, où M. Colonne est passé maître. Le succès a été grand. Mais le succès n'est pas tout...

Cette symphonie, pour l'intelligence de laquelle le surnom d'« héroïque » est parfaitement inutile, est le triomphe de l'accord parfait ; dès le début :

Violoncelles

etc.

De la troisième mesure de ce thème initial est tiré le contre-sujet des basses, un peu plus loin, dans un épisode :

Basses

De la première mesure de ce même thème initial est tiré aussi l'épisode final par mouvement rétrograde :

Violons

etc.

On le retrouve, après la modulation de nouveaux épisodes en *mi b* mineur, puis en *sol b* majeur, dans le continuo des basses qui souligne une pédale :

Basses et Altos

On le retrouve en mineur :

Hautbois et Bassons *f*

quatuor

Il reparaît, dissonance dont la hardiesse étonna les premiers exécutants, sous une pédale de seconde avant le brillant tutti :

1^{ers} et 2^{es} violons

Tutti

Pédale *pp*

fff

3^e cor

On le retrouve enfin une dernière fois dans le finale sous forme d'arpège :

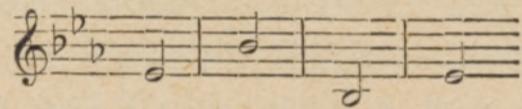


Après la marche funèbre, j'entends encore le trio du *Scherzo* :



L'*Allegro molto* qui termine cette grandiose composition est une des plus belles œuvres qui existent en musique.

Un des thèmes sur lesquels s'exerce la verve exubérante et le génie de Beethoven, est tout simplement (Cf. le *finale fugato* des variations, op. 35) :



que nous voyons successivement paraître, grâce à une fantaisie délicieuse, non sans humour à l'occasion, avec quatre contre-sujets :

2^{es} violons

1° dolce etc.

Violons

2° etc.

Hautbois Cors

3° f f f f etc.

1ers violons et bois

4° Violonc. et contrebasses etc.

Suit une nouvelle fugue, dont le sujet est encore le même thème, mais avec mouvement contraire :



Je gage que l'accord parfait ne se trouve pas aussi souvent dans la musique de M. Debussy !

Et si je relève ces traits de technique admirablement ingénieuse, facile et souple, c'est pour conclure en affirmant : qu'on peut faire des chefs-d'œuvre incomparables avec des éléments très simples, sans se mettre l'esprit à la torture pourvu qu'on sache très bien son métier ; que Beethoven, ici comme dans les autres symphonies, a une verve, une jeunesse d'inspiration et une légèreté de main que n'attriste jamais le « mal du siècle » dont on a cru sa pensée atteinte ; qu'en ajoutant ce mot « héroïque » à son œuvre, il a fait plutôt une maladresse ; que les jeunes compositeurs, ambitieux d'être applaudis, doivent beaucoup piocher la fugue — en se mettant d'abord à l'école des Th. Dubois, des Lenepveu, des Caussade, des Gédalge, — et surtout, se maintenir en joie, en belle humeur de jeunesse et en bonne santé morale, sans s'imaginer que le public attend d'eux des excentricités ou une musique pour porter le diable en terre. — S.

Deux mots seulement sur le concert du 21, brillamment dirigé par M. Pierné. Le finale de la 4^e symphonie de Beethoven a été joué trop vite, et de façon peu classique. Les chefs d'orchestre, en général, cherchent l'« effet » ; or, dans les symphonies, il n'y a pas d'« effets » (au sens vulgaire et inférieur du mot). Par contre, le motif du *Prélude à l'après-midi d'une Faune*, a été joué par la flûte de façon élégiaque, langoureuse et sentimentale ; on aurait voulu plus de franchise et une pointe de malice... Tout le reste du concert (malgré le programme un peu surchargé) fut excellent, avec M^{me} Mellot-Joubert dans les *Croquis d'Orient* (Debussy et Fauré mélangés) de M. Huë. — H.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE (CONCERT EXTRAORDINAIRE, A LA MÉMOIRE DE GEORGES MARTY ET AU BÉNÉFICE DE SA VEUVE). — Qui donc aurait pu prévoir, au dernier concert de la saison passée, que Georges Marty ne monterait plus à ce pupitre où il avait fini par s'imposer, triomphant de la sourde hostilité que les abonnés lui avaient manifestée à ses débuts ? La Providence a d'impénétrables mystères et formule d'inexorables arrêts... Lorsque Marty succomba, après une brève maladie, ce fut avec stupeur que tous ceux qui l'avaient connu apprirent cette nouvelle, et les sympathies que M^{me} Marty rencontra en cette triste circonstance durent apporter un peu de consolation à son cœur de femme et d'artiste. Et déjà la Société des concerts a dû se choisir un autre chef ; *uno avulso non deficit alter.....* M. André Messager, qui n'avait d'ailleurs pas posé sa candidature, a été choisi, d'acclamation, comme second rameau d'or. C'est un musicien, et c'est un chef. Calme, froid, correct, c'est bien l'homme qu'il faut, et l'accueil que lui ont fait les musiciens et le public lors de son apparition sur

l'estrade du Conservatoire lui ont confirmé que l'opinion lui était favorable. Le concert dont je vous entretiens était hors de série. Nos confrères Dandelot et Stoullig en avaient pris l'initiative dans le but d'en faire bénéficier la veuve de Georges Marty, et les listes de souscription qui parurent successivement dans les gazettes se couvrirent de noms marquants. Ce fut donc devant une brillante chambrée que M. André Messager fit j'allais presque dire ses débuts.

La séance, qui aurait pu comporter quelques œuvres de G. Marty, commençait du moins par une ouverture du maître si prématurément disparu, l'ouverture de *Balthazar*, qui figure parmi les « envois de Rome ». Construit sur une mélodie syncopée chantée d'abord par la clarinette, qui se développe ensuite dans tout l'orchestre, ce morceau aboutit à un formidable ensemble des cuivres graves d'où surgissent des gammes alternées des bois et des cordes; puis le calme renaît, célébré par le violon solo. Cette ouverture, d'une forme très webérienne, a le mérite d'être très claire et très compréhensible. Ce sont là des qualités que Marty ne perdit pas par la suite, et si la vie lui avait laissé des loisirs, il eût certainement produit des œuvres dignes de rester. Le bagage qu'il laisse est des plus honorables et montre des qualités solides qui dans l'avenir n'auraient pu que s'affirmer.

L'on attendait M. Messager dans la direction de la 9^e *Symphonie* de Beethoven qui terminait la séance. Pourquoi relègue-t-on toujours la 9^e à la fin du programme? Est-ce au moment où l'attention de l'auditeur commence à éprouver quelque lassitude que l'on doit lui faire entendre cette œuvre dont l'exécution dure plus d'une heure, et qu'il faut suivre avec l'attention religieuse que mérite une composition colossale et émouvante? Les musiciens de l'orchestre n'ont-ils pas droit également à une certaine compassion? Il n'y a pas d'entr'acte au Conservatoire, et les interludes sont bien courts. Le temps que dure l'installation des chanteurs entre la 3^e et la 4^e partie de la *Symphonie avec chœurs* crée une diversion, mais ne constitue pas un repos...

Toutefois la tradition exige que la 9^e soit jouée à la fin des concerts, et la tradition est une dame avec laquelle il ne faut prendre nulle liberté, encore que la liberté soit précisément la déesse que Schiller avait voulu exalter dans son ode qui, par raisons d'État, est devenue l'ode à la joie.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si Beethoven avait voulu dans son finale peindre la liberté, selon la pensée de Schiller, ou chanter la joie, ainsi que le disent les vers du poète.

J'ai toujours trouvé cette polémique oiseuse. Peut-on être joyeux sans avoir la liberté, et la liberté n'engendre-t-elle pas la joie? Ces deux conceptions se confondent en réalité. Y a-t-il plusieurs sortes de joie? Grave problème que de doctes esprits ont posé! Non, chers savants! La joie est une, mais il y a plusieurs façons de la ressentir et beaucoup de manières de l'exprimer. Beethoven lui-même, tout en lui consacrant les accents les plus élevés et les chants les plus inspirés, n'a pu se soustraire à lui donner à certain moment une allure presque triviale dans le début de l'*alla marcia* où bassons et contrebassons font entendre leur si bémol qui ponctue pianissimo le « gran tamburo ». M. Messager a donné à la *Symphonie avec chœurs* une interprétation très imagée et très vivante. Il l'a conduite en musicien de théâtre plus qu'en symphoniste, avec quelques petites licences rythmiques qui étonnèrent de vieux abonnés...

Je ne sais de qui est la traduction de l'ode de Schiller qu'on chante au Con-

servatoire, et je veux même l'ignorer, mais elle contient une erreur capitale qu'il faut souligner. Dans la partie du finale qui précède l'intervention des voix, l'orchestre fait entendre un accord barbare de treizième où se rencontrent toutes les notes de la gamme, les trompettes se déchaînent, et le baryton solo s'écrie en un récitatif célèbre, dont Beethoven écrivit lui-même les paroles : « O Freunde, nicht diese Töne ! » .. « Mes amis, cessez une telle musique ! » Or M. Frölich, esclave du texte, lança cette phrase : « O frères, chantons la joie ! » qui ne répond aucunement à la pensée beethovénienne.

M^{me} Gall chanta avec infiniment d'art la partie de soprano M^{me} Charbonnel et M. Cazeneuve tenaient les parties intermédiaires.

Le concert comprenait encore le *Concerto en ut mineur* de Mozart, joué par M. Saint-Saëns. L'admirable musicien rendit le larghetto, qui a le caractère d'une chanson d'enfant, avec une bonhomie charmante.

Des fragments d'*Alceste* (Gluck) et les jolis morceaux que M. Fauré composa sur le *Shylock* de M. Haraucourt eurent un légitime succès. — HENRI BRODY.

Robert Schumann

1810-1856

et M^{me} Félia Litvinne.

Nous avons vu tel grand pianiste — A. Rubinstein, par exemple — donner un « récital » où il exécutait seul, sans jamais lasser l'auditoire, tous les morceaux inscrits au programme. Une cantatrice peut-elle en faire autant ? Oui, sans doute, — quand elle s'appelle Félia Litvinne et qu'elle a une voix comme la sienne... Le jeudi 26 novembre, à la salle des Agriculteurs, devant un public enthousiaste, M^{me} Litvinne a porté en triomphatrice le poids, écrasant pour tout autre, du programme suivant :

SCHUBERT :	<i>La Ville.</i> <i>La Mort et la Jeune Fille.</i> <i>Vision !</i> <i>Marguerite au rouet.</i>
SCHUMANN :	<i>Les Amours du poète.</i> <small>Poésie de Henri HEINE (Audition intégrale : 15 lieder).</small>
R. WAGNER :	<i>Cinq Poèmes.</i> <i>L'Ange. — Attente. — Dans la serre.</i> <i>Souffrances. — Rêves.</i> <i>La mort d'Yseult.</i>

Dans *la Mort et la jeune Fille* de Schubert, la grande artiste a fait acclamer une voix de contralto très dramatique ; dans les autres pièces, elle nous a charmés par une voix de soprano magnifiquement pure et nuancée avec la délicatesse la plus exquise, dans le forte éclatant comme dans la demi-teinte. Il faut l'entendre phrasier :

J'ai pardonné :
Pourtant mon cœur se brise !

le premier vers en *ff* volontaire, faisant effort sur soi-même, le second retenu, coupé d'un sanglot à peine indiqué et finissant sur un *pp* douloureux !...

Ces lieder de Schumann, si brefs et si élégants, sont d'une musicalité et d'une distinction parfaites, surtout quand on les interprète ainsi ; c'est entendu. Je hasarderai pourtant une réserve, — très curieux de savoir là-dessus l'opinion de l'illustre cantatrice. Dans ses *Amours du poète*, Schumann parle une langue qui est d'une élégance, d'une finesse et d'une originalité uniques ; mais une chose paraît lui manquer : la flamme de la vraie passion. C'est — au point de vue du sentiment réel et humain — une musique de pur esprit, presque toujours dans le bleu, *noli me tangere*, comprenant l'amour à la façon de Faust, qui dans son dialogue avec Marguerite fait une leçon de haute et délicate philosophie ; voilà bien le « *gemüth* » allemand ! Comparez à cela l'expression de l'amour chez nos compositeurs contemporains et chez les Italiens : il y a chez eux moins d'arabesques ténues, moins de touches légères et de beaux papillons, — mais plus de vie, plus de force et de soleil. Tranchons le mot : Schumann chante l'amour et ne paraît pas amoureux. Il n'est que musicien, musicien d'ailleurs adorable. Peut-être faut-il ne pas oublier le titre : *Dichterliebe*. Ce sont les amours d'un « poète » plus que les amours d'un « homme ». Je ne crois pas, en parlant ainsi, diminuer Schumann ; il reste, en musique, et avec une place à part, le représentant de la poésie et de l'ingénuité. C'est un intellectuel qui se promène dans un jardin doré par l'aube naissante, entend murmurer les roses et note leur langage sur le papier à portées. Il vit avec son rêve, non avec ses nerfs...

Après ces admirables auditions de Schumann et de Schubert, M^{me} Litvinne, par un désir tout artistique et très heureux du contraste, a chanté la mort d'Yseult. Elle y est incomparable...

Il ne faut pas oublier M. Niederhofheim qui, au piano, a eu à remplir tout autre chose qu'une fonction d'« accompagnateur », et qui s'en est acquitté avec supériorité. — J. C.

CONCERTS. — Parmi les plus beaux concerts de la quinzaine, il faut citer, avec les exécutions de J.-S. Bach, que M. Bret continue à diriger avec tant d'autorité et de succès : les concerts du quatuor Capet qui, le 19 novembre, nous a donné les quatuors n°s 1, 11, 12 et qui annonce pour les séances suivantes (4 décembre, etc..., à la salle des Agriculteurs) l'audition intégrale annuelle des 17 quatuors à cordes de Beethoven. — Les lundis 16 et 23, deux brillants concerts furent donnés (salle des Agriculteurs) par Anna Hegner avec le concours de M^{le} Flora Joutard, et M. Szulc au piano d'accompagnement. Au programme : la Sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer, qu'on retrouve toujours avec joie, — même quand on l'a entendue, il y a quelque quarante ans, avec Jaël et Sivori !... ; le Concerto de violon n° 7, en *ré* majeur, de Mozart ; la Sonate en *fa*, de Brahms ; la Sonate pour violon seul (op. 91, n° 2), de Max Reger ; le Concerto pour violon (*ré* majeur), de Paganini-Wilhelmy ; — la Sonate en *ré* mineur, op. 108, de Brahms ; le Concerto pour violon, de Beethoven ; le Prélude, chorale et fugue, de C. Franck ; le Prélude et

fugue (en *sol* mineur), de J.-S. Bach ; l'Adagio du 9^e Concerto de Spohr, l'Andante cantabile de Sgambati, et « Zéphir », de J. Hubay.

Sur le gala de l'Opéra en l'honneur du roi de Suède... hum ! hum !... nous préférions ne pas insister, tant il nous parut médiocre, et peu réussi au point de vue exécution ! Le programme était fait de pièces et de morceaux choisis, mais la réalisation, il faut le dire, ne fut rien moins que satisfaisante. — H.

VARIA. — Parmi les plus récentes et les plus intéressantes publications, il faut signaler à nos lecteurs :

· *Le lac des Aulnes*, ballet-féerie en 2 actes et 5 tableaux, commentaire en vers de M^{me} Catulle Mendès, musique de Henri Maréchal, partition pour piano (œuvre déjà jouée à l'Opéra, mais dont le copyright est de 1908, chez Joubert). L'excellent musicien, en pareil sujet, a naturellement utilisé, dès la première page, la ballade du *Roi des Aulnes* de Schubert, à la mémoire de qui l'ouvrage est dédié, « en toute vénération ». — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française, Danceries*, 1^{er} vol. (pièces de Claude Gervaise, Estienne du Tertre et anonymes). Dans sa très belle publication, continuée avec une si admirable volonté, M. Henry Expert ne pouvait manquer de faire figurer ces danses ; la *Revue musicale* en a déjà donné des spécimens : elles sont intéressantes, bien qu'inférieures aux compositions vocales (chez Leduc). La *Revue musicale* (n° de mars 1901) a déjà publié quelques-unes de ces pièces. Il y a tel « tourdion » dont M. Expert change le rythme binaire en rythme ternaire. Le texte de l'orchésographie sur lequel il s'appuie pourrait précisément être invoqué contre lui. — *Chants et Chansons populaires du Nivernais*, tomes II, *chansons anecdotiques*, recueillies par Achille Millien, avec les airs notés par J.-G. Pénavaire (chez Leroux). Répertoire documentaire où les airs du peuple sont reproduits fidèlement, sans harmonisation et sans changements, ce qui est rare ! — *Le Lied populaire français*, très élégante et charmante monographie, écrite (en allemand !) par notre très distingué confrère Louis Schneider et éditée à Berlin par *die Musik*, sous la direction de R. Strauss. Plusieurs gravures documentaires et quelques compositions notées. — *La voix professionnelle* (cours du théâtre Réjane, 1907-1908), par le docteur Pierre Bonnier (bibliothèque Larousse). Les idées de M. Bonnier, en matière de chant, sont connues ; son système, très personnel, a pour point de départ une observation malheureusement exacte : c'est que les trois quarts des voix façonnées aujourd'hui par le Conservatoire sont déjà abîmées au sortir de l'École, ou destinées à une ruine prochaine. L'auteur a une théorie un peu exclusive, qui ramène tout au même principe, pas assez artistique peut-être, mais où il y a beaucoup de très bonnes choses à retenir. — La maison Pleyel, qui a raison de défendre une de ses créations les plus utiles contre certains partis pris tenaces, publie en deux brochures les « Programmes des huit séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique, donnés en 1908 », et les « Opinions de la presse » sur le nouvel instrument. Ces « Opinions », aux yeux de ceux qui attachent grande importance à ce genre d'argument, doivent paraître décisives dans le sens favorable. La harpe chromatique, venant à son heure, continue l'évolution de l'orchestre et de la musique elle-même. On lui reprochait de ne pas permettre à l'exécutant le « glissando ». L'auteur du *Rêve* et de la *Faute de l'abbé Mouret* a formulé ce reproche, vraiment étrange sous sa plume. Rassurons-

le en lui apprenant que désormais, par suite d'un nouveau perfectionnement, on pourra « glisser » sur la harpe chromatique, tout comme sur le piano. D'ailleurs, la vraie musique n'y gagnera pas grand'chose.

E. D.

A LA SOCIÉTÉ J.-S. BACH (salle Gaveau), le mercredi 2 décembre, 2^e concert, avec le concours du ténor allemand George Walter. Programme : 1^o *Concerto pour violon en la* (M. Daniel Herrmann) ; 2^o Cantate *Ich armer Mensch* (M. George Walter) ; 3^o *Sonate pour 2 flûtes et continuo* (MM. Blancart et Krauss, M^{lle} Léon) ; 4^o a) Air de la Cantate n° 160 ; b) *Geistliche Lieder* (M. George Walter) ; 5^o 1^{er} *Concerto brandebourgeois*, pour 2 cors, 3 hautbois, etc. Chef d'orchestre : M. G. Bret. Répétition publique : le mardi 1^{er} décembre à 4 heures (entrée, 5 fr.).



CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

HIVER 1908-1909.

Relations rapides entre Paris et l'Italie.

Par le Simplon :

Par le train de luxe « Simplon-Express » (V-L ; V-R).

Départ de Paris P.-L.-M. lundi, mercredi, samedi à 8 h. 05 soir, du 4 novembre au 28 février ; — et tous les jours à partir du 1^{er} mars.

Paris-Milan en 15 h. Londres-Milan en 24 h. 30.

Par le Mont-Cenis :

Par le train de luxe « Paris-Rome » (V-L ; V-R).

Départ de Paris P.-L.-M. mardi, jeudi, samedi (1^{er} décembre-18 mai), 11 h. 30 m.

Départ de Rome, lundi, mercredi, samedi (5 décembre-22 mai), 3 h. soir (H E. C.).

NOTA. — Dans ces trains, le nombre des places est limité.



Le Gérant : A. REBECQ.